

**EN TORNO A UN RETRATO DE SANTO TORIBIO DE MOGROVEJO,
ARZOBISPO DE LIMA, EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

*María Cristina Serventi**

Dentro del conjunto de pintura española antigua que se conserva en el *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires), se encuentra el retrato de un prelado¹, arrodillado en oración delante de un altar (fig. 1). Una inscripción en la parte superior lo identifica como Fray Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas. No se trata sin embargo del combativo dominico, sino de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606), tercer arzobispo de Lima (1579-1606), beatificado en 1679 y canonizado en 1726, quien tuvo una actuación clave en el proceso evangelizador de las extensas regiones que comprendía su diócesis. A través de su accionar y de los concilios y sínodos por él convocados, su presencia en América fue decisiva para el rumbo que adquirió ese proceso.



Fig. 1 "Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima"
Escuela sevillana, siglo XVII, MNBA, Inv. 1918

Su figura ha sido objeto de la atención de prestigiosos historiadores americanos y europeos, que han analizado los aspectos fundamentales de su biografía y de su actividad pastoral², las actuaciones que en los siglos XVII y XVIII condujeron a su beatificación y a su canonización y las modalidades del culto que se le tributó, desde las fiestas realizadas con motivo de su beatificación hasta el establecimiento de congregaciones, tanto en su villa natal – Mayorga (León) – como en Madrid³. En cuanto a su iconografía, Louis Réau le dedica una breve entrada en su extenso trabajo⁴ y Héctor Schenone lo incluye en su obra sobre la iconografía del arte colonial⁵.

Teniendo en cuenta que el retrato

¹ Oleo sobre tela, 94,6x73,4cm., *Museo Nacional de Bellas Artes* (en adelante MNBA), Inventario 1918.

² Un amplio tratamiento de estos aspectos en: Rodríguez Valencia, Vicente, *Santo Toribio de Mogrovejo. Organizador y Apóstol de Sur-América*, Valladolid, 1954.

³ Rípodas Ardanaz, Daisy, "El culto a Santo Toribio de Mogrovejo, un capítulo de la presencia de América en España (1679-1810)", Separata de: *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, 1998, pp. 289-318.

⁴ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol.5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p.286.

⁵ Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos. Vol.II*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, pp. 684 y 765.

al óleo que mencioné inicialmente ha permanecido inédito hasta su reciente publicación⁶, he procurado en este trabajo plantear su estudio en relación con la iconografía del santo, tal como aparece en las imágenes de bulto, las pinturas y las estampas que se difundieron en España especialmente en las ciudades relacionadas con su figura, como Mayorga y Salamanca, así como en el Perú.

1. Breves notas biográficas

Antonio de León Pinelo, relator del Consejo de Indias, fue probablemente su primer biógrafo, con la “Vida del ilustrísimo i Reverendísimo D.Toribio Alfonso Mogrovejo arzobispo de la ciudad de los Reyes, Lima, Cabeza de las Provincias del Piru”, (Madrid, 1653). En la dedicatoria al Arzobispo de Toledo, Baltasar de Moscoso y Sandoval, Pinelo vincula la redacción de su obra con la gestión de Juan Francisco de Valladolid, enviado a Roma desde Lima como Procurador en la causa de la beatificación del arzobispo: “*Reconocemos los progressos de todo, en la eficacia con que V.Eminencia nos ha hecho participes de sus favores; al uno para escribirla, i al otro para procurarla, con tanta brevedad, que se pueda llevar impressa a Roma*”.⁷

Desde el inicio, tomando como eje la coincidencia en el año de nacimiento de ambos (1538), compara al arzobispo limense con San Carlos Borromeo, paradigma de obispo postconciliar, trazando por momentos una suerte de biografía paralela: “(...) *governando tan distantes, se imitaron tanto, que mas pareció, repetir de pensado, que obrar a caso las acciones, en que convinieron(...)*”⁸ Este paralelismo se convertirá en un topos presente en la mayoría de las obras que se le dedicaron en el curso del siglo XVII:

(...)Carlos en Milán, y Toribio en Lima resplandecieron en tan uniformes virtudes, que un espíritu parece informar las operaciones de entrambos. En un mismo año de 1538, sacó Dios a luz estas dos columnas de su Iglesia, para que en dos Arçobispos Santos lograse la Europa su esplendor, y su cultura la America: (...) zelosos, vigilantes de su grey, liberales limosneros (...), prudentes reformadores (...), exemplares de toda virtud.⁹

León Pinelo, como harán biógrafos posteriores, consigna su nacimiento en Mayorga, de una antigua estirpe castellana, sus estudios en Valladolid primero, en el Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo en Salamanca después, su nombramiento como inquisidor en Granada y posteriormente, como arzobispo de Lima, cuando era aún clérigo de primera tonsura, por lo que recibió aceleradamente los tres órdenes restantes en Sevilla, antes de embarcar para Lima en 1581.

