



*Pintura
en el Virreinato
del Perú*

*Pintura
en el Virreinato
del Perú*

PINTURA EN EL VIRREINATO DEL PERU

Contenido

| | |
|---|-----|
| Presentación | |
| <i>Dionisio Romero Seminario</i> | 9 |
| <i>Javier Arribas Legaz</i> | 10 |
| Trascendencia de un Programa Cultural | 13 |
| <i>Luis Nieri Galindo</i> | |
| Agradecimiento | 21 |
| Notas para el lector | 27 |
| La Pintura en Lima durante el Virreinato | 31 |
| <i>Jorge Bernales Ballesteros</i> | |
| Influencia Italiana en la Pintura Virreinal | 109 |
| <i>Ricardo Estabridis Cárdenas</i> | |
| La Pintura Virreinal en el Cusco | 167 |
| <i>Luis Enrique Tord</i> | |
| Los Signos del Zodíaco de los Bassano | 213 |
| <i>Juan Manuel Ugarte Eléspuru</i> | |
| Rubens en la Pinacoteca Franciscana | 239 |
| <i>Juan Manuel Ugarte Eléspuru</i> | |
| Zurbarán en Lima | 265 |
| <i>César Pacheco Vélez</i> | |
| Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal | 283 |
| <i>Duncan Kinhead</i> | |
| El Apostolado de la Tercera Orden Franciscana | 303 |
| <i>Luis Enrique Tord</i> | |
| Prefectos Betlemitas por Joseph de Páez | 315 |
| <i>Fernando Silva Santisteban</i> | |
| Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón | 321 |
| <i>Luis Enrique Tord</i> | |
| Catálogo de las Obras Restauradas | 331 |
| Registro de Autores | 401 |
| Registro de Restauradores | 403 |
| Índice de Ilustraciones | 407 |
| Índice Onomástico y Toponímico | 413 |



EL 9 DE ABRIL próximo, fecha que marca el 113 aniversario de la fundación del Banco de Crédito se cumplirán doce años de la primera edición de este libro, *Pintura en el Virreinato del Perú* cuyo tiraje ha alcanzado diez mil quinientos ejemplares hasta la actualidad. Este volumen fue publicado como el Libro de Arte del Centenario, y a los interesantes estudios de los distinguidos investigadores que nos brindaron su colaboración, se sumaron los catálogos bibliográfico, de personas y lugares, así como los créditos correspondientes, que enriquecieron su contenido y sirvieron de modelo para las sucesivas publicaciones.

Esta obra resulta por ello el libro emblemático de la colección Arte y Tesoros del Perú. Más aún, porque en sus páginas se recoge el testimonio de la obra realizada por el Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, creado por el Banco con el propósito de contribuir a la preservación de las obras de arte que se conservan en nuestro país. En el libro se reproducen las fotografías de las obras restauradas en Lima, Arequipa, Cajamarca, Cusco, Huánuco y Trujillo en el periodo 1983 - 1988.

Valga la oportunidad para evocar la figura de Javier Arribas Legaz, Presidente del Directorio en ese entonces, al cual me ligan estrechos lazos familiares y de relaciones de trabajo, y quien tuvo a su cargo las palabras de presentación de este volumen.

Renuevo en esta ocasión el deseo expresado de seguir reeditando, en el futuro cercano, los libros de esta colección iniciada en 1973 y que a la fecha, están en su mayoría agotados.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú

Lima, marzo de 2002

RESULTA MUY GRATO ESCRIBIR estas breves palabras de presentación del Libro de Arte del Centenario de nuestra Institución, que lleva por título "Pintura en el Virreinato del Perú". Este libro constituye el testimonio de la obra realizada por el Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, programa creado por el Banco de Crédito en 1984 y a través del cual se ha podido rescatar importantes obras de arte, que por su estado de deterioro corrían el riesgo de perderse definitivamente. Vimos nacer el programa hace apenas un lustro y comprobamos ahora la magnitud de la obra realizada, que nos permite presentar al público un volumen de las presentes dimensiones.

Hace 18 años, cuando se inició la colección Arte y Tesoros del Perú con un tomo precisamente sobre Pintura Virreinal, Juan Manuel Ugarte Eléspuru señaló el estado precario en que se hallaba este ingente tesoro artístico y la necesidad de proceder, al más breve plazo, a una tarea sistemática de recuperación. Señalaba, también, los grandes vacíos que aún existían en el conocimiento de un capítulo tan importante de la historia del arte peruano, a pesar de la fama que habían alcanzado algunas de nuestras escuelas pictóricas. Se conocía, desde luego, que en Lima y el Cusco, en Arequipa y Trujillo, en Cajamarca y Huamanga, Juli, Pomata y toda la región del lago Titicaca y, por cierto, en las principales ciudades del Alto Perú, que formaron parte del Virreinato, y hasta en pequeños pueblos olvidados, había un caudal extraordinario de pinturas y esculturas que era urgente salvar de su irreversible deterioro.

Por eso en 1984, con ocasión del 450° aniversario de Lima se inició un programa de eventos culturales y rescate de obras de arte que ha superado las metas inicialmente propuestas y que involucra, hoy en día, a seis de las ciudades peruanas más importantes en el desarrollo de la pintura durante los siglos XVI al XIX.

Restaurar una pintura, importante por el renombre de su autor, su singularidad iconográfica o por su valor como testimonio histórico, es revalorarla para siempre como parte del Patrimonio Artístico de la Nación. Incluso desde la perspectiva económica y comercial, uno de los rubros en que se alcanzan las cotizaciones más altas en el comercio internacional es, precisamente, el de la pintura de los grandes maestros, las obras de arte más antiguas o las más escasas dentro de su género. Al

recuperar estos 170 hermosos lienzos, y los que se pueda seguir rescatando en el futuro, no solamente revaloramos en su conjunto el patrimonio artístico nacional, sino que contribuimos además a que templos, conventos, museos, cofradías y otras instituciones, generalmente de escasos recursos, puedan incorporarse a los circuitos turísticos y disponer de ese modo de nuevos medios para solventar sus labores apostólicas y de asistencia social.

El Banco de Crédito del Perú quiso asociar la conmemoración y celebración de su Centenario institucional, en abril de 1989, con tareas de carácter cultural que ponen de manifiesto una característica esencial de su espíritu, sus objetivos, más allá de las actividades financieras: el compromiso e identificación con aquellas metas nacionales que deben alcanzarse por el esfuerzo solidario de toda la comunidad; aquellas acciones que trascienden el momento histórico de una sola generación y perduran en el tiempo; aquellos retos que deben asumirse en el contexto de lo que es un programa integral de desarrollo económico y social. Nuestra Institución sirvió de instrumento de intermediación eficaz entre un patrimonio que debíamos salvar y los artistas y técnicos que podían hacerlo; aportó, con amplitud de visión, los medios económicos y financieros imprescindibles.

Nos complace sinceramente comprobar que la iniciativa del Banco de Crédito del Perú ha sido continuada por otras entidades y personas. Se ha avanzado enormemente en lo que podríamos llamar la toma de conciencia frente a un problema al que no se había dado la debida prioridad y se ha generado un movimiento que nos permite vislumbrar mejoras sustanciales en este ámbito de nuestra realidad cultural.

Hay, finalmente, una faceta de nuestro programa que quisiéramos destacar. La magnitud de la tarea cumplida ha sido posible porque a ella se ha incorporado un conjunto apreciable de personas que han trabajado no sólo con rigor técnico sino también con identificación espiritual; es decir, con auténtica mística y con el sentido de trascendencia de la obra que teníamos entre manos.

Para el Banco de Crédito del Perú, que inicia en estos días una nueva etapa de su vida como institución financiera privada de accionariado difundido, es sumamente grato entregar al pueblo peruano, con motivo de su primer siglo de vida, este testimonio de su patrimonio artístico. En él palpitan también las señas inconfundibles de nuestra identidad como nación, en camino de su plena integración y que aspira a una prosperidad justicieramente compartida por todos los sectores que la forman.

JAVIER ARRIBAS LEGAZ
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú

Lima, abril de 1989



Trascendencia de un Programa Cultural

EN 1984, EL BANCO DE CREDITO DEL PERU dentro del marco de las actividades que había programado para celebrar su Centenario institucional a conmemorarse el 9 de abril de 1989, decidió organizar un evento cultural extraordinario en homenaje al 450º Aniversario de la Fundación de Lima.

En esas circunstancias visitó la Casa Goyeneche, Jorge Bernales Ballesteros, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y Cónsul honorario del Perú en dicha ciudad, con el propósito de registrar para su archivo algunas piezas de arte que se conservan en este local. El Dr. Bernales nos informó entonces de algunas iniciativas que él había promovido para que España se asociara a las celebraciones de los cuatrocientos cincuenta años de Lima de un modo extraordinario y trascendente.

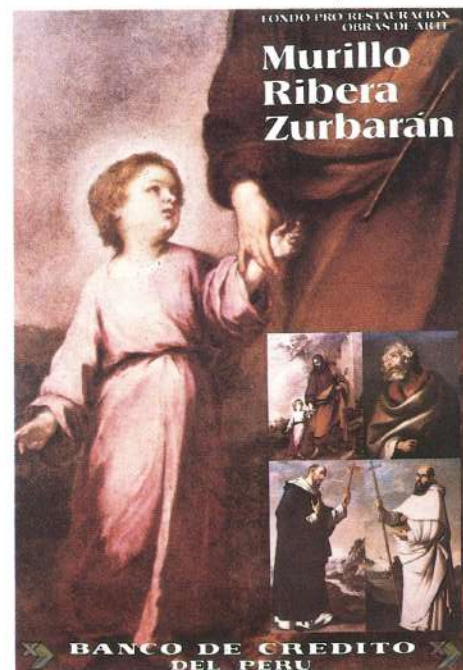
Surgió así, la idea de una exposición de los grandes maestros de la pintura barroca española que tanto habían influido en la pintura virreinal de las escuelas de Lima y del Cusco y, en general, en el arte del Bajo y Alto Perú durante los siglos de su esplendor. Dicho proyecto fue perfilándose y madurando con nuevas iniciativas y aportes así como con el decidido apoyo del Directorio y la Gerencia General del Banco. En el

mes de setiembre de 1984, coincidentes en Madrid por razones académicas don Aurelio Miró Quesada Sosa, Presidente de la Comisión Nacional Peruana del V Centenario del Descubrimiento de América y nuestro asesor cultural doctor César Pacheco Vélez, integrante de dicha comisión, acompañaron al Embajador del Perú en Madrid, Miguel Mujica Gallo para confirmar oficialmente ante el presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y de la Comisión Española del V Centenario, don Luis Yañez Barnuevo, el interés del Banco en participar en el citado proyecto, el cual quedó en principio aprobado y sujeto a futuras precisiones en cuanto a su dimensión. Las gestiones posteriores y las diversas dificultades que se presentaban para un programa de tal envergadura aconsejaron limitar el proyecto a una exposición sobre el Siglo de Oro de la Pintura Sevillana, contando para ello con la decidida colaboración del Museo de Bellas Artes de Sevilla y de su director don Enrique Pareja López.

En diciembre del mismo año, viajó a Madrid Luis Nieri Galindo, Gerente y responsable de las actividades culturales en nuestra Institución, a suscribir el convenio con el ICI y luego a Sevilla para colaborar en la selección de los cuadros que vendrían a Lima. Quedó desde entonces muy claro que la Exposición tendría un carácter mixto: no sólo atravesarían por primera vez el Atlántico algunas de las obras maestras de Francisco Pacheco, Luis de Vargas, Alonso Cano, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan y Lucas Valdés Leal y los mejores representantes de la Escuela Sevillana; sino que también se rescatarían de los templos, monasterios, museos y colecciones privadas de Lima las principales obras atribuidas a dichos maestros, sus talleres y las de aquellos pintores criollos que de un modo patente habían recibido su influencia.

Los cuadros seleccionados en Lima y cuya puesta en valor fue auspiciada por el Banco fueron los siguientes: la serie de los Santos Fundadores atribuida a Zurbarán, del Convento de los Padres Camilos o de la Buena Muerte; un gran lienzo de San José y el Niño atribuido a Murillo; cuatro cuadros de mártires decapitados de la Escuela de Valdés Leal, del Convento de los Descalzos; la serie de la Vida de San Ignacio de Loyola atribuida a Valdés Leal, de la Iglesia de San Pedro; la serie de los Hijos de Jacob o las Doce Tribus de Israel, atribuida al taller de Zurbarán, de la Tercera Orden Franciscana; los Arcángeles zurbaranescos del Monasterio de la Concepción y, por cierto, los principales testimonios del manierismo de Lima tan ligado al desarrollo posterior de la escuela barroca: el lienzo de Jaramillo sobre la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, de los Descalzos; algunas obras de Medoro y cuadros diversos de la Escuela Limeña que delataban la impronta barroca sevillana y se encontraban en museos o colecciones privadas. Algunos de los lienzos debieron ser restaurados íntegramente, otros solamente refrescados y barnizados.

Esta importante tarea era reclamada desde hace mucho tiempo, pues se sabía que lamentablemente desde fines del siglo XVIII la furia antibarroca que impuso en el Perú el gusto neoclásico del Presbítero





Matías Maestro y sus seguidores, llevó a repintar series enteras de valiosos lienzos; posteriormente se habían efectuado restauraciones inexpertas; malas ubicaciones expusieron los cuadros a excesos de luz o de sombra; la intemperie, el correr de las décadas de abandono y muchas otras circunstancias negativas habían destruido casi por completo parte de un patrimonio artístico invaluable dejando hondas huellas en buena porción del que aún se conservaba y era susceptible de una labor de rescate. Las restauraciones se realizaron ahora con rigor profesional, con modernos equipos y de acuerdo a los últimos adelantos técnicos y científicos que garantizan la recuperación de los cuadros para el futuro y lo que es más importante, hacen posible que, de encontrarse nuevos recursos técnicos, los materiales utilizados en el proceso de restauración, se pueden retirar con relativa facilidad dejando así la obra de arte en condiciones de ser nuevamente trabajada. Colaboraron en esta tarea destacados artistas restauradores como Teófilo Salazar, Jaime Rosán, Silvia Stern de Barbosa, Cristina Ferreyros Gildemeister, Elías Carrillo y Carlos Villanueva Carbajal, cada uno con un selecto equipo de colaboradores.

