

Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma en Lima: consideraciones desde los puntos de vista iconográfico y epigráfico

The Vessel of the Church of the Pedro de Osma Museum in Lima: Considerations from Iconographic and Epigraphic Points of View

Sara Redaelli

<https://orcid.org/0009-0008-7295-415X>
Pontificia Universidad Católica del Perú
sredaelli@pucp.edu.pe
PERÚ

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 387-413]

Recibido: 14-01-2025 / Aceptado: 27-03-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.27>

Resumen. La pintura *Nave de la Iglesia*, creada a partir del grabado *Triumphus Ecclesiae* de Philippe Thomassin (1602) y conservada en el Museo Pedro de Osma de Lima, retrata una alegoría de larga data, popular en el arte del siglo XVII en Europa, que exalta la celebración del poder de la Iglesia católica. En este estudio se propone un análisis iconográfico y epigráfico de la obra, considerando tanto la relación con su modelo de referencia como los contrastes que se perciben al compararla con otros ejemplares de naves de América virreinal respecto de algunos elementos significativos. La presencia de un número relevante de inscripciones en latín ofrece, además, la oportunidad de exponer algunas consideraciones sobre el uso de un idioma que representaba la autoridad de la Iglesia y comunicaba un mensaje salvífico que se necesitaba afirmar con fuerza en el Nuevo Mundo.

El estudio ha sido financiado con la Beca de Apoyo a la Investigación 2024, otorgada por el Departamento Académico de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Palabras clave. Nave; catolicismo; latín; Virreinato; Perú.

Abstract. The painting *Nave de la Iglesia* (*The Vessel of the Church*), created from the engraving *Triumphus Ecclesiae* by Philippe Thomassin (1602) and housed in the Pedro de Osma Museum in Lima, represents a long-standing allegory, popular in 17th-century European art, which exalts the celebration of the power of the Catholic Church. This study offers an iconographic and epigraphic analysis of the work, considering both the relationship with its reference model and the contrasts perceived when comparing it with other examples of ships from Viceroyal America with respect to some significant elements. The presence of a considerable number of Latin inscriptions also gives the opportunity to present some considerations on the use of a language that represented the authority of the Church and communicated a salvific message that needed to be strongly affirmed in the New World.

Keywords. Vessel; Catholicism; Latin; Viceroyalty; Peru.

INTRODUCCIÓN

En la sala 6, «Alegorías», del Museo Pedro de Osma en la ciudad de Lima, Perú, se encuentra una pintura de grandes dimensiones (294.6 x 496.8 cm) elaborada con la técnica al óleo en el siglo xviii¹ (Fig. 1). No hay información sobre su procedencia, salvo que su autor, anónimo, es cusqueño, y que fue adquirida por el museo en la década de 1990².



Fig. 1. *Nave de la Iglesia*. Siglo xviii. Museo Pedro de Osma, Lima

1. Museo Pedro de Osma, 2004, p. 66.

2. Información proporcionada por los encargados del museo.

La pintura, que representa la alegoría de la nave de la Iglesia, es potente tanto desde el punto de vista iconográfico —se ubica en una serie que incluye ejemplares europeos y virreinales de cierto nivel— como desde el punto de vista epigráfico, ya que contiene una elevada cantidad de inscripciones en latín con diferentes funciones.

La obra se basa en el grabado *Triumphus Ecclesiae*, «El triunfo de la Iglesia», una estampa en ocho planchas grabada por Philippe Thomassin en 1602 y conservada en la Biblioteca Casanatense de Roma³ (Fig. 2).

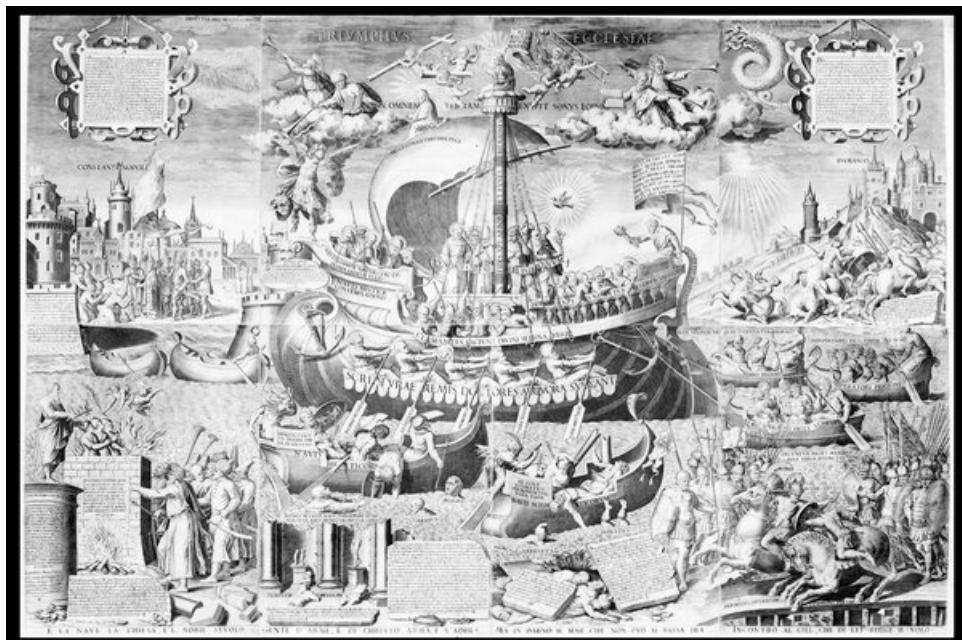


Fig. 2. Philippe Thomassin, *Triumphus Ecclesiae*. 1602. Biblioteca Casanatense, Roma

El objetivo de este estudio es ofrecer un análisis iconográfico y epigráfico de la obra, resaltando elementos de originalidad respecto del grabado usado como modelo y de otras representaciones de naves de América virreinal. La abundante presencia de inscripciones en latín daría también la oportunidad de elaborar algunas consideraciones sobre el papel desempeñado por el idioma en la pintura.

LA NAVE DE LA IGLESIA: DESDE LA NAVICULA PETRI HASTA LA ALEGORÍA DEL MUSEO PEDRO DE OSMA

Si buscáramos el antepasado más antiguo de la nave de la Iglesia en las Sagradas Escrituras, lo encontraríamos en el arca de Noé del Génesis⁴. En el Evangelio de Mateo se lee que Jesús calmó una tempestad mientras estaba durmiendo en

3. <https://colonialart.org/artworks/1424A/view>.

4. Biblia Sacra Vulgata (de ahora en adelante, Vulgata), Gn 6-8.

una barca con sus discípulos, a quienes, en otra ocasión y estando también en una barca, sorprendió al llegar a ella caminando sobre el agua. Después el Maestro hizo que Pedro, quien dudaba de Él, pudiera, a su vez, cruzar el mar sin hundirse⁵. En las narraciones de Mateo, la barca, a pesar de ser azotada por los vientos, resiste y termina siendo un sitio seguro para Jesús y sus discípulos.

Entre los escritores cristianos, en el siglo iv san Ambrosio habló de la *navicula Petri* («navecilla de Pedro»)⁶ y de la *navis Ecclesiae* («nave de la Iglesia») como lugares seguros. Sobre esta última, Ambrosio afirma que, a pesar de los golpes de las olas del mar y de las tormentas, ella aguanta porque es guiada por la Trinidad⁷. San Agustín también habla de la nave en su sermón 75. La tradición literaria da testimonio sobre este tópico con cierto éxito desde la Edad Media hasta el Barroco, por ejemplo, en el famoso auto sacramental *Triunfo de la Iglesia* de Lope de Vega⁸.

