

Contemplativas
MONASTERIOS
en el VIRREINATO del PERÚ



S. Venantii M.

S. Blasii E. M.

Stephani Pro

S. Laurentii L. M.

S. Iohannis M.

S. Iohannis Neopo

S. Georgii M.

S. Philippi A.

S. Bartholomei A.

S. Matthei A.

S. Simonis A.

S. Thaddaei A.

S. Matthei A.

S. Barnabe

S. Thome A.

S. Andreae A.

S. Petri A.

De Purpura D.N.J.C.

S. Pauli A.

S. Iacobi Ma: A.

S. Iacobi Mi: A.

S. Marci Eva

De Pallio S. Ioseph

De Spina D.N.J.C.

S. Iohannis Bapte

S. Lucae Eva

De Induvio B.M.V.

De Fune D.N.J.C.

De Corona D.N.J.C.

De Anastro D.N.J.C.

De Capillis B.M.V.

De Velo B.M.

S. Aniceti P.P.M.

S. Anne

S. Iohannis

De Cruce D.N.J.C.

S. Zaccaria

S. Elizabeth

S. Felicis P.P.M.

S. Petri M.

S. Cosimi M.

S. Sebastiani M.

Sanguis D.N.J.C.

S. Gregorii P.P.D.

S. Ambrosii E.D.

S. Augustini E.D.

S. Hieronimi Ec: D.

S. Silvestri P.P.

S. Petri P.P.V.

De Spongia D.N.J.C.

S. Martini Ep.

S. Valdi Ep.

S. Thome Aqu

S. Bernardi Ab.

S. Benedicti Ab.

S. Antonii Ab.

S. Liborii Ep.

S. Dominici

S. Ignatii Loyola

S. Iohannis de Ma

S. Vincentii E. Ev.

Paschalis Bay

S. Antonii, E. Ev.

S. Francisci de Paula

S. Francisci Xavieri

S. Aloysii Gonzaga

S. Stanisla



Venanti M. *S. Blasii E. M.* *Stephani P. P.* *S. Laurentii L. M.* *S. Januari M.* *S. Joani Neopo.* *S. Georgii M.*
S. Philippi A. *S. Bartholomei A.* *S. Mattei A.* *S. Simonis A.* *S. Taddei A.* *S. Mattie A.* *S. Barnabe A.*
S. Thome A. *S. Andreae A.* *S. Petri A.* *De Purpura D.N.I.C.* *S. Pauli A.* *S. Jaco: Ma: A.* *S. Jaco: Mi: A.*
S. Marci Eva. *De Pallio S. Joseph.* *De Spina D.N.I.C.* *S. Joan: Bapto.* *S. Luca: Eva.*
Inducio B.M.V. *De Fune D.N.I.C.* *De Corona D.N.I.C.* *De Annuntia: M.I.* *De Capillis B.M.V.* *De Velo B.M.V.*
Aniceti P.P.M. *S. Anne.* *S. Joachim.* *De Cruce D.N.I.C.* *S. Zaccaria.* *S. Elizabeth.* *S. Felicis P.P.M.*
S. Petri M. *S. Cosimi M.* *S. Sebastiani M.* *S. Gregorii P.P.D.* *S. Ambrosii E.D.* *S. Augustini E.D.*
S. Petri M. *S. Cosimi M.* *S. Sebastiani M.* *S. Gregorii P.P.D.* *S. Ambrosii E.D.* *S. Augustini E.D.*
De Spongia D.N.I.C. *S. Martini Ep.* *S. Vbaldi Ep.* *S. Thome Aqu.*
S. Hieroni: Ec: D. *S. Silvestri P.P.* *S. Pu. P.P.V.* *S. Liborii Ep.* *S. Dominici.* *S. Ignatii Loyola.* *S. Joan: de Mata.*
S. Bernadi Ab. *S. Benedicli Ab.* *S. Antonii Ab.* *S. Antoni, Fata.* *S. Franci de Paula.* *S. Franci Xavieri.* *S. Aloysii Comzaq.* *S. Stanisla: Kosta.*
S. Vincentii, Ferre. *S. Paschalis Bay.* *S. Antonii, Fata.* *S. Franci de Paula.* *S. Franci Xavieri.* *S. Aloysii Comzaq.* *S. Stanisla: Kosta.*



*“En el silencio es donde suceden
los grandes acontecimientos.
No en el tumultuoso derroche del acontecer externo,
sino en la augusta claridad de la visión interior,
en el sigilo de las decisiones,
en el sacrificio oculto y en la abnegación;
es decir, cuando el corazón tocado por el amor,
convoca la libertad de espíritu para entrar en acción
y su seno es fecundado para dar fruto”.*

Romano Guardini. *El Señor*

Relicario que guarda el corazón de santo Toribio de Mogrovejo.

Fundador del monasterio de Santa Clara de Lima

1726 - 2026

300 años de su canonización









Contemplativas
MONASTERIOS
en el VIRREINATO del PERÚ

SILENCIO

Acceda a la versión digital de *Contemplativas monasterios en el virreinato del Perú*, del Fondo Editorial del BCP, a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com



© Copyright

Banco de Crédito del Perú

Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2025-13988

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

Tiraje: 4,600 libros
Páginas: 352
Impresor: Ausonia S.A.

ISBN: 978-9972-837-46-3





Contemplativas

MONASTERIOS
en el **VIRREINATO del PERÚ**

Luis Eduardo Wuffarden

Irma Barriga Calle

Juan Pablo El Sous Zavala

Pedro Guibovich Pérez

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Ramón Mujica Pinilla

Margarita Suárez Espinosa

Daniel Vifian López







ÍNDICE

Presentación XV

Agradecimiento XXI

Introducción

Contemplativas

Monasterios, memoria, historia y puerta al misterio XXVII

Jesús Tupac Terbullino

Mujeres, monasterios y sociedad en Lima virreinal I

Margarita Suárez Espinosa

**Espiritualidad apocalíptica femenina en los claustros dominicos
del virreinato peruano** 13

Ramón Mujica Pinilla

***Tota Pulchra Est María*: Monasterios concepcionistas
en el Perú virreinal** 69

Irma Barriga Calle

**Canónigas Regulares y ermitañas Recoletas
de San Agustín: Los Monasterios limeños de la Encarnación
y Nuestra Señora del Prado** 101

Luis Eduardo Wuffarden

Tiempos legendarios y agendas contrarreformistas:

La orden carmelita en el Perú virreinal 129

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Las "hijas de Santa Clara": Monasterios de la segunda orden franciscana en el virreinato peruano 177

Luis Eduardo Wuffarden

Bajo el signo de la santísima trinidad: Las Cistercienses y Trinitarias descalzas en Lima 231

Juan Pablo El Sous Zavala

La vida festiva en los Monasterios 255

Pedro Guibovich Pérez

Ante el avance del siglo: Reforma y crisis en las iglesias Monacales limeñas, siglos XIX y XX 275

Daniel Vifian López

Notas 293

Bibliografía 302

Registro de Autores 315

Créditos 319









Con el libro *Contemplativas*, que entregamos este año 2025 con gran entusiasmo y auténtica satisfacción, la colección *Arte y Tesoros del Perú* llega a su volumen 52, dedicado esta vez a la historia y a las manifestaciones artísticas conservadas por los monasterios de fundación virreinal en nuestro país. Sus páginas ofrecen un adecuado complemento a un título anterior de la serie, *Los claustros y la ciudad*, que reflexiona sobre la contribución de las órdenes masculinas a la tradición cultural y al patrimonio artístico peruanos. Se mostró entonces el papel decisivo desempeñado por los conventos en relación con el fenómeno urbano, dentro de una época en la cual la Iglesia y la religiosidad influían sobre todos los aspectos de la vida social.

En el caso de las comunidades contemplativas, su aparición fue algo más tardía, pues surgieron como respuesta al crecimiento de la población femenina en las ciudades hispanas que los conquistadores iban fundando a lo largo del antiguo territorio del Tahuantinsuyo. Sus clausuras se erigieron muchas veces como espacios de refugio para mujeres que enfrentaban diverso tipo de riesgos en la sociedad laica. Con el paso del tiempo, esos recintos crecieron considerablemente junto con el número de sus habitantes, llegando a ser verdaderas ciudades cerradas que mantenían, sin embargo, una comunicación constante con el mundo exterior. Ello les permitió influir en múltiples aspectos espirituales, pero también materiales de su tiempo, desde la dinamización de la economía hasta la formación de una cultura gastronómica propia.

Varios capítulos de esa historia fascinante son narrados con gran versación por los autores reunidos en este volumen, todos ellos reconocidos investigadores de los temas que tratan. Junto con Luis Eduardo Wuffarden e Irma Barriga como autores y coordinadores científicos, colaboran en esta ocasión Juan Pablo El Sous, Pedro Guibovich, Ricardo Kusunoki, Ramón Mujica Pinilla, Margarita Suárez y Daniel Vifian. Después de una introducción histórica general, cada capítulo aborda las diversas órdenes, su historia en el país, los rasgos singulares de su espiritualidad, así como sus expresiones en la iconografía y el arte. Asimismo, los capítulos finales exploran el mundo festivo desarrollado alrededor de los complejos monásticos y la crisis que estos experimentaron en el siglo XIX, como consecuencia de la reforma neoclásica y de las políticas liberales del Estado republicano.

Entre los temas más sugerentes que fluyen de este libro surge, por ejemplo, la trascendencia que tuvo la figura de santa Rosa de Lima, primera americana elevada a los altares, en la vida monástica peruana. Es importante considerar que Rosa no era monja profesa sino beata terciaria dominica, y sin embargo varias clausuras peruanas fundadas en el siglo XVIII llevan su nombre. Su figura estuvo asociada también al fenómeno de las “alumbradas”, con grandes repercusiones en la espiritualidad local, que preocupó a los miembros del Santo Oficio, quienes finalmente intervinieron para frenar algunas manifestaciones que consideraban contrarias a la ortodoxia doctrinal.

Con respecto a un personaje como santa Teresa de Ávila, podría afirmarse que su reforma de la orden carmelita dejó profunda huella en los claustros americanos, lo que se ve reflejado en una de las iconografías más ricas del arte virreinal. En paralelismo entre Rosa de Lima y la santa de Ávila es bastante significativo en ese sentido. Más allá de la propia congregación del Carmelo, el espíritu teresiano y los escritos de la doctora de la Iglesia ayudaron a forjar prácticas devociones comunes a los monasterios de otras órdenes, en los cuales se buscaba el retorno a normas de estricta observancia. Abundan los ejemplos de este fenómeno y de sus proyecciones en la sociedad laica.

Sin embargo, la vida monástica transcurría dentro de los cercos que rodeaban a estos “hortus conclusus”. A través de estas páginas podremos acercarnos a esos grupos humanos aparentemente cerrados, que escondían una vida comunitaria intensa y compleja, en la cual el lenguaje de los símbolos revestía primordial importancia. Se explica así que las comunidades de monjas, en sus momentos de auge, rivalizaran entre ellas, sea con relación a sus actividades musicales o a través de las escogidas obras de arte que importaban desde Europa o comisionaban a los mejores artífices locales.

Por todo ello, las expresiones artísticas acumuladas durante siglos constituyen el eje principal de esta publicación y son puestas al alcance de todos, gracias al apoyo invaluable de las imágenes. No es exagerado afirmar que la mayor parte de las obras aquí reunidas permanecían inéditas, y son reveladas por primera vez al gran público e incluso a los especialistas de la historia del arte. Así, el lector podrá recorrer con previsible asombro aquellos lienzos, esculturas o piezas

decorativas que conformaron el ambiente interior de las clausuras, brindaron el apoyo necesario para las prácticas devocionales, pero además fueron enarbolados como señas de identidad por las ramas femeninas de las órdenes regulares.

Nuestro más cálido agradecimiento, por tanto, va dirigido a las comunidades religiosas y a sus autoridades, que abrieron generosamente las puertas de sus claustros para compartir así un legado invaluable de fe y arte, guardado con celo ejemplar. Infinitas gracias a las hermanas agustinas, carmelitas, clarisas, concepcionistas descalzas, dominicas y trinitarias, así como a sus monasterios en las ciudades de Lima, Ayacucho, Arequipa, Cajamarca y Cuzco. En todos esos lugares recibimos la hospitalidad y el espíritu solidario que ellas han logrado mantener vivos hasta el presente. Sin su apoyo hubiera sido imposible cumplir este ambicioso proyecto editorial, que el Banco de Crédito del Perú presenta ahora al público lector, como una nueva demostración de su compromiso permanente con la educación y la cultura del país.

Luis Romero Belismelis
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú







*“Como el marinero en alta mar necesita el faro que indique
la ruta para llegar al puerto, así el mundo os necesita a vosotras.
Sed faros, para los cercanos y sobre todo para los lejanos.
Sed antorchas que acompañan el camino de los hombres
y de las mujeres en la noche oscura del tiempo.
Sed centinelas de la aurora (cf. Is 21,11-12)
que anuncian la salida del sol (cf. Lc 1,78)*

Constitución apostólica *Vultum Dei Quaerere*
Sobre la vida contemplativa femenina
Papa Francisco
29 de junio de 2016



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. Pedimos excusas desde ya si alguna de ellas, involuntariamente, no figura incluida en esta relación.

Conferencia Episcopal Peruana: Excmo. Mons. Carlos García Camader, presidente del Episcopado Peruano y Obispo de Lurín.

Federación Inmaculada Concepción de las Monjas Clarisas: R.M. Cecilia Gálvez Sánchez, O.S.C. presidenta; Federación Nuestra Señora del Carmen de Carmelitas Descalzas del Perú: R.M. Elena de la Reina del Carmelo, O.C.D., presidenta; Federación de Monjas “Nuestra Señora del Rosario”: Sor Rosa Elvira Cáceres Marroquín, O.P., Madre Federal; Federación Santísima Trinidad y Nuestra Señora del Buen Remedio: Sor María de Jesús, O.S.S.T., Madre Federal.

Arzobispados, monasterios e iglesias

Arzobispado Metropolitano de Arequipa: Excmo. Mons. Javier del Río Alba, Mons. Raúl Chau Quispe, Obispo Auxiliar y Párroco de Cayma; Monasterio Santa Catalina de Sena: M. superiora Teresita Dávila Retamozo, O.P.; Monasterio Santa Rosa: M. superiora, Amada de Jesús Gonzáles León, O.P.; Monasterio de San José - Madres Carmelitas Descalzas: R.M. priora Liliana de la Sagrada Eucaristía Xesspe Carrasco, O.C.D.

Arzobispado de Ayacucho: Excmo. Mons. Salvador José Miguel Piñeiro García-Calderón; Monasterio de Santa Clara de Asís: Abadesa, María José de la Santísima Trinidad, O.S.C.; Monasterio San Francisco de Borja (Santa Teresa) - Madres Carmelitas Descalzas: R.M. priora, Carmen Rosa de San Francisco de Borja, O.C.D.

Arzobispado Metropolitano del Cusco: Excmo. Mons. Richard Daniel Alarcón Urrutia; Monasterio Santa Clara de Asís - Hermanas Clarisas: M. Abadesa Nelly de Dios Trino, O.S.C.; Monasterio Santa Catalina de Siena de Nuestra Señora de los Remedios: R.M. superiora Epifanía de Nuestra Señora de los Remedios, O.P.; Monasterio Carmelitas Descalzas de San José - Santa Teresa: R.M. priora Blanca López Carta, O.C.D.

Arzobispado de Cajamarca: Excmo. Mons. Isaac Martínez Chuquizana; Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú: Fr. Marcos Saravia Orellana, O.F.M., ministro provincial; Monasterio Inmaculada Concepción: Sor María Magdalena del Carmen, O.I.C.

En Lima:

Monasterio Nuestra Señora del Carmen de Lima - Madres Carmelitas Descalzas: R.M. priora Ketty de Jesús, O.C.D.; Monasterio de Concepcionistas Descalzas de San José: R.M. Juanita Celmi Mautino, O.I.C.; Monasterio de Santa Clara de Lima: R.M. Abadesa, Natividad de la Niña María Mora Pineda, O.S.C.; Monasterio de Trinitarias: R.M. Nelva de Santa María, O.S.S.T.; Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad: R.P. Edwin Alex Echeandía Loro, O.S.B, R.P., Abel María Gonzáles Gastelo, O.S.B.; Santuario de la Santísima Trinidad - Misioneros de los Santos Apóstoles: R.P. Carlos Morante, O.S.S.T.; Ex- Monasterio de Concepcionistas Descalzas de San José - Misioneros de los Santos Apóstoles: R.P. Guillermo Salís, M.S.A; Monasterio de Santa Rosa de Santa María: R.M. Ana María de Jesús Torres, O.P.; Monasterio Santa Catalina de Sena - Orden Predicadores: R.M. Alejandra Gómez Estremadoyro, O.P.; Monasterio Nuestra Señora del Prado - Agustinas Hijas del Santísimo Salvador: R.M. Edith Chávez Benites, A.H.S.S., superiora general, R.M. María Córdova Huerta, A.H.S.S.; Monasterio Nazarenas Carmelitas Descalzas: R.M. priora Rosa de Jesús Valverde Cruz, O.C.D.; Parroquia Nuestra Señora de los Desamparados y San José: Pbro. Roy Cutire; Hogar San Camilo: R.P. Alex Ballena, M.I.

Arzobispado Metropolitano de Trujillo: Excmo. Mons. Alfredo Vizcarra Mori, R.P. Alfredo Rusca Maguiña, S.J.; Monasterio Nuestra Señora del Carmen y San José - Madres Carmelitas Descalzas: R.M. priora, Yanitza de la Divina Misericordia, O.C.D.; Monasterio Santa Clara: R.M. Abadesa Johana de Jesús Olórtegui Costa, O.S.C.

Provincia Dominicana San Juan Bautista del Perú: Fr. Rómulo Vásquez Gavidia, P. provincial, O.P., Fr. Luis Enrique Ramírez Camacho, O.P., Fr. Alfredo Martínez Sebastián, O.P.

Gobierno de la Provincia de los XII Apóstoles en Perú: Fr. Ernesto Chambi Cruz, O.F.M., ministro provincial.

Colaboración institucional

En el Perú:

Museo de Arte Virreinal Santa Teresa de Arequipa: Jessica Álvarez Chávez; Museo Pedro de Osma: Rochi del Castillo, directora; Museo de Oro del Perú y Armas del Mundo: Camila Pérez Palacio Mujica, Museo de Arte de Lima - MALI: Sharon Lerner., directora.

En el extranjero:

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: Dra. Angélica Velázquez Guadarrama, Lic. Columba Sánchez Jiménez.



Colaboración personal

María Rosa Álvarez Calderón Larco, Luis Martín Bogdanovich Mendoza, Rubén Campos, Liliana Canessa Cavassa, Gonzalo Córdova, M. Mariaelena de San José, O.S.C, M. Margarita del Sagrado Corazón, O.C.D., P. Juan Dejo, S.J.†, Melissa Edgar Silva, M. Cecilia Gálvez Sánchez, O.S.C., David Gavilán, Rafael Japón Franco, Gaby Julián, Emma Montalvo, Benito Navarrete Prieto, Diego Paitán, Rubén Ramos Campos. P. Fernando Roca Alcázar, S.J., P. Enrique Rodríguez, S.J., Julio Rodríguez Effio, Silvia Stern de Barbosa, Jesús Túpac Terbullino, Andrés Úbeda de los Cobos, Javier Velarde.

- ◀ Carátula:
Anónimo limeño. Santo Toribio de Mogrovejo funda el monasterio de Santa Clara, circa 1720/1740.
- ◀ Páginas II-III:
Monasterio de Santa Clara la Real, Trujillo. Claustro principal.
- ◀ Páginas IV-VII:
Monasterio de Santa Teresa, Huamanga. Vista aérea de la iglesia y el claustro.
- ◀ Páginas VIII-IX:
Monasterio de Santa Teresa, Trujillo. Sala capitular.
- ◀ Páginas X-XI:
Monasterio de Santa Teresa, Arequipa. Claustro principal.
- ◀ Páginas XII-XIII:
Monasterio del Carmen, Trujillo. Coro bajo.
- ◀ Página XIV:
Anónimo cuzqueño. *San Miguel arcángel*, 1697. Óleo sobre lienzo.
- ◀ Páginas XVIII-XIX:
Anónimo cuzqueño. *San Miguel arcángel presenta el Niño Jesús a los coros celestiales*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.
- ◀ Página XX:
Anónimo cuzqueño. *Anunciación*, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.
- ▲ Detalle. Anónimo cuzqueño. Aparición de la Virgen a Santa Catalina de Siena, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.
- ▶ Páginas siguientes:
Anónimo huamanguino. *Alegoría de la Premonición de la Pasión*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



GLORIA IN EXCELSIS DEO



ELCIS, DEO

PAGNI



INRI

AMOR

AMOR

VERBUM
CARO
FACTUM
EST

CONTEMPLATIVAS MONASTERIOS, MEMORIA, HISTORIA Y PUERTA AL MISTERIO

Jesús Tupac Terbullino



muchos podría parecer paradójico que en pleno siglo XXI, en un mundo donde prima la tecnología, la digitalización y la abrumante inteligencia artificial, así como el ruido ensordecedor de las grandes ciudades con sus ritmos vertiginosos, aún existan espacios como los monasterios, que son oasis de esperanza. Estos nos siguen recordando, en forma silenciosa y profética, que es posible consagrar el corazón, el cuerpo, el alma entera,¹ la juventud y cada etapa de la vida al servicio orante de la Iglesia. De ahí la importancia de conocer la vida contemplativa, su historia y, desde luego, sus implicancias en la sociedad contemporánea.

Existe en el ser humano una profundidad insondable que no permite ser encasillada por definiciones limitadas ni conceptualizaciones abstractas porque es más que una realidad material, cognitiva o afectiva. Esto acontece debido a que la existencia se encuentra envuelta por un velo de misterio, puesto que cada latido del ser emerge como un eco de la esencia divina.² Por ello, no basta con contemplar la razón, el afecto o la humanidad, pues prevalece algo que sobrepasa y desborda desde lo profundo, que saca a la persona de su cómoda tranquilidad para empujarla y guiarla por senderos de plenitud.

Ahora bien, conocer la esencia íntima del ser a veces demanda una tarea titánica y compleja, pero esto no debe llevar a caer en el nihilismo fatalista o en la tentación de explorar ciertas aristas de las profundas cavernas... donde secretamente mora el amor pleno.³

◀ Anónimo huamanguino. "El Verbo se hizo carne". *Santa Teresa de Ávila recibe los estigmas y la corona de Cristo y la Virgen*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



En esa línea de pensamiento, la antropología filosófica postula que el hombre es, ante todo, un peregrino del misterio, un espíritu en búsqueda que navega entre lo finito y lo infinito, entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo cotidiano y lo sagrado. «El hombre y la mujer, en efecto, tienen una dimensión religiosa indeleble que orienta su corazón hacia la búsqueda del Absoluto», afirma el papa Francisco.⁴ Teniendo en cuenta este marco reflexivo de la realidad trascendente que nos habita, se puede decir que, entre los diversos proyectos de vida, el propuesto por los monasterios se erige como una respuesta concreta y radical al anhelo de plenitud que late en el corazón. Porque, como señala san Agustín, en tanto somos creación divina, tendemos hacía el Creador: «Nos hiciste Señor para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que no descansa en ti».⁵

Importa precisar que el proyecto de vida que acogen los monasterios no se origina por evasión, como una *fuga mundi*, sino por una honda convicción de que lo esencial se encuentra en la sencillez, en la cotidianidad, en la quietud de los claustros. Cada una de estas parcelas de esperanza (con su exquisita y armónica arquitectura en algunos casos; con su rico legado artístico acopiado durante siglos; con su humilde y respetuosa vivencia de la liturgia; con su profética existencia comunitaria) es la expresión de una búsqueda que no se agota en lo humano, ya que se orienta a lo divino.

Las religiosas son conscientes de que Dios ha irrumpido en sus historias y las ha llamado de manera especial y particular, tal como sucediera con sus discípulos («No me habéis elegido vosotros a mí, sino que yo os he elegido a vosotros» [Juan 15, 16]; «Después subió a la montaña y llamó a su lado a los que quiso. Ellos fueron hacia él...» [Marcos 3, 13]). Solo desde esa experiencia fundadora, «se siente la atracción de algo que se descubre intrínsecamente válido y en la que se reconoce algo importante... algo por lo que valdrá la pena soportar el cansancio o la lentitud de un camino, para nada fácil...».⁶

Parece complicado y desafiante identificar valores que los monasterios cultivan y que la cultura contemporánea descarta, como en el caso del silencio oracional. Los claustros monásticos nos enseñan que este no es simplemente ausencia de palabras, sino presencia real de lo esencial. En ese contexto, la oración –en sus diversas expresiones: vocal, mental y litúrgica– marca la cotidianidad de las religiosas contemplativas. Asimismo, no olvidemos que dicho acto constituye un espacio de comunión, donde el ser humano se reúne con Dios y con el prójimo.

En los monasterios femeninos se propone una existencia regida por el silencio, la oración contemplativa y el encuentro comunitario, ámbito donde se forja y consolida la fraternidad. Como indicamos antes, este proyecto de vida no supone una negación del mundo; más bien, es una forma de habitarlo desde una lógica que desbarata nuestros esquemas, porque se enraíza en el amor gratuito y la entrega total. De acuerdo con la mística española Teresa de Jesús, el corazón se centra en un único amor, que hace posible relativizar y empujarse los otros amores.⁷

En ese sentido, el silencio orante se transforma en una pedagogía del amor, en un medio para escuchar la voz del amado que llama a una devoción plena, según refiere la mística carmelita Isabel Catez: «Sumergida en el silencio, en la soledad y en una oración que nunca acaba, pues se prolonga en todo lo que hace, se vive ya como en el cielo: 'solo de Dios'».⁸

Otro aspecto que define la vida contemplativa es el compromiso con el contexto que la rodea, puesto que seguir a Cristo implica asumir la misión de consolar, sanar y pro-

clamar el Reino. La antropología cristiana sostiene que el ser humano se realiza en la comunión y no en el aislamiento. Por eso, la vida contemplativa, aunque centrada en Dios, se abre al prójimo. El silencio y la contemplación no excluyen la acción. Por el contrario, la nutren y la orientan, porque «el amor del discípulo es un amor que abraza a todos los hombres, que privilegia a los pequeños, los débiles, los pobres».⁹

De ahí que la vida contemplativa, lejos de inducir a un ensimismamiento egoísta de la persona, genere una fuerte dimensión fraterna, dado que es un signo manifiesto del amor a Cristo: «Si uno dice que ama a Dios mientras odia a su hermano, miente; pues si no ama al hermano suyo a quien ve, no puede amar al Dios a quien no ve» (Juan 4, 20). Si bien la respuesta al llamado que experimentan las religiosas «comienza como una búsqueda personal, termina con la plenitud de la vida de la comunidad».¹⁰

Por consiguiente, las consagradas son llamadas a seguir al Maestro en comunidad, cultivando el espíritu fraterno. Esto dista de ser una convivencia superficial en la medida en que exige una auténtica comunión entre quienes comparten la misión. Actos cotidianos como la oración litúrgica, las labores habituales, el servicio mutuo, se convierten en espacios donde se encarna la fraternidad y se hace visible el amor de Dios. En los conventos se tiene la firme convicción de que, gracias a esa clase de vida, se puede llegar a amar como Cristo ama; es decir, con paciencia, misericordia, humildad y entrega completa.

También conmueve y merece atención el cuidado y afecto que brindan las contemplativas a las religiosas de mayor edad. Frente a una cultura *light* que tiende a rechazar y encerrar a los ancianos en asilos, la vida piadosa ofrece un testimonio contracultural de amor y respeto. La comunidad se preocupa por las hermanas mayores, valora sus palabras, enseñanzas y consejos, reconociéndolas como una fuente de sabiduría y humanidad profundas. Muchas de ellas alcanzan la etapa final de sus vidas con una riqueza espiritual que ilumina a la congregación y son acogidas con el cariño que se da a una madre, como parte viva del carisma que las une. Esta actitud fraterna cristaliza el amor de Cristo en el amparo al prójimo más vulnerable, gesto que nos descubre el rostro misericordioso del Señor.

Por último, debemos resaltar que los monasterios custodian notables y valiosas colecciones artísticas. Cada pieza atesorada a lo largo de los siglos corrobora el esfuerzo que desplegaban las congregaciones para constituir ese patrimonio, al igual que el generoso apoyo de bienhechores y devotos. Entre las obras de arte figuran pinturas, esculturas, retablos, ornamentos litúrgicos, relicarios y otros objetos rituales. No obstante, es necesario puntualizar que ese variado acervo no se limitaba a cumplir una función meramente decorativa. Ante todo, estaba orientado a crear un ambiente ideal para elevar el espíritu de quienes acudían a las iglesias y moraban en los claustros. Aquellas obras, que provienen de distintas épocas y corresponden a diversos estilos, han logrado trascender el paso del tiempo y continúan inspirando la vida profesa. Sin duda, tienen el poder de suscitar una experiencia estética tan singular que lleva a entablar un exquisito diálogo entre lo sagrado y lo humano, elementos indispensables para fortalecer la contemplación.¹¹

*La religiosa contemplativa
es aquella que vive despierta ante
la presencia del Reino
permitiendo que Dios venga
primero a su corazón.
Vive en vigilia interior
y custodia su alma con oración
silencio y amor. Vive en el mundo
sin ser de él, y no huye del mundo
sino que intercede por él,
así logra y se convierte en signo
profético recordando a todos
que sólo el amor de Dios llena
el vacío del alma.
Su silencio es fecundo,
su oración sostiene a los que
luchan y su pureza interior
mantiene abierto el paso
del Reino de Dios entre
los hombres, así su vida
se convierte en un eco
de la oración de Jesús
“Padre que todos sean uno”.*

Comunidad de religiosas Carmelitas Descalzas de Cusco.

Páginas XXX-XXXI:

- Vista panorámica de Lima (detalle).
Er. Charton, 1851. Óleo sobre lienzo
terminado en París en 1853.
Foto Enrique Escudero.





*Los monasterios
en la sociedad virreinal*



MUJERES, MONASTERIOS Y SOCIEDAD EN LIMA VIRREINAL

Margarita Suárez Espinosa



La expansión y el establecimiento de los reinos ibéricos en el globo, y particularmente en América, son fenómenos que han sido revisados a fondo durante las últimas décadas, a tal punto que hoy en día se habla de los siglos XV y XVI como el periodo inicial de una historia *conectada*, *mundial* o *global*. Fue una época de sorpresa y asombro, en la cual las mujeres eran un componente clave del engranaje económico, social, religioso y cultural que se iba construyendo. Invisibilizadas por mucho tiempo, cumplieron una labor que recién se está empezando a comprender en el proceso de formación y desarrollo de las nuevas sociedades de los imperios hispánicos, donde, a diferencia del Viejo Continente, ciertas mujeres tuvieron oportunidades de ascender y lograr una buena posición en las ciudades e independencia en el manejo de sus posesiones.

LAS MUJERES Y EL NACIMIENTO DE LAS SOCIEDADES CRIOLLAS

A pesar de los rigores del trayecto y la distancia, llegaron mujeres de Castilla y otros reinos de Europa a las Indias de manera sostenida. Se ha estimado que desde el siglo XVI hasta mediados del XVII arribaron 450 000 españoles a América; las mujeres fueron el 20% o el 30% de los emigrantes hacia finales del siglo XVI.¹ La malla familiar, afianzada por la correspondencia, explica el éxito de la emigración española a nuestro continente, fenómeno excepcional en la expansión de Europa en la Edad Moderna. Sin embargo, la emigración tuvo sus tiempos. De un promedio

◀ Anónimo cuzqueño. Retrato de Catalina Correa como donante. Detalle de una *Virgen de Copacabana*, circa 1747. Óleo sobre lienzo.

► Miguel Cabrera (atribuido). *Santa Rosa con el Niño Jesús*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

de 10% del total de inmigrantes durante la época de la conquista y las guerras civiles, la proporción de mujeres aumentaría a casi el 30% hacia 1580, con lo que alcanzó su pico.² La vida de doña Inés Muñoz, la primera española que vino casada al Perú, compendia magistralmente la función que asumieron las mujeres peninsulares en la nueva sociedad virreinal.³ Su presencia en este periodo tan temprano es inusitada, aunque luego se unieran más mujeres al contingente migratorio, pues la mayoría de las que acompañaron a los conquistadores en estas tierras fueron indígenas, o esclavas y moriscas traídas de Europa.

Las redes familiares de los inmigrantes españoles, la propia monarquía y la Iglesia lograron definir ciertos rasgos que convirtieron a la ciudad ultramarina de Lima en una ciudad «castellana». Y es muy posible que mujeres como doña Inés Muñoz (1510-1594) hayan sido las gestoras de esta empresa. Ella llegó a contar con tres mil indios tributarios en sus encomiendas de Mancha (Lurín), Collique, Jauja y Huánuco, las cuales heredó de su primer marido, Martín de Alcántara, medio hermano de Francisco Pizarro. Después, las encomiendas estuvieron a cargo de su segundo esposo, Antonio de Ribera, y, más adelante, pasaron a manos de su hijo, Antonio de Ribera, el mozo, quien murió sin descendencia.⁴ Sin duda, Inés Muñoz manejó con destreza su peculio. Gracias a su longevidad, esta mujer que había navegado allende la mar antes de la conquista del Perú, fue testigo de las guerras de los conquistadores y del castigo monárquico a los encomenderos alzados. Asimismo, se desposó dos veces y, contra todo pronóstico, hacia 1570 disponía de un patrimonio notable, incrementado con tesón a lo largo de casi cuatro décadas. Al haber muerto tempranamente su hijo Antonio y con 63 años a cuestas, optó por donar sus bienes para la fundación de un nuevo convento, el de la Limpia Concepción, y hacer lo mismo que el 10% de las mujeres de Los Reyes durante el periodo virreinal: recogerse y dedicarse a la vida religiosa.

LIMA, UNA CIUDAD CON OLOR A SANTIDAD

La transformación que experimentó Lima desde lo que era el pueblo del curaca Taulichusco hasta erigirse como la capital de un virreinato (la Ciudad de los Reyes) no fue inmediata. En el siglo XVI, de manera tímida, comenzaron a fundarse instituciones religiosas, tendencia que desembocaría en un verdadero *boom* entre 1580 y 1620, que coincidiría con la expansión económica y comercial del Perú. El derrotero de algunas mujeres exitosas de la élite, como Inés Muñoz, las llevó hacia la devoción religiosa. Además, no resulta extraño que aquellas que se quedaban viudas y sin soporte familiar, desvalidas, eligieran dedicarse a la vida eclesial. Así, ante la falta de monasterios –o pese a ellos–, se convirtieron en beatas, es decir, mujeres casadas, viudas o solteras que vivían en grupos, vestían hábitos y demostraban públicamente su fervor.⁵ En 1548, se fundó el Beaterio de las Dominicanas, que albergaba a mujeres españolas, mestizas e indígenas, al igual que a niños mestizos y mulatos.⁶ La enfermería del Hospital de Santa Ana, a su vez, funcionó como «recogimiento» de las enfermas.⁷

Ya desde el siglo XVI funcionaron varios «recogimientos» en Lima, que son mencionados en fuentes conventuales y oficiales, casos de divorcios y expedientes de beatificación. A diferencia de los beaterios o los conventos, no estaban sujetos a la regla canónica.⁸ Estas instituciones podían actuar como refugio de mujeres divorciadas, residencia temporal durante la ausencia de un marido, cárceles o, incluso, colegios. Las beatas, por su parte, eran mujeres que desdeñaban el matrimonio y el convento, así como la autoridad paterna y la sumisión conyugal. Esto las colocaba fuera de cualquier dominio masculi-

no, excepto el del confesor, y fueron vistas con temor tanto en la península como en el Perú. La fama de Rosa de Lima produjo una «estampida de beatitud».⁹

En medio de este frenesí y con alguna que otra intervención de la Inquisición, también es cierto que las mujeres prefirieron ingresar a los monasterios y beaterios que se fundaron en la ciudad en los dos primeros siglos de la colonización. Lima no albergaba una gran población, pero, a medida que avanzaba el siglo XVII, el enriquecimiento de sus habitantes se podía constatar en la ostentación de bienes que mostraban con desenfado. El censo que mandó hacer el marqués de Montesclaros en 1614 arrojó un total de 25 447 personas (ver Cuadro 1), entre las cuales un poco más de la mitad eran mujeres y una de cada diez vivía en un monasterio, al igual que en el caso de los hombres. Por lo demás, había cuarenta y tres iglesias y conventos, y doscientas capillas entre públicas y privadas, que se enmarcaban en seis parroquias que eran las que definían los barrios de la ciudad.¹⁰

Por tanto, estamos ante una sociedad que invirtió mucho dinero en estas instituciones y albergó en sus monasterios a una fracción importante de mujeres. Según Nancy E. van Deusen, ya en 1630 «el cuerpo místico de la *República cristiana* de Lima había alcanzado un nivel de piedad comparable con el de las mejores ciudades europeas».¹¹ Durante el siglo XVI se fundaron dos de los seis suntuosos monasterios grandes de Los Reyes: la Encarnación y la Limpia Concepción (ver Cuadro 2). El primero –que era el más antiguo– se estableció el 25 de marzo de 1558 en las casas donde oraba el grupo de beatas de Santa Mónica, estaba regido por los agustinos y bajo la advocación de la Virgen de los Remedios. Las promotoras fueron Leonor Portocarrero –viuda de Alonso de Almaraz, funcionario de la Real Hacienda– y su hija Mencía de Sosa, cono-



Cuadro 1
Población de Lima según el censo de 1614

	Hombres	Mujeres	Total
Espanoles	5257	4359	9616
Negros	4529	5857	10386
Mulatos	326	418	744
Indios	1116	862	1978
Mestizos	97	95	192
Subtotal	11 325	11 591	22916
Clero			
Monásticos	894	820	1714
Otros	300		300
En caridad		79	79
Divorciadas		13	13
Sirvientas de las monjas		425	425
Subtotal	1194	1337	2531
Total	12 519	12 928	25447

Fuente: Nancy E. van Deusen, *Entre lo sagrado y lo mundano*, p. 268.

Cuadro 2

Población de monjas, criadas, esclavas, donadas y seglares en los monasterios y beaterios de Lima en 1700

Monasterios grandes	Velo negro	Velo blanco	Novicias	Donadas	Criadas	Esclavas	Seglares	Total
Encarnación	202	21	6	29	280	144	135	817
La Concepción	247	14	10	47	290	271	162	1041
Santa Clara	172	20	9	48	148	130	105	632
San José	53	14	5	71	95	56	34	328
La Trinidad	83	5	4	6	78	82	20	278
Santa Catalina	140	13	6	15	166		54	394
Monasterios								
Prado	31	4	2		30			7
Carmen de San José	18	3			6			27
Trinitarias Descalzas	26		2		13			41
Carmen de Santa Ana	19		2		9			30
Beaterios								
	Beatas	Novicias			Criadas	Esclavas	Seglares	Total
Mercedarias	20				18		7	45
Jesús, María y José	22	4			8	4		38
Santa Rosa de Santa María	10					16	5	31
Jesús Nazareno	13				4			17
Santa Rosa de Viterbo	16				5			21
Nuestra Señora de Copacabana	5				3		8	16
Patrocinio	10				3			13

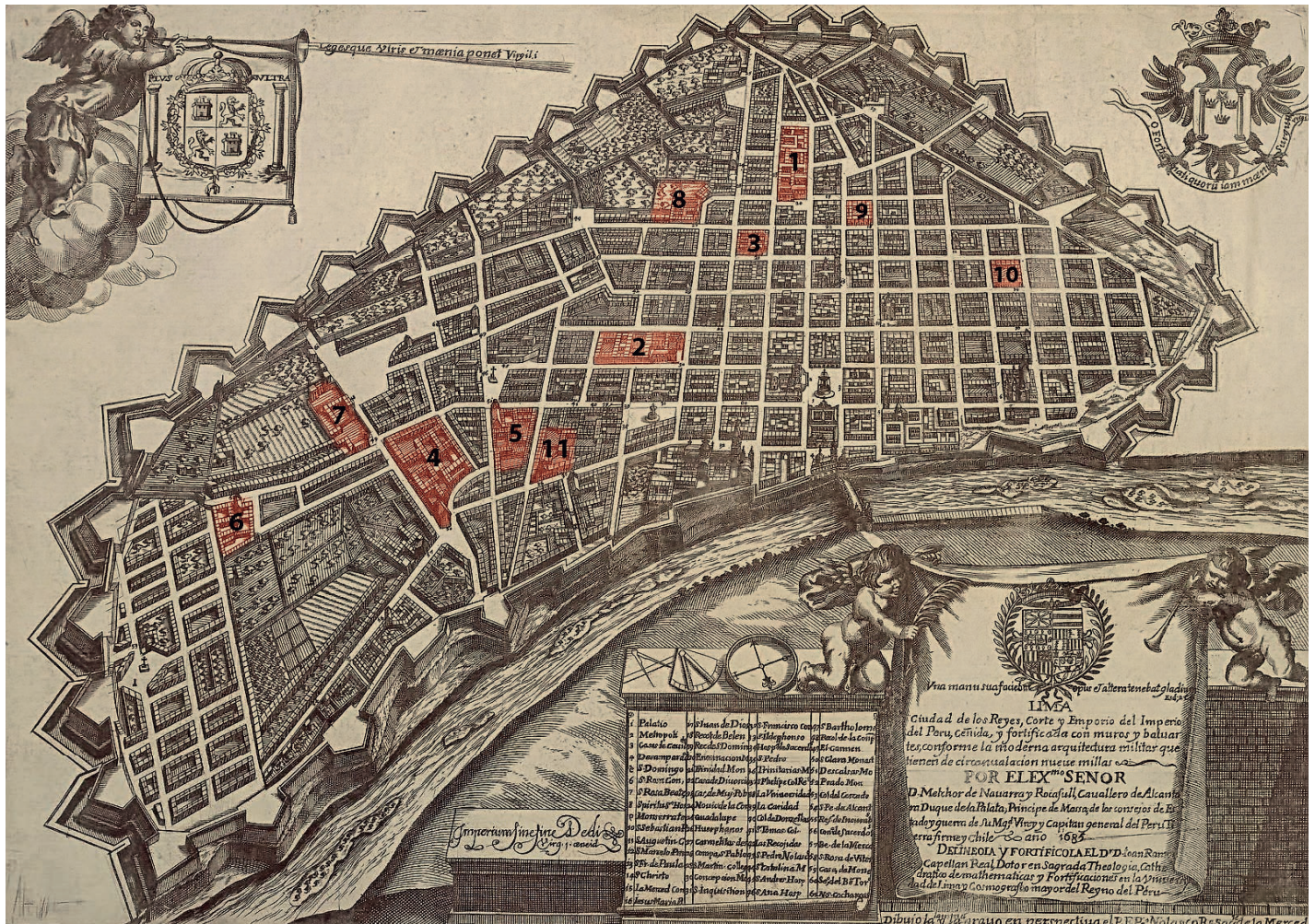
Fuente: Nancy E. van Deusen, *Entre lo sagrado y lo mundano*, pp. 265-267.

cida como la «reina del Perú», pues había sido mujer del rebelde Francisco Hernández Girón, el último encomendero alzado, que fue ejecutado en diciembre de 1554.¹² Doña Leonor ocupó el cargo de superiora hasta 1590, año en que la sucedió su hija Mencía. Ambas eran de gran temple y decisión, «con barbas en el rostro», como solían decir sus coetáneos de las mujeres de carácter resuelto.¹³

Este monasterio era descrito con admiración por Pedro de León Portocarrero como la casa

*más famosa de Lima, donde hay cuatrocientas mujeres, la mayor parte de ellas monjas profesas, y están aquí recogidas muchas hijas de señores ricos, que las meten allí para que aprendan buenas costumbres, y de allí las sacan para las casar. Tienen todas, monjas y seglares, esclavas negras que las sirven; hay en este convento hermosas y discretas mujeres, dotadas de mil gracias. Fazen conservas y colaciones de tantos modos y tan buenas que no se puede imaginar cosa de mayor regalo. Tienen una grande y regalada huerta, y coge el monasterio y su huerta dos cuadras de largo y una de ancho.*¹⁴

Abarcaba dos manzanas y media, mientras que el de Santa Catalina alcanzaba la extensión de dos cuadras. Las religiosas eran famosas por sus habilidades, en particular las culinarias, que compartían con los vecinos en las celebraciones, entre estas las entradas de los virreyes.¹⁵ En tales ocasiones las cocinas trabajaban sin cesar y ocupaban a todas las residentes del claustro en esos menesteres. Por ejemplo, cuando estaba por arribar a Lima el nuevo virrey Baltasar de la Cueva, conde de Castellar (1674-1678), lo antecedió su embajador, a quien se recibió con luces y algunos fuegos



«suelos, montantes, buscapiques y voladores».¹⁶ Se organizó una corrida de toros en la que se repartieron «dulces, barquillos y limonada» preparados por las religiosas.¹⁷ A la llegada de Castellar se multiplicaron las fiestas y se ofrecieron colaciones que incluían dulces de almendras, calabacines y membrillo hechos por las monjas, así como helados y refrescos.¹⁸ Se enviarían dos tablas grandes de dulces al palacio y otra tabla «y frío» –es decir, nieve– al ayuntamiento; a los oidores les darían cuatro tablas («una a cada arco y dos a las señoras oidoras») y a los regidores y sus esposas seis tablas, «y asimismo barquillos y el frío necesario».¹⁹

Los monasterios, en particular los grandes, tenían una iglesia y una capilla; un área extensa de cocina, otra para las tareas de lavandería y el uso y descanso de las esclavas y criadas; un gran huerto donde cultivaban productos de panllevar; habitaciones para las labores diurnas y celdas para las religiosas y mujeres seglares. Las celdas podían ser pequeñas casas, como en la Encarnación, pues contaban hasta con «dos pisos con terraza en los techos, balcones, jardines privados y cuartos de oración».²⁰ Junto a las profesas vivían niños, esclavas, mujeres donadas y mujeres dependientes, que eran parte de este gran complejo dedicado a las esposas de Cristo.²¹ Igualmente, había un área destinada a las seglares con aulas, comedores y dormitorios, donde estudiaban las jóvenes que se formaban en el convento, y otra área equivalente para el uso de las monjas de velo blanco, que también eran educadas por las profesas.²²

Mientras que en los monasterios pequeños la observancia era más estricta y la clausura rigurosa, en los grandes la composición de sus residentes se caracterizaba por ser

1. Encarnación
2. Concepción
3. Trinidad
4. Santa Clara
5. Concepcionistas Descalzas
6. El Prado
7. Carmen Alto
8. Santa Teresa
9. Capuchinas
10. Nazarenas
11. Trinitarias

▲ Plano de Lima, fines del siglo XVII, con indicación de los espacios ocupados por los monasterios de clausura.

► Iglesia del monasterio de Santa Catalina, Lima. Retablo mayor.

más variada y tenían mayor contacto con el mundo profano a través de su numerosa población seglar. Estas microciudades dentro de las urbes reproducían la sociedad que las albergaba, con la diferencia de que las religiosas profesas eran letradas y poco dadas a la sumisión. Las de velo negro eran las únicas con derecho a voto y tomaban las decisiones importantes en cuanto a la conducción y política del claustro. Las seguían en jerarquía las de velo blanco y, por último, las novicias y seglares, así como las esclavas y donadas, sin ningún poder de decisión.

Al estar dichos monasterios muy poblados, resultaba inevitable que existieran tensiones y que se formaran grupos,²³ relaciones clientelares, facciones o redes con ramificaciones que se extendían al mundo profano y repercutían en las elecciones de abadesa. En este caso, si bien al principio las abadesas lideraron durante largos años los claustros, hacia 1700 la autoridad eclesiástica determinó que las elecciones se realizaran anualmente o cada tres años. La ciudad entera portaba los lazos del color de las candidatas y las derrotas podían ocasionar hechos violentos.²⁴ También ocurrían situaciones en las que algunas directrices de los arzobispos originaban altercados. Célebre es aquel del 24 de febrero de 1705, cuando las monjas de Santa Catalina despertaron a campanadas a la ciudad porque el promotor del arzobispado les exigió «reformas en los trajes que han introducido contra sus reglas y la formalidad con que habían de entrar al coro y horas canónicas».²⁵ A fines del mismo siglo, la abadesa de turno sería acusada del desorden en su convento y de no velar adecuadamente por el respeto a la clausura.²⁶

FINANZAS ESPIRITUALES

El enlace entre el mundo monástico femenino y el profano fue muy estrecho, y se construyó a pulso a través de generaciones. En el siglo XVI los dos grandes claustros obtuvieron cuantiosas limosnas de los virreyes, que pretendían compensar a aquellos excluidos del reparto de encomiendas u otorgar mercedes a los beneméritos, es decir, los hijos de los conquistadores. Además, contaban con abundantes capitales privados que las familias pudientes aportaban para proveerlos de esplendor y grandeza. Los claustros podían ser un «trampolín» para obtener prestigio y honores.²⁷ La clausura conservaba virtudes y la honra familiar, aunque a un costo elevado. Los ingresos de los monasterios procedían de donaciones –muchas de estas testamentarias–, depósitos, rentas de *censos al quitar* y colocaciones financieras. El rubro más importante era el de las dotes, que sin embargo no alcanzaban el nivel de aquellas que se otorgaban en las alianzas matrimoniales de los círculos de la élite comercial de Lima.²⁸ Las dotes de velo negro estándar en Santa Catalina llegaban a los 4000 pesos ensayados –1000 pesos más que el sueldo de un oidor al año– y las de velo blanco podían sumar 1600 pesos de a 8 reales, el valor de dos esclavos.²⁹ No obstante, había monasterios que pedían dotes muy altas, como la Encarnación. Según calculaba Pedro de León Portocarrero,

cualquier monja que en Lima quiere entrar a un convento le cuesta solo la entrada con cosas que tiene de necesidad para haber de tomar el hábito seis mil pesos, y monja que quiere tener celda aparte y una negra que la sirva y cien pesos de renta, le cuesta doce mil pesos; y [a] otras les cuesta más, conforme son de ricas.³⁰

Esto significa que la dote que se entregaba en un convento grande podía equivaler a casi la tercera parte del sueldo anual de un virrey, que era treinta mil ducados.

Como resultado de la decidida inversión en los monasterios de sus hijas, la élite limeña colocó fuertes sumas de dinero en ellos. Hacia 1620 el incremento de posesiones que





▲ Anónimo surandino. Alegoría de la orden trinitaria, redentora de cautivos, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

se habían transferido a la Iglesia, en general, provocó malestar en el Consejo de Indias, pues se consideró que las mejores tierras y los capitales eran acaparados por las instituciones eclesíásticas que cargaban a la Real Hacienda y no pagaban impuestos. Entonces se prohibió la fundación de nuevos monasterios, pero las cédulas reales al respecto no fueron acatadas, lo que demuestra que también en este ámbito hubo resistencia a los intentos de desviar capitales hacia la península. De ahí que los monasterios dispusieran de respetables cantidades de dinero líquido. La bolsa del rey, como es sabido, estaba ávida de nuevos ingresos debido a los gastos que demandaban los múltiples frentes militares. En consecuencia, las posesiones americanas fueron objeto de una fuerte presión fiscal cuando el conde duque de Olivares, valido de Felipe IV (1622-1643), decidió crear la Unión de Armas (1626) y gravar al Perú con 350 000 ducados y nuevos impuestos. Si bien este proyecto no afectó la salud económica del virreinato, propició la venta de juros –bonos de la Real Hacienda– y apremió a los tenedores de capitales a prestar dinero a la Caja Real de Lima, que centralizaba a las cajas fiscales de todo el territorio.

Entre 1615 y 1635 la mayoría de préstamos a la Caja Real fueron otorgados por Juan de la Cueva y Bernardo de Villegas, banqueros de Lima. La quiebra de los bancos públicos desvió la mira hacia otros posibles prestamistas y los monasterios fueron presionados por el arzobispo, quien, luego de mandar que presta-

raciones financieras, debido a que no habían respondido a las demandas fiscales como se esperaba (ver Cuadro 3). Así se supo que los claustros colocaron un promedio de sesenta mil pesos al año en préstamos y que invirtieron proporciones importantes de sus ingresos en juros y censos redimibles.³¹ La presión sobre los claustros femeninos continuó durante el siglo XVII, cuando el erario les pidió plata para enviarla a Chile o para otras emergencias.³²

Pero si prestar a la Caja fue una exigencia, prestar a los vecinos de Lima era el resultado de las alianzas que establecieron los monasterios. Una rápida mirada a las condiciones financieras de las haciendas agrícolas en el siglo XVIII revela que la mayor parte de las propiedades se hallaban agobiadas por la cantidad de obligaciones producto de los censos que las afectaban.³³ Quienes querían asegurar el bienestar de sus descendientes que elegían la vida religiosa imponían capellanías –que eran también censos– en sus tierras a favor de ellos. De ahí provendría la renta que percibirían aquellos hijos–sacerdotes–capellanes, los mismos que se encargarían de rezar por el alma del fundador. Si el dueño del predio deseaba favorecer al Beaterio de las Dominicanas, entonces colocaba un censo de obras pías sobre su fundo para que los niños huér-

fanos de dicho establecimiento recibiesen educación. El único límite era el tamaño y la productividad de la propiedad. Por ende, la clave era poseer tierras sobre las cuales imponer cargas, pues, de lo contrario, este sistema de circulación de rentas resultaría imposible. Las rentas censales surgieron en el Medioevo para poder contar con un instrumento que garantizara beneficios y contrarrestara la escasez monetaria. Sin embargo, en el Perú, la capital de la plata, la situación era muy distinta.

Contrariamente a lo que se podría pensar, no todas las sumas desembolsadas por las élites limeñas quedaron inmóviles en los claustros, sino que volvieron a la economía virreinal mediante las colocaciones de *censos al quitar* por parte de los monasterios. Este mecanismo era el que entraba o salía

de control en la elección de las abadesas y permite entender por qué toda la ciudad se movilizaba cuando sonaban las campanas. Los *censos al quitar* o *consignativos* eran los únicos que suponían un préstamo de dinero. Es cierto que en el siglo XVII todavía existían pragmáticas contra la usura, pero desde el siglo XVI la misma Iglesia admitía el cobro de un interés del 5% sobre los préstamos riesgosos (*damnum emergens*) o cuando el acreedor dejaba de ganar por haber prestado el dinero (*lucrum cessans*). Por ello, los mercaderes o bancos públicos de Lima podían prestar *a daño* –es decir, con interés– sin que se les acusara de usura. Y como los monasterios no estaban autorizados para prestar dinero, encontraron en el *censo al quitar* redimible la mejor salida, por tratarse de un préstamo que se ocultaba bajo la compra-venta de una renta. En buena cuenta, cuando el monasterio «prestaba», lo que hacía era comprar una renta sobre la tierra de un terrateniente. Los monasterios femeninos fueron las únicas instituciones eclesiásticas que prestaron dinero mediante este mecanismo. En cuanto a los beneficiarios de dichos préstamos a largo plazo, estos eran, fundamentalmente, miembros de la élite vinculados al claustro –incluso algunos preferían prestar a las viudas– que tenían propiedades sobre las cuales gravar rentas y pagar la tasa habitual del 5% anual. Estas circunstancias diseñaban el perfil de posibles deudores, seleccionados atendiendo a las relaciones familiares o de amistad con el monasterio.

De ese modo, las economías monacales cumplieron un rol importante en la sociedad y economía virreinales, tan medular como el que ejercieron las mujeres en la sociedad seglar. Durante tres siglos, la habilidad de las monjas para administrar sus bienes materiales, sobre todo en épocas de abundancia, se vería reflejada en la extensión y el esplendor arquitectónico de sus iglesias y claustros, dotados de ricos artesanos, así como de pinturas y esculturas escogidas. Muchas de esas obras aparecen reproducidas por primera vez en las páginas de este libro, el cual corrobora la familiaridad de aquellas comunidades eclesiales con la cultura de la imagen, conocimiento que desplegaron como medio imprescindible para la propagación de sus devociones favoritas y la afirmación identitaria de sus respectivas órdenes religiosas.

Cuadro 3

Dinero colocado por los monasterios de Lima, 1638-1644 (en pesos de ocho reales)

Monasterio	Particulares	Caja real	Total
La Concepción	27 040	34 825	61 865
La Encarnación	21 000	23 033	44 033
Santa Clara	37 105	53 478	89 583
Santísima Trinidad	7195	9671	16 866
Descalzas de San Josephe	42 500	21 148	63 648
Santa Catalina	33 100	28 100	61 200
Recoletas de San Agustín	0	71 265	71 265
Recoletas del Carmen	0	50 000	50 000
Total	167 940	255695	396595

Fuente: Margarita Suárez Espinosa, *Desafíos transatlánticos*, p. 33.

Páginas siguientes:

- Anónimo cuzqueño. *Alegoría inmaculista con santa Catalina de Siena* (detalle). Segunda mitad del XVII.





Dominicas



SADES N ETATIS SVA 3TY 3NSES MVROA 24D AGOD

ESPIRITUALIDAD APOCALÍPTICA FEMENINA EN LOS CLAUSTROS DOMINICOS DEL VIRREINATO PERUANO

Ramón Mujica Pinilla



Este ensayo analizará un aspecto poco trabajado en los monasterios femeninos dominicos del Perú: la relación entre arte, género, mística y raza. La llegada de santa Rosa de Lima (1586-1617) a los altares en 1668 proporcionó un modelo de santidad criolla que, inspirado en la santa italiana tardío medieval santa Catalina de Siena (1347-1380), dejó una profunda huella en las cinco principales fundaciones conventuales del virreinato (Fig. 1). Dos de estas en Lima –el monasterio de Santa Catalina de Siena (1624) y el monasterio de Santa Rosa de Santa María (1704)–, dos en Arequipa –el monasterio de Santa Catalina (1579) y el monasterio de Santa Rosa (1747)– y una en el Cuzco –el monasterio de Santa Catalina de Siena (1605)–. En ambos casos, a pesar del origen laico o beato de santa Catalina y santa Rosa, su narrativa profética y escatológica sirvió de modelo de empoderamiento para las monjas enclaustradas.

Argumentaremos aquí que el imaginario religioso dominico desarrolló una «espiritualidad apocalíptica femenina» que dialogó, «negoció» y se impuso en una sociedad patriarcal organizada bajo el principio de la *auctoritas* masculina. El Apocalipsis no fue únicamente el último libro del Nuevo Testamento. Fue una cosmovisión y una interpretación providencialista de la historia cristiana de salvación. Con este manual simbólico, el «desposorio místico» del alma con Dios se identificó con el estado final de una humanidad redimida que equivalía al descenso de la Jerusalén celestial a la tierra trayendo consigo la consumación plena de los tiempos. La conciencia escatológica del pecado mortal como causante de la condena eterna del alma, explicaba y justificaba la vida enclaustrada de las monjas en perpetua oración y penitencia.

◀ Fig. 1. Anónimo. Retrato de Santa Rosa con sus emblemas criollos y Lima como la Jerusalén Celestial. Primera mitad del XVII.



▲ Fig. 2. Anónimo. Santa Catalina toma el hábito religioso. Primera mitad del siglo XVII.

La parte final de este ensayo estará dedicada al pensamiento escatológico de dos religiosas dominicas virreinales: sor Manuela de Santa Ana (1695-1793) y sor María Manuela de la Ascensión Ripa (1754-1824), quienes, con la complicidad y apoyo de sus confesores, recorrieron el territorio liminal de la mística, la profecía y la teología. Ellas instrumentalizaron sus experiencias místicas y su escritura autobiográfica para presentarse como las portavoces e intérpretes autorizadas de las Sagradas Escrituras. Se percibían como parte de una iglesia militante que buscaba purificar al mundo del pecado y alejarlo de la ira fulminante de Dios.¹

LA DEVOTIO MODERNA Y SANTA CATALINA DE SIENA COMO ÁNGEL DEL APOCALIPSIS

La *devotio moderna* fue un movimiento de renovación religiosa aparecido en los Países Bajos y en Alemania a finales del siglo XIV. Se expandió rápidamente por toda Europa, incluida la España de los Reyes Católicos. Las reformas del célebre cardenal franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), arzobispo de Toledo (España), impulsaron esta corriente de pensamiento promoviendo el estudio de la teología y las Sagradas Escrituras en castellano. Con ello, popularizó nuevas modalidades laicas de práctica mística: el ascetismo, la oración mental, la meditación interior, el recogimiento, la in-

troversión iluminada, el ayuno, el silencio y la humildad como purga y aniquilamiento del amor propio. Su ideario espiritual llegó al Perú con las diversas órdenes religiosas que trajeron las obras escritas de los grandes maestros de espiritualidad laica: la *Imitación de Cristo* atribuida a Thomas de Kempis, el *Libro de la vida* de santa Teresa de Jesús, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, la *Guía de pecadores* o la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, entre tantas otras. Con estas lecturas devocionales privadas, la búsqueda de la santidad se puso al alcance de todos y esta nueva impronta de espiritualidad laica influyó en la vida conventual americana heredada de la Edad Media europea.

La primera hagiografía de santa Catalina de Siena –mejor conocida como la *Legenda maior*– fue escrita en 1395 por su confesor Raimundo de Capua (m. 1399), maestro general de los dominicos entre 1380 y 1399. Durante el Renacimiento italiano, esta obra fue determinante para la canonización de santa Catalina en 1461, pues la promovió como el modelo contemplativo por excelencia de santidad femenina. La edición príncipe castellana del libro de Capua, traducido por el padre Antonio de la Peña, data de 1511. Fue impulsada por el cardenal Cisneros como una expresión de la *devotio moderna*. Lo constata el movimiento *caterinista* de mujeres clarividentes laicas que cultivaban la oración, la penitencia y el profetismo en el siglo XVI.² Pero la desconfianza del Concilio de Trento (1545-1563) respecto a las mujeres visionarias explica por qué los teólogos de la Contrarreforma solo destacaron de santa Catalina aquellos aspectos de su conducta ascética y espiritual que eran afines a una vida de reclusión.

Catalina recibió su hábito de terciaria dominica a los dieciséis años. Tomó esta decisión tras una visión sobrenatural que fue graficada en la pintura europea y virreinal como si hubiese elegido entre tres órdenes: la de santo Domingo de Guzmán, la de san Agustín y la de san Francisco de Asís (Fig. 2). En realidad, este no fue el caso. Catalina desde un inicio optó por un hábito de terciaria dominica y lo polémico –como lo menciona el propio Raimundo de Capua– es que esta condición estaba reservada para las viudas y las mujeres mayores. Capua temía que, por su temprana edad, la elección de Catalina causara un gran escándalo público que cuestionara su solidez moral.³ En una de sus visiones resulta claro el alcance escatológico de su vocación religiosa. Cristo se le aparece disfrazado como un mendigo «medio desnudo, pobre y peregrino». Por amor a Dios y caridad a su prójimo, le solicita que le obsequie algún vestido. Catalina le ofrece la túnica sin mangas que lleva puesta bajo la ropa, y otras prendas ajenas y propias que encuentra en casa de sus padres. Y, cuando solo le quedan las piezas más sencillas con que viste, este desaparece. Era el «Salvador del mundo» que después reaparece para entregarle la túnica que ella le había dado, pero bordada con perlas y piedras preciosas. Acto seguido, Cristo saca de la herida abierta de su costado otra túnica color sangre que irradia luz divina. Se la impone como «signo y prenda del vestido de gloria con el cual, a su tiempo, serás vestida en el Cielo». Raimundo de Capua comenta que este atavío singular quedaría pegado a su cuerpo angélico para siempre. Revelaba además y de forma excepcional la «eterna predestinación» de Catalina. Nunca más volvería a sentir frío ni calor. Y con esta túnica se le anticipaba la certeza de su futura glorificación en el cielo.⁴

A raíz de todo ello, Catalina vivió recluida en una pequeña celda dentro de su casa, donde practicaba el ayuno y la oración. También lograba otros raptos místicos no menos decisivos. Su «desposorio místico» con Jesús estuvo acompañado por un intercambio de



▲ Fig. 3. Anónimo. Santa Catalina en cama transfigurada en Jesucristo. Segunda mitad del siglo XVIII.

corazones con el Divino Esposo, quien le otorgó el máximo galardón místico para cualquier visionario cristiano: los estigmas de su crucifixión. Mientras Catalina estaba en oración Cristo crucificado se le apareció y de sus llagas salieron rayos de luz que penetraron sus manos, pies y costado, dejándola estigmatizada aunque sin señales externas visibles.

Otro célebre acontecimiento de su vida ha sido representado en las dos series pictóricas conservadas en los monasterios catalinos de Arequipa y Lima (Figs. 3 y 4). Ambas escenifican un milagro relatado por Raimundo de Capua. Estando Catalina enferma en cama y mientras conversaba con ella, el rostro de la santa se tornó en el de un «hombre fiero que, mirándome fijamente y con gran seriedad, me infundió gran miedo. Era una cara ovalada, de mediana edad, con una barba corta y trigueña; daba muestras por su aspecto de una tal majestad que daba a entender que se trataba del Señor».⁵ Así fue representada: con el rostro barbado de Jesús dentro de una cama cubierta de rosas milagrosas. El milagro lo comentó fray Cipriano de Medina, catedrático de prima en la universidad de San Marcos y calificador del Santo Oficio de la Inquisición de Lima, en su sermón de 1655 por las festividades de san Miguel arcángel, patrono del convento de Santa Catalina en Lima. Fray Cipriano da a entender que detrás de la portentosa transformación de su rostro narrada por Raimundo de Capua estaba el hecho de que Catalina, siendo mujer, se atrevía a tratar «materias altísimas de Theología» y «mysterios grandes de Nuestra Fe Sagrada»:

*Asombrado de oír cosas semejantes en una mujer levantó los ojos para verla, y halló en ella (o portento prodigioso) la mesma cara de Jesu Christo nuestro bien, el cabello de Nazareno, la barba crecida, los ojos como dos soles: y atónito el gran Theólogo, le dize: ¿Quis est qui mecum loquitur? ¿Quién es el que habla conmigo? Y responde Caterina: Qui est. Soy el que es, dándole a entender representaba, y figuraba a Dios, de quien solamente es esta respuesta.*⁶

Únicamente Catalina –les explicaba el predicador limeño a las monjas dominicas– había superado en belleza y perfección espiritual al propio arcángel Miguel, motivo



por el cual desde su nacimiento este la sacaba de su cuna para contemplarla, vislumbrándola como enemiga predestinada de Luzbel (Fig. 5). A través de su *imitatio Christi*, Catalina superaba al género femenino y quedaba deificada. Con este imaginario Capua fomentaba la figura de Catalina como la de una predicadora itinerante o «apóstola» de Jesucristo. Asimismo, se apartaba de la tradición paulina de prohibirle a las mujeres la predicación evangélica por considerárselas herederas atávicas de la Eva pecaminosa del Edén perdido.⁷

En su «Primer Prólogo», Capua sustenta la misión profética de santa Catalina. Pese a ello, según el editor Conleth Kearns, O. P., las versiones modernas en inglés y francés de la hagiografía de Capua ya no incluyen el proemio porque suponen que su claro tenor apocalíptico es un tanto «exótico» para el lector contemporáneo.⁸ Sin embargo, resulta clave para entender la dimensión escatológica de su modelo de santidad. Según Capua, el nombre de *Chatarina* venía de *catena* (cadena) y de *catholico* (universal), pues ella era uno de los ángeles descritos por san Juan evangelista en el Apocalipsis: «Yo vi un ángel que descendía del Cielo: el qual tenía la llave del abismo, y una gran cadena en su mano». Capua hace suyas las palabras del apóstol Juan y afirma que Catalina «no era mujer, más ángel en la tierra o si más quieres, más era hombre celestial que mujer». Para él, ella era la escala de Jacob, que subía y bajaba del cielo para recibir los mandatos de su Divino Esposo, quien hablaba por su boca. Catalina poseía la «llave del abismo», ya que había penetrado la «profundidad de la divina sabiduría». Redactaba sus textos en lengua vernácula, pero si estos eran traducidos al latín pasaban por obras de san Pablo o san Agustín. Ella era el ángel del Apocalipsis porque su estilo de vida angélica destruiría el «reino de Satanás», a quien ataría por mil años.⁹

Aún en el siglo XVI imperaba el prejuicio generalizado contra las mujeres escritoras que requerían ser tuteladas. El franciscano español fray Juan de la Cerda, en su libro *Vida política de todos los estados de mujeres* (Alcalá de Henares, 1599), menciona-

▲ Fig. 4. Anónimo. Santa Catalina en cama transfigurada en Jesucristo. Segunda mitad del siglo XVIII.



▲ Fig. 5. Anónimo. San Miguel carga a Santa Catalina de Siena. Siglo XVIII.

transmisión de la alta cultura eclesiástica – no se le enseñaba a las mujeres americanas, salvo en casos excepcionales para su participación en la liturgia.¹¹ Sin embargo, desde el siglo XIII las monjas escriben en latín y si optan por redactar en lengua vernácula no era por las limitaciones de su educación, sino porque ellas deseaban ser leídas por mujeres laicas que seguían su camino espiritual.¹² Veremos más adelante, cómo algunas monjas escritoras del virreinato peruano persiguieron este mismo fin.

Cuando en 1663 Juan de Espinosa Medrano se dirigió a las hermanas de santa Catalina del Cuzco, abordó el tema de las prohibiciones paulinas sobre la predicación femenina. Esta era una regla general que no podía aplicarse a la «primera esposa» de Jesucristo, pues ella había «enmudecido» a los pontífices romanos al reformar el orbe entero con sus enseñanzas, «predicando en la Europa, reduciendo la Sede Apostólica desde Francia, extirpando el Cisma de Urbano VI, reprehendiendo al papa Gregorio XI por los pecados de Roma, sofrenando por la Iglesia las rebeliones de Florencia».¹³ El activismo religioso y político de Catalina, sumado a sus visiones contemplativas, la habían elevado a una categoría única y diferente. Sus imitadoras, no obstante, se vieron obligadas a «negociar» y adecuar su vida penitencial y experiencias místicas a estrategias retóricas y a un vocabulario simbólico para enfrentar una sociedad hostil al empoderamiento femenino. Santa Rosa, por ejemplo, ante su imposibilidad de ser predicadora, adoptó a un niño «huérfano y mendigo» para que fuese misionero en los Andes.¹⁴

EL CONCILIO DE TRENTO Y LAS FUNDACIONES FEMENINAS DOMINICAS EN EL PERÚ

Las disposiciones del Concilio de Trento adaptadas al virreinato peruano desde su tercer sínodo limeño (1582) buscaron regular el proceso secularizador de la *devotio moderna* reorientando la espiritualidad laica y fortaleciendo su obediencia al clero. Trento propició el aislamiento total de las monjas y su separación del mundo para monitorear mejor la vida conventual femenina. Para ello dispuso que se evitaran iniciativas de fundaciones independientes, privadas o laicas. Estas debían partir del ámbito eclesiástico o religioso, y contar previamente con la aprobación expresa y supervisión del obispo diocesano. Pero existían motivos socioeconómicos por los cuales las reformas trentinas no siempre se adecuaban a los monasterios femeninos virreinales. Por regla general y a diferencia de lo recomendado en Trento, las fundadoras o patronas de los conventos catalinos solían

ba que la conducta apropiada para ellas podía incluir «que aprenda a leer, para que rece y lea buenos y devotos libros, mas el escribir ni es necesario ni lo querría ver en las mujeres [...] porque tienen la ocasión en las manos de escribir billetes y responder a los que hombres livianos les envían».¹⁰ En otras palabras, si escribían debían de ser tuteladas y sometidas a un control riguroso por sus padres y confesores. El latín –asociado en la Edad Media europea con la



ser damas seglares y no monjas consagradas o abadesas experimentadas en la vida monástica. En la mayoría de los casos se trataba de viudas acaudaladas, pertenecientes a la nobleza española o criolla, que disponían de sus propios bienes materiales para fundar monasterios y convertirse en prioras vitalicias hasta su muerte.

El monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, inaugurado en 1708, es un caso excepcional y emblemático de esa coyuntura social. Se trata, además, de la primera clausura dedicada a la patrona de América. Tras la muerte de santa Rosa de Lima en 1617, un grupo de treinta y tres mujeres laicas conocidas como las «beatas Rosas» iniciaron su vida en comunidad cerca de la parroquia de San Sebastián. Al igual que su santa patrona, usaban informalmente el hábito de terciarias dominicas. Lustros después, se logra que Felipe V eleve este beaterio a la categoría de monasterio y gracias a las gestiones del jesuita Alonso de Messia (1655-1732), el virrey conde de Monclova les hace entrega de la antigua mansión de don Gonzalo de la Maza para que la conviertan en el santuario de oración dedicado a la santa limeña. En esta casa Rosa vivió los últimos años de su vida y falleció en una celda hoy convertida en capilla, donde está escenificado el lugar exacto de su dichoso tránsito (Fig. 6).

La primera priora del monasterio fue la madrileña aristocrática doña Josefa Portocarrero Laso de la Vega y Urrea (1681-1743), hija del virrey Melchor de Portocarrero Laso de la Vega (1636-1705), tercer conde de Monclova (Fig. 7). Al morir don Melchor y asesorada por su confesor, el padre Alonso Messia (1655-1732), doña Josefa resolvió retirarse del mundo. Primero se refugió en el monasterio de Santa Catalina

◀ Fig. 6. Fotografía del espacio donde murió Santa Rosa en la casa de Gonzalo de la Maza.

▲ Fig.7. Anónimo. Retrato de Josefa de Santa Rosa. Segunda mitad del siglo XVIII.



ministerio apostólico que duró cuarenta y seis años (Fig. 8).

Un esquema de fundación parecido funcionó para el beaterio dedicado a santa Rosa en Santiago de Chile. En 1680, a instancias del fraile dominico Bernardo Carrasco, viajan de Lima a Santiago dos señoras limeñas que fueron las responsables de su constitución. Setenta y tres años después –gracias a una cédula real de Fernando VI firmada en 1753– el beaterio se convirtió en un monasterio. Al cabo de un año, el arzobispo de Lima, don Pedro Antonio Barroeta, envía a Chile a tres religiosas del monasterio limeño de Santa Rosa. Se trataba de sor Laura Rosa de San Joaquín (deuda de Santa Rosa), sor María Antonia del Espíritu Santo y sor Rosa de Santa María, quienes debían

en Lima y de forma clandestina pasó después, «amparada en mi libertad», al nuevo monasterio limeño como abadesa.¹⁵ En parte por la jugosa herencia que recibiría –cincuenta mil pesos–, su madre y hermanos se opusieron judicialmente a su decisión. Tras un largo proceso, el caso se resolvió a su favor, pese a que inicialmente sus supuestas obligaciones familiares parecían pesar más que su «libre albedrío», un derecho natural amparado por el Concilio de Trento. En la controversia participaron dos arzobispos, Melchor Liñán y Cisneros y Diego Ladrón de Guevara, el virrey Manuel de Oms y de Santa Pau, jueces y destacados miembros de la Real Audiencia, teólogos mercedarios, agustinos y jesuitas, la poderosa e influyente familia Portocarrero y el propio Felipe V, el rey de España.

En 1707, cuando doña Josefa escapa de su hogar para ingresar a Santa Catalina, se corta los costosos trajes que llevaba puestos y viste el hábito dominico. Santa Rosa, su guía espiritual, se manifiesta a través de una visión sobrenatural en la que la corona con rosas y esparce flores sobre el suelo para representar a las monjas que tendrían a su cargo el futuro monasterio consagrado a ella.¹⁶ Las madres de Santa Catalina de Lima aún conservan el retrato del padre Messia que le fuera entregado al monasterio luego de su muerte a los setenta y siete años. En este aparece junto a una pintura de santa Rosa por haber sido él quien gestionó la fundación del monasterio y el confesor de sus religiosas contemplativas durante su

desempeñarse como priora, maestra de novicias y portera. Sor Laura Rosa murió seis meses después de ejercer el cargo y la sucedió sor María Antonia (Fig. 9). Barroeta designó como capellán de estas religiosas al mercedario fray Diego Flores de la Oliva, otro pariente de la santa limeña.¹⁷

En 1576 se funda el monasterio de Santa Catalina de Siena en Arequipa, el primer centro de recogimiento espiritual del virreinato para mujeres afiliadas a la orden de Santo Domingo en el Perú. Ya para 1559 el cabildo tenía iniciadas las gestiones para una clausura que acogiera a las beatas y mujeres religiosas de la ciudad. Pero fue por la iniciativa de doña María Álvarez de Carmona y Guzmán –hija del conquistador Hernando Álvarez de Carmona– que se materializó el proyecto. Al enviudar de don Diego Hernández de Mendoza –hijo de Diego Hidalgo, el fundador de Arequipa–, doña María, asesorada por su confesor el jesuita Luis López, donó su casa y patrimonio para la fundación del nuevo monasterio. El virrey Toledo, al pasar por Arequipa, otorgó las licencias de la fundación y doña María se consagró a la vida religiosa, convirtiéndose en la primera priora del nuevo monasterio.



◀ Fig. 8. Anónimo. Retrato del jesuita Alonso Messia. Primera mitad del siglo XVIII.

▲ Fig. 9. Anónimo. Retrato de Sor María Antonia del Espíritu Santo. Siglo XVIII.

Según estudios recientes, lejos de ser meras estructuras «parasitarias» que dependían de la limosna ajena, los conventos virreinales tenían recursos económicos propios. Recibían créditos contra la garantía de sus haciendas y las abadesas ejercían el mecenazgo desde sus instituciones, se desempeñaban como encomenderas y administraban a los indios trabajadores para que cuidasen sus rebaños y cultivasen sus haciendas.¹⁸ Este fue el caso de la viuda acaudalada doña Lucía de Padilla, fundadora de santa Catalina en el Cuzco (Fig. 10). El padre agustino fray Antonio de la Calancha menciona los motivos por los cuales este convento catalino, inicialmente en Arequipa, se trasladó al Cuzco. Tras las calamidades provocadas en 1600 por la erupción del volcán Huayna Putina en Moquegua y el terremoto del 24 de diciembre de 1604 en Arequipa, doña Lucía, acompañada de veinticinco mujeres –entre monjas y seglares–, peregrinó por los Andes hasta llegar a la antigua capital de los incas donde fundaron su nueva casa. Por no renunciar a sus propiedades y encomiendas, doña Lucía actuó como «priora de facto» de la institución y no tomó el hábito religioso. De noche participaba en las horas canónicas y en los maitines dentro del convento, pero durante el día, vestida humildemente, administraba las rentas del convento.¹⁹ La clausura, sin embargo, no

► Fig. 10. Anónimo. Retrato de doña Lucía de Padilla. Siglo XVII.

aislaba a las religiosas del mundo externo. Al contrario, era una caja de resonancia de su estructura social virreinal que reproducía entre las monjas el mismo sistema de castas raciales imperante fuera de sus muros monacales.

Las fundadoras y monjas de velo negro eran españolas, descendientes de conquistadores o entroncadas con las élites hispanas peninsulares y criollas. Cerca de ellas, dentro del claustro, vivían «señoras seculares» que habían decidido mudarse al monasterio. Las monjas de velo blanco, dedicadas a los trabajos domésticos y manuales, solían ser mujeres piadosas indígenas, negras o mulatas que ingresaban a la clausura como legas, sirvientes o donadas, sin hacer votos solemnes. Estas diferencias socioeconómicas se visibilizaban en los espacios físicos que ocupaban dentro del monasterio. Las monjas de velo negro tenían pequeñas casas; las de velo blanco, simples dormitorios. En 1638 la celda de la hija del capitán Alonso de Hernández en Santa Catalina de Lima contaba con «patio, sala, alcoba, oratorio, cocina, escalera a la azotea y cuarto del balconcito».²⁰ Las monjas pertenecientes a la nobleza española disponían de un número indeterminado de criadas y esclavas. Queda por documentarse –dada la heterogeneidad racial americana, tan distinta del escenario social peninsular– cómo se regulaba en los conventos dominicos del Perú la probanza de «limpieza de sangre», exigida a las monjas de velo negro en España y México.²¹ Mediante este mecanismo de depuración o marginación social, se evitaba que las descendientes de judíos, moros, africanos o indígenas asumieran cargos directivos religiosos o administrativos de poder.²²

En sus *Peregrinaciones de una paria* (1834), la activista social franco peruana Flora Tristán (1803-1844) describe el monasterio de Santa Rosa de Arequipa como la clausura más severa y estricta de toda la ciudad. Sus religiosas hacían voto extremo de pobreza y silencio, pero no por ello desaparecían las diferencias sociales entre las contemplativas. A una observadora ilustrada extranjera como ella le parecía muy chocante descubrir que dentro del claustro y en los albores de la independencia se mantenían plenamente vigentes las jerarquías nobiliarias y raciales de la monarquía hispánica:

*No creo que alguna vez haya existido en un estado monárquico una aristocracia más altiva y chocante en sus distinciones que aquella cuya vista causó mi admiración al entrar en Santa Rosa. Allí reinan con todo su poder las jerarquías del nacimiento, de los títulos, de los colores de la piel y de las fortunas y estas no son vanas clasificaciones. Al ver marchar en procesión por el convento a los miembros de esta numerosa comunidad vestidos con el mismo hábito se creería que la misma igualdad subsiste en todo. Pero, si se entra en uno de los patios, queda una sorprendida del orgullo empleado por la mujer que tiene un título en sus relaciones con la mujer de sangre plebeya; del tono despectivo que usan las blancas y del orgullo más indomable está uno tentado de repetir estas palabras del sabio: «Vanidad de vanidades».*²³

Resulta reveladora la Carta Pastoral del obispo criollo del Cuzco, el arequipeño Juan Manuel de Moscoso y Peralta, enviada el 17 de junio de 1780 a las monjas del monasterio de Santa Catalina de aquella ciudad. Un aspecto medular de las reformas trentinas eran las visitas canónicas o las inspecciones oculares periódicas –con interrogatorios incluidos–, encaminadas a evaluar el estado de observancia de las religiosas para detectar posibles transgresiones a su clausura, constituciones u ordenanzas de su regla piadosa.²⁴

La Carta delata cómo, a finales del siglo XVIII, las disposiciones de Trento no se cumplían cabalmente y eran males que aquejaban a las clausuras femeninas. Moscoso, siguiendo y citando las pautas conciliares, les recuerda a las monjas que ellas eran una parte primordial de su ministerio pastoral, pues las tenía a su cargo. Ellas eran «las vírgenes esposas» de Jesucristo, la «porción más ilustre del rebaño» del Señor, la «plantación santa y viña escogida» que con el «riego fecundo de la gracia» daba «copiosos frutos de santidad en el desierto de este mundo». Vivían entregadas a la contemplación de Dios y, desde su clausura heroica, sus oraciones y ruegos subían al cielo hasta «el trono de Dios». Sin embargo, en la sesión XV, capítulo primero, el santo Concilio de Trento les exigía a sus obispos la máxima diligencia en hacer que se preservaran las reglas de clausura de las monjas. De ahí que para Moscoso corregir el «desorden» y la «relajación» reinante en el convento catalino del Cuzco fuera el «fundamento» espiritual de su vocación y el único objetivo de sus visitas, ya que señalaba varias irregularidades que comprometían su clausura. Les recordaba a las monjas que estaba estrictamente prohibido el ingreso al convento a «toda clase de personas hombres y mujeres seculares, eclesiásticos y religiosos, con qualquiera motivo o pretexto».

El veto incluía a los miembros de la Real Audiencia, a sus ministros y esposas, a los maestros de obra, oficiales, peones y maestros de música. Si los médicos, cirujanos y confesores contaban con licencias especiales, al ingresar al monasterio debían estar acompañados por una religiosa que seguía sus pasos para asegurarse que el visitante no se distrajesa «por los ángulos o claustros del monasterio, o por otros lugares, debiendo regresar por el mismo camino recto al punto que se concluía su ministerio». Había dos puertas, el pórtico y la puerta regular. El primero podía quedar abierto durante la mañana, pero la segunda debía clausurarse y usarse solo para emergencias. Por esta las monjas trataban con «todas clases de personas con tanta inmediateción y familiar cercanía, que puede ser ocasión de ruina espiritual, de unos y otros, como de escándalo a todos, no siendo tolerable un abuso tan enorme». Ni los padres o parientes de las religiosas podían acceder a







Anónimo cuzqueño. Alegoría inmaculista con santa Catalina de Siena. Segunda mitad del XVII.

El culto a la Inmaculada Concepción –definido tardíamente en 1854 por Pío IX– fue motivo de controversia teológica desde la Europa del siglo XIII. En la Alta Edad Media, el Renacimiento y la Contrarreforma, los dominicos y los franciscanos, unos seguidores de la postura “maculista” de santo Tomás de Aquino (m.1274) y los otros defensores de la postura inmaculista de Duns Escoto (m.1308), detonaron dos corrientes de pensamiento enconadas que dividieron a las universidades y enfrentaron a sus órdenes religiosas. Gracias al apoyo papal de esta devoción –iniciada por el papa franciscano Sixto IV, y otros pontífices posteriores como Paulo V y Alejandro VII– para inicios del siglo XVIII la mayoría de los dominicos, presionados por la devoción popular, aceptaron gradualmente esta doctrina.

Durante esta controversia, algunas raras composiciones alegóricas dominicas sirvieron para promover la teología inmaculista en el virreinato peruano a fines del siglo XVII. En esta pintura, María la Virgen es representada como una Tota Pulchra ataviada con túnica blanca y manto azul. Con la mano derecha sostiene al Divino Infante –ambos parados sobre el orbe del mundo, donde figura un dragón infernal– y con la izquierda sujeta la del Padre Eterno, aparecido en el cielo, entre nubes. Dios Padre –en actitud afirmativa y de poder–, levanta el brazo en alto y dirige a la Paloma del Espíritu Santo hacia María. En honor a su maternidad divina predestinada, tres ángeles de hinojos le ofrecen a la Virgen un sol, un lirio y el mundo. En el sol figura la Inmaculada con el Niño en brazos sugiriendo que María es, a la vez, el sol resplandeciente que destruye las tinieblas y el espejo sin macula que refleja la luz divina sin alterar el espejo. Al otro extremo del lienzo, un grupo de monjas dominicas sostienen otros emblemas marianos. Santa Catalina –coronada de espinas y aureolada– le ofrece a la Virgen la media luna creciente. Otra religiosa le muestra un rosal alusivo a María como Rosa mística y, quizás también, como una evocación a la primera santa americana; metáforas todas salidas del Cantar de los Cantares que a su vez, forman parte de las letanías lauretanas. Al fondo, sobre el horizonte, se divisa a la Mujer Alada del Apocalipsis dando a entender que María Inmaculada –como tabernáculo de la Trinidad– era la intermediaria redentora entre Dios Padre y la humanidad.

ellas por esta vía bajo pena de excomunión. Y si las monjas requerían de escribanos, procuradores, cobradores u otros oficiales, debían reunirse con ellos en el locutorio –previa cita– ante una «Madre escucha» o «celadora». Se hacía indispensable regular el número de criadas que servían a las monjas de velo negro. Un máximo de cuatro sirvientas por religiosa era más que suficiente para su cuidado y las criadas estaban sujetas a horas de salida reguladas por la priora.

Finalmente, era obligatorio modificar la disposición arquitectónica de las celdas. Si el propósito de la clausura monacal era quitarles «a unas almas enteramente consagradas a Dios toda ocasión de distraerse con las especies del siglo [y] que por profesión viven enteramente abstraídas y deseando se reformen según el espíritu de los cánones», las ventanas de las celdas no contribuían a ello. Unas daban al huerto interior del convento, pero otras a la calle y la plaza pública, desde donde las monjas eran vistas. Bajo pena de «privación de oficio e inhabilidad para ejercerlo en adelante», todas las ventanas debían enrejarse por dentro y quedar parcialmente clausuradas, sin privar a las religiosas de la luz natural. Moscoso se preguntaba por qué en Santa Catalina no existían dormitorios comunales. Era conveniente tenerlos para obligar a las religiosas a guardar mayor silencio y evitar las «juntas nocturnas en las celdas, gastando el tiempo en conversaciones inútiles y perjudiciales». Ayudaría también a que, al toque de campanas, todas asistieran juntas a los oficios divinos. Recomendaba que se realizaran lecturas edificantes durante las comidas para incitarlas a la virtud.

Moscoso y Peralta fue tan diligente imponiendo las reformas conventuales trentinas entre las contemplativas catalinas que, en 1776, siendo obispo de Tucumán, comisionó al secretario capitular don Joseph Rosa de Córdoba para que inspeccionara el convento de Santa Catalina de Siena en Córdoba. En ese año esta ciudad dejó de pertenecer al virreinato peruano para formar parte del virreinato de Río de la Plata –hoy Argentina–, y las religiosas cordobesas no tomaron a bien las inspecciones y regulaciones trentinas. Les resultaban molestas, pues pretendían despojarlas de su autonomía y libertad.²⁵ La oposición a tanta regulación generaba entre las religiosas métodos de «disimulación» que delataban la latencia de una «mentalidad pretridentina» en los claustros femeninos virreinales.²⁶ Moscoso experimentaría algo similar entre las catalinas cuzqueñas.

En los conventos femeninos dominicos, el derecho a voto durante las elecciones de sus abadesas estaba limitado a las monjas de velo negro. Quizás por ello mismo, los actos electorales suscitaron actos de violencia que visibilizaron las relaciones de poder entre las comunidades religiosas y las élites peninsulares y criollas fuera de sus muros.²⁷ Entre 1780 y 1783 la monja sor María de la Concepción Rivadeneyra –emparentada por lazos familiares con la poderosa familia criolla Ugarte, residente en el Cuzco– fue elegida priora del convento de Santa Catalina. Graves cuestionamientos recayeron sobre su gestión y, antes de terminar su periodo, el obispo Moscoso intentó despojarla de su priorato. En protesta por ello, el 7 u 8 de abril de 1783, las partidarias de sor María enlutaron las torres del convento y la bóveda de la iglesia cubriéndolas con mantas negras. Desde las torres las religiosas lanzaron «alaridos descompasados» y acompañadas del toque continuo de campanas convocaron a los fieles a la plazuela pública del monasterio.²⁸

En las elecciones para el trienio de 1786 y 1789 sor María de la Concepción volvió a ganar las elecciones por segunda vez, pero no se le permitió ejercer su cargo de abadesa. El obispo Moscoso la mandó excluir rápidamente y la envió al monasterio de Santa Teresa del Cuzco. Según los informes del virrey don Francisco Gil de Taboada



y Lemos, los enfrentamientos en Santa Catalina caldearon los «ánimos no solo de los demás miembros de aquel monasterio, sino también del público tomando partido, [y] obligó a expedirse providencias para que segregando a la primera de los claustros, se suspendiese a la segunda [a sor María] del ministerio antes de concluirlo».²⁹

La priora electa Ribadeneyra apeló a la Real Audiencia de Lima, el máximo tribunal civil del virreinato. Con ello se salteaba la jurisdicción y jerarquía eclesiástica logrando –cosa extraordinaria– que se absolviesen las censuras dictadas contra ella y se celebrasen nuevas elecciones en el monasterio. Esto evidencia tres factores claves sobre la clausura femenina: (1) que el poder eclesiástico se inmiscuía en la vida interna de los conventos; (2) que las élites locales con poder social y económico creaban discordias y rivalidades entre criollos y peninsulares, y (3) que las disposiciones del Concilio de Trento que empoderaban a los obispos sobre la Iglesia y su feligresía podían quedar anuladas con influencias políticas si se apelaba a la Corona y al Patronato Regio de Indias. Este último le confería al rey de España mayor jurisdicción sobre los conventos de América que los que ejercía el pontífice romano desde Italia.

El informe de Gil de Taboada y Lemos no menciona que, tras la gran rebelión de Túpac Amaru (1780), las autoridades peninsulares del Cuzco desconfiaban de las élites criollas por crearlas afines y colaboracionistas con los brotes subversivos incaístas, contrarios a las reformas borbónicas. Solo atribuye los episodios «escandalosos» en el monasterio cuzqueño de Santa Catalina a una falla vocacional de origen religioso. Muchas mujeres nobles –le explicaba al rey en su informe– habían ingresado a la clausura por orden de sus mayores y desde pequeñas aspiraban a poseer posiciones de poder dentro del monasterio:

*Siendo constante que los más que profesan en las Religiones no han ido a ellas por verdadera vocación, sino por sugerencias de sus mayores, que en la más tierna edad alagan su esperanza con la proporción de las Prelacias, es de admirar que no haya más desórdenes en el Reyno que los que se advierten, pues naciendo de aquel espíritu, contrario de la estrechez religiosa, formal adversación a ella, quando ilustrada la razón se hicieron vanas las glorias del mando a que aspiraron, es consiguiente el que servirá con violencia en un estado que abrazó con ajeno arbitrio y con opuestas ideas a la integridad del Instituto.*³⁰

No sorprende que fuese difícil aplicar las reformas trentinas a la cultura y costumbres laicas dentro de los claustros catalinos. Esto quedó evidenciado durante el priorato (1647-1651), en el monasterio de Santa Catalina, de la arequipeña visionaria y mestiza de sangre real inca sor Ana de los Ángeles Monteagudo (1602-1686). Algunas monjas, siguiendo el mal ejemplo de las jóvenes seculares que vivían entre ellas, empezaron a usar polleras y a adornar sus hábitos con sedas, hilos de oro y plata. Ana de los Ángeles, conocida por su santa pobreza y cansada de dar amonestaciones sin éxito alguno, tomó una decisión radical. Recolectó los trajes profanos de las monjas y los quemó en el horno donde se preparaba el pan. La medida causó tal indignación entre las monjas afectadas que bloquearon la puerta de la priora para que no pudiera salir de su celda; asimismo, en dos o tres ocasiones, por exigir el estricto cumplimiento de la regla monacal, se atentó contra su vida.³¹

Según la relación manuscrita de 1786 del obispo capuchino fray Miguel de Pamplona (1719-1792), para estas fechas el convento de Santa Catalina de Arequipa tenía una sobrepoblación de ciento diez y seis monjas –sesenta y cuatro de velo negro, treinta y





▲ Fig. 11. Santa Rosa de Lima. Grabado. Vernuy, Gerónimo de. (1631). *Vidamverte y milagros de la bendita soror Rosa de Sancta Maria Virgen, y criolla de Lima de la tersera Orden de Predicadores en los Reynos de el Piru, Yndias Occidentales por el padre Fr. Geronimo Baptista de Vernuy de la misma Orden procurador en la caussa de sus informaciones, y proceso año de 1631. Dedicada a la serenissima reyna de España S.a V.a D. Mariana de Austria.*

dos de velo blanco y veinte donadas– con la costosa costumbre de renovar su vestuario cada tres años. Pero existían otros males compartidos con otros monasterios femeninos. Entre las reformas que se exigían a «cinco conventos grandes de Lima» se incluía el retiro de adornos «profanos» del interior de las celdas, la prohibición de que las monjas tomaran el hábito religioso acicaladas con perlas, diamantes, alhajas de oro «y otros vestuarios», y de que participasen en «representaciones cómicas» «transformándose en seculares» durante ciertas festividades dentro del monasterio.³²

Los distingos raciales dentro de los monasterios se debían en parte a que estos recintos para contemplativas se habían convertido en refugios sociales. En 1589, cuando Felipe II autorizó la construcción del convento de Santa Catalina de Lima a través de una cédula real, dejó establecido que su propósito era alojar a viudas, y a las hijas y nietas de los conquistadores españoles: «Ay muchas doncellas pobres, hijas de personas, que me sirvieron en la pacificación [del Perú], y población destas Provincias, y de otras personas honradas, que no tienen para casarse».³³ El claustro preservaba la honra de las mujeres, garantizaba su bienestar físico y la salvación de sus almas. A ello quizás se debió el origen variopinto de sus monjas y novicias. La primera abadesa de Santa Catalina de Lima, doña Lucía Guerra de la Daga, fue una viuda acaudalada que donó sus bienes al convento y adoptó el nombre de sor María Lucía de la Santísima Trinidad y de la Cruz (Fig. 11). Su retrato juega con una «ambivalencia visual»: «No queda claro si se trata de una imagen escultórica o de una aparición milagrosa del Niño Jesús. El gesto de acariciar el pie de Jesús sugeriría la flexibilidad de un cuerpo vivo». El Niño y la religiosa sujetan una pequeña cruz y podría tratarse de la efigie del «Doctorcito» conservado en su monasterio.³⁴ Cinco monjas franciscanas concepcionistas –cuatro de velo negro y una de velo blanco– fueron sus fundadoras y a ellas se unieron no menos de treinta y cinco monjas dominicas provenientes del convento catalino de Arequipa. Todas provenían de diversas latitudes geográficas: Cartagena de Indias, Panamá, Chile, La Plata, Guayaquil, Madrid, Toledo, Alcalá de Henares, Granada, Arica, Arequipa, Cajamarca, Chachapoyas, Chuquisaca, Ica, Huarmey, Trujillo, Pisco, Potosí y Lima, entre otras. Una de ellas, la limeña, era sor María de Santa María de la Oliva, la madre de santa Rosa, que ingresó a la clausura en 1629. Actualmente, tiene una capilla propia dentro del convento donde se preserva el retrato de santa Rosa con el que ella ingresó al monasterio (Fig. 12).

Sesenta años después de la fundación del convento limeño de Santa Catalina, el padre Meléndez recordaba cómo inicialmente los frailes dominicos tuvieron que instruir y apoyar a tanta mujer laica ajena a la clausura. Antes de tomar los votos, ellas no tenían una cultura eclesiástica sólida, ni conocían el culto divino, ni el breviario de los predicadores, ni su ceremonial y constituciones:

Con todo, por el consuelo espiritual de las mismas religiosas, no se pudieron negar nuestros frailes a enseñarles las reglas, y Constituciones de la Orden, las ceremonias, y Ritos del Breviario, el modo de rezar, y cantar las horas Canónicas, y officiar las Misas, para lo qual nombró nuestro Provincial, el Maestro Fray Luys Cornejo, algunos religiosos graves de conocida virtud, y muchas canas [...] por que algunos años acudían a enseñarlas, porque pareciessen Monjas de la Orden, no solo en el hábito, sino en los ejercicios. Y ha sido Nuestro Señor servido, de que aquella primera doctrina, y enseñanza aya perseverado, en aquellas Monjas, después de sessenta años, con tanta perfección, que es maravilla, ver quan informadas están de quanto toca a la observancia de su profesión, que puedo decir, sin ponderarlo

*mucho, que si se perdiera en el mundo la noticia de todo lo perteneciente al instituto de nuestra sagrada Orden [de santo Domingo de Guzmán], se pudiera restaurar totalmente, hasta el ápice más mínimo, de la observancia deste Monasterio.*³⁵

Ha sobrevivido el sermón impreso predicado por fray Gabriel de Zárate, prior del convento del Rosario de Lima al inaugurarse el monasterio limeño de Santa Catalina el 11 de febrero de 1624. Este sintetiza parte del imaginario bíblico, su «espiritualidad apocalíptica» asociada a la clausura femenina. Zárate compara el convento con la Escala de Jacob por la que suben y bajan los ángeles del cielo (Fig. 13). El monasterio era la casa o la morada de Dios –de Cristo sacramentado– donde vivían vírgenes consagradas a su servicio. El templo de Jerusalén ya no era el único palacio de Dios en la tierra. Se encontraba ahora en todas las provincias del mundo. Estos eran tiempos turbulentos y los «ídolos» profanos de la vida vana amenazaban la salvación del alma. Para corroborarlo en Lima era suficiente asistir al «corral de las comedias, entre musiquillas de truhanes, y bayles lascivos». Estos anticipaban los azotes y castigos que despertarían la ira de Dios. Por ello era tan importante la oración comunal. Esta era más efectiva que cualquier oratorio casero particular empleado por las beatas.

