

## Azulejos y evangelización en Lima colonial \*

Luis C. Ramírez León  
Museo de la Cultura Peruana.

### 1. Introducción

La importancia del azulejo en el arte colonial peruano se desprende por el destacado rol decorativo e iconográfico que cumplió en los revestimientos de las superficies arquitectónicas de monumentos religiosos y civiles. A pesar de lo mucho que se ha perdido del azulejo colonial, todavía se conserva gran parte de este patrimonio y la atención que se le ha brindado ha sido muy valiosa pero insuficiente.

El arquitecto Emilio Harth-Terré fue desde 1918 el pionero en el estudio del tema.<sup>1</sup> Sus trabajos revelan sobre todo el hallazgo en los archivos, de abundante y valiosa documentación de la época; sin embargo, no realizó un estudio sistemático en el análisis formal e iconográfico del azulejo de la Lima colonial. El artículo que este proficuo autor y Alberto Márquez Abanto publicaron en 1958 reúne, además de otros aspectos, el más completo bagaje documental y la interpretación histórica de este asunto, que abre diversas perspectivas para proseguir con su investigación.<sup>2</sup> En esta misma línea de estudio, en los últimos años, el Padre Antonio San Cristóbal ha presentado también importantes documentos inéditos que aportan información para el conocimiento de la historia del azulejo en Lima colonial.

1. E. Harth-Terré: «Ladrillos vidriados o azulejos.» *Ingeniería*, N° 64, Lima, 1918, pp. 2-9.

2. E. Harth-Terré y A. Márquez Abanto: «Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú. Azulejos limeños.» *Revista del Archivo Nacional del Perú*. T. XXII, 1958, II, Lima, pp. 411 - 440.

Sin duda, el trabajo más importante respecto al estudio formal del azulejo es un proyecto de conservación y restauración para el conjunto monumental de San Francisco en 1975.<sup>3</sup> Este inédito proyecto contiene una clasificación de motivos decorativos, estilos, planos y referencias sobre materiales y técnicas de fabricación del azulejo.

Las escasas investigaciones arqueológicas e históricas efectuadas hasta ahora y destinadas a la recuperación de monumentos arquitectónicos coloniales tocan en forma ocasional el tema del azulejo. Tales son los casos de la Capilla del Milagro y de las casas de Osambela y de Castilla,<sup>4</sup> en los cuales se han encontrado piezas enteras y fragmentos de azulejos.

Aunque el azulejo no es el objetivo principal de la publicación de Francisco Stastny y Sara Acevedo: *Vidriados y Mayólicas del Perú*, con sendas investigaciones sobre la iconografía Inca y la trayectoria de la cerámica en el Perú colonial, éstas constituyen los primeros estudios integrales que reúnen aspectos formales, iconográficos e históricos.

Ahora bien, ante tales consideraciones, uno de los propósitos de este ensayo es presentar un panorama de la presencia del azulejo en la ciudad de Lima durante la época colonial; es decir, tanto del azulejo importado desde la metrópoli europea como del azulejo de producción local o limeña, e incidir en el estudio formal del primero y destacar la iconografía relativa a la evangelización.

## 2. *Visión panorámica sobre el azulejo en Lima colonial*

Como ya lo ha señalado la estudiosa Sara Acevedo en uno de sus trabajos,<sup>5</sup> la introducción de la cerámica vidriada y la loza en el Perú se produjo a través de los conquistadores españoles desde el momento exacto de su arribo, a partir de 1532, con

3. Humberto Rodríguez Camilloni y Víctor Pimentel Gurmendi: *Conjunto Monumental del convento e iglesia de San Francisco de Lima. Proyecto integral para la conservación- restauración y adecuación museológica*. Lima, 1975, volumen N° 11. Instituto Nacional de Cultura.

4. Ernesto Nakandakar: *Convento e iglesia de San Francisco de Lima. Investigación arqueológica*. Lima, s/a., CIRBM/INC.; Isabel Flores, Rubén García Soto y Lorenzo Huertas V.: *Investigación Arqueológica Histórica de la Casa de Osambela (o de Oquendo) - Lima*. Lima, 1981, CIRBM/INC.; Francisco Bazán: *Investigación arqueológica en la Casa Castilla*. Lima, 1986, INC.

5. Sara Acevedo: «Trayectoria de la cerámica vidriada en el Perú». En: Francisco Stastny e *Ibidem*: *Vidriados y Mayólica del Perú*. Lima, 1986, p. 19.

objetos que formaron parte del menaje personal. Desde entonces y durante el período virreinal la importación y la producción local de los enseres cerámicos fue profusa.

A medida que se consolidaba la Conquista y se daba inicio al Virreinato, los españoles introdujeron sus técnicas industriales; pero también respetaron o mantuvieron ciertos oficios de la rica tradición artesanal prehispánica, los que fueron incorporados a los suyos total o parcialmente. Así, aprovecharon los recursos de la alfarería indígena y lograron una producción de cerámica vidriada y loza para el consumo interno, tal como lo manifiestan las palabras de Sara Acevedo: «Varios fueron los factores que contribuyeron a la industria de la cerámica vidriada y de los azulejos en Lima y otras ciudades coloniales. La llegada de loceros y azulejeros españoles que impulsaron la instalación de talleres y ollerías, el aprendizaje de las novedades técnicas del torno y el vidriado, y la participación fundamental de los artesanos indígenas poseedores de una antigua tradición alfarera que destacó en el mundo precolombino americano.»<sup>6</sup> Además, el ceramista hispano incorporó paulatinamente en el oficio a los negros, no solamente en calidad de peones sino también de aprendices y que más tarde desplazarían, conjuntamente con el indígena, a los oficiales españoles y criollos.<sup>7</sup>

Ya desde los primeros años de su fundación, en la ciudad de Lima funcionaron talleres u ollerías para la fabricación de utensilios para el servicio doméstico así como de conductos para el agua. Además, desde mediados del siglo XVI existía un gremio de ollereros plenamente constituido que aportaba con el impuesto de alcabala; asimismo, en 1573 el Cabildo disponía la regulación de los precios de la loza y se contaba por entonces con cuatro ollerías y varias tiendas para su comercialización.<sup>8</sup> Sin embargo, no hay certeza de que se estuvieran fabricando azulejos en ese tiempo. Como la técnica de fabricación de la loza es la misma para el azulejo, es presumible que éste se estuviese fabricando en forma incipiente.

En realidad, son pocas las noticias sobre el uso del azulejo en Lima durante el siglo XVI. Cabe recordar que recién a fines de esta centuria el Virreinato se había consolidado política y económicamente y en consecuencia, los grandes monumentos religiosos y civiles estaban en proceso de construcción. La referencia documental más temprana que se conoce es una *Visita* efectuada al hospital de San Andrés en 1563, en la que se señala que su pequeña iglesia tenía las gradas del altar mayor revestidas de

6. *Ibidem*: Op. Cit., p. 20.

