

Reflexiones sobre unos lienzos con inscripciones en latín de la iglesia de San Pedro en Lima

Reflections on some Canvases with Latin Inscriptions from San Pedro Church in Lima

Sara Redaelli

<https://orcid.org/0009-0008-7295-415X>

Universidad del Pacífico, Lima

PERÚ

s.redaelli@up.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 365-384]

Recibido: 24-02-2024 / Aceptado: 26-03-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.24>

Resumen. En la decoración de la iglesia jesuita de San Pedro en Lima la presencia de lienzos con inscripciones en latín resulta de particular interés. Este estudio está dedicado al análisis de tres ejemplares ubicados en las pilastras de la nave central. Se trata de obras atribuidas, por razones iconográficas y estilísticas, a un taller quiteño de finales del siglo xvii. El estudio de las obras y, en particular, de sus inscripciones nos da la oportunidad de hacer algunas reflexiones sobre la originalidad iconográfica respecto a los eventuales modelos de referencia y sobre la función del latín en la transmisión del mensaje cristiano por parte de la orden jesuita.

Palabras clave. Arte; latín; Virreinato; Perú; jesuitas.

Abstract. In the decoration of the Jesuit church of San Pedro in Lima, the presence of canvases with Latin inscriptions is interesting. This study is dedicated to the analysis of three specimens located in the pilasters of the central nave. These are works attributed, for iconographic and stylistic reasons, to a Quito workshop from the late 17th century. The study of the works and their inscriptions give us the opportunity to make some reflections on iconographic originality with respect to possible reference models and on the function of Latin in the transmission of the Christian message by the Jesuit Order.

Keywords. Art; Latin; Viceroyalty; Peru; Jesuits.

INTRODUCCIÓN: LOS LIENZOS EN EL CONTEXTO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO

Desde las pilastras de la nave central de la iglesia jesuita de San Pedro ubicada en el centro histórico de Lima, imágenes y palabras colaboran en la transmisión de un mensaje potente. La colección de lienzos conservada en San Pedro es impresionante¹, tanto que «era tal el número de pinturas que adornaban así el templo principal, como las capillas anexas y la sacristía que con ella podía haberse formado un museo»². Así afirma Rubén Vargas Ugarte en su obra *Los jesuitas del Perú y el arte*. Sabemos que para la orden el arte tenía una gran función pedagógica en la transmisión del mensaje cristiano en todo el mundo³. La cantidad de material que la iglesia ofrece para los estudios de historia del arte y también de latín es importante. El análisis de las obras y, en particular, de sus inscripciones nos da la oportunidad de hacer algunas reflexiones sobre la originalidad iconográfica respecto a eventuales modelos de referencia y sobre la función del latín en la transmisión del mensaje cristiano por parte de los jesuitas. Con este objetivo se han estudiado tres lienzos ubicados en las pilastras de la nave central caracterizados por la presencia de inscripciones en latín: dos ejemplares representan a santo Tomás apóstol y a san Mateo apóstol y evangelista y forman parte de una serie que incluye otros retratos de apóstoles —san Matías, san Simón el Zelote, san Judas Tadeo y san Felipe— todos ubicados en las pilastras de la nave central; el tercer ejemplar retrata a un evangelista —Lucas o Marcos— al igual que otro cuadro ubicado en otra pilastra de la nave central (fig. 1).

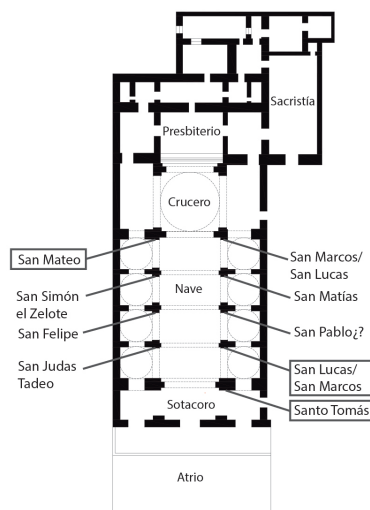


Figura 1. Plano de la iglesia de San Pedro con ubicación de los lienzos en las pilastras de la nave central. Inventario FAUA UNI 1993 2522 IGLESIA SAN PABLO (IGLESIA SAN PEDRO). Archivo modificado por Eugenio Giacchetti

