

# Alegorización de la Inmaculada Concepción: un ciclo de azulejos limeño y un sermón cusqueño\*

Recibido: 25/01/2021 | Revisado: 27/07/2021 | Aceptado: 25/08/2021  
DOI: 10.17230/co-herencia.18.35.5

**Andrea Lozano Vásquez\*\***

a.lozano72@uniandes.edu.co

**Patricia Zalamea Fajardo\*\*\***

pzalamea@uniandes.edu.co

**Resumen** El presente artículo pretende mostrar que la formación clásica recibida en el Seminario de San Antonio Abad en el siglo XVII del Cuzco virreinal fue determinante en los procesos de alegorización que están en la base del proyecto intelectual del ciclo de azulejos de la capilla de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Lima, concebido por Vasco de Contreras y Valverde, y del panegírico a la Inmaculada escrito por Espinosa Medrano en 1670. Su forma particular de alegorizar resulta ser una recepción de la tradición clásica particularmente americana.

**Palabras clave:**

Alegorización, capilla de la Inmaculada Concepción, Espinosa Medrano, tradición clásica, Vasco de Contreras y Valverde.

**Allegorizing the Immaculate Conception: a cycle of Lima tiles and a Cusco sermon**

**Abstract** This article aims to show that the classical training received at the Seminary of San Antonio Abad in sixteenth-century viceregal Cuzco was decisive in the allegorization processes that are at the foundation of the intellectual project of the *azulejo* cycle in the Chapel of the Immaculate Conception of the Cathedral of Lima, conceived by Vasco de Contreras y Valverde, and of the panegyric to the Immaculate Conception written by Espinosa Medrano in 1670. Espinosa

\* Esta investigación se realizó con el apoyo del Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia, gracias al cual fue posible realizar investigaciones *in situ* en Cuzco y Lima durante 2018. Este producto se inserta en las líneas de investigación de los grupos Peiras: grupo de estudios en filosofía antigua y medieval (A1) y Estudios de Renacimiento y Barroco (C).

Medrano's allegorizing is a particularly American reception of the Classical tradition.

**Keywords:**

Allegorization, Chapel of the Immaculate Conception, Espinosa Medrano, Classical tradition, Vasco de Contreras y Valverde.

\*\* Doctora en Filosofía. Profesora de la Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia. ORCID: 0000-0002-5963-7693

\*\*\* Doctora en Historia del Arte. Profesora de la Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia. ORCID: 0000-0003-2731-5750

La alegorización es un procedimiento poético y pictórico potente y recurrente en la conexión entre el mundo clásico y el cristiano en la Europa medieval y renacentista. Por esto, en el territorio americano su uso extendido fue una característica notable de las expresiones artísticas y culturales de la modernidad temprana. Esta continuidad, en ocasiones, oculta la peculiaridad de estas alegorías americanas arriesgadas e incluso excéntricas. Por ejemplo, se reconoce su deuda con el legado grecorromano, en especial con Ovidio, pero se asume que toda interpretación depende de los manuales moralizados. Tal supuesto deja inexplicados esos casos extravagantes, desconoce el acceso directo de los americanos a las fuentes grecolatinas, así como sus mecanismos de alegorización en los que no solo se conecta el mundo clásico y el cristiano, sino también, en general, el acervo europeo con las tradiciones y estéticas indígenas.

En el caso del Perú virreinal, Juan de Espinosa Medrano (1630?-1688), clérigo radicado en el Cuzco, es reconocido por servirse de diversas referencias clásicas, alegorías y citas directas en su producción homilética, filosófica y literaria. De hecho, su obra revela una capacidad asombrosa para incorporar y transformar temas clásicos muy presentes en los círculos eruditos del Perú virreinal de mediados del siglo XVII. Dicha tradición ovidiana no es exclusiva de las producciones literarias ni de la intelectualidad cusqueña; también hay motivos ovidianos en los azulejos que aún hoy decoran una de las capillas de la catedral de Lima.

Sin embargo, más que atestiguar la presencia de Ovidio en el Virreinato del Perú en el siglo XVII, pretendemos evidenciar los mecanismos por los que esa tradición ovidiana se sincretiza con los productos culturales nativos y es puesta al servicio de los ritos católicos especialmente híbridos de este territorio. En otras palabras, pretendemos caracterizar una específica apropiación que en cada contexto está condicionada por los actores, antecedentes y usos específicos de cada región, incluso dentro del mismo territorio político.

Esta resignificación de las imágenes y textos ovidianos está, en el Perú virreinal, vinculada con los debates teológicos del siglo XVII, en particular los relacionados con la Inmaculada Concepción. Este fue un tema central para el seminario de San Antonio Abad de Cuzco, escuela de orientación tomista, donde Espinosa Medrano se educó y más tarde ocupó la cátedra de Arte y Teología. Este seminario forjó a diferentes hombres de letras, entre ellos el obispo Vasco de Contreras y Valverde (1605-1667), a quien se le ha atribuido la idea del programa intelectual de los azulejos con motivos clásicos en la antigua capilla de la Inmaculada Concepción en Lima.<sup>1</sup>

En este artículo pretendemos mostrar cómo la formación clásica -a la par que ecléctica, desde el punto de vista doctrinal-, recibida por estos dos clérigos durante sus estudios en Cuzco, los habilitó para hacer un uso informado y vanguardista de la tradición grecolatina, mas no por ello indecoroso o contrario a la fe. En cambio, esta innovación los convirtió en destacados predicadores e hizo de sus creaciones obras de arte más allá de sus propósitos instructivos o religiosos. Para probar esto, mostraremos dos casos -un programa de azulejos y un sermón- en los que la pluralidad de fuentes y los mecanismos plásticos y retóricos construyen productos culturales idiosincráticos en los cuales la tradición clásica tiene un renacimiento marcadamente americano.

---

<sup>1</sup> Antonio San Cristóbal (1996, p. 381) publica -y también lo menciona Francisco Stastny (1999, p. 237)- el concierto notarial en el que se dice que el programa ideado por Vasco de Contreras será “traducido” a azulejos por el maestro Juan del Corral.

## **La lectura de Ovidio en Cuzco: el Seminario de San Antonio Abad y los debates intelectuales. Un espacio colonial de conocimiento y debates teológicos**

El Seminario de San Antonio Abad, desde su fundación en 1598 por Alonso de Raya y Navarrete, se encargó de educar al clero para las iglesias doctrineras de toda la provincia, caracterizada por una ferviente devoción indígena llena de influencias provenientes de su religiosidad ancestral. Tanto Juan de Espinosa Medrano como Vasco de Contreras y Valverde fueron alumnos del Seminario. No obstante, tras su formación, Vasco de Contreras estudió en Lima, pasó una temporada en España y, más tarde, tras su paso por la Catedral de Lima y la Universidad de San Marcos, se convirtió en obispo de Popayán y Huamanga; por el contrario, la carrera de Espinosa Medrano floreció en el Seminario hasta convertirse en uno de sus más renombrados representantes.

