

EL HERMANO BERNARDO BITTI - ESCULTOR

por

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT

Pocas noticias y fragmentos quedan de las obras de los retablos anteriores a 1576 en el Perú. Los «retablos» que aparecen en los inventarios de la Catedral del Cuzco en 1545 y 1546 son obviamente tablas de procedencia española, flamenca o pintados en la ciudad incaica. Hay que avanzar algunos años hasta la década de los cincuenta para encontrar el retablo que se hizo por manda testamentaria de don Francisco Pizarro y voluntad de su hija doña Francisca. Dicho retablo dedicado a la Epifanía, lo labró el carpintero Alonso Gómez y tenía tres tablas: una Anunciación, una Adoración de los Pastores y una Epifanía. Don Emilio Hart-Terré, documentó el retablo desaparecido.

El maestro escultor es zamorano, natural de Toro, hijo de Román Gómez y Ana María Gómez. Estaba en Lima desde 1558, falleciendo en 1565.¹ Por las fechas de su arribo al Perú y de su muerte podemos suponer, es artista ya viejo y que trajo al Perú todo el bagaje de unos conocimientos y experiencia logrados en el área castellana, que debió girar en torno a maestros como Juan Rodríguez y Lucas Giraldo ambos activos en Avila y Segovia en torno a 1516-1544.²

En el Cuzco tampoco abundaban las imágenes escultóricas en los primeros años de la segunda mitad del siglo. En el inven-

1 Hart-Terré, Emilio: *Escultores en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977, págs. 61-67.

2 Azcárate, José María: *Escultura del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*, vol. núm. XIII, Madrid, 1958, págs. 100, 106, 111.

tario de la Catedral de 1553 apenas se menciona: «Un crucifijo de bulto de cera...». ³ Siete años antes ya se citaba en el inventario «Otra imagen de Nuestra Señora de bulto pequeño y un niño Jesús de bulto». Quizá en estas obras intervino el escultor y pintor Francisco de Torres, que en 1545 trabajaba allí. ⁴

En 1565 cuando se ejecuta el inventario de la primera iglesia de Santa Clara situada en la actual Plaza de Nazarenas, entonces denominada de Juan de Saavedra, se menciona: «El nacimiento de Nuestro Redentor que tiene catorce piezas de bulto y un crucifijo de marfil». ⁵

Pocos años después en 1569 el chantre Hernando Arias, de destacada actuación en el Cabildo catedralicio del Cuzco declara en Acta Capitular; «ya saben sus mercedes como he hecho una imagen de Nuestra Señora de la Concepción que al presente está en el altar colateral que está a mano izquierda del altar mayor donde se canta la epístola con intento de hacer una capilla...». ⁶ Esta imagen pese a los avatares de la destructora acción de los sismos en el Cuzco, se ha conservado y se halla hoy en el coro de la Iglesia de Santo Domingo. Es fuera de lo común por el hecho de ser ejecutada en mármol, obra excepcional tanto por el material como por la composición: la Virgen aparece leyendo un libro y es obvio que la iconografía se refiere al momento en que recibe el Anuncio del Ángel, tratándose más de una Encarnación que de «Concepción» pese al letrero de caracteres clásicos que lleva en el pedestal: «Nuestra Señora de Concepción año de 1559». El pragmatismo del Vientre de la imagen confirma nuestro aserto sobre la intención iconográfica del escultor. Esta es obra de un artista español, indudablemente presente en el Cuzco por esos años y formado en las tendencias peninsulares del segundo tercio del siglo XVI. Quizás posteriores investigaciones aclaren su personalidad, pero era un escultor de primera categoría.

La tradición señala que el famoso y venerado «Cristo de los

³ Libro I de Actas Capitulares de la Catedral de Cuzco, fol. 24.

⁴ *Ibidem*, fol. 28.

⁵ Archivo Departamental del Cuzco. Protocolos. Juan de Pineda, 1656, fol. 631 vto.

⁶ Libro I de Actas Capitulares de la Catedral de Cuzco, fol. 28.

Temblores» existente en una de las capillas de la Catedral del Cuzco fue obsequio del Emperador Carlos V. Como en muchos casos similares que reclaman igual origen en América, habrá que ponerlo en duda. Efectivamente el Cristo no parece enviado desde la Península pues pertenece a un tipo de técnica ajeno a España por ese período (1530-1548). Ya el investigador Pedro Querejazu ha demostrado que la imagen del «Cristo de los Temblores», está realizada en un tipo especial de hechura: es obra confeccionada en tela, hueca y no en bulto, con un alma interior de madera para su sujeción y conformada por piezas hechas a partir de un muñeco de paja que sirvió de molde interior, piezas que luego se ensamblan y cuelan entre sí para terminar la imagen definitiva. Una imagen similar aunque más pequeña, es el Santo Cristo de la Capilla de Afligidos», hoy en la Iglesia del Triunfo, muestra la misma técnica y da fé de que el caso de la imagen de los Temblores no fue excepción en el Cuzco.⁷ Tampoco lo fue en el Virreinato ya que el conocido y documentado Diego Ortiz contrata en Cochabamba en 1573 la confección de una estatua de Crucificado: «de estatura de un hombre poco más o menos... por hechura de lo cual el dicho Andrés de Estrada le ha de dar y pagan cien pesos de plata corriente y además el ruan y el cañamazo que fuere necesario para ello y la cruz hecha de mano de carpintero y los clavos para ello».⁸ Un entallador de la categoría de Diego Ortiz, que luego sería el maestro del indio Francisco Tito Yupanqui, ha tenido que adoptar una técnica, la de tela, por la evidente escasez de madera existente en las tierras altas del Virreinato, en forma similar al «Cristo de los Temblores», cuyo arte no se halla lejos del maestro Ortiz. En cuanto al estilo de este venerado Cristo, procede de la primera mitad del siglo XVI, en la cual aún quedan muchos restos de lo medieval. La estricta simetría del cuerpo, cierta rigidez de la confección y el hecho de tener la fimbria del paño de pudor dorada con un filete muestra esa ascendencia propia del tradicional y repetido «Cristo de Bur-

7 Querejazu, Pedro: *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina*, en «Arte y Arqueología». La Paz, 1978, págs. 137-151.

8 Mesa, José de y Gisbert, Teresa: *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, págs. 36-37.

gos», que tuvo muchas réplicas en América a través de los siglos virreinales. No se puede dejar de mencionar a este respecto el Santo «Cristo de la Vera Cruz» de Potosí,⁹ que la tradición data en 1550, pero que bien puede ser como el «Cristo de los Temblores» de una o dos décadas después. Hay un aire familiar entre ambas imágenes que muestra la unidad de concepción de la escultura del virreinato a mediados del siglo XVI, cuando aún los estilos no se diferenciaban por obra de las escuelas regionales, como sucedió más tarde.

Este era el estado de la escultura en el Cuzco antes de la aparición del hermano Bernardo Bitti, coadjutor jesuita que con su obra y la de su colaborador también jesuita, Pedro de Vargas, asentará definitivamente el espíritu del manierismo de la contra-reforma en el campo de la escultura y los retablos en las iglesias del virreinato peruano.

