



Fig. 1. Bernardo Bitti, *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, 1596-1598, óleo sobre lienzo, 318 x 197 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cusco. Foto: Arzobispado de Cusco.

La aparición de Cristo resucitado a su madre de Bernardo Bitti

Andrea Giuliana Tejada Farfán
Pontificia Universidad Católica del Perú
andreamgiuliana8@gmail.com
Lima-Perú

A Antonieta Brahim Fatule

Resumen

El estudio de la obra de Bernardo Bitti S.J. (Camerino, 1548-Lima, 1610) en los últimos once años ha cobrado relevante importancia, debido al hallazgo de la serie de ocho cuadros sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre*, pintados para la iglesia del Colegio de la Transfiguración en el Cusco a fines del siglo XVI y encontrados recientemente en la iglesia Santo Tomás de Aquino en el distrito de Rondocan, provincia de Acomayo en Cusco. Uno de los ocho temas representados en la serie es *La aparición de Cristo resucitado a su madre*¹, denominado confusamente en el inventario de Temporalidades de 1769 como *La aparición de la Magdalena*² y en publicaciones contemporáneas (2015, 2016 y 2018) llamado *Alegoría del Triunfo de la Resurrección y Jesús en el limbo*. El presente artículo³ realiza un estudio iconográfico e iconológico del cuadro, y propone una aproximación a las fuentes visuales.

Palabras clave: Bernardo Bitti, jesuitas, Cusco, Rondocan, iconografía

Abstract

In the last eleven years, the study of the work of Bernardo Bitti S. J. (Camerino 1548-Lima 1610) has taken on greater importance due to the discovery of the series of eight paintings on The principal Mysteries of the life and death of Christ our Savior and the Blessed Virgin his mother, painted for the church of the College of the Transfiguration in Cusco at the end of the 16th century and recently found in the church of Santo Tomás de Aquino in the district of Rondocan, province of Acomayo in Cusco. One of the eight themes represented in the series is The Apparition of the Risen Christ to his mother, confusingly named in the 1769 Temporalities inventory as The Apparition of the Magdalene, and in contemporary publications (2015, 2016, and 2018) called Allegory of the Triumph of the Resurrection. The article makes an iconographic and iconological study of the painting and proposes an approach to the visual sources.

Keywords: Bernardo Bitti, Jesuits, Cusco, Rondocan, iconography

- 1 Fig. 1. El renombramiento de este cuadro fue expuesto por la autora en el Encuentro Internacional de Investigadores de Posgrado en la V Semana de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 13 de noviembre de 2019 y publicado en Tejada Farfán A. G. (2019). Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales. *Revista Del Archivo General De La Nación*, 34 (2), 43-59. <https://doi.org/10.37840/ragn.v34i2.94>
- 2 Fig. 2.
- 3 Agradezco al Excmo., y Reverendísimo Sr. Arzobispo del Cusco, Monseñor Richard Daniel Alarcón Urrutia por la acogida y las facilidades que las distintas instituciones de su diócesis me brindaron para la elaboración de mi tesis. A Cécile Michaud por su generosa compañía durante mi investigación y a Luis Villacorta Santamato por las observaciones y comentarios que hizo a este artículo.

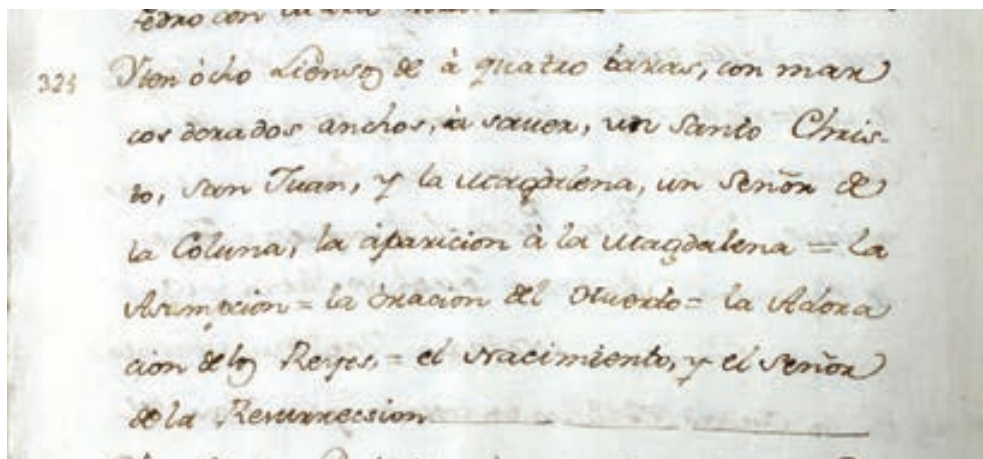


Fig. 2. AGN, Temporalidades, Colegios (C-13), leg. 156, exp. 11, 1769, f.39r.

*Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credidit*⁴

La tradición según la cual Cristo se aparece a la Virgen María como primera persona a quien anuncia su Resurrección se puede encontrar en algunas fuentes literarias desde la Antigüedad, como en el *Liber de Virginitate* de San Ambrosio (c.340-397), o en *Carmen Paschale* del poeta Sedulio del siglo V⁵. Louis Réau afirma que “esta creencia se popularizó a finales de la Edad Media gracias al teatro de los Misterios”. En la Edad Media aparece descrita con detalle en la obra *Meditationes Vita Christi*, obra escrita en torno al 1300, de autor anónimo conocido como Pseudo-Buenaventura; sin embargo, una de las obras que mayor difusión dieron a esta tradición fue la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (c. 1295-1377). Ludolfo de Sajonia, a quien se le conocerá más adelante como El Cartujano, ingresó joven a la orden de los dominicos y, posteriormente, hacia los cuarenta y cinco años pasó a la orden de los cartujos para llevar una vida con mayor ascetismo, dedicada a la oración y a la contemplación de los misterios divinos. Fue como cartujo que completó su monumental obra, la que tendría gran difusión en la Europa del siglo XV, inicialmente sobre la base de manuscritos y luego impresa en 1472, casi un siglo después de la muerte del autor. La obra tuvo una gran influencia en el desarrollo de la *Devotio Moderna* y, de modo especial, en religiosos españoles de la Reforma Católica del siglo XVI, como los carmelitas Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, y particularmente en San Ignacio de Loyola, quien considera la contemplación de este misterio en la cuarta semana de sus *Ejercicios Espirituales*:

- [219] 1.º preámbulo. El primer preámbulo es la historia, que es aquí cómo después que Christo espiró en la cruz, y el cuerpo quedó separado del ánima y con él siempre unida la Divinidad, la ánima beata descendió al infierno, asimismo unida con la Divinidad; de donde sacando a las ánimas justas y viniendo al sepulchro y resuscitado, apareció a su bendita Madre en cuerpo y en ánima.
- [220] 2.º preámbulo. El 2.º: composición viendo el lugar, que será aquí ver la disposición del sancto sepulchro, y el lugar o casa de nuestra Señora, mirando las partes della en particular, asimismo la cámara, oratorio, etc.

4 Breckenridge, James D., “Et Prima Vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother”. *The Art Bulletin*, vol. 39, Número 1, marzo de 1957, pág. 15. Breckenridge está citando a San Ambrosio, *Liber de Virginitate*, Vol I, Part III, 14 en Migne, *Patrologia Latina*, 16, col. 283. (“Vio María la Resurrección de Cristo, la constató la primera y creyó en ella”).

5 Cf. Sedulio, *Carmen pascale*, 5, 357-364: CSEL 10, 140 s.

Se afirma que fue justamente la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia la que leyó Ignacio de Loyola durante su convalecencia, y es innegable el influjo de esta obra en la composición de los *Ejercicios Espirituales* y la contemplación de los misterios de la vida de Cristo. Sin embargo, este misterio, que no es narrado en los evangelios canónicos ni apócrifos —y que nace de una reflexión teológica digna de explicarse en otro estudio— había sido ya difundido por el Cartujano y asumida su representación en el arte, especialmente en ambientes centroeuropeos, desde fines del siglo XIV.

La representación de este tema en el arte flamenco en el siglo XV no pasa desapercibida, y por las relaciones que a fines de ese siglo se establecieron entre España y Flandes, fue una devoción que se asumió también —siempre en el contexto mariano que ha caracterizado la cultura hispana— en la corte de los Reyes Católicos en la España del siglo XV. En todo caso, cuando el hermano Bitti, a fines del siglo XVI, incorpora esta escena en la serie sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre*, está representando un misterio que no “nace” con los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio sino que era parte de la tradición de la Iglesia y tenía ya casi dos siglos de haber sido escrita en textos tardo medievales, como el del Pseudo San Buenaventura y especialmente el de Ludolfo de Sajonia, y de haberse difundido con una cierta amplitud por algunas zonas de Europa (Bø, 2020). Es importante tener en cuenta que, en el proceso de discernimiento de su vocación, Ignacio quiso ser cartujo y hubo una aproximación a la espiritualidad contemplativa de la orden. En todo caso, la aparición de Cristo resucitado a su madre fue un tema que, aun no siendo narrado en los evangelios, fue asumido por San Ignacio siguiendo una tradición ya presente en Europa por siglos y que había sido representada en numerosas ocasiones, ya sea en pintura o escultura.

Respecto al hecho de que la aparición de Jesús a María, como primera persona a quien se anuncia la Resurrección, no esté en los Evangelios y haya sido aceptada y difundida por San Ignacio, no debería ser de extrañar. La Tradición y el Magisterio de la Iglesia han asumido como dogma algunos aspectos, especialmente relacionados con la vida de la santísima Virgen, que, si bien no aparecen explícitos en las Sagradas Escrituras, han sido por siglos parte del *sensum fidelium* que ha llevado a su estudio y profundización teológica, y han sido finalmente aceptados y enseñados magisterialmente por la Iglesia.

