

Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana

FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

RESUMEN

Durante el Barroco se gestaron en América varios santos. Complejas negociaciones entre centro y periferia dieron como resultado la elevación a los altares de figuras que reflejaron la sociedad local, mientras muchas otras quedaron en camino. El arte, en sus diversas manifestaciones, jugó un papel destacado en la creación de estos santos que proyectan la cultura americana en todo su esplendor.

Palabras clave: Arte barroco, canonización, beatificación, santos americanos, hagiografía barroca, arte y política religiosa.

ABSTRACT

During the Baroque period several saints were canonized in America. As a result of the complex negotiations between center and periphery, figures were raised to the altar that reflected the local society, while many others were not. Art, in its diverse manifestations, played a prominent role in the creation of these saints revealed the American culture in all its glory.

Keywords: Baroque art, canonization, beatification, American saints, baroque hagiography and religious politics.

INTRODUCCIÓN

De los santos creados en el siglo XVII por la Iglesia romana, la mitad eran de origen ibérico¹. Si a ello sumamos los que se encaminaron sin llegar a serlo, tendríamos un

Recibido: 15-11-2011. Aceptado: 06-04-2012.

1 De un total de 276 causas abiertas en el siglo, 60 lo fueron en España. J.-R. ARMOGATHE, p. 19. Delooz reconoció que el siglo XVII fue el siglo de las canonizaciones españolas. *Sociologie et canonisations*, p. 252. Sobre este tema existe una amplia bibliografía, de la que extraería los textos de André Vauchez (*La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*) y de Thomas Dandeleit (*La Roma española*), y, para América, el de Antonio Rubial (*La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de la Nueva España*, México, UNAM-FCE, 1999).

panorama extraordinariamente vivo, en que se contextualiza asimismo una compleja labor misional, pues evangelización y hagiografía van de la mano en esta empresa de 'conquista' espiritual². Y aunque hubo una experiencia previa que ayudó a sistematizar los recursos utilizados en la evangelización, fue necesario reformularlos. Para ello la religión utilizó nuevos recursos, como la edición de catecismos en lenguas autóctonas, la creación de estructuras arquitectónicas acordes con el espíritu de la población nativa o la adaptación de las artes plásticas al entendimiento de los locales. Y también se recurrió a una nueva hornada de santos, realizada siguiendo un patrón contrarreformista.

La actitud beligerante de la Iglesia romana y la tenaz ingerencia de la Corona española sobre sus asuntos espirituales, motivaron la promoción de diversas figuras de devoción³. La política de canonizaciones de la Sacra Congregación de Ritos, que había sido diseñada con el fin de favorecer la renovación del imaginario católico, con otros referentes de perfección cristiana y modelos de virtud, pudo asumir estos *exempla* exportables a las Indias españolas.

Es evidente que en el proceso evangelizador había comprometidas numerosas voluntades y en juego múltiples intereses. Pero, por encima de todo, hay que ponderar la incidencia del poder político metropolitano, encarnado por el rey y su alter ego, el virrey. La acción de gobierno pasaba por la convalidación de tipos y lenguajes.

Pero en América se produjo una duplicidad en relación con los santos, pues por debajo de ese nivel superior, tuvo mucha fuerza el del conjunto de la población, que vivió con intensidad el vínculo con las figuras de devoción. La potencia de esa religiosidad popular, que asentó los ritos cristianos sobre la base de lo vernáculo, de las tradiciones más ancestrales, se hizo notar, proyectándose sobre el nuevo santoral.

Aunque se crearon pocos santos americanos, existió un considerable caudal de personajes dignos de tal consideración, algunos de los cuales fueron señalados como sujetos susceptibles de ser elevados a los altares. El clamor popular o el llamamiento de determinados individuos o comunidades de religiosos, lograron llamar la atención sobre algunos de esas figuras, aunque por lo general todo acabó silenciado. En cualquier caso, al margen de los santos hubo más referencias espirituales, algunas bordeando el abismo heterodoxo.

CREAR SANTOS A LA MEDIDA

La impulsión de los procesos de beatificación y luego canonización vino dada desde distintas instancias, no siempre en el ámbito religioso, pero sí todas sobradas de recursos

2 La evangelización americana fue una empresa compleja que tuvo varias fases. Cada una con sus propios recursos y medios, con distinto alcance y diverso resultado.

3 Merece la pena releer el capítulo que Dandeleit dedica a la canonización de los santos españoles. T. Dandeleit, *La Roma española*, op. cit., pp. 211-229.

económicos y energías para gastar en estas situaciones⁴. Las órdenes religiosas más las élites del clero secular, jugaron un importante papel en este escenario; siendo especialmente activos los dominicos, por encima de los franciscanos y los jesuitas. Todos ellos, con mayor o menor fortuna, trabajaron por construir su propia panoplia sacra. Rosa de Lima y Juan Macías son algunos de los canonizados, a los que hay que añadir otros que no llegaron a sobreponerse a los obstáculos que dificultaron su camino, como Mariana de Jesús.

No hay una norma que rijan el comienzo de todo proceso, ni siquiera un perfil determinado de los promotores, aunque sí un itinerario acomodado a la tradición, que entraña el aprovechamiento de ciertos recursos. A veces, el hecho de que el personaje haya muerto “en olor de santidad”, estando en boca de la ciudadanía, facilita el inicio del mismo. En cierto modo, así ocurrió en el caso de Rosa de Santa María.

Oficialmente, existían dos caminos hacia la beatificación, en el umbral de la santidad: el reconocimiento de las *virtudes heroicas* y la incoación de un *proceso de martirio*. Siendo ambos los recorridos en los virreinos, y aunque fueron muchos los sujetos postulados, pocos culminaron en los altares; mayor fue el número de los beatos reconocidos y más el de los que llegaron a ser venerables, gozando de la virtud heroica.

