



Ioannes. Grabado de Rafael Sadeler (detalle).

Arte

Imágenes de vida ascética. Ermitaños en la recoleta franciscana de Cusco

*Images of ascetic life.
Hermits in the Franciscan Recollect community of Cusco*

Jaime Mariazza Foy

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<https://orcid.org/0000-0002-0987-0630>

jmariazzafo@unmsm.edu.pe

Lima-Perú

Resumen

El presente trabajo se basa en un estudio realizado en 2021 sobre una colección de diecisiete lienzos de frailes ermitaños que se encuentra en la recoleta franciscana de Cusco. De allí han sido tomados cinco lienzos, cuyas características proponen al investigador el uso de diversos métodos de análisis a fin de esclarecer la identidad iconográfica de los frailes retratados. El autor de tales lienzos es un maestro anónimo de finales del siglo XVII, cuya mano experta en el manejo de la línea, el color y las texturas ha logrado crear uno de los conjuntos pictóricos de mayor importancia en la historia del arte virreinal peruano.

Palabras clave: pintura, ermitaños, iconografía, arte virreinal.

Abstract

The present work is based on a research that we undertook in 2021 with the purpose of studying a collection of seventeen canvases depicting hermit friars which belongs to the Franciscan retreat house in Cusco. From all these paintings we have taken five canvases whose characteristics suggest the researcher using various methods of analysis in order to clarify the iconographic identity of the portrayed friars. The author of such canvases is an Anonymous master from the late 17th century, whose expert hand in the definition of line, bright colors and rich textures, has managed to create one of the best pictorial groups in the history of Peruvian viceregal art.

Keywords: painting, hermits, iconography, viceregal art

En la recoleta franciscana de la ciudad de Cusco se guarda una serie de pinturas de tema religioso, cuyo estudio plantea al historiador ciertas interrogantes de enorme interés, algunas de las cuales no conocemos en otras series pintadas. Señalar estas interrogantes y responder a cada una de ellas constituye el propósito de este artículo. Las pinturas en cuestión son lienzos de fines del siglo XVII, anónimos cusqueños que muestran una mano con oficio y calidad de ejecución que hace del conjunto uno de los más importantes de la

segunda mitad de dicho siglo, y, sin lugar a dudas, se ubican en la tradición naturalista que el pintor Diego Quispe Tito introdujo en la pintura cusqueña. Los lienzos mencionados lucen retratos individuales de santos ermitaños, cada uno rodeado de un entorno natural descrito con minuciosidad y con una variedad cromática rica en matices. Los gestos y actitudes que cada uno muestra están referidos a sus respectivas historias y se presentan como señas de identidad iconográfica. El origen del conjunto se encuentra en grabados realizados por maestros flamencos y franceses que hoy son plenamente conocidos, como Raphael Sadeler, Jean Leclerc IV, Jan Collaert II y otros, quienes trabajaron sobre composiciones originales de Marten de Vos.

Es válido pensar que tales pinturas fueran hechas para la recoleta franciscana, lugar de educación teológica de frailes jóvenes a quienes se les ofreciera cada uno de estos retratos como modelo de conducta desde el claustro del Noviciado (Heras, 1989)¹. Las imágenes de estos frailes santos estaban destinadas a sugerir enfáticamente la práctica de las virtudes cristianas a los sacerdotes jóvenes, pues hacen referencia al silencio, al retiro, a la oración y a la reflexión espiritual, aspectos fundamentales de una vida cristiana. El conjunto de tales lienzos suman un total de diecisiete. Los nombres de los representados (Hilarión, Malchus, Sara Monacha, Macario, Eulogio, Copres, Walfardus, Paternus, Pelagia de Antioquia, María Egipciaca, Piamon, Guarín, Landelinus/san Juan Ermitaño, Venerius, Wendelinus, Helías/Ioannes y Suatacopius) nos remiten a ciertas figuras de culto poco habituales en el repertorio de santos recibidos de España. Nombres como Walfardus, Venerius o Suatacopias, para mencionar solo tres, son completamente ajenos a la devoción española en América. Por tal razón, pensamos que se usó un álbum de grabados destinado a un propósito didáctico específico, a modo de una retórica en imágenes, al margen de la mayor o menor popularidad que los arquetipos sacros propuestos pudieran tener en nuestro medio. Estos álbumes solían llevar títulos en latín, como *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum* (1596), *Trophaeum Vitae Solitariae* (1598) o *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum* (1596-1601), los que resumían la naturaleza de las figuras que contenían.

Problemas iconográficos

En este grupo de lienzos, existe uno que cuenta, en tres escenas, la leyenda de Santa María Egipciaca (Figs. 1 y 2). Primero, la santa es vista de rodillas frente a una cueva que le sirve de refugio, donde, además de un conjunto de flores que ocupa el primer plano de la composición, vemos junto a ella tres panes², los que constituyen su atributo iconográfico más reconocido. La segunda escena, en un plano de fondo donde apreciamos una rotura del lienzo, se llega a ver a María Egipciaca arrodillada recibiendo la comunión de parte de san Zósimo, cuya



Figura 1. Última comunión de Santa María Egipciaca. Recoleta Franciscana de Cusco. Siglo XVII. Fotografía Daniel de Gianonni.