La Exposición se presentó en la Casa de Osambela, restaurada con el apoyo financiero del Banco Central Hipotecario del Perú. El palacete de la antigua calle de Matavilela, hoy jirón Conde de Superunda, uno de los hermosos testimonios de la arquitectura limeña del siglo XVIII, ofrecía en sus dos amplias plantas las mejores posibilidades para la realización del evento. El montaje lo dirigió Martín Bartolomé del Departamento de Exposiciones del ICI; fue designado por el gobierno español como Comisario, Enrique Pareja, y Conservador del legado pictórico traído de Sevilla, el Arquitecto Ignacio Gárate, autor precisamente del anteproyecto de restauración de la Casa de Osambela. Se abrió la exposición al día siguiente de que se realizara la ceremonia de inauguración del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, con la asistencia por dos días consecutivos del señor Presidente Constitucional de la República, don Fernando Belaúnde Terry.

De conformidad al convenio suscrito con el ICI, se imprimió en Madrid un bello catálogo con sendas introducciones del Presidente de esa Institución Luis Yañez y del Presidente del Directorio de nuestro Banco, Dionisio Romero Seminario, quien siempre alentó el programa y con estudios de los profesores Francisco Aguilar Piñól, César Pacheco Vélez y Jorge Bernales Ballesteros. Se editaron también dos hermosos afiches: uno en Madrid con un detalle de La Dolorosa, de Murillo y otro en Lima, con un detalle de la serie de San Ignacio de Valdés Leal, que es uno de los grandes tesoros de la Iglesia limeña de San Pedro. Se acuñaron medallas conmemorativas, con los escudos de Lima y del ICI, y la reproducción de la Santa Rosa, de Murillo.

La Exposición, efectuada en los meses de marzo y abril de 1985, tuvo una acogida realmente extraordinaria. A lo largo de 45 días acudieron cerca de trescientos mil visitantes, dejando muchos de ellos en un libro especial el testimonio de su admiración y reconocimiento por el mensaje de alta calidad estética que se les había ofrecido.

Paralelamente a la exposición se realizó un amplio ciclo de conferencias sobre Lima y el Barroco en el cual participaron Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, R.P. Antonio San Cristóbal, Luis Jaime Cisneros, Luis Enrique Tord, César Pacheco Vélez, Mariano Felipe Paz Soldán, Jorge Bernales y Enrique Pareja López, con una asistencia creciente de público que rebasó la capacidad del auditorio de la Casa de Osambela.

Este importante acontecimiento, también puso en evidencia que la ciudad de Lima guarda en sus templos, conventos y monasterios; museos, colecciones públicas y privadas y hasta en hogares humildes, un tesoro artístico insospechado en lo que se refiere a pintura virreinal. Este fenómeno tiene desde luego un origen y una explicación histórica desde el momento en que Lima, fue la verdadera capital de toda la América española sólo comparable con México. Lamentablemente ese tesoro había sufrido, por la acción del tiempo, la incuria, la ignorancia y el tráfico ilícito, una depredación y un deterioro al que había que ponerle término de inmediato, por la acción conjunta del Estado y de las instituciones con poder económico y financiero que quisieran asumir una tarea de mecenazgo y de responsabilidad ineludible frente a la defensa de nuestro patrimonio.

El Banco de Crédito dio entonces carácter permanente a este programa y lo redimensionó dentro de lo que se denomina FONDO PRO RECUPERACION DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION. Los treinta cuadros restaurados entre octubre del 84 y marzo del 85 se han convertido en los cerca de doscientos lienzos recuperados desde la fecha inicial señalada, hasta el momento, es decir, en menos de cinco años. Para cumplir con esta tarea han llegado a trabajar en oportunidades, contemporáneamente, hasta 39 restauradores.

El presente libro recoge los resultados de este programa en Lima, Arequipa, Cusco, Trujillo y Cajamarca, con un explicable predominio de piezas limeñas recuperadas por la motivación original y por el mayor número, importancia y cercanía de las obras que debían restaurarse.

Varios ensayos y estudios, posteriores a estas páginas, de Jorge Bernales Ballesteros, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Duncan Kinkead, Ricardo Estabridis, Luis Enrique Tord, Fernando Silva Santisteban y César Pacheco Vélez se refieren a los diversos momentos de la pintura virreinal, especialmente limeña, y a los grandes maestros y tendencias que han influido en ella. El catálogo siguiente precisa la significación e importancia de cada uno de los cuadros restaurados, en la ficha correspondiente y con la reproducción del cuadro restaurado. Publicamos también el registro de autores y de restauradores.

La Exposición del 450º Aniversario de Lima generó un movimiento que tuvo luego otras manifestaciones. Así, en diciembre de 1985 y enero de 1986 el Banco realizó una segunda Exposición, esta vez dedicada a "Los Zurbaranes del Convento de la Buena Muerte en Lima", que se presentó en el Museo de Arte y estuvo dedicada, desde luego, a la

el zodiaco en el Perú



Casa de Osambela - Lima, Octubre - Noviembre 1987
Exhibición de Obras de
Los Bassano y Diego Quispe Tito
Restauradas por el

FONDO PRO-RECUPERACION DEL PATRIMONIO
CULTURAL DE LA NACION DEL

BANCO DE CREDITO
DEL PERU


Serie de los Santos Padres Fundadores. El catálogo reproduce toda la serie y numerosos detalles de cada cuadro, contiene textos del Presidente del Directorio del Banco, Dionisio Romero; del Director General del Instituto Nacional de Cultura, Fernando Silva Santisteban; del Presidente del Patronato del Museo de Arte de Lima, Alejandro Miró Quesada Garland; de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, César Pacheco Vélez y Luis Nieri Galindo. El autor de la restauración de la serie, Teófilo Salazar Morales, presentó los criterios técnicos de su tarea y expuso el grado de recuperación a que había llegado esta serie valiosísima, sin duda lo mejor de la presencia de Zurbarán y sus colaboradores en Lima, junto con el célebre Apostolado del Convento de San Francisco El Grande.

En noviembre y diciembre de 1986 el Banco realizó una tercera Exposición de este género en la Casa de Osambela bajo el título "La Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima", en la cual se expusieron la serie de la Pasión de Cristo, atribuida al taller de Pedro Pablo Rubens; la serie de los Santos Apóstoles, atribuida por algunos investigadores al taller de Ribera, o a buenos discípulos y seguidores del gran maestro de Valencia; la serie zurbaranésca de los Hijos de Jacob y otros tres lienzos de gran formato: una Santa Casilda, también zurbaranésca; un Cristo Crucificado, atribuido a Alonso Cano y una Inmaculada, versión limeña de la "Tota Pulchra" o Nuestra Señora del Buen Aire con la iconografía tan popular en Sevilla y de la cual hay otras tres casi idénticas en Lima, en el Convento de San Francisco, Convento de Los Descalzos y en la portería de San Pedro. Estos treinta y siete cuadros restaurados por el Banco constituyen una muestra verdaderamente reveladora de la calidad y riqueza de la Pinacoteca de la Tercera Orden Franciscana. En el hermoso catálogo editado con este motivo escribieron Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Luis Enrique Tord y César Pacheco Vélez, y se registraron los datos de los restauradores Jaime Rosán Valencia y Teófilo Salazar Morales y de sus equipos de colaboradores.

En octubre y noviembre de 1987 el Banco realizó en la Casa de Osambela una cuarta Exposición titulada "El Zodíaco en el Perú", dedicada a presentar la serie sobre los signos del zodiaco que se encuentra en la Catedral de Lima, obra de los Bassano, y la homónima serie de Diego Quispe Tito en la Catedral del Cusco, restaurada la primera por Jaime Rosán y su equipo, y la segunda por Armando Medina Alvarez con la colaboración de Felipe Cahuana. Escribieron en el catálogo sendos estudios Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Luis Enrique Tord. En el mes de mayo de 1988 el Banco auspició, bajo la dirección de Pedro Gjurinovic, la quinta exposición de este género titulada "La Eucaristía en el Arte Virreinal Peruano", también en la Casa de Osambela y con motivo del Congreso Eucarístico Mariano Bolivariano celebrado en Lima, con asistencia de S.S. Juan Pablo II.

Pero además y durante estos años, la sede principal del Banco en Lima, y las sucursales del Callao, Miraflores, San Isidro, Arequipa, Trujillo y Cusco, exhibieron antológicamente los principales cuadros que se iban restaurando para vincular así, de un modo permanente y cordial,

**LA EUCARISTIA
EN EL ARTE
VIRREINAL**



EXPOSICION EN HOMENAJE A:

S.S. JUAN PABLO II

**V Congreso Eucarístico
Mariano Bolivariano**

**BANCO DE CREDITO
DEL PERU**

a nuestros clientes y amigos y al propio personal del Banco, con una empresa cultural en la que todos podíamos sentirnos comprometidos y orgullosos.

Mientras tanto, el programa del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación había continuado su tarea en San Pedro de Lima con la conclusión de la serie de Valdés Leal; en la Iglesia de la Compañía de Arequipa con dos cuadros de valor extraordinario de Bernardo Bitti, "Cristo Redentor" y "Virgen con el Niño"; en la Iglesia de San Francisco el Grande de Lima con el "San Buenaventura" de Angelino Medoro; en el Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima con "La Santísima Trinidad" de José Bermejo. "Dos escenas de la vida de Santa Rosa" de Vicente Albán y una "Virgen Inmaculada" de Manuel Oquendo; también otros cuadros con atribuciones y otro anónimo, todos ellos de excelente factura. En el Monasterio de Santa Clara La Real de Trujillo un cuadro de Francisco Martínez, artista español del siglo XVIII y otros anónimos de influencia flamenca; en el Museo de Arte de Lima "La Oración en el Huerto" de Bitti y dos arcángeles anónimos de la escuela cusqueña; en Cajamarca la magnífica serie de retratos de Prefectos de la Orden Betlemita, de Joseph de Páez, y en el Convento de San Francisco el Grande un retablo de Angelino Medoro.

El gran refectorio y otros salones de la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana se convirtieron por varios meses en los talleres de restauración de Jaime Rosán y Teófilo Salazar y sus correspondientes equipos. En esta etapa el Banco tomó gran interés en la recuperación de este hermoso monumento limeño, que formaba parte integral del gran conjunto de San Francisco —el Escorial de América del Sur— hasta antes de la infeliz apertura de la Avenida Abancay. Con este espíritu, y a pedido del Superior de San Francisco Fray José Lobatón, colaboramos en las gestiones que realizara, conjuntamente con el Ministro de la Tercera Orden Franciscana Dr. Manuel Bardales, ante Fray Peter Amendt OFM, directivo de la Misión Central Franciscana en la República Federal de Alemania, y ante Bernhard Steber, Vice Ministro de la Oficina de Solidaridad de los Católicos Alemanes con América Latina; tuvieron el apoyo del Embajador del Perú en Alemania don Enrique Fernández de Paredes y de don Franz Cockx, alto funcionario del Ministerio de la República Federal Alemana para la Cooperación Internacional y de su esposa la Dra. Estela Barandiarán.

Las gestiones realizadas culminaron con éxito en el primer semestre de 1987 y se inició la restauración de este monumento de la segunda mitad del siglo XVIII, cuyo claustro principal se engalana con una de las más hermosas series de azulejos traídos de Sevilla con motivos del martirologio franciscano. El proyecto de restauración, obra del Arquitecto Víctor Pimentel, está en marcha bajo la dirección del Arquitecto Jorge Lévano, permitirá en una primera etapa que corresponde a obras en 800 mts²., reactivar algunos de los programas religiosos y de promoción social propios de la Cofradía y en el futuro, cuando concluya, dar cabida, en sus hermosos ambientes para su exhibición al público, a la magnífica pinacoteca de esta Orden Seglar.

Juntos
con San
Francisco
de Lima

SALA DEL REFECTORIO
EXHIBICIÓN DE LA PINACOTECA
DE LA ORDEN FRANCISCANA SEGLAR
Murillo, Ribera, Zurbarán y
Escuelas Española y Limeña

FONDO PRO-RECUPERACION DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION

BANCO DE CREDITO
DEL PERU

Salvemos San Francisco de Lima



Exhibición
de Obras
del Taller
de RUBENS



FONDO PRO-RECUPERACION DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION

**BANCO DE CREDITO
DEL PERU**

El programa de la Tercera Orden Franciscana se proyectó de inmediato al Convento de San Francisco en favor de cuya restauración integral el Banco ha apoyado las campañas de la UNESCO, la OEA, el Gobierno Español, la Municipalidad de Lima, el Instituto Nacional de Cultura, otras instituciones y empresas del Perú y del extranjero. Ha realizado las propias bajo los epígrafes de Salvemos San Francisco y Juntos con San Francisco. En este sentido hemos participado en la restauración del hermoso Refectorio del Convento, que ahora se ha convertido en galería de exhibiciones, asimismo, en la restauración del ala superior oeste del claustro principal; el salón del museillo; el ala superior norte y la planta del claustro principal, ambientes que serán habilitados para los mismos fines permitiendo a miles de peruanos y extranjeros, visitar el Convento y apreciar mejor su espléndido patrimonio artístico. Nos estimula muy sinceramente participar en la restauración de uno de los más grandiosos monumentos de América Latina, declarado por la UNESCO "Patrimonio Cultural de la Humanidad".

En 1987, con motivo del 400º Aniversario del nacimiento de Rosa de Santa María, fue posible ingresar a la clausura del Monasterio de Santa Rosa, levantado en el corazón de la vieja Lima y en el cual murió la santa limeña. Ambiente de paz y de oración en el que hemos promovido también varias restauraciones de su muy valiosa pinacoteca, sumándonos así a la importante acción emprendida por la Municipalidad de Lima.

También por esos años debió realizarse en algunas ciudades de España, Madrid y Sevilla principalmente, una Exposición sobre "Los Arcángeles del Perú". El proyecto por diversas circunstancias no culminó, pero el Banco efectuó con ese propósito algunas otras obras de restauración: el refrescamiento y nuevo barniz de la hermosísima serie de los Arcángeles de Bartolomé Román, de la Iglesia de San Pedro, de mejor factura y mayor refinamiento ornamental y colorido, que la serie casi idéntica del mismo autor que es uno de los tesoros del Monasterio de la Encarnación de Madrid; la restauración de varios arcángeles del Museo de Arte; uno de la colección Barbosa Stern y otros del Museo Nacional de Historia.

Varios cuadros restaurados de la colección del Banco de Crédito, fueron a exposiciones en el extranjero: a Washington D.C. y a otras importantes ciudades de los Estados Unidos y más recientemente a Bogotá y Caracas para la Exposición sobre Zurbarán en Hispanoamérica.