Santa Rosa fue el primero de los santos americanos, como así lo resaltan los estudiosos. Los hilos de su causa fueron movidos con notable habilidad por varias manos, con el aplauso de las autoridades civiles y eclesiásticas, locales y peninsulares, que sumaron voluntades y compartieron en cierto modo los gastos⁵. El propio vecindario de Lima, que conoció la vida y los milagros obrados por Rosa, dio un primer impulso al proceso. Motivó a la comunidad religiosa y por extensión al conjunto de la orden dominica, que asumió una mayor cuota de responsabilidad para sacar adelante la que se convirtiera en una empresa colectiva. La documentación habla de lo oneroso que resultó el procedimiento. Incluso postergó otras causas iniciadas previamente para obtener mayor rendimiento al esfuerzo. Y bien que lo supieron aprovechar, pues la exposición de sus restos atrajo a una gran multitud de seguidores que quiso rendirle un último homenaje y apenas una semana después de la muerte, el 24 de agosto de 1617, se inició el proceso ordinario, que culminó el 12 de abril de 1671, poco más de los cincuenta años establecidos por el pontificado.

4 José Luis Sánchez Lora se ocupó del trasfondo de los procesos de canonización en su libro *El diseño de la santidad. La desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva, Universidad, 2004. También yo me interesé por el tema y lo abordé en una síntesis, abordando el proceso de creación de la imagen, en paralelo a los de beatificación y canonización, en “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en Carlos, M. C. de, Civil, P., Pereda, F. y Vincent-Cassy, c., *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 135-149. Un estudio necesariamente breve, que se completa con la monografía que publiqué con el título *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, eds., 2005.

5 F. Iwasaki Cauti, “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”, *Hispanic American Historical Review*, 73:4, 1993, pp. 71-110.



Figura 1. Anónimo. *San Martín de Porres*. Grabado limeño del siglo XVIII. Museo Pedro de Osma. Lima.

La primera santa se quiso convertir en la piedra angular de la política evangelizadora de los dominicos. Era el conducto por el que llegar a las élites. Pero fue preciso trabajar en otra dirección para cubrir el horizonte cultural de la población americana. Si Rosa era hija de un arcabucero real, miembro pues de la sociedad criolla, quedaba por proveer del pasto espiritual a los otros sectores de la población. Y sin duda, uno importante y que exigía una atención cada vez mayor, era el que componían los mulatos y negros. Por eso se activó el proceso de un hermano dominico, Martín de Porres. Uno de sus principales atractivos era el hecho de ser mulato y tener antecedentes esclavos. Con ello se alcanzaba el crédito entre un creciente sector de población. Pero el proceso de Porres se postergó hasta 1837. Y

precisamente lo que le favoreció en su reconocimiento público, le perjudicó en la continuidad del proceso de canonización, su condición de mulato.

En este punto cabe recordar a otro santo creado tras una intensa vida dedicada a mitigar la dura vida de los esclavos, Pedro Claver. Aunque en cierto modo hay una contradictoria opinión acerca de los intereses ocultos tras el impulso inicial. Quienes han estudiado el expediente de beatificación y canonización concluyen que la población blanca de Cartagena quiso con esta figura legitimar el trato dado a los esclavos africanos⁶.

Y como no hay dos sin tres, los dominicos también postularon a san Juan Macías, que era la mejor manifestación de lo que la orden hacía: la evangelización. Durante veinte años anduvo por tierras del Perú, cumpliendo su misión en apoyo de los menesterosos. Coetáneo de los otros santos peruanos, representa la sencillez y la entrega.

Por su parte la orden seráfica impulsó el culto a san Francisco Solano, oriundo de tierras españolas, que representa al denodado evangelizador. En tanto que la Compañía

6 T. S. J. Aristizábal y A. M. Splendiani, *Proceso de beatificación y canonización de san Pedro Claver*, Bogotá, CEJA, 2002, p. 47.

de Jesús había brindado su apoyo a una causa, que sólo después de un siglo lograría culminar con la beatificación, la de sor Mariana de Jesús. Los propios padres fueron los tutores de la monja en su formación y quienes luego la ensalzaron como ‘Azucena’ “que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús”. Evidentemente, los jesuitas abrigan el deseo de contemplar en los altares quien había estado vinculada a ellos⁷.

La canonización de Toribio de Mogrovejo tiene que ver en cierto modo con el reconocimiento del cuerpo eclesiástico de los evangelizadores. Con este santo león se estaba ensalzando la condición del abnegado sacerdote que luchó por la extensión del culto católico y la consolidación de las políticas misionales. Toribio fue arzobispo de Lima y puso en marcha las visitas *ad limina*, consolidando la estabilidad de la red eclesiástica peruana. Pero más allá de la labor misional y la capacidad para estructurar la diócesis, se exaltó en él la condición del sacerdote. Basta recordar los conflictos que se plantearon en algunos territorios, entre el clero secular y el regular. La Iglesia quiso reequilibrar la situación con una figura de peso desde el punto de vista institucional, mientras se acreditaba la grandeza de los regulares⁸.



Figura 2. Palomino del et scul. *La azucena de Quito VV. Mariana de Jevs...*, ilustración del libro *La Azucena de Quito, que brotó el florido campo de la Iglesia*, 1724.

7 Morán de Butrón, P. J., *La Azucena de Quito, que brotó el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reynos del Perú, y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús...*, Madrid, Impr. de d Gabriel del Barrio, s/f. [1724].

8 D. Rípodas Ardanaz, “El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)”, *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, 1998, t. II, pp. 289-318; F. Quiles, “Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogrovejo”, *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, pp. 97-118.

EL MARTIRIO EXPLÍCITO

La evangelización de las tierras americanas generó innumerables situaciones favorables para el martirio. Era un escenario adecuado para crear mártires, como la Iglesia se ocupó de resaltar. Algunas historias fueron rescatadas por las comunidades religiosas y sobre todo por las distintas órdenes presentes allí⁹.

Fueron numerosos los religiosos que sufrieron el martirio en América. Guiados por los nuevos principios tridentinos, se aprovecharon el valor de referencia y la capacidad de estímulo de estos individuos. Muchísimas historias se contaron relativas a los religiosos y religiosas muertos en terribles circunstancias, que arrojaron con valentía y sin titubeos su final. Mâle aludía directamente a este capítulo de la historia de la Iglesia, en estos términos:

“Después del concilio de Trento los mártires luchan bajo nuestra mirada; es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su dolorosa agonía”¹⁰.

Y el color de la sangre se hace visible a través del arte. El arte barroco, a impulsos de esa nueva espiritualidad tridentina, entinta de rojo todas las historias martiriales, hasta niveles morbosos. La estética del sufrimiento y la derrama de sangre cuadrarán muy bien con quienes pertenecieron a culturas en las que el sacrificio fue una práctica habitual.