Bernardo Luis Demócrito Bitti nació en Camerino (Provincia de las Marcas) el año de 1548, hijo de una familia extensa, fueron sus padres Pablo Bitti, fallecido antes que él cumpliera 20 años y su madre Cornelia.

Impulsado por la afición hacia las artes aprendió la pintura y para perfeccionar su arte se trasladó a Roma donde ingresó seguramente en alguno de los talleres de los pintores de la tercera generación del manierismo. No olvidemos que los hermanos Zuccari, Tadeo y Federico, habían nacido en la misma región y eran compatriotas de Bitti. Quizá ellos o el propio Vasari, discípulo de Miguel Ángel fueron los maestros del joven artista.

En 1568, tocado por la vocación religiosa Bitti ingresó en la Compañía de Jesús en Roma; después de dos años de noviciado en el que seguramente no practicó su arte, se incorporó como coadjutor a la comunidad jesuita que entonces tenía varias casas en Roma; además del Colegio Romano había la residencia Gesú y otras. Allí dejó Bitti seguramente muestras de su obra aún no identificada. Cuando los jesuitas peruanos que habían llegado a Lima en 1568, pidieron al Padre General Everardo Mercuriano un pintor que les ayudara a difundir mediante cuadros la doc-

9 *Ibidem*, págs. 35-36.

trina cristiana entre los indios analfabetos de las misiones que tenían en el amplio territorio del virreinato, el máximo jefe de los jesuitas, destinó al hermano Bitti para que viajara al Perú uniéndose a la expedición que salió de Génova el 14 de julio de 1573 con destino al Perú.¹⁰

Después de estar más de un año en Sevilla y su provincia, Bitti con el resto de sus compañeros jesuitas se hicieron a la mar y el grupo llegó a Lima en mayo de 1575. Desde esa fecha el hermano Bitti, realiza una permanente tarea de pintura y escultura en todas las casas que los jesuitas habían fundado en el vasto territorio peruano. Permanece en Lima hasta 1582 luego viaja al Cuzco (1583-84), a Juli (1585), La Paz, nuevamente Juli (1585-1591) y otros pueblos del lago; Lima 1592, Cuzco 1595, Arequipa 1596, Chuquisaca y Potosí (1599-1600), regresa nuevamente a Lima, Ayacucho (1605), falleciendo finalmente en Lima el año 1610.¹¹

Aparte de la gran importancia que tuvo Bitti como pintor—como tal es el fundador de las escuelas pictóricas del virreinato peruano, alcanzando su influjo a Ecuador, Perú y Bolivia—interesa destacar la obra escultórica y de retablista la que efectuó con su compañero Pedro de Vargas. El primer trabajo de este tipo fue el que hizo Bitti en Lima.

Veamos que hizo Bitti en Lima durante estos sus primeros años. El testimonio se encuentra en las aseveraciones de su compañero Pedro de Vargas que al respecto dice: «Hice el retablo mayor y dos colaterales y otros de una capilla, el mayor es admirable pieza tenía más de cuarenta pies de alto (trece metros) y los demás pequeños serán de doce pies de alto (tres metros); de estos retablos hizo de pincel, que son unos tableteros, el hermano Bernardo, que lo hace admirablemente, fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos las hicimos nosotros, y yo hice después desto todo el dorado gravado de los retablos...». ¹² El testimonio de Vargas es

10 Mesa, José de y Gisbert, Teresa: *Bitti un Pintor Manierista en Sudamérica*. La Paz, 1974, págs. 13-18.

11 *Ibidem*, págs. 24-114.

12 Egaña, Antonio: *Monumenta Peruviana*. III, Roma, 1961, pág. 508.

muy claro. La obra principal de los retablos mayor y colaterales de la Iglesia de San Pedro de Lima fue realizada por Bitti y Vargas. Ambos intervinieron en el trabajo; la traza y ejecución arquitectónica más el dorado fue del cordobés, en tanto que la pintura de cuadros la hizo el italiano, trabajando ambos en la talla de molduras e imágenes. En consecuencia se puede afirmar que recién llegado al Perú, Bitti asumió además de la tarea de pintor, la de escultor. Ahora bien, conviene decir que el arte de Bitti en el campo de la escultura no sigue los lineamientos de la escuela italiana, sino que se ordena dentro de las técnicas y tradición española, es decir, la talla de madera, el estofado, dorado y policromado de ascendencia medieval. Obsérvese que de principio Bitti no conoce muy bien la técnica del dorado y esgrafiado, que en el caso de Lima es realizado por Vargas.

El trabajo de estos retablos debió ser largo pues Bitti permanece en Lima desde 1576 hasta comienzos de 1582. De la obra reseñada hoy no queda nada. En efecto, la segunda iglesia de San Pedro fue demolida a comienzos de 1624 para dar cabida a la actual. El retablo mayor con las pinturas de Bitti fue trasladado en 1660-62 a la capilla de Santo Niño de Huanca. La Carta Anua de estos años muestra que el retablo de Bitti fue renovado y quedó en muy buen estado: «En una capilla en que estaba el retablo de la iglesia vieja que antes tenía figuras de medio relieve de gran primor y pinturas de aquél gran pintor hermano B. Bitti estaba por el tiempo muy deslucido y estos indios lo han dorado de nuevo y ha salido tan hermoso que no le hace ventaja ninguno». Esto demuestra que el retablo existía en todo su esplendor en 1660-62 y que la fama de Bitti era grande más de cincuenta años después de su muerte.¹³

En el transcurso del tiempo, se fueron desguazando y perdiendo. Quizás los tableros pintados salieron al exterior o se hallen en alguna colección particular. Por las escuetas noticias del jesuita y artista español Vargas, es difícil juzgar sobre estas

13 Vargas Ugarte, Rubén: *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima, 1963, págs. 21 y 36; Capel, Antonio: *La Iglesia de San Pedro de Lima*. Lima, 1969, págs. 52-62. CARTAS ANUAS DE LA COMPAÑIA DE JESUS, años 1660-61-62. Archivo del Padre Rubén Vargas Ugarte, Lima.

obras, pero debieron ser de estilo manierista y muy bien hechas a juzgar por las similares del Cuzco que aún se conservan y las cuales describiremos más adelante.