Mientras tanto, el programa del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación había continuado su tarea en Lima: en la Iglesia de San Pedro, Convento de San Francisco, Monasterio de Santa Rosa y Museo de Arte; en Arequipa: en la Iglesia de la Compañía; en Cajamarca: en el Instituto Nacional de Cultura.

Al momento de escribir esta introducción están en la etapa final del proceso de restauración en Lima, obras que pertenecen al Convento de Santo Domingo, Iglesia de San Pedro, Iglesia de San Agustín, Convento de San Francisco, Tercera Orden Franciscana, Iglesia de La

Soledad y Quinta de Presa; Monasterio de Santa Catalina en el Cusco e Iglesia de la Compañía en Arequipa.

Nuestro programa, creemos, ha alcanzado verdadera trascendencia no sólo por la magnitud de la tarea lograda en tan breve plazo, sino sobre todo porque puede contribuir a que otras instituciones públicas y privadas participen con sus aportes y para que nuestro propio pueblo tome plena conciencia de que en la búsqueda de nuestra identidad como nación y como una de las civilizaciones milenarias de la humanidad está el reencuentro con todos los valores que han florecido en esta tierra al correr de los siglos.

Y no es menos significativo para el estudio de las escuelas virreinales en el Perú, el aporte de este programa, al sacar a luz obras casi por completo desconocidas o apreciadas parcialmente por el estado en que se encontraban.

Mucho más difícil, y acaso imposible, hubiera sido lograr las primeras metas sin el apoyo y el aliento oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Educación y el Instituto Nacional de Cultura; de los medios de comunicación social y en especial de algunos diarios y revistas con campañas orientadoras a las que, estamos seguros, se seguirán sumando la radio y la televisión. Por eso acompañan a estas páginas introductorias una relación de las instituciones y personas a las que el Banco de Crédito expresa su más sincero y cordial agradecimiento. Esa gratitud se dirige de un modo especial a nuestra clientela que nos alentó permanentemente, al público en general que nos estimuló con su presencia, y al personal del Banco, que en todos sus niveles nos ofreció su apoyo y su aliento constante e invaluable.

LUIS NIERI GALINDO
Gerente de Relaciones Institucionales
Banco de Crédito del Perú

Agradecimiento

EL BANCO DE CREDITO DEL PERU expresa su agradecimiento a las autoridades, instituciones y personas que en diversa medida le han permitido, con su valiosa colaboración realizar el programa de recuperación del patrimonio artístico del Perú que se expone en este libro.

A las autoridades religiosas por el apoyo brindado, que hizo posible el acceso a Conventos y Monasterios de clausura y por su constante estímulo en la realización de nuestro programa:

Su Eminencia el Señor Cardenal Juan Landázuri Ricketts, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Mons. Alcides Mendoza Castro, Arzobispo de Cusco; Mons. Fernando Vargas Ruiz de Somocurcio, Arzobispo de Arequipa; Mons. Manuel Prado Pérez Rosas, Arzobispo de Trujillo; Mons. Alberto Brazzini Díaz Ufano, Obispo Auxiliar de Lima y Presidente de la Comisión de Arte Sacro; Mons. Antonio Kühner Kühner, Obispo de Huánuco; Mons. Pedro Laos Hurtado, Deán del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Lima. Fray José Lobatón Heredia, Ministro de la Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú; Fray Juan Sokolich, Prior del Convento de Santo Domingo de Lima; R.P. José Antonio Eguilior S.J., Párroco de la Iglesia de San Pedro de Lima; Fray Lu-

cas Hernando, Prior del Convento de los Descalzos de Lima y Fray Javier Ampuero, de la misma Orden; R.P. José Villa Cerri, Superior de la Orden de San Camilo y del Convento de la Buena Muerte de Lima; R. P. Elías Mazzotte, Prior de la Comunidad de los Padres Agustinos; R. P. Marcos Vega, Comendador de la Orden de La Merced; R.M. María Mercedes Torazo, Abadesa del Monasterio de la Concepción de Lima; R.M. Jesús de Belén Achótegui Berasaluce, Abadesa del Monasterio de Santa Clara la Real de Trujillo; R.M. María Amparo de Zela, Priora del Monasterio de Santa Rosa de Santa María y la Hna. Ana María Torres Támara; R.M. María Antonieta Ponce, actual Priora del Convento Santa Rosa de Santa María; R. P. Demetrio Tello Aguilar, Párroco de Nuestra Señora de las Mercedes en Huánuco; Dr. Manuel Bardales Mori, Ministro de la Tercera Orden Franciscana Seglar; Hno. Pedro López S.J., de la Iglesia de San Pedro.

A los altos Funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Embajada de nuestro país en España quienes nos ofrecieron su importante y necesaria ayuda:

D. Luis Pércovich Roca, Ministro de Relaciones Exteriores; D. Miguel Mujica Gallo, Embajador del Perú en España; Embajador José Carlos Mariátegui A., Vice Ministro y Secretario General de Relaciones Exteriores; Embajadores: D. Félix Alvarez Brun, D. Manuel González Olaechea y D. Jaime Cacho Souza, Sub-Secretarios de Asuntos Culturales; Dr. Juan José Calle y Calle, Embajador del Perú en España; D. Jaime Stiglich, Ministro Consejero de la Embajada del Perú en España; Dr. Alberto Tamayo Barrios, Ministro Consejero Director del Patrimonio Cultural; D. Fernando D'Ornellas Pardo, Agregado Cultural de la Embajada del Perú en España.

Siempre encontramos en los Ministros de Educación y en las más altas instancias del Instituto Nacional de Cultura una colaboración invaluable que compromete nuestra gratitud:

Doctores, Patricio Ricketts Rey de Castro, Valentín Paniagua Corazao, Andrés Cardó Franco, Grover Pango Vildoso y Dra. Mercedes Cabanillas de Llanos de la Mata, Ministros de Educación.

Doctores, Augusto Tamayo Vargas, Fernando Silva Santisteban y Germán Peralta Rivera, Directores del Instituto Nacional de Cultura; Lcdo. Carlos Saavedra, Director Técnico del I.N.C.; Dr. Francisco Iriarte, Director General del Patrimonio Cultural y Monumental de la Nación del I.N.C.; D. Freddy Alponente, Director en Investigación y Conservación del Museo Nacional; Dra. Vladimira Supán de Saldías, Jefa del Departamento de Restauración del I.N.C.

Gracias al empeño personal del Presidente del ICI, Dr. Luis Yañez Barnuevo, Secretario de Estado y Presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid y de los altos funcionarios españoles fue posible realizar la Exposición "El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana", punto de partida para una fructífera labor conjunta de difusión cultural; D. Inocencio Félix Arias, Sub-Secretario del Ministerio de Asuntos Exteriores de España; Embajador D. Salvador Bermúdez de Castro,

Vice Presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana; Arq. Ignacio Gárate Rojas, Director del Instituto de Conservación y Restauración del Ministerio de Cultura de España; D. Enrique Pareja López, Director del Museo de Bellas Artes de Sevilla; Sra. Pilar Saro, Directora de Cooperación Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid; Sra. Teresa de Armiñan, Jefa del Departamento de Publicaciones del I.C.I.; D. Martín Bartolomé, Asesor Técnico de la Comisaría de Exposiciones del I.C.I.

La apreciable intervención de D. Pedro Bermejo, D. José Luis Dicenta y D. Nabor García García, Embajadores de España en el Perú y de los Agregados Culturales a esa Embajada D. Francisco Ochoa de Olza y D. Alfonso López Perona fue determinante en el éxito de nuestras gestiones.

La valiosa y oportuna colaboración de los Directores de Museos y de distinguidos coleccionistas fue fundamental en la realización de nuestras actividades.

D. Alejandro Miró Quesada Garland, Presidente del Patronato del Museo de Arte de Lima y D. Fidel Untiveros, Director de ese Museo; Dr. César Coloma Porcari, Director del Museo Nacional de Historia; Dra. Cecilia Bákula, Directora del Museo del Banco Central de Reserva del Perú; Dr. Estuardo Nuñez, Presidente del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega; Dr. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Presidente del Instituto Peruano de Cultura Hispánica; Arq. Carlos Ausejo, Presidente del Banco Central Hipotecario del Perú; Dr. Guillermo Wiese de Osma, Presidente del Directorio de la Fundación Wiese; Arq. Víctor Pimentel Gurmendi, Presidente de la Sección Peruana del ICOMOS; D. Orlando Alegre, Director del Museo de la Catedral de Lima; Dr. Fernando Cabieses, Director del Museo de la Nación; Arq. Javier Luna Elías, Asesor del Museo de la Nación; Sr. Pedro Gjurinovic, Director del Museo de Osma; Dr. Eduardo Barbosa y Sra. Silvia Stern de Barbosa, Colección Pictórica Barbosa-Stern; Dr. José A. de la Puente y Candamo, Colección Casa-Hacienda Orbea; Sra. Teresa Moreyra de Belaúnde, Colección Belaúnde Moreyra; D. José Pineda Euribe, Colección Pineda.

Los eficientes servicios brindados por las compañías que se señalan, a través de sus altos ejecutivos fueron determinantes en el éxito alcanzado:

Dr. Miguel Pérez Muñoz, Gerente General de la Compañía Peruano Suiza de Seguros Generales; Dr. Arturo Rodrigo, Gerente General de la Compañía de Seguros El Pacífico; Arq. Fernando de Osma Elías, Presidente del Directorio de INTI Asesores y Corredores de Seguros S.A.; D. Alfredo Granda, Presidente del Directorio de la Compañía de Aviación Faucett; Ing. José María Abollado y D. Jesús María Otegui, Gerentes Generales en el Perú de Iberia, Líneas Aéreas de España; Srtas. Teresa y Pilar Hernández Galindo, de LINSa; Ing. Jorge Feliú, Presidente del Directorio de Jوسفel; D. Eduardo Fiol León, Presidente del Directorio y D. Javier Carulla Marchena, Gerente Central de Vigilia Peruana.

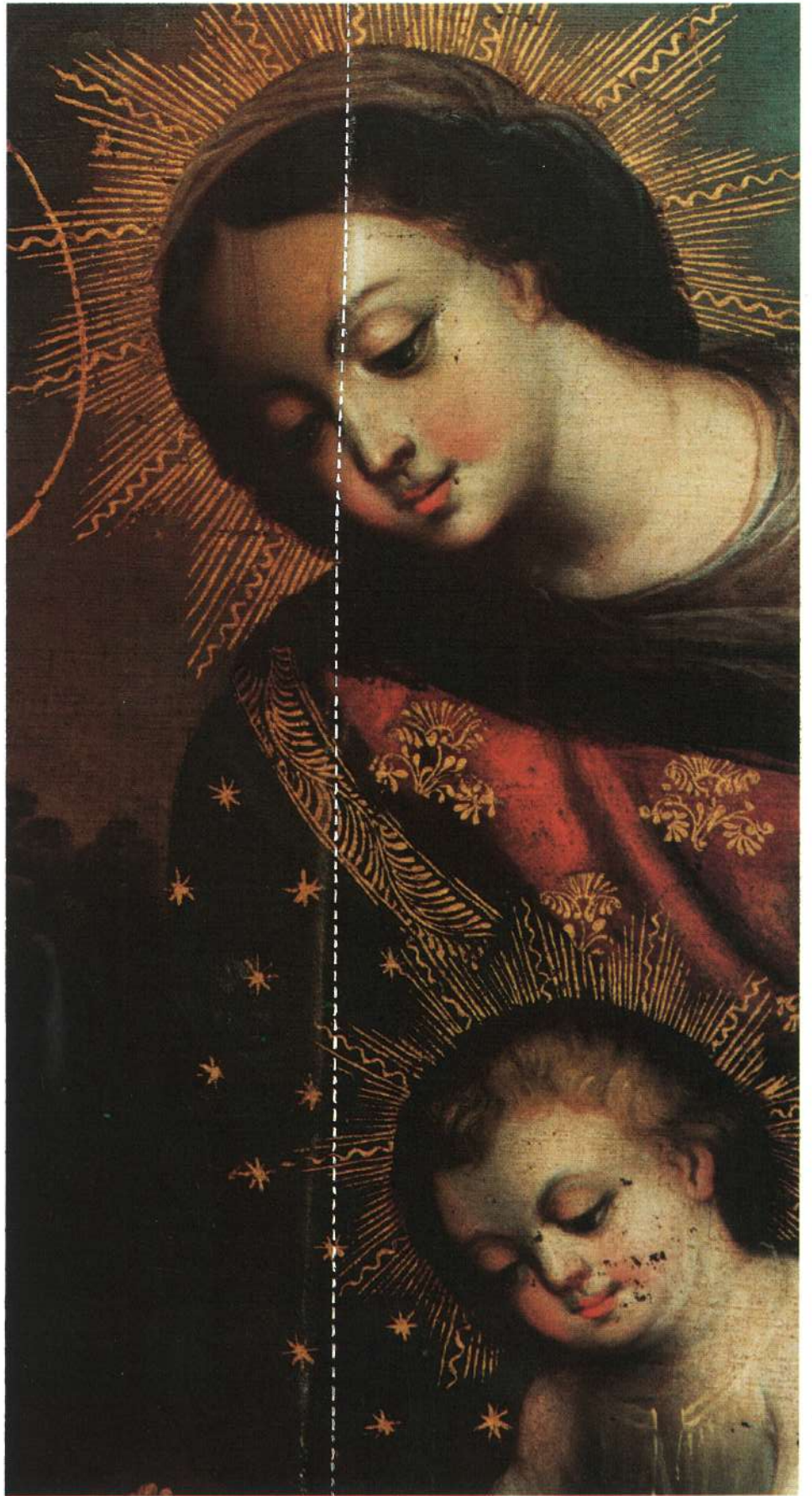
Las exposiciones de arte realizadas por el Banco desde 1985 hasta el presente han sido visitadas y apreciadas por millones de personas, merced al efectivo apoyo brindado por los medios de comunicación:

Doctores, Aurelio Miró Quesada Sosa y Alejandro Miró Quesada Garland, Directores del Diario El Comercio; Dr. Francisco Miró Quesada Cantuarias, Director del Suplemento Dominical; D. Luis García Miró Elguera, Gerente General; otros colaboradores de El Comercio: Doctores, Luis Antonio Meza, Héctor López Martínez, Manuel Solari y Ricardo Blume, Página Editorial; D. Jorge Bernuy y Sras. Elvira de Gálvez y Pilar Flores, Sección Cultural; D. Manuel Jesús Orbegozo, D. Luis León Herrera y D. Ricardo Gonzáles Vigil, Suplemento Dominical; Sra. Silvia Miró Quesada de Lira, Jefa de la Sección de Archivo; Dr. Manuel Ulloa Elías, Presidente del Directorio del Diario Expreso; D. Guillermo Cortés Nuñez, Mario Miglio y Manuel D'Ornellas, Directores del Diario Expreso; D. Alberto Valcárcel, Sección Cultural del Diario Expreso; D. Alejandro Sakuda, Director del Diario La República; D. Alfonso La Torre Rado y D. Jorge Donayre Belaúnde, colaboradores del Diario La República; Sra. Maria Ofelia Cerro, Directora de "Lundero", Suplemento Cultural del Diario "La Industria"; Srta. Helena Emanuel Rodríguez, Página Cultural del Diario Hoy de Lima; Sra. Doris Gibson Parra, Presidenta del Directorio de la Revista Caretas de Lima; D. Enrique Zileri Gibson, Director de Caretas; D. Augusto Elmore, Editor Jefe de Caretas; D. Francisco Igartua, Director de la Revista Oiga de Lima; otros colaboradores de la Revista Oiga: Dr. Fernando Flores Araoz, Srta. Ana María Gazzolo, D. Pedro Planas y Srta. Carolina Arias; Arq. Augusto Ortiz de Zevallos, Director de la Revista Debate; Dr. Enrique Escardó V. G., Director de la Revista Gente de Lima; D. Alfonso Costa, Gerente General de IPAE y Dr. Antonio Cornejo Polar de la Revista Gerencia; D. Genaro Delgado Parker, Presidente del Directorio de Panamericana Televisión Canal 5; Sra. Silvia Macera, colaboradora de Buenos Días Perú de Canal 5; Sr. Nicanor González, Presidente del Directorio de América Televisión Canal 4; Sra. Rosario Sarria, colaboradora del Canal 4 de Televisión; Sr. Eduardo Lores, del espacio "Luces de la Ciudad", del mismo Canal; Sr. Ernesto Hermoza, de "Presencia Cultural"; Sra. Alfonsina Barrionuevo, de "Descubriendo el Perú" de Canal 7 de Televisión.

Los siguientes estudiosos de la Historia del Arte Peruano han prestado con su asesoramiento y sus ensayos especialmente escritos para los catálogos de las diversas exposiciones organizadas por el Banco y para el presente volumen, un importante apoyo a nuestro programa de recuperación del patrimonio artístico del país. Ellos son en orden cronológico de acuerdo a su incorporación:

Dr. César Pacheco Vélez; Dr. Jorge Bernales Ballesteros; Dr. Juan Manuel Ugarte Eléspuru; Dr. Luis Enrique Tord; R.P. Antonio San Cristóbal; D. Fernando de Szyszlo; D. Mariano Felipe Paz Soldán; Dr. Fernando Silva Santisteban; Dr. Guillermo Lohmann Villena; Lic. Ricardo Estabridis Cárdenas; R. P. Armando Nieto; Dr. Alfonso Castrillón; Dr. Franklin Pease G.Y.; Lic. Pedro Gjurinovic; D. Jaime Mariazza Foy.

A la Benemérita Guardia Civil del Perú por el apoyo recibido en cada una de las exposiciones. Nuestro especial reconocimiento a la 60



C.G.C. Policía de Turismo y a la 66 C.G.C., Seguridad y Protección de Bancos, por la alta calidad de sus servicios.

Los técnicos y restauradores asumieron una responsabilidad decisiva en la realización de nuestro programa, al cumplir con acierto profesional una tarea cuyos magníficos resultados podemos apreciar ahora:

Teófilo Salazar Morales; Elías Carrillo; Silvia Stern de Barbosa; Cristina Ferreyros G.; Jaime Rosán; Carlos Villanueva Carbajal; Erman Guzmán; Armando Medina; Ricardo Morales; Georgina Palma; Isabel Olivares López de Romaña; Franz Grupp.

Hacemos una mención especial por el apoyo y asesoramiento que nos ha brindado el arquitecto Jorge Lévano Peña. Nuestro reconocimiento así mismo a la Sra. Yolanda Carlessi de Vargas Prada por la excelencia de su trabajo como diseñadora gráfica de este libro y de los afiches realizados para las exposiciones efectuadas por el Banco. Igualmente al Dr. Daniel Giannoni, por la alta calidad de los trabajos fotográficos realizados para este volumen; y en este campo también a los fotógrafos: D. Manuel Mendez, D. Jorge Loayza, D. Luis Vargas Prada, D. Wilfredo Loayza y D. Francisco Quiñonez, quienes desarrollaron una eficiente labor.

A lo largo de las actividades cumplidas por el Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, hemos recibido el generoso aporte de innumerables personas, algunas de las cuales involuntariamente podrían no figurar en esta relación. Les expresamos por igual nuestra profunda gratitud.

Finalmente un cálido agradecimiento al personal de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco que con gran responsabilidad aportó su esfuerzo permanente y entusiasta a la consecución de nuestros objetivos.

Notas para el Lector

EL PROGRAMA DE RESTAURACION de obras de arte virreinal peruano, se inició en 1984 a través del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, creado por el Banco de Crédito del Perú con este fin. Desde entonces, se inició el delicado proceso de recuperación de nuestro patrimonio artístico mueble.

La selección de obras para su restauración o conservación, se hizo en base a criterios de calidad artística y obviamente por la urgencia de recuperación de cada obra.

El libro "Pintura en el Virreinato del Perú" ha sido editado con el propósito de reunir en un sólo volumen, la totalidad de los cuadros restaurados por la Institución en los últimos cinco años.

El libro consta de dos partes: La primera está conformada por estudios sobre el arte virreinal peruano. La segunda presenta el catálogo de las obras restauradas hasta el momento.

En la primera parte encontramos ensayos inéditos, redactados especialmente para esta obra por destacados autores especializados en el arte virreinal. También aquí se recopilan y actualizan estudios de auto-

res no menos importantes, publicados en los catálogos de las exposiciones sobre pintura virreinal auspiciadas por el Banco de Crédito del Perú.

En el catálogo encontramos la ficha técnica de cada obra. Los autores se indican con iniciales y sus nombres se encuentran en la página correspondiente a los autores y restauradores.

Sobre las imágenes: este libro presenta las 170 obras incluidas dentro del programa de recuperación de nuestro patrimonio cultural. Estas obras se reproducen a todo color y en dimensiones apropiadas para su estudio e investigación. Además, en los dos primeros capítulos y, en general, en menores dimensiones, se presentan en blanco y negro otras obras que complementan el contenido histórico de los estudios.

La numeración de las láminas a color se presenta con números arábigos y la de las reproducciones blanco y negro con números romanos. Las medidas de las obras restauradas se indican en metros, la primera corresponde a la dimensión vertical y la segunda a la horizontal.

La ubicación de las reproducciones obedece, en principio, a ilustrar la obra escrita. Además la obra se estructura con criterios estéticos que favorezcan la lectura y la apreciación de las obras.

En el catálogo las obras restauradas se presentan en blanco y negro, en pequeñas dimensiones, como un apoyo visual para el lector en el análisis descriptivo. Aquí las imágenes se organizan respetando el orden cronológico de las obras.

Se reproducen sólo dos de los siete Arcángeles zurbaranescos del Monasterio de la Concepción, porque esta serie se encontraba ya restaurada y ha sido sólo conservada por nuestra Institución.

Como la tarea de recuperación de obras de arte del rico patrimonio cultural peruano no ha concluido, los cuadros de Mateo Pérez de Alesio y Pedro Pablo Morón, descubiertos recientemente en Huánuco por Luis Enrique Tord, se presentan en el último capítulo en el estado en que fueron hallados.

En el capítulo "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal" de Ricardo Estabridis Cárdenas, no se mencionan dichas obras de Alesio y Morón, pues su descubrimiento es posterior a la redacción de los estudios.

En este mismo capítulo, del Retablo de la Pasión del Señor de Angelino Medoro presentamos la pintura de las puertas y el gran lienzo de la Crucifixión en la etapa final del proceso de restauración; en cam-

bio, los diez pequeños lienzos con escenas de la Pasión, se presentan completamente recuperados.

Como lo señala Jorge Bernales Ballesteros en el primer capítulo de esta obra, la falta de documentación en la mayoría de los cuadros europeos y aún en los peruanos, no permite asegurar la autoría de buen número de ellos.

El lector podrá aprehender a lo largo de los estudios que conforman esta obra, diversidad de criterios que le permitan acercarse más a la realidad de la pintura virreinal.

A la luz de las restauraciones efectuadas, el Banco de Crédito del Perú cumple con uno de sus objetivos, al poner en manos del amante de la pintura, del investigador y de todo aquel que valore la riqueza de nuestro patrimonio pictórico, esta obra como un aporte para las investigaciones futuras.



La pintura en Lima durante el Virreinato

Jorge Bernales Ballesteros

LA MERITORIA LABOR DE RESTAURACION de obras de arte llevada a cabo por el Banco de Crédito del Perú, ha beneficiado al patrimonio artístico peruano con un buen número de pinturas de calidad, ahora en óptimas condiciones para ser estudiadas en todos sus elementos compositivos. Estas obras son testimonio parcial de la riqueza pictórica que existió en el antiguo Virreinato, aunque lamentablemente, muchas otras salieron en desconocidas fechas para engrosar los fondos de los diferentes museos y colecciones privadas de Norte América y Europa; no obstante, las que aún restan en Perú son importantes y merecen con justicia que se les dedique la atención que toda obra precisa en orden a su restauración, apropiada conservación y conocimiento del público en general.

Por amable invitación de los editores de este libro se nos ha encargado las páginas destinadas a comentar los influjos español y flamenco en la evolución pictórica de Perú, lo que es empeño nada fácil, dado lo complejo de la formación de las escuelas artísticas peruanas, en las que influyeron, y muy decididamente, los ingredientes italianos e indígenas, este último en cuanto a su sensibilidad, técnicas e interpretación personal de los temas europeos —caso de la escuela cusqueña—; estos influjos serán examinados por otros autores en sendos capítulos de este mismo libro, pe-

ro es evidente que faltará análisis sobre las producciones de los artistas criollos, en particular los que conforman la escuela de Lima, por lo que puede advertirse desde ahora, que no se trata en modo alguno de una historia de la pintura peruana; faltan muchos elementos para un intento semejante, y antes bien, debe considerarse este trabajo como reflexiones o comentarios de las obras restauradas gracias al mecenazgo del mencionado Banco, y muy singularmente de aquellas que se relacionan de una u otra forma con España y Flandes.

Con toda honestidad debe hacerse constar que la producción de los artistas criollos, en los que con toda probabilidad funcionaron esos influjos, no es todavía suficientemente conocida y es tarea que corresponde a los investigadores peruanos en archivos locales o con el estudio directo de las obras, lo que en particular pensamos de los pintores de Lima. A la distancia física que nos encontramos no es posible efectuar estos cometidos, por lo que sólo hemos de limitarnos a glosar pinturas relacionadas con artistas de España y Flandes, unas realizadas en Europa y otras en tierras peruanas. No se trata, pues, de un estudio exhaustivo ni de suscitar polémicas. En verdad, no se busca protagonismo alguno, y muy por el contrario lo que se desea es ofrecer algunos datos que puedan servir en los necesarios estudios futuros, en función de las relaciones que se mostrarán entre lienzos de Perú y España o Flandes, así como noticias documentales referentes a artistas que laboraron para aquel Virreinato, grabados que se emplearon para las composiciones y, quizás, llamar la atención sobre algunas obras conservadas en Perú aún poco conocidas.

Desde hace años tenemos la convicción de que Perú es de los países de América con mayor riqueza pictórica. No nos ha sido posible efectuar detenidas indagaciones en las cortas visitas que hemos realizado en poco más de veinte años, aun cuando hemos tenido contacto con aquellas piezas, de todos conocidas, pero no por eso menos interesantes. Afortunadamente hay en la actualidad buen número de estudiosos peruanos que van desbrozando la complejidad de la historia de la pintura virreinal y a ellos ofrecemos nuestra abierta y sincera colaboración, pues se hallan inmersos en una hermosa tarea, necesaria y útil para el país y en la que jamás podremos intervenir por obvias razones de distancia y ocupaciones, que no de afecto e interés. Las páginas divulgadoras de este libro van dirigidas a un público general, pero también a ellos, los estudiosos peruanos, les ofrecemos todo el apoyo de que somos capaces, con la absoluta certeza de que sólo con los trabajos en equipo, de complementación de unos y otros aportes y con la conveniente dispensa de ideologías y posturas críticas, podrá llegarse algún día a conocer con profundidad uno de los más sugestivos procesos artísticos del continente americano.

Dentro de nuestro cometido trataremos en un primer apartado, y de forma muy genérica, una serie de pintores y pinturas que tienen relaciones con Perú y España durante los largos años del período virreinal. Será un esbozo amplio que procurará dar una idea aproximada de cómo se fueron gestando las escuelas artísticas peruanas (con mayor incidencia en la de Lima, pues la de Cusco es tratada por otro autor). A través de este proceso, se hará especial mención de la actividad de pintores peninsulares en Perú y de los envíos de pinturas, algunas de las cuales están localizadas.

En este apartado primero se hará brevísima mención de ciertos artistas locales que recogieron —temática o estilísticamente— los influjos hispanos, aun cuando repetimos, no se pretende citar a todos, sino señalar el desarrollo de la pintura en Lima, desde los primeros años después de la fundación de la ciudad hasta los días de la Independencia. Será pues un amplio panorama, pero con intentos de señalar una evolución estilística y etapas, a fin de alejarnos de trasnochados repertorios de nombres y fechas. Gracias a todos los valiosos estudios realizados antes de ahora (entre los que pueden recordarse los de Lozoya, Vargas Ugarte, Marco, Sarmiento, Soria, Stastny, Harth-Terré, José y Teresa de Mesa, Chichizola, Ugarte, Estabridis, Tord, Pacheco Vélez, Macera, etc.) hoy puede conocerse a grandes rasgos la historia de la pintura peruana, y será tal vez el momento de ir estableciendo las fases, caracteres y posibles cronologías, pese a la notable dificultad de cualquier intento de periodicidad artística en América, no medible con parámetros europeos, sino acomodados a la realidad y estética hispanoamericanas. No obstante, algunos de los autores citados han efectuado oportunas divisiones cronológicas y a ellos nos remitiremos con las citas bibliográficas de rigor. Muy ocasionalmente se harán referencias a artistas y obras fuera de Lima, en ocasiones necesarias para comprobar la evolución, estilos e influjos en la pintura del país.