Aunque tomista por fundación, las discusiones académicas en el Seminario fueron eclécticas, ya que en la vida intelectual de San Antonio Abad participaban diversas órdenes. Ejemplo de este eclecticismo es la concepción de la historia que subyace a la interpretación alegórica desarrollada por Espinosa Medrano. Según Ramón Mujica (2003), esa comprensión deriva de Joaquín de Fiore, particularmente influyente en la América española gracias a la orden franciscana. En el marco del joaquinismo, toda la historia de la humanidad es la historia de la salvación, de forma que la historia profana está dentro de la sagrada. Así como existe una relación concordante entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, los acontecimientos profanos tienen su equivalencia en aquellos narrados por la Sagrada Escritura. Vista en su totalidad, la historia es una secuencia de tres edades, cada una correspondiente a una persona de la Santísima Trinidad, donde la tercera edad, la del Espíritu Santo, es superior a las otras dos. Esta última edad, aún por venir en el tiempo de Fiore, será igualitaria y se caracterizará por el amor mutuo comunitario. Así como algunos de los seguidores de Joaquín interpretaron a San Francisco como el mesías de la tercera edad, los renovados joaquinistas del Renacimiento interpretaron la conquista y la evangelización del Nuevo Mundo como su llegada.

Desde la misma mención de las profecías de Fiore en el *Libro de las profecías* de Cristóbal Colón (1504, f. 4v y 6), sus ideas fueron utilizadas para conectar la historia de América con la historia sagrada, entendiendo el encuentro con el Nuevo Mundo como el comienzo de la era del Espíritu Santo. De hecho, el monje cisterciense aparece en *La profecía*, una pintura cuya iconografía original americana se le debe a Basilio de Santa Cruz (ca. 1667) y de la que existen diversas versiones: una en el convento de San Francisco de Cuzco, aparentemente la obra original, y otra como parte de una serie sobre la vida del fundador de la orden en el convento de San Francisco en Santiago de Chile (imagen 1).<sup>2</sup> En esta imagen, aparecen San Juan Evangelista y Joaquín de Fiore con sus libros de profecías y plumas en mano, observando la aparición de San Francisco alado con sus estigmas. En la esquina superior izquierda de la imagen aparece la sibila Eritrea y, frente a ella, en la esquina superior derecha, un pintor vestido de fraile que pinta a San Francisco alado, es decir, la misma escena que está siendo representada en primer plano.<sup>3</sup> Su presencia no puede ser disminuida pues no solo es una imagen reflexiva que hace alusión a la representación de la representación, sino que esta escena subsidiaria muestra precisamente la capacidad de la imagen para representar el sentido profético de las visiones combinadas de la sibila, San Juan Evangelista y Joaquín de Fiore, como si la imagen misma fuera la encargada de colapsar estas distintas temporalidades.<sup>4</sup> Esto se ve reforzado por el espacio pictórico en general, donde el paisaje se aprovecha para establecer distancias y separaciones entre las figuras por su posición en distintas partes y niveles. Al mismo tiempo se unen estas temporalidades por medio de la perspectiva aérea

---

<sup>2</sup> Sobre las diferentes versiones, véase José Ignasi Saranyana y Ana de Zaballa (1995, p. 125). Por su parte, Myers-Bennett Roberts (2018, pp. 211-212) explica su iconografía y analiza también las variantes; asimismo, ofrece un análisis de los san Franciscos alados (p. 207).

<sup>3</sup> Esto se puede ver más claramente en la versión que reposa en el Monasterio de las Capuchinas de Santiago (datada en 1748). Esta muestra la escena subsidiaria de forma más clara; de hecho, se alcanza a apreciar que la pintura sobre el caballete es la misma pintura que estamos observando, pues se alcanza a ver el paisaje.

<sup>4</sup> Cfr. Constanza Acuña (2011, pp. 59-62); además de trabajar la iconografía, esta autora muestra la inclusión del pintor como una forma de enaltecer su oficio precisamente mediante este gesto reflexivo.

empleada en el espacio pictórico. Así pues, no solo en las discusiones colegiales, sino también en las piezas pictóricas que complementan la educación de los hermanos y colegiales, la simbología, el debate teológico y la americanidad se intersectan constantemente.

Imagen 1



Óleo sobre tela, 1668. Convento de San Francisco, Santiago de Chile. Disponible en Proyecto ARCA -Cultura Visual de las Américas. Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4846>

## **De Cuzco a Lima: la hibridación como estrategia de legitimación y autonomía**

De acuerdo con Celine Ventura Teixeira (2019), el azulejo es un espacio de hibridación en el que se mezclan y reinterpretan tradiciones de muy diversas procedencias. En su artículo se demuestra cómo en el azulejo del mundo ibérico -en especial entre 1580 y 1640, período en el cual se unificó la península bajo los Habsburgo- convergen la iconografía derivada de los grabados circulantes en famosas ediciones de su tiempo (v. gr., Plantin), de sus iluminaciones, decoraciones y *marginalia*, así como de los patrones ornamentales de

alfombras persas y turcas e, incluso, de las presentaciones de dioses paganos y elementos arquitectónicos chinos y japoneses. La selección de esas imágenes, sea cual fuere su procedencia, debía cumplir con los preceptos tridentinos de decoro y reverencia. Quizás por ello, en una primera aproximación, la selección de los temas mitológicos en la capilla que nos concierne resulta un reto interpretativo y exige develar los propósitos doctrinales y devocionales de su inclusión. De ahí que escudriñar el mobiliario mental de Vasco de Contreras y Valverde, en cuanto ideólogo de la capilla, puede sernos de utilidad.

Como el milenarismo joaquinista, el inmaculismo fue uno de los caballitos de batalla de las disputas doctrinales de los franciscanos del Cuzco colonial. Acuña (2016, pp. 204-206) ha demostrado que en los conventos franciscanos del Virreinato del Perú, así como en sus círculos de influencia -i. e., el Seminario de San Antonio Abad-, se contaba con todas las fuentes de la defensa del inmaculismo y que de ellas dependen muchos de los procedimientos y símbolos que constituyeron su particular iconografía alegórica en el Perú. De acuerdo con Acuña (2016, p. 205), de los libros de Alva y Astorga -*Sol Veritatis* (1660), *Militia Inmaculatae Conceptiones* (1663) y *Monumenta Seraphica* (1664)- provienen, por ejemplo, la presencia de la luna y el sol y la idea de la Virgen como medio para la lucha contra el mal precisamente por carecer de culpa original. Si bien la publicación de estos libros es contemporánea a nuestra capilla y seguramente llegaron a las bibliotecas coloniales algunos años después, las ideas de Alva y Astorga debían ser conocidas e influyentes en el Perú colonial. No hay que olvidar que, aunque peninsular, Pedro de Alva y Astorga se naturalizó cusqueño, fue colegial en San Antonio Abad y estudió Teología en el Colegio jesuita de San Martín en Lima. Además, su papel en la polémica inmaculista es determinante pues fueron sus esfuerzos los que motivaron la junta de 1652, que culminó con la Bula de Alejandro VII *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, el 8 de diciembre de 1661.

