

Domingo Gil y la Capilla de San Miguel de los Naturales del convento agustino de Lima. Una reconstrucción del programa visual

Domingo Gil and the Chapel of San Miguel de los Naturales in the Augustinian Convent in Lima. A Reconstruction of the Visual Program

Jesús Sánchez Gil

<https://orcid.org/0000-0003-4463-6150>
Universidad de Sevilla
ESPAÑA
jesangil3@alum.us.es

Hipogrifo, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 435-448]

Recibido: 02-08-2024 / Aceptado: 03-09-2024
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.29>

Resumen. El presente artículo plantea una reconstrucción del programa visual de la desaparecida capilla de San Miguel de los Naturales de la iglesia de San Agustín de Lima. Gracias a las fuentes documentales existentes, se precisa la ubicación de las imágenes antes de su destrucción en el terremoto de 1687. De esta forma, se atribuye uno de los lienzos conservados actualmente en el convento al pintor Domingo Gil, uno de los artistas más importantes de Lima en la primera mitad del siglo XVII. Una novedosa aportación que incluye una reflexión sobre el impacto y la significación de estas imágenes en contextos determinados y la reconstrucción digital del citado espacio.

Palabras clave. Domingo Gil; San Gelasio; pintura limeña; programa visual; siglo XVII.

Abstract. This article reconstructs the visual programme of the disappeared chapel of San Miguel de los Naturales in the church of San Agustín in Lima. Thanks to existing documentary sources, the location of the images before their destruction in the earthquake of 1687 is clarified. In this way, one of the canvases currently preserved in the convent is attributed to the painter Domingo Gil, one of the most important artists in Lima in the first half of the 17th century. A new contribution that includes a reflection on the impact and significance of these images in specific contexts and the digital reconstruction of the aforementioned space.

Keywords. Domingo Gil; Saint Gelasius; Painting in Lima; Visual Programme; 17th century.

INTRODUCCIÓN

El estudio e interpretación de los espacios religiosos de la antigua Ciudad de los Reyes en la Edad Moderna requiere de una visión en conjunto de las principales crónicas limeñas y de los documentos notariales conservados en la actualidad. La veracidad de estos últimos permite constatar la suntuosidad mencionada por las fuentes literarias más importantes de la época. Algunas publicaciones como *La Estrella de Lima* de Francisco de Echave y Assu de 1688, aportan datos esenciales que ayudan a plantearnos la situación espacial de obras o el aspecto de interiores como el de la catedral antes de sus numerosas reformas. En este caso, son dos las aportaciones que juegan un papel protagónico en la reconstrucción de la citada capilla de la iglesia de San Agustín. Por un lado, la de Antonio de Calancha, *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, impresa en Barcelona en 1638, y por el otro, el volumen titulado *Compendio y descripción de la Indias Occidentales*, del carmelita Antonio Vázquez de Espinosa y dada a conocer tras su hallazgo en la década de los cuarenta del siglo pasado. Ambas contienen datos relevantes sobre la construcción de la iglesia limeña en dos etapas fundamentales: la de Calancha al momento de la construcción del templo y la de Vázquez de Espinosa, al momento posterior al terremoto de 1687.