En el segundo apartado se tratarán las obras relacionadas con España, fundamentalmente las enviadas por talleres acreditados como los de Zurbarán, Román, Valdés Leal, Murillo, etc. Casi todas son obras conocidas, pero todavía ofrecen algunas interrogantes. Son también en su mayoría las que ha restaurado el Banco de Crédito y otras instituciones peruanas. Ofrecen un conjunto homogéneo e importante que pone en relieve la calidad de los envíos pictóricos hechos desde la península y de los más relevantes de Hispanoamérica. En estas páginas se revisarán los envíos de Zurbarán, el maestro que sin duda ejerció más influjos en la pintura de aquel continente, aun cuando se consignarán algunas reservas con respecto a obras que se le atribuyen y que es posible se pintasen en la propia América, bien por imitadores conscientes o por un artista que utilizó los mismos grabados que el maestro extremeño. No hay todavía absoluta certeza de que algún discípulo o contemporáneo de Zurbarán en Sevilla emigrase a tierras peruanas, ello resolvería muchas incógnitas, pero las sospechas son cada vez más fuertes. Podría haberse dado un proceso similar al de la escultura, pues en Lima se recibieron numerosas piezas de escultores tan acreditados como Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa (entre 1596 y 1648), y en esos mismos años discípulos y contemporáneos de Montañés pasaron al Perú, abrieron taller en Lima (caso de Martín de Oviedo, de Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva, Gaspar Ginés, etc.) y trasladaron la plástica "montañesina" a buena parte del Virreinato peruano. No obstante, esta hipótesis para el caso de la pintura es conveniente mantenerla en reserva hasta la aparición de rotundos apoyos documentales.

No faltan en territorio peruano pinturas de talleres valencianos, madrileños, granadinos, etc., pero es sabido que el mayor número de obras proceden de Sevilla, de lo que se dará relación en páginas posteriores. No se trata ahora de hacer consideraciones líricas que reduzcan las relaciones artísticas entre Perú y Sevilla a una especie de idílica unión de preferencias



artísticas y gustos estéticos; por el contrario fue una relación dura, estrictamente comercial y que benefició fundamentalmente a los pintores de Sevilla, quienes perdieron con la emancipación artística de América, (cuando las ciudades hispanoamericanas decidieron recurrir básicamente a sus talleres locales a mediados del siglo XVII) uno de los más pingües negocios de la historia del gremio. Los mejores años para los pintores de Sevilla, fueron entre 1560 y 1650, según documentación conservada en el Archivo de Indias; los estudios realizados por Chaunu, Domínguez Ortiz y Pedro González ¹ demuestran que dentro de ese amplio período los años de bonanza fueron los comprendidos entre 1580 y 1620, lo que no impidió que Zurbarán y Montañés continuasen efectuando importantes envíos al Perú hasta mediados de siglo. En la segunda mitad de la centuria las remesas disminuyen, pero surgió entonces la moda de funcionarios y eclesiásticos que viajaban a América, o de indianos y criollos que regresaban al Perú, con numerosos lienzos de acreditados pintores, caso del Obispo Mollinedo y Angulo cuando partió con destino a su diócesis de Cusco, según costumbre que se mantuvo hasta el siglo XVIII y puede comprobarse en equipajes inventariados como los de, por ejemplo: D. Manuel Zurbarán y Allende, Oidor de la Audiencia de Lima, de partida en 1746 ², el de D. Felipe Espinoza de los Monteros, gobernador electo de la provincia de Chucuito, de partida en 1752 ³ y aún de particulares, como Doña Manuela Ilunday, natural de Lima y viuda de D. Felipe Altolaquirre, contador general del Consejo de Indias, quien decidió regresar al Perú en 1767 con abultado equipaje entre el cual se relacionaron dos cofres con pinturas de santos, historias y paisajes ⁴. El siglo XVIII no fue bueno para los pintores de Sevilla, la pérdida de la Casa de Contratación (trasladada a Cádiz) fue su ruina, como la de muchos otros artistas e industriales de la ciudad. En el catastro o censo del Marqués de Ensenada figuran muchos pintores de diferentes especialidades, pero se anota que los más de ellos eran pobres de solemnidad, lo que no ocurrió en la anterior centuria, gracias al monopolio comercial. De manera que la presencia de lo sevillano en América y particularmente en Perú, se fundamenta en razones estrictamente históricas, atentas más a las directrices políticas y económicas para gobernar el imperio que en motivaciones artísticas; pero es innegable que desde el Puerto de Sevilla pasaron numerosas obras al Perú y en general al continente americano, al igual que artistas formados en talleres sevillanos por tener más fácil el embarque en las flotas surtas en el Guadalquivir, y lo más probable es que unos y otros contribuyesen en la evolución de la pintura peruana, sin que ello suponga menoscabo de los decisivos influjos de raigambre italiana que se observan en las escuelas de Perú, los que por otra parte también se aprecian en la pintura de las escuelas peninsulares.

Después de analizar la producción y obras de filiación hispana, pasaremos a una tercera parte en la que se revisarán los aportes flamencos, tanto por obras de esas procedencias remitidas a tierras peruanas, como por el traslado de algún artista formado en Flandes que emigró al lejano Virreinato. Especial atención se dedicará a las remesas de grabados flamencos, los que tuvieron decisivos influjos en las composiciones de pinturas españolas e hispanoamericanas en los siglos XVI al XVIII. El uso de estampas grabadas es una de las fuentes más importantes de la pintura en el

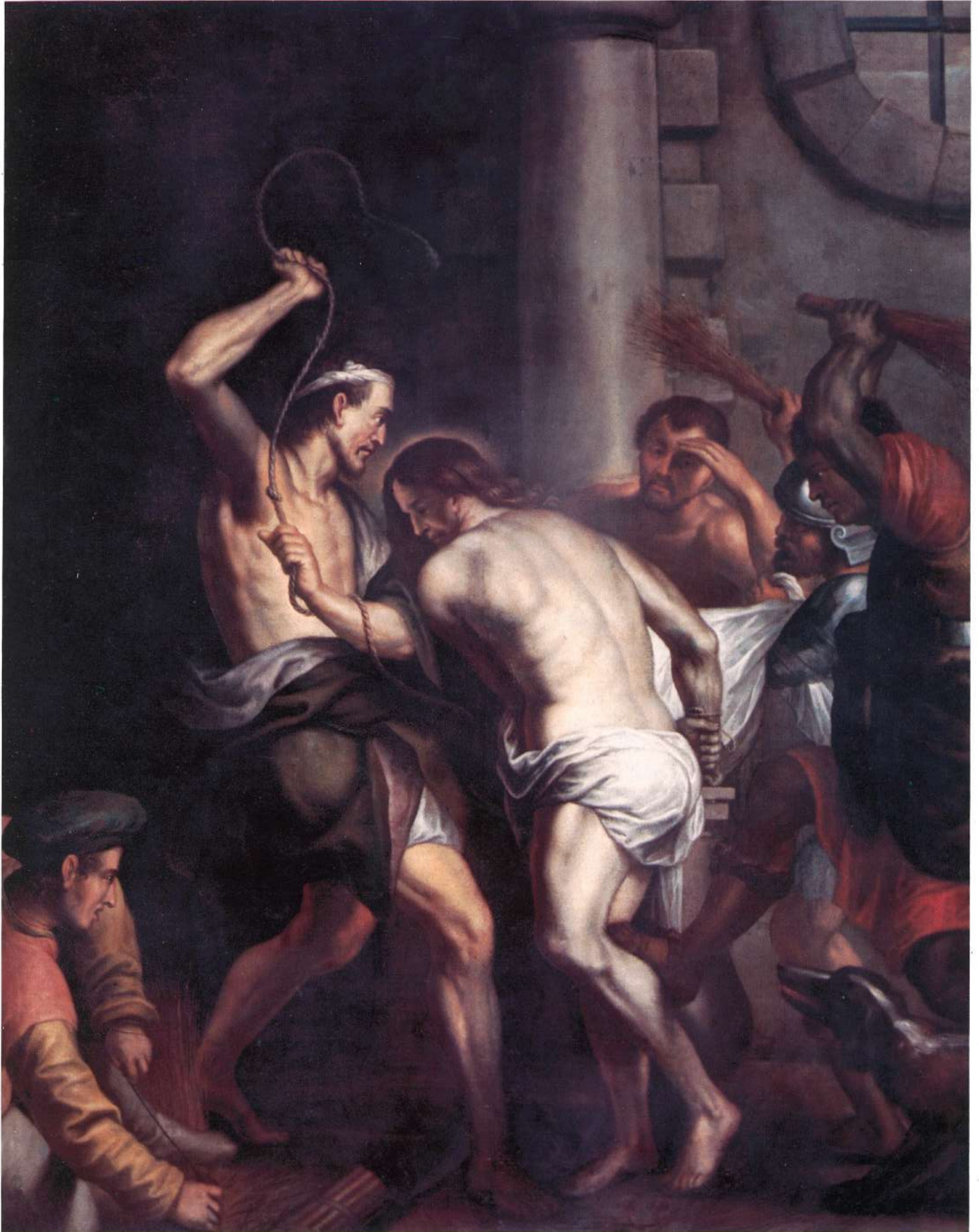
11. PROFETA ELIAS
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo Sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

Perú, en orden a la composición de los cuadros, pero debe observarse con atención este proceso, pues los pintores hicieron modificaciones y aun mutaciones sustanciales y seleccionaron los modelos propuestos según sus aspiraciones ⁵. Los grabados flamencos de obras de Martín de Vos, de Rubens, Van Dyck, etc., son los de mayores resonancias y muchas veces repetidos, aunque no son los únicos; las imágenes de Historia Evangélica de los Wierix, así como las estampas de Sädeler, los Collaert, los Galle, etc., también ejercieron decisivos influjos, sobre todo en Cusco, aun cuando no debieron dejar insensibles a los pintores de Lima, los que pudieron usarlos al igual que los artistas de Sevilla, caso de Zurbarán y de Velázquez por ejemplo, según práctica muy extendida y que se confirma en los inventarios de artistas difuntos, en los que suelen aparecer numerosas láminas sueltas y libros de estampas que con toda probabilidad mostraban a los clientes al efectuar los contratos o encargos. A veces, sorprende tanta dependencia, pero debe advertirse que esta práctica se reducía esencialmente a parte de la composición, y ésta con sendas modificaciones, pues en nada afectaba el uso del modelo o cliché para el tratamiento de los personajes y del espacio, o las preferencias de colores e incidencias de la luz y las sombras; todo ello pertenece a la sensibilidad personal del artista y a coincidencias generacionales con los gustos estéticos de la sociedad de su tiempo, y vienen a definir el estilo o caracteres específicos de una escuela.

En este tercer apartado se tratarán los influjos flamencos tal como se ha anunciado, pero no pueden dejar de citarse artistas de otros países de Europa que también hicieron grabados y que tuvieron aceptaciones en España y América. El caso más conocido es el de Durero, cuyas series de la Pasión fueron empleadas muchas veces en los siglos XVI y XVII en el arte hispánico. Relata el pintor Francisco Pacheco en su *Tratado de la pintura*, que las estampas de "Alberto" eran muy cotizadas en Sevilla a fines del siglo XVI, época en la que residió en esta ciudad Mateo Pérez de Alesio y donde adquirió en 1587 —poco antes de embarcar para Lima— un libro grande con estampas de Durero ⁶ que debió llevar en su viaje. Otro grabador alemán de finales del siglo XV, Martin Shongauer, también fue de los que tuvo bastante aceptación en América y aún en el siglo XVIII los hermanos Klauber producían una serie de grabados dedicados a las letanías Lauretanas que alcanzaron amplia difusión en las Indias. No deben olvidarse tampoco los grabadores de Italia, con talleres especializados en Roma y Venecia, los de Francia, con centro en Lyon, o los holandeses de Amsterdam, algunos de los cuales llegaron a tener sucursales o representantes en Sevilla, con objeto de participar en el fructífero comercio indiano. Los beneficios no fueron tan señalados, como los de los grabadores flamencos de Amberes, pero tuvieron algún influjo que es necesario consignar.

Presentadas en estas páginas preliminares los tres apartados en los que vamos a dividir nuestro trabajo, pasamos ahora al desarrollo del primero de ellos, dedicado a la inserción de los artistas y obras hispanas en el desarrollo de la pintura limeña, no sin antes recordar que sólo puede tratarse de una visión panorámica sin más pretensiones que las de ambientar el marco histórico en el que se introdujeron las obras que se comentarán en los apartados segundo y tercero.

12. LA FLAGELACION DE CRISTO
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.48 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



EVOLUCION DE LA PINTURA EN LIMA

Los comienzos

El primer período correspondería a la actividad pictórica en el Bajo y Alto Perú desde la conquista y fundación de ciudades (hacia 1535-1540) hasta la llegada de los manieristas italianos que introdujeron el romanismo, hacia 1575. Es una época mal conocida, se poseen nombres de artistas aparecidos en los archivos y alguna obra que ha logrado subsistir milagrosamente, pero en realidad está llena de incertidumbres que, de momento, no parecen conducir a la formulación de ninguna escuela.

En los mismos días de la conquista el español Diego de Mora pintó en Cajamarca un retrato del Inca Atahualpa cuando se hallaba prisionero de Pizarro, entre 1533 y 1534 ⁷.

De poco después debe ser el inicio de importación de obras pintadas en España y Flandes, las cuales llegaron al Callao para distribuirse en el Virreinato. En la catedral de Lima existía una antigua tabla con representación de la Virgen con el Niño, conocida durante años con el nombre de "La Sola" por ser la única pintura en el primer templo de la ciudad. De años más tarde sería la llegada de la hermosa tabla de la Virgen de la Antigua, en el mismo templo, que repite la conocida composición de estirpe sienesa del modelo conservado en la catedral hispalense. Los mencionados archivos de la ciudad del Betis dan fe de que, al igual que en escultura, se enviaron muchas piezas de pintura procedentes de Flandes, de Castilla, de los talleres sevillanos, e incluso de Italia, pero son pocas las obras que hasta hoy se han identificado. Puede presumirse que ya desde los años iniciales de la colonización española hubo en Perú composiciones de raigambre renacentista, sobre todo las procedentes de Flandes e Italia, mientras que las peninsulares debieron ofrecer los vestigios goticistas (usuales antes de 1550), máxime si lo que se envió, por razones de devoción y evangelización, fueron copias de famosas efigies medievales, caso de la Virgen de Rocamadador, de la Antigua y del Santo Cristo de Burgos. Sin embargo, estos arcaísmos fueron frecuentes en la pintura de la segunda mitad del siglo XVI y alcanzaron hasta 1610 para los más rezagados, según observación de Martín Soria ⁸.