7. *Ibidem*: *La cerámica colonial en Lima*. Lima, 1992, pp. 9-14 (inédito).

8. E. I Harth-Terré y A. Márquez A.: Op. Cit., p. 424; S. Acevedo: Op. Cit., 1992, p. 7.

azulejos,<sup>9</sup> aunque no indica si éstos eran hechos en Lima o si fueron traídos de España. Es más factible afirmar que a partir de mediados del XVI se cocían en Lima ciertos adornos en relieve de cerámica vidriada para los imafrontes de algunas capillas,<sup>10</sup> y esto se evidencia, por ejemplo, en el concierto notarial de fecha 15 de febrero de 1570, entre el albañil Alonso de Morales y los Mayordomos de la Capilla de la Cárcel, Luzio Paoz y Pedro de Vergara;<sup>11</sup> mediante este documento Morales se comprometía a construir dos portadas de ladrillo para dicha capilla: «la una en la calle de don Antonio y la otra que sale a la plaza (...) de la forma que está la puerta de la capilla de la Veracruz con sus cerafines de barro cocido con otras figuras», además de «enladrillar el suelo (...) con ladrillos y con azulejos». Se desprende de aquí, que la primitiva capilla de la Veracruz lucía esa decoración muy tempranamente a la manera renacentista del genovés Lucca de la Robbia y que el mismo Niculoso de Pisa también había puesto similarmente en la portada de la iglesia de Santa Paula en Sevilla.<sup>12</sup> Se vislumbra también que estas figuras de barro cocido de la capilla de la Veracruz fueron hechas con mayor probabilidad en Lima porque eran parte de un plan especialmente diseñado para estos pequeños imafrontes,<sup>13</sup> en cambio no se puede decir lo mismo de los azulejos ya que éstos presentan un formato estandarizado de carácter internacional y bien pudieron haber sido importados desde España.

Como sea que fuere, lo cierto es que estas obras han desaparecido, y en general no se conocen mayores evidencias materiales de azulejos de esta época. Solamente las excavaciones arqueológicas en la Casa de Osambela han permitido encontrar fragmentos de azulejos presumiblemente del siglo XVI, especialmente aquellos que fueron hechos con la técnica de arista o cuenca, los cuales son hasta el momento los únicos vestigios de este tipo en Lima.<sup>14</sup>

9. Amalia Castelli: «El Hospital Real de San Andrés». *Historia y Cultura*. Lima, N<sup>o</sup> 13-14, 1981, p. 211.

10. Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit., 413.

11. Archivo general de la Nación (A.G.N.), escribano Juan GARCÍA TOMINO, años 1569 -1570, protocolo N<sup>o</sup> 40, folio 450v y ss. Documento mencionado por Harth-Terré y Márquez A.: Loc. Cit., en donde señalan que la portada de la Veracruz seguía el modelo de la capilla de la Soledad. Al parecer hacen referencia a otro documento cuya fuente no colocan y caen en esta confusión.

12. Alfonso Pleguezuelo: *Azulejo Sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla, 1989, p. 25.

13. Esta tradición constructiva continuó dándose durante el Virreinato, véase el Anexo Documental en P. Antonio San Cristóbal: «Fray Cristóbal Caballero y la portada de La Merced de Lima.» *Anuario de Estudios Americanos*, XLVIII, 1991, Sevilla, pp. 151 y ss. en el cual Fray Cristóbal Caballero concertaba con la Abadesa del monasterio de Santa Catalina en abril de 1671 para hacer la portada de la iglesia de dicho monasterio, y para la cual se señalaba: «Todas las tallas de serafines marioletas y fruteros y capiteles y los santos que se han de poner en la dicha portada (...) han de ser de barro cocido».

14. I. Flores, R. García Soto y L. I Huertas: Op. Cit., 1981, p. 44.

Al parecer, aunque en pequeñas cantidades eran ya usuales los revestimientos arquitectónicos con azulejos hacia el último tercio del siglo XVI, tal vez, solamente destinados para adornar parcialmente pisos y gradas con motivos decorativos dispuestos en una o dos piezas, o empleados también como placas funerarias o conmemorativas. Si hubo producción local de azulejos, al igual que los importados, habrían sido expendidos solamente en plaza o en las tiendas. De haber sido así, se explicaría el porqué hasta ahora no se han hallado conciertos notariales para la fabricación de azulejos en este período y aún en años muy avanzados del siglo XVII.

De ahí que no sorprenda que la primera importación de envergadura del azulejo en Lima, que se conoce documentadamente, haya sido del taller de Hernando de Valladares de Triana, Sevilla, en 1604, para el claustro mayor del convento de Santo Domingo.<sup>15</sup> Este hecho habría motivado a la Orden Franciscana a recurrir al mismo Valladares en 1620 para la fabricación de los azulejos que ahora se conservan en el claustro mayor de su convento, y al parecer efectuaron otro pedido más o ampliaron el anterior hacia 1630-38. Estos azulejos sevillanos, especialmente los de Santo Domingo marcaron pautas a seguirse en lo sucesivo en el ambiente limeño; desde entonces ya no se trataba solamente de la aplicación parcial del azulejo en los solados sino de su utilización en zócalos de grandes dimensiones, lo cual fue evidente en varios edificios religiosos como la Capilla de Nuestra Señora de la O de la Compañía de Jesús en 1620,<sup>16</sup> en la iglesia de San Pablo de la misma congregación y en la iglesia de San Agustín a partir de 1629,<sup>17</sup> y en la capilla del Milagro hacia 1630.<sup>18</sup> Estos conjuntos de azulejos fueron, salvo alguna excepción, de fabricación limeña.

### *El azulejo limeño*

La referencia documental más antigua acerca de la producción del azulejo en Lima que se conoce hasta ahora data de 1619.<sup>19</sup> Según Harth-Terré los azulejos locales

15. El concierto entre Hernando de Valladares y el Padre Definidor de la Orden de Santo Domingo de la Provincia de San Juan Bautista del Perú se celebró el 07 de mayo de 1604, véase Antonio Sancho Corbacho «Azulejos sevillanos en Lima». *Arte en América y Filipinas*. Cuaderno 3, tomo II, Sevilla, p. 98.

16. E. I Harth-Terré: «Azulejos criollos y de Castilla». *El Comercio*, Lima, 28 de diciembre de 1957, p.2 ; Rubén Vargas Ugarte: *Los Jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, 1963, p. 44.

