



El Cristo de la capilla de Guadalupe en el Callao

The Christ of the Chapel of Guadalupe of Callao

Ricardo Estabridis Cárdenas

ORCID: 0000-0002-0578-9114

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas

Universidad Ricardo Palma

riresta47@gmail.com

Lima-Perú

Resumen

Este artículo se centra en el estudio formal e iconológico de la escultura del Cristo crucificado, conocida como *Cristo del Perdón*, tras su restauración. La escultura se conserva en la capilla de Guadalupe en el Callao, recinto religioso del siglo XIX, símbolo de la propagación del culto a esta advocación mariana mexicana llevada a cabo en Perú por el padre franciscano descalzo fray Ramón Rojas de Jesús María, conocido como el Padre Guatemala, por su lugar de origen.

Palabras clave: escultura, Cristo del Perdón, siglo XIX, Padre Guatemala.

Abstract

The article focuses on the formal and iconological study of the sculpture of the Crucified Christ, known as the Christ of Forgiveness, after its restoration, which is preserved in the chapel of Guadalupe del Callao, a religious site of the 19th century and symbol of the propagation of the cult of this Mexican Marian devotion. The study was carried out in Peru by Fr. Ramón Rojas de Jesús María, O.F.M. Disc., known as Father Guatemala, because of his place of origin.

Keywords: sculpture, Christ of Forgiveness, nineteenth century, Father Guatemala

El Padre Guatemala y la capilla de Guadalupe

El Callao, a partir de 1671, fue considerado ciudad por el virrey Conde de Lemos, y se puede decir que hacia finales de dicha centuria contaba —al igual que Lima, la Ciudad de los Reyes— con monumentos religiosos de las principales órdenes, como franciscanos, dominicos, mercedarios, agustinos y jesuitas; algunas de ellas inclusive ya existían desde fines del siglo XVI, según lo consignan las crónicas de Diego de Córdova Salinas, las de Meléndez, entre otros.

Sin embargo, de todo ello no queda nada más que el testimonio de la pluma: la noche del 28 de octubre de 1746, durante el gobierno del virrey Manso de Velasco, Conde de Superunda, sucedió una de las más grandes catástrofes de los años virreinales: un terremoto, seguido de un maremoto, que dejó nuestro primer puerto sumido en la desolación en medio de los restos de la muralla y solo el arranque de las paredes de algunos edificios. En esa noche trágica perdieron la vida cerca de cinco mil personas (Arrús, 1905).

Al año siguiente de la catástrofe, el virrey dispuso que se construyera la nueva ciudad a un cuarto de legua del mar; la bautizó con el nombre de Bellavista y puso su parroquia bajo el patronazgo de san Simón y san Judas Tadeo. Pronto, a la repartición de terrenos, acudieron las órdenes religiosas que habían perdido sus templos y conventos, pero el Conde de Superunda solo otorgó licencia de fundación a los jesuitas y a los hermanos de San Juan de Dios por su labor docente y hospitalaria.

Al iniciarse la tercera década del siglo XIX, el 22 de junio de 1831, pisa el puerto del Callao fray Ramón Rojas de Jesús María, nacido en Quezaltenango (Guatemala) en 1775, en tiempos del rey Carlos III. Tovar (1943) cuenta entre su prosapia a don Francisco de Sandoval-Rojas y Borda, duque de Lerma, primado del rey Felipe III. Fray Ramón Rojas es conocido en nuestra historia como el Padre Guatemala, bautizado así por su lugar de procedencia, el país centroamericano de donde había sido expulsado por los liberales anticlericales.

Años antes, en junio de 1828, Francisco Morazán toma el mando de las tropas de Honduras y Nicaragua y organiza el ejército para invadir el territorio guatemalteco. El 13 de abril de 1829, ocupa la plaza de Guatemala. A mediados de siglo, el viajero Arturo Morellet da cuenta de los daños sufridos por la iglesia en Guatemala: los liberales abolieron las órdenes monásticas, desterraron al clero y confiscaron sus bienes. El arzobispo de Guatemala, monseñor Casaus, y los frailes fueron despachados para Cuba (esto ocurrió por el apoyo del clero a los conservadores).