En cuanto al aspecto artístico, en Europa y América existen muchas representaciones de la nave, comenzando por un grafito del siglo iv hallado en el anfiteatro de Cagliari, en Italia, que muestra la imagen de un barco con símbolos cristianos⁹. Entre los ejemplos ilustres de representación de la *navicula Petri* se puede citar el diseño para mosaico de Giotto, del cual quedan solo fragmentos, o uno de los frescos de Andrea di Bonaiuto en el convento de Santa María Novella, en Florencia (1366-1368)¹⁰.

Para el siglo xvi, la idea sencilla de la *navicula Petri* se convirtió en algo más complejo: la alegoría de una embarcación militante en la que actúan muchos protagonistas de la historia de la Iglesia, ejemplos de fe, en defensa del catolicismo: la nave ha atravesado tempestades causadas por enemigos no creyentes, herejes, cismáticos, y siempre ha sobrevivido. Aunque el mensaje de Martín Lutero originase un terremoto religioso y político en Europa, la Iglesia se mantuvo firme y respondió al cisma con el Concilio de Trento y la Contrarreforma. Además, su fuerza fue confirmada por la victoria cristiana contra los otomanos en Lepanto en 1571. El motivo del naufragio de la Iglesia, nacido en el ámbito protestante, influenciaría la nueva iconografía de la *navicula Petri*¹¹: los católicos tomarían este modelo y cambiarían completamente el sentido de la representación a su favor, transformando un naufragio en un triunfo. Entre los siglos xvi y xvii apareció, en el ámbito jesuita, el interesante modelo iconográfico del *Typus religionis*, «Modelo de religión», en el que un galeón lleva a los fundadores de algunas órdenes religiosas junto con otras personalidades ilustres de la Iglesia hacia el puerto de la salvación a través de un mar de pecadores¹². Este modelo se relacionaría con el de la «nave tridentina»¹³,

5. Vulgata, Mt 8:23-27, 14:22-33.

6. Ambrosio, sermo 37 en Migne, 1845, vol. 17, columnas 675-679.

7. Ambrosio, sermo 46, 4, 10 en Migne, 1845, vol. 17, columna 697.

8. Sobre la tradición literaria del tema de la nave de la Iglesia, ver Calbarro, 2002, pp. 297-302.

9. Sobre la tradición plástica del tema, ver Calbarro, 2002, pp. 302-309.

10. Calbarro, 2002, p. 303, con bibliografía en nota.

11. Leibfried y Winter, 2014, pp. 12-14.

12. Llompart, 1970, pp. 16-18.

13. Moreno, 2023, p. 99.

que corresponde a la pintura objeto de nuestro estudio. Un ejemplo ilustre de esta tipología sería *La nave de la Iglesia dirigiéndose al puerto de la salvación* (1565-1570), de Hans Mielich¹⁴, en cuyo centro se ve un barco de grandes dimensiones, lleno de navegantes y rodeado por unas barcazas; al fondo se pueden reconocer dos ciudades. En primer plano hay, a la derecha, unos hombres lanzando flechas desde una orilla, y a la izquierda, la representación del episodio bíblico de los tres suplicantes narrado por el profeta Daniel.

Encontramos distintas obras que han tomado el esquema compositivo de la nave de Mielich. En el contexto italiano, la *Alegoría de la Iglesia triunfante* (1571-1579) de Giulio Rubone y Alessandro da Casalmaggiore, fresco ubicado en la iglesia de San Francesco en Mantua, y el óleo homónimo de Elia Naurizio, fechado en la primera mitad del siglo XVII y procedente de la iglesia parroquial de Santa María Assunta, en la ciudad de Riva del Garda¹⁵; así como el importante grabado en ocho planchas *Triumphus Ecclesiae* («El triunfo de la Iglesia», 1602), elaborado en Roma por el grabador francés Philippe Thomassin, por encargo del prelado Séraphin Olivier-Razali¹⁶. Este último inspiró el grabado anónimo *Triunfo de la fe y de la ley católica certificada por sus cuatro evangelistas y sus apóstoles y principales doctores contra todas las herejías y supersticiones del paganismo* (1760), conservado en el Castello Sforzesco de Milán¹⁷. En el ámbito español podemos citar dos obras anónimas: el *Triunfo de la Iglesia* (siglo XVII), del Museo Parroquial de Daroca, en Zaragoza; y la *Nave de la Iglesia* (1740), del Colegio del Corpus Christi de Valencia¹⁸.

En el contexto de América virreinal, la nave de la Iglesia llevaba el mensaje de una Iglesia potente con una importante función evangelizadora. Encontramos algunos ejemplares de la serie *Triumphus Ecclesiae*: uno conservado en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán (Méjico), fechado en el siglo XVIII y atribuido a Miguel Jiménez¹⁹; y otro en la iglesia de San Lorenzo de Potosí (Bolivia), fechado en 1706, de Melchor Pérez de Holguín²⁰, caracterizado, a diferencia de los otros, por la presencia de Cristo crucificado en el mástil del barco. El Perú cuenta con algunas obras anónimas de los siglos XVII y XVIII: dos procedentes de la catedral de San Antonio de Huancavelica²¹ y del convento de Santa Rosa de Ocopa²² y, finalmente, el ejemplar objeto de nuestro estudio. Estos trabajos proponen las mismas escenas

14. Moreno, 2023, p. 99.

15. Giannini y Baratta, 2022.

16. Piccirillo, 1984, p. 276.

17. Moreno, 2023, p. 105. Llompart (1970, pp. 21-22) opina que las naves de la Iglesia de América derivan de este grabado: un análisis comparativo entre las obras podría confirmar esta hipótesis. Sin embargo, observamos que, desde el punto de vista epigráfico, el modelo romano resulta más cercano a nuestra pintura.

18. Moreno, 2023, p. 102.

19. Sebastián, 1992, pp. 28-30.

20. <https://colonialart.org/artworks/1430B>.

21. <https://colonialart.org/artworks/6554b?searchterm=huancavelica>.

22. <https://colonialart.org/artworks/2971b>.

presentes en el grabado de Thomassin, aunque con algunas variaciones iconográficas y epigráficas, especialmente en los casos de San Lorenzo de Potosí y de Huancavelica²³.

Dada la complejidad de la obra en análisis, procederemos a describirla desde los puntos de vista iconográfico y epigráfico mediante una división por sectores y subsectores (Fig. 3), comparándola con la nave de Thomassin y con otros ejemplares americanos respecto de algunos elementos significativos.



Fig. 3. *Nave de la Iglesia*. Siglo xviii. Museo Pedro de Osma, Lima.
Imagen modificada por Sara Redaelli

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y EPIGRÁFICO DE LA OBRA²⁴

Sector 1: *La nave*

El sector, tanto en el grabado como en la pintura cusqueña, es ocupado por una barca de grandes dimensiones de un solo mástil, similar a un galeón. En la pintura, cada figura humana es identificable gracias a su correspondencia con la estampa, donde los nombres propios están escritos en italiano en las aureolas. Al comparar

23. Ver nota 17.

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

ambas obras, se observa que el esquema compositivo del sector no ha cambiado; sin embargo, ha habido variaciones respecto de la presencia o del aspecto físico de algunos personajes.

a. (Fig. 4a)



Fig. 4a. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1a. Detalle

En la cofa se encuentra Cristo, representado de perfil izquierdo, sentado en un trono sin las volutas del grabado de Thomassin. Con la mano derecha está bendiciendo; la izquierda queda apoyada en la capa roja. En el modelo, esta mano sostiene un estandarte que termina en cruz y con inscripción en latín; en cambio, en la pintura la posición de la mano no es muy clara. Leemos la inscripción *REX REGVM / E[T] D(OMI)NVS / DOMIN / ANTIVM*, correspondiente a las palabras de 1 Timoteo 6:15: «*Rex Regum et Dominus Dominantium*», «Rey de Reyes y Señor de Señores»²⁵. En el grabado encontramos abreviaturas como *VM* por *VM* y *DNVS* por *DOMINVS*.