De su largo gobierno se destaca la realización de trece sínodos diocesanos y tres concilios provinciales, que señalaron pautas para el gobierno de la iglesia en América e impulsaron la confección de catecismos, confesionarios y sermones en castellano y en lenguas indígenas, instrumentos indispensables para la evangelización de los pueblos americanos. Paralelamente, sus biógrafos dan especial relevancia a las tres visitas pastorales que realizó, durante las cuales recorrió los territorios de su extensa diócesis. Fue en el curso de la tercera visita cuando murió en Saña, en 1606.

⁶ Serventi, María Cristina, *Pintura española (Siglos XVI a XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2003, N°37, pp. 148-151.

⁷ Pinelo, Antonio de León, *Vida del ilustrísimo i Reverendísimo D. Toribio Alfonso Mogrovejo. Arzobispo de la ciudad de los Reyes, Lima, Cabeza de las Provincias del Piru*. Madrid, 1653, s/p.

⁸ *Ibidem*, p.64.

⁹ Echave y Assu, Francisco de, *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas...*, Amberes, 1688, p.23.

Su cuerpo fue trasladado con posterioridad a Lima, donde recibió sepultura definitiva en la Catedral, siendo su corazón depositado, por expreso deseo suyo, en el monasterio de Santa Clara de la misma capital.

En 1631 se iniciaron las informaciones para la beatificación, que culminaron con el breve de Inocencio IX del 28 de junio de 1679 y posteriormente con la bula de canonización, dictada por Benedicto XIII el 10 de diciembre de 1726.

2. Las celebraciones: caso testigo de algunos aspectos de la religiosidad postridentina

A través de la abundante literatura dedicada a Santo Toribio, especialmente en la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, asistimos al despliegue de los aspectos más espectaculares de la religiosidad postridentina. Las descripciones de las ceremonias de beatificación y canonización ejemplifican el énfasis retórico que caracteriza esas manifestaciones, con sus componentes teatrales y su apelación a los sentidos del espectador con el fin de atraer y convencer.¹⁰ Antonio de Lorea¹¹ describe los festejos por la beatificación que tuvieron lugar en Roma, al leerse el breve en la basílica de San Pedro, el 2 de julio de 1679, poco después en N^a S^a de Monserrat y al año siguiente en Santa Anastasia. Francisco Antonio de Montalvo¹² añade las noticias sobre los festejos que se desarrollaron en España, primero en Salamanca, el 22 de julio de 1679, algo más tarde en León, Mayorga, Oviedo, Madrid y por último, en 1680, en Lima. Francisco de Echave y Assu¹³ describe minuciosamente las fastuosas celebraciones en la capital virreinal, sobre todo durante el octavario que se le dedicó en noviembre de 1680. Nicolás Antonio Guerrero Martínez Rubio¹⁴ agrega a esos festejos los que tuvieron lugar al producirse la canonización, en Santiago, Mayorga, Palencia, León, Lisboa, Madrid, y especialmente en Salamanca.

Se reiteran en esas descripciones las referencias al boato con que son transformados los interiores eclesiásticos y los espacios urbanos mediante la creación de decorados fastuosos. Especialmente en Lima y en Salamanca, las fiestas abarcan los lugares significativos de la ciudad, operándose una sacralización de la misma. Señala Fernando de la Flor con relación a Salamanca: “*La urbe queda transfigurada, fundamentalmente por los efectos que en ella introduce la arquitectura de tipo provisional, en un teatro eclesiástico.*”¹⁵ Además de la carga didáctica y doctrinal que esto implica, funciona como un espacio donde se implementan las prácticas de poder que organizan jerárquicamente a la sociedad y diseñan las líneas de una estrategia de dominio.¹⁶

¹⁰ Carandini, Silvia, “Una sociedad de la fiesta: comitentes, lugares, ocasiones, organización, público” en: Faggiolo dell’Arco, M. y Silvia Carandini, *L’effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del ‘600*”, Roma, 1978. Traducción de Angel M. Navarro para la cátedra de Historia de las Artes Plásticas IV, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1979, p.2. Versión mecanografiada. Con respecto a la fiesta en España e Hispanoamérica: AAVV., *El arte efímero en el mundo hispánico. V Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, México, 1983; Flor, Fernando R. de la, *Atenas castellana: ensayo sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del antiguo régimen*, Valladolid, 1989; Escalera Pérez, Reyes, *La imagen en la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1994.