17. Véase nuestra nota 28. para el caso de la Compañía.

18. E. Nakandakari: *Op. Cit* , pp. 42-43.

19. Concierto notarial entre Juan Martín Garrido, maestro azulejero y fray Francisco de Avendaño Procurador General del Convento de Santo Domingo, en el cual Garrido se comprometió a fabricar

se denominaron «criollos» y a partir del primer tercio del siglo XVII comenzaron a competir con los azulejos de procedencia española denominados acá «de Castilla».<sup>20</sup> Si bien la calidad de los primeros «si no mejor era aceptablemente buena», por su menor costo, pronto se impusieron en el mercado limeño y alcanzaron su mayor auge a mediados del siglo XVII.<sup>21</sup>

Efectivamente, el florecimiento de la producción azulejera limeña concuerda plenamente con el período de consolidación política y de máxima prosperidad económica del Virreinato (1580-1650).<sup>22</sup> En este período Lima alcanzó un notable crecimiento urbano, era la ciudad más poblada de América; se reemplazaron las primeras edificaciones civiles y religiosas por otras nuevas que respondieron a necesidades propias de una sociedad dominante de carácter señorial. Las influencias andaluzas y en especial, las sevillanas eran patentes en la arquitectura, así como en la vida cotidiana y cultural en general. En el arte, persistieron los rasgos mudéjares asociados a los influjos renacentistas y barrocos, y en particular el gusto por el azulejo.<sup>23</sup> No en vano, se sostiene ahora que el siglo XVII fue la época en que se manifestó la toma de conciencia del criollo, por su condición como tal y por el orgullo de su ciudad natal;<sup>24</sup> de hecho fueron los criollos quienes dominaron el ambiente cultural sobre todo, en razón de su desplazamiento por los españoles de la posesión de los cargos y privilegios del régimen político.

Es obvio que el uso del término *criollo* implicó una extensión de lo social hacia los objetos de origen español producidos en estos lares, con la finalidad de

seis mil azulejos grandes y los chicos que fueran necesarios, iguales a los que estaban en la sala grande del Palacio del Virrey. Véase Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit., p. 414 y p. 442. Hoy en día, parte de esos azulejos podrían ser los que se encuentran en algunos entrepaños de la pared norte del claustro que tienen las inscripciones: «FECIT GARRIDO», «1620» y «VIVA MARIA». Son piezas que solamente completan los diseños de Valladares que tal vez no llegaron completos desde Sevilla, aunque son de buena calidad no alcanzan a igualar a los originales.

20. Harth-Terré: Op. Cit., 1957; *Ibidem* y Márquez A.: Op. Cit., pp. 420 y 433.

21. Harth-Terré: «Historia de la casa urbana virreinal en Lima.» *Revista del Archivo Nacional*. Lima, T. XXVI, I, 1962, p. 154. A mediados del siglo XVII los azulejos criollos costaban entre 22 a 26 pesos cada ciento mientras que los de Castilla oscilaban entre 50 y 60 pesos el ciento.

22. Teodoro I Iampe Martínez: «Hacia una nueva periodificación de la Historia del Perú colonial.» *Revista del Instituto Riva Agüero*. Lima, N° 17, 1990, pp. 280-83.

23. Jorge Bernales Ballesteros: «El mudéjarismo de la Ciudad de los Reyes.» En: *Homenaje al Profesor Carriazo*. T. II, Sevilla, pp. 69-76; Antonio San Cristóbal: *Lima: estudios de la arquitectura virreinal*. Lima 1992, pp. 82-84.

24. Bernard Lavallé: «Exaltación de Lima y afirmación criolla en el siglo XVII.» En: *Rábida*. N° 8, 1990, Huelva, pp. 22-36.

diferenciarlos entre unos y otros. Como se sabe, en lo social existió el prejuicio de que el criollo era inferior, como persona, al español tan solamente por el lugar de su nacimiento. Sin duda, este prejuicio también se trasladó a los objetos. Así, en el caso del azulejo, la preferencia por el de procedencia hispana es claramente perceptible en el grandioso conjunto sevillano que se conserva en el claustro mayor de San Francisco.<sup>25</sup> Si bien es cierto que el azulejo limeño no logró superar en calidad de fabricación al importado, según lo que se conserva— fue ampliamente aceptado, en razón primordial a su menor precio, pero quizás también esta preferencia se debió, en parte, a un sentimiento de satisfacción y orgullo de sentirlo propio por su hechura local, de saberlo y sentirlo criollo en contraste y en rivalidad con lo hispano. Así parece manifestarlo, por ejemplo, el padre Meléndez en su célebre crónica, al referirse a los azulejos del claustro dominico: «[los azulejos] no se hacen de inferior fineza en Lima, pero ya es plaga del mundo, desestimando lo propio, hacer caso de lo que viene de afuera.»<sup>26</sup> No está claro, si la denominación de «azulejo criollo» implicaba también que el azulejero debía serlo, bien pudo ser español y su producción ser considerada criolla. Tampoco está claro, si en el azulejo local se logró expresar un contenido de carácter criollo. En suma, sólo se debe entender el azulejo como criollo en razón de su hechura local.

La fabricación de azulejos en Lima se realizó en los talleres denominados ollerías conjuntamente con los objetos de loza y cerámica vidriada para el servicio doméstico y los accesorios para suministrar el agua, es decir, arcaduces o tuberías. Las ollerías, por su carácter contaminante, se ubicaron en la periferia de la ciudad, en los barrios de San Lázaro, Nazarenas, Monserrate, el Cercado y otros; y aún fuera de la ciudad, en las haciendas. No es seguro afirmar que en toda ollería se fabricasen necesariamente azulejos ni que hubieran ollerías para la exclusiva producción de azulejos, lo más cierto y común fue que en las principales ollerías se cocieron todo tipo de objetos cerámicos, como fue el caso de la ollería de Juan del Corral situada en el entorno del monasterio de Santa Catalina, en la cual indistintamente se cocieron lojería, arcaduces y azulejos.

Entre los ceramistas, el más reputado fue justamente Juan del Corral, artífice con muchas obras documentadas, varias de las cuales aún perduran al paso del tiempo; activo entre 1641-1665 marcó el apogeo de la azulejería limeña. Se conocen muchos nombres más de azulejeros, pero prácticamente sin obras reconocidas. El estudio de esta azulejería está por hacerse y es motivo para futuros trabajos de investigación.

25. Aplicable más a San Francisco porque gran parte de sus azulejos sevillanos se trajeron cuando ya la industria azulejera limeña estaba madura.

26. Juan Meléndez O.P.: *Tesoros Verdaderos de Indias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, 1681, Tomo I, p. 60.