Así como los reyes de la tierra tenían guardianes de alabarderos que los cuidaban y custodiaban, los monasterios de monjas –«a puerta cerrada [y] en perpetua clausura»– eran las «escoltas» de vírgenes combatientes que de noche y de día velaban por su Señor. Zárate comparaba el monasterio con una flota de naos «engolfadas en alta mar con la contemplación de los bienes celestiales». Todas ellas se dirigían al «Puerto del Cielo» guiadas por los vientos favorables del Espíritu Santo. Nuestra Señora de Loreto era su reina y capitana. Santa Catalina de Siena y santo Domingo de Guzmán sus pilotos escatológicos. Pero estas «flotas Peruleras» debían seguir a pie juntillas una «carta de navegación». Es decir, contar con reglas conventuales adecuadas a su geografía y realidad social, a fin de no encallar o perder el Puerto de la Salvación. Vale la pena citar *in extenso* los alcances de esta prédica alegórica inspirada, sin duda, en la narración bíblica del Génesis. Para los predicadores el diluvio universal fue un castigo purificador para la humanidad y el arca de Noé prefiguró la barca salvífica de la Iglesia. Basadas en esta teología, las órdenes religiosas desarrollaron la iconografía de sus propias naves particulares, piloteadas por sus santos fundadores e identificadas con los estandartes y tripulación sujeta a su regla. Zárate aborda este mensaje salvífico en los siguientes términos pragmáticos:



▲ Fig. 12. Anónimo. Retrato de doña Lucía Guerra de la Daga. Segunda mitad del siglo XVII.

Quando veo un Monasterio de Monjas, se me representa una flota entera de muchas naos, que van navegando a popa hasta llegar a tomar puerto en el cielo, retiradas siempre de la tierra, y engolfadas en alta mar con la contemplación de los bienes celestiales, ayudadas con el favorable viento del Espíritu Santo, que sopla en las popas de esas naos, comunicándoles sus regalos, sus dulzuras, y espirituales consuelos, con que se alivia el trabajo de la navegación, hasta tomar puerto en la bienaventuranza. Los grandes Pilotos, para diferentes golfos usan de diferentes cartas de demarcar, y pues los Monasterios desta tierra son flotas Peruleras, justo es, que en ellas se guarde la carta de navegar, que los Pilotos siguen, para navegar desta costa del Perú en cuya navegación ay tal orden [...] que quando el navío da bordo a la mar dan todo el trapo sin rezelo, porque no ay peligro de baxios, solo van mirando la aguja, y el norte, porque la nao vaya derecha, y no tuerza el viaje, y por ahí se pierda [...] no encalle, y se pierda. Navíos son las Monjas, que van navegando aguas arriba de la bienaventuranza, por la costa desta vida: quando alguna nao dessas diere bordo a la mar de las puertas adentro del Monasterio, por las oficinas interiores del convento, bien puede la Prelada darles todo el trapo, no ay para que afligirlas mucho con menudencias, que importan poco, o nada, solo basta mirar la aguja, y carta de marear, esto es, zelar que no falten de la regla, y constituciones que professaron, porque vayan derechas las naos, y no tuerzan el viaje, y en lo demás dexarlas yr con manso y firme gobierno; pero si la nao da bordo a la tierra, esto es a la portería, al torno, a la reja, al locutorio, ay a de aver treinta ojos sobre essa nao, de Priora, Superiora Vicaria, zeladoras, escuchas, porteras, porque la nao no encalle, o tope en algún arrazife, que la haga pedazos y se vaya a fondo.

Las monjas de clausura eran una «lucidísima flota» de naos fuertes en lo «más florido de su fábrica». Pero debían navegar aisladas del «agua del mundo que las anegue». Para ello se les aconsejaba recordar las tormentas que padecerían los ricos y pobres hasta que llegase la «majestuosa Justicia» de Dios. Santa Catalina de Siena y santa Rosa de Lima, ambas identificadas con la *devotio moderna*, encarnaron un modelo de santidad laica que después de la contrarreforma fue transfigurado en un ideal de perfección interior para monjas enclaustradas.

SANTA ROSA: DE BEATA COMUNAL A FUNDADORA CRIOLLA DE MONASTERIOS CATALINOS

Por lo general, las series pictóricas virreinales dedicadas a la vida de santa Rosa están basadas en las quince escenas grabadas de su *Vita et Historia* (1672) realizadas por el grabador flamenco Cornelis Galle. En este repertorio iconográfico la bienaventurada criolla es representada con el hábito blanco de novicia dominica o como monja de velo negro. De ahí que en la cultura visual de las contemplativas conventuales dominicas se la promocionara como una monja de clausura. Sin embargo, al igual que santa Catalina, Rosa nunca abandonó su condición de beata laica, aunque estaba sometida a la autoridad de sus confesores o guías espirituales. En 1606, fray Alonso Velázquez, uno de sus confesores dominicos, le impuso el hábito blanco de terciaria dominica, pero se trató de una ceremonia privada e informal en la capilla del Rosario de Lima. Ella no contaba aún con la edad reglamentaria –cuarenta años–, ni con los permisos de su orden religiosa para asumir este compromiso.³⁶ En su *Vita mirabilis* (Roma, 1664) Leonardo Hansen alude a los tropiezos que giraron en torno a su vocación de beata:



Y si fue dificultoso conseguir el hábito sagrado [catalino] al cabo de veinte años de deseo y venciendo tantas dificultades, no lo fue menos conservarle hasta la muerte. Se halló en efecto combatida por muchas partes, para tomar otro estado, y no dejaba la prudencia humana, ignorante de la disposición divina, de persuadirla admitiese el ser monja en otras religiones [órdenes religiosas], porfiándola en esto y molestándola; representándola que era mejor empleo y más digno de su espíritu recogerse al monasterio que vivir en el siglo, aunque fuese con hábito de Tercera.³⁷

▲ Fig. 13. Anónimo. Nuestra señora de la hora forzosa. Siglo XVIII. Foto: Raúl Montero.

▼ Fig. 14. Anónimo. Santa Rosa costurera con el Niño Jesús. Grabado en Hansen, L. 1678. *Het Wonder Leven van de H. Rosa de s. Maria van Lima in Peru Maghet uyt de Derde Order van den H. Dominicus, ghebeatificeert Door Clemens.*

► Fig. 15. Anónimo. Santa Rosa costurera con el Niño Jesús. Siglo XVIII.



Hansen se refería a que don Gonzalo de la Maza –el padre postizo de santa Rosa, que la conoció como pocos– le aconsejaba ingresar a la reforma conventual de las concepcionistas o franciscanas descalzas de Lima: «Creendo que este era el estado más ajustado al genio de Rosa. Fundábalo en decir que era más conveniente vivir en convento tan célebre, que no entre beatas, cuyo estado era menos perfecto; y que podría en aquel santuario tener mejores ocasiones para servir a su Dios, vacar toda al espíritu y darse a la contemplación».³⁸

Según uno de sus primeros hagiógrafos, fray Pedro de Loayza O. P., antes que Rosa vistiera el hábito blanco catalino que le fuera otorgado a los veinte años, ella ya usaba el de color pardo de terciaria franciscana. Se lo había fabricado ella misma y lo llevaba oculto bajo su ropa: era «un saco pesado de tosco sayal, muy grueso y muy doble. Era de la forma de una camisa; y porque no pudiese conocerse la tela, cubrió las bocamangas de lienzo delgado. Con este peso, se abrasaba en verano y se helaba en invierno [...]».³⁹ Lo llevaba en casa mientras realizaba sus trabajos manuales. Cuando el pretendiente español Vicente Montes Venegas se permitió hacerle insinuaciones mundanas, Rosa le habló de su vocación religiosa.⁴⁰ A medio camino entre la vida conventual y el matrimonio, las beatas como Rosa practicaban la religión en casa.

Entre 1613 y 1614 Rosa quiso ingresar a la clausura de las descalzas franciscanas, pese a que informalmente ya usaba el hábito de terciaria dominica. Sus hagiógrafos lo mencionan porque su madre se opuso a esta decisión alegando que Rosa era su único sostén económico.⁴¹ Doña María de Quiñones, sobrina de don Toribio Alfonso Mogrovejo –arzobispo de Lima– y una de las fundadoras franciscanas del convento, la había aceptado de novicia.⁴² Antes de ingresar a las descalzas, Rosa se detuvo en la capilla del Rosario y ocurrió el milagro de la «inmovilidad». No pudo moverse por un largo tiempo y la beata lo interpretó como una señal para retornar a «casa de sus padres a servirlos toda su vida», hasta que «la Divina Voluntad no ordenase otra cosa».⁴³

Tres años antes de morir, doña María de Oliva le encargó el cuidado de su hija a don Gonzalo de la Maza y a doña María de Uzátegui, pues «ya deseaba verla monja [...] y que sentían mucho verse morir y que la dicha Rosa quedase fuera de recogimiento».⁴⁴ Rosa muere sin cumplir su sueño conventual y en su situación incierta de beata ocultaba su sayal franciscano bajo el hábito blanco catalino. Diego Martínez, uno de los confesores jesuitas de la santa criolla, declaró en el proceso de beatificación «que sabe que traía, el tiempo que la conoció [los últimos tres años de su vida] el hábito de Santa Catalina de Siena, y debajo traía por túnica, en lugar de camisa, el hábito de San Francisco».⁴⁵ Esta precoz espiritualidad de la santa limeña fue motivo de controversia. Delataba una flexibilidad religiosa que desafiaba las demarcaciones sociales y económicas de la sociedad virreinal criolla.

La iconografía de Rosa bordando en su casa en compañía del Niño Jesús escenificaba en la *devotio moderna* la relación íntima entre las artes manuales y el misticismo. Un lienzo anónimo del siglo XVIII, conservado en el convento de Santa Rosa de Arequipa, muestra al Niño Jesús con un pie sobre la almohadilla de bordar abrazando a Rosa, en un encuentro visionario que la lleva a cerrar los ojos (Figs. 14 y 15). Se la representa con el hábito blanco catalino, no con el sayal franciscano que vestía cuando trabajaba de costurera en casa de sus padres. La composición está basada en un grabado de 1678 y enfatiza que Rosa se valía del bordado como un arte mnemotécnico de oración mental. Al dar cada puntada con aguja e hilo entraba en estados de alta





▲ Fig. 16. Anónimo. Muerte de Santa Rosa rodeada de sus discípulas. Siglo XVIII.

► Fig. 17. Rosa transfigurada en Jesús. Grabado en Hansen, L. 1678. *Het Wonder Leven van de H. Rosa de s. Maria van Lima in Peru Maghet uyt de Derde Order van den H. Dominicus, ghebeatificeert Door Clemens IX. 12. Febr. 1668. Bruselas: Y Philips Vleugaert.*

► Fig. 18. Retrato milagroso de santa Rosa curando enfermos. Grabado en Hansen, L. 1678. *Het Wonder Leven van de H. Rosa de s. Maria van Lima in Peru Maghet uyt de Derde Order van den H. Dominicus, ghebeatificeert Door Clemens IX. 12. Febr. 1668. Bruselas: Y Philips Vleugaert.*

contemplación, pues se valía de un salterio de ciento cincuenta nombres o atributos divinos de Dios que le había proporcionado un confesor. La iconografía partía de su hagiografía: «Cuando [Rosa] estaba haciendo labores manuales para sustentar a sus padres, se le apareció muchas veces Cristo nuestro señor en forma de Niño muy pequeño, y se sentaba sobre la almohadilla».⁴⁶ El milagro tenía mar de fondo.

Después de su canonización en 1671, el pintor español Esteban Murillo representó el «desposorio místico» de Rosa con Jesús, no en la iglesia de Santo Domingo donde ocurrió el milagro según sus hagiógrafos, sino mientras bordaba en la huerta de su casa. Con ello, Murillo respondía al caluroso debate suscitado en España tras el nombramiento en 1617 de santa Teresa de Jesús como copatrona de España junto al apóstol Santiago. Según Américo Castro, esta crisis inédita del patronato santiaguista evidenció un viraje en el paradigma religioso español que enfrentó las armas a las letras, o los códigos de caballería nobiliaria medieval a las nuevas corrientes de espiritualidad española de la *devotio moderna* promovidas por los jerónimos y los carmelitas. Estas órdenes religiosas habían adoptado los trabajos manuales –«cosa de plebeyos» y actividades de «moros y judíos»– como una herramienta de intimidación espiritual y de integración social.⁴⁷ De hecho, el escritor Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) se opuso radicalmente al patrocinio teresiano precisamente porque, en los grabados de época, la rueca de hilar era el emblema máximo de la santa de Ávila.⁴⁸ Representar en España el «desposorio místico» de Rosa –la patrona del Nuevo Mundo– como una monja dominica costurera con una corona que en realidad era un cilicio anunciaba una nueva modalidad de santidad plebeya, legitimada ya no por su «pureza de sangre» castellana sino por una espiritualidad penitencial y visionaria americana asociada a oficios manuales.⁴⁹

Las series pictóricas virreinales representan a Rosa como una figura solitaria que añoraba un anacoretismo antisocial. Esto no era exacto. Diversos testimonios evidencian que beatas laicas y monjas ya profesas –todas «hermanas» y «discípulas» espirituales de Rosa– la acompañaban durante sus oraciones y mortificaciones corporales llegando a convivir con ella por temporadas.⁵⁰ Catalina de Santa María, una beata de Santo Domingo, oraba junto a Rosa dentro en una ermita diminuta en el huerto de su casa. Cuando le picaba un mosquito, Rosa la instruía con estas palabras: «¿Hermana mía por qué me mata mis mosquitos? [...] Es mucho que sustentemos a un mosquito con un poquito de sangre, si nuestro Señor nos sustenta con su misericordia; otro día no me los mate hermana mía, que tengo hecho un concierto con ellos y así no me pican. Y desde entonces, tampoco picaban a esta testigo, ni ella los mataba, ni hacía daño». Sor Catalina de Jesús, monja profesada de velo negro del monasterio de la Santísima Trinidad, dormía en la habitación de Rosa. Luisa de Santa María, beata de Santo Domingo, era testigo de que cuando Rosa comulgaba no comía en todo el día y, al igual que santa Catalina, pretendía vivir exclusivamente de la hostia consagrada.

El tránsito final de Rosa en 1617 fue un espectáculo comunal. Asistieron a casa de don Gonzalo de la Maza numerosas personas para verla morir. Algunas pinturas virreinales la muestran expirando acompañada por cuatro monjas de velo negro y dos confesores dominicos. Un recuadro dentro de la pintura incluso documenta sus apariciones a testigos laicos que la ven glorificada coronada de rosas y suspendida en el aire (Fig. 16). Mientras agonizaba un grupo de monjas y beatas le cantaron motetes al Niño Jesús. La madre de Rosa y luego doña María de Uzátegui las mandaron callar diciéndoles: «Señoras, tengan respeto». Y, mientras Rosa le solicitaba a Luisa de Santa María –«a quien llamaba hermana»– que le tocara suavemente la guitarra y «cantase algo que levantase el pensamiento»⁵¹ habría acontecido el mismo portento que realizó santa Catalina ante su confesor Raimundo de Capua. Los dolores físicos que Rosa padeció en su hora final replicaban los padecimientos de Cristo en la cruz y tras ellos su rostro se transfiguró en el de Jesucristo trascendiendo su género femenino. Este hecho cobra singular importancia por tratarse de una santa de origen criollo o mestizo (Fig. 17).⁵² La amada estaba en el amado transformada y su figuración icónica material –su *vera effigies*– transmitiría después de su muerte todo el poder taumatúrgico y curativo de una reliquia santa.⁵³

Durante sus exequias públicas se le colocó a Rosa «una guirnalda de flores» sobre la cabeza para dar a entender, como lo hacían con las monjas profesas españolas, que ella ya «estaba gozando de su Esposo».⁵⁴ Angelino Medoro la representó con una corona de rosas y los retratos póstumos de la santa se basaron sobre este modelo visual, pues los devotos exigían copias de su *vera effigies* al natural. Comentaba el cronista Meléndez que

*la multitud de retratos, que se han copiado de su bellissimo rostro original, que ha tenido mucho que hacer, y aun que ganar todos los Pintores de la ciudad; porque no solo hay persona rica, o pobre, alta, o baxa que no tenga en su casa con singular reverencia, hasta el más cuytado indio; pero se han sacado muchos, para diversas partes del Reyno, a donde no ay Pintores que los hagan, y si los ay, por copiarla las faycciones; porque no se contentan con cualquier Pintura, aunque sea prima, sino se le parece, y estiman aun las muy bastas, como le den algún ayre.*⁵⁵





- ▲ Fig. 19. Atribuido a Tadeo Escalante. Santa Catalina y santa Rosa de Lima arrodilladas ante la Virgen del Rosario. Sala Capitular.
- Fig. 19a. Pintura mural atribuida a Tadeo Escalante. Escena de la vida penitencial de san Onofre contrastada a una escena mundana de músicos. Sala Capitular. S. XVIII.
- Fig. 19b. Atribuido a Tadeo Escalante. Vida penitencial de santa María Magdalena contrastada al ejercicio profano de la cacería. Sala capitular. S. XVIII.

Para sus fiestas de beatificación en 1668, el fenómeno de sus retratos curativos se globalizó. En 1669 uno de ellos sana a Sebastiana de Neve, una monja desahuciada perteneciente al convento dominico de la Madre de Dios en Sevilla.⁵⁶ Un grabado de 1678 documenta cómo las efigies portentosas de Rosa sanaban diversos tipos de enfermedades en todo el orbe (Fig. 18).

En otras palabras, la corona de rosas de la santa limeña adquirió un significado preciso. Apuntaba a su espiritualidad nupcial y escatológica. En casa, cuando llegaban visitas o clientes para contratarla para sus trabajos manuales de costurera, su madre la obligaba a colocarse una corona de rosas para «darla olor y fragancia». Por no desobedecerla, ni traicionar a su Divino Esposo, ella insertaba alfileres dentro de las flores «de modo que fuese instrumento de tormento lo que a los ojos de los hombres era ornato y gala».⁵⁷ Desde los doce años de edad, emulando a Cristo y a santa Catalina, ocultó bajo su tocado una «corona de hoja de lata retorcida a modo de sogá, con muchas puntillas» u otra diadema de plata con noventa y nueve púas. Su desdén proverbial hacia las «galas del mundo» permitió que incluso en la lejana Polonia se tomara a la santa *indiana* como modelo social para disuadir a las doncellas de la nobleza europea de teñirse y adornarse los cabellos y de vestir lujosos trajes extranjeros propios de la moda italiana, alemana o francesa.⁵⁸ Rosa misma rechazaba la obligación materna de teñirse el pelo de rubio, tal como su madre lo hacía probablemente para ocultar su origen racial mestizo.⁵⁹

Esta tendencia anacorética fue cultivada por las monjas catalinas cusqueñas (Fig. 19). No hay si no que estudiar el programa iconográfico de la sala capitular del monasterio. Este data de finales del siglo XVIII y está atribuido al pintor muralista mestizo Tadeo Escalante. Su itinerario visual contrasta los placeres mundanos con la vida penitente de los anacoretas, santos y santas penitentes. La serie servía como instrumento pedagógico contrarreformista para fortalecer la identidad colectiva de la comunidad religiosa en abierto desafío contra las costumbres seculares de la sociedad virreinal. La representación de santa María Magdalena se compara con escenas de cacería, la de san Onofro desnudo, arrodillado y orante en su gruta con músicos que entonan melodías festivas, y la de san Jerónimo penitente, que se golpea el pecho con una piedra, con una mesa llena de viandas y otros placeres terrenales. Anacoretas lectores, apartados del mundo en grutas solitarias, se enfrentan visualmente con enamorados en jardines entre fuentes de agua y árboles frutales. Esta clara crítica a la cultura «secular» virreinal culmina con las imágenes de la «conversión de san Pablo» y de santa Catalina y santa Rosa (ambas glorificadas bajo el manto de la Virgen del Rosario). Pintadas sobre las puertas de la sala dan a entender que la vida cortesana es efímera y transitoria ante la eternidad.⁶⁰



Por todo ello, siendo Rosa una hija laica de la *devotio moderna*, también buscó la reforma monacal dentro del claustro. Fue aproximadamente a la edad de quince años (desde 1601) cuando quiso optar por el camino conventual. Diversas «señales portentosas» corroboraron su temprana vocación por imitar a santa Catalina de Siena, a la que llamaba su «madre» espiritual. Según sus hagiógrafos, una mariposa blanca se posó sobre su pecho y delineó su corazón para animarla a tomar el hábito blanco catalino.⁶¹ Estando en su celda se le apareció la Virgen con el Niño en brazos con muchas rosas esparcidas por el suelo. El Niño tomó una de ellas y le dijo: «Esta rosa eres tú: de ella se encarga con especial cuidado mi Providencia. De las demás dispón como te agrade». En otra ocasión, el Niño le solicitó que las recogiera y construyera con estas una guirnalda para él. La santa entendió que debía fundar un convento catalino en Lima.⁶² Un día, ilustrada por un «impulso divino» y en compañía de su hermano, cortó rosas y las lanzó por los aires. Estas quedaron milagrosamente suspendidas formando un círculo que simbolizaba el monasterio de Santa Catalina y con una cruz en el medio que representaba la regla religiosa. (Figs. 20 y 21).

En otra ocasión, el convento se le apareció como un campo abierto sembrado de rosas y azucenas, amenazado por transeúntes que lo pisaban y maltrataban. Una voz le



▲ Fig. 20. Vicente Albán. El milagro de las Rosas prefigurando la fundación del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Lima. 1795.

► Fig. 21. Vicente Albán. El milagro de las Rosas prefigurando la fundación del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Lima. 1795.

► Fig. 22. Carta de Santa Rosa con la solicitud de la fundación del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Lima.



vaticinó que ella lo convertiría en un «jardín cerrado» de flores. La madre y el confesor de Rosa –fray Luis de Bilbao– no dieron crédito a sus premoniciones. Para ratificarlas, Rosa pintó sobre una tabla «la planta del Convento, de la Iglesia, de los dormitorios, y Claustros, y de las oficinas todas, con tal arte y primor, que sin saber Arquitectura, puso, y dio a todo lo que iba señalando su debido y propio lugar».⁶³ A Bilbao le pronosticó que él oficiaría la primera misa cantada en el monasterio y que su madre ingresaría a la clausura como monja de velo negro. La propia Rosa deseaba ser monja de velo blanco y no de velo negro, para poder «servir a las demás» religiosas.⁶⁴ Cuatro candidatas estaban listas para esta clausura y ya vestían el hábito catalino. En 1613, empeñada en esta fundación, le remitió una carta al fraile dominico Gerónimo Bautista indicándole el lugar y las rentas que el monasterio tendría. Le adelantaba cien ducados de a once reales para los gastos administrativos, pero le requería que acelerara el paso «porque no es tiempo Padre mío de cernir, mas antes es ya tiempo de amassar con muy grande priesa por que las almas [h]ambrientas de Christo no perezcan» (Fig. 22).⁶⁵ En otras palabras, Rosa le dice que se había acabado el tiempo de hacer la masa antes de hornearla y había llegado el momento de unir al pueblo de Dios en la consumación de su reino celestial.

Con el fin de promocionar esta fundación, Rosa escenificó una procesión de novicias coronadas. En vísperas de Nochebuena le solicitó a fray Luis de Ortega, sacristán de Santo Domingo, que le enviara ocho hábitos religiosos para unas doncellas dominicas. Durante la noche, encerradas en su casa ante el altar de santa Catalina, Rosa y sus compañeras confeccionaron guirnaldas de flores, palmas y «velos rajados de plata». Cuando sonaron las campanas de Santo Domingo anunciando la hora de los maitines,

las doncellas se cubrieron los rostros con los velos, se coronaron con las guirnaldas de flores y enarbolaron las palmas. Así desfilaron hasta la iglesia para ofrecerle estas últimas a la Virgen del Rosario y comunicarle a «la ciudad [de Lima] que se había de fundar este monasterio de Santa Catalina y con ello iban muchas mujeres a su casa a preguntarle si era verdad que quería fundar el dicho monasterio».⁶⁶

La anécdota resulta significativa, pues inaugura una tradición monacal femenina virreinal que se mantiene vigente entre las religiosas dominicas limeñas hasta nuestros días. En la ceremonia de toma de hábito de las novicias de esa orden se les impone una corona de espinas y una correa –símbolo de su castidad–, además de entregarles una talla de Cristo en la cruz. Seis años después reciben el velo negro y profesan su vocación religiosa delante de la priora, mientras sostienen el libro de sus constituciones y, coronadas de rosas, cogen el anillo nupcial.⁶⁷ En el convento de santa Catalina de Arequipa han sobrevivido varios retratos fúnebres de monjas de velo negro con coronas de flores que datan de los siglos XVII al XIX. Estarían inspirados en el retrato yacente de santa Rosa, para cifrar su partida como el encuentro final con el amado celeste.

En la Lima del siglo XVII, la construcción del monasterio de Santa Catalina de Lima generó una ansiosa expectativa escatológica. Cuando fray Diego de Ayala, el provincial de la orden dominica en Perú, visitó a doña Lucía Guerra de la Daga para ofrecerle el cargo de abadesa del nuevo monasterio, ella le recordó que años atrás santa Rosa le había vaticinado que Dios le tenía reservada una gran obra para ella.⁶⁸ Fray Diego entendió entonces el significado de una visión que tuvo antes de visitarla: dos palomas blancas volaban por los cielos de Lima dirigiéndose a la iglesia de Santo Domingo para escapar de la ciudad que ardía en llamas. Santo Domingo de Guzmán las esperaba en el campanario de la iglesia para recogerlas en su seno y protegerlas bajo su capa. Las palomas eran doña Lucía Guerra de la Daga y su hermana doña Clara, las fundadoras del monasterio.⁶⁹ Tal como aún lo refiere en 1756 el dominico fray García de Moroña, capellán del santuario de Santa Rosa, alarmadas por la ostentación de una Lima pecaminosa, las beatas y monjas limeñas solían anunciar la caída de lluvias de fuego sobre la ciudad. Y una de ellas se encontró en las calles con el propio Jesucristo galopando amenazante con una espada desenvainada en la mano.⁷⁰

Este imaginario apocalíptico explica la iconografía del «retrato» alegórico más antiguo que se conoce de Rosa (Fig. 1). Se la muestra con una corona de metal, hábito blanco adornada con aspas, cruz pectoral y un grueso rosario al cuello. Lleva en la mano una guirnalda de flores, rosas y olivas que contiene la efigie del Niño Jesús exhibiendo el anillo de su desposorio místico con Rosa. En la otra mano, se aprecia el ancla de la salvación o de la esperanza y una palma. En la parte superior de la pintura se representa a Lima bajo sus tres coronas como una «imagen genérica de la ciudad santa» o de la Jerusalén celestial.⁷¹ Con Rosa, la ciudad de la perdición o Babilonia –la Ciudad del Hombre– es contrapuesta con la





Adoracion de la Magdalena de Christo, por amor de sus hermanas, en un dia de su vida.

LAB. N. ROSAB. M.
de la orden de S. Domingo
nació en Lima año de 1586, día
de Abril, murió en dicha Ciudad
año de 1617. Beatificada la
Santidad de Clemente
nono año de 1668.
Juan de Torres, f.º 1671.

Ciudad de Dios agustiniana y simbolizada por una Jerusalén amurallada. Este lienzo anónimo fue pintado después de su muerte y, según las madres, llegó al monasterio en 1629 cuando ingresó a la clausura la madre de Rosa. El cuadro preside la pequeña capilla construida en la antigua celda de doña María de Oliva, donde ella está enterrada.

En la hagiografía de santa Rosa escrita por fray Juan de Vargas Machuca, publicada en Sevilla en 1659, se asegura que esta iconografía era un «jeroglífico» criollista que aludía a los nombres criollos de la santa y al hecho de que el cabildo limense la había declarado patrona de la Ciudad de los Reyes en 1632, lustros antes que fuese beatificada en Roma:

*En la mano derecha una Ciudad, significando el patrocinio, con que atiende a la de Lima; cuyo grave Cabildo reconocido, la votó Patrona, afectuoso la pide Beata, venerándola piamente Santa. En la izquierda un ramillete de Flores, Olivas, y Rosas, y en medio de ellas un Niño, copiando la pintura muerta el original vivo, pues no otra cosa representan las Flores, que a su Padre; las Olivas, a su Madre; y las Rosas, a la virtuosa Virgen, asistiéndola el verdadero Dios de Amores; que es toda la Emblema, que nos da a ver el Pinzel.*⁷²

Desde 1631, esta iconografía impresa en 1631 por Valérien Regnard y retomada después por Juan Bautista Barbe (1578-1649), le sirvió a Horacio Marinari (1668) y otros grabadores para difundir el culto a la santa antes y durante su proceso de beatificación. Es probable que dicha iconografía se originara con las visiones tempranas de los primeros seguidores de Rosa. Cuando murió la santa se le apareció al doctor Juan del Castillo, médico seglar de la Inquisición de Lima con emblemas análogos a los mencionados por Vargas Machuca: «Cercada de luces y resplandores, sembrado el manto de flores y con un ramo de rosas y azucenas en la mano, y llegaron a ser cincuenta las veces que se le mostró la santa».⁷³

Luego, en 1668, el visionario indígena Nicolás Ayllón (1632-1677) se bilocó a Roma para asistir a la ceremonia de beatificación de Rosa y la mandó retratar tal como la había visto representada en Italia: «Tiene la imagen [de Rosa] un ramo de rosas en la una mano, y entre las rosas al Niño Dios, que las trocó esta vez por las azucenas en que se apacienta. En la otra mano, tiene la ancla, y en ella la ciudad de Lima felicísima, por haber dado al mundo una rosa».⁷⁴ Esta iconografía detonó la tradición de coronar novicias y monjas en su memoria.

Durante sus fiestas de beatificación en Lima, cuando la opulenta nobleza criolla sacó de la catedral de Lima la efigie de Rosa en andas sobre los hombros de sus alcaldes de corte, del regimiento, del tribunal de Cuentas y la Real Cancillería –acompañada del señor arzobispo, acólitos y seis dominicos con velas encendidas en las manos–, delante de la santa criolla desfilaron «doce niñas o ángeles (digo) vestidas de Beatas Dominicanas, con coronas y ramilletes de rosas en las cabezas, y manos: insignias ambas de nuestra fragante Rosa, retratada mejor, que en su Imagen, en cada belleza de estas, por su inocencia, por su hábito, por su hermosura, por su purpúrea pureza y por su nombre purpúreo».⁷⁵

En 1671 el artista novohispano Juan Correa pintó uno de los primeros lienzos de santa Rosa en Nueva España (Fig. 23). La representó en el jardín de su casa bajo dos majestuosos arco iris, en uno de los cuales figura la cruz resplandeciente de Jesucristo y en el otro Cristo resucitado. En esta visión, Rosa ve ángeles –al propio Jesucristo– con balanzas en las manos pesando a las almas penitentes para otorgarles gracias divinas en proporción a sus «obras» y «aflicciones». La única vía para llegar al cielo –asegu-

◀ Fig. 23. Juan Correa. Santa Rosa bajo el arco iris con escenas de su vida. 1671. Convento dominico de Mixcoac de Ciudad de México. Foto: Guillermina Vázquez Ramírez, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



▲ Fig. 24. Anónimo. Las postrimerías. Siglo XVIII.

► Fig. 25. Anónimo. Las postrimerías. Siglo XVIII.

raba Rosa – era el camino de la cruz de Cristo.⁷⁶ Este imaginario escatológico se encuentra en otras pinturas dieciochescas conservadas en el monasterio catalino del Cuzco (Figs. 24 y 25). Estas muestran a un Cristo justiciero bajo el cual se pesan las almas de los difuntos para decidir cuáles son las que deben ascender al cielo o las destinadas a recibir castigos sin esperanza. En otra pintura un Jesús resurreto está entronizado sobre el arco iris de su nueva alianza, mientras reyes, cardenales y obispos pecadores se consumen entre las llamas.

La pintura de Correa tipifica a Rosa con el hábito y el escapulario albinegro dominico. Porta capa negra y una guirnalda de rosas que camufla su corona de espinas. En una mano lleva el ramillete de flores, rosas y olivas de su iconografía temprana convencional, y un lirio blanco para evocar su virginidad y pureza.⁷⁷ Estudios recientes han corroborado que los célebres retratos de monjas novohispanas luciendo aparatosas coronas de flores sobre la cabeza y palmas floridas en las manos con el Niño Jesús escenifican y reproducen la imagen de santa Rosa promovida por Correa.⁷⁸ Es decir, por ser Rosa el primer fruto de santidad

americana, es bajo la impronta del criollismo rosariano que se impulsó en México la tradición de retratar a monjas de clausura con ostentosas coronas florales. La monja novohispana María Engracia Josefa del Santísimo Rosario, retratada de medio cuerpo y sosteniendo al Niño Jesús entre flores y olivas, era una emulación mexicana de la Rosa peruana. Otras monjas representadas de cuerpo entero, como las dominicas sor María Manuela Josefa de Zamacona y Pedroza o sor María Vicenta de San Juan Evangelista, siguen las mismas convenciones simbólicas del «desposorio místico» de la santa peruana.⁷⁹

Fue el doctor limeño Manuel de Escalante Colombres y Mendo quien le revela a las monjas del convento de Santa Catalina de Siena en la ciudad de México la dimensión profética del culto a su paisana. En su sermón del 30 de agosto de 1671, les asegura que Rosa era el ángel con rostro de sol contemplado por san Juan en el Apocalipsis. Con ella se inauguraba un nuevo género de ángel humano que, como lo reconocía el prior de su convento fray Antonio de Monroy, ahora era capaz de tales mortificaciones físicas que «su carne mortal más parecía Ángel, que mujer [...] pues ya no solo el alma era cielo, pero el cuerpo tiraba gaxes de incorrupción y, qual si no fuera carne, sino de materia celestial». Escalante Colombres incluso relaciona las apariciones guadalupanas



en Nueva España con la portentosa vida inmaculada de la Rosa del Perú. Y advierte que ambas –la Virgen y la santa– formaban parte de la misma revelación e historia profética del Nuevo Mundo manifestada por Dios para el pueblo americano.⁸⁰

El tenor criollista del culto a Rosa en el Perú lo pone en evidencia Ventura Travada en su poco estudiado *El suelo de Arequipa convertido en Cielo* (1752). Aquí describe en forma pormenorizada las fiestas realizadas por la fundación del monasterio de Santa Rosa en Arequipa, inaugurado el 13 de junio de 1747. Travada interpreta la visión de santa Rosa del Cristo Cantero como una premonición para la construcción de los conventos catalinos del Perú (Fig. 26).

Cuando Rosa tenía diez años, su familia se traslada a Quives, en la serranía de Lima, donde don Gaspar Flores –el padre de la santa– manejaba un obraje minero (1596-1600). Según el testimonio de María de Oliva, en una sola ocasión la niña visitó la can-



tera repleta de indios sometidos al trabajo forzoso de la mita. Poco después, tuvo una visión. Vio a Cristo como un maestro de cantería dirigiendo un obraje minero compuesto de mujeres laicas engalanadas haciendo la tarea física de los indios rudos. Cortaban las piedras ablandándolas con el agua de sus lágrimas.⁸¹ Se trataba de una alegoría sobre la evangelización americana: los indios eran los duros pedernales indios con los que se construiría la nueva Iglesia americana protagonizada por mujeres seglares.⁸² El rol que Rosa le otorga a la mujer como reformadora de la Iglesia bajo la tutela directa de Jesucristo delata su clara identificación con la *devotio moderna* que combinaba las labores manuales como parte de un camino contemplativo de oración.

Según Travada, el Cristo cantero conduce a Rosa a una «dilatada galería» de «vírgenes puras vestidas de nupciales galas [...] manejando los pesados instrumentos del arte de cantera, que son escoda, cincel, pico, escuadra, nivel y barreta», para que desde el «instituto de Domingo» y como esposa predilecta de Jesucristo «fundase sus monasterios y fuese fecunda madre de muchas vírgenes, en cuyo ministerio sería Cristo el mayordomo, que corriese con las fábricas». Para él, Rosa era la nueva Catalina predestinada a luchar y sufrir «fatigas, tardanzas y persecuciones para fabricar las fundaciones de sus institutos, macizando los cimientos de sus edificios con lágrimas, sudores y fatigas». Cristo era el «alarife» que las gobernaba, el cantero que las labraba y Rosa la «obrero divina» encargada de cortar y perfeccionar los duros sillares con golpes certeros.⁸³

Travada incluso sugiere que el convento catalino de Lima y el de santa Rosa de Arequipa eran parte del mismo ideario profético vaticinado por el milagro de las rosas suspendidas en el cielo. En Arequipa se recordaba este hecho prodigioso para explicar el misterio de su propia fundación: «Rosas la Rosa con su Hermano amado/ en su Jardín cogía, y arrojaba/ por tributo a la Esphera, y se admiraba/ que de Rosas, que Rosa avía arrojado/ una bella corona se ha formado/ que pendiente en el ayre embalsamaba/ las ethereas legiones que ocupaba:/ y de Rosa el milagro comentado/ predijo fundación de un Monasterio/ de Cathalina en Lima de divinas/ Sacras fragancias flores prodigiosas/ este el Convento fue, pero el misterio/ es que Rosas allá son Cathalinas/ y aquí de Cathalinas se hacen Rosas».⁸⁴

Durante las fiestas por el nuevo monasterio arequipeño en honor a santa Rosa, la ciudad de Arequipa es descrita como la nueva Jerusalén celestial. Con este monasterio se completaba el «zodiaco» de doce casas o «alcázares» monásticos donde se albergaba a Cristo Rey o al Sol de Justicia. Su última casa –el monasterio para honrar a Rosa– correspondía al signo de Virgo o al de la Virgo Astrea con la que se inauguraba una edad de oro espiritual. El propio cabildo arequipeño con veinticuatro electores era una imagen viviente de los veinticuatro ancianos coronados del Apocalipsis (Figs. 27 y 28). Todos ellos veneraban al Cordero entronizado bajo el gran arco iris simbólico de santa Rosa, pues ella había aparecido en «la noche negra de la gentilidad americana» arrojando el trono de Dios para fecundar a las azucenas de Catalina y transformarlas en rosas.⁸⁵ En su octavario o «festiva pompa», la nobleza criolla de Arequipa puso en evidencia el tenor político detrás de esta fundación monástica.

Para Travada, el descubrimiento de América solo era comparable en importancia con otros dos acontecimientos claves de la historia bíblica de salvación: la creación del mundo y el misterio de la encarnación de Dios en Jesucristo. Esta idea no era suya. La tomó –sin citarlo– de Francisco López de Gómara, quien, en la dedicatoria de su *Historia*

◀ Fig. 26. Anónimo. Cristo cantero dirige un obraje de mujeres laicas. Siglo XVIII.



▲ Fig. 27. Anónimo. Los 24 ancianos veneran al Cordero de Dios. Siglo XVIII.

► Fig. 28. Anónimo. San Juan con el ángel mirando el templo de Salomón. Siglo XVIII.

General de las Indias (1552) al emperador Carlos V, empieza diciendo: «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacado la Encarnación y muerte del que nos crió, es el Descubrimiento de Indias». Según Travada, para los criollos el descubrimiento de América equivalía a una «nueva producción para el resto del mundo, y su conversión [de los naturales] fue una nueva aplicación de la redención». Por ello, con «sagrada vanidad», la nobleza criolla de Arequipa consideraba que la «Nación española» había sido:

el glorioso instrumento de que se valió Dios repetir una como nueva creación, y otra aplicación de su redención, era justo que dedicasen este día de fiesta a Santa Rosa los caballeros de Arequipa, cuya sangre está esmaltada de aquellos primeros héroes de la conquista, pues fue Santa Rosa el primer fruto canonizado

que brotó la tierra de la América regada en su conquista con la sangre Española, esperando que en esta fundación se han de ver brotar flores todo el año, pues la tierra regada con sangre humana, produce Rosas en todos [los] tiempos [...] y la tierra de Arequipa que fue la más regada con sangre de sus más leales conquistadores, ha de rendir en este monasterio una pequeña cosecha de vírgenes Rosas.⁸⁶

La serie pictórica del Apocalipsis conservada en el monasterio de Santa Rosa en Arequipa corresponde estilísticamente a la primera mitad del siglo XVIII y, por lo tanto, debió ser pintada para las fiestas de su fundación. Su programa iconográfico incluye la Adoración del Cordero por los veinticuatro electores de la Jerusalén celestial, el ángel con rostro de sol y cuerpo de nube, la mujer alada del Apocalipsis, los siete ángeles derramando pestes sobre Jerusalén y san Juan postrado frente el ángel con el templo de Jerusalén detrás suyo. Temas que fueron evocados y sirvieron para exaltar el significado de la fundación arequipeña. La serie se basó en los grabados del poeta y pintor español Juan de Jáuregui y Aguilar (1583-1641) publicados en la obra titulada *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* (1614) del teólogo jesuita Luis del Alcázar (1554-1613). Pese a que el Sueño o Escala de Jacob es un tópico proveniente del Antiguo Testamento, simbolizaba, tal como se ha visto, la misión de las monjas enclaustradas como ángeles de Dios que subían y bajaban del cielo como mensajeras del Señor.

Pese a la dependencia de la pintura virreinal de los grabados europeos, la iconografía religiosa (como la del Apocalipsis) no era una ciencia exegética estática sometida dogmáticamente a las lecturas exclusivas y preestablecidas, fijadas desde la metrópolis. Toda imagen visual devocional, incluyendo aquellas que eran útiles como instrumentos de meditación mental, estaban en «diálogo» permanente con los fieles y, en particular, con las religiosas enclaustradas. Esto se evidencia en las autobiografías de las contemplativas enclaustradas –las esposas escatológicas de Jesucristo–, pues ellas transformaban las imágenes visuales en experiencias religiosas de primera mano que les permitían interpretar el Apocalipsis como acontecimientos de la vida interior o de las coyunturas sociales y políticas que amenazaban con contaminar la clausura monacal.

Un tema de fondo para el estudio de la iglesia virreinal peruana es la relación tensa y creativa entre las beatas y monjas visionarias con sus confesores. Sin duda, fueron ellos los que las animaban a escribir sus autobiografías espirituales a fin de comprender mejor los alcances de su pensamiento, pero también para



corregirlas y censurarlas cuando erraban en su camino espiritual. En la mayoría de los casos, dado que los censores eran intérpretes externos de experiencias privilegiadas que ellos no tenían, les proporcionaban ejercicios espirituales y lecturas piadosas para que profundizaran en el territorio liminal de la vida mística. Dos casos de estudio –uno en Lima a comienzos del siglo XVIII y otro en Arequipa a principios del XIX– ameritan especial atención para entender dos modalidades distintas que toma la espiritualidad apocalíptica femenina virreinal: la mirada interiorista penitencial de sor Manuela de Santa Ana (1695-1793) y las lecturas sociales y políticas de sor María Manuela de la Ascensión Ripa (1754-1824).

ARTE Y ESCATOLOGÍA O LAS «CAPILLAS INTERIORES» DE SOR MANUELA DE SANTA ANA (1695-1793)

El «retrato verdadero» de sor Manuela de Santa Ana (María Manuela Ignacia Teresa Hurtado de Mendoza e Iturrizarra) la presenta de pie, con un libro en la mano y coronada de rosas, imitando a su patrona santa Rosa (Fig. 29). A su costado, sobre una mesa y bajo una cruz, se ve un par de encuadernaciones que podrían ser las obras manuscritas que escribió y que se conservan en el monasterio: su *Vida* con las cartas espirituales al confesor mercedario fray Pedro Loayza y otro volumen que reúne su correspondencia con las autoridades eclesiásticas de ese tiempo. Parte de estas obras ha sido publicada y manifiesta la relación íntima entre sus visiones místicas, su identidad femenina y las «estrategias retóricas de género» (su humildad, obediencia y total sometimiento) con las que «negociaba» su autoridad espiritual con sus confesores.⁸⁷

Sor María Manuela ingresa al monasterio de Santa Rosa de Santa María a los catorce años contra la voluntad de su familia aristocrática. A los veintidós recibe el hábito religioso y a los cincuenta es elegida priora del monasterio, cargo que se extiende durante tres años. Por mandato de sus confesores escribe sus memorias y experiencias místicas para el beneficio espiritual de sus compañeras de clausura.⁸⁸ Siguiendo las siete *Moradas* o habitaciones del Castillo Interior de santa Teresa de Jesús, sor María Manuela «fabrica» cuatro «capillas» en el alma donde mora su Divino Esposo. Al igual que en las iglesias barrocas, sus «capillas interiores» tenían «altares» y paredes decoradas con cuadros que representaban los «pasos» de la Pasión de Cristo, u otras imágenes de María la Virgen en sus diversas advocaciones.⁸⁹ Aquellas funcionaban como «composiciones de lugar» o «ejercicios espirituales» ignacianos. Al combinar la oración mental con la contemplación visual de la imagen interior se producían «uniones místicas» y visiones espirituales. Uno de sus primeros confesores, después de todo, era jesuita: el padre Manuel de Celesar.⁹⁰

La cuarta «capilla» era la principal, pues estaba ubicada en «el centro del alma». Allí se desposa con Jesús en dos ocasiones. En la primera, como en el caso de santa Rosa, Jesús le coloca una corona de espinas y rosas sobre la cabeza. En la segunda, como sucediera con santa Catalina, el Divino Esposo le da de beber sangre de sus pies y ella queda «vestida como esposa». Su experiencia se repite más de una vez: «Jesús sacramentado sale del Sagrario y se me muestra glorioso. Me dice misas, me comulga. Me lleva a la llaga del costado y me da a gustar de su néctar divino».⁹¹ Cristo era la «bodega de los vinos» y ella un gusano de seda que Él introduce en su corazón para transfigurarla en una mariposa blanca. Sin embargo, si bien no altera su sometimiento al confesor, en su experiencia visionaria anula la jerarquía eclesiástica.



Como esposa de Jesús es ella quien le ofrece al confesor beber el vino eucarístico del cuerpo de su Esposo. Cuando medita sobre la «coronación de espinas» de Jesús, este la autoriza a desatarlo y con esa misma sogla sor María Manuela se anuda a la humanidad de Cristo junto a su confesor.⁹² La espiritualidad femenina barroca se caracterizaba por estas lecturas marginales y alternativas de la Pasión. La figura de Cristo atado a la columna –con un cuerpo llagado y sangrante– fue interpretada por monjas visionarias españolas a la luz del *Cantar de los Cantares*, por lo que describieron los «divinos pechos» del Esposo como los cántaros misericordiosos y lactantes de una madre.⁹³

Una escultura del *Señor de la Columna*, que encargó pintar una donante devota del monasterio de Santa Catalina del Cuzco, ilustra cómo escenas específicas de la Pasión de Cristo sirvieron de meditaciones particulares para las religiosas (Fig. 30). Empoderada por su desposorio místico, sor María Manuela se atrevió a advertirle al virrey del Perú que, si quería librarse de un «trabajo grande» que recaería sobre él, debía emplear por un año parte de sus caudales económicos y construirle el cerco faltante al monasterio de santa Rosa donde vivían las «esposas de Cristo».⁹⁴

Esta espiritualidad cristocéntrica y eucarística ocultaba una mirada escatológica de la historia. En una de sus «capillas» figuraba el mundo como tres árboles majestuosos: el árbol de la vida que alimentaba a los predestinados –incluidas las almas del purgatorio y «todas mis hermanas que somos y las sirvientas que nos acompañan»–, el árbol de María la Virgen que con sus tres virtudes teologales (la fe, la esperanza y la caridad) fortalecía a los fieles y el árbol negro o seco de los gentiles e infieles que quedaban por evangelizar. Esta alegoría expresaba su «pesadumbre» de no poder desempeñarse como «apóstola» de Jesucristo y «viajar por el mundo y catequizar a judíos, herejes, y gentiles, principalmente a los negros por cuya conversión y bautismo, pedía siempre al Señor».⁹⁵ Sus experiencias místicas le permitían quebrar esta prohibición, pues se trasladaba por el planeta combatiendo al demonio e inspirando el amor de Dios entre los fieles.⁹⁶ Se veía «en Guinea, en China y otros países incógnitos predicando, catequizando y conociendo que hablando ella en castellano le entendían». Y advirtió que por su ruego les enviaba el Señor misioneros que se encargaban de su instrucción y disponían a bautizarlos: «Mi espíritu ha ido muchas veces por todo el mundo a ilustrar a Cristianos, y a los que no [lo] son. Cuatro conversiones se han hecho con mis consejos».⁹⁷ Su único deseo era «infundir [...] los conocimientos que le ha comunicado su Majestad a esta pobre pecadora y entregarme al martirio porque todo el mundo le amara».

Como se ha visto ya, una de las funciones escatológicas de santa Catalina de Siena –descrita por Raimundo de Capua– era precisamente encadenar al diablo por mil años. Sus mortificaciones físicas y métodos de oración ahuyentaban a los demonios (Fig. 31). Sor María Manuela insinúa que si ella llegara a ser beatificada en los altares su «espíritu [llegaría] hasta el fin del mundo sujetando a Lucifer para que no haga ofender a Dios».⁹⁸ Ella asume, en otras palabras, que tras sus desposorios místicos con Jesús el mundo había sido restaurado y solo faltaba la conversión de los infieles para que quedara «la tierra hecha Cielo llena de la Corte Celestial».⁹⁹ Su confesor se inquietó ante esta aseveración y la creyó engañada, pues se le «pegó algún polvo de [su] amor propio».¹⁰⁰ En realidad, era un desliz de espiritualidad



◀ Fig. 29. Anónimo. Cristo de la Columna con donante. Siglo XVIII.

▲ Fig. 30. Anónimo. Retrato de sor María Manuela Ignacia Teresa de Santa Ana. 1793.



▲ Fig. 31. Anónimo. Santa Catalina se aflige y ahuyenta a los demonios. Siglo XVIII.

Páginas 52-53:

► Fig. 32. Anónimo. Jesús hortelano. Siglo XVIII.

apocalíptica producido por el modelo de santidad de santa Catalina interpretado por su confesor Raimundo de Capua.

Sea como fuere, el 13 de julio de 1795 el dominico fray Manuel Capaz pronunció la «oración fúnebre» es las solemnes exequias de sor María Manuela en la iglesia de su monasterio. Allí la exaltó como «un completo modelo de perfección cristiana» pomenorizando sus virtudes espirituales y batallas interiores.¹⁰¹ La religiosa era una «diestra centinela» y sus «capillas» interiores le permitían recordar a toda hora del día el cuerpo sufriente de Cristo en los «pasos» de la Pasión y solo deseaba morir como mártir predicando el Evangelio entre infieles. Por ello se le aparecía el

Niño Jesús en traje de hortelano. El mundo era un «huerto ameno, florido y fragante» donde Jesús cultivaba flores y plantas porque estas «eran las Almas Perfectas a quienes con esmero regaba con su sangre».¹⁰² Fray Manuel Capaz culmina su sermón fúnebre instando a las monjas a que se «entreguen sedientas al riego»: «No temáis al amado, ni los cortes de la poda [...]. Arrancad las espinas, cercenad los brotes áridos, y lograréis ser delicias de Jesús, flores plantadas de su mano, y frutos apreciables que acrediten vuestra vocación, y llenen de ejemplos el mundo».¹⁰³

Un lienzo virreinal conservado en el convento catalino de Lima sintetiza esta visión de Jesucristo en su *Jardín de las Delicias* (Fig. 32). Por el manejo del color, estilo pictórico y temática parecería ser una obra mexicana del siglo XIX. Recoge la iconografía difundida por el artista novohispano José de Ibarra (1685-1756) en una pintura de 1727 –hoy en el Museo Nacional del virreinato en Tepotzotlán–, de la que Miguel Cabrera y Andrés López hicieron otras versiones. Jesús figura al centro de la composición, entre dos árboles, recostado sobre un campo repleto de flores frescas con colores brillantes. Se trata del «Galán Divino» en un paraíso terrenal donde se confunde el cielo con la tierra, pues los ángeles derraman lluvias de flores sobre el hortelano mientras la Virgen se propone coronarlo con corazones inflamados de amor.

Tumbado entre las flores, Cristo mira fijamente al espectador invitándolo a decodificar los detalles alegóricos del cuadro que, con breves inscripciones, rompen la impresión bucólica inicial de su entorno florido. Los tres lirios que sujeta el hortelano encarnan su memoria, su entendimiento y su voluntad. Las aves del jardín son la «oración» y la «contemplación». Los lirios que nacen de la tierra representan «la recta intención», la «pureza» y la «castidad». Los insectos rastreros como la oruga que se transforma en mariposa personifican los «padecimientos» del místico. Los claveles rojos son el «amor» y el «agua» la gracia divina. En aquel prado se esconden los símbolos de la Pasión de Cristo: la escalera, la Santa Faz, los dados, el cáliz, la túnica, la palma, entre otros. Y un cordero coronado de espinas y atravesado por una lanza lame la llaga del pie del hortelano. Es la sangre redentora de Jesús la que riega y restaura un paraíso celestial donde las flores son las virtudes del alma.

LA MADRE RIPA Y LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ COMO APOCALIPSIS AMERICANO

En el archivo del monasterio de Santa Catalina de Arequipa se conserva un manuscrito de fray Elías Passarell (1839-1921), guardián del colegio de misioneros franciscanos de san Genaro de Arequipa. Se titula «Vida y doctrina de la Venerable Madre sor María Manuela de la Ascensión Ripa, y de otras respetables religiosas que florecieron en el Monasterio de Santa Catalina de la ciudad de Arequipa» (1889).¹⁰⁴ El documento compila largos extractos tomados de los escritos y cartas de la madre Ripa, aún inéditos (Fig. 33). Se trata de un testimonio histórico único, pues en plena gesta emancipadora ella se declara a favor de la causa realista. Su lealtad a ultranza hacia la monarquía hispánica la atribuía a su origen indígena: «Años hace que Dios me inspiró que escriba, siendo yo descendiente de nuestros padres indios, y es porque con más obligación debo socorrer la necesidad de mis padres en edad, saber y gobierno [...]. Soy mandada de Dios, cumplo con el precepto, y pido a todos mis hermanos [los indios o mestizos] que cumplan con el mismo precepto de Dios de obedecer a nuestro padre el rey católico».¹⁰⁵ Dios había elegido a España –la nueva Tierra Prometida– como tabernáculo para su Iglesia y se había descubierto el Nuevo Mundo para que los indios de la gentilidad estuviesen bajo su cuidado y protección.¹⁰⁶

El debate entre realistas y patriotas americanos, sin embargo, había ingresado a los conventos femeninos de clausura y tenía a las monjas alborotadas. En opinión de la madre Ripa, «este cisma ha seguido hasta ahora y adelanta cada día, y como los corazones están poseídos [...] no se excusan de hablar cuando vienen a las puertas o locutorios del monasterio, esto es inevitable, ya por ser deudos o parientes, ya porque hablan en confianza, y esta confianza pasa de una a otra aunque no nombran a las personas, esto llega muchas veces al conocimiento de casi todas las monjas».¹⁰⁷ Al poco tiempo, se alarma diciendo: «Ya están alucinando las monjas haciéndolas creer que lo seguro es seguir a San Martín [...]. Apenas hay cuatro monjas que quieran a España».¹⁰⁸ «Aun mi sobrina [en la clausura] la siento contraria a mi espíritu», revela.¹⁰⁹ Ya no se oía más que la «defensa de la patria» y «por esto padezco tanto, y no descansan en hacerme saber que voy errada».¹¹⁰

Las ediciones de la Gaceta del Gobierno de Lima anunciaban los avances y consecuencias del ejército libertador de Buenos Aires. Los religiosos abandonaban los conventos, las monjas sus claustros y en la Carta Pastoral del obispo de Popayán publicada en 1820, se mencionaban los crueles asesinatos a sangre fría de padres misioneros por el «sanguinario Bolívar». En el interín, ni el obispo de Arequipa ni el clero desmentía o confirmaba los hechos, y los señores sacerdotes y misioneros ya no «ganaban almas» para la Iglesia de Cristo. Parecían lobos con piel de cordero. Solo luchaban por su patria terrenal americana. El símbolo máximo de santo Domingo de Guzmán era un perro con una antorcha de luz en la boca. La madre Ripa se preguntaba dónde estaban los *domini canes* –los predicadores dominicos– que desterraban herejías e iluminaban los interiores de las «montañas más incultas». Exigía que «ladren los perros del templo de Dios».¹¹¹

La religiosa empieza a escribir en 1803 a solicitud de uno de sus confesores (fol. 29). En su monasterio una monja anuncia un devastador terremoto y ve caer del cielo una señal como las que se veían representadas en los lienzos conventuales. Pronto entendió que se trataba del «reino de España con las Américas que iban a dar un estallido faltando a la fe».¹¹²



▲ Fig. 33. Anónimo. Retrato de sor María Manuela de la Ascensión Ripa. 1824.



Esperanza

le.

ardor

amor

oracion

amor

INTRA

que m. san. te redim.

Puritas

Almas valdrá tu
Ella belleza ven
Mirad que es un



▲ Fig. 34. Anónimo. Los Ángeles derramando plagas sobre Jerusalén. Siglo XVIII.

► Fig. 35. Anónimo. Verdadero retrato del Cristo que sudó sangre cuando Fernando VII fue tomado prisionero. Circa 1808-1814.

Durante las festividades de Nuestra Señora de los Remedios, la madre Ripa tuvo una visión: una niña pastora que conducía su ganado de toros y corderos a la Iglesia cae desmayada al escuchar el estruendo de una trompeta tocada por «un hombre feroz». Se trataba de Manuel Godoy, el valido (1792-1808) del rey Carlos IV y la niña era la santa Iglesia. El sonido de la trompeta que resonó en España y América eran las leyes «reformistas» que «desamortizaban» los bienes eclesiásticos para sanear la Hacienda Real, pero con ello se reducía el poder económico de los hospitales, las cofradías y las órdenes religiosas de la Iglesia. En esa ocasión, Dios le manifestó a la madre Ripa que debía escribirle al rey Carlos IV y decirle que esta acción pretendía «extinguir [a] las órdenes religiosas en Es-

paña, calamidad horrible, desolación del templo, llorará Jerusalén la ruina, lo mismo que lloraron los judíos, cuando los romanos destruyeron su templo y su ciudad».¹¹³ Dios le ordena entonces que borde un escapulario con la imagen de nuestra Señora del Carmen amparando el reino de España. Cuando ella redacta su misiva al monarca le asegura que estas medidas eran contrarias a la voluntad de Dios y «se asustaron mis preladas, y dijeron que si llegaba la noticia al rey, castigaría a nuestro monasterio, y que yo sería castigada con mayor rigor, me impusieron silencio [y] guardé las cartas».¹¹⁴

A partir de este momento, la madre Ripa utiliza el libro del Apocalipsis como recurso exegético para explicar el significado bíblico de las persecuciones que sufría la Iglesia, las «tribulaciones» políticas de España y las guerras de la independencia americana. En Francia, España y América se cumplían proféticamente las batallas descritas por san Juan Evangelista antes de la venida del Anticristo y del segundo advenimiento de Jesucristo:¹¹⁵ «La Francia, reino cristiano, desconoció a su rey; de allí pasó a España, de España a América. Ya la España lloró a su rey desterrado, ya la América no lo quiere por su rey. En tantos años desde la guerra de Francia hasta este año de 1821 [...] unos con la señal de la bestia han ido al infierno. ¡Qué dolor!». ¹¹⁶

Había llegado el «el tiempo de las copas» en el que los ángeles del Apocalipsis derramarían los castigos de Dios (Fig. 34).¹¹⁷ Siendo España por siglos la elegida de Dios para mantener la pureza de la fe católica, ahora la Iglesia era una novia fugitiva y sin posada.¹¹⁸ Las propias imágenes religiosas de la Pasión de Cristo –su imagen de atado a la columna– adquirieron para ella un significado profético y político radical: «Vi al Esposo ensangrentado y desnudo al pie de la columna. Vi a la Iglesia tan abandonada

como lo estaba el esposo, tan sola como él [...] y así se asemejaba al Señor desamparado de los apóstoles, envuelto en su sangre, sin ver una persona que le diese la mano y lo levantase».¹¹⁹ El retrato de Jesús como «Justo Juez del Noviciado del Carmen, en Cuzco, cobró vida sobrenatural y sudó y lloró «repetidas veces» por la prisión del rey Fernando VII (Fig. 35).

En sus cartas al soberano español, la madre Ripa lo compara con el patriarca Noé durante el diluvio universal,¹²⁰ con el sufriente Job y con el propio Jesucristo expuesto en el balcón del Pretorio «lleno de vergüenza». Lo visualiza «oprimido» pisando un lagar exprimiendo las uvas eucarísticas.¹²¹

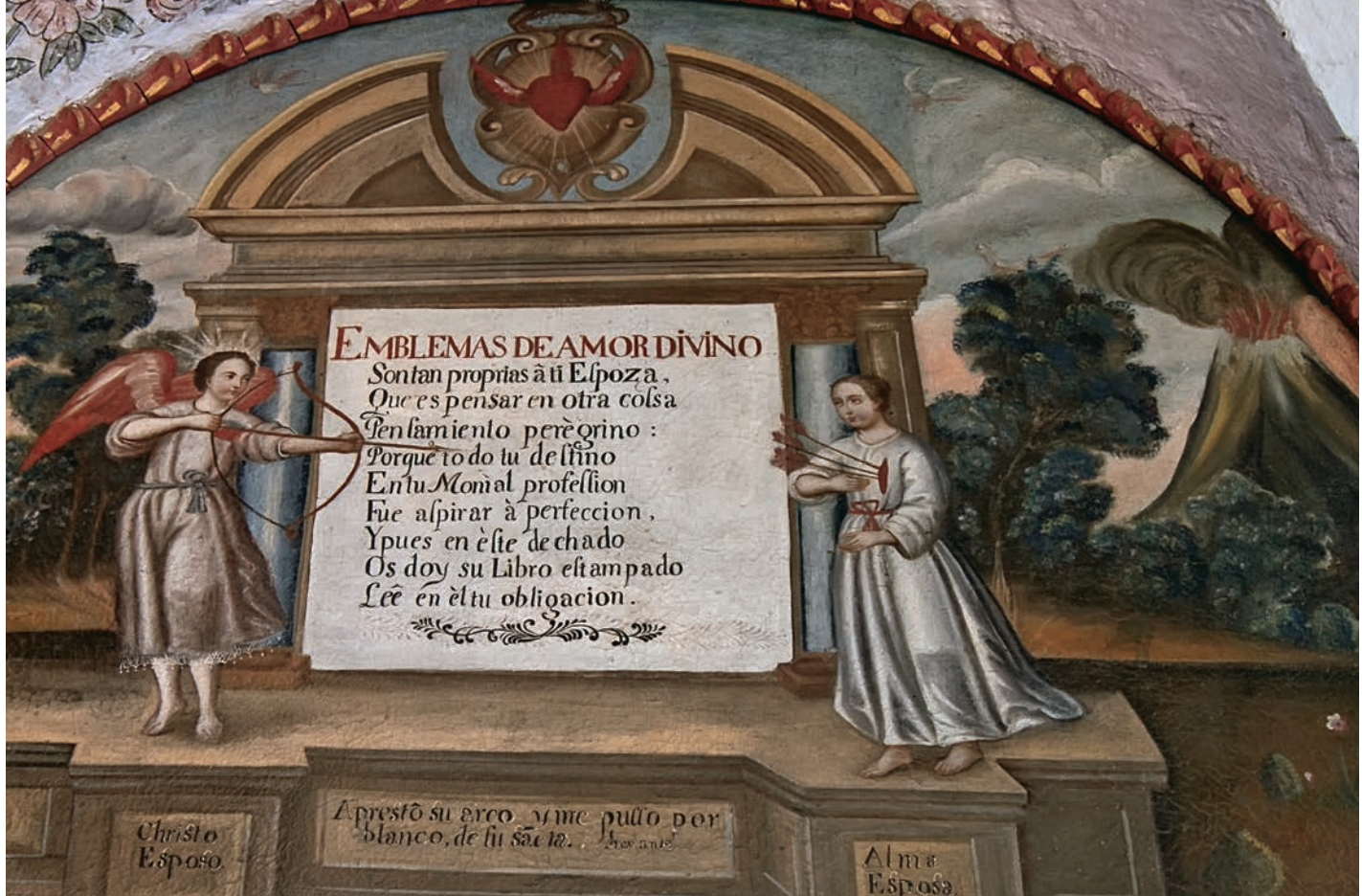
El Patronato Regio le había conferido a los reyes de España una dimensión apostólica, mesiánica y sacral que permitía interpretar la prisión de Fernando VII como una profanación del trono hispano de Dios y del cuerpo político y místico de su Iglesia. Al igual que santa Rosa, la madre Ripa usa la penitencia como antídoto del castigo. Ve a Jesús pesando en una balanza al Papa, al rey y al jornalero.¹²² Cuando en 1819 se anuncia que se acercan las armas del «enemigo porteño», ella y las monjas del monasterio le piden a Dios que les envíe «ejércitos de ángeles» para su protección y al obispo que organice

«procesiones de sangre» o de flagelantes.¹²³ *Ad portas* de consumarse la independencia del Perú con la batalla de Ayacucho (1824), en el Día de Todos los Santos de 1823 la madre Ripa ve a la Iglesia descender del cielo. Era la Jerusalén celestial del Apocalipsis, pero mientras que unos fieles volaban como águilas y contemplaban al Sol de Justicia directamente, otros eran como aves rastreras y estaban ataviados con harapos delante del Esposo. Dios enojado los amenaza con desampararlos y retirar su fe de la península y América, tal como España lo padeció bajo la opresión de los moros.¹²⁴ En 1822, uno de los confesores de la religiosa, el padre Castillo, le había advertido que en la última persecución la Iglesia se quedaría sin sacerdotes, los cuales ya estarían escondidos en cuevas.¹²⁵

En esta prolongada coyuntura su relación con sus confesores no era sencilla ni para ella, ni para ellos. Unos valoraban sus visiones y la ayudaban a expresarse mejor en el confesionario proporcionándole las obras de Teresa de Jesús, Catalina de Siena o Palafox y Mendoza. El dominico Jacinto Meneses le entregó una de sus cartas al papa Pío VII, motivo por cual fue suspendido como su confesor por un tiempo.¹²⁶ Otros las llevarán a Italia y España. En 1822 el obispo Goyeneche recibió una de misiva suya.¹²⁷ Algunos de sus confesores temían, dice la madre Ripa, «que Satanás moviese mi imaginación, y como jueces de la santa iglesia y maestros del pueblo cristiano, me hacían saber los ardides con que había engañado a muchas mujeres. ¡Oh Dios santo!, temblaba mi alma».¹²⁸

En un momento llegó a tener siete confesores, que visualizaba como obispos con espadas en las manos como si fuesen palmas. «Con esto no queda temor que sea engaño», sostenía ella, incluyendo sus «pronósticos del porvenir».¹²⁹ Su fama de visionaria no la





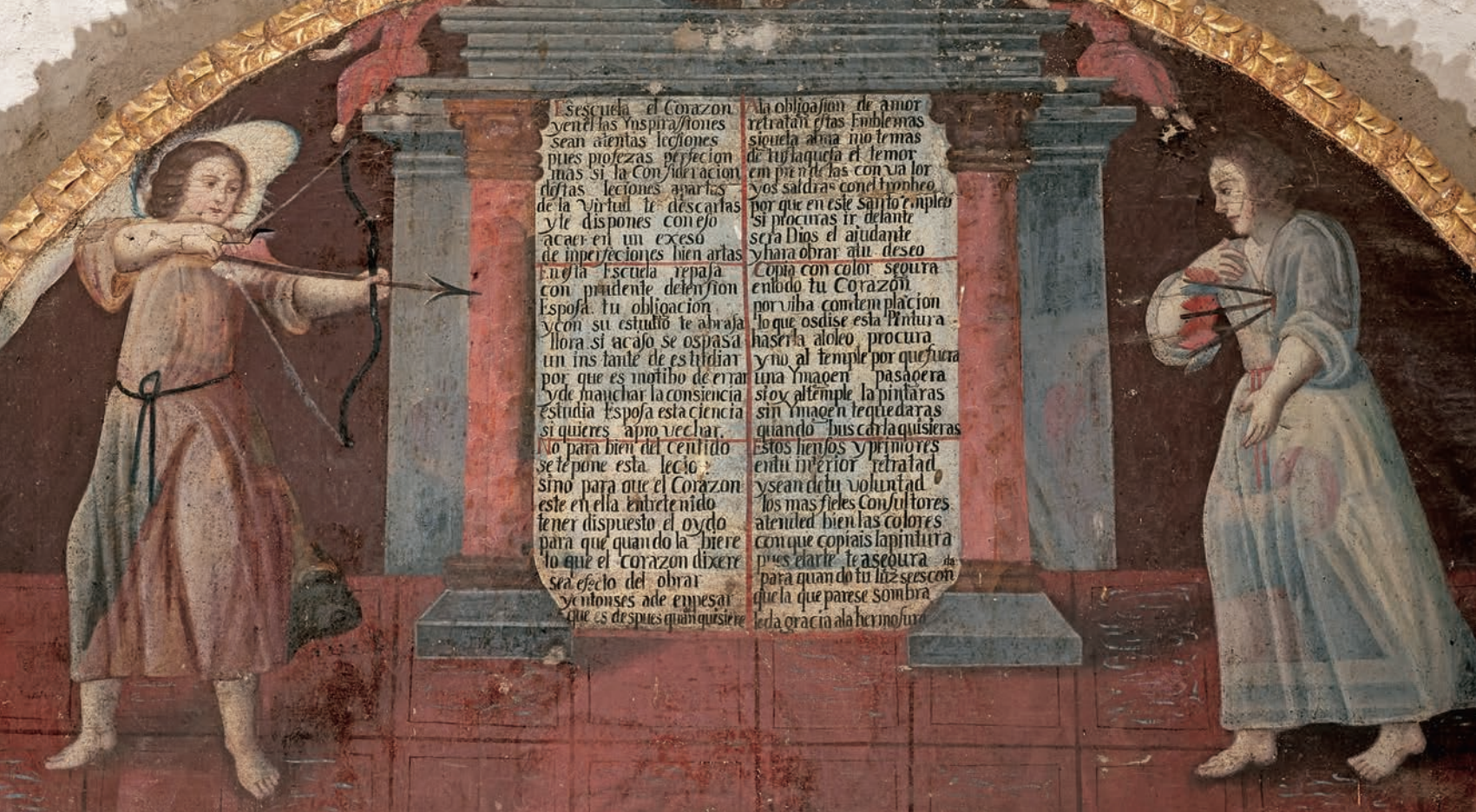
▲ Fig. 36. Anónimo. Pintura mural con frontispicio del *Pia Desideria*. Siglo XVIII.

► Fig. 37. Anónimo. Frontispicio del *Pia Desideria*.

ayudaba. Era acusada por sus propias compañeras de claustro de estar «endemoniada», de echar «fuego por ojos y boca», de estar «loca» y ser «traidora al rey» por oponerse a las leyes de amortización de la Corona. Tomaban su nombre para anunciar falsos «terremotos» y, según afirmaba, «en los palacios de la ciudad se tratan mis cartas», enfrentando a sacerdotes y seglares.¹³⁰ Las monjas la difamaban y lograban que el capellán del monasterio le negase la comunión públicamente, pero ella aceptaba estos padecimientos «por la fe del reino de España y de las Indias».¹³¹ A diferencia de santa Catalina, no podía ser predicadora evangélica por ser mujer y por vivir en la clausura.¹³² Pero si sus confesores temían que sus obras escritas la envanecieran, les decía: «Sepan todos que por ser la mayor pecadora, se valió Dios de mi, así como un señor toma un amanuense y le confía grandes secretos para que los escriba».¹³³

La madre Ripa da una clave literaria para entender parte de su vocabulario simbólico visionario al responder en un interrogatorio sobre los «autores de mística» que ella leía. Reconoció que no había leído las Sagradas Escrituras.¹³⁴ Tampoco conocía el latín, pues escribía por dictados de la luz de Dios.¹³⁵ Declaró, sin embargo, que «siendo niña entró en el convento [de Santa Catalina] y luego vi los emblemas del claustro de las tres vías, me dio tanta luz el Señor sobre lo que pasara entre Dios y el alma santa, la santa Iglesia, y para las cartas de los señores sacerdotes lo ha traído con más luz».¹³⁶

Efectivamente, en el patio de los naranjos del convento de Santa Catalina de Arequipa se encuentra una serie pictórica anónima de veinticinco lienzos alegóricos, colocados en los lunetos de la bóveda del claustro. Una placa tallada sobre la pared oeste advierte que la obra se terminó de pintar en 1738. Se trata del *Pia Desideria*, un libro de emblemas místicos del jesuita belga Hugo Hermann (1588-1629) que formó parte de la inmensa literatura mística asociada con las meditaciones de la *devotio moderna* laica propiciada por la Compañía de Jesús durante la Contrarreforma.¹³⁷ Fue publicado y traducido por el jesuita Pedro de Salas bajo el nombre de *Affectos divinos con emblemas sagrados* (Valladolid, 1638 y 1658). En su carátula muestra al «Cristo esposo» simbolizado por un Niño alado –un Eros o guía celestial– que dispara con su arco saetas de amor divino a



Escuela el Corazon
 ven las inspiraciones
 sean aientas lecciones
 pues proezas perfeccion
 mas si la Consideracion
 destas lecciones apartas
 de la Virtud te descarras
 y le dispones con esto
 a caer en un exceso
 de imperfecciones bien arias
 En la Escuela repaja
 con prudente defension
 esposa tu obligacion
 y con su estudio te abraja
 llora si acaso se oспasa
 un ins tante de estudiar
 por que es motivo de errar
 y de mauchar la consciencia
 estudia esposa esta ciencia
 si quieres apio uechar
 No para bien del sentido
 se tepone esta leccio
 sino para que el Corazon
 este en ella embre tenido
 tener dispuesto el oydo
 para que quando la biere
 lo que el Corazon dixere
 sea efecto del obrar
 y entonces ade empesar
 que es de spues quan quisiere

la obligacion de amor
 retratan estas Emblemas
 siquela alma no temas
 de tu laquetá el temor
 en pñ nte las con via lor
 yos saldras con el hombre
 por que en este santo temple
 si pñocinas ir delante
 sea Dios el ayudante
 y haia obrar aín desco
 copia con color segura
 embdo tu Corazon
 por viba contemplacion
 lo que osdise esta Pintura
 haserla a loleo procura
 y no al temple por que fuera
 una imaoen pasaoera
 sioy al temple la pintaras
 sin imaoen te quedaras
 quando buscarta quisieras
 estos hienjos y primores
 en tu interior retratad
 y sean de tu voluntad
 los mas fieles Coniultores
 atendid bien las colores
 con que copiais la pintura
 pues el arte te asecura
 para quando tu luz ses con
 que la que parese sombra
 le da gracia ala hermoñura

su «Esposa alma», para herirla ontológicamente y hacerla su prisionera de amor. Una breve instrucción en el cuadro demuestra que la serie pictórica fue utilizada como un ejercicio de meditación visual adecuado para las monjas que aspiraban a alcanzar la perfección espiritual.¹³⁸ En el fondo paisajístico se ha incluido al Misti, el humeante volcán arequipeño, como un castigo latente y amenazante de Dios (Figs. 36 y 37). Es probable que existiera otra serie parecida, hoy perdida, en el convento de Santa Rosa de Arequipa, pues otro luneto con el mismo frontispicio del *Pia Desideria* sirve para una larga leyenda explicativa dirigida a las «esposas de Jesucristo» que se adiestraban en la «escuela del corazón», ejercitándose en la contemplación imaginativa.¹³⁹

Con emblemas narrativos, aquí se alegorizan las tres edades o periodos de la vida mística. Es decir, la *vía purgativa* o penitente, centrada en la mortificación purificadora y activa del alma y el cuerpo; la *vía iluminativa*, que llegaba con la renuncia a las vanidades del mundo y la búsqueda imparables de Jesucristo, y la *vía unitiva* o el «matrimonio espiritual» del alma con Dios.

Este imaginario visual fue, precisamente, el que manejó la madre Ripa como vocabulario místico dirigido a sus confesores. En sus escritos asociaba directamente los tiempos de tribulaciones políticas con la «noche oscura» del alma, cuando se busca al esposo oculto sin encontrarlo.¹⁴⁰ La religiosa, además, sufría físicamente los conflictos belicosos de la guerra: «Siempre que hay alguna lucha formidable padezco graves enfermedades, desde que me ofreci a padecer por la santa Iglesia».¹⁴¹ «Yo sé que es una de las persecuciones que narra el Apocalipsis, todo pasa en mí. El templo de Dios es el campo de batalla, soy formada de tierra, nervios y sangre; mis sentidos están recibiendo los movimientos continuados del dragón», confiesa. Como en el emblema del *Pia Desideria*, termina en cama como esposa de Jesús con «graves enfermedades» que la purgan.¹⁴² Su don profético de ver las «cosas futuras» como por un «anteojo de larga vista»¹⁴³ corresponde al emblema XIV, donde se muestra al alma «mirando con anteojos las postrimerías». Ella se refería al «pecador» como un «ciervo herido» que iba en pos de «fuentes de agua» misericordiosa para purificarse. La imagen concierne

Página 58:

► Fig. 38: El alma vestida de loca, emblema segundo del *Pia Desideria*. Se la muestra levantando la mano mientras trota sobre un caballo de madera. Porta un cesto de juguetes donde se esconde un mono. Por verla así, el Amor divino se cubre el rostro de vergüenza. En los emblemas siguientes el alma enloquecida enferma y cae en cama que solo Dios cura como su mejor médico. Anónimo cuzqueño. Emblema de la locura. Siglo XVIII. Museo Metropolitano de Nueva York.

► Fig. 39: El ciervo herido. Pintura mural con el emblema del *Pia Desideria*. Siglo XVIII.

► Fig. 40: La meditación en el Apocalipsis formó parte de los «ejercicios» visuales asociados con la *vía purgativa*. En el grabado figura el alma contemplando, a través de un «anteojo de larga vista», a Cristo Justiciero sentado sobre un arco iris; una metáfora que la madre Ripa toma del *Pia Desideria* y lo adapta a su imaginario simbólico. Este es el Emblema XIV de la *Vía Purgativa* en *Afectos divinos* con emblemas sagradas. Valladolid: Gregorio Bedoya, 1658.

Página 59:

► Fig. 41: Anónimo. La Virgen como Mujer del Apocalipsis combate con la bestia de siete cabezas. Siglo XVIII.



38



39



40

al emblema XI de la vía iluminativa del *Pia Desideria* (Figs. 38 y 39). La figura de un hombre en un volcán representaba la carne o los sentidos del cuerpo, entre otros.¹⁴⁴

La madre Ripa aseveraba que la gesta emancipadora del apocalipsis americano era temporal. Sus guerras desaparecerían «cumplido el tiempo de la [vía] purgativa».¹⁴⁵ San Martín era un castigo divino –un látigo de Dios–, pero pasajero.¹⁴⁶ Lo sostenía influenciada por una teología profética apocalíptica inmaculista que había adquirido en España y América una clara dimensión política, y permeado el imaginario de las monjas de clausura. Después de la guerra de sucesión española (1701-1714), los oradores sagrados identificaban a la Virgen del Apocalipsis –la mujer vestida de sol, calzada con la luna y coronada de estrellas– con la dinastía borbónica visualizada como un instrumento mesiánico de la Providencia Divina (Figs. 40 y 41).¹⁴⁷ La definición ortodoxa de este culto religioso, iniciado en Roma en tiempo de los Reyes Católicos, fue utilizada por los predicadores para anunciar una *reformatio ecclesiae* y un *renovatio* imperial. Según la congregación de la Granada en Sevilla, con este culto se inauguraba la edad final del Espíritu Santo vaticinada desde la Edad Media por el abad calabrés Joaquín de Fiore.¹⁴⁸

El imaginario visionario de las monjas dialogaba con la rica iconografía inmaculista en sus propios conventos. Una monja de santa Catalina llamada Melchora Alviar vio a la Virgen descender de los cielos para abatir a un «animal monstruoso», un dragón infernal de siete cabezas que representaba las «persecuciones» de la Iglesia: la herejía, los sacerdotes sectarios, las guerras mundiales, los terremotos, las calamidades, las lluvias de fuego y el juicio final.¹⁴⁹ En el coro de la iglesia la madre Ripa había leído las *Meditaciones espirituales* del jesuita Luis de la Puente, donde se mencionaba que la Virgen alada del Apocalipsis vencería a la serpiente infernal al final de los tiempos.¹⁵⁰ Para ella, esta última estaba personificada por el movimiento patriótico, porque «envidiosa de la honra que en este reino se daba a Dios, levantó bandera contra la santa iglesia, convidó con sus silbos a muchos, [y] puso su ejército».¹⁵¹ María Inmaculada encarnaba el futuro profético de la Iglesia y por eso había sido concebida por Dios Padre antes de que se creara el universo.

En un lienzo anónimo de Santa Catalina se aprecian cuatro escenas narrativas y sucesivas del Génesis bíblico (Fig. 42). Muestra la creación de Adán y Eva, la predicación del Padre Eterno contra el fruto prohibido, la tentación y la subsiguiente expulsión de Adán y Eva del paraíso por el arcángel Uriel. La secuencia es idéntica a la serie de estampas de Jan Wierix dedicada a la creación y a la *Temprana historia del hombre* impresa entre 1607 y 1608, salvo por un detalle turbador. En la segunda escena del lienzo, el pintor virreinal ha modificado la composición incluyendo la figura de María en el paraíso. No es un error iconográfico, sino una afirmación teológica. María fue testigo de la transgresión original de Adán y Eva porque, como segunda Eva y Cristo como segundo Adán, era el remedio predestinado para la redención de la humanidad.¹⁵²

Un lienzo inédito conservado en el monasterio de Santa Rosa de Arequipa profundiza los alcances escatológicos que se asociaban con esta doctrina inmaculista (Fig. 43). Reproduce el frontispicio alegórico de la obra titulada *Sol Veritatis cum ventilabro seraphico* (Madrid, 1660), escrita por el franciscano español fray Pedro Alva y Astorga (m. 1667), uno de los seguidores en el Perú del visionario Amadeo de Portugal (m. 1482), quien en su *Apocalypsis Nova* consagra el culto a la Inmaculada como si fuese una doctrina oculta conocida por el apóstol san Lucas. La obra fue prohibida por la Inquisición española en 1665, pero el amenazante grabado apologético dirigido a los detractores



del culto inmaculista se reprodujo en el Perú y México.¹⁵³ Desde el seminario de San Antonio Abad en Cuzco, Alva y Astorga denunció la existencia de no menos de treinta y tres mil errores o inexactitudes teológicas cometidas por los escritores dominicos «maculistas» o antimaculistas europeos y americanos.

En el cuadro basado en el grabado, María Inmaculada es la Mujer del Apocalipsis coronada de estrellas. El Sol de Justicia con sus dos grandes alas brilla sobre ella, entre dos ojos vigilantes que llevan sendas inscripciones: «Aprobaré lo bueno» y «Reprobaré lo malo». La mano izquierda sostiene un rastrillo con el que separa el trigo doctrinal cosechado de la paja inservible. Aquí se encuentran las obras inmaculistas de los escolásticos, los expositores, los predicadores y canonistas donde un unicornio bebe agua pura de sus fuentes y cuatro serafines soplan y esparcen su doctrina salvífica hacia el centro del mundo. En contraposición, con la mano derecha, el Sol de Justicia inserta la pluma de los «maculistas» en un «triturador». Allí yacen las publicaciones defectuosas y falsarias de





los teólogos «maculistas». Sobre ellas caminan insectos, un áspid envenena la tinta de los cuatro evangelistas y un reloj recuerda que al cumplirse la «plenitud de los tiempos» Dios envió a su hijo como Mesías –nacido de una mujer y bajo la ley de Moisés– para dar cumplimiento a las profecías del Antiguo Testamento y redimir al pueblo hebreo (Gálatas 4: 4).

Una inscripción del profeta Isaías (41:15) explica la iconografía: «He aquí que te he convertido en trillo nuevo, de dientes dobles. Triturarás los montes y los desmenuzarás y los cerros convertirás en tamo». Se trata de una amenazante alusión al juicio final en el que los «maculistas» serían castigados: «En su mano tiene el bieldo y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego que no se apaga». Un texto del profeta Malaquías (3: 20) termina por asociar la definición del dogma inmaculista con la llegada del juicio final: «Mas a vosotros, los que teméis mi Nombre, nacerá el Sol de Justicia y en sus alas traerá salvación, y saldréis, y saltaréis como becerros de la manada. Hollaréis a los malos, los cuales serán ceniza bajo las plantas de vuestros pies, en el día en que yo actúe, dice Jehová de los ejércitos».¹⁵⁴

Un tema central para la espiritualidad apocalíptica femenina virreinal es el lugar que santa Rosa ocupó dentro del imaginario criollo americano. En sus fiestas de beatificación (1668), Lázaro Baldi la representó para la basílica de Sopra Minerva en Roma como una Madona celestial venerada por las cuatro partes del orbe. Y era cierto. Su culto fue la primera devoción religiosa americana globalizada que sería instrumentalizada propagandísticamente para exaltar los territorios policéntricos de la monarquía hispánica universal.¹⁵⁵ La proliferación de su iconografía en Italia, España, Flandes, Filipinas y Nueva España se convirtió en un acontecimiento religioso, político y social, pues sus panegiristas peninsulares y criollos interpretaron la llegada de santa Rosa a los altares como el inicio de una nueva edad dorada de renovación espiritual americana con alcances escatológicos. Ella canalizó la conciencia de un criollismo patriótico americano continental antes que la Virgen de Guadalupe fuese declarada patrona de Nueva España en 1746 y que encauzara la pulsión protonacionalista mexicana.

La madre Ripa corrobora en sus escritos el uso doctrinal que los patriotas revolucionarios hicieron del culto a la Rosa penitente peruana, exaltándola como voz profética de la patria y la expresión de una espiritualidad renovada y superior a la española:

Algunos noveleros dicen, que el reino [del Perú] fue usurpado, que solo se permitió esta gracia al rey de España por años limitados, y que ya llegó el tiempo del rescate; que santa Rosa tuvo una revelación en que vio en el mar muchos navíos, y sobresaltada de esto, le dijo el Señor, no temas Rosa, yo te manifestaré su contenido, cuando se haya completado el término de que los españoles hayan

◀ Fig. 42. Anónimo. La Virgen como Mujer del Apocalipsis combate con la bestia de siete cabezas. Siglo XVIII.

▲ Fig. 43. Anónimo. María en el Paraíso. Siglo XVIII.

ECCE POSVITE QVASI PLAVS T...
H... POSTRASERVANTIA...
E... INVES & LEONES...
V... LABI SEOS...
TV... IS PERC ETES...

RVM TRIT VBAIS NOV...
TRIT VBAIS MENTIS...
PVASIPVIVE KIPON...
VENTVYS POLLE...
ISAI CAPIT...



ETORIC VROVIS
TINETIYS...
SGLIVS...
OTASITAS...
MALAC...
P...
V...



VENTILABRUM
INMANVS...
MUNGABI...
ETONGRE...
VMINH...
OMBURE...
TICNIMAT...
THCAP...
ZUENI...

tenido las Américas en posesión, vendrán en embarcaciones los restauradores de América; estos son los de Buenos Aires, así lo interpretan estos señores, y aun aseguran que reveló la santa que se acabaría la fe en España, y que en tal tiempo iría de aquí a España; aseguran que es tanta la religión de los cristianos de Buenos Aires y de Chile, que ni los antiguos romanos gobernaron mejor.

«Hombres de letras» y «sacerdotes temerosos de Dios» vinculaban a la América independiente con la recuperación del «reino del inca».¹⁵⁶ En 1821, cuando los ejércitos patriotas «ganaron Lima», los peruanos y «demás americanos» interpretaron este triunfo como un milagro de su «paisana» y como una «señal cierta que la causa de la patria es de Dios». En una visión, la madre Ripa ya había visto a santa Rosa en el cielo, guerreando contra Satanás. Estaba ante el trono de Dios intercediendo por la «santificación de su Patria». Gracias a ella, Dios mandó la «tribulación exterminadora» de la justicia divina que enmendó el orgullo de la Lima realista y convirtió a esta ciudad vanidosa en otra María Egipcíaca penitente que huye al desierto y llora sus culpas. En esta coyuntura, la madre Ripa le solicita a Dios que declare a la arequipeña mestiza sor Ana de los Ángeles Monteagudo «rogadora»¹⁵⁷ y «redentora de la España y de la América»¹⁵⁸ de la causa realista. También elige al arzobispo español de Lima santo Toribio de Mogrovejo (1538-1606), canonizado en 1726, para que como patrón de esta ciudad defendiera al puerto del Callao cuando fue cercado por los patriotas.¹⁵⁹

La madre Ripa, especializada en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola que por años enseñó a otras religiosas en su monasterio, entrena su imaginación construyendo lo que llamaba una «composición de lugar». Hace un «retrato» del juicio final en el que ve los cuerpos desnudos y abatidos de los penitentes, así como el de los pecadores que siguen envanecidos y apartados de Dios. Santa Rosa aparece orando en su pequeña ermita del jardín de su casa, macerando su carne con cilicios y regando la tierra con su sangre en rechazo de las vanidades del mundo. Si esta sierva de Dios se contentaba con un aposento tan estrecho a fin de combatir las riquezas del mundo,

*¿cómo nosotros los indianos pensamos que por sola la honra de nuestra paisana, somos interesados para que Dios nos conceda lo que pretendemos de gozar nuestros países con la Independencia, y tener por este medio una santidad imaginaria? ¿Quién fue santo sin obediencia? [...] Siendo santa Rosa esposa amada de Nuestro Señor, ¿cómo pensáis que proteja una causa que se declara sin obediencia a su rey, que a través de tantos siglos ha sido hijo de la santa iglesia, desde Recaredo, hermano de san Hermegildo, y a cuya descendencia le confió el Señor en la conquista [...]? Y si santa Rosa, que ya está a la vista del Sol de Justicia, conociendo a mejor luz los beneficios de Dios, hechos a las Indias, ¿cómo clamara por que Dios contiene el beneficio de que la América no desconozca a su padre el Señor don Fernando VII, y a todos sus sucesores hasta la última venida del Señor?*¹⁶⁰

Los escritos de la madre Ripa evidencian que, al iniciarse la independencia política del Perú, la vida mística y penitencial de santa Catalina de Siena y santa Rosa de Lima –ambas salidas de la *devotio moderna*– encarnó la identidad política y cultural de españoles y americanos, tanto dentro como fuera de los monasterios dominicos femeninos en el Perú. Lo que la madre Ripa no logró comprender fue que los revolucionarios patriotas, al nombrar a Rosa patrona de la independencia americana en el Congreso de Tucumán (1816), introdujeron en su agenda religiosa criollista una noción bíblico-profética de su pueblo, una lectura providencialista de su historia y una espiritualidad apocalíptica medieval consolidada durante el virreinato.

◀ Fig. 44. Anónimo basado en el grabado de Marcos Orozco que sirve de frontispicio a la obra *Sol veritatis* (Madrid, 1660) de Pedro Alva y Astorga. Sobre la Virgen Inmaculada figura un “Sol de Justicia” alado que porta en sus manos un rastrillo y un triturador. Con ello se exaltaba la “cosecha” fructífera del trigo teológico de los immaculistas y se condenaba la obra teológica de los “maculistas” destinada al fuego eterno. S. XVIII.



▲ Fig. 1. Claustro interior, monasterio Santa Catalina de Siena. Lima.

▲ Fig. 4. Claustro interior, monasterio Santa Rosa de Santa María. Lima.

▶ Fig. 2. Altar con retrato de santa Rosa en la antigua celda de sor María de Santa María de la Oliva, la madre de santa Rosa. Monasterio de Santa Catalina de Siena, Lima.

▶ Fig. 5. Altar barroco con santo Domingo de Guzman y santa Rosa de Lima. Monasterio Santa Rosa de Santa María. Lima.

▶ Fig. 3. Claustro interior, monasterio Santa Catalina de Siena. Arequipa.

▶ Fig. 6. Claustro interior, monasterio Santa Rosa. Arequipa.



► Fig. 7. Atar Mayor de la iglesia Santa Rosa de Arequipa.

Páginas siguientes:

- Mariano Ferrel. Patrocinio de san José sobre las concepcionistas descalzas, 1754. Óleo sobre lienzo.





Concepcionistas



TOTA PULCHRA EST MARÍA: MONASTERIOS CONCEPCIONISTAS EN EL PERÚ VIRREINAL

Irma Barriga Calle



En 1638, fray Antonio de la Calancha describía con horror la sangrienta secuencia de rebeliones, deslealtades y magnicidios que siguió a la conquista del Perú. A su juicio, aquellos tiempos de «guerras, alborotos, confusión» no fueron propicios para doctrina ni religión y «solo se estudiaba en defender la vida i en esconder, o hurtar la hacienda». En cambio, la época de estabilidad y bonanza que le había tocado vivir era muy diferente. Por entonces, Lima presumía de ser una ciudad próspera y piadosa, en la que algunos de sus habitantes gozaban fama de santidad y florecían varios monasterios femeninos. La clausura más antigua había surgido en 1562 por iniciativa de Leonor Portocarrero, «primera hortelana de las azucenas de Dios». La primacía temporal de ese instituto, a cargo de monjas agustinas, no podía menos que llenar de orgullo al cronista Calancha, por ser miembro de la misma orden.¹

Once años después, en 1573, Inés Muñoz de Ribera creaba un segundo cenobio, el de la Limpia y Pura Concepción, escindido del anterior. No es casual que ambas mujeres pertenecieran a la élite encomendera y hayan tenido parientes enfrentados a la Corona. Francisco Hernández Girón, yerno de Leonor, murió ejecutado, mientras que Antonio de Ribera, segundo esposo de Inés, correría muy distinta suerte. Tras asumir la bandera de los encomenderos rebeldes, Ribera decidió desertar y plegarse a las fuerzas leales al rey, lo que le valió ser reconocido por su «industria y trabajo en la pacificación y población de esta tierra».²

◀ Fig. 1. Anónimo limeño. *Santa Beatriz de Silva*. Óleo sobre tela, siglo XVIII.



Dada su carga simbólica, esas fundaciones monásticas ayudaron a cerrar un ciclo de cruenta violencia interna y, desde luego, constituían una forma de expiar las culpas que seguían pesando sobre el sector encomendero. A ello se sumaba una nueva realidad social que era necesario enfrentar: la «feminización» de la población española.³ Huérfanas, viudas y hermanas de conquistadores y primeros vecinos requerían de alternativas distintas al matrimonio que les permitieran cultivar las virtudes femeninas y ser instruidas,⁴ en los principios contrarreformistas.⁵ De cierta manera, Lima y su joven corte parecían seguir el ejemplo de Madrid, recientemente convertida en sede de la Corona y foco de atracción para una serie de fundaciones monásticas de carácter nobiliario, iniciada por las Descalzas Reales en 1559. En tiempos de fortalecimiento de la monarquía, resultaba coherente que Muñoz dedicara el monasterio a la Inmaculada Concepción, advocación mariana promovida y difundida por la Corona a través de una estrategia política sin precedentes.

La sintonía del monasterio con la sociedad criolla fue inmediata, y no pasaría mucho tiempo antes de que un nuevo cenobio, el de las Concepcionistas Descalzas de San José, se desgajara de él.⁶ Ambas instituciones acogieron ampliamente la agencia femenina en todos los ámbitos,⁷ pero de manera especial en el campo artístico. No obstante, sus momentos de creación y la singular personalidad de sus fundadoras les impondrán un cariz diferente entre sí y con respecto a sus pares de la metrópoli. Solo mucho tiempo después habría de surgir el tercer monasterio ligado a la «pía creencia», esta vez en los Andes y a la sombra de la moderna «piedad ilustrada» promovida por los círculos oficiales. En efecto, bajo el gobierno del virrey conde de Superunda, Cajamarca asistiría a la aparición del Real Monasterio de la Purísima Concepción del dulcísimo y abrasado Corazón de Jesús, dependiente de los franciscanos descalzos de la capital. Podría concluirse que, mientras la primera clausura concepcionista fue creada a instancias de una mujer decidida y rica, en el caso de las descalzas un fraile agustino estuvo detrás de su gestación, y, en el último, sus promotores fueron la comunidad cajamarquina y la orden franciscana. Las páginas que siguen se abocarán a mostrar cómo los tres monasterios se desarrollaron en sus respectivos medios a manera de fuerzas vivas, que respondían a las condiciones materiales y a la configuración religiosa de una sociedad en constante cambio (Figs. 2, 2a, 3, 3a, 4, 4a).

UNA ENCOMIENDA RELIGIOSA O UN SUEÑO HECHO REALIDAD

Sevillana de origen humilde y carácter firme, Inés Muñoz no solo sería recordada por haber fundado el segundo monasterio concepcionista del Nuevo Mundo y primero del Perú. Presumía de ser la primera española casada que llegó al país, donde afrontó los avatares de la conquista y la colonización.⁸ Había sido esposa de Martín de Alcántara, y por tanto cuñada de Francisco Pizarro, de cuyos hijos se hizo cargo cuando este fue asesinado junto con su marido.⁹ Se casó en segundas nupcias con Antonio de Ribera y, al quedarse viuda, demostró gran capacidad empresarial como encomendera y creadora del primer obraje. Se le atribuía, además, la introducción de cultivos esenciales para la población española. Su conversión a la vida religiosa se asociaba con una revelación «profética» hecha a su hijo, quien, estando enfermo, indicó haber visto en sueños a Inés con el hábito concepcionista y rodeada de mujeres. Por añadidura, Inés lograría vindicar así la memoria de Antonio de Ribera, convirtiéndolo en una suerte de cofundador espiritual del instituto religioso.¹⁰

◀ Fig. 2. Domingo Alonso, según traza de Diego Maroto. Portada de la iglesia de la Concepción, Lima. Segunda mitad del siglo XVII.

◀ Fig. 2a. Vista aérea del monasterio de la Concepción antes de la apertura de la avenida Abancay, Lima.

◀ Fig. 3. Portada de la iglesia. Monasterio Concepcionistas Descalzas de San José, Lima.

◀ Fig. 3a. Manuel de Cevallos. Claustro del monasterio de Concepcionistas Descalzas de San José, Lima. Último tercio del siglo XVII.

◀ Fig. 4. Portada. Real Monasterio de la Purísima Concepción, Cajamarca. Siglo XVIII.

◀ Fig. 4a. Claustro. Monasterio de la Purísima Concepción, Cajamarca. Siglo XVIII.



▲ Fig. 5. Mariano Ferrel. *Patrocinio de san José sobre el monasterio de Concepcionistas Descalzas de Lima* (detalle de la abadesa). Óleo sobre lienzo, 1754.

► Fig. 6. Mariano Ferrel (atribuido). *Aparición de la Virgen a santa Beatriz de Silva*. Óleo sobre lienzo, circa 1754.