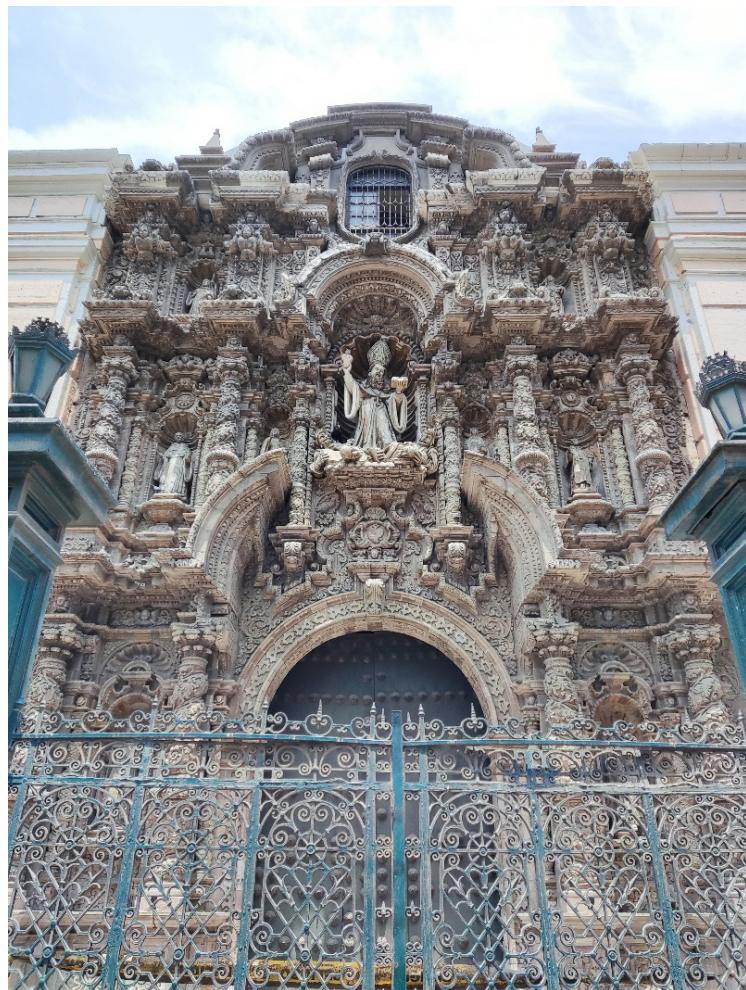


Figura 1. Portada de la iglesia de San Agustín de Lima. Fotografía del autor

A partir de estas descripciones se ha construido gran parte del relato artístico propuesto por la historiografía del Arte Hispanoamericano del siglo xx. Con el objeto de establecer un debate actualizado gracias al aporte de nuevos datos, este artículo pretende reconstruir el programa visual de la capilla de la cofradía de San Miguel de los Naturales y profundizar sobre la figura del artista Domingo Gil. El estudio de la pintura limeña del siglo xvii presenta numerosas lagunas, pues gran parte de la producción de los artistas de esta época no se ha conservado en la actualidad a consecuencia de terremotos y cambios de gusto. La importancia de tratar la figura de Gil se centra en su faceta como pintor, ya que no se conoce ninguna de las obras documentadas en los estudios que lo mencionan. Esto ha condicionado que los especialistas en la materia se hayan centrado en su perfil biográfico, sin abordar sus contribuciones a la pintura ni debatir sobre la trascendencia de sus aportes a las artes limeñas de la época, como ocurre con otros artistas contemporáneos a él.

Tanto es así que los primeros datos que se tienen están relacionados con el que fue su maestro Mateo Pérez de Alesio, en cuyo taller estuvo implicado casi seis años. Guillermo Lohmann Villena arrojó algunas pistas documentales sobre la que se ha construido su enigmática actividad en Lima entre los años 1600 y 1649¹; mientras que otras citas bibliográficas posteriores se han centrado en su actividad formativa junto al artista italiano². Sin embargo, Antonio San Cristóbal ha puesto de relieve la figura de Domingo Gil a través de sus significativos estudios sobre la reconstrucción de espacios en la arquitectura limeña del siglo xvii³.

La revisión llevada a cabo en torno a la actividad del pintor ha permitido atribuir una obra inédita conservada en el convento agustino de Lima. Gracias al estudio de su importante acervo, se ha podido vincular el referido lienzo con el antiguo repertorio visual de la capilla de San Miguel de los Naturales⁴. Por consiguiente, se trataría de la primera obra atribuible a Domingo Gil, lo que constituye importante aporte para el conocimiento de la realidad artística de la capital del virreinato peruano en esta época.

2. CONSTRUCCIÓN Y DECORACIÓN. A PROPÓSITO DEL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LA CAPILLA

«El adorno es tan precioso, que no le exceden dos templos en Europa y pocos le igualan en España»⁵. Así describió Antonio de la Calancha en 1638 el interior del fastuoso templo del convento agustino de Lima. El esplendor decorativo que alcanzó a mediados del siglo xvii fue algo efímero al quedar gravemente dañado en el terremoto de 1687. Estas descripciones, unidas a los estudios que han profundizado en la historia constructiva de estos templos, son esenciales para la reconstrucción de sus interiores. Sabemos que las obras de la fábrica de la iglesia tuvieron lugar entre 1574 y 1643. En este último año, se remata la fachada con la torre de la iglesia y el interior de la nueva sacristía, que corresponde al espacio conservado en la actualidad⁶. La capilla de San Miguel quedó completamente destruida en este terremoto por la caída fortuita de una de las campanas⁷. Este hecho nos lleva a ubicarla en la parte izquierda del antiguo sotocoro, junto a la entrada principal. Francisco Becerra inició en 1592 las obras de esta parte del templo, cerrando los dos últimos tramos de lo que fue la nave central con bóvedas de arista. Este tipo de cerramiento otorgaba una mayor esbeltez en los muros, como detalla el concierto

1. Lohmann Villena, 1940, p. 12.

2. Harth-Terré y Márquez Abanto, 1945, p. 63; Soria, 1956; Harth-Terré y Márquez Abanto, 1963, p. 130; Gisbert y Mesa, 2005, p. 41; Wuffarden, 2014, p. 269.

