

La iglesia y convento de San Francisco alberga desde 2005 un museo de arte colonial - así como un centro cultural -, cuyas salas de exposición se ubican en los dos niveles del claustro antiguo, en la planta baja del claustro mayor y en el coro de la basílica, incorporando el resto de la iglesia al recorrido museístico durante las horas de la tarde que no se la utiliza para el culto.

El complejo conventual es del siglo XVIII y su iglesia está diseñada en barroco mestizo. Este estilo es básicamente decorativo y se desarrolla intensamente entre 1680 y 1780 en la zona que comprende a Arequipa, la cuenca del lago Titicaca y el altiplano boliviano. Aunque a primera vista se perciba como arcaizante por el uso de plantas renacentistas o técnicas como la crucería, esto respondería a una sensibilidad indígena que hace perdurar formas y métodos constructivos. Los relieves mestizos parecen posarse sobre la superficie del edificio como si fuesen un rico encaje planiforme que presenta técnica a bisel o lignaria, el cual - con cierto *horror vacui* - suele abarrotar en grutescos motivos de flora y fauna local (papayas, piñas, papagayos, pumas, monos) y de herencia manierista (mascarones, sirenas, arpías, delfines).¹

No podemos dejar de mencionar, el estrecho paralelismo que hay entre esta iglesia y la de Santiago de Pomata, en Puno, debido a que probablemente ambas construcciones pertenezcan a una misma escuela de canteros itinerantes.² Las dos tienen cúpulas muy parecidas, las portadas principales son compositivamente iguales (del tipo fachada retablo, de tres calles y dos cuerpos) y dichas portadas comparten ciertos elementos decorativos como las volutas terminadas en cabezas que se encuentran en la base de las calles (de carácter felino en Pomata - aunque con ciertos rasgos humanoides - y más antropomorfa en San Francisco).

Como investigador asociado al museo, me propuse hacer un recorrido virtual a través de una selección obras destacadas de la pinacoteca que está en exhibición permanente, pues, el acervo patrimonial completo de este joven museo, cuyo hado está signado por ser el centro simbólico de la ciudad, excedería los límites de este escrito. Además, mi intención es - en la medida de lo posible- la de hallar sus fuentes gráficas. Comenzaremos por la iglesia que es parte integral del mismo y, luego, pasaremos por dos de sus salas principales.

LA IGLESIA



La Inmaculada Combatiente y La defensa del dogma de la Inmaculada Concepción. Leonardo Flores, 1660.

En el presbiterio, encontramos una serie del pintor altoperuano Leonardo Flores cuya idea rectora es la defensa del dogma inmaculista por parte de la orden franciscana. Del lado del evangelio, se hallan el lienzo de *La Inmaculada Combatiente* (300 x 260 cm.) que con su lanza vence a la serpiente, la cual en su vientre tiene escrito la leyenda *ipsa conteret caput tuum* (es decir, 'la misma aplastó su cabeza' VUL. Gen. 3,15) y el de *La defensa del dogma de la Inmaculada*

Concepción (300 x 260 cm.). Del lado de la epístola, *La inmaculada y el jardín místico* (300 x 260 cm.) y *El triunfo de la Purísima* (300 x 260 cm.). Flores realiza aquí ambiciosas composiciones de gran impacto visual, con un estilo que muestra cierto gusto nórdico por el trabajo de las texturas, el cuidado en representar los reflejos y cierta delicadeza en la gestualidad - que recuerda al gótico internacional - característica del arte flamenco. Mesa y Gisbert ³ atribuyen estas obras estilísticamente a Flores y la fechan tempranamente, hacia la década de 1660. Sin embargo, suponen que estos cuadros responden a una serie grabada, pues uno de ellos se repite en San Francisco de Cochabamba. Pero, junto a la Lic. Domoñi⁴, hemos probado que los cuadros de Cochabamba responden a distintas fuentes grabadas y no a una serie como posiblemente suceda con los de San Francisco de La Paz - pero esto sólo lo confirmará el hallazgo de las fuentes gráficas -.