Según el cronista Cobo, Muñoz y su nuera, María de Chávez, vistieron el hábito el 25 de setiembre de 1573.¹¹ En cierto modo, su iniciativa buscaba emular a la infanta Juana de Austria, fundadora del monasterio madrileño de las Descalzas Reales (1559). Según todo indica, la fundadora se veía a sí misma como parte de una nueva nobleza, obtenida en justicia por quienes habían ganado el Nuevo Mundo para la Corona española. En carta dirigida al monarca precisaba que el cenobio se abría «para que en él tengan algún remedio muchas hijas de conquistadores pobres que ay en esta ciudad gran suma dellas, e padescen grandes riesgos e necesidades».¹² Su firmeza de carácter quedaría expresada con claridad en el documento fundacional, al poner como condición «que no se puede entrometer ni entrometen y al rey nuestro señor en proveer patronos ni en disponer en cosa alguna de las rentas y bienes que tuviese sino que siempre se entienda a ser como es patronazgo fecha con nuestros propios bienes y Hacienda».¹³

Por ese medio adquirió de Lorenzo Estupiñán de Figueroa el terreno apropiado e inmediatamente concertaba la edificación de la iglesia y el monasterio con el cantero Juan Bautista Zumárraga y los alarifes Hernando de Montoya y Alonso de Morales.¹⁴ Desde un primer momento, la comunidad participó directamente en el curso de la obra, lo que Francisco Mamani ha definido como «decisión coral». En 1602 las monjas escogían a Alonso Velázquez, maestro acreditado por su destreza como carpintero de lo blanco, para ejecutar la cubierta del templo, tomando como referente la techumbre del noviciado jesuita. Para el claustro, cuya traza estuvo a cargo de Juan Martínez de Arzona en 1627,¹⁵ se siguió el modelo del Colegio Máximo de San Pablo.¹⁶ Al quedar terminada, la iglesia llamó la atención por su «deslumbrante artesonado mudéjar» y se erigió en modelo para la arquitectura limeña de su tiempo, tanto por la pronunciada volumetría de su fachada como por el temprano uso de modillones a manera de capiteles.¹⁷

Después de ejercer el cargo de abadesa durante una década, entre 1584 y 1594, la fundadora fallecía a edad muy avanzada, lo que ayudó a reforzar su imagen de matriarca legendaria. Siguiendo sus últimas disposiciones, Mateo Pérez de Alesio, el pintor más afamado del momento, ejecutó los retratos póstumos de Inés Muñoz y su segundo esposo,¹⁸ para colocarlos en el sepulcro reservado para los fundadores, en la capilla mayor. El lienzo dedicado a ella probablemente era el «más antiguo» de su género en el Perú,¹⁹ y cumplía funciones de carácter conmemorativo, devocional y afectivo.²⁰ Su posición de poder queda manifiesta en el escudo familiar y el báculo abacial, mientras que su actitud y el rosario en las manos señalan su condición de donante. En contraste con el rostro curtido de la abadesa, asoma en segundo plano una representación de la Virgen joven, vestida con túnica blanca y manto azul, al igual que la anciana. Sus características de estilo son las del arte sacro del momento; comparte la delicadeza que Alesio imprimía a sus imágenes marianas, como la *Virgen de los Ángeles* del convento de los Descalzos de Lima, recientemente atribuida al maestro italiano.²¹ Sigue el prototipo de las Inmaculadas de Bitti, pero la mirada baja acentúa su aire de recato y modestia. Para entonces, el monasterio ya debía contar con una imagen titular, quizá aquella que Vargas Ugarte denominaba *La fundadora*, sin mayores precisiones, sugiriendo que podría ser obra de Martínez Montañés.²² Sea como fuere, no queda duda del exigente gusto artístico de la comunidad concepcionista en el contexto de un temprano auge institucional que se verá reflejado en el asombroso crecimiento poblacional del monasterio.

Si a inicios del siglo XVII la Concepción contaba con ochenta religiosas, en 1625 estas llegarían a doscientos cincuenta, en 1635 bordeaban las trescientas y en 1650



▲ Fig. 7. Anónimo limeño. *San José*. Madera labrada y policromada, siglo XVII.

► Fig. 8. Martín Alonso de Mesa (atribuido) *Crucificado*. Madera labrada y policromada, Lima, circa 1603-1610.

nimemente, se adherían a esa opinión. Los franciscanos, en cambio, eran sus principales impulsores –encabezados por Duns Scoto– y defendían la pureza inmaculada de María que, en su opinión, estaba predestinada y existía en la mente de Dios desde antes de la creación del universo. Ambas posiciones eran irreconciliables y sus voceros las defendían con verdadero apasionamiento.

Es sabido que, antes de la decisiva contribución de Duns Scoto en París y Colonia, hubo en la Iglesia de Valencia entusiastas defensores del misterio mariano. Existía, por tanto, una corriente favorable extendida en la península ibérica cuando los Reyes Católicos, al igual que el poderoso cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, alentaron el surgimiento de una orden que tuviese como emblema a la Inmaculada Concepción, mientras la creencia se veía potenciada por la reforma del clero y la devotio moderna. En consecuencia, no es extraño que en tiempos de la colonización del Nuevo Mundo se invocara con frecuencia la intercesión de la Inmaculada.³¹ Simultáneamente, su iconografía terminaba de establecerse y se expandía a través de las artes visuales, en tanto que la vestimenta concepcionista había quedado fijada ya por revelación mariana: hábito blanco (como santa Brígida había señalado que vestía María antes del sacrificio de Cristo) y capa azul, con medallones donde se veían sendas representaciones de la Virgen, colocados tanto sobre el escapulario como en la capa (Fig.5).

Si bien los años iniciales del virreinato estuvieron signados por una clara preeminencia dominica sobre las demás órdenes, el último tercio del siglo XVI, que coincide con la fundación del monasterio concepcionista, traería notables cambios, tanto en el proceso de evangelización como en la organización de la esfera eclesiástica. Entre los factores determinantes para ese nuevo escenario habría que destacar el arribo de la Compañía de Jesús, orden de reciente fundación y defensora militante de la «pía creencia»,³² que obtendría rápidamente un enorme protagonismo social.³³ De un modo u otro, esa coyuntura contribuyó a que las advocaciones marianas asociadas a la conquista,³⁴ empezaran a ser reemplazadas por una que suponía la expresión de un misterio complejo, que por consiguiente debía hacerse visible³⁵ y además estaba llamado a cohesionar a la población en torno a un culto emblemático de la Corona española. Al mismo tiempo, la fundación de las primeras cofradías inmaculistas³⁶ terminaría potenciando la gravitación social del monasterio y de su devoción titular.

Mientras las concepcionistas limeñas nacieron asociadas con la devotio moderna y con la estabilización de la sociedad colonial, las descalzas lo hicieron en un contexto diferente, cuando la ostentosa parafernalia del «lujo indiano» convivía con una acusada religiosidad colectiva. Como Guibovich y Wuffarden anotan, «esplendor y misticismo, lujo y renunciación parecían ser dos caras de una misma moneda».³⁷ Ese ambiente social favoreció el establecimiento de las primeras recolecciones, impulsado por la búsqueda de mayor austeridad y severidad en la vida comunitaria.³⁸ Había tenido lugar la reforma del Carmelo y el pensamiento de Teresa de Ávila se expandía rápidamente, así como los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola.³⁹ Había calado hondo Tomás de Kempis con su *Imitatio Vitae Christi* y se llamaba a vivir «muertos





▲ Fig. 9. Anónimo limeño. *San Pedro Apóstol*. Óleo sobre lienzo, 1661.

► Fig. 10. Anónimo sevillano. *San Francisco de Asís*. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVII.

► Fig. 11. Anónimo limeño. *La Piedad*. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVII.

al mundo»,⁴⁰ teniendo en mente la corporalidad de Cristo y sus sufrimientos. Por ello mismo, los Crucificados de esmerada factura y gran verismo expresivo llegaron a constituir un género favorito dentro de la escultura virreinal y eran motivo de constante rivalidad entre las corporaciones piadosas.

En medio de esa coyuntura surgía, en los confines de la ciudad, un monasterio acorde con los nuevos ideales de rigurosa observancia y «vida muy austera»⁴¹ (Fig. 3). Contó desde muy temprano con un magnífico Crucificado (Fig. 8), recientemente atribuido por Rafael Ramos Sosa a Martín Alonso de Mesa.⁴² Para Antonio de la Calancha, el cenobio josefino era «cielo en el mundo»; por su parte, Vásquez de Espinosa lo calificaba como «un dechado de santidad y religión».⁴³ Su creación se debió a la iniciativa del agustino Roque de San Vicente, quien gestionó las donaciones, mientras que Jerónimo de Villegas, arquitecto de la misma orden, tuvo a su cargo la traza de la iglesia y el monasterio. Se habría pensado incluso en consagrarlo a una advocación agustina como santa Mónica, pero, según acotó Calancha, «dispuso la Virgen que las Monjas fuesen de la Concepción, y el titular fuese su amantí-

simo esposo san Josef».⁴⁴ Para entonces, el padre terreno de Cristo gozaba ya de una creciente devoción, promovida en un primer momento por el humanismo cristiano y, luego, por las repercusiones de la reforma carmelita.

En 1598 el monasterio descalzo obtenía licencia del virrey y su fundación, en 1603, era encomendada a dos concepcionistas: Leonor de Ribera, abadesa hasta su muerte en 1624, y Beatriz de Orozco, vicaria. Catalina de Herrera, Beatriz Flores y María de Acuña se sumaron a la solemne procesión, presidida por el Santísimo Sacramento y la imagen titular (Figs. 7).⁴⁵ El propio virrey escoltaba el cortejo, seguido por la Real Audiencia, los cabildos eclesiástico y secular, además de las órdenes religiosas. Se dijo que ese día «lo mejor del cielo iba adelante y lo superior del Perú llenaba las calles». Era el cenobio «más



pobre» de la ciudad, pero no por ello menos digno y decoroso en su edificación.⁴⁶ Así lo atestiguaban su iglesia de planta gótico-isabelina cubierta por un magnífico artesanado, obra de Alonso Velásquez,⁴⁷ y una media naranja que habría servido de modelo a la del noviciado jesuita. Contaba con fino mobiliario y buena provisión de obras pictóricas y escultóricas necesarias para el culto. Entre otras, un *San Francisco de Asís* (Fig. 10) y un *San Pedro apóstol* de gran formato (Fig. 9), lienzos relativos a la pasión (Fig. 11), y una serie de diez cuadros del *Magnificat*

(Lc 1: 46-55), de señalada significación en un monasterio femenino. Este cántico, relacionado con el misterio de la Visitación –que tanta repercusión tuvo en la historia de la Iglesia–,⁴⁸ representa una reiteración del pacto, de la alianza de la humanidad con el cielo (Figs. 12a, 12b, 12c, 12d, 12e, 12f, 12g, 12h, 12i), y vincula el Antiguo con el Nuevo Testamento, reivindica la misericordia divina, así como también la pobreza; todo a través de la figura de María, que se constituye en el personaje central. En el sexto lienzo de la serie de las Descalzas se muestra a una Inmaculada romana o franciscana: María carga al Niño, quien clava la cruz en la cabeza del dragón. La identificación immaculista del cenobio quedaba reiterada (Fig. 12j). Ello no fue óbice para que contara con diversidad de advocaciones marianas, algunas muy antiguas y poco frecuentes en la ciudad

Páginas siguientes

- Figs. 12. Anónimo limeño. Serie del *Magnificat*. Óleo sobre lienzo, siglo XVII. 12 j. *Él hace proezas con su brazo dispersa a los soberbios de corazón* n°6. 12 a-i.





Fecit potētiā in brachio suo disperfit
superbos mente cordis sui n° 5



▲ Fig. 13. Anónimo limeño. *Nuestra Señora de las Aguas*. Óleo sobre lienzo, siglo XVII.



▶ Fig. 14. Anónimo. *Idea de una monja mortificada*. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

▶ Fig. 15. Anónimo limeño. *Taller de Nazaret*. Óleo sobre lienzo, siglo XIX.

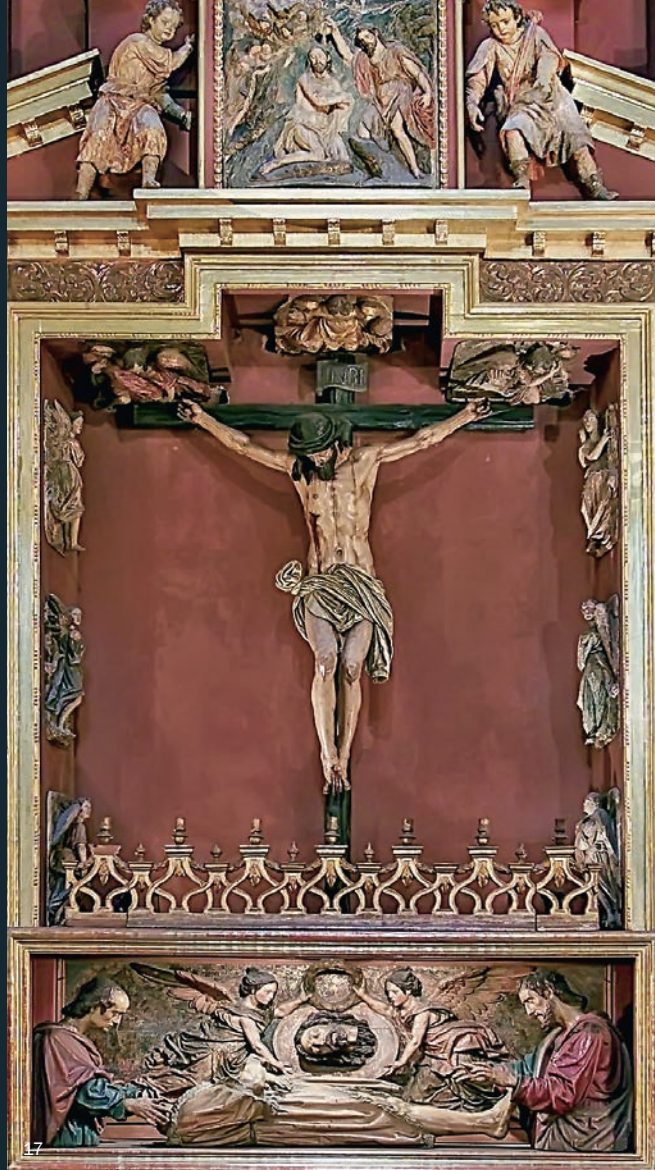
▶ Fig. 16. Anónimo surandino. *San Francisco Solano y santa Elena adorando la cruz*. Óleo sobre lienzo, primera mitad del siglo XVIII.



de Lima, como la Virgen de las Aguas (Fig.13), devoción de raigambre andaluza y vinculada a San Fernando.

El monasterio estuvo originalmente articulado por medio de patios y solo en 1680 fue edificado el claustro, según traza de Manuel Ceballos (Fig. 3a). Es obra de un solo piso y se halla rodeado por columnas de madera. Las celdas formaban un conglomerado irregular (que podía ir agregando terrenos de las casas vecinas), lo que daría lugar a no pocos pleitos entre las monjas y sus familias.⁴⁹ Con respecto a la comunidad, se procuró limitar su crecimiento, fijando un número máximo de treinta y tres devotas, pero esa cifra pronto sería rebasada y la cantidad de religiosas y donadas resultó casi equiparable al de esclavas, ascendente a cien en 1630.⁵⁰ El hábito blanco, de tela áspera, y las alpargatas de lana se complementaban con una capa azul, aunque esta solamente se usaba en el coro. Si las fundadoras fueron comparadas con las cinco vírgenes del Evangelio, las duras penitencias y el rigor de su clausura eran objeto de admiración y se decía que habían producido conversiones asombrosas.⁵¹ No en vano tenían el lienzo *Idea de una religiosa mortificada* (Fig. 14) que les recordaba su ideal de vida al mostrar a una monja crucificada, con candado en la boca, medallón mariano en el pecho y en la cintura un letrero con la indicación: «Mi carne descansará en la esperanza». Cintas parlantes confirman la dura vida y penitencias que afrontar, y, al lado, una imagen de San José con el Niño contempla la escena y se convierte en el bálsamo que daría a la descalza el consuelo en las fatigas de vivir «muerta al mundo». Las disciplinas debían contribuir a un efectivo desapego con respecto a todo lo que había quedado atrás. No todo sería penitencia, sin embargo. La vida comunitaria procuraba conjugar humildad y laboriosidad, virtudes que eran recordadas cotidianamente, en lugar destacado, por un lienzo «grande, muy devoto» donado por Roque de San Vicente, donde se veía representado el *Taller de Nazaret* (Fig. 15).⁵² A su vez, la resurrección de Cristo sería motivo de alegría comunal, alentada por lienzos como el de San Francisco Solano y Santa Elena adorando la cruz, probablemente realizado poco tiempo después de la canonización del montillano, quien fuera guardián de la recolección franciscana, con cuya característica austeridad las descalzas se verían fácilmente identificadas. (Fig.16)





UNAS TABLAS INMACULISTAS

Las concepcionistas procuraron contar en todo momento con obras de inestimable calidad y no escatimaron recursos para ello.⁵³ En ese sentido resulta notable el caso del retablo de *San Juan Bautista*, encomendado a Juan Martínez Montañés, que llegó a Lima «a manera de un inmenso rompecabezas» entre 1607 y 1622.⁵⁴ (Fig. 17). El Bautista no solo engarzaba ambos testamentos, sino que, además de mostrar el valor del martirio, apelaba a la vena tierna y amable con su versión infantil, tan recurrente en los monasterios femeninos, donde las imágenes del «Doctorcito» –que la escultura montañesina contribuyó a difundir– y las distintas versiones del Niño, solían ir acompañadas de un san Juanito. Si a raíz del concilio de Trento la iconografía del martirio se desplegaba con gran profusión, el pariente y precursor de Cristo podía percibirse más cercano que aquellos difuminados por la leyenda. Con sus magníficos relieves y el Crucificado en su hornacina central, el retablo de Martínez Montañés contribuyó en medida importante al lustre de la iglesia concepcionista y se sumó a las piezas que ya existían del maestro en el Perú y a los escultores sevillanos que enviaron obra o llegaron a trabajar en el país, signando el desarrollo local de la escultura, al menos hasta 1640.⁵⁵

En el retablo mayor trabajaron el sevillano Martín Alonso de Mesa, considerado el escultor más destacado del medio, junto con Juan García Salguero, oficial novohispano, y Juan Simón, quien había sido esclavo y aprendiz de Martínez Montañés.⁵⁶ Se trata de un altar historiado con altorrelieves que narran escenas de la vida de la Virgen, desde el *Encuentro en la Puerta Dorada*, tema central para el inmaculismo (Figs. 18 y 19), hasta la *Coronación* y la *Asunción*.⁵⁷ Por lo tanto, el conjunto está abocado ante todo a mostrar la pureza y majestad de María. El san José del panel de la *Visitación* resulta muy parecido a san Joaquín, con lo cual se destacaba no solo su concepción inmaculada sino la virginidad, al relacionarlos como personajes equivalentes. Esta monumental estructura, de gusto romanista,⁵⁸ guarda las características del género en Sevilla por esos años y resulta acorde con el manierismo en tránsito hacia el naturalismo que se dejaba sentir paulatinamente en Lima.

De época cercana sería el grupo escultórico de *La Sagrada Familia* (Fig. 20) que presidía el retablo primigenio, cuya imagen mariana, principalmente, se ha considerado de gusto montañésino y deja ver aún rastros de color azul en el manto. En su momento fue vinculada, «aunque con reparos», a Luis Ortiz de Vargas, por Schenone.⁵⁹ Da cuenta del interés que el tema de la Sagrada Familia iba adquiriendo, en relación con el lugar que se daba al carpintero en la historia de la redención y al fomento de la idea de familia que debía verse en ese «espejo de virtudes». En esta recolección trabajó también un maestro ensamblador limeño, Mateo Tovar, de aquellos que surgen después de que los artistas sevillanos salen de Lima y se va abriendo paso una tradición escultórica propia.⁶⁰ Dejó el retablo sepulcro de Alonso Sánchez, de donde quizá proceda un notable relieve policromado de la *Piedad*, cuya relación con ese conjunto funerario fue sugerida por Emilio Harth-terré.

Aquellos retablos se erigieron al tiempo en que la «pía creencia» conseguía algunos triunfos en Roma con el *Santísimus Dominus noster* de 1617 y el *Breve* de 1622. Como consecuencia, las instituciones concepcionistas verían acrecentar su prestigio y la difusión de representaciones inmaculistas se intensificó. Una Inmaculada cabeza de serie es la pintura del italiano Medoro Angelino,⁶¹ realizada en 1618 (San Agustín, Lima). Este estuvo vinculado a las descalzas a través de una hija suya que profesó, aunque después salió del monasterio y contrajo matrimonio. Luego de esto, sin embargo, firmó la *Multiplicación de los panes* (1612) para este cenobio;⁶² (Fig. 21) a su

◀ Fig. 17. Juan Martínez Montañés. *Retablo de san Juan Bautista* (detalle). Madera labrada y policromada, circa 1603.1628. Catedral de Lima (originalmente en el monasterio de la Concepción).

◀ Fig. 18. Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero. *Encuentro en la Puerta dorada*. Relieve en madera policromada, circa 1617-1626 Museo de la Catedral de Lima (originalmente en el altar mayor del monasterio de la Concepción).

◀ Fig. 19. Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero. *Visitación* Relieve en madera policromada, circa 1617-1626 Museo de la Catedral de Lima (originalmente en el monasterio de la Concepción, Lima).

◀ Fig. 20. Anónimo limeño. *Sagrada Familia*. Grupo escultórico en madera dorada y policromada, primer tercio del siglo XVII.

▼ Fig. 21. Medoro Angelino. *La multiplicación de los panes*. Óleo sobre lienzo, 1612.





vez, una Asunción atribuida a su taller adornaba los muros del monasterio, iconografía que destacaba el poder mariano y que, como Asunción Lavrin sostiene “representaba el símbolo más elevado de la feminidad triunfante”.⁶³ (Fig.22)

◀ Fig. 22. Obrador de Medoro Angelino. *Asunción*. Óleo sobre lienzo, primer tercio del siglo XVII.

...Y LA VIRGEN CONCEBIDA SIN PECADO ORIGINAL

En los cenobios femeninos solían desplegarse series pictóricas dedicadas a la vida de la Virgen, debido a su obvia función ejemplarizante. Dentro de ese género, las concepcionistas de Lima pudieron ostentar uno de los conjuntos europeos más notables, firmado en 1639 por Simon de Vos (1616-1676), maestro flamenco vinculado al taller de Rubens⁶⁴ y al intenso comercio artístico entre Sevilla y América.⁶⁵ Parece evidente la relación estilística de ese ciclo mariano con otro de temas veterotestamentarios que, aunque carece de firma, podría ser también de su mano.⁶⁶ Ambos conjuntos pictóricos se hallaban originalmente dispuestos en paralelo, a lo largo de los muros de la iglesia, para subrayar así la inextricable relación entre las escrituras bíblicas⁶⁷ (Fig. 25). Su novedoso lenguaje, basado en la triunfante manera de Rubens –pincelada suelta, aspecto vibrante, paños dinámicos, rostros sonrosados– seguramente aportaba un impacto adicional a las historias narradas.

Si la llegada a Lima de obras de Martínez Montañés y Francisco de Zurbarán había tenido una decisiva influencia en la introducción del naturalismo, junto con los trabajos de Diego de la Puente S. J., Miguel Güelles, Domingo Carro y la circulación del grabado flamenco, estas series de la Concepción daban cuenta de la irrupción de la exitosa manera pictórica difundida por el entorno de Rubens.

UNA PURÍSIMA CORTE

El fervor masivo se vio alentado en Lima por la Purísima venerada en una capilla anexa de San Francisco el Grande, que durante un movimiento sísmico se había «expresado» y pasó a denominarse Virgen del Milagro. Por la misma época, la ciudad veía el desfile de las jóvenes beneficiarias de las dotes que la cofradía concepcionista franciscana otorgaba, todas vestidas de blanco, manto azul y escapulario.⁶⁸ El inmaculismo tomaba las calles⁶⁹ y a mediados del siglo XVII crecía la presión por la proclamación del dogma y se manifestaba de muy diversas formas: patronazgos, festividades, juramentos por la pía creencia, renovación de capillas e imágenes. Llegado ese momento, la proliferación de las expresiones inmaculistas no podía sino chocar con la renuente posición dominica.

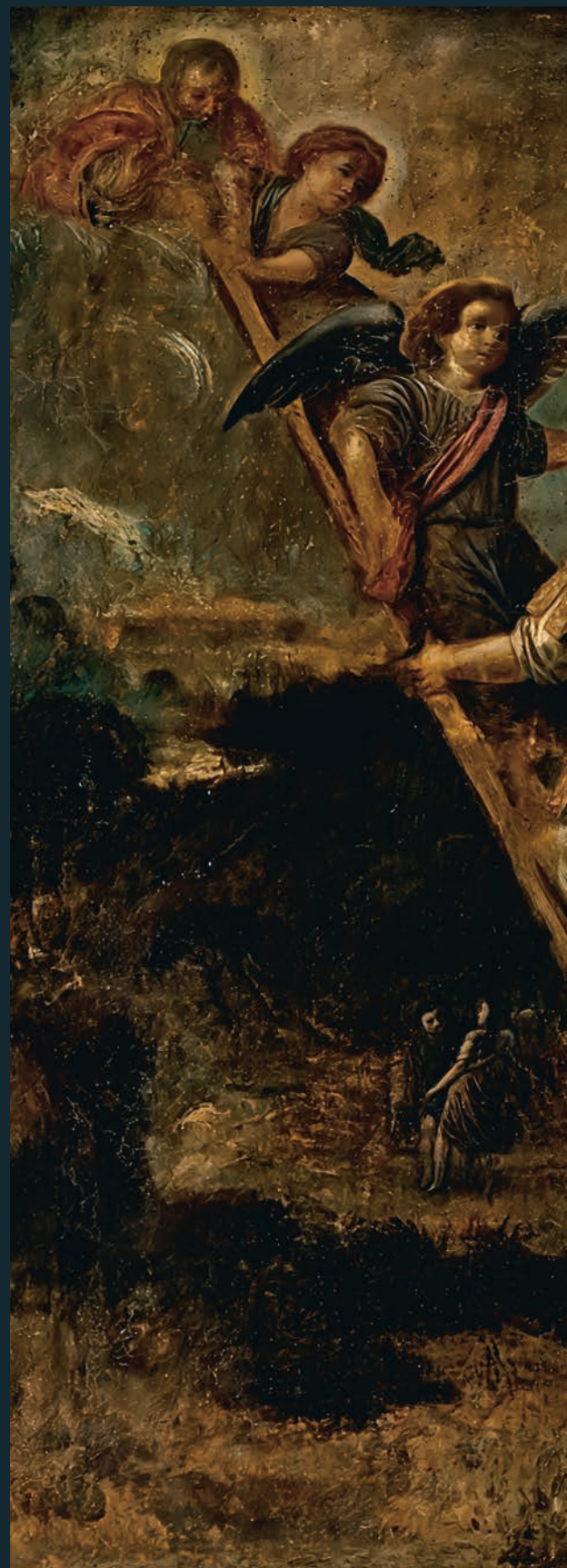
Las tensiones se agudizaron con la *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* en 1661 y la Real Cédula en torno a la obligatoriedad del rezo del *Alabado*. La exigencia a los dominicos para que cumplieran con esto fue enérgica e intimidatoria, originó sesudos y apasionados escritos, y dejó huellas en las crónicas de la época.⁷⁰ La ciudad y sus instituciones se rendían a la Inmaculada, honrándola públicamente como soberana. No es de extrañar entonces que, dados los reiterados paralelismos que se establecían entre lo celestial y terrenal, las concepcionistas contaran con una notable serie de siete arcángeles (tres canónicos y cuatro apócrifos) del taller de Francisco de Zurbarán, quien había remitido importantes obras desde tiempo atrás, que ejercerían una influencia decisiva en el desarrollo de la pintura limeña. Con sus atavíos guerreros «a la romana», esos personajes constituían una suerte de milicia celestial, que parecía destinada a proteger y enaltecer a su patrona (Fig. 24). Es incluso probable que se hayan desplegado en el marco de las festividades públicas en honor del misterio mariano. Una serie muy



▲ Fig. 23. Anónimo sevillano. *Procesión de la consagración de la iglesia del Sagrario y fiesta de agradecimiento por el Breve de Alejandro VII*. Óleo sobre lienzo, circa 1662. Catedral de Sevilla.

▶ Fig. 24. Seguidor de Francisco de Zurbarán. *San Miguel arcángel*. Óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVII.

▶ Fig. 25. Anónimo limeño *Sueño de Jacob*, copia de Simón de Vos. Óleo sobre lienzo, fines del siglo XVII. Convento de San Pedro, Lima.



similar se observa, por de pronto, en el vasto lienzo de la *Procesión de la iglesia del Sagrario y fiesta en agradecimiento al breve de Alejandro VII*, (ca. 1662), conservado en la catedral hispalense (Fig. 23). No en vano la estrecha relación existente entre imagen religiosa y fiesta, esta última cada vez más, invadida por expresiones profanas.

Precisamente fueron las celebraciones las que dieron lugar a sonados y reiterados desórdenes en la Concepción,⁷¹ alimentados por la densidad demográfica y la numerosa



población seglar, como también por la anuencia y complicidad de la sociedad. Esto se intentó corregir, sobre todo en tiempos borbónicos, inútilmente.⁷² Los monasterios reflejaban las tensiones y contradicciones de la sociedad, y las redes familiares era extensas, tanto dentro como fuera de ellos. En el caso de las descalzas, que mantuvieron una población menos numerosa –no recibían estudiantes, por ejemplo–⁷³ los conflictos parecen haber sido menores.



Las rosas no figuran a su alrededor, pero se las puede ver, junto con otras flores, en una esquina del lienzo, donde se muestra, a modo de *hortus conclusus*, el monasterio concepcionista. Era la representación detallada del primer monasterio en 1786, año de su fallecimiento. El claustro se ve entonces como un jardín florido y muy bien cercado. Era el «bellísimo jardín de flores, que erigió el Soberano hortelano para su más dulce recreo»; se había constituido en «relicario de vírgenes»⁷⁶ (Fig. 26).

De alguna manera, los retratos de fundadoras retoman una tradición iniciada por las concepcionistas limeñas,⁷⁷ quienes guardaban efigies de abadesas—empezando por la de Inés Muñoz— y de algunas monjas difuntas. Eran años de auge del retrato en Lima, género que se venía renovando notablemente desde mediados de siglo y existía también un vivo interés en el retrato religioso *post mortem*, como puede observarse, por ejemplo, en los Descalzos de Lima. Aquellas series propiciaban una fluida relación con el pasado, la apertura a lo maravilloso en la vida cotidiana y la presencia omnisciente de la muerte en las sociedades de antiguo régimen. En ese sentido, el retrato de las superiores, fuera *post mortem* o no, y de monjas fallecidas en olor de santidad suponía su permanencia entre la comunidad, una suerte de materialización de su alma, pero también la señal de que se convertía en una intercesora ideal que abogararía por sus congéneres desde el empíreo. Funcionaría como un estímulo para las monjas, para que intentaran alcanzar las virtudes promovidas y consiguieran la pervivencia en el recuerdo y en el día a día de la comunidad, a ejemplo de la retratada. Asimismo, debía contribuir a la conciencia de la precariedad de la vida y de la urgencia de estar preparadas para su llegada en cualquier momento y, por lo tanto, listas para enfrentar el juicio particular y así alcanzar la salvación.

◀ Fig. 26. Anónimo cajamarquino. *Retrato de Clara Manuela Inguanzo* (detalle). Óleo sobre lienzo, circa 1786.

◀ Fig. 27. Anónimo. *Fray Isidro Garro*. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

◀ Fig. 28. Anónimo cajamarquino. *María Teresa Inguanzo*, Óleo sobre lienzo, circa 1771.

▲ Fig. 29. Anónimo cajamarquino *Clara Manuela Inguanzo*. Óleo sobre lienzo, circa 1786.



▲ Fig. 30. Anónimo quiteño. *Virgen de la Merced con Pascual Ignacio de Aristisábal y Luis de los Santos Aristisábal*. Óleo sobre lienzo, 1788.

► Fig. 31. Simón de Rojas. *Leonor de Ribera*. Óleo sobre lienzo, 1855 (copia de una pintura del siglo XVII).

► Fig. 32. Ignacio Martorell. *Iglesia Concepcionista de Cajamarca*, 1806.

► Fig. 33. Anónimo trujillano. *Pedro Ventura de Orbegozo y Lequerica*. Óleo sobre lienzo, 1807.



El retrato *post mortem* de Lucía de Cristo en el cenobio limeño, fechado 1705, deja entrever cómo la pintura cuzqueña había invadido Lima en la primera mitad del siglo XVIII⁷⁸ y la renovación de retratística limeña que se dio, avanzada la centuria, en un sentido cosmopolita e «ilustrado», principalmente por obra de Cristóbal Lozano⁷⁹ pero también por Cristóbal de Aguilar y Julián Jayo.⁸⁰ Por su parte, las descalzas guardan una copia del siglo XIX del retrato de Leonor de Ribera (Fig. 31), que recuerda el esquema del retrato de la fundadora de las calzadas. En suma, los retratos de concepcionistas conservados en uno y otro monasterio muestran con elocuencia los diferentes caminos que iba siguiendo la pintura en Lima y el interior del virreinato.

En la región norteña, Cajamarca gozaba de una coyuntura particularmente favorable, tras el descubrimiento de la mina San Fernando de Hualgayoc en 1771,⁸¹ lo cual incidió favorablemente en aportes para que el monasterio recibiera importantes mejoras. Por ejemplo, en 1788 los hermanos Pascual Ignacio y Luis de los Santos Aristizábal financiaban la construcción de la enfermería del monasterio y quedaban perennizados en un lienzo, portando simbólicamente sus corazones para presentarse como «esclavos espirituales» a los pies de la Virgen de la Merced (Fig. 30).

Si el primer templo había sido realizado en adobe,⁸² un nuevo benefactor haría posible el segundo y definitivo, que se empezó a levantar en 1798 bajo la dirección del maestro español Ignacio Martorell, constructor de las torres de la catedral de Lima (Fig. 32). Se trata de Pedro Ventura Orbegozo y Lequerica, un vizcaíno llegado a



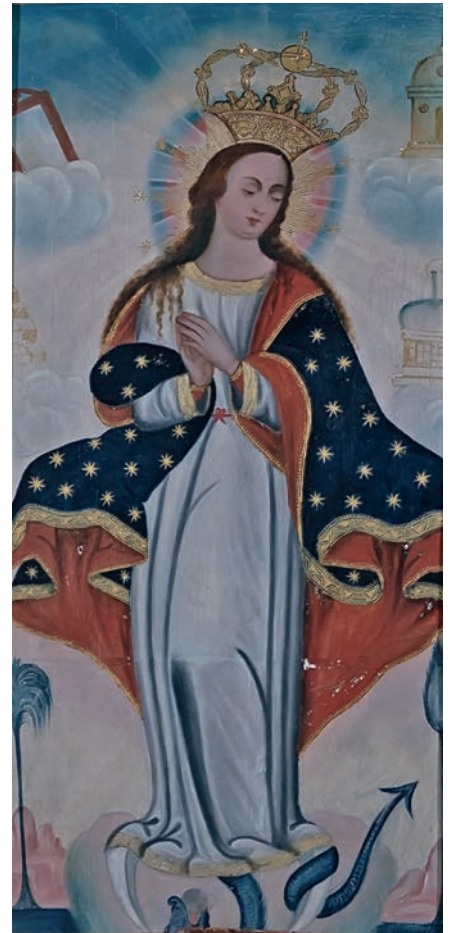
- ▲ Fig. 34. Maestro ebanista Llaque. Retablo mayor. Madera labrada, 1906. Iglesia del monasterio concepcionista, Cajamarca.
- Fig. 35. Anónimo cajamarquino *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre madera, siglo XIX (respaldo del púlpito).
- Fig. 36. Anónimo quiteño. *San Antonio de Padua, almirante de la Armada española*. Anónimo. Óleo sobre tela, circa 1780.
- Fig. 37. Anónimo norteño. *Santo Domingo de Guzmán y san Vicente Ferrer con estandarte mariano*. Óleo sobre lienzo, circa 1750/1770.

la creación del monasterio, cuyo atributo –la canastilla con corazones que el Niño bendice– le otorgaba una palmaria afinidad con la advocación del monasterio y su portada con corazones en el tímpano (Fig. 4), como también Dolorosas y diversas Inmaculadas, tanto en bulto como en lienzo, una de ellas en el respaldo del púlpito (Fig. 35). Tampoco faltaban las representaciones de santos, sobre todo, por supuesto, de franciscanos, dentro de los que destaca un interesante *San Antonio de Padua almirante de la armada española*, figura de santidad bajo cuyo patrocinio se encontraba el convento franciscano de Cajamarca (Fig.36), pero también dominicos como *Santo Domingo de Guzmán* y *San Vicente Ferrer* (Fig. 37), un apostolado cajamarquino de intensa expresividad, y varias escenas de la Pasión. Aunque abundan las pinturas de procedencia quiteña, muchas de las piezas dejan entrever una tradición artística local aún pendiente de estudio (Figs. 38).

LO ESTOY GUARDANDO...

Desde la dinastía de los Trastámara, pero sobre todo con los Habsburgo, la lucha por la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción fue una cuestión de estado por la que bregaron los diferentes monarcas españoles. El papel que le cupo a Felipe IV en los avances inmaculistas fue clave, aunque no únicamente debido a un compromiso dinástico o devoción personal, sino a la estrecha relación epistolar que desarrolló con la abadesa del monasterio concepcionista de Ágreda (Soria). Ella le asesoró en distintos ámbitos de gobierno desde 1643, año en que él la visitó, e insistió en la urgencia de contar con el favor divino alcanzando la declaración dogmática, en tiempos sumamente complicados para la monarquía hispánica.

Personaje controvertido, sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665) debió enfrentar los interrogatorios inquisitoriales en más de una ocasión, en 1635 y 1649. Parte sustancial, pero no la única, del cuestionamiento que se le hizo tenía que ver con las llamadas «exterioridades», por las cuales levitaba en sus raptos, y también se decía que lograba la bilocación (Fig. 39), que la habría llevado a evangelizar en Nuevo México.⁸⁷ Perteneciente a una familia cuyos miembros decidieron abrazar la vida religiosa, su casa se convirtió en el monasterio concepcionista y su árbol genealógico fue reiteradamente representado. Su mayor notoriedad está signada, no obstante, por su *Mística ciudad de Dios* (Fig. 40), con una primera versión quemada por ella misma y una segunda redactada entre 1655 y 1660, años en los cuales las pugnas entre maculistas e inmaculistas eran críticas. La obra fue publicada de manera póstuma (1670) y provocó no pocos y acalorados enfrentamientos, prohibición de la Inquisición y posterior levantamiento de esta. En la medida en que la concepcionista señalaba que el libro era producto de la revelación divina, lo teñía de autoridad. Asimismo, otorgaba a la historia de salvación un matiz





▲ Fig. 38. Anónimo cajamarquino. *Adoración de los pastores*. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII.

► Fig. 39. Anónimo limeño. *Sor María de Jesús de Ágreda predicando a los indios del Nuevo Mundo*. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII.

profundamente femenino. Puso énfasis en la *Sagrada Familia*, las relaciones ideales de sus miembros y los dulces coloquios familiares, resaltando lo amable y tierno. Con esta sensibilidad, las imágenes inmaculistas tendieron a ser más delicadas y a disminuir o hacer desaparecer la presencia del demonio. También se destacaba el papel del padre putativo de Cristo, que aparecía como la cariñosa figura paterna (Fig. 41) a quien se debía obediencia⁸⁸ y adquiría cada vez mayor protagonismo, notoriedad y poder.

El humilde carpintero de las descalzas se había convertido en un monarca magnífico (Fig. 7), taumatúrgico y protector de todas las actividades humanas. Era el padre por excelencia, lo que dio origen a múltiples y variadas representaciones del patrocinio. Privilegiadas en su atención se consideraban, por supuesto, las concepcionistas descalzas de San José. Cuentan con un patrocinio de gran formato firmado por Mariano Ferrel en 1754 (véase páginas 66-67), que parece expresar de manera plástica un episodio juzgado como milagroso y que había sido narrado por el dominico Antonio José de Pastrana en 1696.⁸⁹ A diferencia de otros patrocinios, notables por su grandeza y majestuosidad, o que presentan abundantes filacterias que superponen la figura del santo con el patriarca veterotestamentario, acá está representado con la sencillez propia del carpintero que porta su vara florida y extiende su capa para proteger a la comunidad concepcionista. La abadesa, arrodillada y con un báculo coronado por la Inmaculada, señala al santo, mientras un ángel con espada ígnea expulsa a los demonios. Tras ella se observa a la vicaria, sosteniendo el báculo coronado por el santo y con la mano puesta en el pecho, y el resto de la comunidad, tanto las monjas de velo negro como las de velo blanco, reclinadas devotamente ante su patrón. Existía entonces, la vertiente áulica de san José que tiende a mostrarlo con corona imperial,



La V^{ta} Sierva de Dios S^{ta} Maria de Jesus Abades y fundadora del Convento de la Inmaculada Concepcion de la Villa de Ayreda de la Provincia Burgos de la Regular Observancia de N^{ra} Señora en Fojas sin num^o y a honra de Dios^o segun se glorifica y saludala pureza de Maria Santisima concebida sin pecado original en el primer instante de su concepcion ordenandose su Vida y la de su hijo Redentor nuestro, como consta de los tres Tomos en folio que escribio de Mística Curia de Dios Milagros de su Omnipotencia y Abismo de la gracia, esta Sierva de Dios vino muchas vezes desde España al nublado Reyno de Mexico sin necesidad a su comunidad y embiendole mucho milagros y dias Joviales como consta en su Vida y milagros, que hizo antes y despues de su muerte, murio el 24 de Mayo dia de Espiritu S^o a la hora de la creacion de los hombres, de edad de 6 años Rejerece y el mismo dia y la sierva de Dios murio tuvieron algunas personas spiritual diversa aparicion y la vieron subir al Cielo con harros simbolos la gloriosa a que la Virgen



▲ Fig. 40. Mariano Ferrel (atribuido).
*Sor María de Jesús de Ágreda redactando
 la Mística Ciudad de Dios.* Óleo sobre
 lienzo, circa 1754.

junto con la humilde. La Purísima, a su vez, luego del proceso de engrandecimiento por el que había pasado, también aparecía muchas veces con dicho atributo imperial (Fig. 42). No en vano ambas eran devociones promovidas por la monarquía española que tuvieron extraordinaria expansión desde el último tercio del siglo XVII. En el contexto de una renovada sensibilidad devota, las imágenes delicadas, finas y suaves de la Inmaculada hacían perfecta pareja con el dulce y tierno san José.

EL TRIUNFO

El cambio dinástico en España no afectó mayormente la consigna inmaculista y el regalismo podía asimilar perfectamente a san José con la figura del rey. Así, Carlos III, monarca tan ilustrado como piadoso, nombró a la Inmaculada patrona de los reinos de España e Indias y creó una orden nobiliaria bajo su patrocinio y colores característicos. Aquel siglo XVIII trajo consigo la introducción de conceptos como «buen gusto», armonía y equilibrio, que influyeron tanto en las nuevas realizaciones como en las antiguas. Las luchas independentistas posteriormente, llevaron al despojo y dispersión de obras, lo que continuó con las reformas de regulares de la República y el afán modernizador. La integridad del monasterio concepcionista de Lima se vio seriamente afectada, en



distintos momentos y por diversas circunstancias. Esto no pudo, sin embargo, perturbar el júbilo que produjo en 1854 la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción por Pío IX. En Lima se vivió la festividad con octavario en San Francisco, la Concepción y Descalzas,⁹⁰ pero la celebración de mayor realce fue la de 1857 en la Concepción, que se extendió por varios días.

Durante la ceremonia central, la imagen fundadora fue conducida del monasterio a la iglesia. En la nueva portada, que se inauguraba en esa fecha, flameaba una enorme bandera con la Purísima y las armas pontificias. Las otras fachadas exhibían «ostentación de sus ornatos» alusivos al inmaculismo y el interior de la iglesia no solo lucía inscripciones y banderas bordadas por las monjas, sino «ricos tapices, innumerables arañas vistosas de cristal y candelabros de plata, en que ardían como mil quinientas bujías de cera».⁹¹ Las concepcionistas estaban, pues, de plácemes y tendrían otro significativo motivo para celebrar pocos años después, cuando el 8 de diciembre de 1870, el mismo pontífice –en tiempos de la unificación italiana y la supresión de los Estados Pontificios– nombrara a San José patrono de la Iglesia Universal. Ambas devociones iban de la mano y los monasterios concepcionistas –pese a los dramáticos embates sufridos en décadas recientes– tuvieron, por un momento, sobradas razones para festejar a la antigua usanza.⁹²

▲ Fig. 41. Anónimo limeño. *San José con el Niño*. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII.

▲ Fig. 42. Anónimo cuzqueño. *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo, circa 1760/1770.

Páginas siguientes:

► José de la Parra. *Anunciación* (detalle), década de 1660. Óleo sobre lienzo.





Agustinas



VERITAS

CALVINUS

CANÓNICAS REGULARES Y ERMITAÑAS RECOLETAS DE SAN AGUSTÍN: LOS MONASTERIOS LIMEÑOS DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DEL PRADO

Luis Eduardo Wuffarden



El 25 de marzo de 1558, como consecuencia de la paz que siguió a la cruenta rebelión de los encomenderos, se creaba la primera casa de recogimiento de Lima, que daría origen al monasterio de la Encarnación. Sus fundadoras, Mencía de Sosa y Leonor Portocarrero, fueron la viuda y la suegra, respectivamente, del capitán Francisco Hernández Girón, último caudillo rebelde.¹ A fines de 1554, Girón moría decapitado en la plaza mayor de la capital, mientras su casa era derruida y sembrada de sal. Ante una situación de inminente riesgo, ambas mujeres acudieron al auxilio de dos parientes, los frailes agustinos Juan de Almaraz y Francisco Monroy. Aconsejadas por ellos, establecieron en su casa el beaterio de Santa Mónica, advocado a la Virgen de los Remedios, que ellas serían las primeras en habitar. De un patrón establecido por las clausuras españolas contemporáneas, la vida monástica peruana surgía asociada a un concepto de retiro señorial, que ofrecía alternativas a las mujeres de los estratos más elevados de la sociedad, en su caso la élite emergente de los conquistadores y encomenderos.²

Muchos años después, refiriéndose a los orígenes de la Encarnación, el cronista agustino Antonio de la Calancha construía un relato marcadamente providencialista. Según él, incluso las circunstancias trágicas por las cuales tuvo que pasar el joven virreinato formarían parte de una cadena de sucesos que conducía inexorablemente al establecimiento del cenobio decano, de acuerdo con un plan divino preestablecido desde mucho antes. Por tanto, Mencía de Sosa debía ser reconocida como la “esposa perfecta”, que no dudó en seguir a su marido sin advertir ni calcular ningún

◀ Fig. 1. Anónimo limeño. San Agustín con donante, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



▲ Fig. 2. Francisco de Zurbarán. Santa Emerenciana, circa 1640. Óleo sobre lienzo. The Hispanic Society of America, Nueva York.

riesgo, lo que “le permitirá luego ser la mejor esposa de Cristo y capitana de sus ejércitos.”³ Ese reconocimiento se tradujo en el longevo priorato de Leonor Portocarrero, ejercido durante veintiocho años, y el mismo tiempo correspondió a su hija Mencía, por lo que sus nombres quedaron fijados en la historia institucional y servirían de ejemplo a otras matriarcas religiosas del periodo.⁴ De hecho En su caso, este cenobio decanola Encarnación de Lima oficiaríaasumiría también las funcionescomo de casa matriz para otras congregaciones, pues de suslas murallas de sus saldrán, entre 15720 y 1640, las fundadoras de casi todos los monasterios de la ciudad.⁵

EL MONASTERIO DECANO: LA ENCARNACIÓN

En vista del crecimiento de la comunidad, pronto se planteó la posibilidad de constituirse en monasterio, pero su cercanía con el convento de frailes agustinos exigía buscar un emplazamiento más distante a fin de no contravenir la legislación eclesiástica. Entre tanto habían surgido discrepancias con el provincial agustino, por lo que las religiosas decidieron dejar el hábito de ermitañas para adoptar, en cambio, el de “canónigas regulares”. Si bien continuaban sujetas a la regla agustina, en adelante dependerían directamente del arzobispo, en este caso fray Jerónimo de Loayza, quien les dio su aprobación en febrero de 1561. Enseguida el capellán Pedro Sánchez les vendió una huerta en el extremo sur de la ciudad, cerca del camino a Pachacamac, lugar entonces tranquilo y susceptible de expandirse. Así fue como el 13 de abril de 1562 se dirigió hacia ese emplazamiento el solemne traslado procesional de las fundadoras, partiendo desde su antiguo beaterio.⁶

No por azar, el día elegido para ocupar la nueva locación coincidió con la festividad de la Encarnación de María, ya que sería esa la definitiva advocación titular. Según el relato de la ceremonia recogido por las crónicas

contemporáneas, participaron el virrey conde de Nieva, el oidor más antiguo, Melchor Bravo de Saravia, y las autoridades eclesiásticas, encabezadas por el primer arzobispo de Lima, fray Jerónimo de Loayza. Durante todo el trayecto –unas ocho cuadras–, las fachadas se cubrieron con ricas colgaduras, hubo arcos triunfales, tañido de chirimías, clarines y tambores en las esquinas e inusitados repiques en las torres y campanarios de la ciudad, al punto que, según el cronista Diego de Córdoba y Salinas, “fue el día de los célebres y de mayor regocijo que ha tenido Lima.”⁷

En las siguientes décadas, con una densa población en aumento, además de su crecimiento físico, el monasterio de la Encarnación llegaría a convertirse en el más grande del país. A principios del siglo XVII ya albergaba a unas 700 personas. Monjas profesas o de velo negro eran 233, en tanto que las de velo blanco llegaban a 37 y 18 novicias recibían formación. A ellas se añadían 45 donadas, es decir personas dedicadas básicamente a labores menores o de servicio. No deja de sorprender, en ese contexto, la cantidad de habitantes seculares, en número incluso mayor que las religiosas. En efecto, vivían en la clausura 34 miembros de familias principales, además de 400 mujeres mestizas, indígenas y negras que ingresaron como criadas al servicio de las monjas. Esta población contaba con celdas y apartamentos claramente jerarquizados por su extensión, servicios y calidad. Eran viviendas construidas sin mayor planificación, lo

que causaba no pocos conflictos de vecindad y propiedad.⁸ Desde un punto de vista urbanístico, el resultado fue una intrincada trama de callejuelas de trazo irregular que sentaron la pauta constructiva para los grandes monasterios, donde los claustros se añadieron con posteridad y no tuvieron la relevancia arquitectónica ni la función reguladora del espacio que ostentaban en los conventos de frailes. Durante el periodo de su máxima expansión, el monasterio agustino llegó a ocupar dos manzanas u media rodeadas por altas murallas que sugerían la existencia de una ciudad dentro de otra.

Esa gran extensión se evidencia con claridad en el plano escenográfico de Lima dibujado y grabado en 1685 por el mercedario fray Pedro Nolasco (Fig. 3). Cerca de uno de los extremos de la muralla que rodeaba la urbe destaca el complejo de las monjas agustinas compuesto por unos diez claustros, patios y huertas. En uno de sus extremos se distingue el templo que Calancha ya describía en 1631 como “una gran iglesia cubierta de madera y una ilustre capilla mayor y dos colaterales con artificiosa bóveda, coros alto y bajo”. Aquel edificio alcanzó pronta fama por lo notable de su arquitectura, la riqueza de su adorno y la reconocida habilidad musical demostrada por las monjas. Sus nueve coros de instrumentistas y cantoras acompañaban todas las funciones litúrgicas, y entre ellas la de mayor solemnidad era la Dormición de la Virgen, que se extendía durante cuatro días del calendario ceremonial, con asistencia del virrey, el cabildo y la audiencia. Era conocida la abierta rivalidad musical de las agustinas con los demás monasterios, pero su antigüedad en ese campo las colocaba en clara ventaja. Así lo enfatizaba Calancha con orgullo, llegando a afirmar que la música ejecutada en otras comunidades solo era “remedo de la Encarnación”.⁹

Desde su traza inicial, la iglesia constaba de una sola nave alargada de tradición gótico isabelina, como era habitual en los complejos monásticos. Su fachada ostentaba dos portadas laterales de ingreso en el muro del evangelio, que daban hacia la calle Cueva, mientras que los dos coros, alto y bajo, se emplazaban hacia el muro de pies. El retablo de la capilla mayor era ensamblado en 1612 por Martín Alonso de Mesa, considerado el mejor escultor español activo en el país. En palabras de Calancha, era este “obra gallarda que en nichos van subiendo santos de talla, y sobre el sagrario el misterio de la Encarnación y en la cumbre que toca al techo un gran Cristo y a sus lados san Agustín y santa Mónica, todo de media talla”.¹⁰ Originalmente, cubría la nave una suntuosa techumbre de lacería mudéjar compuesta por cinco paños, que el artífice Diego de Medina labraba en 1644, como parte de un programa decorativo cuidadosamente elaborado.

Para complementar el adorno interior, en 1647 las religiosas encargaban al taller sevillano de Francisco de Zurbarán un importante conjunto de lienzos, que comprendía una serie sobre la vida de la Virgen y otra de santas vírgenes y mártires, ambas entendidas como “espejos de virtudes” en los que se contemplarían las religiosas.¹¹ Ese envío consolidaba el triunfo de la tendencia naturalista andaluza entre las comunidades monásticas y los círculos ilustrados de la ciudad. Aunque estas obras se dispersaron y perdieron en el siglo XIX, pero lienzos como *Santa Emerenciana*, pieza de madurez y de esmerada factura, hoy perteneciente a la Hispanic Society de Nueva York, podrían dar una idea de la tónica dominante en la segunda serie (Fig. 2). Estaba compuesta por santas mártires de los primeros tiempos del cristianismo suntuosamente vestidas, a manera de “retratos a lo divino”, dispuestas en fila a ambos lados de la nave como si integrasen un cortejo procesional marchando hacia la capilla mayor.



▲ Fig. 3. Fray Pedro Nolasco. Plano Escenográfico de Lima, 1685. Detalle que muestra el monasterio de la Encarnación.

▼ Fig. 4 Juan Mauricio Rugendas. Vista de la capilla penitencial de la Santa Cruz de Jerusalén, circa. 1843. Lápiz sobre papel.

▼ Fig. 5 Leónce Angrand. Iglesia del monasterio de la Encarnación de Lima. 1838. Lápiz sobre papel.

► Fig. 6. Marco Buitrón. Reconstrucción virtual de la iglesia y el complejo monástico de la Encarnación, actualmente desaparecidos.

► Fig. 7. Anónimo limeño. Retablo del coro bajo de la Encarnación. circa 1770-1780. Madera tallada y policromada.



UNA “CIUDAD PENITENCIAL”

Seguramente los problemas derivados de su sobrepoblación contribuyeron a que, en 1647, se decidiera edificar el santuario interior de la Santa Cruz de Jerusalén, sobre los terrenos de una huerta situada detrás de la cabecera del templo. Constituía un espacio de retiro para quienes quisieran aislarse en busca de meditación y penitencia. Su estructura fue ideada y dirigida por el teólogo criollo fray Fernando de Valverde, quien previó el desarrollo de una serie de ejercicios penitenciales y meditaciones. Durante determinados días, las religiosas de velo negro dejaban temporalmente sus viviendas habituales para ocupar celdas de estricta observancia dentro del santuario. En un plano simbólico, el edificio constituía una suerte de “ciudad de Dios” dentro de la clausura y al que podían tener acceso otras religiosas. Mediante los recursos persuasivos propios de la teatralidad barroca, el recinto buscaba inducir a la identificación personal de las ejercitantes con los diferentes momentos de la Pasión de Cristo, como paso obligado para acceder a la promesa de Redención contenida en los evangelios.

Después de trasponer la puerta principal, se encontraba una réplica de la escala santa de Roma, con veintiocho escalones que las penitentes debían ascender de rodillas hasta llegar a la capilla central. En ella había un retablo dorado de orden corintio cuyo cuerpo bajo contenía un Calvario de escultura presidido por una réplica del Cristo de Burgos, una de las afamadas imágenes “fundadoras” de la capital, con capilla propia en el convento agustino de Nuestra Señora de Gracia desde fines del siglo XVI. Un lienzo del *Descendimiento de la cruz* ocupaba el cuerpo alto del altar y lo coronaba un bulto del Padre Eterno en actitud de bendecir. Sobre un altar lateral, la figura de san Dimas, el “buen ladrón” crucificado junto con Cristo, servía para poner en escena el camino de salvación reservado a la humanidad pecadora por medio del arrepentimiento y el sacrificio. Alrededor de aquella capilla principal se distribuían siete celdas penitenciales a cada lado y detrás del altar un salón reunía instrumentos de penitencia y cilicios a disposición de las ejercitantes. Otras capillas o santuarios menores estaban dedicados a la Virgen de Belén, el Pretorio, la Virgen de Copacabana –advocación americana estrechamente ligada a la orden–, la Virgen de Loreto y la Oración en el Huerto.

Todos los ambientes del complejo fueron descritos en detalle por el cronista agustino Bernardo de Torres en su *Crónica agustina* publicada por primera vez en 1657, cuando el santuario tenía solo una década de funcionamiento, lo que permitió a José de Mesa y Tersa Gisbert elaborar una reconstrucción hipotética de su planta y distribución espacial.¹² Desde fuera se distinguía por sus macizos volúmenes escalonados con estrechas ventanas enrejadas y una austera portada. El edificio se conservaba en los primeros tiempos republicanos, como lo demuestra el dibujo realizado por el artista viajero alemán Johann Moritz Rugendas hacia

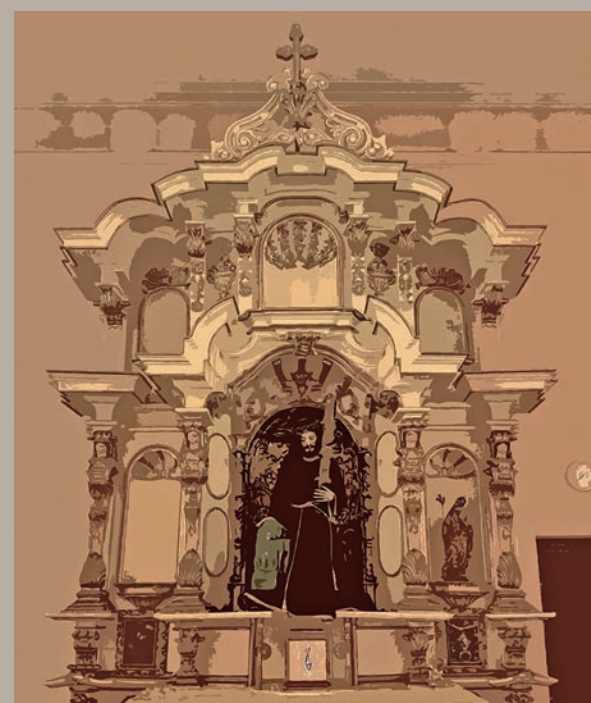


1843, seguramente atraído por la fama de sacralidad que aún rodeaba al santuario interior de la Encarnación (Fig. 4). En un contexto de inminentes transformaciones urbanas, ese prestigio iba adquiriendo un claro sentido evocador, en contraste con una joven república marcada por la anarquía política y el caudillismo militar.

EL OCASO DEL MONASTERIO COLONIAL Y SU TRASLACIÓN MODERNA

En un dibujo del cónsul francés Leonce Angrand, fechado en 1838, se aprecia el aspecto exterior de la iglesia de la Encarnación cuando el vasto conjunto monástico aún se mantenía intacto (Fig. 5). Pueden verse sus dos portadas barrocas, una torrecilla campanario en el muro de pies y el pretil alrededor del atrio. Sin embargo, las grandes dimensiones del antiguo complejo y su ubicación estratégica dentro del tejido urbano, serán factores determinantes para un progresivo ocaso que culminará con su extinción definitiva (Fig. 6). A ello contribuyeron las políticas liberales del Estado y sus proyectos de modernización urbana que transformaron la fisonomía de la ciudad colonial. Un primer paso en ese sentido fue la expropiación de una extensa área por el gobierno de Ramón Castilla en 1858 como parte de un acelerado programa de obras públicas. En esos terrenos fue instalada la estación del nuevo ferrocarril entre Lima y Chorrillos, lo que significaba la pérdida de la mitad de su área original. Por otra parte, un grave incendio desatado en la iglesia el año 1874, destruyó gran parte del edificio y de su patrimonio artístico. Como resultado de la reconstrucción subsiguiente se suprimió una de las portadas y su disposición espacial fue notablemente alterada.¹³

Durante los primeros años del siglo XX, la Encarnación fue nuevamente afectada por la ampliación de la avenida La Colmena, en 1911, obra que acarreó otra serie de expropiaciones. A partir de entonces, el monasterio quedaría reducido a un solo claustro y a la iglesia, hasta que el terremoto de 1940 dejó a ambos edificios en ruinas. Ello determinó que en 1944 la comunidad religiosa decidiera trasladarse al local que hasta hoy ocupa en la avenida Brasil, donde fue levantado un templo de estilo neocolonial y una clausura que conserva muy poco del esplendor descrito por los cronistas. Tal vez la muestra más notable de su pasado virreinal sea el retablo del coro, en colores marfil y oro, cuyo grácil diseño y sus cariátides a modo de soportes, son rasgos característicos del rococó limeño. Su hornacina central acoge una escultura del Nazareno, que podría asociarse con el ambiente penitencial predominante en la perdida ermita de la Santa Cruz de Jerusalén (Fig. 7).





LAS AGUSTINAS DESCALZAS Y LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL PRADO

En 1640, el surgimiento de un segundo monasterio agustino en la capital del virreinato, bajo la advocación de Nuestra Señora del Prado, formaba parte de un fenómeno mayor que implicaba a todas las órdenes regulares. A lo largo del siglo XVII, en efecto, grupos de religiosas formadas en los grandes cenobios de Lima optaban por trasladarse a locaciones más apartadas y formar allí comunidades recoletas o de estricta observancia. Admitían un número limitado de monjas, pero a la vez procuraban mantenerse vinculadas con su casa matriz. De ahí que las primeras agustinas recoletas apelaran a un ejemplo relativamente reciente para argumentar que el Prado “no se podrá juzgar fundación nueva, sino extensión y como división del dicho convento de la Encarnación, que por ser el más antiguo e ilustre de la ciudad y reino parece razonable y justo que tenga recolección de su regla y hábito, como lo tiene el de las Descalzas del Señor San José”.¹⁴

Esa iniciativa partió de cinco monjas agustinas, lideradas por Ángela de Zárate y Recalde –natural de Santiago de Chile y miembro de su élite criolla–, quienes decidieron dejar su casa matriz y establecerse en la parte alta de la ciudad, cerca de la reducción indígena de Santiago del Cercado. El lugar elegido contaba con una capilla o ermita dedicada a la Virgen del Prado, famosa desde tiempo atrás por los milagros que le eran atribuidos (Figs. 8a, b y 9). Era copia de una antigua imagen mariana, venerada desde la Edad Media en Ciudad Real y ligada a la historia de la Reconquista española. Justamente había sido Antonio Poblete y Loayza, un inmigrante oriundo de aquella población manchega, quien llevaba consigo una pequeña copia de la imagen al cruzar el Atlántico. Él mismo la habría labrado hacia 1575, con el propósito de difundir su devoción en el Nuevo Mundo. Tras una primera estancia en Chile, donde enviudó y recibió las órdenes como presbítero, Poblete se trasladó a Lima en 1602 y expuso a la Virgen en una capilla privada con el apoyo de los agustinos, quienes quedaron en custodia de la imagen luego de la muerte de Poblete, pese a la oposición inicial de su hijo. Ese antiguo vínculo entre la Virgen del Prado y la orden sin duda influyó decisivamente para que Ángela de Zárate y sus compañeras de la Encarnación decidieran erigir la comunidad recoleta sobre la base de un culto ya consolidado entre la feligresía limeña.¹⁵

Siguiendo el ceremonial acostumbrado en tales casos, las fundadoras se trasladaban el 1 de setiembre y unos días después Ángela de Zárate era elegida primera abadesa, adoptando a partir de entonces el nombre religioso de Ángela de la Encarnación, conforme a una tradición habitual en los monasterios recoletos. Permaneció en el cargo hasta su muerte, en 1657, y a lo largo de su gobierno tuvo que enfrentar grandes dificultades económicas, en parte derivadas de los problemas para concretar la dotación fundacional ofrecida por Juan Clemente de la Fuente. Tampoco faltaron controversias en relación con las constituciones que debían regir la vida comunitaria, hasta que finalmente la fundadora logró que se aplicaran normas similares a las elaboradas por la madre Mariana de Jesús para el real monasterio de la Encarnación de Madrid. Intervino entonces el clérigo Francisco de Ávila, quien les otorgó nuevo hábito y apoyó la limitación del número de religiosas profesas a solo 33, en memoria de la edad de Cristo.

Según la tradición, un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, rodeada por los símbolos lauretanos a manera de *Tota Pulchra*, sería la primera imagen sacra llevada al cenobio en su momento fundacional (Fig. 12). Aunque hoy se ve repintada, su prototipo iconográfico



▲ Figs. 8a, b (detalle). Antonio Poblete. Virgen del Prado, circa. 1575. Madera labrada y policromada.

◀ Fig. 9. Anónimo limeño. Mandorla de la Virgen del Prado. Último tercio del siglo XVIII. Plata repujada.



▲ Fig. 10. Atribuido a Rodrigo Alejo Chafal. Cristo de la Agonía, segunda mitad del siglo XVII. Madera labrada y policromada.

▶ Fig. 11. Anónimo. Virgen con el Niño, inicios del siglo XVII. Madera labrada y policromada.

▶ Fig. 12. Anónimo limeño. Inmaculada Concepción, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

barroco apuntaría a una época más avanzada, quizá en torno a 1655/1660. Se relaciona con una época de intenso fervor concepcionista para la ciudad, en sintonía con las manifestaciones masivas celebradas contemporáneamente en Sevilla y Madrid. Eran fiestas públicas relacionadas con los triunfos políticos de la corona española en busca del reconocimiento oficial para la “pía creencia” Refuerzan esa cronología la posibilidad de que la obra fuera obsequio del arzobispo Pedro de Villagómez, quien entabló relación con la comunidad a partir de 1654. Así lo sugiere una pintura firmada en 1875 por Nicolás Palas, integrante de una familia de artistas ecuatorianos afincada en Lima, quien copió la imagen junto con el retrato de Villagómez en un cuadro colocado en el templo para conmemorar su patrocinio.

Menos conocida es una escultura de la *Virgen con el Niño*, quizá de comienzos del siglo XVII, que pudo ser llevada desde la casa matriz de la Encarnación al momento de fundarse la recolección (Fig. 11). Tanto la tipología de las figuras como las labores de policromía y esgrafiado que recubren a esta pieza se relacionan con la imaginería sevillana anterior a Martínez Montañés, la cual que llegó a Lima en época temprana a través de obras importadas o de maestros inmigrantes. De hecho, la disposición del manto y sus acabados recuerdan el estilo de las denominadas “imágenes fundacionales”, salidas del taller de Roque de Balduque. Se señala también como escultura de la época inicial un *Cristo azotado* o *Señor de la Humildad*, que podría vincularse con el círculo de artífices montañesinos activo en Lima durante el segundo tercio del siglo XVII.

El culto al Crucificado tuvo su expresión mayor en un *Cristo de la Agonía*, devoción de gran arraigo en la sociedad criolla, emplazado en la sala De Profundis, donde eran veladas las religiosas difuntas (Fig. 10). Según Ramos Sosa, la obra podría atribuirse a Rodrigo Alejo Chafal, el mismo escultor indígena que labró un Crucificado muy similar para la iglesia del beaterio limeño de Copacabana, documentado hacia 1675, por encargo de la cofradía de la Santa Cruz.¹⁶ Son muy similares la expresividad del rostro expirante con la mirada elevada, la crispación del cuerpo y el tratamiento sintético del paño de pureza, que acreditarían a Chafal como una de las personalidades más singulares de la escultura barroca limeña.





▲ Fig. 13. Anónimo limeño. Ángela de la Encarnación, fundadora principal y primera abadesa del monasterio del Prado. Ca. 1657. Óleo sobre lienzo.



► Fig. 14. Anónimo limeño. Magdalena del Espíritu Santo, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo

UNA HISTORIA EN IMÁGENES: LA SALA CAPITULAR

En la sala capitular queda resumida, en cierto modo, la historia fundacional de la comunidad.¹⁷ Sobre la cabecera de la amplia estancia, un lienzo del fundador de la orden presidía simbólicamente las deliberaciones de las monjas. Se trata de una imagen emblemática de San Agustín, presentado como obispo de Hipona y doctor de la Iglesia en su estudio, pluma en mano y mostrando su corazón llameante, mientras recibe la inspiración del Espíritu Santo que desciende sobre él en forma de un potente rayo de luz (Fig. 1). La composición está basada en una estampa del grabador francés Jean Francois Cars (1661-1738), a la que se añadió el retrato de un donante –hoy parcialmente desaparecido–, con la toga negra y la beca roja que lo identifica como alumno del colegio jesuita de San Martín. Asimismo, fueron colocadas aquí una pintura del *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* y otra de *San Blas*, en atuendo de obispo y mostrando los peines de acero con los que fue martirizado (Fig. 15). Ambas imágenes actuaban a manera de “espejos de virtudes”, en los cuales las monjas debían inspirarse para asumir una vida cotidiana que exigía penitencia y sacrificio constantes. En el *San Blas* llama la atención que incluyera el retrato de un niño vestido según la moda del siglo XVII –con toda probabilidad un hijo del donante–, situado aquí bajo la mano protectora del santo.

También encerraba un sentido ejemplarizante el retrato de Ángela de Zárate y Recalde o Ángela de la Encarnación, fundadora principal y primera abadesa, fallecida en 1657 (Fig. 13). De una inscripción colocada al pie se concluye que era recordada en la comunidad como “venerable” y “abadesa perpetua” del Prado. Se trata, al parecer, de una efigie *post-mórtem*, encomendada a uno de los pintores activos en Lima a mediados del siglo XVII e influidos por la corriente tenebrista sevillana. Este género de imágenes era usual entre las religiosas contemplativas, por considerar que era señal de vanidad mundana hacerse retratar en vida. Sobre el severo hábito negro de las ermitañas sor Ángela ostenta el escudo con un corazón llameante, distintivo de los seguidores del obispo de Hipona. Cruza las manos sobre el pecho, en “gesto de fervor”, mientras contempla el Crucifijo posado, junto con un devocionario, en su mesa de despacho. El pintor consiguió captar con crudeza naturalista su rostro, marcadamente anciano y de facciones agudas, que denotan fortaleza y determinación de carácter. Ambos rasgos eran compatibles con una gestión que, a por encima de todos los tropiezos, logró sentar las bases para el edificio material e institucional del monasterio.

En el grupo de fundadoras se hallaba también Magdalena de Peralta o Magdalena del Espíritu Santo, quien fue nombrada maestra del noviciado. Al parecer murió el mismo año de 1640, como indica una inscripción de época, pero mereció que su retrato fuera incluido entre las figuras notables del cenobio, por haber sido “de gran virtud su vida”, pero además le fue otorgada la condición de “sierva de Dios”, quizá el paso previo para abrir un expediente de beatificación. Su fisonomía, de rasgos convencionales, revela con toda probabilidad que fue representada póstumamente, sin otro referente que el testimonio de sus compañeras (Fig. 14). De ahí que el cuadro enfatice más bien algunos elementos simbólicos de su entorno, como el libro, en alusión a sus labores pedagógicas, o la posición de la mano izquierda sobre el pecho, un gesto de acatamiento con relación a sus votos y al cumplimiento de sus deberes dentro del claustro.



▲ Fig. 15. Anónimo limeño. San Blas con donante, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



Sin embargo, será otra de las primeras monjas profesas, Jerónima Marmolejo, o Jerónima de la Madre de Dios, la figura más destacada en el campo espiritual, quien murió en febrero de 1653. Se dice que el hallazgo de su cuerpo incorrupto acrecentó su fama de santidad, lo que explica la existencia de dos retratos suyos en la misma sala. El primero, elocuentemente rotulado como “verdadero retrato”, parece ser una efigie post.mortem y sigue un esquema compositivo similar al lienzo de la fundadora (Fig. 16). Sor Jerónima aparece con los ojos cerrados y abrazada a una cruz de madera, seguramente en la misma postura en que fue enterrada. Su austera apariencia contrasta con la extensa relación de sus méritos y con el escudo familiar que la acompaña. Ambos hacen referencia a un origen nobiliario y a su esposo difunto, Diego Fernández de Córdoba y Palomeque, pariente del virrey marqués de Guadalcazar. Tras enviudar, se afirma que sor Jerónima habría decidido “renunciar al mundo y sus pompas por especial inspiración del Señor”, que le habría pedido recluirse hasta su muerte precisamente en este monasterio.

En cambio, el segundo retrato muestra a sor Jerónima viva, aun cuando se trata de una imagen póstuma, como se deduce de sus rasgos impersonales e idealizados (Fig. 17). Debió ejecutarse como parte de una campaña para impulsar su causa de beatificación, iniciada poco después de su muerte. Su cartela ya no hace referencia a una posición social prominente, sino a su “grande santidad”, así como a “los ejemplos de sus



◀ Fig. 16. Anónimo limeño. Jerónima de la Madre de Dios. ca. 1653. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 17. Anónimo limeño. Jerónima de la Madre de Dios, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 18. Anónimo limeño. Juana de Jesús Guerrero. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

prodigiosas virtudes”. Sugiriendo un paralelo con Rosa de Lima, la religiosa lleva en brazos a un Niño Jesús cuya apariencia resulta ambivalente: no es posible determinar si se trata de una imagen escultórica, como aquellas que las monjas solían guardar con especial veneración dentro de sus celdas, o si más bien estamos ante una apa-



rición sobrenatural, como las que se atribuían a la famosa terciaria dominica limeña. La posibilidad de una experiencia mística personal estaría señalada en un manuscrito autobiográfico, donde la religiosa manifiesta haber visto apariciones de Jesús, quien se manifestaba ante ella de tres maneras: recién nacido, como un infante nazareno o en el rostro del crucificado.¹⁸

El paralelismo con Rosa de Lima se hará patente de nuevo en el retrato de la madre Juana de Jesús Guerrero, portera fundadora del cenobio y sobrina del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, registrada entre las religiosas muertas “en olor de santidad” (Fig. 18) De apariencia más bien juvenil, su figura adopta literalmente la iconografía rosista, sosteniendo en su mano derecha al Niño “doctorcito”, dentro de un ramillete de rosas, un tópico propio de la santa limeña.¹⁹ Por lo demás, varias piezas artísticas de calidad testimonian la devoción profesada por las monjas del Prado a la primera santa americana. Entre sus imágenes más preciadas guardan una pequeña escultura de Santa Rosa, primorosamente policromada y dorada, dentro de urna no menos fina, en forma de templete, con esmaltes y aplicaciones doradas (Figs. 19a, b). Esta obra, de calidad excepcional y de probable procedencia quiteña, habría ocupado lugar central dentro de los fastos litúrgicos organizados por las agustinas en homenaje a la terciaria limeña elevada a los altares.

EL PATROCINIO ECLESIASTICO: VILLAGÓMEZ Y AVENDAÑO

Después de más de una década de estrechez económica y precariedad en sus instalaciones, el Prado alcanzó su primer gran impulso constructivo a partir de 1654. Ese año el arzobispo fray Pedro de Villagómez hacía importantes contribuciones y en 1657 asumió personalmente el patronazgo de la casa, al punto que su nombre quedaría identificado para siempre con ella. Durante los años siguientes se emprendieron obras largamente postergadas, como la ampliación de la primitiva capilla para convertirla en iglesia y la edificación del claustro mayor. En 1657 se concertaba la portada, en uno de los muros laterales de la nave, según diseño del arquitecto dominico fray Diego Maroto, cuya ejecución corrió a cargo del maestro albañil Diego de la Gama (Fig. 20). Considerada por San Cristóbal entre las más bellas portadas barrocas de Lima, esta obra es uno de los pocos elementos arquitectónicos que se conservan de ese periodo, impulsado por el decidido patrocinio de Villagómez.²⁰ La capilla mayor se daba por terminada en 1658, con la colocación de azulejos trabajados en el taller de Juan del Corral.

Poco después se terminaba de edificar el claustro mayor (Fig. 21). Al centro de este se alza una fuente de piedra y bronce con la fecha 17 de mayo de 1663 en una inscripción, que podría indicar el término de las obras en este sector. Sin embargo, la edificación que ha llegado hasta el presente es posterior al terremoto de 1746. Consta de un solo piso y despliega una arquería neoclásica de siete tramos por lado, rodeada por puertas que dan acceso a las celdas. Un claustro vecino, denominado del Aromo y antes ocupado por las hermanas legas, se encontraba ruinoso hasta hace poco, mientras que el denominado claustro de los Naranjos, que habitaban las hermanas coristas, desapareció tras la ruina ocasionada por el terremoto de 1940.

En todas esas obras intervino un personaje cercano al arzobispo, quien lo nombró supervisor facultativo. Era el canónigo Fernando (o Hernando) de Avendaño, hermano del célebre “extirpador de idolatrías” Francisco de Avendaño. Por encargo de Villagómez, Fernando de Avendaño no solo supervisó la construcción de la iglesia y los claustros,



◀ Figs. 19a, b (detalle). Anónimo. Urna con imagen de Santa Rosa de Lima, último tercio del siglo XVII. Madera labrada y policromada.



sino que hizo valiosas donaciones a título personal. Todo indica que, según Luis Martín Bogdanovich, Avendaño sería el personaje retratado como donante en un lienzo de factura sevillana que representa a Cristo Crucificado (Fig. 25).²¹ Su estilo y su sobresaliente calidad han permitido atribuirlo a Francisco de Zurbarán o a su taller.²² Es presumible que la pintura, importada desde Sevilla a través de las redes del comercio

indiano, haya formado parte de los bienes artísticos del sacerdote y en fecha posterior este hizo agregar su retrato sobre el mismo lienzo antes de obsequiarlo a la comunidad, en testimonio de su afecto y parentesco espiritual. La figura de Avendaño, puesto de rodillas y orante a los pies de Cristo, se emplaza simultáneamente delante del altar de la Virgen del Prado, tal como se veía en esa época, ofreciéndole simbólicamente su corazón. Es interesante comprobar la plena sintonía del pintor limeño con el naturalismo sevillano, promovido por las élites cultas del virreinato, que no tendría mayor continuidad dentro de las tradiciones pictóricas locales.

- ◀ Fig. 20. Iglesia de Nuestra Señora del Prado, Lima, circa 1657.
- ◀ Fig. 21. Claustro principal del monasterio de Nuestra Señora del Prado, Lima. Segunda mitad del siglo XVIII.
- ▶ Fig. 22. Anónimo limeño. Pedro de Villagomez, arzobispo de Lima, mediados del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.
- ▼ Fig. 23. Relicario con el corazón del arzobispo Pedro de Villagomez.

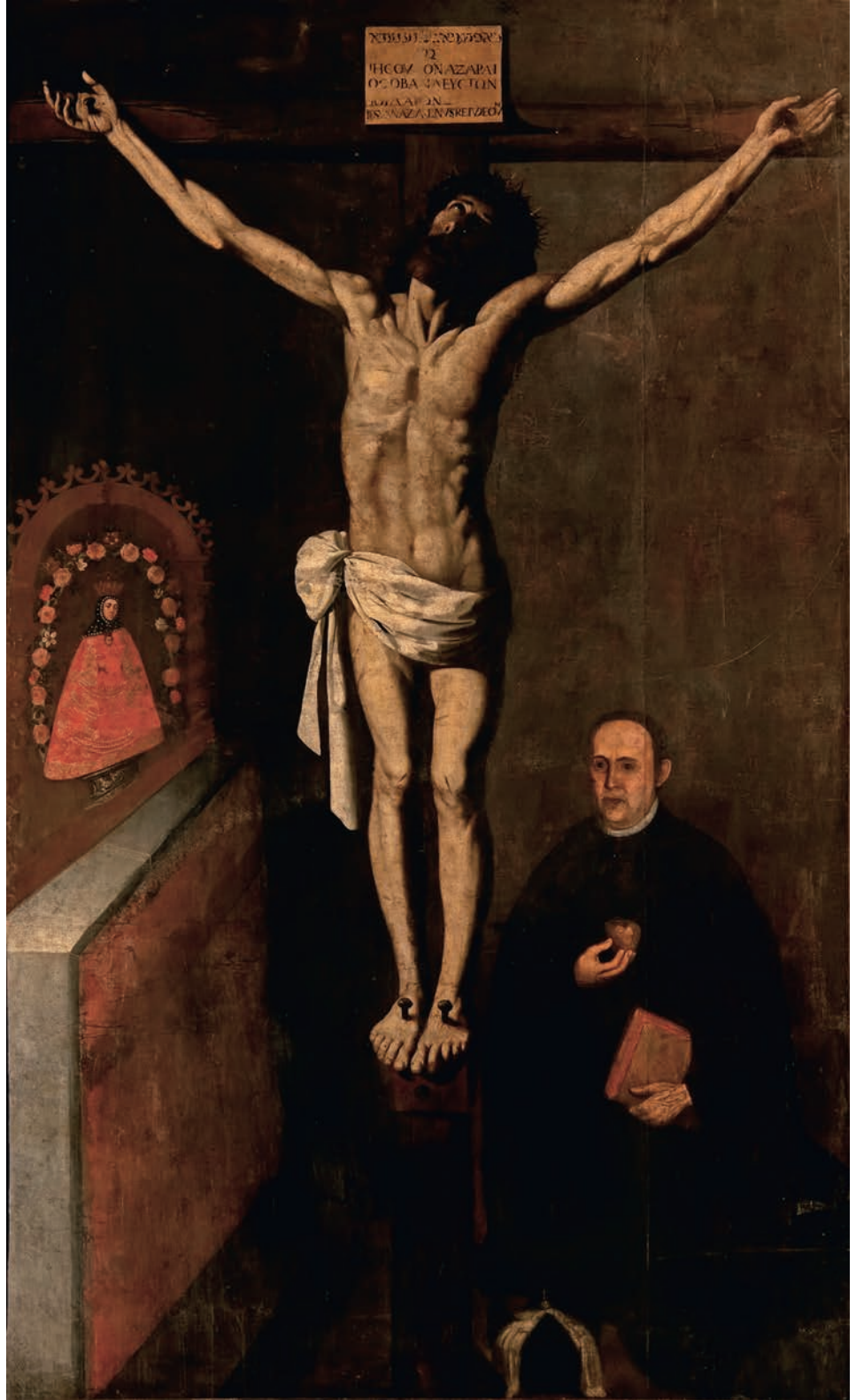




▲ Fig. 24. Bernabé de Ayala. Virgen de los Reyes. 1663. Óleo sobre lienzo. Ministerio de Cultura del Perú.

► Fig. 25. Atribuido a Francisco de Zurbarán. Cristo crucificado con el donante Fernando de Avendaño y la Virgen del Prado, mediados del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 26. Anónimo sevillano. Ángel de la Espiga, segundo tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



DEL ZURBARANISMO A LA PINTURA NOVOHISPANA

Esos años, cruciales para el monasterio, coincidieron con el auge de la obra de Francisco de Zurbarán, particularmente apreciada por las comunidades monásticas de Andalucía y del Nuevo Mundo, Como se ha visto, la casa matriz de la Encarnación comisionaba un número importante de lienzos al propio maestro en 1647 y sin duda las religiosas del Prado compartieron esas preferencias estéticas. En la misma época debieron ingresar al monasterio dos pinturas de arcángeles que reflejan la

difusión del estilo zurbaranesco tardío en el virreinato peruano. Por su viveza cromática, ausente en la producción anterior de Zurbarán y su taller, ambos lienzos guardan cierta semejanza con al conjunto que llegó al monasterio limeño de la Concepción.²³ El primero es un *Ángel de la Espiga*, figura alegórica de la Eucaristía perteneciente al quinto coro celestial, que será reelaborada ampliamente por los pintores surandinos (Fig. 26); el segundo representa a *San Miguel Arcángel*, con la espada desenvainada y vestimenta militar a la romana. Son obras del amplio círculo de seguidores e imitadores de Zurbarán, a quienes se sumaron imitadores locales que copiaban literalmente sus modelos, atraídos por una demanda incesante.²⁴

Entre los seguidores sevillanos de Zurbarán sobresale Bernabé de Ayala, de quien conservaba este monasterio una de sus pocas obras firmadas, la *Virgen de los Reyes* (Fig. 24). Su ejecución, en 1663, ería –en opinión de Jorge Bernales Ballesteros– se habría comisionado como ríaba parte del adorno interior que siguió a la conclusión de las principales estancias comunitarias.²⁵ Destinado a colgarse en la sala capitular, el lienzo de Ayala representa con minucioso detallismo a esa venerada imagen “de vestir”, dentro de su retablo en la catedral hispalense. Constituye, por tanto, un ejemplo temprano del género de las “esculturas pintadas” o “trampantojos a lo divino”, originado en España, que posteriormente seguiría un amplio desarrollo, con rasgos propios, en la pintura virreinal americana. Posteriormente, la obra pasó a manos del Ministerio de Cultura y se exhibe en los salones de la Casa de Pilatos, sede del Tribunal Constitucional.

Procedente sobre todo de Andalucía, la corriente naturalista adquiere inflexiones distintas en obras como el impactante retrato del arzobispo Villagómez, patrono del monasterio, que posiblemente pasó a la comunidad luego de su muerte, en 1671 (Fig. 22). El minucioso realismo de su rostro, incluyendo los anteojos habituales o “quevedos”, contrasta con la apariencia un tanto artificiosa del resto de su cuerpo. Está revestido con ornamentos en blanco y oro, al parecer para la celebración de la misa, como lo hacía con frecuencia en la iglesia monacal. Tiene a su lado la mitra arzobispal, sobre un cojín rojo, y lleva la cruz patriarcal propia de su rango; tampoco dejó de incluir el escudo familiar de los Villagómez, reconocible por la cruz de gules y cuatro calderas de sable alrededor. Su leyenda colocada al pie confirma el carácter memorial y vo-





tivo de la efigie: “Hijas, hagan oración por quien les dio el corazón”. Siguiendo una tradición iniciada en Lima por santo Toribio de Mogrovejo, Villagómez dispuso en su testamento que su corazón fuera entregado a su monasterio predilecto, donde se guarda dentro de un cofre-relicario de madera labrada expuesto en ocasiones especiales (Fig. 23).

No sería extraño que fuera el propio Villagómez quien encargase a José de la Parra, uno de los pintores limeños más notables de su tiempo, un lienzo de la *Anunciación*, que testimonia ese periodo de esplendor (Figs. 27a, b). Por sintetizar el misterio teológico de la Encarnación, su temática hacía recordar a las agustinas recoletas la advocación titular de su casa matriz. Su estilo muestra la ligazón de Parra con las tradiciones pictóricas sevillanas y con la ortodoxia iconográfica preconizada por Francisco Pacheco. Siguiendo las recomendaciones de este, expuestas en su *Arte de la Pintura*, la escena incluye de forma bien visible las azucenas simbólicas de pureza y enfatiza al mismo tiempo la actitud humilde y recatada de la Virgen, que parece haber interrumpido la lectura de un texto piadoso ante la aparición del ángel Gabriel.²⁶ Otro rasgo compartido con la pintura sevillana del momento es su esquema compositivo dividido en dos niveles, uno celeste y otro terreno. En la parte superior, la Santísima Trinidad preside la escena, rodeada por los coros angélicos y un ángel contemplativo. No se ha reparado hasta ahora en la escena que asoma al extremo izquierdo del lienzo, en un plano alejado. Se ve a un grupo de caballeros de rodillas, delante de una iglesia, invocando a María como “Aurora de la victoria”, a través de una filacteria en latín, pues la escena representada sugiere que si “Jesús es el sol María es la aurora que anuncia su nacimiento”. No queda claro si el templo representado es el de Nuestra Señora del Prado, en cuyo caso la pintura podría tener un sentido conmemorativo.

Aunque hasta ahora no se ha podido identificar otras obras de su mano, la vinculación de Parra con las altas esferas de la corte quedó demostrada en 1668, cuando ejecutó un retrato del monarca reinante, Carlos II, por encargo del cabildo limeño, que sería colocado en uno de los salones del palacio virreinal.²⁷ También es sabido que el virrey conde de Lemos encomendó a Parra añadir la figura del Padre Eterno, así como las del sol y de la luna en el mural del Señor de los Milagros, para reforzar de ese modo la ortodoxia de una imagen que dejaba de suscitar controversias entre las autoridades eclesiásticas de la ciudad, pues era el centro de un culto popular surgido espontáneamente y al margen de todo control oficial.²⁸

LA “MARAVILLA AMERICANA”

De una manera u otra, las preferencias artísticas de la comunidad habrían quedado marcadas por ese ciclo de predominio naturalista que rodeó su fundación y por las exigencias de ortodoxia doctrinal impuestas por sus patronos y capellanes. Es preciso recordar que personajes como el arzobispo Villagómez y el canónigo Avendaño tuvieron papel importante dentro de las últimas campañas de “extirpación de idolatrías” emprendidas en la sierra central. Sea como fuere, resulta llamativa la ausencia de lienzos de procedencia cuzqueña, que, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, ayudaron a difundir las grandes devociones andinas cuando los obradores de la antigua capital de los incas proveyeron de grandes significativas remesas de pinturas devotas a la mayor parte de los establecimientos eclesiásticos de Lima.



◀ Figs. 27a, b (detalle). José de la Parra. Anunciación. ca. 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

27b



Por contraste, la sala capitular del Prado acoge desde fines del siglo XVIII una importante pintura novohispana que representa la Virgen de Guadalupe, devoción mexicana cuya fama se extendía por el mundo y era calificada por Miguel Cabrera como la “maravilla americana” (Fig. 28).²⁹ Su estilo, ciertamente afín a las tradiciones académicas europeas, podía ajustarse sin problemas a la noción del “buen gusto” recientemente adoptada por los círculos ilustrados de la sociedad criolla. Es una ambiciosa composición, atribuida a Juan Patricio Morlete y Ruiz (1713-1772), que incluye alrededor del icono central medallones narrativos sobre las cuatro apariciones de la Virgen al indígena Juan Diego en el Tepeyac. Esta tipología era introducida ya en la segunda mitad del siglo XVII por pintores como Cristóbal de Villalpando, aunque fue en la centuria siguiente cuando alcanzó su mayor desarrollo formal, en coincidencia con el auge exportador de los obradores mexicanos.³⁰

Si bien es un hecho documentado que en 1655 el virrey conde de Alba de Liste, al trasladarse desde México a Lima, llevaba consigo una primera copia de la Virgen de Guadalupe – como lo relata Cayetano Cabrera y Quintero en su *Escudo de armas de México*–,³¹ el auge internacional de esta devoción solo llegará a partir de

1754. Ese año, una bula suscrita por el papa Benedicto XIV la proclamaba oficialmente patrona del reino de Nueva España. El envío de esta copia a Lima se produjo precisamente en los años siguientes y forma parte de una producción impulsada por la élite criolla novohispana, que buscaba situar a Guadalupe entre las mayores advocaciones marianas de la cristiandad. Aunque no se sabe de qué forma llegó al monasterio, su presencia se inserta dentro de una intensa circulación de objetos artísticos procedentes de México, entre los cuales la iconografía guadalupana iba cobrando gran relevancia. De hecho, el propio monasterio conserva otra pintura de la Virgen de Guadalupe, ejecutada en la técnica del “enconchado”, cuyas aplicaciones de nácar y lacas de colores generaban una cierta aura de “exotismo”, particularmente apreciada en los territorios del imperio hispánico.

EL SIGLO XVIII: INTRODUCCIÓN DEL “BUEN GUSTO” Y RENOVACIÓN DE LA IGLESIA

Después de los terremotos de 1687 y 1746, que marcaron hitos trágicos en la historia urbana de Lima, distintos sectores del complejo resultaron seriamente afectados y fue necesario reedificarlos en la forma que han llegado hasta el presente. Si bien la iglesia logró conservar la portada de Maroto, su planta y su estructura experimentaron grandes modificaciones. Debido a un notorio vacío documental, no es posible conocer en detalle esas labores, ni los nombres de quienes participaron en ellas, pero parece evidente que a fines del siglo XVII el antiguo alfarje de par y nudillo que cubría la nave tuvo que ser sustituido por una bóveda de cañón corrido a base de materiales ligeros como madera y yeso. Su sillería coral, sin duda la de mayor calidad entre los monasterios de Lima, se labró en ese periodo y cuenta con una decoración de azulejos colocada en 1743, tanto en el piso como en los alféizares de las ventanas.

A raíz del sismo de 1746 se perdieron definitivamente los retablos ensamblados por maestros de la talla de Asensio de Salas y Diego de Aguirre. Solo un retablo lateral, dedicado a san Agustín, conserva columnas salomónicas de factura tardía que fueron pintadas con posterioridad para adecuarse al nuevo conjunto, en el que los artífices locales abandonaron las tradiciones barrocas para aproximarse a la preceptiva del “buen gusto” que promovía una vuelta a la sobriedad ornamental y a la racionalidad espacial propios de los órdenes clásicos (Fig. 30). De época cercana a ese retablo es el púlpito, con un relieve de la Inmaculada en el respaldo (Fig. 31).

En el contexto de reformas urbanas “ilustradas”, que impulsaba el gobierno del virrey Amat, la empresa artística más importante acometida por las religiosas fue su nuevo retablo mayor (Fig. 30). Es obra de gran aliento y proporciones monumentales, cuyo diseño se ve claramente influenciado por la novedosa decoración interior del templo de las Nazarenas, inaugurado en 1771. Pero, a diferencia de aquellos insólitos retablos de mampostería, el del Prado fue ensamblado en madera, al modo tradicional, y pintado de colores marfil y oro, lo que contribuye a acentuar la apariencia grácil y

◀ Fig. 28. Juan Patricio Morlete y Ruiz. Virgen de Guadalupe con sus cuatro apariciones, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 29. Anónimo limeño. Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Prado, década de 1770. Madera labrada y policromada.

◀ Fig. 30. Anónimo limeño. Retablo de san Agustín. Iglesia de Nuestra Señora del Prado. primera mitad del siglo XVIII. Madera labrada y policromada.

▼ Fig. 31. Anónimo limeño. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Prado, primera mitad del siglo XVIII. Madera labrada y policromada.



▼ Fig. 32. Anónimo limeño. Retrato de monja no identificada, circa 1860/1870. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 33. Anónimo limeño. Pelicano eucarístico, mediados del siglo XVIII. Plata vaciada y repujada.

ligera del conjunto. Sus juegos de planos y perfiles curvos, las suaves ondulaciones de sus cornisas quebradas y el empleo de columnas lisas de orden compuesto se inspiran en el barroco romano, pero al mismo tiempo incorporan los diseños *rocaille* en la coronación y alrededor de las hornacinas. La colocación de un grupo escultórico de la Sagrada Familia en la hornacina superior y las imágenes de San Pedro y San Pablo a ambos lados del cuerpo bajo responden a las recomendaciones de la piedad ilustrada. Su detalle más singular es el trono reservado a la pequeña imagen de la Virgen del Prado, en la hornacina central y sobre el eje determinado por el sagrario, con un dosel de paños figurados en rojo y oro que anticipa uno de los tópicos del neoclasicismo local. Por entonces debieron hacerse la gran peana de plata de diseño ondulante y un arco de resplandores del mismo metal, que introducen elementos decorativos del repertorio rococó.

CRISIS Y TRANSFORMACIONES REPUBLICANAS



Como muchas otras comunidades religiosas, el monasterio del Prado sufrió numerosas exacciones en el contexto de las guerras de Independencia. El expolio de las joyas litúrgicas, por parte de uno y otro ejército como contribuciones o cupos nunca restituidos ni pagados, ocasionaron grandes pérdidas tanto en las rentas institucionales como en el ajuar litúrgico de la iglesia. En ese sentido, resulta elocuente la carta que la abadesa del Prado, sor Paula del Santísimo Sacramento, dirigía en 1822 a Francisco Xavier de Echagüe, miembro de la Junta de Purificación, en la que le informaba que “ninguna monja tiene plata ni cosas de valor”.³² Dos años después, cuando las tropas realistas retomaron Lima, la misma abadesa se dirigía al gobernador eclesiástico con relación a la orden dada por este de “ocultar todas las alhajas de la iglesia.”³³ La exacción de las joyas litúrgicas sería constante en medio de la anarquía que caracterizó las primeras décadas republicanas y reaparecería en el contexto de la Guerra del Pacífico y la consiguiente ocupación de Lima por el ejército chileno, entre 1881 y 1883. Pese a todas esas dificultades, la comunidad conserva hasta el presente un extraordinario depósito eucarístico en forma de pelicano de plata, con realces dorados y piedras preciosas, considerado entre las piezas de mayor refinamiento producidas por la platería limeña del virreinato (Fig. 33).

En medio de ese panorama, la vida del claustro iba decayendo y es poco lo que sabemos sobre su historia material, aunque ciertamente el patrocinio eclesiástico, en general, se había visto reducido al punto de su virtual desaparición. Por ello mismo, resulta insólito la presencia de un notable retrato de monja, fechable en torno 1860 (Fig. 32). Durante esos años la comunidad estuvo regida por Mariana de la Santísima Trinidad y Mercedes del Sacramento, a título



de “presidentas”, pero la pintura no incluye ninguna insignia de autoridad monacal y tampoco inscripciones, lo que impide conocer su identidad.³⁴ Sea como fuere, es una obra académica lograda, cuyo estilo contrasta claramente con el de sus precedentes coloniales. Tanto el modelado convincente de la figura como la penetración psicológica, patente en el rostro y las manos, denotan un expresivo verismo. Este se ve potenciado por una gran sobriedad cromática, determinada por el contraste entre las calidades del hábito negro y la blancura del rostrillo. Su entorno se limita a los ladrillos del piso y a una perspectiva atmosférica que recrea el austero interior de una celda monástica. Su autor sigue siendo una incógnita y de momento solo podría pensarse en un maestro europeo itinerante o en un académico peruano de primera fila .

Entre tanto, la clausura del Prado, seguía afrontando un periodo de acentuado decaimiento, al igual que otros monasterios de la ciudad. Es sabido, por ejemplo, que en 1864 la comunidad solo contaba con seis religiosas de velo negro. Esa situación permite entender que, entre 1870 y 1888, no se hayan celebrado capítulos ni elecciones de autoridades.³⁵ Después de una larga etapa de dificultades institucionales, en 1940 la antigua recolección se fusionó con la terciarias agustinas Hijas del Santísimo Salvador para ingresar así a la vida activa.³⁶ Desde 1941, ambas congregaciones tomaron a su cargo la gestión de un colegio, que hasta hoy ocupa gran parte del antiguo complejo religioso. A casi cuatro siglos de fundado, el monasterio del Prado –actualmente en proceso integral de restauración– es un hito urbano crucial en la historia de los Barrios Altos y sigue siendo un monumento vivo, llamado a dinamizar la recuperación de uno de los sectores más antiguos de la ciudad.

Páginas siguientes:

- Anónimo cuzqueño. *Alegoría de Santa Teresa de Ávila y las carmelitas reformadas* (detalle), siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.





Carmelitas reformadas



Nuestra Madre y Señora de la Ascension  Asu
que Bajó de Los Cielos a este lugar sagrado de Sundorquaci.