La literatura también se hace eco de estas historias martiriales. Sin duda, la que más expectativas levantó fue la de los Mártires del Japón, con textos tan ilustrativos como el del padre fray José Sicardo, *Christianidad del Japón y dilatada persecucion que padecio* (1698).



Figura 3. Sylverio, f. V. R. de la V. Virgen Mariana de Jhs, nombrada la Azucena de Quito, Illustré en santidad.

9 Sobre el culto a los mártires superpuesto al que recibían los héroes en el mundo pagano, véase R. González Fernández, “El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen, evolución y factores de su configuración”, *Kalakorikos*, 5, 2000, pp. 161-185.

10 E. Mâle, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 146.

La iglesia hispana hizo gran demanda de obras de arte en las que se reflejaban hombres y mujeres en el martirio. Buscando nuevas vías de comunicación con la feligresía, se promovieron a los mártires contemporáneos, tanto como se renovó el viejo santoral a través de la imagen. Son infinidad de santos “nacionales” y “locales” los que se muestran en pleno martirio, con el nuevo lenguaje barroco, soportando con estoicismo el maltrato a que son sometidos. Son despellejados, degollados, asaeteados, troceados, etc., pero nunca pierden el gesto impávido, sin *rictus* alguno y mirando al cielo.

El tratadista sevillano, Francisco Pacheco, aludía a esta realidad en su *Libro de la Pintura*:

“Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toda en lo interior de la alma, ver ante los ojos con l’arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o bronce.”¹¹

Y para reforzar su opinión, aprovecha la cita de Metafrastes, en la vida de san Tarasio:

“¿Quién viendo representado, con los vivos colores, al mártir que pelea y desprecia las nubes de los azotes y la llama, confiado en su Hacedor, no se baña en lágrimas?... ¿Y quién que contemplando estas cosas no sólo en los varones sino también en las delicadas hembras, no deseche el temor mujeril, y se fortalezca en la confianza divina?”¹²

Pacheco expresa de este modo una opinión generalizada, que tiene en la nueva realidad americana un escenario idóneo. Permitió explorar las posibilidades del discurso de la Iglesia romana amenazada, que enfrentó el riesgo en las misiones de China y el Japón, Argel, Inglaterra y las Indias occidentales. En estos frentes se emplearon las órdenes religiosas, siendo especialmente activos los franciscanos y los jesuitas. Esta guerra de religión sembró de mártires el campo. Algunos fueron canonizados, como san Serapio, muerto en Argel; otros prestaron su imagen al estampador para contribuir al devocionario católico, como fray Juan de Prado¹³. El primero murió de forma cruenta, crucificado, el otro de un modo no menos terrible, quemado y asaetado. La estampa de que se abrió reúne todos los detalles de este tipo de recurso expresivo, desde los instrumentos del martirio a la teatralización gestual. No se repara en detalle para mostrar los estigmas del dolor, con una expresividad, sin embargo, muy medida: como santo o venerable, no

11 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1991, p. 255.

12 *Idem*.

13 Padeció el martirio en Mazagán, hoy Marruecos, siendo beatificado en mayo de 1728. J. M. Pou y Martí, “Martirio y beatificación del B. Juan de Prado, restaurador de las Misiones de Marruecos”, *Archivo Ibero-Americano*, 14, 1920, pp. 323-343.

puede mostrar el dolor en plenitud. De ahí esas miradas elevadas y vacuas acompañadas de movimientos ampulosos de manos.

Entre las innumerables estampas abiertas en los siglos del barroco, podemos descubrir muchas dedicadas a misioneros martirizados. Y en la mayoría de ellas se utilizan parecidos recursos expresivos. A modo de ejemplo, ahí está la representación de la muerte del capuchino Gregorio de Ibi, a manos de los indios Coyamos, en la misión de Maracaibo (1694).

Tanto martirio acabaría por rendir beneficios. Y sería Nueva España la que recibiría el fruto de tanto sufrimiento, con un nuveo santo, Felipe de Jesús. Este franciscano se convertiría en el primer santo mexicano. Murió martirizado en Nagasaki, junto con otros compañeros franciscanos y tres jesuitas. Forma parte del grupo que se denominó “los mártires del Japón”. Con ellos fue beatificado en 1627. Todos ellos habían muerto en el cumplimiento de su misión apostólica.

VIRTUD HEROICA

En septiembre de 1634 el rey firmaba una carta en la que daba cuenta al cardenal Francesco Barberini del fallecimiento en Manila, con fama de santidad, de sor Jerónima de la Asunción. Las noticias fueron remitidas desde la ciudad filipina por su procurador general, Juan Grau Monfalcón. Transmitía el anhelo de éste y de la propia corona de verla en los altares¹⁴. Vano intento, pues todavía un siglo más tarde apenas se había avanzado en ese camino. Eso sí, un logro excepcional del intento fue el elenco de retratos. Las *Veras Effigies* de la venerable monja, pintados los tres por Diego Velázquez en 1620, permanecen como el arquetipo. Todos representan a la mujer fuerte que, pese a la edad, arrojó los riesgos que entrañaba el viaje al otro lado del mundo, movida por la fe en lo que el crucifijo representaba. Una atinada síntesis de valores caracteriza a estas representaciones de la fundadora clarisa.

El primero de los retratos fue creado para guardar memoria de una personalidad, que iniciaba un viaje sin retorno. Los demás son versiones literales. Uno de ellos es posible que se creara a posteriori, con el fin de servir a la causa de beatificación. Sin embargo, pese a que las fuentes documentales aluden al cariño que el pueblo filipino sintió por la virtuosa monja, no prosperó la causa. Porque no bastaba el respaldo popular o de la propia comunidad que vio nacer el mito. Era precisa la implicación de las autoridades civiles y eclesiásticas, que debían trabajar tanto en la divulgación de la imagen, como en su adecuada colocación. El trabajo en la Sacra Congregación de Ritos fue algo fundamental para lograr el fin. Y el mantenimiento de un agente que durante meses y aún años actuara en beneficio de esos sujetos de veneración, era costosísimo, sin olvidar los gastos generados por cada uno de los pasos que se daba en pro de la santidad¹⁵.

14 Archivo General de Indias, Filipinas, 340, lb. 3, f. 472r-v.

15 No me extendiendo mucho sobre este tema, al que he dedicado varios artículos y una síntesis: *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Miño y Dávila, Buenos Aires-Madrid. 2005.