Una ollería podía ser propiedad exclusiva de un maestro como Juan del Corral, o también como sucedió con frecuencia, propiedad de particulares con fines empresariales, e igualmente de entidades religiosas. De estas últimas, la Compañía de Jesús y la Orden de San Francisco de Asís poseyeron caleras en las cuales se extraía y se procesaba la cal, se fabricaban ladrillos para la construcción de sus conventos y también objetos de alfarería, loza y azulejos. Los jesuitas, según Harth-Terré y Márquez Abanto: «poseían hornos en Santa Beatrizen donde fabricaban y vendían ladrillos, y entre ellos algunos para hacer pisos (...) y en su ollería de 'La Palma' fabricaban loza fina y basta que ponían al mercado a precios asequibles al grueso público.»<sup>27</sup> Con mayor especificidad se tiene noción mediante un concierto notarial con fecha 7 de marzo de 1629 entre Miguel Pérez, ollero, y el Hermano Joan María de la Compañía de Jesús,<sup>28</sup> en el que Pérez se comprometía a trabajar en «La calera que al presente tienen los dichos Padres de la Compañía de Jesús a la salida de esta ciudad» y fabricar 15 mil azulejos para la iglesia de San Pablo que por entonces se estaba acabando de construir, además de loza para el servicio de dicha casa religiosa por el valor de 500 pesos anuales y mil botijas vidriadas para aceite por año. Esta calera debe ser la misma hacienda de propiedad de esta congregación denominada La Calera, en la cual, además de la extracción de la cal se prosiguió con la fabricación de ladrillos, botijas, lozas y azulejos hasta fines del siglo XVIII, o al menos hasta el momento de la expulsión de la Compañía de Jesús de las colonias españolas en 1767.<sup>29</sup>

La Orden de San Francisco tuvo su calera y sus hornos ladrilleros en Ate.<sup>30</sup> Esta calera se reactivó a raíz del derrumbe de la iglesia franciscana en 1656, cuando fue necesario contar con ingentes cantidades de ladrillos y cal para la reedificación con planta nueva del mencionado templo. Por tal razón en 1661, cuando la construcción estaba avanzada, se ampliaron las tierras de dicha calera para permitir mayor producción de ladrillos.<sup>31</sup> Según el Padre Gento no se conocen documentos que indiquen que se haya fabricado azulejos en la calera de Ate ni dentro del convento franciscano,<sup>32</sup> no obstante, los franciscanos contrataron en 1660 al ollero Diego Mayorga para dirigir la

27. Op. Cit., 1958, p. 423.

28. A.G.N., escribano Francisco ACUÑA, año 1629, protocolo 6, folio 1424. Este documento fue dado a conocer por el P. Antonio San Cristóbal: Op. Cit., 1992, p. 83.

29. Sara Acevedo: Op. Cit., 1992

30. Benjamín Gento Sanz: *San Francisco de Lima*. Lima, 1945, p. 281; ver también Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit., p. 423.

31. «Dación. El General Don Melchor Malo de Molina a la fábrica de la iglesia de San Francisco». En: A.G.N., escribano Nicolás GARCÍA, año 1661, Protocolo 696, f. 678v.

32. Op. Cit., p. 281.

fabricación de unos ladrillos grandes y especiales para continuar con la edificación de su iglesia.<sup>33</sup> Por ello, es probable que a semejanza de los jesuitas, en algún momento y ocasionalmente tal vez, los padres franciscanos hayan recurrido a los servicios de olleros, como Mayorga, para la cocción de azulejos. De haber sido así, se explicaría claramente el hecho de que en 1661 los franciscanos hayan vendido a la Orden de San Agustín la cantidad de 10,661 azulejos para el revestimiento de los zócalos de su sacristía y ante sacristía.<sup>34</sup>

En el siglo XVIII la producción del azulejo limeño decayó tanto en calidad como en cantidad; ello se debió quizás a que la mayor parte de los monumentos arquitectónicos importantes se encontraban ya revestidos por azulejos. No sucedió en Lima, por ejemplo, el fenómeno mexicano de la ciudad de Puebla de tan arraigada tradición ceramista, que en este siglo destacó por la producción de azulejos para la decoración de fachadas y cubiertas de sus templos y residencias otorgándoles un toque de peculiaridad a su arquitectura y que influyó fuertemente en otras ciudades mexicanas, incluida la capital.<sup>35</sup> Todo lo contrario, Lima no logró irradiar el uso del azulejo sobre otras ciudades peruanas con verdadera intensidad, tal vez impedido también por los frecuentes terremotos y la compleja geografía peruana, y la producción se fue extinguiendo paulatinamente. Aunque se conocen Ordenanzas dirigidas por el Gremio de Olleros al Cabildo para su aprobación en 1785, al parecer éstas estaban orientadas más a regir la producción de loza para el servicio doméstico ante el embate de la loza europea y la porcelana asiática.<sup>36</sup> Finalmente, la industria azulejera limeña desapareció a fines del siglo XVIII o a principios del XIX. No puede ser otra la razón principal, para que la Tercera Orden Franciscana haya importado los azulejos hispanos ya no de Sevilla, en este caso, sino de Cádiz o su entorno para el claustro principal de su casa de ejercicios espirituales en 1801. Con esta colección se cierra el ciclo de los grandes envíos de azulejos desde la metrópoli.

### *3. El azulejo hispano: decoración e iconografía evangelizadora*

Por lo expuesto hasta ahora, se ha observado que la presencia del azulejo español fue preponderante hasta poco antes del auge de la industria azulejera limeña y, sin

33. A.G.N., escribano Nicolás GARCÍA, año 1660, Protocolo 694, f. 619.

34. Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit., p. 429. Se vendieron a 100 pesos el millar, más barato de los que se vendían en plaza: 22 pesos el ciento.

35. Sobre azulejos en México ver Manuel Toussaint: *Arte Colonial en México*. México, 1983, pp. 93-96, 139-142 y 197-199.

36. Francisco Quiroz Chucca y Gerardo Quiroz Chucca: *Las Ordenanzas de gremios de Lima (S. XVI-XVIII)*. Lima, 1986, pp. 133-34; Sara Acevedo: Op. Cit., 1992, p. 69.

duda, se constituyó en escuela para el desarrollo ulterior de ésta. Después de los notables azulejos enviados para los claustros de los conventos de Santo Domingo y San Francisco no se conocen otros similares. Lógicamente las importaciones continuaron dándose hasta fines de la era virreinal y no sólo desde Sevilla sino también de otros centros cerámicos como Talavera de la Reina, Puente de Arzobispo, Toledo, Cádiz, etc. Esta situación se mantuvo hasta fines de la era virreinal, cuando el declinamiento del azulejo criollo aunado a otros factores a señalarse, permitieron el último aliento de la azulejería hispana en Lima dirigido a la Casa de la Tercera Orden Franciscana. El breve estudio de estas colecciones de azulejos, su iconografía y sus implicancias históricas relativas sobre todo al tema de la evangelización ocuparán las siguientes páginas de este ensayo.

### a) *Santo Domingo*

Los azulejos de Hernando de Valladares en Santo Domingo se encuentran revistiendo las paredes y los pilares de los arcos en las galerías bajas del claustro mayor.<sup>37</sup> Llevan inscritas las fechas de «1604» y «1606»; las cuales señalarían el inicio y la culminación de la obra. Son mencionados por el Padre Bernabé Cobo en su crónica *Historia de la Fundación de Lima*: «El claustro principal es el más bien adornado que hay en este reino, tiene las paredes y pilares bajos por más de estado y medio desde el suelo cubierto de azulejos de varias y curiosas labores, los cuales se trajeron de España».<sup>38</sup>

Años después, el dominico P. Juan Meléndez los describió con mayor detalle y propiedad destacándolos como si se trataran de tejidos colgantes:

De las pinturas al pavimento van vestidas las murallas de finísimos azulejos divididos por alfombras de varias labores entre un romano de gallardos florages, que corre inmediato a los marcos de los lienzos, y una zanefa, que besando los pies al pavimento le va siguiendo los pasos, y de alto a bajo entre vistosas caídas del Romano a la zanefa. Con el mismo lucimiento se ostentan lucidamente vestidas las pilastras, que texe las galerías, y los pretils, que las dividen del centro por la parte que miran a las murallas. Toda esta siempre pendiente colgadura de vidriados brocateles se dibujó en la Ciudad de Sevilla el año de mil seis cientos, y se condujo a esta con mucha costa, y trabajo, y después de tantos años, y mares, se conserva tan entera, que aún no ha despostillado un azulejo (...).<sup>39</sup>

37. Véase nuestra nota 15.

38. Bernabé Cobo: *Obras del Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1964, tomo II, p. 419.

39. ●p. Cit., p. 60.