TIEMPOS LEGENDARIOS Y AGENDAS CONTRARREFORMISTAS: LA ORDEN CARMELITA EN EL PERÚ VIRREINAL

Ricardo Kusunoki Rodríguez



Al ingresar a la iglesia del Triunfo, anexa a la catedral del Cuzco, llama la atención una enorme pintura adosada al arco de la puerta principal (Fig. 1). Esta representa a la advocación titular, Nuestra Señora de la Descensión, llamada así en recuerdo de un relato piadoso originado en tiempos de la Conquista. Según esa famosa leyenda, la Virgen apareció milagrosamente hacia 1536 en aquel mismo lugar, donde se encontraba el antiguo Sunturhuasi, para proteger a los conquistadores españoles rodeados por las tropas de Manco Inca. En medio del asedio, María habría dejado caer un prodigioso «rocío divino» para apagar el fuego que amenazaba a las acorraladas huestes hispanas. Paradójicamente, nada alude en el gran cuadro del Triunfo a la violencia de la historia original y de la propia conquista del Tahuantinsuyo. Como advierte Luis Eduardo Wuffarden, el lienzo transforma el relato histórico en una escena puramente devocional, en la que un grupo de indígenas nobles –sin duda los donantes de la pintura– rinde culto a la Virgen de rodillas y porta cirios encendidos. Más aún, en él se ve a María acompañada de Santiago representado como un pacífico peregrino, pese a que la misma leyenda aseguraba que el santo apóstol había aparecido, espada en mano y a caballo, para apoyar a las tropas españolas.¹

El lienzo de la Descensión sorprende, además, por la inclusión de otro personaje sagrado: san Elías, quien no es mencionado en ninguna de las versiones sobre el milagro del Sunturhuasi. Figura destacada del Antiguo Testamento, este profeta era considerado el fundador legendario de una primitiva congregación de vida contemplativa que, de acuerdo con la tradición, atravesaría los siglos hasta convertirse

◀ Fig. 1. Anónimo cuzqueño. *Virgen de la Descensión con donantes indígenas*. Ca. 1733. Óleo sobre lienzo.

▼ Fig. 2. Anónimo. *San Elías*. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada.

► Fig. 3. Anónimo cuzqueño. *Apoteosis de la familia carmelita*. Mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



en la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. En ese sentido, su presencia en el cuadro se debía al activo patrocinio ejercido por el prelado carmelita Bernardo de Serrada, obispo del Cuzco entre 1725 y 1733, en la construcción y decoración del templo del Triunfo.² Sin embargo, al solicitar la inclusión del santo patrón de su orden en la escena del milagro del Sunturhuasi, Serrada iba más allá de un puro gesto devoto. Buscaba enlazar aquel episodio legendario de la conquista del Perú con un pasaje del Antiguo Testamento que sustentaba los orígenes míticos de su propia orden. Según el Libro Primero de los Reyes:

*Elías se subió a la cima del Carmelo, donde arrodillado en tierra, y puesto su rostro entre sus rodillas, dijo a su criado: Anda, ve y observa hacia el mar. Habiendo ido el criado y mirado, volvió diciendo: No hay nada. Replicole Elías: Vuelve hasta siete veces. Y a la séptima vez he aquí que subió del mar una nubecilla pequeña como la huella de un hombre. Y dijo Elías: Anda y di a Acab: Engancha el tiro a tu carruaje, y marcha luego, para que no te ataje la lluvia. Y mientras se hacía esto, e iba de una parte a otra, se oscureció el cielo en un momento y vinieron nubes y viento, y empezó a caer una gran lluvia.*³

Leído en clave profética, el relato sobre el fin de la sequía anunciado por Elías desde el Monte Carmelo también se consideraba como una prefiguración del papel de la Virgen –y de la propia orden carmelita– en la salvación universal. Así, la nubecilla era «signo de la alianza y un vaticinio de aquella mujer que estaba llamada a restaurar, en el marco de la economía de salvación, ‘al linaje proscrito de Adán’».⁴ El rocío divino vertido por María sobre el Cuzco sería, entonces, una reedición de la lluvia milagrosa anunciada al rey Acab por Elías, justo cuando iniciaba su vida retirada en el Monte Carmelo.⁵ Por medio de ambos prodigios, Dios habría salvado a su pueblo de la idolatría.

Es probable que la fusión de dos mitos fundacionales tan diferentes, ensayada por el obispo Serrada, no tuviera mucho éxito dentro del imaginario local. En efecto, al no haberse identificado hasta hoy otra representación similar, esa iniciativa parece haber quedado limitada al gran cuadro de la iglesia del Triunfo. Pero el solo hecho de plantear una argumentación visual tan audaz, en uno de los templos de mayor importancia simbólica en la antigua capital inca, revela la confianza del prelado en la autoridad que la orden carmelita poseía en todo el virreinato. Aquel arraigo no era producto de las estrategias que, de manera directa, hubieran podido desplegar con anterioridad las ramas masculinas de la congregación, debido a que la Corona española únicamente autorizó la formación de monasterios carmelitas femeninos en el contexto andino. Sobre la base de una vida definida por la clausura, las comunidades de monjas eran las que habían tejido lazos profundos entre la congregación del Carmelo y el cuerpo social de las principales ciudades del virreinato.⁶

ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA

El hecho de que su historia se remontara hasta el Antiguo Testamento permitía a los carmelitas reclamar que su familia religiosa, por ser la más antigua de todas, debía ser considerada como *prima inter pares* (Figs. 2 y 3). A su vez, numerosas tradiciones piadosas trazaban un relato continuo que atravesaba los tiempos bíblicos, al punto que san Juan Bautista era reconocido como integrante de la orden, a la que se habría unido desde niño para abrazar una vida de penitencia.⁷ El carmelita Miguel de la Fuente defendía incluso que el primer monasterio carmelita, fundado «bajo la ley

de la gracia», tuvo como sede una casa donada por la propia Virgen a los primitivos eremitas del Monte Carmelo.⁸ Entre la leyenda y la historia, este fraile daba cuenta de una sucesión de acontecimientos que enlazaban épocas remotas con el momento en que, tras recibir en 1209 su regla de manos del patriarca de Jerusalén, la orden pasó a Inglaterra y obtuvo su confirmación por el papa Honorio III en 1216.

La precedencia reclamada por los carmelitas no solo se encontraba anclada en la autoridad de un pasado distante, pues también habían estado en el foco de la piedad contrarreformista, gracias a Teresa de Jesús (Fig. 4). Nacida en Ávila en 1515, esta figura excepcional quiso reencauzar la vida carmelita dentro de los márgenes de una estricta observancia y disciplina, una aspiración que encontraría el respaldo decisivo del padre general Juan Bautista Rossi, visitador y comisario apostólico de la orden, y del propio Felipe II. El proceso, que se inició con la fundación del primer monasterio reformado por Teresa en 1562, tuvo como norte la regla primitiva carmelita dada hacia 1205, la cual fue reformada por Inocencio IV en 1247 (Fig. 5). El ejemplo de la santa sería seguido por Juan de la Cruz en la rama masculina hasta



conseguir la aprobación de los carmelitas descalzos por el papa Clemente VIII en 1593. La orden reformada reivindicaba un tipo de vida religiosa que, por sus orígenes eremíticos, privilegiaba un componente muy contemplativo, mientras que en «la parte que le compete de una vida activa, tiene principalmente lo más noble de ella, que es la ocupación de acudir a la salud de las almas», como escribió el padre Gerónimo de



San José en 1637 en su compendio de la historia de la reforma.⁹

Tras su muerte, en 1583, Teresa de Jesús se convirtió en objeto de un culto creciente, promovido por la Corona española y refrendado por el papado al ser beatificada por Paulo V en 1614.¹⁰ Apenas ocho años después, tanto la reformadora del Carmelo como Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri eran canonizados por Gregorio XV. En aquel contexto, la devoción a Teresa adquirió un evidente matiz identitario, como lo advertía el jesuita Francisco de Contreras cuando recomendaba la apertura de un monasterio de carmelitas descalzas en Lima, al ser su reformadora «natural de nuestra España y por lo singular de su santidad».¹¹ Esta sería la primera casa de la congregación instalada dentro de la arquidiócesis de Lima y sus diócesis sufragáneas que, en aquel momento, incluían las de Panamá, Quito y Santiago. Por tanto, el proceso fundacional del monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Lima, pionero en el área central andina, revela el poder simbólico que ganaría la orden carmelita en aquella confluencia entre un pasado legendario y un renovado compromiso con su presente. Desde tal perspectiva, el propio éxito de la reforma de santa Teresa podía ser considerado como una confirma-

ción de la promesa que, más de tres siglos antes, la Virgen habría hecho a san Pedro Tomás, patriarca de Constantinopla: «Confía Pedro, que la religión mía del Carmen ha de durar hasta el fin del mundo».¹²

Ya en la década de 1620, en una extensa relación sobre sus viajes por los dominios hispanos en América, el carmelita Antonio Vázquez de Espinoza mencionaba la existencia de una pequeña ermita dedicada a la Virgen del Carmen en el camino entre Lima y el Callao. La capilla –que daría origen a la actual iglesia de Nuestra Señora del Carmen de la Legua– había sido erigida en 1605 por Catalina María Doria y su esposo Domingo Gómez de Silva, en agradecimiento a aquella advocación mariana por haberlos protegido de los peligros de un naufragio.¹³ Catalina se instalaba allí diez años después para instruir a un grupo de niñas de la élite criolla y en 1619 emprendía en Lima la construcción de una iglesia dedicada a la Virgen del Carmen, junto a la cual edificaría un recogimiento para doncellas, las cuales llevaban el hábito carmelita a modo de uniforme. Como señala la historiadora Martina Vinatea, Doria quería replicar de aquella manera su propia formación europea. Nacida en Milán y



◀ Fig. 4. Anónimo cuzqueño. *Patrocinio de la Virgen del Carmen sobre la Orden Carmelita*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 5. Anónimo cuzqueño. *Santa Teresa de Ávila debatiendo con los doctores*. Medios del siglo XVIII. Óleo sobre tela.



▲ Fig. 6. Ventura Coco. Iglesia del monasterio del Carmen Alto, Lima. 1764.

► Fig. 7. Anónimo bogotano. *Santa Teresa asaetada por el Niño Jesús*. Mediados del siglo XVII. Óleo sobre tela.

entroncada con un prestigioso linaje genovés, quedó huérfana en la infancia, por lo que fue criada en una escuela para niñas nobles abierta por el cardenal Carlos Borromeo.¹⁴

En 1641, Domingo Gómez de Silva pidió autorización al marqués de Mancera, virrey del Perú, para fundar un monasterio de carmelitas descalzas en la capital (Fig. 6). Tanto él como su esposa ofrecieron, con ese fin, el local del recogimiento y su iglesia anexa, al igual que una renta de más de veinte mil pesos de principal.¹⁵ Las autoridades virreinales dieron su aprobación a partir de la licencia que en 1620 y para el mismo propósito había otorgado Felipe IV a Diego de Mayuelo, la cual no llegó a implementarse debido a la muerte del solicitante.¹⁶ Tras obtener el patronazgo de Agustín de Ugarte y Saravia, obispo de Arequipa, el nuevo monasterio iniciaría sus actividades en 1643 teniendo como novicias a varias de las internas del Colegio del Monte Carmelo. A ellas debieron sumarse tres carmelitas profesas, quienes llegaron a Lima el 17 de diciembre de aquel año, procedentes del monasterio que la orden poseía en Cartagena de Indias, cuyo obispado ocupara tiempo atrás Ugarte y Saravia.¹⁷ Ya viuda y sin hijos, Doria asumió el financiamiento de buena parte de la nueva institución. Era ciertamente un gesto de devoción personal, pero también significaba que pasaría los últimos años de su vida con una dignidad adecuada a su rango. Como Vinatea observa, ser fundadora de

un monasterio la investía de la mayor autoridad que una mujer podía obtener en el contexto local, una posición de poder extraordinaria que años antes habían alcanzado unas cuantas integrantes de la élite local.¹⁸ De hecho, el acta de fundación dejaba establecido que Doria se reservaba el derecho de ejercer el cargo de abadesa hasta el fin de sus días, aunque apenas hizo uso de este privilegio durante poco más de un año.

En el momento de la fundación, la iglesia del antiguo recogimiento contaba con cierta prestancia, pues, según un inventario, su arquitectura estaba valorizada en cuarenta mil pesos, mientras que su platería, ornamentos litúrgicos, retablos, imágenes y mobiliario sumaban cerca de otros catorce mil.¹⁹ A ello debieron añadirse los objetos de devoción donados, tanto por las primeras mujeres en tomar el hábito como por las monjas que se habían trasladado desde Cartagena para la fundación, y por distintos benefactores privados. No parece casual que una de las obras más antiguas que conserva el monasterio presenta el estilo característico de la pintura de Santa Fe de Bogotá. Se trata de un *Éxtasis de Santa Teresa*, cuyo corazón aparece iluminado por la llama del amor que el Niño Jesús ha encendido por medio de un flechazo (Fig. 7).²⁰ Tomada de una estampa de Anton Wierix, la escena resulta de particular interés por mostrar a la Virgen luciendo el escapulario carmelita, pese a que, apenas en 1626, el papa Urbano VIII había prohibido representar a la madre de Cristo con el hábito de



cualquier orden religiosa.²¹ Desde luego, en ese tiempo las conexiones entre Bogotá y Lima superaban ampliamente el contexto puntual del monasterio carmelita. Cuando este se fundó, el limeño Bernardino López de Almanza era arzobispo de Santa Fe y decidido promotor del trabajo de Antonio Acero de la Cruz, «famoso pintor» y hombre de cultura humanista, quien le dedicó un poema en el libro de sus exequias editado en Lima en 1646.²²

Sea cual fuere su procedencia, la mayor parte de los bienes que ingresaban al recién fundado monasterio eran entregados para uso comunitario, en concordancia con lo que demandaba la regla reformada de la orden. Como señalaba Jerónimo de San José, el ideal descalzo impulsado por santa Teresa exigía que todo objeto destinado al uso personal fuera «poco, pobre, vil y áspero», al extremo de no permitir «en la celda cuadros, lienzos, pinturas, sino alguna de papel o pintada de negro en la pared».²³ Semejante rigor, sin embargo, establecía una clara diferenciación entre la exigencia de austeridad individual y la necesaria «decencia» que debía otorgarse al culto y a las funciones de la congregación en pleno.



▲ Fig. 8. Portada interior. Monasterio del Carmen Alto, Lima.

► Fig. 9. Anónimo limeño. *Última Cena*. Ca. 1713. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 10. Miguel Rodríguez. Claustro principal del monasterio del Carmen Alto, Lima. Ca. 1646.

Denisse Rouillon apunta que en 1646 empezaba la reedificación de la capilla mayor, las portadas y el retablo, el cual sería reemplazado casi una década después por otro encargado al ensamblador Asensio de Salas a un costo de trece mil pesos.²⁴ Al mismo tiempo, el antiguo recogimiento iba asumiendo la forma de monasterio gracias a una serie de obras de arquitectura encomendadas a partir de 1645 por la priora María de San Agustín. El 15 de marzo de ese año ella contrataba con el albañil Miguel Rodríguez la ejecución del claustro bajo y del alto, así como de dos porterías y un locutorio.²⁵ Poco antes, en enero, ya había pedido al «carpintero de lo blanco» Diego de Medina que techase aquellas nuevas dependencias una vez concluidas, mientras trabajaba en otras cubiertas y en la construcción de umbrales y puertas.²⁶



Rodríguez no llegó a levantar el claustro alto, cuya obra quedaría a cargo del carpintero Julián Sánchez y del propio Diego de Medina en julio de 1646, quienes, el año siguiente, se comprometían a erigir un campanario.²⁷

Hoy resulta difícil imaginar el aspecto que pudo tener el monasterio durante sus primeras décadas de funcionamiento. Sin duda, lo más importante que subsiste de aquella época es el claustro principal, actualmente de un solo piso, debido al hundimiento de la arquería superior tras el gran sismo de 1687 (Figs. 8 y 10). No obstante, es posible valorar los aportes del primitivo monasterio a la arquitectura limeña gracias a las descripciones incluidas en sus contratos de ejecución y al famoso plano estereonómico de Lima trazado por el grabador Pedro Nolasco. En ese sentido, más allá de cualquier aspiración monumental, el primer cenobio carmelita de Lima marcó un hito por su concepción espacial, en tanto que –en palabras de Antonio San Cristóbal– «introdujo en Lima el nuevo sistema urbanista para los monasterios de monjas de clausura».²⁸ Así, la portada principal no se abría en medio de una de las paredes laterales, sino que se encontraba en el muro de pies, como era usual en las grandes iglesias de los conventos masculinos. El propio claustro de dos niveles podía ser visto como un símbolo de la reforma carmelita, en su enfática defensa de una vida rigurosamente comunitaria, aunque –como asevera Rouillon– también parecía dar cuenta del origen social privilegiado de las monjas, las cuales tenían sus celdas en el segundo nivel, en el que, según la costumbre limeña colonial, «viven los señores».²⁹ Para cumplir el ideal de la orden a cabalidad, la regla de santa Teresa estipulaba que cada monasterio debía contar con un máximo de veintiuna religiosas. De ahí el contraste entre la ordenada distribución de la nueva fundación y las callejuelas que poblaban los monasterios limeños más antiguos, llenas de habitaciones individuales de aspecto y jerarquía variados.



La reconstrucción posterior al sismo de 1687 da la impresión de haber constituido una nueva ocasión para reafirmar la identidad pública de las carmelitas descalzas como celosas defensoras de la regla reformada de santa Teresa. Así lo deja entrever, al menos, un excepcional lienzo que representa la Última Cena (Fig. 9). Esta obra adapta a un formato

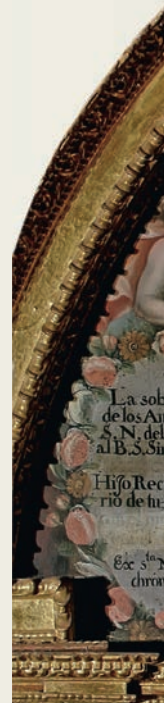
muy apaisado una composición de Peter de Witte llevada a la estampa por Johann Sadeler I y que tuvo mucho éxito como modelo tanto en América como en Europa.³⁰ En el estilo del cuadro se entremezclan el tenebrismo convencional y las imprimaturas terrosas propias de la pintura limeña con un colorido vibrante de evocación flamenca que parece tomado más bien de un modelo pictórico basado en la misma composición, probablemente una versión perteneciente a la colección Celso Pastor de la Torre.³¹ En su parte inferior lleva una inscripción donde consta que tanto este lienzo como otro ya desaparecido y un retablo de Cristo crucificado fueron costeados en 1713 por el licenciado Baltasar de Quesada Maraver, presbítero que ocupara el puesto de escribano de cámara de lo civil en la Real Audiencia de Lima.³² Lo llamativo de la leyenda responde sin duda a la necesidad de difundir la piedad del donante, pero también confirma que, en consonancia con la estricta observancia de la orden, el ornato del templo dependía sobre todo de la generosidad de sus protectores privados.³³

CONECTAR CON LO SAGRADO

Aunque el monasterio limeño ocupaba el antiguo local del recogimiento de doncellas, este último se mantuvo activo algunos años más, como anotaba el franciscano Diego de Córdova y Salinas en 1651.³⁴ La institución cumplía un papel muy importante en la ciudad por ser una de las favoritas de la élite criolla para confiar la formación de sus hijas. El colegio se sostenía con las limosnas recolectadas por una hermandad de Nuestra Señora del Carmen, cuyo funcionamiento fue aprobado por la orden carmelita reformada incluso antes de que esta instalara alguna casa propia en la ciudad. La cofradía limeña obtuvo licencia para fundarse, así como su agregación a los carmelitas descalzos en Madrid, el 16 de mayo de 1629.³⁵ Era una estrategia crucial que permitía, en el contexto local, que se estableciese una relación estrecha –de hecho, literalmente corporal– entre la congregación religiosa y los fieles, quienes podían acceder a particulares beneficios espirituales al portar el escapulario de la orden.

En efecto, diversas tradiciones afirmaban que la Virgen había demostrado su patronazgo sobre los carmelitas no solo en vida. Ella también se había aparecido milagrosamente para otorgar algunas gracias excepcionales a la orden, una de las cuales fue dispensada a san Simeón Stock en 1271 (Fig. 11). Según su relato hagiográfico, Stock recibió el escapulario de manos de María, quien además le anunció que «el que en este hábito muere no padecerá el fuego eterno».³⁶ Como advierte Antonio Ruiz Molina, las primeras versiones de esta revelación –datadas a inicios del siglo XV– restringían la promesa de la Virgen a los frailes carmelitas.³⁷ Luego aquella declaración adoptaría un sentido distinto al extenderse a los miembros canónicamente agregados a la orden, en su mayoría integrantes de las hermandades de la Virgen del Carmen.

En el marco de la ortodoxia católica, las palabras atribuidas a María no dejaban de resultar problemáticas. El carmelita fray Miguel de la Fuente lo recordaba en 1619 al puntualizar que «si las queremos entender en sentido literal [...] no solamente no son buenas, pero son heréticas, y dignas de censura y corrección».³⁸ Por eso quiso interpretar los «sentidos ocultos» que aquella declaración milagrosa debía encerrar. De la Fuente afirmaba que el «morir con el hábito» no era un simple acto material, sino una metáfora acerca de la necesidad de comprometerse con los ideales carmelitas hasta el último instante de la vida. El esfuerzo para encauzar la misteriosa declaración de la Virgen dentro del corpus doctrinal católico encontraba una formulación más tajante al interpretar la promesa de salvación del «fuego eterno» en relación con «aquellas penas





del Purgatorio, que en su rigor, y duración parecen eternas, y se llaman comúnmente así». ³⁹ La Virgen prometía, por tanto, que libraría a sus «religiosos, hermanos, devotos y cofrades» de lo anterior con

sus méritos, ruegos, y intercesión, para que el primero sábado después de su muerte, salgan de aquel lugar, y vayan a gozar de los bienes del cielo; con tal condición, que en vida hayan traído su santo escapulario, guardado la regla de la Orden como queda dicho. ⁴⁰

Con la mención al sábado, De la Fuente entrecruzaba el anuncio de la Virgen a Simeón Stock con la famosa Bula Sabatina, otro relato piadoso que vinculaba a la orden carmelita con el culto a los difuntos. Se trataba de un documento supuestamente promulgado en 1322 por Juan XXII, en el que este pontífice habría otorgado una indulgencia especial tras una aparición de María, quien le reveló que ella auxiliaría a los frailes, monjas y cofrades de la orden para que, el primer sábado después de su muerte, quedasen libres de las penas del purgatorio. ⁴¹ A lo largo del siglo XVI, diversos papas reconocieron el beneficio espiritual del sábado mientras se debatía, en paralelo, la autenticidad de aquella tradición. Ruiz Molina subraya que, incluso a comienzos de la centuria siguiente, los propios procuradores de la orden exigieron mantener mucha cautela con respecto al tema, a tal extremo que mandaron «que no se ponga sobre el hábito en la imagen de la bienaventurada Virgen María en acto de liberar las almas del purgatorio y que no haya tales llamas». ⁴² La creencia terminaría por modularse en los cauces doctrinales de la Iglesia a partir de un decreto dado en 1613 por la Suprema Inquisición Romana.

En 1677, más de seis décadas después de que el Santo Oficio aprobase plenamente los privilegios espirituales que, según la tradición, María habría otorgado a los carmelitas, y a miles de kilómetros de distancia de Roma, el célebre presbítero Juan de Espinosa

▲ Fig. 11. Anónimo cuzqueño. La Virgen del Carmen entrega el escapulario a san Simeón Stock. Segunda mitad del siglo XVI.



▲ Fig. 12. Iglesia del monasterio de Santa Teresa, Cuzco. 1674.

▲ Fig. 13. Claustro principal del monasterio de Santa Teresa, Cuzco.

► Fig. 14. Anónimo surandino. *Inés de Jesús, fundadora del monasterio de Santa Teresa del Cuzco*. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

sagrados más brillantes del Imperio español estaba dirigido a las monjas y a los protectores de una nueva casa carmelita: el monasterio de Santa Teresa (Figs. 12 y 13). Fundada en la antigua capital inca apenas cuatro años antes, la institución había surgido gracias a la iniciativa del capitán Antonio de Zea, quien adquirió los terrenos apropiados, ofreció las rentas para sostenerlo y obtuvo la aprobación correspondiente de la reina Mariana de Austria, que ocupaba la regencia del reino debido a la minoría de edad de su hijo Carlos II. Para concretar la fundación, tres madres carmelitas viajaron desde Chuquisaca al Cuzco e ingresaron al monasterio el 22 de octubre de 1673, dando inicio a la clausura (Fig. 14).⁴⁷ La nueva institución hizo rápidos progresos y Espinosa pronunció su oración en la austera pero maciza iglesia de piedra que la comunidad estaba por concluir y que sería inaugurada al año siguiente por el obispo de la diócesis, Manuel de Mollinedo y Angulo. Aquel brillante sermón era una demostración evidente de los fuertes lazos que la comunidad carmelita empezaba a articular, mediante los

Medrano remarcaba que la intercesión por las ánimas del purgatorio era «una prerrogativa tan peculiar y propia» de aquella orden «que ninguno que no vista su escapulario puede gozarla».⁴³ De hecho, consideraba la Bula Sabatina como algo tan consustancial a la congregación religiosa que asociaba la alusión al sábado –el séptimo día litúrgico– con la séptima vez que el criado de Elías subió al Monte Carmelo, momento en que vio la nubecilla ascendiendo desde el mar.⁴⁴ Este juego de referencias no era gratuito, ya que validaba la conexión física con lo sagrado que los fieles sentían al portar el escapulario de la orden. En ese sentido, no parece casual que el sermón de Espinosa girase también alrededor de audaces metáforas en torno al cuerpo. Acorde con aquella lógica entrelazaba las excelencias de María como madre y como suma belleza, tanto así que imaginaba a Cristo como un corderillo que «[d]obla con filial sumisión las rodillas y en sagradas adoraciones bese las puntas de rubí en que nevadamente remata el alabastro de sus pechos».⁴⁵ Más aún, la lactación, como puro contacto corporal entre madre e hijo, se ofrecía como un símil capaz de dar cuenta del privilegio exclusivo dado por la Virgen: «Están a los pechos de María participando caricias, regalos, benignidades, tan suyas propias de los carmelitas, tan incommunicables para otros».⁴⁶

El sermón dado por uno de los oradores

beneficios espirituales asignados al escapulario, con la *civitas* cuzqueña en pleno. Es decir, con un jerárquico entramado de corporaciones laicas y religiosas que constituían la sustancia viva de la ciudad, aquella «patria primordial» a la que los individuos debían la mayor adhesión y lealtad», según la precisa definición de Richard Kagan.⁴⁸

Las circunstancias de la fundación habían sido más que oportunas. Toda la antigua capital inca parecía un organismo viviente en proceso de cambio, debido a la intensa renovación arquitectónica que arrancó después del terremoto de 1650 y que no se había limitado a paliar los estragos ocasionados por el sismo. Las élites cuzqueñas trataban de reivindicar, aunque fuera solo simbólicamente, la precedencia que su ciudad había tenido como «cabeza de los reinos del Perú», una centralidad en los Andes perdida tras la fundación de Lima en 1535. Para obtener ese reconocimiento no se dudó en articular un frágil y a la vez complejo equilibrio, donde alternaba el pasado pagano e imperial de una ciudad que fuera corte de los incas con un presente en el que era la sede de uno de los obispados más ricos del Imperio español. Por lo demás, la capacidad de concertar redes amplias en el cuerpo social cuzqueño debió resultar mucho más fácil que en Lima: mientras que Santa Teresa fue el tercer y último monasterio fundado en el Cuzco colonial, ya existían seis instituciones de ese género en la capital virreinal antes de que las carmelitas descalzas se instalasen allí.

En 1675, paralelamente a la edificación de la iglesia de las carmelitas cuzqueñas, Antonio de Zea encargaba al ensamblador Diego Martínez de Oviedo la ejecución del retablo mayor según la forma del que había en el templo del convento de la Merced (Fig. 19) la misma exigencia de calidad condicionaba la ejecución del púlpito, que debía realizarse a partir de los mejores modelos existentes en la ciudad. Zea podía optar por el del colegio de la Compañía de

Jesús, el de la iglesia de San Agustín o el de la iglesia de la Merced (Fig. 15).⁴⁹ A ello se sumó la serie de pinturas que, siguiendo un esquema decorativo frecuente en el Cuzco, se despliega aún hoy en la parte superior de los muros laterales del templo con suntuosos marcos dorados. Los lienzos fueron concluidos en 1683 por José Espinosa de los Monteros, hijo de quien fuera uno de los pintores más prestigiosos de la ciudad.⁵⁰ Es probable que tiempo atrás trabajara con su padre, Juan Espinosa de los Monteros, en la ejecución de un conjunto de lienzos similar dedicado a la vida de santa Catalina de Siena, el cual fue comisionado en 1669 para la iglesia de las monjas dominicas de la ciudad. Adoptando el mismo procedimiento que originó esas pinturas, José Espinosa de los Monteros trazó su secuencia de escenas de la vida de santa Teresa basándose en una serie de estampas flamencas grabadas por Adrian Collaert y Cornelis Galle, fuente a la que solían acudir pintores de temas religiosos en todo el mundo cristiano. Pero el trabajo paterno también le había enseñado la





▲ Fig. 15. Diego Martínez de Oviedo. Púlpito. Ca. 1675. Madera tallada.

► Fig. 16. José Espinosa de los Monteros. Éxtasis de santa Teresa ante el obispo de Ávila. 1683. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 17. José Espinosa de los Monteros. Transverberación de santa Teresa. 1683. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 18. José Espinosa de los Monteros. Santa Teresa es coronada por Cristo. 1683. Óleo sobre lienzo.

Páginas 144-145:

► Fig. 19. Iglesia del monasterio de Santa Teresa, Cuzco. Vista interior.

necesidad de modular sus referencias flamencas en función de expectativas piadosas muy específicas.

El pintor no aspiraba a realizar grandes transformaciones en modelos compositivos que contaban de manera legible la historia de la santa. Utilizó sus puntos de referencia como armazón narrativo para un despliegue visual que podía asumir una dinámica paralela, sobre todo al considerar que Espinosa debía «mover a devoción» a una audiencia para la que ya existían ciertos prototipos ideales de belleza (Fig. 18). Aquello resulta evidente en uno de los hitos hagiográficos de Teresa: su transverberación (Fig. 17). Este acontecimiento fue descrito por la santa como una auténtica visión «en forma corporal», en la que un ángel se le apareció con un dardo encendido y «[e]ste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios».⁵¹ La composición originalmente grabada en Flandes logró expresar con tanta rotundidad aquel episodio que incluso se desligó de la biografía de Teresa para ser considerado un símbolo de la pura unión mística, como ocurrió con un insólito lienzo cuzqueño que representa un pasaje apócrifo de la vida de san Juan de Dios.⁵² El propio éxito de la invención de Collaert y Galle como imagen piadosa explica también que Espinosa no la siguiese literalmente, ante la necesidad de remarcar la irrupción de lo sagrado por medio de la aparición de ángeles de todo tipo. Por lo demás, desde la mirada de los pintores cuzqueños, la composición grabada original parecería encerrar un arquetipo que la trasciende, ya que este asume distintas modulaciones en la constante aspiración de los artífices por materializar un ideal devoto.⁵³

En esa misma línea, el pintor cuzqueño optó por vestir a varios de sus personajes de acuerdo con la moda española imperante en el momento. Ese tipo de estrategias, utilizado con frecuencia por pintores de temas religiosos y presentes en otras series

cuzqueñas de santos fundadores, diluía las distancias temporales y geográficas que separaban al espectador de las escenas representadas. La necesidad de acercar lo sagrado a los devotos se plantea en otros términos en la escena del *Éxtasis de Teresa ante el obispo de Ávila* (Fig. 16). Aquí el pintor representó a la santa levitando ante una pintura de María vestida con el escapulario y el hábito completo de la orden, detalle que no aparece en la estampa europea que le sirvió de modelo y que tiene su eco en el gran lienzo de la Virgen del Carmen, como protectora de la orden, que aún preside la iglesia desde su coro alto. Ambas imágenes –de las más antiguas en el área andina con la representación de aquella iconografía– daban cuenta no solo de la aceptación definitiva de una iconografía antes considerada polémica. Terminaban por construir la idea de que el escapulario de la orden era el signo visible de una comunidad que, gracias a un misterioso privilegio espiritual, enlazaba el cielo y la tierra, hasta el punto de proyectarse incluso después de la muerte.⁵⁴

EL PATROCINIO DE LA VIRGEN Y LAS COMUNIDADES CARMELITAS

Como demostraba el caso cuzqueño, diversos factores convirtieron a las también llamadas «monjas teresas» en una orden ideal para encauzar las expectativas piadosas de distintas ciudades de los Andes. Si bien la congregación estaba avalada por su origen legendario y por el culto a la Virgen del Carmen como intercesora de las ánimas del purgatorio, las carmelitas descalzas contaban con una regla «moderna» –la de santa Teresa–, concebida como respuesta a las necesidades de un tiempo nuevo. En 1718, al emitir un informe sobre los monasterios de la ciudad, Gabriel Arregui, obispo del Cuzco, advertía cómo estas instituciones habían sufrido una considerable disminución en sus rentas, aunque también destacaba que en Santa Teresa «no se siente como en los otros».⁵⁵ El corto número de monjas (un máximo de veintiuna por cada fundación) y su fuerte cohesión corporativa, sin duda contribuían a









▲ Fig. 20. Iglesia del monasterio de Santa Teresa, Ayacucho. Inicios del siglo XVIII.

► Fig. 21. Claustro principal del monasterio de Santa Teresa, Ayacucho.

▲ Fig. 22. Anónimo. Reja de coro alto. Inicios del siglo XVIII. Madera tallada y dorada con aplicaciones de nácar.

► Fig. 23. Iglesia del monasterio de Santa Teresa, Ayacucho. Vista interior.

que las casas carmelitas sortearan mejor los vaivenes económicos que afectaban a las ciudades coloniales.

Otro ejemplo de ello es el monasterio de Santa Teresa de Huamanga, cuyo origen se remonta a las gestiones iniciadas por Juan de la Maza Quijano para obtener la respectiva licencia por parte de la Corona (Figs. 20-22). A su muerte y una vez conseguida la autorización real, su hermano Francisco de la Maza, religioso jesuita, continuaría el proceso. Por ello, la memoria de ambos personajes permanece en el interior del monasterio, como lo recuerda un espléndido armario que lleva su escudo familiar (Fig. 25). Según recoge Fidel Olivas Escudero, el proceso de fundación comenzó en 1683, cuando tres monjas de velo negro se trasladaron a esa ciudad desde Lima,



acompañadas de tres jóvenes que buscaban seguir su ejemplo.⁵⁶ Como la institución todavía no contaba con local propio, se alojaron en un hospicio hasta que se implementó el actual monasterio en 1703, gracias a la decidida promoción de Diego Ladrón de Guevara, obispo de Ayacucho. Las armas de su casa aún hoy ocupan un lugar de honor en la reja del coro alto de la iglesia, como parte de un espléndido conjunto de madera tallada y dorada con aplicaciones de nácar (Fig. 22). El prelado encargaría al ensamblador Joseph de Alvarado, con destino a la iglesia del nuevo monasterio, un retablo de Santa Liberata, patrona de su natal Sigüenza (Fig. 24).⁵⁷ Para entonces habían fallecido las tres jóvenes limeñas, pero otras quince mujeres de la ciudad tomaron los votos. El 21 de octubre de ese año se instalaban en su casa definitiva las

dieciocho monjas, más dos novicias, que profesaron poco después.⁵⁸

Es probable que toda aquella larga historia trajera a la memoria las peripecias en torno a la primera fundación de un monasterio de carmelitas descalzas, realizada por santa Teresa el 24 de agosto de 1562, día de san Bartolomé. Así lo sugiere, al menos, la erudita interpretación planteada por Ramón Mujica Pinilla de un lienzo verdaderamente excepcional, pintado en 1707 por Luis de Carvajal para la iglesia carmelita de Huamanga (Fig. 26).⁵⁹ El grupo central del cuadro está formado por Cristo y sus doce apóstoles reunidos en la Última Cena. Alrededor de ellos aparecen, de rodillas y en actitud de oración, veinte carmelitas de velo negro y una de velo blanco. La monja principal mira hacia uno de los apóstoles,



quien se ha girado en dirección a ella y le señala un plato con frutos que sostiene un ángel. Mujica Pinilla reconoce a la religiosa como Teresa de Ávila y al apóstol como san Bartolomé. Dado que el episodio narrado no concuerda con ninguna de las visiones de la santa, la obra pondría en escena la dimensión simbólica y sagrada que habría tenido aquella primera fundación de 1562.

En palabras de Mujica Pinilla, el lenguaje visual que da forma a este lienzo sugiere «un tiempo y espacio trascendentes», una idea de «perpetua renovación» que se traduce en la correspondencia entre la Última Cena y el misterio de la Eucaristía,⁶⁰ pero también identifica la primera fundación de carmelitas reformadas con todas las posteriores, atendiendo a la imagen de una comunidad perfecta con un número ideal de monjas. Asimismo, las veinte religiosas de velo negro que figuran en el lienzo se equiparan con las que vivían en la clausura huamanguina durante sus primeros años. Y, aunque aparezca en una posición subordinada, el grupo de carmelitas es un eco evidente del conformado por Cristo y sus apóstoles. Esta asociación ya había sido sugerida por Santa Teresa, quien había establecido que los monasterios reformados debían contar con trece religiosas.⁶¹ El pintor





también propone un juego de oposiciones complementarias en el que el oro define la sacralidad de los personajes y, además, recalca una distinción entre la riqueza debida al culto y la austeridad de la vida monástica.

El gran lienzo de Luis de Carvajal incluye otros dos detalles significativos. Tanto el pintor como el comitente –el capellán Agustín de la Rosa y Cardeos– personifican a dos sirvientes que llevan la comida a la mesa. Sus rostros, tomados del natural, generan un marcado contraste con los rasgos estereotipados del resto de personajes, definidos por un canon casi irreal de belleza. Y, al mismo tiempo, dan cuenta de que el potente sentido corporativo articulado dentro de la comunidad de monjas se proyecta hacia la ciudad que las alberga. La propia regla de la orden reformada apuntaba a ello como implícito complemento de una vida de clausura dirigida a la contemplación. Santa Teresa había determinado lo siguiente:

*Hase de vivir de limosna siempre, sin ninguna renta. Y mientras se pudiere sufrir, no haya demanda; mucha sea la necesidad que les haga traer demanda; sino ayúdense con la labor de sus manos, como hacía san Pablo, que el Señor las proveerá de lo necesario.*⁶²

Entre el apego estricto a los votos de pobreza y las obligaciones del culto, los monasterios carmelitas parecen haber construido su identidad pública incidiendo en la idea de patronazgo. No es casual que varias de las representaciones andinas más complejas sobre el tema estén asociadas a fundaciones de esta orden. Otros ejemplos de ese

◀ Fig. 24. Anónimo. *Santa Liberata*. Ca. 1705. Madera tallada y policromada.

◀ Fig. 25. Anónimo surandino. *Alacena*. Segunda mitad del siglo XVII. Madera tallada y policromada.

▲ Fig. 26. Luis de Carvajal. *Última Cena con la comunidad de monjas carmelitas*. 1707. Óleo sobre lienzo.



▲ Fig. 27. Claustro principal del monasterio del Carmen, Trujillo.

► Fig. 28. Iglesia del monasterio del Carmen, Trujillo. Ca. 1759.

► Fig. 29. Fernando Collado. *Retablo mayor de la iglesia del monasterio del Carmen, Trujillo*. 1759. Madera tallada y dorada.



tipo se encuentran en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Trujillo, que empezó sus funciones el 5 de diciembre de 1724 (Figs. 27-29). La institución había surgido gracias a la iniciativa del obispo de la ciudad, el dominico fray Jaime de Mimbela, quien obtuvo la licencia necesaria dos años antes.⁶³ Este prelado también consiguió que cuatro monjas carmelitas viajasen desde Quito a Trujillo para fundar el nuevo monasterio. Las madres fundadoras eran María Basilia de San Ildefonso, Bernardina María de Jesús, María Josefa de San Juan Bautista y María Ignacia de Santa Teresa, cuyos retratos aún se conservan en la clausura de la institución. Todas ellas pertenecieron en un inicio al monasterio de Latacunga, el cual tuvo que ser abandonado a causa del terremoto que destruyó esa ciudad en 1698.

La memoria de aquella fundación permanece fijada en un excepcional cuadro, que hoy se encuentra en el presbiterio de la iglesia, cerca de la lápida que señala el lugar





▲ Fig. 30. Anónimo trujillano. *María Agustina de Jesús y San Joaquín, fundadora del monasterio del Carmen de Trujillo*. Segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 31. Anónimo. *Cartela conmemorativa de la colocación del corazón del obispo Mimbela*. Ca. 1739.

► Fig. 32. Anónimo. *El obispo Jaime de Mimbela ofrece la maqueta del monasterio del Carmen de Trujillo a la Virgen y al Niño Jesús*. Ca. 1739. Óleo sobre lienzo.



donde se conserva el corazón de Mimbela (Fig.31, 32). Lejos de recrear algún hecho histórico concreto, esta pintura «revela» de manera literal la dimensión, en esencia sagrada, de la apertura de la nueva casa carmelita. La composición se estructura a partir de una relación jerárquica, aunque a la vez fluida, entre los niveles terrenal y sagrado, de tal modo que se mantiene un correlato entre lo narrado en uno y otro ámbito. En la zona inferior, Jaime de Mimbela de rodillas ofrece la maqueta de un templo –símbolo del nuevo monasterio– a la Virgen del Carmen y al Niño Jesús. A su vez, la Sagrada Familia preside un registro superior, el celestial, donde el gesto de Mimbela se replica en la entrega de un corazón llameante que la propia santa Teresa hace a la Virgen. La interconexión entre ambos actos también es realizada por un ángel junto con el obispo, cuya so-

brepelliz de tono castaño es una clara alusión al hábito carmelita. Por su parte, detrás de Teresa aparecen santo Domingo –a cuya orden pertenecía Mimbela– y Santiago o san Jaime, patrón del obispo. Asimismo, el pintor plantea una diferenciación sutil en medio de aquella interacción entre lo sagrado y lo profano: el rostro del obispo, tomado del natural, contrasta con la belleza, idealizada en extremo, de los personajes sagrados.

Mientras que la figura piadosa de Mimbela apela a una amplia comunidad de creyentes desde su emplazamiento en la iglesia, otras imágenes ubicadas en el interior del monasterio recuerdan, en plena clausura, el complejo entramado social que la orden carmelita llegó a tener en Trujillo. Una de ellas es el retrato de la madre María Agustina de Jesús y San Joaquín, quien ocupó el cargo de priora a lo largo de treinta y cuatro años, periodo en el que fomentó decididamente las vocaciones entre la élite local (Fig. 31). Aún más complejo es el gran lienzo que muestra a un grupo de religiosas arrodilladas ante la Virgen del Carmen y el Niño Jesús, quienes aparecen en medio de un rompimiento de gloria que incluye a san José y santa Teresa (Fig. 33). Al fondo, en evidente referencia a la propia casa carmelita, se aprecia una pequeña iglesia cuyo atrio está





▲ Fig. 33. Anónimo. *La Virgen del Carmen con las monjas de la familia Orbegoso y con la comunidad carmelita*. Medios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 34. Anónimo cuzqueño. *San José con el Niño Jesús*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela.

cerrado por un muro pretil. La pintura no se limita a destacar el ideal comunitario de aquel monasterio, como se deduce de la presencia de dos religiosas de otras órdenes: una lleva el hábito de las clarisas y la otra el trinitario. Así, la imagen también remite a las redes establecidas por la familia Orbegoso, una de las más influyentes de Trujillo. A este clan pertenecía el matrimonio formado por Pedro de la Alza y María Francisca de Orbegoso. Entre sus hijos estaban Josefa, profesa en el monasterio trujillano de Santa Clara del Real, y la religiosa trinitaria Teresa, así como las carmelitas Ignacia de Dios, Juana de la Cruz, Rosa de Sacramento e Ignacia de San Elías.⁶⁴ La inclusión de una monja más joven a la izquierda y en primer plano sugiere que el cuadro debió ser encargado con motivo de la profesión de una integrante de aquella familia en el monasterio trujillano. Sus facciones sumamente idealizadas contrastan con el rostro verista del hombre mayor situado al lado opuesto –sin duda el comitente de la obra–, identificado como el presbítero Bartolomé Orbegoso y Aranda por José de Mesa.⁶⁵

La sólida imbricación entre memoria personal y corporativa que muestran las imágenes de las comunidades carmelitas y de sus protectores señala que estas obras no eran meros registros históricos. Una de sus funciones centrales estaba ligada al tipo

de privilegio espiritual que la Iglesia reconocía a los carmelitas. En consecuencia, los retratos podrían constituir la contraparte física de obligaciones espirituales muy precisas, como misas perpetuas para que las almas de los personajes representados lograsen superar las penas del purgatorio. Incluso, los numerosos rostros anónimos que figuran en estos cuadros dan la sensación de interpelar al espectador de hoy con el pedido de una oración congelado hasta el fin de los tiempos.

IMÁGENES COMUNES, LENGUAJES DISTINTOS

Las imágenes de la Virgen del Carmen, las del patrocinio de la orden o las de san Elías y santa Teresa de Jesús son parte de un horizonte visual compartido por las distintas casas carmelitas en los Andes. Como apunta Irma Barriga, estos monasterios también eran presididos por devociones corporativas tan características como la de san José, a quien la santa reformadora profesara una particular devoción (Fig. 34).⁶⁶ De hecho, no solo se trata de que determinadas figuras sagradas sean una constante en las clausuras de la orden. Ocurre lo mismo con algunas composiciones específicas, al punto de poder considerarlas como verdaderos íconos institucionales.

Siguiendo a Aaron Hyman, existe un ideal de «conformidad» por el cual se despliega una serie de «copias» de institución en institución, en una dinámica que contribuía a reforzar los nexos corporativos.⁶⁷ Sin embargo, al responder a dinámicas propias de las imágenes devocionales, la repetición se basa en una relación abierta con los modelos visuales. Como en el caso de la escena de la transverberación de santa Teresa grabada por Collaert y Galle, se tiene la sensación de que la composición «original» es asumida como imagen incompleta de un arquetipo ideal, que un verdadero pintor de imágenes sagradas debe materializar apelando a todos los recursos capaces de potenciar la sacralidad de una representación. Esa es la lógica que lleva a un anónimo pintor cuzqueño a combinar la fuente de Collaert y Galle con otro modelo que, en los Andes, también fue considerado como verdadera «cifra» del rapto místico (Fig. 41). Así, el ángel que se ubica a la espalda de Teresa está tomado de la *Visión de San Agustín*, composición de Van Dyck grabada por Peter de Jode, a la que se recurría para dar forma a raptos místicos de otros santos.⁶⁸

Otro caso emblemático es el de la imagen de Teresa ofreciendo su corazón a la Sagrada Familia, de la que se encuentran sendas versiones en Lima y Trujillo, cuyo sentido de la trascendencia está determinado por el uso de sobredorados (Figs. 36 - 38). En esas pinturas la santa aparece como si fuese una donante, recreando una situación que no pretende reflejar un pasaje específico de su biografía, sino, más bien, simbolizar su



- ▶ Fig. 35. Anónimo. *La parentela del Niño Jesús con san Ignacio de Loyola, san Juan de la Cruz y santa Teresa*. Primera mitad del siglo XVII.
- ▶ Fig. 36. Anónimo cuzqueño. *Santa Teresa ofrece su corazón al Niño Jesús*. Primer tercio del siglo XVIII. Óleo sobre tela.
- ▶ Fig. 37. Anónimo cuzqueño. *Santa Teresa ofrece su corazón al Niño Jesús*. Primer tercio del siglo XVIII. Óleo sobre tela.
- ▶ Fig. 38. Anónimo trujillano. *Santa Teresa ofrece su corazón al Niño Jesús*. Primer tercio del siglo XVIII. Óleo sobre tela.



devoción a la Sagrada Familia. El rol central de san José en la composición, coronado por ángeles, se asocia a una frase que la propia Teresa escribiera en su *Vida*: «No sé cómo se puede pensar en la Reina de los Ángeles, en el tiempo que tanto pasó con el Niño Jesús, que no den gracias a San José, por lo bien que les ayudó en ellos».69 Como anota Irma Barriga, la coronación del santo por los ángeles es una gracia de la que se había hecho merecedor por su «autoridad, en haber sido elegido para padre de Jesús y esposo de María, en ser justo, virgen, amar de manera singular a María y gozar de su compañía y conversación».70

Un tercer lienzo imprime un giro particular a la escena, pues la Virgen está en el centro vestida con el hábito carmelita, mientras que el ángel, originalmente ubicado a la izquierda, es reemplazado por santa Teresa, quien puede interactuar directamente con la Sagrada Familia, al estilo de una Sacra Conversación (Fig. 36). Semejante transformación no es anecdótica, ya que se relaciona con una religiosidad local que, a nivel visual, da cuenta de la experiencia sagrada enfatizando lo «milagroso». A su vez, la repetición de la escena y sus distintas modulaciones parecen cobrar nuevos significados gracias a una cuarta obra, de composición distinta, aunque bastante similar, conservada en el monasterio de Santa Teresa del Cuzco. Esta obra resalta las indulgencias que los papas Alejandro IV y Alejandro VII otorgaron a quienes rezaran oraciones al Niño Jesús y a San José.

Una sensibilidad particular por el «prodigio» define, en los monasterios carmelitas andinos, el papel que la misma Teresa asignaba a las imágenes como medio para interiorizar la oración, cuando afirmaba que «[q]uisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato o imagen [de Jesús], ya que no podía traerle tan esculpido en mi alma como yo quisiera».71 Por eso, la representación de Cristo llagado, ante la cual tuvo su denominada «segunda conversión», es mostrada como una auténtica aparición de Cristo (Figs. 39 y 40). Esta fórmula visual, empleada también en los «verdaderos retratos» de



esculturas con fama de milagrosas,⁷² resulta poderosa para expresar cómo una imagen pudo gatillar la experiencia mística de la santa:

*Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrójeme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas.*⁷³

El repertorio visual compartido por los distintos monasterios carmelitas estaba configurado por tradiciones artísticas muy diferenciadas y con proyecciones muy distintas en el territorio virreinal. Una rápida mirada a los acervos que aún resguardan dichas instituciones permite dibujar estas áreas de límites cambiantes. Buena parte de las pinturas conservadas en los monasterios de Lima y Trujillo muestra un lenguaje artístico casi concentrado en ambas ciudades y vigente hasta la primera mitad del siglo XVIII, en el que predomina el gusto por las imprimaciones pardas y el empleo de



▲ Fig. 39. Anónimo cuzqueño. *Segunda conversión de santa Teresa ante una imagen de Cristo llagado*. Inicios del siglo XVIII. Óleo sobre tela.

► Fig. 40. Anónimo cuzqueño. *Segunda conversión de santa Teresa ante una imagen de Cristo llagado*. Fines del siglo XVII. Óleo sobre tela.

► Fig. 41. Anónimo cuzqueño. *Transverberación de santa Teresa*. Mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



fuertes contrastes lumínicos. Estas características derivaban de ciertas modalidades naturalistas de la pintura virreinal desarrolladas a mediados de la centuria anterior, pero convertidas en fórmulas que, según Francisco Stastny, «[n]o comprometen la convicción del pintor ni la de los espectadores en la posibilidad de una exploración visual genuina del entorno real».⁷⁴

De cierta manera, la severidad cromática de aquel lenguaje de cariz tenebrista podría asumirse como un medio cabal para expresar el ideal de austeridad propio de los carmelitas. Es significativo, sin embargo, que aquella modalidad no llegara a expandirse al resto de los Andes, sobre todo por el éxito de otra concepción de la pintura sagrada que se caracterizaba por un colorido brillante y prototipos de belleza sumamente idealizados. El foco de irradiación de este nuevo lenguaje era el Cuzco, desde donde se extendió hacia fines del siglo XVII, a tal punto que se hizo presente en las propias clausuras carmelitas de Lima y Trujillo. Empero, sus mejores expresiones no se hallan solo en el monasterio de la antigua capital inca (Fig. 35). También se conservan ejemplos de primer orden en las casas carmelitas de Huamanga y Arequipa, las otras dos ciudades que, junto con el Cuzco, constituyeron las principales coordenadas dentro del gran circuito comercial y cultural del sur andino.





▲ Fig. 42. Iglesia del monasterio de Santa Teresa, Arequipa. Vista interior.



► Fig. 43. Claustro principal del monasterio de Santa Teresa de Arequipa.

► Fig. 44. Iglesia del monasterio de Santa Teresa de Arequipa.

Quizá cabría preguntarse cuál era el papel que la religiosidad carmelita tuvo en el desarrollo o la difusión de determinadas modalidades de pintura devota cuzqueña, más aún ante el carácter excepcional de un acervo como el del monasterio de Santa Teresa de Arequipa (Figs. 42-44), cuya impactante estructura de piedra volcánica todavía deslumbra por su fortaleza. Sin duda, fue un factor favorable el que las tres religiosas carmelitas con las que se fundó la institución arequipeña, el 23 de noviembre de 1710, procedieran precisamente del Cuzco.⁷⁵ De esa ciudad también debe provenir la mayor parte de pinturas que conserva el monasterio en nuestros días. No obstante, es presumible que algunas obras fueran realizadas por maestros itinerantes u otros que, a la distancia, buscaban emular las modalidades más sofisticadas del lenguaje cuzqueño para el gusto exigente de aquella élite femenina que vivía en la clausura arequipeña (Fig. 48). Los grandes formatos de varias pinturas se ajustan a espacios arquitectónicos muy específicos, como si hubieran sido trabajados con un conocimiento directo de la que sería su ubicación. Más importante aún es la factura de algunos cuadros de pequeño formato, cuyos ricos marcos de talla dorada sugieren que eran concebidos como objetos preciosos (Figs. 45-47).

Las obras más impactantes pertenecen a un género devocional destinado a la contemplación íntima: las *Andachtsbilder* o imágenes de piedad, como es el caso de una *Virgen con el Niño*, de la que se conserva otra versión de la misma mano en el monasterio arequipeño de Santa Catalina (Fig. 49).⁷⁶ En sintonía con una espiritualidad contemplativa, pero a la vez sentimental, este tipo de representaciones permite concentrar la atención del espectador en los personajes sagrados, no solo aislándolos de contextos narrativos, sino otorgándoles una rotunda aura de sacralidad mediante la aplicación de perfiles de oro en distintos detalles. Por lo demás, su temática deja entrever cómo la devoción



al Niño Jesús ocupa un lugar central en las clausuras femeninas, donde el afecto casi maternal que produce la imagen de un Dios infante confluye con una comprensión de los votos religiosos como un matrimonio con Cristo. Uno de los ejemplares más espléndidos conservados por las carmelitas de Arequipa es la representación de Nuestra Señora de Passau, devoción de origen bávaro tardíamente difundida en el virreinato del Perú (Fig. 50). La imagen responde a aquel universo simbólico que el historiador del arte norteamericano Leo Steinberg detectó en varias obras góticas y renacentistas. Desde ese punto de vista, la interacción afectuosa entre madre e hijo es una alusión explícita a la Amada y el Amado del *Cantar de los Cantares*: «Su mano izquierda queda bajo mi cabeza y su mano derecha me abrazará».⁷⁷ Por medio de una cartela, el pintor –y su comitente– incidieron en este sentido último al transcribir otro fragmento del mismo libro bíblico.

De ese modo, Jesús puede ser visto como Niño, Esposo y Dios, mientras que María es la doncella elegida para concebir a Dios Hijo, al igual que símbolo de la propia Iglesia o del alma. Incluso la representación del Niño Jesús jugando con un pajarito adquiere sentidos específicos en el contexto de las clausuras carmelitas. Sobre todo, a la luz de una cultura emblemática que transforma en imágenes la senda trazada por la propia Teresa a sus hermanas de orden, como se aprecia en la *Representación de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús*, libro de emblemas publicado en Madrid en 1677 (Fig. 51).⁷⁸ Una de aquellas obras muestra a Jesús sujetando con una cuerda a una avecilla volante, símbolo del alma. En una versión al óleo perteneciente al monasterio carmelita del Cuzco, el lema en latín se traduce al español así: «Ni mi entender ni mi amar / se atiende a más (vida mía) / que a lo que tu cuerda guía».



- ▲ Fig. 45. Anónimo cuzqueño. *Asunción de la Virgen*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela.
- ▲ Fig. 46. Anónimo cuzqueño. *Conversión de san Pablo*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela.
- Fig. 47. Anónimo cuzqueño. *Milagro de san Pedro de Alcántara*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

Imbuida de esa misma cultura simbólica, la clausura de Huamanga atesora un excepcional conjunto de lienzos asociados a la reflexión devota y, con toda probabilidad, elaborados por un pintor local (Figs. 52, 53). En efecto, este lleva a su máxima expresión una modalidad característica de la pintura cuzqueña, significativamente ensayada por Basilio Pacheco y Faustino Galindo en dos enormes lienzos con una concepción escenográfica de la arquitectura, pintados en 1752 para las clarisas de aquella ciudad. Se trata de una serie evangélica que, al igual que las obras de Pacheco y Galindo, está basada en distintas estampas de los hermanos Wierix pertenecientes a la *Historia Evangélica*, libro del padre Jerónimo Nadal publicado por primera vez en Amberes en el año 1593.⁷⁹ La propia finalidad de las imágenes de esa publicación era, siguiendo la práctica jesuita de la «composición de lugar», apelar a los sentidos en la meditación religiosa «para disciplinar la sensibilidad de manera que se objetive en una imagen lo



más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar».⁸⁰ Como señala María Concepción García Saiz, tomando como fuente las estampas de Wierix y la forma como estas agrupan varios acontecimientos sucesivos en una misma composición, un anónimo pintor colonial –quizá el propio Galindo– recorta distintas secciones de aquellos modelos flamencos para integrarlos a través de un sofisticado despliegue de arquitecturas y paisajes fantásticos.⁸¹

En estos cuadros, la apariencia casi onírica de los espacios en los que se desarrollan las escenas pierde toda conexión con la aspiración de Nadal de reconstruir fielmente

▲ Fig. 48. Anónimo cuzqueño. Virgen de Copacabana con la donante Catalina Correa. Ca. 1747. Óleo sobre tela.



▲ Fig. 49. Anónimo cuzqueño. *Virgen con el Niño Jesús*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 50. Anónimo cuzqueño. *Virgen de Passau*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 51. Anónimo cuzqueño. *Sagrada Familia con San Juanito*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



las coordenadas históricas y geográficas donde habría transcurrido la vida de Cristo. Por añadidura, desaparece la claridad didáctica presente en las versiones grabadas de Wierix. Con todo, el despliegue virtuosista ensayado en el ciclo huamanguino de la Pasión demuestra que la fantasía quizá sea un medio más eficaz para propiciar la meditación piadosa. Tanto la precisión lineal del dibujo como las calidades esmaltadas de las superficies y los escenarios de sueño capturan la mirada del espectador, que discurre siguiendo la secuencia de acontecimientos. Parafraseando a Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, su anónimo autor transforma el «discurso expositivo» de los originales de Wierix en un «discurso retórico».⁸²

En otro orden de cosas, los monasterios constituían verdaderos espacios de confluencia adonde llegaban refinados objetos provenientes de distintas partes del mundo, los cuales daban forma a todos los aspectos de la vida cotidiana. Es el caso de un espléndido escritorio de Nuremberg, realizado en el siglo XVI, perteneciente al monasterio de Santa Teresa de Ayacucho. Es obra de marquetería, con diseños de perspectivas fantasiosas, complementada por una cobertura de laca «chinesca» que fue añadida



a sus puertas en el siglo XVIII. Esa circulación constante de piezas raras o suntuosas daría lugar a peculiares prácticas de acumulación de objetos devocionales de distinta procedencia y materialidad, integrados dentro de ermitas, urnas y retablos en las clausuras monjiles. Ejemplos insuperables se encuentran en el monasterio de santa Teresa del Cuzco (Fig. 56) y, en particular, en la sala capitular del monasterio del Carmen de Trujillo, que por momentos se asemeja a una «cámara de maravillas», en la medida en que reúne pinturas y esculturas de pequeño formato y de un notable refinamiento, sobre todo aquellas que provienen de Quito (Figs. 54, 55 y 57). Alrededor de ellas y en medio de una abigarrada decoración de madera dorada que remarca su condición de objetos preciosos, se despliegan óleos sobre vidrio con marcos del mismo material o relieves en piedra de Huamanga. También hay estampas de variado origen, coloreadas a mano, que han sido recortadas y ornamentadas con aplicaciones de papel plateado, con la evidente intención de que su función devocional se vea reforzada al hacer que las hojas de papel impreso en piezas puedan alternar en pie de igualdad con valiosas reliquias y exquisitas obras de arte.



▲ Fig. 52. Anónimo huamanguino (¿Faustino Galindo?). *Entrada de Cristo en Jerusalén*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre tela.

► Fig. 53. Anónimo huamanguino (¿Faustino Galindo?). *Jesús es llevado ante Pilatos*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre tela.

EN EL CENTRO DE LA PIEDAD ILUSTRADA

De acuerdo con las normas de observancia propias de la orden, las preciosidades atesoradas por las carmelitas de Trujillo se concentran en las áreas comunitarias y en su magnífica iglesia, construida bajo el patrocinio de Juan Antonio Vítores de Velasco. Como testimonia Miguel Feyjoo, el templo quedó «inservible» por el terremoto del 1 de septiembre de 1759, cuando apenas faltaba poco más de un mes para inaugurarse.⁸³ Sin embargo, aquellos daños no debieron ser de tanta consideración, dado que se preservó lo esencial de su decoración interior. Hasta hoy preside la capilla mayor un excepcional retablo, obra del afamado escultor mulato Fernando Collado, quien talló su firma al concluirlo ese mismo año (Fig. 29).⁸⁴ Aquella obra es una prueba ostensible de que todavía estaba vigente el uso de columnas salomónicas, aun cuando aquella retórica decorativa no tardaría en dejarse atrás. Hacía ya cuatro años que las llamadas «columnas torsas» habían sido objeto de explícita reprobación en Lima, a raíz de un debate mayor. El asunto en conflicto era la reconstrucción de la capital virreinal, como arquitectura y como cuerpo social, tras los graves daños infligidos por el terremoto de 1746. Según Francisco Ruiz Cano y Galiano, a quien se deben unas reflexiones sobre el tema, el soporte salomónico no era utilizado por la «buena arquitectura» porque



contradecía la finalidad racional de una columna: «Parecieron poco propios, para que figurasen sostener un gran peso, unos cuerpos, a quienes el escoplo, por darles la figura, había defraudado mucho de sus fuerzas».⁸⁵

Si bien las primeras formulaciones teóricas de aquel nuevo horizonte estético aparecieron en las prensas de Lima, sus efectos se proyectaban también hacia una ciudad como Trujillo, debido a los estrechos contactos que siempre habían mantenido sus élites. En los años previos al terremoto que afectara a la capital virreinal, la diócesis de Trujillo era gobernada por el prelado limeño Gregorio de Molleda y Clerque, elevado a aquella dignidad en 1741, luego de ejercer en la sede episcopal de Cartagena de Indias. Molleda dejaría una profunda huella en la ciudad norteña pese a haber residido en ella apenas cinco años, entre 1743 y 1745, tras lo cual se marchó al Alto Perú para asumir el obispado de La Plata. En gran medida, ese ascendiente social provenía de una brillante carrera eclesiástica, labrada en Roma, adonde fue enviado en la década de 1720 para gestionar la canonización de Toribio de Mogrovejo.⁸⁶ Instalado en la corte papal durante varios años, Molleda gozaría de la protección de Benedicto XIII y Clemente XII. Asimismo, entraría en contacto con el clasicismo académico imperante en esa ciudad, a tal punto que el retrato que se hizo pintar por entonces – hoy en para-

► Fig. 54. Retablo devocional con pinturas y reliquias. Siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada.

▼ Fig. 55. Retablo devocional con pinturas y reliquias. Siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada.

► Fig. 56. Retablo devocional con pinturas y reliquias. Siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada.

► Fig. 57. Retablo devocional con pinturas y reliquias. Siglo XVIII. Madera tallada, policromada y dorada.







▲ Fig. 58. Juan de la Cruz. *Dolorosa*. 1746. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 59. Manuel Chávez. *Retrato del obispo Gregorio de Molleda y Clerque*. 1745. Óleo sobre lienzo.

dero desconocido– fue atribuido a Pompeo Batoni, el pintor favorito de las élites cultas y de los viajeros del *grand tour*.⁸⁷

Solo el sofisticado manejo de su propia imagen que distinguió a Molleda explicaría la cuidadosa elección de sus retratistas. Así, su efigie de cuerpo entero destinada a la Compañía de Trujillo –hoy en el monasterio carmelita de esa ciudad– fue pintada en 1745 por Manuel Chávez (Fig. 59). Si bien no hay mayores datos disponibles sobre este artista, aquella obra denota una gran familiaridad con la tradición del retrato cortesano limeño. Ello podría entenderse porque Chávez tuvo como modelo otro retrato de Molleda, pintado un año antes por Juan de la Cruz, un maestro que, además de proceder de Lima, estaba al tanto de las novedades ensayadas por los artistas de la corte virreinal en ese género. Las carmelitas trujillanas conservan una *Dolorosa* firmada por De la Cruz, que Molleda obsequió al monasterio en 1746. Esta obra correspondía a un gusto «a la romana» que debió ser muy apreciado por el prelado (Fig. 58). Es probable que Chávez proviniera de Lima, como lo revela su propio oficio, caracterizado por el uso de capas de imprimación rojizas que prestan una entonación cálida a toda la

composición y por el tratamiento minucioso de los paños.

Desde luego, los textos de Francisco Ruiz Cano y las pinturas comisionadas por Molleda y Clerque eran expresiones de un proceso mayor cuya voluntad de cambio tomaba distintas direcciones. Por ejemplo, se adoptaba la forma plenamente moderna de la decoración de «mariscos» o rocallas, la cual irrumpía incluso en las clausuras con sus diseños caprichosos y sofisticados. Todo ello remitía a una gracia cortesana también presente en la escultura y pintura devotas de Quito, cuya producción masiva ya desplazaba a la del Cuzco en ciudades como Trujillo y Lima.

Aquel nuevo ideal del «buen gusto» trascendía el ámbito de las artes para proyectarse hacia distintos terrenos del conocimiento humano. En el campo religioso, esa actitud buscaba devolver la «pureza evangélica» al culto católico, ya que «dicta la razón que se persuade del desprecio de las supersticiones, y de los abusos, y se guarda con cuidado la pureza de la doctrina, y el buen orden de la disciplina».⁸⁸ Al no implicar un cuestionamiento a prácticas religiosas que, como la creencia en el poder del escapulario carmelita, habían sido sancionadas por la Iglesia, este horizonte de

cambio consolidó el prestigio local de la orden carmelita. El peculiar sentido de comunidad de las «teresas» coincidía en gran parte con los proyectos de reforma que, en el marco de las «Luces» local, pretendían emprender las autoridades, las cuales querían limitar el número de monjas en cada monasterio y restringir la presencia de seculares dentro de las clausuras.⁸⁹

No parece casual que tres de los hitos urbanos que revelaban el triunfo de una nueva sensibilidad en la capital fueran iglesias de monasterios carmelitas. En julio de 1764 se inauguraba el templo del monasterio de Nuestra Señora del Carmen, obra del alarife Ventura Coco, cuya portada se estructura a partir de un contenido juego de dos niveles de pilas-tras (Fig. 6). Un despliegue ornamental mayor se presentaba en la nueva iglesia y el claustro principal del monasterio de Santa Teresa o el Carmen Bajo, cuya fundación se remontaba a 1696 y que se demolería en su totalidad al ampliarse la avenida Abancay en la década de 1940.⁹⁰

La materialización más radical del «buen gusto» sería el templo del monasterio de San Joaquín de nazarenas descalzas, el último cenobio fundado en la ciudad virreinal (Figs. 60- 62). Construida bajo supervisión directa del virrey Manuel de Amat e inaugurada en 1771, aquella iglesia constituiría un verdadero manifiesto clasicista al caracterizarse por «una noble



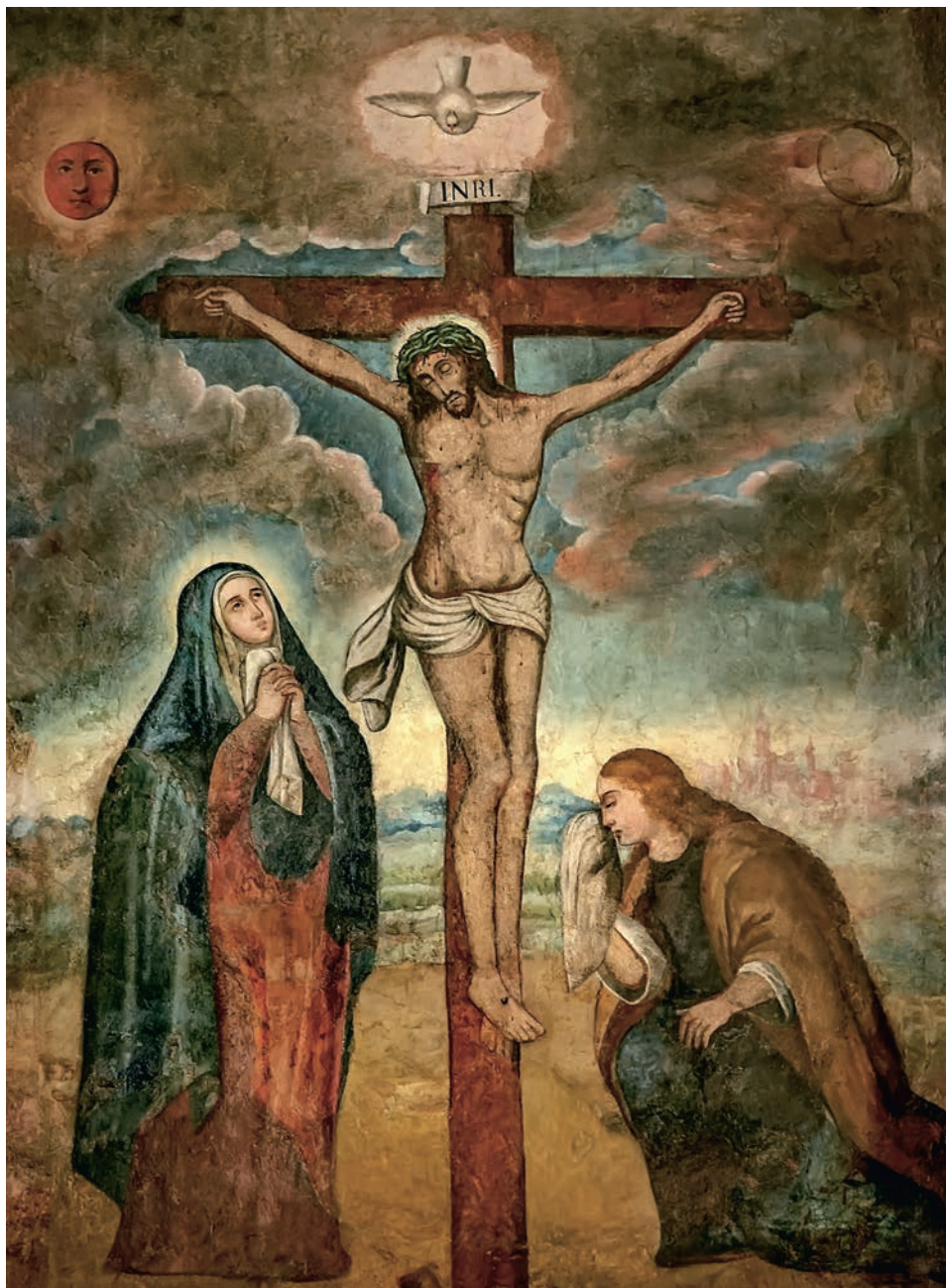
y majestuosa sencillez que sin confundir con adornos superfluos se deja percibir del primer golpe».⁹¹ Más aún, como observa Wuffarden, sus «altares» de mampostería y policromía en «jaspes fingidos» se anticipaban a las reales órdenes que, en 1771, dispusieron el uso de este tipo de retablos tanto en España como en sus dominios americanos. Al otorgar predominio espacial al área del crucero –de mayor anchura que las naves y los brazos laterales–, la iglesia traduce a términos locales las plantas centralizadas propias del barroco italiano y centroeuropeo. A ello se suma la concepción del retablo mayor como un gran arco triunfal, en el que, casi perdiéndose en perspectiva, se enmarca la imagen del Señor de los Milagros.

De hecho, la orden demostraría una permanente capacidad de respuesta ante tiempos tan cambiantes, que culminarían con el desmantelamiento del antiguo mandato colonial. En medio de la revolución de Túpac Amaru II, los carmelitas encontrarían una



voz oficial en José Antonio de San Alberto, quien, como obispo de Córdoba, enarbolaría una firme defensa de la autoridad absoluta del rey de España.⁹² El empeño con que llevó a cabo esta labor hizo que sus cartas pastorales fueran reeditadas en la capital virreinal. Su propia imagen, a través de retratos pintados, circuló entre las ciudades del virreinato, en reconocimiento de su protagonismo en los cruciales debates de su época. En el monasterio limeño del Carmen se conserva un retrato suyo de cuerpo entero, sin duda enviado desde Córdoba, puesto que es copia del original atribuido al pintor aragonés José Inza existente en la catedral de aquella ciudad.⁹³ Por otra parte, en la última década de dominio hispano, distintas comunidades carmelitas emprenderían desde retablos hasta impactantes piezas de platería en un estilo que, ya abiertamente neoclásico, proyectaría su influjo hasta las primeras décadas del periodo republicano.

No obstante, quizá nada resultaba más vigente que la creencia secular en el poder espiritual del escapulario carmelita, sobre todo en medio de la incertidumbre y la violencia que acompañaron el ocaso del dominio español en los Andes. En aquel contexto, como señala Jaime Cuadriello, la misteriosa visión de la nubecilla de Elías parecía actualizar su sentido profético al ser entendida como una nueva promesa de la Virgen del Carmen, cuya intervención celestial –como la de aquella lluvia milagrosa que salvó a los judíos– sería la principal barrera contra los peligros de la Revolución francesa.⁹⁴ Aquella «terrible Belona» sería nombrada generala por Joaquín de la Pezuela, en agradecimiento por haber triunfado sobre los patriotas en Ahoyuma el 14 de noviembre de 1813.⁹⁵



◀ Fig. 60. Iglesia de las Nazarenas, Lima. 1771. Vista interior.

◀ Fig. 61 Cristóbal de Aguilar. *Retrato del virrey Manuel de Amat y Juniet*. 1769. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 62. Anónimo limeño. *Señor de los Milagros*, mediados del siglo XVII. Pintura mural.

▲ Fig. 63. José Gil de Castro. *Retrato del general Cosme Pacheco*, 1831. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2024. ARCHI - Archivo Digital de Arte Peruano Museo de Arte de Lima - MALI.

Dos años después, al remitir a Lima las banderas capturadas a los patriotas en los campos de Viluma, Pezuela solicitaba que estas fueran entregadas a la Virgen del Carmen, «general de este ejército del Rey».⁹⁶

Una misma intención votiva indica la presencia de la Virgen del Carmen en el retrato del militar patriota Cosme Pacheco, vencedor en Junín y Ayacucho, pintado por José Gil de Castro en 1830 (Fig. 63). La desconexión entre la figura del militar y la pequeña representación mariana, que da la impresión de surgir como una aparición divina, se explica porque esta última fue agregada luego de concluida la obra, quizás a pedido de Pacheco o, con más seguridad, de uno de sus deudos.⁹⁷ Si la propia figura de Pacheco, con su luciente traje militar, puede ser vista como símbolo de aquel tiempo nuevo abierto por la independencia, la imagen de la Virgen del Carmen confirmaba que aquellas antiguas tradiciones carmelitas habían conservado intacto su arraigo dentro del imaginario andino y seguían constituyendo un firme asidero espiritual ante el trance ineludible de la muerte.

Páginas siguientes:

- ▶ Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido). *Santa Clara de Asís ahuyenta a los sarracenos en el monasterio de San Damián*, fines del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.





Clarisas



3, ORDO

2, ORDO

1, ORDO

NON POTVERINT EXTINGVERE. CERNITUR IN PECCATORUM ORIENTE MARIAM S. M. ECCLES. EXCAP. 7. CANTIC. 10. 11.

et arduum terram multam
 erem. & aperit. terra
 sum & d. ubi
 si men. modum
 odec. c. xvii
 AMBROSIASTER

LAS “HIJAS DE SANTA CLARA”: MONASTERIOS DE LA SEGUNDA ORDEN FRANCISCANA EN EL VIRREINATO PERUANO

Luis Eduardo Wuffarden



n 1655, los franciscanos del Cuzco estrenaban un vasto lienzo alegórico para celebrar la reconstrucción de su convento después del gran terremoto que, cinco años atrás, había devastado la ciudad (Fig 1). Su complejo programa iconográfico, ideado por frailes criollos y ejecutado por Juan Espinosa de los Monteros, exalta el papel de la orden como defensora de la Inmaculada Concepción. Delante de un escenario apocalíptico -remarcado por la inclusión de san Juan en Patmos- la Virgen se erige como corredentora. Su figura preside un hortus conclusus -metáfora del claustro- regado por la fuente eucarística, a través de la cual fluye la sangre del Crucificado que corona la composición. Al lado derecho, las clarisas ocupan el centro de las tres ramas franciscanas, en pleno combate contra las fuerzas del mal. A diferencia de sus pares masculinos, no esgrimen flechas ni lanzas sino emblemas del amor divino en forma de corazones, simbolizando así la naturaleza de la vida contemplativa y la eficacia de la oración como arma espiritual. Si bien el relato es presentado en clave universal, asoma entre líneas un subtexto localista, que trasluce el orgullo de los seráficos cuzqueños y sus hermanas clarisas, por el enorme prestigio que para entonces habían ganado en la antigua capital de los incas.

No parece fortuita la cercanía de las monjas con los caballeros terciarios de la Casa de Austria -presididos por el rey Felipe IV-, pues aludiría a la sólida unión entre la monarquía española y la rama femenina franciscana. Es sabido que fue precisamente en tiempos de la conquista cuando la “segunda orden”, fundada tres siglos antes por santa Clara de Asís, alcanzaba un periodo de auge en la Península Ibérica, potenciado por los efectos de la reforma descalza iniciada en Francia por santa Coleta de Corbie

◀ Fig. 1. Juan Espinosa de los Monteros. *Alegoría de la orden franciscana como defensora de la Inmaculada Concepción*, 1655 (detalle) Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco, Cuzco.



(1381-1447). Ese apogeo resultaría refrendado políticamente con el ingreso a la familia clarisa de Juana de Austria, hija de Carlos V, y la consiguiente fundación, en 1559, de las Descalzas Reales de Madrid, dos años antes de instalarse la corte en esa ciudad. . A su vez, el decisivo favor de la corona española impulsaría la rápida expansión de las clarisas reformadas o coletinas hacia los territorios americanos, cuya primera casa, establecida en el Cuzco, cumpliría funciones cruciales dentro de la incipiente sociedad colonial andina.

Debido a lo temprano de su fundación, algunos autores han considerado a este monasterio como el más antiguo de América del Sur. Sin embargo, sería el segundo en sentido estricto, si se considera que su aprobación oficial ocurría en 1560, un año después de haberse instituido en Lima el cenobio agustino de la Encarnación. Lo cierto es que en ambos casos había una motivación común: proporcionar amparo a una población femenina que empezaba a crecer significativamente, si bien de maneras distintas. Mientras la clausura limeña sirvió de refugio para viudas e hijas de conquistadores y encomenderos, una vez acabadas las guerras civiles, el establecimiento de las clarisas cuzqueñas

respondía a la problemática social generada por la aparición de las primeras generaciones mestizas en un contexto particularmente violento e inestable.

Su precedente más remoto fue un “recogimiento” fundado por el mes de abril de 1551 en la zona de Chalquichaca, cerca de la parroquia de Santiago, con el patrocinio del cabildo secular y del convento franciscano. Ocupaba unas casas donadas por el conquistador Diego de Maldonado, donde recibiría albergue un número creciente de “mestizas huérfanas”, que se hallaban en constante riesgo, debido a lo incierto de su estatus frente a una estructura legal que solo reconocía las repúblicas de españoles y de indios. Aquel primer establecimiento estuvo a cargo de un grupo de terciarias franciscanas, dirigidas por la viuda española Francisca Ortiz de Ayala, cuyo objetivo era congregar a mestizas en abandono para “atender mejor a su educación y doctrina”.

Principal benefactor de la casa fue Jerónimo de Costilla y García de Gallinato, conquistador natural de Zamora, encomendero de Asillo y compañero de Diego de Almagro en la conquista de Chile. Tras regresar de esa dramática expedición, Costilla se convertiría en uno de los vecinos más ricos del Cuzco, alto funcionario y primer mayordomo de Santa Clara. Es probable que él o su familia donaran la escultura del Señor del Consuelo (Fig. 2) Cristo ligero novohispano, al igual que el Señor de los Temblores, con el que guarda indudable semejanza. Su veneración ha permanecido en el tiempo, más allá de los cambios de gusto, por tratarse de una imagen “fundadora”, aunque se haya perdido el recuerdo

preciso de su origen. Tal vez sea la pieza más antigua que conserva el monasterio y uno de los pocos testimonios de su historia antes de trasladarse a su emplazamiento actual.

Siete años después de su apertura, la casa se convertía en monasterio de la segunda orden franciscana, aprobada por el cabildo en 1558 y ratificada dos años después por real cédula de Felipe II. Se hizo necesario entonces el traslado hacia un local más amplio, en la actual plazuela de Nazarenas, lugar denominado Amaru-cata. Era casa del conquistador Alonso Díaz, y tuvo que ser ampliada, colocándole cimientos de cal y piedra como base para los muros de adobe, “según se usa en esta ciudad”. Allí permanecieron las monjas durante más de medio siglo, y a partir de 1568 irían partiendo desde esa casa matriz las fundadoras de nuevos monasterios que expandieron rápidamente la presencia clarisa en centros urbanos tan distantes entre sí como Huamanga, Trujillo, Imperial de Chile, Chuquisaca y la villa de Oropesa, en el Alto Perú.

Entre los hechos más notables de esa época inicial se menciona el ingreso de la ñusta Beatriz, nieta de Huayna Cápac e hija de Sayri Túpac, uno de los últimos incas de Vilcabamba, luego de quedar huérfana con solo ocho años.

En 1563 llegaba conducida por el fraile dominico Melchor de los Reyes, quien la bautizó como Beatriz Clara Coya en homenaje a la santa fundadora. Posteriormente, la ñusta viviría un tiempo en casa del encomendero Arias Maldonado, de donde volvió al monasterio para terminar de adoctrinarse y educarse a la manera española, como ocurría con muchas otras indígenas de alto rango. Se dice que en algún momento le fue permitido optar entre la vida religiosa y el matrimonio y ella escogió este último. Solo así abandonó la clausura en 1571, cuando el virrey Toledo acordó su boda con el capitán Martín García de Loyola, vencedor de Túpac Amaru, último inca de Vilcabamba y tío de la ñusta, ajusticiado poco después en un acto público que conmocionó a la sociedad cuzqueña de su tiempo.

El caso de Beatriz ñusta marcaría el inicio de un vínculo sostenido entre el monasterio y aquella nobleza inca que decidió acatar la autoridad del rey de España a condición de conservar ciertos privilegios bajo el nuevo orden. A ese sector pertenecía la pareja orante retratada ante Santa Clara, en una rara pintura votiva sobre lámina de cobre (Fig.3). Ambos visten ropa étnica, pero el hombre lleva el corte de cabello de los nativos cristianizados. Su mujer usa una lliclla en fino tejido de cumbi, estampada con mariposas al estilo inca, cuya inclusión no parece tener un sentido puramente ornamental. Según la tradición andina anterior a la conquista, las mariposas simbolizaban la inmortalidad del alma, lo que fue aprovechado por los doctrineros para transmitir un concepto similar en la teología cristiana. Esa interpretación se confirmaría observando las dos escenas secundarias.



◀ Fig. 2. Anónimo novohispano. *Señor del Consuelo*, fines del siglo XVI. Escultura ligera de papel amate.

▲ Fig. 3. Anónimo cuzqueño. *Santa Clara de Asís con donantes indígenas*, circa 1620/1640. Óleo sobre cobre. ARCHI - Archivo Digital de Arte Peruano Museo de Arte de Lima - MALI



▲ Fig. 4. Iglesia del monasterio de Santa Clara, Cuzco.

► Fig. 5. Anónimo cuzqueño. *Doña Leonor de la Trinidad*, fundadora del monasterio cuzqueño de Santa Clara, circa 1620/1630. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 6. Anónimo cuzqueño. *Doña Isabel de Bobadilla*, fundadora del monasterio cuzqueño de Santa Clara, circa 1620/1630. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 7. Anónimo cuzqueño. *Doña Francisca Ortiz de Ayala*, fundadora del monasterio cuzqueño de Santa Clara, circa 1620/1630. Óleo sobre lienzo.

Una primera, a la izquierda, muestra a Clara como intercesora para la salvación de las almas, a las cuales rescata de las llamas del purgatorio; en la segunda, un grupo de ángeles portando cirios conduce en andas una imagen de Santa Clara -o quizá su cuerpo incorrupto- y no sería difícil establecer un paralelismo entre esos espíritus alados y las mariposas incas. De cierta manera, esta última escena podría aludir también al solemne traslado procesional de la comunidad clarisa en pleno, escoltada por las autoridades del Cuzco, el 30 de abril 1622, para instalarse en el monasterio recién terminado de construir.

Es incluso probable que la pareja comisionase la pintura para dejar testimonio de su aporte a la edificación del monasterio y el templo definitivos. El terreno asignado por el cabildo -canjeándolo por otro en lugar más alejado- se emplazaba en la Alameda vecina del hospital de indígenas, cuyo trazo seguía el antiguo camino inca al Contisuyu. En su zona de clausura, el monasterio se fue configurando por medio de la acumulación no planificada de celdas y viviendas, dando lugar a callejas y patios que no obedecen a la cuadrícula ordenada y regular de las urbes coloniales, sino que evocan el aspecto de las villas medievales, al igual que en los grandes monasterios de la capital. Se conserva hasta hoy una de las viviendas al parecer más antiguas, denominada “casa de la fundadora”, pues según la tradición fue habitada por la primera priora, Isabel de Villafuerte

Poco antes de instalarse, la comunidad hizo pintar los retratos póstumos de algunas prioras y religiosas notables, como Leonor de la Trinidad, Isabel Arias de Bobadilla y Francisca Ortiz de Ayala, que se erigen como hitos de una historia institucional narrada deliberadamente “a lo divino” (Figs. 5, 6 y 7). Sus rostros, convencionales e idealizados, dialogan con la esfera celestial ante la aparición de ángeles o visiones místicas, con el fin de moldear su memoria como personalidades venerables, cuya actividad pionera merecía ser incorporada a los relatos providencialistas recogidos en las crónicas religiosas contemporáneas. Aunque el autor de estos lienzos no ha sido identificado, su estilo arcaizante corresponde a un maestro de la generación de Luis de Riaño y Gerónimo Gutiérrez, activos en los primeros decenios del siglo XVII.

En 1618 el propio Riaño ejecutaba para las clarisas una Inmaculada Concepción, reelaborando el esquema compositivo de la Tota Pulcra introducido en Lima por su



maestro, el italiano Medoro Angelino. La comisión respondía a una coyuntura celebratoria para los defensores de la doctrina concepcionista, como consecuencia de la real junta instalada en 1616 por Felipe III y el decreto papal Sanctissimus Domus Noster, suscrito por Paulo V al año siguiente. Ambos acontecimientos significaban un gran triunfo político para la corona española y su devoción emblemática. Al mismo tiempo, la inclusión de san Buenaventura con la pluma en la mano al pie de la Virgen denota la plena identificación de la orden seráfica con la doctrina concepcionista, en abierta controversia con las tesis maculistas de los frailes dominicos.

Esas iniciativas artísticas ocurrían en paralelo con la construcción del templo, concluida en 1622, que demandó más de dieciocho años ininterrumpidos. Habría sido un fraile franciscano y arquitecto de origen griego, llamado Pedro Pablo, quien tuvo a su cargo las obras, empleando en ellas varios miles de piedras extraídas de diez antiguos andenes en las cercanías de Piccho. (Fig. 4) Sin duda la reutilización de ese material constructivo prestó su característica reciedumbre a los muros del templo. Sobre su fachada se erigieron dos portadas contiguas de estilo clasicista -una flanqueada por pilastras y la principal por columnas estriadas-, siguiendo una configuración usual entre las iglesias monásticas más antiguas. Su excepcional solidez quedaría plenamente demostrada en 1650, cuando soportó incólume los efectos destructores del terremoto acaecido en marzo de ese año. En cambio, el monasterio sufrió el derrumbe de uno de los ángulos



- ▲ Fig. 8. Iglesia de Santa Clara, Cuzco Pared del presbiterio, con pintura mural y lienzos de la vida de la Virgen.
- Fig. 9. Coro alto de las clarisas, con retablo y lienzos de la Pasión de Cristo.
- Fig. 10. Coro bajo de las clarisas, con sillería labrada y lienzos sobre la vida de la Virgen.
- Fig. 11. Capilla de Santo Roma, decorada con pintura mural y una imagen de vestir de San Pedro papa.

de su claustro principal y en 1655 las monjas contrataban a Juan Páucar, indígena de Paruro, Esteban Arias, de San Blas, y otros artífices nativos, para que labrasen en las canteras de Huarcocondo dieciséis pilares, con sus bases, capiteles y cornisas, destinados al nuevo claustro que se iba edificando.

Por su probada fortaleza, la iglesia de Santa Clara constituye el único ejemplo de la arquitectura religiosa anterior al desastre sísmico que marcaría un punto de quiebre en la historia urbana del Cuzco. Su planta alargada confirma la pervivencia del estilo gótico-isabelino, antes de la irrupción del barroco regional, en la segunda mitad del siglo XVII. Entrado ya el siglo siguiente se añadió al edificio una robusta torre, de planta cuadrada y ornamentación barroca, que aporta un elemento unificador con relación a los demás templos de la ciudad. El interior cuenta con tres capillas hornacinas sobre el muro de la epístola, colindante con el claustro. A los pies de la nave dos amplios coros, bajo y alto, permanecen protegidos de la vista del público por tupidas celosías. El coro alto alberga pinturas con temas pasionarios y está presidido por un retablo del Calvario, mientras que el bajo tiene sillería de madera labrada y despliega en lo alto del muro una serie de lienzos sobre la vida de la Virgen (Figs. 8, 9, 10) Junto al primero se abre una capilla interior conocida coloquialmente como “Santo Roma”. La decoran pinturas murales de aire bucólico y al centro se abre una hornacina,



a manera de retablo pintado, donde la comunidad venera una imagen de vestir de San Pedro apóstol, ataviado como primer papa.(Fig. 11)

En el adorno interior del templo coexisten distintos momentos estilísticos, como resultado del constante afán de emulación de la comunidad y su sintonía con los principales cambios de gusto en la región. Uno de los componentes más antiguos es la pintura mural del presbiterio, fechable a mediados del siglo XVII. Además del ensamblaje de casetones policromados y dorados que cubre la cúpula, comprende los lunetos en la parte alta de los muros. En medio de una profusa ornamentación, este sector muestra las armas familiares del fundador, quien obtuvo el privilegio de un enterramiento para él y su descendencia en la cabecera del edificio (Fig. 12). Si bien existe un concierto relativo a la ejecución de murales, suscrito por el maestro Juan de Alba en 1646, está referido a las bóvedas de arista sobre la nave, aunque es presumible que la decoración del presbiterio se ejecutase en época cercana.

Sea como fuere, estas pinturas permanecieron cubiertas durante mucho tiempo por cuatro grandes lienzos cuya forma se adaptaba al arco de la bóveda. Su dinamismo compositivo y el aliento monumental de sus escenas permite atribuirlos a Basilio de Santa Cruz Pumacallao, en sus años de madurez. Cada pintura representa un episodio de la hagiografía clarisa: Santa Clara ahuyenta a los sarracenos, El obispo le entrega la palmas, Ingresar al monasterio y Cena de santa Clara con san Francisco de Asís.(Figs. 12 y 13) La primera recuerda su milagrosa victoria contra los invasores musulmanes, mostrándoles la hostia consagrada cuando pretendían ingresar a la casa matriz de San Damián. Su afinidad con la alegoría sacro-política de La defensa de la Eucaristía, alentada por Mollinedo, debió contribuir a que tuviera una difusión mayor que cualquier otro episodio de la hagiografía.





fía clarisa. Este tipo de versiones suele reemplazar la píxide, habitual en la iconografía europea, por una típica custodia cuzqueña en forma de sol, familiar entre la audiencia surandina. Sin duda la decisión de retirar estas grandes telas y llevarlas al claustro, dejando a la vista los primitivos murales, debió obedecer a la importancia simbólica de estos dentro de la historia del cenobio.

Para ensamblar sus retablos fueron convocados, desde un primer momento, los mejores artífices locales. Así, por ejemplo, Pedro de Oquendo se comprometía en 1662 a labrar el altar mayor que luego otro maestro habría de dorar. Seguramente el triunfo posterior de los soportes salomónicos motivó que esa estructura fuera reformada por Juan Esteban Álvarez en 1685. Este se obligaba a dar por terminado “dentro de cinco meses el retablo que está en el altar mayor, con todas sus perfecciones, sin que le falte cosa alguna”. Tal modificación ocurría en el contexto de una dinámica renovación en el esplendor del culto, promovida por el célebre obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. De aquellos retablos documentados quedan fragmentos de gran calidad conservados en el interior del monasterio, como se verá más adelante.

◀ Fig. 12. Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí). *El obispo de Milán entrega una palma a santa Clara de Asís en Domingo de Ramos*, circa 1685/1695. Óleo sobre lienzo.

▼ Fig. 13. Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí). *Santa Clara de Asís recibe el hábito franciscano*, circa 1685/1695. Óleo sobre lienzo.







Pocos años después de la intervención de Álvarez en la capilla mayor, seis grandes lienzos eran colocados a ambos lados del presbiterio, adoptando una modalidad decorativa típica del periodo (Fig. 10). Estas pinturas representan escenas centrales de la vida de la Virgen. Su calidad pareja y su hábil uso de modelos grabados, en su mayoría flamencos, son representativos de un momento de consolidación para el arte regional, dominado por la retórica europeísta de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, a la que se añade aquí el gusto local por la ornamentación sobredorada. Se conservan también sus marcos originales, flanqueados por columnas salomónicas y doradas, que labraba el maestro Pedro Fernández de Oquendo en 1697.

Ese marcado afán de las clarisas cuzqueñas por renovar su mobiliario litúrgico alcanzaría su punto más alto en 1775, cuando decidieron recubrir por completo el retablo mayor con la abigarrada estructura de cristales, molduras doradas y espejos que ha llegado hasta hoy (Fig. 14). Hubo intervenciones similares en las capillas laterales, aunque no siempre de manera total, lo que dejó al descubierto una parte de la obra anterior y produce cierto efecto de hibridez. Algunos añadidos escultóricos, como las sirenas tañendo guitarras, introducen un motivo emblemático del denominado “estilo mestizo” (Fig. 16). Aunque la modalidad de los retablos de espejos no ha sido aún objeto de estudio por la historia del arte, se trata de una iniciativa regional, surgida de una lógica decorativa propia, que hizo suyos los peculiares diseños y el repertorio formal de los altares efímeros desplegados en las calles del Cuzco durante las tradicionales procesiones del Corpus Christi.

Es posible que la introducción de esa modalidad en parroquias periféricas o en templos monacales, como Santa Catalina y Santa Clara, respondiera a una identificación con la solemnidad religiosa más importante de la ciudad. En efecto, las clarisas son las tradicionales anfitrionas de la Virgen de Belén, patrona del Cuzco, en el contexto del Corpus Christi. Es costumbre que la icónica Mamacha Belén, “duerma” en el monasterio, donde es

◀ Fig. 14. Altar mayor recubierto de espejos, circa 1775. Iglesia de Santa Clara, Cuzco.

▲ Fig. 15. Claustro mayor. Monasterio de Santa Clara, Cuzco.

▼ Fig. 16. Sirena tocando la guitarra. Detalle de uno de los retablos laterales. Iglesia de Santa Clara, Cuzco.





▲ Fig. 17. Anónimo cuzqueño. Retablo con pintura de San Miguel arcángel, 1697. Madera labrada y dorada con óleo sobre lienzo.

vestida y enjoyada por las monjas antes de incorporarse al séquito de los santos patronos que marcha hacia la catedral. También parte de Santa Clara el anda del patriarca san José, imagen propia y de gran devoción para la comunidad, dada la importancia de su figura en el mundo hispánico como padre adoptivo de Jesús y patrono del reino. No es difícil imaginar los impactantes efectos sensoriales producidos por el reflejo multiplicado de las luminarias, en diálogo con el brillo de las andas, los aditamentos de metales preciosos, así como el colorido de las imágenes y sus ajuares bordados. Todo ello generaba una atmósfera envolvente, arraigada en la sensibilidad barroca, y en ese sentido iba a contrapelo de aquella religiosidad más sobria y “racional”, que en la segunda mitad del siglo XVIII se irradiaba desde los círculos oficiales de Lima.

El claustro mayor combina columnas de piedra con arcos y bóvedas de ladrillo, cuyo aliento monumental y armoniosas proporciones son difícilmente equiparables en la arquitectura monástica cuzqueña (Fig. 15). Es obra de dos pisos, con un gran jardín central estructurado alrededor de una fuente de piedra coronada por la efigie de la fundadora. Siguiendo el esquema de los claustros de la región, la galería alta despliega el doble de arcos que la galería baja. Alrededor se distribuyen las estancias de uso comunitario, donde las monjas se congregaban para orar, cantar o deliberar. Aquellos espacios confirman la sintonía de las clarisas con la producción artística local y su elevada exigencia

al momento de formular encargos de ese tipo.

En uno de los retablos procesionales del claustro se ve una pintura excepcional de la Inmaculada Concepción, ante la cual rezan las monjas cotidianamente. Su factura preciosista, realizada por minuciosas labores sobredoradas, trasuntan una vez más el fervor concepcionista enarbolado por la familia franciscana (Fig. 22). De acuerdo con la tradición visual guardada por la orden seráfica, María se identifica con la Mujer Apocalíptica, “vestida de sol, con la luna a sus pies y coronada de estrellas”, pisando al demonio



en forma de dragón. Aureolada por luminosos rompimientos de gloria, su figura ostenta alrededor los símbolos de las letanías lauretanas. En un plano inferior, san Francisco de Asís y a santa Clara, postrados de rodillas y orantes, manifiestan su plena adhesión a la “pía creencia”. Por su belleza extremadamente idealizada, esta impactante representación mariana remite a uno los maestros anónimos que produjeron suntuosas “imágenes de piedad” desde los últimos años del siglo XVII.

Sobre los muros del refectorio cuelgan varios fragmentos de retablos antiguos, al parecer procedentes de la capilla mayor ensamblada en torno a la década de 1660. Así lo confirmarían sus finas labores de talla y esgrafiado que enmarcan notables pinturas de la corriente europeísta dominante en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVII. Destacan particularmente la Adoración de los reyes, una Asunción de la Virgen y la Anunciación, obras de emulación que respondían al gusto de una élite culta deseosa de replicar los alardes formales y los giros retóricos de la pintura en el Viejo Mundo (Fig. 18, 19 y 20). Todas las



◀ Fig. 18. Anónimo cuzqueño. Adoración de los reyes magos, circa 1680/1690. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 19. Anónimo cuzqueño. Asunción de la Virgen, circa 1680/1690. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 20. Anónimo cuzqueño. Anunciación, circa 1680/1690. Óleo sobre lienzo.

Páginas siguientes

► Fig. 21. Anónimo cuzqueño. Retablo con pinturas de la Virgen del Milagro con Santa Clara y San Francisco de Asís, segunda mitad del siglo XVII. Madera labrada y dorada con pinturas al óleo sobre lienzo.







composiciones logran conjugar hábilmente rasgos de las escuelas flamenca y sevillana, con algunos resabios italianos. Su factura virtuosista deja entrever a un maestro de primer nivel, familiarizado con las fórmulas del barroco europeo, probablemente activo poco antes de la llegada del obispo Mollinedo.

