

Los rostros de la santidad. Mártires y fundadores jesuitas en los azulejos de la sacristía de San Pedro de Lima

The faces of holiness. Jesuit martyrs and founders on the tiles of the sacristy of “San Pedro de Lima”

Dionicia Lizbeth Pedrosa Velasco

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: dionicia.pedrosa@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3589-3438>

RESUMEN

El presente artículo busca determinar la procedencia de las fuentes artísticas que habrían servido de inspiración para la realización de los retratos de los santos mártires y fundadores jesuitas plasmados en los medallones o cartelas en los azulejos de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo (actualmente San Pedro de Lima). Si bien existen trabajos que han establecido los grabados europeos como fuente de la pintura virreinal limeña de los siglos XVII y XVIII, no se ha realizado estudio alguno con relación a la procedencia de las imágenes de la mencionada sacristía. Asimismo, se pretende especificar que el sentido de los personajes en los medallones de la azulejería representaría un ideal de vida para el jesuita, así como un recordatorio de los sacrificios que deberá hacer para cumplir con el ideal evangelizador de la orden. Con este repertorio de santos propios, la naciente orden jesuita se autoafirmaba con su propio santoral vinculado a otras órdenes religiosas. Adicionalmente, el análisis de las imágenes de los santos representados en los azulejos contribuirá a los estudios hagiográficos de la Compañía de Jesús, pues San Pedro de Lima contiene la colección jesuita más extensa de estas imágenes en América del Sur.

Palabras clave: Azulejos; Fuentes grabadas; Hagiografía; Jesuitas; Sacristía; San Pedro de Lima.

ABSTRACT

This article seeks to determine the origin of the artistic sources that would have served as inspiration for the realization of the portraits of the holy martyrs and Jesuit founders reflected in the medallions or cartouches on the tiles of the sacristy of the old Colegio Máximo de San Pablo (currently San Pedro de Lima). Although there are studies that have established European engravings as a source of viceroyalty painting in Lima from the 17th and 18th centuries, no study has been carried out in relation to the origin of the images of the aforementioned sacristy. Likewise, it is intended to specify that the meaning of the characters in the tile medallions would represent an ideal of life for the Jesuit, as well as a reminder of the sacrifices that must be made to fulfill the evangelizing ideal of the order. With this repertoire of its own saints, the nascent Jesuit order affirmed itself with its own saints in relation to other religious orders. Additionally, the analysis of the images of the saints represented on the tiles will contribute to hagiographic studies of the Society of Jesus, since San Pedro de Lima contains the most extensive Jesuit collection of these images in South America.

Keywords: Tiles; Engraved fonts; Hagiography; Jesuits; Sacristy; San Pedro de Lima.

1. Introducción

Si bien la azulejería virreinal limeña constituye un rico acervo cultural, así como un objeto de estudio histórico, desde la historia del arte los únicos estudios sistemáticos sobre ella son los de Luis Ramírez (1999; 2002). En el primero de ellos, este investigador presenta una visión panorámica de la azulejería en la Lima virreinal; desde los primeros azulejos traídos de Sevilla para el convento de Santo Domingo, hasta el desarrollo de una azulejería limeña propiamente dicha. El autor también establece la relación de la azulejería de los conventos de Santo Domingo y San Francisco con el retrato de sus santos y mártires dentro del proceso de evangelización. En el estudio de los azulejos de este último señala que los azulejos muestran a los santos franciscanos del Japón muriendo en martirio. En el segundo de estos trabajos, Ramírez (2002) analiza las características de la azulejería limeña del siglo XVII, con un estilo propio, distinto al sevillano, a través de la figura y la obra artística de Juan del Corral. No obstante, en ninguna de estas obras estudia los azulejos de la sacristía de la iglesia San Pedro de Lima (antiguamente conocida como Colegio Máximo de San Pablo).

La sacristía en estudio es considerada uno de los más grandes exponentes del barroco limeño. Por los estudios de Rubén Vargas Ugarte (1963), Gauvin Bailey (2018; 2019) y Luis Wuffarden (2019), se sabe que los azulejos de este recinto son del siglo XVII. Sin embargo, pese a que investigadores del arte virreinal consideran a dichos azulejos una importante obra de arte, estos no han sido estudiados ni en su aspecto artístico ni en su materialidad.

La Compañía de Jesús fue fundada por San Ignacio de Loyola en 1540, con un claro propósito evangelizador. Los primeros miembros de la Compañía que arribaron al Perú lo hicieron en 1568. Por tratarse de una orden nueva, carecía de santos propios que pudieran ser tomados como modelos de vida. La muerte en martirio de jesuitas japoneses, así como las vidas ejemplares de varios de sus miembros en Europa, pronto proporcionaron a la joven orden los primeros miembros de su santoral, los cuales, pese a no haber sido aún santificados oficialmente, fueron considerados como tales por los jesuitas. En los azulejos de la sacristía de la tercera iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo

están reproducidos los rostros de dichos personajes, con el objetivo de servir como ejemplo de vida a los miembros de la Compañía de Jesús. Un mártir es una persona que muere violentamente por mantener su fe en Cristo. Junto a los tres mártires del Japón están retratados los llamados “santos fundadores de la orden”; por tales se entiende a los primeros santos de la orden jesuita que alcanzaron la santidad no a través del martirio, sino por su vida ejemplar.

Lo que más destaca en los mencionados azulejos son los medallones o cartelas donde se encuentran retratados santos mártires, santos fundadores y el hermano Alonso (hermano coadjutor jesuita que falleció en olor a santidad). En el presente artículo se determinará la procedencia de las imágenes en las que se habrían inspirado los retratos de los medallones en los mencionados azulejos. En primer lugar, se hace una presentación general de los azulejos de la sacristía. En un segundo momento, se estudian los retratos de los santos mártires para establecer la procedencia de las imágenes. Finalmente, se analizan los retratos de los santos fundadores de la orden jesuita y del hermano Alonso para establecer las fuentes grabadas que fueron tomadas como base de su representación en la sacristía.