Es posible que en esta época llegasen a tierras peruanas, temas iconográficos de largas preferencias por los pintores hispano-flamencos del siglo XV y aún del XVI, caso de la representación de la Concepción milagrosa de la Virgen, que suele colocar a San Joaquín y Santa Ana de rodillas en los laterales del cuadro, con dos ramas que salen de sus corazones para unirse en el centro y brotar de ellas una sola rama florecida con la Inmaculada Virgen María como lirio de pureza. La composición de esta historia fue de claras simpatías y frecuentes repeticiones en la pintura andaluza —aun en escultura— y es anterior a los temas iconográficos de la *Totae Pulchra* y de la Inmaculada Concepción según la visión del Apocalipsis de San Juan —que también tiene precedentes del medievo, pero se generalizó

desde el manierismo en adelante—. Los artistas flamencos incorporaron a sus grabados la historia de los lirios y estos son los que debieron inspirar a numerosos artistas del continente en siglos posteriores —caso de los pintores de Cusco—, pero en realidad el tema proviene de tradiciones medievales y posiblemente pasó a América en los años que ahora se están comentando. La representación más complicada de la Inmaculada Concepción con San Joaquín, Santa Ana, las ramas unidas y en la parte inferior a la Virgen el huerto cerrado de todas las virtudes, es más avanzada, aun cuando también reposa en fuentes de la Edad Media y posee una de las más hermosas iconologías de la pintura hispanoamericana, muy particularmente en la escuela de Cusco. También debe incorporarse a esta relación de iconografías de temas de ascendencia medieval, el de “Cristo fuente de la vida” o el del “Lagar de la Vida”, de prolongado desarrollo en tablas y miniaturas de los siglos XIV y XV en Europa, pero con fuertes aceptaciones en Andalucía por los pintores hispano-flamencos —y aun los italianizados como Villegas Marmolejo durante todo el siglo XVI.

Entre los pintores cuyos nombres han llegado hasta nosotros figura Juan de Illescas, natural de La Rambla (Córdoba), quien primero trabajó en México y luego se trasladó a Lima —después de 1550— donde abrió taller, que fue continuado por sus hijos Juan y Andrés. Se conoce el testamento de Juan de Illescas “El Mozo”, hecho en 1597; en este documento se declara también de origen cordobés, y dedicado en Lima desde muchos años atrás a las tareas de pintor de imaginería. Los Illescas hicieron trabajos para la catedral, y otras localidades del país, aunque sus obras permanecen en su mayoría sin identificar 9.

En su tiempo, desarrollaron también sus actividades artistas como Francisco Rincón, Melchor de Sanabría, Miguel Luis de Ramales, Jordán Fernández Lobo, Juan Amai, Francisco García y el indio de Huarochirí Francisco Juárez, quien aprendió en uno de los talleres limeños el arte de la pintura y adquirió cierta fama, pues se le confiaron varias pinturas para la iglesia del hospital de los españoles, puesto bajo la advocación de San Andrés, mientras que las tablas del retablo mayor del hospital de indios de Santa Ana fue pintado por el peninsular Melchor de Sanabría. Todas estas obras se pintaron antes de 1600 y sus paraderos son desconocidos. Es posible que sus aspectos fuesen algo arcaizantes, más a tono con el estilo castellano de finales del siglo XV o primer tercio del siglo XVI. En Cusco hay noticias que confirman la presencia del pintor Juan Iñigo de Loyola en 1545, de origen vasco y con probables influjos en los primeros artistas indios. Sin embargo, puede estimarse que estas tendencias hispanas alternaron con otras de procedencia italiana, por lo menos son de estos aires las tres pinturas que se conservan en el Museo Histórico Regional de Cusco del llamado “Maestro de la Almudena” (Los Desposorios, Epifanía y Adoración de los Reyes), y que, al parecer, proceden de un retablo pintado hacia 1580-1590; hoy se cree que el autor de estas tablas y de otras más que se han localizado en la comarca de Cusco podría ser Pedro Santangel de Florencia, según opinión de los historiadores Mesa-Gisbert 10. Hay otra serie de pinturas en las localidades cusqueñas de Maras, Oropesa, Pujiura, etc., en todas las cuales aparecen personajes sacros compuestos con ciertas durezas y frecuentes dorados, además de tarjas y detalles archi-

I. ADORACION DE LOS REYES
Maestro de la Almudena
Museo Histórico Regional, Cusco.



tectónicos de tipo renacentista, lo que demuestra la mezcla de estilos hecha por los pintores locales, desde los primeros lustros de su incorporación a las tareas pictóricas según formas occidentales. Hay constancia del encargo que realizó el virrey Toledo a pintores indígenas de Cusco para que pintasen diversos lienzos que envió a Felipe II en 1572, además de otros que trajo personalmente cuando regresó a España. En dichos lienzos estaban representados los Incas hasta Huayna Capac y sus genealogías; en uno de gran tamaño se describía la captura de Atahualpa en Cajamarca, ilustrado con leyendas explicativas. Estas pinturas pasaron a las colecciones reales del Alcázar de Madrid, y se cree que se perdieron durante el incendio que en 1734 destruyó parte del edificio ¹¹.

La etapa del manierismo

A partir de 1575, con la llegada al Perú del Hermano jesuita Bernardo Bitti, comienza la fecunda etapa del manierismo que sentó bases decisivas para la pintura peruana. En 1588-89 se incorporan otros artistas como Alesio, Medoro y Morón, quienes acentuaron el influjo italiano y contribuyeron a formar un gusto al que fue fiel la sociedad virreinal durante varios años. El desarrollo de la actividad de estos pintores, así como la de sus discípulos compete a otro autor, por lo que aquí nos limitamos a dejar constancia del paso fundamental de estos pintores en el Virreinato, para comprender mejor la evolución pictórica de las escuelas que surgieron entonces y muy particularmente en el núcleo artístico limeño. Esta etapa se prolonga con imprecisiones hasta mediados del siglo XVII; no se puede establecer una fecha fija; en realidad es inútil intento en cualquier historia del arte, pero en el caso peruano, esta cuestión es bastante más difícil, si bien puede, provisionalmente, aceptarse una prolongación del estilo hasta los comedios del siglo XVII.

El poderoso influjo de estos artistas del manierismo fue determinante en la pintura peruana, y aun cuando durante los años que estuvieron en activo no cesaron de llegar cuadros españoles y grabados de procedencia flamenca, se impuso la impronta de los artistas citados. Incluso un pintor sevillano como Leonardo Jaramillo, documentado en Lima y Trujillo desde 1619 a 1641/42, tiene en algunos de los personajes de sus obras ciertos influjos de Bitti y Alesio, aun cuando su formación primera fuese peninsular, lo que también se percibe, particularmente en el naturalismo con el que trata algunos rostros y ropajes, como se ve en su conocido lienzo de "La imposición de la casulla a San Ildefonso" del convento de los Descalzos (fechado en 1636); Jaramillo desarrolló su arte entre estas dos ciudades y su producción es una de las que en la actualidad se estudia con interés, dadas las obras que se le han atribuido, caso de los controvertidos murales del convento de San Francisco, según opinión sostenida por el desaparecido crítico de arte Ernesto Sarmiento (en una conferencia poco después de haberse descubierto los mencionados murales del claustro bajo de San Francisco) y la Virgen de la Piedad de Cajamarca, fechada en 1642.

Durante estos años de la primera mitad de siglo en Lima, estaban en activo los discípulos y seguidores de los mencionados maestros del manierismo, a los que se unieron los nombres de otros dos italianos Juan



II. VIRGEN DE LA "O"
Bernardo Bitti
Iglesia de San Pedro, Lima.



III. ASUNCION DE LA VIRGEN
Lázaro Pardo de Lago
Iglesia de San Cristóbal, Cusco.

Bautista Planeta y Antonio Dovela; en cambio las producciones del flamenco Diego de la Puente, así como las de Pedro Pareja y el ya citado Jaramillo, pueden considerarse como aperturas al barroco por el interés que manifiestan por espacios y efectos naturalistas.

Otro pintor que sigue los modelos de Bitti es Lázaro Pardo de Lago, activo en Cusco durante el segundo tercio del siglo XVII, y que proyecta las formas manieristas combinadas con fuertes coloridos y ciertas libertades explicables en el contexto de un arte de transición; además es ostensible en su producción el uso de grabados flamencos, como es el caso del lienzo de la Asunción, de la parroquia cusqueña de San Cristóbal, firmada por Pardo en 1632, en el que emplea un grabado de Cornelis Galle sobre un original de Rubens. De 1661 es el retablo con pinturas que hizo para la iglesia de Santa Clara, que hoy se conserva en la clausura.

El criollo Luis de Riaño (nacido en Lima en 1596) fue discípulo de Medoro desde 1611 hasta 1618. Luego pasó a trabajar en Cusco como pintor independiente; se tienen noticias de su actividad en esta ciudad y comarca hasta 1643.

Este y otros artistas de aquellos años debieron mantener las fórmulas del manierismo, pero paulatinamente se fueron alejando de ellas por la acentuación de los colores y utilización de grabados con temas y composiciones ajenos al espíritu del manierismo, además de estar —algunos de ellos— atentos a la llegada de cuadros y estampas acordes con las novedades del realismo barroco. El investigador Harth Terré da la noticia de que en 1645 los pintores de Lima formaron un gremio que por entonces tenía las adhesiones de treinta y siete miembros ¹², cifra nada despreciable. Se conservan los nombres de Miguel de Vargas, José de La Parra, Juan de Medina, Fabián Gerónimo, de los artistas probablemente italianos Coberti y Romano, de Piñoleta, y de los más antiguos Gaspar de los Reyes, Pedro Martín y Marcos Rodríguez, los tres de Sevilla y de partida para Lima en, respectivamente, 1602, 1605 y 1606 ¹³. También los sevillanos Andrés Ruiz de Sarabia y Gaspar de Uceda Verástegui, hijo del pintor Juan de Uceda Castroverde, quien emigró al Perú en 1609 y falleció en Lima poco antes de 1620 ¹⁴, pero se desconocen las producciones de la mayoría de estos artistas, y si los que sobrevivieron llegaron o no a formar parte del indicado gremio de 1645.

No debe olvidarse tampoco la actividad de los indios residentes en Lima, los que se adiestraron en las tareas de pintura y alcanzaron fama de ser hábiles en el oficio. Es posible que formaran gremio o cofradía aparte, pues los más de ellos tuvieron vivienda y taller en el barrio de Santiago del Cercado. Los indios de Quito Agustín de Cervantes (en activo desde 1603) y Andrés Rodríguez (discípulo de Dovela en 1631), son algunos de los nombres que se han conservado, al lado de otros indígenas procedentes de diferentes localidades del interior de Perú, tales como Santiago Marca, natural de Jauja, Marcos de Silva, Francisco Guerra, etc.

Aun cuando no tiene relación con todo este proceso de evolución de la pintura limeña, conviene dejar aquí constancia de la presencia de un lienzo importante. Se ignora desde cuando se encuentra en Lima esta obra que parece ser una copia de la "Adoración de los Pastores" de El

Greco, cuyo original pertenece al Museo de Bellas Artes de Budapest y otra versión al Museo del Prado. El cuadro estuvo en el antiguo hospital de españoles de San Andrés, pero se encontraba en mal estado de conservación cuando pudimos contemplarlo en el Instituto Nacional de Cultura, sin poder examinarlo a fondo para determinar si tiene antigüedad para ser una copia del taller del artista o posterior. En todo caso se halla estilísticamente dentro de la etapa del manierismo en España y América que se comenta en estas páginas.

También estos dos primeros tercios de siglo son años en los que llegaron a esa capital frecuentes envíos de pinturas peninsulares, con mayor continuidad y número que las piezas de escultura. Los talleres de Madrid, Sevilla, Flandes e Italia participaron activamente de ese comercio artístico que favoreció la situación de los artistas, especialmente para los pintores de Sevilla, quienes al igual que los escultores defendieron —incluso gremialmente— la necesidad de continuar con ese comercio liberado de impuestos y de los complicados trámites obligados por la administración, a fin de evitar la competencia que pretendían ejercer otros talleres artísticos de la geografía española y aun de la europea.

Fue de este modo como continuaron llegando, favorecidamente, obras de Francisco Pacheco, Luis Tristán, Herrera “el viejo”, Juan de Uceda, Juan del Castillo, Francisco de Zurbarán, Miguel Güedes, Francisco Varela, Alonso Cano, Gaspar de Ribas, Pablo Legot, Bernabé de Ayala, Francisco y Miguel Polanco, etc. El influjo de estos pintores y, en particular de Zurbarán, contribuyó a derivar los gustos pictóricos de la escuela limeña por el realismo y los efectos de claroscuro. Hay noticias documentales que permiten confirmar la presencia en Lima, a mediados de la centuria, de numerosos lienzos de Zurbarán (Apostolado de San Francisco, Doce Césares a caballo, Vida de la Virgen en la Encarnación, otros en la Buena Muerte, en la Concepción, etc.); de los cuadros que se han conservado de toda esta relación, algunos son obras personales del maestro, de gran calidad, mientras que otros son de colaboraciones de taller.

La temática más generalizada fue la religiosa, tanto de cuadros de altar como series (apostolados, arcángeles, vidas de santos, etc.) o para retablos, en los que alternaron con esculturas de temas dedicados a la vida de Cristo o de María; de estos caracteres fueron probablemente las pinturas seriadas de Pedro Gerardo y Juan García; del primero se sabe que en 1643 hacía doce lienzos con la historia de Sansón, y del segundo que en 1622 realizó veintitrés pinturas para el Santuario de Cocharcas (Ayacucho).