Un retablo de un solo cuerpo, al parecer reensamblado, ocupa el muro testero del refectorio, a todo lo ancho (Fig. 21). Está dividido en tres calles, que encierran pinturas y relieves de factura más tardía. Su calle central acoge un lienzo, a modo de vera effigies, que reproduce la venerada Virgen del Milagro, existente en el coro del templo franciscano del Cuzco. Su enorme fama en la ciudad provenía de haberse “restaurado” milagrosamente después de resultar gravemente dañada por el terremoto de 1650. Como era usual, esta copia presenta la imagen acompañada al pie por las efigies en busto de san Francisco de Asís y san Francisco Solano, este último figura máxima de la orden en el virreinato. Este lienzo se ve flanqueado en las calles laterales por sendas pinturas de santa Clara y del fundador de la orden, que reafirman el carácter franciscano del conjunto.

Tanto el fervor concepcionista como la devoción por el jefe de las milicias celestiales fue resaltado por la abadesa sor María Antonia de Cárdenas, quien mandaba pintar en 1697 un notable San Miguel arcángel (Fig. 17) con finas labores sobredoradas que recubren su vestimenta a manera de encaje. Declarado por entonces patrono de España, san Miguel asume su clásico papel de vencedor del maligno y “pesador de almas”, pero al mismo tiempo se erige como defensor del misterio immaculista -devoción emblemática de la corona española-, pues lleva grabada la imagen de la Purísima sobre su coraza de guerrero. Enmarcada por un retablo dorado, la pintura domina el ingreso al claustro alto, donde se distribuían las celdas monacales. En el rellano de la escalera, un lienzo del Calvario incluye a una mujer contemporánea -quizá la donante- como “segunda María Magdalena”, desplegando su abanico a los pies de Cristo, mientras una cadena la une al corazón de la Dolorosa en señal de su “esclavitud espiritual” (Fig. 23). Estas obras de gran formato no dejan de contrastar con los lienzos “enrollables” que Ignacio Chacón, maestro mayor de pintura del Cuzco, realizaba en 1767, reelaborando los grandes temas sacros bajo una tónica amable y en formatos breves. Sus figuras evidencian el progresivo esquematismo formal que iba adquiriendo la pintura cuzqueña mientras su producción se masificaba, como respuesta a un mercado que se extendía hasta los confines del virreinato.



◀ Fig. 22. Anónimo cuzqueño. Inmaculada Concepción con san Francisco de Asís y santa Clara, circa 1690/1700.

▲ Fig. 23. Anónimo cuzqueño. Calvario con donante como María Magdalena, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



SANTA CLARA DE LA CONCEPCIÓN DE HUAMANGA

San Juan de la Frontera de Huamanga, fundada en 1540 y situada a mitad de camino entre Lima y el Cuzco, aglutinaba a su alrededor un conjunto importante de poblaciones y doctrinas indígenas, mientras se convertía en una ciudad levítica por antonomasia. A ello se refería el cronista Guamán Poma de Ayala a principios del siglo XVII, cuando no dudó en calificar a su población como “cristianísima”. No sorprende que haya sido el lugar elegido para establecer en 1568 un segundo monasterio de Santa Clara, con el propósito de reforzar el proceso evangelizador en la zona. Su creación fue promovida por un vecino de la ciudad, Antonio de Oré, rico encomendero de origen canario, y por su esposa, Luisa Díaz de Rojas. Ambos encabezaban una familia numerosa estrechamente vinculada con la orden: diez de sus quince hijos habían optado por el estado religioso y casi todos en la congregación seráfica. Sobresalía entre ellos fray Luis Jerónimo de Oré, misionero constante a lo largo del continente americano, dos veces obispo y autor del célebre Símbolo católico indiano. Cuatro hermanas suyas eran monjas profesas en Santa Clara del Cuzco y precisamente ellas serían las encargadas de trasladarse a Huamanga para fundar la nueva clausura. De ese modo, el patriarca de los Oré aseguraba la cercanía de su prole femenina, pero sobre todo acrecentaba el prestigio de su apellido, asociándolo con un hito crucial en la historia eclesíástica de Huamanga.

Además de donar el extenso terreno donde se asentaría el monasterio, Antonio de Oré financió íntegramente la construcción del claustro y la iglesia. Según una tradición, recogida in extenso por fray Diego de Córdova y Salinas, las abundantes ganancias producidas por la mina del cerro Chumbilla, propiedad del benefactor, permitieron que las obras progresaran rápidamente, pero una vez que estas fueron terminadas la veta se habría extinguido de manera repentina, lo que fue interpretado como una señal del favor divino



dispensado a la comunidad clarisa. Edificada toda de cal y piedra, la iglesia es una de las más antiguas de la ciudad, como lo evidencia su portada lateral que sirve de único ingreso, pues no hay otro vano en el muro de pies (Figs. 24 y 25). Su estilo renacentista la hermana en cierto modo con la de San Francisco, pero en general ofrece un aspecto bastante más austero. Sendas columnas estriadas la flanquean y sus capiteles denotan una interpretación libre de los órdenes clásicos. Es claro que en la obra intervinieron canteros locales, herederos de la tradición inca, reconvertidos a los modelos europeos. Su tímpano curvo, trazado en arco de medio punto, ha perdido el relieve central que lo adornaba, mientras que a ambos lados se ven todavía los escudos de los fundadores.

En su interior, la nave reitera el arcaico modelo gótico-isabelino, mientras que su decoración corresponde a un momento de transición hacia el primer barroco. Sobre el presbiterio, separado del resto del edificio por un arco triunfal, se conserva una techumbre de lacería mudéjar de trazo ochavado y tres paños, que merece incluirse entre las más notables en su género. Es posible que su autor estuviera relacionado con alguno de los obradores de “carpintería de lo blanco” activos en Lima durante la primera mitad del siglo XVII. La armadura, constituida por casetones parcialmente policromados y con florones dorados, sugiere una sofisticada metáfora del cielo estrellado, y por tanto servía de adecuado acompañamiento a la Inmaculada Concepción, titular del cenobio, cuya imagen preside la hornacina central de la capilla mayor desde los tiempos fundacionales.

De fecha algo posterior es el retablo principal, de discretas proporciones, integrado por dos cuerpos y tres calles (Fig.29). Se articula por medio de columnas corintias de fuste estriado, con el tercio inferior “melcochado”; sobre los remates de las calles laterales descansan bultos de ángeles que portan espejos, en alusión a una de las virtudes de María –“Espejo de justicia”- enunciadas por las letanías lauretanas. En las décadas siguientes se añadieron columnillas salomónicas en la calle central, haciéndose eco del triunfo generalizado de esa tipología durante el último tercio de siglo. Otro tanto ocurre con los retablos laterales, todos de similar estilo y dorados, a diferencia del púlpito, cuya factura preciosista recuerda otras piezas tempranas patrocinadas por los franciscanos en Lima y Cuzco (Fig. 28). En su caso, únicamente los paneles con relieves de santos fueron policromados, mientras el resto de la obra conserva el color natural de la madera de cedro.

◀ Fig. 24. Iglesia y monasterio de Santa Clara. Huamanga.

◀ Fig. 25. Portada de la iglesia de Santa Clara, Huamanga.

◀ Fig. 26. Claustro del monasterio de Santa Clara, Huamanga.

▲ Fig. 27. Claustro del monasterio y torre de la iglesia. Santa Clara, Huamanga.



De una inscripción en la base de la tribuna -donde se lee "siendo abadesa doña Catalina de Oré"- es posible deducir que parte de la decoración interior fue impulsada por esta religiosa, nieta del fundador, quien llegó a ejercer tres veces el cargo de abadesa, entre 1629 y 1651. Ello explica la inclusión de sus santas patronas dentro de un contexto claramente franciscano. En efecto: santa Catalina de Alejandría ocupa el panel central de la tribuna,

flanqueada por san Buenaventura y san Antonio de Padua, dos figuras cumbres de la orden, además de los fundadores: santa Clara, en el respaldo, y san Francisco de Asís -de bulto entero- coronando el tornavoz. Similar asociación simbólica se deduce de una pintura de santa Catalina de Siena en el cuerpo alto de uno de los retablos laterales. Se trata de sutiles guiños, que no debieron pasar desapercibidos entre los devotos contemporáneos y ayudaron a consolidar la identificación de la familia Oré con el monasterio. Algo similar iba ocurriendo en paralelo con una imagen de Cristo Nazareno guardada por las clarisas que no tardaría en erigirse como patrono indiscutido de Huamanga.

De las versiones recogidas por los cronistas Córdova y Montesinos se deduce que el Nazareno de Santa Clara irrumpió en la historia regional como un auténtico *Deus ex machina*. Su llegada a la ciudad se producía en un momento socialmente convulso, que culminaría con la ejecución pública de García de Solís Portocarrero, corregidor de Huamanga y Huancavelica, a consecuencia de intrigas tejidas por ciertos poderes locales. Su cabeza, cercenada en abril de 1601, había quedado expuesta en la plaza mayor para escarmiento general, según indica una lámina inserta en la crónica de Guamán Poma de Ayala. De ahí que el arribo de una imagen de Cristo cargando la cruz, cuya hechura se atribuía a misteriosos ángeles escultores, fuera percibido como una señal divina que venía a paliar ese periodo de violencia (Fig. 31 y 32). A partir de entonces, las representaciones pictóricas de este Nazareno se multiplicarán, sea aisladamente, a manera de vera efigies, o como parte de las escenas pasionarias reiteradas una y otra vez por los pintores huamanguinos (Figs. 30 y 33).

Según la tradición oral, el Nazareno fue pedido por el padre José de Cárdenas e inicialmente estaba destinado a su parroquia en el pueblo de Julcamarca (hoy Huancavelica), la imagen habría dado claras señales no solo de querer trasladarse a Huamanga sino de quedar bajo custodia de las monjas clarisas. Afirma el mismo relato que la voluntad del Nazareno quedó manifiesta cuando la escultura se volvió extraordinariamente pesada en el lugar donde deseaba permanecer, lo que habría ocurrido en el torno del monasterio. Así lo indica también el testimonio contemporáneo de la madre Luisa del Peso, cuyo apellido parece haber sido alterado por la tradición para remarcar su papel en la historia de esta popular devoción.

Poco antes de la ejecución de Solís Portocarrero, se dice que sor Inés de la Encarnación, priora clarisa, oró ante el Nazareno por la vida de quien había sido benefactor del monasterio. La imagen se habría manifestado en esa ocasión, diciéndole de viva voz: “No me pidas, hija, la vida de este hombre, porque ahora le conviene morir.” De ahí que el retrato de la tercera fundadora aluda a ese coloquio sobrenatural, incluyendo la imagen del venerado Cristo, junto a la religiosa, de quien se dice era “tiernísima devota de la Pasión de Cristo”, y “en un pie tenía un clavo de carne atravesado” (Fig. 34). El lienzo, fechable a mediados del siglo XVII, forma parte de un breve conjunto orientado a forjar una imagen póstuma de las hermanas Oré. Dotándolas de rasgos idealizados y convenciones gestuales propias de las figuras de santidad. Así, por ejemplo, Ana del Espíritu Santo, primera fundadora, es acompañada por un demonio en forma de mono, al que habría “domesticado” para que le sostuviera un cirio encendido mientras rezaba el oficio divino. Ese tipo de imágenes articulaba visualmente la historia del cenobio, presentando a sus fundadoras como figuras de venerable memoria, cuyas virtudes en “grado heroico” merecían ser expuestas ante las autoridades eclesiásticas de Roma con miras a su reconocimiento.



◀ Fig. 28. Anónimo. Púlpito, siglo XVII. Madera labrada y parcialmente policromada. Iglesia de Santa Clara, Huamanga.

◀ Fig. 29. Anónimo. Retablo mayor, circa 1660/1670. Madera labrada y dorada. Iglesia de Santa Clara, Huamanga.

▲ Fig. 30. Luis de Carvajal (atribuido aquí). Nazareno, circa 1700/1710. Óleo sobre lienzo.





LOS CLAUSTROS

Pese a los recortes y reformas experimentados en época republicana, el monasterio actual da idea aproximada de su grandeza anterior. Se conservan tres de sus claustros, sostenidos por robustas columnas de piedra (Fig. 26 y 27). Asimismo, la decoración de sus estancias manifiesta el interés de la comunidad por la obra artística y por su capacidad para transmitir los misterios de la fe. Esa característica se constata desde el vestíbulo, donde cuelgan dos notables pinturas de gran formato, comisionadas en 1752 por Manuel Gerónimo de Romaní Carrillo y Oré. (Fig. 35 y 36). Este clérigo criollo, descendiente de la familia fundadora, ejercía por entonces los cargos de chantre de la catedral de Huamanga y patrono del monasterio. Ambas obras recogen episodios de la Pasión y anuncian la preferencia de las clarisas por esta temática, estrechamente ligada a la religiosidad local. En la primera pintura, Ecce Homo o Jesús presentado al pueblo, se ve el retrato del donante y lleva la firma del maestro cuzqueño Basilio Pacheco; la segunda, Pilato presenta a Barrabás, pertenece al Faustino Galindo, artista huamanguino probablemente formado en el obrador de Pacheco.

En el extremo izquierdo del Ecce Homo, la efigie de Romaní está bien apartada de la multitud que condena a Cristo y los dos niños acariciando a un perro blanco a su

◀ Fig. 31. Anónimo. Retablo del Nazareno, circa 1670/1680. Madera labrada y dorada. Iglesia de Santa Clara, Huamanga.

◀ Fig. 32. Anónimo. Nazareno, siglo XVII. Madera labrada y policromada.

▲ Fig. 33. Anónimo huamanguino. Encuentro del Nazareno con santa Verónica, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 34. Anónimo huamanguino. Inés de la Encarnación Oré, cuarta fundadora del monasterio de Santa Clara de Huamanga, siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



- ▲ Fig. 35. Basilio Pacheco. *Jesús es presentado al pueblo*, 1752. Óleo sobre lienzo.
- Fig. 36. Faustino Galindo. *Pilato presenta a Barrabás*, 1752. Óleo sobre lienzo.
- Fig. 37. Faustino Galindo (atribuido aquí). *Última Cena y Jesús lavando los pies a sus discípulos*, circa 1750/1755. Óleo sobre lienzo.

lado sugieren inocencia y lealtad. Pero además hizo incluir, como escena secundaria, un acontecimiento contemporáneo que lo afectaba personalmente y ha pasado desapercibido hasta ahora. Según narra la cartela, la noche del Dulce Nombre de María -12 de setiembre- tres ladrones pusieron una escalera en la “casa del chantre” Romaní, mientras este asistía a un acto litúrgico. Los intrusos fueron ahuyentados por “la justicia”, que hacía ronda nocturna por esa calle, en una acción que Romaní debió considerar providencial. Es llamativo que en este detalle también figure el perro blanco, esta vez ladrando contra los citados personajes. Quizá este detalle refiera la intervención de la mascota del clérigo y, también, a que los frustrados ladrones eran conocidos suyos. Habrían cometido, por tanto, un acto de deslealtad o traición, sugerido aquí como eco - obviamente en escala menor- de la felonía perpetrada por la turba callejera contra Jesús.

Sorprende la cercanía temporal de ambas escenas pasionarias, lo que explica sus obvias semejanzas formales. En ese sentido, las pinturas pudieron ser fruto de una competencia entre dos pintores acreditados de Cuzco y Huamanga, promovida por un religioso aficionado al arte como Romaní Carrillo. El propio comitente pudo proporcionar las estampas del flamenco Hyeronimus Wierix, insertas en el conocido libro *Imágenes Evangélicas*, escrito por el jesuita Jerónimo Nadal, que sirvieron de fuente gráfica a los pintores. Su complejidad espacial y el desarrollo de escenas secundarias en simultáneo sin duda exigieron un despliegue de virtuosismo y eventual rivalidad entre un maestro cuzqueño y un emergente artista huamanguino. En sus diferencias, todavía sutiles, asoma sin embargo la progresiva independencia de los maestros huamanguinos, que alcanzarían su momento más creativo en la segunda mitad del siglo XVIII.



Otra escena relacionada con la Pasión, una Última Cena, en simultáneo con el Lavatorio de pies, igualmente inspirada en modelos grabados de Wierix, es atribuible al propio Faustino Galindo y cabría situar su ejecución en fecha cercana (Fig. 38). A su vez, el estilo y el peculiar esquema compositivo reiterado en estas piezas -que revelan un dominio de la perspectiva- están directamente emparentados con una serie de pinturas guardada por otro monasterio huamanguino, el de Santa Teresa, señalada por Concepción García Sáiz como un fenómeno relevante del arte local. Todo ello induce a reconocer al maestro Galindo y a su taller entre los factores claves para el desarrollo de una pintura huamanguina progresivamente distanciada de las fórmulas cuzqueñas durante la segunda mitad del siglo XVIII.



LA ORDEN CLARISA Y LA REFORMA CARMELITA

En un principio, la circulación de pinturas e imágenes en Huamanga dependía de las remesas enviadas desde otras ciudades, principalmente Cuzco, y de la actividad ocasional de artistas itinerantes. De ahí la dificultad que presenta la filiación de ciertas



▲ Fig. 38. Anónimo huamanguino. Inmaculada Concepción con santa Clara de Asís y santa Coleta de Corbie, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 39. Gregorio Gamarra (atribuido aquí). Santa Clara de Asís con donante franciscano, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 40. Anónimo huamanguino. Patrocinio de san José con donante clarisa, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

piezas tempranas, como un lienzo de Santa Clara, cuyo estilo remite al primer tercio del siglo XVII (Fig. 39). Aparece la fundadora portando la clásica píxide con la sagrada forma, mientras en segundo plano se aprecia su intervención milagrosa contra los sarracenos, representados con rasgos y vestimentas de apariencia caricaturesca. En más de un aspecto, la obra guarda semejanza con la producción contemporánea de un pintor como Gregorio Gamarra, maestro altooperuano de profusa actividad en el Cuzco y cercanamente vinculado con la orden franciscana, a quien podría atribuirse de momento.

Por ser la representación más antigua de la fundadora, el lienzo citado marca el inicio de una profusa iconografía clarisa, que llega a sus mejores expresiones en el altar

mayor, el coro y la sala capitular. Solo será posible mencionar aquí algunas piezas de carácter alegórico, que expresan ideales espirituales o rasgos distintivos de la religiosidad franciscana. Así, por ejemplo, una Coronación de la Virgen con dos santas donde la Inmaculada Concepción adquiere la apariencia de una imagen escultórica de vestir, al parecer en referencia a la Purísima que presidía el altar mayor (Fig. 38). Siguiendo la tradición seráfica, el demonio es presentado en forma de serpiente, mordiendo la manzana de Eva, mientras es pisado por la Virgen en señal de su victoria sobre el mal. Acompañan la escena santa Clara y santa Coleta, para manifestar la adhesión plena de la segunda orden a la doctrina concepcionista.

Como era previsible, la admiración de las clarisas por la figura de santa Teresa de Ávila y por la reforma carmelita descalza se manifestó de manera explícita en el contexto de la piedad moderna. Esa afinidad era consecuente con el espíritu franciscano y se traduce en la inclusión frecuente de temas típicamente teresianos, como la Aparición de Cristo flagelado a santa Teresa, que en el fondo aluden a la importancia de las imágenes como soporte de la fe (Fig. 43). A su vez, un Calvario alegórico simboliza la hermandad entre ambas congregaciones: los acompañantes de Cristo en la cruz son remplazados por tres religiosos regulares. La reformadora carmelita está a los pies del Crucificado, en lugar de Magdalena, y entabla un diálogo místico a través de una filacteria. Lleva el corazón atravesado por la flecha del amor divino y la flanquean san Francisco y santa Clara, en los lugares habituales de san Juan y la Virgen, reafirmando así su devoción compartida por el episodio central de la redención.

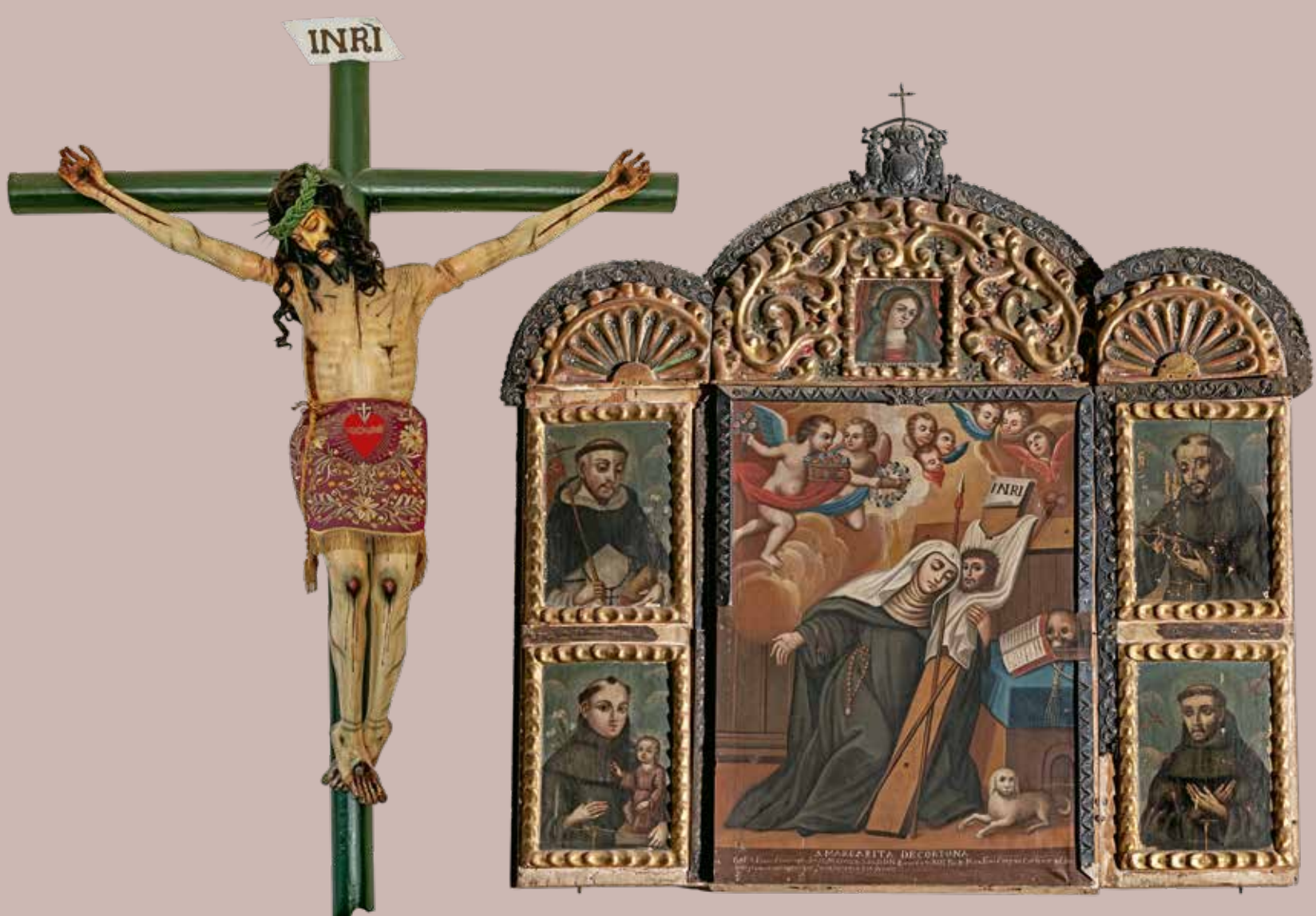
También fue común entre otras congregaciones femeninas el prototipo iconográfico del Patrocinio de San José, presente aquí en una pintura huamanguina de mediados del siglo XVIII. (Fig. 40) La figura del padre terreno de Jesucristo alcanzaría por entonces una dimensión política sin precedentes, al convertirse en patrono de la monarquía española, modelo de buen gobierno y “virrey de las Indias”. De ahí que aparezca extendiendo su manto protector sobre la corte borbónica y el pontificado romano, encarnados probablemente por Fernando VI y el papa Benedicto XIV, junto con sus respectivos séquitos, quienes reciben la bendición del Padre Eterno situado en el extremo superior de la tela. Hay una referencia simbólica al origen divino de la monarquía en la corona y el cetro que uno de los ángeles ofrece a san José, mientras otro sostiene su clásica vara florida. Al pie de la escena, el retrato de una monja clarisa en actitud orante sugiere que la pintura pudo formar parte de su dote al ingresar a la clausura o al momento de profesar; en todo caso, la imagen del Patrocinio deja entrever el predicamento que llegó a tener el renovado culto josefino entre la población monástica de la ciudad.

Luis Eduardo Wuffarden









Pags anteriores:

◀ Fig. 41. Coro de las monjas. Vista general.

▲ Fig. 42. Anónimo. Crucificado del coro, siglo XVII. Madera labrada y policromada.

► Fig.43. Anónimo huamanguino. Retablo de santa Margarita de Cortona, primera mitad del siglo XVIII. Madera labrada con pinturas al óleo y aplicaciones de plata.

► Fig.44. Capilla de Mama Percca, siglos XVIII y XIX.

► Fig.45. Anónimo huamanguino. Mama Percca, segunda mitad del siglo XVIII. Pintura mural.

EL CORO DE LAS MONJAS

Por su importancia como espacio de rezo y canto cotidianos, el coro de las monjas reúne un conjunto bastante significativo de piezas diversas, todas de excelente factura. (Fig. 40). El Crucificado expirante que preside la estancia es muy antiguo y responde a la conocida tipología de los cristos ligeros de caña novohispanos, aunque su técnica de ejecución permanece desconocida y por tanto resultaría difícil asignarle una procedencia precisa (Fig. 42). Sin embargo, no sería aventurado conjeturar que se tratase de una copia de época del venerado Señor del Consuelo, llevada desde el monasterio cuzqueño, cuando las hermanas Oré se trasladaron para fundar la casa de Huamanga, con el propósito de que sirviera como recuerdo constante de sus orígenes.

Sobre los muros laterales, llaman la atención algunas pinturas con marcos y puertas a modo de retablos portátiles, un formato que prefigura las “cajas de San Marcos”, precedente a su vez de los modernos retablos ayacuchanos. Sobresale por su calidad pictórica una Virgen del Rosario de Pomata, guarnecida por puertas finamente labradas y doradas, que testimonia la expansión de ese culto altiplánico, propagado por los dominicos y tal vez llevado a Huamanga por alguna aspirante o abadesa oriunda del sur andino (Fig. 40). Otro caso interesante es el tríptico dedicado a Santa Margarita de Cortona, terciara franciscana cuya canonización en 1728 debió ser motivo de celebración para la comunidad (Fig. 43). Basándose en una estampa contemporánea, el pintor huamanguino la representa en éxtasis, coronada por los ángeles, mientras abraza las Arma Christi, particularmente familiares al devoto local. Los paneles laterales son ocupados por santos franciscanos y santo Domingo de Guzmán, mientras que la coronación, guarnecida por láminas de plata, es coronada por un medallón donde se



ve la Virgen de la Misericordia del Callao, copia de una pintura existente en la iglesia jesuita del puerto limeño a la que se atribuían manifestaciones milagrosas.

Este tipo de imágenes servía de *speculum virtutis* por excelencia, proporcionando ejemplos de vida a las religiosas. Similares funciones cumplían las representaciones de ascetas y mártires, que simbolizaban las prácticas cotidianas de sacrificio y penitencia exigidas a las religiosas como medio para alcanzar la perfección espiritual. A este género de imágenes pertenece una singular pintura huamanguina, compuesta por doce recuadros donde se ve a los apóstoles de Cristo al momento de sus respectivos martirios. Todos aparecen rodeados de guirnaldas de rosas alusivas al premio celestial que les era reservado.

MAMA PERCCA Y SU CAPILLA INTERIOR

Dentro de una capilla interior del claustro recibe culto Mama Percca, una de las devociones marianas más populares de la ciudad. Es una pintura mural de modesta factura que representa a la Inmaculada Concepción y, según afirma la tradición, habría aparecido milagrosamente, bajo capas de hollín, en la pared de una antigua cocina del monasterio, situada junto al huerto (Fig. 45). El descubrimiento, ocurrido en 1755, se difundió rápidamente y desde entonces su veneración fue en aumento. Se colocó un gran marco dorado alrededor de la pintura y la estancia fue redecorada, a fin de convertirla en una capilla comunitaria, donde pueden verse los retratos de las fundadoras. Su aspecto actual data de 1847, cuando la madre vicaria, María Candelaria Infanzón, hizo pintar la bóveda con un cielo estrellado y las figuras de los evangelistas en las cuatro esquinas (Fig. 44). Sobre los muros laterales se dispusieron motivos neoclásicos de factura un tanto “ingenua”, como paños colgantes y doseles, junto con citas de las sagradas escrituras alusivas a la pureza de la madre de Cristo.





▲ Fig. 46. Monasterio de Santa Clara la Real de Trujillo. Vista del claustro-

► Fig. 47. Anónimo trujillano. Retablo mayor, siglo XVIII. Madera labrada y dorada. Iglesia de Santa Clara, Trujillo.

SANTA CLARA LA REAL DE TRUJILLO

Como era de esperar, la expansión de las clarisas las llevaría a fundar una tercera casa, esta vez en Trujillo, urbe de la costa norteña habitada por familias de conquistadores y encomenderos. Solía ser paso obligado de los virreyes electos en su travesía terrestre desde el puerto de Paita hacia Lima. Al llegar el conde de Villardomardo, en 1585, un grupo de vecinos notables le pidió establecer un monasterio, “por ser tan necesario para el remedio de muchas doncellas, hijas e nietas de los dichos conquistadores, donde pudiesen gozar de sus buenas inclinaciones de ser religiosas y vivir vasallosamente” Argumentando este tipo de razones, el nuevo virrey logró la intervención de Felipe II como titular del Real Patronato, quien dotó al nuevo establecimiento con mil pesos corrientes de los repartimientos de San Pedro de Lloc y Jequetepeque, a los que posteriormente el virrey marqués de Cañete agregaría otros quinientos pesos de plata ensayada provenientes del repartimiento de Chiclayo. Después de recibida la provisión suscrita por el monarca, el arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo autorizó en 1586 la creación del monasterio bajo el nombre de Santa María de Gracia la Real.

Esta vez las fundadoras salieron de la casa de Huamanga hacia Lima y se embarcaron en el Callao con dirección al puerto de Huanchaco. Eran Isabel Arias de Bobadilla, primera abadesa, Catalina Robles de los Ángeles, portera, y Ana Carrillo de la Concepción, vicaria y maestra de novicias. Arribaron a Trujillo en marzo de 1587 y, al no encontrar el monasterio totalmente concluido, permanecieron alojadas en casa de Florencia de Sandoval y Escobar. Su traslado solo se produjo el 12 de agosto de ese año, día de santa Clara, cuando las primeras religiosas partieron en solemne procesión desde el convento franciscano, acompañadas por todas las corporaciones y gremios de la ciu-





49



48



a



b

dad, junto con las andas de san Francisco y santa Clara que iniciaban y cerraban el cortejo. Al evocar aquella ceremonia, Córdoba y Salinas se refería a la primera imagen de la fundadora que recorría las calles de Trujillo como “espejo clarísimo de innumerables vírgenes, que de continuo siguen al cordero por las pisadas que les dejó la purissima virgen”.

Poco después se comprobaría que el sitio elegido era húmedo en exceso, además de malsano y escaso de agua, por lo que en agosto de 1595, la comunidad lograba asentarse en su ubicación definitiva, a solo dos cuerdas de la plaza mayor. En 1604, el síndico y mayordomo José de Ayala exponía ante el virrey la disminución de las rentas y la consiguiente necesidad de una mayor dotación, pues el monasterio “no tiene casa hecha, ni iglesia ni dormitorio, ni todas las demás cosas necesarias para que un convento ha menester, ni ornatos para el culto divino”. Aunque la iglesia pudo concluirse años después, tanto este edificio como las casas de renta alrededor y la clausura misma resultaron arruinados por completo luego del trágico sismo ocurrido el día de san Valentín de 1619 y hubo que levantarlos de nuevo. Otro sismo destructor se produjo en setiembre de 1759, y al referirse a los daños sufridos por Santa Clara, decía Miguel Feijoo de Sosa que, aunque sus estructuras de cal y ladrillo no fueron totalmente destruidas, “según el concepto de los inteligentes necesitan casi totalmente reedificarse”,

Entrado el siglo XX, un último desastre afectó al complejo arquitectónico, como consecuencia del fenómeno extremo del Niño conocido como el “aluvión de 1925”. Fue así como la remodelación de la iglesia, concluida en 1928, transformó la portada y la torre, adoptando un diseño neorrománico (Fig. 46). Se ha conservado, felizmente, buena parte de la estructura interior y de su amoblamiento litúrgico. El retablo mayor, el dedicado al Calvario y el púlpito, con sus relieves, columnas salomónicas y frontones

caprichosamente curvos, cuentan entre lo más notable en su género y denotan la intervención de un hábil tallador que en su momento Wethey bautizó como “maestro de Santa Clara”. (Fig. 47, 49) El altar de San Antonio de Padua, en cambio, corresponde a un momento posterior, signado por la introducción del repertorio decorativo rococó, manifiesto en el empleo de cariátides, rocallas y paneles finamente pintados con guirnaldas florales. Su imagen titular, sin embargo, es pieza notable del siglo anterior e impacta, ante todo, por el modelado naturalista de la cabeza del santo. Su estilo “montañésino” enlaza con la producción del núcleo de escultores andaluces establecidos en Lima durante la primera mitad del siglo XVII. (Fig. 48)

Desde luego, el componente más original del templo se halla en las cuatro pechinas de la cúpula, decoradas con sendos relieves de estuco policromado que narran escenas centrales de la historia de santa Clara: Corte de cabello e imposición del hábito, Santa Clara ahuyenta a los sarracenos, Multiplicación de los panes, y Muerte de la santa. (Figs. 50 a, b). Todos los relieves aparecen sostenidos por angelillos cargadores a la altura de las impostas, lo que añade una cuota de fantasía ingenua al conjunto. Se trata de un género escultórico bastante singular, que solo hallaría cierto paralelo en algún otro interior eclesiástico de la región, como la Merced de Trujillo y el complejo hospitalario de Belén, en Cajamarca.

Si bien la iglesia no ostenta gran riqueza pictórica, conserva unos pocos lienzos de especial interés para la historia del arte local. Es sabido que, aparte de recibir pinturas de diversa procedencia, Trujillo registra el paso de maestros itinerantes, así como la actividad más bien discontinua de obradores locales, lo que permite suponer una tradición intermitente, aún por estudiar. Así, por ejemplo, un llamativo cuadro de la Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago es atribuible al pintor español Leonardo Jaramillo, quien trabajaba en la ciudad cuando se produjo el terremoto de 1619 y, tras resultar ileso, ayudó a restaurar muchos de los lienzos dañados por el sismo (Fig. 48). Tanto su paleta, viva y contrastada, como la manera de componer la escena y los grupos de ángeles músicos alrededor de la Virgen muestran significativas analogías con las obras que Jaramillo realizó para los franciscanos de la capital durante la década de 1630, como la conocida Imposición de la casulla a san Ildefonso, en la recolección de los Descalzos.

En el presbiterio, una pintura muy apaisada de fines del siglo XVII narra la Adoración de los Pastores envuelta en una atmósfera nocturna (Fig. 52). Sus dimensiones y lo abigarrado de la escena sugieren la importancia alcanzada por la celebración de la Natividad en el



- ◀ Fig. 48. Anónimo trujillano. Retablo de San Antonio de Padua, segunda mitad del siglo XVIII. Madera labrada y dorada. Iglesia de Santa Clara, Trujillo.
- ◀ Fig. 49. Anónimo trujillano. Púlpito. Madera labrada, dorada y policromada, primera mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santa Clara, Trujillo.
- ◀ Figs. 50a, b. Anónimo trujillano. Relieves de estuco policromado con escenas de la vida de Santa Clara de Asís, siglo XVIII. Pechinas de la cúpula. Iglesia de Santa Clara, Trujillo.
- ▲ Fig. 51. Leonardo Jaramillo y taller. Virgen del Pilar con Santiago el Mayor, circa 1640. Óleo sobre lienzo.



- ▲ Fig. 52. Anónimo trujillano. Adoración de los pastores, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.
- ▶ Fig. 53. Anónimo trujillano. Entrada de Jesús en Jerusalén, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.
- ▶ Fig. 54. Anónimo trujillano. Visitación de la Virgen a santa Isabel, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

antiguo monasterio. La obra entremezcla modelos directamente tomados de estampas de Rubens y su escuela con tópicos devocionales de raíz andaluza, además de una preferencia por vistas de paisaje y arquitectura en lejanía, que remiten a fuentes flamencas e italianas. Ese eclecticismo cosmopolita denota a un pintor de probable formación limeña, influido por maestros como Cristóbal Daza o Francisco de Escobar. Dentro del monasterio, una Entrada en Jerusalén y una Visitación, afines en estilo, mueven a pensar en la existencia de un ciclo evangélico mayor y en la actividad continuada de un obrador al servicio de las clarisas, dentro de un ambiente de emulación artística entre las congregaciones de la ciudad (Fig. 53, 54).

Sobre la edificación del monasterio poco se sabe, pero es evidente que, al igual que el templo, sufrió graves daños como consecuencia del aluvión de 1925. Aunque parte de sus claustros tuvo que reedificarse en los años siguientes, se mantuvo en general la antigua disposición y su muralla exterior. De su mobiliario original, más bien austero, habría que destacar una cómoda- armario con paneles que encierran motivos vegetales finamente labrados. Es un ejemplo representativo del mobiliario regional y de la excelencia alcanzada por los ebanistas trujillanos a principios del siglo XVIII. Pero lo primero que se constata en los espacios interiores es la reiterada presencia de la fundadora de la orden, sea a través de lienzos esculturas. Entre esas imágenes sobresale una bella



Santa Clara de escultura policromada dentro de un retablo de principios del siglo XVII, quizá procedente del antiguo coro de las monjas. La fundadora lleva el báculo de abadesa y se emplaza delante de un fondo estrellado. (Fig. 63) Al cerrarse, las puertas del retablo muestran a las figuras máximas de las terciarias franciscanas, Santa Isabel de Hungría y Santa Rosa de Viterbo, pintadas por un artista de gusto arcaizante (Fig. 62).

Un San Miguel arcángel, ejecutado a fines del siglo XVII, muestra al jefe de las milicias celestiales en actitud guerrera, venciendo al demonio que yace caído a sus pies (Fig. 62). Este prototipo iconográfico, familiar a las monjas, acaso tuviera relación con un fenómeno acaecido por esa época en el claustro trujillano, cuyas repercusiones llegarían a las más altas autoridades virreinales. Se trata del surgimiento de un grupo de religiosas videntes o “alumbradas” que, siguiendo el ejemplo de santa Rosa de Lima, afirmaban haber tenido revelaciones sobrenaturales y combates contra una verdadera legión de demonios que incluso conocían por sus nombres. Como era usual en tales casos, el Santo Oficio abrió un expediente para examinar a las principales posesas, Luisa Benítez y Ana Núñez, entre 1677 y 1681. Ambas monjas terminaron aisladas entre sí e impedidas de comunicarse con su confesor, quien habría inducido a tal comportamiento guiado por un concepto errado de la construcción de santidad.



- ▲ Fig. 55. Anónimo trujillano. San Miguel arcángel venciendo al demonio, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.
- ▶ Fig. 56. Anónimo trujillano. Arcángel arcabucero, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.
- ▶ Fig. 57. Anónimo trujillano. Arcángel arcabucero, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

En un sentido distinto, sorprende la presencia de una magnífica serie pictórica de arcángeles arcabuceros, sin duda la única de su tipo en la región, realizada por un artista local copiando literalmente modelos cuzqueños. (Figs. 56 - 60) Por lo general, estos “escuadrones celestiales” oficiaban como custodios simbólicos de la Inmaculada Concepción y en ese sentido es posible que en algún momento ocuparan los muros laterales del templo, alineados en marcha y mirando hacia el altar mayor. Su presencia en Trujillo refleja el impacto de esta potente invención iconográfica surandina. No menos llamativa resulta la existencia de un lienzo que representa el Encuentro de Jesús con su madre camino del Calvario, firmado por Francisco Martínez, pintor novohispano, en 1741. Aunque no hay constancia de su llegada, la obra se hacía eco del éxito que obtenía el pintor por esos años en la capital. El considerable número de obras de Martínez documentadas



en Lima sugiere que trabajó para el mercado de exportación en una época de creciente reconocimiento para los pintores mexicanos, por adscribirse a una temática devota de gran demanda en el mundo hispano, adoptando al mismo tiempo un estilo ecléctico de carácter “internacional”.

En el transcurso del siglo XVIII, las relaciones con Quito se hicieron más fluidas e influyeron notoriamente en el trabajo de los artífices locales. Así lo sugiere una pintura de refinada ejecución cuyo estilo es afín a la tradición quiteña, pero parece corresponder a un pintor trujillano. Se trata de los Desposorios de la Virgen, obra de paleta vivaz, aunque algo oscura, realizada por minuciosas labores de sobredorado, que ambienta sus escenas sobre fondos de aire clásico (Fig. 61). Agrupa a todas las figuras en primer plano, contrastando su intenso cromatismo y sus realces dorados

◀ Fig. 58. Anónimo trujillano. Arcángel alabardero, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 59. Anónimo trujillano. Arcángel tamborilero, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 60. Anónimo trujillano. Arcángel arcabucero, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



► Fig. 61. Anónimo trujillano. Desposorios de la Virgen, mediados del siglo XVIII



▼ Fig. 62. Anónimo. Retablo de santa Clara de Asís, siglo XVII. Madera pintada y dorada con escultura de madera labrada y tela encolada.

► Fig. 63. Anónimo quiteño. Nacimiento, siglo XVIII. Madera labrada y policromada.

con segundos planos arquitectónicos grisáceos que cumplen una función puramente escenográfica. Pudiera tratarse del mismo artista que realizó una serie sobre la vida de la Virgen para el monasterio carmelita trujillano. A su vez, todas estas pinturas guardan semejanza con la única obra religiosa identificada de Manuel Chávez, quien trabajó para la catedral de Cajamarca el cuadro votivo de San Crispín y san Crispiniano, patronos del gremio de zapateros. Se trata, en todo caso, de eslabones sueltos de una tradición pictórica regional, carentes todavía de un relato historiográfico propio.



En el caso de la escultura, la circulación de piezas producidas en talleres quiteños se hace patente sobre todo en aquellas imágenes que componen los nacimientos o belenes, de gran demanda entre las congregaciones religiosas y la clientela privada. Son destacables aquí varias figuras de San José, la Virgen y algunos Niños, de particular veneración entre las monjas, quienes solían guardarlos en sus celdas personales, a veces dentro de urnas de cristal adornadas con delicadas labores de briscado (Fig. 63). Paralelamente, el trabajo de los entalladores locales debió ser intenso, a juzgar por la cantidad de retablos y relieves en todo el complejo. Entre las tallas de bulto redondo habría que destacar el Calvario situado en una capilla lateral de la iglesia y el Crucificado en agonía que preside el coro de las monjas (Fig. 68). Por su tensa y expresiva anatomía, esta última pieza emparenta con un famoso Cristo existente en el monasterio limeño de las Nazarenas, actualmente denominado Señor de la Reconciliación, y con otro Crucificado de similar factura y calidad en el coro de la catedral de Trujillo. Todas estas esculturas serían obra de un mismo maestro no identificado, aunque dueño de una personalidad bien definida, activo en la ciudad hacia principios del siglo XVIII.



MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA DE FRANCIA, LIMA

No deja de resultar paradójico, al menos en apariencia, el tardío establecimiento del monasterio de Santa Clara en Lima, al cabo de una larga historia de fundaciones clarisas en el interior del país, y cuando la capital contaba ya con cuatro grandes cenobios a cargo de otras congregaciones. También parecería llamativo que sus fundadoras no fueran monjas clarisas sino agustinas, procedentes de la Encarnación. Ninguno de esos acontecimientos podría explicarse sin la habilidad organizativa del arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo, al apoyar sin demora la iniciativa del comerciante portugués Francisco de Saldaña, quien ofrecía donar buena parte de su fortuna para crear un monasterio que sirviera de refugio a mujeres arrepentidas. Poco después, en 1592, las gestiones de Mogrovejo conseguían la aprobación del rey y en 1596 el papa suscribía la bula de erección del nuevo monasterio. Para entonces, la futura casa contaba con unas tierras "vacas" adjudicadas por el virrey en la parte alta de la ciudad. Era una zona de grandes huertas, alejada del bullicio ciudadano, y por tanto propicia para una vida comunitaria de estricta observancia, bajo las severas reglas clarisas.



Se afirma que el arzobispo obró personalmente en la construcción del monasterio y la primera iglesia, llevando sobre sus hombros piedras y otros materiales para colocar los cimientos. Entre tanto, los seis solares inicialmente adjudicados iban ampliándose por medio de compras y donaciones de terrenos aledaños, hasta convertirse en uno de los recintos religiosos más extensos de la ciudad. Su huerta conserva todavía el pozo que, de acuerdo con la tradición, fue excavado por iniciativa de santo Toribio. Apenas terminadas las celdas, se produjo la traslación de las tres monjas fundadoras: Justina de Guevara, Ana de Illescas, Bárbola de la Vega e Isabel de la Fuente, junto con doce jóvenes novicias. Todas partieron desde la Encarnación el 10 de agosto de 1605 y marcharon por las calles de la ciudad, cubiertas por velos y en solemne procesión pública, para ingresar finalmente a la clausura del nuevo cenobio, donde encontrarían un régimen de vida más riguroso.

Ese momento fundacional es evocado por una pintura dieciochesca que muestra al futuro santo Toribio de Mogrovejo acogiendo a las religiosas a su ingreso a la clausura (Carátula). Rodeado por las monjas de rodillas, el prelado abraza paternalmente a la primera abadesa, Justina de Guevara, mientras esta besa su mano en señal de obediencia. La escena remarca la dependencia directa del monasterio con relación al arzobispo, pues no se hallaba sujeto a los frailes de la primera orden. A ambos extremos del lienzo, y desconectados de la escena principal, aparecen los benefac-

tores de la casa: Francisco de Saldaña y su esposa. Con toda probabilidad esta pintura fue comisionada por las monjas después de la canonización de Toribio de Mogrovejo, en 1726, para dar fe de su ligazón histórica con el nuevo santo. Su estilo corresponde a un periodo temprano del siglo XVIII y no resultaría difícil señalar su cercanía con ciertas obras juveniles de Cristóbal Lozano, como el conjunto historiado de la capilla de San Luis Gonzaga, en la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo (hoy San Pedro), fechado en 1730.

Por sugerencia de su protector, el monasterio tomó el nombre de Nuestra Señora de la Peña de Francia, advocación mariana arraigada en Lima. En una ermita cercana existía una copia de esa imagen, oriunda de Salamanca, que fue trasladada al cenobio por disposición del arzobispo. Podría haber sido una imagen “fundadora”, o quizá fue traída por el prelado, con el fin de difundir su culto en el Nuevo Mundo. En carta fechada en 1599, Mogrovejo informaba al papa que el monasterio contaba con “una imagen de Nuestra Señora de la Peña de Francia, de mucha devoción para el pueblo, adonde ocurre mucho número de gente y clérigos a decir muchas misas”. Su fama era conocida por el cronista Guamán Poma de Ayala, al punto que incluyó a la Virgen de la Peña de Francia en una de sus láminas, adjudicándole el denominado “milagro de la conquista”. Se refería a la legendaria aparición de la Virgen en el Sunturhuasi donde habría auxiliado a los conquistadores, cercados por las fuerzas rebeldes de Manco Inca. Sin embargo, en algún momento de la azarosa historia del monasterio la imagen desapareció sin dejar huella, por lo que su denominación original ha tendido a olvidarse.

EL CORAZÓN DE SANTO TORIBIO

Permanece inalterado, en cambio, el recuerdo del segundo arzobispo de Lima, fallecido en el pueblo norteño de Saña solo un año después de inaugurar Santa Clara. Dando prueba de ese vínculo, Mogrovejo dispuso en su testamento entregar su corazón al monasterio, donde hoy se conserva dentro de un relicario luego de haber ocupado durante mucho tiempo un nicho en el presbiterio. Varias efigies en la clausura dejan entrever el júbilo desencadenado entre las clarisas al conocer su elevación a los altares (Fig. 64). Por entonces debió ejecutarse un lienzo donde Toribio aparece entre san Ambrosio y san Bernardo, para sugerir su elevada jerarquía dentro del elenco universal de los santos (Fig. 65). En una efigie escultórica, Toribio porta su corazón en una de las manos, haciendo referencia a su última voluntad. Otra figura orante del prelado -a manera de monumento funerario- se emplaza en el



◀ Fig. 64. Anónimo. *Relicario con el corazón de santo Toribio de Mogrovejo*, siglo XVIII. Plata dorada.

▲ Fig. 65. Anónimo limeño. *Santo Toribio de Mogrovejo entre san Gregorio Magno y san Bernardo de Claraval*, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

▼ Fig. 66. Anónimo limeño. *Santo Toribio de Mogrovejo orante*, siglo XVIII. Madera labrada, policromada y dorada.



▼ Fig. 67. Claustro del siglo XIX.
Monasterio de Santa Clara, Lima.

► Fig. 68. José de la Cruz.
Retrato de sor Úrsula de Jesús, siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.

coro de las monjas, acompañando simbólicamente sus oficios cotidianos (Fig. 66). Si bien no existe ninguna imagen de época de Francisco de Saldaña, muerto en 1607, su papel determinante como fundador seglar de la casa se manifiesta en un enterramiento privilegiado, primero en la antigua capilla mayor y posteriormente a la entrada del templo actual.

LA PRIMERA IGLESIA Y EL SANTO NIÑO DE PISCO

En la década de 1610, el primer templo de Santa Clara fue escenario de los prodigios atribuidos al “santo niño de Pisco”, precisamente cuando los conventos y monasterios de la ciudad competían por ostentar el mayor número de “venerables”. Nacido en el mencionado puerto sureño el 30 de julio de 1614, día de san Francisco, el niño fue bautizado con ese nombre. Inicialmente fue creído muerto, pero su primera manifestación sobrenatural habría sido no solo sobrevivir sino dar precoces muestras de fe. Sus padres, Juan de Soto y María de Carvajal, se trasladaron a Lima y habitaron una vivienda contigua al monasterio. Desde entonces, Francisco asistía a todas las misas y sus estados de éxtasis e incluso de levitación se difundieron entre el vecindario hasta llegar a oídos del arzobispo Villagómez, quien lo visitaba con frecuencia. En palabras de una clarisa que lo conoció, “vestía el hábito de Nuestro Padre San Francisco, y en el nombre y acciones fue retrato suyo”. Su repentina muerte, el 4 de octubre de 1618, conmovió a la vecindad que se congregó en sus funerales a los que asistieron el virrey, el arzobispo, ambos cabildos y la audiencia. Aunque estaba previsto enterrarlo en la parroquia de Santa Ana, las autoridades decidieron que sus restos reposaran en Santa Clara, donde su cuerpo incorrupto era objeto de veneración. Las autoridades eclesiásticas abrieron entonces una causa de beatificación, pero todo indica que cayó en olvido y el proceso quedó inmovilizado para siempre.



LA “DONADA” SOR ÚRSULA DE JESÚS

Numerosas clarisas de velo negro figuran registradas como modelos de virtud, dignas de alcanzar la categoría de “venerables” o “siervas de Dios”. Sin embargo, la personalidad de mayor relieve en la historia de Santa Clara fue Úrsula de Jesús, una humilde donada afroperuana (Fig. 68). Era hija de una esclava, Isabel de los Ríos, y su crianza tuvo lugar en casa de la “alumbrada” Luisa Melgarejo, amiga de la futura santa Rosa. Esa circunstancia contribuyó a forjar su inclinación religiosa. Moviada por ella, ingresaba en 1617 a Santa Clara como criada. Tiempo después, la comunidad compraba su libertad, lo que le permitió tomar los hábitos e interesarse particularmente por la salvación de las almas del purgatorio. Sería este el centro de sus prácticas devocionales hasta su muerte, acaecida en 1666, cuando su fama de religiosa ejemplar ya recorría la ciudad.

Por consejo de su confesor, Úrsula escribió un diario espiritual, que permaneció inédito en el archivo del monasterio por más de cuatro siglos. Su reciente publicación ha logrado atraer el interés de los estudiosos, por sus obvias implicancias sociales. No obstante, la autoría real de esos escritos ha sido razonablemente cuestionada y no es posible determinar el grado de colaboración que recibió al escribirlo. Su probable fisonomía fue fijada en un retrato de cuerpo entero, pintado por José de la Cruz, un pintor desconocido y tal vez afroperuano como ella. Todo indica que se trata de una efigie póstuma, comisionada por el monasterio en reconocimiento de sus méritos y como respuesta a su creciente popularidad. Siguiendo las convenciones del retrato limeño, se muestra ante una mesa de despacho sobre la que reposa un libro. Todos estos elementos procuran remarcar su condición no solo de alfabeta sino de escritora mística, un caso excepcional en el contexto del virreinato peruano.



▼ Fig. 69. Anónimo limeño. *Sagrada Familia*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo con aplicaciones de plata.

▶ Fig. 70. Anónimo limeño. *Cristo de Burgos*, mediados del siglo XVII. Madera labrada y policromada.

▶ Fig. 71. Anónimo norteño. *Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco de Asís*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 72. Anónimo cuzqueño. *Santa Clara de Asís ahuyenta a los sarracenos*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

LA SEGUNDA IGLESIA Y SU TRANSFORMACIÓN EN EL SIGLO XX

Seguramente la modestia del primer templo obligó a levantar un segundo edificio, bastante más ambicioso y capaz. Se dio comienzo a las obras, a cargo del alarife Miguel Rodríguez, en 1644 aunque estas quedaron paralizadas dos años después, al parecer por muerte del maestro. Ese mismo año era contratado Domingo Alonso para dar término a la iglesia, lo que ocurrió en 1650. Su nave, de considerables proporciones, estaba dispuesta en sentido inverso a la actual, y aislada de otras edificaciones. Sobre el crucero se alzaba una media naranja de ladrillo y el resto del edificio estaba cubierto por un vasto artesonado de madera, de siete paños y sesenta varas de largo, que hacia 1648 labraba Diego de Medina, afamado “carpintero de lo blanco”. En

los años siguientes, el no menos acreditado ensamblador Asensio de Salas trabajó varios retablos, así como las rejas del coro, en fina madera torneada. También es obra de Salas el retablo del antiguo santuario interior dedicado al Cristo de Burgos, imagen de enorme veneración por su misteriosa llegada al claustro y la fama de sus milagros, comparable al Crucificado homónimo de San Agustín (Fig. 75). Es obra labrada a mediados del siglo XVII por alguno de los escultores españoles afincados en la capital.

Al consolidarse las tradiciones artísticas regionales, algunos envíos de pinturas desde el interior iban reflejando los nexos que, por diversos medios, vinculaban a los claustros de una determinada orden. Dos lienzos cuzqueños narran el conocido milagro de Santa Clara ahuyentando a los sarracenos en el monasterio de San Damián (Fig. 72) También



proviene del sur andino una Inmaculada con aplicaciones doradas. En cambio,



una Virgen del Rosario, también sobredorada, procede de Trujillo y refleja a su vez la influencia quiteña en la región (Fig. 71). Estas pinturas alternan en la misma estancia con una Sagrada Familia, de probable factura limeña, cuyos sobrepuestos metálicos denotan una antigua función devocional (Fig. 69). Se trata de una derivación tardía de la icónica Virgen de Belén, introducida por Mateo Pérez de Alesio, como lo sugieren la postura de la Virgen y la actitud del Niño, quien parece haber dejado el pecho materno para volver la mirada hacia el espectador, siguiendo el prototipo conocido como la “Virgen desairada”. El pintor ha completado el grupo familiar añadiendo a san José, en clara señal de la importancia que iba cobrando la figura del padre putativo de Cristo dentro de la religiosidad hispánica, sobre todo desde mediados del siglo XVII.

En varias estancias del monasterio pueden verse distintas versiones en pintura y escultura de la Virgen del Carmen, tanto de procedencia limeña como quiteña. Ello se debería en parte a la conocida devoción de sor Úrsula de Jesús por la advocación del Carmelo y, seguramente también, a la hermandad de las clarisas con la cercana comunidad carmelita, cuyo templo albergaba desde tiempo atrás a la patrona de los Barrios Altos (Figs. 73, 77). Entre el mobiliario de la clausura, más bien modesto y ceñido a las normas de pobreza franciscana, un par de armarios llama la atención por la calidad de su diseño y lo esmerado de su talla (Fig. 74). Son muebles de sacristía que denotan una hábil interpretación del estilo rococó por parte de los ebanistas limeños del último cuarto del siglo XVIII, evidente sobre todo en las rocallas caladas de formas ondulantes y asimétricas que sirven de coronación.





A comienzos del siglo XIX, tanto la iglesia como el monasterio se hicieron eco del impulso reformista liderado por el clérigo Matías Maestro y por la corriente estética que fomentaba el retorno al “buen gusto” clásico. Así lo evidencia un apunte del artista viajero alemán Juan Mauricio Rugendas realizado en 1843, donde se aprecia la portada barroca al lado de un campanario neoclásico, cuyo

perfil parece emular a las torres catedralicias diseñadas por Ignacio Martorell hacia 1805, en el contexto de la reforma dirigida por Maestro. De un neoclasicismo más tardío es el retablo de la Santa Faz, colocado en lugar principal del coro, como consecuencia del énfasis cristocéntrico puesto por la piedad ilustrada. Esta segunda iglesia resultó enteramente modificada en 1924, a consecuencia de una reforma urbana que corrigió el trazo de la antigua calle del Pejerrey, en el jirón Ancash. Entonces surgió la actual, reedificándose por completo la nave, esta vez orientada en sentido inverso a la antigua, y el retablo mayor original, labrado por el ensamblador Asensio de Salas, se trasladó a la cercana iglesia de las Mercedarias. Sus retablos actuales son de un neoclasicismo tardío, pero conservan algunas imágenes de periodos anteriores. La más notable es un Señor de la Agonía del siglo XVII, atribuido por Ramos Sosa al escultor indígena Rodrigo Alejo Chafal. Originalmente lo acompañaban en la capilla del Calvario una Virgen Dolorosa y un San Juan de tipología castellana que podrían adjudicarse al escultor salmantino Bernardo de Robles y Lorenzana, activo en Lima y cercano colaborador del maestro ensamblador Asensio de Salas, quien trabajó varios retablos del segundo templo. Al derruirse este, su decoración interior resultaría definitivamente alterada.

De un modo u otro, las sucesivas transformaciones modernas en el complejo de Santa Clara iban reflejando los cambios sufridos por los Barrios Altos durante el siglo pasado, así como la progresiva relegación de ese sector dentro del tejido urbano. Sin embargo, la investigación reciente no deja de remarcar la importancia que la comunidad clarisa reviste para la historia de Lima. Su patrimonio artístico y su acervo documental proporcionan claves indispensables para comprender la vida cotidiana dentro de las principales clausuras limeñas, el papel desempeñado por estas en la economía local, e incluso el aporte de las cocinas monacales en la construcción de una cultura gastronómica propia. Sin olvidar, desde luego, la impronta dejada en su tiempo por personalidades como sor Úrsula de Jesús, que sugieren una significativa faceta popular del fenómeno de las “alumbradas” limeñas y dejan vislumbrar un panorama bastante más rico y matizado de la religiosidad en el virreinato.



- ◀ Fig. 73. Anónimo limeño. *Retablo de la Virgen del Carmen*, siglo XIX. Madera labrada, pintada y dorada
- ◀ Fig. 74. Anónimo limeño. *Armario*, fines del s. XVIII. Madera labrada y calada en su color.
- ◀ Fig. 75. Anónimo limeño. *Retablo de la Santa Faz*, s. XIX. Madera labrada, dorada y policromada con pintura de la Santa Faz.
- ◀ Fig. 76. Anónimo limeño. *Cristo yacente*, siglo XVII. Madera labrada y policromada.
- ▲ Fig. 77. Anónimo quiteño. *Virgen del Carmen coronada por la Santísima Trinidad*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo.



Páginas siguientes:

- ▶ Anónimo limeño. *Apoteosis de la Santísima Trinidad* (detalle), siglo XVII. Óleo sobre lienzo.





Bernardas y trinitarias



BAJO EL SIGNO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD: LAS CISTERCIENSES Y TRINITARIAS DESCALZAS EN LIMA

Juan Pablo El Sous Zavala



os monasterios limeños, cuyos nombres están asociados con el misterio de la Trinidad, se establecieron en la capital del virreinato con un siglo de diferencia. El primero fue la comunidad cisterciense de la Santísima Trinidad, (Fig. 1) instalada hacia 1580, que sería el único cenobio de aquella orden existente en el Nuevo Mundo bajo el dominio español. El segundo, advocado a san Miguel arcángel, se erigió en 1677 y estuvo a cargo de las Trinitarias Descalzas. Ambas congregaciones quedaron circunscritas a la ciudad de Lima y nunca llegarían a expandirse hacia el interior del país. Aunque la paronimia de sus apelativos coloquiales –la Trinidad y Trinitarias– ha sido motivo de confusión frecuente, pertenecían a familias religiosas bien diferenciadas y sus respectivos destinos siguieron cursos muy distintos. El presente capítulo se propone sintetizar sus historias paralelas y el legado de ambas comunidades al patrimonio artístico virreinal.

Tanto la orden cisterciense como la trinitaria provenían del Medioevo francés. El Císter se remonta al siglo XI, con el establecimiento de una comunidad monástica que buscaba seguir de forma más estricta la regla benedictina, en la cual san Bernardo de Claraval tuvo un papel preponderante, por lo que sus religiosas eran también llamadas «bernardas». A su vez, la orden de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos fue establecida por san Juan de Mata en el siglo XII, con la finalidad de rescatar a los cristianos prisioneros o esclavos en tierras de moros e infieles. La rama Trinitaria Descalza es producto de la reforma iniciada por el español Juan Bautista de la Concepción en el siglo XVII, y es la que llegó al Perú de la mano de prelados pertenecientes a ella.

◀ Fig. 1. Relieve de la Santísima Trinidad. Martín Alonso de Mesa, siglo XVII. Iglesia de la Santísima Trinidad.

LAS CISTERCIENSES DE LIMA: UNA ACCIDENTADA HISTORIA

El monasterio cisterciense de la Santísima Trinidad, tercero en antigüedad dentro de la ciudad, surgió por iniciativa de Lucrecia de Sansoles y su hija, Mencía de Vargas (Fig. 2), propietarias de ricas encomiendas en la provincia de Charcas. Aunque Calancha afirma que la creación del cenobio se llevó a cabo el 2 de febrero de 1579,¹ la escritura formal de dotación fue suscrita el 27 de mayo de 1580² y sería refrendada por bula del papa Gregorio XIII en junio de 1584.³ Madre e hija contribuyeron con más de cien mil pesos para dotar al monasterio de infraestructura y enseres, además de una asignación anual de tres mil ducados de oro, asumiendo los cargos de abadesa y priora, respectivamente.⁴

Sin embargo, la comunidad atravesó circunstancias azarosas antes de que se promulgaran sus constituciones el 3 de agosto de 1602. Estas confirmaron a las fundadoras en sus cargos vitalicios y establecieron las normas que debían regir la vida comunitaria.⁵ Otra de las grandes dificultades que enfrentaron las cistercienses fue su ubicación primitiva en la actual parroquia de San Marcelo, pues muy pronto caerían en cuenta de la escasez de agua y, sobre todo, de su lejanía respecto del centro urbano.⁶ Ello tuvo un impacto negativo en la economía del monasterio y llevó a solicitar al rey extender los beneficios del repartimiento de doña Mencía a su fallecimiento o disponer alguna dotación real que garantizara su sustento.⁷

Significativamente, aquella precariedad inicial comenzaría a revertirse a comienzos del siglo siguiente, cuando las monjas se trasladaron a su definitiva ubicación.⁸ A partir de entonces fueron adquiriendo las propiedades adyacentes, hasta ocupar toda la manzana.⁹ Como era de esperarse, la principal aspiración de la comunidad era construirse un templo capaz y digno. No obstante, aquella «muy fuerte y suntuosa Iglesia, toda de bóveda» descrita por el cronista Cobo,¹⁰ tardaría más de lo previsto. Todo indica que las obras se iniciaron antes de 1612, dado que el maestro Alonso de Arenas concertaba ese año dar término al edificio «con su capilla mayor sacristía cuerpo de la dicha iglesia con su coro alto y bajo todo de bóveda de arista». Empero, al final se optó por las bóvedas de crucería,¹¹ a consecuencia del intenso debate entre los alarifes de la ciudad en el contexto de la reconstrucción de la catedral, tras el sismo de 1606.¹² Cobo señala que la iglesia «se dedicó en la octava de la Natividad de Nuestra Señora del año de 1614»,¹³ aunque, como bien señala San Cristóbal, debió inaugurarse entonces solo la mitad, ya que apenas se hallaban concluidas las bóvedas sobre la capilla mayor y el primer tramo de la nave. Ello hizo posible que el ensamblador Martín Alonso de Mesa empezara a labrar el retablo mayor en 1615.¹⁴

Se sabe que en 1619 el templo seguía sin terminar y el propio Arenas acordaba por entonces su culminación, puesto que debía entregar la obra al año siguiente. No obstante, incumplió el compromiso, por lo que las monjas decidieron recurrir a Juan Martínez de Arrona, a la sazón maestro mayor de la catedral, y al alarife Diego Guillén. Ambos acabaron las coberturas, construyendo «dos bóvedas y media» –con sus respectivas ventanas y estribos–, completando así el techado de la corta nave. También ejecutaron dos «caracoles» o torrecillas, los cuales servían como campanario y mirador, respectivamente. La edificación resultante obedece a una tipología específica, característica de los templos monacales hispánicos. De nave única, muy alargada y estrecha, su mayor particularidad radica en el coro doble situado en el muro de pies, frente al altar mayor.





En efecto, los coros bajo y alto se emplazan uno sobre otro, a continuación de la nave, y forman con esta un solo volumen continuo. Nave y coro están separados por una reja, que impide el acceso desde la zona pública de la iglesia hacia la clausura y, al mismo tiempo, permite a la comunidad atender a la misa sin mezclarse con los fieles.

A diferencia de otras iglesias monacales, en las que la nave y el presbiterio son delimitados mediante un arco toral, en la Trinidad ambos sectores están completamente integrados, constituyendo un solo espacio longitudinal abovedado (Fig. 4). Los arcos que servían de sustento a las bóvedas de crucería descansaban a su vez sobre ménsulas o repisas colocadas en la parte superior de los muros de carga de la nave, en los cuales se alternan las capillas hornacinas que hasta hoy albergan los retablos menores. En contraste con otros templos monacales, las coberturas del coro doble eran autónomas respecto de la nave y estaban conformadas por alfarjes de madera.¹⁵

Esa distribución interior se traduce exteriormente en un volumen de gran longitud, orientado de forma paralela a la calle, situando el acceso a través de una única puerta ubicada en el muro de la Epístola.¹⁶ Una singularidad interesante es que esta puerta se inscribe en un gran arco de medio punto, solución formal inédita en la capital virreinal (Fig. 3), aunque con precedentes en la arquitectura española, y curiosamente similar a la que se aprecia en algunas iglesias collavinas de un siglo después. Esta única entrada se abre hacia un diminuto atrio cercado, que en otra época debió ser más extenso para dejar apreciar en toda su longitud la fachada lateral (Fig. 3).

Desde un punto de vista estilístico, la iglesia de las bernardas se inscribe en un periodo de transición en la historia de la arquitectura limeña, en el que coexistían elementos de distinta filiación dentro de un mismo edificio. Así, las bóvedas de crucería son una derivación algo anacrónica del último gótico español –comúnmente denominado isabelino–, cuyo uso se prolongó hasta bien entrado el siglo XVII, bajo la creencia de que esa clase de cobertura resistía mejor el embate de los sismos. Por su parte, la sencilla portada –de la que solo subsiste el cuerpo inferior– es uno de los escasísimos ejemplos existentes de una tipología renacentista seguramente habitual en la ciudad del siglo XVI, pero que ha desaparecido prácticamente por completo (Fig. 6).

Además de la iglesia, las cistercienses emprendieron varias mejoras en la infraestructura del monasterio. Como ocurrió con otras fundaciones tempranas, el interior de la Santísima Trinidad se distribuyó siguiendo un patrón casi urbano, donde las



◀ Fig. 2. Virgen de la Candelaria. Debajo descansan los restos de Lucrecia de Sansoles y su hija, Mencía de Vargas, fundadoras del monasterio de la Santísima Trinidad. Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.

◀ Fig. 3. Portada y torre de la iglesia de la Santísima Trinidad a inicios del siglo XX. Archivo PROLIMA.

▲ Fig. 4. Interior de la iglesia de la Santísima Trinidad. Foto de Manuel Gonzáles Salazar, c.1930. Colección JPEZ.

▲ Fig. 5. Antigua capilla del Noviciado del monasterio de la Santísima Trinidad (s.XVIII), demolida por el ensanche del jirón Lampa. Archivo INC.



▲ Fig. 6. Fachada de la iglesia de la Santísima Trinidad, ss. XVI-XIX.

► Fig. 7. Vista interior de la nave hacia el altar mayor. Iglesia de la Santísima Trinidad.

celdas individuales eran unidades de vivienda autónomas, organizadas alrededor de estrechas callejuelas y pequeñas plazuelas, configurando una pequeña ciudad monacal. Complementaban estos espacios de carácter privado los ambientes comunitarios, necesarios para congregarse a las religiosas.¹⁷ Por ello, el monasterio primigenio debió tener un trazo irregular y caótico, ya que las celdas de vivienda se entremezclaban con los espacios comunes sin mayor orden.¹⁸ De ahí la importancia de las porterías y los locutorios, que constituían las únicas formas de comunicación entre la clausura y el resto de la ciudad. Esto se evidencia en el cuidado puesto por la comunidad al encargar a Bartolomé Calderón, en 1627, la reedificación de su portería, así como la construcción de locutorios.¹⁹ Había una portería exterior y otra interior, vinculadas a través del torno, artificio que servía para trasladar objetos dentro y fuera de la clausura.

Dada su gran población, el cenobio cisterciense disponía de dos grandes locutorios (uno para mujeres y otro para hombres), consistentes en espacios muy alargados divididos mediante una tupida reja, que separaba a los visitantes de la clausura y a la vez les permitía comunicarse. El maestro Calderón debió terminar a satisfacción las labores de la portería, pues, en 1634, acordaba con las monjas ejecutar la techumbre de madera del nuevo refectorio construido por el albañil Juan González, además de fabricar piezas altas y corredores adyacentes.²⁰

A partir de 1660 se registra una serie de mejoras materiales en el complejo. Ese año Julián Sánchez construía la nueva sacristía y cuatro tiendas de alquiler, según la memoria y condiciones redactadas por el alarife dominico fray Diego Maroto,²¹ maestro mayor de fábricas de la ciudad. Maroto también tuvo a su cargo el diseño de un santuario interior en 1667, cuya ejecución recayó en Domingo Alonso. Estaba conformado por una pequeña capilla penitencial junto al coro alto, con cuatro celdas para la contemplación.²² Concluiría el decenio con la construcción del nuevo retablo mayor de la iglesia, concertado en 1667 con el acreditado arquitecto y ensamblador Asensio de Salas.²³ La prematura muerte del maestro, apenas iniciada la obra, obligó a contratar en 1671 al no menos prestigioso artífice mercedario Cristóbal Caballero, a fin de llevarla a término.²⁴

Tiempo antes, las cistercienses habían logrado resolver de manera definitiva un aspecto tan esencial como la provisión de agua potable. A ese propósito convinieron en 1662, junto con las agustinas de la Encarnación, la construcción de una cañería para abastecer ambos monasterios, la cual debía partir de la caja de agua ubicada junto al colegio de la Caridad. El alarife Juan de Mansilla tuvo a su cargo la obra, comprometiéndose a terminarla al año siguiente, a satisfacción de la comunidad.²⁵

A su vez, los terremotos fueron motivo de preocupación constante, dado que afectaban periódicamente las dependencias del monasterio. El ocurrido en 1678 dañó las bóvedas de la iglesia y estas tuvieron que ser reparadas por el alarife Francisco Cano Melgarejo, que en esa ocasión construyó un nuevo campanario. Este tuvo escasa duración, ya que fue reemplazado en 1683 por una curiosa espadaña ochavada según diseño del ya mencionado Maroto y cuya ejecución recayó en el maestro Diego de Mondragón.²⁶ Peor suerte corrió el monasterio con el sismo de octubre de 1687, que lo arruinó por completo, obligando a las monjas a refugiarse en las huertas cercanas.²⁷

Al año siguiente fray Diego Maroto, junto con sus colegas alarifes Manuel de Escobar, Pedro de Asencio y Pedro Fernández de Valdés, daba cuenta de los estragos, atestiguando que



el convento de la Santísima Trinidad quedó tan del todo arruinado, que le desampararon el mismo día de los dichos terremotos todas sus monjas, y se fueron a vivir a unos corralones junto al convento de Guadalupe, a donde estuvieron mas de cinco meses, a la ynclencia del cielo, hasta que los Señores Ynquisidores, patrones que dicen ser de dicho monesterio, por ver que se yban muriendo de diferentes achaques, y que pasava de trescientas personas las que abitavan los dichos corrales, con suma yncomodidad, las mudaron a un sitio mas capaz, donde viven al presente, y les hicieron yglesia y celdas de cañas y esteras.²⁸

Para entonces el monasterio se encontraba muy poblado, pues lo habitaban ochenta y tres monjas de velo negro y cinco de velo blanco, sin contar otras ciento ochenta mujeres entre novicias, seglares, donadas, criadas y esclavas.²⁹

La destrucción producida por el sismo fue tal que hubo que reconstruir el monasterio casi por completo. Las obras de reedificación fueron financiadas por el criollo Francisco de Zavala y Ordóñez, caballero de la Orden de Santiago, bajo condición de que el cenobio se reorganizara espacial y funcionalmente.³⁰ A fin de salvaguardarla de los sismos, la nueva clausura debía ser de un solo piso, con amplios claustros y patios que sirvieran de refugio en caso de siniestro. Alrededor de esos claustros se fabricaron celdas, todas de propiedad del monasterio y del mismo tamaño y características, aunque se acordó que las monjas propietarias de celdas individuales mantuvieran sus privilegios de por vida. El resultado de esa reconfiguración es el complejo monacal que existe hasta nuestros días, si bien es evidente que ha sufrido cambios notables a lo largo del tiempo.

La actual portería, en la antigua calle de la Trinidad, da acceso a los locutorios y, mediante varios pasajes secundarios, al claustro principal. Este es de gran extensión, consta de un piso y está rodeado por una galería sostenida por esbeltísimas columnas de madera, que debió construirse en el siglo XIX. Alrededor se distribuyen algunos ambientes comu-

nitarios como la sala capitular y las celdas de las monjas, dispuestas ordenadamente en todo su perímetro. Hacia el lado sur se abre un patio, de características similares, pero de menores dimensiones, donde se ubican el refectorio, la enfermería y otros servicios. Cerca de la cabecera de la iglesia se halla el antiguo noviciado (Fig. 5), en el que había una pequeña capilla dieciochesca, cuya singular cobertura de madera a tres paños, que estaba íntegramente decorada con pintura figurativa, terminaría siendo demolida en 1974 para dar paso al ensanche del jirón Lampa.

A causa del temblor de 1687 también se arruinaron las pesadas bóvedas de ladrillo de la iglesia, obligando a reemplazarlas por ligeras coberturas encamionadas.³¹ Con esta nueva cubierta, que va desde el muro testero hasta el de pies, se logró unificar espacialmente el interior del edificio. A su vez, la nueva bóveda resultó afectada por otro sismo más severo, ocurrido el 28 de octubre de 1746. En las siguientes obras de reconstrucción, emprendidas por la abadesa Josepha de Iturlain (1746-1755), se optó por el uso de materiales ligeros como la madera y la caña para la fabricación de bóvedas de medio cañón.³² Asimismo, se construyó una nueva torre adosada a la nave del templo, en reemplazo de la espadaña de Maroto. Esta sigue la tipología característica del Barroco limeño, con una altísima base completamente llana y un cuerpo de campanas de planta cuadrada, fabricado en madera y

rematado por una cúpula. La última gran intervención del periodo virreinal fue la remodelación del adorno interior, siguiendo el gusto neoclásico, que se evidencia principalmente en la transformación del viejo retablo mayor (Fig. 7). Después de estas últimas intervenciones, el templo de la Trinidad asumió la morfología que, en líneas generales, conserva hasta nuestros días.

LA DISPERSIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO CISTERCIENSE

Por tratarse de uno de los cenobios más antiguos de la ciudad, la Santísima Trinidad llegó a acumular un apreciable patrimonio artístico, hoy lamentablemente disperso o perdido. Su retablo principal, tal vez la pieza más importante del templo, tuvo que renovarse varias veces. El primero, realizado por Martín Alonso de Mesa en 1615, era obra de dos cuerpos y tres calles, siguiendo el rígido esquema de cuadrícula regular característico de aquella época. Los espacios entre las columnas estaban ocupados por hornacinas con imágenes de bulto, excepto la calle central, cuyo primer cuerpo albergó el sagrario labrado por Mesa un año antes, mientras que el segundo acogía un relieve de la Santísima Trinidad. Dos columnas estriadas de mayor tamaño que las anteriores –con capiteles corintios «hinchados de hojas de perejil»– enmarcaban el retablo en toda su altura y servían de sustento a la cornisa terminal.³³ Entre los elementos descritos

Bajo el signo de la Santísima Trinidad



en el concierto, destaca el uso de «frontispicios redondos» –es decir, frontones curvos–, siendo especialmente notable la inclusión de una tarja sostenida por ángeles y abrazada por uno de estos frontones, ubicado entre el primer y el segundo cuerpo. Toda la obra fue dorada por Cristóbal Ortega, quien se encargó además del estofado de las columnas y de la policromía de las imágenes de bulto.

De las esculturas colocadas en el altar primigenio subsisten hasta hoy las de san Bernardo y san Benito (Figs. 9 y 10) que ocupaban las calles laterales del primer cuerpo. Aun cuando estudiosos como Antonio San Cristóbal atribuyen su hechura al propio Mesa,³⁴ es posible que se tratase de imágenes importadas de la península en 1586, como documenta José Carlos Bermeo.³⁵ Sea como fuere, son efigies de gran calidad, cuyos rostros mantienen el ideal estético del Renacimiento, mientras que su canon alargado y acentuado *contrapposto* les imprimen un marcado sabor manierista. La tercera pieza conservada es el relieve de la Trinidad, ejecutado por Martín Alonso de Mesa, que presenta de manera canónica el misterio trinitario, con las tres personas rodeadas por un coro de ángeles (Fig. 1) onsta que también fue policromada por Ortega, aunque gran parte de sus acabados desapareció con el incendio ocurrido en 1994.

Ese primer retablo fue sustituido, apenas cincuenta años después, por uno nuevo que Asensio de Salas empezaba a labrar en 1667. La muerte imprevista del maestro, ya iniciada la obra, obligó a contratar al arquitecto mercedario Cristóbal Caballero para que lo culminase.³⁶ Si bien su composición mantenía el esquema anterior de cuadrícula en dos cuerpos y tres calles, introdujo importantes innovaciones. La más resaltante consistió en un sistema de soportes conformado por una columna principal flanqueada

◀ Fig. 8. Jesús Nazareno. Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.

◀ Fig. 9. San Benito de Nursia. Atribuido a Martín Alonso de Mesa o a un anónimo artista sevillano (s. XVI). Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.

◀ Fig. 10. San Bernardo de Claraval. Atribuido a Martín Alonso de Mesa o a un anónimo artista sevillano (s. XVI). Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.

▼ Fig. 11. Asunción de la Virgen. Anónimo limeño, siglo XVII. Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.





▲ Fig. 12. Antigo retablo de la capilla del noviciado del monasterio de la Santísima Trinidad, hoy altar mayor de la iglesia parroquial de La Punta, Callao. Anónimo limeño del siglo XVIII.

► Fig. 13. Retablo del Calvario. Anónimo limeño, 1787. Iglesia de la Santísima Trinidad.

► Fig. 14. Santísima Trinidad con San Benito y San Bernardo. Anónimo limeño, s.XVIII. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa María de la Santísima Trinidad, Lurín.

por otras dos similares, pero de dimensiones menores, ubicadas en posición retrasada. Cada uno de estos soportes triples reemplazaba a las columnas singulares como delimitación de las calles verticales y su mayor volumen dotaba al conjunto de un incipiente movimiento, como se puede apreciar en las pocas obras de Salas que aún se conservan.³⁷ Al igual que aquellas, el retablo mayor cisterciense es un ejemplo del Barroco limeño anterior a la adopción de la columna salomónica como soporte predilecto en las obras de ensambladura local, ocurrida alrededor de la década de 1660.

En cuanto a las capillas hornacinas, estas debieron contar desde un inicio con sus respectivos retablos, pero casi todos desaparecieron durante las reformas neoclásicas del siglo XIX. Solo el altar dedicado a san José parece corresponder a inicios del siglo XVIII; sin embargo, su lamentable estado actual no permite establecerlo con certeza. En cambio, el dedicado al Calvario (1787)³⁸ es un curioso ejemplar de transición entre el rococó y el neoclásico, que combina el uso de rocallas con soportes corintios de filiación clasicista. Ya de inicios del siglo XIX es la remodelación del altar mayor para adaptarlo al nuevo gusto, conservando la estructura de cuadrícula regular, aunque eliminando la decoración barroca y reemplazando los soportes originales por columnas clásicas de orden corintio.³⁹ Por desgracia, este último retablo resultó severamente afectado por un incendio en 1994, el cual destruyó casi completamente el cuerpo superior y parte del inferior.

Mucho se ha perdido del patrimonio que debió acumular el monasterio de la Trinidad, quedando en gran medida disperso durante el siglo XX. Ejemplo palpable de ello es el retablo que antiguamente presidía la capilla del noviciado, hoy instalado en el presbiterio de la iglesia parroquial del balneario de La Punta, en el Callao (Fig. 12). Se trata de un espléndido ejemplar del siglo XVIII, de un solo cuerpo y tres calles delimitadas por un soporte triple de columnas salomónicas, una mayor flanqueada por dos menores. Ocupa la calle central una hornacina en forma de cruz, cuyo entablamento se quiebra en los característicos arcos de cornisa. Aunque es obra barroca, su policromía y las delicadas flores pintadas en las tarjas evidencian ya el influjo de la novedosa estética rococó que se impuso en la capital durante el último tercio del siglo XVIII.

De las obras de arte que contenía el viejo cenobio hay que destacar una pequeña imagen de gran veneración, llamada popularmente *Virgen de las Manitas*. Se trata de un bulto de madera de casi un metro de alto que representa a la Inmaculada Concepción de pie,





con un ligero *contrapposto* y con las manos unidas en oración (Fig. 15). Precisamente su nombre deviene de un milagro que se le atribuye, pues según la tradición separó sus manos para recibir unas alhajas que deseaban donarle dos devotas mujeres.⁴⁰ Como la mayoría de los bienes muebles que guardaba el monasterio, la *Virgen de las Manitas* fue trasladada al nuevo cenobio cisterciense ubicado en Lurín. Allí, presidiendo su moderna iglesia, cuelga también un gran lienzo de la Santísima Trinidad, que debió ocupar alguno de los ambientes principales del viejo monasterio (Fig. 14). En él se representa al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo rodeados de querubines, mientras que en su parte inferior figura un coro de ángeles junto a san Benito de Nursia y san Bernardo de Claraval en actitud orante. Otras piezas del viejo monasterio se conservan en el nuevo establecimiento, como los bultos de san Benito y san Bernardo que antes adornaban el retablo mayor del templo y que hoy han sido trasladados a la nueva iglesia.

DE BEATERIO A MONASTERIO: LAS TRINITARIAS DESCALZAS EN LIMA

Menos problemática que su símil cisterciense resulta la historia del monasterio de Trinitarias Descalzas. Siguiendo una pauta habitual en tales casos, la casa surgió como recogimiento para señoras impulsado por el prepósito del Oratorio de San Felipe Neri y por el padre Francisco Javier de Ayllón, director de la Escuela de Cristo en la iglesia del

hospital de San Pedro, quien era al mismo tiempo guía espiritual de Ana de Robles. (Fig. 17) ⁴¹ Esta dama sevillana, a quien las trinitarias denominarían cariñosamente «nuestra madre», era viuda del capitán Diego de Bedía y, al no tener descendencia luego de perder a su única hija, puso a disposición del padre Ayllón la totalidad de sus bienes, con miras a la creación del recogimiento.

Para ese efecto, Ana de Robles adquirió una casita, en la que ingresaron ella misma y las primeras ocho beatas, con licencia del arzobispo Juan de Almoguera y Ramírez, el 15 octubre de 1673.⁴² (Fig. 16). Como ese inmueble pronto resultara estrecho, al año siguiente la fundadora compraba a Juana Pérez de Vergara un predio en el sitio que hasta hoy ocupa el monasterio.⁴³ Se empezaron a construir allí algunas celdas y oficinas, y el 19 de enero de 1676 se mudaron las beatas a su nueva casa, denominada beaterio de San Salvador.⁴⁴ Sus habitantes eran conocidas entonces como las Hermanas Nerias, por su filiación con los padres filipenses.⁴⁵

La vida del beaterio fue más bien breve y solo sirvió de preámbulo para el establecimiento definitivo del monasterio, verdadera pretensión de sus promotores. De ahí que estos considerasen providencial la intervención del arzobispo Almoguera, quien solicitó licencia al rey para erigir la nueva comunidad religiosa el 7 de junio de 1675. Almoguera zanjó la discrepancia planteada sobre la orden que debía hacerse cargo del establecimiento, promoviendo que este adoptara la regla de las Trinitarias Descalzas, orden a la

que él mismo pertenecía.⁴⁶ Mediante cédula real del 30 de setiembre de 1676, Carlos II derivó el asunto a la Real Audiencia, la cual dio autorización el 15 de noviembre de 1677. Otra cédula del monarca refrendó la fundación el 9 de marzo de 1680 e hizo lo propio el papa Inocencio XI mediante bula del 10 de setiembre de 1681.⁴⁷ Luego de la muerte de Almoguera en 1676, correspondería a su sucesor, Melchor de Liñán y Cisneros, ejecutar la disposición. Así, en 1682 admitió el ingreso al noviciado trinitario





de la madre fundadora y otras once beatas, quienes al año siguiente profesaban como monjas de velo negro. Ana de Robles asumió la prelatura bajo el nombre de sor Ana de la Santísima Trinidad y dejó una dotación de casi cien mil pesos, suma que aseguraba el sustento de las monjas y la edificación del monasterio «en la forma, y medidas del de Madrid, en Iglesia, Coros, portería, claustros, y oficinas».⁴⁸ Además, la fundadora legó a la comunidad todos sus bienes y, al dictar testamento, reservó para sí la facultad de nombrar un patrón.

El crecimiento era acelerado y para el año 1700 la casa ya contaba con veintiséis monjas de velo negro, dos novicias y trece criadas.⁴⁹ Sin embargo, esa prosperidad se vería interrumpida por el gran sismo de 1687, que causó serios estragos a sus instalaciones. Poco después, el escribano del cabildo daba cuenta de su lamentable estado en esta forma: «La yglesia del Monesterio de Monjas descalzas de la Santísima Trinidad, está la yglesia muy maltratada, la portería amenazando rruyna, y apuntalada, para derribar; las celdas por los suelos, las monjas tienen la habitación en la huerta».⁵⁰

En ese trance crucial, el mayor benefactor de las trinitarias será el vizcaíno Bernardo de Gurmendi, caballero de la Orden de Santiago (Fig. 18). Tras visitar el cenobio en 1702 y constatar sus necesidades, Gurmendi dedicó parte de su fortuna a levantar uno nuevo, más amplio y cómodo que el anterior, para lo cual empezó financiando la adquisición de varios predios contiguos.⁵¹ Así fue como en 1704 las monjas lograron comprar una vivienda colindante a Juan Mateo Jordán, para edificar nuevas celdas,⁵² y en 1706 Francisca de Solórzano les vendía un corralón vecino.⁵³ En reconocimiento por su generosa contribución, don Bernardo era nombrado en 1707 patrón perpetuo y,

◀ Fig. 15. Imagen de la llamada Virgen de las Manitas en 1904. Tomado de: Junta de Filial Homenaje a María, Album Mariano. Lima, 1904.

◀ Fig. 16. Retrato del Arzobispo Juan de Almoguera.

◀ Fig. 17. Retrato de sor Ana de la Santísima Trinidad. Anónimo limeño, S.XVIII. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Trinitarias Descalzas.

▲ Fig. 18. Retrato de don Bernardo de Gurmendi. Anónimo limeño, S.XVIII. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Trinitarias Descalzas.



a instancias suyas, el monasterio se puso bajo la protección del arcángel san Miguel, a quien rendía particular devoción.

Bajo el patrocinio de Gurmendi se empezó a construir la nueva iglesia, cuya primera piedra era colocada el 31 de enero de 1708. Ningún recurso fue escatimado en la obra, empleando materiales de la mejor calidad y previniendo que la edificación no solo resultara resistente a los sismos, sino también hermosa.⁵⁴ Imbuido por esa idea, Gurmendi costeó y vigiló la elaboración de los retablos (siete, incluido el mayor) y el púlpito. El cuidado puesto en cada detalle ocasionó que los trabajos se prolongaran quince años, hasta que la obra se dio por culminada en 1722, celebrando la primera misa el virrey fray Diego Morcillo –a la sazón miembro de la orden Trinitaria– el 30 de mayo de ese año.⁵⁵

Sin ser el primero en su género, este edificio ejemplifica un tipo de pequeño templo compacto, a veces denominado «carmelita». Desde un punto vista espacial, su planta consta de una corta nave cubierta con una bóveda de cañón muy rebajada, seguida por un falso crucero coronado por una airosa cúpula, el cual precede al presbiterio. El coro alto queda reducido a una tribuna sostenida sobre una bóveda rebajada a la altura del muro de pies (Figs. 20a, b, c, d). A su vez, el coro bajo constituye un ambiente complementario y autónomo, situado al lado derecho del presbiterio y desvinculado estructuralmente del templo, desde el cual las monjas participan de la misa a través de una reja. Ello hace posible abrir la puerta principal en el muro de pies, configurando un modelo de fachada simétrica compuesta por una gran portada flanqueada por dos torres. (Figs. 19a, b)



Sin duda, el propósito de lograr una obra sólida y duradera se vio plenamente realizado, pues el templo ha llegado hasta nuestros días casi sin modificaciones. Sus recios muros son de ladrillo fraguado con cal y un sistema de arcos de descarga permite aligerar la estructura utilizando adobe como material de relleno no portante. Sobre este perímetro se asienta la cubierta de la iglesia, fabricada en madera empleando un peculiar sistema constructivo. Es plana y consta de gruesas vigas, sobre las que reposa un entablado del mismo material, con pavimento de ladrillo pastelero como acabado exterior. De esta cobertura se «suspende» la bóveda interior, también de madera, en forma de medio cañón muy rebajado, con lunetos que interrumpen su recorrido para proporcionar iluminación interior.

Debido a su insólita resistencia frente a sucesivos terremotos, el templo trinitario ha preservado casi intacta su depurada arquitectura, característica del Barroco limeño de inicios del siglo XVIII. Los muros interiores se ven desprovistos de adorno, el cual

◀ Fig. 19. Iglesia del monasterio de las Trinitarias Descalzas (1708-1722)
a. Fachada
b. Puerta lateral

▲ Fig. 20. Iglesia del monasterio de las Trinitarias Descalzas (1708-1722)
a. Cúpula sobre el crucero.
b. Coro alto.
c. Nave interior.
d. Retablo mayor (Matías Maestro y Jacinto Ortiz, 1811-1812).



se concentra en los robustos entablamentos que sirven de remate a los paramentos y de sustento a la bóveda. Estos entablamentos sugieren un sutil movimiento gracias a la adición de gruesas ménsulas que sostienen los arcos fajones de la bóveda. Más contundente es el sentido dinámico de la cúpula de media naranja (Fig. 20a), cuyo anillo está adornado con ocho grandes ménsulas, produciendo, según San Cristóbal, «el más bello molde de rueda dentada en todo el Barroco limeño».⁵⁶

Pero es sobre todo en el exterior donde el Barroco limeño se manifiesta en plenitud (Fig. 19). La portada principal, elevada en dos cuerpos de ancho desigual, despliega una rotunda volumetría. Presenta varios elementos característicos, como el uso de columnas pareadas de orden toscano en el primer cuerpo y pilastras con capitel de modillón en el segundo, siguiendo un modelo que se haría común en la ciudad desde mediados del siglo XVII. El robusto entablamento del primer cuerpo se interrumpe en la parte central para albergar una pequeña hornacina, la cual descansa sobre una voluminosa ménsula y queda atrapada por la propia cornisa que se quiebra en arcos verticales. Esta configuración se encuentra en numerosas portadas de la capital virreinal, con diversas variantes. El segundo cuerpo presenta un movimiento muy acentuado, producto de la acumulación de pilastras y traspilastras. Estas se distribuyen en ocho ejes, en distinto nivel de profundidad, asentadas sobre altísimos pedestales, alrededor de un eje central conformado por la ventana coral, de forma elíptica.⁵⁷ Flanquean a esta portada dos torres, cuyo diseño sigue muy de cerca el modelo típico de las pequeñas iglesias limeñas anteriores al terremoto de 1746.



Sobre sus esbeltas bases, adornadas con sencillas pilastras, se asienta un sencillo campanario rematado por una curiosa cúpula.

Mucho menor atención ha recibido la portada lateral, resuelta con el mismo lenguaje que la principal (Fig. 20b). Aquí contrasta la sencillez del cuerpo bajo y sus anchas pilastras toscanas con el notable volumen y el dinamismo del cuerpo alto. Todo el ancho de la portada es recorrido por un grueso entablamento y sobre él se asienta una voluminosa ménsula que sustenta la única hornacina. En el segundo cuerpo se genera una marcada tensión hacia el centro que, al igual que en la portada principal, surge por el abigarramiento de pilastras y traspilastras en planos escalonados. Esto hace que el plano que alberga la hornacina adquiera un notable volumen, acentuado por la cartonería integrada a la cornisa abierta en arcos.

En paralelo con la iglesia se iba edificando el monasterio, siempre bajo el patrocinio de Gurmendi. Solo se habían levantado un claustro y treinta celdas para las primeras monjas cuando la muerte sobrevino a don Bernardo, apenas tres meses después de inaugurado el templo. Al poco tiempo, un nuevo benefactor entraba en escena para culminar las obras: era José de Santiago Concha, marqués de Casa Concha y oidor decano de la Real Audiencia. Su aporte permitió concluir el claustro principal y edificar dos claustros adicionales, además de garantizar el suministro de agua con la mejora de la pila y sus cañerías. También se hicieron seis celdas adicionales, un noviciado y otras piezas, como el refectorio, las cocinas y la enfermería.⁵⁸

A diferencia del monasterio cisterciense, el de las trinitarias fue concebido desde sus cimientos como un complejo planificado, siguiendo el sistema de celdas iguales y organizadas en torno a un claustro, que conserva hasta nuestros días. A través de las porterías exterior e interior se tiene acceso al primer claustro, de planta irregular y rodeado de una galería de arcos sobre gruesas columnas de madera, cuyo único adorno es el emblema trinitario en las enjutas (Fig. 22). Alrededor se distribuyen los ambientes comunitarios, aunque la mayoría de los que hoy se ven son de construcción moderna. De la estructura original únicamente subsiste la crujía colindante con el templo y el muro que da hacia la calle. El coro bajo primigenio tampoco existe ya, pues fue reemplazado por una estructura moderna, seguramente tras el terremoto de 1966. El ambiente original presentaba las mismas características que la iglesia, cubierto por una falsa bóveda rebajada con lunetos, y lo presidía un gran retablo frente al cual se ubicaban las sillas para el rezo y el canto de las monjas.

El claustro principal, situado detrás de la cabecera del templo, es de mayor tamaño y está rodeado por celdas de vivienda. También de un solo nivel, su galería se alza sobre columnas de madera con una acentuada éntasis, siguiendo un modelo que se repite en numerosos claustros de la ciudad construidos en el transcurso del siglo XVIII. Su apariencia actual se debe a una intervención realizada a inicios del siglo XX, la cual despojó a la arquería de los adornos de yesería que debió ostentar originalmente. De este claustro se accede a una pequeña capillita adosada al muro testero de la iglesia, decorada con pintura mural y cubierta por una airosa cúpula elíptica (Fig. 29). Además de estos claustros, el monasterio contó con dos más, aunque de menores dimensiones, así como una huerta, todos los cuales han desaparecido.

No pasó desapercibido a sus contemporáneos que «el hermoso Templo de Trinitarias Descalzas», como lo describió Llano y Zapata, resistiera incólume el terremoto de oc-

◀ Fig. 21. Retablo-sepulcro de Bernardo de Gurmendi (c.1722). Sacristía de la iglesia de las Trinitarias Descalzas.

◀ Fig. 22. Primer claustro del monasterio de las Trinitarias Descalzas (c.1730)

▼ Fig. 23. Ecce Homo. Factura italiana Nicola di Mari 1699-1741. Iglesia de las Trinitarias Descalzas.



- ▼ Fig. 24. Señor Cautivo de las Trinitarias. Anónimo limeño, s. XVIII. Iglesia de las Trinitarias Descalzas.
- ▶ Fig. 25. Señor del Huerto. Anónimo limeño, s. XVIII. Monasterio de las Trinitarias Descalzas.
- ▶ Fig. 26. Verdadero retrato del Redentor Cautivo que se venera en los Trinitarios Descalços desta Villa de Madrid. Anónimo español, s.XVIII. Monasterio de las Trinitarias Descalzas.

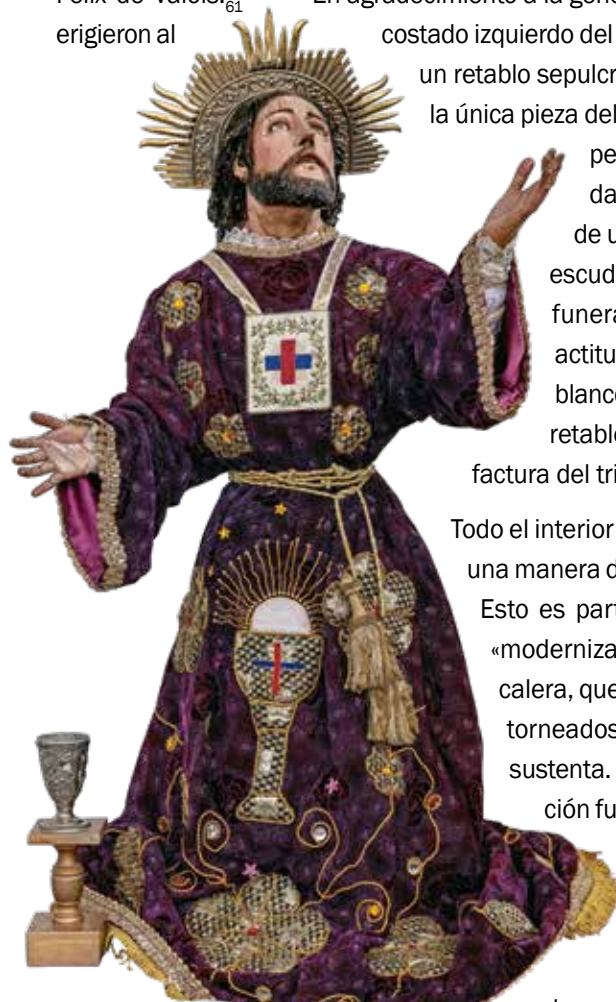


tubre de 1746, que echó por tierra el resto de las iglesias de la capital virreinal.⁵⁹ Pero lo que no destruyó el sismo lo hizo el hombre, pues a inicios del siglo XIX se remodeló completamente el adorno interior, reemplazando lo que debió ser un magnífico conjunto de retablos barrocos por otros inspirados por la nueva corriente neoclásica, bajo la dirección de Matías Maestro.

