

Lic. Alberto Martín ISIDORO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

El pensamiento visual contrarreformista de Italia y de Flandes meridional se encuentra condensado en una pequeña iglesia de impronta mudéjar en el corazón del Collao jesuítico. Una serie de murales que se desarrollan en los transeptos de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Juli – actualmente Perú –, nos da la pauta de cómo son aprehendidas las manifestaciones estéticas recientes de los grandes centros artísticos metropolitanos y reelaboradas para la evangelización – afectada ya por la reflexión tridentina – en esta nueva periferia occidental.



Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Juli

(GISBERT T. *et al.* 1979: 65)(1)

Para la comprensión de este dispositivo evangelizador, dispuesto en estas dos capillas de esta iglesia en cruz latina, es fundamental conocer las fuentes gráficas grabadas realizadas por diversos artistas europeos, las cuales fueron unificadas por la mano de un muralista collavino, posiblemente bajo la égida de un artista como Bitti. Recordemos que «El Hermano Bernardo Bitti estuvo en Juli cuando se hizo la decoración mural de la Asunción, lo que nos hace pensar que estas pinturas están bajo su influencia y son obra de artistas indios que trabajaron con él.»

Antes de avanzar con el tema de la pintura mural, es importante considerar dos puntos. En primer lugar, recordar que la doctrina dominica de Juli pasó a manos de los jesuitas hacia 1576 por insistencia del Virrey Toledo, en base a ideas ya presentes en el visitador Garci Diez de San Miguel, quien consideraba que el ejemplo jesuita iba a revertir la negligencia dominica e imponer una norma de comportamiento en cuanto a la forma de evangelizar a los naturales. (GUTIÉRREZ R. 1978) La iglesia de la Asunción estaba ya terminada hacia 1602, formando parte del grupo de las tres iglesias de esta ciudad que son finalizadas, a instancias de los jesuitas, al principio del siglo XVII, es decir, junto con la de San Juan y la de Santa Cruz. (EGAÑA A. DE 1954: 304-306)



Capilla del Evangelio



Capilla de la Epístola

En segundo lugar, las fechas de construcción – sobre todo, las de terminación de obras – de esta iglesia suele ser problemática como es habitual con estos edificios de adobe. Este tipo de fábrica sufre constantemente la reconstrucción total o parcial por ampliaciones, mejoras o, simplemente, mantenimiento. En el caso de las iglesias de la región de las riberas del Titicaca, se suma que, a partir de fines del siglo XVII(2) y, sobre todo, en el siglo XVIII comienzan un proceso de petrificación. Es decir, «... no se intentaba arreglar tal o cual parte del antiguo templo, sino que se pretendía rehacerlos poco a poco hasta sustituir la iglesia de adobe, con cubierta de madera y portada de ladrillo, por otra de piedra ricamente tallada.» (GISBERT T. *et al.* 1985: 272) En Juli, se ven las distintas etapas de este proceso; la Asunción sólo fue intervenida en su torre antes de la expulsión de los jesuitas en 1767. La petrificación sería un proceso que da a estas construcciones cierta estabilidad en cuanto a que conserva ciertos rasgos espaciales y proporcionales a nivel de planta y, a veces, en relación a la fachada. Por último, en relación a la fecha de conclusión de la Asunción, es importante la datación de su pintura mural. Este es un arte íntimamente ligado con el final de las obras, lo cual hace que tenga peso como criterio de datación para el resto del edificio y viceversa.

## LAS CAPILLAS

La organización pictórica del muro en las capillas está hecha a partir de un alto zócalo rematado por una cenefa de cabezas de hombres verdes y jarrones, arriba de la cual se desarrolla dentro de cartelas o en friso el programa iconográfico.



Friso ornamental con mascarás de sátiros y jarrones de Theodor de Bry y la cenefa al fresco.