- 1 Según menciona el padre J. de las Heras, «el otro convento franciscano de la ciudad de Cuzco fue La Recoleta construida en 1599, para que en ella vivieran aquellos religiosos que quisieran llevar una vida más austera».
- 2 Los tres panes aluden a la eucaristía y señalan el número de panes que María Egipciaca se llevó inicialmente al desierto.

parte inferior de la sotana puede ser vista a pesar del mal estado de la tela. En la tercera escena apreciamos el entierro de la santa: un león excava en la tierra para colocar allí su cuerpo³. Junto al lienzo de santa María Egipciaca existe otro que presenta a santa Pelagia de Antioquía (Figs. 3 y 4), quien luce sus propios atributos iconográficos, además de los tres panes que corresponden a María de Egipto, como ya hemos narrado, y la escena de su comunión en un segundo plano, que no pertenece a su biografía y que no está incluida en su representación grabada, tal como se puede apreciar (Fig. 5). El pintor ha dispuesto libremente de los atributos de una santa para dárselos a otra, lo que, desde nuestro punto de vista, es una rareza, por decir lo menos, que no hemos visto jamás en ninguna otra pintura virreinal. Esta particularidad nos genera los siguientes pensamientos:



Figura 2. Detalle de figura 1.

- a) En caso de que el maestro, autor de santa Pelagia, fuera el mismo que hizo los otros retratos de la serie, llenos de una innegable calidad, ¿por qué aquí el resultado fue tan diferente?, ¿qué factores obraron sobre el maestro para que su santa Pelagia no tuviera el mismo buen resultado que vemos en los otros cuadros?
- b) En favor de la idea de que se trata de un solo maestro autor de toda la serie están las figuras centrales de Pelagia y de María Egipciaca en sus respectivos cuadros. Las dos figuras son muy cercanas en lo que se refiere al modo en que el pintor las ha retratado. En ambas,

3 En el vigésimo primer día de su peregrinaje en el desierto, Zósimo se detiene a cierta hora para cantar salmos. Mientras canta, cree ver, con el ángulo de uno de sus ojos, la sombra de un cuerpo humano que a él se le ocurre puede tratarse de una aparición demoniaca. Al percatarse de que es en realidad un ser humano el que se acerca, su curiosidad aumenta. Cuando dicho ser aparece plenamente ante sus ojos, lo que él vio fue una figura desnuda cuyo color de piel estaba ennegrecido por el sol, estaba sucia y con el cabello convertido en una masa indiferenciada de tierra, hojas y cuanta suciedad podía contener. Al darse a conocer, se presentó como María de Egipto, antigua cortesana de la ciudad de Alejandría que, luego de ejercer dicho oficio durante diecisiete años, un día, y por razones exclusivamente lascivas, decidió unirse a una caravana de hombres que iba a la ciudad de Jerusalén para participar en el festival de la Santa Cruz. Al llegar, la multitud se dirige hacia la catedral, ella sigue a la multitud, sin embargo, una fuerza misteriosa le impide entrar al templo y escucha una voz que le dice que debe cruzar el río Jordán para encontrar un lugar de descanso. Se va del templo, compra tres panes y cruza el río, y concluye diciendo que desde entonces ha vivido y ha vagado sola en el desierto en espera de una respuesta de Dios (Burrus, 2004, pp. 147-153). A su regreso al monasterio, relató la historia de María a los hermanos, y entre ellos se conservó como tradición oral hasta que fue escrita por san Sofronio, patriarca de Jerusalén entre los años 634 y 638. A este texto se debe la popularidad que llegó a tener la vida de santa María Egipciaca.

las texturas de los cabellos son similares, como lo es también el color de las túnicas que las cubren.

c) Si es otro el pintor que intervino en el cuadro de Pelagia, ¿qué sucedió con el anterior?, ¿murió y fue reemplazado por un discípulo no muy experto para continuar con el proyecto de realizar un número de imágenes de santos ascetas?

d) Dado que no hay ningún otro cuadro que presente esta condición, debemos suponer que fue el único cuadro pintado por este maestro de poco oficio, o tal vez, fue el último cuadro del conjunto en ser ejecutado en un momento en que el maestro anterior y el mecenas ya habían fallecido.

e) ¿A qué pudo deberse el error de presentar unos atributos iconográficos que pertenecen a santa María Egipciaca y que aquí figuran como si también fueran de Pelagia?, ¿fue acaso una equivocación no advertida por el devoto que encargó las pinturas?, ¿o ante el fallecimiento de este no hubo quién supervisara el encargo pendiente ejecutado por el supuesto segundo pintor?

f) Si fue el último cuadro en ser pintado de toda la serie, se tiene entonces que el lienzo de santa María Egipciaca ya estaba pintado. ¿Nadie observó la incorrecta similitud iconográfica entre las dos obras que retratan a dos santas arrepentidas y con historias parecidas?