2. Los azulejos de la sacristía

La azulejería de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo no ha sido estudiada más allá de algunos intentos de datación. Quizás la principal razón de ello sea que desde el siglo XVIII estuvieron cubiertos casi en su totalidad por cajonerías que impedían la visualización del rico diseño y ornamento azulejero: “[...] se halla rodeada toda esta pieza [la sacristía] de cajones de madera de caoba sobre tarimas bajas, repartidos en proporción para los diversos destinos a que servían” (ANCH, 1767, p. 68). Dicho estado se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, pues incluso el padre jesuita Rubén Vargas Ugarte no pudo estudiarlos debido a que la mencionada cajonería todavía se encontraba instalada.

En la década de 1980 se llevó a cabo una serie de reformas al interior de la sacristía, las que incluyeron el pintado mural del vano de la puerta principal, por esta razón es que quizás se retiró la cajonería. Con su separación quedó al descubierto

la totalidad del zócalo de azulejos. Ello nos ha posibilitado apreciar la azulejería cubierta hasta ese entonces y también realizar una interpretación iconográfica integral del sentido de dichos azulejos en relación con el resto de la sacristía. A continuación, para una mejor apreciación de estos, se pasará a realizar una breve descripción de su diseño y estructuración.

Para familiarizarse con la terminología de los azulejos y reconocer cada uno de sus elementos se realizará una presentación de los mismos, tal y como aparecen en la sacristía (figura 1). La presente terminología se ha tomado de Ramírez (2002, p. 16), quien a su vez refiere a Sancho Corbacho (1948, pp. 13-14).

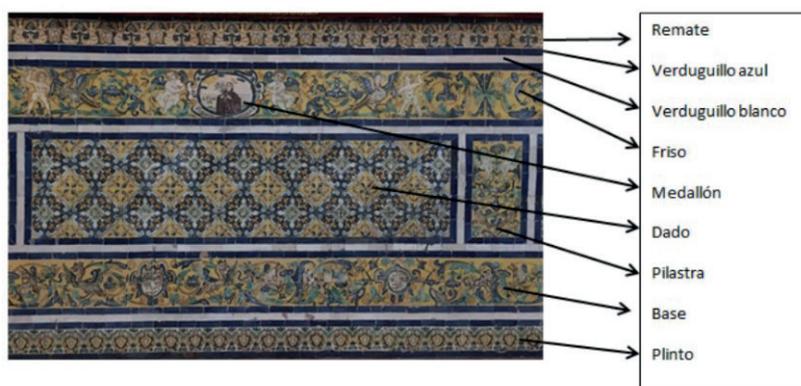


Figura 1. Zócalo de azulejos de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo.

El patrón de distribución de los azulejos en la sacristía de San Pedro muestra una estructura singular respecto al de otros templos católicos de la Ciudad de Los Reyes, como San Francisco y Santo Domingo. La altura del zócalo de azulejos es de 1,79 m, lo que hace que sea más pequeña con relación a las de San Francisco, Santo Domingo y la Catedral de Lima, las cuales superan los 2,00 m. Ello le confiere cierta singularidad y hace que su visualización sea armoniosa, no siendo necesario forzar la mirada para apreciar la integridad de la azulejería. En el remate se representan figuras aladas metamorfoseadas de estilo renacentista con torso humano y formas vegetales en lugar de extremidades inferiores. Estas toman con sus manos un mascarón (que representa una cara grotesca o fantástica), el cual queda enmarcado entre ambos. Di-

cho diseño se repite en todos los remates de los zócalos de azulejos. Asimismo, la utilización de hojas en la decoración da “vitalidad a las composiciones ornamentales, palpitación dinámica, contribuyendo a disfrazar animales, personajes, así como a metamorfosearlos” (Ávila, 1993, p. 150). Este diseño sería considerado solo como un ornamento en todo el panel de azulejos, y como tal no tendría por qué tener un significado más allá de lo ornamental.

Los verdugillos son azulejos de formato rectangular y de pequeño tamaño (12,6 cm x 4 cm). En el caso de la sacristía de San Pedro de Lima están compuestos de tres franjas, con colores intercalados: azul, blanco y azul. El color blanco usado en estos verdugillos es una característica particular,

ya que era común que estos presenten o bien el color azul, o bien diseños de roleos, flores, rostros, etc., pero nunca solo de color blanco. En el friso están representados los *putti*, el ave Fénix, elementos vegetales y cartelas con santos jesuitas que serán detallados en los apartados siguientes.

Los dados o paños de azulejos están representados por ocho patrones decorativos. Casi todos se repiten de manera simétrica, excepto uno que se repite tres veces, dando un total de 17 paneles o dados (figura 2). Se observa que el diseño en

los dados de azulejos de la pared del lado derecho de la sacristía son los mismos que los de la pared del lado izquierdo, donde se muestra una especie de reflejo (figura 2). La base está compuesta con diseños de mascarones, roleos y representaciones de animales, tanto reales —perro, cervatillo y serpiente— como mitológicos —el ave Fénix—. Los azulejos de la sacristía jesuita estilísticamente pertenecen a la tradición hispano-árabe. El diseño de los dados es netamente no-figurativo.

En el apartado siguiente se dará a conocer cada uno de los personajes que se encuentran retratados en los medallones de los frisos de los 17 paneles de azulejos, se incluye además las fuentes originales que habrían sido tomadas para la elaboración de dichas imágenes en los medallones o cartelas. Es de suma importancia develar este hallazgo, ya que, como se ha expresado anteriormente, por muchos años los azulejos permanecieron ocultos y por lo tanto nunca han sido objeto de estudio.