¹¹ Lorea, Antonio de, *El bienaventurado Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima. Historia de su admirable vida, virtudes, y milagros...*, Madrid, 1679.

¹² Montalvo, Francisco Antonio de, *El Sol del Nuevo Mundo...en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio...*, Roma, 1683.

¹³ Echave y Assu, F. de, op.cit.

¹⁴ Guerrero Martínez Rubio, Nicolás Antonio, *El Phenix de las Becas, Santo Toribio Alphonso Mogrovejo, Glorioso en la ... hoguera de sus virtudes ...*, Salamanca, 1727.

¹⁵ Flor, F.R. de la, op.cit., p. 21.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 15-16.

El gran teatro barroco se despliega montando espectáculos de una insólita suntuosidad, poniendo todos los medios al servicio de la persuasión: la pintura y la escultura, las telas lujosas, el oro y la plata, las piedras preciosas, los espejos, las luces, las flores, los perfumes. Esos decorados transforman totalmente el interior de los edificios sacros, creando escenografías sorprendentes que cubren los altares de las iglesias e invaden el ámbito urbano, enmascarando las fachadas de las iglesias con altares dispuestos para la ocasión o levantando otros efímeros en calles y plazas, donde se ubican las imágenes pintadas o esculpidas que salen al espacio público. También en las fachadas de algunas viviendas se cuelgan telas lujosas, guirnaldas de flores y frutos, pinturas, escudos, inscripciones. Las procesiones, con su ritmo solemne y estrictamente pautado, recorren un itinerario preciso en torno a las plazas o van de un templo a otro, llevando las estatuas o pinturas de los santos más representativos de cada congregación sobre riquísimas andas, profusamente iluminadas, acompañadas por oficiantes suntuosamente vestidos y vistosos estandartes. A esto se suma, en determinados puntos del recorrido, el acompañamiento de la música y el canto, hasta llegar a la iglesia donde tendrá lugar la ceremonia religiosa. Conforman una representación de arte total, que apela a todos los sentidos del espectador con el fin de atraerlo, conmoverlo y convencerlo.

El sentido teatral de esas decoraciones es reconocido explícitamente por los cronistas. Montalvo, al relatar la ceremonia de beatificación en la Basílica de San Pedro, en Roma, se refiere así a la zona del presbiterio con el altar de la Cátedra: “*Todo el estendido espacio de la Tribuna se via reducido en forma de Teatro con capacidad bastante para la asistencia y ceremonias de esta gran función.*”¹⁷ Echave y Assu utiliza una y otra vez la expresión “*teatro de maravillas*” para calificar la ornamentación de los altares en la catedral de Lima y los levantados en torno a la Plaza Mayor a lo largo del recorrido de la procesión con que se dio inicio al octavario, el 11 de noviembre de 1680¹⁸.

Las imágenes desempeñan un rol fundamental, ya que actúan como puntos focales donde se concentra la significación de esas celebraciones. Tanto Lorea¹⁹ como Montalvo²⁰ destacan que la ceremonia de la beatificación del arzobispo limense en San Pedro estuvo presidida por dos retratos pintados, de forma circular. Uno de ellos se ubicaba en el centro del decorado efímero que cubría la fachada del templo, el otro sobre el altar de la Cátedra, delante del que tuvo lugar la lectura del breve papal y se proclamó la beatificación, después de lo cual se descorrió el velo que cubría ambos retratos. En Madrid, esa función la cumplió un “*(...) quadro grande (...) pintado (...) de rodillas, delante de la Reyna de los Angeles (...)*”²¹ En Lima, en cambio, la ceremonia se desarrolló en la catedral en torno a una pintura que lo representaba confirmando a Santa Rosa.²² En Salamanca, para festejar la canonización, se llevó en procesión una “*(...) primorosa antigua estatua en el traje mas proprio para nuestro afecto (...)*”²³ desde la capilla del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo hasta el templo de las Agustinas, donde tuvo lugar la solemne ceremonia que dio inicio al octavario.²⁴

Al mismo tiempo, las estampas aseguraban la circulación de las imágenes. En Roma, numerosos retratos de Toribio de Mogrovejo, estampados sobre seda y orlados de encajes, se distribuyeron a los personajes más encumbrados del clero y de la corte que asistieron a las

¹⁷ Montalvo, F.A. de, *op.cit.*, p.512.