1. Sobre la iglesia de San Pedro y el Colegio Máximo de San Pablo, ver Mujica, Wuffarden y Dejo, 2017.

2. Vargas Ugarte, 1963, p. 47.

3. Ver Gutiérrez y Viñales, 2003, en particular pp. 264-270.

Como veremos, los tres lienzos elegidos resultan ser de particular interés desde el punto de vista iconográfico y lingüístico. Por razones iconográficas y estilísticas, todos habrían sido elaborados en un único taller. Cercanos al ciclo de Profetas de la Iglesia de la Compañía de Quito, los lienzos han sido atribuidos por Luis Eduardo Wuffarden Revilla a la escuela quiteña y fechados a caballo entre los siglos xvii y xviii⁴. El estudioso afirma que, desde Quito, sede de la Real Audiencia e importante centro jesuita, muchas obras de arte llegaban a Lima. Por cierto, con respecto a la serie del Apostolado, se reconocen como fuentes de inspiración algunos de los grabados de la serie *Christus en de apostelen: Thesaurus novi Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula doni nostri Iesu Christi*⁵, realizados por Antonius Wierix II (Amberes, c. 1555/1559-1604), reconocido grabador, dibujante y editor flamenco. La serie, basada en trabajos del artista Ambrosius Francken I y publicada en el *Thesaurus Sacrarum* por Gerard de Jode en Amberes en 1585, incluye catorce imágenes: los doce apóstoles más Cristo y san Pablo —estos dos últimos grabados están basados en obras del artista Maarten de Vos. Cada apóstol, identificado por su nombre, se encuentra retratado en el centro de la lámina con sus atributos simbólicos, en particular el instrumento del martirio, y está flanqueado por escenas relacionadas con su vida y su muerte violenta; al pie de los retratos se encuentra una leyenda con un artículo del Credo de los Apóstoles y algunas informaciones sobre la vida y el martirio del santo. De hecho, según la tradición cristiana, todo apóstol se asocia a un artículo del Credo que él habría concebido, inspirado por el Espíritu Santo al empezar su obra de predicación después de la muerte de Cristo⁶. Representaciones de los apóstoles asociadas a palabras del Credo aparecieron a partir de la edad Media y la serie de Antonius Wierix II atestigua la persistente popularidad del tema a finales del siglo xvi. En el contexto del Virreinato, la presencia de este tema iconográfico en la catedral de Lima⁷ y en la iglesia de San Pedro es significativa. El valor pedagógico del testimonio de los apóstoles y del Credo siempre ha sido muy relevante en la fe católica y en la obra jesuita de difusión del mensaje cristiano⁸. Por la misma razón, la presencia de los evangelistas Marcos y Lucas es sumamente importante. ¿Los lienzos del Apostolado y de los evangelistas siempre han estado colocados en las pilastras de la nave central? Luis Eduardo Wuffarden Revilla refiere que la ubicación de muchas obras que decoraban la iglesia y el colegio de San Pablo ha cambiado con el tiempo⁹. Sabemos que Rubén Vargas Ugarte encontró los lienzos en un estado de «total deterioro», «arrollados de cualquier forma»¹⁰ en una de las dependencias de la sacristía y que él mismo los restauró en los años 50. Su ubicación en las pilastras de la nave

4. Ver Wuffarden Revilla, 2017, p. 269.

5. En las fichas del catálogo, se citará a la serie con el título abreviado *Christus en de apostelen*.

6. Sobre el origen del Credo, ver Knapinski, 2004, p. 17, y sobre la iconografía de los apóstoles asociados a frases del Credo ver nuevamente Knapinski, 2004, pp. 17-20. No existe un acuerdo en la correspondencia apóstol-artículo: es posible observar discrepancias, por ejemplo, comparando las asociaciones del Apostolado de San Pedro con la serie de la Catedral de Lima (véase González de Zárate, 2008).

7. Ver González de Zárate, 2008.

8. Ver Gutiérrez y Viñales, 2003, p. 269.

9. Ver Wuffarden Revilla, 2017, p. 206.

10. Ver Vargas Ugarte, 1963, p. 48.

central fue sucesiva a la reestructuración de la iglesia coordinada por el arquitecto Héctor Velarde posterior al terremoto del 1940¹¹: de hecho, antes de ese suceso no había decoración pictórica en las pilastras de la nave central¹². El arquitecto Velarde, refiriéndose al estudio de la parte interior de la iglesia durante la restauración, habló de su voluntad de «armonizar la riqueza actual de las capillas laterales con la humilde desnudez de la nave central y del crucero así como con la modestísima decoración pintada de bóvedas y cúpulas en general»¹³. Efectivamente, la ausencia de decoración en las pilastras transmitía un sentido de «humilde desnudez» que desaparecería con la colocación de obras pictóricas como las del Apostolado.