Figura 4. Sebastiano Conca. *Milagro de Santo Toribio, obispo de Lima*, Pinacoteca Vaticana, 1726.

La muerte de la santa Rosa de Lima provocó también un gran revuelo en la sociedad limeña. Aunque la virtuosa monja había tenido una vida muy retirada, la fama sobrepasó los muros del recinto y sus propios confesores se encargaron de difundirlo, con tal éxito que su funeral fue multitudinario. Un testigo del proceso, el doctor Castillo, lo refleja en su declaración:

“Y lo que admiró a esta general moción, fue que hasta entonces no se habían manifestado sus revelaciones y favores que Nuestro Señor le hacía y sus milagros, y con todo eso, fue y concurrió a su entierro, muy grande concurso de toda la gente de la ciudad, teniéndola por santa y respetándola por tal y que estaba gozando de Dios”.¹⁶

Sin el móvil taumatúrgico que movilizó a los fieles en otros casos, alcanzó una fama multitudinaria. Era pues el primer paso, el arranque de todo un proceso que sólo alcanzaría cierto ritmo con la concurrencia de las instituciones más directamente implicadas y más las que progresivamente fueran incorporándose a un proyecto con visos de materializarse.

En esta primera etapa, cuando sólo la fe y la confianza en el difunto personaje, mueve a quienes reivindican su santidad, se produce un primer gesto artístico, la creación de la *vera effigies*. De Rosa de Santa María queda una interesante imagen, que se ha atribuido al pintor romano afincado en Lima por esas fechas, Angelino de Medoro. Aunque es una atribución mantenida desde tiempo remoto, sin una base sólida, se sabe que el artista tuvo vínculos reconocibles con la santa. Participó como testigo en el proceso ordinario, junto a quien se ha señalado como el responsable de que se hiciera el retrato, el contador del tribunal de la Santa Cruzada, Gonzalo de la Maza¹⁷. Pero aunque no tengamos certezas

16 H. Jiménez Salas, ed., *Primer proceso ordinario para la canonización de Santa Rosa de Lima*, Lima, 2002, p. 42.

17 T. Hampe Martínez, “Los testigos de Santa Rosa. Una aproximación social a la identidad criolla en el Perú Colonial”, *Revista Complutense de Historia de América*, 23, 1997, p. 126.

documentales de esta autoría, sí es claro que se trata de la plasmación del rostro de una mujer recién fallecida.

No se conoce, en cambio, la que hizo a la venerable Mariana de Jesús el hermano Hernando de la Cruz, cuya existencia conocemos por el relato biográfico. Según este texto, la pintó unos meses antes, en un lienzo que prestó para que curara de su enfermedad al canónigo don Luis de Troya. Éste se encontraba a la sazón

“desauciado, y Sacramentado por el mal de orina que padecía, entró a visitarle el Venerable Hermano Hernando de la Cruz, a quien el dicho enfermo, que era su amigo, le dixo: *Ya yo tengo la sentencia de muerte, no ay sino encomendarme a Dios muy de veras.* Entonces le respondió el Hermano Hernando, que tuviesse buen ánimo, y confiase en Dios, que no moriría, porque le tenia vna eficaz medicina contra su achaque, y diciendo esto buscó quien fuesse a su aposento, y sacasse de él vn retrato de Mariana, que pocos meses antes avia muerto, y aviendoselo llevado a la casa del doliente...”¹⁸

La función curativa de los retratos de santos hubo de ser una realidad en el mundo moderno. Sin ir más lejos, otro santo peruano, Martín de Porres, cuyo retrato sanó a una mujer que sufría parecido achaque: “Otra muger, en la ciudad de Huánuco, muy angustiada en un parto trabajoso, se libró del peligro, luego que aplicó a su vientre una imagen del mismo bienaventurado Porres.”¹⁹

Esta tarea inicial de los creadores plásticos ha sido ya puesta de manifiesto en diversas ocasiones. La entidad y la oportunidad de este primer retrato está bien acreditada, aunque no tanto la calidad del mismo. Recordamos los versos que acompañan a los retratos de Pacheco, donde se habla de la inmortalidad de los efigiados. Valga el caso de fray Fernando Suárez:

“Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor truco”²⁰.

18 Se pasó el retrato por la cabeza, en lugar de hacerlo por el vientre, puesto “que la pureza extremada de Mariana de Jesus no permitia que se aplicasse aun su rostro en el vientre”. J. Morán de Butrón, *La Azucena de Quito*, op. cit., p. 435.

19 J. M. Valdez, *Vida admirable del bienaventurado fray Martín de Porres. Natural de Lima y donado profeso en el convento del Rosario del Orden de Predicadores de esta ciudad*, Lima, Huerta y Cía, Impr. y eds., 1863, p. 166.

20 F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 26, retrato de *Fray Fernando Suárez*. De ello me he ocupado en “De la invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, en M. C. de Carlos, P. Civil, F. Pereda y C. Vincent-Cassy, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 135-150.

En este Libro sobresalen las alabanzas al propio pintor, algunas como su capacidad creativa:

“El eco engaña al oído
cuando dar voces se ofrece,
tanto que a todos parece
la misma voz su sonido.
Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor truco”

El retrato de santa Rosa es paradigmático. Revela una intención y es posible que ya para esa fecha se estuviera pensando en conducir los afectos de la colectividad y en construir la nueva santa. En el retrato no hay pudor en liberar al artista de límites decorosos y generar la cruda imagen de un rostro muerto.

Mayor patetismo proyecta el retrato de san Francisco Solano, representado con rasgos inertes y piel macilenta, de medio cuerpo y los brazos cruzados, en una pose que quiere trasladarnos la imagen fúnebre²¹.

Son conocidos dos retratos del cuerpo yacente de Francisco Solano. La *vera effigies* del santo tiene una versión española y otra peruana. La española es anónima y se encuentra en la parroquia de la localidad natal de Solano, Montilla (Córdoba), y la otra es de Pedro Reinalte Coelho, ubicada en la casa franciscana de la ciudad virreinal²². Este auténtico retrato, realizado *post mortem*, tiene su historia. Según se dice, el virrey de Perú, marqués de Montesclaros, solicitó un retrato del cuerpo difunto del santo cordobés, que hizo con escaso crédito, el artista Juan de Aguayo. Ante el disgusto del comitente, que rechazó la rectificación de la obra, se hizo otro, esta vez a cargo del maestro Coelho, considerando el cuerpo del santo desenterrado²³.