Seis ángeles, tres delante y tres detrás de Cristo, llevan los símbolos de la pasión; de izquierda a derecha: la cruz, la columna de la flagelación, la corona de espinas, los clavos, la lanza, la esponja y la escalera. A sus costados, los cuatro evangelistas, de dos en dos (Juan y Lucas, Marcos y Mateo): cada uno está sosteniendo con una mano un libro abierto y con la otra la trompeta que está tocando. El libro de Juan Evangelista está cerrado, a diferencia del grabado.

Los evangelistas están acompañados por inscripciones que indican sus respectivos nombres. De izquierda a derecha, se lee en el cielo: *S IOHAN / NES, S LV- CAS, S MATHEVS, S MA[RCVS]*. Además, al costado de san Juan y san Marcos leemos, respectivamente: *TRIVMPHVS / IN OMNEM TE[RRAM]* y *ECCLESIAE / EXIVIT SONVS [EORVM]*. En el grabado, la palabra *TRIVMPHVS* está por encima de Juan, de Lucas y del primer grupo de ángeles; y *ECCLESIAE*, sobre Mateo, Marcos y el otro grupo de ángeles. Las otras dos partes, *IN OMNEM TERRAM* y *EXIVIT SONVS EORVM*, están abajo, entre Lucas y Mateo. Componiendo estas partes, se forman *TRIVMPHVS ECCLESIAE*, «El triunfo de la Iglesia», y el salmo *IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONVS EORVM*, «La voz de ellos salió por toda la Tierra»²⁶.

25. Vulgata.

26. Vulgata, Psalmi 18:5.

b. (Fig. 4b)



Fig. 4b. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1b. Detalle

La Virgen María es representada de perfil izquierdo, con la cabeza cubierta por un manto oscuro y sentada sobre la gran vela cuadra de la nave, inflada por el viento. Sea en el caso de Cristo, sea en el caso de la Virgen, una aureola en forma de sol con largos rayos rodea la cabeza. Debajo de ella, en la vela —al igual que en la estampa de Thomassin—, leemos *DEI GENITRICE / FIDISSIMA DVCE* «Bajo la guía de la Madre fidelísima de Dios».

c. (Fig. 4c)

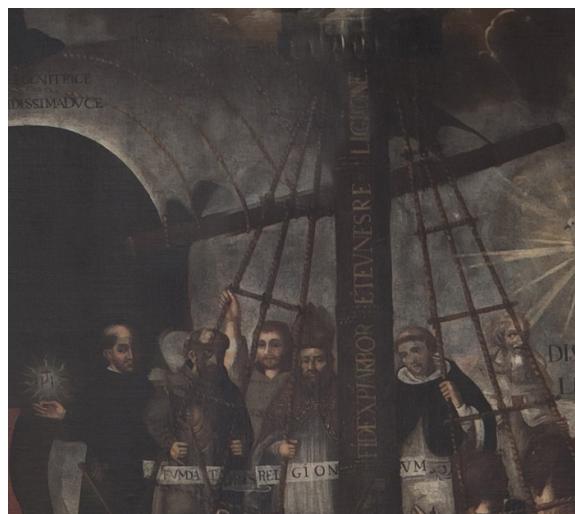


Fig. 4c. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1c. Detalle

El mástil, que simboliza la fe religiosa, se encuentra en el centro de la barca y cuenta con una inscripción en latín que abarca toda su longitud: *FIDE XPI ARBOR ET EVNES RELIGIONE[S]* «El árbol, la fe de Cristo y las cuerdas, las religiones». Pero en el grabado romano, en esa ubicación, observamos dos escrituras diferentes en la misma oración: *XPI* y *FVNES*.

Hacia la mitad inferior del mástil, de pie, están los fundadores de las órdenes religiosas. De izquierda a derecha: san Ignacio de Loyola (jesuitas), reconocible por el típico anagrama IHS, ausente en el grabado; san Francisco (franciscanos), que sostiene una cruz; san Alberto (carmelitas); san Agustín con mitra (agustinos); santo Domingo (dominicos), cuya iconografía es diferente de la del grabado; y, finalmente, san Benito (benedictinos). Falta, presente en el grabado, san Bruno de Colonia (cartujos). Algunos de ellos se afellan a las cuerdas del mástil. A la altura del abdomen de los santos, en primer plano, corre una cinta con dobleces, con una inscripción en latín: *FVMDATORES REL[I]GIONVM* «Los fundadores de las órdenes religiosas». En el grabado se lee la forma correcta: *FVNDATORES*. Ninguna de las inscripciones colocadas en las cuerdas del mástil de la estampa, que contienen reglas de vida religiosa, ha sido incluida en la pintura.

d. (Fig. 4d)



Fig. 4d. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1d. Detalle

En la proa se yergue san Miguel Arcángel. Su cuerpo es representado frontalmente, con la cabeza de tres cuartos, agachada hacia nuestra derecha. El pintor ha conservado la iconografía del modelo romano, donde se le caracteriza por el yelmo emplumado, la espada flamígera y el escudo, pero ha efectuado un cambio significativo al reemplazar un escudo cardenalicio por el anagrama jesuita: IHS.

En el castillo de proa hay algunos santos lanzando flechas. En el cuadro solo se han conservado las iconografías de san Antonio de Padua, san Basilio y san Francisco de Paula; se han eliminado los santos en segundo plano —san Antonio Ermitaño y san Bernardo— presentes en la estampa.

Hay una inscripción en el lado externo del castillo de proa que presenta muchos agujeros. Gracias a la comparación con el modelo, se puede leer: *[SO]LVI[TE] D [CORDE] MET[VM] NO / DOMNABI[MVR] ISTIS* «Disipen el miedo en el corazón, nosotros dominaremos a estos» («cunctis», «a todos», al final de la primera línea en el grabado, sería reemplazado por *NO[S]*, ¿«nosotros»?). Y más abajo: *NAVIS MISTICA[E] / C[ON]T[E]MPLATIONIS* «La nave de la contemplación mística».

e. (Fig. 4e)



Fig. 4e. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1e. Detalle

En el puente hay un grupo de santos. Considerando el grabado y sus inscripciones, así como los rasgos iconográficos y la postura, se reconoce al beato Felipe de Santa María, al beato Mateo de Bassi, a san Romualdo y a Guillermo de Vercelli, quien no llevaría gorro en el lienzo, sino tonsura. Respecto de los otros santos presentes en la estampa, Juan Gualberto ha sido reemplazado por una monja, que quizás podríamos interpretar como santa Teresa de Jesús. En la obra cusqueña faltan dos personajes en segundo plano, uno de los cuales es Pedro Celestino.

En el borde externo del puente corre la inscripción *CLAMANT[ES] IACIVNT DIVINI SEMINA VERBI* «Gritando arrojan las semillas del Verbo divino».

f. (Fig. 4f)



Fig. 4f. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1f. Detalle

El pintor ha representado a algunos de los doce apóstoles en el castillo de popa. De izquierda a derecha, tomando como referencia el modelo, por su iconografía y las inscripciones, están Santiago, Mateo, Tadeo, Matías, Felipe, Andrés y Jacobo. Todos ellos conservan la postura del grabado; en el caso de Jacobo, su brazo y su mano izquierda no son visibles. De los otros apóstoles se ha representado solo la sombra de la cabeza. Sobre ellos vuela la paloma del Espíritu Santo entre rayos de luz.