La inmaculada y el jardín místico y El triunfo de la Purísima. Leonardo Flores, 1660.

En la sacristía, focalizaremos en tres cuadros: *Retrato del Obispo Gregorio Campos* (220 x 120 cm.); *San Francisco confortado por un ángel músico* y *Visión del carro de fuego* (270 x 220 cm.). Ahora comentaremos los dos primeros. El retrato, en sí mismo, es una valiosa fuente documental de la historia del templo, aunque su interpretación conlleva el necesario esclarecimiento de ciertas cuestiones. Puesto que aquí vemos, en primer plano, al Obispo Campos rodeado por tres hermanos de la orden y un sacerdote del obispado con una leyenda a sus pies dentro de una cartela, que reza: *Verdadero retrato del Ylmo. S DD Gregorio Fran^{co} de Campos dignísimo Obispo de la Paz, y especial benefactor de la Religion Seráfica, à cuya devocion se debe la conclus.ⁿ de la Yglesia, la que consagró el 23 de Abril de 1784.* La cartela hace referencia al fin de las obras gracias al empeño de dicho Obispo, mientras tanto, en el fondo, el templo de San Francisco se muestra claramente en construcción, pudiéndose observar la cimbra del abovedado de la nave central. Por ello, el cuadro se debería datar previo a la fecha de terminación del templo, esto es, justamente en torno a 1784, cuando seguramente, aún en obra como era habitual, se lo consagró.



Retrato del Obispo Gregorio Campos.
Anónimo, óleo, c1784.



San Francisco confortado por un ángel músico (Anónimo, óleo, siglo XVIII)

San Francisco confortado por un ángel músico, del siglo XVIII, toma como fuente gráfica el grabado aislado que fue esculpido y editado por Hieronymus Wierix, siguiendo una invención de Francesco Vanni (1563-1610). Al grabado, se lo puede fechar anterior a 1613, es decir, hasta la fecha en que Joachim de Buschere fue secretario del Ayuntamiento de Brabante - Flandes -, ya que la inscripción *Cum Gratia et Privilegio Buschere* señala la protección contra la copia durante 10 años hecha bajo su administración.⁵ Hay dos versiones casi idénticas de este grabado, pero esta pintura por la dirección de la mirada del Santo responde al catalogado por Alvin con el N° de 908.⁶ Esta temática, que se desarrolla con la contrarreforma, responde a un episodio de *Las Florecillas*, donde el santo "Acostado en su cama, [...] estigmatizado se eleva para oír con arrebató la música de un ángel que toca el violín. La melodía era tan suave que el arco parecía sacarle el alma del cuerpo."⁷



San Francisco confortado por un ángel músico, grabado esculpido y editado por Hieronymus Wierix - según Francesco Vanni -, anterior a 1613.

EL CLAUSTRO ANTIGUO

Por una cuestión de tiempo, pasaremos revista a algunas de las pinturas más destacadas del Claustro Antiguo, donde se encuentran las salas de San Francisco y la de la Redención de Cristo.

Sala de San Francisco

Esta sala está dedicada casi en su totalidad a la vida del *Poverello* de Asís. De esta rica iconografía, analizaremos *Nacimiento de San Francisco* (220 x 191,5 cm.), *Cristo en la Cruz manda a San Francisco reparar la iglesia en ruinas* (112 x 153 cm.) y *La muerte de San Francisco* (217,7 x 153 cm.); y, a esto, sumaremos *Visión del carro de fuego* que se encuentra en la sacristía. Estos cuatro lienzos, posiblemente del siglo XVIII, se inspiran parcialmente en la serie editada por Philipp Galle (1537-1612) llamada *Vida de San Francisco*.



Nacimiento de San Francisco.
Anónimo, óleo, siglo XVIII.