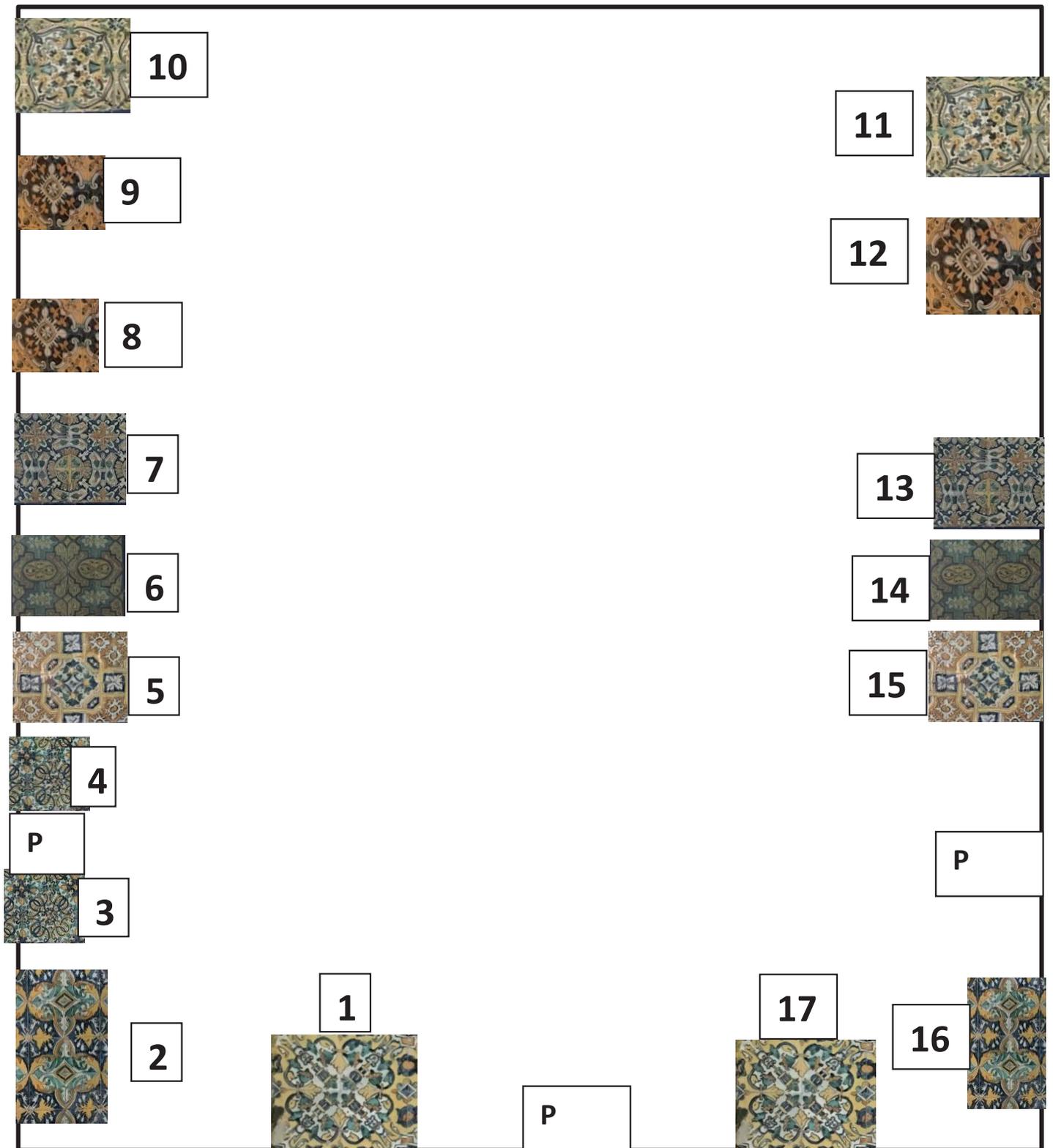


Figura 2. Esquema de la disposición de los 17 dados o paneles de azulejos de la sacristía.

P = puerta

Elaboración: Dionicia Pedrosa.

3. Los santos mártires

En este apartado realizaremos un estudio de las imágenes representadas en los medallones de los frisos de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San Pablo. Para ello reconstruiremos las fuentes de las que habrían sido tomadas: grabados europeos. Se sabe del uso extendido del grabado como fuente de inspiración y modelo en las composiciones de la pintura peruana de los siglos XVII y XVIII; por ejemplo, los trabajos de Ojeda, Wuffarden, Mariazza, Estabridis, Mujica y Fiocco (Michaud y Torres, 2009). Esta costumbre, además, era ya practicada antes en Europa Occidental: los pintores europeos plasmaban en el lienzo imágenes icónicas de santos procedentes de grabados que se habían popularizado. Sin embargo, la influencia de los grabados europeos en las representaciones artísticas en la azulejería jesuita limeña no ha sido analizada hasta ahora.

Al ingresar a la sacristía de San Pedro, hacia el lado izquierdo, en el friso, se ve retratado en el primer (figura 3) y tercer (figura 4) panel de azulejos, dentro de una cartela, la imagen de San Diego Kisai. En ambos, el santo mártir porta los instrumentos de su martirio: dos lanzas y una cruz. Para indicar su santidad lleva una aureola sobre su cabeza. Al comparar ambos detalles de las dos representaciones se observa diferencia de estilo en cuanto al trazo del dibujo del personaje. La imagen representada en el panel uno tiene la nariz recta, el rostro ovalado y en general los rasgos faciales bien definidos, mientras que la imagen del tercer panel tiene rostro redondo, nariz achatada, cabello ensortijado y rasgos faciales no muy bien definidos, evidenciando un trazo tembloroso. De la comparación de ambos retratos se infiere que fueron dos los autores; sin embargo, al considerar que el aspecto formal de estos dos retratos es el mismo, debieron tener también el mismo modelo de imagen.

Si consideramos que Diego Kisai nació en el año de 1533 y murió en martirio en 1597, tendría aproximadamente sesenta y cuatro años, de este modo el rostro representado en los azulejos de la sacristía del Colegio San Pablo corresponde aproximadamente a dicha edad. Si bien no se ha podido ubicar la procedencia exacta del modelo usado como referencia, de acuerdo con lo investigado, las características de las imágenes reproducen los elementos fundamentales presentes en las representaciones europeas de dicho santo en el siglo XVII:

Diego Kisai como un anciano. Los tres visten la misma indumentaria, que se compone de la sotana negra de la orden y, en algún caso del manto. Los atributos que portan se corresponden con los instrumentos de su martirio: una cruz y lanzas, además de la hoja de palma propia de los mártires, que, en algunas ocasiones, son entregadas por ángeles. (Ortega, 2016, pp. 124-125)