3. San Cristóbal, 2001 y 2005.

4. Agradezco las facilidades y gestiones de los padres agustinos de la Provincia de Nuestra Señora de Gracia del Perú.

5. Calancha, *Crónica moralizada*, p. 248.

6. Díaz de Tuesta, 1985, p. 402.

7. Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*; Díaz de Tuesta, 1985, p. 403.

en el que se precisan las soluciones constructivas⁸. Estos datos son claves, a la hora de entender la distribución de un espacio que en la actualidad no coincide con las descripciones aportadas. A ello se suma la posibilidad de ubicar la hipotética distribución del conjunto de obras analizadas que explicaremos a continuación.

Los datos arquitectónicos que aporta Antonio San Cristóbal en su exhaustivo estudio de 2001 son de gran importancia para el planteamiento espacial y la reconstrucción, propuesta en el presente artículo, al poder ubicar las referencias aportadas en el concierto existente entre la cofradía de los Naturales y Domingo Gil de 1640⁹. Este proyecto vino a culminar un proceso decorativo iniciado en 1622, cuando el escultor Luis Ortiz de Vargas concierta con Juan de Cáceres el dorado del primer retablo que tuvo la capilla antes de su destrucción. Dicho retablo constaba de banco, un cuerpo principal con cuatro columnas corintias, donde figuraba el relieve de San Miguel y un pequeño ático que debía rematar este maestro dorador¹⁰. En otro contrato se incluye a Marcos de Silva para las labores de estofado del retablo y remate de la obra para el mes de agosto de ese mismo año¹¹. Cinco años después, en 1627, la cofradía encarga al pintor Alonso González Calderón unos cuadros laterales al retablo, siendo esta la configuración decorativa de la capilla hasta la reforma de 1640.

La finalización de las obras de la nueva torre en la década de 1630 tuvo que afectar a la capilla por formar esta la base de aquella estructura. Estas labores tuvieron que ser uno de los principales motivos para que se impulsara años después la nueva decoración. Los padres agustinos acordaron con el maestro mayor de albañilería, Joseph de la Sida, la ejecución de una nueva torre por «estarse cayendo el campanario que hoy tiene y que sea de obra vistosa y durable»¹². La envergadura de estas obras afectó de sobremanera a la estructura de la capilla, ya que se realizaron nuevas labores de cimentación. Este hecho fue uno de los principales desencadenantes para la renovación de la citada decoración, que dio lugar al conjunto pictórico de Domingo Gil. En ese mismo contrato de 1640, el pintor limeño cita a José de Arce para ayudar en la ejecución de algunos de aquellos lienzos¹³. La completa descripción que tenemos de aquel conjunto visual gracias al citado contrato, detalla la ubicación de cada una de las pinturas con referencias arquitectónicas; una pista excelente para la organización y composición de aquel primitivo espacio. La decoración se dispuso sobre los muros de los arcos que separaban la capilla de San Miguel con la contigua, dedicada a la Virgen del Carmen y sobre las repisas donde reposaban las aristas de las bóvedas y bajo los oculos dispuestos hacia lo que hoy es el Jirón Camaná.

8. San Cristóbal, 1999, p. 146. Información de máxima importancia, ya que compara la fábrica de la época con los cambios actuales, fruto de la gran reforma del templo a principios del siglo xx.

9. Archivo General de la Nación del Perú (AGN), Protocolos notariales de Lima, Francisco Holguín, núm. 934, fols. 154-156v. San Cristóbal, 2001.

10. San Cristóbal, 2001, p. 157.

11. San Cristóbal, 2001, p. 159.

12. San Cristóbal, 2001, p. 348.

13. AGN, Francisco Holguín, núm. 934, fols. 154-156v.

El documento notarial es clave para sustraer algunas conclusiones que ayudan a un entendimiento preciso sobre la ejecución y la finalidad de este conjunto visual con relación a los integrantes de aquella primitiva cofradía de indígenas. Por un lado, podemos apreciar que el grado de intervención de los religiosos en la plasmación de algunas iconografías fue notorio. En aquel momento el prior del convento era fray Antonio de la Calancha, una figura clave para la orden agustina en el siglo XVII. Su papel abarcó aspectos tan representativos como el que venimos a destacar, ya que aparece incluso en el contrato de las pinturas de la capilla. En él se indica que lo representado en los lienzos debía ser «conforme a la orden que el padre [...] ordenare y dispusiere»¹⁴.