La misma fue publicada en dos versiones: la primera antes de 1580 y, la segunda - revisada -, en 1587. De la primera, se conocen pocas copias y contaba con 16 estampas numeradas - sin ninguna otra referencia -; la segunda versión cuenta con 20 grabados y ya aparece en el frontispicio la inscripción *Philippus Gall[a]eus excudit*. Una elaborada dedicatoria en latín plantea que Hendrik Sedulius - el nuevo guardián de la orden en Amberes - fue quien reviso los datos históricos y corrigió los errores iconográficos en esta segunda versión. Siete dibujos preparatorios que se conservan son deudores del estilo de Maarten de Vos. La temática de la serie busca mostrar la vida del Santo a partir de su obra y sus milagros, pero, no menos importante es la explícita intención de hacer un paralelo de éste con Cristo, mostrándolo así a San Francisco como el ejemplo más perfecto de lo que debe ser todo cristiano.⁸

El lienzo *Nacimiento de San Francisco* toma de la fuente grabada número 3 (*Nativitas et paupertatis amor*) la escena principal y la idea del infierno. La leyenda explicativa en latín reza: A Al nacer Francisco, el infierno se escandalizó y B El ángel con aspecto de peregrino abrazó al tierno niño; y, luego, nos remite al *Liber Conformitatum* o *Libro de Conformidades* (*Conform. fruc. 4*) de Bartolome Rinonico de



Nativitas et paupertatis amor N° 3, serie grabada *Vida de San Francisco* editada por Philipp Galle, fines del siglo XVI (1587).

Pisa. Esto hace referencia al episodio en que la madre del Santo tenía dificultades para darlo a luz y un peregrino que llamó a su puerta le dijo que sólo lo podría hacer en un establo. "El peregrino-ángel pidió luego ver al recién nacido pero una sirvienta lo despidió con malos modos. Sin embargo, doña Pica hizo que se lo presentara y tomándolo el visitante entre sus manos [...] Descubriéndole el hombro izquierdo trazó en él una cruz que le duró toda la vida y entregó el pequeño a la sorprendida nodriza, recomendándole que tuviera con él particular cuidado."⁹ Como se puede apreciar, el cuadro muestra en escenas subsidiarias el llamado a la puerta y el nacimiento en un pesebre, pero simplifica el episodio principal del grabado al quitar el personaje de la sirvienta; además hace hincapié en la marca de la cruz que la fuente gráfica no toma en cuenta. El infierno también es reelaborado de modo escueto. Un dato anecdótico de gran realismo es el perro que parece estar ajeno a la escena. Además, una filatelia sostenida por dos angelitos dice en latín *Paz Bien*.



Cristo en la Cruz manda a San Francisco reparar la iglesia en ruinas. Anónimo, óleo, siglo XVIII.

habla varía de *Francisco restaura mi Iglesia* - en el grabado - a *Francisco repara mi casa que esta en ruinas* - en la pintura -. En esta serie de pinturas, las cartelas son escritas en español, pero las palabras que son profesadas desde lo celestial son mantenidas en latín, la lengua oficial de la Iglesia. Mientras que las escenas B, C y D están explícitas de alguna manera desde lo visual, la E esta ausente, es decir, la reacción de su padre ante el actuar del Santo.

El cuadro *Cristo en la Cruz manda a San Francisco reparar la iglesia en ruinas* se inspira en el grabado número 4 (*Vitæ in melius commutatio*). La inscripción en el grabado explica: A *El crucifijo le habla a Francisco*: B *vende el caballo y los vestidos*, C *ofrece el dinero a los sacerdotes*: D *repara tres Iglesias*: E *fue puesto por su padre en prisión*. (S. Bonav. cap. 2) Aquí, la escena principal se repite de modo similar, pero el texto en latín del crucifijo que le



Vitæ in melius commutatio. N° 4, serie grabada *Vida de San Francisco* editada por Philipp Galle, fines del siglo XVI (1587).



La muerte de San Francisco. Anónimo, óleo, siglo XVIII.