Efectivamente, actualmente se puede apreciar en estos azulejos sevillanos que aún conservan el esplendor de sus años coloniales.<sup>40</sup> Estos cumplen una función extremadamente decorativa y su programa narrativo de significado iconográfico solamente se encuentra en los frisos y en los frontales de los altares situados en los ángulos del claustro.

Presentan dentro de la tradición hispano-árabe una combinación entre el estilo mudéjar y el renacentista, no exento de rasgos manieristas, que Hernando de Valladares ha hecho típico. El taller de este ceramista, según Alfonso Pleguezuelo, siempre mantuvo el dibujo bien ejecutado y los colores definidos y brillantes, también aportó nuevos esquemas de ornamentación provistos de mayor plasticidad y volumen, «redujo el amplio repertorio de motivos textiles de las décadas anteriores y potenció por el contrario los aspectos más figurativos de sus zócalos, insistiendo en frisos horizontales y pilastras verticales que hacen de marco a paños de fondo. La influencia de tapices flamencos y grabados de Fontainebleau es patente en los motivos y esquemas compositivos.»<sup>41</sup>

Algunos paños o tableros del zócalo dominico contienen motivos mudéjares de lacería en forma de aspas, estrellas y lazos combinados con vegetales estilizados o atauriques conformados por cuatro piezas de azulejos. En otros motivos se aprecia lo inverso, es decir, predominan los diseños de ramajes y flores renacentistas sobre los entrelazados geométricos. Asimismo, dentro del mismo patrón compositivo se hallan modelos más acordes al canon del renacimiento y del manierismo extraídos de los tratados de arquitectura de Serlio y Palladio, son los llamados de «clavo» o «punta de diamante», o también dibujos ligados a los grutescos con figurillas humanas, como «las cabecitas tocadas que Serlio emplea en un diseño de artesonado»,<sup>42</sup> en formas de soportes entrecruzados ortogonalmente.

Pero la más pura expresión renacentista o plateresca se observa en los grutescos representados en las pilastras o entrepaños de los zócalos. Algunos están conformados

40. A pesar de los daños de tantos terremotos y el accionar del hombre en sus intervenciones «restauradoras» que han dado como resultados, en algunos sectores, malas recolocaciones de piezas, quebraduras de las mismas e intercalaciones de otras de fabricación local de no tan buena calidad.

41. Alfonso Pleguezuelo: «Cerámica.» En: *Musco de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 281.

42. Paulina Ferrer Garrofé: «Observaciones generales para el estudio estilístico de los zócalos de azulejo en Sevilla durante el siglo XVII.» En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Tomo I, 1982, pp. 395 y 397-98.

por piezas que contienen parejas de niños semidesnudos o «puttis», mascarones, medallones con cabezas romanas de perfil coronadas con laureles, jarrones, muchachas portadoras de cestos con flores y frutas sobre sus cabezas, y veneras (Fig. 1). En otros entropaños destacan orlas con atlantes, sirenas, niños, torsos femeninos y esfinges. No en vano suscitó al cronista dominico P. Juan Meléndez las citadas frases de admiración como la de «un romano de gallardos florages» o de «vistosas caídas del Romano a la zenefta», dando cuenta con ello de la valoración que todavía había en el medio cultural limeño del arte italiano manierista, el cual desde fines del siglo XVI había sido acuñado justamente con el término *romano*. Sin duda, son los diseños más exquisitos ejecutados a la manera «romana» que se conocen en Lima en los azulejos.

La excelente calidad en el dibujo y en la definición de los colores, nunca igualada en Lima, se aprecia en los frisos de fondo blanco, en los cuales está representada una gran orla en la que descuella el motivo ornamental de dos angelitos sosteniendo en medio una elaborada tarja de corte manierista que contiene la efigie de un santo dominico. Este motivo se repite variando solamente los retratos de los santos. En efecto, los frisos parecen ser los espacios ideales para la representación de la iconografía religiosa. Elevados sobre los paños y alejados del alcance de las manos de las personas que circulaban por las galerías del claustro, se constituían en los espacios reservados al reconocimiento de los beatos, mártires, santos y de todo hombre ilustre de la Orden dominica. Similarmente, los frontales de los altares esquineros destacan por sus tarjas con la Virgen del Rosario y símbolos cristianos y dominicos (Fig. 2). Como ya se mencionó, éstos son los únicos diseños con iconografía alusiva a la Orden de Santo Domingo.

Aunque los motivos de grutescos presentan una velada simbología relativa a rituales funerarios o también a ofrendar o glorificar a los santos dominicos representados, es evidente que la intención de los dominicos al adquirir estos azulejos fue simplemente la de decorar su claustro a la mejor manera sevillana, es por ello que en el concierto notarial con Valladares se señaló «para la obra y ornato» de su convento y que los frontales de los cuatro altares debían ser «conforme a los que están en el claustro del monasterio de San Pablo» de Sevilla.<sup>43</sup> Se observa, pues, que se trataba de trasladar desde la Metrópoli lo más perfecto de la azulejería que en ese momento se producía —y esc fue su gran mérito— y solamente se cuidaron de conmemorar discretamente a sus beatos y santos en los angostos frisos de los zócalos y de representar en los frontales sus advocaciones afines a ellos como la Virgen del Rosario y Santo

43. Antonio Sancho Corbacho: Op. Cit., p. 99.

Domingo de Guzmán, además de sus símbolos y escudos. No se observa un amplio y complejo programa iconográfico expresamente diseñado para comunicar con énfasis su doctrina o de ensalzar su acción catequizadora en tierras americanas.

### *b) San Francisco*

Al igual que en Santo Domingo, los azulejos sevillanos más importantes se hallan en el claustro mayor. No se tiene ninguna documentación exacta sobre la procedencia de estos azulejos, pero sí valiosas inscripciones de la época en los mismos. Así, se observan las fechas de «1620», «1621» y «1638»; en una cartela situada en uno de los pilares esquineros del claustro se lee: «Hernando de Valladares me hizo año 1621». Otra cartela similar expresa: «Fray Juan Gomez y sus bienhechores, enviaron por estos azulejos.»<sup>44</sup>

Lo más probable es que estos azulejos fueron fabricados en dos etapas. La primera entre 1620-1621 y la segunda entre 1630-1638.