Acuña (2016, p. 197 y n. 8) resalta las técnicas mnemónicas franciscanas “como un sistema de conocimiento que lograba combinar saberes y lenguajes (escritos, orales, visuales) generando imágenes con distintos niveles de significado”. De acuerdo con este procedimiento, los proyectos pictóricos bien pueden concebirse

como narrativas cuya lectura progresiva y continuada contribuye tanto a la catequización de los feligreses como a la formación profunda de los propios religiosos. La ventaja de este sistema radica en que, gracias al poder de la imagen, la memoria hace accesible para la contemplación intelectual todo el acervo semántico de diversos lenguajes. De hecho, los hermanos y los colegiales de San Antonio recibían formación en lenguas clásicas y hebreo, por lo cual estaban familiarizados con la literatura clásica -gracias a la catalogación de su biblioteca, sabemos a ciencia cierta que leyeron a Homero, Virgilio, Ovidio, Plauto, Terencio y Plinio (*cfr.* Guibovich, 2000, p. 175)- y la Biblia, con sus interpretaciones moralizadas. También recibían formación en emblemática y música religiosa, lo que ponía a su alcance, en consecuencia, un elenco de símbolos asociados a la Virgen María y sus cualidades; por ejemplo: la pureza, la castidad y la virginidad perpetua de las letanías lauretianas.

Sin duda, esta ecléctica formación fue aprovechada por Vasco de Contreras, quien durante la primera parte de la década de los cincuenta del siglo XVII desarrolló su actividad profesional en la ciudad de Lima como tesorero de la Catedral, consultor del Santo Oficio, miembro del Cabildo de la ciudad y rector de la Universidad de San Marcos, entre 1653 y 1654. Esta institución, conectada con el rey de España, fue uno de los baluartes de la defensa del dogma de la Inmaculada. La capilla como un todo, y en especial el ciclo de los azulejos de tema grecorromano, bien puede explicarse como una excelsa aplicación de los principios de continuidad, comunicación e interpretación simbólica que se han esbozado aquí.



## **Baco y Ceres: misterios eucarísticos posibles gracias a la Inmaculada Concepción**

La capilla fue planeada para las celebraciones de la fiesta de la Inmaculada Concepción de 1656, tras su declaratoria en 1654 como patrona de la ciudad de Lima.<sup>5</sup> Los contratos de la capilla indican que debía estar lista para el 14 de octubre, fecha en la que comenzaban las fiestas, y perfectamente terminada para el 8 de diciembre, día de la festividad. La primera pieza central de la capilla es un esmerado retablo de madera elaborado por Ascencio Salas, en cuyo nicho central se ubica la escultura de Bernardo Robles Lorenzana. Esta estaba, a su vez, flanqueada por pinturas de los misterios marianos.<sup>6</sup> Hasta allí, el plan de la capilla es convencional y no supone desafío alguno (imagen 2). En el programa decorativo del zócalo de azulejos que rodea el altar principal se encuentran las innovaciones y supuestas excentricidades. Los azulejos pintados fueron ejecutados por Juan del Corral, uno de los más reconocidos maestros de azulejos de la Lima del siglo XVII, en cumplimiento de un contrato revisado por Vasco de Contreras y Valverde, fechado el 14 de marzo de 1656.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Para una descripción y un análisis más detallados de la capilla, *cfr.* Lozano y Zalamea (2021).

<sup>6</sup> Sobre el retablo y su documentación (se firmó un concierto -o contrato- para su creación el 17 de junio de 1654), véase Antonio San Cristóbal (2011, p. 106). Después del terremoto de 1687, se bajó la altura de la capilla y se ajustó el retablo a esa nueva altura. La escultura de Lorenzana fue sustituida por una dama de la evangelización, de Roque Balduque (c. 1551-1554).

<sup>7</sup> Sobre la documentación de contratación de Juan del Corral para los azulejos de la capilla, véase Antonio San Cristóbal (1982, pp. 91-108).

## Imagen 2



Vista general de la capilla de la Virgen de la Evangelización (antigua capilla de la Inmaculada Concepción) desde la nave de la catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

Comprender la disposición de los azulejos entendidos como un ciclo en relación con los demás contenidos de la capilla es fundamental para acercarnos al proceso de alegorización que se daba en este espacio con la yuxtaposición de imágenes y la combinación de experiencias visuales y materiales (imagen 3). Además de la riqueza visual y material del espacio, estos azulejos sobresalen por su iconografía: tres figuras de tamaño natural cuya particularidad consiste en su desnudez y en el uso de los atributos propios de su mitografía. Rodeadas de una naturaleza abundante, en la que se

cruzan diferentes especies de flora y fauna, así como algunas escenas de cacería y otras más bien bucólicas, estas figuras coexisten con una simbología mariana hecha explícita por símbolos de las letanías que se disponen en la cenefa horizontal superior del zócalo (imágenes 4 y 5). Lo que a simple vista puede parecer un espacio sin principio ni fin, una especie de ornamentación con tendencias al *horror vacui*, en realidad tiene diversas posibilidades de lectura que se pueden organizar de diferentes maneras y que permiten entrever una cierta conciencia en su orden, combinación y disposición. Las cenefas y las pilastras -ambas contenidas en marcos azules con un espacio blanco intermedio- le dan orden a la composición, tal como los marcos de los cuadros continuos que dan la vuelta a las esquinas. De esta forma, los “países” de azulejos deben entenderse como parte de un ciclo.