El siguiente personaje en nuestro catálogo lleva el nombre de Helías (Fig. 6). Es un monje de larga barba canosa y hábito blanco grisáceo sentado en la boca de una cueva con las manos en oración y un libro abierto sobre el muslo izquierdo. La cueva está en una montaña y su entrada se encuentra rodeada de flores en tonos rosa. Frente al santo se levanta una cruz hecha con maderos. Cerca de la cueva vemos un ciervo que mira hacia el santo desde su posición a media altura en un cerro (Leonardi *et al.*, 2000). En el lado derecho de la tela que forma parte de la serie que tratamos, se tiene un espacio



Figura 3. Santa Pelagia de Antioquia. Cusco, siglo XVII. Fotografía de Daniel Gianonni.



Figura 4. Detalle de figura 3.



Figura 5. Santa Pelagia de Antioquia. Plancha nº 7 de la serie *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum*, grabados de Jan II Collaert según Martin de Vos, 1599 y1618. BNE. (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044113>).



Figura 6. *San Egidio?* Siglo XVII, casa recoleta franciscana de Cusco. Fotografía de Daniel Gianonni.



Figura 7. *Ioannes*. Grabado de Rafael Sadeler sobre un original de Martin de Vos. Plancha n.º 6, *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum* Siglo XVI. BNE. (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011024>).

luminoso, armónico y colorido, compuesto de una vegetación acertadamente interpretada, casas y escenas de labranza que pequeñas figuras de hombres y mujeres realizan. Fondo de cerros y cielo al atardecer completan la composición. Los colores son cálidos y el dibujo correcto; la mano en este cuadro es la misma que hemos atribuido a un pintor indio de buen oficio, de tendencia naturalista, perteneciente a la segunda mitad del siglo XVII. Es una mano experta en la descripción del espacio pictórico y en la representación de la perspectiva, en la gradación de los matices cromáticos y en la adecuada presentación de los planos que componen la obra.

La presencia del ciervo en el lienzo nos parece fundamental para tratar de acercarnos a la identidad del santo, dado que el animal se ubica cerca de este, en un suelo árido y pedregoso que no es normalmente el suyo. En la bibliografía contemporánea se menciona que el ciervo es un atributo iconográfico de los santos Julián el Hospitalario, Eustaquio, Humberto y Egidio (Impelluso, 2003). De acuerdo a la tradición hagiográfica, un ciervo cazado por Julián, antes de morir, le profetizó que mataría a sus padres. La historia luego se resuelve por otros rumbos en los que la profecía es cumplida. En los casos de Eustaquio y Humberto son conocidas las leyendas de la aparición de un crucifijo en la cornamenta del animal. En lo que se refiere a Egidio, su historia lo convierte en el posible personaje del cuadro discutido. Vivió entre los siglos VII y VIII, llegó al sur de Francia desde su Grecia natal. Vivió en la región de Provenza, y luego se retiró a un lugar desierto de Septimania⁴ con el propósito de vivir una vida contemplativa. Su única compañía era una cierva enviada por Dios todos los días para que el santo la ordeñara y pudiera alimentarse con su leche (Leonardi *et al.*, 2000, pp. 670-671). El rey de la región pretendió cazarla, pero hirió a Egidio con una flecha y, en compensación, accedió a fundar un monasterio benedictino en la zona (St-Gilles). Egidio fue muy venerado en Alemania. Se lo representa en una cueva con la cierva, o como abad benedictino con báculo, libro, flecha y perro (Schauber & Schindler, 2001). Este fragmento de la legendaria historia de Egidio es el que se acerca a la representación que vemos en el lienzo cusqueño y la única razón que puede justificar la presencia de dicho animal en la composición.

El grabado que constituye el antecedente de la pintura que hemos analizado luce el mismo esquema formal ya descrito, con dos excepciones: el nombre del personaje aparece aquí como loannes, es decir, Juan, y el ciervo que hemos mencionado en la pintura, aquí no ha sido incluido (Fig. 7). Ni siquiera el texto en latín que leemos en la parte baja del grabado brinda información alguna que ayude a identificar al personaje. El texto dice así: «Juan vivió rigurosamente su vida, con austeridad y sin defectos, con sobriedad dominaba los defectos, solía sentarse siempre sobre una roca, aquí permaneceré, decía, con expresión enfática, contrapuso y sujetó la carne a la mente con vehemencia». Como se ve, se alaba la austeridad de su vida y la virtud de la castidad que le permitió dominar los deseos de la carne. Sin embargo, no tenemos ninguna otra información, ni documental ni visual, que nos proporcione mayores luces sobre su nombre. Al trasladar el grabado a la pintura, el autor incluyó la figura de un ciervo, lo que nos permite pensar que el maestro pintor tuvo otra fuente de información que le permitió convertir a loannes en Helías. El nombre de Egidio aparece durante el proceso de investigación que la figura del ciervo nos llevó a realizar.

Duplicidad de nombres

El cuadro de san Egidio que hemos mencionado en el párrafo anterior nos presenta un problema al que se enfrenta todo investigador que se proponga estudiar esta serie. En

4 La Septimania era una región occidental de la provincia romana de Galia Narbonense que en 462 fue cedida al rey visigodo Teodorico II, pasando a formar parte del reino visigodo. La Septimania se extendía desde los Pirineos hasta el río Ródano.