Un símbolo de su martirio, como lo es la hoja de palma, se encuentra no en la cartela, sino en las pilastras. La ausencia de rasgos orientales en su representación fue típica para la época dentro de la Compañía, como lo demuestran los grabados de Matthaeus Greuter (figura 5), publicados en Roma (1608) y en Colonia (1608) por Johann Bussemacher (figura 6) (Bailey, 2019). Al tener en cuenta los grabados de este último, se puede establecer cierta similitud con relación al rostro representado en dicho grabado y los de la sacristía. Adicionalmente, en el repositorio digital de *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (en adelante PESSCA) también se ha podido hallar un grabado (figura 7) de autor desconocido, datado como perteneciente al siglo XVII. Al considerar que el de Bussemacher data de inicios del siglo XVII, el mencionado grabado anónimo podría haber estado inspirado en los rostros de los grabados de Bussemacher para representar los rostros de los tres mártires del Japón. Adicionalmente, cabe señalar que mientras que los grabados de Bussemacher figuran la concepción del martirio de los cuerpos, el grabador anónimo simboliza el martirio triunfante. Y es este último estilo de representación el que está presente en los azulejos en la sacristía. Cabe destacar que es este grabado anónimo, inspirado en los de Bussemacher, el modelo de las representaciones hispánicas y virreinales peruanas, hasta donde se ha podido averiguar.



Figura 3. Mártir San Diego Kisai, panel 1.



Figura 4. Mártir San Diego Kisai, panel 3.

En los paneles dos y cuatro (figuras 8 y 9) se aprecia, representado en el interior de las respectivas cartelas, la imagen de Pablo Miki. Al igual que en el caso de Diego Kisai, el santo mártir porta los instrumentos de su martirio: dos lanzas y una cruz. Lleva también una aureola sobre su cabeza para indicar su santidad. Las imágenes están invertidas tipo espejo. En el panel dos (figura 8) está retratado exponiendo su flanco derecho, en el panel cuatro (figura 9) muestra su flanco izquierdo. La imagen en el panel dos tiene ojos grandes, mira de forma frontal, tiene cabello abundante y barba de tamaño mediano, mientras que en la imagen del panel cuatro la mirada es lateral, ligeramente hacia arriba, y la barba es rala. Ambos tienen un rosario entre sus manos.

De la comparación de ambos retratos se infiere que fueron dos los autores; sin embargo, al igual que en el caso de Kisai, el aspecto formal entre los dos retratos es similar, por lo que debieron tener el mismo modelo. Si consideramos que Pablo Miki nació probablemente en el año de 1564 y murió en martirio en 1597, tendría aproximadamente treinta y tres años, de este modo el rostro representado en los azulejos de la sacristía del Colegio San Pablo corresponde poco más o menos a dicha edad. De similar forma, como en el caso de Diego Kisai, en el que no se ha podido ubicar la procedencia exacta del modelo usado como referencia, de acuerdo con



Figura 6. Santos mártires jesuitas del Japón: Kisai, Miki y Goto (en orden de izquierda a derecha). Johann Bussemacher. *Detalle de Retratos y Nombres de aquellos de la Compañía de Jesús que fueron asesinados por su fe o piedad desde el año 1549 hasta el año 1607*. Grabado. Colonia, 1608. Fuente: Bailey, 2019.

lo investigado, las características de las imágenes reproducen los elementos fundamentales presentes en las representaciones europeas de dicho santo en el siglo XVII: “Pablo Miki, como un adulto [...]” (Ortega, 2016, p. 124). Y, efectivamente, el rostro representado es el que correspondería a un adulto. Pablo Miki no presenta rasgos orientales, y esto es un acto recurrente en muchas de las representaciones de este personaje. Los grabados de Johann Bussemacher establecen cierta similitud con relación al rostro representado en dicho grabado y los de la sacristía (figura 6).

Al ingresar por la sacristía, también al lado izquierdo de la puerta, en los paneles dieciséis (figura 10) y diecisiete (figura 11), se encuentra representado Juan Goto. Lo curioso es que en la cartela del panel dieciséis se lee el nombre de San Juan Goto, pero la imagen que se aprecia es de San Pablo Miki, igual a la del panel dos. Ello se debe a un error en la colocación del nombre, ya que dos personajes no pueden



Figura 5. Matthaeus Greuter. *Detalle de Retratos y Nombres de aquellos de la Compañía de Jesús que fueron asesinados por su fe o piedad desde el año 1549 hasta el año 1607*. Grabado. Roma, 1608. Fuente: Bailey, 2019.



Figura 7. Miki, Kisai y Goto. Grabado anónimo. Siglo XVII. Archivo PESSCA.



Figura 8. Mártir San Pablo Miki, panel 2.

ser representados del mismo modo. Adicionalmente, si recurrimos al principio de simetría mencionado con anterioridad, la imagen, que corresponde a Miki estaría bien colocada en este panel (dieciséis), ya que al frente (panel dos) también está representado él. El panel diecisiete sí corresponde a la imagen de Goto propiamente dicha, ya que sigue los parámetros de acuerdo con la temprana edad en la que falleció, 19 años. Se aprecia un rostro alargado, juvenil y sin barba. El personaje lleva las manos juntas, como en oración, y porta un rosario entre ellas. Lo curioso es que no porta los símbolos de su martirio.



Figura 9. Mártir San Pablo Miki, panel 4.



Figura 10. San Juan Goto, panel 16.



Figura 11. San Juan Goto, panel 17.



Figura 12. San Juan Goto. Johann Bussemacher. *Detalle de Retratos y Nombres de aquellos de la Compañía de Jesús que fueron asesinados por su fe o piedad desde el año 1549 hasta el año 1607*. Grabado. Colonia, 1608. Fuente: Bailey, 2019.

Según lo investigado, y nuevamente aquí, las características de esta imagen reproducen los elementos fundamentales presentes en las representaciones europeas de dicho santo en el siglo XVII: “Juan de Goto aparece representado como un joven” (Ortega, 2016, p. 124). Y, efectivamente, así está representado el santo mártir. Al igual que los dos casos anteriores, el rostro de Goto estaría inspirado en los grabados de Johann Bussemacher, ya que posee los mismos rasgos faciales e incluso la misma inclinación de su rostro hacia el lado derecho del espectador (figura 12).