Los de la primera etapa o parte de ellos podrían haber llegado a Lima en 1622, si es que formaron parte del envío que figura en una Carta de Pago que un tal Bernardino Gonzales entregó al capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla de quien recibió 1500 pesos «que el convento de San Francisco de esta ciudad le debía de resto de unos cajones de azulejos que trajo de España para dicho convento.»<sup>45</sup> Previamente, según el Padre Gento, el Vicario Provincial Fray Francisco de Otálara había enviado a España a Fray Miguel de Huerta, arquitecto y ensamblador, para tratar asuntos de vital importancia de la Orden Franciscana. Este se estableció en Sevilla con el oficio de Procurador del convento de Lima y de la Provincia de los XII Apóstoles. Como entendido que era en Bellas Artes es muy probable que personalmente se haya encargado de agenciar la fabricación y el envío de los azulejos. A su regreso a Lima en 1624, trajo consigo obras de arte, en las que se cuentan con certeza dos esculturas de la Virgen Inmaculada. Es factible también que haya traído el resto de los azulejos de esta

44. Fray Juan Gómez es el célebre personaje de una de las Tradiciones de Ricardo Palma: «El Alacrán de Fray Gómez.» Fue enfermero del convento y muy amigo de Francisco Solano a quien atendió en sus últimos años. Posiblemente por el prestigio que tenía en la sociedad limeña motivó a algunos acaudalados bienhechores y devotos para la compra de estos azulejos. Es probable también que la noble india Catalina Huanca haya sido uno de estos bienhechores. Véase P. Benjamín Gento. Op. Cit., pp. 274-75.

45. A.G.N., escribano Juan de VALENZUELA, año 1622, protocolo 1937, folio 690. Citado en Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit., p. 412.

primera etapa.<sup>46</sup> Ahora bien, si ya se encontraban en Lima estos azulejos, al parecer no fueron colocados inmediatamente, porque siendo una obra tan notable no figura en la descripción del Padre Cobo en su crónica escrita entre 1628 - 1629. Si no fue así, estos azulejos se habrían colocado en las paredes total o parcialmente entre 1630-1639. No se tiene en cuenta a los pilares de la arquería porque como ya lo demostró el Padre San Cristóbal recién en mayo de 1633 se cortaban los ladrillos y piedras para construir tres ángulos que faltaban.<sup>47</sup> Mas bien se puede afirmar que para 1639 estaban ya colocados estos azulejos ya que se observa que en el entrepañó o pilastra del zócalo ubicado a la izquierda de la puerta principal de acceso al claustro está inscrita la fecha de «1639» y forma parte de un grupo de piezas fabricadas en Lima que reconstruye y completa el diseño sevillano. Es notoria la falta de calidad, la rusticidad del dibujo y la opacidad del color que contrastan fuertemente con los originales. Una «restauración» como ésta, no se hubiera hecho sin que los azulejos sevillanos hayan estado ya colocados en las paredes del claustro. Los trabajos de ornamentación del claustro de San Francisco fueron intensos y variados durante esta década y parte de la siguiente, porque al unísono se efectuaban también los murales con la Vida del Patriarca de la Orden<sup>48</sup> y la talla de los artesonados y de los retablos angulares del claustro bajo.

La segunda etapa debió haber sido para completar la ornamentación del claustro, especialmente de los pilares, labor continuada sin duda por los mismos bienhechores del convento franciscano. Las razones y hechos que indican este pedido como posterior a 1630 son varios. Ante todo en 1631 falleció Fray Juan Gomez a la edad de 71 años de edad y, con los rasgos de esa edad, su retrato portando al Niño Jesús está representado repetidas veces en pequeños paneles de azulejos. Un franciscano en vida en esos tiempos, por el principio de humildad que rige a su Orden jamás hubiera permitido tal hecho, más aún si se trataba de una persona tan virtuosa como él.<sup>49</sup> Ello se ajusta más a un homenaje póstumo.

46. P. Benjamín Gento: Op. Cit., pp. 276-277 y 204. Concluye este autor, que es posible también que Fray Miguel de Huerta haya puesto las manos en la obra de los azulejos en el taller de Hernando de Valladares, por lo cual a él se referiría la leyenda e inscripción de versos que se halla en los zócalos del claustro franciscano, a saber: «Nuevo oficial trabaxa / Que todos gustan de veros,/ Estar haciendo pucheros/ del barro de por acá.»

47. «El claustro de San Francisco.» *El Comercio*, Lima, 27 de enero, 1983, p. 2.

48. Ver Francisco Stastny: «Los murales de San Francisco.» *El Comercio*. Lima, 17 de enero, 1983, p. 2; Ibidem: «La Historia del arte como ciencia ficción.» *Oiga*, N<sup>o</sup> 116, Lima; Ibidem: «Jaramillo y Mermejo caravaggistas limeños.» *Cielo Abierto*, N<sup>o</sup> 27, Lima, 1984, pp. 26-37.

49. Se decía que Fray Juan Gómez fue visto muchas veces con el Niño Jesús en las manos al igual que San Antonio de Padua. Por esta razón es que se le ha representado así en estos pequeños paneles. Véase a Fr. Diego de Córdova Salinas: *Crónica Franciscana del Perú*. México, 1957, p. 786.

Otra razón es el acontecimiento celebrado en Lima en 1630 con motivo de la Beatificación de los 23 Mártires Franciscanos del Japón,<sup>50</sup> de tal manera que habría impulsado a representarlos en una serie de paneles de azulejos en los pilares de los arcos bajos del claustro. Además junto a éstos se representaron a otros miembros ilustres de la Orden Franciscana como San Francisco Solano y otros más tradicionales. El martirio de los franciscanos en el Japón ocurrió en 1597 y bien pudo haber formado parte en el encargo de la primera etapa, sin embargo el estilo de las representaciones se ajusta más a la escuela pictórica sevillana de la tercera década del siglo XVII. De tal manera que concuerda plenamente con la inscripción de carácter irrefutable que se encuentra en uno de los paneles de la serie de santos y que marca la fecha de su fabricación final: «I acavoxe año de 1638 En 3 de Sepe.» Finalmente, recalca en este sentido el valioso concierto notarial con fecha 12 de diciembre de 1641 que señala que estaban en camino hacia Lima 118 cajas de azulejos provenientes de Sevilla para ser entregadas al convento de San Francisco.<sup>51</sup> En consecuencia estos azulejos debieron haberse colocado a partir de 1642 y probablemente por Eugenio Díaz quien era el más afamado asentador y muy relacionado a los franciscanos.<sup>52</sup>

Los azulejos de la primera etapa entre 1620-21 muestran la consabida calidad en el diseño y en la fusión de sus esmaltes coloreados en azul, verde, amarillo, marrón y blanco. Los paños de los zócalos ostentan algunos motivos mudéjares muy elaborados, como aquel que está compuesto de lazos formando lóbulos conopiales albergando tallos, hojas y flores. En otros tableros se observa mayor diversidad de combinaciones