Es el caso del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, que fuera tan discutido y defendido por Juan Duns Escoto en el siglo XIII, y que sería asumido por la Iglesia con gran fervor, y declarado como dogma recién a mediados del siglo XIX; sin embargo, el que no esté explícitamente escrito en los Evangelios ni declarado dogmáticamente por la Iglesia hasta el siglo XIX, no fue problema para que órdenes religiosas como la franciscana o la Compañía de Jesús tuvieran como principal advocación mariana la Inmaculada Concepción. O el caso de la Asunción de María, que tampoco aparece en los Evangelios, que fue proclamado dogma solamente en el siglo XX, y que la Iglesia tuvo siempre como creencia al punto de poner muchas catedrales bajo la advocación de Santa María Asunta, y que Bitti pintaría junto con el tema de la Coronación de la Virgen.

En el caso de la presentación de Jesús resucitado a su madre como primera testigo de la Resurrección, encontramos afirmaciones y reflexiones teológicas desde los primeros siglos, como el texto de San Ambrosio hasta las enseñanzas del Papa San Juan Pablo II en el siglo XX. De hecho, afirmar que Jesús se haya presentado primero a su madre inmediatamente después de la Resurrección no contradice los Evangelios, sino más bien se inscribe en el texto que afirma que Jesús se apareció a muchas otras personas. En todo caso, es importante tener en cuenta que cuando el hermano Bernardo pinta la escena, seguramente no la pinta con la conciencia de una pía tradición o una cuestión simbólica, sino con la misma fe y certeza con la que se podía pintar la *Inmaculada Concepción* o la *Asunción de María*, que



Fig. 3. Rogier van der Weyden, *Cristo apareciendo a María*. Altar de la Virgen, (Retablo de Miraflores) panel derecho 1435-1445, óleo sobre panel de roble, 71 x 43 cm. Foto: Christoph Schmidt (Cat. no. 534A) Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

entonces eran parte de la devoción popular y no habían aún sido declarados dogmas.

Según Louis Réau, el tema de la aparición de Cristo a su madre luego de la Resurrección se representaría de dos maneras: Cristo se le aparece a María inmediatamente después de la Resurrección cuando ella se encontraba en oración (con lo que coincidiría con las descripciones del Pseudo-Buenaventura) o Cristo aparece a su madre acompañada de los patriarcas del Antiguo Testamento luego de que Jesús bajara a los infiernos (coincidiendo con la mención de San Ignacio en los *Ejercicios Espirituales*).

Es difícil encontrar representaciones de este tema en obras anteriores al siglo XV. Si bien algunos evangelarios anteriores al año mil presentarían a María junto a la Magdalena o entre las santas mujeres al momento en que se encuentran con Jesús resucitado, la representación de Jesús presentándose a su madre luego de la Resurrección es más bien escasa. Sin embargo, de las diversas obras que existen de esta escena, destaca ante todo una tabla flamenca, obra de Rogier Van der Weyden (Fig. 3.) de mediados del siglo XV, la *Aparición de Cristo a su madre*, pintada hacia 1443 por

encargo del rey Juan de Castilla como parte de un tríptico y que sería entregada por el rey a la Cartuja de Miraflores en Burgos y que actualmente se encuentra en la Gemäldegalerie de los Staatliche Museen zu Berlin.

Se trata de una pintura sobre tabla que es parte de un tríptico con tres paneles del mismo tamaño. En el primer panel se representa la *Natividad*, en el segundo la *Lamentación sobre Cristo muerto* y en el tercero la *Aparición de Jesús resucitado a María* con, al fondo, la escena de la *Resurrección*. Tres escenas dedicadas a la contemplación de tres misterios de la vida de María y de Jesucristo. Este uso de las imágenes como elementos que llevan a la contemplación, y cuyo uso en ese sentido era recomendado por El Cartujano, estaría en la inspiración de la práctica contemplativa de los Ejercicios de San Ignacio; sin embargo, hay otras razones por las que podrían haber escogido estas escenas. Por ejemplo, para resaltar la fe de María, su caridad y su esperanza. O mostrar tres escenas en las que estuvo María estrechamente unida al Salvador: en su Encarnación, en su Pasión y, como se trataría de mostrar en esta obra, en su Resurrección.

La representación de la *Aparición de Cristo a su madre* en este tríptico de van der Weyden podemos considerarla una obra paradigmática por varias razones. En primer lugar, el hecho que fuera encargada para una Cartuja, la de Miraflores, no es un dato menor, ya que fue un cartujo, Ludolfo de Sajonia, quien desarrolla el tema en su obra *Vita Christi*. En el panel se representa a la Virgen en oración en un espacio de arquitectura gótica que entendemos sería la casa de María. Al fondo del ambiente hay una amplia ventana por donde se ve, en el fondo, un campo y allí la escena de la Resurrección de Cristo con los soldados dormidos a los pies de la tumba, mientras las santas mujeres se acercan al sepulcro. En ese sentido, el artista estaría dando a entender la relación entre la Resurrección y la presentación de Cristo resucitado a su madre. La riqueza teológica didáctica de esta obra puede permitir un amplio análisis de su contenido, que no es motivo del presente estudio.