El padre Rojas sufrió muchas penurias antes de su expatriación y le envió una carta al presidente Morazán el 10 de abril de 1831; cinco días después se embarca en la fragata francesa Mariana Isabel y llega a nuestras tierras el 22 de junio de dicho año; en su pequeño equipaje no faltó un lienzo de la Virgen del Tepeyac, la Virgen de Guadalupe de Nueva España (Tovar, 1943).

A su arribo, el Callao que ve el Padre Guatemala es el de la Fortaleza del Real Felipe y el ancho Camino Real que conducía al pueblo de Bellavista, levantado en tiempos del virrey Marqués de Osorno en 1801 (Unanue, 1803; Estabridis, 2002).

El Padre Guatemala pertenecía a la orden de los franciscanos descalzos, por lo tanto, dirigió sus pasos hacia el Rímac, a la casa seráfica del final de la Alameda, en las faldas del cerro San Cristóbal, conocido popularmente como el Convento de los Descalzos (Tovar, 1943). Acto seguido, presentó credenciales ante la arquidiócesis de Lima para que se le reconociera como religioso y sacerdote, de manera que llegó a ser confesor de las monjas nazarenas y del convento de Jesús María (Tovar, 1943).

Enrique Tovar, uno de sus biógrafos, detalla que al año siguiente de su llegada, junto con fray José Manuel Prieto, natural de Chile, concibieron la idea de levantar en el Callao un pequeño hospital y al lado una capilla, ambos bajo la advocación mexicana de Nuestra Señora de Guadalupe, y así lo hicieron en terrenos cedidos por el presidente de la República, el general Orbegoso, en 1834 (Blanco, 1974; Tovar, 1943).

Aunque la devoción a la virgen de origen mexicano fue introducida en Perú por el virrey Conde Alba de Liste en 1655, será el Padre Guatemala el que más éxito tendría en el fomento y propagación de su culto. En la capilla chalaca hizo una copia del lienzo que había traído desde Guatemala y la puso en el ático del altar mayor, donde se conserva hasta hoy.

De este conjunto monumental, que incluía también un hospital que duró aproximadamente tres décadas, solo ha llegado hasta nosotros la capilla que aún subsiste en la calle Bolívar, donde podemos apreciar el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe en el altar mayor, pintado por el fraile franciscano descalzo y la imagen de Cristo crucificado.

La capilla de Guadalupe, ubicada en la calle Bolívar, poseía una fachada casi en frente de la pequeña calle de Nueva Granada. Esta capilla, a pesar de ser de muy frágil construcción, duró hasta 1875, año en que, por haberse caído una de las paredes, se arruinó el edificio (Tovar, 1943).

Otra noticia sobre la capilla la ubicamos en el mismo siglo XIX en el diario *El Comercio* del 1 de julio de 1878, que en su edición de la mañana publicó la inauguración que tuvo lugar después de haber sido restaurada, gracias al doctor Troncoso, por entonces párroco de la iglesia matriz, entre la algarabía de los fuegos artificiales y la retreta.

En el Archivo Arzobispal de Lima (AAL) existe un inventario fechado el 14 de julio de 1848, catorce años después de su fundación, firmado por don José Eusebio Casaverde, el párroco de la iglesia matriz de San Simón y San Judas Tadeo en la provincia litoral del Callao. En el mencionado inventario se da cuenta de lo que contiene la capilla de Guadalupe, y cita ya en el altar mayor la escultura de Cristo crucificado y la pintura de la Virgen de Guadalupe. Nueve años antes, en 1839, ya habían fallecido el padre Prieto y fray Ramón Rojas.

El documento citado menciona que en la sacristía había ornamentos, objetos litúrgicos y milagros; entre las esculturas, un señor crucificado con su peana y cruz de madera, una santa Rosa de Lima y una escultura de la Señora de las Mercedes. Entre los lienzos, uno del Señor de la Agonía, de Nuestra Señora del Carmen, de san Pedro, de Nuestra Señora del Rosario, de san José, de Nuestra Señora de las Mercedes, uno de san Miguel y siete cuadros de los sacramentos.