La muerte de San Francisco muestra como las fuentes gráficas pueden ser traspuestas de una organización de tipo aditiva de corte manierista a una composición orgánica, de gran unicidad más del gusto del barroco. La pintura se basa en la estampa fuente número 17 (*Obitis atque ad cœlitis emigratio*). Los temas planteados por la leyenda explicativa de la fuente grabada son fuertemente concentrados, dejando de lado ciertos aspectos de tipo anecdótico. La explicación de la estampa¹⁰ plantea los siguientes temas: A San Francisco, que iba a morir, se acuesta, desnudo, en la tierra. B Bendice con sus brazos cruzados a todos sus hermanos, tanto a los presentes como a los ausentes, en virtud del Crucificado. C Cierta hermana ve que su alma es llevada al cielo en forma de estrella refulgente. D El alma de un ministro vuela junto con la del Santo Padre a las alturas. (S. Bonav. cap. 14.) E San Francisco es recibido por Cristo y su madre y multitud de santos con honrosa alma. (Conform. fruc. 36). Sin embargo, la bendición del santo - como está representada en el grabado - y el ministro que lo siguió en la muerte son dejadas de lado, ganando así la representación en patetismo y sobrecogimiento. Este grabado también fue utilizado por Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao (1661-1699) en el convento de San Francisco de Cuzco.



Obitis atque ad cœlitis emigratio N° 17, serie grabada Vida de San Francisco editada por Philipp Galle, fines del siglo XVI (1587).



Visión del carro de fuego. Anónimo, óleo, siglo XVIII.

parte central del mismo. Es decir, lo que corresponde a la inscripción explicativa A San Francisco aparece a los hermanos, en brillante esfera, sobre una carroza ígnea a media noche. (S. Bonaven. cap. 4 et Conform. fruct. 8).



Stupenda viri dei transfiguratio N° 6, serie grabada Vida de San Francisco editada por Philipp Galle, fines del siglo XVI (1587).

Todas las obras analizadas fueron invertidas en relación al grabado fuente, excepto la de la muerte del Santo que sólo tiene una inversión parcial en la zona celestial. Lo que seguramente significa que fue tomada de una copia de la matriz original.

Salas de la Redención de Cristo

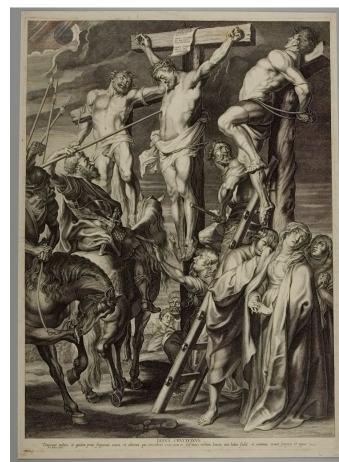
En esta sala, estudiaremos tres pinturas que plantean el constante maridaje de la presencia italo-flamenca como modelos del arte colonial. Comenzaremos con *Cristo entre los dos ladrones* o *Lanzada* (*Le coup de lance*), seguiremos con *La coronación de espinas* (123,3 x 159,5 cm.) y para terminar con *Descendimiento* (236 x 164 cm.).



Cristo entre los dos ladrones o *Lanzada* (*Le coup de lance*). Anónimo, óleo, siglo XVII.

Lanzada es una pintura inspirada en un grabado de Boetius Adams Bolswert (1580-1633) que sigue una composición de Paul Rubens (1577-1640). La pintura de Rubens - en la cual participó van Dyck¹¹ - había sido encargada por Nicolas Rockox para la iglesia de los Franciscanos Recoletos de Amberes y fue terminada en 1620.¹² Esto hace que la presencia en este museo no sea casual, pues, es una iconografía de circulación habitual al interior de la orden. La obra de Rubens busca, a partir de 1615¹³, un mayor *pathos* y dinamismo; para lograrlo, recurre a un tratamiento espacial particular y a una composición