Entre las cabezas de los apóstoles y la paloma, una inscripción se encuentra suspendida en el cielo: *DISCIPVLIXPI EVNDANTES / LEGIBVS ORBEM*. En el pasamanos de la baranda del castillo de popa del grabado, la presencia en la misma oración de la palabra *FVNDANTES* en lugar de *EVNDANTES* nos permite traducir: «Los discípulos de Cristo que cimientan el mundo sobre las leyes».

g. (Fig. 4g)



Fig. 4g. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma Sector 1g. Detalle

En la popa se yergue san Pedro, de perfil y con larga barba blanca. Si en el grabado y en todos los ejemplares de *Triumphus Ecclesiae* del contexto americano el santo lleva una humilde túnica, en la pintura viste una suntuosa capa de color rojizo, gris y verde, con decoraciones doradas en los bordes. En la cabeza, la aureola es reemplazada por una elegante tiara papal. El santo sujetá con la mano derecha las llaves del Paraíso, y con la izquierda, el timón de la nave. Detrás de él, un largo y sutil palo sostiene un estandarte rojo con la inscripción en latín *TV ES PETRVS, ET SVPER / HANC PETRAM AEDIFICABO / ECCLESIA MEAM, ET TIBI / DABO CLAVES REGNI COELOREM ET Q(VOD)C(V)NQ(VE) LIGAVERI[T] / SVP(ER) TERRAM ERIT LIGATV[M] / ERT IN COELIS ET Q(VOD)CVNQ(VE) SOLVERIS SVPER TERRAM / ERIT SOLVTVM / ET IN / COELIS*. En el grabado se lee el mismo texto con algunas abreviaturas diferentes: *Ã* y *Ã* para abreviar las terminaciones *-AM* y *-VM* del caso acusativo singular, y *AM* en la palabra *ECCLESIA* en formato de superíndice.

El texto corresponde a estos versículos de Mateo 16:18-19: «Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et [...] tibi dabo claves Regni Coelorum et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in coelis», «Tú eres Pedro, y sobre esta roca yo edificaré mi iglesia, [...] y a ti te daré las llaves del Reino de los Cielos y todo lo que atarás en la Tierra será atado también en los Cielos, y todo lo que desatarás en la Tierra será desatado también en los Cielos»²⁷.

h. (Fig. 4h)



Fig. 4h. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 1h. Detalle

En una barcaza de abordaje, los doctores de la Iglesia están remando. La estampa permite identificar, de izquierda a derecha, a san Agustín, san Gregorio, san Ambrosio, san Jerónimo y santo Tomás de Aquino. San Ambrosio muestra el rostro de modo frontal, y santo Tomás, de tres cuartos. Los demás son retratados de perfil. En el caso de san Gregorio, el pintor ha resaltado particularmente la cabeza rapada y ha agregado la barba. Entre las cabezas de los doctores, dividida en sílabas o en grupos de sílabas, está la inscripción *DOCTORES ECCLESIAE* «Los doctores de la Iglesia». En cambio, en la estampa las sílabas se encuentran unidas en el espacio entre san Ambrosio, san Jerónimo y santo Tomás. Debajo de los remeros, en una cinta con flecos, una o dos letras por fleco, se lee *SCRIPTVRÆ REMOS* «Los doctores surcan los mares con los remos de la Escritura». Las mismas palabras están en el grabado romano. En cada remo, de izquierdo a derecho, apoyándose con el grabado, leemos: *DVODECIM (PRO) PHETAE (AE) – EVANGE (LI)A – LIB (RI) S (A)LO (M)OMI (S) – EPISTOLA (E) PAV (LI) – [QVIN] QVE LIBRI MOYSIS*. Sobre *EPISTOLA (E)* se ven dos trazos verticales paralelos. En la estampa, algunas palabras incluyen letras o abreviaturas distintas: *P (RO) PHETA (AE) – LIB (RI) – EPISTOLE – QVINQ (VE) – MOISI*.

27. Vulgata.

Cada remo lleva el nombre de algunos textos de las Sagradas Escrituras —«Doce profetas», «Evangelios», «Libros de Salomón», «Cartas de Pablo», «Cinco libros de Moisés»—, cada uno asociado a los doctores de la Iglesia mencionados.

En las anclas de proa y popa, gracias a la comparación con la estampa, se puede leer: *D[ESID]ERIVM P[ARA]DI[SI]* «Deseo del Paraíso» y *BONA VOLVNTAꝝ* «Buena voluntad», con la S al revés.

Sector 2: Las barcazas de los prisioneros (Fig. 5)



Fig. 5. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 2. Detalle

Al costado del timón de la nave hay tres barcazas amarradas a ella con cuerdas. De izquierda a derecha, la primera, guiada por un remero con cabello y barba largos, muestra cuatro personajes esposados: dos están en segundo plano, uno de perfil y el otro de frente. Todos visten una túnica larga con mangas hasta las muñecas, y un gorro de estilo oriental. El pintor ha mantenido las posturas y los rasgos de los personajes del grabado; sin embargo, ha obviado las inscripciones de la estampa, que permiten identificar la procedencia de los navegantes. Se lee, encima de las cabezas de los prisioneros, *ECCE VOLENTE DE[O] DVRI STERNVNTVR HEBRAEI* «Aquí, por voluntad de Dios, los duros judíos son aniquilados», y, en italiano, en el borde de la barcaza, *HEBREI PRIGIONI* «Prisioneros judíos». En lugar de esta última inscripción, en el borde superior visible de la barcaza, el artista cusqueño ha representado una serie de clavos muy marcados.

Detrás de la primera barcaza, otra avanza transportando a cuatro hombres, de tres cuartos, con cabeza ladeada de perfil, barba y coraza gris. En el grabado, encima de los navegantes, se lee *INDVPERATORES VICTI SVBIERE TRIVMPHO* «Los emperadores vencidos se han sometido al triunfo», y en el borde de la barcaza, en italiano, *IMPERATORI PRIGIONI* «Emperadores prisioneros».

La tercera barcaza se encuentra a cierta distancia de las otras dos. En ella hay cinco hombres, uno de ellos de piel negra. A la derecha, de tres cuartos y con aureola, uno está remando. De los otros cuatro –todos con barba, corona y coraza–, tres son retratados de tres cuartos; el otro, esposado y de perfil. Gracias al grabado, podemos identificar al remero como Jeremías; para los demás, dice *LI RE PRIGIONI DELLA SCHIESA* «Los reyes prisioneros de la santa Iglesia». En la estampa, debajo de la embarcación se encuentra otra inscripción (ausente en el cuadro): *DVCVNTR REGES MANIBVS / POST TERGA REVINCTIS* «Los reyes son guiados con las manos atadas detrás de la espalda».