Figura 8. *Guarin*. Siglo XVII, Cusco. Fotografía de Daniel Gianonni.

algunos casos, se tiene un esquema de composición similar para el grabado y para la pintura; sin embargo, vemos un nombre distinto para el mismo personaje. Este problema se repite para *Landelinus* en el grabado y *loannes* en la pintura, y también para *loannis* en el grabado y *Guarin* en la pintura. Estamos lejos de comprender las razones de estos cambios. No es posible que hayan sido iniciativa del pintor, por cuanto él dependía del acuerdo con el mecenas que hizo el encargo y quien, probablemente, proporcionó los grabados en los que toda la serie está basada. Por otro lado, la importancia doctrinal que encierra cada uno de los personajes retratados es lo suficientemente grande como para entender que cualquier cambio de identidad en alguno de ellos podría desvirtuar también el discurso ejemplarizante de su historia, la cual es, a fin de cuentas, el modelo de vida cristiana que se deseaba ofrecer y que justifica su presencia, en forma de un retrato pintado, en un espacio dedicado a la formación espiritual e intelectual de sacerdotes jóvenes. Lo curioso es que únicamente en los casos señalados el nombre del santo que aparece en el soporte original ha sido cambiado por otro, mientras que en el resto de las obras permanece sin variación. Los nombres por los que fueron reemplazados en la pintura constituyen también un enigma, por cuanto, en por lo menos dos de ellos, la escena representada no guarda relación con su biografía ni con atributos iconográficos convencionales. La cuestión, así planteada, constituye un campo de investigación inédito para el futuro.

Al comparar las imágenes del grabado (Fig. 8) y la pintura (Fig. 9) que representan a *Guarin*, ambas de innegable analogía formal, vemos que se diferencian en que el soporte grabado luce el nombre de *loannis*, mientras que la segunda tiene pintado el nombre de *Guarin*. Creemos que se trata del mismo personaje, cuyo nombre completo era Juan *Guarin* o *Garin*, y que probablemente vivió hacia el año 1040 (Flórez, 1774). Dicho hombre moraba como anacoreta en una cueva en las montañas de Montserrat, cerca de Barcelona. Solía ir a



Figura 9. *Ioannis. Trophæum Vitæ Solitariæ* (plancha n.º 15). Siglo XVI. Martin de Vos. Jean Le Clerc, grabador. BNE. (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012118>).

rezar al santuario de Montserrat hasta que un día, según cuenta la leyenda, cuando la hija del conde de Barcelona se encontraba en el lugar, el diablo:

Empezó à meter fuego impuro en el penitente Guarin, y le encendió con tal viveza, que no contento con hacerle caer en pecado carnal con la doncella, le instigo à que la matase, como que solo así podría ocultarse la maldad, y ciego ya con el horror de la primera culpa añadió la segunda. (Flórez, 1774, p. 38)

Después de haber violado y asesinado a la hija del conde de Barcelona, se cuenta que ocurrió el hecho por el cual:

El padre de misericordias [...] le guio al arrepentimiento y andando à los pies del Vicario de Christo, logró perdón, pero con la penitencia de que no mirase al Cielo, y anduviese con pies y manos en la tierra hasta que Dios manifestase haberle perdonado. Hízolo así y vuelto à Monserrate perseveró en la dura penitencia. (Flórez, 1774, p. 38)

El relato agrega que con «la desnudez y la inclemencia de los tiempos [contra] la figura de salvaje cuadrúpedo por el vello grande que cubría su cuerpo, feo, y asqueroso» (Flórez, 1774, pp. 38-39). Al cabo de un tiempo, descubierto por los perros del conde de Barcelona con ocasión de encontrarse cerca un grupo de caza, fue llevado a la ciudad por los cazadores y expuesto ante el conde y sus hijos, conocedores todos de los hechos narrados y de la identidad de aquel hombre. Sintiendo que Dios lo había perdonado, se puso de pie y habló. Reveló el lugar donde estaban los huesos de la desafortunada muchacha. Cuando

fueron a recogerlos para darles una adecuada sepultura, la hallaron viva. Sin embargo, ella no quiso salir del recinto de Montserrat, donde fundó una orden de monjas cuyo convento fue construido con ayuda de su padre.

De esta manera, cuenta la leyenda, se tiene el origen de un monasterio de religiosas en Montserrat, hecho que ha sido puesto en duda por cronistas e historiadores, y por el propio relator, pues nunca se ha encontrado ninguna prueba documental de su fundación, como tampoco el nombre de su fundadora (Flórez, 1774, pp. 39-42). Dicha narración, sin embargo, fue lo suficientemente conocida y repetida en el tiempo como para que Marten de Vos, en el siglo XVI, creara un prototipo visual de la historia de Guarín y que grabadores como Jean Leclerc dedicara una de sus composiciones de la serie *Trophæum Vitæ Solitariae* (plancha n.º 15) a la figura de Guarín como anacoreta que cumple una penitencia por mandato de Jesucristo mismo.