RETABLOS Y PINTURA MURAL: LOS BIENES ARTÍSTICOS DE LAS TRINITARIAS DESCALZAS

Como su congénere cisterciense, la iglesia de las Trinitarias Descalzas contó desde sus inicios con un rico equipamiento litúrgico, costado por Bernardo de Gurmendi. Sus donaciones permitieron ensamblar el púlpito y cinco retablos –que luego llegarían a ser siete–, «cuyas labores de primorosa talla, le apuraron al arte toda su destreza en el dibujo, y todo su acierto en el trabajo».⁶⁰ El retablo mayor debió responder al esquema de cuadrícula regular de calles y cuerpos, y contó con varias imágenes de escultura. Ocupaba el nicho principal de la calle central el misterio de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen María y en el superior se encontraba una imagen de san Miguel arcángel, advocación titular, mientras que en las calles laterales las hornacinas contenían imágenes de santos de la orden, entre ellos los fundadores san Juan de Mata y san Félix de Valois.⁶¹

En agradecimiento a la generosidad de Gurmendi, las trinitarias erigieron al



costado izquierdo del presbiterio, justo frente al coro bajo, un retablo sepulcro en su memoria⁶² (Fig. 21). Esta es la única pieza del mobiliario original que se conserva,

pero en la actualidad ha sido trasladada a un ángulo de la sacristía. Dentro de una gran hornacina, coronada por su escudo familiar, se emplaza la escultura funeraria de Bernardo de Gurmendi en actitud orante. El uso deliberado del color blanco con perfiles dorados recuerda otros retablos sepulcros coetáneos, aunque la factura del trinitario sea más modesta.⁶³

Todo el interior del templo resultó transformado de una manera dramática por la reforma neoclásica. Esto es particularmente notorio en el púlpito, «modernizado» al nuevo gusto, excepto su escalera, que preserva su baranda de balaustres torneados y la gran ménsula barroca que la sustenta. El ideólogo detrás de esta remodelación fue el arquitecto Matías Maestro, bajo

cuya dirección el carpintero Jacinto Ortiz ejecutó en 1811-1812 el nuevo conjunto de retablos.⁶⁴ El que preside la capilla mayor repite el esquema característico de Maestro, si bien su factura dista mucho de la calidad de otros ejecutados por este o su círculo (Fig. 20d). Consta de un solo cuerpo de orden colosal, compuesto por cuatro grandes columnas jónicas y un ático semicircular, cuyo punto focal es el grupo escultórico de



VERA BEAT
VERA DI LO
SIA A VILLANOVA MADRIN

ANNO D
A ORGANO D



▲ Fig. 27. Capilla interior, Monasterio de las Trinitarias.

► Fig. 28. Ermita de la Natividad, Monasterio de las Trinitarias Descalzas

la Santísima Trinidad coronando a la Virgen María. Lo acompañan dos figuras de san Juan de Mata y san Félix de Valois, tal vez las mismas que había en el retablo precedente.

De los demás altares de la iglesia, todos neoclásicos, merecen destacarse dos, más por su contenido escultórico que por su factura misma.⁶⁵ El primero, al lado derecho del crucero (Fig. 23), exhibe un estupendo *Ecce Homo* –bajo el nombre popular del *Señor de la caña*–, que ha sido atribuido recientemente al maestro napolitano Nicola di Mari (activo en 1699-1741) o su taller.⁶⁶ Al lado opuesto, la capilla del Nazareno Cautivo alberga una réplica del Cristo de Medinaceli venerado en Madrid, devoción estrechamente asociada con la historia trinitaria (Fig. 24, 26). Más allá de sus cualidades estéticas, resalta por constituir uno de los cultos más populares de la ciudad desde mediados del siglo XX. Ambas imágenes, junto con el Señor del Huerto, titular de un antiguo santuario interior⁶⁷ (Fig. 25), salen en procesión como parte del cortejo de la Semana Santa limeña, en el Domingo de Ramos.⁶⁸

En su interior, el monasterio guarda todavía muchas piezas de interés, por lo que sería imposible detenerse en cada una de ellas. Son dignas de mención algunas obras de ensambladura, como el pequeño retablo del antecoro, salomónico y sin dorar, presidido por una imagen de vestir de la Virgen María. Otro retablito, de madera labrada y dorada, está dedicado a la Sagrada Familia y se sitúa en una pequeña ermita o capilla del primer claustro. Toda la ermita es un verdadero relicario, pues sus muros se ven enteramente recubiertos de lienzos y grabados de distintas épocas y estilos (Fig. 28). En cambio, el hermoso retablo barroco salomónico y dorado que adornaba el antiguo coro bajo

fue retirado del edificio y actualmente sirve de altar mayor en el santuario de Santa Rosa de los Padres.

Otro aspecto resaltante es el uso intensivo de pintura mural en todo el complejo, prácticamente desde su construcción. La narración de la madre Josefa de la Santísima Trinidad ya menciona esa modalidad decorativa en los claustros, afirmando que «se pintaron con tan diestros pinceles, y colores tan vivos, que alegra la vista al mismo tiempo que la engañan, pues no parecen pinturas de pared, sino lienzos pegados a ella, siendo su hermosa variedad en toda la circunferencia que incluye su distrito, suspensión agradable de los ojos, y recreo visible de los ánimos».⁶⁹ Varias zonas conservan vestigios de esa ornamentación. Así, por ejemplo, en la parte alta de la portería exterior subsisten fragmentos de un conjunto de factura ingenua, posiblemente del siglo XIX, que representan a santos y beatos de la orden (Fig. 30). Mas relevante es la pintura sobre lienzo que hasta hace algunos años presidía un





altar en la portería interior, cuyo tema es el patrocinio de la Virgen a los religiosos trinitarios (Fig. 29). Se ve a María extendiendo su manto protector sobre varias figuras de santidad de la historia trinitaria, bajo la Santísima Trinidad en medio de un coro de ángeles.

La restauración llevada a cabo por Prolima desde 2024 ha permitido identificar varios estratos de pintura que remiten a diferentes épocas, lo que atestigua los cambios de gusto experimentados por el complejo a lo largo del tiempo. La evidencia mural más antigua, coetánea con la construcción de la iglesia, presenta los muros recubiertos de pintura roja simulando un aparejo de ladrillo, a manera de trampantojo, mientras que las portadas y elementos ornamentales muestran un color grisáceo, parecido a la cantería de piedra.⁷⁰ Un siguiente estrato corresponde a la remodelación neoclásica que se emprendió a inicios del siglo XIX. En esa ocasión las torres del templo fueron recubiertas por una grisalla con trazos geométricos y las portadas exhibían diversas formas de jaspeado, imitando las vetas del mármol. Este tipo de acabado fue bastante común en Lima a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en el contexto de la reforma clasicista. Lamentablemente, intervenciones sucesivas, sobre todo a lo largo del siglo XX, ocultaron por completo la riqueza cromática del conjunto.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: HISTORIAS PARALELAS

De un modo u otro, el devenir republicano de la Trinidad y las Trinitarias marcaría grandes diferencias en el destino de ambos cenobios. El de las Trinitarias Descalzas del Arcángel San Miguel ciertamente ha corrido mejor suerte, pues las religiosas aún lo habitan y mantienen vivas algunas devociones tradicionales como la del Nazareno Cautivo. En cambio, el monasterio cisterciense de la Santísima Trinidad representa la otra cara de la moneda. A pesar de ser uno de los más antiguos de la ciudad, vio disminuir su población paulatinamente, hasta contar con apenas ocho monjas a mediados del siglo XX. Por ello, en 1966, las cinco religiosas que todavía lo habitaban solicitaron al arzobispado su incorporación a la Congregación de Religiosas Franciscanas de la Inmaculada Concepción, a la cual se transfirió la titularidad original.⁷¹ Si bien en 1992 se refundó el monasterio cisterciense de Santa María de la Santísima Trinidad en Lurín, con monjas venidas del monasterio de las Huelgas, en España, este tuvo corta duración y en 2018 las religiosas regresaron a su país de origen. Actualmente lo ocupa una comunidad de monjes benedictinos, quienes felizmente conservan algunas de las reliquias procedentes del viejo cenobio cisterciense.



◀ Fig. 29. Patrocinio de la Virgen María sobre la orden Trinitaria. Anónimo limeño, s.XVIII. Portería interior, monasterio de las Trinitarias Descalzas.

▲ Fig. 30. Santos de la orden Trinitaria. Anónimo limeño, s.XIX. Portería exterior, monasterio de las Trinitarias Descalzas.

Páginas siguientes:

- ▶ Procesión de la Virgen del Carmen, patrona de los Barrios Altos.





Vida festiva en el claustro



LA VIDA FESTIVA EN LOS MONASTERIOS

Pedro Guibovich Pérez



El 21 de agosto de 1633, el virrey Luis Jerónimo Fernández de Cabrera, conde de Chinchón, y los oidores de Lima, revestidos con las insignias de su autoridad, acudieron a la iglesia de la Encarnación para asistir a misa en el día del Tránsito de la Virgen. Dada la relevancia de la ceremonia y de los concurrentes, el sermón fue encargado al agustino Melchor Maldonado y Saavedra, obispo electo de Tucumán. Poco después, uno de los asistentes a la función religiosa anotaba que esta se había celebrado «con la grandeza y solemnidad que el dicho monasterio acostumbra y estuvo la iglesia muy ricamente aderezada de vistosas colgaduras y pinturas».¹ Como se deduce de sus palabras, no era de extrañar que el interior del templo fuese decorado con tanta pompa, pues desde tiempo atrás, y gracias a sus cuantiosas rentas, las monjas de la Encarnación eran conocidas por organizar suntuosas festividades y por comisionar importantes obras a artistas locales y europeos.

Pese a la desaparición física de la Encarnación, es posible recordar las grandes festividades que sucedieron dentro de sus muros gracias a los testimonios contemporáneos. Similares celebraciones tuvieron lugar en otros cenobios de Lima y las principales ciudades del virreinato. No es tarea fácil reconstruir ese desvanecido mundo festivo monjil, debido a la escasez de fuentes documentales y a las dificultades de acceso a los archivos comunitarios. A esto se suma que los estudiosos de las congregaciones religiosas han privilegiado otro tipo de temas, tales como la economía, la historia institucional y la cultura letrada.² Por ello, las siguientes páginas intentan aproximarse a algunos aspectos de la vida festiva en los monasterios

◀ Fig. 1. Virgen del Carmen de Lima en su fiesta central, 16 de julio. Luce todas sus condecoraciones oficiales, incluyendo la Orden El Sol del Perú.



▲ Figs. 2a, b, c. Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Lima.
 a. Espadaña campanario, siglo XVII.
 b. Fachada.
 c. Señor del Santuario al inicio de su fiesta siendo entregado por las religiosas a la hermandad.

fundados en el virreinato del Perú, particularmente en Lima. Esta restricción obedece a que la mayoría de las fuentes con que contamos corresponden a la capital, en tanto que sabemos bastante menos de lo ocurrido en los monasterios de otras ciudades, aunque se hará mención de ellos cuando sea el caso.

La ciudad colonial fue el escenario por excelencia de la fiesta, sea con ocasión de las beatificaciones y canonizaciones, o durante las efemérides cívicas y religiosas. Las monjas no fueron ajenas a esa cultura festiva y los acontecimientos fundacionales, por ejemplo, involucraban a una parte significativa de la población urbana. Lo mismo sucedía cuando se realizaban profesiones de monjas y funciones litúrgicas, todas acompañadas de conjuntos que ejecutaban música vocal e instrumental. Igual de vistosas eran las visitas de autoridades civiles y eclesiásticas a los monasterios, o las celebraciones que seguían a las elecciones de abadesas. En suma, las ocasiones fueron múltiples y, como se verá, las religiosas no las desaprovecharon. En las páginas que siguen no es mi intención, parafraseando a Susan Socolow, presentar a las monjas «como seres a los cuales su cultura les había dado poder o las había victimizado». ³ En lugar de buscar heroínas o víctimas, sostengo que, a pesar de vivir segregadas por las cercas de sus monasterios, las monjas fueron activas agentes y participantes del calendario festivo urbano, unas veces con fines piadosos y otras tan solo por diversión.

EL PAISAJE URBANO

A fin de entender de mejor manera la relevancia de las festividades monjiles, conviene apelar a la imaginación para observar el paisaje de la ciudad virreinal, donde los complejos religiosos ocupaban las áreas más extensas. Visto a la distancia, el casco urbano lucía dominado por las torres y las cúpulas de sus numerosas iglesias. Los campanarios de los monasterios de monjas eran más sencillos que sus pares de frailes: constaban de un solo cuerpo y se elevaban a poca altura. Los tañidos de las campanas llamaban a la oración, anunciaban los hechos luctuosos y festivos, y alertaban de los peligros reales o ficticios. Para usar una expresión del historiador Johan Huizinga, aquellas marcaban «el tono de la vida». ⁴ En cuanto a las cúpulas, algunas solían estar pintadas de vivos colores o recubiertas de azulejos. Vistos en conjunto, campanarios y cúpulas mostraban el gusto estético, la capacidad económica y la gravitación sobre el cuerpo social de las órdenes religiosas.

Lima sobresalía claramente entre las ciudades del Perú por contar con catorce comunidades de monjas. Mientras tanto, en Arequipa había tres; en Cuzco, otras tres; en Trujillo, dos; y en Cajamarca y Huamanga, una en cada ciudad. Al promediar el siglo XVIII, el visitante que recorriera las calles limeñas seguramente quedaría intrigado por las inmensas cercas de los monasterios, que encerraban pequeñas ciudades aisladas del resto. Lo que sucedía dentro de sus muros solo era conocido de manera indirecta, cuando algún suceso se filtraba al exterior y nutría las murmuraciones, particularmente cada vez que había elecciones de abadesas.

Como era de esperarse en una sociedad marcadamente estamental, había notorias diferencias entre los monasterios limeños. Las comunidades denominadas «calzadas» gozaban de significativos ingresos y acogían a un considerable número de mujeres. Sin embargo, solo una parte reducida de ellas eran religiosas de velo o profesas, provenientes la mayoría de familias de la élite criolla; su día a día era más bien cómodo, pues vivían en celdas independientes, donde eran atendidas por esclavas y criadas,



mientras que sobre los hombros de las monjas de velo blanco o no profesas recaían las duras tareas domésticas. Los cenobios más ricos de Lima eran, en primer lugar, la Encarnación y la Concepción, fundados en el siglo XVI. A estos se sumarían, en el siglo siguiente, los de Santa Clara, la Santísima Trinidad, Santa Catalina y, ya en el XVIII, el de Santa Rosa. Distinto era el caso de los conventos descalzos, más modestos en términos económicos, que albergaban comunidades más reducidas y carecían de servidumbre. Eran casas como las de Nuestra Señora del Prado o de las Descalzas de San José, por lo general escindidas de los grandes monasterios en busca de una vida más retirada y austera. Por lo tanto, resulta lógico que los monasterios más grandes y acaudalados fueran asiduos agentes de las fiestas coloniales, como lo muestran las fuentes impresas y manuscritas.



SOLEMNIDAD DE LAS FUNDACIONES

Entre los acontecimientos monacales que exigían un gran boato festivo, quizá ninguno podía competir en solemnidad y trascendencia con la fundación de un nuevo monasterio. Así, por ejemplo, la mañana del 1 de febrero de 1708, la población de Lima despertaba animada por el repique general de las campanas en todas las iglesias, y al llegar la noche sus calles y plazas se veían iluminadas por antorchas y fuegos artificiales. La razón de tanto alborozo no era otra sino el anuncio de que al día siguiente se llevaría a cabo la ceremonia fundacional del monasterio de Santa Rosa. La tarde del 2, tres monjas seleccionadas para officiar como fundadoras dejaron el monasterio de Santa Catalina de Sena en lo que sería el inicio de un extenso recorrido ritual por el centro



▲ Fig. 3. Anónimo limeño. Aparición del Niño Jesús a santa Rosa de Lima, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 4. José Espinosa de los Monteros. Santa Teresa de Ávila es guiada por los ángeles, 1682. Óleo sobre lienzo.

de la ciudad. El trayecto tuvo dos etapas: primero, de su monasterio a la catedral, y luego de esta a su nueva casa. En la primera etapa se detuvieron en la Concepción, Santísima Trinidad y la Encarnación para saludar y despedirse protocolarmente de sus habitantes.⁵

La segunda etapa del trayecto se inició alrededor de las cinco de la tarde, con una solemne procesión que partió de la catedral. Para tal ocasión, las calles «estuvieron colgadas preciosamente y regado de flores el suelo». El cortejo procesional fue bastante nutrido, ya que en él participaron frailes de las comunidades dominica, mercedaria, agustina y franciscana; miembros del clero secular; el deán y cabildo de la catedral; el cabildo de la ciudad; los diversos tribunales y la Real Audiencia. Para dar mayor lustre y solemnidad al acontecimiento, fueron portadas en ricas andas de plata las imágenes de santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís, san Pedro Nolasco, santa Catalina de Sena y, desde luego, «la esclarecida patrona de la América, hija de esta ciudad, Santa Rosa de Santa María».⁶

Del templo mayor, el cortejo se dirigió a la iglesia de Santo Domingo, donde las monjas fundadoras entraron a visitar a la Virgen del Rosario y venerar «los huesos sagrados de su madre Santa Rosa». En la plazuela frente a la iglesia, «se levantó un altar muy bien dispuesto y adornado con todas las galas de preseas que amontó para el mayor lucimiento el amor». En la calle de San Agustín, se dispuso un segundo altar, «competidos los primores como iguales los deseos de servir galante a los cultos de Rosa».



Y en una esquina, antes de llegar al nuevo monasterio, la parroquia de San Marcelo erigió un tercer altar, «en que tuvo mucho que celebrar el buen gusto y entretenerse la curiosidad de los ojos al ver tanto primor florido, tanta riqueza brillante». En la mitad de la cuadra, a las puertas de Santa Rosa, un cuarto altar fue erigido por la parroquia de San Sebastián, «en cuya pila bautismal recibió Santa Rosa la primera gracia que conservó inviolable hasta el cielo». Un quinto altar «de todo esmero se sazonó en lo interior de la iglesia del nuevo monasterio, en que el amor de algunas señoras, empeñadas por su Rosa, echaron el resto».⁷

Las religiosas llegaron finalmente a su monasterio, en cuya iglesia fue cantado el *Te Deum* y hubo una breve representación a cargo de seis niñas, «dando los plácemes al buen pastor Cristo Señor Nuestro de los nuevos campos de flores y rosas que escogía para su descanso y pasto de sus purísimas hijas». Acto seguido, entraron las religiosas a su nueva casa, se cerraron sus puertas y quedó establecida la clausura.⁸

No menos ostentosa y multitudinaria fue la inauguración, en 1745, del monasterio de Santa Rosa en Arequipa. Pero, a diferencia de lo que aconteció en Lima en 1708, en la ciudad del sur los festejos duraron diez días. A fin de hacer partícipe del evento a la mayor cantidad de personas, el traslado de las fundadoras desde el monasterio de Santa Catalina a su nueva casa duró dos días. En el primero, el cortejo se detuvo en la catedral para rendir culto a la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, donde «asistió toda la nobleza de caballeros y señoras de distinción abultando la numerosa

▼ Fig. 5. Anónimo. Santa Catalina de Siena recibe el hábito dominico, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 6. Anónimo cuzqueño. Santa Rosa de Lima ingresa al monasterio del Carmen Alto, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

plebe»;⁹ prosiguió luego a la iglesia de Santo Domingo y de aquí al convento de Santa Teresa, donde las monjas pasaron la noche. Las calles por donde transitó el cortejo fueron decoradas con colgaduras y flores, y en las que conducían de Santa Teresa al flamante cenobio se erigieron numerosos «arcos triunfales», los cuales, según un testigo, «se adornaron unos solo de dorado, láminas y cuadros, otros de bruñida plata y otros solo de espejos y algunos buscaron en la variedad la hermosura».¹⁰ Siempre desplegando una prosa barroca, el mismo testigo describió el deslumbramiento que le causó la decoración interior del templo, donde la abundancia de luces fue tal «que no teniendo lugar en qué acomodarse más, entraban a mirarse en los innumerables espejos que adornaban el templo para lucir multiplicadas».¹¹ Una vez que las monjas ingresaron a la clausura, prosiguió la octava con misas y sermones durante el día, y fuegos artificiales en la noche. Estos últimos fueron tan abundantes y elaborados que, además de entretener a la población, ocasionaron tal resplandor «que no hizo falta el sol, porque detuvo el ingenio con máquinas de fuego el día».¹²

PROFESIONES DE MONJAS

También fueron particularmente festivos y vistosos los ingresos de novicias y profesiones de monjas, más aún cuando la protagonista pertenecía a una familia prominente. En tal situación, vecinos notables y, a veces, el virrey y su familia participaban en el cortejo procesional. Eran inmejorables oportunidades para que la élite, bajo el manto de la piedad, exhibiera su poder económico y político. El 15 de diciembre de 1703, María Teresa de Saavedra, hija del marqués de Ribas y nieta del general Álvaro de Luna, hermano del conde de Salvatierra, que había sido virrey, ingresó como novicia en la Encarnación. Sus padrinos fueron el virrey Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de la Monclova, y su esposa. En un gesto de singular deferencia, la pareja virreinal se montó en la carroza que llevaba a la novicia. Mientras el gobernante, «como





tan cortesano», fue en el estribo, la condesa lo hizo en la parte posterior, donde se colocaba el equipaje, y Josefa, la hija de los virreyes, condujo uno de los caballos del tiro. En el interior de la iglesia, se montó un estrado para acomodar convenientemente a los miembros de la nobleza.¹³ Tiempo más tarde, el 19 de febrero de 1705, María Teresa hizo su solemne profesión. Por segunda vez, los virreyes fueron sus padrinos, y el obispo de la isla Margarita, auxiliar de Lima, impuso el velo. La virreina acompañó a su ilustre ahijada a la clausura, en tanto que el virrey, la Audiencia y los demás tribunales permanecieron en la iglesia.¹⁴

No se trataba de un caso único, pues las profesiones de hijas de familias nobles movilizaban siempre a la élite. El 26 de julio de 1708, en el monasterio limeño de Santa Rosa, tomó el hábito Luisa Ruiz Cano. Como madrina actuó su hermana Mariana Ruiz, mujer del licenciado don Manuel de Zárate, asesor del virrey, y el hábito se lo impuso el chantre de la catedral, Melchor de la Nava. A la ceremonia asistieron miembros de la nobleza y el cabildo eclesiástico, porque doña Luisa gozaba de un alto estatus social. Uno de sus hermanos era José Ruiz Cano, prebendado de la catedral, y otros dos se titulaban «de la familia del virrey». Para atraer la atención del público no convidado a la función dentro de la iglesia, tres cuadras antes del monasterio «se levantaron arcos vistosos para celebrar el triunfo de quien pisa el mundo por servir a Dios en la religión».¹⁵ Más discreta parece haber sido la profesión de Isabel Vega Torres en el monasterio cisterciense de la Santísima Trinidad. El 2 de febrero de 1710, el obispo auxiliar presidió la ceremonia, que se realizó «con gran lucimiento», ya que la iglesia fue adornada y hubo música coral para la ocasión.¹⁶



▲ Fig. 7. Monasterio de Santa Teresa, Cuzco. Coro alto.

► Fig. 8. Monasterio del Carmen, Trujillo. Rēja del coro alto.

VOCES E INSTRUMENTOS: UNA REÑIDA COMPETENCIA

No solo en las profesiones y ordenaciones la música estaba presente, sino además en casi todos los actos litúrgicos, porque las religiosas la estimaban como un elemento sustancial, de acuerdo con numerosos testimonios. Se recuerda, por ejemplo, que el 23 de junio de 1631 se cantaron las calendas en todos los monasterios de Lima «con mucha música y muy excelente».¹⁷ Al parecer, entre sus capillas musicales existía una suerte de soterrada competencia que no pasó desapercibida. De acuerdo con el cronista Juan Antonio Suardo, Santa Clara, la Santísima Trinidad y la Encarnación se disputaban la primacía. Como aficionado a la música y asiduo asistente a las funciones religiosas en las iglesias de esos cenobios, Suardo sopesó los pareceres de la población acerca de las destrezas musicales de las monjas. En su *Diario*, anotó que el 6 de agosto de 1630 se celebró la fiesta de la Transfiguración en la iglesia de Santa Clara, «con muy aventaxada música y muy grande concurso de gente».¹⁸ Tiempo después, el 24 de diciembre de ese mismo año, refirió que se cantaron las calendas en las iglesias de frailes y monjas, «con músicas y juguetes excelentes, pero el de la Santísima Trinidad y el de Santa Clara dizen que se llevó [sic] las galas».¹⁹ El 24 de diciembre de 1634, comentó que las monjas cantaron las calendas «con músicas excelentes y peregrinas y quien se llevó la gala, en opinión del vulgo, fueron las de Santa Clara».²⁰ La fama de las clarisas se mantuvo aún entrado el siglo XVIII. Un autor anónimo registró en un papel periódico de la época que el 12 de agosto de 1707, en la iglesia de Santa Clara, con ocasión de la fiesta de su titular, «hubo especial esmero de músicas en el coro» y, como era usual en tales ocasiones, asistieron el virrey y «la ciudad».²¹



Otro entusiasta aficionado a la música (y también al teatro) fue el dominico fray Reginaldo Lizárraga. A principios del siglo XVII, escribía que la Encarnación destacaba por «el cuidado en celebrar los oficios divinos, la solemnidad y concierto, con tanta música de voces admirables, con todos géneros de instrumentos, que no parece cosa de acá de la tierra, y sobre los sábados a la Salve, donde concurre la mayor del pueblo y de las órdenes muchos religiosos a oírla». Más aún, no tiene reparo alguno en confesar su debilidad por la música: «que si todos los sábados, hallándome en esta ciudad, me diesen mis prelados licencia para oírla, no la perdería».²² Según el mismo autor, en la Concepción los oficios divinos, «si no son iguales en la música al de la Encarnación, vanles pisando los carcañales, y no les hacemos en este agravio, porque el otro, como más antiguo y principio, proveyóle Nuestro Señor de voces y destreza en el canto y todo género de música cual se requiere para alabar a Su Magestad». A fin de evitar eventuales reproches monjiles, agregó sobre la Concepción: «No quiero decir más, no me apedreen. Aunque es así, que en este convento hay religiosas muy diestras, y de voces admirables, y en el órgano famosas».²³ La excelencia de la música coral ejecutada en la Concepción era reconocida aún a mediados del siglo XVII, cuando el franciscano Diego de Córdoba y Salinas anotaba que sus monjas «eran de celebradas voces».²⁴

El ideal era que las propias comunidades contasen con religiosas competentes en la ejecución de música vocal e instrumental. A falta de estas, se solía contratar músicos y cantores laicos, pero ello representaba un gasto adicional que no siempre era posible sufragar.²⁵ De allí que resultara más conveniente acudir a un maestro para la instrucción musical de novicias y monjas. En 1664, Tomás de Herrera fue contratado durante dos



▲ Fig. 9. Anónimo huamanguino. Tránsito de la Virgen, siglo XIX. Óleo sobre tela.

► Fig. 10. Anónimo. Dormición de la Virgen, siglo XVIII. Escultura de madera policromada y tela encolada.

años para enseñar a las novicias y monjas profesas del convento de Santa Clara, en el Cuzco, la ejecución del arpa, el órgano y el canto, así como «darles toda la música que fuere menester para las festividades que se ofrecieren en dicho monasterio».²⁶

DECORACIÓN DE LAS IGLESIAS

En las fiestas, la música solía estar unida al despliegue de ornamentación apropiada para cada acontecimiento. Si bien el decorado permanente de las iglesias estaba constituido por retablos, pinturas y esculturas, cada vez que tenía lugar una función religiosa se añadían elementos adicionales, unas veces por obra de las propias monjas y otras por cofradías u otras corporaciones. El 19 de agosto de 1629, en la iglesia de la Encarnación se celebró la fiesta del Tránsito de la Virgen, y en ella tuvo lugar «la oración de las cuarenta horas con mucha solemnidad assí de colgaduras y adornos [...] como de excelente música y sermones muy escogidos».²⁷ Cinco años después, el 20 de agosto de 1634, el virrey y los oidores asistieron a la fiesta del Tránsito de la Virgen en la misma iglesia, que las monjas habían «aderezado y colgado [...] con extraordinaria curiosidad y adorno».²⁸ De acuerdo con el ya citado Córdoba y Salinas, las fiestas en la Concepción eran de «gran aplauso, gasto y ostentación».²⁹

De distinto carácter, aunque no menos esmerada, era la decoración destinada a conmemorar los eventos luctuosos. Así, la erección de túmulos en homenaje a miembros de la familia real y de la nobleza o a papas recientemente fallecidos convocaba a un equipo concertado de pintores, escultores, carpinteros, herreros, sastres, arquitectos y albañiles. Con ocasión de la muerte de Felipe IV, el 27 de setiembre de 1666 la Inquisición organizó sus honras fúnebres en la iglesia de la Concepción, donde se erigió un túmulo grande y muy curioso y de grande ostenta [*sic*], y donde se pusieron gran cantidad de cera, que ardía. Y estaba en medio del túmulo un mundo muy grande y sobre él la figura de nuestro rey y señor de bulto, muy parecido, con su corona de oro, y

en sus manos una columna y sobre ella un cáliz dorado. Y estaba la iglesia en redondo colgada de damasco y todas ricas de colores, y todo lleno de mil sonetos.³⁰

No hay manera de documentar en detalle quiénes fueron los asistentes a esta u otras ceremonias fúnebres, así como sus reacciones. Pero no resulta difícil imaginar que las luces, los sonidos y los aromas que inundaron la nave de la iglesia halagaron los sentidos de muchos de ellos, enfatizando el sentido simbólico de la arquitectura efímera levantada en homenaje al monarca difunto.

VISITAS DE AUTORIDADES

Por diversos motivos, virreyes, prelados, oidores y otras autoridades visitaban los monasterios en ocasiones especiales. En el caso de los virreyes, el encuentro revestía singular importancia, dada su condición de representante del rey, gobernante cristiano y administrador local del real patronato. El 21 de noviembre de 1631, el virrey conde de Chinchón y su esposa acudieron a la Encarnación y, en su portería principal, «les estaba prevenido un recibimiento condigno». Los virreyes tomaron asiento junto a dicha portería, abierta de par en par, desde la cual pudieron divisar a treinta monjas que «empezaron a cantar y tañer diversidad de instrumentos». Acto seguido, «les sacaron muchas fuentes allí de muy regalada colación con exquisitos olores, con que los señores condes estuvieron entretenidos hasta cerca las ocho de la noche». Luego todas las fuentes fueron llevadas a palacio, donde el virrey las mandó entregar a Juan de Carvajal, presidente y visitador de la Real Audiencia de Charcas, por entonces de paso por Lima.³¹ Años después, el 5 de julio de 1638, el virrey, su esposa y su hijo volvieron a la Encarnación, «por aver obtenido la dicha señora virreyna especial buleto para ello y en las dichas se le hizo muy grande recibimiento y fue muy festejada».³² Días después, el 20, los tres acudieron de visita a la Concepción, «en donde se le hizo muy prevenido recibimiento y anduvieron muy cumplidas y generosas las monjas en festejar y regocijar a la señora virreyna».³³

Las festividades dentro de los muros conventuales podían ser sacras, las más, pero también a menudo profanas, lo que ocasionó el reproche de las autoridades eclesiásticas. A pesar de las prohibiciones dictadas por los prelados, las monjas difícilmente dejaron de interpretar música profana. En julio de 1737, con motivo de la visita del comisario general de los franciscanos a la clausura del monasterio de Santa Clara, en





▲ Fig. 11. Anónimo. Alegoría que celebra la victoria de la madre Castro, prelada electa de un monasterio, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

► Fig. 12. Anónimo limeño. Retrato de la madre Margarita Francisca de la Concepción, fundadora del Real Monasterio de Santa Ana o del Carmen Bajo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

el Cuzco, sus monjas adornaron una habitación donde «representaron una loa y otros juguetes [...] con muy buenas óperas de música», al término de las cuales sirvieron un refresco muy abundante.³⁴ Seis años más tarde, en diciembre de 1743, las monjas de Santa Catalina, también en el Cuzco, organizaron en honor del obispo Pedro Morcillo Rubio de Auñón «un festejo de loa, música y bailes», al cual él mismo asistió y se prolongó casi cuatro horas.³⁵

La vida festiva de los monasterios fue motivo de escándalo para algunos prelados rigoristas. En 1775, el arzobispo Diego Antonio de Parada dictó un extenso reglamento para la reforma de las costumbres en los cenobios limeños. Prohibió la decoración de las celdas, el uso de joyas el día de la profesión, la realización de «músicas, danzas, festines, representaciones cómicas y otros excesos» y «subir a sus cercas, torres y techos por ser materia escandalosa el que las reconozcan de fuera y no menos el que hagan estos lugares teatros de conversaciones», entre otras prácticas. El alcance de tales prohibiciones es incierto.³⁶

ELECCIONES DE ABADESAS: CELEBRACIÓN Y CONFLICTO

En más de una ocasión, los festejos iban acompañados de circunstancias violentas que interrumpían la paz de la clausura. El motivo más frecuente eran las elecciones de abadesas, que llegarían a ser apasionadamente disputadas. Aunque en principio esos comicios debían celebrarse cada tres años, en algunos casos podían ser anuales; la candidata requería más de la mitad de los votos en votación secreta, confidencial y limitada a las monjas de velo negro, quienes escribían el nombre de su favorita en una balota que luego depositaban cerrada en un ánfora. Para asegurar la paz entre los grupos contendientes, los prelados o sus representantes solían acudir ese día al



monasterio y permanecían entre las religiosas. Una vez concluido el acto electoral y proclamada la ganadora, era común que se realizasen celebraciones muy diversas. El 11 de enero de 1635, las monjas de Santa Clara eligieron como nueva abadesa a María de Silva. En la tarde del día siguiente, se celebró una corrida de toros y hubo muchas carreras con la participación de caballeros, «en regocijo de la nueva abadesa», frente a la portería del monasterio.³⁷

Sin duda, regocijos callejeros como ese daban lugar a tumultos y ruidos molestos. De ahí que tres décadas más tarde, el arzobispo de Lima, Juan de Almoguera, denunciara con evidente malestar que, luego de una elección, se realizaran grandes celebraciones en la calle. Criadas y mulatas salían al exterior del monasterio

y recorrían las vías adyacentes tocando diferentes instrumentos musicales y portando divisas para festejar el resultado. A las del bando perdedor no les quedaba otra que conformarse con su suerte y mantener discreción acerca de las celebraciones, «porque si se supiese que revelaban algunas cosas de estas, las matarían a pesadumbres y aún a golpes».³⁸



- ▶ Fig. 13. Cocina del monasterio de Santa Catalina, Arequipa (recreación contemporánea).
- ▶ Fig. 14. Repostería del monasterio de Santa Catalina, Arequipa (recreación contemporánea).
- ▶ Fig. 15. Elaboración de turrone de Doña Pepa en la actualidad. Monasterio de Santa Clara Lima.
- ▼ Fig. 16. Anónimo surandino. Alacena, fines del siglo XVII. Madera ensamblada y labrada.

No obstante las llamadas de atención por parte de las autoridades, el arraigo popular de aquellas demostraciones públicas de júbilo hizo que subsistieran hasta fines del siglo XVIII. El arzobispo Juan Domingo González de la Reguera, en carta al rey suscrita el 28 de marzo de 1785, informaba la conclusión de la visita de doce monasterios de la capital. Solo le faltaban los de la Encarnación y la Concepción, pero llegaría a confesar que no se había atrevido a hacerla en este último, donde hacía poco había sido electa como abadesa la madre Muchotrigo. Refería que una vez conocidos los resultados de la votación, criadas y mujeres salieron a las calles con banderas y matracas dando vítores a la referida religiosa y diciendo a voces que había sido elegida contra el dictamen del arzobispo. En opinión de este, el desafío a su autoridad bien merecía castigo, pero, sabiendo que la Audiencia estaba parcializada con la postura de las monjas, había tenido que sufrir en silencio.³⁹

COMIDA Y REPOSTERÍA MONACALES

Por regla general, todos los acontecimientos festivos iban acompañados de comidas en forma de almuerzos y «colaciones». Estas últimas parecen haber

consistido en refrigerios en los que se ofrecían dulces, refrescos, fiambres o pastas. A partir de las evidencias documentales, imaginamos que las cocinas comunitarias de los monasterios debieron ser espacios muy bien abastecidos de utensilios e insumos alimenticios, además de concurridos por monjas de velo blanco, criadas y esclavas, pues había muchas bocas que alimentar y algunos paladares que halagar, en particular en los conventos calzados. En las cocinas se preparaba la comida diaria y eventualmente eran recibidos pedidos del exterior. Las cuentas de los monasterios de Lima que han llegado a nosotros y se

conservan en el Archivo Arzobispal de esta ciudad muestran la diversidad de productos que eran consumidos. Cito un ejemplo tomado del libro del gasto ordinario de la Santísima Trinidad en 1645. Allí se lee que el día previo a la fiesta de San Bartolomé, para la preparación de «un locro» se compraron zapallos, papas verdes y secas, choclos, azúcar, camotes, pepinos, quinua, «frijoles nazidos», achiote, ají seco, caiguas, manteca, anchovetas secas y sal. Parece ser que el «locro» era un potaje que se preparaba con cierta regularidad en la Santísima Trinidad, ya que aparece mencionado varias veces. Sabemos sus ingredientes, pero no cómo fue guisado o cocinado. Además de las cocinas comunitarias, las monjas de velo negro que habitaban celdas, construidas a modo de diminutas casas, contaban con pequeños



espacios reservados para la preparación de sus alimentos, como se puede ver en el monasterio arequipeño de Santa Catalina.

Como no nos ha llegado ningún recetario del periodo colonial y menos de los que pudieron usar las monjas, carece de sentido afirmar la existencia de una «culinaria» o «gastronomía» conventual.⁴⁰ En cualquier caso, alguna fama debió tener la cocina de las monjas como para ofrecer al alto clero un servicio de lo que hoy se llamaría *catering*. El 15 de febrero de 1630, los prebendados de la catedral de Lima obsequiaron al nuevo arzobispo Hernando Arias de Ugarte con una «espléndida comida», en la que se sirvieron «sesenta y quatro platos diferentes y de cada uno quatro», guisados en la Concepción y pagados por aquellas dignidades.⁴¹ Desafortunadamente, no contamos con los detalles de ese opíparo festín, pero, como era usual en la época, no debieron faltar los postres de frutas y dulces. Aficionado a estos últimos era el franciscano Buenaventura de Salinas y Córdoba, quien confiesa que en Lima, a inicios de la década de 1630, había «pasterías y casas donde se vende chocolate y dulces, y deste género con abundancia y regalo en todos los conventos de monjas con exceso».⁴² Los dulces fabricados en los conventos servían para agasajar a personajes importantes, pero también para ganar sus voluntades, creando o fortaleciendo de esa manera vínculos afectivos con los monasterios.

La tradición de la repostería conventual subsiste en nuestros días, aunque con recetas modernas, ya que no se han conservado las de tiempos coloniales. Allí están para comprobarlo postres tales como «alegrías», «suspiros de monja», «pasta labrada de leche», «alfajores de chirimoya», «pastelitos de yuca», entre otros.⁴³ Al igual que ayer, los llamados *dulces de convento* siguen engriendo nuestros paladares.





▲ Figs. 17. Altar efímero levantado para la fiesta de la santa fundadora, con esculturas quiteñas de ángeles. Iglesia del monasterio de Santa Clara, Lima

► Fig. 18. Procesión de santa Clara de Asís, saliendo de la iglesia monacal de Santa Clara, Barrios Altos, Lima.

► Fig. 19. Procesión de santa Rosa de Lima que sale del monasterio de Santa Rosa de Santa María el día de su fiesta central, 30 de agosto.



PROCESIONES

De uno u otro modo, la actividad festiva de las monjas tendía a proyectarse más allá del espacio de clausura, lo que ayudaba a reforzar la relación entre la comunidad y los vecinos. El caso más evidente es la salida de procesiones por las calles, que permitían a la comunidad tomar parte de los ritos en igualdad de condiciones con otros colectivos religiosos de la ciudad. Se recuerda, por ejemplo, la solemne procesión promovida por el Santo Oficio de la Inquisición el 18 de octubre de 1667. Era una actividad extraordinaria, organizada en desagravio de dos lienzos pintados de Cristo crucificado y la Virgen, que habían sido objetos de injurias por el médico francés César Bandier. En su trayecto desde la catedral al monasterio del Prado, el cortejo procesional se detuvo en la puerta de las Descalzas de San José, donde se había montado una «estación» dedicada al Santísimo Sacramento. En ese momento salieron del interior del monasterio «seis monjitas [...] la una hecha abadesa y otra priora, dos que parecían profesas y dos donadas con unos azafates de plata echando flores».⁴⁴ Años después, con ocasión de las fiestas de beatificación del arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo, en 1680, partió de la catedral con destino a la iglesia de Santa Clara «una procesión muy grande», en la que se condujo sobre andas una imagen del santo «donde había mucho que ver». Dado que el arzobispo había sido el fundador de dicho monasterio, sus monjas se esforzaron por tener un relevante protagonismo mediante el diseño de un carro sobre el cual iban «muchas niñas en hábito de monjas claras y su abadesa, cantando y con su órgano».⁴⁵ Disfrazar a las niñas permitía a las monjas participar en eventos que, debido a su condición, les estaban vedados. Las niñas debían ser aquellas que habitaban el convento por decisión de algún familiar para ser criadas e instruidas por las monjas.

EL OCASO DE LA FIESTA MONACAL

Todo lo que principia tiene un fin y la vida festiva de las monjas no sería la excepción. Esto se hizo cada vez más evidente al llegar las corrientes secularizadoras y luego las políticas liberales de la joven república. Ya en las postrimerías del siglo XVIII, la situación económica de los monasterios limeños y cuzqueños era crítica. En lo que se refiere a los primeros, en su *Relación de gobierno*, compuesta hacia 1796, el virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos anotaba que las «rentas de algunos monasterios son cortas, y no pueden con ellas sufragar con lo preciso a la subsistencia». Para aliviar sus necesidades cotidianas, las monjas se servían de los jornales de sus criadas y esclavas. En opinión del virrey, esta práctica «es causa de otros desórdenes que se dexan sentir con no poco dolor de los que los conocen».⁴⁶ Al sur, en el Cuzco, los monasterios de la antigua capital incaica enfrentaban severas dificultades para el cobro de sus rentas provenientes de propiedades agrarias, y su dedicación al comercio de menudeo, si bien cubrió sus carencias, fue objeto de crítica porque iba en contra de la disciplina monástica.⁴⁷

A medida que los ingresos de los monasterios fueron progresivamente disminuyendo, hubo menos posibilidad de organizar suntuosas celebraciones acordes con la tradición colonial. Estas terminaron convertidas en recuerdos del pasado y, al mismo tiempo, en excepcionales testimonios de la activa participación de las monjas como protagonistas y comitentes de la fiesta urbana, que he procurado recuperar en estas páginas a través de algunos testimonios de época, los cuales apenas dejan entrever un fascinante aspecto aún por definir: las complejas relaciones entre el mundo cerrado de los monasterios y el aparato lúdico desplegado en las ciudades donde se encontraban.

Páginas siguientes:

- Iglesia de las Concepcionistas Descalzas de San José, Lima. Vista de la nave.







*Crisis y reforma:
el siglo XIX*



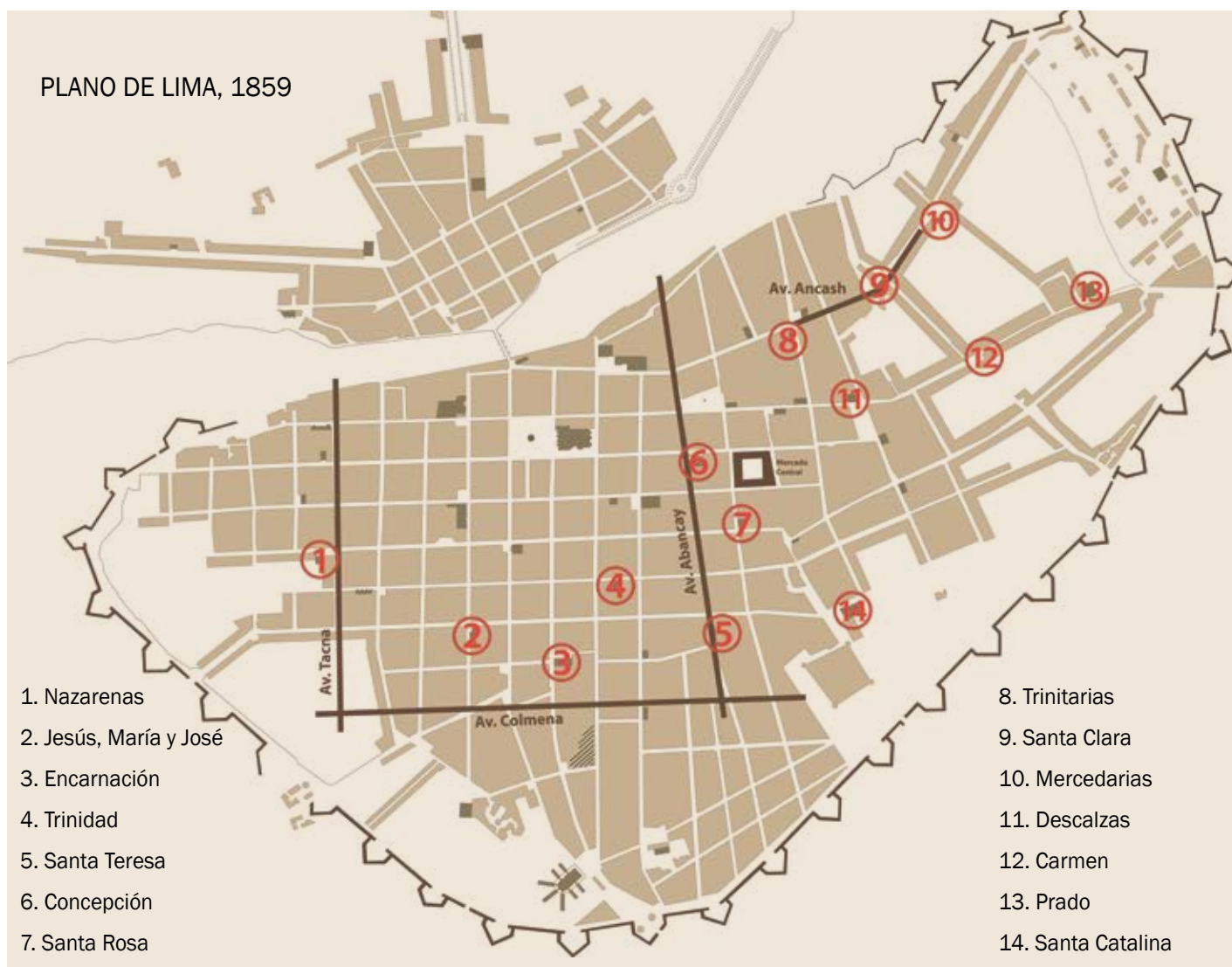
ANTE EL AVANCE DEL SIGLO: REFORMA Y CRISIS EN LAS IGLESIAS MONACALES LIMEÑAS, SIGLOS XIX Y XX

Daniel Vifian López



lo largo del turbulento siglo XIX, la imagen de una «ciudad-monasterio», tradicionalmente adjudicada a Lima por cobijar una densa población religiosa dentro de sus murallas, se iría desvaneciendo de manera inexorable. En un primer momento, y en medio del creciente proceso de secularización que caracterizó a los decenios finales del virreinato, los monasterios capitalinos lograrían mantener cierta iniciativa en el campo artístico. Se adhirieron entonces a la corriente estética oficial que preconizaba el denominado *buen gusto* o neoclasicismo, basado en el retorno a los preceptos de orden, simplicidad y claridad de formas. A ese periodo le siguió otro de aguda crisis, en el que la joven república tendió a recortar significativamente el antiguo poder de la Iglesia, suprimiendo conventos y liberalizando sus bienes. Por último, desde la década de 1850 hasta mediados del siglo XX, habrán de interactuar dos tendencias contrapuestas: una renovada voluntad por remozar el aspecto de las iglesias monacales y, simultáneamente, una profundización de la crisis, que se concretó en la expropiación de grandes terrenos monacales en favor de las reformas urbanas conducidas por el Estado. Las siguientes páginas intentan esbozar esa sucesión de profundos cambios, que afectaron tanto la vida de las religiosas como su patrimonio artístico, centrándose en el caso de los grandes monasterios limeños y enfatizando la escasa atención historiográfica prestada a ese complejo periodo. Por ello mismo, las reflexiones propuestas aquí buscan contribuir, de alguna manera, a lo que debiera ser una «historia del estrago», aún por escribirse.

◀ Fig. 1. Altar mayor de la iglesia de Santa Clara. Lima.



EL «BUEN GUSTO» EN LA HISTORIA DEL ARTE PERUANO

De los catorce monasterios coloniales que poblaron Lima (Fig. 2), cinco de ellos –la Concepción, la Encarnación (Fig. 3), Santa Clara, las Nazarenas y Santa Teresa (Fig. 4)– fueron objeto de expropiaciones a través de sendas reformas urbanas entre 1846 y 1947-1948. Ello supuso la desaparición, total o parcial, de sus templos y/o claustros, sobre la base de un amplio corpus de leyes, decretos, oficios y comunicaciones, elaborado para afiatar la recurrente política estatal de secularizar los espacios e instituciones sacros a lo largo de todo el siglo XIX y la primera mitad del XX. El desmedro ocasionado, empero, no fue exclusivo de los terrenos monacales. Desde la creación del Cementerio General de Lima, en 1808, y la consecuente escisión del poder de la Iglesia sobre la administración de los enterramientos, las posturas liberales del estado colonial y luego del republicano no dejarían de afectar los derechos y territorios eclesiásticos, haciendo cada vez más tangible el avance del siglo, en sus dos acepciones.¹

Sin duda, la crisis en que se vieron sumidos los espacios eclesiásticos, sumada a la consiguiente escasez de estudios acerca del arte religioso decimonónico peruano y, específicamente, sobre el arte monacal,² confirman que la ciudad de Lima ha sido siempre un palimpsesto de estratigrafías múltiples pendientes de descifrar.³ Estudios recientes y pioneros se han ocupado de la tirante relación Estado-Iglesia y la adapta-

bilidad económica de las distintas órdenes religiosas frente a las políticas desamortizadoras.⁴ No obstante, en cuanto al campo estrictamente artístico, es poco lo que se ha avanzado hasta ahora; todavía no existe un registro integral de las obras del periodo y es muy escaso el número de estas que halla su correlación en los archivos.⁵ Aún hoy, quien intente abordar la estética del «buen gusto» en el Perú enfrentará también el juicio negativo hacia todo lo que se entiende actualmente por neoclásico, formulado desde inicios del siglo XX por Domingo Angulo,⁶ Rubén Vargas Ugarte,⁷ y decididamente retomado en tiempos más recientes por Jorge Bernales Ballesteros, quien llegaría a afirmar en 1972 que la última década del siglo XVIII vio «el advenimiento de un corto periodo, totalmente decadente y nefasto para la historia del arte de la ciudad».⁸ Así, se consolidó la imagen de un Matías Maestro destructor de todo el pasado barroco. A pesar de que ese mismo año José García Bryce definía al mismo personaje⁹ como un prolijo diseñador clasicista, antes que neoclasicista,¹⁰ habría que esperar al cambio de siglo para asistir a una sostenida revaloración investigativa de la fiebre modernizadora del «buen gusto».¹¹ No obstante la ya mencionada oleada destructora del siglo XX, Lima conserva un muestrario significativo de su retabística decimonónica, pues la mayoría de los monasterios remozaron sus iglesias construyendo por lo menos un altar a la nueva usanza en el corto lapso de las dos primeras décadas del siglo XIX, con miras a dejar atrás «aquella forma antigua del tiempo de las tinieblas».¹²

UN ARTE RENOVADO: LA ARQUITECTURA MONACAL TARDOCOLONIAL

Desde el último tercio del siglo XVIII, la tendencia (tanto de origen francés como italiano) de pensar el arte desde su depuración por medio del retorno a las formas y estructuras clásicas, se difundió en Lima paulatinamente. Halló su primera manifestación en el altar mayor de la iglesia del monasterio de las Nazarenas (1771), que incluso mereció en su momento una publicación dedicada a encomiar su «solidez, hermosura y gracia; una noble y majestuosa sencillez, que, sin confundir con adornos superfluos, se deja



◀ Fig. 2. Antonio María Dupard, Plano de Lima, 1859 [vectorizado por © Juan Gómez Huasco; e intervenido por © Daniel Vifian López: se ha agregado el futuro trazo de las avenidas Tacna, Abancay, La Colmena y Áncash, abiertas en el siglo veinte]

▲ Fig. 3. Antiguo monasterio colonial de la Encarnación, demolido en el siglo XX. Foto coloreada.

▲ Fig. 4. Antiguo monasterio Santa Teresa, demolido en el siglo XX. Foto coloreada.



▲ Figs. 5a, b. Iglesia de Santa Clara antes de su demolición en la parte inferior el coro bajo sobre el cual se edificó la nueva iglesia. 1924). Fotos coloreadas. Archivo Monasterio de santa Clara.

► Fig. 6. Iglesia de Santa Clara. Vista de la nave después de su modificación. Foto coloreada de Manuel González Salazar, Fotografía, Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima.

percibir de primer golpe, llenando de admiración y complacencia».¹³ El campo quedaba así abonado para el arribo, hacia 1786, de un Matías Maestro, a quien pronto se le encargaría la transformación de gran parte de las iglesias limeñas bajo tales preceptos. Siguiendo el ejemplo de las comunidades regulares masculinas, en Lima casi no hubo monasterio que no participara de una reforma de modernización que sería agresiva y breve, pues el inicio de las campañas independentistas marcó su fin.

En los primeros años del siglo XIX, Lima vería el surgimiento de obras cuyas estructuras enfatizaban la unidad compositiva por sobre la proliferación ornamental, de modo que pudieran *percibirse de primer golpe*, según el ideario ilustrado. En esa línea y en 1814, la abadesa del monasterio de Santa Clara, sor Ventura Cantillana y Gavilán, asumió como un triunfo personal la reforma de la iglesia a su cargo (Fig. 5a, b, 6). Indicaba que el altar mayor «exigía de absoluta necesidad repararse, porque también amenazaba ruina» y que se aprovechó para hacerlo, quitándole «aquella forma antigua del tiempo de las tinieblas, en que aquí no se conocía el buen gusto, y dándole la moderna, que vemos en los altares reformados de esta capital».¹⁴

A ese respecto conviene recordar que en 1806 se planeó la refacción del campanario. Matías Maestro (ecónomo de este monasterio)¹⁵ había ofrecido sus servicios gratuitamente, pero, tras la verificación de su estado ruinoso, presentó el diseño de una nueva torre.¹⁶ Según su tasación, refrendada luego por el alarife Francisco de Céspedes, los trabajos habrían costado unos 2000 pesos. Ocho años después, sin embargo, las obras excedieron el presupuesto: los ímpetus reformistas no solo se habían encargado de intervenir la iglesia misma, su media naranja, confesionarios y sacristía, así como habían efectuado trabajos en altares menores, sino que incluso entorpecieron el proyecto inicial, dejando la torre inconclusa, aun cuando la abadesa había recibido 1000 pesos extra y empleado 430 más de las limosnas.¹⁷ A fines de año, con evidente impaciencia, reconocía la necesidad de concluir las obras de la torre, pues, según sus palabras, «por ojos conocedores ella es la mejor de todas las de Lima».¹⁸ Para ello se pusieron a disposición las rentas de una finca que poseía el monasterio en la calle del Molino Quebrado.



No es posible saber cuánto fue tomado del diseño original de Maestro, pero existe una imagen (Fig. 7), captada por un artista viajero, que muestra la torre terminada. Se observa en ella el cuerpo de campanas con su cúpula bulbosa y, tras la muralla del monasterio, parte del cuerpo bajo, una vista que resulta suficiente para entender la interacción de las pilastras pareadas con los elementos horizontales. Tanto los entablamentos de ambos cuerpos de la torre como el balaustre y el alto basamento intermedio resultaron marcados por un juego de salientes y entrantes según transitaban o no por la zona de las pilastras; y, a manera de cierre, se erguía un muy rectilíneo frontón quebrado. Si bien la torre respondía todavía al vocabulario artístico del Barroco, si se contrasta su austeridad con el curvilíneo conjunto arquitectónico del edificio, se observará que resaltaba, más bien, como un manifiesto de severidad clasicista y, por tanto, de modernidad.

Es claro que la noción de lo novedoso esgrimida por la abadesa de Santa Clara respondía a un contexto material específico, dependiente, por un lado, de la (endémica) estrechez de los presupuestos, y, por otro, del efecto de contraste que la reforma pudiese generar

▲ Fig. 7. Iglesia de Santa Clara, 1847, Imagen coloreada de la Litografía del álbum de la corbeta francesa La Bonite.



con su entorno. Era un gusto sujeto a la percepción de actualidad que las formas clásicas portaban, incluso por separado. Por ejemplo, pese a que el remozamiento del altar mayor (Fig. 1) se condujo, para satisfacción de la abadesa, de acuerdo con lo que se consideraba «de buen gusto» y «moderno»,¹⁹ lo cierto es que los cambios se limitaron al reemplazo y acomodo de algunos pocos elementos decorativos – como la vistosa inserción de columnas de fuste liso –, aunque sin alterar la estructura general de un antiguo retablo que había pasado ya por una amplia remodelación apenas cuatro décadas atrás, para adaptarlo al gusto rococó.²⁰

Con respecto a los altares menores, en palabras de la abadesa, todos fueron reformados «a semejanza del mayor». Su costo fue solventado, aducía, por «cuenta de la devoción de mis hermanas, que cuidaban de su culto».²¹ Se sabe por Manuel Atanasio Fuentes que en 1858 los retablos eran nueve en total, contando el mayor.²² Algunos pueden verse en la (Fig. 5), pero solo uno ha sobrevivido a la demolición de la iglesia en 1924 (Fig. 8). Aun así, se puede observar que la citada «semejanza»



con respecto al mayor, defendida por la abadesa, no habría sido sino una búsqueda de ampliación presupuestaria.

En todo caso, el altar subsistente (Fig. 6) es representativo de la retablística decimonónica y en él puede percibirse la influencia de Maestro, si no su autoría. Posee una estructura clásica de un cuerpo y tres calles con remate central; un esquema que se remonta, en Lima, al siglo XVI, por ejemplo, en la manierista portada lateral de la iglesia de San Agustín. Fue un modelo que bien podía encontrarse en diversos tratados de arquitectura a lo largo de la historia de los estilos, desde el alto Renacimiento hasta el rococó (Fig. 9). No obstante, la singularidad del altar de Santa Clara se expresó a través de la elegante fluidez sinuosa de su entablamento, con un ritmo que alternaba lo cóncavo y lo convexo. Era, en suma, un sintético y muy expresivo eco borrominesco que, por un lado, se enfrentaba a un barroquismo abigarrado –y, por ende, censurable–, mientras que por otro hacía uso de las herramientas compositivas de un barroquismo, pero de vena racional que, en los términos de García Bryce, enfatizaba la «importancia de los órdenes clásicos» y hacía una «distinción relativamente clara entre escultura y arquitectura, y entre decoración y arquitectura [...]».²³

Dejando el caso de Santa Clara,²⁴ los altares mayores subsistentes de las iglesias monacales limeñas pueden ser agrupados en dos modelos, ambos constituidos por un solo

cuerpo de orden único y tres calles. El primero presenta el frontón semicircular (elemento por excelencia del periodo) que se encuentra en las iglesias del Carmen Alto (Fig.11) y Trinitarias;²⁵ el segundo ostenta un remate central, representado en los monasterios de las Descalzas de San José (Fig. 12), Santa Catalina y Santa Rosa. Ambos modelos fueron los más recurrentes durante todo el periodo tardocolonial, lo que pondría de manifiesto, en principio, un gusto homogeneizador y, con mayor probabilidad, pocas manos involucradas en los diseños limeños.

Sobre la base de la documentación disponible es posible determinar que, en los años previos a 1812, el altar mayor de las Trinitarias fue ejecutado (bajo recomendación de Matías Maestro) por el carpintero Jacinto Ortiz y a pedido del capellán Bernabé Tamarria, quien le solicitó, además, el púlpito y otros cinco altares.²⁶ En cuanto al de las Descalzas, se tiene noticia de que en 1817 la abadesa Ana Andrea de la Santísima Trinidad informaba sobre su estado ruinoso y acerca de la necesidad de rehacerlo, para lo cual se había desarmado el «altar viejo».²⁷

En cuanto a los altares menores, es preciso destacar que fueron los más afectados por los cambios urbanos, refacciones y remodelaciones internas de las iglesias a lo largo del siglo XX, al punto de haber desaparecido muchos de ellos. No obstante, es posible deducir que en ese tipo de obra se desplegó mayor variedad inventiva. De lo que ha quedado (o de aquello que pudo ser fotografiado), lo primero que se observa es que cada iglesia privilegió aquellos retablos que se encontraban cercanos al presbiterio. Se puede constatar la aplicación de ese criterio en la Concepción, la Trinidad, Trinitarias, Santa Clara y Santa Catalina.

De todas estas reformas, la que se presenta a sí misma como una incógnita es la asociada al arco fajón del crucero de la iglesia de la Concepción, en donde se leía: TOTA PULCHRA ES MARIA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE AÑO 1802. No se ha podido precisar el contexto preciso de la citada fecha.²⁸ Sin embargo, aunque no es posible afirmarlo aún, este año podría estar relacionado con la construcción de los dos altares (Fig. 10), de una muy inusual orientación oblicua, que se observan a los pies del mismo arco. Su planta semicircular, sus columnas jónicas y entablamento corrido que se curva en un arco de medio punto poseen una clara filiación con el lenguaje clasicista de la primera década del siglo XIX. Aparte, enfocándonos en la planta semicircular mencionada, esta había sido promovida ya desde finales del siglo XVII por medio de publicaciones como el tratado de arquitectura de Andrea Pozzo (Fig. 14), y fue replicada también en la iglesia de la Trinidad en los dos retablos contiguos al presbiterio (Fig. 13). Se trata de un parentesco que podría compartir una datación relativa.

◀ Fig. 8. Altar lateral de la iglesia de Santa Clara [el remate como se observa en la Fig. 9 ha sido retirado hace poco].

◀ Fig. 9. Giovanni Battista Montani, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari* (Roma: Giouanbatista Soria Romano, 1621), lám. 63.

▼ Fig. 10. Iglesia de la Concepción. Foto coloreada de Manuel González Salazar. Fotografía, Colección particular de Luis Martín Bogdanovich.

Página 282:

▶ Fig. 11. Altar mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Lima.

Página 283:

▶ Fig. 12. Altar mayor de la Iglesia de las Descalzas de San José, hoy de los Misioneros de los Santos Apóstoles.









En el caso de las Descalzas de San José, sus retablos laterales presentan una mayor dificultad para ubicarlos en un contexto temporal acotado debido a su conformación híbrida: todos repiten la estructura del altar mayor, de un solo cuerpo de orden único con remate, y, no obstante, todos ofrecen asimismo soluciones distintas entre sí según diseños con reminiscencias de un Barroco menos próximo a los preceptos de sencillez y claridad de formas. En el altar del Cristo crucificado²⁹ (Fig. 16), por ejemplo, se recurrió a un diseño curvilíneo para conectar las salientes del entablamento con este mismo, pero con un resultado enjuto y poco armonioso en términos de proporciones. El entablamento, a su vez, aunque fue proyectado para ser corrido en concordancia con el orden jónico de sus columnas, terminó como escondido tras el ático, rompiendo la unidad del conjunto. El dedicado a Nuestra Señora del Carmen (Fig. 15) pareciera haber respondido a una suerte de abigarramiento clasicista, lo que es en sí un oxímoron. Estos altares sugieren que pudieron ofrecer, en suma, un campo de experimentación e inventiva muy distante de la homogeneidad de otras obras contemporáneas.

De manera abrupta, el ciclo constructivo desplegado en esos años pronto se vería frenado con el advenimiento de las guerras de independencia, seguido por una serie de medidas legales «de índole económico-eclesiástica [enlazadas a] las necesidades fiscales del Estado».³⁰ Ello tuvo como consecuencia, en gran medida, que durante varias décadas la otrora intensa actividad artística de las comunidades eclesiásticas entrara en un largo periodo de receso.

EL CONVULSO PERIODO POSINDEPENDENTISTA Y LA NUEVA PORTADA DE LA CONCEPCIÓN

Parfraseando a Pilar García Jordán, la década de 1820 abriría paso a la paulatina subordinación de la Iglesia al nuevo orden político republicano.³¹ El 31 de marzo de 1822, el ministro Bernardo Monteagudo demandó que el arzobispado fuera tras las especies, alhajas y dinero *de los enemigos de la justa causa* que pudieran haber sido depositados en los distintos monasterios de Lima.³² La respuesta unánime de las abadesas fue un breve informe sobre la inexistencia de lo reclamado, al tiempo que expresaban su adhesión a *la patria*.³³ Sucedió luego que, tanto en 1823 como en 1824, a manera de precaución –aunque no ya ante el expolio estatal, sino por temor a la invasión *de los realistas*–, se ideó una práctica clandestina de ocultamiento de alhajas consistente en encajonar todas las piezas de valor, para ser entregadas a un comisionado que el gobernador eclesiástico designara.³⁴ Sin embargo, ninguna precaución podía evitar lo que pronto sería el primer avance secularizador firme, dado a través de la reforma de regulares del 28 de setiembre de 1826. En palabras de Fernando Armas Asín:

La crítica [estatal] iba dirigida a que en el plano económico [los regulares] no aportaban mucho en términos de recursos humanos a la prosperidad nacional, pues dadas sus actividades eran un supuesto desperdicio social. En términos de posesión de bienes, puesto que su fin de dominio era la simple renta, gene-





raban el fenómeno conocido como «manos muertas», que impedía el libre movimiento de los bienes.³⁵

Así, bajo las nuevas disposiciones que prohibían la existencia de dos casas de la misma orden en cada ciudad y de que ellas serían erradicadas de no contar con un número mínimo de religiosos, los efectos de esa primera ley liberalizadora se concretaron rápidamente en la supresión de decenas de conventos en todo el país. Un solo monasterio limeño fue afectado, el de Santa Teresa (Fig. 17), debido a su reducido número de monjas (en 1825 había solo cinco), las cuales fueron destinadas al Carmen Alto en 1829. Desde el ejecutivo, durante la presidencia de Agustín Gamarra, la medida tomada respecto a Santa Teresa fue vista como una puesta en orden, justificada a pesar de las «aflicciones, lamentos, lágrimas y turbaciones de las religiosas». Según el ministro Mariano Álvarez, la responsabilidad recaía en la inacción legal de la autoridad eclesiástica, a la que le competía «sin previa excitación de la civil, remediar los abusos de las casas regladas».³⁶ En consecuencia, el 13 de febrero de 1833, para cubrir créditos internos nacionales, el mismo gobierno buscó subastar los bienes de los conventos supresos,³⁷ entre los que se contaban los predios rústicos y urbanos de Santa Teresa.³⁸

Con el propósito de asegurar el control sobre los recursos susceptibles de ser expropiados, el régimen bolivariano disponía en 1826 que los ecónomos de cada iglesia no suprema hiciesen un inventario de bienes.³⁹ Como consecuencia de esa medida se generó una rica documentación sobre los altares existentes y sus respectivos programas iconográficos.⁴⁰ Tres años después, el 9 de octubre de 1829, fue emitido un decreto que –dicho en sus propios términos– demandaba que toda alhaja de oro y plata de los templos que no fuera de absoluta necesidad para el culto fuera entregada bajo la figura de empréstito forzoso, a fin de suplir los inmensos gastos que gravaban los fondos del erario público.⁴¹



◀ Fig. 13. Altar lateral de la iglesia de la Trinidad.

◀ Fig. 14. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorium et architectorum* (Roma: Johannis Jacobo Komarek, 1693), figura 60.

◀ Fig. 15. Retablo lateral de Nuestra Señora del Carmen. Iglesia de las Descalzas de San José, hoy de los Misioneros de los Santos Apóstoles.

▲ Fig. 16. Retablo lateral del Cristo crucificado. Iglesia de las Descalzas de San José, hoy de los Misioneros de los Santos Apóstoles.



▲ Fig. 17. Iglesia demolida de Santa Teresa. 1825.

cepción, mejor que en ningún otro, se dio una muestra clara de la aplicación de los recursos legales en favor de «todas las comodidades de ornato, aseo y salubridad»⁴⁷ de la ciudad, tal como lo expresó el decreto del 18 de noviembre de 1846 que ordenaba la plantificación del Mercado Central. A través de su acongojada y por momentos ofuscada abadesa, Nicolasa Martínez, las concepcionistas opusieron irreductible resistencia desde el principio, ralentizando día tras día, mes a mes, las obras de inspección, tasación del terreno y levantamiento de la pared divisoria que pasaría a formar la nueva calle, denominada (José Gregorio) Paz Soldán, en honor al ministro ejecutor de la reforma urbana.

Ante la persistente rebeldía de las religiosas, las sucesivas conminaciones del ministro tuvieron nombres de ley: por la del 26 de setiembre de 1826, se amenazó con el hecho de que el monasterio era expropiable no solo por el escaso número de monjas, sino también por aducir que se trataba de una orden franciscana y que la ley prohibía la duplicidad de conventos en una misma ciudad.⁴⁸ Por la del 13 de febrero de 1833, se

La política desamortizadora continuó con el decreto del 20 de diciembre de 1829 que establecía «que todos los bienes laicos vinculados⁴² eran enajenables, con la restricción de no poder disponer de ellos 'a favor de manos muertas'. [...] Se disponía que quienes tuviesen la posesión –el dominio útil–⁴³ [...] podrían redimirlos a la mitad, adquiriendo por tanto propiedad sobre ellos [...]».⁴⁴ Sobre la base de las leyes de 1826 y 1829, el objetivo legislativo estatal de las siguientes décadas, durante el auge guanero, fue el de la desvinculación general, lo que sería aprovechado, clientelismo mediante, para insertar en el mercado librecambista la mayor cantidad de bienes y rentas eclesiásticas.

Luis Antonio Eguiguren recogía, en 1945, una anécdota atribuida a Ramón Castilla y fechada en 1853 que lo describe como obsesionado por adquirir la propiedad de una huerta del monasterio de la Encarnación.⁴⁵ Según la solicitud suscrita por él mismo, la finca estaba «situada a intramuros de esta ciudad, y a los confines de la calle denominada de San Jacinto [actual jirón Quilca]»,⁴⁶ la cual le fue, en efecto, concedida en enfiteusis por ciento cincuenta años (o tres vidas útiles). Era obvia la intención de Castilla de apropiarse del predio con el pasar de los años y su sentido de oportunidad y ventaja, dada su posición de expresidente, si se repara en otras dos medidas de mayor repercusión urbana, que él mismo propició durante sus mandatos presidenciales: la expropiación, entre 1846-1848, de la mitad de la Concepción para erigir el Mercado Central, y la de 1857-1858 que afectó la zona sur del monasterio de la Encarnación en aras de abrir paso a la nueva estación del tren Lima-Chorrillos.

En el caso de la enajenación del monasterio de la Con-



arguyó que todos sus bienes podrían pasar a cubrir las necesidades fiscales de la hacienda nacional.⁴⁹

Las negociaciones y los pormenores de todas las dilaciones y delaciones entre Paz Soldán y el arzobispo de Lima, Francisco Javier Luna Pizarro, en su papel de pastor eclesial, demoraron cerca de un año; pero, para octubre de 1847, se llegó a reconocer al monasterio la suma de 197 815 pesos 6 reales, más una renta segura,⁵⁰ «haciendo así» –y he aquí la última estocada del ministro– «productivo un terreno inútil que servía, tal vez, de teatro de desorden en una casa de recogimiento y oración».⁵¹ La escritura de enajenación fue firmada por fin el 16 de junio de 1848,⁵² y al año siguiente, con los ánimos menos exaltados, se pudo realizar una visita pastoral que, entre otros documentos, dio lugar a un valioso inventario de bienes y altares de la iglesia.⁵³

La respuesta de las concepcionistas hacia lo que consideraban un abuso de autoridad se produjo en tres momentos: en 1850, cuando en el compás (es decir, el atrio) de la iglesia se abrió una nueva puerta en lo que fuera la capilla del crucero que lindaba con la calle; en 1856, dos años después de la inauguración del Mercado Central,⁵⁴ cuando se construyó la nueva portada (Fig. 19) y el nuevo coro alto en esa misma ala del crucero (Fig. 18). Finalmente, el 1 de junio de 1857, cuando, con motivo de la inauguración de la portada, se celebró a la par la bula papal del 8 de diciembre de 1854, dada por Pío IX, sobre la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción, evento detalladamente relatado en una crónica publicada como folleto en 1858.⁵⁵ Quien se encargó de todo fue el síndico José Dávila Condemarin,⁵⁶ elegido como tal desde 1844,⁵⁷ por lo que



◀ Fig. 18. Coro alto, iglesia de la Concepción. Fotografía Manuel González Salazar, coloreada, Ministerio de Cultura del Perú.

▲ Fig. 19. Iglesia de la Concepción, 1860/70s. Eugenio Courret, fotografía a la albúmina, © Library of Congress. Coloreada.

estuvo íntimamente ligado a los sentimientos de frustración de los eventos pasados.⁵⁸ Bajo su conducción se eligió como arquitecto encargado del diseño y construcción de la fachada al suizo Augusto Antonio Soldati, de treinta años de edad, con quien se celebró contrato el 9 de mayo de 1856.⁵⁹

El costo total de la nueva fachada y del coro alto se presupuestó en nueve mil pesos, pero, al final, para julio de 1857, ascendía a once mil, dado el aumento de doscientos ladrillos de mármol que puso Soldati, además de otros mil comprados a la casa comercial de José Canevaro, cónsul general del reino de Cerdeña y fiador de la obra. Por último, se refaccionó también la portada antigua y parte de la torre (lo que quedó inconcluso).⁶⁰ Todo indica que las cuatro estatuas alegóricas de mármol (Fig. 19), colocadas sobre los machones del atrio, también debieron comprarse a Canevaro, quien ese mismo año había vendido al Estado, a través de Felipe Barreda, ocho estatuas para el ornato de la entrada de la Alameda de los Descalzos.⁶¹ En cierto modo, la modernización de la iglesia de la Concepción se presentaba como una suerte de ostentoso contrapunto frente a las obras públicas del Gobierno de Ramón Castilla.

La nueva fachada fue una muestra excepcional de un ornato urbano permeable a las nuevas tendencias e industrias de mediados de siglo. Fue una remodelación «de excelente arquitectura al estilo moderno, cuyo peristilo todo enverjado de hierro, está coronado por estatuas [...] y jarrones de mármol de Carrara».⁶² Asimismo, esta obra cerraba un ciclo de referencias italo-barrocas en la arquitectura monacal, caracterizado por la claridad de líneas y por composiciones unitarias de sobria ornamentación. En la fachada se usó el orden jónico de pilastras y medias pilastras estriadas, con un entablamento corrido de cornisa prominente, seguido de una alta hornacina⁶³ flanqueada por pilastras lisas de orden compuesto y delicadas volutas que articula la conexión del primer cuerpo con el segundo. También se levantó un frontón de una definición triangular tan marcada como poco común en Lima. Todo ello recuerda, en conjunto, a las primeras iglesias barrocas, tan lejanas en el tiempo a la vez que tan palpables en la autoridad que aún emanaban en un siglo XIX cada vez más inclinado al historicismo y al refinamiento purista.⁶⁴

La segunda mitad del siglo traería consigo una secuencia de remodelaciones, que constituye un campo de investigación aún por explorar. Solo en la Encarnación, por ejemplo, entre 1864 y 1866, se presenció, bajo el mandato de la abadesa Rafaela Igarza, una refacción amplia de la iglesia, interviniéndose el altar mayor y el púlpito.⁶⁵ Luego, tras el incendio de 1874, se aprovechó para levantar una nueva torre;⁶⁶ y, cerrando el siglo, en 1893, la Asociación Mutua del Beato Martín de Porres recibió licencia del arzobispado para la edificación de un altar dedicado al futuro santo.⁶⁷ No obstante, todo esto ha desaparecido y solo algunas obras pueden ser vistas en fotografías de época, pues, a ese periodo de recomposición, durante la segunda mitad del siglo, le siguió otro de franco declive ante los cambios urbanos del siglo XX.

HACIA EL DECLIVE DEL SIGLO XX: LA MOVILIDAD DEL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO

En 1875, la clarisa Narcisca Zevallos elevaba una queja formal contra el capellán de su monasterio, Pablo Ortiz, por haber retirado de la iglesia una imagen de Jesús Nazareno para llevarla a la sacristía, mientras buscaba trasladarla a otro templo.⁶⁸ Ortiz se defendió indicando que el interés de la religiosa residía en la lucrativa colecta de

▼ Fig. 20. Estación de La Encarnación del ferrocarril Lima-Chorrillos (1857-1858).

► Fig. 21. Fotograbado del proyecto de ampliación de la Av. La Colmena. Tomado de: "Nuevas construcciones," Variedades, año VIII, nr. 249 (7 de diciembre de 1912), s/p.



limosnas que la imagen producía y ella administraba, y que el traslado propuesto se debía a las refacciones llevadas a cabo en el templo y a la falta de un lugar apropiado para la escultura. En medio de la discusión se supo que este conflicto era un episodio más de una serie de traslaciones sufridas por la imagen. Originalmente perteneció al convento de Betlemitas, pero, tras derruirse y luego suprimirse en 1849,⁶⁹ pasó a la cercana iglesia del Cercado; y, en vista de que ahí existía ya otra pieza similar, en 1870 fue entregada a Santa Clara.

Se zanjó la cuestión a inicios de 1876, al concedérsele a la religiosa mencionada la potestad de elegir el sitio más apropiado para la escultura. Aunque era evidente que la devolvería a su lugar anterior, nada más se sabrá de ella, tras la demolición de la iglesia en 1924 para rectificar el jirón Áncash. Lo cierto es que no pudo hallar lugar adecuado en el nuevo edificio, construido sobre el antiguo coro.⁷⁰ Este es solo un ejemplo de la movilidad del objeto artístico, que alcanzaría una frecuencia inédita durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, desencadenada por la redefinición estatal del espacio ciudadano. Casos que parecieran aislados, de pronto se ven insertos en una actitud general de expoliación. En agosto de 1874, por ejemplo, la abadesa de la Encarnación, Felipa de la Santísima Trinidad del Valle, solicitó que su síndico, Jacobo López de Castilla, reclamase cinco altares y una campana del arruinado templo de Recogidas, bajo administración de la Beneficencia de Lima y destinado a transformarse en el cuartel de bomberos de la Compañía Salvadora.⁷¹

En la Encarnación se conocía perfectamente el valor del despojo, pues el monasterio fue objeto de expropiación para abrir paso a la estación del ferrocarril Lima-Chorrillos (1857-1858),⁷² (Fig. 20). La zona incluía tiendas construidas en mayo de 1808 por la abadesa Fructuosa Orcasitas, con miras a aumentar las rentas comunitarias. Dichos locales de alquiler se extendían «desde la portería falsa [del monasterio] hasta la calle que llaman del Sauce» (Fig. 2, ver líneas en diagonal). En su momento, la obra fue dirigida por Matías Maestro (ecónomo de la Encarnación desde 1801),⁷³ con intervención de José del Corral (o Corrales) en los trabajos de albañilería.⁷⁴ Todo ello fue desapareciendo a partir de 1910 con la ampliación de la avenida La Colmena,⁷⁵ (Fig. 21), hasta el abandono definitivo del monasterio a las cinco de la tarde del 31 de marzo de 1943, para la consiguiente demolición del edificio.⁷⁶

Entre la destrucción de las iglesias de Santa Clara y de la Encarnación, aconteció, a partir 1929, la transformación al neogótico de la iglesia del monasterio de las Mercedarias. En 1941, tras el devastador terremoto del año anterior, se procedió a la restauración de la iglesia del Carmen Alto, a cargo del arquitecto Alfonso Estremadoyro, quien decidió apuntalar la estructura mediante el tapiado de las capillas-hornacinas laterales. De este modo, se alteró la planta barroca del siglo XVIII,⁷⁷ y los altares fueron reemplazados por otros neocoloniales.



El diseño



► Fig. 22. Atlante. Museo Pedro de Osma.

▼ Figs. 23a, b. Atlantes. Museo de Oro del Perú.

22



23a



23b

Un último gran episodio destructor se dio entre 1946 y 1947, a raíz de las obras de ampliación de la avenida Abancay. La iglesia de Santa Teresa tuvo que desaparecer por completo, mientras que el templo de la Concepción se vio considerablemente reducido,

al perder el transepto y el ábside.

Aunque no se pudo salvar mucho de este edificio, algunos bienes dispersos pasaron a colecciones públicas y privadas con un carácter de salvataje patrimonial: tres atlantes del retablo dieciochesco de santa Rosa (Fig. 24) lograron ser adquiridos, uno por el Museo Pedro de Osma (Fig. 22) y dos por el Museo de Oro del Perú (Figs. 23a, b). La catedral de Lima fue receptora de dos importantes retablos: el de san Juan Bautista, obra de Martínez Montañés, y el de san José, además de los relieves de la *Vida de la Virgen* labrados por Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero.⁷⁸ Finalmente, al nuevo monasterio de la Concepción en Ñaña se pudo trasladar el retablo de la capilla de la Dolorosa –empleado hoy como altar mayor de su iglesia–, además de las estatuas de mármol que adornaban su antiguo atrio.

EPÍLOGO

A manera de reflexión final podría señalarse que, a pesar del mayor espacio dedicado en este ensayo a los procesos *constructivos*, los *destructivos* constituyen también un relevante pendiente para ser abordado por los investigadores.

Ingresar hoy a las iglesias monacales de Lima representa un reto, ya sea por la difícil datación de su arquitectura y mobiliario litúrgico como por la ausencia de un registro de aquellos elementos que fueron extraídos, reemplazados o fingidos a lo largo de todo el siglo XX. En ese sentido, el caso de la iglesia de Santa Catalina

resulta emblemático: no solo faltan tres de los nueve retablos que tuvo en el siglo XIX,⁷⁹ sino que, tras el cotejo con registros fotográficos posteriores, como el de Manuel González Salazar (Fig. 25), es posible constatar que a los dos altares del presbiterio les fue cercenado el segundo cuerpo, proporcionándoles una coronación «clasicista», mientras que otros dos, emplazados en la mitad de la nave, han sido reemplazados por altares de origen incierto.

Si con el ejemplo anterior mucho queda por lamentar, la definición de lo que podría denominarse un *estrago* no deja de ser compleja. Por ejemplo, el avasallador avance de la avenida Colmena, que dividió en dos el monasterio de la Encarnación, era visto por Emilio Harth-terré en 1927 como de «imprescindible necesidad», dado que «simplifica la comunicación de barrios que en otra época estaban unidos por tortuosas calles».⁸⁰ De igual manera, décadas después, José Barbagelata y Juan Bromley celebraban en 1945 el proyectado ensanche de la avenida Abancay (y varias otras vías más) por buscar «unir, sin interrupción, el corazón de la ciudad con los lugares más apartados»,⁸¹ pero obviando mencionar las subsecuentes pérdidas, tales como la integridad del monasterio de Santa Teresa, parte de la iglesia de la Concepción y casi todo el convento de San Francisco. En ese contexto, el artículo publicado en 1946 por un Harth-terré más maduro, titulado *Tradición y reformas urbanas*, en el cual preconizaba «la conservación a todo trance de algunos monumentos o edificios históricos»⁸² resultaba utópico y tardío. Desde un punto de vista actual, los procesos de modernización ocurridos durante esos años y la consiguiente destrucción parcial o total de los principales monasterios limeños requieren de una radical revisión histórica. Esta debería empezar por la prospección física de los monumentos o sus restos, planteando en paralelo nuevas preguntas a las fuentes documentales. Sería ese el imprescindible paso previo para acometer proyectos interdisciplinarios de restauración científica que no solo permitan salvar materialmente aquello que todavía es posible, sino recuperar un capítulo crucial, aunque virtualmente perdido, del pasado urbano de Lima.



▲ Fig. 24. Retablo de Santa Rosa decorado con atlantes del antiguo monasterio de la Concepción.

◀ Fig. 25. Iglesia de Santa Catalina. Fotografía de Manuel González Salazar, Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. Coloreada.



CONTEMPLATIVAS MONASTERIOS, MEMORIA, HISTORIA Y PUERTA AL MISTERIO

Jesús Tupac Terbullino

- Poema de sor Isabel de la Trinidad.
- Rahner, 2009: 79.
- Poema de san Juan de la Cruz.
- Francisco, 2016.
- San Agustín, 2022.
- Cantelmi y Laselva, 2010: 121.
- Santa Teresa de Jesús, 2017. Cuartas moradas, cap. 3, sec. 2.
- Sor Isabel de la Trinidad, 2009. Carta 133.
- Novoa, 2005: 33.
- Sancho Fermín, 2014: 532.
- Dedicado a la memoria de la Madre Soledad de la Virgen de Guadalupe (+) priora del Monasterio Nazarenas Carmelitas descalzas. Una verdadera contemplativa de oración y acción. QEPD.

MUJERES, MONASTERIOS Y SOCIEDAD EN LIMA VIRREINAL

Margarita Suárez Espinosa

- Amelia Almorza Hidalgo, "No se hace pueblo sin ellas". *Mujeres españolas en el virreinato de Perú: emigración y movilidad social (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación de Sevilla, 2018, p. 21.
- Id.*, pp. 57-58.
- La historiadora Liliana Pérez Miguel ha reconstruido de manera prolija la vida de esta notable mujer. Consultar su libro *Mujeres ricas y libres. Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Editorial Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2020.
- Liliana Pérez Miguel, *op. cit.*, pp. 137, 219-287, 378-379.
- Giovanna Pignano Bravo. "Dinámicas de poder en torno a la confesión: Miguel de Fuentes S. J. y "las teatinas" en Lima colonial temprana". Tesis para optar al grado académico de maestra en Historia. Escuela de Posgrado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2025, p. 74.
- Nancy E. van Deusen. *Entre lo sagrado y lo mundano. La práctica institucional y cultural del recogimiento de la Lima virreinal*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007, p. 261.
- Mirian Palacín. "Para curar a los indios de sus pasiones y enfermedades: los comerciantes vascos de Lima y el ejercicio de la caridad en entre 1630 y 1670". Tesis para optar al grado académico de maestra en Historia. Escuela de Posgrado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024.
- Nancy E. van Deusen, "Los primeros recogimientos para doncellas mestizas en Lima y Cusco, 1550-1580", en *All-panchis* 35-36 (I) (1990), p. 255.
- Fernando Iwasaki Cauti, "Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima", en *Hispanic American Historical Review*, 73, 4 (1993), p. 585.
- Michelle McKinley, "Libertad en la pila bautismal", en *Revista Historia y Justicia*, 9 (2017), p. 181.
- Nancy E. van Deusen, 2007, p. 182.
- Javier Campos Fernández de Sevilla, "La "ciudad penitencial" del convento de la Encarnación de Lima, clausura decana del continente americano", en *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*. Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2020, pp. 933-934.
- Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada*, tomo III, p. 983. Ignacio Prado Pastor (ed.). Lima: UNMSM, 1976.
- Anónimo [Pedro de León Portocarrero]. *Descripción del virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1958, pp. 58-59.

- Alejandra Osorio, *El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Libros de Cabildo 29, 237r-v.
- Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Libros de Cabildo 29, 237r-v.
- Juan Bromley, "Recibimientos de virreyes en Lima", en *Revista Histórica*, 20 (1953), pp. 9-39.
- Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Libros de Cabildo 29, 242r, 252r-v, 253r.
- Michelle McKinley, *op. cit.*, pp. 181-182.
- Asunción Lavrin, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Pedro Guibovich, "Velos y votos: elecciones en los monasterios de Lima colonial", en *Elecciones* (2003) 2, p. 202.
- Javier Campos Fernández de Sevilla, *op. cit.*, p. 939.
- Por ejemplo, los desórdenes en los exteriores del monasterio de la Trinitarias, en 1636, o la destrucción de la silla y el cojín que usaría la nueva abadesa del monasterio de la Encarnación, en 1686. Ver Guibovich, *op. cit.*, pp. 207-208. Las elecciones en la Encarnación del año 1671 fueron muy tensas. El virrey mandó cercar el convento y apaciguar a una de las facciones, e incluso amenazó con enviar al presidio de Valdivia a los principales implicados y castigar con doscientos azotes a los mulatos, negros y mujeres. Las agustinas tocaron las campanas sin cesar desde la noche del domingo y todo el lunes hasta que se eligió a la priora, causando "muy grande ruido" (Campos Fernández de Sevilla, *op. cit.*, p. 941).
- Augusto Espinoza Ríos. "Las finanzas del fervor. Las prácticas económicas en el monasterio de Santa Catalina de Lima (1621-1682)". Tesis para optar al título de licenciado en Historia, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp. 3-4. Esta medida fue considerada como una intromisión y desató la ira de las religiosas, sobre todo de cuatro de ellas, que salieron a gritos y vistiendo los trajes que les habían prohibido usar. El ya anciano arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros firmó las excomuniones de las dominicas rebeldes, que les leyeron a cada una en sus celdas, mientras seguían gritando "que no lo querían oír ni obedecer sino venía pasado y aprobado por el venerable deán y cabildo, porque de otra suerte no podía excomulgarlas el señor arzobispo" (Espinoza Ríos, *op. cit.*, p. 3). La priora intentó calmar a las amotinadas, pero nada impidió que otra de las censuradas le gritara al enviado del prelado: "¿Qué delito era el haber subido al mirador? ¿Que si esa era causa para descomulgarla? ¡Y que si supiera que había de estar sujeta al señor provisor y fiscal, no hubiese sido monja!".
- El monarca mandó poner orden en una cédula enviada al virrey, la misma que le fue comunicada al arzobispo, quien recibió como respuesta: "Su Excelencia, cuide y gobierne su casa, que yo cuidaré y gobernaré la mía" (Espinoza Ríos, *op. cit.*, p. 4).
- Van Deusen, 2007, p. 182. En el Cusco las familias de alcurnia donaron parte importante de su patrimonio y a sus propias hijas a los monasterios durante la época de bonanza de 1600. Ver Katherine Burns, *Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press, 1999, pp. 80-82.
- Esta colocaba sumas enormes para casar a sus hijas. Francisco de Oyague, por ejemplo, invirtió 338 000 pesos en las dotes de sus hijas. Ver Margarita Suárez Espinosa, *Desafíos transatlánticos. Mercaderes, banqueros y el estado en el Perú virreinal, 1600-1700*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero,

Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 190.

- Espinoza Ríos, *op. cit.*, p. 12.
- Anónimo [Pedro de León Portocarrero], *Descripción del virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1958, pp. 58-59.
- Margarita Suárez Espinosa, *op. cit.*, p. 35.
- Esta vez los monasterios se resguardaron y realizaron todas sus entregas con la intermediación del Consulado de Lima. Comenzaron con una suma fuerte de 50 000 pesos de a ocho en 1664, a la que siguieron 48 000 pesos en 1669, 30 145 en 1672, hasta llegar a 12 500 pesos en 1681. Ver Espinoza Ríos, *op. cit.*, p. 129.
- Los censos eran instrumentos de origen medieval, muy flexibles, que permitieron generar rentas sobre las tierras –o sobre cualquier ingreso monetario imponible, como un sueldo– en economías con escasez de circulante. Así, al asociar los censos exclusivamente a las instituciones eclesíásticas, muchos historiadores pensaron –erróneamente– que la Iglesia habría sido la gran habilitadora de capitales del periodo virreinal. Sin embargo, todos utilizaban censos en este periodo, esto es, todos los que disponían de dinero líquido, no solo las instituciones eclesíásticas. Y no todos los censos tenían su origen en un préstamo de dinero.

ESPIRITUALIDAD APOCALÍPTICA FEMENINA EN LOS CLAUSTROS DOMINICOS DEL VIRREINATO PERUANO

Ramón Mujica Pinilla

- Para los alcances del término "espiritualidad apocalíptica", véase, Bernard McGinn, *Apocalyptic Spirituality. Treatises and Letters of Lactantius, Adso of Montier-En-Der, Joaquin of Fioire, The Franciscan Spirituals, Savonarola*. Paulist Press, New York, Ramsey, Toronto, 1979. Quiero agradecerle a Claudia Balarín por su apoyo constante y sus lecturas agudas de mi texto sin las cuales el resultado final de mi trabajo no sería el mismo. Mi asistente, el historiador del arte Diego Rosinaldo Paitán Leonardo, me ha ayudado con la transcripción de documentos y parte de la búsqueda bibliográfica realizada para esta investigación.
- Véase Jodi Bilinkoff, «Charisma and Controversy: The Case of María de Santo Domingo», en *Archivo Dominicano. Anuario X* (Salamanca, 1980), pp. 55-66. Ver también Rebeca Sanmartín Bastida, «La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: la imitación de Catalina de Siena», en *Ciencia Tomista* 140 (2013), pp. 141-159.
- Beato Raimundo de Capua, *Santa Catalina de Siena*. Barcelona: Editorial La Hormiga de Oro, 1993. Ver también Cordelia Warr, *Dressing for Heaven. Religious Clothing in Italy, 1215-1545*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010, p. 163.
- Capua, *op. cit.*, pp. 156-159. La certeza de la salvación eterna e impecabilidad del alma en vida, según Capua, provocaba el aumento de la paciencia, la fortaleza y la templanza, y fortalecía las santas obras de la fe, la esperanza y la caridad. Sin embargo, en el siglo XVI esta corriente salvacionista terminó asociada con el «alumbradismo» heterodoxo español.
- Capua, *op. cit.*, p. 111.
- Véase F. Cypriano de Medina, *Oración en la Fiesta Solemne que el religiosísimo Monasterio de Santa Caterina de Sena, celebró en la ciudad de los Reyes, día del Arcángel S. Miguel su patrón, en concurso de las que acostumbra celebrar en todo el año, al Santísimo Sacramento del Altar su dueño, a nuestra Señora del Rosario su Protectora, y a Santa Catalina de Sena su Madre, erección de un suntuoso Tabernáculo, en que se colocaron estas Prendas para las mayores glorias del día*. Lima: 1655, pp. 15-16.