La fuente gráfica de la cenefa está concebida como una copia interpretada de los grabados con grutescos de Theodor de Bry (1528-1598). De Bry es un orfebre 'moderno', es decir, un artista que rompió con la tradición gótica y se insertó de lleno en el manierismo; y esto puede verse en su diseño que es delicado, elegante, ligero y gracioso, pero no deja de ser nórdico y, «...en sus estampas funde el espíritu flamenco al espíritu del renacimiento italiano.» (ROUAIX, P. 1885: 780) Cuando se habla de copia interpretada, se plantea que la disposición estructural básica y/o ciertos rasgos estilísticos están presentes. En el caso de esta guarda, que se inspiraría en un grabado que se lo suele catalogar como *Friso ornamental con mascarás de sátiros y jarrones o Friso con mascarón en el centro* – c1589-c1590 (JONG M. DE *et al.* 1988: 46)(3) – se mantienen los ejes temáticos de composición, esto es, las mascarás de sátiros – hombres verdes – y los jarrones, pero, simplificando los complejos roleos y arabescos. Sin embargo, las transiciones entre dichos ejes son fuertemente modificadas aunque mantienen la idea de la presencia del elemento animal pero transformado por el simbolismo cristiano, ya que se representan pájaros, metáfora de las almas de los redimidos, que pican el racimo de uva eucarística. Además, las sutiles asimetrías de De Bry son dejadas de lado por un ritmo compositivo claramente simétrico.

Por otra parte, las cartelas responden al estilo ornamental flamenco llamado de bandas (Bandwork o Strapwork: 1541-1630) que se desarrolló a partir del estilo de Fontainebleau, donde fueron especialmente relevantes los aportes de Rosso Fiorentino y Francesco Primaticcio (1535-37). (CAMPBELL G. 2006: 401; RILEY N. *et al.* 2004: 13) Este estilo se caracteriza por generar marcos donde bandas estilizadas – que parecen cuero o metal recortado – se enlazan, se atraviesan unas a otras, presentan pequeñas horadaciones y se



Cuatro catuchos de Jan Vredeman de Vries

queiebran para terminar en roleos, en una especie de trébol o en un círculo con un orificio; dichas bandas se combinan con la lógica y el vocabulario de los grutescos generando una formula exitosa. Este estilo llegó desde Flandes a España y, de aquí, pasó a América. Uno de sus representantes fue Jan Vredeman de Vries, del cual Soria (SORIA M. 1956: 22-23)(4) relaciona uno de sus grabados – c1555-c1560 (JONG M. DE *et al.* 1988: 105)(5) – a la cartela con el monograma de María de la casa de Vargas en Tunja, Colombia. Mientras que Gisbert y Mesa asignan este estilo de bandas – Vredeman de Vries (GISBERT T. *et al.* 1979: 29) / Abraham Ortelius (MESA J. DE *et al.* 1982: 236) – tanto a un friso presente en la Iglesia de Chincheros como a la pintura del almizate del baptisterio de Urcos, ambos atribuidos a Diego Cusi Guaman. Sin embargo, aunque estas cartelas responden en algunos rasgos a la manera de Vredeman de Vries, podrían en realidad estar inspiradas en la serie de Theodor de Bry llamada *Grotisch für alle künstler/Grotis pour tous artisien* – 1589

(GUILMARD D. 1880: 367) –. De Bry publicó una serie de croquis con diseños de grutescos no sólo para un público especializado de orfebres o plateros sino también, como en este caso, para artesanos en general. Dicha serie está formada por cuatro grabados en



Serie *Grotisch für alle künstler/Grotis pour tous artisien* de Theodor de Bry

forma de friso: la primera plancha contiene el título en su cartela central; la segunda una alegoría de la religión con la cruz (Christ Religio); la tercera, Cristo como el Buen Pastor (Ego Sum Pastor Bonus); y, por último, una escena previa al casamiento o alegoría del amor (Manus Manum Lavat). (NAGLER G. 1881: 678-679) Específicamente, se pueden atribuir los dos primeros de estos cuatro grabados como fuentes de inspiración de las cartelas de ambas capillas - salvo la cartela que contiene una representación de la oración en Monte de los Olivos en la capilla del evangelio -. En la composición de los grabados de De Bry, hay una intención de plantear, a partir de la estructura de la cartela central, la posibilidad de poder continuarse a derecha e izquierda para formar un ciclo iconográfico; es de destacar que las cartelas no están pensadas de manera aislada sino de modo interconectado como sucede en la pared donde se encuentra la escena de la visión de La Storta.