Sector 3: Las barcazas de los herejes y de los cismáticos (Fig. 6)



Fig. 6. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 3. Detalle

Se trata de dos barcazas conducidas por dos diablos que están llevando herejes y cismáticos. El artista ha mantenido el diseño de la estampa. En la embarcación de la izquierda, el diablo es retratado con el cuerpo de perfil y la cabeza de tres cuartos; a diferencia del grabado, no sostiene el timón con ninguna mano. A su lado se ve solo la cabeza de un hombre con gorro rojo, que se protege con un escudo. Más abajo hay otro hombre, con gorro y vestimenta blancos, traspasado por una flecha. Se aprecian dos hombres más, parados de espaldas. El quinto, muerto, ha caído sobre el borde de la nave. El pintor ha añadido el detalle del chorro de sangre que sale de la cabeza traspasada por una flecha. En la embarcación hay solo una inscripción, situada en el borde: *NAVIS HERETICORVM* «La nave de los herejes». Además, en la estampa se lee, en una placa rectangular, *HERETICI IACV: / LIS IM[M] ANIA TER: / GA RESOLVVNT* «Los herejes relajan las gigantescas espaldas con los dardos».

La segunda barcaza es conducida por otro diablo. Se halla de espaldas y sostiene un remo con la mano derecha. A diferencia de la embarcación de la izquierda, todas las personas aquí retratadas están muertas, traspasadas por flechas. El pintor ha conservado las posturas de los personajes del grabado, aunque ha eliminado una persona semioculta al costado del último cuerpo de la derecha, además de un mástil partido en dos. En la popa observamos una bandera con el escudo de los Habsburgo, que en el grabado encontramos en la escena de batalla entre Cosroes II y Heraclio²⁸. Con respecto a las inscripciones, en un panel rectangular, al lado externo de la popa, se lee *NAVIS SCI·SM / [A]TICORV[M]* «La nave de los cismáticos». Esta inscripción, en la estampa, se ubica en el borde de la barcaza; además, hay un panel rectangular donde dice *HI SVNT / SCISMATICI SERMONVM VVL: / NERA PASSI* «Estos son los cismáticos, quienes sufren por las heridas de los sermones».

Cerca de las embarcaciones, algunos hombres flotan en el mar entre grandes peces, olas y vegetación. De izquierda a derecha, con la ayuda del grabado, se identifica a Lutero, Arrio, Pelagio y Sabelio. En la orilla destaca la presencia de conchas y frutos, como un higo y manzanas, relacionados con el Paraíso y el episodio del pecado original: esto está ausente en la estampa.

Sector 4: La batalla entre Cosroes II y Heraclio (Fig. 7)



Fig. 7. *Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma*. Sector 4. Detalle

28. Ver sector 4.

En la esquina inferior derecha del cuadro se muestra una escena de batalla: se trata del enfrentamiento entre el rey persa Cosroes II y el emperador bizantino Heraclio. Cosroes saqueó Jerusalén en 614 y destruyó el Santo Sepulcro. Luego fue atacado por los bizantinos, liderados por Heraclio, y derrotado en 628. Se propone aquí el momento en que Heraclio mata a Cosroes II con su espada mientras ambos montan a caballo (aunque, en realidad, históricamente Cosroes II haya muerto asesinado a manos de su hijo Kawadh). El pintor ha conservado solo a los guerreros de la primera fila. En la escena leemos las siguientes inscripciones: *PRO FIDE CERTANT* «Luchan por la fe», de difícil lectura por su color y ubicación; *HERACLIVS IMP(ERATOR)* «Heraclio emperador», debajo de Heraclio y su caballo; y *[C]OSROE REX PERSAHVM* «Cosroes rey de los persas», cuya última letra fue corregida de *N* a *M*. En el grabado leemos *COSDROAS PERSAR[VM] REX*.

Sector 5: El templo pagano (Fig. 8)

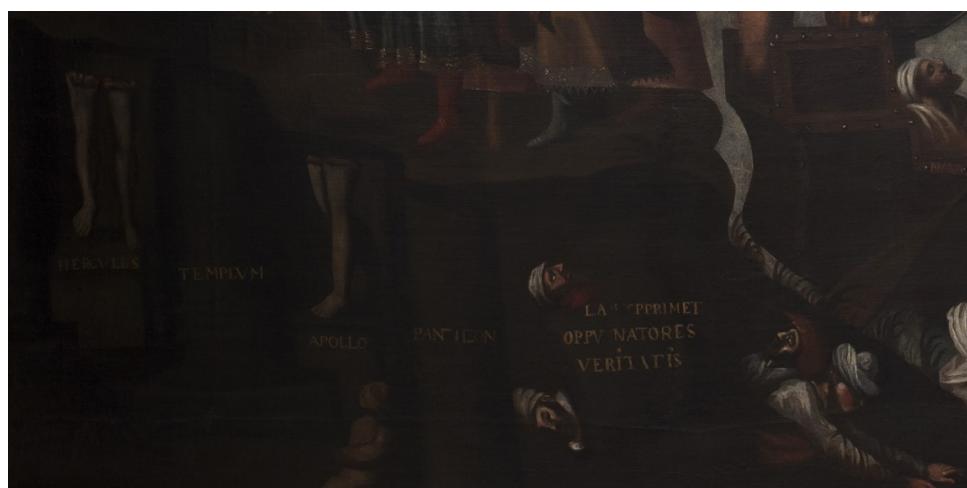


Fig. 8. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 5. Detalle

En la esquina izquierda de la pintura se hallan, alternadamente, dos pedestales y dos partes de columnas. Encima de los pedestales se perciben las extremidades inferiores de dos estatuas que serían, según las inscripciones, de los dioses *HERCVLES* y *APOLLO*, Hércules y Apolo. En las columnas leemos las palabras *TEMPLVM*, «El templo» y *PAN[THE]ON*, «De todos los dioses». En primer plano aparece un niño con rasgos indígenas, retratado de perfil: representaría, considerando el grabado, una estatua antigua. Curiosamente, viendo los colores usados, las piernas de los dioses parecen estar hechas de carne y no de piedra. En la estampa, los nombres de los dioses, en la base de las estatuas, están en italiano, y encontramos las palabras *TEMPLVM PANTHEON* juntas y correctamente contextualizadas en el piso del templo, entre las estatuas antiguas. Al costado de la columna con la palabra *PANTHEON*, el lienzo presenta cuatro hombres echados en una orilla. Sus cuerpos están casi completamente cubiertos por una tabla marrón que lleva

una inscripción con un agujero, que podría ser así interpretada: *LA[PIS Q]PPRIMET / OPPV[G]NATORES / VERITATIS* «La piedra aplastará a los que atacan la Verdad». En cambio, en el grabado los hombres en la misma situación son cinco, y la loza lleva una inscripción en italiano donde se menciona a unos «cónsules judíos y prefectos», quienes, por orden de un emperador, infligieron suplicios a los santos mártires; los costados de los suplicantes hay otras dos placas grandes con inscripciones sobre los que pusieron en dificultad a la Iglesia en algún momento histórico.

Sector 6: El milagro de los tres jóvenes (Fig. 9)



Fig. 9. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 6. Detalle

Cuatro hombres, uno de perfil y los otros de tres cuartos, se están acercando a una estatua colocada encima de una columna. El que se encuentra más cerca del monumento es claramente un soberano, ya que lleva una corona en la cabeza y un cetro en la mano derecha. Con ese brazo levantado y el dedo índice está señalando la estatua. Detrás de él, dos hombres, probablemente sus guardias, llevan cada uno espada y sombrero al estilo oriental. Una última figura masculina, con bigotes y pelo largo y suelto, está mirando a los guardias. El pintor ha agregado sombras de cabezas en segundo plano (en el grabado la cantidad de personajes es mayor). En la pintura, encima de las cabezas de los hombres se aprecian algunos instrumentos musicales, entre los que se reconocen tres tubas rectas y un cuerno (en la estampa solo hay dos tubas rectas). Encima de la columna a la que se dirigen se encuentra la inscripción *STATVA NAVCHODONOSOR* «La estatua de Nabucodonosor». Esta estatua representa a un hombre de perfil, vestido con túnica larga y con un bastón corto en la mano derecha. En el grabado, en la columna que sostiene la estatua leemos *NABVCODONOSOR*, sin *H*, y, más abajo, la presentación en italiano del tema principal del cuadro —la nave de la Iglesia, que siempre ha aguantado frente a los ataques de los enemigos— y del episodio de la conversión de Pablo representado en el sector 7.