LA PRESENCIA DEL LATÍN EN LA CULTURA DEL VIRREINATO DEL PERÚ Y EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO

En el templo de San Pedro, la presencia del latín es significativa, tanto que en este estudio se ha decidido considerar solamente algunas de las pinturas con inscripciones. El conocimiento del latín, lengua oficial de la Iglesia católica, siempre ha sido muy importante para todo el clero y era materia de estudio también de parte de la *élite* española laica. Ángela Helmer, en su monografía *El latín en el Perú colonial* ha estudiado la importancia del latín en la alta sociedad peruana observando que «tanto el español culto como el latín eran las lenguas de prestigio en la Colonia, y sólo quien tenía acceso a ellas podía reclamar un lugar entre los administradores del poder»¹⁴. Los españoles llegados al Perú aprendían latín en las escuelas gestionadas por religiosos a partir de los siete u ocho años, sentando bases que serían útiles para los estudios de los siguientes años, hasta la Universidad; en cambio, los hijos de los caciques, los representantes de los indígenas aprendían el latín sólo de forma básica¹⁵. La enseñanza de esta lengua y de otras asignaturas era considerada una tarea fundamental por la misión jesuita y el colegio de San Pablo, anexo a nuestra iglesia, fue la primera escuela jesuita y un punto de referencia para la organización de los otros centros educativos de la orden¹⁶. Además, el colegio contaba con una biblioteca de gran valor que albergaba más de treinta mil libros procedentes de Europa sobre diversos temas¹⁷. Helmer menciona que la reputación del colegio como institución educativa era tal, que algunos alumnos llegaban de otras ciudades virreinales para estudiar ahí¹⁸; en particular, la escuela de gramática latina

11. Sobre la restauración de Héctor Velarde, ver Velarde, 1944.

12. Ver Lértora, 2018, p. 118, fig. 3.

13. Velarde, 1944, p. 11.

14. Helmer, 2013, p. 72.

15. Ver Helmer, 2013, pp. 78-80.

16. Sobre el tema, ver O'Malley, 2017, pp. 29-35 y Guibovich Pérez, 2017, pp. 79-81.

17. Sobre el tema, ver Guibovich Pérez, 2017, pp. 89-91.

18. Ver Helmer, 2013, p. 79.

del colegio era muy importante y hasta rivalizaba con la Universidad¹⁹. La importante presencia del latín en la decoración de la iglesia entonces no nos sorprende porque expresa la fuerte relación entre los jesuitas y el prestigioso idioma oficial de la Iglesia católica y de la cultura.

A continuación, en el catálogo se presentará información sobre los tres lienzos objeto de este estudio, con especial atención a las inscripciones en latín.

CATÁLOGO²⁰

1. Lienzo con santo Tomás apóstol (fig. 2)



Figura 2. Lienzo con santo Tomás apóstol. Foto de Sara Redaelli

19. Ver Helmer, 2013, p. 85.

20. Con respecto a las normas de transcripción de las inscripciones, se han utilizado los criterios de Calabi Limentani, 1991: [abc] = letras perdidas o de difícil lectura que se pueden restituir por contexto; aḃç = letras de incierta lectura; (abc) = resolución de abreviaturas.

Autor. Anónimo quiteño

Fecha. 1690 / 1720

Técnica. Óleo sobre lienzo

Tamaño. 190 x 130 cm aprox.

Ubicación en la iglesia. Sotacoro, lado derecho

Grabados de referencia. Antonius Wierix II, *Christus en de apostelen*, 6/14²¹ y 8/14²²



Figura 2a. Antonius Wierix II, *Christus en de apostelen*, 6/14. Santo Tomás apóstol. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542358>

21. Para informaciones técnicas sobre la estampa, ver la ficha correspondiente en la página web del Rijksmuseum de Ámsterdam: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542358>.

22. Para informaciones técnicas sobre la estampa, ver la ficha correspondiente en la página web del Rijksmuseum de Ámsterdam: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542365>.



Figura 2b. Antonius Wierix II, *Christus en de apostelen*, 8/14. San Felipe apóstol.
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542365>

Consideraciones de carácter iconográfico. Hemos individuado dos grabados de referencia para la pintura. En primer lugar, el pintor ha considerado los siguientes elementos en la lámina con santo Tomás (fig. 2a): los artículos del Credo, el paisaje de fondo, la escena de martirio ubicada en el lado derecho y los atributos simbólicos del apóstol —lanza y libro. En segundo lugar, observamos cierta similitud entre la postura de santo Tomás y el apóstol Felipe de la lámina flamenca (fig. 2b). En el lado izquierdo del lienzo se encuentra una escena ausente en el grabado con santo Tomás e identificable gracias a una leyenda en español: el bautizo de los Reyes Magos, realizado, según una tradición, por el mismo santo Tomás apóstol en la India²³. En el lado derecho, tanto en la pintura como en el grabado, un hombre traspasa con una larga lanza a otro, quien se cae de rodillas con los brazos tendidos hacia el cielo mientras que alrededor un grupo de personas está mirando el acontecimiento. Se trata del martirio de santo Tomás: según *Acta Thomae*, el santo fue martirizado con

23. El acontecimiento es narrado en el *Liber apocryphus nomine Seth. Mons Victorialis* del siglo III d. C. (ver Migne, 1857-1886, vol. 56, columna 638).

lanzas en una montaña²⁴. Considerando el paisaje de fondo el pintor ha aportado algunos cambios respecto al grabado: en el lado izquierdo, detrás del bautizo de los Reyes Magos ha colocado una muralla y unas torres en lugar de ciudadelas; en el lado derecho, ha colocado al fondo un edificio con cúpula que vemos también en la estampa, aunque un poco diferente —¿se trata de un templo o de un palacio? En el ángulo inferior derecho, encontramos una cartela ovalada con inscripción en latín, decorada con orlas y, en la parte superior, una cabeza alada de ángel.