dominada por las diagonales (la lanza, María Magdalena extendiendo los brazos, las cruces en escorzo). El espectador sucumbe ante la monumentalidad de la escena, dada por un punto de vista muy bajo y la presencia de "... dos personajes secundarios que, por efecto del desnivel del terreno, aparecen en un plano más bajo que los situados en el Gólgota. Tras ellos se extiende un paisaje de llanura..."¹⁴. El grabado se puede fechar entre 1620, fecha de conclusión de la pintura de Rubens y 1633 cuando falleció Bolswert. El lienzo del museo se lo podría fechar en el siglo XVII, no antes de la datación del grabado. Este cuadro fue restaurado en 1875, como se puede deducir de la inscripción del ángulo inferior izquierdo.¹⁵



Cristo entre los dos ladrones o *Lanzada* (*Le coup de lance*), grabado de Boetius Adams Bolswert, entre 1620-1633.



La coronación de espina. Anónimo, óleo, siglo XVII.

La coronación de espinas pareciera basarse en un grabado de Schelte à Bolswert (c1586-1659) - el cual esta invertido -, al que pareciera que se le ha combinado otro de Jean-François Cars (1670-1739), del que se tomaría la figura de Cristo alejada del carácter tizianesco. Ambos siguiendo una composición¹⁶, c1620 de Anthonis van Dyck (1599-1641). Sin embargo, este artista, a su vez, toma el tema del cuadro de Rubens - su maestro - llamado *Los improperios*¹⁷, de 1602. "... Rubens utilizó efectos luminosos para acentuar la impresión dramática, completamente al estilo de Tintoretto, pero sus personajes, de manera totalmente distintas a las figuras etéreas de Tintoretto, poseen una notable tridimensionalidad que resulta sobre todo de su asimilación de motivos de la escultura clásica, por ejemplo, Rubens fue capaz de conferir a su Cristo, a pesar de su agonía, una grandeza heroica ..."¹⁸ Y, justamente algo de esto encontramos en el cuadro del museo. Dicha obra la podríamos fechar entre fines del siglo XVII y el siglo XVIII.



La coronación de espinas, grabado de Schelte à Bolswert - según Van Dyck -, siglo XVII.



La coronación de espinas, grabado Jean-François Cars - siglo XVII/XVIII? -.

de Tintoretto, poseen una notable tridimensionalidad que resulta sobre todo de su asimilación de motivos de la escultura clásica, por ejemplo, Rubens fue capaz de conferir a su Cristo, a pesar de su agonía, una grandeza heroica ..."¹⁸ Y, justamente algo de esto encontramos en el cuadro del museo. Dicha obra la podríamos fechar entre fines del siglo XVII y el siglo XVIII.



Descendimiento. Anónimo, óleo, siglo XVII.

Descendimiento se inspira en la fuente gráfica de 1606 de Francesco Villamena (1564–1624) que sigue a Federico Barocci (c1535-1612). Esta obra de Barocci se encuentra en la catedral de Perugia y está fechada en 1567-69. Según Freedberg¹⁹, es una pintura más dramática que devocional, donde cada personaje evoca un estado emocional; los sentimientos son evidentes pero hay cierta frialdad, lo cual lo alinea en este lienzo con el manierismo centroitaliano. Sin embargo, su



Descendimiento, grabado de Francesco Villamena, 1606.

protobarroquismo que se ve en la teatralidad y dinamismo del todo compositivo, donde la pintura parece como sacudida por el viento, de alguna manera contrarresta su *revival* manierista. La obra del museo es del siglo XVII, pero como en las otras obras sus fuentes gráficas dan algo más de precisión a la datación de carácter atributiva.