En segundo plano, al costado de la columna, tres jóvenes con el cuerpo de tres cuartos, dos con la cabeza de perfil y uno de tres cuartos, desnudos, se encuentran en medio de llamas de un horno y están pidiendo ayuda. Los laterales están rezando con las manos juntas y el del centro muestra la palma de una mano. Todos miran a un ángel de larga túnica y alas rosadas que está por entregarles la palma del martirio. Gracias a la inscripción colocada encima del horno en la estampa, entendemos que la escena representa momentos de un episodio narrado por el profeta Daniel²⁹: los jóvenes judíos Sadrac, Mesac y Abednego son arrojados a un horno por no haber respetado la orden del rey Nabucodonosor II de Babilonia de adorar a un ídolo de oro. Sin embargo, por intervención divina, los tres no se queman y se salvan. El rey, espantado por el poder de Dios, que había protegido a los jóvenes en el horno, decreta que la blasfemia contra Yahvé será castigada con el descuartizamiento. La representación propuesta en la pintura incluye la presencia activa de un ángel: de hecho, en la versión católica del episodio, después de que Abednego confiesa sus pecados y pide a Dios que los salve, tanto a él como a sus compañeros, el ángel interviene para enfriar el horno y salvar a los muchachos. En el grabado y en la pintura vemos, entonces, algunos momentos de la historia: Nabucodonosor, acompañado por dos guardias y otras personas, indica la estatua «declarándola» objeto de culto; el milagro de los tres jóvenes, quienes, aunque arrojados a un horno, permanecen a salvo y cantan alabando a Dios; y los tres jóvenes que están a punto de recibir la palma del martirio. La historia quiere mostrar la poderosa intervención de Dios frente a la política de los reyes paganos.

29. Vulgata, Dan 3.

Sector 7: Damasco (Fig. 10)



Fig. 10. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 7. Detalle

La inscripción *SAVLE SAVLE QUÍD ME PERSECVERES* «Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?», sigue un rayo de luz que, desde los evangelistas Mateo y Marcos, llega a golpear a un hombre, que está cayendo hacia atrás. Se representa aquí la conversión de san Pablo camino a Damasco. Cerca de él, en una colina, escapan algunos jinetes retratados de espaldas. Al fondo, entre unos edificios, reconocemos tres minaretes, dos de los cuales enmarcan una cúpula decorada, quizás de la Gran Mezquita, con el creciente lunar que alude a la ocupación turca de Damasco. El pintor ha simplificado los edificios del fondo y ha reducido la cantidad de soldados que escapan. Encima de la inscripción mencionada, al costado de la ciudad, vemos una serpiente con muchas cabezas que representaría al diablo. De todas las inscripciones en italiano y latín de la estampa presentes en el sector, el artista cusqueño ha conservado solo *DAMASCVS* «Damasco».

Sector 8: Constantinopla (Fig. 11)



Fig. 11. Nave de la Iglesia del Museo Pedro de Osma. Sector 8. Detalle

En el sector se observa una escena ambientada en, como dice la inscripción, *CONSTANTINOPOLIS* «Constantinopla». Es interesante notar que, al igual que en el sector 7, el nombre de la ciudad está escrito en italiano en el grabado. Tres edificios terminan, en la parte superior, con un creciente lunar. En primer plano, cinco hombres –en el grabado son más– con sombrero al estilo oriental, de tres cuartos y de perfil, dos parados y tres de rodillas, reciben la visita de un papa, reconocible por la mitra, el cual está acompañado por cinco hombres representados de perfil y de frente, quienes serían soberanos, por las coronas que llevan puestas. El papa, bajo un estandarte sostenido por uno de los soberanos, está impartiendo el bautismo de conversión al hombre arrodillado frente a él. La inscripción en italiano del grabado nos deja saber que se trata de un «imperatore de' Turchi», «emperador de los turcos». Al fondo se percibe la silueta no bien definida de más hombres, que serían otros turcos según el grabado. Dos barcazas, una vacía y la otra guiada por un joven de espaldas, se están acercando al puerto de la ciudad.

CONSIDERACIONES SOBRE LA ORIGINALIDAD ICONOGRÁFICA DE LA PINTURA

Resulta interesante hacer consideraciones sobre la originalidad del lienzo desde el punto de vista iconográfico. Comparándolo con el modelo, se observa una organización diferente del espacio, sobre todo en la mitad inferior, caracterizada por cierta acumulación y falta de «pausas» en la narración de los eventos. Hemos podido constatar que ciertos personajes ubicados en segundo plano en algunos grupos de la estampa –véanse los santos del castillo de proa y los apóstoles– no aparecen en el cuadro. Algunos personajes han sido excluidos, otros han sido incluidos: con respecto al grupo de santos en el puente, observamos que Juan Gualberto fue reemplazado por una figura femenina que interpretamos como santa Teresa de Jesús, que aparece también en el puente de la nave de San Lorenzo de Potosí, debajo del Cristo crucificado. Entre los fundadores de las órdenes no está Bruno de Colonia, mientras que san Ignacio de Loyola, ausente en el grabado, destaca en el lienzo sosteniendo el anagrama jesuita. Un dato que podría ser relevante para proponer una hipótesis sobre la procedencia de la pintura tiene que ver justamente con san Ignacio, así como con la decoración del escudo del arcángel Miguel, donde, en lugar de los símbolos cardenalicios de la estampa, encontramos nuevamente el anagrama jesuita. Esto nos podría hacer pensar en un posible encargo de la pintura de parte de la orden, que creía fuertemente en la función evangelizadora del arte³⁰. Cabe señalar que san Ignacio está también en el *Triumphus Ecclesiae novohispano* y en el ejemplar de San Lorenzo de Potosí, y que el anagrama jesuita aparece también en el *Triumphus Ecclesiae* de Huancavelica.

30. En un estudio reciente, Diego Mellado ha relacionado la alegoría del triunfo de la Iglesia con la difusión del mensaje cristiano en las reducciones jesuíticas en Paraguay, proponiendo también consideraciones sobre la pintura cusqueña (ver Mellado, 2024). Ver también Gaune y Sanfuentes, 2021, pp. 20-22, sobre la relación entre el jesuita Francisco Javier, la nave y el mar. Acerca de la importancia dada al arte por los jesuitas en su misión evangelizadora, ver Gutiérrez y Viñales, 2003, pp. 264-270.

Además, la postura y el aspecto físico de algunos personajes han sido modificados. Por ejemplo, san Guillermo de Vercelli, que conserva su postura, lleva tonsura en lugar de gorro. Por otra parte, los colores de la pintura agregan dramatismo a las escenas: el chorro de sangre que brota de uno de los herejes asesinados es un potente detalle que solo considerando la incisión no se podría apreciar.