7. Karen Scott, «St. Catherine of Siena, 'Apostola'», *Church History* 61, 1 (March 1992), pp. 34-46.
8. Véase Raymond of Capua, *The Life of Catherine of Siena*. Translated, introduced and annotated by Conleth Kearns, O. P. Washington: Michael Glazier, Inc., 1980, pp. xciii-xciv.
9. «Primer Prólogo», en Raimundo de Capua, *Vida y milagros de la bienaventurada santa Catherina de Siena*. Medina del Campo: impresso por Francisco del Canto, 1569.
10. Fray Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mujeres*. Valencia: *Lemir* 14 (2010), p. 30.
11. Angela Helmer, *El latín en el Perú colonial. Diglosia e historia de una lengua viva*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013, p. 79.
12. Caroline Walker Bynum, «Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages», en *Crown and Veil, Female Mysticism from the Firth to the Fifteenth Century*. Edited by Jeffrey F. Hamburger and Susan Marti. New York: Columbia University Press, 2008, pp. 172-190.
13. Juan de Espinosa Medrano, *La Novena Maravilla*. Lima: Imprenta Real de Joseph de Contreras y Alvarado, 1695, pp. 262-263.
14. Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Lima: Vergara, Tip. de El Santísimo Rosario, 1929, p. 329.
15. Véase P. Juan Joseph de Salazar, *Vida del V. P. Alonso Messia de la Compañía de Jesús, fervoroso Misionero, y Director de Almas de la Ciudad de Lima*. Lima: Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo, 1733, fol. 63.
16. Para una reconstrucción detallada de esta controversia, véase Nancy E. van Deusen, *Embodying the Sacred. Women mystics in Seventeenth Century Lima*. Durham and London: Duke University Press, 2018, pp. 143-165.
17. Véase *Recuerdos históricos del Monasterio de las Religiosas Dominicas de Sta. Rosa de Lima de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Lagunas & Co., 1923, pp. 114-117.
18. Véase Kathryn Burns, *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. London: Duke University, 1999.
19. Burns, *op. cit.*, cap. 3.
20. Pedro Guibovich Pérez, «Velos y votos: elecciones en los monasterios de monjas de Lima colonial», en *Elecciones* 2 (2003), pp. 201-212.
21. Véase M. E. Martínez, *Genealogical Fictions. Limpieza de sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
22. En el Convento de Santa Catalina (Valladolid, Morelia, Nueva España) las novicias, aparte de su cuantiosa dote, debían presentar pruebas de limpieza de sangre antes de ingresar a la clausura. Para ser monjas de velo negro no podían ser descendientes de mulatos, musulmanes o judíos.
23. Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*. Buenos Aires: Clacso, 2022, p. 410.
24. «Carta Pastoral a las monjas del Monasterio de Santa Catalina», en Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru. Tomo II. Descargos del Obispo del Cuzco Juan Manuel Moscoso. Lima: 1980, pp. 130-140.
25. Victoria Cohen Imach, «Esposas de Cristo ante el visitador. Interrogatorios en el convento de Santa Catalina de Siena (Córdoba, siglo XVIII)», en revista *Telar* (Universidad Nacional de Tucumán, 2006), pp. 40-54.
26. María Isabel Viforcós Marinas, «Las reformas disciplinares de Trento y la realidad de la vida monástica en el Perú virreinal», en *El monacato femenino en el Imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. Coordinador: Manuel Ramos Medina. Memoria del II Congreso Internacional sobre el tema (marzo de 1995). Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1995, pp. 523-535. Ver también Alicia Fraschina, «Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: cambios y continuidades», en *Hispania Sacra*, LX 122, julio-diciembre 2008, pp. 445-466.
27. Véase Pedro Guibovich Pérez, «Velos y votos: elecciones en los monasterios de monjas de Lima colonial», en *Elecciones* 2 (2003), pp. 201-212.
28. Véase Cora V. Bunster, «Comunidades religiosas del Cuzco: Escándalos públicos y sospechas de conspiración criolla a fines del siglo XVIII», en *Revista Andina* 50 (Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2010), pp. 115-139. Ver también Ana María Lorand y Cora V. Bunster, «Comunidades Religiosas del Cuzco: escándalos públicos y sospechas de conspiración criolla a fines del siglo XVIII», en *XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009, pp. 1-22.
29. Véase «Causa ruidosa sobre la Priora del Convento de Santa Catalina del Cuzco», en *Memoria de los virreyes que han gobernado el Perú, durante el tiempo del coloniaje español*. Tomo sexto. Don Francisco Gil de Taboada y Lemos. Lima: Librería Central de Felipe Bailly, 1859, p. 29.
30. *Ibid.*, p. 37.
31. Dante E. Zegarra López, *Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa y doña Ana de Monteagudo, Priora*. Lima: Editorial e Imprenta DESA S. A., 1985, p. 429.
32. Véase *Relación que hace el Obispo Pamplona de los Conventos de Arequipa*. Manuscrito. 1786. Tomo 32. Archivo Rubén Vargas Ugarte, Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Aquí se menciona que las monjas compraban lanillas, anascotes blancos para sus hábitos, bayetas de Castilla para mantillas y polleras, chalotes musgos para sayas interiores y bramantes para jubones, y «para las legas, donadas y criadas de comunidad, bayeta de la tierra, tocuyo para polleras interiores, fustanes y camisas [...]». En una comunidad tan extendida, ya se deja entender cuánto se necesita de cada especie de estas para que alcance para todas. Si miramos la renta destinada para este ramo, es de mil doscientos setenta y ocho pesos seis reales en cada año, que en el trienio hacen tres mil ochocientos treinta y seis pesos dos reales».
33. Fr. Juan Meléndez, *Tesoros Verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma: En la Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, Tomo III, 1670, fol. 58.
34. Comunicación personal con Luis Eduardo Wuffarden.
35. Meléndez, *op. cit.*, fols. 80-81.
36. Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Ciudad de México: IFEA y Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 129. Véase *Primer Proceso Ordinario para la Canonización de Santa Rosa de Lima* (1617). Transcripción, introducción y notas de Hernán Jiménez Salas, O. P. Lima: Monasterio de Santa Rosa de Santa María, 2003, p. 106.
37. Hansen, *op. cit.*, pp. 43-44.
38. Hansen, *op. cit.*, p. 44. Sin duda, la espiritualidad de santa Rosa era afín y toma elementos de la tradición franciscana y muchos de sus milagros parecen extraídos de las *Floreillas* del santo de Asís.
39. Hansen, *op. cit.*, p. 79.
40. Véase, Stephen M. Hart, Edición crítica del proceso apostólico de Santa Rosa de Lima. Lima: Cátedra Vallejo, 2017, p. 633.
41. Decía Gonzalo de la Maza que vio algunos trabajos de costura de Rosa asegurando que «sus manos tan primas, curiosas y limpias, que no parecía que había llegado a ellas con manos de criaturas humanas» (p. 353). Hart, *op. cit.*, pp. 364 y 353.
42. Según el testimonio de doña María de Uzátegui el 9 de octubre de 1617, *Primer Proceso Ordinario...*, pp. 108-109.
43. Hart, *op. cit.*, pp. 363-364.
44. Hart, *op. cit.* Testimonio de don Gonzalo de la Maza, pp. 363-364.
45. *Primer Proceso Ordinario...*, p. 185.
46. Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos*. Barcelona: Joseph Lloip, 1705, p. 408.
47. Américo Castro, *La realidad histórica de España*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1975, pp. 397-401.
48. Según Francisco de Quevedo, ¿qué inspiraba más temor en los campos de batalla cuando los enemigos de España se enfrentaban con los estandartes y escudos de guerra de sus soldados: la figura feroz e invencible del Apóstol Santiago montado sobre su corcel blanco o la imagen serena de una monja conventual dedicada a la costura y en actitud contemplativa de oración? Véase al respecto Francisco Quevedo y Villegas, *Obras*. Tomo II. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, p. 443. Ver también Cristóbal de Robles, Carta escrita por un sacerdote natural de Sevilla a un amigo suyo a cerca del Patronato de la gloriosa Santa Tereza de Iesus, s/e, 1625. No faltaron los panegiristas teresianos que describieron a santa Teresa como una nueva Minerva, pues esta antigua diosa romana de las armas y de las ciencias había usado ambas cosas: la ruca de hilar y la espada y lanza de guerra. Véase Fr. Sebastián de San Agustín, *Sermón a la Inclita Virgen Santa Teresa de Jesús, Patrona de España*. Sevilla: Con Licencia. Por Juan De Cabrera, 1628, fols. 9v-10.
49. Quedan por estudiarse los talleres de costura dentro de los monasterios catalinos de Lima, Arequipa y Cuzco, donde se confeccionaban ornamentos litúrgicos y «ajuares» de algodón para la venta. Fue santa Rosa la que contribuyó a crear una narrativa salvífica para beatas y religiosas que «vestían» o elaboraban simbólicamente «prendas de vestir» para las imágenes de la Virgen y el Niño, con docenas de oraciones, transformando esta actividad manual en una experiencia visionaria. Siguiendo el ejemplo de Rosa, la venerable sor Rosa de Jesús Nazareno (m. 1731) del convento de Santa Catalina de Lima, durante doce años se ejerció espiritualmente cosiendo para el Niño Jesús, la Virgen María y Cristo sacramentado en el altar. En los siglos XVIII y XIX este «Ejercicio angélico» de Rosa se publicó en México (Puebla, 1728 y 1769) y en España (Sevilla, 1803 y 1805).
50. *Primer Proceso Ordinario...*, p. 392-397. Véase también «Rosa de Lima and the Imitatio Morum», en Nancy E. van Deusen, *op. cit.*, pp. 23-45. Sobre las dolencias físicas de Rosa utilizadas para la «edificación» de aquellos que la visitaban consultar el *Primer Proceso Ordinario...*, pp. 193-202.
51. Hart, *op. cit.*, p. 179.
52. Ramón Mujica Pinilla, «Naturalistas y patriotas: imaginarios incaístas y cristianos en la construcción de la nación», en *Forjando la nación peruana. El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX*. Coordinador: Ramón Mujica Pinilla. Lima: BCP, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2021, pp.158-159.
53. Leonardo Hansen, *Het wonder Leven, van de H. Rosa de s. Maria, van Lima in Peru. Maghet Uyt de Derde Orden van Den H. Dominicus, Ghebeatificeert Door Clemens IX, 12, Feb. 1668*. Bruselas: 1678.
54. Sobre el proceso apostólico ver Hart, *op. cit.*, p. 205.
55. Meléndez, *op. cit.*, fol. 63v. Ver también Hart, *op. cit.*, p. 205. El mismo retrato se exhibirá en la iglesia de Santo Domingo durante las fiestas de beatificación, desde donde fue trasladado en procesión solemne a la casa de la santa. Por la noche una vela lo quemó accidentalmente, lo que explica su mal estado de conservación: el fuego «solo tuvo respeto a la belleza retratada de Rosa; y resolviendo en cenizas toda el quadro, quedó solamente libre la breve circunferencia, que haze el encaje del rostro, como si hacere la huviesse dividido una tixerá, pendiente por la frente de una tira, que también reservó el fuego, quizás porque no cayesse, y se pensasse al hallarle revuelto en la ceniza de lo demás». Ver Juan Meléndez, *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso. A la feliz beati-*

- ficación de la bienaventurada Virgen Rosa de S. María. Lima: 1671, fols. 32-32v.
56. Véase Francisco Montes González, «Rosa en su Celestial Paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca», en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada 41 (2010), pp. 149-168. El «milagro prodigioso» –corroborado por ciento cincuenta personas que asistieron a la celda de Sebastiana– se dio a conocer en un impreso publicado por la Casa Matheud en Barcelona, en 1670, bajo el título de Prodigioso milagro que Dios N. Señor obró por intercession de la beata Rosa de Santa maría, de la tercera Orden de N.P.S. Domingo de Guzmán; con una Religiosa del Convento de Madre de Dios, de la Ciudad de Sevilla a los quatro de Noviembre 1669.
 57. Hansen, *op. cit.*, p. 24.
 58. Ruta Janoniené, «The Cult and Images of Saint Rose of Lima in Lithuania», en *Acta Academiae Artium Vilnensis* 105 (2022), pp. 24-48.
 59. Entre 1778 y 1789 en Manila (Filipinas) se frustró un proyecto de la orden dominica de fundar un convento exclusivo para jóvenes mestizas de sangley (mezcla de sangre china con india) por presuntos prejuicios raciales entre las autoridades metropolitanas. Véase Martha Ma. Manchado López, «El proyecto de convento para mestizas de Santa Rosa de Lima, en Filipinas», en *Anuario de Estudios Americanos* LVI, 2 (1999), pp. 485-512.
 60. Véase José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Tomo I. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., 1982, p. 251-252. Ver también Carlos Guillermo Vargas Febres *et al.*, «Iconography in the Mural Paintings of Santa Catalina Convent as a Symbolic Element in Cuzco's Viceregal Architecture», en *Heritage* 8, 366 (2025), pp. 2-35.
 61. *Primer Proceso Ordinario...*, p. 283.
 62. Rubén Vargas Ugarte. S. J., *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Imprenta López, 1959, pp. 63-68.
 63. Andrés Ferrer de Valdecebro, *Historia de la Maravillosa, y admirable vida de la Venerable Madre y Esclarecida Virgen Sor Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Santo Domingo*. Madrid: Por Pablo de Val, 1666, pp. 414-420. La madre de Rosa no creyó en su vaticinio, pues, como ella misma reconocía, «no soy amiga de ser beatona»; véase Hart, *op. cit.*, p. 200.
 64. *Primer Proceso Ordinario...*, p. 106.
 65. Rosa Carrasco Ligarda, *Santa Rosa de Lima. Escritos de la santa limeña*. Lima: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, 2016, pp. 118-123.
 66. Testimonio de doña María de Oliva. Hart, *op. cit.*, pp. 199-200.
 67. La tradición se mantiene vigente hasta nuestros días entre las monjas del monasterio de Santa Rosa de las Monjas en Lima y en el monasterio de Santa Catalina de Lima. Comunicación personal con sor Juana Rosa, priora del monasterio de Santa Rosa de Lima.
 68. Hart, *op. cit.*, p. 215.
 69. Meléndez, *op. cit.*, pp. 57-61.
 70. Véase «Pleito de competencias entre el Tribunal de la Inquisición y la Real Audiencia de Lima», en Archivo Histórico Nacional (Madrid), Inquisición, 1651, Exp. 1 y 2; fols. 162-165; 192-197. Para un estudio cabal sobre estas predicciones y fuentes ver Charles F. Walker, *Shaky Colonialism. The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its Long Aftermath*. Durham & London: Duke University Press, 2008, pp. 23-25.
 71. Comunicación personal con Luis Eduardo Wuffarden. Para una discusión temprana sobre esta iconografía ver José Flores Araoz, «Iconografía de Santa Rosa de Lima», en *Cultura Peruana*, Año IV (noviembre de 1944), vol. IV, pp. 17-18.
 72. Fray Juan de Vargas Machuca, *La Rosa del Perú*. Sevilla: 1659, pp. 79-80. En una carta del cabildo de Lima dirigida al papa Urbano VIII el 12 de junio de 1632, se le pide que Rosa sea declarada patrona de Lima antes que estuviese beatificada, pues «esta ciudad vive más suje-
ta a temblores de tierra y enfermedades que otra, y por consiguiente más necesitada de valerse de los amigos de Dios [...] pues será acción loable que se consagre a tal hija [de esta] tierra que la mereció ser madre». Véase Teodoro Hampe Martínez, *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1998, pp. 133-134.
 73. Hansen, *op. cit.*, p. 584.
 74. Bernardo Sartolo, *Vida admirable, y muerte prodigiosa del Nicolás Ayllón, y con renombre más glorioso Nicolás de Dios*. Madrid: Juan García Infanzón, 1684, pp. 176-177.
 75. Fr. Juan Meléndez, *op. cit.*, pp. 30v-31.
 76. La visión fue relatada durante el Primer Proceso Ordinario de beatificación de la limeña en 1617 por el médico seglar de la Inquisición de Lima, el doctor Juan del Castillo. Véase *Primer Proceso Ordinario...*, *op. cit.*, pp. 37-38. Ver también Hansen, *op. cit.*, pp. 210-213. Asimismo, Erika González León, «La crónica hecha pintura. Fuentes literarias del lienzo La Beata Rosa de Santa María, de Juan Correa», en Elisa Vargaslugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*. Tomo I. Coordinadores: Pedro Ángeles Jiménez y Cecilia Gutiérrez Arriola. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2017, pp. 152-166.
 77. Véase James M. Córdova, «Aztec Vestal Virgins and the Brides of Christ: The Mixed Heritage of New Spain's Monjas Coronadas», en *Colonial Latin American Review*, vol. 18, 2 (2009), pp. 189-218.
 78. James M. Córdova, *Crowned Nun Portrait and Reform in the Convent. The Art of Professing in Bourbon Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2014, pp. 4-6.
 79. Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis*, p. 51. Véase también «Retrato femenino» en la pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato. Tomo III, siglos XVII-XX, segunda parte. Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A. C. Tepotzotlán, 1996, pp. 153-155. Asimismo, James M. Córdova, *op. cit.*
 80. Según Escalante, el nombre de la criolla –Rosa de Santa María– apuntaba a su misión mesiánica, pues ella estaba presente dentro del lienzo milagroso de Guadalupe personificada por el parainfo alado que sostenía con ambos brazos a la Virgen coronada de estrellas. Su cuerpo de ángel estaba metido en una nube para evocar su ascetismo y la Virgen de Guadalupe se hizo presente en el milagro de la cuna de Rosa a los tres meses de nacida cuando el rostro de la párvula se transfiguró en rosa. Ella era Guadalupe disfrazada de Rosa.
 81. Mujica Pinilla, *Rosa limensis*, cap. 3.
 82. Para el imaginario del Cristo cantero en el movimiento nacional inca, véase Ramón Mujica Pinilla, «El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política», en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Coordinador: Ramón Mujica Pinilla. Lima: BCP, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2020, pp. 228-233.
 83. Véase Ventura Travada, «El suelo de Arequipa convertido en cielo» (1752), en Manuel de Odrizola, *Documentos literarios del Perú*. Vol. IX, Lima: Imprenta de Estado, 1877.
 84. Ventura Travada. *Suelo de Arequipa convertido en cielo*. Lima: Ignacio Prado Pastor, Editor, 1993, p. 801; Travada, 1877, p. 290.
 85. Travada, 1877, pp. 304-305.
 86. Travada, 1877, p. 312.
 87. Véase Elia J. Armancanqui-Tipacti, *Sor Manuela de Santa Ana. Una teresiana peruana*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1999. Ver también Constance Janiga-Perkins, «The Materiality of Meaning. Identity and multiple-authorship in Sor Maria Manuela de Santaana's Spiritual Letters», en *Textual Cultures* 10, 2 (2016), pp. 28-50.
 88. Armancanqui-Tipacti, *op. cit.*, p. 166.
 89. *Ibid.*, p. 161.
 90. *Ibid.*, p. 153 y p. 159.
 91. *Ibid.*, p. 165.
 92. *Ibid.*, pp. 203-203.
 93. Véase Felipe Pereda, «Divinos Pechos, como cántaros: estética, política y género de las imágenes del barroco español», en *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*. Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda (eds.). Madrid: Marcial Pons Historia, 2021, pp. 323-370.
 94. Armancanqui-Tipacti, *op. cit.*, p. 160.
 95. *Ibid.*, p. 190.
 96. *Ibid.*, p. 166.
 97. *Ibid.*, p. 167.
 98. *Ibid.*, p. 174.
 99. *Ibid.*, p. 174.
 100. *Ibid.*, p. 174.
 101. Fray Manuel Capaz elogia a sor María Manuela de Santa Ana puntualizando: «Humillada hasta el extremo, mira a sus hermanas como a sus superiores, se considera indigna de tratarlas, y se da por honrada de servir las [...]. Incesante en la meditación no hay puntos que no la eleve: reposa en su ejercicio, y para todo el día extática y fervorosa». Véase *Oración fúnebre que en las solemnes exequias de Madre María Manuela Ignacia Hurtado de Mendoza e Iturrizarra Ex priora del Venerable e Ilustre Monasterio de religiosas dominicas de Nuestra Gloriosa Santa Rosa de esta Ciudad de Lima dijo en su misma iglesia en 13 de julio de 1795 el Reverendo padre Prelado fray Manuel Capaz del Orden de Predicadores*. Manuscrito 1795, Archivo del Convento de Santo Domingo, fol. 7. Con sus penitencias y oraciones, había desafiado a todas las potestades infernales del abismo y cuando padecía tremendas tribulaciones y sequedades en el alma, la «antigua serpiente redobla sus esfuerzos para tomar entre sus garras a esta tórtola amante que gime en la soledad la ausencia del amado. Por todas sus formidables bocas despide gruesos vapores, para manchar la pureza de esta desolada virgen. Levanta en su razón una densa niebla, para oscurecer la luz con que penetra los misterios, y [...] la ataca con fuertes dudas: le representa sus acciones como irreprochables para envanecerla; le recuerda la riqueza de sus padres, para ejercitar sus deseos, conmueve su carne con torpes incendios, le altera los humores, le aviva los apetitos, y le subleva todas las pasiones». Manuel Capaz, *op. cit.*, fols. 9-9v.
 102. Armancanqui-Tipacti, *op. cit.*, p. 193.
 103. Fray Manuel Capaz, *op. cit.*, fols. pp. 14v-15.
 104. Elías Passarell, *Vida y doctrina de la venerable Madre Sor María Manuela de la Ascensión Ripa, y de otras respetables religiosas que florecieron para el Monasterio de Santa Catalina de la Ciudad de Arequipa*. Manuscrito. Archivo del Convento de Santa Catalina de Sena, Arequipa, 1889.
 105. Passarell, *op. cit.*, p. 187.
 106. Passarell, *op. cit.*, p. 727.
 107. Passarell, *op. cit.*, p. 132.
 108. Passarell, *op. cit.*, p. 235.
 109. Passarell, *op. cit.*, p. 236.
 110. Passarell, *op. cit.*, p. 156.
 111. Passarell, *op. cit.*, p. 158.
 112. Passarell, *op. cit.*, p. 462.
 113. Passarell, *op. cit.*, p. 477.
 114. Passarell, *op. cit.*, p. 462.
 115. Passarell, *op. cit.*, p. 541.
 116. Passarell, *op. cit.*, p. 324.
 117. Passarell, *op. cit.*, p. 254.
 118. Passarell, *op. cit.*, p. 326.
 119. Passarell, *op. cit.*, p. 325.
 120. Passarell, *op. cit.*, p. 459.
 121. Passarell, *op. cit.*, p. 453.
 122. Passarell, *op. cit.*, p. 698.
 123. Passarell, *op. cit.*, p. 114.
 124. Passarell, *op. cit.*, p. 326 y p. 697.

125. Passarell, *op. cit.*, p. 457.
126. Passarell, *op. cit.*, p. 153.
127. Passarell, *op. cit.*, p. 458.
128. Passarell, *op. cit.*, p. 479.
129. Passarell, *op. cit.*, p. 65.
130. Passarell, *op. cit.*, p. 157 y p. 109.
131. Passarell, *op. cit.*, p. 151.
132. Passarell, *op. cit.*, p. 303.
133. Passarell, *op. cit.*, p. 157.
134. Passarell, *op. cit.*, p. 100.
135. Passarell, *op. cit.*, p. 459.
136. Passarell, *op. cit.*, p. 177.
137. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 65-81.
138. La leyenda dice: «Pensamiento peregrino;/porque todo tu destino/ en tu monial [monacal] profesión/ fue aspirar a perfección,/ y pues en este dechado/ os doy su libro estampado/ lee en él tu obligación». Para el programa iconográfico en Santa Catalina de Arequipa y su adecuación a la cultura conventual véase Rafael García Mahiques, «Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de santa Catalina de Arequipa», en *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL (1992), pp. 83-113. Ver también, Ricardo Estabridis Cárdenas, «Arte y vida mística: el alma y el Amor Divino en la pintura virreinal», en *Revista del Museo Nacional*, tomo V (2010), pp. 129-155. Más recientemente, Lina María Rodríguez-Perico, «Del libro de emblemas al espacio monacal: emblemas de amor divino en el monasterio de Santa Catalina de Siena (Arequipa, Perú)», en *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Vol. 8. María de los Ángeles Fernández Valle, Carmen López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (eds.), Santiago de Compostela y Sevilla: Colección Universo Barroco Iberoamericano, 2019, pp. 135-149.
139. Estas «lecciones» visuales les servían a las monjas para perfeccionarse en la «escuela del corazón». En las inscripciones del lienzo queda claro que: «Es escuela de corazón/ y en las inspiraciones/ sean atentas lecciones/ pues profesas perfección./ Mas si la consideración/ de estas lecciones apartas/ de la virtud te descartas/ y le dispones con eso/ al caer en un exceso/ de imperfecciones bien hartas». Las monjas, como esposas de Jesucristo, estaban obligadas a estudiar la «ciencia» del corazón: «En esta escuela repasa/ con prudente detención/ esposa tu obligación/ y con su estudio te abrasa/ llora si acaso se os pasa/ un instante de estudiar/ porque es motivo de errar/ y de manchar la conciencia/ estudia. Esposa esta ciencia/ si quieres aprovechar». Las pinturas no eran meros «entretenimientos» para los ojos. Eran consejos para el oído del corazón: «No para bien del sentido/ se te pone esta lección/ sino para que el corazón/ esté en ella entretenido/ tener dispuesto el oído/ para que cuando la hiere/ lo que el corazón dijere/ sea afecto del obrar/ y entonces ha de empezar/ que es después cuando dijere». Las monjas no tenían nada que temer. Dios les daría valor a las que estaban empeñadas en culminar este «santo empleo»: «A la obligación de amor/ retratan estas emblemas/ síguela alma no temas/ de tu flaqueza el temor/ empréndelas con valor/ y os saldrás con el trofeo/ por que en este santo empleo/ si procuras ir delante/ será Dios el ayudante/ y hará obra a tu deseo». Las religiosas debían copiar y pintar las imágenes de los emblemas en sus corazones, pero con óleo y no al temple, para que duraran: «Copia con color segura/ en todo tu corazón/ por viva contemplación/ lo que os dice esta pintura/ hacerla al óleo procura/ y no al temple por de fuera/ una imagen pasajera/ si hoy al temple pintaras/ sin imagen te quedarás/ cuando buscarla quieras». Finalmente, los emblemas místicos preparaban al alma para la muerte: «Estos lienzos y primores/ en tu interior retratado/ y sean de tu voluntad/ los más fieles consultores/ atended bien los colores/ con que copias la pintura/ pues el arte te asegura/ para cuando tu luz se esconda/ que la que parece sombra/ le da gracias a la hermosura».
140. Passarell, *op. cit.*, p. 543.
141. Passarell, *op. cit.*, p. 62.
142. Passarell, *op. cit.*, p. 62.
143. Passarell, *op. cit.*, p. 685.
144. Passarell, *op. cit.*, p. 456.
145. Passarell, *op. cit.*, p. 732.
146. La madre Ripa interpreta las guerras de la independencia como «disciplinas» que el esposo le imparte a su esposa, la Iglesia: «Respecto de la santa Iglesia, creo que el Esposo tomó la disciplina para azotar el cuerpo hasta purgar las pasiones que perturbaban al espíritu y queda apto para contemplar al Esposo. Este esposo santo y poderoso convida para la vida eterna a su esposa, le quita bienes caducos, la hace conocer que hay vida inmortal a fuerza de infortunios [...]. Según mi luz los cristianos irán despojados de todo cuanto es cristiandad, porque piensan formar nuevo reino, y entre tanto van las edades debilitándose, ahora la plantara donde él quiera pues la Iglesia durara hasta el fin del mundo». Passarell, *op. cit.*, p. 61.
147. Para el caso mexicano, véase Frances L. Ramos, «María Luisa Gabriela de Saboya As the Woman of the Apocalypse: Ceremony, Oratory and Millenarianism in New Spain, 1701-1714», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 11 (2023), pp. 421-440.
148. Antonio González Polvillo, *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022, pp. 20-21.
149. Passarell, *op. cit.*, p. 782.
150. Véase *Meditaciones espirituales del V. P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús*. Tomo III, *Meditaciones de la Vía Unitiva*. Barcelona: 1856, pp. 221-217.
151. Passarell, *op. cit.*, p. 453.
152. Passarell, *op. cit.*, p. 782.
153. Sobre el *Apocalypsis Nova*, véase Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1996. Ver también Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 1986. Asimismo, Sergi Doménech García, «La propaganda concepcionista franciscana en el mundo hispánico. El grabado apologético y la obra de Pedro de Alva y Astorga», en *La fisonomía del libro medieval y moderno. Entre la funcionalidad, la estética y la información*. Manuel José Pedraza Gracia (dir.); José Oliveira y Alberto Gamarra Gonzalo (eds.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 367-378.
154. Para el análisis de este grabado y su variante novohispana de Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), véase *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. Museo Nacional del Arte, noviembre 1994-febrero 1995. Ciudad de México: Turner, 1994. Ver también Jaime Lara, *Birdman of Assisi, Art and The Apocalyptic in the Colonial Andes*. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies with Bilingual Press, 2016, pp. 143-145.
155. Ramón Ojeda Corzo, «Una perspectiva global de las fiestas en honor a Rosa de Lima en el mundo hispánico del siglo XVII», en *Revista Complutense de Historia de América* 47 (2021), pp. 137-159. El culto político-religioso a santa Rosa logró anular la dinámica de poder entre centro y periferia, metrópolis hispana y provincia americana; véase Stephen M. Hart, «St. Rose of Lima as Exemplar of the Political Health of Philip IV's Kingdoms (1630s-1660s)», en *Philip IV and the World of Spain's Rey Planeta*. Stephen M. Hart and Alexander W. Samson (eds.). Woodbridge: Tamesis, 2023, pp. 89-131.
156. Passarell, *op. cit.*, p. 579.
157. Passarell, *op. cit.*, p. 237.
158. Passarell, *op. cit.*, p. 113.
159. Passarell, *op. cit.*, p. 62.
160. Passarell, *op. cit.*, p. 600.
- TOTA PULCHRA EST MARÍA: MONASTERIOS CONCEPCIONISTAS EN EL PERÚ VIRREINAL
- Irma Barriga Calle**
- Calancha 1974: 980.
 - Cobo 1882:282.
 - Almorza 2018: 171.
 - Van Deusen 2007: 168.
 - Veamos la opinión de Calancha (1976: 980-982) sobre doña Leonor de Portocarrero. Afirmaba sus múltiples virtudes al ser «mujer fuerte, y de ánimo valiente», respetuosa, modesta, al punto que «atraía a todos con su urbanidad». Además, cumplía con la perfecta obediencia a su marido y vigilante cuidado de su familia». Sumamente preocupada por Dios y los pobres, «procuraba honra sin pasar a ambición y bienes sin topar en la codicia»; vivió «con cristiano sosiego» su viudez y tuvo en el levantamiento del yerno contra la Corona una «cuchillo atormentador». Pero esto trascendía al entramado social, pues a todo lo anterior se añadía el que «a las señoras que la iban a visitar introducía pláticas de reformación, y consejos de espíritu ganando muchas ánimas del siglo». Debe considerarse, además, medio importante para la reproducción de la sociedad y sus términos la educación de niñas al interior de los claustros. Ha profundizado en estos temas Arias (2009A y 2009B).
 - Casi ocho décadas después, la abadesa concepcionista pedía crear otra recolección, más austera. El arzobispo Liñán informó al rey, pero esto no prosperó (Vargas Ugarte 1960: 38 y 39).
 - Con respecto a las fundaciones de carácter religioso por mujeres de condición social alta, venían de antiguo, y se ha observado (García Sanz 2019: 259) que generalmente las casadas tendían a las capillas familiares y las viudas a las iglesias, monasterios u hospitales.
 - Pérez 2024: 92. Constituye un personaje de aquellos a los cuales la historiografía empieza a dar su lugar. Recientemente, Liliana Pérez ha dedicado renovada atención al personaje y al monasterio de las concepcionistas. Véase Pérez 2023A, 2023B, 2019, 2020 y 2024. Igualmente, Almorza 2018.
 - Vargas Ugarte 1960: 9.
 - Se le atribuía haber dicho: «Durmiendo soñaba que vi a Vuestra Merced con hábito de monja de la Limpia y Pura Concepción de la Madre de Dios, en compañía de otras muchas» (Cobo 1882: 282).
 - Cobo 1882: 282.
 - Citado en Vargas Ugarte 1960: 121.
 - Vargas Ugarte anota que Jerónimo de Loayza pidió la modificación de esta cláusula, pero que tanto en el libro becerro como en las copias que se hicieron de la escritura figura así (1960: 16).
 - Prado y Günther 1996: 165.
 - San Cristóbal 1988: 397.
 - Mamani 2024.
 - San Cristóbal 1988: 27, 20 y 261.
 - El título no lo detentó María de Chávez, por migrar ella un convento de Huamanga (Pérez 2023: 18).
 - Wuffarden 2004: 185.
 - Rodríguez 2022: 82.
 - Sánchez y Cárdenas 2024.
 - Resulta plausible, dado que Muñoz era sevillana. Martínez Montañés había enviado obra a Lima y, por lo menos, una Inmaculada al clérigo López de Vozmediano que este donó en su testamento (1632) a los Descalzos (Guibovich y Wuffarden 1990: 427). Sin embargo, hay constancia documental de que Martín Alonso de Mesa, escultor andaluz emigrado a Lima, labró en su momento la escultura destinada a presidir el altar mayor, como puede deducirse del pedido de dinero que hacía «para el estofado y dorado de la imagen principal» (Vargas Ugarte 1962: 57). Es sabido, además, que en 1604 Mesa ya había trabajado una Inmaculada para la catedral metropolitana y en 1615 se comprometía a realizar otra para el altar mayor de la iglesia del noviciado jesuita de San Antonio Abad (Ramos 2000: 49 y 53, y 2004: 125).

23. Fernández, Guerra et al. 1997: 260.
24. Córdoba y Salinas 1958: 97; Vázquez de Espinosa 1948: 410.
25. Lizárraga 2002: 110.
26. Ver AAL, Legajo VIII: 17, 1641-1656. La abadesa pide que se perdona la dote a doña Josefa de Vela, «pobre y huérfana», porque necesitan su voz para el coro. Abundan los ejemplos: Legajo VIII: 53, 1644; Legajo X: 9, 1649.
27. Estenssoro 1990: 405.
28. Puede verse Arias 2009B; Estenssoro 1990: 415.
29. Veamos un sonado caso: en 1629 fue elegida Aldonza de Vivero, con asistencia del cabildo eclesiástico en pleno. Veintiséis monjas no estuvieron de acuerdo con las candidatas y, al no acatar los llamados de atención de los prebendados, terminaron siendo excomulgadas. Sin embargo, como anotaba con agudeza el diarista Suardo, «nada desto bastó para que no persistiesen en su pertinacia y rebeldía». Suardo 1936, II:31. La documentación sobre esta abadesa es amplia y variada. Incluye una solicitud de licencia para poder enviar regalos a sus benefactores en distintas festividades (AAL, Legajo II: 16, 1622).
30. Sánchez-Alarcos 2005: 675. Cabe referir que en los documentos pontificios que aprueban la creación de la orden no deja de mencionarse el interés desplegado por la reina Isabel.
31. Puente Brunke 2022.
32. Vizúete 2005: 337. Los franciscanos la asumieron desde 1263, mientras que los dominicos, en su capítulo general de 1278, lo hicieron con la doctrina de santo Tomás (*ibid*: 334).
33. Parece haber existido una estrecha relación ente ambas órdenes no solo por la cercanía física de sus institutos, sino por una suerte de afinidad. Quienes predicaban frecuentemente en la festividad son los miembros de la Compañía. Una señal de esta afinidad puede verse en el hecho de que la fundadora de San Pablo, Bárbara Ramírez, escogió profesar en la Concepción antes de morir; lo habría hecho entonces «porque su renta de indios aprovechase a esta recolección» (Calancha 1976: 1022-1023).
34. Léase Vírgenes de la Antigua, Rocamadador, Guadalupe de Extremadura, vinculadas a tiempos inmemoriales que se perdían en la leyenda, a fuerzas de la fertilidad y al milagro. Ver Barriga 2019.
35. González 2021.
36. Labarga 2010: 23.
37. Guibovich y Wuffarden 1995: 4.
38. Ya existía la recolección de los franciscanos (1595) y surgirían otra como las de mercedarios (Nuestra Señora de Belén, 1606), dominicos (Magdalena, 1611) y agustinos recoletos (1620) (Cobo 1882: 275-277).
39. Recordar la vinculación de Juana de Austria con los jesuitas, principalmente con Francisco de Borja, al fundar las Descalzas Reales de Madrid. Ver Franco Rubio 2019: 37.
40. Por ejemplo, Luis de la Puente S. J. y sus *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe* (1605-1607). Los escritos de santa Teresa serían, a su vez, fermento de ascetismo.
41. Lizárraga 2002: 112 y Cobo 1882: 285.
42. Ramos 2025.
43. Calancha 1976: 1011; Vázquez de Espinosa 1948: 411. El ascetismo llevaba incluso a casados a asumir la descalcez. Así lo hicieron en 1632 y, «de mutuo consentimiento», Juan Verdugo, que entró a los Descalzos de Lima, y doña Felician de Vega, siendo «muy buenos casados y que se amaban y querían mucho» (Suardo, I: 245).
44. Calancha 1976: 1011 y 1012. Inés de Sosa y Ana de Paz donaron elevadas sumas para la erección del monasterio. La primera catorce mil pesos además de sus bienes y la segunda seis mil pesos y una chacra que poseía. Vale tener en cuenta que ambas, como Inés Muñoz, mantenían el control de sus bienes, es decir, se «evitaba una eventual intromisión del real Patronato en lo que concernía a la disposición de su legado. Esta prevención, merece decirse, no fue una estrategia singular, sino corporativa» (Villanueva 1998: 51). Puede verse Martínez 2020.
45. Villanueva 1998: 56. Los nombres adoptados fueron: Leonor de la Santísima Trinidad, Beatriz del Espíritu Santo, Catalina de San José, Beatriz de Jesús y María del Santísimo Sacramento.
46. Calancha (1976: 1014, 1024 y 1012) no escatimó elogios: «La iglesia se izo curiosa de maderas, y la capilla mayor de un género de artesones de elegante primor (ninguna obra se ha hecho a su semejanza y de su parte ninguna la iguala), sacristía, portería principal, dormitorios y enfermerías son de tablaje y enmaderación y es de corta habitación por la pequeñez del sitio».
47. San Cristóbal 1988: 79 y San Cristóbal 2003: 420.
48. Francisco de Sales fundó la orden de la Visitación con Juana Francisca de Chantal en la primera década del siglo XVII. Exaltar este misterio era hacerlo con la familia, que se encontraba reunida ahí: san José y san Zacarías, santa Isabel y, en el vientre de ella, san Juanito, como en el de María, Jesús.
49. El tema de las celdas salta a la vista apenas se consulta la documentación sobre las concepcionistas calzadas y las descalzas en el AAL. Esta es muy rica en cuanto a conflictos por la posesión o afectación de las celdas, trasposos, reclamos, herencia, etc. Scaletti (2016) ha desarrollado este asunto; también Soto (2020).
50. Fernández, Guerra et al. 1997: 371.
51. Calancha 1976: 1020. El ayuno habría sido una práctica recurrente, así como las disciplinas «por la exaltación de la Santa fe extirpación de las herejías y porque Dios saque a los que están en pecado en su miserable vida». Se afirmaba que las oraciones a medianoche conmovían y provocaban conversiones.
52. Calancha 1976: 1013.
53. Se sabe que contrataron al genovés Juan Bautista Planeta, para que realizara numerosas pinturas para su capilla mayor y crucero. Chuquiray 2019: 339-340.
54. Guibovich y Wuffarden 1990: 420. La traza del retablo, que se sabe salió de Lima, podría ser de Martín Alonso de Mesa (Ramos 2004: 128). En 1610 se le encargó un retablo bajo la misma advocación para el convento concepcionista de Santa María del Socorro, en el cual trabajó asimismo el pintor Juan de Uceda (Martín 1998: 41). Sabido es que Uceda pidió permiso para viajar a Lima en diciembre de 1608 y que en 1610 estaba ya en España. Ver Navarrete s/f. Además, fue intermediario. (Wuffarden 2014: 280).
55. Porres 2024: 129.
56. Habría sido vendido y, una vez en Lima, Mesa lo contrató para que participara en el retablo. Habría hecho la *Anunciación* y la *Visitación*, lo cual explicaría el aire «montañésino» de algunos de los relieves, anota Ramos (2014 :419).
57. Hoy en día la *Asunción* se encuentra en el retablo de San José, en la catedral de Lima, y la *Coronación* en el monasterio de Ñaña. La tabla del *Encuentro* se atribuye a Mesa y las de la *Coronación* y *Asunción* a Juan García Salguero. Ver Chuquiray 2018. El retablo constaba de imágenes realizadas por él y García Salguero: *Santa Clara*, *San Francisco*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santo Domingo*. Juan Martínez de Arzona, con quien frecuentemente trabajó Mesa, también habría participado en el retablo (San Cristóbal 1998: 103).
58. Para este punto véase Ramos, así como Chichizola (1983: 21), quien enfatiza el manierismo y romanismo presentes en Sevilla y en la ciudad de Lima.
59. Schenone 1982: 437
60. San Cristóbal 1996: 263.
61. Conocido como Angelino Medoro, la reciente investigación de Francesco de Nicolo (2022) propone que en realidad era Medoro Angelino.
62. La documentación sacada a la luz por Francesco de Nicolo (2025, p.169) demuestra que el matrimonio se realizó en 1609.
63. Lavrin 2016, p. 147.
64. Garin 1970: 31; Pérez y Holguín 2024.
65. Van Ginhoven 2017.
66. Vargas Ugarte 1962: 99. La temática bíblica no le era ajena: el Museo de Bellas Artes de Sevilla guarda lienzos suyos del Génesis.
67. Marcela Corvera (2009: 22), especialista en el arte vete-rotestamentario, considera que no hay nada que sugiera algo más que la historia bíblica en esta serie. Creo que eso puede verse matizado si se considera que estaba en el mismo espacio con la serie de la vida de la Virgen.
68. AAL, Cofradías, Legajo II: 16, 1695-1713. *Constituciones de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora fundada en el convento de nuestro padre San Francisco reformadas según los tiempos presentes* ff. 114-123v, Regla nro. 30.
69. Además, desde 1639 el cabildo catedralicio estableció que se recitara *Alabado sea el Santísimo sacramento del altar y la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original* antes de cualquier sermón (Vargas Ugarte 1960: 246).
70. Originaron magníficas procesiones por parte de las distintas instituciones de la sociedad que mostraban su adhesión al immaculismo. La orden de predicadores debió organizar su propia procesión, con imagen prestada por los franciscanos. Esto, sin embargo, no se consideró suficiente y para satisfacción de la ciudad hubo necesidad de que en el presbiterio de su iglesia recitaran sus miembros, al unísono, el *Alabado*.
71. Véase Estenssoro 1990: 412. La ruptura de la clausura podía ser frecuente, en ocasiones, llegar al escándalo. Los conflictos en el interior podían adquirir una violencia extrema. Ver *Causa seguida a raíz de que doña Leonor de Mondragón, religiosa profesora de velo negro intentó escaparse de la clausura amenazando con un cuchillo a la portera. Pide ser llevada al monasterio recoleto de las descalzas de San José*. AAL, La Concepción, Legajo XXVI: 42, 1692.
72. Puede verse la «Carta de doña Sinforosa Cordero al arzobispo de Lima, quien le informa que desde las elecciones el monasterio de la Concepción es un desorden, donde las criadas cantan coplas y hacen tumulto hasta las diez de la noche en la puerta de su celda, haciendo bailes». AAL, La Concepción, Legajo XXXIII: 51, 1754. Pérez se ha ocupado del tema (2019 y 2021).
73. Fernández, Guerra et al. 1997: 379.
74. Bazán 1997: 58.
75. Décadas antes, el comisario general de Caballeros de Cajamarca, Nicolás Bravo de Bracamonte, había donado su hacienda, señal del vivo interés de la comunidad en el proyecto (Bazán 1997: 64).
76. Relación de la fundación. En Bazán 1997: 62-63.
77. Ver Guerrero 2005. Ha trabajado los retratos de concepcionistas.
78. La presenta yacente, rodeada de rosas y de todo lo necesario para una buena muerte: viste el hábito con el medallón en el pecho, lleva un rosario, velas de bien morir y, sobre todo, revela una actitud de entrega a la voluntad divina expresada con los brazos y las palmas de las manos hacia arriba. Su rostro muestra la serenidad y la fe en el más allá promovidas por las artes de bien morir; se trataba, pues, de una muerte que liberaba de la «cárcel» del cuerpo y que se veía «como de llamados» y no «de quitados» (Alvarado 1613, t. 1: 305 y Zumárraga [1547]1994: 267).
79. Wuffarden 2006: 114. Hubo, sin embargo, otros autores que pusieron lo suyo. Su contemporáneo Cristóbal de Aguilar retrató a la venerable Francisca del Espíritu Santo Matoso (1756) con un expresivo naturalismo basado en un «dibujo severo y minucioso» (Estabridis 2004: 32; ver también Estabridis 2003). La misma religiosa había sido retratada con anterioridad, en reconocimiento de su «excelentísima charidad» y virtudes, en un lienzo que pudo servir de modelo para pintarla dos años después. El primer retrato la muestra de medio cuerpo, delante de un fondo neutro. Aunque se perciben su nariz aguileña y la arrugada comisura de sus labios, Aguilar opta por remarcar esos rasgos al captar el rostro de la monja, fallecida a los 92 años. En otros aspectos, apela al *leitmotiv* del libro

- con el dedo marcando una página y aparece con los medallones de la Inmaculada, ya no de cuerpo entero como en el retrato previo, sino de medio cuerpo con el Niño, como era habitual en ese tipo de representaciones.
80. Ver Guerrero 2005: 143
 81. Poco tiempo después, la creación del virreinato del Río de la Plata representaría para el Perú la pérdida del Cerro Rico de Potosí. Hualgayoc ayudaría en este contexto. El descubridor de Hualgayoc, Juan Joseph Casanova, por ejemplo, anualmente donaba piñas de plata al monasterio de las conceptas (Contreras 1995: 50).
 82. Bazán 1997: 64.
 83. Garmendia 1986: 306.
 84. Contreras 1995: 60.
 85. Lohmann 1989: 88.
 86. Bazán 1997: 66.
 87. Se dijo entonces que la «dama azul» había llegado antes que los misioneros, que encontrarían, por lo tanto, la tierra ya abonada y sembrada. Llegó a firmar el memorial de fray Alonso de Benavides en que se indicaba esto, aunque luego dijera que «pensó haber sido llevada allí» (Solaguren 1970: XX-XXI).
 88. De hecho, constituyó fuente para *La familia regulada* (1715) del franciscano Antonio Arbiol.
 89. Contaba que estaba una religiosa «muy observante» ocupada una noche en su celda «en sus sanctos ejercicios» y de pronto «vio que mi señor san Joseph andaba por el convento. Salióle al encuentro, saludóle, y díxole; ¿Padre mío, vos aquí a estas horas? ¿Quando lo merecemos? Y respondióla el sancto; como soy patrón de este convento, lo estoy guardando, porque no se atrevan los ladrones a ofenderlo en cosa alguna, Agradeciésole mucho la devota religiosa, y le acompañó hasta que amaneció con el gusto que se dexa entender, dándole muchas gracias por el favor que hacía a sus hijas, que se pueden tener por muy dichosas» (Pastrana 1696: 527). Ricardo Palma se encargó de «sazonar» esta narración.
 90. Pasquel 1856: 7.
 91. *Narración...* 1858: 7.
 92. El signo de los tiempos hizo, no obstante, que en la década de los años ochenta del siglo XX las concepcionistas limeñas debieran dejar sus emplazamientos originales: las calzadas se trasladaron a la localidad de Ñaña (San Juan de Lurigancho-Chosica) y las descalzas a Santiago de Surco, que recibieron, según recuerdan las hermanas, la Inmaculada que se encuentra en la entrada del monasterio. Las concepcionistas verían la conformación de la Federación “La Inmaculada Concepción” del Perú, en el año 2000 y en el año 2005, la creación del Monasterio de la Inmaculada Concepción en el distrito limeño de los Olivos (Parodi 2025).
- CANÓNIGAS REGULARES Y ERMITAÑAS RECOLETAS DE SAN AGUSTÍN: LOS MONASTERIOS LIMEÑOS DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DEL PRADO
- Luis Eduardo Wuffarden**
1. Esa circunstancia ha sido remarcada por todos los cronistas e historiadores al referirse a esta fundación. Véase, por ejemplo, Calancha.
 2. Para el caso de España, véanse Franco 2019: 15-54; y García Sanz 2019: 249-274.
 3. Vinatea 2013: 132.
 4. El caso más conocido es el de la encomendera Inés Muñoz, fundadora del monasterio de la Concepción. Acerca de su biografía, véase Pérez 2024.
 5. En 1572 salían de la Encarnación las fundadoras del monasterio de la Concepción; y en 1640 se registra la separación de cuatro monjas agustinas para establecer el monasterio recoleto de Nuestra Señora del Prado.
 6. Se dice que estaba situada en la calle posteriormente denominada Concha, actualmente la tercera cuadra del jirón Ica.
 7. Córdoba y Salinas 1957: 505.
 8. Véase, por ejemplo, Martín 2000: 211-213.
 9. Calancha 1639: 432.
 10. Calancha 1639: 432.
 11. La comisión de estas obras fue dada a conocer por Lohmann 1999: 171-182. Véase también Navarrete 1998: 34.
 12. Torres 1657: Mesa y Gisbert 1997: 161-162, Campos 2020: 931-966.
 13. Portal 1924 incluye algunas fotografías de los claustros antes de su desaparición.
 14. Cit. por Scaletti Y Aguilar 2013: 12.
 15. Sobre la historia y la iconografía de la imagen limeña puede consultarse Campos 1996: 565-659.
 16. Ramos 2020: 417-426.
 17. Acerca de la colección pictórica del monasterio del Prado, véase el estudio de Santiviáñez 1943, que incluye un listado de sus piezas más importantes.
 18. José Antonio Benito, Blog. “Monasterio Nuestra Señora del Prado de Lima”.
 19. Mujica 1997.
 20. San Cristóbal 1988: 253-256.
 21. Bogdanovich 2011.
 22. Schenone 1986; Bogdanovich 2011,
 23. Después de ser atribuidos a Zurbarán por Francisco Stastny, el especialista español Benito Navarrete sitúa la ejecución de los arcángeles de la Concepción de Lima entre los seguidores del maestro. Véase Stastny 2013; 235-247; Navarrete 1999: 30.
 24. Entre los imitadores locales, destaca el caso excepcional de la pintora limeña Juana de Valera y Escobar, de quien están documentadas series enteras de temas zurbaranescos, como los Infantes de Lara, las Doce Tribus de Israel y Ángeles. Véase Lohmann 1940: 28, y el estudio reciente de Pachas-Maceda y Holguín 2025:53-57.
 25. Bernales 1969: 176. El autor atribuye la comisión artística a la priora Antonia de la Cruz, aunque sin indicar ninguna referencia documental en apoyo de esa afirmación.
 26. Pacheco 1649: 497.499.
 27. Vargas Ugarte 1968: 300.
 28. *Ibid.*, p. 301.
 29. Cabrera 1746.
 30. Sobre la pintura mexicana del siglo XVIII y su proyección en el mundo, puede consultarse el catálogo de Katzew et al. (ed.) 2017.
 31. Cabrera y Quintero 1746: 366.
 32. Carta de la priora sor Paula del Sacramento a Francisco Xavier Echagüe. Lima, 15 de julio de 1822. Gutiérrez y Campos 2012: 514.
 33. Carta de la priora del Prado al gobernador eclesiástico. Lima, 17 de julio de 1824. Gutiérrez y Campos 2012: 514.
 34. Mariana de la Santísima Trinidad ejerció el cargo entre 1848 y 1864. Mercedes del Sacramento ejerció el cargo entre 1864 y 1870. Gutiérrez y Campos 2012: 51.
 35. Gutiérrez y Campos 2012: 50.
 36. Congregación fundada en Lima por la religiosa ecuatoriana Rafaela de la Pasión Veintimilla en 1895.
- TIEMPOS LEGENDARIOS Y AGENDAS CONTRARREFORMISTAS: LA ORDEN CARMELITA EN EL PERÚ VIRREINAL
- Ricardo Kusunoki Rodríguez**
1. Wuffarden 2005: 209-211.
 2. *Ibid.*
 3. Reyes, 18: 42-45.
 4. Cuadriello 2009: 39.
 5. Véase el completo estudio efectuado por Jaime Cuadriello en torno a las lecturas alegóricas de la visión de la nubecilla por Elías en la Nueva España (Cuadriello 2009).
 6. Para un exhaustivo estudio de caso sobre el tema, véase Rouillon 2013.
 7. Fuente 1619: 61 [r].
 8. *Ibid.*: 48 [v]
 9. San Ioseb 1637: 105.
 10. Véase Urkiza 2020.
 11. Santa Teresa 43: 20.
 12. Fuente 1619: 122[v] 123 [r].
 13. Vázquez de Espinoza 1969: 311.
 14. Véase Vinatea Recoba 2011.
 15. Santa Teresa 1943: 16.
 16. *Ibid.* 17.
 17. *Ibid.*, 27-31.
 18. Vinatea Recoba 2011: 1149-1151.
 19. Santa Teresa 1943: 20-21.
 20. Publicado por primera vez en Bogdanovich y Rouillon 2015: portada.
 21. Martínez Carretero 2012: 787.
 22. Solís y Valenzuela 1646: s/n.
 23. San Ioseb 1637: 110.
 24. Rouillon 2013: 58.
 25. San Cristóbal 2003: 191.
 26. *Ibid.*: 186.
 27. *Ibid.* 192.
 28. San Cristóbal 1992: 163.
 29. Rouillon 2013: 35.
 30. Rivo-Vázquez 2022.
 31. Wuffarden 2017: 112-113.
 32. Jiménez Jiménez 2019: 395.
 33. Siete años después, en su disposición testamentaria, Quesada imponía un censo sobre su casa con el fin de generar unas rentas para costear el aceite de la lámpara del retablo de Cristo crucificado, así como para velas destinadas a distintas fiestas en la iglesia (Rouillon 2013: 131).
 34. Córdoba 1651: 159-160.
 35. Santa Teresa 1943: 14.
 36. Fuente 1619: 111[r].
 37. Ruiz Molina 2014: 30-31.
 38. Fuente 1619: 115 [r].
 39. *Ibid.* 120 [r]
 40. *Ibid.* 120 [v].
 41. Ruiz Molina 2014: 32.
 42. *Ibid.*, 35.
 43. Espinosa Medrano 2011: 117.
 44. *Ibid.*
 45. *Ibid.*, 116.
 46. *Ibid.*, 118.
 47. Esquivel y Navia 1980: II, 131-133.
 48. Kagan 1998: 54.
 49. Cornejo Bouroncle 1960: 67-68.
 50. Mesa y Gisbert 1984: 82-83.
 51. Jesús 1968: 247.
 52. Véase Kusunoki 2015.
 53. Stastny definía este afán de repetición como un “afán de perfección puramente formal que es perseguida a través de repeticiones invariables de algunos arquetipos establecidos” (Stastny 2013: 34)
 54. Sobre la iconografía de la Virgen del Carmen como intercesora de las ánimas del purgatorio puede consultarse Macazana 2022.
 55. Burns 2008: 204.
 56. Olivas Escudero 1924: 566-368.
 57. Mancilla y Gálvez 1990.
 58. Olivas Escudero 1924: 366-369.
 59. Mujica 2003: 324-327.
 60. *Ibid.*
 61. Martínez Carretero 2015: 175.
 62. Jesús 1968: 1281.
 63. Véase Cruz 1924.
 64. Varela y Orbegoso 1924: I, 17-18. Dos de aquellas monjas carmelitas profesaban en el Monasterio del Carmen de Lima (Rouillon 2013: 73-74).
 65. Mesa 1985: s/n.
 66. Barriga 2010: 58-59.
 67. Hyman 2021: 42.
 68. Véase Kusunoki 2015: 85.
 69. Jesús 1963: 36.
 70. Barriga 2010: 164.
 71. Jesús 1963: 173.
 72. Véase Mujica 2008.
 73. Jesús 1963: 173.
 74. Stastny 2013: 226-227.
 75. Ruiz Rosas 2005: 11-12.

76. Statsny 2001; Wuffarden 2014: 343.
77. Steinberg 1989: 133-137.
78. Moreno Cuadro 2019: IV, 232-260.
79. García Saiz 1988.
80. Rodríguez G. de Ceballos 1974: 77: 88.
81. García Saiz 1988: 47.
82. *Ibid.*, p. 72.
83. Fejoo 1763: 142.
84. San Cristóbal 1992; Morales Gamarra 1996.
85. Ruiz Cano 1755: 32r. Véase también el trabajo clásico de Macera 1977.
86. Odrizola 1877: XI, 297.
87. Gisbert y Mesa 1997: 266.
88. Muratori 1782: 15.
89. Burns 2008: 215.
90. Colmenares Fernández de Córdova 1771: 30-31.
91. Wuffarden 2006: 116.
92. Sobre su Famoso *Catecismo Real*, impreso por primera vez en Madrid en 1786, véase Conde Tundaca 2013.
93. Publicado en Bogdanovich y Roillon 2015: 8-9. Sobre la obra de Inza véase Page 2009: 220.
94. Cuadriello 2009: 117.
95. Ortemberg 2012: 19.
96. Majluf 2025. Agradezco a la autora por proporcionarme esta información, la cual forma parte de un libro en prensa.
97. Véase Kusunoki 2014.

LAS "HIJAS DE SANTA CLARA": MONASTERIOS DE LA SEGUNDA ORDEN FRANCISCANA EN EL VIRREINATO PERUANO

Luis Eduardo Wuffarden

1. Los autores del programa iconográfico fueron fray Lucas de Robles y fray Miguel de Quiñones. Véase el exhaustivo estudio de Francisco Stastny sobre esta pintura y su influencia en la iconografía cuzqueña posterior. Stastny 1982:141-160.
2. A partir de entonces, mujeres de linaje real como la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, la emperatriz María de Austria o la regente Mariana de Austria, adoptaron el hábito franciscano. Véase Franco 2019: 15-54.
3. Por ejemplo, Angulo 1938: 55.
4. *Ibidem*
5. Cit. por Viñuales 2004: 225.
6. Así lo confirma la crónica franciscana de Córdova y Salinas al reseñar las sucesivas fundaciones clarisas en Huamanga (1568), Trujillo (1587), Imperial de Chile (1587) La Plata (1638) y Oropesa o Cochabamba (1648). Véase Córdova y Salinas 1957: 846, 872, 895 y 898.
7. Viñuales 2004: 123.
8. Cornejo 1952: 83. Cornejo 1960: 52-53.
9. Mesa y Gisbert 1982 I: 238.
10. Cornejo Bouroncle 1952: 93.
11. Cornejo Bouroncle 1960:78.
12. Guibovich y Wuffarden 2008: 41-70.
13. José de Mesa y Teresa Gisbert atribuyen algunas de estas pinturas a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Mesa y Gisbert 1982 I: 161-164.
14. Cornejo Bouroncle 1952: 135.
15. Mesa y Gisbert 1982 I: 196-208, Benavente 1995: 29, 182.
16. Guamán Poma 1936: 1050.
17. Oré 1598. En este libro, el fraile criollo despliega su vasto conocimiento de los idiomas y los pueblos indígenas acumulado durante largos años de labor misional en Sudamérica.
18. Wethey 1949: Mariátegui Oliva 1974 y 1975.
19. San Cristóbal 1995: 17-30.
20. VAA 2006: 50-51.
21. Córdova y Salinas 1957:853; Montesinos 1908 II: 157.
22. Guamán Poma. 1936: 1049.
23. Córdova y Salinas 1957: 853.
24. Nadal 1593. Se editó nuevamente en 1594 y 1595 con otros títulos, además de grabados y textos complementarios.

25. García Saiz 1988: 43-66.
26. Sobre la actividad de Gamarra en el sur andino, véase Mesa y Gisbert 1982 I: 69-70.
27. Véase, por ejemplo, Cuadriello 1989: 5-33; y Barriga 2010.
28. Manifestación de Francisco Zamudio Mendoza. Cit. por VAA 2006: 56, nota 4.
29. Córdova y Salinas 1957: 831.
30. VAA 2006:56-58.
31. Fejoo de Sosa 1763: 143-144.
32. Wethey 1949: 235.
33. Sobre este caso, véase Rodríguez 2019: 261-293.
34. García Yrigoyen 1904 II: 245.
35. Wuffarden 2017 b: 244-250.
36. García Yrigoyen 1904 II: 245.
37. Sobre este punto, véase Estenssoro 2004: 80-123.
38. Vargas Machuca 1667. Todavía a mediados del siglo XVIII, el escritor franciscano Francisco Ochagavía publicaba una reseña hagiográfica del niño de Pisco, incluida como prólogo en su libro Manuel de la Misa. Ochagavía 1757.
39. Sobre las "alumbradas" y su relación con la figura de santa Rosa de Lima, puede consultarse Mujica et al. 1997: 56-64.
40. Para el caso del Perú, véase Barriga 2001.
41. Ramos 2020: 417-426.
42. En Salamanca, donde se formó en el arte de la escultura, era conocido como Bernardo Pérez de Robles. Véase Ramos 2003: 453-464.
43. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Rosaura Andazábal, Katherine Burns, Liliana Pérez, Margarita Suárez y Nancy van Deusen incluidos en la bibliografía de este volumen.

BAJO EL SIGNO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD:

LAS CISTERCIENSES Y TRINITARIAS DESCALZAS EN LIMA

Juan Pablo El Sous Zavala

1. Calancha 1639: 445.
2. Fuentes 1858: 427; Viforcias 1995: 543.
3. *Ibid.*: 594.
4. Ordóñez 1995 [1604]: 543.
5. Ordóñez 1995 [1604]: 594.
6. No en vano el deán de la catedral informó al rey en 1596 que «la casa es un heriaço ynabitable y sin agua y de mucho travaxo y enfermedad y tiene neçeçidad de se pasar a otro sitio» (AGI Lima 1596: 5v.-6). De la misma opinión era el cura de San Marcelo, quien resaltó ante el monarca «quel sitio donde están es parte rremota e apartada del comercio de la çiudad y sin agua por lo qual lo tiene por sitio enfermo» (AGI, Lima, 1596: 7).
7. Para este fin el licenciado Alonso de Torres Maldonado, oidor de la Real Audiencia, remitió al monarca un memorando en 1596 dando cuenta del estado del monasterio a través del testimonio de varios personajes, quienes, además de dar fe de las penurias sufridas por las monjas, resaltaban que muchas de ellas eran descendientes de conquistadores, por lo cual cualquier merced que se les otorgara sería una justa retribución por el servicio de sus antepasados.
8. Parece haber algo de confusión respecto a la fecha en que se llevó a cabo el traslado del monasterio. Cobo (1882 [1639]: 284) afirma que se dio en 1605, mientras que Calancha (1639: 445) señala que la mudanza se realizó el 18 de junio de 1606.
9. «Han ido poco á poco comprando todas las casas de la cuadra, y entre ellas la de Pedro de Alconchel, que fue uno de los primeros pobladores de esta ciudad, con que poseen ya toda la cuadra». Cobo 1882 [1639]: 284.
10. Cobo 1882 [1639]: 284.
11. Por ello Calancha (1639: 445) describe a la iglesia de la Trinidad como «un suntuoso y galano Templo de bóvedas de lazeria, i ermosa disposición».
12. San Cristóbal 2005: 33.
13. Cobo 1882 [1639]: 284.
14. San Cristóbal 2005: 39-40.
15. Pocos años después de la construcción del templo estos ambientes fueron objeto de mejoras sustantivas. El coro

- alto fue completamente desmontado y reconstruido por el carpintero Luis Gayoso en 1633, quien además construyó una escalera y un corredor de acceso a este ambiente (AGN, Protocolos Notariales, escribano Juan Bautista de Herrera, protocolo 866: 26). En ese mismo año contrataron la obra del antecoro con los maestros Domingo González y Juan González a un costo de 190 pesos, lo que denota que se trató de un trabajo más bien sencillo (AGN, Protocolos Notariales, escribano Juan Bautista de Herrera, protocolo 866: 259).
16. Además del templo cisterciense, siguen esta tipología arquitectónica las iglesias monacales de la Concepción, la Encarnación, las concepcionistas descalzas de San José, las dominicas de Santa Catalina, las agustinas ermitañas del Prado y las clarisas de N. S. de la Peña de Francia.
 17. «Hasta comienzos del presente siglo el monasterio podemos decir que ocupaba toda la manzana, pero sucesivas ventas lo han reducido al centro de la misma. El convento tenía su portería en la calle denominada Pileta de la Trinidad, pero ahora se abre, unos metros antes de la iglesia. No vamos a ocuparnos del monasterio que no conserva el aspecto que tuvo en otros tiempos y sólo hablaremos del templo. Este se extiende paralelamente a la calle y su fachada no ofrece de particular sino un alto relieve de la Trinidad, por encima de la portada. La única torre que la flanquea es obra relativamente moderna» (Vargas Ugarte 1972: 47-48).
 18. Por ejemplo, sobre el refectorio monacal –gran ambiente de veinticuatro varas de largo y nueve de ancho cubierto con vigas de madera– se edificaron dos celdas individuales para las hijas del benefactor que financió la obra.
 19. San Cristóbal 2008.
 20. *Ibid.*
 21. AGN, Protocolos Notariales, escribano Juan Bautista de Herrera, protocolo 914: 772-775v.
 22. San Cristóbal 2007: 61-66.
 23. San Cristóbal 2005: 41.
 24. San Cristóbal 1994: 327-330.
 25. San Cristóbal 2005b.
 26. San Cristóbal 2005: 41-42.
 27. El escribano del Cabildo Diego Fernández Montano dio cuenta de los daños de esta manera: «Del conuento de Monjas de la Santíssima Trinidad quedó yglesia, sacristía, claustros, celdas, porterías, todo en el suelo, de manera que doblándose unas paredes sobre otras se asoló, y las Monjas fuera dél, y se fueron enfrente del conuento de Nuestra Señora de Guadalupe, a unos corralones que llaman de Barrabás, donde las ví» (Angulo 1939: 32).
 28. Angulo 1939: 136.
 29. Numeración general 1985 [1700]: 357.
 30. San Cristóbal 2010: 273-285.
 31. San Cristóbal 1995: 179.
 32. San Cristóbal 1995: 179.
 33. San Cristóbal 2005: 46-47.
 34. San Cristóbal 2005: 40.
 35. Bermeo propone que las imágenes del monasterio cisterciense pueden ser las que se enviaron a Lucrecia de Sansoles en 1586 en el navío de Juan Martínez de Herrera, que consistieron en «una ymagen de bulto de nuestra señora y otra de san Benito y otra de san Bernardo que todas en tres caxones grandes y embueltas en siete freçadas y doze libras destopa y arrumadas con quatro lamparas de laton» (Burneo 2019: 102).
 36. San Cristóbal 1994: 328.
 37. De la vasta producción de Asensio de Salas como ensamblador se conservan unos pocos ejemplares, como el retablo de la Purísima en la catedral de Lima (1656) o el del Niño Jesús de Huanca en la iglesia jesuita de San Pedro (1655).
 38. Dos cartelas figuran en la base del retablo.
 39. Este tipo de práctica no era extraña en este periodo, pues se ha documentado en otros casos, como el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara (Parra 2016: 83-85).

40. «Poseen las religiosas un rico tesoro, en una imagen milagrosa de la Virgen, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Este precioso tesoro, se venera en una capilla interior del Monasterio, y en una estatua en bulto, de madera, de una sola pieza, de noventa y cuatro centímetros, y está colocada en un trono especial construido para ella. Según la tradición, esta venerada imagen separó sus manos, pues las tenía juntas, a súplica de dos señoritas, sus piadosas devotas, que anhelaban alhajarle los dedos con la mas envidiable sencillez. [...] Las religiosas que actualmente viven, la han encontrado con las manos aún separadas, como para entrelazar los dedos, logrando colocarle algunos anillos, que hoy, en la actualidad, no se les puede sacar por haber unido los dedos de ambas manos, de tal modo, que parece que siempre los hubiera tenido así» (Junta de filial Homenaje a María 1904: 87).
41. Discurso histórico sobre la fundación del exemplar Monasterio de Trinitarias Descalzas de esta Ciudad de Lima 1791:138.
42. María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 39.
43. En el terreno adquirido había una «casa principal con una pequeña con puerta a la calle y la casa y pulpería de esquina y seis casitas pequeñas», por todo lo cual Robles canceló casi veinte mil pesos. AGN Protocolos Notariales, escribano José de Figueroa Dávila 1674: f. 1177 y ss.
44. Mugaburu 1918: 88-89.
45. Discurso histórico 1791: 139.
46. *Ibidem*.
47. *Ibid.*: 148.
48. Echave y Assu 1688: 175.
49. Numeración general 1985 [1700]: 357.
50. Angulo 1939: 33.
51. «Emprendió a un mismo tiempo la obra de la Iglesia, que no teníamos, sino una pequeña capilla que lo era solamente en el nombre, y la del convento también, que aunque era beaterio, fue bastante para Monasterio de treinta y seis Religiosas. No era, por corto, competente. Reconocida la estrechez, compró la casa inmediata, con que alargar el sitio, y echadas las medidas que había de tener el convento según la planta dispuesta por los Alarifes, lo empezó a fabricar de nuevo, como se requería, extendiendo y mejorando su habitación con nueva forma, sin que en el estado presente, tenga que enviar a otro alguno de las recolecciones» (María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 57).
52. La casa en cuestión había pertenecido a doña Ana de Carvajal y hacía frente a la calle del Molino Quebrado. Fue tasada por los alarifes Pedro Fernández de Valdés y Pedro Maquilla en siete mil trescientos pesos. La adquisición de este inmueble fue necesaria para construir nuevas celdas, pues sobre el espacio de las antiguas se había proyectado edificar la iglesia: «Y es así que el dicho Monasterio necesita indispensablemente del sitio y solar de dichas casas para ampliar su habitación, que al presente está muy estrecha y ceñida con grave perjuicio de las religiosas, que continuamente padecen quiebras en su salud, por la estrechez, sin comodidad de la corta habitación, a que están reducidas y en que viven privadas del beneficio del aire sur que es el más saludable, y de cuya privación se les ocasiona a las religiosas graves enfermedades por el nimio calor que experimentan, y además necesitan de fabricar iglesia competente, de que hasta ahora han carecido, y habiendo de ocupar su fábrica el sitio en que al presente habitan las religiosas, quedan del todo imposibilitadas para poderse mantener en la clausura». AGN, Protocolos Notariales, escribano José Palomino 1703-1705: f. 414 y ss.
53. Este corralón llevaba el nombre de «Molino quebrado» y dio origen a la nomenclatura antigua de la calle que hoy corresponde a la cuadra 4 del jirón Paruro. El solar contaba con un área superficial de 2175 varas cuadradas y fue tasado por el maestro José Bravo en siete mil trescientos cuarenta y siete pesos. El monasterio adquirió solo parte del predio, pues la otra parte tenía como destino la ampliación de la casa de moneda y por él Gurmendi pagó la suma de cinco mil ochocientos pesos. AGN, Protocolos Notariales, escribano Francisco Sánchez Becerra 1706: f. 555 y ss.
54. «Principiose pues, la obra de nuestra iglesia, que se fabricó con gran proligidad y esmero, actuando juntamente nuestro Patrón, el dicho Dn. Bernardo Gurmendi, lo cuantioso de sus expensas, en que, liberal, no reparaba, y la disposición de su artificio, en que vigilante entendía, como que no tuviese otro cuidado, a que correspondió muy conforme el efecto, porque salió tan acertada la obra, que se compiten en ella, la solidez para el seguro y la hermosura para el lucimiento. Esta hecha (como dicen) a macha y martillo y si en su fortaleza es una roca, en su curioso primor es una maravilla, pues no hay quien la vea, que no la admire y la celebre. Por eso tardó en perfeccionarse, todo aquel espacio más, que fue menester para pulirse, y como se hizo de materiales, en su especie, los más preciosos, más sólidos, y firmes, no solo se gastó en hacerla más plata, sino también más tiempo de aquel regular que pudo ser bastante, sino se hubiera fabricado tan prolaja y costosamente. La proporción de su tamaño en lo bien repartido, le añade nueva perfección, y su alegre claridad con la luz de que goza, se la descubre aumentándose el farol de la media naranja, que parece un anillo en lo airoso y bien baceado de su círculo. El adorno es correspondiente a la regla que profesamos, sin que le falte lo necesario para la decencia del culto, ni se le note relajación en lo superfluo del aliño, hermanándose lo limpio con lo religioso, y con la pobreza el aseo» (María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 59-60).
55. María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 60-64; Discurso histórico 1791: 159.
56. San Cristóbal 1988: 98.
57. El remate original de la portada se perdió en el siglo XIX, probablemente como consecuencia del sismo de 1828. En su lugar se habilitó una celosía de madera que unía ambas torres y luego un precario frontón triangular, hasta que en 1954 el arquitecto Paul Linder completó el remate de la portada con el diseño que se aprecia hoy.
58. «En su tiempo se labraron seis celdas más, muy iguales en todo a las treinta que estaban hechas. El noviciado, que no había; el refectorio, cocinas, una pieza grande, otra pieza grande para enfermería, cuyo destino no tuvo efecto, y se convirtió en ropería, de que carecíamos también. Se mudó la pila y se mejoró y aseguró su cañería. Perfeccionó el claustro principal, poniéndole cornisas, y los otros dos claustros, los hizo enteramente» (María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 70).
59. Llano y Zapata 1748: 22.
60. María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 60.
61. «Ocupa su nicho principal, el misterio de los misterios, la Sma. Trinidad, que está coronado a nuestra Sra. La Virgen Sma. Por hija, por Madre, y por Esposa. El de más arriba, nuestro titular el Príncipe de las celestes Jerarquías San Miguel Arcángel, y a los colaterales, con otros dos santos, o santas del orden están nuestros dos Padres y Fundadores San Juan de Mata y San Félix de Valois». (María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 60).
62. «En la pared del Presbiterio, que hace frente a nuestro coro bajo, está puesta una estatua de nuestro Patrón Dn. Bernardo Gurmendi, que aunque no lo copia lo representa. Cuyo nicho, que se labró curiosamente con esmaltes y listas de oro sobre blanco, no sé si se llama urna o mausoleo» (María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 71).
63. Coetáneos del retablo sepulcro de Gurmendi son los del virrey arzobispo don Diego Morcillo Rubio de Auñón (1743) y el de don Joseph Damián de Cevallos, conde de las Torres (c. 1743), ambos en la catedral de Lima.
64. «Que deceso de hermosear el Templo del dicho Monasterio de Trinitarias, y conociendo que el Altar Mayor antiguo amenasaba ruina, se determinó a emprender esa obra, y por noticia del Doctor Don Matias Maestro, entregó la construcción del dicho Altar Mayor al presentante, y ha sido tal su buen gusto y honor, que se resolvió a la construcción de cinco Altares mas, Púlpito, y otros ornatos que han hecho un Templo perfectamente lucido con la satisfacción de que el Maestro Jacinto Ortis ha cumplido con toda exactitud, y honor en la tal obra». AHM ,Cabildo Colonial, Obras Públicas, Caja nro. 1, documento Nro. 016-CC-OP: 5-5v.
65. Según Fuentes (1858: 450), para 1858 había nueve retablos en la iglesia: el mayor y los de N. S. de los Dolores, el Señor Cautivo, el Señor de la Caña, San José, N. S. del Rosario, N. S. del Pilar, San Luis Gonzaga y N. S. del Carmen.
66. De Nicolo 2019: 188-189.
67. Según Fuentes (1858: 450), en el interior del monasterio había un santuario dedicado al Señor del Huerto y una ermita dedicada al Nacimiento, que correspondería a la que existe hasta hoy en el primer claustro.
68. Lévano 2018: 65.
69. María Josefa de la Santísima Trinidad 1957: 70.
70. Este binomio cromático fue relativamente común en los edificios religiosos de la ciudad a lo largo del periodo virreinal, pues se han encontrado evidencias de pintura con estas características en iglesias con casi cien años de diferencia, como las de N. S. de la Soledad (1669-1672) y la Buena Muerte (c. 1765).
71. Ceballos 1994: 875.

LA VIDA FESTIVA EN LOS MONASTERIOS

Pedro Guibovich Pérez

- Suardo, *Diario de Lima*, I: 286.
- En este punto hay que destacar el magnífico estudio de Baker (2008) sobre las dimensiones sociales, políticas y estéticas de la vida musical en los monasterios del Cuzco.
- Socolow, *Las mujeres*: 11-12.
- Huizinga, *El otoño de la Edad Media*: 13.
- Diario de noticias*, II: 219.
- Diario de noticias*, II: 220.
- Diario de noticias*, II: 221.
- Diario de noticias*, II: 221.
- Travada, *El suelo de Arequipa*: 291-292.
- Travada, *El suelo de Arequipa*: 294.
- Travada, *El suelo de Arequipa*: 295.
- Travada, *El suelo de Arequipa*: 297.
- Diario de noticias*, I: 284.
- Diario de noticias*, I: 342.
- Diario de noticias*, II: 258.
- Diario de noticias*, II: 349.
- Suardo, *Diario de Lima*, I: 167.
- Suardo, *Diario de Lima*: 91.
- Suardo, *Diario de Lima*, I: 128.
- Suardo, *Diario de Lima*, II: 59.
- Diario de noticias*, II: 186.
- Lizárraga, *Descripción del Perú*: 112.
- Lizárraga, *Descripción del Perú*: 113.
- Córdoba y Salinas, *Crónica franciscana*: 908.
- AAL. Monasterios. Monasterio de La Santísima Trinidad. Leg. XIII, exp. 20, 1782.
- Baker, *Imposing Harmony*: 261.
- Suardo, *Diario de Lima*, I: 21.
- Suardo, *Diario de Lima*, II: 41.
- Córdoba y Salinas, *Crónica franciscana*: 908.
- Mugaburu, *Diario de Lima*: 79-80.
- Suardo, *Diario de Lima*, I: 194.
- Suardo, *Diario de Lima*, II: 186.
- Suardo, *Diario de Lima*, II: 186.
- Lanuza y Sotelo, *Viaje ilustrado*: 122.
- Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas*, II: 294.
- AAL. *Reales cédulas*, tomo IV, ff. 68-80.
- Suardo, *Diario de Lima*, II: 63.
- Lisson, *La Iglesia de España*, V: 413.
- Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia*, III: 294.
- Olivas Weston 1996: 271.
- Suardo, *Diario de Lima*, I: 56.
- Salinas y Córdoba, *Memorial*: 254.
- Sisón Porras de la Guerra, *Perú y sus manjares*: 20-49.
- Mugaburu, *Diario de Lima*: 88.
- Mugaburu, *Diario de Lima*: 208.

46. Gil de Taboada y Lemos, 1859: 38-39.
47. Burns, *Colonial Habits*: 157-184.

ANTE EL AVANCE DEL SIGLO:
REFORMA Y CRISIS EN LAS IGLESIAS MONACALES LIMEÑAS,
SIGLOS XIX Y XX

Daniel Vifian López

- De acuerdo con el registro *online* del *Diccionario de la Real Academia Española*, la voz 'siglo' se refiere, o bien a un periodo de cien años, o bien al mundo de la vida civil, en oposición al de la religiosa.
- Un primer aporte fue el libro *Dos monasterios limeños del siglo XVII* (2016) de Adriana Scaletti, Luis Martín Bogdanovich, Juan Manuel Parra y Claudia Hiramoto.
- Para el concepto de palimpsesto urbano, ver Corboz 2004: 25-35.
- Casos tempranos fueron las publicaciones de Pilar García Jordán, entre las que destaca el libro *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo (1821-1919)*, que publicó en 1991. Por su parte, Fernando Armas Asín ha dedicado ya varios esfuerzos al aspecto económico e institucional, siendo de especial interés para la presente investigación su libro de 2007 titulado *Iglesia: bienes y rentas. Secularización liberal y reorganización patrimonial en Lima (1820-1950)*.
- Aunque el presente artículo se concentra en la arquitectura monacal, en especial en sus iglesias, merece alguna palabra la pintura intramuros. La obra que se puede hallar en los monasterios y conventos limeños no ha generado un interés sincero para la historia del arte peruano por haber sido estos espacios el repositorio de una tradición colonial fosilizada en el tiempo y lejana del ideario artístico-liberal. La situación es paradójica, pues aquello que se ha sabido revalorar durante los casi tres siglos de gobierno hispano, es decir, una pintura de perspectivas intuitivas, de composiciones e iconografías codificadas y, sobre todo, subordinada a la autoridad del grabado como fuente de inspiración, se ha manifestado como motivo principal de indiferencia para la misma producción del siglo XIX republicano. Cabe mencionar algunas investigaciones que fungen de reciente excepción a lo dicho atrás: Kusunoki 2009: 47-60; Holguín 2021: 49-65; Holguín 2023: 44-55. Así, ante la pérdida paulatina de las fuentes económicas tradicionales (censos, capellanías, diezmos, etcétera) de los derechos coloniales de la Iglesia y del espacio físico de sus casas, sucedió que el recurso espacial por antonomasia de la reclusión monacal, o sea, su amurallamiento, enmarcó, protegió y permitió proliferar en los monasterios el poder teológico y sociopolítico de las monjas, lo que se cristalizaba en una forma de encomendar y entender un arte capaz de producir y reproducir su vida de oración y recogimiento.
- Ver, por ejemplo, cómo considera que la intervención de Matías Maestro en la iglesia de Santo Domingo fue, principalmente, destructiva. Angulo 1924: 530.
- Por ejemplo, al hablar del altar mayor de la iglesia de San Pedro, refiere que su estado ruinoso provocó que, «al cundir en Lima, en los primeros años del s. XIX el mal gusto o afición al estilo neoclásico, se pensara en reemplazarlo». Consultar Vargas Ugarte 1956: 48.
- Bernales Ballesteros 1972: 343.
- García Bryce 1972: 48-68.
- Esta idea, implícita en su texto de 1972, fue mejor explicitada en García Bryce 1992: 31-34.
- Ver, por ejemplo, Kusunoki 2006: 183-209; Sáenz 2013: 25-48; Engel 2013: 206-231.
- AAL, Monasterio de Santa Clara, 1814, Leg. 32, Doc. 20.
- Fernández de Córdova 1771: 30-31.
- AAL, Monasterio de Santa Clara, 1814, Leg. 32, Doc. 20.
- AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1812, Leg. 35, Doc. 35.
- AAL, Monasterio de Santa Clara, 1806, Leg. 31, Doc. 15.
- AAL, Monasterio de Santa Clara, 1806, Leg. 32, Doc. 20.
- AAL, Monasterio de Santa Clara, 1806, Leg. 32, Doc. 23.
- «[...] el costo de este trabajo ha salido de la plata labrada, que tenía el mismo altar mayor; de manera que [...] no se

- ha invertido en su reparo y reforma, ni un peso». En: AAL, Monasterio de Santa Clara, 1806, Leg. 32, Doc. 20.
- El altar mayor fue intervenido por el maestro albañil Bernardino Felles. Josef de Mendoza se encargó de la pintura y dorado, y el pintor Josef de Vargas del plateado de la peaña del sagrario. Ver AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1778-1783, Leg. 91, Docs. 31-32.
 - AAL, Monasterio de Santa Clara, 1806, Leg. 32, Doc. 20.
 - Fuentes 1858: 344.
 - García Bryce 1972: 55.
 - Cabe resaltar, no obstante, que la abadesa de las clarisas había señalado la existencia de reformas similares previas a las suyas en otras iglesias de la ciudad. Aunque la declaración sea de gran interés, resulta difícil establecer una secuencialidad firme de las reformas aludidas por la falta de documentación. En un estudio global del ciclo constructivo de todas las iglesias de Lima durante las primeras décadas del siglo XIX, el análisis formal de las obras por estudiar sería ineludible a la vez que incierto en sus resultados, aunque algunos patrones de estilo y prácticas de renovación podrían trazarse con un ejercicio de parentesco formal. De cualquier modo, constituye un reto para el investigador.
 - Formalmente, estos son muy cercanos a los altares mayores de las iglesias de San Pedro y de San Francisco, y de gran parecido con el de Santo Domingo, todas obras asociadas a Matías Maestro.
 - AHML, O15-CC-OP, ff. 6r-6v.
 - AAL, Monasterio de las Descalzas de San José, 1817, Leg. 12, Doc. 65. El documento es una solicitud por parte de la abadesa para poder trasladar las partes del altar viejo al interior del monasterio y así dejar de pagar los ocho pesos del almacenaje que ello exigía. La solicitud fue denegada pues la traslación misma podría ser más costosa aún, y ello exigiría el ingreso constante de operarios, lo que trastornaría la clausura.
 - La fecha más cercana de una intervención general en la iglesia, contando la pintura de dicho arco de mano de José Zapata, corresponde a las noticias de 1784 que apuntó Rubén Vargas Ugarte, pero, como era costumbre en él, sin consignar la fuente. Ver Vargas Ugarte 1942: 13-14.
 - Es probable que este reemplazara al que se construyera en 1774 por el maestro José Chagaray, quien recibió 1200 pesos por lo que «importó el retablo del Señor Crucificado». En: AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1774, Leg. 35, Doc. 29, f. 26.
 - García Jordán 1991: 77.
 - García Jordán 1991: 21.
 - AAL, Supremo Gobierno, 1822, Leg. 1, Doc. 69.
 - AAL, Monasterio de las Descalzas, 1822, Leg. 12, Doc. 90; Monasterio de Santa Clara, 1822, Leg. 32, Doc. 42; Monasterio de la Concepción, 1822, Leg. 38, Doc. 12; Monasterio de Santa Catalina, 1822, Leg. 14, Doc. 86; Monasterio de las Nazarenas, 1822, Leg. 3, Doc. 5; Monasterio del Carmen, 1822, Leg. 3, Doc. 75.
 - AAL, Monasterio de las Descalzas, 1823, Leg. 12, Doc. 95; Monasterio de Santa Clara, 1823, Leg. 32, Doc. 48; Monasterio de la Concepción, 1823-1824, Leg. 38, Docs. 18 y 22; Monasterio de las Capuchinas, 1823-1824, Leg. 1, Docs. 98 y 100; Monasterio de las Nazarenas, 1823-1824, Leg. 3, Docs. 10 y 15; Monasterio del Carmen, 1823-1824, Leg. 3, Docs. 78 y 79; Monasterio de la Encarnación, 1823, Leg. 27, Doc. 57; Monasterio del Prado, 1824, Leg. 7, Doc. 17.
 - Armas Asín 2007: p. 49.
 - AAL, Supremo Gobierno, 1829, Leg. 3A, Doc. 363.
 - Oviedo 1861: 289-291.
 - AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1833, Leg. 91, Doc. 19.
 - Oviedo 1861: 279.
 - Lamentablemente, apenas si nos han llegado los de la Encarnación, las Mercedarias y del Prado. Consultar AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1829, Leg. 94, Doc. 9; Doc. 14; Doc. 15. En el caso del monasterio de Santa Rosa,

- solo se presentó un inventario de alhajas. Ver AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1829, Leg. 93, Doc. 35, ff. 7-8.
- AAL, Supremo Gobierno, 1829, Leg. 3A, Doc. 402a, f. 1r.
 - De acuerdo con el registro *online* del *Diccionario panhispánico del español jurídico*, un bien amortizado es aquel «bien que está fuera del tráfico mercantil por no poder ser enajenado al pertenecer a determinadas personas o instituciones o tener un vínculo jurídico que impide que salga de tales manos, por esto denominadas 'manos muertas'».
 - Según el registro *online* del *Diccionario panhispánico del español jurídico*, un dominio útil es, «en el censo enfiteutico, [un] derecho que corresponde al enfiteuta, que le faculta para disfrutar de la cosa pagando una pensión anual al titular de la misma que se reserva el dominio directo».
 - Armas Asín 2007: 49.
 - Eguiguren 1945: 34-35.
 - El documento se encuentra en el Archivo de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección Sánchez-Concha de La Combe (sin catalogar), f. 1.
 - AAL, Monasterio de la Concepción, 1846-1848, Leg. 39, Doc. 44, f. 8r.
 - Vale acotar que la Orden de la Concepción, no obstante el parentesco espiritual con los franciscanos y el hecho de que un corto tiempo tuvo la regla de las clarisas, contaba con regla propia desde 1511.
 - Ibid.*, f. 19v.
 - Al final, esta cifra se redujo a 186 107 pesos 4 reales, tras haberse deducido de ella la mitad del costo de la pared divisoria levantada y la construcción de algunas celdas. Sobre esto, y también sobre la tasación de las obras nuevas, ver AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 252, Juan García, 1848, ff. 77v-95r.
 - AAL, Monasterio de la Concepción, 1846-1848, Leg. 39, Doc. 44, f. 95r.
 - AAL, Monasterio de la Concepción, 1848, Leg. 39, Doc. 63, ff. 1-25.
 - AAL, Monasterio de la Concepción, 1846-1848, Leg. 39, Doc. 64.
 - Los trabajos se iniciaron oficialmente en 1852 y finalizaron en 1854, según fue estipulado en el contrato entre el Estado y José Dañino. Ver AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 348, Escribano Lucas de la Lama, 1852, ff. 153r-236r.
 - Narración de la fiesta* 1858: 3-8.
 - Poco se ha escrito sobre Condemarín, a pesar de su importancia en la historia del arte peruano. Un reciente esfuerzo corresponde a Vargas Torreblanca 2022: 65-166.
 - Ver AAL, Monasterio de la Concepción, 1844, Leg. 39, Doc. 30; Supremo Gobierno, 1844, Leg. 7, Doc. 129.
 - Un breve testimonio de lo sucedido, firmado el 3 de abril de 1850, fue dejado en una botella dentro del muro de la nueva portada de la iglesia por Condemarín. La carta se descubrió tras la demolición del templo en agosto de 1947. La transcripción se encuentra en Vargas Ugarte 1960: 123-125.
 - AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 974, Escribano Manuel de Uriza, 1856, ff. 233v-236v. La documentación sobre Soldati es escasa. Sabemos por *El Comercio* que en 1855 estuvo asociado al también suizo José Tiravanti en el marco de una propuesta para la construcción de un nuevo teatro: «Plano del teatro» 1855: s/p. En los protocolos notariales, sin embargo, se lo ha podido encontrar en varias otras obras. Consultar: AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 715, Escribano José de Selaya, 1857, ff. 749v-753r.; nro. 716, Escribano José de Selaya, 1857, ff. 1313r-1313v.; nro. 718, Escribano José de Selaya, 1858, ff. 839r-841r.; nro. 720, Escribano José de Selaya, 1859, ff. 1688r-1692r. y 1879v-1880r.; nro. 475, Escribano Baltazar Núñez del Prado, 1861, ff. 501v-502v.; nro. 350, Escribano Lucas de la Lama, 1861, ff. 272v-273v. Aunque solo se han podido revisar los protocolos hasta 1861, se sabe que estuvo activo todavía en 1869, pues aparece tanto en el gremio de carpinteros como en el de contra-

BIBLIOGRAFÍA

- tistas de obras: AGN, MH-H4 2158, Sección de contribuciones, 1869, ff. 16-17.
60. AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 976, Escribano Manuel de Uriza, 1857, ff. 1142r-1142v.
61. Vifian López 2022: 35-43.
62. Fuentes 1858: 426.
63. En la fotografía la hornacina se ve vacía, a pesar de que Soldati se había comprometido a colocar ahí una estatua de san José por el costo de 300 pesos. En AGN, Protocolos Notariales del Siglo XIX, nro. 976, Escribano Manuel de Uriza, 1857, f. 1142v. Ello, al parecer, nunca se concretó, pues en fotografías posteriores se observa que al nicho se le agregó una ventana.
64. Con «purismo» nos referimos a las tendencias primitivistas de vuelta a un pasado estilístico *no corrompido* de los maestros italianos.
65. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1867-1873, Leg. 29, Docs. 16 y 41.
66. Elmore 1876: 74-75.
67. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1874, Leg. 29, Doc. 55.
68. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1874, Leg. 29, Doc. 55.
69. Ver Jara Boza 2021: 25.
70. I. P. 1924: s/p.; «La regularización del girón Ancash» 1924: s/p. En cuanto a la ubicación de la nueva iglesia, ver, asimismo, San Cristóbal 1999: 115-117.
71. AAL, Monasterio de Santa Clara, 1875-1876, Leg. 34, Doc. 84.
72. Ver Regal 1965: 78-84.
73. Matías Maestro informa sobre su labor como ecónomo en: AGN, Asuntos Eclesiásticos, 1826-1827, Leg. 94, Doc. 9, f. 13.
74. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1808-1809, Leg. 27, Doc. 29. Consultar también, en el mismo archivo y sección: 1809, Leg. 27, Doc. 27.
75. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1943, Leg. 31, Docs. 11 y 12; «Lima del futuro» *Varietades*, año VI, nro. 100 (29 de enero de 1910), 135.
76. AAL, Monasterio de la Encarnación, 1943, Leg. 31, Doc. 88.
77. San Cristóbal 2001: 174-175.
78. San Cristóbal 2004: 106-111.
79. Fuentes 1858: 438.
80. Tras el terremoto del 24 de mayo de 1940, la Junta Pro-Desocupados intervino en la reconstrucción de la iglesia de Santa Catalina. En un primer presupuesto de obra se informó que cuatro de los ocho altares laterales debían de ser demolidos por su estado ruinoso (AGN, Comisión Pro-Desocupados, Caja 90, Doc. 27). En un segundo presupuesto no se volvió a mencionar explícitamente la demolición, pero sí se consideró imperativo tener que desarmar todos los altares para repararlos y luego volver a armarlos según una nueva distribución (AGN, Comisión Pro-Desocupados, Caja 97, Doc. 6). Queda claro que algunos altares no sobrevivieron a la operación.
81. Harth-terré 1927: 6.
82. Barbagelata y Bromley 1945: 120.
83. Harth-terré 1946: 35.
- AGREDA 2001
María de Jesús Agreda. *Mística Ciudad de Dios* [1670]. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2001.
- ALCALÁ 2021
Luisa Elena Alcalá. “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”, en: *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, n° 3, 2021, pp. 87-98.
- ALEGRÍA 2019
Lourdes Milagrito Alegría La Rosa. “El monasterio de Santa Clara: Una aproximación a su rol social y su valor patrimonial y turístico”, en: *Turismo y Patrimonio*, n° 13, 2019, pp.
- ALMORZA 2018
Amelia Almorza. “No se hace pueblo sin ellas”. *Mujeres españolas en el virreinato de Perú; emigración y movilidad social (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.
- ALVARADO 1613
Antonio de Alvarado. *Arte de bien vivir y guía de los caminos del Cielo*. Valladolid: Por Francisco Fernández de Córdova, 1613, t1.
- ALVA Y ASTORGA 1663
Pedro de Alva y Astorga. *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días contra la Constitución de Nuestro Santísimo Padre Alejandro VII y decreto del rey nuestro señor Felipe IV. Dispuesta por el P Fr. Pedro de Alva del orden de los Frayles Menores, hijo de la Santa Provincia de Lima en el Reyno del Perú, Lector jubilado, calificador de la Suprema Inquisición, y Padre de la Orden, etc. Defendiendo la costumbre santa que se observa en los Reynos de España, de proponer al principio de los sermones las palabras gloria, honrra y alabanza del Santísimo sacramento del altar, y la Immaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser*. Lovaina: Imp. de la Inmaculada Concepción, 1663.
- ANDAZÁBAL 2006
Rosaura Andazábal. *Convento de monjas de Nuestra Señora de la Peña de Francia, advocación de Santa Clara: Censos, rentas y dietas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- ANDAZÁBAL 2010
Rosaura Andazábal Cayllahua. *Convento de monjas de Nuestra Señora de la Peña de Francia, advocación de Santa Clara: censos, rentas y dietas*. Lima, 1740-1794. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina, 2010.
- ANGELI 2011
Sergio. “Dime con que varas juzgas y te diré tu patrimonio: el licenciado Pedro Mercado de Peñalosa, oidor de la Audiencia de Lima (1553-1562)”, en: *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, vol. 11, n° 11, pp.131-151.
- ANGULO 1924
Domingo Angulo. “El primitivo estilo de la iglesia de Sto. Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido”, en: *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 2, n° 3 (1924): 527-530.
- ANGULO 1938
Domingo Angulo, “Libro original que contiene la fundación del monasterio de monjas de Señora. Sta. Clara desta ciudad del Cusco...” en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XI, Lima, 1938.
- ANGULO 1939
Domingo Angulo. “El terremoto del año de 1687”, en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° XII, 1939, pp. 1-45.
- ANÓNIMO 1625
Un sacerdote natural de Sevilla. 1625. Carta escrita por un Sacerdote natural de Sevilla a un amigo suyo a cerca del Patronato de la gloriosa Santa Tereza de Iesus. S.I: S.e.
- ANÓNIMO 1670
Anónimo. “Prodigioso milagro que Dios N. Señor obró por intercession de la beata Rosa de Santa maría, de la tercera Orden de N.P.S. Domingo de Guzmán; con una Religiosa del Convento de Madre de Dios, de la Ciudad de Sevilla a los quatro de noviembre 1669”. Barcelona: Casa Matheud, 1670.
- ANÓNIMO 1855
Anónimo. “Plano del teatro”, en: *El Comercio*, v. XVII, 4864 (17 de octubre de 1855), s/p.
- ANÓNIMO 1858
Narración de la fiesta con que el monasterio de monjas concebidas de la ciudad de Lima, capital del Perú solemnizó la definición dogmática de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María por bula de Su Santidad Pio IX el 8 de diciembre de 1854. Turín: Imprenta de la Unión Tipográfica Editora, 1858
- ANÓNIMO 1859
“Causa ruidosa sobre la Priora del Convento de Santa Catalina del Cuzco” en *Memoria de los virreyes que han gobernado el Perú, durante el tiempo del coloniaje español. Tomo Sexto. Don Francisco Gil de Taboada y Lemos*. Lima, Librería Central de Felipe Bailly, 1859.
- ANÓNIMO 1910
Anónimo. “Lima del futuro”, en: *Varietades*, año VI, 100 (29 de enero de 1910), p. 135.
- ANÓNIMO 1911
Anónimo. “Metamorfosis limeña”, en: *Varietades*, año VII, 184 (9 de setiembre de 1911), p.1108.
- ANÓNIMO 1923
Recuerdos históricos del Monasterio de las Religiosas Dominicanas de Sta Rosa de Lima de Santiago de Chile. Santiago de Chile, 1923.
- ANÓNIMO 1924
Anónimo. “La regularización del girón Ancash”, en: *Mundial*, año V, 208 (9 de mayo de 1924): s/p.
- ANÓNIMO 1958
[Pedro de León Portocarrero]. *Descripción del virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1958.
- ANÓNIMO 1912
Anónimo. “Nuevas construcciones”, en: *Varietades*, año VIII, 249 (7 de diciembre de 1912): s/p.
- ARAM, 2025
Bethany Aram ArtEmpire. <https://www.upo.es/diario/video/2020/05/una-arteria-del-imperio/>. Revisado en 15 de agosto 2025.
- ARIAS 2009a
Ybeth Arias Cuba. *Cuerpo y poder en los monasterios limeños durante la época borbónica; la Encarnación y la Concepción (1750-1821)*. Tesis para

- optar el grado de Magíster en Género, Sexualidad y Políticas Públicas. Lima, UNMSM.
- ARIAS 2009b
Ybeth Arias Cuba, “¿Vínculos sagrados? Los monasterios y las familias de la elite de Lima del siglo XVIII”, en: *Uku Pacha, Revista de Investigaciones Históricas*, año 8, n° 14, pp. 83-88
- ARIAS 2016
Ybeth Arias Cuba. “Las reformas monacales en la ciudad de Lima durante la época borbónica. La Encarnación y La Concepción”, en: Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds. lts). *VIII Congreso Virtual sobre Historia de las mujeres* (del 15 al 31 de octubre del 2016), pp. 41-58.
- ARMACANQUI-TIPACTI 1999
Elia J. Armacanqui-Tipacti. *Sor Manuela de Santa Ana. Una teresiana peruana*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1999.
- ARMAS 2007
Fernando Armas Asín. *Iglesia: bienes y rentas. Secularización liberal y reorganización patrimonial en Lima (1820-1950)*. Lima: IEP/ Instituto Riva Agüero, 2007.
- ARMAS 2010
Fernando Armas Asín. *Patrimonio divino y capitalismo criollo. El proceso desamortizador de censos eclesiásticos en el Perú*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú / Instituto Riva-Agüero / Fundación M.J. Bustamante De la Fuente, 2010.
- BAKER 2008
Geoffrey Baker. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Duke: Duke University Press, 2008.
- BARBAGELATA Y BROMLEY 1945
José Barbagelata y Juan Bromley. *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Lima: Editorial Lumen, 1945.
- BARRERA 2025
Henry Barrera Camarena. “La avenida Abancay: entre el ‘Progreso urbano’ y la conservación de inmuebles históricos”, en: *Devenir*, vol.12, n° 23, 2025, pp.11-32. doi:<https://doi.org/10.21754/devenir.v12i23.1997> Consulta del 10 de octubre de 2025.
- BARRIGA 2010
Irma Barriga Calle. *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2010.
- BARRIGA 2017
Irma Barriga Calle. “De Catalina a Rosa: un ensayo de interpretación”, en Margarita Guerra M. y Estrella Guerra Caminiti (eds.). *Santa Rosa de Lima: miradas desde el cuarto centenario*. Lima: Instituto Riva-Agüero Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Humanidades, Departamento Académico de Teología, 2017, pp.27-45.
- BARRIGA 2019
Irma Barriga Calle. “Reina, limpia y pura [Queen of Heaven, clean and pure]”, Italian Painters and Marian Imagery in 16th-Century Lima”, en Emily A. Engel (ed.), *A Companion to Early Modern Lima*. Leiden: Brill, 2019, pp. 312-336.
- BAUER 1989
Arnold Bauer. “La Iglesia en la economía hispanoamericana: los censos y depósitos en los siglos XVIII y XIX”, en: *Cuadernos de Humanidades* 4, Departamento de Historia de la Universidad de Santiago de Chile, serie 2, julio 1989, pp. 1-39.
- BAZÁN 1997
Guillermo A. Bazán. *La orden de la Inmaculada Concepción en Cajamarca*. Lima: Editorial Salesiana, 1997.
- BELAUNDE 1979
Francisco Belaúnde Terry. *Las Descalzas*. Lima: Santiago Valverde, 1979.
- BENITO 2011
José Antonio Benito Rodríguez. “Fundación del monasterio de las carmelitas nazarenas de Lima (Perú)”, en: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. Tomo II. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, pp.1185-1208.
- BENITO 2020
José Antonio Benito. “La trayectoria tricentenaria del Monasterio de Madres Carmelitas de San José y Santa Teresa de Arequipa”, en: Francisco Javier Campos (ed.), *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, pp. 835-864. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2020.
- BERMEO 2019
Juan Carlos Bermeo Lema. “Cargamento de arte y materiales pictóricos en los Galeones de Tierra Firme de 1586. Envíos desde Sevilla a las ciudades de Bogotá, Tunja, Cuzco y Lima”, en: *Anales del Museo de América*, n° 27, pp. 95-130.
- BERNALES 1969
Jorge Bernales Ballesteros. “Una pintura original de Bernabé de Ayala”, en: *Archivo Hispalense*, n° 153, vols. 50-51, 1969, pp.175-179.
- BERNALES 1972
Jorge Bernales Ballesteros. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1972.
- BILINKOFF 1980
Jodi Bilinkoff. “Charisma and Controversy: The Case of Maria de Santo Domingo”, en: *Archivo Dominicano. Anuario X*. Salamanca, 1980, pp.55-66.
- BIBLIA
1965 *La Sagrada Biblia*. Traducción de Félix Torres Amat. Charlotte: C. D, Stampley Enterprises Inc BLANCO 1993.
- BLANCO 1993
Lourdes Blanco. “Las monjas del convento de Santa Clara: el erotismo de la fe y la subversión de la autoridad sacerdotal”, en: Luis Millones y Moisés Lemlij (coords.). *En el nombre del Señor*. Lima: SIDA, 1993, pp.
- BOGDANOVICH 2016
Luis Martín Bogdanovich. “Noticias para la historia del arte a través de nueva documentación del Archivo Arzobispal de Lima: las Clarisas de Nuestra Señora de la Peña de Francia y las Concepcionistas Descalzas de San Joseph” en: Adriana Scaletti, Luis M. Bogdanovich, Juan M. Parra y Claudia Hiromoto. *Dos monasterios limeños del siglo XVII. Las Descalzas de San Joseph (1603) y Santa Clara (1605)*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. 2016, pp.45-57.
- BOGDANOVICH Y ROUILLON 2015
Luis Martín Bogdanovich y Denisse Rouillon A. *Para vos nací. Historia, arte y patrimonio del carmelito teresiano de Lima, 1643-2015*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, 2015.
- BROMLEY 1953
Juan Bromley. “Recibimientos de virreyes en Lima”, en: *Revista Histórica*, n° 20, 1953, pp. 9-39.
- BUNSTER 2010
Cora V. Bunster. “Comunidades religiosas del Cuzco: Escándalos públicos y Sospechas de Conspiración Criolla a fines del siglo XVIII”, en: *Revista Andina*, n° 50, 2010, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2010, pp. 115-139.
- BURNS 1992
Kathryn Burns. “Amor y rebelión en 1782: el caso de Mariano Túpac Amaru y María Mejía”, en: *Histórica*, vol. XVI, n° 2, diciembre 1992, pp. 131-176.
- BURNS 1998
Kathryn Burns. “Gender and the Politics of Mestizaje: The Convent of Santa Clara in Cuzco, Peru”, en: *Hispanic American Historical Review*, n.° 78, febrero 1998, pp. 5-44.
- BURNS 1999
Katherine Burns. *Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press, 1999.
- BURNS 2002 a
Kathryn Burns. *Colonial Habits. Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. 3ª reimpression. Durham (NC): Duke University Press, 2002.
- BURNS 2002 b
Kathryn Burns. “Monjas, kurakas y créditos: economía espiritual de Cuzco, en el siglo XVII”, en: Susan Dinan y Debra Meyers (eds.). *Mujeres y religión en el Viejo y el Nuevo Mundo, en la Edad Moderna*. Madrid: Narcea, 2002, pp. 65-93.
- BURNS 2007
Kathryn Burns, “Desestabilizando la raza”, en: Marisol de la Cadena (ed.). *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: ENVIÓN, 2007, pp.35-54.
- BURNS 2008
Kathryn Burns. *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.
- BUSTAMANTE 2005
Manuel J. Bustamante de la Fuente. *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*. 2ª edición. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante De la Fuente, 2005.
- BYNUM 2008
Caroline Walker Bynum. “Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages”, en Jeffrey F. Hamburger and Susan Marti (eds.) *Crown and Veil, Female Mysticism from the Fifth to the Fifteenth Century*. New York: Columbia University Press, 2008, pp. 172-190.
- CABRERA 1756
Miguel Cabrera. *Maravilla americana y raras maravillas [...]* México: Imprenta del Real Colegio de San Ildefonso, 1756.
- CABRERA Y QUINTERO 1746
Cayetano de Cabrera y Quintero. Escudo de armas de México “[...]México: Imprenta de la viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1746.