Exterior Capilla San Miguel, Lima

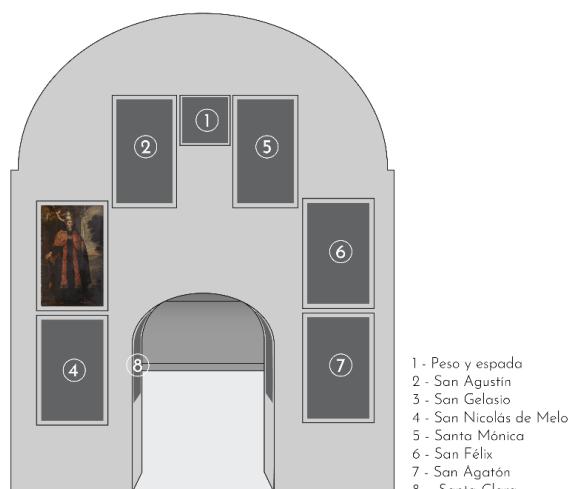


Figura 2. Reconstrucción de la portada principal de la capilla de San Miguel de los Naturales

Por el otro lado, la pretensión de utilizar ciertas iconografías en una capilla que iba a ser regentada por las comunidades indígenas. El carácter didáctico de muchas de estas obras fue de gran importancia, máxime cuando los intereses y las necesidades de una sociedad tan plural como la limeña en el siglo XVII, fue la de agruparse en torno a cofradías¹⁵. Por ello, la representación de personajes que cumplían con el requisito de ser «todos religiosos y religiosas de san Agustín»¹⁶, y las equiparaciones entre santos de la orden y otros procedentes de los territorios evangelizados en oriente, no fue coincidencia. Como veremos a continuación, se observa un mensaje de defensa de los principios de la Iglesia, representados en la Eucaristía y la balanza y la espada de san Miguel. Todo ello apoyado en ejemplos de las grandes figuras de la orden de san Agustín, el papado, la realeza europea y

14. AGN, Francisco Holguín, núm. 934, fol. 154-156v.

15. Garland, 1994, p. 210.

16. AGN, Francisco Holguín, núm. 934, fol. 156v.

las clases sociales virreinales, personificada por religiosos de origen nativo¹⁷. Estas relaciones irían encaminadas a los fines de la cofradía, sirviéndose de los lienzos como recuerdos visuales que exaltaban los valores de la orden y de la misma forma, ejemplo para los integrantes de aquella agrupación. Las cofradías conformadas por indígenas sirvieron como un modo de inserción social en el siglo XVII. Por este motivo, el cumplimiento de sus labores caritativas benefició a sus integrantes y a la sociedad limeña en general; aspectos que benefició al afianzando con ello el poder de la Iglesia¹⁸. Podemos decir que la lectura que puede hacerse del conjunto está relacionada con la enseñanza, el control social de la iglesia sobre estas comunidades y la de la afirmación de una identidad que marcó la historia social del contexto virreinal.

Interior Capilla San Miguel, Lima



- 9 - Aparición de la Virgen a Santa Mónica
- 10 - San Guillermo
- 11 - San Miguel Arcángel
- 12 - "San" Juan de Austria
- 13 - Santísimo Sacramento
- 14 - Fernando de Toledo
- 15 - San Alejandro
- 16 - Santa Radegunda
- 17 - Jacobo de Nápoles
- 18 - San Isidoro
- 19 - María de Austria
- 20 - Santa Rita

Figura 3. Reconstrucción del interior de la capilla de San Miguel de los Naturales

El protocolo de 1640 comienza detallando el repertorio iconográfico que debía figurar en el muro del «arco principal», espacio que daba al sotocoro del templo. En la parte central se dispuso un lienzo con un peso y una espada, símbolos iconográficos de san Miguel, titular de la cofradía. A ambos lados, los lienzos de san Agustín y santa Mónica, santos fundadores de la orden agustiniana y bajo ellos, san Gelasio y san Félix, ambos pontífices y seguidores de la regla. En la repisa del arco, figuraron dos santos indígenas, san Nicolas de Melo, natural de Manila y san

17. Podría englobarse como ejemplo de pinturas, caracterizadas por la propagación universal de la fe a través de la idea imperial de la monarquía hispánica. Las iconografías que persiguen estos rasgos ideológicos fueron aprovechadas por jesuitas, franciscanos y agustinos, como vemos en este caso. DaCosta Kaufmann, 2008, pp. 91-96.