Imagen 3

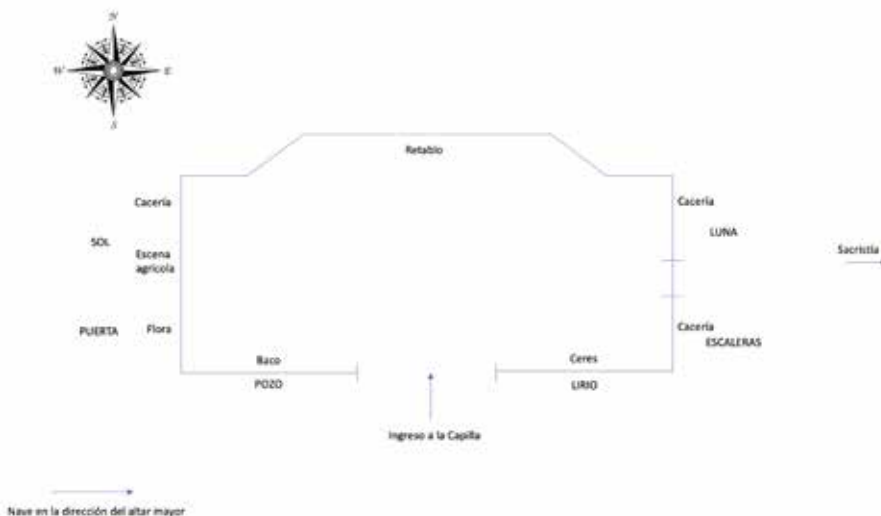


Diagrama señalando la ubicación de la iconografía de los azulejos.

Imagen 4  
Azulejos de Juan del Corral, 1656



Vista general de los azulejos a la derecha del ingreso a la Capilla (costado sur occidental). Además de la figura de Ceres (muro sur) y las escenas de cacería (muro oriental), alcanzan a verse los símbolos de la letanía de la Virgen sobre las cenefas: a) una luna antropomorfa, b) las escaleras y c) el lirio (de izquierda a derecha). Fotografía de las autoras, 2018.

## Imagen 5

Azulejos de Juan del Corral, 1656



Vista general de los azulejos a la izquierda del ingreso a la Capilla (costado sur oriental). Además de las figuras de Baco (muro sur) y de Flora (muro occidental), alcanzan a verse los símbolos de la letanía de la Virgen sobre las cenefas: a) el pozo (sobre Baco) y b) la puerta (sobre Flora). Fotografía de las autoras, 2018.

Tras el ingreso a la capilla a mano derecha, aparece una figura desnuda reclinada en diagonal en el borde de un río o lugar acuoso, a la manera de una ninfa fluvial. Identificada como Ceres, la diosa de la agricultura, su postura recuerda a otras figuras femeninas desnudas en medio de un paisaje fértil, con un cuerpo fornido similar a la Leda de Miguel Ángel conocida en diversos grabados, cuyos senos indican que se trata de un cuerpo femenino (imagen 6). Sus atributos y gestos dejan claro su lugar en la capilla; la mano derecha sostiene el cesto de frutos, entre los cuales se incluye, al parecer, una granada -símbolo de Cristo y de las tierras americanas-. Su mano izquierda apunta a la escena y orienta al espectador en la continuidad y el sentido de

observación del ciclo. Sobre su cabeza hay una corona con espigas, posiblemente de trigo. Aunque los atributos son tradicionales, su desnudez no tiene antecedentes conocidos en estas dimensiones y medios. Si bien proviene del grabado dedicado al verano de Johann Sadeler (1587-1593), la composición y distribución general es distinta, como solía suceder en los casos en los que se usaban grabados como fuentes pictóricas. Además de las figuras pequeñas que labran y recogen la cosecha, en la cenefa superior aparece un primer símbolo de las letanías marianas, sostenido por dos figuras aladas sobre un escudo que parece en relieve: el lirio (imagen 7).

### Imagen 6

Juan del Corral, *Ceres*, azulejos, 1656



Muro sur de la antigua Capilla de la Inmaculada Concepción, Catedral de Lima.  
Fotografía de las autoras, 2018.



## Imagen 7

Juan del Corral, *Lirio*, azulejos, 1656



Símbolo de la letanía de la Virgen, dispuesto sobre la cenefa encima de Ceres. Muro sur de la antigua Capilla de la Inmaculada Concepción, Catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

A continuación, se incluyen escenas de cacería. En la primera escena aparece un jabalí en el plano intermedio, otro ciervo un poco más atrás y uno ya cazado en la esquina inferior derecha; en la segunda, la caza del ciervo es protagonista. Los árboles floridos de amarillo, con pájaros que descienden a picotear las flores, le dan continuidad a la flora y fauna de la escena de Ceres. En la cenefa se disponen las escaleras y la luna, símbolos también de las letanías (imagen 8). Del otro lado de la capilla, en el muro occidental, se retoman las escenas de cacería; este panel, al igual que su imagen especular sobre el muro oriental, se ve entrecortado (imagen 9). Al mismo tiempo, una escena subsidiaria muestra la confrontación entre un oso y un elefante rodeados por perros.

## Imagen 8

Juan del Corral, *Luna*, azulejos, 1656



Símbolo de la letanía de la Virgen, dispuesto sobre la cenefa del muro oriental. Muro oriental de la antigua Capilla de la Inmaculada Concepción, Catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.



## Imagen 9

Juan del Corral, *Escena de cacería*, azulejos, 1656



Muro occidental de la antigua capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

El cuadro central del muro occidental tiene escenas que circundan la principal; de un lado, pastoriles con música y, del otro, ganado pastando. En la franja inferior izquierda una mujer y un hombre que toca un instrumento de cuerda miran la escena principal (imagen 10). Esta muestra campesinos recogiendo la cosecha y ayudándose

con diferentes instrumentos y animales, llevando y trayendo lo que parecen ser uvas de un viñedo. La connotación cristiana es clara, como aparecía en las primeras iglesias paleocristianas -v. gr., Santa Constanza- en las que escenas bucólicas y campesinas aluden al verdadero sentido del sacrificio cristiano. Los árboles floridos parecen convertirse en flores a medio camino, como girasoles que dan la vuelta con el sol, con un lado oscurecido. Para no olvidar la fuente mitológica, se incluye una pequeña figura desnuda sobre una escalera y colgada de una rama, de una forma similar a las figuras de la cosecha de uvas de Santa Constanza en Roma. Arriba, a la derecha de la escena, en la cenefa, aparece un sol antropomorfo directamente opuesto a la luna del muro oriental (imagen 11).

### Imagen 10

Juan del Corral, *Escena agrícola con campesinos y músicos*, azulejos, 1656



Muro occidental de la antigua Capilla de la Inmaculada Concepción, Catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

## Imagen 11

Juan del Corral, *Sol, símbolo de la letanía de la Virgen*



Símbolo de la letanía de la Virgen, dispuesto sobre la cenefa del muro occidental de la antigua capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

La figura semidesnuda de tamaño natural que se encuentra enseguida ocupa el centro de la composición. Redescubierta en los años 2000, esta Flora/Primavera, los tres signos zodiacales que flotan en la mitad del cielo -Aries, Tauro, Geminis- y el buqué de flores que sostiene en su brazo derecho (imagen 12) provienen del grabado de Adriaen Collaert. Coronada con flores abundantes, esta Flora/Primavera está acompañada por un Cupido alado, posiblemente como una manera de reforzar su asociación con la fertilidad. En la cenefa superior, aparece la puerta de la Virgen.