La representación de Rogier van der Weyden tuvo acogida y fue copiada en diversas ocasiones, siendo la más famosa la copia realizada por Juan de Flandes (Fig. 4) quien trabajó en la corte de Castilla desde 1496, al servicio de Isabel la Católica (hija de Juan II), que encargó la copia del tríptico para la Capilla Real de Granada. Actualmente, solo este panel se halla en el Museo Metropolitano de Nueva York. El panel de van der Weyden fue copiado también por sus seguidores, en algunos casos, manteniendo la Resurrección y la aparición de Cristo a su madre en una misma composición, y en otros casos, solo mostrando el encuentro entre la Virgen y su hijo. En todo caso, esta sería la manera más común de representar la escena: María en oración, sola, en su casa, y Cristo resucitado que la visita. Así lo muestra también James D. Breckenridge en *"Et Prima Vidit": The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother* ilustrándolo con una selección de imágenes sugeridas para el recorrido del desarrollo pictórico que describe esta escena.

Es también interesante ver cómo tanto en la obra de Van der Weyden como en la copia de Juan de Flandes y en la obra de Bitti se ha querido dejar explícito el hecho de que la visita de Cristo a María está íntimamente relacionada con la Resurrección. En las tres obras se presenta la visita de Cristo a María en primer plano y en un segundo plano se representa la Resurrección. Esta estrecha relación entre representar la Resurrección y la presentación de Jesús



Fig. 4. Juan de Flandes, *Cristo aparece a su madre*, ca. 1496, óleo sobre madera, 63,5 x 38,1 cm; superficie pintada 62,2 x 37,1 cm, legado de Michael Dreicer, 1921. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Fig. 5. Bernard van Orley, *La Resurrección*, siglo XVI (inicios), Pluma y tinta negra, aguada gris. Línea de encuadre a pluma y tinta marrón, 24 x 19,6 cm, compra, regalo de Guy Wildenstein, 2008. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

a su madre ha sido también tratada de modo inverso, es decir, poniendo en primer plano la Resurrección y en segundo plano la Aparición. Por ejemplo, en el dibujo de *La Resurrección* (Fig. 5.) de Bernard van Orley (Netherlandish, Bruselas ca.1492-1541 / 42 Bruselas) de principios del siglo XVI, se muestra ambas temáticas: *La Resurrección* y *la Aparición de Cristo resucitado a su madre* en una misma composición. En el caso de la obra de Bernard van Orley, la figura de Cristo resucitado aparece como tema principal, mientras que al fondo se aprecia la casa al descubierto de la Virgen y el encuentro que ella tiene con su hijo resucitado. Sin embargo, veremos que a

partir del siglo XVI comenzará a difundirse una iconografía un tanto distinta: ya no es Cristo solo quien se presenta a María, sino que llega acompañado de los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento, y que es la manera en la que el hermano Bitti representa la escena.

Una de las obras más antiguas que hemos podido identificar con esta iconografía es la *Aparición de Cristo a María* (Fig. 6.) de Jan Mostaert (ca.1475 Haarlem, Países Bajos-1552/1553 Haarlem, Países Bajos), que se encuentra en el Rijksmuseum Twenthe en Enschede, en Holanda. Este panel formó parte de un díptico de pequeño formato no firmado ni fechado, pintado probablemente entre los años 1520 a 1525, que habría sido ordenado a Mostaert, por Margarita de Austria, después de que su madre María de Borgoña muriera, debido a que el ala derecha del díptico, actualmente en la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, muestra a María de Borgoña en posición orante. Lo que se desea resaltar con esta mención no es el hecho de que Bitti haya podido recurrir a esta fuente para su composición en esta escena, sino la singularidad en el hecho de que en la composición de Mostaert, Cristo aparezca a su madre acompañado de las almas justas rescatadas luego de su descenso a los infiernos, debido a que, usualmente, como se ha visto, este suceso de la visita de Cristo a María luego de su Resurrección se ha representado en el arte pictórico aislando el encuentro entre Jesús y su madre, sin considerar la compañía de los patriarcas del Antiguo Testamento.

Análisis

El hermano Bernardo ambienta la escena, como señala la tradición, en la casa de la Virgen María, que representa como un interior de gruesos muros de piedra con una puerta de ingreso y una ventana en lo alto, a través de la cual se aprecia el momento preciso de la Resurrección: Cristo rodeado por un nimbo se levanta de la tumba en un acto de bendición y sujeta un estandarte, mientras que los soldados duermen.

Podemos decir que la escena del cuadro se compone de tres planos: en el primero, Cristo se encuentra con su madre; en el segundo se encuentra el grupo de patriarcas, profetas y personajes del Antiguo Testamento, y un tercer plano, de un suceso que tendría lugar fuera de la habitación y que se aprecia por la ventana, la Resurrección de Cristo. Una pareja de ángeles aparece en la parte superior izquierda del cuadro echando flores sobre los personajes del primer y segundo plano.

Como se indicó, en primer plano se desarrolla el conmovedor encuentro entre Jesús y su madre, que genera un punto de interés en la mirada entre ellos. Jesús aparece de cuerpo entero, muestra sus cinco llagas y lleva puesto un manto color rosa muy suave, con pliegues acartonados que lo cubre desde el hombro hasta los pies, dejando ver parte del torso desnudo. Jesús está de pie, apoya el pie derecho en el piso, mientras que el pie izquierdo permite notar que se encuentra en movimiento, como si fuera el instante exacto en el cual, al aparecer a su madre, fuera a los brazos de ella e inmediatamente es correspondido; Él la rodea con el brazo izquierdo por el hombro, mientras ella se levanta para abrazarlo.