En esta atribución, hay que considerar, por una parte, el conocimiento del estilo de bandas que se ve en la soltura con que se lo maneja, y, por otra parte, el alto grado de transformación que pueden sufrir las fuentes gráficas grabadas al ser transpuestas al muro. En la pared del evangelio en el presbiterio, tenemos un ejemplo de ello. Me refiero a la escena de la muerte de la Virgen que está tomada del grabado titulado *Transitus Matris Dei* del *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal (1593), el cual fue esculpido por Hieronymus Wierix sobre diseño del italiano Bernardino Passeri. Aquí, vemos como la escena del grabado es seccionada en dos campos compositivos, está incluso invertida – lo que seguramente significa que fue tomada de una copia de la matriz del grabado original –, también se modifica el piso con un embaldosado que recuerdan los primeros trabajos sobre perspectiva, además en la pared se marcan las hiladas y se coloca una inscripción y, finalmente, a la escena de los santos transportados por ángeles se la puede ver, ya no a través de una ventana sino al fondo de un espacio que se abre al paisaje a un costado.



*Transitus Matris Dei* del *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal y la pared al fresco.

## CAPILLA DE LA EPÍSTOLA O DE SAN RAMÓN



La aparición de la Virgen con el Niño; Paulo III confirmando la Compañía; La muerte de Ignacio invocando el nombre de Jesús\*

En relación al ciclo de Ignacio de Loyola, Flores Ochoa plantea, parafraseando a Schenone (SCHENONE H. 1992: 446), que «...las fuentes gráficas pueden ser los grabados de Cornelio y Teodoro Galle, aunque a principios del siglo XVII existieron varias colecciones de láminas con su vida.» (FLORES OCHOA J. *et al.* 1993: 128) Si comparamos el ciclo mural con dicha serie grabada nos topamos con un primer inconveniente que es el tema de la datación tanto de los murales como de la serie.

Gisbert y Mesa sugieren que «A la etapa de 1601 pertenecen [...] las pinturas que decoran profusamente los pilares y arcos torales y triunfal más el presbiterio de la Iglesia.» (GISBERT T. *et al.* 1979: 65) Esta datación no considera las pinturas de las capillas aquí tratadas ni las de la zona de las paredes del presbiterio que desarrollan el tema de la muerte de la virgen y la doble trinidad. Esto es así porque estas pinturas probablemente hayan sido blanqueadas entorno a 1620(6) y sólo salieron a la luz después de la restauración que tuvo lugar en la década de 1980. Pensemos en cómo está horadado el ciclo ignaciano y el área de la muerte de la virgen por la abertura de nuevas ventanas, algo que no hubiera sido posible dejarlo así con esas pinturas fragmentadas a la vista. A esta modificación

arquitectónica, debió seguirle una renovación iconográfica que tuvo un nuevo impulso poco después de 1622; pues, se canonizó a Ignacio. Estas nuevas circunstancias plantearían un cambio de objetivos de la función de la iconografía ignaciana: mientras el

ciclo primitivo oculto había intentado promocionar la elevación del santo a los altares, luego de la canonización se buscó «...exaltar su memoria, glorificar su figura y propagar la imagen de la Compañía de Jesús que aquel había fundado.» (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS A. 2003: 27)



Ignacio entregando sus vestimentas a un mendigo \*

En cuanto a la datación de la serie realizada por los hermanos Galle, el problema es que habitualmente se la fecha en relación a la publicación de Amberes que ilustró hacia 1610, llamada *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* de Ribadeneira. Sin embargo, los grabados se realizaron después de 1587 y antes de 1602, como lógicamente deduce Creixell, cotejando las citas explicativas de los episodios de las láminas con la edición latina de 1587 conocida como *Antiqua Plantiniana* y la edición ampliada conocida como *Coloniensis* de 1602, correspondiéndose dichas citas con la primera pero no con la segunda. (CREIXELL J. 1950)