BITTI EN EL CUZCO

De acuerdo a la afirmación del hermano Pedro de Vargas, terminado el retablo de Lima, «vino el hermano Bernardo al Cuzco a comenzar otro, donde estuvo año y medio». ¹⁴

Los jesuitas ingresaron en el Cuzco encabezados por el padre Jerónimo Ruiz del Portillo el año 1571; iban en la expedición que acompañaba al Virrey Toledo. Como sitio para su iglesia les fue señalado el antiguo templo incaico «Amaru Cancha» o «Casa de la Serpiente». ¹⁵ Se inició la obra del templo alrededor de 1584-1585; ¹⁶ en dicho año el Rector padre Teruel escribe al General de la Orden que podía acabarse el adorno interior en dos años más. ¹⁷ El edificio es obra del arquitecto Juan Ruiz, andaluz del Puerto de Santa María, que el catálogo de jesuitas peruanos de 1583 califica como «oficial de arquitectura». ¹⁸

Enviado por sus superiores, Bitti viaja por primera vez a la sierra peruana en 1583; en el Cuzco permanecerá hasta fines de 1584. Su obra principal en este lugar es el retablo mayor de la nueva iglesia. Así los testifica el hermano Vargas: «hizo los tableros de pincel que lleva y algunas figuras de bulto y medio relieve...». Según el propio informante el retablo aún no estaba acabado para comienzos de 1585: «Será a mi parecer acabado de aquí a dos años y medio» y en cuanto a la calidad y tamaño agrega: «Será mejor que el del Colegio de Lima este retablo del Cuzco, es el que tiene más que hacer de todo lo que ay en esta

14 Egaña, Antonio, ob. cit., III, pág. 508-509.

15 Vargas Ugarte, Rubén: *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Tomo I, Burgos, 1963-1964, págs. 71-73.

16 Mesa, José y Gisbert, Teresa: *Planos de iglesias jesuíticas*. La Paz, 1979, págs. 68-69.

17 Egaña, Antonio, ob. cit., III, págs. 527-528.

18 *Ibidem*, III, pág. 228.

Provincia, porque todo lo demás es de menor importancia...». ¹⁹ Conocemos otra descripción de este importante retablo, la del padre Antonio de Vega, cronista del Colegio del Cuzco, quién dice refiriéndose a la importante obra acabada y que fue realizada en el período del Rector, padre Diego de Torres Bollo: «Y antes de esto doró y asentó el retablo de la capilla mayor, el cual había acabado con mucha costa su predecesor, el padre José Teruel y a juicio de todos los entalladores y pintores y buenos oficiales de todo el reino, es la obra más grande y hermosa y de más primor que hay en todo él, en bultos, imágenes, vista, autoridad, pincel y proporción. Está en medio de él rícamente pintada la Transfiguración del Señor de pincel, que es la advocación de nuestro templo». El tabernáculo del retablo añade el mismo cronista: «es de linda traza y todo él de la forma y manera del retablo, doradas las columnas pirámides y capitel (chapel) con ricas iluminaciones y esmaltes». ²⁰ Poco se puede juzgar sobre la grandeza de este retablo que por las noticias de los testigos de la época, fue obra singular. Importante debió ser para durar en su trabajo tres años y medio.

En carta que escribe el padre Teruel al General Acquaviva, fechada en Cuzco el 27 de enero de 1585, refiriéndose al estado del retablo especifica «y el retablo van hechos dos cuerpos, que, acabando, dizen será de valor de más de quince mill ducados». ²¹ De esta noticia se desprende que el retablo tenía más de dos cuerpos y que cuando Bitti partió (fines de 1584) para Juli, estaba el retablo terminado en la parte de talla y pintura hasta el segundo cuerpo.

La obra sólo puede juzgarse a través de los pocos retablos de aquella época que nos quedan hoy en otras iglesias peruanas y bolivianas en forma parcial o total: los retablos laterales de Huaro, el lateral de San Pedro de Acora, y el más completo, el de los Santos Franciscanos de Ancoraimes (Bolivia) obra de Gó-

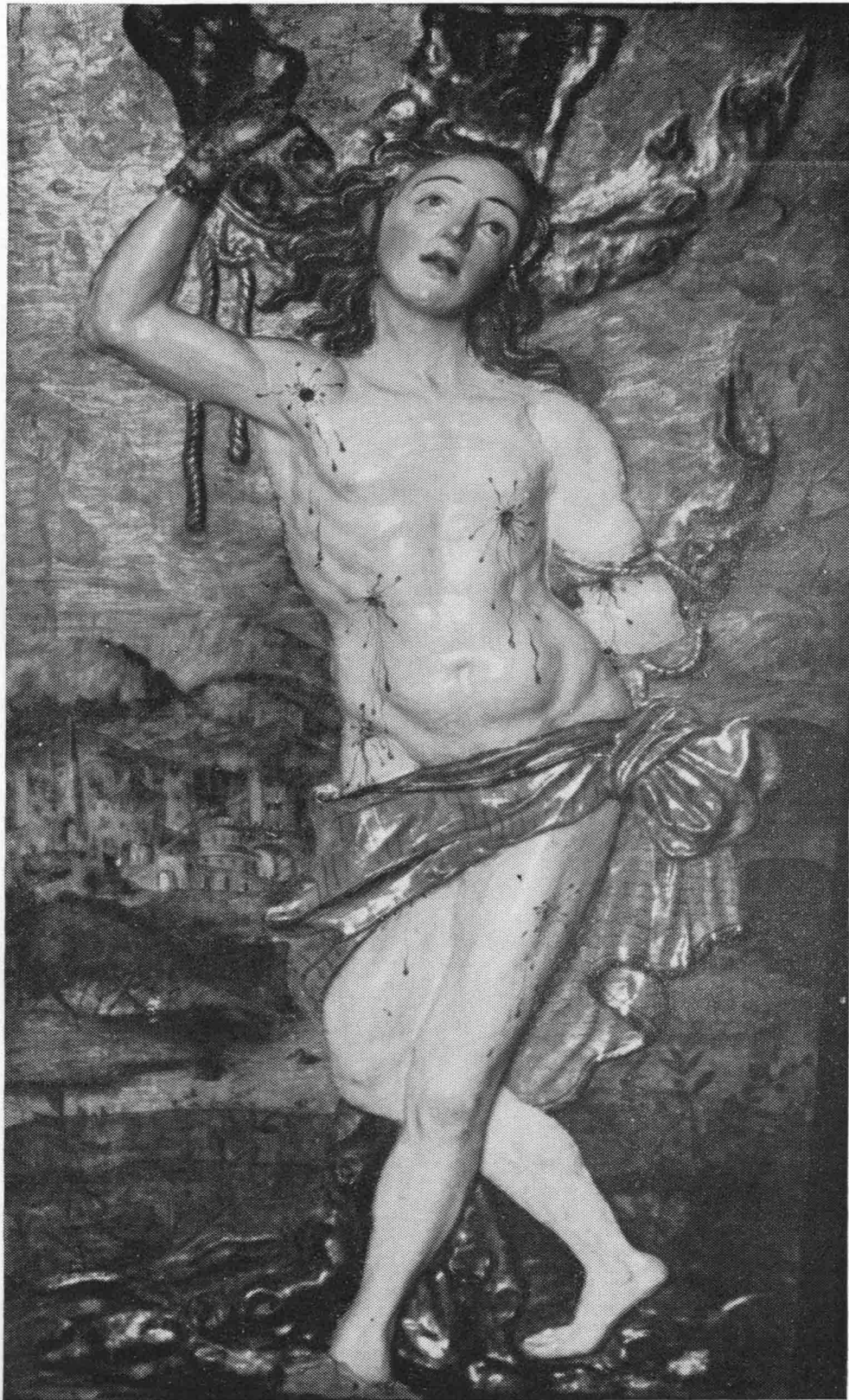
¹⁹ Egaña, Antonio, ob. cit., II, pág. 509.