En este caso, era una suerte poder gozar de semejante icono con el que construir una matriz creativa. A partir de ella se podía presentar la verdadera faz del santo, lo que constituía un estímulo en el progreso del culto. No se puede decir lo mismo de Martín de Porres, cuya auténtica imagen desconocemos, habiéndose puesto en circulación una

21 F. Pacheco, *Libro de descripción*, op. cit., p. 26. A estos retratos funerarios dediqué el artículo “Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 30, 2006, pp. 355-396.

22 Exhibida en la exposición celebrada durante el verano de 2010 en el Museo de San Francisco y Catacumbas de Lima, que llevaba por título “Francisco Solano, Apóstol del Nuevo Mundo”.

23 *Idem*.

inventada, a partir de ciertas evocaciones sentimentales, algo parecido a los retratos morales contruidos en otras ocasiones²⁴.

A Mariana, la Azucena de Quito, la conocemos por dos retratos muy diferentes, desde el punto de vista técnico y sobre todo desde el funcional. El que firma ‘Sylverio f’ se identifica como el verdadero retrato (“V. R. de la V. Virgen Mariana de Jhs nombrada la Azuçena de Quito, Illustre en santidad”), aunque resulta un estereotipo de pobre ejecución. Mejor resuelta está la versión de Palomino, que se integró en el discurso visual del proceso de beatificación. Una inscripción al pie de la misma muestra a la virtuosa monja como protectora de la ciudad de Quito frente a la peste y los terremotos (“La Azuzena de Quito. V.V. Mariana de Jesús, que por libertar a su patria de la peste y los terremotos que padecía, ofreció su vida en sacrificio’. Murió de 26 As. De edad. Llena de Mer. en 1645”). Es el mismo texto que se puede leer bajo la efigie pintada del museo de las Conceptas de Cuenca²⁵. Se trataría de la matriz de la que se sacó el citado grabado, que ilustra la biografía de Morán de Butrón.

El valor instrumental de la *vera effigies* está fuera de toda duda. Constituye un estímulo, al ser tanto una reliquia como un código formal. Tiene el valor de uso de las antiguas máscaras funerarias, aquéllas que los romanos crearon como impronta del rostro de los antepasados. Una técnica a la que se acudió durante la edad media e incluso el barroco. Las máscaras favorecerían el que se divulgara la verdadera imagen del santo, como es el caso de la realizada sobre la faz de san Ignacio de Loyola²⁶.

El pintor y tratadista sevillano, Francisco Pacheco, había utilizado una de las copias sacadas de este original, a lo que aludió ufano:

“y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Madrid, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Hermenegildo... donde me valí del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo.”²⁷

24 R. Vargas Ugarte, *El santo de los pobres. San Martín de Porras*, Lima, Paulinas, 2008, 7ª ed., pág. 30. Del retrato moral ya aludí en el artículo dedicado al proceso de canonización de san Fernando: “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 75-76, 1999, pp. 203-250.

25 N. Gutiérrez Chong, “La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 37, 2010, p. 150.

26 A este interesante subgénero pictórico le dediqué unas páginas con el título: “Being, seeming or saying: Vera Effigies in Spain and Hispanic America in the Baroque period”, en prensa.

27 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 708-709.

EL PROCESO DE CANONIZACIÓN O LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN MÍTICA

En la definición del tipo y en la concreción de los rasgos del virtuoso personaje, hay otro momento clave, justo cuando se emprende el camino hacia la beatificación. No siempre hay un retrato auténtico que sirva como patrón del nuevo imaginario, por lo que hay que buscar un punto de referencia para la realización del primer repertorio de imágenes públicas del sujeto señalado. Para ello se utiliza la información recabada en el proceso ordinario, que complementa cuantos otros datos han sido recogidos por los postuladores. El fruto de esta recolección dará argumentos para los primeros textos panegíricos y las primeras representaciones plásticas, ya fueran retratos como historias.

Curiosamente, aunque no hay duda del interés de la *vera effigies*, como documento y más aún como reliquia, siempre hay un interés de los promotores de la causa por exaltar los valores morales en el retrato. Siguiendo en la causa de santa Rosa de Lima, traigo a colación el panegírico publicado en 1670, bajo el título de *Rosa Laureada de Santa María*, a raíz del decreto de beatificación. En un pasaje del mismo se habla de:

“Para abrir camino a las noticias de esta Beatificación (que ha preuenido mi diligencia) no será desacierto descriuir antes las perfecciones del espíritu de Rosa, delineadas en la idea de vna muger fuerte, y rara, que dibujó el Diuino Espíritu en el cap. // 31 de los Prouerbios. Assi gozará el mundo vn retrato cabal del animo de Rosa, ya que el pincel, y el buril en lienço, y en bronce ha copiado a la deuocion, y al culto las proporcionadas superficies y hermosura de aquel cuerpo, que fue caxa de esta Margarita preciosa...”²⁸

El proceso de canonización, en sus vertientes ordinaria y apostólica, tiene una fase en la que los promotores de la causa consultan a quienes hayan podido conocer al personaje susceptible de ensalzamiento. Con un medido cuestionario se indaga en el origen de la fama de santidad, para garantía del tribunal que juzga y para el respaldo de los promotores. En el caso de santa Rosa de Lima se contó con la “complicidad” de 210 testigos, quienes han sido estudiados por Hampe, con aportación de interesantes sugerencias²⁹. Es el caso de la confirmación del eco que tuvo entre la población criolla el culto a la santa³⁰. Aunque más allá de esa reivindicación social, hay una realidad que aflora en la documentación: Que “los hombres y mujeres que testificaron las virtudes heroicas de los santos coloniales pertenecieron a la plebe de Lima y fueron los verdaderos artífices y beneficiarios de las gracias de aquéllos”.³¹

28 Fr. I. de Parra, *Epitalamios sacros de la Corte, aclamaciones de España, aplavsos de Roma, congratvlaciones festiuas del clero, religiones, al feliz desposorio que celebró en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Preciadores, Patrona del Perú, Y beatificación solemne...* Madrid, Domingo García Morras, impr, 1670, cap. 1. “Introduccion isagogica. Imagen Panegyrica de su Espíritu”, pp. 1-2.