## Imagen 12

Juan del Corral, *Flora*, azulejos, 1656



Muro occidental de la antigua capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

En el último muro, del lado sur de la capilla, se encuentra Baco -también inspirado en un grabado del otoño de Adriaen Collaert-, reconocible por su corona de vides y racimos de uva y por la copa llena de uvas con la que brinda su mano izquierda (imagen 13). Así mismo, las uvas aparecen al lado de su pierna derecha, junto con tubérculos y calabazas que se asocian con el otoño. Reclinado o sentado sobre una especie de canasto, su brazo derecho se apoya sobre una posible herramienta para el trabajo en el campo. A su izquierda se muestran pequeñas figuras arando el campo y recogiendo la cosecha de un viñedo en la parte inferior. Mientras tanto, del



lado derecho hay una confrontación entre animales en apariencia salvajes, uno de los cuales podría ser también un jabalí. Aflora así un contraste interesante entre campo arado y naturaleza más salvaje. Por último, a diferencia de las demás figuras, Baco mira hacia arriba de forma oblicua, al parecer en dirección al altar o hacia la entrada de la capilla, y por ende en dirección de Ceres. En la cenefa superior de esta escena, el pozo es el símbolo de la letanía.

### Imagen 13

Juan del Corral, *Baco*, azulejos, 1656



Muro sur de la antigua capilla de la Inmaculada Concepción, catedral de Lima. Fotografía de las autoras, 2018.

Parece evidente que es un conocimiento estricto de las historias míticas, sus símbolos y su iconografía el que hace posible conectar en este ciclo de azulejos el motivo de la Inmaculada Concepción

con las referencias míticas, marianas y la iconografía cristiana. Esta construcción híbrida e intermedial es prueba de una apropiación del legado clásico que excede con mucho una exhibición de erudición, y que dialoga en profundidad con el misterio de la Inmaculada al que está dedicado la capilla. En esta convergencia de los tres misterios de la cristiandad, tanto la mitología clásica cuanto la tradición oriental de las letanías, la iconografía de las estaciones y la herencia del azulejo se combinan forjando una nueva experiencia sagrada.

## Usos de la alegoría en Espinosa Medrano

Esta misma actitud ha caracterizado los diversos estudios que han identificado las fuentes y posibles influencias teóricas en los usos de la alegoría de Espinosa Medrano en su obra, incluida su lectura de Ovidio a través de Berchorius (*cfr.* Cisneros, 2011, pp. xi-xxv; Moore, 2000, pp. 71-186). Sin embargo, no se ha intentado hacer un análisis de cómo Espinosa Medrano se aparta de sus fuentes. La lectura de sus obras muestra un uso anagógico de la alegoría, en el que un acontecimiento o una historia antigua prefiguran un acontecimiento o una verdad posterior, una concepción de la historia muy apreciada, como ya se mencionó, por su entorno intelectual en el Cuzco.

Para Julia Sabena (2015), Espinosa introduce diversas alegorías en sus sermones a modo de dispositivo retórico para embellecer el sermón, mostrar su propio ingenio e insertar a la sociedad americana virreinal en un círculo más amplio de hombres eruditos del *studia humanitatis* a escala mundial (2015, pp. 356 y 358). Sabena también postula que Macrobio y Orígenes podrían ser el marco teórico detrás de la concepción de la alegoría de Espinosa Medrano (2015, pp. 363-364). Desde esta perspectiva, el predicador es un guía en la develación de los significados ocultos que encriptan los misterios de la fe; este doble procedimiento característico del Barroco colonial español se deleita tanto en el simbolismo cuanto en su revelación.

Desde el punto de vista mitográfico, las fuentes de Espinosa Medrano son identificables: Berchorius, Natal Conti y Juan Pérez de Moya (Sabena, 2015, pp. 367 y 374). Berchorius, como anticipa el título de su obra *-Ovidius moralizatus-*, asume una perspectiva moral

en sus interpretaciones, en las que las fábulas se leen como símbolos de nociones o ideas abstractas y se borra su significado literal. Por su parte, para Natal Conti la alegoría oculta el sentido real a la gente común o da un contraejemplo de lo que no debe hacerse, de suerte que su inclusión en los sermones atrae la atención y el interés de los feligreses. Por otro lado, Pérez de Moya, como Berchorius, ofrece interpretaciones morales de las fábulas de Ovidio; su intento es revelar la utilidad de las fábulas de la gentileza que los poetas utilizan para embellecer su poesía (*Philosophia secreta* 1, 1). Desde su perspectiva, este tipo de recurso también hace más accesible la doctrina a quienes no la conocen. En síntesis, parece que en estos tres autores el artefacto alegórico contiene moral, embellece la poesía -haciéndola más agradable-, o encripta la doctrina para evitar que esta se corrompa en manos vulgares.

Aunque estas son sin duda sus fuentes, como lo demuestran los análisis intertextuales, Espinosa Medrano no tiene las mismas intenciones.<sup>8</sup> El uso anagógico mencionado es diferente de lo que Pérez de Moya denomina *histórico* (*Philosophia secreta* 1, 1). Este autor identifica el sentido literal con el histórico, es decir, las palabras significan, al margen de que reflejen la realidad o no. Espinosa, por el contrario, se interesa por los acontecimientos porque ellos están conectados de facto. Si, como él cree, algunos eventos de la historia antigua son prefiguraciones de eventos futuros, la realidad histórica es una condición necesaria para este tipo de vínculo. En otras palabras, los hechos que Espinosa Medrano utiliza con un sentido alegórico tienen que ser considerados eventos reales interconectados por la mente de Dios como parte de un gran diseño teológico. A diferencia de otros predicadores, que se limitan a utilizar la mitografía como un archivo para extraer referencias (*cf.* Sabena, 2015, p. 360), Espinosa hace uso teológico y doctrinal de las figuras alegóricas considerándolas partes del esqueleto del propio plan de Dios.