¹⁸ Echave y Assu, F. de, *op.cit.*, pp.231-246.

¹⁹ Lorea, A.de, *op.cit.*, p.248.

²⁰ Montalvo, F.A. de, *op.cit.*, p.512.

²¹ *Ibidem*, p.519.

²² *Ibidem*, p. 520.

²³ Guerrero Martínez Rubio, N.A., *op.cit.*, Libro 3º, p.8, pp.29-30.

²⁴ *Ibidem*, pp. 27-34. La procesión y la misa tuvieron lugar el 20 de julio de 1727.

funciones sacras, así como otros realizados en papel a las personas de menor jerarquía y las más modestas, al pueblo²⁵.

El fin perseguido, tanto por las celebraciones como por la difusión de las imágenes de los santos mediante las estampas, está enunciado por algunos de los autores mencionados, que retoman las consideraciones tridentinas con respecto a la función de las imágenes²⁶. Montalvo, por ejemplo, señala que “(...) para el estudio del espíritu son muy necesarias (...) las imágenes de los Santos (...) porque con la piadosa representación de sus virtudes fecundan de nobilísimas impresiones al entendimiento, inflamando á su imitación la voluntad (...)”²⁷ Guerrero Martínez Rubio, con el mismo marco ideológico, resume el objetivo de las fiestas:

Por él [Dios] celebran los fieles las glorias de sus siervos, à que elevando el discurso con la visible especie de semejante honor, al grande con que le baña la inmensa claridad, enciendan sus deseos, à la llama de tanta luz, y procuren imitar las acciones ilustres, que les engrandecieron à felicidad tan inefable (...)²⁸

3. La iconografía de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo

3.1. El retrato de busto: la estampa de 1653, de Pedro de Villafranca.

Una pieza clave de la iconografía del arzobispo limense es el retrato que acompaña la biografía de León Pinelo²⁹, dibujado y grabado por Pedro de Villafranca, en Madrid, en 1653 (fig. 2). Se trata de un busto de tres cuartos de perfil, encerrado en un óvalo de exuberante diseño, flanqueado por guirnaldas de hojas y frutos. Está coronado por el escudo de Mogrovejo, sobre el cual se asienta el capelo, con seis borlas que caen lateralmente, alusivas a la



Fig.2 Retrato de Toribio Alfonso Mogrovejo. Estampa a. de Pedro de Villafranca. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional, Madrid

²⁵ Lorea, A.de, *op.cit.*, pp.252-3. Se pone de manifiesto que, tal como señala Carandini, si bien las fuentes ponen de relieve una voluntad de cohesión, también, como en este caso, señalan diferencias, que son las de niveles distintos de comprensión y participación. Carandini, S., *op.cit.*, p.51.

²⁶ Concilio de Trento, sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563.

²⁷ Lorea, A. de, *op.cit.*, pp.252-3.

²⁸ Guerrero Martínez Rubio, N.A., *op.cit.*, pp. 88-89.

²⁹ León Pinelo, A. de, *op.cit.*, s/p. Conocemos otra versión del retrato de busto, donde Toribio aparece mirando hacia la derecha, en un óvalo sencillo con la inscripción: *D.Toribius Alfonsus Mogroveius Archieoiscopus Limanus*. No hemos encontrado datos sobre este grabado. Reproducido en: Sánchez Prieto, Nicolás, *Santo Toribio de Mogrovejo. Apóstol de los Andes*, Madrid, BAC Popular, 1986.

investidura arzobispal.³⁰ El óvalo concluye en la parte inferior con una cartela donde se lee el título: *ILL. AC VEN. D./ TORIBIUS ALFON-/SUS, MOGROVEJO./ ARCHIEP. LIMENS.* El conjunto se ubica delante de un nicho rectangular ficticio, en cuyos ángulos superiores se anuda un paño que sirve de fondo al escudo familiar. En la parte inferior, dos angelitos se sientan en ese marco fingido, en cuya parte frontal se encuentra la firma del grabador y la fecha. El de la izquierda ostenta una cinta con la inscripción *ECCLESIA LIMENSIS*, y sostiene con la mano derecha el escudo de la iglesia de Lima, con la copa de San Juan Bautista. En la cinta que sujeta el de la derecha, la inscripción *CIVITAS LIMENSIS* alude al escudo respectivo, con la lima, la estrella y las tres coronas.