18. Vega Jácome, 2019, pp. 59-61.

Agatón de la India¹⁹. Prosigue con «el arco que cae a Nuestra Señora del Carmen», aludiendo al arco que separaba ambas capillas que, como explican los contratos, estaban comunicadas a través de arcos²⁰. En la parte central de este se encontraba el lienzo del Santísimo Sacramento y las representaciones de dos arzobispos, Fernando de Toledo y Jacobo de Nápoles. Bajo estos arzobispos aparecían san Alejandro y san Isidoro, coincidiendo con el arranque del arco, dos figuras femeninas, santa Radegunda de Francia y María de Aragón. El concierto detalla otro lienzo, «en la vuelta que da al arco del Carmen», representando a santa Mónica acompañada de santa Catalina recibiendo la correa y a santa Clara de Montefalco y santa Rita en las «dos vueltas del arco principal que bajan hacia dentro de la capilla, del lado donde se amarra la lámpara». Bajo la ventana, ubicada en el testero de la capilla, se dispusieron los lienzos de san Guillermo y Juan de Austria, hijo del rey de Bohemia, que acompañaban a la «historia del glorioso san Miguel», el lienzo mayor que presidió dicha capilla. La descripción repara en los atributos con los que debían ser representados cada uno de estos personajes, además de disponer un letrero aclaratorio de quien se trataba en cada uno de los casos. El más llamativo es el texto que se disponía en el cuadro de la *Aparición de la Virgen a santa Mónica*, donde figuraba un texto con las palabras que le está diciendo en el momento de la entrega de la correa.

3. SAN GELASIO PAPA. UNA ATRIBUCIÓN A DOMINGO GIL

Las indicaciones aportadas en el documento notarial de 1640 facilitan la hipotética visión conjunta de las iconografías que debían ser plasmadas en los lienzos de la capilla. Tuvieron que ser muchas las intervenciones que, como esta, se realizaron en las iglesias y monasterios de la antigua Ciudad de los Reyes en el siglo XVII. Debido a la destrucción causada por los terremotos y a las transformaciones estéticas de los interiores en el siglo XIX, la gran mayoría de estos conjuntos han desaparecido o se han visto descontextualizados de sus espacios originales²¹. Son muchos los nombres de artistas que han sido relacionados directamente con edificios de la ciudad debido a la extensa producción realizada en estos. Como ejemplo, el caso del fraile agustino Francisco Bejarano que se forma en el taller de Mateo Pérez de Alesio, tal y como testifica el 28 de octubre de 1600²². Su coincidencia en el famoso obrador con artistas como Domingo Gil volverá a repetirse unas décadas después, ya que ambos trabajaron para el convento de san Agustín de manera

19. Las iconografías aportadas en el documento concurren en la condición de santos a todos los personajes representados, algo erróneo que podría achacarse a un problema de redacción o desconocimiento del escribano. Algunas de ellas resultan imposibles hallarlas, ya que no coinciden con la biografía de santos existentes, como el caso de san Nicolas de Melo, que no nace en Manila, tal y como se indica en el documento. Se trata de una plasmación general de santos, papas, arzobispos y reyes, a los que se les otorga un carácter de santidad.

20. San Cristóbal, 1999, p. 146.

21. De los grandes conjuntos documentados, fueron llamativas las pinturas realizadas por Pérez de Alesio para la iglesia del convento de santo Domingo, las de Bernardo Bitti para la antigua iglesia de la Compañía, o los cuadros de altar para la primitiva iglesia de los Descalzos, realizadas por Angelino Medoro.