De hecho, Espinosa Medrano era un fanático de las alegorías

---

<sup>8</sup> De acuerdo con Guibovich (1992), Espinosa Medrano poseía: “Ovidio Nasón, 3 tomos” -probablemente las *Metamorfosis*-, un ejemplar de Berchorius -en cuatro volúmenes- y un “Teatro de los dioses, 2 tomos” -un manual de mitología de Baltazar de Vitoria- y un ejemplar de la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya. También poseía cuatro grandes lienzos de historias mitológicas, llamados “fábulas”.

teológicas. La *novena maravilla*, una publicación póstuma de sus sermones compilados en 1695 por uno de sus alumnos, está llena de referencias a la literatura grecolatina. Los sermones interpretan algunos de los misterios de la fe que se hallaban en el centro de las disputas intelectuales religiosas cusqueñas y las citas de la obra de Ovidio fungen en ellos como clave interpretativa que conecta los acontecimientos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Es decir, operan como vínculo figurativo entre la época histórica del pueblo judío y la de los evangelistas según está explícito en la propia obra de Espinosa Medrano:

Pues entendedlo, que ya sabréis, pues os lo enseñó el Apóstol, que la Ley Antigua fue sombra de la evangélica; fue la religión mosaica la noche figural, a cuyas obscuridades de enigmas y tinieblas, había de suceder el clarísimo día de la ley de Gracia (2011 [1695]), p. 14).

Como Sabena, también César Itier (2010, p. 15) cree que Espinosa leyó las fábulas gentiles como mentiras sobre la historia del mundo. Del mismo modo en que lo hace la interpretación alegórica platónica del mundo, ambos eruditos creen que algunas nociones se hacen realidad de manera correcta y divina en los escritos de Espinosa Medrano, mientras que otras son tan solo equivocaciones, al ser imitaciones demoniacas de la obra de Dios.

Por el contrario, nosotras creemos que el interés de Espinosa en la alegoría es más claro a la luz de la noción de *figura* que Erich Auerbach (1984, p. 28) extrae de las palabras de Tertuliano. Los principales rasgos de esta son la prefiguración *-hanc prius dicimus figura futurorum fuisse-* y la semejanza *-si non Pascha figura Christi per similitudinem sanguinis salutatis et pecoris Christi?-* del segundo evento en el primero. Visto de esta manera, “la figura es algo real e histórico que anuncia algo más que también es real e histórico. La relación entre los dos eventos se revela por un acuerdo o similitud” (Auerbach, 1984, p. 29). Por la semejanza la figura se hace reconocible; por eso es central destacar las características que establecen el vínculo. Esta semejanza no puede ser una coincidencia y menos aún una falsedad. Según Tertuliano, la profecía funciona porque el acontecimiento figurativo tiene una realidad histórica: aunque la segunda parte es la importante, esto no significa que la primera parte sea falsa.



Según esta comprensión del dispositivo alegórico, no hay falsedad en los hechos alegóricos. Si algo está mal, el error viene de la interpretación. Cuando Espinosa dice: “Esta solía hacer fábula y hoy la venero verdad sagrada, pues en ella descubro los diseños de la pureza en que fue concebida Santa María santísima” (2011, p. 49), no dice que los hechos son falsos sino que se refieren a otro hecho real. Itier, en cambio, elucida la cita de manera extraña. Dice que el pronombre “la” no se refiere a la fábula sino a la estructura misma concebida por Dios (Itier, 2010, p. 16). Esta extraña lectura se debe probablemente al temor de poner al mismo nivel los eventos de la Sagrada Escritura y los narrados por la literatura grecorromana. Sin embargo, este ejercicio retórico fue realizado ya por Dante (*Conv.* II, 1) y es en este mismo sentido que Auerbach (1984, pp. 64-76) entiende la interpretación de la alegoría de Tertuliano.

Este es también el propósito de Espinosa Medrano, cuyos sermones transitan los temas en dos direcciones: de América a Europa y viceversa. En el primer lado, América completa el plan de Dios reconociendo algunas verdades de fe. Espinosa toma partido en la complicada discusión sobre la Inmaculada Concepción de María -“no me embarazo en demostrar la definibilidad de este misterio: que predicó en el Cuzco i en consistorio de cardenales” (2011, p. 52)- porque tiene claro que María era pura desde su concepción en la mente de Dios, al contrario de la opinión de las autoridades de la orden que lo educó.

Los panegíricos dedicados a la pureza de María fueron una de las estrategias más exitosas para la defensa de la Inmaculada Concepción, aún hoy después de la bula del papa Pío IX que reconoció su estatus dogmático en 1854. No en vano este dogma fue consagrado fundándose casi exclusivamente en la opinión extendida sobre la pureza de María desde los tiempos de los primeros cristianos. La estrategia de Espinosa Medrano en su sermón (“Oración panegírica a la Concepción de Nuestra Señora en la catedral de Cuzco año de 1670”) es la misma. Como en cualquier exordio, el saludo introduce el tema: la Inmaculada Concepción de María. Espinosa comienza haciendo eco de las cualidades atribuidas en la Antigüedad a Andrómeda que hacen posible conectarla con María: su belleza,

su pureza y la responsabilidad exclusiva de sus padres por el peligro en el que se encontraban. Enseguida, Espinosa Medrano intercala hábilmente la fuente ovidiana, la interpretación de Berchorius<sup>9</sup> y la fuente bíblica para demostrar el sentido figurado de la historia de Andrómeda que anticipa cómo Cristo garantiza la Inmaculada Concepción de su propia madre. Espinosa narra:

Esta solía hacer fábula y hoy la venero verdad sagrada, pues en ella descubro los diseños de la pureza en que fue concebida María Santísima. [Principio interpretativo] Su madre fue Eva; pero tan soberbia por lo gallardo que presumió emulaciones a lo divino. *Eritis sicut Dii* [Gen. 3, 5; conexión entre la fuente bíblica y la grecorromana]. El querer parecer tanto como la divinidad la desvaneció. Por su culpa el alma de María, bellísima Andrómeda, estaba ya enlazada a la roca orgánica del cuerpo, y en este instante de la información o animación llegaba a despedazarle el monstruo [Berchorius]. ¿Cuál monstruo? Ese medio pez [Meta. iv, 727] y medio dragón [Meta. iv, 715]: ese que los latinos llaman *Coetus*. Pues ese es el que en el Paraíso engañó a Eva, dice San Pedro Damiano. Ese dragón es el que recabó con la prometida divinidad la culpa original: *Coetus ille devoratur humani generis designatur, qui dum Divinitatem spondit; immortalitem sustulit, & proevaricationis quoque culpam primo homini propinavit*. Pero el hijo de Dios, el Perseo Cristo, a quien vino el profeta vestido de alas para la salud: *Et sanitas in pennis eius* [Mal. 3, 20]. Volando con las plumas de la Redención preservativa, acudió al golfo a libertar su Andrómeda; embistió al monstruo y, ensangrentando las espumas, lo despedazó en las hondas; quedaron jaspeados de púrpura los escollos [Meta. iv, 728-729], y hecho trozos el dragón por el agua, lo dio en despojos a los pueblos de Etiopía. Parece que lo vio el Profeta: *Tu confregisti capita Draconis in aquis, dedisti eum escam populis Aetyopum* [Ps. 73, 14]. En pueblos de Etiopía sucedió la hazaña, que como Andrómeda nació blanca de padres atezados, María procedió pura de renegridos progenitores: *Virginem Beatissimam* (dice Crisóstomo Dálmata, part. 2, Discurs. 18, núm. 9) *velut alteram Andromedam immani illi belluoe, peccato scilicet originario, oh commune illud debitum generis humani in protoplasto cotractum ad devorandum expositam ab hoc Coelesti Perseo nobilissimo modo liberatam, ac praeservatam*. Parece que, por llegarme a la roca, me he enmarado; pero en mar de gracias, desdicha sería en medio del piélago faltarme una gota; negociádmela todos, saludando a María con el Ángel: *Ave gratia plena* (Espinosa Medrano, 2011, pp. 47-48).