²⁰ Vega, Antonio de: *Historia o enarración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco destes reynos del Perú desde su fundación hasta hoy Primero de Noviembre Día de Todos Santos año de 1600*. Edición y prólogo de Rubén Vargas Ugarte. Lima, 1948, pág. 38.

²¹ Egaña, Antonio, ob. cit., III, pág. 527.



Lám. 1. Bernardo Bitti-Pedro de Vargas. Santiago Apóstol. Relieve en maguey del antiguo retablo mayor de la Compañía. Hoy en el Museo histórico regional. Cuzco.



Lám. 2. Bernardo Bitti-Pedro de Vargas. San Sebastián. Relieve en maguey del antiguo retablo mayor de la Compañía. Hoy en el Museo histórico regional. Cuzco.



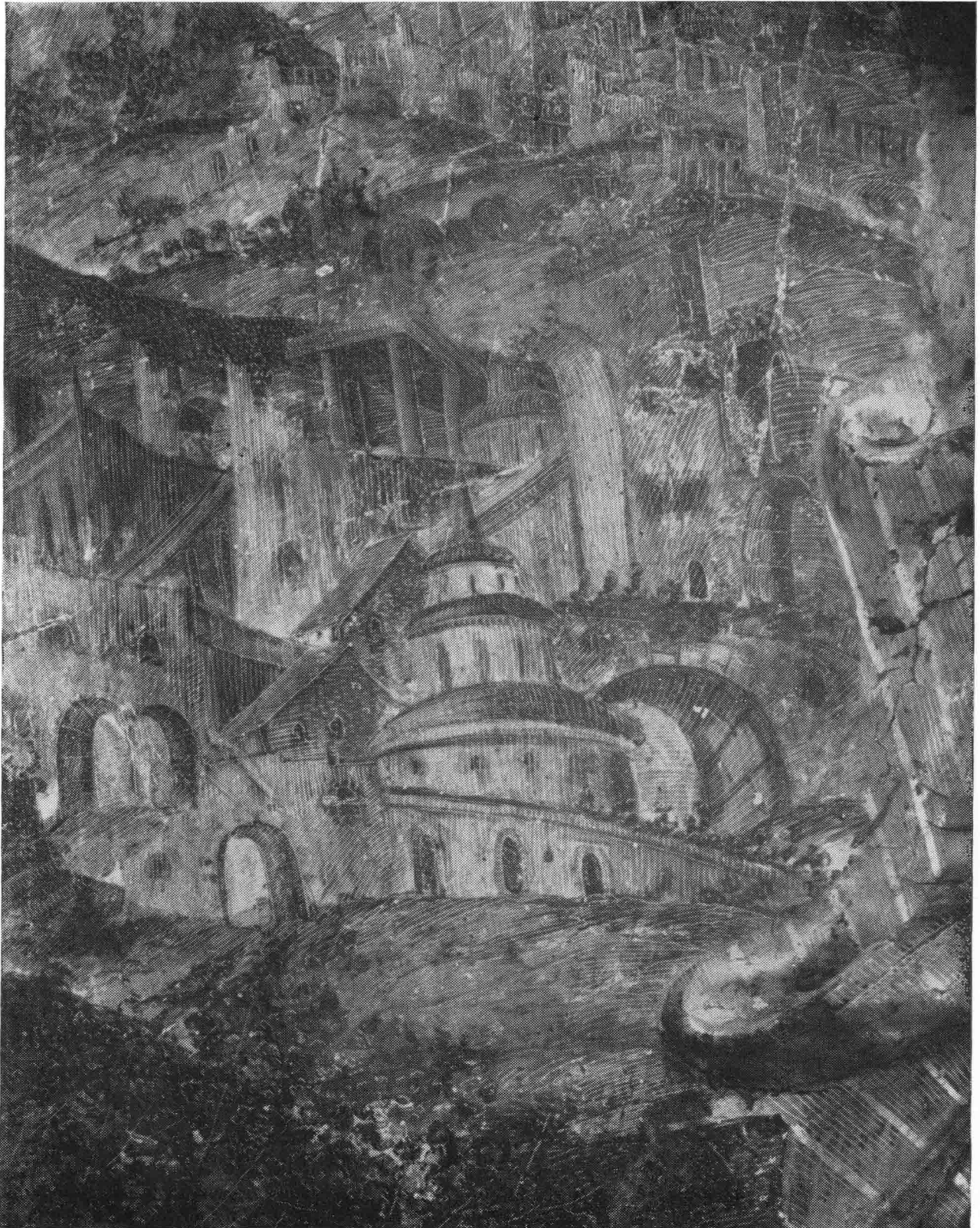
Lám. 3. Bernardo Bitti-Pedro de Vargas. Santa Margarita. (Del mismo retablo que las láminas anteriores).



Lám. 4. Bernardo Bitti-Pedro de Vargas. San Ignacio de Antioquia.
(Del mismo retablo).



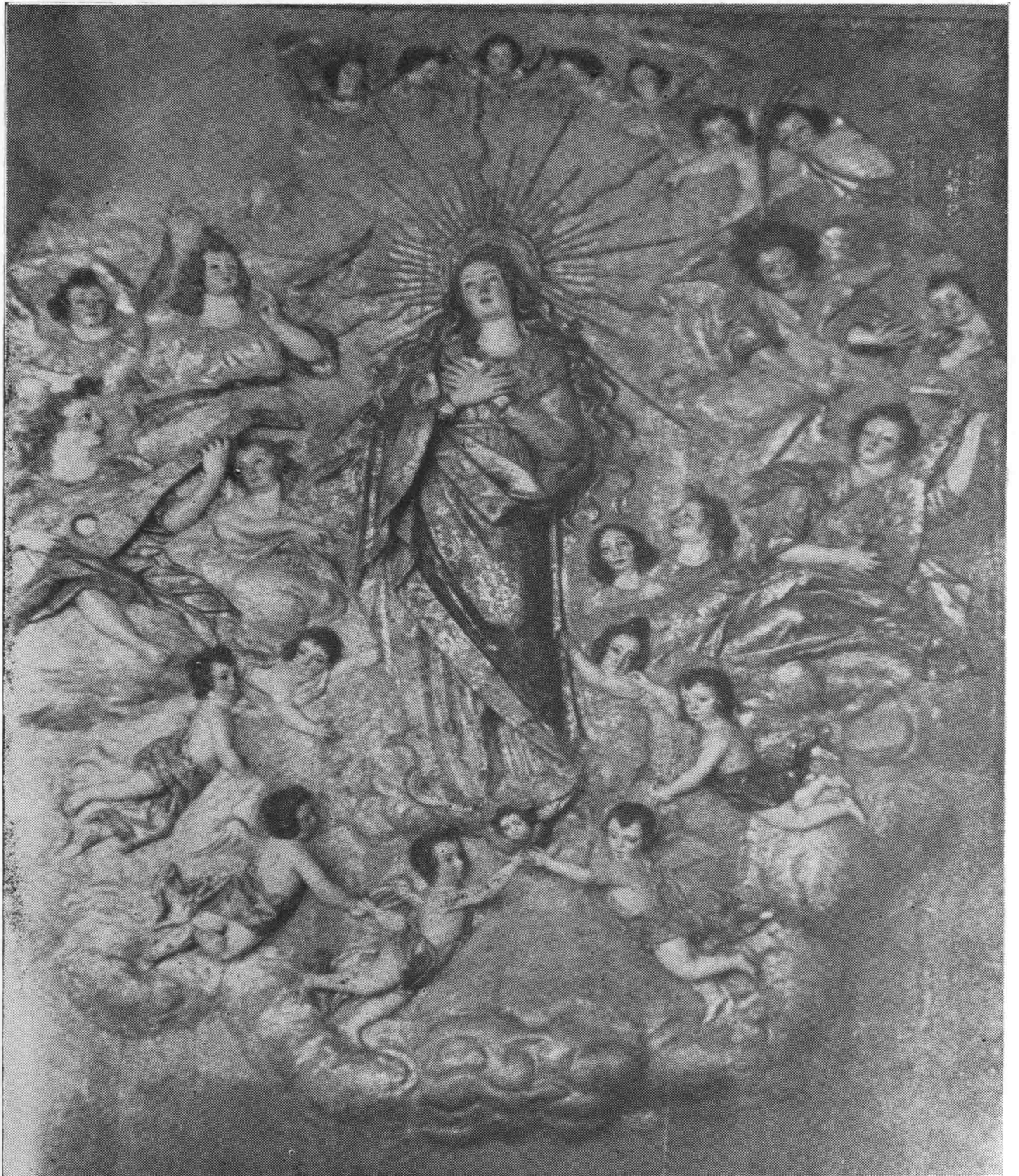
Lám. 5. Bernardo Bitti-Pedro de Vargas. San Gregorio Magno.
(Del mismo retablo).