En el grabado se le da el nombre de IOANNIS, como latinización de Juan, su primer nombre. Aparece con cabellos largos y barba, arrastrándose para salir por un agujero en un lado de la montaña rocosa donde vemos también un par de perros que merodean en las cercanías. Cerca del agujero de la montaña hay vegetales, y en un plano de fondo vemos dos cazadores con sus perros que, de acuerdo a la leyenda, son los que llevan a Guarín ante la presencia del conde de Barcelona. Los planos más inmediatos de la composición están formados por montañas rocosas en alusión a la zona de Montserrat donde ocurrió el hecho narrado. El texto en latín que la obra muestra se refiere a la historia que hemos resumido líneas arriba bajo una forma de poesía y metáfora. Dice lo siguiente: «Disfrazado el demonio, como suele hacer, con voz de jovencita, y después el valor del amor de Juan es violado por Hans, y por fin, como en un espejo, ve el castigo capital grave y merecido por sus crímenes, es costumbre del cazador seguir serpenteando las huellas vistas»⁵.

Lo que hemos descrito en el párrafo anterior puede verse también en una pintura cusqueña que forma parte de la serie que aquí discutimos. Se le llama Guarín, su segundo nombre, escrito en el extremo izquierdo bajo de la tela. Repite los rasgos y conducta que hemos visto en la fuente original. La diferencia está en que el pintor andino ha acercado la figura de Guarín hacia el primer plano elevando ligeramente la cabeza y, por consiguiente, cambiando el diseño del rostro y su actitud en el sentido de enfrentar las tres figuras que se acercan. Otra diferencia se halla en los cazadores. Mientras en el grabado estos van a pie, la pintura muestra uno de ellos sobre un caballo y con lanza; la figura posterior al jinete es una mujer, y otro ha localizado a Guarín y corre tras los perros de caza. El maestro también agregó un tucán en primer plano, aves multicolores, un conejo sobre una de las rocas del segundo plano y una liebre que corre por encima de la boca de la cueva desde donde nuestro personaje se arrastra para salir. Los planos secundarios están formados por montañas que remiten a las de Montserrat, y hacia el extremo derecho superior de la tela el paisaje se resuelve hacia el fondo en una bien lograda perspectiva con un curso de agua a cuyas orillas hay dos edificios religiosos, un paisaje boscoso, una ciudad y cerros. Se trata de una pintura bien construida, cuyas relaciones de espacio y volumen, así como su gama pictórica, obedecen a una cuidadosa consideración del ambiente en sus tonos y matices gracias a una aguda observación del pintor que ha plasmado su visión del natural sobre la tela con mano maestra.

Hasta este punto, es claro que la base documental de estos retratos de anacoretas está formada por textos biográficos y comentarios de diferentes épocas en los que se discute sobre los hechos que llevaron a tales hombres a su condición de santidad. Uno de los

5 «Doemone quam soluit casti vox ante puelbam/Hanc violamsmacta mox IOANNIS amor. /In specubus tandem soluens pro criminepoenas/Est venatori serperebisus humo».

relatos más dramáticos de toda la serie es el que se refiere a Guarín o Garín, por la crueldad con la que se ejecutó el homicidio motivo de la culpa, por el ensañamiento con una víctima inocente y también por la severidad del castigo que el cielo impuso al violador y asesino. Al margen de su carácter legendario o real, es también una historia sobre la infinita bondad que Dios mostró a un hombre cuyo atenuante fue haber actuado bajo el hechizo del demonio que lo llevó a perpetrar un crimen horrendo ajeno a su propia voluntad. Como ya ha sido mencionado, el castigo obligó a Guarín a arrastrarse de rodillas y manos por la tierra, y no mirar nunca al cielo hasta sentir que su crimen era perdonado por los hombres. Es de esta manera como lo vemos salir de la cueva donde vivía, aunque de manera menos radical que en el grabado. Su hallazgo por parte de unos cazadores conducirá al episodio del perdón por parte de la familia de la víctima al encontrarla viva y deseosa de permanecer en Montserrat donde, según señala una tradición no documentada, fundó un monasterio de monjas.

La pintura que muestra a Hilarión (Fig. 10) constituye un buen ejemplo de la labor de un maestro cusqueño, que sin introducir variantes como las que hemos comentado en los párrafos que anteceden, nos presenta pequeños cambios con los que su trabajo se hace más rico en detalles, diferenciándose así de la fuente grabada. Primero, tenemos que decir que la figura de Hilarión es motivo de una permanente controversia entre los académicos en relación con su historicidad. Mientras unos, como Jean Gribomont (1920-1986), afirman que no hay pruebas de su existencia a excepción de la biografía escrita por san Jerónimo (Gribomont, 1983), otros como Chitty (1977), por el contrario, sostienen el carácter real del personaje en función de su relación con Epifanio de Chipre⁶, mencionado por san Jerónimo en el prólogo de la biografía de Hilarión. Algunos estudiosos, como De Vogüé (1993), simplemente ignoran el debate y dan por sentada su identidad histórica, tal como queda expuesto en su más reciente estudio sobre este santo, en el que se citan diversos documentos relacionados con Hilarión como prueba irrefutable de la verdad de su vida⁷. En lo que respecta a nuestro trabajo, aquí no sostenemos ninguna de las dos hipótesis, por cuanto el énfasis está puesto en su biografía, real o no, cuya lectura nos acerca a la formalización plástica de un grabado y un cuadro coloniales, ambos con su imagen y su nombre, a modo de referencia iconográfica, pues a falta de un atributo que lo individualice, los pasajes de su vida son la fuente de información sobre la que se ejecutó un modelo en el siglo XVI, que se ha grabado repetidas veces para diversas series hagiográficas.