<sup>9</sup> Berchorius, *Ovidio moralizado*, Libro IV, fábula 17.

El episodio se trata de manera diferente a como lo hace Conti (*Mitología* VIII, 25); Espinosa Medrano lo entiende como un ejemplo de la necesaria moderación del espíritu o prueba de que Dios no permite que los hombres justos perezcan. Conti lee en los mismos términos que Pérez de Moya (*Philosophia secreta* I, 34); según este último, se trata de una falsa fábula que muestra cómo en la Antigüedad los demonios exigían -y Dios lo permitía- sacrificios humanos. Para Espinosa Medrano, por el contrario, el relato es una representación del rescate del pecado por parte de Cristo, en consonancia con Berchorius, pero con rasgos y alusiones que están presentes en el texto de Ovidio. Esto sugiere que Espinosa Medrano lo está leyendo directamente y no solo a través de la lente de las versiones moralizadas.

Por ejemplo, a diferencia de Berchorius, que asocia a Perseo con Pegaso y presume que su descenso se produjo sobre la grupa del caballo, Espinosa retoma las sandalias aladas de Ovidio (*Meta.* IV, 711-712), así como la descripción de la bestia como una mezcla entre una serpiente (v. 715: *draconem*) y un pez (v. 727: *pisces*). Espinosa Medrano utiliza mandíbulas ensangrentadas e incluso reproduce la imagen de la salpicadura púrpura presente en el poema de Ovidio (vv. 728-729).

El tema *incipit* comienza con *Mateo* 1.1, la genealogía de Cristo: “Abraham fue el padre de Isaac, Isaac [...]”. Como en Tertuliano, Espinosa enmarca su lectura dentro de la lógica de la prefiguración: los padres se anticipan a sus hijos incluso cuando estos son mejores que sus padres. Para ello elige la idea ovidiana de castigo injusto por la falta de la madre (*Meta.* IV, 670-671; 678; 688; 692). Este parecido establece la conexión con Eva y María; como Andrómeda, María tiene que pagar la culpa de su madre, y en un cierre simétrico, María tiene que ser usada como carnada para atrapar a la bestia liberada por el pecado de Eva. Gracias a la pureza, humildad y obediencia de María, ella pagará la deuda de toda la humanidad. Ella será el nuevo nacimiento y de su vientre surgirá el nuevo Adán.

¿Cómo puede ser esto?, ¿cómo puede Dios permitir la existencia de este tipo de mal? Espinosa se enfrentó al mismo problema que Pérez de Moya, pero mientras Pérez decidió negar la historicidad a los hechos narrados para no incurrir en contradicciones teológicas,

Espinosa explica que incluso estos eventos están prefigurados en la mente de Dios:

[...] tenía previsto Dios que una criatura de las intelectuales que produjo se atrevería a interrumpir estas delicias, a desbaratar estos cariños, todo infisionando en su raíz a toda la humanidad [...] de esta treta hablaba Dios cuando le dijo a Job: *An extrahere poteris Leviatham hamo? Numquid illudes ei quasi avi?* (2011, p. 49).

Los trucos del diablo parecen, por tanto, situarse allí para que el alma pueda superarlos, para mostrar el poder de Dios y sus criaturas. Dios proporciona al alma el sedal, el cebo y el anzuelo. María, como Andrómeda, es el cebo (*Meta.* IV, 694), su sacrificio es la oportunidad de Cristo para recuperar el alma caída en el pecado, empleando el mismo truco que hizo que cayera. La bestia se tragará a María y en este momento será atrapada por Cristo:

Mas cuando pensó, que también había engullidose la carne de Cristo y María, que una y otra humanidad eran el cebo que disfrazaban dos puntas corvas una divinidad de acero, hallose burlado el monstruo, heridas las fauces, aferrado el cuello, presas las agallas, ahogado el espíritu; que la carne de María con plenitud de gracia, como añagaza de una de las puntas de aquel místico anzuelo, le atravesaba el formidable gargüero, apadrinada de la divinidad. ¡Qué bien Epifanio! *Ave gratia plena hami esca spiritualis, in te siquidem hamus Divinitas*, (De laudibus sanctae, XVIII, Epifanio)&c. Eso es con propiedad añagaza, *Hami esca*. Esa es la línea del Evangelio, en que misteriosamente se van anudando unas generaciones con otras: *Isaac autem Iacob, Iacob autem, &c.* Mas todo fue irle dando sogas a la ballena, todo fue línea recta hasta María; desde ahí ya no hay *autem* ni *geniut*, porque allí se engarfía oblicuamente la trampa, allí la burla: *Num qui illudes Leviatham?* (Espinosa Medrano, 2011, p. 49).

Si, como sostiene Itier (2010), la fabulación era la fuente de la falsedad, el propio Espinosa no podía confiar en las similitudes de esa construcción poética -como de hecho lo hace- para establecer la conexión entre los personajes mitológicos y su interpretación salvacionista. El intérprete no elimina la lectura literal ni socava su significado. La realidad histórica que prefigura los sucesos posteriores es factual, aunque sean estos los que den pleno sentido a lo anterior. El uso de las palabras *verdad*, *verdadero* y *falso* no es un rastro fiable en Espinosa Medrano para atribuir falsedad; ellas significan solamente

que el acontecimiento prefigurado no se ha consumado todavía (*cfr.* Auerbach, 1984, pp. 45 y 53).

Así, la historia grecorromana, sus dioses y sus males y sus maravillosas criaturas forman parte de la historia de la humanidad y de la divina providencia en su propio sentido, aunque solo gracias al trabajo del intérprete podamos verlo. Y Ovidio es, como dijimos, el catalizador de este cambio de sentido. El intérprete, basándose en las semejanzas entre los personajes de Ovidio y algunos del Antiguo y Nuevo Testamento, revela el vínculo y da sentido a los acontecimientos que, de otro modo, podrían ser vistos como meros trucos del diablo. El análisis americano del Cuzco, en términos de Espinosa Medrano, constituye una prueba de cómo una interpretación precisa permite ver el verdadero significado de los eventos, incluso de aquellos que en apariencia no están conectados.