22. AGN, Juan Bello 1600-1602, fol. 923v.

simultánea tras dejar el taller. A Bejarano se le deben las pinturas que colgaban en la nave central del templo, completando un conjunto visual dedicado a la vida de la Virgen combinado con la representación de distintas virtudes. Tuvo que ser una serie de obras de gran relevancia, ya que fue objeto del halago de los cronistas agustinos durante el siglo xvi²³. Se entienden así las palabras del padre Vázquez cuando hace referencia a la pérdida de las «infinitas pinturas, todas las más de las famosas manos de Angelino Medoro, de Alexio y de nuestro insigne Bejarano, de que estaba toda la Iglesia vestida, especialmente el arco toral y el coro bajo»²⁴. La exaltación de estas obras por los padres agustinos es una muestra del gusto pictórico que imperó en Lima desde finales del siglo xvi, gracias a la llegada de los artistas italianos al Perú²⁵. Este hecho lo corroboran las palabras del padre Calancha, cuando se refiere con el término «romano» a las pinturas dispuestas en las capillas laterales de la iglesia y del interior del convento: «Las capillas colaterales, por lo alto están adornadas con lienzos excelentes, obra Romana, con cuadros y recuadros, obra preciosa. Digamos todo junto el adorno de las paredes. Desde los arcos hasta los suelos, y los pilares por todas cuatro partes, y los techos de las bóvedas está cuajado de frisos y molduras doradas, y en los lienzos diversidad de santos de nuestra Religión y otros de los más celebrados de la iglesia dando remate con los azulejos de la hermosura del templo»²⁶. Realmente, las pinturas romanas a las que se refiere el padre Calancha no son solo las de los artistas italianos, sino también las de sus seguidores. Fueron los miembros de sus talleres los que prosiguieron con las composiciones, fórmulas y técnicas pictóricas creadas a partir de las pinturas de sus maestros. Poco a poco fueron perpetuando una serie de estilos propios que se alejaron estéticamente de los principales centros pictóricos, por los que estos maestros pasaron hasta llegar a Lima, como Roma o Sevilla. Eso explica por qué las obras de Bejarano o Gil fueron importantes dentro de la iglesia, ya que los padres se sentían cómodos al paragonar visualmente aquellos elementos pictóricos con los venidos desde Italia.

El estudio de los lienzos conservados aún en las dependencias del convento agustino nos ha permitido relacionar una de las obras con las del conjunto de la capilla de San Miguel. Se trata de un retrato de San Gelasio, fechado en la década de 1620, según una inscripción existente en la parte inferior del lienzo que podría tratarse de un añadido posterior.

23. Calancha, *Crónica moralizada*, p. 248.

24. Vázquez de Espinosa, 1948; Díaz de Tuesta, 1985, p. 403.

25. Wuffarden, 2014, p. 258.

26. Calancha, *Crónica moralizada*, pp. 248-249.

Capilla San Miguel, Lima



- 1 - Peso y espada
- 2 - San Agustín
- 3 - San Gelasio
- 4 - San Nicolás de Melo
- 5 - Santa Mónica
- 6 - San Félix
- 7 - San Agatón
- 8 - Santa Clara
- 9 - Aparición de la Virgen a Santa Mónica
- 10 - San Guillermo
- 11 - San Miguel Arcángel
- 12 - 'San' Juan de Austria
- 13 - Santísimo Sacramento
- 14 - Fernando de Toledo
- 15 - San Alejandro
- 16 - Santa Radegunda
- 17 - Jacobo de Nápoles
- 18 - San Isidoro
- 19 - María de Austria
- 20 - Santa Rita



Figuras 4 y 5. Domingo Gil, *San Gelasio*, aquí atribuido, 1640. Colección de la Orden de San Agustín: Provincia de Nuestra Señora de Gracia del Perú

La representación coincide con los datos aportados en el documento notarial que explicaba que el santo debía de estar representado de la siguiente manera: «iten debajo de san Agustín a san Gelasio, papa con barba y rostro venerable, tiara en la cabeza, capa pontifical y encima la capilla, y en la una mano una pluma de doctor y en la otra su vara con tres cruces de papa; y esta letra en el lienzo: san Gelasio doctor». La obra muestra a san Gelasio de pie, revestido con el hábito agustino, estola y capa pluvial. En la mano derecha porta un libro, y en la izquierda la férula papal rematada por una cruz de tres brazos. Su condición como pontífice se destaca con la presentación sobre sus sienes de la tiara papal, impuesta por un ángel que se adentra en la escena a través de un rompimiento de gloria en la parte superior del lienzo. Ambas figuras emergen de un ambiente que recrea un interior columnado que lo remata un arco, donde se abre una vista exterior que recrea un paisaje costero llamativo. En la parte baja figuran dos inscripciones, a la izquierda, el nombre del santo «SAN GELACYO» y a la derecha «PP ROMA 162».

Este lienzo constituye la primera atribución que ha podido hacerse hasta este momento a Domingo Gil. La aproximación a los datos documentales, el formato y la iconografía son elementos que coinciden con lo que pudo haber sido una de las piezas del conjunto que adornó la primitiva capilla que tratamos en el presente estudio. Desde el punto de vista estilístico revela en grandes rasgos los elementos más significativos de lo que fue la pintura limeña del segundo tercio del siglo XVII, que ha mantenido un silencio historiográfico palpable hasta la actualidad. La influencia pictórica del que fue su maestro, el italiano Pérez de Alesio, se demuestra en algunos de los detalles más sugerentes de esta representación. Principalmente, en el dibujo recio de los elementos representados, similares a los que desarrolla el italiano en sus obras americanas, como los retratos de los fundadores del convento de la Concepción²⁷. Incluso la cercanía con los planteamientos de las pinturas que realiza en el templo de Huánuco, de las que se han atribuido al artista obras como la de *San Agustín*, que bien se corresponde con una intervención del taller.