María se está levantando. Se entiende que ha estado arrodillada, en oración, y ante la aparición de su hijo, quien se le acerca y la ayuda a alzarse, ella accede; la escena muestra justo el momento en que ella se está incorporando. Se encuentra vestida con los colores característicos con los que Bitti pinta a todas sus *madonnas*: una túnica rosa, cubierta con un gran manto azul apergaminado que cae desde su hombro derecho hasta el suelo y el cinturón ceñido a su cintura. Un tul cubre su cabeza y deja ver sus rizados cabellos largos, el cuello de la Virgen enseña otra particularidad de la obra del pintor jesuita, ya que siempre lo representa abultado y curvo, con la ligera marca que se forma al finalizar el cuello. Su rostro, impertérrito, al igual que el de Jesús totalmente calmo, parecería no expresar la excepcionalidad del hecho. Por lo general, los gestos en los rostros que pintó el hermano jesuita son siempre impasibles. Detrás de María, el arcángel Gabriel sostiene el estandarte y dirige su cabeza hacia su acompañante más próximo, quien le coge el hombro derecho y pareciera estar dándole un mensaje. Este particular se asemeja al detalle de los dos ángeles



Fig. 6. Jan Mostaert, *Aparición de Cristo a María* (panel izquierdo), 1515-1525, ténpera y pintura al óleo sobre tabla, 26 x 18 cm. Foto: R. Klein Gotink. Colección Rijksmuseum Twente, Enschede (NL).



Fig. 7. Comparación de cuadros de Bernardo Bitti, (Izq.) *Aparición de Cristo resucitado a su madre* (det.), 1596-1598, óleo sobre lienzo, 318 x 197 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cusco. Foto: Arzobispado de Cusco y (Der.) *Imposición de la casulla a san Ildelfonso* (det.), 1598-1600, óleo sobre tela, 260 x 198, Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre, Bolivia.

ubicados en el extremo derecho de la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*⁶, obra también de Bitti (Fig. 7.), actualmente en el Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe en Sucre, Bolivia.

El segundo plano está formado por quienes ocupan la mayor parte de la habitación; personajes del Antiguo Testamento que han sido rescatados y llamados a la vida eterna y que forman una especie de friso isocefálico. De derecha a izquierda podemos identificar en primer lugar a Eva, quien sostiene con una posición totalmente forzada y ficticia una manzana. Si bien es cierto que una de las características del manierismo es la lejanía con lo verosímil y las posturas complicadas, esta singular mano de Eva es la que se presenta en todo el *corpus* conocido de Bitti como la más artificiosa. Por otro lado, para la composición de este personaje, Bitti pudo haber usado el mismo modelo que utilizó para una de las pastoras en la *Adoración de los pastores* de esta misma serie (Fig. 8.), además se ve que el modelo se repite detrás de ella. A la derecha de Eva se encuentra Adán, de quien se ve parte del torso desnudo, pasa el brazo por detrás de la espalda de Eva y coloca su mano izquierda sobre el hombro derecho de ella, abrazándola afectuosamente mientras la mira.

A continuación, se encuentran el profeta Elías, a quien se reconoce por llevar una espada en la mano, aparentemente conversando con Moisés, a quien se identifica por llevar las tablas de la ley y por los rayos de luz que rodean su cabeza y que representan el resplandecer de su rostro. Continúan luego el rey David con corona y lo que podría ser un arpa, San Juan Bautista y san José que junta sus manos en actitud de oración, estos últimos reconocibles por el semblante y por el atuendo, equiparable a los mismos personajes en otras obras de Bitti, ya que el Bautista deja ver parte de la vestidura que lo cubre, que es similar a la que lleva puesto el San Juan Bautista en las obras pintadas por Bitti en Juli: *San Juan Bautista en el desierto* y el *Bautismo de Cristo*, y, en el caso de san José, los colores de su túnica y manto son los mismos que en la *Adoración de los pastores* y *Adoración de los Reyes Magos* de esta misma serie.

6 Agradezco al Lic. Ricardo López, conservador del Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre, Bolivia, por los datos técnicos de la obra.