Toribio de Mogrovejo está representado en actitud de oración, con las manos juntas a la altura del pecho. Viste muceta o capillo; por debajo asoman las mangas de la sobrepelliz, con puños de encaje, al igual que el cuello. El rostro es enjuto, magro. La cabeza descubierta deja ver nítidamente el contorno óseo del cráneo, destacado por la calvicie. No lleva barba ni bigote. Es probable que el grabador madrileño haya utilizado un retrato anterior del santo como punto de partida para plasmar su fisonomía, aunque desconocemos cuál fue ese prototipo. De buena factura, parece dotado de una gran veracidad fisonómica, hasta donde podemos juzgar por la individualización de los rasgos, cuya mínima idealización no compromete su carácter retratístico.

Se trata de una figura austera, que lo muestra como hombre devoto y ascético, firme en sus convicciones y en su fe. Coincide con las descripciones debidas a sus biógrafos:

Era el Santo Prelado de estatura alta, (...) enjuto de carnes, que los continuos cilicios, ayunos, disciplinas, y caminos las traían bien perseguidas, las manos blancas, muy hermosas, largas (...) el color del rostro muy palido, al modo del que pintan a S. Carlos Borromeo. Faltavale la sangre del cuerpo, y de ai le provenia la amarillez del rostro. La calva grande, y con algunas rugas en la frente. Los ojos vivos, pero muy graves, no muy grandes, algo recogidos los parpados al tiempo del mirar, (...). La nariz derecha, la boca en buena proporcion, y la barba partida por un oyo que la agravava.³¹

3.2. Otros tipos iconográficos

En las biografías, algunos hechos reciben particular atención y se constituyen en pivotes que estructuran la narración de su vida. Destacan sus virtudes - piedad, pureza, caridad - y su entrega al cumplimiento de las obligaciones propias de su investidura. Algunos episodios adquieren un carácter emblemático y se representan reiteradamente en las pinturas, esculturas y estampas que se le dedican.

En el caso de las estampas, si bien muchas circulan aisladas, su producción a menudo se vincula con los libros publicados en relación con la beatificación (León Pinelo), con los festejos al obtenerse ese objetivo (Montalvo y Echave Assu) y al producirse la canonización (Guerrero Martínez Rubio), con la creación de congregaciones y el culto promovido por esas instituciones (las Constituciones). Montalvo es una fuente de gran interés en este sentido, ya que dedica un capítulo a las láminas abiertas para estampas (buril o aguafuerte), enumerando tanto retratos como escenas de milagros y hechos destacados de la vida del arzobispo limense.³² También encontramos en su obra el único ejemplo de un tipo iconográfico que podríamos denominar “apoteosis o triunfo del Beato Toribio”: una estampa lo representa sentado sobre una nube, transportado al cielo por angelitos.³³ Especial mención merece otra publicación de este autor, el

³⁰ Schenone, Héctor, “Glosario”, en: *Ibidem*, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, t.2, p.806.

³¹ Lorea, A. de, *op.cit.*, p.214.

³² Montalvo, F.A. de, *op.cit.*, pp.524-529.

³³ *Ibidem*, s/p. Dibujado por Juan Bautista Caetano (dibujante italiano, activo en la segunda mitad del siglo XVII), grabado por Benoît Thisboust (francés, nacido hacia 1660, activo en Roma).

*Breve Teatro de las acciones mas notables del Bienaventurado Toribio (...)*³⁴, con cuarenta estampas que ilustran episodios significativos de su vida.

Las referencias bibliográficas y las piezas conservadas permiten señalar varios tipos iconográficos, además del retrato de busto. Podemos distinguir dos grandes grupos, diferenciados por la vestimenta que lleva el santo.



"Santo Toribio Alfonso Mogrovejo confirmando a Santa Rosa de Lima". Estampa de Miguel de la Cuesta, siglo XVIII. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional, Madrid

Agrupamos por un lado las imágenes donde aparece de cuerpo entero, vestido como colegial, destacando su pertenencia al Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo, en Salamanca.

Un ejemplo de este tipo es la estatua mencionada por Guerrero, perteneciente a ese colegio³⁵. También se lo ve así vestido en un dibujo que ilustra un cuaderno manuscrito procedente de la misma institución³⁶, donde una mano poco experta lo ha representado de pie, joven, con bigote y perilla, junto a una mesa sobre la cual se disponen una mitra y un báculo, un libro y un crucifijo.