Inscripciones. En el lado izquierdo de la pintura, en una cartela rectangular, en letra capital en español, leemos (fig. 2c):

bautizo / a los tres / Reyes Magos



Figura 2c. Inscripción en español. Foto de Sara Redaelli

24. Ver Anónimo, *Acta Thomae*, 296 W.

En el lado derecho, en una cartela ovalada decorada con orlas y, en la parte superior, una cabeza alada de ángel, en letra capital en latín, leemos (fig. 2d):

descendit / ad inferos. / tertia die / resurrexit / a mortu[is]

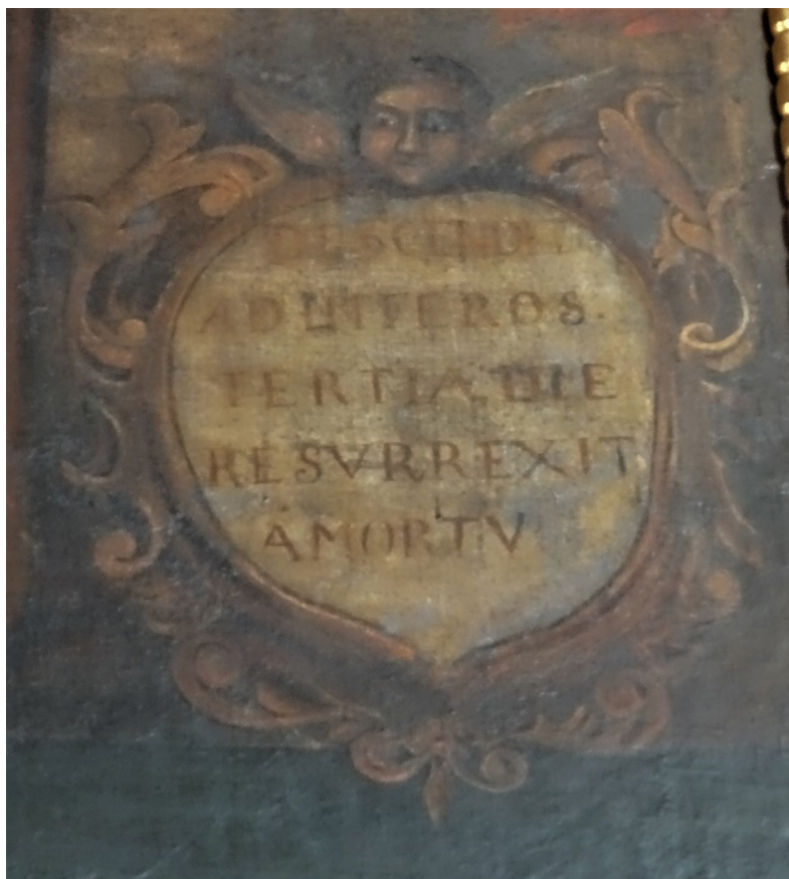


Figura 2d. Inscripción en latín. Foto de Sara Redaelli

Se trata de dos artículos del Credo de los Apóstoles, unificados: «*Descendit ad inferos. Tertia die resurrexit a mortuis*» («Descendió a los infiernos. El tercer día resucitó de entre los muertos»).

Consideraciones sobre las inscripciones. La presencia de la leyenda en español resulta interesante: referida a la escena del lado izquierdo, es fundamental para su interpretación ya que la tradición del bautizo de los Reyes Magos en la India por santo Tomás era y es poco conocida. En el caso de la inscripción en latín, respecto a la leyenda del grabado, el pintor ha transcrito en la cartela ovalada sólo los dos

artículos del Credo. Observamos que en la pintura aparece la palabra «*inferos*»²⁵ en lugar de «*inferna*», presente en la estampa de Wierix y en otras²⁶. La primera línea de la inscripción es de difícil lectura y se puede descifrar por correspondencia con el texto del artículo. En la última línea las letras *i* y *s* se leen con dificultad.

2. Lienzo con san Mateo apóstol y evangelista (fig. 3)



Figura 3. Lienzo con san Mateo evangelista y apóstol. Foto de Sara Redaelli

25. La versión «*inferos*» aparece en el *Catechismus Romanus* (1564) y en el *Breviarium Romanum* (1568).

26. Ver, por ejemplo, González de Zárate, 2008, p. 202 y <https://colonialart.org/artworks/1710A>; ver también la versión del *textus receptus* del Credo en Knapinski, 2004, p. 18.