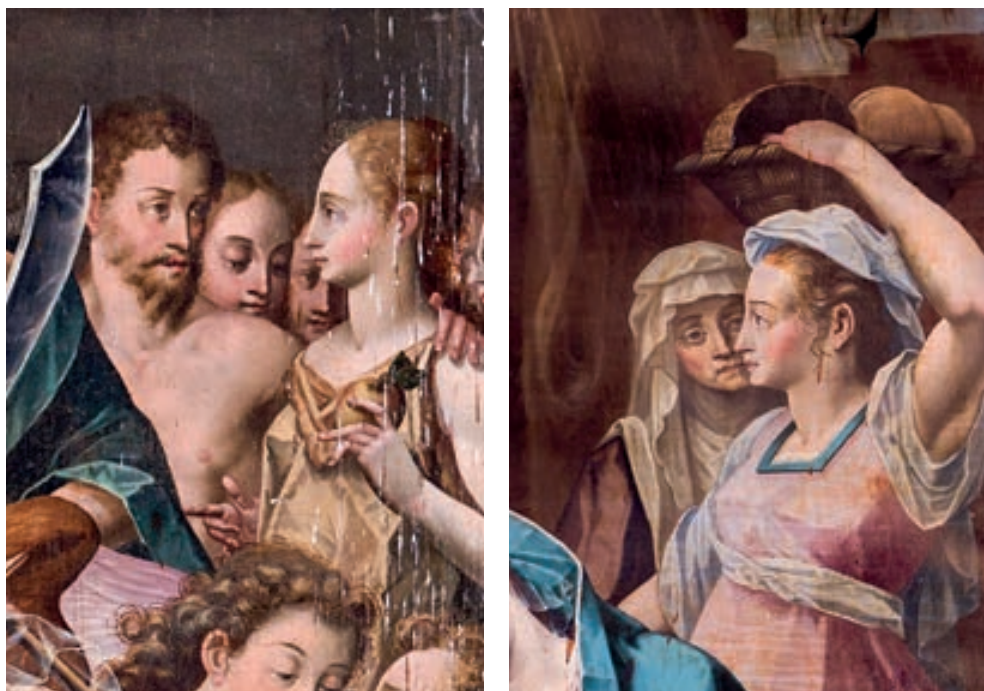


Fig. 8. Comparación de cuadros de Bernardo Bitti: (Izq.) *Aparición de Cristo resucitado a su madre* (det.), 1596-1598, óleo sobre lienzo, 318 x 197 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cusco. Foto: Arzobispado de Cusco y (Der.) *Adoración de los pastores* (det.), 1595-1598, óleo sobre lienzo, 317 x 198 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo. Foto: Arzobispado de Cusco.

Detrás de este primer grupo de almas justas, aparece un segundo conjunto. Entre los personajes de este segundo grupo llama la atención en el extremo izquierdo, aquel que devuelve la mirada al espectador y de cierta manera lo interpela, por lo tanto, genera también una cierta tensión con quien lo contempla. Es sabido que, en el Renacimiento, el autor del cuadro solía autorretratarse mirando hacia afuera de la obra, hacia el espectador. Es el caso, por ejemplo, de Benozzo Gozzoli en *La cabalgata de los Reyes Magos*, en la capilla de los Reyes Magos (1459-1461) del palacio de los Medici en Florencia, o el autorretrato de Botticelli en *La Adoración de los Reyes Magos* (1475), actualmente en la *Galleria degli Uffizi*. En ambos casos los artistas aparecen autorretratados, pero en cuadros donde otros personajes asumen el rostro de personalidades de la época.

Probablemente, Christa Irwin (Cohen, 2015) ha tomado como antecedente esta tradición para señalar que el personaje que mira desde el cuadro al espectador sería Bernardo Bitti. No obstante, es conocida la declaración de la condición espiritual del hermano jesuita en sus primeros años en la Compañía de Jesús: “*Et che non pretenderà mai mediante la gratia di Dio studiare, ne imparare più a leggere, ne ad essere prete, ma servire a Dio N[ost]ro Signore in santità, humiltà, et così lo sottoscrisse da suo nome*” [Y que no iba a pretender nunca, por la gracia de Dios, aprender a leer mejor ni a ser sacerdote, sino servir a Dios Nuestro Señor en santidad, humildad y así lo suscribió con su nombre]⁷. (ARSI, A. C. Provincia Romana, 171c, f. 30). La virtud de la humildad del hermano Bernardo es corroborada por el cronista anónimo de 1600 (Mateos, 1944), quien señala que Bitti era un hombre “de grande humildad y desprecio de sí mismo”. Además, el hecho de que no haya

7 Agradezco al Reverendo Padre Giovanni Paccosi por la traducción.

firmado nunca sus cuadros podría ser la evidencia de ello, por lo tanto, es cuestionable suponer que se haya autorretratado.

Por otro lado, Amerio (2018) indica que podría tratarse del retrato del Primer Provincial del Perú, el padre Jerónimo Ruiz del Portillo, quien había fallecido en 1592⁸. Amerio se basa en el parecido que podría tener con el retrato (desaparecido) del Padre Portillo, ubicado hasta 1940 en la capilla Virgen del Rosario de Punacancha, San Sebastián, en Cusco. Las fotografías del cuadro fueron publicadas por el Padre Vargas Ugarte en *Los mártires de la Florida* en 1940 y en el segundo volumen de *Historia General de la Compañía de Jesús en Perú*, del Padre Francisco Mateos en 1944. El parecido, según Amerio, encuentra correspondencia con la descripción hecha por el Padre Anello Oliva: “De rostro agradable y aguileño, la frente grande, los ojos negros y el color entre trigüeño y blanco” (Vargas Ugarte, 1963). Ante esta posibilidad quedan algunas preguntas abiertas: ¿Por qué pintar entre las almas justas rescatadas al Primer Provincial? ¿Por qué no presenta algún distintivo jesuita, así como cada patriarca su propio atributo o alguna singularidad que lo represente? ¿Quién podría ser el personaje vecino, también de “rostro aguileño y frente grande”, que lo mira? Esperemos tener noticias de la aparición del cuadro del Primer Provincial, atribuido a Bitti, para ofrecer nuevas aproximaciones.