Igualmente, es más que probable que esta serie sea la fuente gráfica. Esto no sólo porque al momento de ser concluida la construcción de la iglesia y, por ende, también la pintura mural, era la única serie rica en escenas de la vida de Ignacio que circulaba – pues, la serie conocida como Rubens-Barbé es de 1609 y la de Wierix es de c1613 –; sino porque, además, hay coincidencias evidentes. Sin embargo, no deja de ser una atribución problemática. Se corresponden fácilmente con los grabados, más allá de la concentración temática y de no subordinarse de modo servil a estos modelos, los episodios de: la aparición de la Virgen con el Niño que le concede a Ignacio el don de la castidad, Paulo III confirmando la Compañía lo cual le da institucionalidad a la orden y la muerte de Ignacio invocando el nombre de Jesús(7). Para ellos, se contó con dos grabados: el número 1 y el 13 (este último que sirvió también como modelo a la escena de Paulo III). Tal vez, también pudieron contar con el número 2, es decir, Ignacio entregando sus vestimentas a un mendigo, lo cual simboliza la renuncia a las vanidades. Las escenas restantes, esto es, la aparición de Jesús cuando en la misa es elevada la hostia y la visión de La Storta – que indujo a Ignacio a dar el nombre a la orden –, están invertidas si seguimos estas fuentes gráficas, necesariamente debieron conocerse porque los elementos esenciales aunque muy modificados están presentes. Posiblemente, fue a través de dibujos esquemáticos de las planchas o directamente de las pinturas de Juan de Mesa, mandadas a hacer por Ribadeneira hacia 1585(Sebastián S. 1985: 286) para el Colegio de Alcalá de Henares, las cuales darán lugar a esta serie.(8)



La aparición de Jesús cuando en la misa es elevada la hostia y La visión de La Storta\*



## CAPILLA DEL EVANGELIO O JUSTO JUEZ

Se destaca al fondo de esta capilla, quebrando la estética de las cartelas, un gran friso compartimentado en tres sectores. Cada uno de los cuales representa un tipo de misterios del rosario, es decir, de izquierda a derecha, los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos. Esto está tomado de la serie *Los tres rosarios* realizada por los hermanos Wierix. En realidad, esta serie compuesta de tres estampas pasa por tres estados: «1º) sin firma, ni apellido, ni numeración; 2º) con las palabras Anton. Wierx Fecit. Hieronymus Wierx excud.; 3º) con Anton. Wierx fecit et excudit.» (ALVIN L. 1866: 78-79) Se representa en cada una de las estampas, plantado en un vaso adornado con querubines, un árbol estilizado que varía según el misterio: para los gozosos una palmera, para los dolorosos un árbol espinoso y para los gloriosos un rosal. Un medallón oval central, formado por el cruce de dos ramas, contiene el tema principal: la virgen sosteniendo al Niño Jesús, una piedad y una virgen coronada rodeada de una aureola. Rodeando al medallón central, hay cinco tondos dentro de rosas, unidos por sarta de perlas; estos contienen las escenas de la vida de la Virgen.(9)



Pared al fresco y *Los tres rosarios* de Wierix\*



Frontispicio del *Rosario Figurato* de Luis de Granada, 1577.

Si comparamos las fuentes gráficas con la pintura mural, encontramos en la representación de los misterios gozosos que, por una parte, el árbol no es una palmera como en el grabado y, por otra, que hay muy poca sujeción al modelo en las escenas de cada misterio y, sobre todo, en el medallón central donde el tema es totalmente distinto, si consideramos como están representados los otros dos árboles. Es decir, es probable que no hayan contado con este grabado pero comprendieron el concepto que propone la serie, en la cual se realiza una analogía entre el clima que envuelve a los misterios y el simbolismo que conlleva cada árbol. Por ello, se optó por un rosal para suplir la representación faltante y a esto se sumó el peso del concepto de simetría. También, hay un fuerte cambio en relación al modo de lectura de las escenas: mientras que en el grabado se ubican en registros, leyéndose de arriba abajo y de izquierda a derecha siguiendo el orden de los misterios; en

la pintura mural, se desarrolla desde el tondo del extremo inferior izquierdo siguiendo el sentido de las agujas del reloj. Por otra parte, el número de perlas de cada sarta, que une las escenas en cada tipo de misterios, se atiene a lo dictaminado por la bula *Consueverunt Romani Pontifices* (1569) de Pius V que planteaba la recitación de 150 Ave Marias; por el contrario los grabados no lo hacen.