Autor. Anónimo quiteño

Fecha. 1690/1720

Técnica. Óleo sobre lienzo

Tamaño. 190 x 120 cm aprox.

Ubicación en la iglesia. Quinta pilastra de la nave central, lado izquierdo, a la altura del muro lateral este de la capilla del Cristo de la Contrición

Grabado de referencia. Antonius Wierix II, serie *Christus en de apostelen*, 10/14²⁷

Consideraciones de carácter iconográfico. Considerando el grabado de referencia (fig. 3a), identificamos al personaje central con el evangelista Mateo, quien según la tradición fue inspirado en la escritura del evangelio por un ángel. Respecto al grabado, observamos que el pintor ha agregado unos elementos significativos: el libro y, sobre todo, el ángel al costado del santo. Debajo del ángel, quien sostiene un pergamino con inscripción en latín, el pintor ha mantenido la escena del martirio del santo, ocurrido en Etiopía según *La leyenda dorada*²⁸, obviando algunos elementos, presentes en la estampa, como el paisaje de fondo con el puente, la montaña, la colina con edificios. En correspondencia del ángulo inferior derecho del cuadro se encuentra una cartela ovalada con inscripción en latín decorada con orlas y una cabeza alada de ángel en la parte superior.

27. Para informaciones técnicas sobre la estampa, ver la ficha correspondiente en la página web del Rijksmuseum de Ámsterdam: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542374>.

28. Ver Voragine, *La leyenda dorada*, p. 604.



Figura 3a. Antonius Wierix II, serie *Christus en de apostelen*, 10/14. San Mateo apóstol. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.542374>

Inscripciones. En la cartela en forma de pergamino doblado en las extremidades superior e inferior, en latín, leemos (fig. 3b):

liber gene / rationis le / su Christi fi / lii David. fi / lii Abraha / m. Mariae de / qua natus est / Iesus qui vocatur Ch / ristus. Cap.(itulum) I.

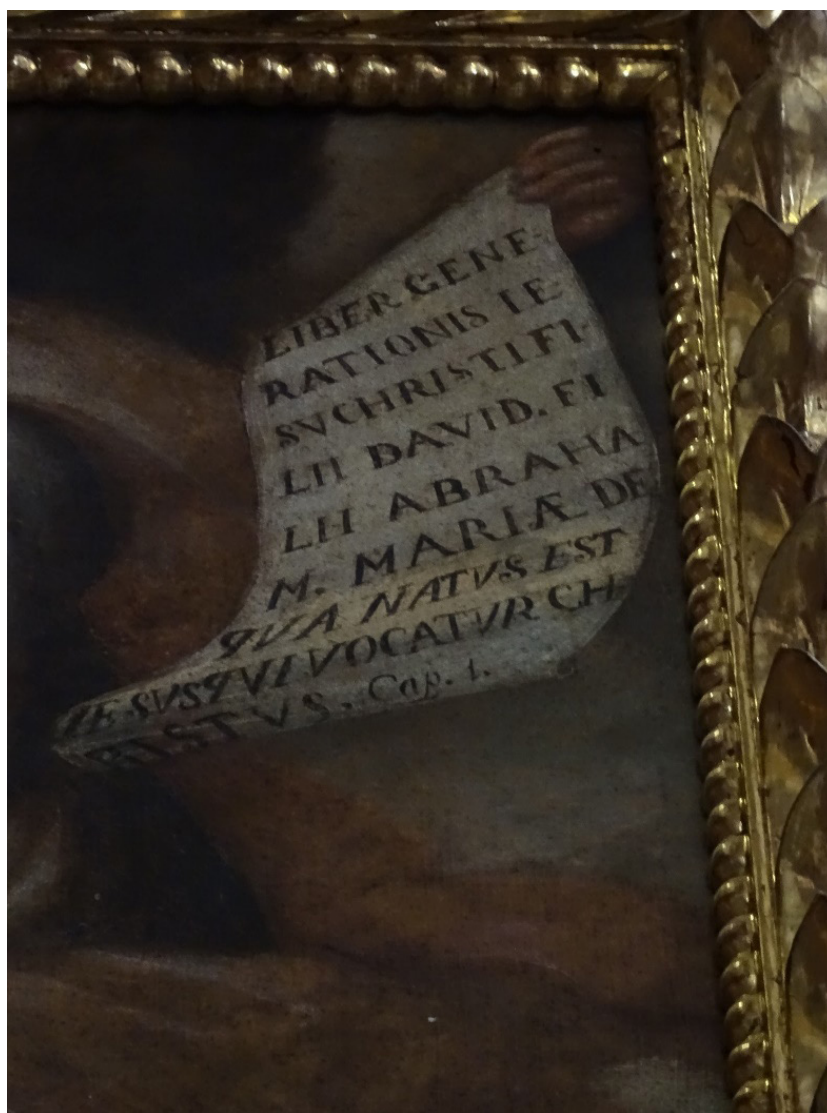


Figura 3b. Inscripción del pergamino en latín. Foto de Sara Redaelli.