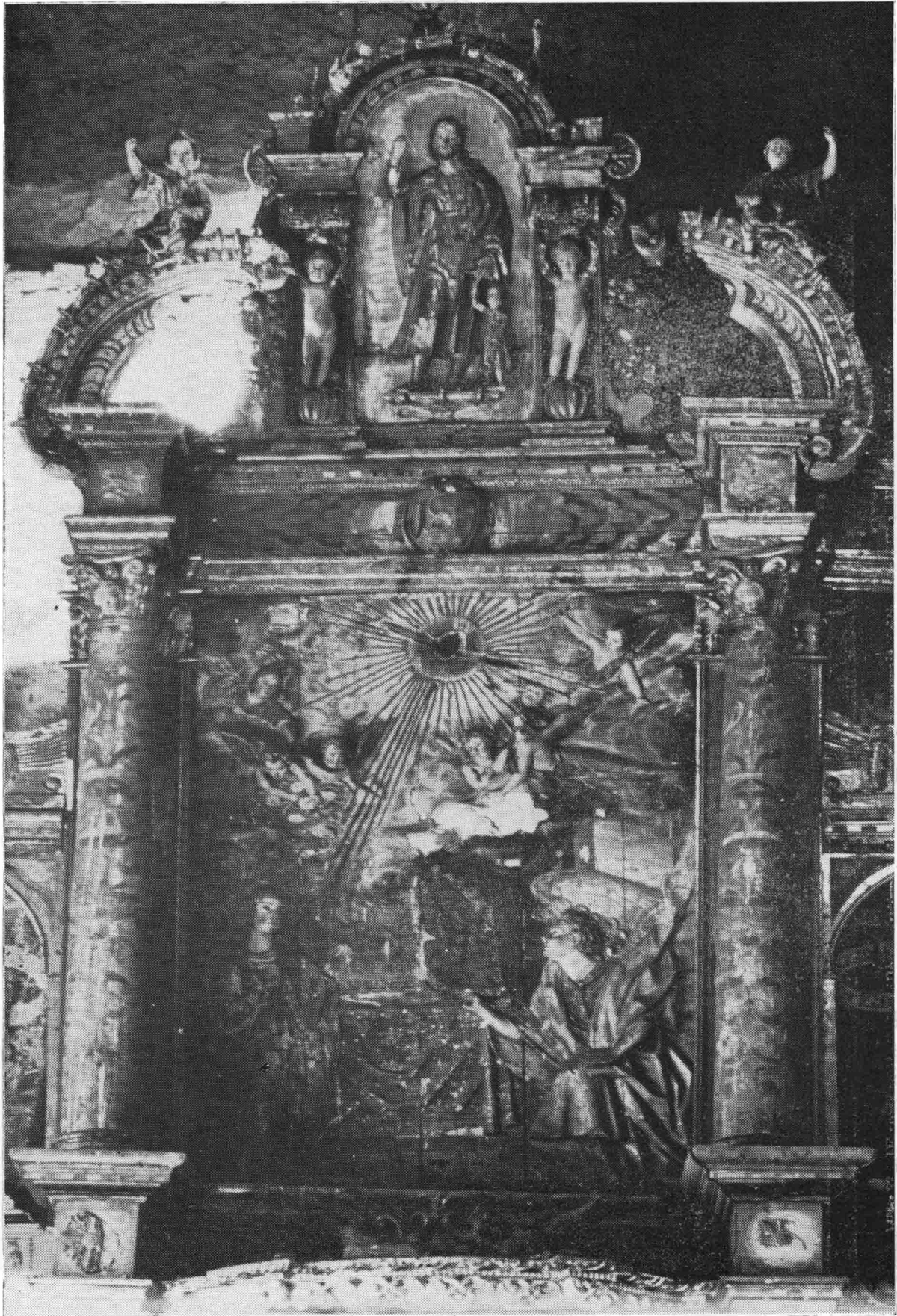
Lám. 6. Pedro de Vargas. Ciudad ideal. Dorado, estofado y esgrafiado. Detalle del relieve de San Sebastián. Museo histórico regional. Cuzco.



Lám. 7. Bernardo Bitti(?). Niño Jesús. Escultura en maguey.
Iglesia de la Asunción. Juli. (Departamento de Puno. Perú).



Lám. 8. Bernardo Bitti. Relieve de la Asunción. Maguey. Iglesia de la Asunción, Juli. (Departamento de Puno. Perú).



Lám. 9.—Bernardo Bitti (?). Retablo de la Inmaculada Concepción. Segundo cuerpo y coronación. Iglesia de San Pedro. Acora. (Departamento de Puno. Perú).



Lám. 10. Bernardo Bitti. Retablo de la Inmaculada Concepción. Relieves e imagen de maguey. Capilla de Challapampa. (Departamento de Puno. Perú).



Lám. 11. Bernardo Bitti. Arcángel San Miguel. Detalle del retablo de la capilla de Challapampa. (Puno, Perú).



Lám. 12. Bernardo Bitti. San Juan Evangelista. Vista frontal y detalle.
Iglesia de San Juan. Acora. (Departamento de Puno. Perú).