Según Eneko Ortega (2016), las representaciones de los martirios pueden ser de dos tipos: la del acto martirial o la del triunfo. La representación del acto martirial se caracteriza por mostrar al mártir en el momento justo de su muerte con los instrumentos de su martirio, que podría ser verlos crucificados y alanceados; la segunda forma de representar revela al mártir en su triunfo sobre la muerte, con los ins-

trumentos de su martirio en la mano. En el caso de los mártires de Nagasaki se les encuentra representados con la segunda tipología, la del triunfo sobre la muerte. Hay que notar que las cruces que ellos portan siguen la tradición cristiana (un madero largo vertical y un travesaño más corto), ya que las cruces japonesas estaban compuestas “por un tronco con dos travesaños, uno más largo en la parte superior, para los brazos, y otro más corto en la inferior, para los pies” (Ortega, 2016, p. 126).

Luis Rafael Méndez sostiene que la iconografía del primer tipo se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII, pues aún a finales de esa centuria se seguía representando su muerte en martirio. ¿Por qué entonces los azulejos de la sacristía muestran a los mártires jesuitas del Japón con una estructura compositiva del segundo tipo? Como ha señalado Cristina Osswald (2009), la cultura martirial fue transversal al imaginario de los miembros de la Compañía de Jesús. Durante los dos primeros siglos de su existencia, y debido a su carácter eminentemente misionero, el morir en misión evangelizadora significó “ser distinguido con la corona de Mártires”. Por lo anterior, los muchos jóvenes miembros de la Compañía de Jesús tenían como ideal de vida a los santos mártires jesuitas. En tal sentido, como han apuntado Rodríguez C. de Ceбалlos (2002) y Bailey (2019), mientras que en Europa era más frecuente hallar representaciones del martirio del primer tipo, en las iglesias de la Compañía en Lima, Arequipa y Ayacucho la representación dominante fue la del segundo tipo (martirio triunfante). Tal vez el motivo de esta predilección residía en que, en el virreinato peruano, los jesuitas se encontraban en misión evangelizadora y así se deseaba inculcar en ellos la muerte en misión como algo deseable, pues alcanzaban la santidad de manera directa.

4. Los santos fundadores

Al continuar el recorrido por la sacristía, por la mano izquierda, luego de san Pablo Miki, en el panel cinco se encuentra la cartela con la imagen de san Estanislao de Kostka. Frente a este, en el panel quince también se le encuentra representado, manteniéndose de ese modo la simetría en la distribución de las imágenes de los paños de azulejos. Se observa que, no obstante ambos tienen el mismo modelo iconográfico, habría sido ejecutado por dos manos distintas debido a la diferencia en el tipo y calidad de los trazos. Por

ejemplo, el cabello del santo en el panel izquierdo es ensortijado y muy corto, casi al ras del cuero cabelludo, mientras que en el del panel número quince el cabello es ondeado y suelto. De igual forma sucede con el cabello del niño que toma en brazos san Estanislao (figuras 13 y 14). Sin embargo, por la forma en representar al santo, la manera en que carga al niño, su postura y forma de representación de los lirios que porta, se puede inferir que ambas imágenes han tenido como referente el mismo modelo.



Figura 13. San Estanislao de Kostka, panel 5.



Figura 14. San Estanislao de Kostka, panel 15.

Al estudiar la forma de la representación de la imagen de Estanislao de Kostka y compararla con grabados europeos pudimos hallar cierta semejanza con el grabado de Johann Friedrich Greuter, que luego fuera impreso también por Antonio Circignani (1619) (figura 15). Al comparar las dos imágenes, por el lado de san Estanislao de Kostka, se aprecia la semejanza en la frente ancha, la forma del cabello, y por el lado del Niño Jesús es muy parecido la forma de su cuerpo y el manto que apenas lo cubre. Consideramos que, otro grabado que podría estar siguiendo al de Greuter, sería el de Alexander Voet I, datado por el British Museum entre los años de 1628 y 1690 (figura 16).



Figura 15. San Estanislao de Kostka. Grabado impreso por J. Friedrich Greuter, después por A. Circignani. 1619. British Museum, Londres.



Figura 16. San Estanislao de Kostka. Grabado publicado por Alexander Voet I. 1628-1690. British Museum, Londres.

La forma de representar al santo cargando al Niño obedece a un patrón artístico surgido y popularizado en el siglo XVII: “la creación del tipo iconográfico de san Estanislao con el Niño en brazos [...] debió de producirse a lo largo del siglo XVII” (García, 2020, p. 250). Es a través de este estilo de representación que figura san Estanislao de Kostka en los azulejos de la sacristía.



Figura 17. San Luis Gonzaga, panel 6



Figura 18. San Luis Gonzaga, panel 14.



Figura 19. San Luis Gonzaga. Grabado por Hyeronimus Wierix. 1607. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Continuando con el recorrido, en los paneles seis y catorce se encuentra representado san Luis Gonzaga. En ambas imágenes el santo tiene la mano derecha levantada mostrando un crucifijo, mientras que en la mano izquierda porta un libro (posiblemente la Biblia). A pesar de que las imágenes tienen el mismo diseño formal, los detalles en la representación del rostro y el cabello sugieren que posiblemente fueron elaboradas por dos artistas distintos (figuras 17 y 18). Este modelo de representación estaría basado en un grabado de Hyeronimus Wierix que tiene un ejemplar conservado en el Rijksmuseum (figura 19); el rostro, la forma del cráneo y cabello son muy similares a las que se encuentran en la sacristía de San Pedro de Lima. Las diferencias están en que, en el grabado, el santo coge con las dos manos el crucifijo en actitud de oración, mientras que en el de la sacristía el crucifijo solo está sujeto con la mano derecha, pues la izquierda sostiene un libro. A su vez, el esquema compositivo de la cartela de la sacristía obedece a patrones del siglo XVII: “San Luis Gonzaga, de modesta mirada, aparece en su *vera efigie*, la misma que milagrosamente contempló santa María de Pazzi” (Cordero, 2011, p. 260).