50. El martirio aconteció el 05 de febrero de 1597 en Nagasaki, por orden del Emperador Tagcosoma, véase, Butler. *Vidas de Santos* T. 1, 1957, p. 267. Fueron beatificados en 1627, aunque en Lima se celebró en 1630 y se le llamó Canonización. El poeta franciscano Fr. Juan Ayllón escribió un extenso poema titulado: «Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima, a la canonización de los veintitrés mártires del Japón, seis religiosos y los demás japoneses familiares que les ayudaron.» Lima, 1630. Véase el *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú*. Lima, Tomo I, 1986, Ed. Milla Batres. Para esta oportunidad también se pintaron lienzos como el que está en la Recoleta del Cuzco: *Mártires del Japón*, obra de Lázaro Pardo de Lagos de 1630, véase José de Mesa y Teresa Gisbert: *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomo I, Lima, 1982, p. 22, foto 34. También en la portería del convento de Lima se hallaba hasta el siglo XVIII, por lo menos, un lienzo con el mismo título, ver Gento Op. Cit., p. 267. Recién en 1862 los mártires del Japón fueron canonizados.

51. A. San Cristóbal: Op. Cit., 27 de enero de 1983.

52. Eugenio Díaz figura como asentador de azulejos desde 1637, intervino desde 1642 en varias obras para la iglesia de San Francisco, inclusive en 1651 señaló en su testamento que se encontraba enclaustrado en dicho convento con la intención de convertirse en fraile. Véase A. San Cristóbal: Loc. Cit.; Harth-Terré y Márquez A.: Op. Cit.; Harth-Terré: «No fue Alonso Godfinez». *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre, 1971, p. 2.

entre vegetales abstractos o estilizados que eliminan el lazo mudéjar que tienen origen en los textiles. Se repite también gran parte del repertorio decorativo visto en Santo Domingo, especialmente aquellos motivos que provienen de los tratados de arquitectura.

Lo más destacado se aprecia en el estilo figurativo. En el friso del zócalo está representada una orla, similar a la que se observa en Santo Domingo, en ella están intercalados aves fénix, amorcillos y pares de angelitos sosteniendo un medallón o cartela que encierra un retrato de santo franciscano. Esta composición está sobre un fondo amarillo dorado y es muy semejante al que realizó Cristóbal de Augusta en el Alcázar de Sevilla en 1578, y representados también por el mismo Valladares en Sevilla hacia 1600.<sup>53</sup> Igualmente vistosos son los grutescos en la base del zócalo que se compone de un róleo con liebres, perros de caza y aves fénix. Los entrepaños también muestran róleos con amorcillos, aves fénix y querubines, y se suman a este propósito de exacerbación ornamental. Pero, aunque hay la posibilidad que sean de la segunda etapa, son realmente impresionantes los pannels con pares de colosales atlantes situados en los pilares esquineros y en los ángulos de las paredes. Son la expresión más genuina de la influencia italiana iniciada por Francisco Niculoso Pisano en Sevilla, y pareciera que soportan el peso de la segunda planta del claustro. La influencia pisana es perceptible también en los frontales de los altares en los ángulos del claustro, que ostentan diseños semejantes a bordados compuestos de tallos carnosos, hojas y flores divididos por un eje de simetría, alternando con medallones con símbolos cristianos, jarrones y escudos de la Orden Franciscana.

Los azulejos de la segunda etapa son con mayor seguridad los de la serie de santos franciscanos representados en grandes paneles en los pilares de la arquería del claustro. Como ya se mencionó la razón fundamental para representarlos debió haber sido la Beatificación de los 23 Mártires Franciscanos del Japón. No obstante existía ya con anterioridad, en el seno de la Orden Franciscana, una honda inquietud por exaltar su doctrina a sus miembros ilustres y su rol protagónico en la evangelización del suelo americano.<sup>54</sup> De tal manera que a la representación de las figuras de los santos

53. En relación a Cristóbal de Augusta, véase a Juan Ainaud de Lasarte: *Cerámica y Vidrio. Ars Hispaniae*, Vol. X, Madrid, 1952, p. 217 y Fig. 585. En relación a Valladares, véase a Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1991, Fig. 263

54. Es por ello que se encomendó desde 1620 a Fray Diego de Córdoba Salinas para que obtuviera información canónica sobre la vida y virtudes de los religiosos muertos en opinión de santidad y, asimismo, para formar una crónica que reuniera la historia primitiva de la Provincia de los Doce Apóstoles. Como resultado de sus primeras indagaciones, Fray Diego de Córdoba Salinas elaboró entre 1625-1628 una biografía de San Francisco Solano que se publicó en 1630. Después de mayor acopio de información, en 1649 culminó su famosa Crónica, la cual se imprimió en 1651. Véase a Lino Canedo: «Introducción». En Diego de Córdoba Salinas: *Op. Cit.*, 1957.

tradicionales como el fundador de la Orden, San Buenaventura, San Luis y otros, se añadieron en estos paneles de santos a personajes célebres que estaban en camino a ser beatificados y santificados, como es el caso de «Francisco Solano» quien tiene a tres indios americanos postrados a sus pies (fig. 3). Esta composición, aunque ligeramente incompleta, es una de las más logradas, si no la mejor, tanto en el dibujo como en el color con marcados rasgos barrocos. Tratándose de un santo tan ligado a la Orden en Lima, es obvio que se le prestó sumo cuidado en su representación.<sup>55</sup> Similar ejecución se aprecia también en otras imágenes de santos más tradicionales, como aquel de San Luis, Obispo de Tolosa, que muestra un colorido más vistoso. Este tipo de imágenes, denominados *cuadros devocionales* por Pleguezuelo, se encontraban en boga por entonces en Sevilla reimpulsados por el éxito de la pintura de caballete. El propio Hernando de Valladares para las composiciones de sus azulejos recurrió en varias oportunidades a los pintores más notables del medio sevillano.<sup>56</sup> Es por ello que las figuras de los santos franciscanos poscen un diseño muy elaborado, trazado con seguridad y vigor a la manera naturalista o realista, singularmente en los rostros y en las manos. El volumen se ha conseguido mediante la gradación de las tonalidades de los colores, especialmente en las vestimentas. Los fondos son planos, en amarillo dorado con nubarrones en la parte superior y con una decoración estilizada de plantas y flores en la parte inferior. Aunque el mismo Pleguezuelo (1982) ha señalado que desde la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del siguiente, la tendencia en los azulejos hispanos era «predominante dibujística heredada del manierismo romano y florentino» y que los volúmenes se interpretaban con «colores planos contrastados», sin embargo la novedad en estos paneles con santos franciscanos es la fuerte expresión naturalista en muchos de los rostros y manos a tono con el estilo naturalista que desde Francisco Herrera «el Viejo» se hizo tradición en la pintura sevillana; confróntese, por ejemplo, con su *San Buenaventura ingresa en la Orden Franciscana* (1629), lienzo notable por los estudios de cabezas. El mismo Zurbarán, impregnado de esta modalidad, realizó a partir de 1626 innumerables conjuntos sobre el tema de frailes y monjes causando una fuerte influencia, la misma que tal vez habría calado hondamente en los

55. San Francisco Solano es considerado la máxima expresión de la santidad y la evangelización franciscana en el Perú y en Hispanoamérica, desarrolló gran parte de sus actividades y milagros en la etapa final de su vida en Lima donde murió, en 1610, en olor de santidad causando gran conmoción. Inmediatamente miembros importantes de la sociedad limeña se dispusieron a efectuar los trámites para su beatificación y canonización. Véase P. Luis Plandolit: *El Apóstol de América San Francisco Solano*. Madrid, 1963.