Lám. 13. Detalle de la anterior.



Lám. 13. Detalle de la anterior.

mez Hernández Galván ejecutado hacia 1582, y el de Gómez y Andrés Hernández en la Merced de Sucre del cual sólo se conservan dos cuerpos y el banco. Los dos últimos son exclusivamente de escultura y muestran una gran elegancia y prestancia de formas. Aunque cerca de veinte años posterior, el proyecto del retablo mayor de la Catedral de Chuquisaca, obra de otro italiano, Giuseppe Pastorello, da una idea de como era un retablo de la época en pintura y escultura.²² El retablo de la Compañía debió ser mayor y con más tableros de pintura y medio relieve. Hasta hoy se creía totalmente perdida esta importante obra de Bitti y Vargas. Sin embargo, gracias a la acuciosidad y perseverancia de don Teófilo Benavente del Cuzco, se ha podido descubrir cinco tablas de medio relieve que pertenecen a la mano de Bitti que trabajó en colaboración con Vargas. Proviene del retablo de la Compañía del Cuzco y fueron salvadas de la destrucción del terremoto de 1650 que asoló la ciudad incaica y que arruinó gran parte de la iglesia jesuítica. Se hallan actualmente en el Museo Histórico Regional. Los cinco tableros son desiguales en tamaño; dos rectangulares alargados representan a San Sebastián y Santiago (0,69 x 1,40), dos cuadros que tiene por tema San Ignacio de Antioquía y Santa Margarita (1,06 x 1,32) y uno rectangular menor (0,88 x 1,30) que tiene la efigie de San Gregorio Magno Papa. Todos ellos se hallan estofados y esgrafiados; algunos han perdido partes salientes del relieve como los brazos (Santa Margarita) y mano San Gregorio, en lo demás su estado de conservación es aceptable. En una tarja se lee: «IHS», que sin duda es la sigla del dorador Pedro de Vargas. La encontramos en la orla del manto de Santiago y aparece también en una pintura de Quito la «Asunción» que se le puede atribuir y se halla en la Catedral (Láms. 1 a 6).

Lo que más llama la atención en estos relieve es el material: se trata de maguey que hasta el presente se creía un material exclusivamente empleado por los indios. En efecto la imagen de la Virgen de Copacabana, obra del indio Tito Yupanqui y entroni-

²² Mesa, José de y Gisbert, Teresa: *Escultura Virreinal en...*, ob. cit., págs. 51-57, 63-67, figs. 17, 19-30; 39.

zada en el Santuario de su nombre en 1582, un año antes del inicio del retablo de Cuzco, está ejecutada en este material y sería la referencia documentada más temprana que tenemos del empleo de este material.²³ En España e Italia se usaba para la talla el cedro y otras coníferas como se puede demostrar ampliamente por las referencias de contratos, tratados del arte, etc. Es evidente que Bitti empleó el maguey en sus figuras de medio relieve, esto debió obedecer por una parte a la falta de madera, así lo atestigua el cronista Vega cuando se refiere a la cubierta de la iglesia «cubrió también el dicho padre Teruel... todo el cuerpo de la Iglesia con maderamiento, tirantes y tablazón de madera de cedro incorruptible, traída por cerros y valle ásperos, a hombros de indios de 18 y 20 leguas de aquí, de la provincia de los Andes, y de unas quebradas del valle de Amaybamba...». ²⁴ La dificultad de conseguir la madera es tan grande que el cronista jesuita la califica de «grande y heroica»; a la escasez de madera se une el hecho de que los indios trabajan el maguey. Bitti y Vargas adoptan esta técnica nativa, más acorde con su calidad de pintores, en lugar de la técnica de la escultura en cedro propia de europeos. En esta oportunidad crea Bitti tipos de singular belleza y elegancia en escultura. Así puede verse en la imagen de Santiago Apóstol, muy relacionado estilísticamente con la pintura de Santiago que Bitti hizo para el retablo de Chuquisaca. La posición de las piernas, tan características del manierismo, muestra una invariante que el pintor italiano empleará frecuentemente. Otro tanto sucede con el San Sebastián cuyas piernas cruzadas recuerdan la actitud del Cristo atado a la columna de San Miguel de Chuquisaca. Esta figura tiene concomitancias con algunas pinturas de la escuela sevillana, como la de Vasco de Pereira, fechada en 1562, y que se halla en Sanlúcar, lugar por el que ciertamente Bitti pasó.²⁵ Sin embargo, la obra de Bitti tiene mucho más similitud, una casi identidad, con el cuadro de San Sebastián, en el Museo

²³ *Ibidem*, págs. 22-23; 81-82.

²⁴ Vega, Antonio de, *ob. cit.*, pág. 35.

²⁵ Angulo Iñiguez, Diego: *Pintura del Renacimiento*, en «*Ars Hispaniae*», vol. XII, Madrid, 1954, pág. 314, fig. 331.

del Ermitage, obra de Bernardino Luini, catalogada y datada.²⁶ San Ignacio de Antioquía, es un relieve lleno de patetismo y fuerza expresiva en tanto que Santa Margarita que le hace par muestra un sentido de belleza tranquila y amable. La figura de San Gregorio es quizás la más extremadamente manierista en su actitud forzada y artificial tan característica de este estilo. Lo quebrado de esta figura que se contorsiona no se volverá a repetir en la obra del pintor italiano. Son muestra muy interesante de anticlasicismo los relieves del fondo de las pinturas, esgrafiados y dorados, que representan edificios medievales en torno a San Sebastián y San Ignacio. En este último hay una cierta referencia al Castillo de Sant'Angelo, monumento romano que debió impresionar vivamente a nuestro pintor durante su estancia romana.

En la parte posterior de los tableros de Santa Margarita y San Ignacio de Antioquía hay dos representaciones de jesuitas que originalmente fueron de medio relieve y que han desaparecido. Sólo quedan los dorados y el esgrafiado. Por la iconografía de los fondos se puede deducir que representaban a Ignacio de Loyola y Francisco Javier. Dado que los mencionados tableros tienen pivotes a los costados se puede suponer que pertenecieron al tabernáculo o sagrario del retablo y que los Santos Ignacio de Antioquía y Margarita se miraban desde el exterior, en tanto que las figuras de jesuitas quedaban siempre cerradas hacia el interior. Estas figuras fueron realizadas posteriormente ya que tanto San Ignacio de Loyola como San Francisco Javier fueron canonizados tres décadas después.²⁷

Hay que indicar que los relieves mencionados utilizan como técnica la del maguey, usada al parecer por los indios y aprendida de ellos por los jesuitas Bitti y Vargas, «hubimos de hacernos escultores» reza el testimonio del artista español. Qué técnica más fácil para quien no conoce el manejo de la gubia; modelado de estuco sobre una tela encolada que se fija al tablero que sirve

26 Ottino Della Chiesa, Angela: *Leonardo*. Madrid, 1967, págs. 113-114 y figura 92.

27 El restaurador de las obras, Sr. Pedro Querejazu, nos indica que la técnica de estas dos piezas es diferente y posterior.

de base. El alma de la escultura es el atado o «tauca» de maguey, que produce el bulto inicial, todos los relieves del Cuzco están realizados en la misma técnica.