En los paneles siete y trece se encuentra representado san Francisco de Borja. Ambas imágenes en lo formal son iguales, sin embargo, presentan pequeñas diferencias en detalles como en la representación de los rostros, lo que indicaría que fueron elaboradas por dos autores diferentes. La del panel siete exhibe el rostro de un hombre de avanzada edad con poco cabello, a diferencia de la del panel trece que presenta a un hombre menos anciano, de rostro más perfilado y con algo más de cabello (figuras 20 y 21). La re-



Figura 20. San Francisco de Borja, panel 7.



Figura 21. San Francisco de Borja, panel 13.

presentación de san Francisco de Borja en los azulejos de la sacristía muestra al santo sosteniendo en su mano izquierda un cáliz y cogiendo en la derecha un cráneo; este es una alegoría de lo efímero de la vida y belleza en asociación con un episodio de la vida del santo en el que, después de llevar en estricta custodia desde Toledo a Granada los despojos mortales de la emperatriz Isabel, ordenó que se abriera el féretro para verificar la identidad de la difunta antes de sepultarla, contemplando de este modo el cuerpo irreconocible y en descomposición. El modelo del rostro y algún elemento compositivo podría haberse tomado del grabado de Herman Panneels (1624-1702) (Muñiz, 2015, p. 16), como el escaso cabello, los ojos hundidos, la forma de vestimenta y la representación del cáliz, aunque este en el grabado esté sostenido por un ángel (figura 22).



Figura 22. San Francisco de Borja. Grabado por Herman Panneels, Biblioteca Nacional de España, Madrid (1624-1702).

En los paneles de azulejos ocho (figura 23) y nueve (figura 24), se encuentra retratado el aún entonces hermano Alonso Rodríguez, vestido con el negro hábito talar, sosteniendo un rosario de gruesas cuentas entre sus manos, en actitud de oración. La figura del panel 9 muestra rasgos definidos y precisos, no así la figura del panel ocho, la cual parece haber sido realizada por una mano con poca destreza, lo que confirma que fueron al menos dos los artistas que pintaron los azulejos.



Figuras 23, 24 y 25 (de izquierda a derecha). Alonso Rodríguez, panel 8 y 9. La figura 25 muestra el grabado del venerable Alonso. Autor desconocido. Grabado después por Antonius III Wierix. Publicado por Johannes van Mechelen, 1617-1624. Philadelphia Museum of Art.



Figura 25.

La forma en que Alonso Rodríguez fue representado en los azulejos, en actitud de oración y sosteniendo el rosario, sigue el patrón usual de la época y se relaciona con la popularización de la fe mariana a través de la oración del Rosario. Su figura estuvo muy relacionada con la defensa de la Inmaculada Concepción, cuando esta era aún una creencia al interior del catolicismo, incentivando entre los fieles el rezo del oficio pequeño de la Inmaculada (Gámez, 2014).

El rostro del hermano Alonso podría haber sido tomado del grabado de Antón III Wierix (1596-1624), datado entre 1617-1624, el cual reproduce a su vez una imagen anterior de autor desconocido. El grabado fue publicado por Johannes van Mechelen y se encuentra actualmente en el Philadelphia Museum of Art (figura 25).

En el panel diez, se encuentra la imagen de san Ignacio de Loyola (figura 26), fundador de la Compañía de Jesús. A diferencia de los otros personajes retratados en la azulejería, excepto Francisco Xavier, este panel es único, ya que no tiene un par que se le repita. La imagen del rostro del santo fundador sigue el modelo usual creado sobre la base de la *vera efigie* de yeso realizada por un hermano jesuita y “coloreada luego por el P. Giovanni Battista Velati que se conserva en la *Curia Generalicia* (Roma)” (Page, 2019, p. 65); de aquí partieron todas las representaciones conocidas del rostro del santo, siendo algunas más cercanas a la mascarilla mortuoria y otras menos fieles. Si bien todas las representaciones del santo remitían a la mencionada *vera efigie*, dependiendo del artista se privilegiaba un aspecto u otro.



Figura 26. San Ignacio de Loyola, panel 10.

De las representaciones más populares de los rostros de la época, la que figura en los azulejos del antiguo Colegio Máximo de San Pablo se asemeja mucho a la de Pedro Pablo Rubens (figura 27), por aquel entonces muy cercano a los jesuitas belgas y autor de un libro iconográfico, pionero en su tiempo (1609), titulado *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*.

El libro contiene 81 grabados en cobre que representan las escenas más significativas de Ignacio. Imágenes que fueron modélicas en la iconografía ignaciana [...] los grabados serán la iconografía modélica que tomarán artistas de todo el mundo, como por ejemplo el novohispano Miguel Cabrera que trata, entre otros temas, el nacimiento, tomando el grabado de Rubens. (Page, 2019, p. 68)

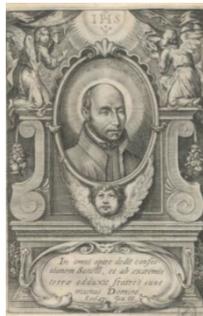


Figura 27. Retrato Ignacio. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* (1609). Peter Paul Rubens.

De este modo, no solo en el virreinato de Nueva España, sino también en el virreinato del Perú (donde estaba el antiguo Colegio Máximo de San Pablo) queda demostrada la influencia del libro pionero de Rubens. En el mencionado grabado que exhibe el rostro de san Ignacio, se lo representa con la frente amplia, entradas profundas, cabello escaso, pómulos salientes, mejillas ligeramente redondeadas, con una ligera barba en la parte baja y de nariz roma. También presenta el halo de santidad enmarcando el rostro y lleva puesto un manteo. Todas esas características están presentes en el retrato de la azulejería de la sacristía del antiguo Colegio Máximo de San

Pablo; así, lo más probable es que esta imagen de Rubens sirviera de modelo al pintor azulejero, ya que en la mayoría de las representaciones del santo hechas por otros pintores y grabadores aparece con la barba crecida, la nariz aguileña, pómulos hundidos y rostro más perfilado. Como atributos del santo se observa que sostiene con su mano derecha abierta un libro, que probablemente sean los *Ejercicios espirituales*, mientras que con su mano izquierda ase un cáliz resplandeciente con el anagrama IHS. El libro y el anagrama corresponden a un tipo de iconografía temprana, como se le ve en algunos grabados de Bolswert (1586-1633) encontrados en PESSCA (figuras 28 y 29). El detalle de una mano abierta y una cerrada se encuentran también en otro grabado de Bolswert (figura 30).