El texto, en letra capital, corresponde a Mt 1:1: «*Liber generationis Jesu Christi filii David, filii Abraham*» («Libro de la genealogía de Jesucristo hijo de David, hijo de Abraham») y Mt 1:16: «*Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus*» («de María, de la cual nació Jesús, quien es llamado Cristo»). A continuación, la indicación «*Cap.(itulum) I*» («Capítulo I»), con las letras *a* y *p* en minúscula.

En la cartela ovalada con orlas y cabeza alada de ángel, en letra capital en latín, leemos (fig. 3c):

santam / ecclesiam / catholicam / sanctorum / communion / em



Figura 3c. Inscripción de la cartela en latín. Foto de Sara Redaelli

Se trata de dos artículos del Credo apostólico, unificados: «*sanctam ecclesiam catholicam sanctorum communionem*» («la Santa Iglesia Católica, la comunión de los Santos»).

Consideraciones sobre las inscripciones. Por razones de diagramación algunas palabras resultan cortadas al final de las líneas. El texto de la inscripción del pergamino no corresponde al texto original completo de Mateo: en la cartela se han reportado dos partes en donde son consideradas algunas figuras importantes de la genealogía sagrada, es decir David y Abraham, mencionados en las primeras líneas del evangelio, y María, madre de Jesús. En el caso de María, observamos que su nombre ha sido escrito, respetando el texto original, en caso genitivo porque en ese contexto depende gramaticalmente de «*Ioseph virum*» («José esposo») en la oración «*Jacob autem genuit Ioseph virum...*» («Y Jacob engendró a José esposo...»): sin embargo, en la inscripción se ha obviado la mención de José dejando el genitivo «*Mariae*» sin referencia y, por ende, gramáticamente descontextualizado.

En la cartela del ángulo inferior derecho, el pintor, respecto a la leyenda del grabado de referencia, ha agregado las palabras «*sanctorum communionem*», unificando dos artículos del Credo.

3. Lienzo con el evangelista Marcos/Lucas (fig. 4)



Figura 4. Lienzo con san Marcos/Lucas evangelista. Foto de Sara Redaelli

Autor. Anónimo quiteño

Fecha. 1690/1720

Técnica. Óleo sobre lienzo

Tamaño. 190 x 120 cm aprox.

Ubicación en la iglesia. Segunda pilastra de la nave central, lado derecho, a la altura del muro lateral este de la capilla del Niño Jesús y la Virgen de la O

Grabado de referencia. ¿?

Consideraciones de carácter iconográfico. Por la presencia de la pluma, del libro y del león alado a su costado, podríamos identificar al hombre retratado en el centro del lienzo con el evangelista Marcos. Sin embargo, la iconografía contrastaría con la inscripción en latín incluida en un pergamino sujetado por el león alado, cuyo contenido es referido al evangelista Lucas²⁹. En el lado izquierdo del lienzo observamos una escena en donde algunos hombres de pie y un jinete rodean a un hombre de rodillas con las muñecas atadas y una soga al cuello tendida por otro hombre ubicado a su costado: este último elemento nos hace pensar en la captura de san Marcos, quien fue martirizado en Alejandría arrastrado por la ciudad con una soga amarrada a su cuello³⁰. No hemos encontrado grabados de referencia para la pintura.

Inscripciones. En el pergamino sujetado por el león alado, en letra capital en latín, leemos (fig. 4a):

missus est an / gelus Gabriel / a Deo in civita / tem Galilaeae. cui / nomen erat Na / zareth ad vir / ginem desponsatam / viro cui nomen / erat Iosesh. / Lucae, cap. I.



Figura 4a. Inscripción en latín. Foto de Sara Redaelli

29. La confusión entre los dos evangelistas se puede observar también, por ejemplo, en una escultura del púlpito de la catedral de Jujuy (Argentina); ver <https://colonialart.org/artworks/1259B>.

30. Ver Voragine, *La leyenda dorada*, pp. 254-255.

El texto corresponde a Lc 1:26-27: «*missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth, ad virginem desponsatam viro cui nomen erat Ioseph*» («el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José»). A continuación, se indica el nombre del autor del texto y el número del capítulo correspondiente, «*Lucae, cap.(itulum) I*» («de Lucas, capítulo I»).