Este tipo de características pueden verse en otro tipo de obras que llegan al Perú hacia 1608, realizadas por dos miembros del taller sevillano de Francisco Pacheco. Los lienzos del claustro de Santo Domingo de Lima, ejecutados por Miguel Güelles y Domingo Carro, son fundamentales para entender algunos los avances estilísticos que irán llegando a la ciudad, gracias a la importación pinturas de otros centros artísticos. El estilo de estas pinturas se diferencia de la personalidad de los italianos, que llevaron a cabo una gran labor de difusión en sus composiciones, de los grabados más importantes de la época²⁸. Este avance se advertirá progresivamente en las obras de los artistas limeños, que actualizarán algunos de los criterios utilizados por aquellos maestros italianos. En la pintura de san Gelasio se utilizan una serie de recursos que recuerdan a los planteamientos de las pinturas más importantes realizadas por aquellos talleres. Como puede verse en la pintura, el interior en perspectiva es un claro recuerdo a las composiciones que utilizaba Angelino Medoro en obras como el *Cristo de la Humildad y Paciencia* o la

27. Wuffarden, 2004, p. 178.

28. Sánchez Gil y Cárdenas Noa, 2024.

Anunciación de Tunja. Aquellas secuencias arquitectónicas de columnas o pilares resuelven en este caso el fondo de esta pintura. Así como la figura del ángel, que nos recuerda a los modelos aprovechados en multitud de pinturas provenientes de los grabados de Cornelius Corts, que tanto usaron Medoro y Alesio para algunas de sus más famosas composiciones limeñas como la *Virgen de los Ángeles* del convento de los Descalzos.

Observamos que se trata de una pintura deudora de aquellos elementos que predominaron en la formación de la gran mayoría de pintores activos en la ciudad en el primer tercio del siglo XVII. Estos recursos visuales se convertirán en unos elementos que caracterizarán el quehacer pictórico de esta primera generación de artistas criollos. El ejemplo expuesto anteriormente sobre las pinturas del claustro de santo Domingo sirve de modelo a las trasferencias artísticas que generaron los encargos de grandes conjuntos de pinturas en la Ciudad de los Reyes²⁹. La circulación de los modelos más importantes del momento³⁰, frente a la independencia pictórica de los artistas limeños, otorga una identidad compartida que ha sido estudiada en otros centros, como ocurre en el caso novohispano³¹. El estudio de una evolución general de las formas pictóricas de Lima debe ser visto desde una perspectiva que sume el valor de las aportaciones extranjeras y el desarrollo del panorama local.

4. CONCLUSIONES

En la actualidad, las técnicas de investigación tradicionales y las posibilidades que generan las nuevas tecnologías, ofrecen una nueva visión en la forma a la que accedemos y compartimos los conocimientos históricos. La combinación de ambos elementos puede generar una profunda comprensión sobre el arte desarrollado en un contexto como fue la Lima artística del seiscientos. Recrear espacios que han desaparecido o variado estructuralmente debido a distintos avatares históricos nos permite una mayor accesibilidad a la hora de poder comprender obras de arte en puntos determinados. El caso que nos ocupa en el presente artículo mantiene una estrecha relación con la documentación histórica de archivo y fuentes literarias; unos materiales que nos han servido para interpretar el significado y las influencias socioculturales, que motivaron la decoración de interiores como la capilla de San Miguel de los Naturales de la iglesia de San Agustín de Lima. Concretamente, el estudio de este programa visual nos muestra como sus iconografías sirvieron como herramienta de inserción social y educación en la fe. Los santos y figuras religiosas relacionadas con la orden de aquellas pinturas se convirtieron en un elemento de transmisión que sirvió para aquella comunidad como un elemento didáctico y ejemplarizante. La pérdida material de la gran mayoría de estos conjuntos ha desmembrado una de las partes fundamentales de la significación de la

29. Navarrete Prieto, 1998.

30. Stastny, 2005, p. 835.

31. Brown, 2012; Mues Orts, 2017; Cuadriello, 2018.

pintura del siglo XVII en esta ciudad. Poder reconstruir una pequeña parte de lo que fueron aquellos grandes espacios, pone el acento en la originalidad del presente trabajo.