29 T. Hampe Martínez, “Los testigos de Santa Rosa”, pp. 113-136.

30 T. Hampe, p.121.

31 F. Iwasaki Cauti, “Vidas de santos y santas vidas: Hagiografías reales e imaginarias en la Lima colonial”, *Anuario de Estudios Americanos*, t. LI-1, 1994, p. 50.



Figura 5. J. Mulder. *Santo Toribio de Mogrovejo confirmando a Rosa de Lima*, ilustración de *La Estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas*, Amberes, 1688.

Dos momentos hay en el proceso de canonización en que las imágenes juegan un papel protagonista. Primero, cuando se acomete, tras la beatificación, el tramo final del proceso; y segundo, cuando tras el decreto romano se produce el ingreso en el santoral romano. El libro de Leonardo Hansen, *Vita mirabilisima* (Roma, 1664), constituye el punto de arranque en el camino de Rosa de santa María. Sobre la narración de la vida milagrosa de la santa bascula la acción promotora, convirtiéndose en el fundamento de la causa. Pero la ausencia de imágenes resta valor instrumental a este documento. Por eso, una nueva biografía, escrita por el padre Juan del Valle (*Vita et Historia S. Rosae A S. Maria*), viene a llenar este vacío, pues esta vez está ilustrada con las estampas de Cornelis Galle. Son imágenes con una alta carga narrativa, para conocimiento de seguidores.

Con la canonización se inicia otra andadura, tan importante o más que las anteriores, pues entraña la extensión del culto, su definitiva proyección global. La definición visual de su santidad a partir de series pictóricas que se exhiben en esta coyuntura temporal. En el caso de Rosa de Santa María, la serie expuesta en la casa natal de la santa, en Lima, no es necesariamente el final de un proceso, porque ya se había ido concretando la imagen en las décadas precedentes. Quizás fue más relevante el conjunto pintado por Lazzaro Baldi, para relatar la historia de una nueva beata en la iglesia dominica de santa María sopra Minerva (1668).

Y el colofón es el de la narración de las fiestas celebradas a propósito del decreto de canonización. En el conocido modelo dominico, vimos que Roma lo festejó primero, siguiéndola otras iglesias³². No se conocen textos publicados, al menos con ilustraciones insertas. Quedan para la posteridad las láminas del libro de Giovanni Battista Falda,

32 De esta mecánica me ocupé en el artículo “De la invención de la forma”.

Disegno e prospetto del Teatro, con representación del aparato desplegado con motivos del ensalzamiento de santa Rosa y otros cuatro santos, canonizados durante el pontificado de Clemente X (1671)³³.

Es posible que el caso de santa Rosa de Lima generara situaciones atípicas, sólo por el hecho de que gozara del respaldo de todas las instituciones con peso en Roma, y que tuviera una resolución rapidísima. Lo que se explica, entre otras cosas, por el grande y bien estructurado despliegue artístico. Máxime si comparamos con el de su coetáneo Toribio de Mogrovejo, que hubo de esperar un siglo para subir a los altares, con un repertorio de imágenes muy pobre, haciéndose presente en el final del proceso con una obra que recogía el milagro principal, el *del agua*. Fuera de eso apenas las estampas sueltas grabadas ya en el siglo XVIII, una vez se había completado el proceso³⁴.

La estampa suelta se convierte en un elemento auxiliar imprescindible en las campañas de difusión, antes y después de los decretos de beatificación y canonización. Su edición se multiplicaba a partir de más de una matriz. No son raros los casos en que se renuevan los dibujos originales para abrir nuevas plantas, con cambios a veces imperceptibles. La venta se producía no sólo en la ciudad en donde emanaba el culto, sino en otros lugares vinculados o estratégicos. Se recuerda cómo en el caso de Mariana de Jesús, fue vendida por voluntad real:

“La voluntad del Rey es que las estampas que hayan de expendirse en esta Plaza [de Cartagena] se vendan por menos [¿menor?] para proporcionar mayores ventajas a la causa de la beatificación de la venerable Mariana de Jesús”.³⁵

Era la causa de beatificación el motivo de su venta, aun cuando también se alude al negocio de expendeduría. La mercancía, por cierto, llegó desde Cádiz, con destino a Quito, en 1789. Pero se remitieron tantas estampas (69.546), que no pudieron ser vendidas. Hasta 1796 se insistió en la venta de la remesa, acudiendo a recursos como la publicidad a través de carteles y pregones, o con la ayuda de intermediarios que ganaban un 2% de su precio³⁶.

Sin profundizar en el uso de la estampa, cabe recordar aquí el valor taumatúrgico que se le confirió a la imagen de sor Mariana, utilizada sobre todo para protección en los partos difíciles:

“Los prodigios que ha obrado Nuestro Señor por la devocion con su Sierva, sirviendo de despertador su retrato, son muchos, y repetidos, principalmente en partos peligrosos, valiéndose las mugeres ordinariamente de la presencia de su Efigie para salir con

33 Le acompañaron Cayetano de Tiene, Luis Beltrán, Felipe Benicio y Francisco de Borja.

34 D. Rípodas Ardanaz, “El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)”.

35 L. L. Vargas Murcia, “Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-p. s. XIX)”, *Fronteras de la Historia*, 14-2, 2009, pág. 265.

36 Morán de Butrón, *La Azucena de Quito*, op. cit.,

prosperidad de lance tan arriesgado. Assi lo veo practicar en esta Ciudad, buscando universalmente las mugeres // de toda condicion el retrato de Mariana para este conflicto; y siempre he notado el próspero successo que han tenido.³⁷



Figura 6. Anónimo. *San Francisco Solano*, Montilla, 1610.

Pertenecería al sevillano Francisco Preciado de la Vega una de las matrices del grabado de Mariana de Jesús, como parece deducirse de la noticia aportada por un documento en que da cuenta de su labor como grabador, mientras trabajaba en Roma. Aprovechó su posición, prestigio y el hecho de ser español, para hacerse con el encargo de las imágenes utilizadas en los diversos procesos de canonización que la iglesia española sustentaba ante la Sacra Congregación de Ritos, entre otros, el de esta venerable quiteña³⁸.