El artista cusqueño, a diferencia de Philippe Thomassin y de los autores de las otras naves, también ha expresado su originalidad a través de la representación de la naturaleza: en el sector 3 destaca la presencia de frutos (relacionados con el pecado original) y de conchas, ausentes en el grabado. En el mar se han añadido peces, y en la tierra de la batalla entre Heraclio y Cosroes II, flores. En el sector 5 resultan curiosas la representación de las piernas de mármol de las estatuas paganas de Apolo y Hércules, como si fueran de carne y hueso, además de la caracterización, en primer plano, de la estatua con los rasgos de un pequeño indígena. Finalmente, es significativa la exclusión de las profecías apocalípticas del beato Cirilo y de Joaquim de Fiore, populares en el siglo xvi e importantes en la estampa³¹. En el lienzo no encontramos ni la ilustración referida a la profecía de Cirilo ni el texto de Job incluido en las bobinas y alrededor de la serpiente que podemos observar en el sector 7 del grabado. De toda esta tradición, en la obra cusqueña ha quedado solo la serpiente que, por la ausencia de las palabras explicativas del profeta, resulta descontextualizada. En los lienzos de Huancavelica y de Ocopa encontramos algunos elementos iconográficos referidos a las profecías.

Por último, es muy importante detenerse en la figura de san Pedro: si los bigotes y la barba se inspiran en la estampa, nos llama la atención una suntuosa vestimenta papal que no encontramos ni en el grabado ni en los otros ejemplares de *Triumphus Ecclesiae* del contexto americano. De hecho, en estos casos el santo no lleva ninguna corona y su apariencia es humilde; solo en la nave de San Lorenzo de Potosí la bandera encima del santo lleva un escudo papal. En el lienzo del Museo Pedro de Osma la caracterización de san Pedro resulta, entonces, llamativa, y denota cierta originalidad en comparación con otras obras.

CONSIDERACIONES SOBRE LA ORIGINALIDAD EPIGRÁFICA DE LA PINTURA

Respecto de las inscripciones del grabado, la estudiosa Francesca Piccirillo explica que «la nomenclatura visual-verbal sigue los cánones de la mnemotécnica: en lugar de las letras del alfabeto encontramos cartelas doctrinales visualizadas por imágenes»³². Los textos, todos en latín —en el grabado hay muchas inscripciones en italiano también, omitidas en la pintura—, sirven para identificar o explicar algo importante con referencia a ciertas imágenes. Desde el punto de vista epigráfico, la estampa resulta ser más rica que el lienzo; de hecho, en él no están todas las inscripciones latinas del modelo: en la pintura limeña se decidió excluir algunos textos como, por ejemplo, los nombres de los herejes que se ahogan en el mar, presentes en la nave novohispana y en la de Potosí. El criterio de elección utilizado

31. Sobre la relación entre las profecías y el motivo de la nave de la Iglesia, ver Mujica, 2002, p. 222.

32. Piccirillo, 1984, p. 276 (traducción del italiano realizada por la autora).

debe haber sido la claridad: considerando también el espacio a disposición, se decidió proponer en la pintura solo aquellas inscripciones que fuesen indispensables para la comprensión de las imágenes y que transmitiesen enseñanzas relevantes. Podemos distinguir dos tipologías de textos:

1) Identificativos (en la mayoría de los casos). Leemos palabras que sirven para identificar personalidades importantes del cristianismo o relacionadas con ciertos acontecimientos históricos. En el primer grupo se puede citar a Cristo —cuyo nombre propio no se menciona, sino su denominación de «*Rex Regum et Dominus Dominantium*», a los cuatro evangelistas, a los fundadores de algunas órdenes religiosas, a los doctores de la Iglesia, a los autores de textos sagrados, al emperador Heraclio y a los reyes Cosroes II y Nabucodonosor, además de objetos como la nave de la contemplación mística, los libros de las Sagradas Escrituras, las barcazas de los herejes y de los cismáticos, el templo pagano, las estatuas de Apolo y Hércules, y ciudades como Damasco y Constantinopla. Incluimos en este grupo también la inscripción con el título de la obra, *TRIVMPHVS ECCLESIAE*, que, al igual que las palabras del Libro de los Salmos, se encuentra en otra ubicación respecto de la estampa.

2) Inscripciones de carácter doctrinal. En primer lugar, unas definen la misión de la Virgen María, algunos santos, doctores de la Iglesia, apóstoles y del emperador Heraclio y su ejército. En segundo lugar, leemos palabras procedentes de textos sagrados (sectores 1a, 1g y 7). En tercer lugar, encontramos inscripciones que podríamos definir como «yusivas», ya que exhortan al creyente a tener cierta actitud de buena voluntad (1h); a tener fe (1d); a recordar lo que impulsa al creyente a seguir el mensaje cristiano: el *desiderium Paradisi* (1h); el destino de los que atacan la Verdad católica (5). Finalmente, la inscripción del mástil explica el valor de este símbolo (1c).

No han sido transcritos los nombres de los santos, en italiano en el grabado. Solo la comparación con este permite identificar quiénes son los navegantes. Evidentemente, no era necesario que el público reconociese a todos los personajes: su presencia en la nave y su vinculación con lo sagrado y con el mensaje cristiano, simbolizados por la aureola, transmitían de por sí una gran autoridad. En cambio, respecto de personajes como Heraclio, Cosroes II, los evangelistas y Nabucodonosor, y de las ciudades Damasco y Constantinopla, añadir estos nombres era necesario, porque su clara identificación permitía una comprensión segura. En el caso de las barcazas, ha sido importante dar indicaciones sobre la tripulación en cuanto a los herejes y los cismáticos, grupos que han puesto a la Iglesia en dificultades y que, por tanto, ameritan recibir los ataques de los santos. Con relación a las otras embarcaciones, se distinguen hombres esposados, hecho que ya indica su condena.

Se observan algunos errores ortográficos y particularidades que, sin embargo, no afectarían la comprensión de los mensajes: encima del mástil se lee *EVNES* en lugar de *FVNES*, y *FVMDATORES* en vez de *FVNDATORES* en la base del mismo mástil; en la inscripción ubicada sobre los apóstoles dice *EVNDANTES* en lugar de *FVNDANTES*; en la placa de san Pedro, que presenta evidentes problemas de diagramación, en *Q(VOD)CVNQ(VE)* la *N* debería ser *M* y leemos *ERT* en lugar de *ET*; en la inscripción referida a los doctores de la Iglesia se perciben claramente algunas

enmendaduras, producto de cambios en la diagramación del texto; en el castillo de proa la función de *D* y *NO* no resulta clara. En la palabra *CONSTANTINOPOLIS*, la primera *N* recuerda el estilo de Guamán Poma de Ayala; en *VOLVNTAꝝ* la *S* es al revés, y en la palabra *NABVCHODONOSOR* hay una *H* que en la estampa no está presente. En el sector 4, en *PERSAHVM*, genitivo plural referido a *REX*, la segunda *R* ha sido reemplazada por *H* y la *M* final es el resultado de una *N* corregida. En la inscripción de san Pablo, *PERSECVERES* reemplaza *PERSECVERIS*. En el sector 5 hay un detalle interesante: las palabras *TEMPLVM PANTHEON* no fueron comprendidas, ya que han sido consideradas por separado como nombres de deidades en los pedestales, al igual que *APOLLO* y *HERCVLES*. Estas últimas observaciones llevarían a pensar que la persona que copió las inscripciones habría tenido un conocimiento muy básico o quizás nulo del latín, y que se habría limitado a copiar algunas inscripciones sin entenderlas completamente.

En el caso de los textos bíblicos, la presencia de abreviaturas que en la estampa no aparecen podría ser prueba del uso de fuentes manuscritas diferentes de las que usó el grabador (ver el caso de las palabras relacionadas con Cristo y san Pedro).

Finalmente, la inscripción del sector 5 referida a los «*oppugnatores veritatis*» (de difícil lectura y ausente en la estampa) representa otro elemento de originalidad que reforzaría la idea del triunfo de la Iglesia sobre los que la atacarán.