Consideraciones sobre las inscripciones. En la línea 5, respecto al texto original, el pintor ha añadido el verbo «*erat*» antes de «*Nazareth*». En la línea 7, la *m* del participio «*desponsatam*» ha quedado fuera del pergamino por un error de diagramación. En la línea 9, el artista ha escrito «*losesh*» en lugar de «*Ioseph*», confundiendo la *p* con una *s*. En la última línea, *I*, para indicar el número 1, se parece a una *L* por el aspecto del trazo inferior. El contenido de la inscripción nos indicaría que el santo retratado en la pintura es Lucas, sin embargo, la presencia del león, tradicionalmente asociado a san Marcos, y de la escena de martirio, impiden una interpretación completamente segura. Es probable que el artista se haya confundido a la hora de copiar el texto en la cartela: de hecho, en el lienzo ubicado en la quinta pilastra de la nave central, lado derecho, a la altura del muro lateral este de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, vemos a san Lucas evangelista, acompañado por el tradicional buey y asociado a un texto de Marcos.

CONSIDERACIONES SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL LATÍN EN LAS INSCRIPCIONES DE LAS PINTURAS DE LA NAVE CENTRAL

Resulta interesante plantear unas reflexiones sobre las características de los textos latinos incluidos en las pinturas, ya que esto podría decirnos algo sobre la labor de los artistas de la Colonia y sobre la función del latín en la transmisión del mensaje cristiano. Observamos que los autores de los lienzos de San Pedro muestran cierta independencia respecto a los grabados flamencos —cuando ha sido posible identificar estos modelos—no sólo desde el punto de vista iconográfico sino también lingüístico. Esto emerge claramente del análisis de las inscripciones. Notamos que:

—en el cuadro con santo Tomás (ficha núm. 1), en lugar de «*ad inferna*», versión presente en el grabado, encontramos «*ad inferos*»;

—en el cuadro con san Mateo (ficha núm. 2) el pintor, respecto a la leyenda del grabado de referencia, ha agregado las palabras «*sanctorum communionem*».

Los pintores han propuesto los artículos del Credo en una versión no necesariamente igual a la del grabado (véase ficha núm. 1) o no han respetado las asociaciones artículo-apóstol de las estampas (véase ficha núm. 2).

En el caso del evangelio de san Mateo (ficha núm. 2), el pintor se ha limitado a copiar de algún grabado o manuscrito dos partes del texto original. En la segunda parte, «*Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus*» («de María, de la cual nació Jesús, quien es llamado Cristo»), el artista no ha considerado el aspecto gramatical: de hecho, la palabra *Mariae*, «de María», complemento de determinación

en caso genitivo, se encuentra separada del discurso anterior «*Jacob autem genuit Joseph virum...*» («Y Jacob engendró a José esposo...»). La oración es intuitivamente entendible y la gramática ha pasado a segundo plano, siendo el objetivo del autor resaltar el nombre de María y relacionarlo con Cristo.

En el caso del evangelio de Lucas (ficha núm. 3), el pintor ha propuesto algunos fragmentos de los textos originales, copiados de alguna estampa o manuscrito. En este caso, también, el artista ha transcrito las palabras más significativas del episodio de la Anunciación. Algo que nos llama la atención son las incongruencias presentes en la cartela: observamos que el pintor ha escrito «*losesh*» en lugar de «*loseth*», confundiendo la *p* con una *s* y ha añadido el verbo «*erat*» antes de «*Nazareth*», ausente en el texto original.

Es evidente que los textos evangélicos presentan más errores, siendo ellos más complejos de transcribir en las cartelas que el Credo, que era muy conocido.

Con respecto a la diagramación de los textos, en términos generales resulta claro que no era fuente de preocupación: de hecho, los pintores, en diversos casos, han cortado las palabras al final de las líneas. En el evangelio de Lucas, la *m* del participio «*desponsatam*» ha quedado fuera del pergamino justamente por un error de diagramación.

A partir de estas observaciones, diríamos que los pintores del taller no tenían un sólido conocimiento del latín: esto los llevó a cometer errores a la hora de transcribir los textos, lo que es particularmente evidente en el caso del evangelio de Lucas, y también a descuidar la diagramación del texto cortando palabras entre una línea y otra.

REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE TEXTOS E IMÁGENES EN LOS LIENZOS ANALIZADOS

La decisión de encomendar o simplemente adquirir pinturas basadas en tradicionales grabados con leyendas en latín muestra la voluntad de transmitir enseñanzas importantes como el testimonio de los apóstoles o de los evangelistas, a través de una efectiva combinación texto-imagen. Los jesuitas creían que el elemento visual era decisivo en la difusión y consolidación de la devoción popular. Un punto de reflexión interesante: ¿el público de los feligreses religiosos y laicos, es decir el destinatario de los mensajes, podía interpretar correctamente las imágenes y los textos? Con respecto a las imágenes de los apóstoles, la ausencia en los cuadros del nombre del santo, obviado respecto al grabado de referencia, puede hacer pensar que su correcta identificación sobre base iconográfica fuera posible tanto de parte de los religiosos como de los laicos. De hecho, esas figuras eran populares en los templos, y su presencia en la catedral de Lima lo confirma. La inclusión en el lienzo con santo Tomás de la cartela en español sobre el episodio del bautizo de los Reyes Magos indicaría una necesaria especificación en el caso de escenas poco conocidas. En el caso del evangelista Marcos/Lucas, es notorio que el león está asociado a san Marcos y la transcripción de un texto que no corresponde al