El manierismo de estirpe italiana, de claras aceptaciones en los inicios de la escuela, fue cediendo paso a las composiciones hispanas con gustos por las representaciones de visiones místicas y éxtasis, con personajes de leves movimientos itinerantes, a veces casi con apariencias escultóricas y, eso sí, con intenciones de lograr climas dramáticos mediante el tratamiento realista de los rostros y tintas más cargadas, en lo que no siempre alcanzaron éxito los artistas limeños.

De fecha temprana es el traslado a Lima del pintor sevillano Andrés Ruiz de Sarabia, con obras aún no identificadas en la ciudad, pero

13. SAN ANTONIO ABAD
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



que serían interesantes de reconocer y de estudiar, pues el artista debió de formarse en Sevilla cerca de pintores como Pedro Díaz de Villanueva—maestro de Zurbarán— o de Francisco Pacheco, cuyo magisterio se impuso en todas las jóvenes generaciones del primer tercio del siglo XVII. Sarabia murió poco después de llegar a Lima. Su hijo José de Sarabia, nacido en 1608, quedó en Sevilla y fue discípulo de Zurbarán.

Poco se sabe de la actividad de Pedro de Reynalte Coello, hijo del famoso retratista de la corte madrileña Alonso Sánchez de Coello. En Lima se dedicó con preferencia a la miniatura; de su mano podrían ser algunas de las composiciones que adornan los libros corales de la catedral, hasta hace unos años en lamentable estado de conservación. Coello hizo el retrato de San Francisco Solano pocas horas después de morir éste en la recoleta franciscana. Gozó de gran consideración y fue pintor de los virreyes, por ello quizás también hizo retratos oficiales, pero su estilo más propio del “quinientos” debió caer en desuso y murió pobre en 1637.

La época del barroco

Avanzado el siglo XVII penetran en los círculos artísticos peruanos las corrientes de la pintura barroca europea. Sirvieron una vez más como fuente los grabados, las obras importadas y los artistas que emigraron a esas tierras. Debe hacerse constar que el manierismo no llegó a desaparecer del todo, en particular en las comarcas andinas, donde siguió latente de manera sutil en las pinturas de caballete y con más claridad en las composiciones decorativas murales; por ello no tiene nada de extraño que resucitase en los años del barroco tardío o dieciochesco, más interesado por los efectos de gracia, refinamiento e intimismo, en oposición a los temas monumentales, solemnes y trascendentes del primer barroco, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII.

Estilísticamente puede apreciarse una fase de transición representada por el realismo, con lienzos que tienen preocupaciones por el claroscuro; en esta fase los influjos flamencos y españoles son patentes para múltiples artistas en diferentes regiones del Perú; pero sería injusto no reconocer la labor personal del Hermano jesuita Diego de la Puente (que estudiaremos más adelante por ser natural de Malinas y con estilo y formación fieles al claroscuro flamenco de los primeros años del siglo XVII), y la aceptación de seguidores que tuvo Francisco de Zurbarán, gracias a las numerosas obras que remitió.

De manera que la introducción del realismo en la pintura limeña, como anuncio del posterior barroco, podría producirse de forma lenta, pues ni el jesuita Diego de la Puente ni Zurbarán fueron pintores adictos al crudo realismo; este concepto se halla muy mitificado en ambos y sobre todo en Zurbarán. Sin embargo son artistas que no desdeñan efectos naturalistas y recurren a los contrastes de luces y sombras para crear climas más dramáticos y sugerentes, además de prestar singular atención a figuras de nobles portes y leves movimientos, sin las afectaciones de posturas del manierismo, ni complican las composiciones con numerosos personajes.

14. SAN BASILIO
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



La actividad del Hermano de la Puente en Perú es a partir de 1620 y se sabe que murió en 1663; en el período que media entre estas dos fechas —que es también en el que llegan las obras de Zurbarán— habría que situar esa fase de transición en la pintura limeña en la cual, pese a la primacía de las formas manieristas de abolengo italiano, podrían haber empezado a despertar interés las novedades procedentes de Flandes y España, por otra parte más cercanas a los sentimientos religiosos y sociales de la población, además de innegables coincidencias estéticas.

Después de este período de transición, sigue en la evolución estilística de la pintura limeña la época correspondiente a un barroco más colorista, de composiciones no muy dinámicas en la disposición de los personajes, pero con preferencias por los temas trascendentes. Las hagiografías ocupan lugar señalado en esta etapa, y si bien es notorio el uso que se hace de grabados de composiciones unas veces arcaizantes y otras de estirpe “rubeniana”, en el primer caso son visibles los esfuerzos de los pintores por animar las escenas y conferirles fuerte colorido; y por el contrario, cuando los grabados pertenecen a artistas como Schelte de Bolswert o Peter de Jode, que divulgaron obras de Rubens y Van Dyck, se aprecia la dificultad de los pintores (tanto de Lima como de Cusco) para seguir el dinamismo de las estructuras o los turgentes desnudos empleados por dichos maestros flamencos. Este período es muy impreciso en cuanto a cronologías; surge en la segunda mitad del siglo XVII y pasa al siglo XVIII hasta la aparición del arte específico de esta centuria, que vendría a ser el del barroco tardío y rococó. Es pues un proceso complejo y nada fácil de simplificar, por supervivencias del manierismo y el persistente uso de estampas; también la repetición tardía de modelos de maestros cualificados como Zurbarán.

La pintura que se produce en estos años no es tan variada como la europea; permanecen las dos formas básicas: de caballete y murales; y, en cuanto a temas, subsistieron como los más generalizados: los religiosos, retratos, alegorías y motivos ornamentales en los frisos y zócalos; son escasos los motivos profanos, mitológicos, de género, en fin, toda esa multiplicidad temática que ofrece Europa, y que tanto en España como en América se practicaron con menos intensidad, aunque no estuvieran ausentes del todo. Gracias al actual interés por las fiestas —cívicas y religiosas— se ha podido comprobar la frecuente utilización de alegorías y personajes de la mitología clásica en las ornamentaciones con esculturas y pinturas efímeras, las que en Lima se dieron, tal vez, en mayor número que en ninguna otra capital de América, a tenor de las descripciones documentales conservadas en el Archivo General de Indias.

Es muy probable que a partir de los años de comedios de siglo existiese en Lima algún taller o artistas —quizás formados en Sevilla, aunque no necesariamente— que influyeron en mantener el gusto por las formas zurbaranescas, además de haber hecho copias de las obras que por entonces existían del maestro en Lima para otras poblaciones del interior; esto no deja de ser una suposición por falta de pruebas documentales, si bien las pinturas hablan por sí mismas y se ve con claridad que hay muchas que mantienen esos influjos y que fueron realizadas en tierras peruanas. En es-

15. JACOB
Seguidor de Francisco Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.89 x 1.08 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



ta línea de influjos debe recordarse el libro de Francisco Pacheco "Arte de la Pintura", editado por primera vez en 1640, que tuvo reconocidos ecos en la pintura andaluza y en la hispano-americana.

Por estos años de la segunda mitad del siglo XVII pasaron por la ciudad personajes encumbrados que portaban en sus equipajes numerosos lienzos de pintores famosos de la península, caso de D. Manuel Mollinedo y Angulo que llevó a su Diócesis de Cusco obras de los más renombrados artistas de su tiempo. Tal vez otros que quedaron en Lima, pudieron también incorporarse a esta costumbre, muy generalizada por entonces entre los gobernantes y altos eclesiásticos como testimonios de distinción y de ser entendidos en materias de arte, además de las devociones particulares y recuerdos familiares de los que no querían desprenderse. Esto pudo ocurrir con personas de altos rangos como el Virrey Conde de Lemos, el Virrey Conde de la Monclova o el Arzobispo D. Melchor de Liñán y Cisneros; se conocen sus mecenazgos para iglesias limeñas, pero no han subsistido los lienzos que pudieron regalar; los equipajes inventariados de los dos primeros mencionan los enigmáticos y concisos datos de "cofres con pinturas" que son poco explicativos.

Más conocidas son las referencias de obras españolas llegadas a Perú en estos años de la segunda mitad del siglo XVII. De Bartolomé Esteban Murillo parece que hubo en Lima algunas obras, quizás unos cobres pintados, una Inmaculada Concepción y una Sagrada Familia ¹⁵, a lo que puede sumarse el lienzo de San José del convento de Los Descalzos que es una copia probablemente hecha en el taller del artista. Estas y otras obras relacionadas con el gran pintor sevillano debieron influir en los pintores locales, pese a no ser época tan propicia para las importaciones de cuadros como en las etapas precedentes, gracias entre otros motivos a los talleres existentes en la propia ciudad. Sin embargo, todavía se hicieron encargos notables, especialmente por los jesuitas, quienes no tenían por aquellos años pintores cualificados como Bitti, Vargas y de la Puente. Para el gran templo de San Pedro encargaron los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola —que se comentarán más adelante— atribuidos a Valdés Leal por diferentes historiadores; y en el templo del Noviciado de La Compañía en Lima se colgó en los muros del crucero hacia 1682 una serie de la vida de San Francisco Javier, de gran calidad ¹⁶; estos cuadros se encuentran hoy en la iglesia limeña de San Marcelo y se atribuyen al pintor y grabador sevillano Matías de Arteaga, compañero de Murillo, Roldán, Simón de Pineda y Valdés Leal en la empresa artística más importante del barroco en Sevilla, como fueron las fiestas celebradas en la ciudad con motivo de la beatificación del rey Fernando III en 1671; su estilo de gran aparato y ampulosos movimientos —a veces muy descriptivo—, es de colorido poco brillante, pero no debió pasar desapercibido a los pintores de Lima.

Y no son estos los únicos nombres de pintores españoles que se relacionan con la capital del Virreinato peruano, hay antiguos testimonios que dan noticias de haber existido lienzos de artistas de otras escuelas de la península tales como Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda, José Antolínez, Antonio de Pereda, Pedro Atanasio Bocanegra, etc., todo lo cual



IV. SAN FRANCISCO JAVIER
Atribuida a Matías de Arteaga
Iglesia de San Marcelo, Lima.

no se ha podido confirmar. Es posible que, de haber llegado estas obras a Lima al igual que las anteriormente citadas, se suscitara en los artistas la inquietud del cambio estilístico, lo que, por otra parte, habría significado el necesario estímulo e intercambio cultural que ha existido en los movimientos artísticos a través de toda su historia; no tiene porqué considerarse como un sometimiento a directrices emanadas de la Metrópoli, sino un enriquecimiento —o empobrecimiento según se quiera ver— de temas y formas pictóricas que de alguna manera influyeron en la evolución del arte limeño y del resto del Perú. El asunto de las normativas y pautas para los artistas surge en Trento y tiene otras connotaciones, aun cuando no es tema que deje de tener su importancia, sobre todo por los efectos didácticos y catequéticos en tierras con pobladores en proceso de evangelización o nuevos en la Fe, lo que no es el caso de los habitantes de Lima, en su mayoría criollos y peninsulares, que son los que encargaron y adquirieron estas obras.

Pero dentro de lo complejo de este proceso de ir y también venir de cuadros —hay en colecciones andaluzas buen número de lienzos cusqueños y limeños—, encontramos que casi en los mismos años en los que se remitieron a Lima obras de los maestros de moda —Murillo, Valdés o Arteaga—, seguían efectuándose envíos por maestros apegados a fórmulas pictóricas de un momento anterior; entre estos pintores figura Bernabé de Ayala, seguidor con libertades de Zurbarán, a quien pertenece el cuadro de la Virgen de los Reyes (firmado en 1662) propiedad actualmente del Instituto Nacional de Cultura del Perú; la composición no es original, pues copia a la Patrona de Sevilla en el retablo que le hizo en 1643 el ensamblador y escultor Luis Ortiz de Vargas —que antes estuvo en Lima—del cual hizo años después un grabado Matías de Arteaga; no es una obra muy reveladora del estilo de Ayala, pero el colorido es grato, a pesar de lo oscurecido que está y tiene el interés de ser de las pocas obras firmadas por el pintor. También hay envíos de artistas secundarios como Juan de Zamora, Clemente de Torres, Sebastián de Llanos y Valdés, Ignacio Fernández y quizás los hermanos Polanco. A los que se sucedieron después los “murillescos”: Pedro Núñez de Villavicencio, Cornelio Schut, Alonso Miguel de Tovar, etc., según datos existentes en diferentes archivos de Sevilla y obras aún sin identificar o que —caso de seguir en Lima— podrían estar atribuidas a distintos autores.

Todo este proceso pudo configurar una escuela en Lima, pero no hay todavía opiniones autorizadas que concedan el rango de escuela a la actividad de los pintores limeños durante el siglo XVII; parece que de haber existido una escuela se habría dado con más propiedad en el siglo XVIII, sobre todo en los retratos y series religiosas que veremos más adelante; pero podría proponerse la larga etapa del siglo XVII —que comprende las fases estilísticas del manierismo y primer barroco—, como la de la configuración de la escuela de Lima, quizás definida ya en los años finales de la centuria. Es evidente que toda escuela para ser reconocida como tal, tiene que tener unos rasgos peculiares que la hacen fácilmente identificable; esos rasgos o formas suelen transmitirse a través de generaciones y ofrecen continuidades en preferencias por temas, tratamientos de espacio, canon de figuras, color, luz, incluso materiales y técnicas como es el caso

V. VIRGEN DE LOS REYES
Bernabé de Ayala
Instituto Nacional de Cultura, Lima.





de la indiscutible escuela de Cusco; pero con respecto a las grandes capitales hispanoamericanas, donde los influjos y modelos europeos fueron algo más frecuentes (pese a lo esporádico de estímulos y carencia o escasez de grandes colecciones de pinturas) estas particularidades son más difíciles de ver, y no obstante, los historiadores mexicanos reconocen una escuela en Ciudad de México, diferente de la de Puebla, e igual ocurre en Colombia, donde la escuela santafereña es también definida por sus historiadores por las huellas que se perciben de los modelos europeos. Lima no fue una excepción, la cantidad de pinturas —muchas todavía anónimas— y de pintores con gremio propio, parecen indicar una actividad apreciable dentro de los movimientos artísticos del Virreinato. Es cierto que debió primar cierto eclecticismo debido a los diferentes influjos que intervinieron en la formación de ese núcleo artístico, pero a la postre los artistas terminaron adoptando fórmulas propias, claramente reconocibles en el siglo XVIII, gracias a la evolución y asimilación de modelos que se produjo a lo largo del XVII.