Además, el Archivo Arzobispal cita que en la iglesia había lo siguiente:

Un solo retablo pintado en el que está Nuestra Señora de Guadalupe en lienzo con su luna y marco dorados, un Santo Cristo con su cruz y peana de madera pintada de negro, un Santo Cristo en un marco de metal, un cuadro de San José, uno de nuestra Señora de Belén, de San Antonio y de San Vicente Ferrer; asimismo, de La Purísima, Santo Tomás, San José y 14 cuadros de la vía sacra, aparte del mobiliario (AAL, Leg. 6, Fol. 7v a Fol. 11).

Durante su estancia en Lima, la labor del padre Guatemala fue muy amplia, ya que no solo se dedicó a ser confesor de monjas de los principales monasterios, sino que también dirigió su labor a los enfermos, pues los asistió en los hospitales de San Andrés, Santa Ana y San Bartolomé.

El padre Rojas siguió su periplo después de su actividad fructífera en nuestro primer puerto, por tierras de la costa sur, desde 1835, es documentado en Chíncha y los pueblos siguientes hasta Ica, donde construye la Casa de Ejercicios de la Sagrada Familia y el templo de Jesús María, entre otros, además del cementerio de la ciudad (Tovar, 1943). Por su gran labor en el sur chico, donde se le atribuyen varios milagros, es considerado un santo.

El Padre Guatemala fallece en Ica en 1839, y *El Comercio*, el 5 de agosto de dicho año, da la noticia de que el 23 de julio de dicho año ha muerto en Ica, aunque se comete un error en la edad al escribir que tenía más de setenta años, cuando en realidad estaba en vísperas de cumplir sesenta y cuatro (Tovar, 1943).

El Cristo crucificado (Señor del Perdón)

Entre las obras escultóricas más relevantes del Perú virreinal se encuentran las imágenes de Cristo en la cruz, sobre todo porque a través de las conservadas, principalmente en la capital, podemos trazar un perfil de su desarrollo desde el siglo XVI hasta el epílogo del virreinato, sobre todo porque varias de ellas están documentadas como creaciones de autores reconocidos.

El siglo XVI nos alcanza, por ejemplo, las figuras del Cristo de la Conquista de la iglesia de La Merced, obra anónima, y el Cristo del Coro de la iglesia de San Francisco, atribuida al escultor flamenco radicado en Sevilla, Roque de Balduque (Estabridis, 2014). El siglo XVII nos ofrece el arte barroco en todo su esplendor en las gubias del llamado por sus contemporáneos «el dios de la madera», Martínez Montañés, con dos obras de esta temática iconográfica en Lima: el Cristo del Auxilio de la iglesia de La Merced y el Cristo del Retablo del Bautista de la Catedral, procedente de la iglesia del monasterio de La Concepción. Su influencia se prolonga en la Ciudad de los Reyes en la escultura del Cristo de la Buena Muerte, de su discípulo Juan de Mesa, conservado en la iglesia de San Pedro (Bernales, 1991, pp.54, 80).

En el mismo siglo XVII, fechado en 1619, se ubica un Cristo crucificado en la iglesia de La Soledad, que tiene la particularidad de poseer los brazos articulados para así bajarlo de la cruz en los días de Semana Santa, obra del escultor Pedro de Noguera (Estabridis, 2014).

Por último, del siglo XVII nos detendremos en el Cristo de la Reconciliación del Monasterio de las Nazarenas, que recién salió a la luz en 1978 como titular de la capilla que lleva su nombre y que antiguamente ornaba la Sala Capitular del cenobio. Obra de caracteres que nos recuerdan los Cristo pintados por Rubens, con cuerpo contorsionado en línea serpentinata. Según anota Ramón Mujica, en el catálogo de la muestra los Cristo de Lima, durante el siglo XIX la pieza fue torpemente restaurada y se extraviaron los documentos hológrafos que sin duda habían sido colocados en el interior de la escultura, entre la cabeza y la espalda, donde se ha descubierto una tapa portátil (Mujica, 1991). Hacemos hincapié en esta particularidad, ya que cuando analicemos la obra que nos

ocupa, veremos que también tuvo un compartimento en su espalda, donde se ubicó un documento.