CONCLUSIONES

La pintura del Museo Pedro de Osma presenta caracteres de originalidad respecto de su grabado de referencia, sobre todo desde el punto de vista epigráfico. El criterio-guía que ha determinado ciertas elecciones de parte del mecenas ha sido la necesidad de facilitar la comprensión inmediata de ciertas escenas y la transmisión de mensajes doctrinales. Es significativo que se haya decidido mantener las inscripciones solo en latín, como en el grabado, sin traducirlas, y omitir las italianas. Por su parte, en el caso de la nave de Huancavelica, por ejemplo, se prefirió traducir los textos al español, y en la pintura de San Lorenzo de Potosí los barcos de los prisioneros son identificados con palabras en francés. El latín, idioma de la Iglesia católica, era estudiado y entendido por los religiosos y por la alta sociedad española laica: como afirma Ángela Helmer en su estudio *El latín en el Perú colonial*, «tanto el español culto como el latín eran las lenguas de prestigio en la Colonia, y solo quien tenía acceso a ellas podía reclamar un lugar entre los administradores del poder»³³. Considerando un hipotético público del lienzo compuesto por religiosos y por la aristocracia de ascendencia española, los mensajes eran perfectamente entendibles. Ya que se desconoce su procedencia, resulta difícil afirmar a ciencia cierta cuál era el objetivo de la pintura. Podemos pensar que la voluntad de mantener los mensajes en latín se relacione con la intención de afirmar con fuerza, en cierto contexto religioso, el poder de la Iglesia a través del uso de su idioma oficial y «sagrado». Esta intención se relacionaría también con la caracterización especial y única de san Pedro, elegantemente vestido a la manera de un papa. Este detalle amplificaría

33. Helmer, 2013, p. 72.

el valor de las palabras *Triumphus Ecclesiae*: el papa de Roma tiene el timón de la Iglesia en las tempestades. La falta de referencias explícitas a herejes específicos como Lutero o Sabelio se debería a la voluntad de representar solo lo necesario por razones de diagramación. Además, evidentemente en el contexto virreinal peruano la influencia protestante sería significativa tiempo después. La presencia del pontífice en la pintura mostraría claramente la fuerte relación de dependencia existente entre el contexto peruano y Roma. Si el lienzo de Ocopa pertenece al convento de Santa Rosa, y el de Huancavelica, el novohispano y el de San Lorenzo de Potosí encuentran su lugar en iglesias de centros religiosos relevantes, es muy probable que la pintura del Museo Pedro de Osma proceda de un templo importante en donde fuese oportuno afirmar el poder de la Iglesia de Roma. El lugar de culto puede estar relacionado, al igual que en el caso franciscano de Ocopa, con una orden específica como la de los jesuitas, considerando la presencia del anagrama y de san Ignacio en un lugar destacado de la embarcación, tomando en cuenta que para ellos el arte tenía una gran función pedagógica en la transmisión del mensaje cristiano en todo el mundo³⁴. Luisa Fiocco, acerca del grabado *Los sermones ilustrados* de Diego Valadés (1579), donde un religioso, desde un púlpito de una iglesia muy atestada, brinda explicaciones sobre una serie de cuadros, afirma que «se trataba de dar mayor fuerza a las abstractas argumentaciones teológicas apoyando sus explicaciones verbales con vívidas representaciones gráficas»³⁵. Entonces, otro propósito de la pintura sería didáctico: palabras e imágenes se complementan para llevar al público, religioso y laico, un mensaje necesario. La pintura incluye historias que se relacionan con la esperanza de salvación, que es el objetivo del mensaje cristiano: la salvación de la nave en medio de tempestades, la de Pablo, la de los tres jóvenes en el horno, la de Heraclio y la de los otomanos de Constantinopla. Finalmente, en todo el lienzo, imágenes y palabras contribuyen en confirmar el poder de Dios y de su mensaje salvífico en un mundo que, según los conquistadores cristianos, necesitaba ser convertido y, por ende, salvado. Estamos frente a una pintura con una fuerte intención comunicativa. Este primer estudio iconográfico y epigráfico —que idealmente debería impulsar otras investigaciones— revelaría la voluntad de parte de la orden que ha encargado la pintura de diferenciarse del modelo para crear una obra que exprese un mensaje adaptado a un contexto específico del Perú virreinal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biblia Sacra Vulgata, en línea, <https://www.biblegateway.com>.
- Calabi, Ida, *Epigrafía latina*, 4.^a ed., Bologna, Cisalpino, 1991.
- Calbarro, Juan Luis, «*Navis Ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria*», *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 15, 2002, pp. 293-317.

34. Acerca de la importancia dada al arte por los jesuitas en su misión evangelizadora, ver Gutiérrez y Viñales, 2003, pp. 264-270.

35. Fiocco, 2009, p. 39.

- Fiocco, Luisa, «El grabado, medio peregrino entre Europa y América Virreinal», en *De Ambéres al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, ed. Cécile Michaud y José Torres della Pina, Lima, Impulso, 2009, pp. 37-46.
- Gaune, Rafael, y Oyala Sanfuentes, «Editorial. El mar y la nave. Construcción de saberes y variaciones iconográficas-históricas en las alegorías del triunfo de la Iglesia católica», *Revista Razón Crítica*, 10, 2021, pp. 17-31. <https://doi.org/10.21789/25007807.1718>
- Giannini, Federico, e Ilaria Baratta, «El barco de la Iglesia: una imagen propagandística de la Contrarreforma», *Finestre sull'Arte. Ancient and Contemporary Art*, 16 de junio de 2022, s. p. <https://www.finestresullarte.info/es/obras-y-artistas/el-barco-de-la-iglesia-una-imagen-propagandistica-de-la-contrarreforma>
- 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. Giovanni Sale, S. l., Milano, Jaca Book, 2003, pp. 239-276.
- Helmer, Ángela, *El latín en el Perú colonial: diglosía e historia de una lengua viva*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Grupo Pakarina, 2013.
- Leibfried, Stephan, y Wolfgang Winter, *Ships of Church and State in the Sixteenth-Century Reformation and Counterreformation: Setting Sail for the Modern State*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2014 (Max Weber Lecture Series. MWP-Programme, 2014/05).
- Llompart, Gabriel, «La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI Y XVII», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25, 1970, pp. 309-335.
- Mellado, Diego, «Naves entrando al río Uruguay: sobre la alegoría del triunfo de la Iglesia y las misiones en la Provincia Jesuitica del Paraguay (siglo XVIII)», *Arte-facto Visual*, 8, 14, 2024, pp. 229-234. https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_77cd72cdc33b4cf9a252b98bc3cdf5d5.pdf
- Migne, Jacques-Paul, *Patrologiae Cursus Completus*, París, Imprimerie Catholique, 1845.
- Moreno, Fernando, *Del arca de Noé a la nave de la Iglesia. Símbolos de salvación*, Córdoba, UCO Press Editorial Universidad de Córdoba, 2023.
- Mujica, Ramón, «El arte y los sermones», en *Barroco peruano*, ed. Pierre Duviols, Teresa Gisbert, Roberto Samanez Argumedo y María Concepción García Sáiz, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 219-314.
- Museo Pedro de Osma, Lima, Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2004.

Piccirillo, Francesca, «*Navis mysticae contemplationis*», en *L'arte degli anni santi. Roma. 1300-1875*, ed. Marcello Fagiolo y María Luisa Madonna, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, p. 276.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Ciudad de México, Alianza Editorial, 1992.