Figura 28. San Ignacio de Loyola, 1622. Schelte Adams Bolswert. British Museum, Londres.



Figura 29. San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier. Schelte Adams Bolswert, siglo XVII. Grabado después de Rubens. Fuente: PESSCA.



Figura 30. The Virgin inspires the Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola. Grabado por Schelte Adams Bolswert, 1631. Grabado después de Gerard Seghers. Fuente: PESSCA

En el panel doce se aprecia a san Francisco Xavier (figura 31), el cual, como Ignacio de Loyola, carece de par. El rostro del personaje no sigue el modelo iconográfico usual que suele presentarlo con barba, sin embargo, las manos que abren su ropaje para mostrar su corazón sí coinciden con la iconografía común, lo que se evidencia por ejemplo en el grabado de Valérien Regnard (del que pudo haberse inspirado el pintor de azulejos), datado entre 1620 y 1626 (figura 32). Se puede apreciar bastante semejanza entre ambos rostros, la disposición de los mismos, la mirada hacia arriba, el halo de santidad, pero sobre todo las manos que abren su ropaje a la altura de su pecho para mostrar su corazón inflamado.



Figura 31. San Francisco Xavier, panel 12.



Figura 32. San Francisco Xavier. Impreso por Valerien Regnard. 1620, British Museum, Londres.

Otro caso similar en cuanto a la disposición del santo en mostrar su pecho es el grabado de Pieter de Bailliu (1613-1660) (figura 33). La disposición de presentar el pecho en llamas proviene de Francisco Xavier agonizante (diciembre de 1552), cuando apretó contra su pecho el crucifijo que había recibido de Ignacio. El corazón en llamas que ardía en su pecho (que también es atributo de san Ignacio) representa el amor de Francisco Xavier por sus semejantes (Vlam, 1979). Otra representación común de Ignacio se muestra en un grabado de Hyeronimus Wierix (figura 34), del año 1596 (Vlam, 1979), donde se aprecia a Francisco Xavier con las manos cruzadas sobre su pecho. Pero lo que cobra importancia en esta repre-

sentación es la ligera inclinación de la cabeza del santo hacia uno de sus lados dirigiendo su mirada hacia arriba, muy parecida a la representada en los azulejos de la sacristía. La imagen de san Francisco Xavier en los azulejos de la sacristía porta un lirio, símbolo de su pureza. Colocar este símbolo era usual en la iconografía de aquella época, como se le puede apreciar en un grabado de Cornelis Galle II (1615-1678) (figura 35), en donde aparece dicho atributo.



Figura 33. San Francisco Xavier. Grabado de Pieter de Bailliu (1613-1660). Fuente: PESSCA.



Figura 34. San Francisco Xavier. Hyeronimus Wierix, 1596.



Figura 35. San Francisco Xavier con lirio. Cornelis de Galle II (1635-1678). Fuente: PESSCA.

En resumen, en los azulejos de la sacristía están retratados tres santos mártires jesuitas (Kisai, Miki y Goto), cinco santos fundadores (Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, Francisco de Borja, Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga) y el hermano Alonso Rodríguez. Cabe preguntarse entonces por qué fueron estos personajes los retratados y no otros. También es una interrogante válida el inquirir por qué todos ellos tienen el prefijo “san” cuando ninguno había sido canonizado a la fecha. Respecto a este último punto cabe destacar que esta práctica de considerar santos a miembros de la orden que solo habían sido beatificados no fue exclusiva de la orden jesuita, también fue puesta en práctica por la orden franciscana; así, por ejemplo, en el convento de san Francisco de Lima se observan retratados en los azulejos, debajo de las arquerías del claustro principal, al lado de santos reconocidos de la orden a los veintiséis mártires franciscanos del Japón con la denominación de “san”, cuando aún no lo eran. Estos azulejos fueron colocados entre 1638 y 1642. Pertenecen a la fábrica del célebre azulejero sevillano, Hernando de Valladares (Ramírez, 1999, pp. 189-191).

Al retornar a las preguntas planteadas, si bien las respuestas exceden los límites del presente artículo, se tratará de dar una contestación general, la cual estaría relacionada con los ideales jesuitas: un humanismo cristiano y su labor evangelizadora. De este modo, los personajes retratados en los azulejos representan paradigmas o ideales de vida al interior de la orden (labor misionera y espiritual) cuya imitación les permitiría alcanzar la santidad. Por otro lado, como ha señalado Bailey (2019), el uso del prefijo “san” en

personajes que aún no habían sido canonizados tiene relación con la labor propagandística de la naciente orden jesuita para autoafirmarse frente a órdenes religiosas tradicionales (dominicos, franciscanos, etc.), previamente instaladas en el virreinato peruano y que poseían santos propios.

5. Conclusiones

Los rostros en los medallones de los azulejos de la sacristía son recreaciones realizadas sobre la base de imágenes procedentes de grabados europeos: Kisai (grabado de Greuter), Goto (grabado de Bussemacher), Miki (grabado anónimo), Kostka (grabado de Greuter y Voet), Gonzaga (grabado de Wierix), Borja (grabado de Pannels), Rodríguez (grabado de Wierix), Loyola (grabados de Rubens y Bolswert), Francisco Xavier (grabados de Regnard, Bailliu, Wierix y de Galle II).

Los azulejos de la sacristía también pueden ser entendidos como paradigmas de vida para el jesuita, en la búsqueda de alcanzar la santidad; o bien muriendo en martirio durante la prédica evangelizadora o siguiendo el modelo de vida ejemplar de los santos fundadores.

Los azulejos de la sacristía cumplieron una función de propaganda política para la naciente Compañía: el tener representados a sus mártires del Japón y sus fundadores con la denominación de santos, pese a que aún no habían sido canonizados, demostraría que los jesuitas buscaban autoafirmarse frente a otras órdenes más antiguas. Esta campaña de propaganda la realizaron tomando como propedéutica los ejemplos del martirio y de un estilo de vida ejemplar.