Nos encontramos pues ante dos pintores, que usando la técnica indígena, hacen una serie de relieves que por fuerza han de tener una concepción más pictórica que volumétrica, Vargas en la carta citada dice refiriéndose al retablo de Cuzco «porque toda la talla y figuras de ellos la hicimos nosotros». Añade «vino el hermano Bernardo Bitti al Cuzco... donde estuvo año y medio e hizo los retablos de pincel que lleva algunas figuras de bulto y medio relieve y dejólo así porque el Provincial lo envió a Juli y Chuquiabo... yo estoy acabando el (retablo) del Cuzco y haciendo muchas figuras de bulto y medio relieve...».

La sigla IHS con una Cruz encima que encontramos en el Santiago, en la Inmaculada de Quito y más tarde en el retablo de Acora y en el de Challapampa, aparece ser el equivalente de una firma, que bien no señala a una persona determinada Bitti o Vargas por ejemplo, la usan estos artistas jesuitas en sus obras.

Este grupo de relieves, saldo de la monumental obra del retablo de la Compañía del Cuzco, prueban que éste fue obra de gran calidad y como afirman los cronistas de la época de las mejores que se produjeron en el virreinato durante el período. En cuanto a los tableros pintados, nada podemos decir porque aparentemente han desaparecido. Sólo que la «Transfiguración» que fue seguramente repintado en el siglo XVII, obra de un seguidor del maestro, apenas refleja la composición original perdida.

Una obra importante del hermano Bitti es la realizada para la mencionada Cofradía de Indios: «y con este mismo primor y riqueza hizo el dicho hermano Mosquera para la cofradía de los yndios de este colegio, las andas de plata, con un Niño Jesús que para ellas hizo el hermano Bernardo Bitti, obra también en que no tiene igual en esta ciudad en aquel género».²⁸

Dicha imagen ha desaparecido. La única documentación que sobre ella tenemos es una pintura de la serie del Corpus que originalmente perteneció a la Iglesia de Santa Ana, en la que se

28 Vega, Antonio de, ob. cit., pág. 41.

vé la Cofradía de Indios. En el cuadro que titula «Los Padres Jesuitas, salen de su iglesia para recibir la Procesión»²⁹ se muestra una anda portada por indios en cuya partes superior, sobre delicada y artística peana, aparece un Niño Jesús, vestido del cual sólo se advierte la cabeza y manos. Por su factura quizás se pueda comparar con una imagen en maguey que existe en la Iglesia de la Asunción de Juli y que por su ejecución en molde y ciertas características podría considerarse como una copia o réplica del original de Bitti. En los rasgos de la cara se puede advertir la típica expresión de los angelitos de Bitti, lo mismo que en la factura de los cabellos (Lám. 7).

JULI

La labor de Bitti en el Cuzco fue bruscamente interrumpida como señala el prolijo hermano en su importante carta de 18 de enero de 1585: «y dejólo así porque el Padre Provincial lo enbió a Juli».³⁰

Los pueblos de la orilla occidental del Lago Titicaca habían sido misionados desde los primeros días de la conquista por los frailes dominicos. Allí realizaron su labor apostólica Fray Domingo de Santo Tomás, Tomás de San Martín y Fray Agustín de Formisedo. Fundaron pueblos e iglesias entre los aimaras de la zona en Copacabana, Zepita, Pomata, Juli, Acora, Ilave, Chucuito y Paucarcolla. La labor evangelizadora fue fructífera, pero como toda obra de los días de la conquista muy controvertida aún en la misma época.³¹

El pueblo más importante de estas misiones era Juli, y allí llegaron los primeros jesuitas con el P. Bracamonte a la cabeza. En 1579, de acuerdo a la información del padre Acosta provincial de la orden, los residentes entre padres y hermanos eran

29 Mariátegui Oliva, Ricardo: *Pintura Cuzqueña del siglo XVII. Los maravillosos lienzos existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima, 1951, págs. 30 y 61, lám. XI.

30 Egafía, Antonio, ob. cit., III, págs. 508-509.

31 Meléndez, Fray Juan: *Tesoros Verdaderos de Indios*, I, Roma, 1681, págs. 42-43; 100; 127-129; Cuentas Zabala, Luis Alberto: *Chucuito*. Puno, 1928, pág. 119.

ocho.³² Los dominicos habían creado allí tres parroquias que respondían a otras tantas parcialidades indígenas: Santo Tomás, La Asunción y San Juan Bautista. Para 1579 se había hecho cargo de Santo Tomás el jesuita Diego Martínez con dos padres, otros dos tenían Nuestra Señora y San Juan Bautista, cada uno con un ayudante. Residían en un «monasterio» que dejaron los dominicos y en el que encontraron «la mejor comodidad para poder tener recogimiento y vivir casi como el Colegio de la Compañía». ³³

En torno a Bitti, se plantea el problema de cuál fue el trabajo que hizo en este su primer viaje a Juli. Si nos guiamos por los documentos, éstos hablan de un retablo de seis imágenes. A 12 de febrero de 1584 el Rector de Juli, padre Diego de Torres se queja al General padre Claudio Acquaviva que el Provincial del Perú les quiere obligar a que haga «un hermano pintor seis imágenes, por las guales quiere mill ducados y hacerse an en dos meses». ³⁴ Esto concuerda con la carta que casi un año después, escribe el padre Diego de Torres nuevamente al General en 10 de enero de 1585 en que le comunica: «Aunque para todo nos a apreatado arto mill y trecientos pesos que el Padre Provincial sacó desta doctrina para el Collegio de Arequipa por aver trabajado aquí dos meses el hermano Bernardo el pintor, en un retablo...». ³⁵

Las Iglesias de Juli han sufrido una serie de cambios en su decoración en el período barroco (hacia 1650), por esto sólo quedan algunos fragmentos de retablos renacentistas, y, eso sí, varios cuadros que son de Bitti y su escuela. De esta manera el trabajo de Bitti «en un retablo» de Juli durante los meses finales de 1584 es difícil de precisar. Nos inclinamos a creer que en esta primera estancia en Juli realizó un retablo para la Asunción, con un relieve que pasó a ocupar un lugar secundario cuando se hizo un nuevo retablo de pintura para la misma iglesia. El relieve, hoy restaurado, se hallaba en bastante mal estado (Lám. 8). El mate-

32 *Ibíd.*

33 Egaña, Antonio, *ob. cit.*, II, pág. 268.

34 *Ibíd.*, III, pág. 361.