Conviene resaltar la relevancia que ha cobrado en los últimos años, los temas relacionados con la pintura virreinal de esta época. Sin embargo, a pesar de la importancia de los pintores limeños de este periodo, se han tratado de manera muy secundaria por la historiografía existente. La incursión de estos nos permite trazar una narrativa histórica consecuente a los datos referidos, confiriendo un panorama mucho más completo y actualizado sobre la historia del arte virreinal peruana. Rastrear el legado de un artista como lo fue Domingo Gil nos sirve para entender el papel que desempeñaron pintores que tuvieron un impacto algo más local. La participación de muchos de ellos en los amplios talleres que se fueron configurando desde principios del siglo, nos ayuda a entender la complejidad de cómo se desarrolló el arte en Lima y la construcción de una identidad artística en el virreinato americano. La atribución que se presenta en el presente artículo es de gran importancia, ya que nos permite ahondar en la pluralidad del panorama pictórico en un momento que requiere de una mayor atención por los investigadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo General de la Nación del Perú (AGN), Protocolos notariales de Lima.
- Brown, Jonathan, «La pintura en Sevilla y en la ciudad de México 1560-1660: influencias y diferencias», en *Pintura de los reinos: identidades compartidas en el mundo hispánico*, tomo III, coord. Rafael Dobado y Andrés Calderón Fernández, Ciudad de México, Fomento Cultural Benamex, 2012, pp. 241-258.
- Calancha, Antonio de la, *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, en Barcelona, por Pedro Lacavallería, en la calle de la Librería, 1638.
- Cuadriello, Jaime, *España-Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*, Madrid, Cátedra del Museo del Prado, 2018.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, «Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural», en *Pintura de los reinos: identidades compartidas en el mundo hispánico*, tomo I, coord. Juana Gutiérrez Haces, Ciudad de México, Fomento Cultural Benamex, 2008, pp. 87-135.
- Díaz de Tuesta, Víctor, «La iglesia de San Agustín de Lima (apuntes históricos)», *Archivo Agustiniano*, 69, 178, 1985, pp. 397-419.
- Garland, Beatriz, «Las Cofradías en Lima durante la Colonia», en *La venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XXI*, ed. Gabriela Ramos, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1994, pp. 199-228.
- Gisbert, Teresa, y José de Mesa, *El Manierismo en los Andes. Memoria sobre el III Encuentro Internacional del Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005.

- Harth-Terré, Emilio, y Alberto Márquez Abanto, «Pinturas y pintores en Lima virreinal», *Revista del Archivo Nacional del Perú*, 27, 1963, pp. 104-219.
- Harth-Terré, Emilio, y Alberto Márquez Abanto, *Artífices en el virreinato del Perú*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945.
- Lohmann Villena, Guillermo, «Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII», *Revista histórica*, 13, 1940, pp. 5-30.
- Mues Orts, Paula, «Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII», *Libros de la Corte*, 5, 9, 2017, pp. 96-118.
- Navarrete Prieto, Benito, *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 14 de julio al 24 de septiembre de 1998*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- San Cristóbal, Antonio, «Coro, bóvedas y portadas en la iglesia de San Agustín (1592-1596)», *Historia y Cultura*, 23, 1999, pp. 143-175.
- San Cristóbal, Antonio, *La iglesia y el convento de san Agustín de Lima*, Lima, Colegio San Agustín, 2001.
- San Cristóbal, Antonio, *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Fondo Editorial, 2005.
- Sánchez Gil, Jesús, y Li Cárdenas Noa, «Atribución de una pintura a Mateo Pérez de Alesio en Lima», *Archivo Español de Arte*, 97, 387, 2024, s. p. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1376>
- Soria, Martín, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.
- Stastny, Francisco, «Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo», en *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, ed. Scarlett O'Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, pp. 817-842.
- Vázquez de Espinosa, Antonio, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, transscrito del manuscrito original por Charles Upson Clark, Washington, Smithsonian Institution, 1948.
- Vega Jácome, Walter, *Las cofradías indígenas como medio de inserción social en Lima (siglo XVII). El caso de la cofradía Nuestra Señora de Copacabana*, Tesis de Maestría, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Wuffarden, Luis Eduardo, «Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción», *Historica*, 28.1, 2004, pp. 179-192.
- Wuffarden, Luis Eduardo, «Impronta italiano-índia», en *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*, ed. Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá, Madrid, El Viso, 2014, pp. 245-273.