## **Conclusión**

Una comparación entre los usos de la alegoría de Espinosa Medrano y la disposición de los azulejos de la capilla de la Inmaculada Concepción arroja luz sobre cómo la narrativa mitológica fue recibida y transformada por medio de la alegoría en un contexto cristiano y colonial. En lugar de presentar las figuras paganas como falsedades o faltas al decoro a despecho de lo sagrado, los intelectuales cusqueños proporcionan una perspectiva americanista en la que cada evento tiene un significado simbólico que permite interpretarlo dentro de la fe. De hecho, las intersecciones entre los diferentes tipos de producciones, tanto visuales como literarias, ya sean sermones o azulejos, apuntan a una multivalente traducción de distintos niveles de absorción del legado clásico. En lugar de sobrepasar las fuentes clásicas y mostrar que están equivocadas, la perspectiva americana parece decir que el enfoque mítico u ovidiano conecta los dos mundos, el pasado pagano con un presente americano en el que la historia del Nuevo Continente es legítimamente incorporada a la historia sagrada **C**

## Referencias

### Fuentes primarias

Alva y Astorga, P. de. (1660). *Sol Veritatis, cum trituratione, et Ventilabro Seraphico, pro Sacratissimæ Maria Immaculata Conceptione. Petri de Alva & Astorga, Ordinis Minorum Patris; Santæ, ac Supremæ Inquisitionis Qualificatoris; Lectoris iubulati, patria Carvajalensis, Provinciae Duodecim Apostolorum in Regno Peruano & Conventus Limensis Filli, & in romana Curia quondam Procuratoris Generalis, &c.* Impresso Matriti ex Typographia Pauli de Val, Anno M.DC.LX.

Alva y Astorga, de P. de. (1663). *Militia Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae, contra malitiam originalis infectionis peccati. Compilata ac disposita A.R.A.F. Petro de Alva et Astorga, Ordinis Minorum Regularis observantiae S.N Francisci, Lectore Iubulato, Santæ, ac Supremæ Inquisitionis Qualificatore sui Ordinis Patre perpetuo, in Romana Curia quondam Procuratore Generali, Patria Carbajalensu, & Provinciae Limensis duodecim Apostolorum de Lima in Regno Peruano filio. Cum permissu superiorum In Typographia Immaculatae Conceptionis Lovanij, sub signo Gratiae, Anno 1663.*

Alva y Astorga, de P. de. (1664). *Monumenta antiqua Immaculatae Conceptionis Sacratissimæ Virginis Mariae. Digesta & in unum collecta studio & labore R.A. Fr. Petri de Alva & Astorga, Ordinis Minorum, olim Procuratoris Generalis in Curia Romana, & lectoris junilati &c. Tomus Secundus. Novissimus. Ex Typographia Immac. Conceptionis, sub signo Gratiae. M.DC.LXIV.*

Contreras y Valverde, V. de. (1982 [1649]). *Relación de la ciudad del Cuzco* (Pról. y transcrip. de M. d.-C. Martín Rubio). Imprenta Amauta.

Espinosa Medrano, J. de. (2011 ([1695])). *La novena maravilla* (L. J. Cisneros y J. A. Rodríguez Garrido, Eds.). Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

Natalis Comitit. (1568). *Mythologiae sive explicationum fabulum*. Venetiis.  
<https://archive.org/details/image62A47MiscellaneaOpal>

## Fuentes secundarias

- Acuña Fariña, C. (2011). NATURAE PRODIGIUM GRATIAE PORTENTUM: Pedro de Alva y Astorga y la serie de 54 pinturas sobre la vida de San Francisco del Museo Colonial de Santiago: Milenarismo y Visualidad en la cultura cusqueña del siglo XVII. *Eadem Ultraque Europa*, 7(12), 55-79. <https://utraqueeuropa.com.ar/index.php/eadem/article/view/98>
- Acuña Fariña, C. (2016). Del libro a la imagen: una aproximación a la iconografía de la Inmaculada Concepción a través del estudio de la biblioteca del Convento de San Francisco en Santiago. *Anales de Literatura Chilena*, (26), 193-211. <https://bit.ly/3o67XVF>
- Auerbach, E. (1984). Figura (R. Manheim, Trad.). En *Scenes from the Drama of European Literature (Theory and History of Literature, Vol. 9)* (pp. 11-78). University of Minnesota Press.
- Cisneros, L. J. (2011). Sobre *La novena maravilla*. En L. J. Cisneros y J. A. Rodríguez Garrido (Eds.), *La novena maravilla* (pp. xi-xxv). Fondo Editorial del Congreso del Perú - Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.
- Guibovich Pérez, P. (1992). El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano. *Historica*, 16(1), 1-31. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7928>
- Guibovich Pérez, P. (2000). Libros antiguos en la Universidad del Cuzco: la "Biblioteca de los Jesuitas". *Historica*, 24(1), 171-181. <https://bit.ly/3baIggv>
- Itier, C. (2010) Estudio preliminar. En *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lozano Vásquez, A. y Zalamea, P. (2021). El ciclo de azulejos con motivos mitológicos en la antigua capilla de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Lima. En L. Illescas, J. M. Monterroso, y F. Quiles (Eds.), *Catedrales Ecclesia Cum Aedificanda Est. Mundo Iberoamericano Siglos XVII- XVIII* (pp. 743-772). Enredars Publicaciones.
- Moore, Ch. B. (2000). *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en La novena maravilla*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Mujica Pinilla, R. (Ed.). (2003). El arte y los sermones. En *El barroco peruano* (Vol. 1, pp. 219-313). Banco de Crédito del Perú.
- Myers-Bennett Roberts, D. (2018). Francis in the Sky. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1(113), 199-215. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2018.113.2661>
- Sabena, J. (2015). Alegoría: su pertinencia en la predicación y uso en *La novena maravilla*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 355-379. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2015.v44.51519](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51519)
- San Cristóbal Sebastián, A. (1982). El retablo de la Concepción en la *Catedral de Lima*. *Historia y Cultura*, (15), 91-108.
- San Cristóbal Sebastián, A. (1996). *La Catedral de Lima: Estudios y documentos*. Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- San Cristóbal Sebastián, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Saranyana J. I. y Zaballa, A. de. (1995). *Joaquín de Fiore y América*. Eunate.
- Stastny, F. (1999). Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano. En T. Hampe Martínez (Ed.), *La tradición clásica en el Perú virreinal* (pp. 223-247). Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ventura Teixeira, C. (2019). A palimpsest of ornaments: the art of Azulejo as a hybrid language. *Renaissance Studies*, 34(4), 593-623. <https://doi.org/10.1111/rest.12591>