Fig. 1. Cristo del Perdón. Fotografía: Ricardo Estabridis.

En el siglo XVIII, se trajo de Italia una escultura que conservan los padres camilos en su convento de la Buena Muerte, y que es lo más representativo de ese barroco dinámico. Nos referimos al Cristo de la Agonía (Estabridis, 1990).

Después de dedicar una breve reseña sobre el famoso padre Guatemala, fundador de la Capilla donde ubicamos la escultura de Cristo crucificado, conocido actualmente como el Cristo del Perdón, y de citar las principales imágenes que Lima conserva desde el siglo XVI al XVIII, nos detendremos en el análisis de esta obra que fue colocada en el altar mayor, donde le sirve de respaldo escenográfico una pintura de un cielo tormentoso, con el sol, la luna y, en la zona inferior, el perfil de una ciudad (Fig. 1).

No existe ninguna documentación que permita considerar que el Cristo

crucificado recién se talló en los años en que los frailes seráficos Rojas y Prieto edificaron la capilla, por tanto, trataremos de ubicarlo sobre la base de su aspecto formal.

Escultura de Cristo de 165 centímetros de altura, aproximadamente; muerto en la cruz, pende de tres clavos, con la cabeza inclinada hacia su derecha, en la que observamos tres agujeros que indican el lugar de las potencias, piezas de seguro realizadas en plata y tenidas a buen recaudo para las procesiones.

En el rostro (Fig. 2) apreciamos los ojos cerrados, amplios párpados y labios entreabiertos, que aún reflejan la huella del sufrimiento; los cabellos ondulados marcan el ritmo de la cabeza y se deslizan sobre el pecho hacia la herida abierta del costado. Su cuerpo es trabajado por el artista sin alardes de musculatura, en una figura delgada que sigue un eje vertical en el que sobresalen las costillas, sin búsqueda de efectos de movimiento. La intención es naturalista y en cierta forma sublimada por una tendencia clásica (Fig. 3).

Indudablemente, el tratamiento del paño en la iconología del crucificado sirve de pauta en el desarrollo de los estilos. Aquí se nos presenta un paño de pureza de pequeños pliegues, atado con una soga que apenas se percibe en la cadera derecha, donde se recoge; asimismo, no tiene esa fantasía irracional del manierismo en la que las telas flotan como suspendidas por hilos invisibles, ni la densidad emocional del Barroco heredada de la escuela sevillana.

La carnación que poseía antes de la restauración era muy clara, de aspecto marmóreo, posiblemente aplicada en la época que se colocó en la capilla para ajustarla al estilo del conjunto retablistico que le servía de marco. Sin embargo, el restaurador Jaime Rosán descubrió en 1991 otra carnación original que es más naturalista y que nos presenta a un Cristo con huellas de sangre más notorias, sobre todo en las

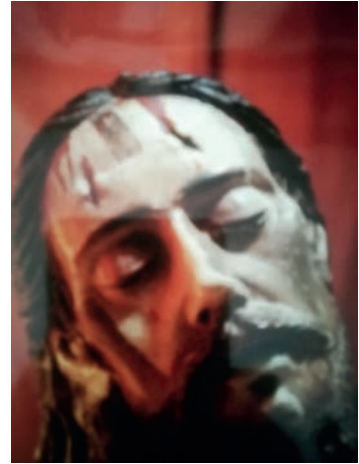


Fig. 2. Detalle del rostro del Cristo del perdón. Fotografía: Ricardo Estabridis.



Fig. 3. Cristo del perdón en restauración. Fotografía: Ricardo Estabridis.



Fig. 4. Calas en un brazo del Cristo del perdón.
Fotografía: Ricardo Estabridis.



Fig. 5. Espalda del Cristo del perdón con puerta.
Fotografía: Ricardo Estabridis.

manos y en la herida del costado (Fig. 4).