- CALANCHA 1639
Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del orden de San Avgvstin en el Perv, con svcesos egenplares vistos en esta monarqvía*. Barcelona: Imprenta de Pedro Lacavalleria, 1639.
- CALANCHA 2020
Antonio de la Calancha. *Historia de la Universidad de San Marcos de Lima*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): Estudios Superiores del Escorial, 2020.
- CALANCHA 1653
Antonio de la Calancha. *Crónica Moralizadora de la Provincia del Perú del Orden de San Agustín*, tomo II. Lima: Jorge López Herrera, 1653.
- CALANCHA 1976
Antonio de la Calancha. *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. [Barcelona: Pedro de Lacavalleria, 1638]. Lima: Ignacio Prado Pastor, vol.III. 1976.
- CALERO Y MOREYRA 1791
Jacinto Calero y Moreyra. "Discurso histórico sobre la fundación del exemplar Monasterio de Trinitarias Descalzas de esta Ciudad de Lima" (1791), en: *Mercurio peruano de historia, literatura y noticias públicas que da a luz la Sociedad Académica de Amantes de Lima y en su nombre D. Jacinto Calero y Moreyra, III* (84, 85, 86), pp.137-163.
- CAMPOS 1996
Javier Campos y Fernández de Sevilla. "Historia de la imagen del monasterio de Nuestra Señora del Prado de agustinas recoletas", en: *Revista Agustiniiana*, vol. XXXVII, n° 113, Madrid, 1986, pp. 565-659.
- CAMPOS 2020
Javier Campos y Fernández de Sevilla. "La 'ciudad penitencial' del convento de la Encarnación de Lima, clausura decana del continente americano", en: Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*. San Lorenzo del Escorial, 2020, pp. 931-966.
- CAPAZ 1795
Fray Manuel Capaz "Oración fúnebre que en las solemnes exequias de Madre María Manuela Ignacia Hurtado y Mendoza e Iturrizarra Ex priora del Venerable e Ilustre Monasterio de religiosas dominicas de Nuestra Gloriosa Santa Rosa de esta Ciudad de Lima dijo en su misma iglesia en 13 de julio de 1795 el Reverendo padre Prelado fray Manuel Capaz del Orden de Predicadores". Manuscrito 1795, Archivo Convento de Santo Domingo.
- CAPUA 1569
Raimundo de Capua. El "Primer Prólogo", en: Raimundo de Capua, *Vida y milagros de la bienaventurada santa Catherina de Siena*. Medina del Campo: impresso por Francisco del Canto, 1569.
- CAPUA 1980
Raymond of Capua. *The Life of Catherine of Siena*. Translated, Introduced and Annotated by Conleth Kearns, O.P., Michael Glazier, Inc, Washington: 1980.
- CAPUA 1993
Beato Raimundo de Capua. *Santa Catalina de Siena*. Barcelona: Editorial La Hormiga de Oro, 1993.
- CARRASCO 2016
Rosa Carrasco Ligarda. *Santa Rosa de Lima. Escritos de la santa limeña*. Lima: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, 2016.
"Carta Pastoral a las monjas del Monasterio de Santa Catalina" en Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru. Tomo II. Descargos del Obispo del Cuzco Juan Manuel Moscoso, Lima 1980.
- CASTILLERO 2010
Alfredo Castillero Calvo. *Cultura alimentaria y globalización. Panamá, siglos XVI-XXI*. Panamá: Imprenta Editora Novo, 2010.
- CASTRO 1975.
Américo Castro. *La realidad histórica de España*. México D.F.: Editorial Porrúa, pp. 397-401.
- CEBALLOS 1994
R. Ceballos Cepeda. "El monasterio de la Santísima Trinidad de Lima", en: *Cistercivm* n°199, 1994, pp. 867-876.
- CHICHIZOLA 1983
José Chichizola. *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- CHUQUIRAY 2018
Javier Chuquiray Garibay. *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Comisión Episcopal de Liturgia del Perú-Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2018.
- CHUQUIRAY 2019
Javier Chuquiray Garibay. "Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución", en: *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, n° 2, 2019, pp.335-362. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.009> consulta del 26 de agosto de 2025.
- COBO 1935
Bernabé Cobo [1639?]. *Historia de la fundación de Lima*. Tomo I. Lima: Imprenta Gil, 1935.
- COBO 1882
Bernabé Cobo. *Historia de la fundación de Lima*. [1639]. Lima: Imprenta Liberal, 1882.
- COELLO 2006
Alexandre Coello de la Rosa. *Espacios de exclusión, espacios de poder. El Cercado de Lima colonial (1568-1606)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- COHEN
Victoria Cohen Imach. "Esposas de Cristo ante el visitador. Interrogatorios en el convento de Santa Catalina de Siena (Córdoba, siglo XVIII)", en: 40 Telar, pp. 40-54.
- COLMENARES 1771
Felipe Colmenares Fernández de Córdova. *El día de seado*. Lima: Oficina de la Calle de San Jacinto, 1771.
- CONCEPCIÓN 1663.
Pedro de la Concepción. *Memorial al rey Nuestro señor por la santidad del decreto de alabar a la Virgen Santísima criada en gracia*. Zaragoza: 1663.
- CONDE 2013
Rodrigo Conde Tundaca. "El Catecismo Real de José Antonio de San Alberto: una manera de mantener a la población americana fiel a la monarquía". *Anales de la Universidad Metropolitana*, Caracas. vol XIII, n. 2, 2013, pp.167-188.
- CONTRERAS 1995
Carlos Contreras. *Los mineros del rey. Los Andes del norte: Hualgayoc 1770-1825*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1995.
- CORBOZ 2004
André Corboz. "El territorio como palimpsesto", en: Ángel Martín Ramos (ed.). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Ediciones de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, pp.25-35.
- CÓRDOVA Y SALINAS 1651
Diego de Córdova y Salinas. *Coronica de la Religiosísima Religión de los Doze Apostoles del Perv*. Lima: por Jorge López de Herrera, 1651.
- CÓRDOVA Y SALINAS 1957
Diego de Córdova y Salinas. *Crónica franciscana de la provincia del Perú*. Washington: Academy of American Franciscan History, 1957.
- CÓRDOVA Y SALINAS 1958
Diego de Córdova y Salinas. *Teatro de la santa Iglesia metropolitana de los Reyes. Anales de la catedral de Lima*. Lima [s/n], 1958.
- CÓRDOVA 2009
James M. Córdova. "Aztec Vestal Virgins and the Brides of Christ: The Mixed Heritage of New Spain's Monjas Coronadas" en: *Colonial Latin American Review*, Vol 18, No. 2, August 2009, pp. 189-218.
- CÓRDOVA 2014
James M. Córdova. *Crowned Nun Portrait and Reform in the Convent. The Art of Professing in Bourbon Mexico*. Austina: University of Texas Press, 2014.
- CORNEJO BOURONCLE 1060
Jorge Cornejo Bouroncle. *Derroteros de arte cuzqueño. Datos para una historia de arte en el Perú*. Cuzco: Editorial Garcilaso, 1960.
- CORVERA 2009
Marcela Corvera. *El Antiguo Testamento en el arte del virreinato peruano*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.
- CRUZ 1924
Juan de la Cruz. *Monografía del convento de las Rdas. Madres Carmelitas Descalzas de Trujillo*. Trujillo: sin editor.
- CUADRIELLO 1989
Jaime Cuadriello. "San José en tierra de gentiles ministro de Egipto y virrey de las Indias", en: *Memoria MUNAL*, n° 1, México, 1989, pp. 5-33
- CUADRIELLO 2009
Jaime Cuadriello. "De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810", en: Francisco de Jesús María y Andrés López, *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen, 1794*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Honorable Ayuntamiento de Morelia, 2009, pp. 21-119.
- DAM 2016
Paulo Dam. "Prólogo", en: Adriana Scaletti, Luis M. Bogdanovich, Juan M. Parra y Claudia Hiromoto. *Dos monasterios limeños del siglo XVII. Las Descalzas de San Joseph (1603) y Santa Clara (1605)*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP, 2016, pp.7-10
- DE LA CERDA 2010
Juan de la Cerda. *Vida política de todos los estados de mujeres*, en: *Lemir* 14, Valencia, 2010.
- DE NICOLO 2019
Francesco de Nicolo. "Un *Ecce Homo* atribuibile a Nicola de Mari a Lima", en: *Esperide*, n°s 23-24, Año XII, 2019, pp. 188-189.
- DE NICOLO 2022
Francesco de Nicolo. "Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile", en: *The Journal of Baroque Studies*, vol. 3, n° 2, pp. 25-52.
- DE NICOLO 2025
Francesco De Nicolo. "Un 'artista cuyas obras parecen romanas': Medoro Angelino (1560-1633) en Perú a través de nuevos documentos", en: *Letras*, 96, 143, 2025, pp. 159-179. <https://doi.org/10.30920/letras.96.143.10> consulta del 26 de agosto de 2025
- DEUSEN 1990
Nancy van Deusen. "Los primeros recogimientos para doncellas mestizas en Lima y Cuzco, 1550-1580", en: *Allpanchis*, n°s 35-36, Cuzco, 1990, pp. 249.291.
- DEUSEN 1997
Nancy van Deusen. "Instituciones religiosas y seglares para mujeres en el siglo XVII en Lima", en: *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México: Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 223-225.
- DEUSEN 1999
Nancy E. van Deusen, "Manifestaciones de la religiosidad femenina en el siglo XVII: las beatas de Lima", en: *Histórica*, vol. XXIII, n° 1, julio de 1999, pp. 47-78.

- DEUSEN 2004
Nancy E. van Deusen. *The Souls Of Purgatory: The Spiritual Diary Of A Seventeenth-Century Afro-Peruvian Mystic, Ursula De Jesús*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- DEUSEN 2006
Nancy van Deusen. "Las mercedes recibidas de Dios: la autobiografía de Jerónimo de San Francisco (1573- 1643), mística limeña", en: Asunción Lavrín y Rosalva Loreto López (eds.). *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos, siglos XVI-XIX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp.40-53.
- DEUSEN 2007
Nancy E. van Deusen. *Entre lo sagrado y lo mundano. La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreinal*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007.
- DEUSEN 2012
Nancy Van Deusen. *Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- DEUSEN 2018
Nancy E. van Deusen. *Embodying the Sacred. Women mystics in Seventeen Century Lima*. Duke University Press, Durham and London, 2018.
Diario de noticias sobresalientes en Lima y noticias de Europa (1700-1711). Volumen I (1700-1705). Edición y estudio de Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido. New York: IDEA, 2017.
Diario de noticias sobresalientes en Lima y noticias de Europa (1700-1711). Volumen II (1706-1711). Edición y estudio de Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido. New York: IDEA, 2023.
- DOMÉNECH 2013
Serge Doménech García. "El cuerpo entregado. Consideraciones sobre la imagen de la monja en los virreinos americanos", en: Esther Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.) *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*. Congreso Internacional, Valencia, 5-7 noviembre, 2013. España: CSIC., pp.285-293.
- ECHAVE 1688
Francisco de Echave y Assu. *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas [...]*. Amberes: Juan Baptista Verdussen, 1688.
- EGAÑA 1961
Antonio de Egaña *Monumenta Peruana III (1581-1585)*. Roma: Monumenta Histórica Soc, Jesu. T.1, 1961.
- EGUIGUREN 1945
Luis Antonio Eguiguren (Multatuli). *Las calles de Lima*, en: *Miscelánea*. Lima: 1945.
- ELMORE 1876
Teodoro Elmore. *Lecciones de arquitectura. Primera parte: composición*. Lima: Imprenta del Estado, 1876.
- ENGEL 2013
Emily Engel. "Art and Viceregal Taste in Late Colonial Lima and Buenos Aires", en: Paul B. Niell y Stacie G Widdifield (eds.), *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013, pp. 206-231.
- ERAUSO 2011
Catalina de Erauso. *Historia de la monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. 4ª edición. Madrid: Cátedra, 2011.
- ESCALERA 1994
Reyes Escalera. *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga: Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994.
- ESPINOZA 2012
Augusto Espinoza Ríos. "Las finanzas del fervor. Las prácticas económicas en el monasterio de Santa Catalina de Lima (1621-1682)." Tesis para optar el título de Licenciado en Historia, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- ESPINOSA MEDRANO 1695
Juan de Espinosa Medrano. *La Novena Maravilla*. Lima: imprenta Real de Joseph de Contreras y Alvarado, 1695.
- ESQUIVEL Y NAVIA 1980
Diego de Esquivel y Navia. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1980, 2 vols.
- ESTABRIDIS 2003
Ricardo Estabridis. "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", en: *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito, 2003, pp.136-171.
- ESTABRIDIS 2003
Ricardo Estabridis. "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", en: *El Barroco Peruano 2*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, pp.136-171.
- ESTABRIDIS 2004
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Cristóbal de Aguilar y Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII", en: *Illapa*, n° 1, pp. 29-40.
- ESTABRIDIS 2010
Ricardo Estabridis Cárdenas. "Arte y vida mística: el alma y el Amor Divino en la pintura virreinal", en: *Revista del Museo Nacional*, Tomo V, 2010, pp. 129-155.
- ESTEBAN 1944
E. Esteban. *Historia documentada de Nuestra Señora del Prado*. Lima: Cancillería Arzobispal, 1944.
- ESTENSSORO 1990
Juan Carlos Estenssoro Fuchs. *Música, discurso y poder en el régimen colonial. Tesis para optar el grado de Magister en Historia*. Pontificia Universidad Católica, 3t. Lima, 1990.
- ESTENSSORO 2003
Juan Carlos Estenssoro Fuchs. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo (1532-1750)*. Lima: IFEA/IRA, 2003.
- ESTENSSORO 2005
Juan Carlos Estenssoro Fuchs. "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II", en: Natalia Majluf (coord.). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 93-173.
- FEDERACIÓN INMACULADA CONCEPCIÓN 2006
Federación Inmaculada Concepción. *Las clarisas en el Perú*. Lima: Monasterio Santa Clara, 2006.
- FEIJOO DE SOSA 1763
Miguel Feijoo de Sosa. *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Perú*. Madrid: en la Imprenta del Real, y Supremo Consejo de las Indias, 1763.
- FERNÁNDEZ, GUERRA, LEIVA Y MARTÍNEZ 1997
Amaya Fernández, Margarita Guerra, Lourdes Leiva y Lidia Martínez. *La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú (Lima 1550-1650)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 1997.
- FERRER DE VALDECEBRO 1666
Andrés Ferrer de Valdecebro. *Historia de la Maravillosa, y admirable vida de la Venerable Madre y Esclarecida Virgen Sor Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Santo Domingo*. Madrid: Por Pablo de Val, 1666.
- FLORES ARAOZ 1944
José Flores Araoz. "Iconografía de Santa Rosa de Lima", en: *Cultura Peruana*. Año IV, Lima, Noviembre 1944, Vol IV, n° 17-18.
- FRANCO 2019
Gloria Franco Rubio, "Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía: las mujeres de la Casa de Austria", en: Leticia Sánchez Hernández (ed.). *Mujeres en la corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 15-54
- FRASCHINA 2008
Alicia Fraschina. "Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: cambios y continuidades", en: *Hispania Sacra*, LX, 122, julio-diciembre 2008, pp. 445-466.
- FUENTE 1619
Miguel de la Fuente. *Compendio historial de Nuestra Señora del Carmen*. Toledo: por Diego Rodríguez, 1619.
- FUENTES 1858
Manuel Atanasio Fuentes. *Estadística General de Lima*. Lima: Imprenta Nacional de M.N. Corpancho, 1858.
- FUENTES 1867
Manuel Atanasio Fuentes. *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: 1867.
- GÁLVEZ, VINATEA Y VÉLEZ 2021
Carlos Gálvez Peña, Martina Vinatea Recoba y Elio Vélez Márquina. *Las mujeres del virreinato del Perú: agentes de su economía, política y cultura*. New York: IDEA, IGAS, 2021.
- GARCÍA BRYCE 1972
José García Bryce. "Del barroco al neoclasicismo en Lima: Matías Maestro", en: *El Mercurio Peruano*, n° 488, 1972, pp.48-68.
- GARCÍA BRYCE 1992
José García Bryce. "El clasicismo de Matías Maestro", en: *L'Imaginaire*, año 2, n° 4, 1992, pp.31-34.
- GARCÍA -ARENAL Y PEREDA 2021
Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda (eds.) *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico*. Madrid: Marcial Pons, 2021.
- GARCÍA IRIGOYEN 1906
Carlos García Irigoyen. *Santo Toribio: obra escrita con motivo del tercer centenario de la muerte del santo arzobispo de Lima*. 4 vols. Lima: Imprenta y Librería de San Pedro, 1906.
- GARCÍA JORDÁN 1991
Pilar García Jordán. *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo 1821-1919*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- GARCÍA MAHIQUEZ 1992
Rafael García Mahiques. "Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de santa Catalina de Arequipa", en: *Boletín del Museo de Instituto "Camón Aznar"*, XLVIII-IL, 1992, pp. 83-113.
- GARCÍA SAIZ 1988
M. Concepción García Saiz, "Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)". *Cuadernos de Arte Colonial*, n° 4, 1988, pp. 43-66.
- GARCÍA SÁNZ 2019
Ana García Sáenz. "Juana de Austria: un modelo de intervención femenina en la Casa de Austria", en: Leticia Sánchez Hernández (ed.). *Mujeres en la corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp.249-274.
- GARCÍA Y SANZ 1876
Pedro García y Sanz. *Apuntes para la historia eclesiástica del Perú que comprende la historia del arzobispado de Lima desde el VIII hasta el XVII arzobispo inclusive*. Lima: Tipografía de "La Sociedad", 1876.
- GARÍN 1970
Felipe Garín. "Simón de Vos y Van del Poel, en el Museo de Bellas Artes", en: *Archivo de Arte Valenciano*, n° 41, 1970, pp. 31- 32.

GENTILE 2018

Margarita E. Gentile Lafaille, "Nuestra Señora de la Peña de Francia en el virreinato del Perú", en: *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, n° 14, 2018, pp. 20-42.

GIBBS 1989

Donald Gibbs. "The Economic Activities of Nuns, Friars, and their Convents in Mid-Colonial Cuzco", en: *The Americas*, vol. xlv, n.° 3, 1989, pp. 343-362.

GIL 1996

Juan Gil. "El descubrimiento del poniente en su proyección mítica", en: *Histórica* n° 20 (2), 1996, pp. 197-210. DOI: <https://doi.org/10.18800/historica.199602.001>.

GIL DE TABOADA Y LEMOS 1857

Francisco Gil de Taboada y Lemos. "Relación de gobierno", en: Manuel Atanasio Fuentes (comp.), *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú durante el coloniaje español. Impresas de orden suprema. Tomo sexto*. Lima: Librería Central de Felipe Bailly, 1857.

GINHOVEN 2017

Sandra Van Ginhoven. *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (ca. 1632-1678) and the Overseas Paintings Trade*, "Studies in the History of Collecting & Art Markets". Lovaina: Brill, 2017.

GISBERT 1997

Teresa Gisbert y José de Mesa. *Arquitectura andina 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.

GONZÁLEZ LEÓN 2017

Erika González León. "La crónica hecha pintura. Fuentes literarias del lienzo La Beata Rosa de Santa María, de Juan Correa", en: Elisa Vargaslugo y Juan Correa, Su vida y su obra. Tomo I. Coordinadores Pedro Ángeles Jiménez y Cecilia Gutiérrez Arriola. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2017, pp. 152-166.

GONZÁLEZ 2022

Antonio González Polvillo. *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022.

GONZALES 2023

Yobani Maikel Gonzales Jáuregui. "Lima colonial, ciudad negra, siglos XVI-XVII", en: *Historia Caribe*, v.XVIII, n° 43, 2023, pp 263-295. DOI: <https://doi.org/10.15648/hc.43.2023.3725>

GRUZINSKI Y BENAT-TACHOT 2001

Serge Gruzinski y Louise Benat Tachot. *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. París: Maison des Sciences Humaines et Sociales, 2001.

GRUZINSKI 2010

Serge Gruzinski. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

GUERRA et al. 1992

Margarita Guerra Martiniere, Amaya Fernández Fernández, Lourdes Leiva Viacava y Lidia Martínez Alcalde. *La mujer en la conquista y la evangelización del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, 1992.

GUERRERO 2005

Mónica Guerrero. *Retratos de monjas del monasterio limeño de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora*. Tesis de Licenciatura, UNMSM, 2005.

GUEVARA 2001

Armando Guevara Gil, "Entre la libertad y los votos perpetuos: el caso de la monja Gutiérrez (Arequipa, 1831)", en: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 28, 2001, pp. 391-412.

GUIBOVICH 2003

Pedro Guibovich Pérez. "Velos y votos: elecciones en los monasterios de Lima colonial", en: *Elecciones* (2003) n° 2, pp. 201-212.

GUIBOVICH Y WUFFARDEN 1990

Pedro Guibovich P. y Luis E. Wuffarden R. "El clérigo Juan López de Vozmediano comitente de Martínez Montañés en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 417. 1990, pp.419-430.

GUIBOVICH Y WUFFARDEN 1995

Pedro Guibovich P. y Luis E. Wuffarden R. "Esplendor y religiosidad en el tiempo de Santa Rosa de Lima", en: José Flórez Araoz, Ramón Mujica, Luis Eduardo Wuffarden y Pedro Guibovich, Santa Rosa de Lima y su tiempo. Lima: Banco de Crédito, 1995, pp. 3-51

GUTIÉRREZ Y CAMPOS 2012

Laura Gutiérrez Arbulú y Javier Campos y Fernández de Sevilla. *La orden de San Agustín en el Archivo Arzobispal de Lima*. El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012.

HAMPE 1998

Teodoro Hampe Martínez. *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas.

HANSEN 1678

Leonardo Hansen. *Het Wonder Leven van de H. Rosa de s. Maria van Lima in Peru Maghet Uyt de Derde Orden Van Den H. Dominicus, Ghebeatificeert Door Clemens IX*, 12, Febre. 1668. Bruselas, 1678.

HANSEN 1929

Leonardo Hansen. *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Vergara: Editorial El Santísimo Rosario, Lima, 1929.

HART 2017

Stephen M. Hart. *Edición crítica del proceso apostólico de Santa Rosa de Lima*. Lima: Cátedra Vallejo, 2017.

HART 2023

Stephen M. Hart. "St. Rose of Lima as Exemplar of the Political Health of Philip IV's Kingdoms (1630s-1660s)", en Stephen M. Hart y Alexander Samson (eds). *Philip IV and the World of Spain's Rey Planeta. Monografías Tamesis*, 2023, pp.89-131.

HARTH-TERRÉ 1927

Emilio Harth-Terré. *El futuro urbano de Lima*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1927.

HARTH-TERRÉ 1940

Emilio Harth-Terré. "La ermita de la Asunción en el Monasterio de Nuestra Señora del Carmen", en: *El Arquitecto Peruano*, n° VII, julio de 1940, pp.

HARTH-TERRÉ 1946

Emilio Harth-Terré. *Por el fuero de una buena ciudad*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1946.

HARTH-TERRÉ 1977

Emilio Harth-Terré. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima: Juan Mejía Baca, 1977.

HELMER 2013

Angela Helmer. *El latín en el Perú colonial. Diglosia e historia de una lengua viva*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013

HERNÁNDEZ DÍAZ 1972

José Hernández Díaz. "Bernabé de Ayala, pintor", en: *Archivo Hispalense*, n° 168, vol. 55, 1972, pp. 2-66.

HOLGUÍN 2021

Anthony Holguín. "Noticias sobre el oficio de la pintura en Lima (1830-1879)", en: *Yuyaykusun*, n° 11 (2021): 49-65.

HOLGUÍN 2023

Anthony Holguín. "De Quito a Lima: el pintor itinerante Vicente Pazmiño (1827-1860)", en: *Illapa*, n° 20, 2023, pp. 44-55.

HUIZINGA 2021

Johan Huizinga. *Johan. El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2021.

HURTADO 2011

Pedro Augusto Hurtado Valdez. *Bóvedas encamadas: origen, evolución, geometría y construcción entre los siglos XVII y XVIII en el Virreinato del Perú*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Tesis Doctoral, 2011.

IWASAKI 1993

Fernando Iwasaki Cauti. "Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima", en: *Hispanic American Historical Review*, n° 73, 1993, pp. 581-613.

JANIGA-PERKINS 2016

Constance Janiga-Perkins. "The Materiality of Meaning. Identity and multiple-authorship in Sor Maria Manuela de Santaana's Spiritual Letters", en: *Textual Cultures* 10.2, 2016, pp.28-50).

JANONNIENÉ 2022

Ruta Janoniené, "The Cult and Images of Saint Rose of Lima in Lithuania", en: *Acta Académica Artium Vilnensis*, 105, 2022, pp. 24-48.

JARA 2021

Yonatan Jara Boza. "De frailes a escolta. Valor histórico del Cuartel Barbones de Lima (1825-1879)", en: *Devenir*, vol. 8, n° 15, enero-junio de 2021, pp. 9-30.

JESUS 1963

Teresa de Jesús. *Obras completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1963.

JIMÉNEZ SALAS 2003

Primer Proceso Ordinario para la Canonización de Santa Rosa de Lima (1617). Transcripción, introducción y notas de Hernán Jiménez Salas, O.P. Lima, Monasterio de Santa Rosa de Santa María, 2003.

JUNTA DE FILIAL HOMENAJE A MARÍA 1904

Junta de filial homenaje a María. *Album mariano publicado por la Junta de filial Homenaje á María. Bajo los auspicios del Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Lima y por iniciativa de la Unión Católica del Perú*. Lima: Imprenta y Librería de San Pedro.

KAGAN 1998

Richard Kagan. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid. Ediciones El Viso, 1998.

KATZEW (coord.) 2017

Ilona Katzew. (coord.). *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. Los Ángeles: LACMA, 2017.

KUSUNOKI 2006

Ricardo Kusunoki. "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX", en: *Fronteras de la Historia*, n° 11, 2006, pp.183-209.

KUSUNOKI 2009

Ricardo Kusunoki. "Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)", en: *Illapa*, n° 6, 2009, pp. 47-60.

KUSUNOKI 2014

Ricardo Kusunoki. "135 Cosme Pacheco", en Natalia Majluf (ed.), *Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, pp. 396-397. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014.

KUSUNOKI 2015

Ricardo Kusunoki. "San Juan de Dios pide a Cristo por la salvación de sus devotos", en Ricardo Kusunoki (ed.), *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2015, pp.82-91.

LABARGA 2010

Fermín Labarga García. "Las cofradías en España e Hispanoamérica", en: Diego Lévano y Kelly Montoya (comp.). *Corporaciones religiosas y evangelización en Iberoamérica. Siglos XVI-XVIII*. Lima: Fondo de Arqueología de la UNMSM/ Museo de Arqueología de la UNMSM, 2010, pp.11-30.

LAMAS-DELGADO 2019

Eduardo Lamas-Delgado. "El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo

- XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala”, en: Fernando Quiles y María del Pilar López (coords.). *Barroco vivo. Barroco continuo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019, pp.90-109.
- LANUZA 1998
Eugenio Lanuza y Sotelo. *Viaje ilustrado a los reinos del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- LARA 2016
Jaime Lara. *Birdman of Assisi, Art and The Apocalyptic in the Colonial Andes*. Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies with Bilingual Press, Tempe, Arizona 2016.
- LASERNA 1995
Antonio Ignacio Laserna Gaitán. “El último intento de reforma de los monasterios femeninos en el Perú colonial: el auto del arzobispo Parada de 1775”, en: *Anuario de Estudios Americanos*, tomo LIII, n° 2, 1995, pp. 263-287.
- LAVALLÉ 2005
Bernard Lavallé. *Francisco Pizarro. Biografía de una conquista*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos, Embajada de Francia en el Perú, Instituto Riva-Agüero, 2005.
- LAVRÍN 2006
Asunción Lavrín “Las Esposas de Cristo en Hispanoamérica”, en: Isabel Morant (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. II: *El mundo moderno*. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 2006, pp.667-694. 2005 O 2006?
- LAVRIN 2016
Asunción Lavrín. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- LEJARZA 1954
Fidel de Lejarza, “Expansión de las clarisas en América y Extremo Oriente”, en: *Archivo Iberoamericano*, n° 14, 1954, pp. 227-296.
- LEMLIJ 1993
Moisés Lemlij, “A propósito de las monjas del convento de Santa Clara: una mirada psicoanalítica”, en: Luis Millones y Moisés Lemlij (coords.). *En el nombre del Señor: samanes, demonios y curanderos del norte del Perú*. Lima: SIDEA, 1993, pp. 199-210
- LÉVANO 2018
Diego Lévano. *Procesión y fiesta. La Semana Santa de Lima*. Lima: Municipalidad de Lima, 2018.
- LINAGE 1977
Antonio Linage Conde. *El monacato en España e Hispanoamérica*. Salamanca: Instituto de Historia de la Teología Española, 1977.
- LISSÓN 1943-1956
Emilio Lissón. *La Iglesia de España en el Perú*. Sevilla, 1943-1956, 5 vols.
- LIZÁRRAGA 1987
Reginaldo de Lizárraga. *Descripción del Perú, Tucumán Río de la Plata y Chile*. Madrid: Historia 16, 1987.
- LIZÁRRAGA 2002
Reginaldo de Lizárraga. *Descripción del Perú, Tucumán Río de la Plata y Chile*. Madrid: Dastin, S.L., 2002
- LLANO Y ZAPATA 1748
José Eusebio de Llano y Zapata. *Carta, o diario que escribe D. Joseph Eusebio de Llano y Zapata a su mas venerado amigo y Docto Correspondiente, el Doctor Don Ignacio Chirivoga y Daza, Canonigo de la Santa Iglesia de Quito*. Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga, 1748.
- LLORENS Y CATALÁ 2007
Margarita Llorens y Miguel Ángel Catalá. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport. 2007.
- LOHMANN 1999
Guillermo Lohmann Villena, “Las pinturas de Zurbarán para el convento de la Encarnación de Lima”, en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 19, 1999, pp. 171-182.
- LOHMANN 2004
Guillermo Lohmann Villena. “Una catedral para el reino”, en: *La basílica catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, 2004, pp. 2-51
- LÓPEZ 1996
Clara López. “La buena vecindad: las mujeres de élite en la sociedad colonial del siglo XVII”, en: *Colonial Latin America Review*, vol. 5, n° 2, 1996, pp. 219-236.
- LORANDI Y BUNSTER 2009
Ana María Lorandy y Cora V. Bunster. “Comunidades Religiosas del Cuzco: escándalos públicos y sospechas de conspiración criolla a fines del siglo XVIII”. XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009, pp. 1-22.
- MACAZANA 2022
Ivonne Macazana Galdós. *Ahora y en la hora de la muerte: La Virgen del Carmen y las áb nimas del purgatorio en la pintura virreinal peruana del siglo XVIII*. Tesis para obtener el grado académico de Magister en Historia del Arte y Curaduría. Lima: PUCP, 2022.
- MACERA 1977
Pablo Macera. “El Probabilismo en el Perú en el siglo XVIII”, en Pablo Macera, *Trabajos de Historia*, tomo II pp 79-137. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977.
- MAJLUF 2025
Natalia Majluf. *Ver la Nación. Historia del Escudo y la Bandera del Perú, 1820-1825*. Libro en prensa, 2025.
- MANCILLA Y GÁLVEZ 1990
Raúl H. Mancilla Mantilla y José María Gálvez Pérez, “El altar de Santa Liberata del monasterio de Santa Teresa de Ayacucho”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 17, Lima, 1990, pp. 431-437.
- MANCHADO LÓPEZ 1999
Martha Ma. Manchado López, “El proyecto de convento para mestizas de Santa Rosa de Lima, en Filipinas”, en: *Anuario de Estudios Americanos* LVI, 2, 1999, pp. 485-512.
- MANIFIESTO LEGAL 1730
Manifiesto legal que hace la parte de las Madres Josefa Teresa de San Pedro Alcántara y Francisca Rosalía de Jesús Nazareno, de las Religiosas del monasterio de Nuestra Señora del Prado, sobre la última voluntad de Don Domingo Monzón. Lima: Oficina de los Niños Huérfanos, 1730.
- MANNARELLI 1993
María Emma Mannarelli. *Pecados públicos: la ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Flora Tristán, 1993.
- MANNARELLI 1998
María Emma Mannarelli. *Hechiceras, beatas y exópsitas. Mujeres y poder inquisitorial en Lima*. 2ª reimpresión. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1998 (2000).
- MANSO DE VELASCO 1983
José Antonio Manso de Velasco. *Relación y documentos de gobierno del virrey del Perú, José A. Manso de Velasco, conde de Superunda (1745-1761)*. Introducción, edición, notas e índices de Alfredo Moreno Cebrián. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- MANUAL 1712
Manual, instrucción y orden de recibir y dar hábito y velo a las monjas que fueren del monasterio de Santa Clara de esta ciudad de los Reyes, fundado por D. Toribio Alfonso de Mogrovejo, en Lima, año de 1712.
- MARIÁTEGUI OLIVA 1945
Ricardo Mariátegui Oliva. *Una iglesia-relicario. El Carmen de Trujillo*. Lima: Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, 1945.
- MARIÁTEGUI OLIVA 1974
Ricardo Mariátegui Oliva. *Santa Clara de Ayacucho. Plateresco y mudejarismo de los siglos XVI y XVII en el Perú*. Lima: El autor, 1974.
- MARTIN 2000
Luis Martín. *Las hijas de los conquistadores. Mujeres del virreinato del Perú*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- MARTÍN 1998
Juan José Martín González. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998.
- MARTÍNEZ ALCALDE 2020
María Lidia Martínez Alcalde. “Acercamiento a las concepcionistas descalzas de Lima hasta 1650”, en: *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*. San Lorenzo del Escorial, 2020, pp. 881-908.
- MARTÍNEZ 1663
Juan Martínez de Prado. *Respuesta a cierto memorial, dado a nuestro catholico rey don Phelipe Quarto por...fray Juan Martínez de Prado, provincial de la orden de Santo Domingo de la provincia de Castilla...*Madrid: en casa de Joseph Forcada, 1663.
- MARTÍNEZ Í ÁLVAREZ 2000
Patricia Martínez Í Álvarez. “Mujeres religiosas en el Perú del siglo XVII: notas sobre la herencia europea y el impacto de los proyectos coloniales en ellas”, en: *Revista Complutense de Historia de América*, n° 26, 2000, pp. 27-56.
- MARTÍNEZ 2008
M.E. Martínez, *Genealogical ficciones: limpieza de sangre, religion, and gender in Colonial Mexico*. Stanford University Press, 2008.
- MARTÍNEZ CARRETERO 2011
Ismael Martínez Carretero, “Origen de las carmelitas de clausura en España”, en: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.) *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. Tomo I. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, pp. 99-120.
- MARTÍNEZ CARRETERO 2012
Ismael Martínez Carretero. “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, en Francisco Javier Campos (ed.), *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 771-790.
- MARTINEZ CARRETERO 2015
Ismael Martínez Carretero. “Teresa de Jesús, una mujer singular en la historia de la mística”, en Francisco Javier Campos /ed.), *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp.163-196.
- MARTÍNEZ CUESTA 1995
Ángel Martínez Cuesta, “Las monjas en la América colonial, 1530-1824”, *Thesaurus*, n° 1-3, 1995, pp. 572-626.
- MARZAL 2002
Manuel Marzal. *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Trotta / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- McKINGLEY 2017
Michelle McKingley. “Libertad en la pila bautismal”, en: *Revista historia y justicia*, n° 9 (2017), pp. 73-204.
- MC GINN 1979
Bernard McGinn. *Apocalyptic Spirituality. Treatises and Letters of Lactantius, Adso of Montier-En-Der, Joaquin of Fiore, The Franciscan Spirituals, Savonarola*. New York, Ramsey, Toronto: Paulist Press, 1979.

- MEDINA 1655
Cypriano de Medina. *Oración en la Fiesta Solemne que el religiosísimo Monasterio de Santa Caterina de Sena, celebró en la ciudad de los Reyes, día del Arcángel S. Miguel su patrón, en concurso de las que acostumbra celebrar en todo el año, al Santísimo Sacramento del Altar su dueño, a nuestra Señora del Rosario del Protectora, y a Santa Catalina de Sena su Madre, erección de un sumptuoso Tabernáculo, en que se colocaron estas Prendas para las mayores glorias del día.* Lima, 1655.
- MELÉNDEZ 1670
Juan Meléndez. *Tesoros Verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú.* Roma: Imprenta de Nicolás Angel Tinassio, Tomo III, 1670.
- MELÉNDEZ 1671
Juan Meléndez. "Festiva Pompa. Culto religioso, veneración reverente, Fiesta, Aclamación y Aplauso. A la Feliz Beatificación de la Bienaventurada Virgen Rosa de S. María. Lima, 1671.
- MELÉNDEZ 1682
Fray Juan Meléndez O.P. *Tesoros verdaderos de las Indias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores al reverendísimo padre fray Antonio de Monroy.* Roma: Nicolás Ángel Tinassio, 1682
- MELÉNDEZ 2011
Mariselle Meléndez. *Deviant and Useful Citizens. The Cultural Production of the Female Body in Eighteenth-Century Peru.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2011.
- MENDIBURU 1931-1934
Manuel de Mendiburu. *Diccionario Histórico Biográfico del Perú.* Lima: Enrique Palacios, 1931-1934.
- MERINO 1956
Luis Merino. *Estudio crítico sobre las "Noticias secretas de América" y el clero colonial (1720-1765).* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1956.
- MESA Y GISBERT 1982
José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña.* Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- MESA 1985
José de Mesa, "Ensayo preliminar sobre la pintura y escultura virreinal en Trujillo", en: *Arte virreinal en Trujillo.* Lima: Banco Industrial del Perú, 1985 (catálogo de exposición).
- Mesa, José de
- MILLAR 2020
René Millar Carvacho, "Fundación del convento Jesús María y José de las capuchinas de Lima (1685.1713). Avatares, estrategias, agentes y poderes", en: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 129, 2020, pp. 189-209.
- MONSALVE 1615
Pedro de Monsalve. *Canciones a la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra señora, concebida sin mancha de pecado original. Sesenta y tres en número, a los años de su purísima vida. Dirigidas a don Pedro de Castro y Quiñónez arzobispo de Sevilla del Consejo de Su Magestad, etc. Compuestas por el licenciado Pedro de Monsalve natural de Granada.* Sevilla: Por Alonso Rodríguez Gamarra, 1615.
- MONTANI 1621
Giovanni Battista Montani. *Diversi ornamenta capricciosi per depositi o altari.* Roma: Giouanbatista Soria Romano, 1621.
- MONTERO 2003
Alma Montero Alarcón. "Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica", en: *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, catálogo de exposición, México, INAH-Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- MONTERO 2005
Alma Montero Alarcón. *Monjas coronadas.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.
- MONTES GONZÁLEZ 2010
Francisco Montes González. "Rosa en su Celestial Paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca", en: *Cuadernos de Arte de Granada (41)*, 2010, pp.149-168.
- MONTESINOS 1906
Fernando de Montesinos. *Anales del Perú.* Madrid: Imp. De Gabriel L. y del Horno, 1906, 2 vols.
- MORALES GAMARRA 1996
Ricardo Morales Gamarra. "Arquitectura virreynal. Don Evaristo, un alarife negro en Trujillo". *Arkinka*, Lima, n. 11 (octubre): 74-80.
- MORENO 2003
Alfredo Moreno Cebrián. "El regalismo borbónico frente al poder vaticano: acerca del estado de la Iglesia en el Perú durante el primer tercio del siglo XVIII", en: *Revista de Indias*, vol. LXIII, n°227, 2003, pp. 223-274.
- MORENO CUADRO 2019
Fernando Moreno Cuadro. *Iconografía de Santa Teresa de Jesús.* Madrid: Grupo Editorial Fonte – Monte Carmelo, 2019.
- MUGABURU Y MUGABURU 1918
Francisco de Mugaburu y Josephe de Mugaburu. *Diario de Lima (1640-1694).* Tomo II. En *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo VIII.* Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Cía, 1918.
- MUGABURU 1935
Josephe y Francisco de Mugaburu. *Diario de Lima (1640-1694).* Lima: Impr. C. Vásquez L., 1935.
- MUJICA 1996
Ramón Mujica Pinilla. *Ángeles Apócrifos en la América Virreinal.* Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MUJICA et al, 1997
Ramón Mujica Pinilla et al. *Santa Rosa de Lima y su tiempo.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.
- MUJICA 2001
Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo de Cultura Económica / Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
- MUJICA 2003
Ramón Mujica Pinilla. 2003 "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En Ramón Mujica (ed.), *El Barroco Peruano II*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 215-335.
- MUJICA 2004
Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América.* México D.F.: IFEA y Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MUJICA 2008
Ramón Mujica Pinilla. "Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana"E, en Ramón Mujica (Coord.), *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular.* Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 163-177.
- MUJICA 2020
Ramón Mujica Pinilla. "El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política", en Mujica (coord.) *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones, desde la conquista a la Independencia.* Lima: Banco de Crédito, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2020.
- MUJICA 2021
Ramón Mujica Pinilla. "Naturalistas y patriotas: imaginarios incaistas y cristianos en la construcción de la nación", en Ramón Mujica Pinilla (coord.) *Forjando la Nación Peruana. El Incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX.* Lima: Banco de Crédito, Colección Arte y Tesoros del Perú, 2021.
- MUÑOZ 1938
Donatila Muñoz Martínez. "Iglesia de Santa Teresa", en Juan Manuel Peña Prado y Domingo Angulo. *Lima precolombina y virreinal.* Lima: Artes Gráficas – Tipografía Peruana, 1938, pp.329-336.
- MUÑOZ 1993
José Miguel Muñoz Jiménez, "Los conventos de carmelitas descalzas en el Barroco sudamericano (Estudio arquitectónico)", en: *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992.* Tomo I. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1993.
- MURATORI 1782
Luis Antonio Muratori. *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes.* Traducción libre de Juan de Sempere y Guarinos. Madrid: en la Imprenta de don Antonio de Sancha, 1782.
- MUSEO NACIONAL DEL ARTE 1994
Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España. Museo Nacional del Arte, Noviembre, 1994-febrero, 1995. México, 1994.
- MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO 1996
"Retrato femenino", en: *Pintura Novohispana*, Museo Nacional del Virreinato. Tomo III, Siglos XVII-XX, Segunda Parte. Tepotztlán: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C. Tepotztlán, 1996.
- NADAL 1593
Jerónimo Nadal. *Evangelicae Historiae Imagines.* Amberes 1593.
- NAVARETE 1997
Benito Navarrete. "El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima", en: *Archivo español de Arte*, t.70, n° 279, pp. 331-332.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-del-pintor-juan-de-uceda-a-lima-0/html/02434762-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
Consulta del 14 de abril de 2025.
- NEWSON Y MINCHIN 2007
Linda A. Newson y Susie Minchin. *From Capture to Sale: The Portuguese Slave Trade to Spanish Spouth America in the Early Seventeenth Century.* Boston: Brill, 2007.
- NUMERACIÓN GENERAL [1700] 1985
Numeración General de todas las Personas de ambos sexos, edades y calidades que se ha echo en esta Ciudad de Lima, año de 1700. (1985 [1700]). Lima: Corporación Financiera de Desarrollo – COFIDE, 1985.
- OCHAGAVIA 1757
Francisco Antonio de Ochagavía. Manual de la misa rezada, según las rúbricas del Misal Romano [...]. Lima: Francisco sobrino, 1757.
- ODRIOZOLA 1877
Manuel de Odrizola. *Documentos literarios del Perú.* Lima: Imprenta del Estado, 1877.
- OJEDA 2021
Ramón Ojeda Corzo. "Una perspectiva global de las fiestas en honor a Rosa de Lima en el mundo hispánico del siglo XVII", en: *Revista Complutense de Historia de América*, 47, 2021, pp. 137-159.
- OLIVAS ESCUDERO 1924
Fidel Olivas Escudero. *Apuntes para la historia de Huamanga ó Ayacucho.* Ayacucho: Imp. Diocesana, 1924.
- OLIVAS 1996
Rosario Olivas Weston. *La cocina en el virreinato del Perú.* Lima: Universidad San Martín de Porres, 1996.

O'PHELAN 2021

Scarlett O'Phelan Godoy. "Beaterios para hijas de la elite indígena e indios nobles donantes de advocaciones religiosas en el virreinato del Perú, siglo XVII-XVIII", en: *Intus-Legere Historia*, vol. 16, n° 2, 2021, pp. 240-270.

ORDÓÑEZ Y FLÓREZ 1995

P. Ordóñez y Flórez. [1604]. Definiciones y constituciones del Monasterio de la Santísima Trinidad de Lima (Perú), en: *Cistertivm* n° 202, 1995, pp. 577-677.

ORÉ 1598

Fray Luis Gerónimo de Oré. *Symbolo católico indiano*.

ORTEMBERG 2012

Pablo Ortemberg. "Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)", en: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Buenos Aires, tercera serie, 35-36 (2011-2012): 11-39.

OSORIO 2004

Alejandra Osorio. *El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

OVIDEO 1861

Juan Oviedo, Juan. *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú. Tomo quinto*. Lima: Felipe Bailly, 1861.

PAGE 2009

Carlos A. Page. "Iconografía antigua del arzobispo de Charcas fray José Antonio de San Alberto OCD" en: *Archivo Español de Arte*, LXXII, n°. 326 (abril-junio), Madrid, pp.194-226.

PALACÍN 2024

Mirían Palacín. "Para curar a los indios de sus pasiones y enfermedades: los comerciantes vascos de Lima y el ejercicio de la caridad en entre 1630 y 1670". Tesis para optar por el grado académico de Maestra en Historia. Escuela de Postgrado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024.

PANIAGUA 2008

Jesús Paniagua Pérez, "Utopías y mesianismo en los monasterios femeninos de América", en: Juan B. Amores Carredano (ed.). *Religión, herejías y revueltas sociales en Europa y América*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, pp. 239-264.

PARMA Y COOK 1993

Alexandra Parma Cook y Noble David Cook. *Un caso de bigamia transatlántica*. Madrid: Anaya, 1993.

PAEODI 2025

Sor Margarita Parodi C. *Federación 'La Inmaculada Concepción' Perú. Orden de la Inmaculada Concepción. Bodas de Plata 2000-2025*. Lima: Federación Inmaculada Concepción Perú, 2025.

PARRA 2016

J.M. Parra Díaz. "Perseverancia, consonancia y asimilación: la reforma interna del templo de Santa Clara de Lima a principios del siglo XIX", en: Adriana Scaletti, Luis M. Bogdanovich, Juan M. Parra y Claudia Hiromoto. *Dos monasterios limeños del siglo XVII. Las Descalzas de San Joseph (1603) y Santa Clara (1605)*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP, 2016, pp.59-96.

PASQUEL Y LOZADA1856

José Manuel, Pasquel y Lozada. *Carta pastoral que para instruir a su venerable clero secular y regular y a sus amados diocesanos, en la declaración y definición como dogma de fe del misterio de la Santísima Virgen María de la Inmaculada Concepción Madre de Dios y Señora Nuestra, desde el primer instante de su ser, dirige a todos el Ilustrísimo señor Doctor don José Manuel Pasquel y Lozada, dignísimo arzobispo de esa arquidiócesis de Lima*. Lima: Imprenta de El Católico, por Daniel Huerta, 1856. BNL

PASSARELL 1889

Elías Passarell. *Vida y doctrina de la venerable Madre Sor María Manuela de la Ascensión Ripa, y de otras respetables religiosas que florecieron para el Monasterio de Santa Catalina de la Ciudad de Arequipa*. Manuscrito. Archivo del Convento de Santa Catalina de Sena, Arequipa, 1889.

PASTRANA, 1696

Antonio Joseph de Pastrana. *Empeños del poder y amor de Dios, en la admirable, y prodigiosa vida del Santísimo patriarcha Joseph esposo de la Madre de Dios*. Madrid: Viuda de don Francisco Nieto, 1696.

PEREDA 2021

Felipe Pereda. "Divinos Pechos, como cántaros: estética, política y género de las imágenes del barroco español", en Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda (eds). *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2021, pp. 323-370.

PÉREZ Y HOLGUÍN 2024

Tania Pérez Díaz y Anthony Holguín. "Simon de Vos y la serie de la Vida del patriarca Jacob en Lima", en: *Philostrato*, n° 16, 2024, 5-28.

<https://doi.org/10.25293/philostrato.2024.20>
Consulta del 19 de marzo de 2025

PÉREZ 2019

Liliana Pérez Miguel. "Entre normas y particularidades. El caso del Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes (1573-1650)", en: Otto Danwerth, Benedetto Albani, Thomas Duve (eds.). *Normatividades e instituciones eclesíásticas en el virreinato del Perú, siglos XVI-XIX*. Frankfurt am Main: Max Planck Institute for European Legal History, pp. 135-169.

PÉREZ 2020

Liliana Pérez Miguel. "Mujeres ricas y libres". *Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas (s. XVI)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2020.

PÉREZ 2021

Liliana Pérez Miguel. "«Esto está perdido, es la casa de Babilonia»: mujeres, normatividad y control. La visita de Pedro Antonio Barroeta al monasterio de la Concepción (1754)", en: *Hispania Sacra*, vol.LXXIII, n° 147, pp. 207-220.

PÉREZ 2023

Liliana Pérez Miguel. *Breve historia del monasterio de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora de la Ciudad de los Reyes*. Lima: Monasterio de la Concepción de Lima, 2023.

PÉREZ 2024

Liliana Pérez Miguel. "Mujeres de ánimo viril. Estereotipos y roles de género en la conquista de América s. XVI", en: *Historia y Memoria*, n° 28, 2024, pp. 61-102.

PÉREZ Y HOLGUÍN 2024

Tania Pérez Díaz y Anthony Holguín Valdez, "Simón de Vos y la serie de la Vida del patriarca Jacob en Lima", en: *Philostrato*, n° 16, 2024, pp. 5-28.

PÉREZ-MALLAINA 2001

Pablo Emilio Pérez-Mallaina Bueno. *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Riva-Agüero, 2001.

POLO 1907

José Toribio Polo, "Luis Jerónimo de Oré", en: *Revista Histórica*, vol.II, Lima, 1907, pp. 74-91.

POMERANZ 2024

Kenneth Pomeranz. *La gran divergencia. China, Europa y el nacimiento de la economía mundial moderna*. Barcelona: Arpa, 2024.

PORRAS 2002

Raúl Porras Barrenechea. *Antología de Lima. El Río, el Puente y la Alameda*. 3ª edición ampliada por Jor-

ge Puccinelli. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante De la Fuente, 2002.

PORRES 2024

Jesús Porres Benavides. "Escultura barroca de importación en Perú", en: Contreras-Guerrero Adrián (ed.). *El arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*. Madrid: Sílex Arte, pp. 105-139.

PORTAL 1924

Ismael Portal. *Lima religiosa*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1924.

[PORTAL] 1924

[Ismael Portal]. "Demolición de la iglesia de Santa Clara", en: *Variedades*, año XX, n° 844 (3 de mayo de 1924): s/p.

PORTAL 1932

Ismael Portal. *Del pasado limeño*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1932.

PORTILLO 1732

Sebastián de Portillo y Aguilar. *Chronica Espiritual Augustiniana* Madrid: Imprenta de Fray Alonso de Orozco, 1732.

POZZO 1693

Andrea Pozzo. *Perspectiva pictorium et architectonum*. Roma: Johannis Jacobo Komarek, 1693.

PRADO Y GÜNTHER 1996

Javier Prado H. y Juan Günther. *Lima. Arquitectura y escultura religiosa virreynal*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

PUENTE 2022

José de la Puente Brunke. "La Inmaculada concepción y el virreinato del Perú", en: Manfredi Merluzzi, Gaetano Sabatini, Flavia Tudini (coords.). *La Vergeni contesa: l'Immacolata Concezione e l'universalismo della Monarchia Cattolica (secc.XVII.XIX)*. Roma: Viella, pp.295-306

PUENTE S.J 1605

Luis de la Puente S.J. *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe*. Valladolid, 1605.

PUENTE 1856

Luis de la Puente. *Meditaciones espirituales del V. .P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús. Tomo III. Meditaciones de la Vía Unitiva*. Barcelona, 1856.

QUEVEDO 1699

Francisco Quevedo y Villegas. *Obras. Tomo II*. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.

RAMOS MEDINA 1993

Manuel Ramos Medina. "Monjas sumisas pero justas", en: María Isabel Viforcos y Jesús Paniagua (coords.). *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América: 1492-1992*, vol.1, pp. 155-162.

RAMOS MEDINA 1995

Manuel Ramos Medina (coord.). El monacato femenino en el Imperio español: monasterios, beaterios, recogimientos y colegios: homenaje a Josefina Murriel. Memoria del II Congreso Internacional: Marzo de 1995. México D.F: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995.

RAMOS MEDINA 1997

Manuel Ramos Medina y Clara García Ayluardo (coords.). Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

RAMOS MEDINA 2002

Manuel Ramos Medina (comp). *Viudas en la historia*. México D.F: Centro de Historia de Estudios de México Condumex, 2002.

RAMOS MEDINA 2011

Manuel Ramos Medina. "Palomas penitentes y gemebundas: el castigo del cuerpo en las monjas novohispanas", en: *Amans artis, amans veritatis*, Coloquio Internacional de arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces, 2011, pp. 485-496.

- RAMOS MEDINA 2013
Manuel Ramos Medina (comp.). "Sor Francisca Josefa de la Concepción", en: Manuel Ramos Medina (coord.). *Vida conventual femenina (siglos XVI-XIX)*. México D.F.: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2013, pp.487-498.
- RAMOS 2023
Frances L. Ramos. "María Luisa Gabriela de Saboya As the Woman of the Apocalypse: Ceremony, Oratory and Millenarianism in New Spain, 1701-1714", en: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 11, 2023, pp. 421-440.
- RAMOS SOSA 1994
Rafael Ramos Sosa, "La pervivencia del manierismo en Lima: El motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina (1662)", en: *El arte español en épocas de transición*. Vol I, León/Actas IX Congreso español de Historia del arte. León 29 setiembre a 2 de octubre de 1992, Tomo I, 1994, pp.445-448.
- RAMOS SOSA 2000
Rafael Ramos. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573- Lima 1626)", en: *Anales del Museo de América*, n°8, pp. 45-63.
- RAMOS SOSA 2003
Rafael Ramos Sosa. "Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú", en: *Laboratorio de Arte*, n° 16, 2003, pp.453-464.
- RAMOS SOSA 2004
Rafael Ramos. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La basílica catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, 2004, pp. 112-169.
- RAMOS SOSA 2014
Rafael Ramos Sosa, "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés", en: Norma Campos y Magdalena Pereira (eds.). *Migraciones y rutas del Barroco. VII Congreso Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural: Fundación Altiplano, pp.37-45.
- RAMOS SOSA 2020
Rafael Ramos Sosa, "Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su Crucificado de la Agonía", en: *Archivo Español de Arte*, vol. XCIII, octubre-diciembre, 2020, pp. 417-426.
- RAMOS SOSA 2024
Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal en Perú", en: Adrián Contreras-Guerrero (ed.). *El arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*. Madrid: Sílex Arte, 2024, pp. 67-104
- RAMOS SOSA 2025
Rafael Ramos Sosa. "El Crucificado de las descaldas de San José de Lima, obra de Martín Alonso de Mesa", en: *Quiroga*, n°24, octubre 2025, pp.216-221.
- REGAL 1965
Alberto Regal. *Historia de los ferrocarriles de Lima*. Lima: Instituto de Vías de Transporte, 1965.
- RELACIÓN 1786
Relación que hace el Obispo Pamplona de los Conventos de Arequipa. Manuscrito. 1786. Tomo 32, f. (número). Archivo Rubén Vargas Ugarte, Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- RIBADENEYRA 1705
Pedro de Ribadeneira. *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos*. Barcelona: Joseph Llopis, 1705.
- RIVA-AGÜERO 2002
José de la Riva-Agüero y Osma, "Los conventos limeños", en: Raúl Porras Barrenechea. *Antología de Lima. El Río, el Puente y la Alameda*. 3ª edición ampliada por Jorge Puccinelli. Lima: Fundación Manuel J. Bustamante De la Fuente, 2002, pp.
- RIVO-VAZQUEZ 2022
María Rivo-Vázquez "La Santa Cena del Colegio Jesuítico de Monterrei (Orense). Atribución, fuentes y difusión de un grabado de Johann Sadeler I y Peter de Witte". *Cuaderno de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, LXIX, n. 135 (enero-diciembre): 403-432.
- RIZO-PATRÓN 2001
Paul Rizo-Patrón Boylan. *Linaje, Dote y Poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. 1ª reimprección. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- RODRÍGUEZ 2019
Pablo Rodríguez Jiménez, "Los demonios en el convento: el caso de las monjas clarisas de Trujillo, Perú, siglo XVII", en: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 46, n° 2, julio-diciembre, 2019, pp. 261-293.
- RODRÍGUEZ MOYA 2018
Inmaculada Rodríguez Moya. "Devoción y nación, EL retrato del donante en los virreinos americanos", en: *Norba, Revista de Arte*, v. XVIII, 2018, pp.109-131
- RODRÍGUEZ MOYA 2022
Inmaculada Rodríguez Moya. "Visionarios y paladines. El retrato en la Monarquía Hispánica y la defensa de la Inmaculada Concepción", en: Manfredi Merluzzi, Gaetano Sabatini, Flavia Tudini (coords.). *La Vergeni contesa: l'Immacolata Concezione e l'universalismo della Monarchia Cattolica (secc. XVII-XIX)*. Roma: Viella, 2022, pp.81-104.
- RODRÍGUEZ-PERICO 2019
Lina María Rodríguez-Perico. "Del libro de emblemas al espacio monacal: emblemas de amor divino en el monasterio de Santa Catalina de Siena (Arequipa, Perú)", en María de los Ángeles Fernández Valle, Carmen López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.). *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano. Vol.8. Universo Barroco Iberoamericano*. Santiago de Compostela y Sevilla, 2019, pp. 135-149.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 1974
Alonso Rodríguez G. de Ceballos. "Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma", en: *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*. Madrid, 1974, n° 5, pp.77-95
- ROSTWOROWSKI 1994
María Rostworowski. *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- ROUILLÓN 2012
Denisse Rouillón Almeida. *El Carmen Alto de Lima, 1643-1686*. Tesis de licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- ROUILLÓN 2013
El monasterio de El Carmen Alto en Lima (1686-1829). Repercusión e impacto de los cultos carmelitanos en la religiosidad y la sociedad coloniales. Tesis para optar el grado de Magister en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.
- RUBIAL 1999
Antonio Rubial García. *La Santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- RUBIAL 2005
Antonio Rubial García. *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus, 2005.
- RUBIAL 2013
Antonio Rubial García. "Tesoros simbólicos; imágenes sagradas en los monasterios femeninos de las ciudades virreinales novohispanas", en: *Histórica*, vol. 37, n° 1, 2013, pp. 57-72.
- RUIZ 1616
Miguel Ruiz. *Sermón de la Inmaculada concepción de la Virgen María, Madre de Dios, y Señora Nuestra Predicado por el Padre presentado F Miguel Ruíz, catedrático de Escritura en el Real Convento de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos, a 15 de mayo de 1615, en la iglesia parrochial de San Gil de la Ciudad de Sevilla, en vn octavario, que a la Limpia Concepción de la Virgen hizieron sus devotos. Dirigido a don Mateo Vázquez, arcediano de Carmona, y canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla: por Gabriel Ramos Vejarano, 1616.
- RUIZ CANO 1755
Francisco Ruiz Cano. *Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral*. Lima: en la Calle de Palacio, 1755.
- RUIZ MOLINA 2012
Antonio Ruiz Molina. "La devoción mariana en la Orden del Carmen y la advocación 'Virgen del Carmen'", en: Francisco Javier Campos (ed.), *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 53-74.
- RUIZ MOLINA 2014
Antonio Ruiz Molina. "La bula sabatina, origen del culto a los difuntos en la Orden del Carmen", en Francisco Javier Campos (ed.), *El mundo de los difuntos: cultos, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 21-42.
- RUIZ ROSAS 2005
Alonso Ruiz Rosas. *Monasterio de Santa Teresa de Arequipa*. Lima: Stimulus, 2005.
- SÁENZ 2013
Isaac D. Sáenz. "Gothic Taste vs. Buen Gusto. Creolism, Urban Space, and Aesthetic Discourse in Late Colonial Peru", en: Paul B. Niell y Stacie G. Widdifield (eds.), *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013.
- SALAS 2005
Miriam Salas Olivari, "El miedo a la excomunión en la sociedad virreinal. Huamanga en el siglo XVII", en: Claudia Rosas Lauro. *El miedo en el Perú: siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, pp. 51-82.
- SALAZAR 1733
Juan Joseph de Salazar. *Vida del V.P. Alonso Mesia de la Compañía de Jesús, fervoroso Misionero, y Director de Almas de la Ciudad de Lima*. Lima: Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo, 1733.
- SALINAS Y CÓRDOBA 1957
Buenaventura de Salinas y Córdoba. *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957.
- SAN AGUSTÍN 1628
Sebastián de San Agustín. "Sermón a la ínclita Virgen Santa Teresa de Jesús, Patrona de España". Sevilla: Juan De Cabrera, 1628.
- SÁNCHEZ -ALARCOS 2005
Ramón Sánchez-Alarcos Díaz. "Santa Beatriz de Silva y la 'primigenia inspiración' de la orden de la Inmaculada Concepción", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.). *La Inmaculada Concepción en España; religiosidad, historia y arte: actas del Simposium, 1/4 IX.2005*. San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escorialenses, v1, 2005, pp. 669-690.
- SÁNCHEZ CONCHA 2006
Rafael Sánchez Concha. "El canónigo José Fausto Gallegos, canónigo de la catedral limeña y custodio de las capuchinas de Jesús, María y José", en: *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, n° 9, Cuzco, 2006, pp. 213-226.

SÁNCHEZ 1993

María Milagros Sánchez Díaz. "El Carmen Descalzo en ultramar: el convento de Nazarenas de Lima", en: *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*. Tomo I. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1993, pp.415-424.

SÁNCHEZ DOMINGO 2015

Rafael Sánchez Domingo. "De la regla primitiva de la Orden del Carmen a las Constituciones modernas. Entre el origen y la reforma", en Francisco Javier Campos (ed.), *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp.417-440.

SÁNCHEZ Y CÁRDENAS 2024

Jesús Sánchez y Li Cárdenas. "Atribución de una pintura a Mateo Pérez de Alesio en Lima", en: *Archivo Español de Arte*, vol.97, n° 387, 1376, 2024. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1376> consulta del 19 de marzo de 2025

SAN CRISTÓBAL 1982

Antonio San Cristóbal Sebastián, "El retablo de la Concepción de la Catedral de Lima", en: *Historia y Cultura*, n°15, Lima, 1982, pp.91-108

SAN CRISTÓBAL 1988

Antonio San Cristóbal, "El carpintero mudéjar Bartolomé Calderón", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 9, Segunda época, 1988, pp. 99-128.

SAN CRISTÓBAL 1988

Antonio San Cristóbal. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Studium, 1988.

SAN CRISTÓBAL 1991-1992

Antonio San Cristóbal. "La escuela de los retablos de Trujillo", en: *Historia y Cultura*, n° 21, 1991-1992, pp. 247-288.

SAN CRISTÓBAL 1992

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Lima: estudios de la arquitectura virreinal*. Lima: Epígrafe Editores - Patronato de Lima, 1992.

SAN CRISTÓBAL 1992

Antonio San Cristóbal. "La escuela de los retablos de Trujillo", en: *Historia y Cultura*, Lima, n° 21 (1991-1992): 247-288

SAN CRISTÓBAL 1994

Antonio San Cristóbal Sebastián. "Fray Cristóbal Caballero y la portada de la Merced de Lima", en: *Analecta Mercedaria*, n° 13, pp, 313-353.

SAN CRISTÓBAL 1995

Antonio San Cristóbal Sebastián. "Las bóvedas de quincha en la iglesia del Prado de Lima", en: *Laboratorio de Arte*, n° 8, pp. 175-192.

SAN CRISTÓBAL 1996a

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Fray Diego Maroto. Alarife de Lima, 1617-1696*. Lima: Epígrafe Editores, 1996

SAN CRISTÓBAL 1996b

Antonio San Cristóbal. "El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del instituto Riva-Agüero*, n° 23, 1996, pp. 241-286.

SAN CRISTÓBAL 1996 c

Antonio San Cristóbal. "El carpintero Diego de Medina", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 13, 1996, pp. 95-131.

SAN CRISTÓBAL 1998

Antonio San Cristóbal. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 17, 1998, pp.91-130.

SAN CRISTÓBAL 1998 a

Antonio San Cristóbal Sebastián, "La iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n°18, 1998.

SAN CRISTÓBAL 1998 b

Antonio San Cristóbal Sebastián, "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998.

SAN CRISTÓBAL 1998 c

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Esplendor del barroco en Ayacucho*. Lima: Banco Latino-Peisa, 1998.

SAN CRISTÓBAL 1999

Antonio San Cristóbal, "La segunda iglesia del monasterio de Santa Clara", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 19, n° 1, 1999, pp.115-149.

SAN CRISTÓBAL 2001

Antonio San Cristóbal Sebastián, "La iglesia y el monasterio de Nuestra Señora del Carmen", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 23, n° 1, 2001, pp.169-197.

SAN CRISTÓBAL 2003

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*, t. 1, Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 2003.

SAN CRISTÓBAL 2003

Antonio San Cristóbal. "Las medias naranjas de madera en las iglesias virreinales de Lima", en: *Histórica*, 27, n° 2, 2003, pp. 417-446.

SAN CRISTÓBAL 2004

Antonio San Cristóbal. "La Catedral de Lima en la arquitectura virreinal", en: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 53-111.

SAN CRISTÓBAL 2005

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura Virreinal de Lima en la Primera Mitad del Siglo XVII*, t. 2. Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, 2005.

SAN CRISTÓBAL 2005b

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Obras civiles en Lima durante el siglo XVII*. Lima: Instituto General de Investigación, Universidad Nacional de Ingeniería, 2005.

SAN CRISTÓBAL 2008

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura Virreinal de Lima en la Primera Mitad del Siglo XVII. Tomo 4*. Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, 2008.

SAN CRISTÓBAL 2010

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, 2010.

SAN CRISTÓBAL 2011

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae / Centro de Estudios Patrimonio Cultural, 2011.

SAN CRISTÓBAL 2013

Antonio San Cristóbal Sebastián. *Trujillo. El barroco en la arquitectura virreinal*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú-Regional La Libertad, 2013.

SAN JOSEF 1637

Gerónimo de San Josef. *Historia del Carmen Descalzo*. Tomo I. Madrid: por Francisco Martínez, 1637.

SANMARTÍN BASTIDA 2013

Rebeca Sanmartín Bastida. "La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: la imitación de Catalina de Siena", en: *Ciencia Tomista* 140 (2013), pp. 141-159.

SANTA TERESA 1943

Basilio de Santa Teresa. *El monasterio del Carmen de la Ciudad de los Reyes (1643-1943)*. Lima: Talleres Gráficos R. Varese, 1943.

SANTÍSIMA TRINIDAD 1957

María Josefa de la Santísima Trinidad. *Historia de la fundación del monasterio de Trinitarias Descalzas de Lima*. Lima: Editorial San Antonio, 1957.

SANTIVÁÑEZ 1943

Alberto Santiváñez Salcedo. *El monasterio de Nuestra Señora del Prado*. Lima: Escuela Tipográfica Salesiana, 1943.

SANTIVÁÑEZ 1947

Alberto Santiváñez Salcedo. *Santuario y beaterio de Nuestra Señora del Patrocinio*. Lima: Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos, 1947.

SÁNZ 1995

María Jesús Sáenz. "El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros", en: *Laboratorio de Arte*, n° 8, pp. 73-101.

SARTOLO 1684

Bernardo Sartolo. *Vida admirable, y muerte prodigiosa del Nicolás Ayllón, y con renombre más glorioso Nicolás de Dios*. Madrid: Juan García Infanzón, 1684.

SCALETTI et al. 2016

Adriana Scaletti, Luis Martín Bogdanovich, Juan Manuel Parra y Claudia Hiromoto (eds.). *Dos monasterios limeños del siglo XVII: las Descalzas de San José (1603) y Santa Clara (1605)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

SCALETTI 2016

Adriana Scaletti. "Arquitectura y pleitos en dos monasterios virreinales limeños: las descaldas de San José y Santa Clara (1614-1821)", en: Adriana Scaletti, Luis M. Bogdanovich, Juan M. Parra y Claudia Hiromoto. *Dos monasterios limeños del siglo XVII. Las Descalzas de San Joseph (1603) y Santa Clara (1605)*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP, 2016, pp. 25-44

SCHENONE 1960

Héctor Schenone. "Escultura funeraria en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 13, Buenos Aires, 1960.

SCHENONE 1961

Héctor Schenone. "Esculturas españolas en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 14, Buenos Aires, 1961.

SCHENONE 1982-1983

Héctor Schenone. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* n° 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-1983.

SCHENONE 1986

Héctor Schenone. "¿Otro Zurbarán en Lima?", en: *El Comercio*, Lima, 7 de setiembre de 1986, p. C15.

SCHENONE 1982

Héctor Schenone. "La escultura sevillana en Lima", en: *Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano*. Roma: Instituto Italo Latino Americano, 1982, v. 1., 1982.

SCHWARTZ 2020

Stuart Schwartz. *Blood and Boundaries. The Limits of Religious and Racial Exclusion in Early Modern Latin America*. Waltham: Brandeis University Press, 2020.

SCOTT 1992

Karen Scott. "St. Catherine of Siena, 'Apostola'", en: *Church History* 61, 1, March 1992, pp.34-46.

SEBASTIÁN 1981

Santiago Sebastián. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SERRERA 2009

Ramón María Serrera. " 'Parece un pueblo formado': el monasterio de la Encarnación de Lima", en: *Mujeres en clausura: Macro conventos peruanos en el Barroco*. Sevilla, 2009, pp. 61-79.

- SERRERA y FIGALLO 1990
R.M. Serrera y L. Figallo. "El desarrollo arquitectónico y urbano de un convento-ciudad en el Perú colonial: el monasterio de la Encarnación en Lima", en: Groupe Interdisciplinaire de Recherche et de Documentation sur l'Amérique Latine, Structures et cultures des sociétés iberoaméricaines. Colloque International en Hommage au Professeur Francois Chevalier, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990, pp. 295-313.
- SISÓN 2001
Josie Sisón Porras de la Guerra. *El Perú y sus mangjares. Un crisol de culturas*. Lima: Mastergraf, 2001.
- SOCOLOW 2016
Susan Socolow. *Las mujeres en la América Latina colonial*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- SOLAGUREN 1970
Celestino Solaguren con la colaboración de Ángel Martínez y Luis Villasante. "Introducción, notas y edición" de Sor María de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios*. Madrid, 1970.
- SOLÍS Y VALENZUELA 1647
Pedro de Solís y Valenzuela. *Epítome breve de la vida y muerte del Ilustrísimo Dotor Don Bernardino de Almansa*. Lima: por Pedro de Cabrera, 1646.
- SOTO 2020
Celia Soto Molina. "Algunos apuntes sobre espacio y convivencia en los monasterios limeños, siglo 17", en: Javier Campos (ed.). *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva. San Lorenzo del Escorial*, pp. 865-880.
- STASTNY 1982
Francisco Stastny M., "Jardín Universitario y Stella Maris", *Historia y Cultura*, n° 15, pp. 141-160.
- STASTNY 2001
Francisco Stastny. "San José", en Luisa Fiocco et al. (eds.). *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp.173-174.
- STASTNY 2013
Francisco Stastny M. *Estudios de arte colonial*. Edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro Fuchs. Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.
- STEINBERG 1989
Leo Steinberg. *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- STRATTON-PRUIT 1988
Suzanne Stratton-Pruit. "La Inmaculada Concepción en el Arte español", en: *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. 1.2.
- SUARDO 1936
Juan Antonio Suardo. *Diario de Lima (1629-1639)*. 2 vols. Lima: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú, 1936.
- SUARDO 1936
Juan Antonio Suardo, *Diario de Lima (1629-1639)*. Lima: Talleres Gráficos de la Editorial Lumen, 1936, 2 vols.
- SUÁREZ 1993
Margarita Suárez. "El poder de los velos: monasterios y finanzas en Lima, siglo XVII", en: Patricia Portocarrero Suárez (ed. y comp.), *Estrategias de desarrollo: intentando cambiar la vida*. Lima: Flora Tristán, 1993.
- SUÁREZ 2001
Margarita Suárez. *Desafíos transatlánticos. Mercaderes, banqueros y el estado en el Perú virreinal, 1600-1700*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SUÁREZ 2019
Margarita Suárez Espinosa (ed. y estudio preliminar). *Astros, humores y cometas. Las obras de Navarro, Figueroa y Ruiz Lozano*. Lima, 1645-1665. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- SUÁREZ 2021
Margarita Suárez Espinosa. "Lima, Calcuta y las cuatro partes del mundo: el impacto del viaje de Magallanes-Elcano en los siglos XVI y XVII", en: 5° Centenario da primeira volta ao mundo: a estadia da frota no Rio de Janeiro, editado por Paulo Roberto Pereira. Río de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2021, pp. 216-241.
- SUÁREZ 2021
Margarita Suárez Espinosa. "La cortesía del despojo: la infiltración del virrey Castellar en el cabildo de Lima, 1674-1678/ Courteous plunder: Viceroy Castellar's infiltration into the Lima Town Council, 1674-1678", en: *Investigaciones históricas, Época moderna y contemporánea*, v. 41 (2021): pp. 45-74. DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.41>. 2021, 45-74.
- SUÁREZ 2024
Margarita Suárez Espinosa. "Cerro de Potosí de Cieza de León, 1553: Potosí y los inicios de la historia global", en: Elizabeth Montañez Sanabria (ed.), *Cartografía histórica del Perú. Desde 1529 hasta el siglo XXI*. Santiago de Chile, Lima: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024, pp.53-72.
- SUÁREZ 2024
Margarita Suárez Espinosa. "Reparto del poder, artimañas y consejos para el exitoso gobierno del virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII", en: *Histórica*, vol.48, n° 1, pp.45-81. <https://doi.org/10.18800/historica.202401.002>.
- TAUREL 1853
Raphael M. Taurel. *Colección de obras selectas del clero contemporáneo del Perú*. París: Librería de A. Mezin, 1853.
- TORRES 1974
Bernardo de Torres. *Crónica agustina*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1974, 3 vols.
- TOVAR 1873
Manuel Tovar. *Apuntes para la historia eclesiástica del Perú: hasta el gobierno del VII arzobispo*. Lima: Tipografía de "La Sociedad", 1873.
- TRAVADA 1877
Ventura Travada. "El suelo de Arequipa convertido en cielo" (1752), en: Manuel de Odrizola (ed.). *Documentos literarios del Perú*. Tomo X. Lima: Imprenta del Estado, 1877.
- TRAVADA 1993
Ventura Travada. *Suelo de Arequipa convertido en Cielo*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1993.
- TRAZEGNIES (coord.) 2017
Fernando de Trazegnies Granda (coord.). *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: BCP, 2017.
- TRISTÁN 2006
Flora Tristán. *Peregrinaciones de una paria*. 1ª reimpresión. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2006.
- TRISTÁN 2022
Flora Tristán. *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*. Buenos Aires: Clacso, 2022.
- UNZUETA 1994
Antonio Unzueta Echevarría OCD. *La Orden del Carmen en la evangelización del Perú*. Tomos X y XI. Vitoria: Ediciones El Carmen, 1994.
- URTEAGA 1925
Horacio H. Urteaga. "De cómo el dolor de un ajusticiado motivó la fundación de un monasterio", en: *Humanidades*, tomo X, pp. 13-26.
- VARELA Y ORBEGOZO 1924
Luis Varela y Orbegoso. *Apuntes para la historia de la sociedad colonial*. Segunda edición. Lima: Librería e Imprenta de E. Moreno, 1924
- VARGAS FEBRES et.al. 2025
Carlos Guillermo Vargas Febres y et.al. "Iconography in the Mural Paintings of Santa Catalina Convent as a Symbolic Element in Cuzco's Viceregal Architecture", en: *Heritage*, 2025, 8, 366, pp. 2-35.
- VARGAS MACHUCA 1659
Fray Juan de Vargas Machuca. *La Rosa del Perú*. Sevilla: 1659.
- VARGAS MACHUCA 1667
Juan de Vargas Machuca. *Prodigio milagroso del Occidente, el Niño crédito de Pisco y admiración de Lima, Francisco en el nombre, en el hábito y en la humildad, milagro de la gracia y novedad de la naturaleza*. Lima: sin pie de imprenta, 1667.
- VARGAS TORREBLANCA 2022
David Vargas Torreblanca. "El coleccionismo de José Dávila Condemarín en su pinacoteca y museo de 1862: gusto y programa iconográfico" (Tesis de Maestría). Universidad Ricardo Palma, 2022.
- VARGAS UGARTE 1942
Rubén Vargas Ugarte. *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes*. Lima: Talleres Gráficos de la Editorial Lumen, 1942.
- VARGAS UGARTE 1943
Rubén Vargas Ugarte S.J. "El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes", en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, n°189, 1943, pp. 617-637.
- VARGAS UGARTE 1951
Rubén Vargas Ugarte S.J. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima: Biblioteca Peruana, 1951.
- VARGAS UGARTE 1956
Rubén Vargas Ugarte. *La iglesia de San Pedro de Lima*. Lima: Tipografía Peruana, 1956.
- VARGAS UGARTE 1959-1962
Rubén Vargas Ugarte. *Historia de la Iglesia en el Perú*. Burgos: Aldecoa, 1959-1962, 5vols.
- VARGAS UGARTE 1959
Rubén Vargas Ugarte. S. J. *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Imprenta López, 1959, pp. 63-68.
- VARGAS UGARTE 1960
Rubén Vargas Ugarte S.J. *Un monasterio limeño (La Concepción)*. Lima: Sanmarti, 1960.
- VARGAS UGARTE 1972
Rubén Vargas Ugarte. *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima: Editorial Milla Batres, 1972.
- VARÓN 1996
Rafael Varón Gabai. *La ilusión del poder. Apogeo y decadencia de los Pizarro en la conquista del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1996.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA 1948
Antonio Vázquez de Espinosa. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Washington: Smithsonian Institution. 1948.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA 1969
Antonio Vázquez de Espinosa. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Madrid: Atlas, 1969.
- VELARDE 1970
Héctor Velarde. *Itinerarios de Lima*. Lima: Editorial Universitaria, 1970.
- VIFIÁN 2022
Daniel Vifíán López. "Plazas interrumpidas: la estatuaría pública en Lima durante los gobiernos de José R. Echenique y Ramón Castilla (1852-1860)", en: Omar Esquivel (ed.), *Monumentos en el Bicen-*

- tenario. *Centro histórico de Lima, siglo XIX*. Lima: ProLima, 2022, pp. 21-163.
- VIFORCOS 1995
María Isabel Viforcós Marinas. "Las reformas disciplinares de Trento y la realidad de la vida monástica en el Perú virreinal", en Manuel Ramos Medina (coord.). *El Monacato Femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colejos*. Memoria del II Congreso Internacional, marzo de 1995. Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1995, pp. 523-535.
- VIFORCOS 1996
María Isabel Viforcós Marinas. "La reforma del monacato femenino en Perú: Nuestra Señora del Prado", en: *Euskal Herría y el Nuevo Mundo. La contribución de los vascos a la formación de las Américas*. VI Congreso Internacional de Historia de América. Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 435-456.
- VILA Y LOHMANN 2003
Enriqueta Vila Vilar y Guillermo Lohmann Villena. *Familia, linajes y negocios entre Sevilla y las Indias. Los Almonte*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2003.
- VILLANUEVA 1998
Carlos Villanueva. "Religiosidad y patronazgo: la fundación de la recolección Concepcionistas descalzas de San José de Lima", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 17, 1998, pp. 37-90
- VINATEA 2008
Martina Vinatea Recoba. "Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII", en: *Histórica*, vol. XXXII, n° 1, 2008, pp. 147-160.
- VINATEA 2011
Martina Vinatea Recoba. "Catalina María Doria, fundadora del convento de las carmelitas descalzas de Lima, Perú", en: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. Tomo II. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, pp. 1147-1158
- VINATEA 2013
Martina Vinatea Recoba. "Ficción y realidad en la crónica de la fundación del convento de la Encarnación de la Lima", en: *Hipogrifo*, vol.1, n° 2, 2013, pp. 125-133.
- VINATEA 2013
Martina Vinatea Recoba. "Celebraciones dentro del claustro: la Venerables María Baptista y sus devociones", en: Mariela Insúa Cereceda y Martina Vinatea (coords.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/ Publicaciones Digitales del GRISO, 2013, pp. 457-466.
- VINATEA 2024
Martina Vinatea Recoba. "Relación burlesca de las horas canónicas que ejercitan las capuchinas", de Josefa de Azaña y Llano (1747), en: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n° 76, pp. 495-526.
- VVAA 2006
VVAA. *Las clarisas en el Perú*. Lima: Federación Inmaculada Concepción, 2006.
- WALKER 2008
Charles F. Walker. *Shaky Colonialism. The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its Long Aftermath*. Duke University Press, Durham & London, 2008, pp. 23-25.
- WARR 2010
Cordelia Warr. *Dressing for heaven. Religious Clothing in Italy, 1215-1545*. Manchester University Press, Manchester and New York, 2010.
- WETHEY 1949
Harold. E. Wethey. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Harvard University Press, 1949
- WOBESER 1996
Gisela von Wobeser. "El uso del censo consignativo como mecanismo de crédito eclesiástico", en: *Históricas*, n° 23, 1996, pp.18-29.
- WUFFARDEN 2000
Luis E. Wuffarden. "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII". En Natalia Majluf (ed.), *Los cuadros del mestizaje del virrey Amat*, pp. 49-65. Lima: Museo de Arte de Lima.
- WUFFARDEN 2004
Luis Eduardo Wuffarden. "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción", en: *Histórica*, vol. 28, n° 1, 2004, pp. 179-192.
- WUFFARDEN 2005
Luis E. Wuffarden. "La descendencia real y el renacimiento inca en el virreinato", en Natalia Majluf (ed.), *Los incas, reyes del Perú*, pp. 175-251. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005.
- WUFFARDEN 2006
Luis Eduardo Wuffarden. "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. Lima: Banco de Crédito, 2006, pp. 113-159.
- WUFFARDEN 2014
Luis E. Wuffarden. "Between Archaism and Innovation 1610-1670", en: Luisa E. Alcalá y Jonathan Brown. *Painting in Latin America (1550-1820)*. New Haven and London: Yale University Press, 2014, pp. 275-305.
- WUFFARDEN 2014
Luis E. Wuffarden R. "Pintura en el virreinato del Perú", en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, pp. 245-401. Madrid: El Viso, Fomento Cultural Banamex, pp.245-401.
- WUFFARDEN 2017
Luis E. Wuffarden. *Pintura virreinal en los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre*. Lima: ICPNA, 2017.
- ZEGARRA 1985
Dante Zegarra López. *Monasterio de Santa Catalina de Arequipa y doña Ana de Monteagudo, Priora*, 1985.
- ZUMÁRRAGA 1994
Juan de Zumárraga. *Regla Cristiana breve. Incluye un aparejo para bien morir. [1547]*. Pamplona: Ediciones EUNATE, 1994.

Archivos consultados

- Archivo Arzobispal de Lima
Serie Monasterios: Monasterio del Carmen
Monasterio de las Descalzas de san José
Monasterio de la Encarnación
Monasterio de Jesús María y José (capuchinas)
Monasterio de Nazarenas
Monasterio de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción.
Monasterio del Prado
Monasterio de Santa Clara
Serie Cofradías
Archivo del Convento de Santa Catalina de Arequipa
Manuscritos
Archivo General de Indias
Lima 1596
Archivo General de la Nación (Lima)
Serie: Protocolos notariales siglos XVII, XVIII, XIX.
Archivo Histórico Nacional de Madrid
Sección Inquisición
Archivo Rubén Vargas Ugarte
Archivo Santo Domingo
Manuscritos

Fuentes virtuales:

- Luis Martín Bogdanovich. "Noticias sobre dos monasterios limeños a través de nueva documentación del Archivo Arzobispal de Lima. Las concepcionistas descalzas de San Joseph y las clarisas de Nuestra Señora de la Peña de Francia". https://catedra.unesco.usmp.edu.pe/pdf/articulo_bogdanovich.pdf
Recuperado el 4 de abril de 2025
Francisco Mamani Fuentes. "Arquitectura y gusto. Monasterio de la Concepción de Lima (siglo XVII)". *Indiferente general. Seminario de Cultura Literaria, Visual y material en los virreinos americanos*, 6 de mayo de 2024
[youtube.com/watch?v=7nOJMGuHcIa](https://www.youtube.com/watch?v=7nOJMGuHcIa) Recuperado 15 de marzo de 2025

Página 292:

- ◀ Anónimo cuzqueño. *Virgen Trinitaria con san Félix de Valois, mediados del siglo XVIII*. Óleo sobre lienzo.

Página 314:

- ▶ Basilio de Santa Cruz Pumacallao. *Santa Clara recibe la palma del obispo de Milán*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo (detalle).

Página 318:

- ▶ Anónimo cuzqueño. *Bodas místicas de santa Rosa de Lima*, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo.



REGISTRO DE AUTORES

Irma Barriga Calle

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo su grado de magíster. Allí ejerce la docencia en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría. Asimismo, ha participado en varios seminarios internacionales. Sus áreas de interés son el arte virreinal, las mentalidades y la historia cultural y religiosa.

Es autora del libro *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal* (2010). Otras investigaciones suyas han sido difundidas a través de diversas revistas especializadas y volúmenes colectivos. Es el caso de «De Horacios y Curiacios: la Alegoría a la muerte de Bolívar en el Perú de las primeras décadas republicanas» (2021), «El cielo está revuelto: santa Rosa de Lima y la disputa por los santos en la lucha independentista» (2021), «Pericles en Lima: el virrey Manso de Velasco, el terremoto y su imagen pública» (2022) y «Azucena emboscada entre espinas: política, discurso y religión en tiempos del virrey marqués de Castelfuerte». En la actualidad, se encuentra preparando un libro sobre ejecuciones en el Perú virreinal.

Juan Pablo El Sous Zavala

Arquitecto egresado de la Universidad Nacional de Ingeniería, con diplomados en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de La Salle. Hoy realiza estudios de maestría sobre Patrimonio Edificado en la Región Andina en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Desde el año 2017 ha cumplido diversas funciones en el Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (Prolima). Como miembro del mismo integró el equipo técnico que desarrolló el Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2029, con visión al 2035, aprobado por el Concejo Metropolitano en 2019. En la actualidad, se desempeña como subgerente de Licencias y Autorizaciones del Centro Histórico de Lima.

Ha participado como ponente en varios eventos en torno al patrimonio cultural y la historia de la arquitectura y el arte. Entre sus trabajos publicados se cuentan «¿Barroco decadente? Una aproximación al barroco en los retablos limeños de la segunda mitad del s. XVIII» (2021), «El uso de cielorrasos en la arquitectura virreinal limeña» (2023) y «El retablo rococó de la Madre Santísima de la Luz de Lima» (2025).

Pedro Guibovich Pérez

Doctor en Historia por la Universidad de Columbia. Profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico. Ha sido becario de la John Carter Brown Library (Universidad de Brown), la Beinecke Library (Universidad de Yale) y el Center for the Study of Books and Media (Universidad de Princeton), entre otras instituciones. Sus tres principales campos de estudio son la historia del libro y la lectura, la historia de la Iglesia y la historia de la Inquisición en el virreinato del Perú.

Ha publicado los libros *El edificio de letras. Jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial* (2014), *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos*,

1584-1750 (2019) y *El Argos de la fe*. Los textos censurados por la Inquisición de Lima (2023). Su más reciente investigación es un estudio sobre libros y lectores en el virreinato del Perú, aún en curso.

Ricardo Kusunoki

Egresado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curador de arte colonial y republicano del Museo de Arte de Lima. Integró el equipo peruano del proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del International Center for the Arts of the Americas (Museum of Fine Arts, Houston). También ha participado en el proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas*, llevado a cabo con el apoyo de la Fundación Getty.

Entre sus publicaciones figuran «Imaginario de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en *Amauta*» (2019), «Pintar los afectos: el retrato de Ramón Martínez de Luco y su hijo José Fabián (1816)» (2021) y «An Opulence Unknown in Europe: Playful Appearances in Lima Portraiture, 1740–1800» (2022).

Ramón Mujica Pinilla

Graduado en Antropología Histórica en el New College (Sarasota, Florida), realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia (Perú) y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. También es asesor del equipo editorial del Archivo Español de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha sido director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2010 y 2016. En 2022 fue invitado como profesor visitante por la Universidad de Harvard para dirigir un seminario sobre arte, profecía y teología política en el virreinato del Perú.

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Autor de varios libros, entre los que sobresalen *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) y *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (2001). Ha sido el coordinador de varios títulos de la colección *Arte y Tesoros del Perú* del Banco de Crédito del Perú.

Margarita Suárez Espinosa

Doctorada por la Universidad de Londres. Profesora principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde dirige el doctorado en Historia desde 2019. Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia (Perú). También es miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de España y de la Academia de Historia de la República Argentina. Especialista en historia virreinal, ha participado en varios proyectos de investigación nacionales, latinoamericanos y europeos.

Entre sus publicaciones se distinguen «Los peruleros, el Consulado de Lima y la transformación del Atlántico ibérico: fiscalidad, asientos comerciales y administración en el siglo XVII» (2023), «El tráfico atlántico del cacao de Guayaquil: cambios en las conexiones comerciales trans-imperiales del virreinato del Perú en la segunda mitad del siglo XVII» (2024), «Cerro de Potosí de Cieza de León, 1553: Potosí y los inicios de la historia global» (2024) y «Auge y caída del patronazgo en el Perú: los negocios de los virreyes y su impacto en la política imperial en el siglo XVII» (2025.)

Jesús Tupac Terbullino

Egresado de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, tiene el grado de magíster. Ha dirigido el Centro de Espiritualidad de los Carmelitas Descalzos del Perú, donde ha desarrollado una amplia labor en la formación espiritual y humana mediante la organización de retiros, charlas y talleres destinados tanto al ámbito religioso como el privado. Desde 2022 se desempeña como docente en el área de Humanidades de la Universidad Tecnológica del Perú, dictando el curso Ciudadanía y Reflexión Ética. Asimismo, ejerce el cargo de director adjunto en la Oficina de Educación Católica del Arzobispado de Lima.

Como integrante del equipo de consultores del Museo Señor de los Milagros ha contribuido, entre otras labores, en la elaboración de los guiones museográficos de varias exposiciones. También ha sido asistente editorial de diversas publicaciones de la colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito del Perú.

Daniel Vifian López

Bachiller y licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se graduó como magíster en Estudios Latinoamericanos e Historia del Arte en la Universidad de Berna, Suiza. Ha sido editor de la revista arbitrada de estudios interdisciplinarios de arte y cultura Kaypunku entre 2015 y 2016.

En el año 2022 publicó el artículo monográfico «Plazas interrumpidas: la estatuaria pública en Lima durante los gobiernos de José R. Echenique y Ramón Castilla (1852-1860)», incluido en el volumen Monumentos en el Bicentenario. Centro histórico de Lima. Siglo XIX, editado por Prolima. Actualmente, tiene en preparación dos libros: uno titulado «“El aspecto fúnebre ha desaparecido casi”: un estudio de la apariencia siempre cambiante del Cementerio General de Lima (1808-1870)» y otro sobre la historia de los primeros dieciocho años de la daguerrotipia, ambrotipia y fotografía en el Perú, desde 1842 hasta 1860.

Luis Eduardo Wuffarden

Historiador y crítico de arte, estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 se le otorgó la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero (1989) para investigar en archivos de España. En 1990 obtuvo el premio Concytec. Ha sido corresponsal en el Perú del Allgemeines Künstler Lexikon y ha integrado el comité científico del proyecto “Pintura de los reinos”, auspiciado por Fomento Cultural Banamex. Es miembro del Instituto Riva-Agüero y del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Es coautor de los libros Szyszlo (2011), Contested Visions in the Spanish Colonial World (2012), Sabogal (2013), Laske (2014), El arte de Torre Tagle (2016) y Pintura cuzqueña (2016). También ha participado en la realización de una obra de referencia esencial como Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820, publicada en Madrid, en 2013. Ha sido el coordinador de Los claustros y la ciudad (2022), volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito del Perú.



CRÉDITOS

Título

CONTEMPLATIVAS:
MONASTERIOS EN EL VIRREINATO
DEL PERÚ

Edición

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
Lima 12, Perú

Comité Editorial

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

División de Asuntos Corporativos

Enrique Pasquel Rodríguez
Jessica García Casana
Primera edición, noviembre de 2025.

Coordinación Científica

Luis E. Wuffarden
Irma Barriga

Coordinación Editorial

Pilar Marín

Diseño Gráfico

Marianella Romero Guzmán

Corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

Compilación bibliográfica

Luis E. Wuffarden
Irma Barriga

Fotografías:

Daniel Giannoni
Excepto las indicadas al pie
de las leyendas.

Producción


Ausonia S.A.
Sandro Peroni
Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Retoque fotográfico: Henry Carrión.
Darío Corihuamán, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles,
Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.
Av. Petit Thouars 1775 - Of. 405
Lima 14, Perú.



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2025
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA.
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERÚ



S. Venantii M.

S. Blasii E. M.

Stephani P. P.

S. Laurentii L. M.

S. Iohannis M.

S. Iohannis Neopo.

S. Georgii M.

S. Philippi A.

S. Bartholomaei A.

S. Matthei A.

S. Simonis A.

S. Thaddaei A.

S. Matthei A.

S. Barnabae

S. Thome A.

S. Andreae A.

S. Petri A.

De Purpura D. N. J. C.

S. Pauli A.

S. Iacobi Ma: A.

S. Iacobi Mi: A.

S. Marci Eva.

De Pallio S. Ioseph.

De Spina D. N. J. C.

S. Iohannis Bapte.

S. Lucae Eva.

De Induvio B. M. V.

De Fune D. N. J. C.

De Corona D. N. J. C.

De Anathema D. N. J. C.

De Capillis B. M. V.

De Velo B. M.

S. Aniceti P. P. M.

S. Anne.

S. Ioseph.

De Cruce D. N. J. C.

S. Zaccariae

S. Elizabeth

S. Felicis P. P. M.

S. Petri M.

S. Cosimi M.

S. Sebastiani M.

Sanguis D. N. J. C.

S. Gregorii P. P. D.

S. Ambrosii E. D.

S. Augustini E. D.

S. Hieronimi Ec: D.

S. Silvestri P. P.

S. Petri P. P. V.

De Spongia D. N. J. C.

S. Martini Ep.

S. Valdi Ep.

S. Thome Aqu.

S. Bernardi Ab.

S. Benedicti Ab.

S. Antonii Ab.

S. Liborii Ep.

S. Dominici

S. Ignatii Loyola

S. Iohannis de Ma.

S. Vincentii Fere.

Paschalis Bay.

S. Antonii, Eata.

S. Franci de Paula

S. Franci Averi

S. Aloysii Gonzage

S. Stanislae



Venantii M. S. Blasii E. M. Stephani P. S. Laurentii L. M. S. Januarii M. S. Joani Neopo. S. Georgii M.
 S. Philippi A. S. Bartholomei A. S. Mattei A. S. Simonis A. S. Taddei A. S. Mattia A. S. Barnabe A.
 S. Thome A. S. Andrea A. S. Petri A. De Purpura D. N. J. C. S. Pauli A. S. Jaco: Ma: A. S. Jaco: Mi: A.
 S. Marci Eva. De Pallio S. Joseph. De Spina D. N. J. C. S. Joan: Bapto. S. Luca Eva.
 Inducio B. M. V. De Fune D. N. J. C. De Corona D. N. J. C. De Annulario D. N. J. C. De Capillis B. M. V. De Velo B. M. V.
 Aniceti P. P. M. S. Anne. S. Joachim. De Cruce D. N. J. C. S. Zaccaria. S. Elizabeth. S. Felicis P. P. M.
 S. Petri M. S. Cosimi M. S. Sebastiani M. S. Gregorii P. P. D. S. Ambrosii E. D. S. Augustini E. D.
 S. Hieroni: Ec: D. S. Silvestri P. P. S. Pu. P. P. V. De Spongia D. N. J. C. S. Martini Ep. S. Valdi Ep. S. Thome Aqu.
 S. Bernardi Ab. S. Benedicli Ab. S. Antonii Ab. S. Liborii Ep. S. Dominici. S. Ignatii Loyola. S. Joan: de Mata.
 S. Vincentii, Ferre. S. Paschalis Bay. S. Antonii, Fata. S. Franci de Paula. S. Franci Xavieri. S. Aloysii, Comzaq. S. Stanislas, Koste.