35 *Ibíd.*, pág. 514.

rial es maguey, el mismo empleado en los relieves del retablo de Cuzco. Soria atribuye este relieve a Bitti por sus relaciones formales con el cuadro de la «coronación de la virgen» en San Pedro de Lima.³⁶

A partir de 1585 hasta 1591 carecemos de noticias documentales sobre la obra de Bitti, pero los testimonios indirectos demuestran que gran parte de este tiempo lo pasó en Juli y pueblos aledaños, en el trabajo de los retablos de las mencionadas iglesias.³⁷

Sabemos que los retablos estuvieron concluidos para 1592, año en el que el Virrey García Hurtado de Mendoza da órdenes para atender económicamente los retablos de Juli.³⁸ Esta disposición estaba acorde con el «status» de Juli que era encomienda real. De acuerdo a Real Cédula, el Virrey Toledo en 27 de febrero de 1575, el Rey se compromete a pagar el tercio del costo y ornato de las iglesias a más del mantenimiento ulterior. Cumpliendo la disposición virreinal Juan Vidal, juez y contador de la ciudad y provincia de Chucuito en cuyo distrito se hallaba Juli, en autos obrados a 26 de agosto de 1592 «hace tasar las obras de los retablos de Juli y los colores y oro que era necesario para ello» y encuentra que sobre el valor total, debe pagar 8.184 pesos

36 Soria, Martín S.: *La Pintura del siglo XVI*. Lima, 1951, pág. 57; Mesa, J. de y Gisbert, Teresa: *Escultura virreinal...*, pág. 59.

37 Stastsny, Francisco: *Mateo Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI*, en «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas». 22, Buenos Aires, 1969, pág. 29, coincide en señalar la estancia en Juli por estos años. 1586-92, aunque difiere de nuestra aseveración: 1585-1591 en uno antes y otro después. Soria, ob. cit., no señala fecha para esta segunda estancia en Juli; en *Pintores italianos en sudamérica en 1575 y 1628*, en «Saggi e memorie di storia dell'arte», Venezia, 1965, pág. 122, refiriéndose al retablo de San Pedro de Acora, indica: «creo que Bitti hizo este retablo en 1585 y 1595». Ni Stastsny ni Soria han usado los documentos de la *Monumenta Peruana*, publicados por Egaña, que aclaran el problema.

38 Vargas Ugarte, Rubén: *Manuscritos Peruanos de la Biblioteca Nacional de Lima*, III, Lima, 1940, pág. 19. «Recaudos del Virrey D. García sobre los retablos de Juli, 1592». Existe otra disposición del mismo Virrey: «Testimonio de la provisión del Virrey García Hurtado de Mendoza, para que se den ornamentos a las iglesias de Juli y se ayude a edificar dichas iglesias, 1591. *Ibidem*, pág. 32. El Virrey dió también otra orden para acabar las iglesias: «Provisión del Marqués de Cañete para que se den los indios necesarios para acabar la fábrica de las iglesias» 1592. *Ibidem*, pág. 31. Todo lo cual abona en favor de la conclusión de las mismas en este período, 1591-1592.

que corresponden al precio real previo descuento del quinto que alcanza a 1.250 pesos, esta cantidad se hace efectiva al Rector de la Compañía de Juli, padre Antonio de Ayanz.³⁹ Datos de 1584 evalúan el gasto de la Compañía en los cuatro retablos en 12.000 pesos, añadiendo que «en especial puso el hermano Bernardo (Bitti) su trabajo que fue y es lo principal de los retablos».⁴⁰

En esta segunda estancia de Bitti en Juli o la posterior de 1602, debieron realizarse varias obras escultóricas, algunas de ellas atribuidas a Bitti, por Martín S. Soria.⁴¹ Se trata de uno de los retablos laterales de la Iglesia de San Pedro de Acora. El mencionado retablo, de dos cuerpos, tiene un relieve de la Anunciación en la parte alta y cuatro ángeles flanqueando el nicho inferior (Lám. 9). Los relieves tienen directa relación con el relieve de la iglesia de la Asunción de Juli, especialmente la «Anunciación». Las tarjas en el banco del retablo con niños tenantes reproducen la figura del Niño Jesús de Juli. Quizás las figuras mejores son las que flanquean la hornacina principal: dos arcángeles de gran calidad escultórica y acentuado manierismo con la típica posición de las piernas cruzadas. La vestimenta romana y la elegancia general de composición, las hace figuras de gran calidad.

Tiene relación con el retablo de Acora, otro retablo, recientemente descubierto en el pueblo de Challapampa, muy próximo a Juli, en el departamento de Puno (Perú). Este retablo que proviene de las misiones jesuitas del lago, como lo atestigua el IHS, es de gran calidad. Flanquean la hornacina central dos ángeles adolescentes, que tienen la misma gracia de los de Acora (Láminas 10 y 11). Las cuatro figuras acusan una sola mano, sin duda al de Bitti. El coro angélico que rodea la tarja del IHS, tiene parentesco con los angelitos del relieve de la Asunción de Juli. Todas son piezas extraordinarias dentro de la escultura virreinal.⁴²

La escultura en bulto del titular de la Parroquia de San

39 Egaña, ob. cit., V, págs. 177-178 y nota 2.

40 Vargas Ugarte, Rubén: *Manuscritos Peruanos*. V, Lima, 1974, págs. 181-182.

41 Soria, ob. cit., págs. 57-58.

42 Salazar, Teófilo: *Bernardo Bitti escultor*, en «Arte y Arqueología», núm. 3. La Paz, 1974, pág. 135.

Juan de Acora, es obra manierista de consideración (Lám. 12). El santo con los pies muy juntos, tiene esa postura inestable propia del manierismo; la vestidura se recoge ajustada sobre el cuerpo y las manos gesticulan. El rostro es lo mejor de la imagen, con su cabello dorado asimétricamente caído sobre el rostro, la nariz es recta al modo griego y la boca entreabierta como se ve en algunas obras de Alonso Berruguete.⁴³ San Juan es la mejor escultura en bulto manierista del Virreinato, equivalente a lo que es el retablo de Ancoraimes en media talla.⁴⁴ El crítico Héctor Schenone lo supuso de algún escultor apegado al taller de Juan Bautista Vasquez;⁴⁵ nosotros lo estudiamos entre la escultura manierista de los pueblos del Lago sin relacionarlo directamente con Bitti, hoy a la vista de los relieves del Cuzco, tal vez podamos plantear la pregunta de si este San Juan es también del jesuita italiano.⁴⁶

En el «JHS, Catálogo y memoria de todos los padres y hermanos que ay en esta provincia del Pirú hasta oy 16 de marzo deste año de 1591»⁴⁷ en el acápite referente a «residencia de Juli», entre los hermanos coadjutores en tercero y último lugar aparece el hermano «Bernardo Viti».⁴⁸ Esto demuestra que hasta esa fecha el pintor estaba a orillas del Lago Titicaca terminando los retablos a que hemos hecho mención.

43 Mesa, José de y Gisbert, T.: *Escultura...*, ob. cit., pág. 60.

44 *Ibidem*.

45 Schenone, Héctor: *Esculturas españolas en el Perú*, en «Anales de Arte Americanos e Investigaciones Estéticas», 14. Buenos Aires, 1961, pág. 67.

46 Mesa, José de y Gisbert, T.: *Escultura...*, pág. 60.

47 Egaña, A., ob. cit., IV, pág. 670.

48 *Ibidem*.