LA NEGOCIACIÓN Y LA GESTIÓN DE LA IMAGEN: IMPULSIÓN Y NECESIDAD

En la gestión de un santo hay dos factores determinantes, que condicionan los tiempos y la generación de productos artísticos. No todos los personajes susceptibles de ser elevados a los altares, ni siquiera aquéllos así estimados por sus coetáneos y detractores, lograron entrar en el misal romano. Más bien fueron una mínima parte los que alcanzaron tal distinción, frente al número de los que obtuvieron el respaldo de las sociedades locales.

Pero más allá de esos impulsos iniciales hay algo clave en el desarrollo del proceso de beatificación: la negociación. La que se produjo entre el centro y la periferia, para agre-

37 Idem, 434-435.

38 R. Cornudella i Carré, "Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega". Sevilla, 1712-Roma, 1789", *Locvs Amoenvs*, 3, 1997, pág. 112.

gar al santoral apenas una media docena de nuevas figuras, cuando se sabe que sólo en el virreinato de Perú se emprendieron más de cuarenta procesos diocesanos³⁹.

Bien es verdad que la realidad cultural americana era compleja, respondiéndose a esta heterogenidad con subterfugios muy diversos. Si bien la dirección estaba clara, los caminos no tanto, discurriéndose a veces por vericuentos intransitables. En la ‘gestación’ de devociones se llegaron a dar situaciones como la de la monja concepcionista de Puebla, sor Agustina de Santa Teresa, que quiso transformar una imagen de la Virgen, convirtiéndola en santa Gertrudis. Lo que no pudo ser porque, como se le advirtió, María estaba por encima de la santa.

CONCRETANDO FORMAS

La nueva santidad se configuró sobre una plástica muy determinada por los cánones tridentinos, que *grosso modo* venían a determinar las líneas maestras de actuación en cuanto a las artes. Como Mâle refirió, el arte religioso del barroco da respuesta a las necesidades comunicativas de la Iglesia católica, que se halla en franco retroceso en determinados ámbitos o bien que ambiciona con la extensión de la doctrina a territorios vírgenes⁴⁰. Un resorte de convicción que se materializó en una plástica aprehensible visual e intelectualmente por los fieles.

Los nuevos santos americanos tienen perfiles muy nítidos, diferentes unos de otros, en función de las diversas circunstancias en que se forjó la fama y se materializó el halo de santidad.

Evidentemente, el santoral se creó a la medida de una sociedad que en lo religioso basculaba entre el temor del pecado y la necesidad de expiar las culpas, todo ello nacido de la relajación de costumbres. Se decía de Mariana de Jesús, “la Azucena de Quito”, que era “la santa de la expiación”. En la creación de su imagen se cuidó la visibilidad de esas cualidades, que mostraban su desprecio del mundo, con

“la presencia del ataúd, la calavera (símbolo barroco de la temporalidad) y el crucifijo, crearon el ambiente propicio para la meditación; los permanentes ayunos, mortificaciones, penitencias, le permitieron ‘liberar su espíritu de la cárcel de su cuerpo y así introducirse en la temporalidad sagrada’; de esta manera el cuerpo le significó un instrumento más de salvación.”⁴¹

39 P. Burke, “How To Be a Counter-Reformation Saint”, *Religion and Society in Early Modern Europe 1500-1800*, Londres, 1984, págs. 45-55. F. Iwasaki Cauti, “Vidas de santos y santas vidas”, op. cit.

40 A. Rubial García y D. Bieñko de Peralta, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83, 2003, pp. 12-13.

41 P. Guerra, “Santa Mariana de Jesús. Azucena de Quito”, en C. Larco Chacón, “Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 15, 2000, p. 54.

42 Morán de Butrón, P. J., *La Azucena de Quito*, p. 2.

Pese a todo, entre sus contemporáneos, se le buscó el parentesco con santa Rosa de Lima. Su panegirista halló claro ese parecido:

“Y assí, aunque por este prodigio tuviera razon bastante para apellidarla Azucena del Perú, confirmeme en el dictamen, quando al leer los Processos auténticos de su Vida, teniendo a la vista las virtudes de Rosa, halle ser mucha en entrambas la semejança, retratadas las gracias de la Rosa, y copiadas al vivo sus perfecciones.”⁴²

Sor Marianita, que era hija de españoles, fue representada al modo de otras religiosas canonizadas, como santa Teresa o santa Catalina de Siena, en actitud de recogimiento y manifestando su espíritu ascético. Una imagen que derivó del contraste entre



Figura 7. Pedro Reinalte Coelho, *San Francisco Solano*, San Francisco, Lima, 1610.

la disciplina ignaciana y la sencillez franciscana⁴³. Aun cuando fue beatificada en el siglo XIX, durante más de un siglo se estuvo trabajando en ello. Fruto de este empeño fueron diversas publicaciones y un corto rédito de imágenes, que la muestran entre contemplativa y recogida. La estampa de Bernabé Palomino, que extrajo de su *vera effigies*, la representa contemplando estática un rompimiento de gloria y reconociendo su papel de protectora de la ciudad de Quito (“... que por libertar a su Patria de la peste y terrem^o q padeció ofreció su vida en Sacrif^o”).

A la cabeza de la serie se encuentra santa Rosa de Lima, tanto por ser el primero de los santos americanos, como por el hecho de haber sido muy estudiada su trayectoria gloriosa. Identificada como símbolo de la sociedad criolla⁴⁴.

Teodoro Hampe era concluyente, al respecto, como había podido verificar en sus investigaciones, sobre todo del expediente de la causa de canonización:

“Los expedientes de la causa de beatificación y canonización, así como la procedencia social y los objetivos de los agentes que la fomentaron, permiten observar claramente las raíces criollistas del fenómeno. En diferentes ámbitos –lo imaginario, lo artístico, lo político, lo social– se pueden acumular evidencias para ratificar, en fin, la imagen de Santa Rosa de Lima como símbolo o coronación del emergente nacionalismo criollo.”⁴⁵

43 En Mariana de Jesús, más que en otras religiosas y mujeres que practicaban vida ascética, se ha considerado “la santidad inducida”. R. Serur, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida”, *Nariz del Diablo*, 22, 1994, págs. 70-87; F. Iwasaki Cauti, “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”, *Hispanic American Historical Review*, 73-4, 1993, págs. 581-613.