Conforman un segundo conjunto, el más amplio probablemente, las imágenes donde se lo representa como obispo, con la vestimenta correspondiente. Así aparece en distintas escenas, siendo las más habituales la confirmación de Santa Rosa de Lima, la enseñanza impartida a los indios y la distribución de limosna, destacando la función evangelizadora que desarrolló Toribio de Mogrovejo así como su fama de "limosnero".³⁷

Con respecto a las obras dedicadas a la confirmación de la santa limense³⁸, el dato más temprano lo brinda Montalvo, quien menciona

³⁴ Montalvo, Francisco Antonio de, *Breve Teatro de las acciones mas notables de la vida del Bienaventurado Toribio Arzobispo de Lima [...]*, Roma, 1683. Grabador: Benoît Thisboust.

³⁵ Sobre el programa iconográfico de la capilla del colegio de Oviedo, cuya fachada estaba presidida por una talla en piedra de Mogrovejo en hábito de colegial: Rupérez Almajarano, María Nieves, "La capilla del colegio de Oviedo, templo de la ciencia y de la virtud", en: *Archivo Español de Arte*, t.LXXV, N°300, Madrid, 2002, pp. 397- 405.

³⁶ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 940. CONSTITUTIONES Praecepta & Ritus per Celebris OVETENSIS COLLEGII MAIORUM MAXIMI [...], MDCXXII, f.112. Publicado (sin reproducción) en: Páez Ríos, Elena (directora), *Iconografía Hispana*. Catálogo de los retratos de personajes españoles en la Biblioteca Nacional publicado por la Sección de Estampas, Madrid, 1966, 9266, N°1, p.216.

³⁷ En este sentido, las fuentes literarias lo comparan a menudo con Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia. Por ejemplo, Juan de Palafox y Mendoza en la aprobación a la biografía de León Pinelo. León Pinelo, A. de, *op.cit.*, p.b2.

³⁸ Héctor Schenone ubica en la catedral de Trujillo (Perú) una obra de autor anónimo, del siglo XVIII. Schenone, H., *op.cit.*, vol.II, p.684. José Flores Aráoz, en su análisis de la iconografía de Santa Rosa, detaca la relativa escasez de este tema en las series pintadas sobre su vida, ubicando sólo dos ejemplos, el registrado por Schenone y otro en Salamanca. Flores Aráoz, José, "Iconografía de Santa Rosa de Lima", en: Flores Aráoz, José, et al., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1999, p.274.

una escultura en Lima en relación con los festejos por la beatificación.³⁹ Esta iconografía permite reunir de manera significativa a la primera santa nacida en suelo americano y al obispo español que trabajó largos años en la diócesis peruana y a quien se atribuye haberle dado el nombre de Rosa.⁴⁰ También aparece en España, por ejemplo en la talla policromada ubicada en el centro del altar de la ermita del santo en Mayorga, pasada a la estampa por Miguel de la Cuesta (activo 1760-1780)⁴¹: Toribio de pie, vestido de pontifical, confirma a la santa arrodillada a sus pies (fig. 3). Del mismo tema es un grabado que ilustra la obra de Echave y Assu,⁴² aunque su resolución es diferente, ya que Toribio está sentado, rodeado por los asistentes al acto. Además, podrían incluirse en un grupo dedicado al sacramento de la confirmación, las obras donde el santo aparece en el acto de impartir el sacramento a un indio arrodillado.⁴³

Ejerciendo su función evangelizadora se lo representa en la imagen titular de la congregación nacional de Santo Toribio, creada en Madrid en 1730⁴⁴, reproducida en una estampa de excelente calidad firmada por Juan Bernabé Palomino (1692-1777). Revestido por la vestimenta obispal, de pie, imparte la doctrina a dos indiecitos arrodillados a sus pies. Nieto y Zuñiga describía la talla como “*ricamente estofada con dos graciosos indios vestidos de toneletes y gorras de varias plumas (...)*.”⁴⁵ Una variante de este tipo serían los ejemplos donde el santo obispo, de pie, da limosna a dos indios⁴⁶. De gran interés es la estampa que abre la biografía de Echave y Assu, un retablo de tres calles en cuya calle central aparece Toribio con dos indios arrodillados a sus pies, flanqueado por Santa Rosa de Lima (a la izquierda) y un santo franciscano bautizando a los indios (a la derecha).⁴⁷

En las obras indicadas, se observa un gradual proceso de idealización: se suavizan las características individualizadoras propias del retrato de Villafranca, los rasgos son más delicados y la figura se vuelve más esbelta, con gestos de sutil elegancia.

Finalmente, varias pinturas y estampas retratan a Santo Toribio solo, sentado⁴⁸ o bien orando ante un altar, de pie⁴⁹ o arrodillado ante un reclinatorio, en el que reposa su mitra⁵⁰. A este último grupo pertenece el cuadro de Buenos Aires.