La biografía de Hilarión escrita por san Jerónimo hacia el 393 d. C., comentada y analizada por Fernando Rivas, OSB, es el documento que guía nuestros comentarios. En una parte de su introducción a la vida de san Hilarión, Rivas (1994) observa que:

La austeridad de su vida y la fama de santidad atraen continuamente hacia él multitudes de hermanos y gente que solicita su ayuda. Esto hace que su vida se transforme en un continuo vagar buscando la soledad. Hilarión sentía por ella una «terrible nostalgia», y, para encontrarla, decide dejar a los hermanos y multitudes que lo siguen. (p. 227)

6 San Epifanio (310-403) fue obispo de Constantina en Chipre; es conocido por sus obras exegéticas y de arqueología bíblica, entre las que figuran dos escritos, uno sobre las medidas y pesos (*De mensuris et ponderibus*) y otro sobre las doce piedras (*De gemmis o De lapidibus*). Su obra más importante es posiblemente el *Panarion*, un tratado sobre las herejías, escrito entre los años 374 y 375. Ver *The Panarion of Epiphanius of Salamis, Book I (Sects 1-46)*, translated by Frank Williams. p. cm. — (Nag Hammadi and Manichaean studies; v. 63), Leiden-Boston, 2009. Hilarión es mencionado en las páginas XIII y XIV de la introducción como amigo y mentor de san Epifanio, quien dice de él que introdujo la vida eremítica en Palestina. Croisset también lo incluye en su obra (1746, 159 ss.).

7 Los documentos son, entre otros, una *Historia Eclesiástica de Sozómeno* [Salaminio Hermias Sozomeno], la *Vida de Epifanio* y un apotegma (*Vitae Patrum* 5,4, 15 = Alph. Epifanio 4). Vogüé (1993, pp. 163-226). Citado por Rivas, OSB (1994, pp. 226-268).



Figura 10. San Hilarión. Recoleta franciscana de Cusco, siglo XVII. Fotografía de Daniel Giannoni.

La determinación de seguir una vida ascética en la más completa soledad es un rasgo siempre presente en san Hilarión. Así puede leerse en la bibliografía citada y también lo sugiere la leyenda en latín inscrita en la parte baja del grabado, cuya traducción nos dice lo siguiente: «Hilarión, huyendo de los engañosos placeres mundanos, escogió recluírse en este paraje solitario, y construyó con sus manos una caseta campestre desde la que se dedicó a cultivar con esmero, su vida, con la virtud de la sobriedad»⁸.

Desde muy joven persistió en este ideal. Nacido alrededor del año 291 en Tabatha, Gaza, era hijo de padres idólatras. Fue enviado a estudiar a Alejandría y allí se hizo cristiano. A la edad de quince años conoció a san Antonio Abad, cuyo modelo se propuso imitar e imitó toda su vida. Después de pasar dos meses al lado de Antonio, volvió a su casa al enterarse que su padre había muerto, repartió su herencia y se retiró al desierto palestino de Mayuma, donde dio inicio a su vida contemplativa. Su fama taumatúrgica y de santidad le atrajo muchos seguidores, cuya presencia él consideraba una distracción a su espíritu. Alrededor del año 360 viajó a Egipto y visitó los lugares donde Antonio había estado, así como también su lugar de fallecimiento. Luego, fue a Sicilia, Dalmacia, Libia y Chipre, lugar donde finalmente murió en el año 371. Poco tiempo después, sus restos fueron trasladados en secreto a Palestina por Hesiquio, su discípulo, quien los depositó en su antigua celda en el desierto de Mayuma⁹. En sus años de ascesis y hasta su muerte, según señala su historia de vida, Hilarión sufrió tentaciones y alucinaciones, padeció el acecho del demonio, pero consiguió vencerlo a fuerza de oración y de una acentuada austeridad, rasgos que constituían

8 «HILARION fugiens fallacis gaudia mundi/deserto abstrusus maluit ese loco/e solijs iuncisq sibi tentoria texens/Excoluit vitam sobrietate suam».

9 En la leyenda dorada de Santiago de la Vorágine se consigna el nombre de Elicio como el discípulo de Hilarión que robó su cadáver para llevarlo de vuelta a Palestina. Ver Vorágine (2000: T. II, p. 841 y ss.).