Entre el grupo de personajes que acompañan a los personajes del Antiguo Testamento, se puede apreciar que los rostros de los modelos se repiten: el rostro de la mujer que se encuentra detrás de Eva es similar a Eva; los rostros que se encuentran entre Adán y Eva poseen entre ellos los mismos rasgos; el rostro joven que también mira, aunque discretamente, al espectador que se encuentra entre Moisés y Elías presenta características similares al rostro que está detrás de San José y San Juan Bautista ¿Podría, Bitti, haber tomado el mismo modelo para los rostros de los personajes que se ubican entre San Juan Bautista y el rey David?

El tercer plano es el que se desarrollaría fuera de la habitación y que vemos a través de la ventana, donde se aprecia el instante preciso de la Resurrección de Cristo. Cristo, vencedor, se alza sobre la tumba vacía. Lleva el mismo manto con que aparece cubierto al momento de acercarse a su madre y sujeta con mano izquierda la asta del estandarte que luego habrá de sujetar el arcángel San Gabriel; triunfante sobre la muerte, bendice con la mano derecha. La posición serpentinata del cuerpo, el estar en punta de pies, y el sentido flotante de su mano dan la sensación de ligereza, de haber salido, ascendente, del sepulcro. Tiene el rostro que Bitti le ha asignado en toda la serie, de modo de mostrar la continuidad de la narración y el hecho de que ha resucitado en la carne. La figura victoriosa se encuentra delante de una mandorla de luz, nimbo luminoso que es parte de la tradición iconográfica existente. Del núcleo almendrado de luz que envuelve a Cristo irradian finos rayos de luz. La forma serpentinata de representar a Cristo, la elegancia y fuerza de sus líneas y el movimiento del cuerpo recuerdan numerosas imágenes de grabados flamencos de la época y la influencia que ya se había dado en Italia de las representaciones vigorosas de Miguel Ángel.

La figura de Cristo resucitado sobre la tumba trabajada en perspectiva da un fuerte sentido de profundidad, haciendo resaltar aún más la figura del Salvador, ya que tiene como fondo la mandorla de luz. A los pies de Cristo, recostados contra el sepulcro, se ubican tres soldados dormidos. La escena de Cristo resucitado saliendo de la tumba ha tenido

8 El Padre Vargas Ugarte S.J. (1963) señala sobre la fecha de la muerte del padre Jerónimo Ruiz del Portillo que el P. Anello Oliva y el P. Nieremberg refieren que su muerte se haya dado en 1592. Vargas Ugarte añade que las Cartas Anuas de 1592, 1593 y 1594 no mencionan nada acerca de su fallecimiento. Para la presente investigación se revisó el párrafo 9 de la Carta Anua de 1589 que da cuenta de la muerte del Padre Ruiz del Portillo, que ocurrió el 3 de febrero de 1590.

también por siglos algunos modelos que han servido de referencia a numerosos artistas. Dos de ellas son la *Resurrección de Cristo* en la Capilla Scrovegni en Padua, obra de Giotto (1305 c.) y *Cristo Resucitado* de Piero della Francesca (1463-1465, Museo Cívico de San Sepolcro, Italia). En ambas se puede ver a los soldados sentados por debajo de la línea superior del sarcófago, en posiciones que pueden mostrar similitudes entre sí y con la escena pintada por Bitti; sin embargo, son mucho más notables las semejanzas que se pueden encontrar entre los soldados representados por Bitti en



Fig. 9. Rafael Sanzio, *Liberación de San Pedro de la prisión* (det.), 1512-1513, fresco, ancho en la base: 660 cm, Stanza di Eliodoro, Vaticano. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaell_087.jpg.



Fig. 10. Bernardo Bitti, *Aparición de Cristo resucitado a su madre* (det.), 1596-1598, óleo sobre lienzo, 318 x 197 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cusco. Foto: Arzobispado de Cusco.

esta escena, y los representados por Rafael Sanzio en *La Liberación de San Pedro* (1514, Stanza di Eliodoro, Vaticano) (Figs. 9 y 10), lo que se verifica en la posición de los personajes y en su vestuario además de, en cierto sentido, la particular iluminación, ya que Bitti pareciera ubicar la escena antes de la salida del sol del primer día de la semana.

Respecto a la composición de la obra, hay algunos puntos que quisiéramos resaltar, más allá de los tres planos de personajes.

Un elemento que atraviesa el cuadro prácticamente de lado a lado es el estandarte que lleva el arcángel San Gabriel. La posición oblicua del estandarte, colabora en darle movimiento a la escena e interviene como una línea fuerza que desciende desde la zona en donde están los ángeles lanzando flores y entra en sintonía con la posición en la que se encuentra Cristo, porque parece remarcar el hecho de que Él viene de lo alto, es decir, desciende de la misma manera que la línea que se crea con el estandarte. Las líneas en el piso también cooperan como líneas fuerza que indican un único punto fuga a la altura del codo del brazo izquierdo de la Virgen, generando una línea de horizonte bastante baja. Dos aspectos que hay que mencionar son los siguientes: la línea diagonal del estandarte que sostiene el arcángel Gabriel pasa por el punto de fuga que generan las baldosas de piso; y la medida de la altura que hay desde la parte baja del cuadro hasta la línea de horizonte, es prácticamente igual a la que hay desde el alféizar de la ventana a través de la cual se ve la Resurrección hasta la parte más alta del cuadro, dejando una banda central de menor dimensión donde se encuentra las cabezas de los personajes del Antiguo Testamento, además de las de Cristo, María y el arcángel Gabriel.