³⁹ Véase nota 12.

⁴⁰ Hansen, Leonard, *Vida admirable, y muerte... de la... madre soror Rosa de Santa María Peruana, en Lima...*, Valencia, 1665, p.2.

⁴¹ Madrid, Biblioteca Nacional, Inventario 14289. Publicado (sin reproducción) en: Páez Ríos, E., *op.cit.*, N° 9266/1. Reproducido en: Rípodas Ardanaz, D., *op.cit.*

⁴² Echave y Assu, F., *op.cit.* Firmado J.Mulder.

⁴³ *Ibidem*, p.46.

⁴⁴ *Constituciones de la Real Congregación Nacional Del Glorioso Sto Torivio Alfonso Mogrovejo Arzobispo de Lima Erigida en esta Corte por los Naturales de los Reinos De Castilla i Leon...*, 1730. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, MB 1004. Rípodas Ardanaz menciona una estampa posterior que retrata la misma imagen, dibujada por J.L.Enguñados y abierta por José Gómez de Navía, que acompaña la *Novena del glorioso Santo Toribio Alfonso Mogrovejo...*, de José Aguado, publicada en Madrid, 1796. Lamentablemente, en el ejemplar que consulté en la Biblioteca Nacional (Madrid) no se encontraba esa estampa.

⁴⁵ Nieto y Zuñiga, Juan, *Oracion panegirica, con una breve descripcion de la fiesta, que celebró a su titular, y patrono Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de Lima, su real congregación nacional...*, Madrid, 1730. Para algunos biógrafos actuales de Mogrovejo, esta talla es la misma que se conserva en Madrid, en la actual iglesia castrense (antigua iglesia del Sacramento, anteriormente iglesia del convento de las Bernardas), en uno de los altares laterales. Sin embargo, la misma ha sido inventariada como obras del siglo XIX, en: Tovar Martín, Virginia (dir.), *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, t.1, Madrid, Centro Nacional de Información artística, arqueológica y etnológica, 1983, p.115.

⁴⁶ *Ibidem*, *op.cit.*, pp.82-83. El autor ubica esta obra en un altar de la Catedral de Lima.

⁴⁷ Echave y Assu, F.de, *op.cit.*, s/p.

⁴⁸ Polo Barrera, Angela, *Santo Toribio de Mogrovejo hijo y patrono de Mayorga y organizador de la iglesia sudamericana*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002, p.13. Esta autora ubica la pintura en la iglesia parroquial de Mogrovejo.

4. El retrato del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)

En 1906, Eduardo Schiaffino compró en Sevilla cuatro pinturas de escuela española antigua para el Museo Nacional de Bellas Artes, entre ellas el retrato que nos ocupa. Según consigna en sus notas⁵¹, habían pertenecido al deán López Cepero, un prestigioso coleccionista sevillano del siglo XIX⁵². Es probable que el retrato de Mogrovejo entrara a formar parte de esa colección en 1856. En una carta datada en Madrid el 28 de febrero de ese año, el representante del deán le comunicaba que, a cambio de una obra de Francisco Pacheco, le habían ofrecido dos pinturas: una de ellas era “*el retrato del Obispo Las Casas*”.⁵³ Si, como pensamos, se trata de la obra del Museo, este dato confirmaría que la confusión de identidades se profujo con anterioridad a esa fecha, probablemente en la primera mitad del siglo XIX, datación a la cual remite el tipo de letra utilizado. Resulta tentador asociar este hecho con los complicados avatares de la historia española en ese período, las Guerras de la Independencia y la desamortización de bienes eclesiásticos decretada por el ministro Mendizábal en la década de 1830, que pudieron haber producido una descontextualización de la obra, la cual redundó en la pérdida de la identidad del personaje representado.

El retrato muestra al obispo orando de rodillas ante un crucifijo y un cuadro de la Virgen con el Niño, ubicados sobre un altar sesgado. Viste un roquete de tela fina, con puños y cuello de encaje, por debajo de los cuales asoma la tela negra del hábito. Se cubre con la muceta y la capa propias de su investidura, cuyo rojo saturado contrasta con el blanco del roquete. La luz que cae sobre su figura crea un fuerte contraste con los valores más bajos que dominan en el resto del cuadro. A sus espaldas, a la derecha, asoma en la penumbra un grupo de figuras arrodilladas, identificados por sus vestimentas y tocados como indígenas americanos. Nada parece indicar que el prelado haya alcanzado ya el grado de beato, mucho menos el de santo. Falta la aureola, que aparece en las estampas posteriores a su beatificación, y ningún rasgo de la escena alude a lo sobrenatural. Este hecho, sumado al planteo compositivo, lumínico y cromático, confirmaría la datación de la pintura en la segunda mitad del siglo XVII, probablemente antes o en torno a la fecha de la beatificación. Teniendo en cuenta algunos rasgos estilísticos, he considerado la posibilidad de que el pintor perteneciera al ámbito sevillano, aunque el dato sobre el lugar de su adquisición, así como las áreas donde el culto a Santo Toribio de Mogrovejo estuvo más difundido, ponen entre signos de interrogación ese probable origen sevillano o andaluz.