Pared al fresco y Paseo de Jesús de Wierix

Es importante considerar que la elección de esta iconografía de los hermanos Wierix no es fortuita, ya que era muy conocida, desde 1572, por ilustrar el *Rosario figurato* de Luis de Granada. Se trata de una compilación, hecha por Andrea Gianetti de Salo, de los escritos ascético-místicos del

dominico español. Este libro tuvo gran éxito editorial en el XVI en sus ediciones italianas – romana y veneciana – y se siguió publicando en el siglo siguiente. Además, este gusto por los grabados Wierix es una variable a tener en cuenta en la elección de las fuentes grabadas de esta iglesia, pues, se hace presente en el presbiterio no sólo con el uso del grabado *Transitus Matris Dei* sino también en la pintura del muro opuesto donde se realiza una doble trinidad en base a otro grabado hecho por Antonius y editado por Hieronymus llamado *Paseo de Jesús*. (ALVIN L. 1866: 259) (10)

Esta pintura mural también debió ser blanqueada hacia 1620 en un proceso de mejora o *aggiornamiento* – contemporáneamente a las del ciclo ignaciano y las del presbiterio –, pues, hay un nicho que la horada e interrumpe una frase en latín que interactuaba con ella a modo de orientación para la meditación, algo que no hubiera sido posible si las pinturas hubieran estado visibles. Dicha frase de Proverbios 8, 34 reza: BEATI QVI VIGILANT AD FORES ME(AS QUOTI)DIE. ET OBSERVANT AD POSTES OSTII MEI; es decir, *Felices los que cada día se mantienen en vigilia ante mi portal y respetan las jambas de mis puertas*.(11) La frase invita a la observancia, a seguir el camino trazado por Dios para alcanzar la vida eterna; camino que se explicita en la reflexión sobre el rosario y el modelo de María.

Para concluir, enfatizaremos la importancia de esta doble vertiente italo-flamenca fusionada de variadas formas, en la mayoría de las pinturas analizadas, como en: los grutescos de Theodor de Bry; la utilización del estilo de bandas que encontramos tanto en las capillas como en la zona del presbiterio desarrollado en Fontainebleau por italianos; la fuente grabada de la muerte de la Virgen que esculpida por Hieronymus Wierix fue diseñada por Passeri; o la difusión de una iconografía como la de *Los tres rosarios* de los hermanos Wierix, popularizada por ediciones italianas del *Rosario figurato* de Luis de Granada, compilado por Gianetti de Salo. Sin embargo, estos italianos y flamencos que idearon sus composiciones en un mundo abismalmente distinto, seguramente no hubieran imaginado su utilización resignificada, su amplificación a las dimensiones murales y un uso del color distintivo, por parte de una cultura mestiza. Esta cultura estaba alejada de los rígidos cánones europeos de origen renacentistas o manieristas, a pasos de ser fuertemente impactada por el barroco. De hecho, tampoco se hubieran imaginado su difusión en un ámbito tan ajeno a sus horizontes de expectativas. Y, no obstante, dos espacios geográficos tan alejados, quedaron unidos irremediabilmente por las imágenes y una espiritualidad que las contenía a modo de *koiné*. Dos culturas fundiéndose en los lindes de un occidente colonialista, dos miradas que se hacen una y al hacerlo, ninguna quedaría indemne más allá de las asimetrías de los deseos y esperanzas de cada una. Además, estas culturas indianas están, ya desde fines del siglo

XVI, formando una identidad cristiana de corte característico y, discursos visuales, como los de estos transeptos, manifiestan la matriz impuesta donde lo mestizo será el fruto inesperado del diálogo pero no desde los vencidos, *América capta*.