CONCLUSIÓN

A modo de cierre, quería explicitar que el objetivo de investigar en el Museo San Francisco es, en una primera instancia, el de buscar las fuentes gráficas de un corpus pictórico perteneciente a una orden. Esta invaluable metodología de las correspondencias con la que contamos dá herramientas, ante la magra información de los archivos, para ajustar o cuestionar cronologías, precisar temas iconográficos, entender y dar razones de los cambios surgidos en la transposición que pudieron deformar o alterar el sentido de la obra primigenia, ver las redes culturales que se trazan entre Europa y América. Pero, sobre todo, el grabado es fuente primaria que aporta conocimiento autentico para empezar a construir sobre bases sólidas el tema del estilo - una problemática que requiere un nuevo debate -, definir con precisión las influencias - evidenciando las características de estos estilos y artistas que tuvieron la función de soporte o cabeza de serie para desarrollos locales - y determinar el verdadero aporte del hombre americano a la historia del arte más allá de todo nacionalismo o indigenismo.

Finalmente, los invito a acercarse al Museo San Francisco, cuyo Director Ejecutivo es el Dr. José Luís Ríos Cambeses, quien generosamente abre las puertas de esta institución a la investigación en arte y al progreso del conocimiento.

¹ Cfr. Gisbert, T. y Mesa, J. de. *Arquitectura Andina. Historia y análisis*. La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1985. pp. 247-280.

² Cfr. Gisbert, T. y Mesa, J. de. *Op. Cit.*, (1985). p. 293.

³ Cfr. Mesa, J. de y Gisbert, T. *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. La Paz, Juventud, 1977. pp. 83-84.

⁴ Ver ISIDORO, Alberto Martín y DOMOÑI, Clelia Mirna. "La Tota Pulchra y la orden franciscana: análisis de una alegoría de circulación restringida", en *X Jornadas de Arte e Investigación: La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la 'globalización' y la 'posmodernidad'*, noviembre 2012, Buenos Aires, Argentina, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina.

⁵ Cfr. Alvin, L. *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruxelles, 1866, Arnold. p. XXXII. Cfr. Pinilla Martín, M. J. "El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación", en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. 2010, ISBN 978-84-89788-84-8, pp. 579-594.

⁶ Alvin, L. *Op. Cit.* pp. 164-165.

⁷ Reau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona, Serbal, 1997. p. 562.

⁸ Cfr. Sellink, M. *Philips Galle (1537–1612): engraver and print publisher in Haarlem and Antwerp*. Amsterdam, 1997. pp. 130-131.

⁹ Schenone, H. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992. Vol. 2, p. 338.

¹⁰ Agradezco esta traducción al Lic. Gustavo Daujotas.

¹¹ *Classici dell'Arte* Rizzoli. *L'opera completa di Van Dyck 1613-1626*. Presentazione e apparati critici e filologici di Erik Larsen. Milán, Rizzoli Editore, 1980. Vol. I (N° 102) p. 92.

¹² Ayala Mallory, N. *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1995. pp128-130.

¹³ Vlieghe, H. *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 64.

¹⁴ "Museo de Amberes", en *La pintura en los grandes museos. Enciclopedia Planeta de la pintura*. Madrid, Planeta, 1982. Vol. 4. p. 167.

¹⁵ *¡Cristiano! Si el amoroso Jesús i su Madre Sma. jamas desprecian las humildes i fervorosas oraciones, recuerda en ellas a los que retocaron este cuadro [laguna: se borraron probablemente nombres], al R. P. Guardián Francisco Martínez i a los religiosos de este convento, siquiera con un ¡¡¡Perdónalos Sr.!!! La Paz, setiembre 14 de 1875.*

¹⁶ Se catalogan tres versiones de este tema en *Classici dell'Arte* Rizzoli. *Op. Cit.* Vol. I (N° 102) p. 92.

¹⁷ Esta obra a su vez es deudora de *La coronación de espinas* de Tiziano (Louvre) que había realizado para la capilla de la santa corona de la iglesia de Santa Maria delle Grazie en Milán. Cfr. Brown, C. *Van Dyck*. Oxford, Phaidon, 1982. p. 36.

¹⁸ Vlieghe, H. *Op. Cit.* p. 52.

¹⁹ Cfr. Freedberg, S. J. *Pintura en Italia. 1500-1600*. Madrid, Cátedra, 1998. p. 635.