La comparación con el tratamiento del retrato grabado por Pedro de Villafranca permite plantear la hipótesis de que éste haya sido el modelo utilizado para nuestra pintura. En ambos falta, además, una fuerte intención idealizante.

La correcta identidad del retratado fue establecida por Héctor Schenone como Santo Toribio de Mogrovejo⁵⁴. Además del parecido fisonómico, evidente al compararlo con el retrato grabado por Villafranca, avala esta identificación una cuestión iconográfica: a diferencia de Mogrovejo, Bartolomé de las Casas es representado habitualmente con el hábito de religioso dominico⁵⁵. La labor de Toribio de Mogrovejo en defensa de los indios y por su evangelización impulsó probablemente la inclusión de la familia indígena, que funciona a modo de atributo,

⁴⁹ Estampa publicada en: Redondo Cadenas, Feliciano, Santo Toribio de Mogrovejo. Natural de Villaquejida (Diócesis de Oviedo. Provincia de León), Oviedo, 1954, p.30.

⁵⁰ Pintura reproducida en: Polo Barrera, A., *op.cit.*, p.62.

⁵¹ MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁵² Merchán Cantisan, Regla, *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, p.71.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Comunicación oral, 1991.

⁵⁵ *Retrato de fray Bartolomé de Las Casas*, dibujado por J.L.Enguñados, grabado por T.L.Enguñados. Madrid, Imprenta Real, 1791. Madrid, Biblioteca Nacional, ER 303 (82).

permitiendo ubicar al personaje en una precisa circunstancia histórica y geográfica⁵⁶. Su presencia pudo haber contribuido a la confusión de identidades, al igual que cierto parecido del rostro del arzobispo limense con los rasgos magros y fuertemente acusados del obispo de Chiapas, quien se había convertido en figura emblemática de la causa por la defensa de los indios⁵⁷.

Resulta sorprendente que Schiaffino haya adquirido esta obra de autor anónimo cuando en ese viaje procuró sobre todo obtener cuadros atribuidos a artistas de fama y de reconocido prestigio, como Murillo, Pacheco y Valdés Leal.⁵⁸ Nos preguntamos si las motivaciones que lo impulsaron a efectuar esta compra no se vinculaban con sus convicciones respecto a la función formativa que debía ejercer el Museo, enlazando los valores artísticos con otros de tipo ético e histórico.

Por otra parte, aunque no hemos hallado referencias a la existencia de retratos de Toribio de Mogrovejo en Buenos Aires con anterioridad al arribo de esta pintura, es probable que hayan circulado en algún momento cuadros o estampas con su imagen, ya que puede afirmarse casi con certeza que a fines del siglo XVII se le tributó culto público en esta ciudad. En efecto, en el Archivo General de Indias se conserva un documento, fechado en Buenos Aires el 20 de diciembre de 1682, donde el obispo Azcona Imberto acusa recibo de una real cédula del 17 de diciembre de 1679 y de la copia de un breve papal en el que “*concede facultades para que assi en los Reynos de España como en estas Indias se pueda celebrar fiesta y Rezar al Beato D.Toribio Alfonso Mogrovexo (...).*” El obispo informa que hizo publicar el breve “y su contenido se executara y observara puntualmente en este obispado.”⁵⁹

*Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

⁵⁶ Ripa, Cesare, *Iconología II*, Akal, 1988, pp.108-109.

⁵⁷ Es significativo que una figura del dominico haya sido incluida en el *Monumento a España*, de Arturo Dresco, erigido en Buenos Aires en 1936, pero cuyas etapas iniciales se remontan a 1911.

⁵⁸ Serventi, María Cristina, “Eduardo Schiaffino y la pintura española antigua en el Museo Nacional de Bellas Artes: 1906”, en: *Jornada Schiaffino*, Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 23-11-2001.

⁵⁹ Sevilla, Archivo General de Indias, Charcas 139.