#### NOTE:

- (1) Aprovecho aquí para agradecer los valiosos aportes de la Dra. Teresa Gisbert para este escrito.
- (2) La fachada de la iglesia de San Pedro de Juli fue terminada en 1688, según la Carta Anua de dicho año [ARSI Peruana 17: Cartas Anuas, 1678-1751]. (BAILEY G. 2010: 464)
- (3) cat. nr. 52.1
- (4) Además, ver figuras 6 e 8.
- (5) cat.nr. 167.14
- (6) «...una carta anua relata desde la residencia de Juli en 1620: acabáronse este año las dos iglesias de Sta. Cruz y de Nra. Sra. que son muy grandiosas» (SORIA M. 1956: 54) Probablemente, haya sido una mejora o *aggiornamento*.
- (7) Posiblemente, la idea de la figura sosteniendo un cirio detrás de la cabecera de la cama de Ignacio haya sido tomada del grabado utilizado para la representación, en el presbiterio, de la muerte de la Virgen.
- (8) «Desgraciadamente, sólo se ha conservado el fragmento de uno de ellos en una colección privada de Barcelona, concretamente el de la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en la casa solariega de Loyola*, con que se abría el ciclo [...] Cada lienzo iba provisto de una inscripción explicativa de la escena representada haciendo referencia al libro y capítulo correspondientes de la vida del santo escrita por Ribadeneira.» (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS A. 2003: 23-24)
- (9) Las escenas de los misterios gozosos son: la anunciación, la visitación, la natividad, la presentación en el templo, Jesús entre los doctores. Los dolorosos: el huerto de los Olivos, la flagelación, la coronación de espinas, Cristo con la cruz a cuestas, la crucifixión. Los gloriosos: la resurrección, la ascensión, el descenso del Espíritu Santo, la asunción, la coronación de la Virgen.
- (10) *Promenade de Jésus*, n° di catalogo 1267.
- (11) Traducción del autor.

\* Fotografie Dra. Ewa Kubiak, Universidad de Lodz, Polonia.

#### BIBLIOGRAFIA:

- ALVIN Louis, 1866, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Arnold, Bruxelles.
- BAILEY Gauvin, 2010, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre, Dame Notre Dame (Indiana).
- CAMPBELL Gordon, 2006, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol. II, Oxford University Press, New York.
- CREIXELL Juan, 1950, *Álbum histórico ignaciano*, Tipografía Delta, Barcelona.
- EGAÑA Antonio de, 1954, *Monumenta peruana*, Vol. VIII, Institutum Historicum S. I., Roma.
- FLORES OCHOA Jorge et al., 1993, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- GISBERT Teresa et al., 1979, *La pintura mural en Sudamérica*, System Verlag, Vaduz (Liechtenstein).
- GISBERT Teresa et al., 1985, *Arquitectura andina. Historia y análisis*, Embajada de España en Bolivia, La Paz.
- GUILMARD Désiré, 1880, *Les maîtres ornemanistes... École Française, Italienne, Allemande et des Pays-Bas...*, vol. I, Plon, Paris.
- GUTIERREZ Ramón, 1978, *Arquitectura del altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.
- JONG Marijnke de et al., 1988, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*, Staatsuitgeverij, Amsterdam.
- MESA José de et al., 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. I, Biblioteca Peruana de Cultura, Lima.
- NAGLER Georg, 1881, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen...*, vol. III, G. Hirth, München/Leipzig.
- RILEY Noël et al., 2004, *Grammaire des arts décoratifs: de la Renaissance au post-modernisme*, Flammarion, Paris.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS Alfonso, 2003, "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica." In, AUSJAL/UCAB., 2003, *Iconografía ignaciana. Serie cuadernos ignacianos 5*, AUSJAL/UCAB, Caracas.
- ROUAIX Paul, 1885, *Dictionnaire des Arts Décoratifs*, vol. I, Librairie illustrée, Paris.



SCHENONE Héctor, 1992, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, Tarea, Buenos Aires.  
SEBASTIÁN Santiago, 1985, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid.  
SORIA Martín, 1956, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Instituto de arte americano e investigaciones estéticas/UBA, Buenos Aires.

---

ABSTRACT:

Italia y Flandes se encuentran condensadas en una pequeña iglesia mudéjar en el corazón del Collao jesuítico. Una serie de murales que se desarrollan en los transeptos de la Asunción de Juli en Perú, concluida en 1602, nos da la pauta de cómo es apropiada la cultura visual reciente de los grandes centros artísticos metropolitanos y reelaborada para la evangelización en esta nueva periferia occidental. Haber descubierto los grabados, pertenecientes a diversos artistas europeos que son unificados por la mano de un muralista collavino, es fundamental para la comprensión de este dispositivo evangelizador. Estas culturas indianas están, ya desde fines del siglo XVI, formando una identidad cristiana de corte característico y, discursos visuales, como los de estos transeptos, marcan la matriz impuesta donde lo mestizo es el fruto del diálogo, *América capta*.