En el proceso de restauración, se encontró un compartimiento en la espalda (Fig. 5), y dentro de él, un papel con una escritura itálica, seguramente de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que se puede leer —en parte— que un tal Francisco Flores le pide al Cristo que le dé buena muerte a él y a su mujer, y que los libre de todo mal y todo peligro (Fig. 6). La pregunta que nos hacemos aún es si este caballero tiene que ver con la ejecución de la obra, como autor o donante.



Fig. 6. Manuscrito ubicado en compartimiento. Fotografía: Ricardo Estabridis.

A nuestro parecer, nos enfrentamos a una escultura de tránsito con aires clásicos dentro del Barroco, lo que permite catalogarla como una obra de la segunda mitad del siglo XVIII, por tanto, anterior a la construcción de la capilla de Guadalupe, posiblemente, cedida por sus hermanos seráficos del Rímac.

Considero necesario anotar que el cambio que sufre el campo de las ideas en Hispanoamérica en las últimas décadas del siglo XVIII, como producto de la difusión del enciclopedismo, se pone de manifiesto no solo en la arquitectura, sino también en las artes plásticas, y

que su fuente se encuentra principalmente en el Barroco italiano. Por ejemplo, García Bryce (1972), en su estudio sobre Matías Maestro, ha demostrado muy claramente que las formas adoptadas en sus retablos, de planta cóncavo-convexa, considerados neoclásicos, se inspiran en las que crearon en pleno Barroco italiano figuras como Borromini y Pietro da Cortona.

En la evolución de la escultura barroca italiana, no podemos dejar de mencionar que también se da paralelamente a un Barroco pleno berniniano, el llamado clasicismo del alto Barroco, opuesto tanto en su contexto ideológico, como en su aspecto formal, que desembocará en el neoclasicismo.

En 1991, se realizó en la Catedral de Lima una importante exposición de las esculturas más relevantes de los Cristo conservados en diferentes monumentos religiosos de nuestra Ciudad de los Reyes, considerados integrantes de nuestro patrimonio cultural de los siglos XVI al XVIII. La exposición fue organizada por el Banco de Crédito del Perú, que por entonces editó un catálogo en el que se incluyó el Cristo que nos ocupa. Ramón Mujica Pinilla (1991, p. 66), encargado de los textos, tomó en consideración, para los comentarios de esta escultura, el alcance de un trabajo inédito que realizáramos un año antes, con el debido respeto de los créditos, y que hoy publicamos en su versión completa.

Documentos

Archivo Arzobispal de Lima (AAL)
Estadística: Callao. Exp. LXV. Leg.6. Fol.7v
a Fol.11

Diario *El Comercio*, 1 de julio de 1878.

Referencias bibliográficas

Arrús, D. (1905). *El Callao en la época del coloniaje, antes y después de la catástrofe de 1746*. Imprenta de El Callao.

Benavides, A. (2010). *El Padre Guatemala. Vida y prodigios de fray Ramón Rojas*. Fondo de Cultura Económica.

Bernales, J. (1991). *Escultura en el Perú*. Edit. Banco de Crédito del Perú.

Blanco, J. M. (1974). *Diario del viaje del presidente Orbegoso al sur del Perú*. Instituto Riva- Agüero.

De Córdova Salinas, D. (1957). *Crónica franciscana de la Provincia del Perú (1591-1654)*. Academy of American Franciscan History.

Estabridis, R. (2002). *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Fondo Editorial UNMSM, BCP.

Fuentes, M. A. (1866). *Estadística General de Lima*. Tip. Nacional de M. N. Corpancho.

García, J. (1972). Del barroco al neoclasicismo en Lima. *Revista Mercurio Peruano*.

Meléndez, J. (1681). *Tesoro verdadero de las Indias*. Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio.

Mujica, R. (1991). *Los Cristos de Lima*. Catedral de Lima. Edit. Banco de Crédito del Perú.

Tovar, E. (1943). *El apóstol de Ica: fray José Ramón Rojas, el Padre Guatemala*. Compañía de Impresiones y Publicidad.

Unanue, H. (1803). *El nuevo camino al Callao*. Lima.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre este texto.

Contribuciones de autoría: Ninguna

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 24 de agosto de 2024

Aceptado el 25 de septiembre de 2024