Notas

- 1 San Diego Kisai (1533-1597) nació en Hamagura, Okoyama, en una familia budista; se convirtió al cristianismo al casarse con una japonesa cristiana. Debido a su cristianismo y al conocimiento de la doctrina cristiana, los jesuitas lo nombraron catequista, llegando a ser considerado hermano en el año de 1596.
- 2 San Pablo Miki (1564?-1597) fue hijo de una familia perteneciente a la casta de los samurái, que se convirtió al cristianismo cuando Pablo tenía cuatro o cinco años de edad. Posteriormente, en 1586, ingresó a la Compañía de Jesús.
- 3 San Juan Goto (1578-1597) nació en el seno de una familia japonesa cristiana que tuvo que huir de su lugar natal hacia Osaka debido a la persecución en contra de los cristianos. A los quince años de edad ingresó a la Compañía de Jesús.
- 4 San Estanislao de Kostka (1550-1568) nació en Polonia, en el seno de una familia católica. Se le apareció la Virgen María con el Niño diciéndole que pronto se aliviaría de sus afecciones y le instó a ingresar a la Compañía de Jesús. Fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726.

- 5 San Luis Gonzaga (1568-1591) fue el hijo mayor del marqués de Castiglione. Hizo votos de castidad e ingresó a los 15 años a la Compañía de Jesús. Fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726.
- 6 Alonso Rodríguez nació en Segovia, España, el 25 de julio de 1533. Cuando el aún fray Pedro Favre fue a la localidad donde vivía la familia de Alonso Rodríguez, esta le ofreció hospitalidad en su casa y a la vez celebró la Primera Comuni3n de Alonso. Este fue el primer contacto con los jesuitas para Alonso Rodríguez. Luego de un tiempo se casó y tuvo tres hijos, quienes por cosas del destino fallecieron. Entonces Alonso, a la edad de 35 años, decidió pertenecer a la Compañía de Jesús, pero debido a su avanzada edad y frágil estado de salud no le permitieron el ingreso. Se trasladó entonces a Valencia y completó sus estudios y esta vez fue admitido, pero como hermano. En 1571 es transferido al Colegio de Montesión, en Palma de Mallorca, donde permaneció por 46 años de su vida. Ejerció el cargo de portero y escribió sus memorias, donde manifestó que él veía a Cristo en cada persona a la que le abría la puerta del Colegio de Mallorca, a quienes siempre recibía con una agradable sonrisa. Falleció de muerte natural el 31 de octubre de 1617 (Tylenda, 1998, pp. 359-361).
- 7 Aunque, según Gámez, la base del grabado de Wierix estaría siguiendo los "principios de la *Vera Efigie*" (2014, p. 162).
- 8 Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). Portal: <https://colonialart.org/>.
- 9 Grabador activo en Roma desde 1626 hasta su muerte. Este grabado se encuentra hoy en el British Museum.

Referencias bibliográficas

- ANCH-Archivo Nacional de Chile. (1767). Fondo: Jesuitas-Perú, vol. 405. Quaderno 2 de Diligencias Activadas en el Colegio de San Pablo de Lima. Comprende los Inventarios de Sacristía, e Yglesia, Librería, Congregaciones. Patronatos y Aposentos de todos los Padres Que Existían en el Año de 1767.
- Ávila, A. (1993). *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Anthropos.
- Bailey, G. (2018). La arquitectura de la iglesia San Pedro en Lima. *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (pp. 101-127). Banco de Crédito del Perú.
- Bailey, G. (2019). Una orden misionera sin santos: jesuitas no beatificados y no canonizados y santidad sustituta en Italia y Perú. Material de Mesas de Osma II. *Conferencias Magistrales sobre Arte virreinal*. Museo Pedro de Osma, Proyecto de Estudios Indianos del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico y Biblioteca Nacional del Perú.
- Cordero, A. (2011). La Virgen de Guadalupe y los santos de la Compañía. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(99), 253-271. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2011.99.2392>
- Gámez, J. (2014). Francisco de Zurbarán y la Compañía de Jesús: la visión de San Alonso Rodríguez. Santidad, plástica y reforma. En F. Lorenzana de la Puente y R. Segovia Sopo (Coords.), *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)* (pp. 149-166). Asociación Cultural Lucerna, Sociedad Extremeña de Historia.
- García, R. (2020). El retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los franceses de Sevilla. *Archivo español de arte*, 93(371), 239-258. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.16>
- Méndez, L. (2006). Festejos por la canonización de los mártires del Japón. Carmona, escena de los jesuitas. *Laboratorio de Arte*, 19, 483-494. <http://institucional.us.es/revistas/arte/19/026%20mendez.pdf>
- Michaud, C. y Torres, J. (Eds.). (2009). *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Muñiz, Á. (2015). La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores Canarios del barroco y su relación con el grabado. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 61, 1-19. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9315>
- Ortega, E. (2016). El martirio y el triunfo de los jesuitas en Nagasaki: la iconografía y sus fuentes en los colegios jesuíticos del País Vasco y Navarra. *Revista de Arte*, 36,121-141.
- Osswald, C. (2009). A Iconografia do Martírio na Companhia de Jesus entre os Sécs. xvi e xviii. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 65, 1301-1313.
- Page, C. (2019). Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana. *IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica*, 7(2), 63-75. <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v7.n2.27671>
- Ramírez, L. (1999). Azulejos y evangelización en Lima colonial. *Historia y Cultura*, 23, 177-215.
- Ramírez, L. (2002). *Juan del Corral y la azulejería limeña del siglo XVII*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Historia del Arte), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (2002). El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII. *Quintana*, 1, 83-99. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6287>.
- Tylenda, J. (1998). *Jesuit saints and martyrs. Short biographies of the Saints Blessed, Venerables, and Servants of God of the Society of Jesus*. Loyola Press.
- Vargas Ugarte, R. (1963). *Los jesuitas del Perú y el arte*. s/e.
- Vlam, G. (1979). The portrait of S. Francis Xavier in Kobe. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42(1), 48-60. <https://doi.org/10.2307/1482014>
- Wuffarden, L. (2019). La pintura y los programas iconográficos. *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (pp. 205-268). Banco de Crédito del Perú.