Aspecto importante es la composición dinámica y unitaria de la obra. Si bien la composición no es simétrica, está fuertemente equilibrada, y en ello la línea diagonal de la asta del estandarte juega un papel fundamental. En efecto, mientras que la imagen de Cristo está de pie y la de María agachada parecieran orientar la mirada del espectador desde la parte superior izquierda hacia la parte inferior derecha, siguiendo el movimiento de Cristo que ayuda a su madre a alzarse, las líneas de las baldosas llevan la mirada desde la parte baja del cuadro hacia el punto de fuga en la derecha, hasta encontrarse con la línea de horizonte y la intersección con la línea diagonal del estandarte en un movimiento que pareciera llevar la mirada de lo alto en la izquierda hacia abajo en la derecha, y luego desde lo bajo hacia el punto de fuga ligeramente elevado a la derecha.

Por encima de la diagonal, la composición también se compensa, mientras que la ventana a través de la cual vemos la Resurrección de Cristo en la parte superior derecha es vertical, los dos ángeles en la parte superior izquierda, que dejan caer las flores, ocupan un espacio más bien horizontal equivalente en área al de la ventana. Finalmente, la fuerza de la línea diagonal se ve compensada por la banda horizontal de las cabezas de los justos.

Otro tema interesante es la iluminación, que permite identificar diversas fuentes de luz. Prácticamente, toda la escena es iluminada por una fuente de luz frontal al cuadro, lo vemos por la iluminación que reciben María y Jesús, los fuertes claroscuros en las vestimentas de ambos que no recibirían esta luz directamente y que resaltan el sentido de profundidad y volumen, en las sombras que se generan entre las almas rescatadas y finalmente en la oscuridad del fondo de la habitación. Sin embargo, los ángeles de la parte superior izquierda del cuadro pareciera que reciben una iluminación distinta, proveniente de lo alto. Esta manera de recibir la luz de los ángeles, las sombras que se generan en sus cuerpos, crea un sentido del volumen casi escultórico, con un escorzo muy particular, haciendo recordar a ciertos ángeles que se pueden ver en algunos cuadros de Andrea Mantegna.

La escena de la Resurrección de Cristo que se ve a través de la ventana recibe un tratamiento aparte, con su propio punto de fuga central del que pareciera emerger Cristo. La composición triangular de la escena permite identificar a los soldados en la base de triángulo y Cristo en la parte más alta.

El cuadro de *La Aparición de Cristo resucitado a su madre* muestra toda la complejidad y riqueza de la composición del hermano Bernardo Bitti, así como la rica tradición que alimentaba su obra.

Referencias bibliográficas

Fuentes manuscritas

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI). Antigua Comapaña, Provincia Romana, 1565-1586. 171c, f30.

Archivo General de la Nación (AGN). Temporalidades, Colegios, leg. 156, exp. 11, 1769, f. 39r.

Fuentes primarias impresas

Egaña, A. (1966). *Monumenta Peruana IV (1586-1591)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu.

Loyola, I. (1985). *Ejercicios Espirituales*. Bilbao: 1985. https://books.google.com.pe/books?id=FpVj-5XxY6kC&pg=PP4&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

Mateos S.J., F. (Editor). (1944). *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú, Crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América Meridional*, (t. I, t. II), Madrid.

Oliva, G.A. y Gálvez-Peña, C. (1998). *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús*. Lima: PUCP.

Fuentes secundarias

Amerio, E. (2018). Democrito “Bernardo” Bitti S.J. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo. *Silex*, 8(2), 17-42.

Bø, R. (2020). *The Resurrected Christ Appearing to His Mother in Late Medieval Netherlandish Altarpieces*. 10.1080/00233609.2020.1770856

Breckenridge, J. (1957). Et Prima Vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother. *The Art Bulletin*. <https://www.jstor.org/stable/3047680>

Cohen, A. y Montero, R. (2015). *Pintura colonial cusqueña. El esplendor del arte en los Andes*. Haynanka Ediciones.

Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. 2 t. Ediciones Serbal.

Tejada, A. (2019). Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales. *Revista del Archivo General de la Nación*, 34(2), 43-59. <https://doi.org/10.37840/ragn.v34i2.94>

Vargas S.J., R. (1963). *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Impr. De Aldecoa.

Vargas S.J., R. (1940). *Los mártires de la Florida 1566-1572*. Lima.

Wuffarden, L. (2016). De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700). Kusunoki, Ricardo y Luis E. Wuffarden (editores) *Pintura cusqueña*. MALI, pp. 19-37.

Recibido el 31 de agosto de 2021

Aceptado el 23 de septiembre de 2021