Figura 11. *Hilarión*. Taller de Jean Leclerc IV ca. 1571 y 1619 Grabado de Johan Sadeler I según una creación de Marteen de Vos. Lámina 3 de *Solitudo Sive Vitae Patrem Eremiticorum*. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011024>.

su manera de vivir. Dormía en el suelo sobre una estera de juncos, se cortaba el cabello una vez al año y usaba siempre la misma túnica hasta que debía ser reemplazada a causa del desgaste por el uso. Al inicio de su vida eremítica se alimentó de higos y:

Desde los veintiún años hasta los veintisiete, se alimentó durante tres años con medio sextario de lentejas humedecidas con agua fría, y los otros tres años, con pan seco, sal y agua. Luego desde los veintisiete años hasta los treinta se sustentó con hierbas del campo y raíces crudas de ciertos arbustos. Desde los treinta y un años hasta los treinta y cinco su alimento consistió en seis onzas de pan de cebada y verduras poco cocidas, sin aceite. (Rivas, 1994, p. 233)

Obró milagros y exorcismos, curaciones a ciegos y paralíticos, curaciones a animales e intervino en otros hechos sobrenaturales que le dieron fama a muy temprana edad. Solía visitar a los monjes que vivían en su entorno, entre los que también realizó hechos milagrosos como la curación del monje avaro o la corrección de la conducta de algunos otros monjes que habían incurrido en pecados veniales. En Egipto, Hilarión obró el milagro de la lluvia y pudo eludir a los guardias del emperador Juliano, que había decretado su muerte y la de su seguidor Hesiquio. De Alejandría pasó a Libia y de allí se embarcó rumbo a Sicilia. Llegó a Pachino donde llevó una vida de pobreza y oración, relacionándose con la gente del lugar solo cuando debía vender leña para comprar pan. Luego de que su fama de hombre santo y taumaturgico fuera conocida en la región, partió rumbo a Dalmacia. Allí, en la región de Epidauro, libró a la gente de una enorme serpiente que tenía asustada a toda la

población y logró calmar las aguas agitadas a causa de un maremoto. Poco después volvió a embarcarse, esta vez rumbo a Chipre. Una vez en la isla, Hesiquio buscó un lugar apartado para Hilarión y encontró uno perdido entre las montañas y de difícil acceso, el cual estaba «rodeado de árboles por todas partes. Había también aguas que corrían desde la cima de aquella altura, una pradera muy agradable y muchos frutales, aunque él nunca tomó de sus frutos para su alimento» (Rivas, 1994, p. 244).

En la reseña biográfica que san Jerónimo nos ofrece y que hemos sintetizado en el párrafo anterior, resulta fácil descubrir que a lo largo de todo el relato se ha puesto énfasis en dos aspectos que van a definir la iconografía de san Hilarión. Primero, su juventud, mencionada como el espacio cronológico donde la fuerza de su fe y la convicción de su credo lo llevan a iniciar una rigurosa vida ascética a partir de los quince años de edad. Luego, su constante anhelo de soledad, que aparece en su vida en momentos en que se ve rodeado de gente que lo persigue y que le reclama milagros y espera de él la realización de hechos sobrenaturales, tal como señala Fernando Rivas, OSB.

Juventud y aislamiento son características resaltadas en su biografía, a tal punto de convertirse en rasgos iconográficos de identificación. Así lo vemos en un grabado hecho en el taller de Jean Leclerc IV sobre una composición original de Marten de Vos (Fig. 11), en el que Hilarión es retratado como un hombre joven que, de rodillas frente a una cruz y un libro abierto colocados en el suelo, ora en lo alto de una montaña desde donde se divisa un paisaje boscoso que desciende. Podría tratarse de la montaña en la región de Pafos, Chipre, que su discípulo Hesiquio escogió para él. A la izquierda del santo vemos una cabaña rústica entre árboles con dos cruces en su interior. Indudablemente, el paisaje flamenco ofrece aquí evocaciones de un retiro místico y silencioso que san Hilarión tanto requería para su práctica ascética. Este ambiente de reflexión espiritual se aprecia igualmente en una pintura de la recoleta franciscana que repite cada uno de los detalles del grabado. La pintura ha sido mencionada por el historiador de arte Sebastián Ferrero en su tesis doctoral sobre la representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII (Montreal, Canadá, 2016):

Desconcierta el tratamiento que le dio el pintor a las numerosas aves representadas, ya que se aprecia por un lado un cuidadoso naturalismo [...] pero, por el otro resulta dificultoso [sic] identificarlas correctamente, como si el pintor se hubiera brindado a la práctica de un ejercicio de caprichoso fantasismo [sic] en lo que respecta al colorido del plumaje que atribuyó a las diferentes especies. De cualquier modo, las intenciones del artista, en cuanto a la renovación de los paisajes flamencos con elementos de la naturaleza local, es incontestable. (Ferrero, 2016, p. 213)

El autor lamenta no identificar a las aves por su colorido natural, pues en su opinión el pintor las ha creado a partir de un capricho cromático de su fantasía¹⁰. En el contexto de su tesis, las aves, cuya identificación alegórica traza desde la antigüedad precolombina, ocupan en el arte andino del virreinato peruano un lugar significativo como elementos simbólicos relacionados con el alma cristiana, y no son simples motivos decorativos (Ferrero, 2016, pp. 213-214).