santo no debe haber creado grandes problemas ya que se trata, en cualquier caso, de un ilustre ejemplo de transmisor de la palabra divina. Consideremos ahora la cuestión de los textos en latín y su comprensión recordando la necesaria premisa sobre la presencia de este idioma en la vida de los religiosos y laicos que frecuentaban el colegio y la iglesia anexa. En el caso del Apostolado, a ciencia cierta el texto del Credo era conocido por todos. Respecto a los textos evangélicos referidos a la Anunciación y a la genealogía de Cristo, también se trata de palabras célebres. El ojo del espectador de las pinturas caía y cae inevitablemente en las inscripciones, con lo cual era importante que el texto se entendiera plenamente en su sentido, más allá de su exactitud ortográfica o gramatical o de asociaciones iconográficas equivocadas. Comprendemos así que los textos en latín desempeñaban un valor fundamental en los lienzos, siendo recibidos y correctamente interpretados por parte de feligreses y representando/recordando la autoridad de la Iglesia católica. Las imágenes de los mártires o de los evangelistas, evocando el sacrificio de hombres que dieron la vida para afirmar su fe, fortalecen el valor de textos conocidos y entendidos por todos. Esto nos confirma el valor que se le daba al latín en el Virreinato del Perú como idioma de prestigio: era importante que en la decoración de una iglesia estuvieran presentes palabras en latín porque éste representaba de por sí la autoridad de la Iglesia católica. Además, resulta evidente la necesidad de estudiar el papel del latín en el ámbito de la epigrafía sacra, presente en obras que brillan por su unicidad y que han sido importantes para la comunicación permanente de ideas que se necesitaba afirmar con fuerza en el Nuevo Mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Acta Thomae*, ed. Max Bonnet, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1883.
- Calabi Limentani, Ida, *Epigrafía latina*, Bologna, Cisalpino, 1991.
- González de Zárate, Jesús María, «La serie de los Apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas», *Brocar*, 32, 2008, pp. 191-218.
- Guibovich Pérez, Pedro Manuel, «El ministerio educativo jesuita en la Provincia del Perú», en *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, coord. Ramón Mujica, Luis Eduardo Wuffarden y Juan Dejo, S. J., Lima, Fondo Editorial BCP, 2017, pp. 75-100.
- Gutiérrez, Ramón, y Graciela María Viñales, «Il lascito dei Gesuiti nell'arte e nell'architettura dell'America Latina», en *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, ed. ed. Giovanni Sale, S. J., Milano, Jaca Book, 2003, pp. 239-276.
- Helmer, Ángela, *El latín en el Perú colonial: diglosia e historia de una lengua viva*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Grupo Pakarina, 2013.
- Knapinski, Ryszard, «L'iconografia del "Collegio degli Apostoli" come illustrazione del Credo nell'arte europea», en *Figurae fidei. Strategie di ricerca nel Medioevo*, ed. Teodora Rossi, Roma, Angelicum University Press, 2004, pp. 11-40.

- Lértora, Aldo, «La restauración de la iglesia de San Pedro de Lima en 1944», en *Héctor Velarde: arquitecto y humanista*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018, pp. 115-128.
- Migne, Jacques-Paul, *Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca*, París, Imprimerie Catholique, 1857-1886.
- Mujica, Ramón, Luis Eduardo Wuffarden y Juan Dejo, S. J., *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Lima, Fondo Editorial BCP, 2017.
- O'Malley, S. J., John William, «Los jesuitas: orígenes de las misiones, escuelas y cultura», en *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, coord. Ramón Mujica, Luis Eduardo Wuffarden y Juan Dejo, S. J., Lima, Fondo Editorial BCP, 2017, pp. 23-36.
- Vargas Ugarte, Rubén, S. J., *Los jesuitas del Perú y el arte*, Lima, Librería e Imprenta Gil, 1963.
- Velarde, Héctor, «Algo sobre la reconstrucción de San Pedro», en *El arquitecto peruano*, 80, 1944, s. p.
- Voragine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, trad. fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1997.
- Wuffarden Revilla, Luis Eduardo, «La pintura y los programas iconográficos», en *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, coords. Ramón Mujica, Luis Eduardo Wuffarden y Juan Dejo, S. J., Lima, Fondo Editorial BCP, pp. 205-267.