44 Así lo pusieron de manifiesto tanto Teodoro Hampe como Fernando Iwasaki a través de diversas publicaciones.

45 T. Hampe Martínez, “Los testigos de Santa Rosa”, op. cit., p. 124.

Pero hay algo más que estimuló el proceso, porque de lo contrario hubiera seguido un curso distinto y problemamente se hubiera demorado su favorable resolución: el que tanto la orden dominica como la propia Corona advirtieran de los beneficios que esta nueva santa iba a reportarles. Los dominicos, que habían emprendido la tarea de canonizar a otros virtuosos, comprendieron las posibilidades de éxito y el atractivo de esta nueva devoción. Por ello postergaron cualquier otra empresa, para dedicarse de lleno a la causa de Rosa de Santa María.

No se sabe en qué contexto concreto se creó la primera de las imágenes, la *Vera Effigies*. Evidentemente, fue tras el fallecimiento, pero no hay noticias de quién encomendó al artista el trabajo, con qué objeto y si albergaba el deseo de que fuera santa. Incluso tampoco está claro que fuera Angelino de Medoro el autor de la obra.

El retrato se convirtió en una reliquia, pero no parece que fuera usado en la configuración de la imagen de la santa. No hay versión grabada, que se sepa. Y las estampas abiertas sobre su vida, se elaboraron sobre rasgos convencionales, sin personalizar. Este hecho se explica porque el proceso pronto levantó vuelo, obteniendo cuantiosas contribuciones económicas, lo que facilitó la elaboración de obras en los principales talleres europeos, flamencos y romanos.

Esta producción foránea recurre a patrones generalizados y no se interesa por concretar unos rasgos auténticos. Quizás inicida en ello la ausencia de la estampa sacada del original de Medoro. Más importa la narración que el detalle fisiognómico concreto. Si acaso se usan evocaciones, a través de ciertos detalles iconográficos. En el repertorio conocido de sus imágenes merece la pena reparar en las dos series pintadas, a raíz de la canonización, una en Lima y otra en Roma.

En Roma también se elaboraron las pinturas creadas para divulgar la imagen de santo Toribio de Mogrovejo. En este caso se trató de la plasmación y reproducción a gran escala del milagro más popular en la vida del santo, como se mencionó anteriormente.

Santo Toribio no tiene gran repertorio de imágenes. La narración de su vida pública es breve, se limita a su encuentro con santa Rosa, en el relato de la biografía de ella, y al milagro que le ensalza como nuevo Moisés.



Figura 8. Angelino de Medoro, atrib. *Santa Rosa de Lima*, San Francisco, Lima, 1617.

En la vida de Rosa de Santa María, Toribio jugó un papel muy especial, porque fue el prelado que la consagró. Una de las estampas grabadas por Joseph Mulder para el libro impreso en Amberes, *La Estrella*, plasma esa relación. Aun cuando la escena está justificada por mostrar un capítulo clave en la vida de la santa, la presencia del sacerdote, nombrado como “Beatus”, pone de relieve su condición.

El Milagro del Agua es conocido a través de la versión de Sebastián Conca, pintada para hacer visible a Toribio entre las élites romanas y españolas, tras su beatificación y entretanto se encaminaba la canonización. Conca hizo el patrón en 1726, siendo reproducido en su taller casi un centenar de veces. Hoy conocemos dos de los cuadros, uno que se conserva en la Pinacoteca Vaticana, y otro, que es idéntico, que guarda un coleccionista sevillano. El biógrafo del beato, fray Antonio de Lorea, describe así la excepcional historia:

“El rio de Santa trae su origen de vnas montañas que en Invierno están cubiertas de nieve, y derriéndose con el calor del Verano, azen que el rio crezca mucho, y tanto más, quando el calor es mayor. Al tiempo de llevar el santo cuerpo a Lima avia salido el rio fuera de madre, e iba tan grande, que ninguno se atrevia a pasarle, y en vna, y otra parte estava mucha gente esperando a que desaguase. El Maestre Escuela D. Mateo Gonçalez quisiera arrojarle a vadearle; y quantos iban en su conpañia, así Españoles, como Indios, le rogaron se detuviese, y no se arriesgase, porque dos Religiosos de la Conpañia, y otras personas que quisieron pasarle corrieron mucho peligro de aogarse; con todo eso no reparó mucho en sus palabras, ni se le propuso delante el riesgo, porque aver de tenerle el agua le pareció menos riguroso que el quedarse aogados con el excesivo calor que azia, y ningun reparo tenian para el Sol. Y confiado en Dios, y en los meritos de su Siervo, mandó entrasen las acemilas que llevavan la litera, los quales no eran muy altos. Al punto advirtieron todos el milagro patente, pues se fue baxando el agua, de suerte, que pudieron todos pasar felizmente, y sin çoçobrar, y con admiracion del prodigio que vian Luego se les izo mas patente, quando demas de este milagro vieron que despues de aver pasadose volvieron las aguas a levantar, y creció el rio como antes estava.”⁴⁶

Añade a su trayectoria vital otros episodios milagrosos, otro de ellos ocurrido mientras cumplía con su misión apostólica. Al cruzar el río Chagre, la mula que lo cargaba se asustó y lo lanzó al agua, quedando a merced de dos caimanes que pretendían devorarlo, obrándose el milagro:

“Y asombrado con su orrenda vista levantó a Dios los ojos pidiéndole su socorro en aquel conflicto. Sabe Dios domar la crueldad de las fieras para defender a sus siervos, y conservar a Daniel entre los Leones, sin que le ofendan, mostrando en esto la omnipotencia de su brazo.”⁴⁷

46 *Idem*, pp. 219-220.

47 Fr. A. de Lorea, *El bienaventurado Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima. Isteria de su admirable, vida, virtudes, y milagros*, Madrid, Iulian de Paredes, impr, 1679, c. III, p. 25.

Evidente, con estas y otras historias, se estaba construyendo una imagen mítica del sacerdote, con perfiles ya conocidos, como los de Moisés, que separó las aguas del Jordán para facilitar el tránsito de su pueblo, o Daniel, que no sufrió daño alguno de los leones. Personificaciones de las virtudes propias de un pastor de la Iglesia, que condujo su rebaño hacia la salvación, aun con riesgo de su vida. Roma reconoció estos méritos, haciéndolo santo, como a Rosa de santa María, Francisco Solano o Pedro Claver. Apenas una mínima parte de hombres y mujeres que murieron en ‘olor de santidad’ en América, una tierra que tan cerca estaba del cielo.