El cuadro es uno de los mejor logrados de toda la serie. En la porción derecha de la tela y en primer plano, Hilarión es retratado en contraposto y en semiperfil al espectador como un hombre joven situado en un terreno alto. Se encuentra con las manos en oración y la cabeza en doble giro hacia su derecha, con rayos de luz que asoman por detrás. Viste una túnica roja atada con una cuerda de cuentas, la túnica tiene una abertura lateral que deja ver el muslo y la pierna derecha. Frente a él, un libro abierto y una cruz en el suelo,

10 Atribuye la pintura al círculo de Diego Quispe Tito (Ferrero, 2016, pp. 213 y XIV).

tenemos también un ave —aparentemente, un guacamayo— de brillante colorido verde y rojo, parado sobre una rama. Detrás del santo, árboles y follaje, y una ermita con una cruz interior. En la porción izquierda, apreciamos un paisaje que desciende hasta la orilla de un lago con un camino cercano donde vemos a dos soldados armados y un jinete¹¹. La vegetación que va desde el primer plano hacia el interior de la composición está minuciosamente descrita. Por otro lado, la luz ha sido acertadamente tratada, diáfana y homogénea en los planos de superficie, tornándose cenital hacia el fondo sobre el celaje de los cerros.

Como vemos, la versión pintada sigue en todos los pormenores al grabado. No obstante, el pintor ha introducido algunos elementos que no se encuentran en la fuente original. Por ejemplo, el jinete sobre un caballo blanco que sigue a los dos soldados. Estos no aparecen en el grabado, donde solo vemos dos hombres que se alejan hacia el fondo. En la pintura, los hombres y el jinete, en segundo plano, pasan sin percibir la presencia del santo. Igualmente, se tiene un perro que persigue a un venado, dos patos en el lago, dos aves en la rama de un árbol, un pájaro sobre el tronco roto de un árbol y un guacamayo frente al santo¹². Estos son los elementos que el anónimo pintor local introdujo en la composición y que modifican parcialmente el modelo inicial sin alterar su contenido piadoso en absoluto. El autor responde así a la fuerza de la tradición andina de aves y paisajes boscosos desde la introducción del paisaje flamenco calcográfico como modelo inspirador de los procesos creativos del pintor virreinal.

Debido a la extensión del tema que tratamos no es posible exponer aquí todas las conclusiones a las que hemos llegado en nuestro estudio (Mariazza, 2021). De las diecisiete pinturas que componen el conjunto, solo cinco tienen cabida en estas páginas debido a razones de espacio editorial. Sin embargo, son suficientes para mostrar las virtudes y particularidades de la serie, cuya valoración crítica es todavía una tarea pendiente.

11 Podría tratarse de una referencia a los guardias enviados por el emperador Juliano para apresar al santo cuando este se hallaba en Egipto. Ver Rivas, OSB (1994, p. 233).

12 Un animal similar, aunque de colorido diferente, aparece en una pintura mural de la serie de la vida de san Francisco de Asís en el convento franciscano de Lima. Es una escena doble titulada *San Francisco recibe el homenaje profético de un mendigo* y *Actividad comercial del padre Francisco*. En esta última, en la parte superior de un edificio, aparece un guacamayo junto a una mujer que lleva un vestido de amplio escote. En el análisis hecho a esta escena por el profesor Francisco Stastny la mujer es calificada de cortesana y el ave señalada como metáfora del pecado de lujuria. Ver Stastny (1983, pp. 52-56).

Referencias bibliográficas

- Chitty, J. (1971). Los apotegmas de las madres y los padres del desierto. La colección alfabética. *Cuadernos Monásticos*, (17), 19-35. <https://www.surco.org>files>.
- Ferrero, S. (2016). *Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII* [tesis de doctorado, Universidad de Montreal]. Repositorio Institucional Umontreal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18466/Ferrero_Sebastian_2016_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Flórez, H. (1774). *España sagrada: tomo XXVIII, Contiene el estado antiguo de la iglesia au-sonense, hoy Vique*. Imprenta de D. Antonio de Sancha.
- Gribomont, J. (1983). Ilariona di Gaza. En *Dizionario Patristico*, vol. II.
- Heras, J. (1989, 18-23 de septiembre). *Las doctrinas franciscanas en el Perú colonial* [congreso]. Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII), Madrid, España.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Ediciones Electra.
- Leonardi, C., Ricardi, A., y Zarri, G. (2000). *Diccionario de los Santos*. Ediciones San Pablo.
- Mariazza, J. (2021). *Anacoretas en la pintura virreinal peruana. El desierto y el jardín* [tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Rivas, F. (1994). La vida de San Hilarión de San Jerónimo. *CuadMon*, 109, 226-268.
- Schauber, V., & Schindler, H. (2001). *Diccionario ilustrado de los santos*. (L. Miralles de Imperial, trad.). Grijalbo Mondadori S. A.
- Stastny, F. (1983, 14 de marzo). La historia del arte como ciencia-ficción. *Oiga*, 58-62.
- Stastny, F. (1983, 21 de marzo). Una lectura iconológica. *Oiga*, 52-56.
- Vogüé, A. (ed.). (1999). *The Life of the Jura Fathers: The Life and Rule of the Holy Fathers Romanus [.....]*. Cistercian Publications.
- Vorágine, S. (2000). *La leyenda dorada*, tomo II. Alianza Editorial.

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

Contribuciones de autoría: Ninguna

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 12 de octubre de 2023

Aceptado el 1 de noviembre de 2023