56. Por ejemplo, Valladares ejecutó una *Virgen Inmaculada* para el monasterio de las clarisas de Marchena en base a un cartón dibujado por el célebre pintor Francisco Pacheco. Ver Alfonso Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, p. 54.

padres franciscanos para elegir el estilo para estos azulejos, los que por su posición estratégica sugieren, al igual que los atlantes, la idea del soporte, pero más que físico de carácter espiritual; son los pilares sobre los cuales se va edificando el prestigio de virtud y santidad de la Orden Franciscana. Sin duda, conforman el mejor programa iconográfico de los azulejos en Lima.

Los Mártires del Japón se representan en dos formas compositivas. Una muestra al mártir en el momento de ser degollado con una hacha por manos de un verdugo como se aprecia, por ejemplo, en la representación de «S. Angelo», cuyo rostro revela un sentimiento de dulce gozo al ser sometido a la pena, ya que morir a causa de la fe cristiana era considerado un ideal supremo. La otra forma es más abundante, el mártir está crucificado con el tórax atravesado por dos lanzas formando una aspa,<sup>57</sup> tal como se observa en el panel con «S. Gonzalo García» (Fig. 4). Este tipo, se ajusta más a lo que ocurrió en una colina cerca a Nagasaki en 1597. La primera modalidad representativa si bien es cierto que no correspondió a la realidad histórica, sin duda, fue usada con fines didácticos porque la degollación era desde tiempos inmemoriales la forma más común de «ajusticiamiento». Lo curioso y paradójico en la representación de los mártires de origen oriental, es que solamente son reconocidos por sus nombres, ya que no muestran los rasgos étnicos que los caracterizan; todo lo contrario están españolizados, con rasgos físicos similares a los que se observan en muchos de los tipos humanos que están representados en los lienzos de la pintura sevillana de esa época. Esto se explicaría con mayor probabilidad por el fuerte prejuicio racial imperante en la sociedad española.<sup>8</sup>

57. Los mártires fueron sujetos a las cruces con cuerdas y cadenas en los brazos y piernas; las cruces se colocaron en una fila. Junto a cada uno había un verdugo listo para atravesarle el costado con una lanza. Ver Butler: *Vida de Santos*. Tomo I, p. 267.

58. Como se sabe el prejuicio racial era la base de la división social en la Metrópoli y sus colonias, especialmente en una ciudad como Lima directamente relacionada a ella. Estos factores, entre otros, habrían inducido a los franciscanos a no representar de forma realista a los orientales. En cambio en el Cuzco, en el lienzo citado de Lázaro Pardo de Lagos los franciscanos oriundos del oriente son presentados con rasgos más afines a los nativos americanos, tal vez, porque en el Cuzco la población indígena y mestiza era más abundante y cuya cultura era más notoria. Y es más, representados de ese modo habrían motivado más a éstos a aceptar la evangelización. Precisamente, el pintor Pardo de Lagos fue uno de los pocos influidos por la corriente estilística del naturalismo en el Perú. En su convento de Lima los franciscanos aplicaron con mayor libertad esta modalidad naturalista en la pintura mural del lado Oeste del claustro mayor en escenas de la Vida del Fundador de su Orden. Era el estilo más acorde para expresar los principios de: sencillez, humildad y pobreza. Véase a Francisco Stastny: Op. Cit., 1984; Ibidem: «Un muralista en Lima». En: *Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, pp. 79 y 81.

Las figuras de San Francisco Solano y los Mártires del Japón se constituyeron, pues, en los principales símbolos de la evangelización franciscana contemporáneas prácticamente a la época en que se representaron en estos azulejos y fueron motivadoras para proseguir con la ardua tarea evangelizadora de los franciscanos en tierras peruanas, especialmente en la región de la Selva.<sup>59</sup> Puesto que la mayor parte de los mártires fueron integrantes de la Tercera Orden Franciscana, no sería extraño que los miembros de dicha casa en Lima hayan sido los más importantes gestores para la ejecución de estas obras.

### c) La Tercera Orden Franciscana

La última importación apreciable del azulejo español fue realizada en 1801 por la Tercera Orden Franciscana, institución que desde 1777 empezó a construir su casa de ejercicios espirituales y su capilla en el interior del convento de San Francisco.<sup>60</sup> Estos azulejos provinieron del entorno de Cádiz, no está probado documentadamente pero se deduce por el estilo que muestra los rasgos de la escuela gaditana que se observan en la iglesia mayor de Rota o en la de San Lúcar de Barrameda.<sup>61</sup> Fueron colocados en 1810 en el pequeño claustro de la casa y conforman un zócalo de mediana altura en relación a los vistos anteriormente.

Estos paneles constituyen diseños de una serie de paños con santos, mártires y beatos franciscanos enmarcados por hornacinas, algunos de los cuales están presentes en la serie del claustro mayor del convento de San Francisco. Como ya se mencionó, debe tenerse en consideración que los mártires japoneses fueron catequistas e intérpretes y todos fueron terciarios. Estas representaciones se enmarcan en el género de cuadros devocionales populares que se desarrolló en España durante el siglo XVIII. Más modestos en su formato, eran consumidos por entidades de menor jerarquía, aunque también en este siglo había declinado el uso de los grandes paneles de carácter culto.

59. Durante el período del Virrey Duque de la Palata (1681-1689), los misioneros franciscanos se hicieron cargo de las conquistas espirituales en la selva central. Véase el *Compendio Histórico del Perú*. Tomo III. Lima, 1993, Editor Carlos Milla Batres, p. 246.

60. B. Gento: Op. Cit., pp. 315-16.

61. Ver A. Sancho Corbacho: Op. Cit., p. 106; también Alfonso Pleguezuelo: «Azulejos Hagiográficos sevillanos en el Siglo XVIII». *Archivo Hispalense*. Tomo L.XII, N° 191, 2a. época, 1979, Sevilla, pp. 167-190, en donde además se aprecian semejanzas con los azulejos que se encuentran en el Convento de la Encarnación de Osuna (Lám. 1, fig. 4) y en el Vía Crucis del hospital de Mujeres de Cádiz (Lam. 4, fig. 1).