Las diferencias y no los parecidos, son en realidad lo que hace que las obras de arte sean originales y expresen los gustos estéticos de una población y una época. De la pintura cusqueña nadie niega sus valores, precisamente por sus particularidades que la hacen distinta a todas las demás escuelas del continente. En cambio Lima ofrece las dificultades de una serie de pinturas que se debaten entre los influjos italianos, flamencos e hispanos, pero a fines del siglo XVII pueden percibirse, quizás, ciertas tónicas en las series religiosas que podrían considerarse como rasgos identificables para los pintores de esta ciudad, tales como la práctica de un naturalismo suave, sin estridencias, armonía de colores y alguna indecisión de perfiles; celajes e interiores de tendencias a las tonalidades rojizas, figuras de movimientos sencillos, de acciones tratadas con decoro y realizadas por vestiduras hechas con pliegues amplios y elegantes; la luz suele destacar los objetos principales y los fondos son tratados sin muchas complicaciones. Los rostros dulces, a veces poco expresivos, se repiten incansablemente tanto en las series marianas, pasionales y de santos, en particular los lienzos dedicados a Santa Rosa de Lima, solicitados en muchas ocasiones desde la península, según inventario que hemos podido comprobar en ciudades andaluzas. Es obvio que estas generalizaciones para las pinturas de los artistas de Lima son todavía una hipótesis que no puede en modo alguno extenderse a todo el período virreinal, pues sólo se ha partido de la observación de series y obras sueltas pertenecientes al último cuarto del siglo XVII y primera mitad del XVIII que se encuentran expuestas en las principales iglesias de la ciudad; no ha sido posible visitar todas las clausuras ni colecciones particulares, por lo que podrían cambiar estas generalidades provisionales, las que por otra parte sólo se ofrecen a modo de hipótesis de trabajo para, precisamente, rechazar, confirmar y desde luego incorporar otros elementos que hayan pasado desapercibidos. Debe igualmente hacerse constar la dificultad para estudiar estas series, oscurecidas por el tiempo en unos casos, con humedades, a considerables alturas en los templos y muchas de ellas con restauraciones poco apropiadas. Y, sin embargo, de todos estos impedimentos, hay una sensación al contemplarlas, de que son algo distinto de las pinturas de otras ciudades del Perú y de América y eso

16. SIMEON

Seguidor de Francisco de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

que tienen, aun indefinible, es lo que parece indicar que corresponden a gustos y modalidades propios de Lima, la antigua capital del Virreinato más importante de la América del Sur.

No se trata de evocar nostalgias trasnochadas ni recurrir a tópicos caídos en desuso referentes a la importancia artística del Perú, pero es evidente que la pintura, como la arquitectura y la platería, no hicieron más que recoger la sensibilidad y formas de vida de la población, empeñada en refinamientos y afanes por demostrar tanto sus fervores religiosos como sus prosapias familiares y, a veces, gustos cortesanos, todo lo cual se aprecia con mayor nitidez en el siglo XVIII, con la llegada de las modas francesas —de sensibles influjos para el retrato— como en las pinturas de temas religiosos y profanos. Se ha dicho en alguna ocasión que todas estas producciones pictóricas podrían calificarse con el título de “arte provinciano”, propio de zonas alejadas de los estímulos renovadores de los grandes núcleos artísticos europeos en los cuales procuran inspirarse; pero este concepto de “provinciano” no puede aceptarse de forma válida para todo el arte hispanoamericano, pues éste obedece a otras necesidades y motivaciones, en muchas ocasiones diferentes del arte europeo.

A pesar de la dificultad que existe de relacionar obras sólo conocidas por contratos y comentar las que se conservan, debe hacerse mención de los artistas que significaron toda esta evolución en Lima después de mediado el siglo XVII, época en la que se viene situando la irrupción del barroco. No se puede reconstruir la actividad de todos los pintores que trabajaron en la ciudad, pero al menos deben consignarse las noticias de algunos de esos artistas.

Entre los que se dedicaron a series religiosas figura el pintor Joseph de Osera, activo en la ciudad entre 1660 y 1670; se sabe que en 1662 le fueron encomendadas, por un particular, seis cuadros de diferentes santos, de tamaño natural y diez naturalezas muertas ¹⁷, lo que es un dato interesante de tener en cuenta. Ocho años después se comprometió a pintar dieciocho lienzos para la bóveda de la capilla mayor del templo conventual de Santa Clara. Entre los años 1671 y 1673 los pintores Diego de Aguilera, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y el esclavo Andrés de Liévana, se encargaron de la serie de treinta y seis lienzos dedicados a la vida de San Francisco que debían ser colocados en las galerías del claustro principal del convento grande de la Orden. Las escenas están tomadas de grabados, pero se desarrollan con acciones y movimientos barrocos. A pesar del estado de conservación que tenían hace unos años cuando se estudiaron estas obras, podían apreciarse colores cálidos y personajes de refinadas posturas. Según el contrato y descripciones que da a conocer el Padre Benjamín Gento ¹⁸ a Francisco de Escobar le correspondió el ángulo primero y los lienzos dedicados a la infancia y juventud de San Francisco en la galería sur colindante con el templo. A Diego de Aguilera el segundo ángulo y galería oeste; a Andrés de Liévana el tercero y galería norte; y el cuarto ángulo con la galería este a Pedro Fernández de Noriega, a quien correspondió la representación de la muerte del Santo. Quizás los más interesantes son los lienzos que inician la serie, que son también los mejor conservados; entre ellos destaca el del “Nacimiento” y el de “La profecía

17. ISSACAR
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



del Abad Joaquín” de delicadas posturas en los personajes de la parte inferior y valientes escorzos de ángeles casi desnudos en el rompimiento de gloria superior; el Padre Gento cree encontrar un autorretrato de Escobar en este último cuadro. No tienen menos interés las escenas de la “Visión de las armas” con un personaje ecuestre de buena factura y brioso movimiento barroco, mientras que los que narran “El encuentro con el leproso” y “La renuncia de los bienes” representan a San Francisco como un prototipo de belleza clásica y juvenil que remite quizá a algunas estampas. Los lienzos de las tres galerías restantes, nueve en cada una de ellas, estaban en peores condiciones de conservación debido a la humedad ambiental de Lima; hay noticias del siglo XIX que dan testimonio de que por entonces los cuadros estaban cubiertos con puertas de madera que los protegían de las inclemencias del clima y sólo se abrían para mostrarlos a los visitantes ¹⁹.

De Francisco de Escobar se sabe que en 1649 pintó un cuadro para la Cofradía de las Animas de la catedral, pero al igual que otros de los artistas de su tiempo fue pintor de las acostumbradas series de vida de santos; en 1662 se comprometió con el Prior del Hospital de San Diego, de los Hermanos de San Juan de Dios, para realizar diez lienzos pequeños al óleo con historias de la vida del santo que debían colocarse en el retablo mayor del templo de dicho hospital ²⁰. Más noticias se tienen de Diego de Aguilera, considerado el más importante de estos cuatro pintores. En 1643 declaró ser español ²¹ lo que puede considerarse una afirmación de oriundo, corriente entre los hijos de españoles peninsulares en muchos lugares de América, para diferenciarse de los indígenas y mestizos, antes de que se generalizase la denominación de criollos. En 1661 pintó lienzos de grandes proporciones para el convento de Santo Domingo y cinco años después volvió a trabajar en este convento; en esta ocasión fue en la capilla de la Cofradía del Rosario de los Pardos, donde pintó al fresco las bóvedas y muros. De 1669 son las pinturas decorativas, también al fresco, en la parte alta de los muros de la nave del templo de Santa Catalina, unos doce paños con las figuras de los Apóstoles y dieciséis de los Patriarcas, de tamaño natural, para la capilla mayor de dicha iglesia conventual ²². De los otros dos pintores que intervinieron en el citado claustro franciscano, apenas si se tienen noticias.

Mayor prestigio tuvo en la capital peruana el pintor Cristóbal Daza, de quien decía el hiperbólico Francisco de Echave y Assu en su “Estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas” que hizo en 1680 un lienzo que representaba “La Huida a Egipto” que se colocó en la capilla de Santa Ana de la catedral, con motivo de las fiestas que celebró la Iglesia de Lima en honor de Santo Toribio de Mogrovejo, y que era tal la admiración que producía entre las gentes la contemplación de esta obra que “... por él mira sin envidia el Perú a los Herrera y Murillos” ²³. De 1684 es la pintura de una Inmaculada Concepción para la Cofradía de Santa Ana y en la colección del aristócrata D. Pedro Bravo de Lagunas y Castilla figuraban como de Daza dos pinturas de temas poco frecuentes: Andrómeda y el Rey David ²⁴. Se le atribuye también un retrato del Virrey Marqués de Castellfuente ²⁵.

18. ALEGORIA DEL PECADOR
o JUICIO DEL ALMA
Nicolás de Oliva
S. XVII-XVIII
Óleo y temple sobre lienzo, 3.00 x 1.87 m.
Convento de los Descalzos, Lima.





De 1680 es el biombo (de colección particular sevillana dado a conocer por el profesor Marco Dorta)²⁶ que representa la plaza mayor de Lima con bastante aproximación y detalles de los edificios cercanos. Es una pintura interesante por la amplitud espacial con la que está concebida, atención a la arquitectura y detalles anecdóticos de la vida cotidiana de la población en el centro cívico, religioso y festivo de la urbe. Habría que relacionar esta pintura con algunos de los pintores mencionados, u otros por entonces activos en la ciudad, pues es evidente que se pintó en la capital peruana, y de acuerdo a un tono descriptivo y seriado del que también participan los biombos mexicanos de la época, quizá por la facilidad de disponer de tres o cuatro espacios para componer sus historias o escenas. Este biombo fechado en 1680 no es el único de procedencia peruana que existe en España y demuestra una vez más el interés que existió en la península por traer y conservar obras de arte de esas procedencias.

En el Convento de Los Descalzos hay un lienzo firmado en 1678 por Nicolás de la Oliva, "el mudo"; es un cuadro de medianas dimensiones que representa una alegoría sobre "El juicio del alma". Es una lástima no conocer más obras de Oliva, pues es interesante la iconografía que emplea para esta composición alegórica, e invita a pensar en la posibilidad de más cuadros de alegorías y "vanitas" que fueron frecuentes en el barroco europeo, de lo cual hemos podido ver varias piezas en Lima y Cusco.

Dentro de la variedad que ofrece la pintura limeña hay un dato proporcionado por el Marqués de Saltillo, recogido por Harth-Terré²⁷ y que también recuerda Luis E. Tord en su historia de las artes plásticas peruanas; se refiere a la actividad pictórica de una mujer, Juana de Valera, quien al morir en 1667 dejó a su viudo el Capitán Joseph de Mujica, buen número de lienzos pintados por ella, entre otros: siete de los Infantes de Lara, doce de las Tribus de Israel, otros doce de ángeles y veinticuatro con imágenes de variadas frutas. De esta producción hoy perdida, o sin identificar, nos llama la atención los cuadros de las tribus de Israel, posiblemente coincidentes con los Zurbarán en Auckland Castle (Inglaterra) y con la serie limeña de los Hijos de Jacob de la Orden Tercera que con reservas se atribuyen al Maestro, si bien existen otras opiniones que se verán más adelante. Es una incógnita de difícil solución, pues nada autoriza a suponer a la desconocida Juana Valera como autora de la serie limeña, pero si queda

VI. ESCENA DE LA VIDA
DE SANTO TOMAS
Gregorio Sánchez
S. XVIII
Convento de Santo Domingo, Lima.



VII. ESCENA DE LA VIDA
DE SANTO TOMAS
Gregorio Sánchez
S. XVIII
Convento de Santo Domingo, Lima.

el dato no despreciable, de que en Lima existieron pintores que trataron el tema, unas veces denominado "Hijos de Jacob" y otras "Las Doce Tribus de Israel" que con toda probabilidad difundieron las consabidas estampas grabadas. También son de interés las noticias referentes a las pinturas de bodegones, las que rompen un poco la monotonía de la producción pictórica limeña.

En esta línea de novedades, puede recordarse el encargo que hizo en 1702 el Virrey Conde de la Monclova al pintor Gregorio Sánchez, a fin de que pintase su gabinete de trabajo en el palacio de los virreyes, con los escudos de los reyes, desde D. Fernando y Dña. Isabel hasta entonces, y los de los gobernantes del Perú a partir de D. Francisco Pizarro 28.

Algo más tardía es la serie dedicada a la vida de Santo Tomás de Aquino que se encuentra en el Salón General del convento de Santo Domingo que revela a un pintor poco hábil para perspectivas y el tratamiento de los personajes, pero con preocupación por naturalezas muertas, detalles anecdóticos como las acciones de los criados en la escena del éxtasis de Santo Tomás ante el rey de Aragón, atención a los ropajes y sobre todo a las tintas rojizas que son tan corrientes en la pintura limeña.

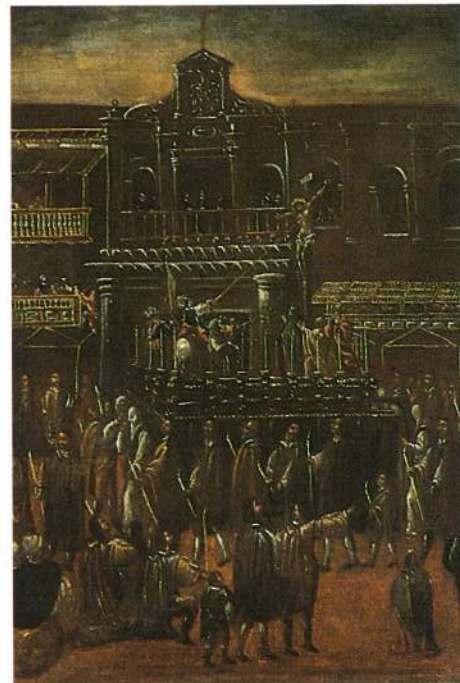
De finales del siglo XVII son los dos grandes lienzos que pertenecieron a la Cofradía de La Soledad y aún se conservan en el templo de este título en Lima. Son cuadros de autor desconocido y de no muy logrados efectos, pero de un valor social elevado, casi de crónicas, pues describen con bastante exactitud las costumbres religiosas limeñas en los días penitenciales de Semana Santa; en ambos se representa la procesión del Santo Entierro que solía organizarse después de la escenificación y sermón en el atrio del templo de la Pasión de Cristo que culminaba con la escena de la crucifixión; venía luego el descendimiento del cuerpo y es entonces cuando se organizaba el cortejo procesional con la urna que contenía al Cristo yacente, escoltada por caballeros y hermanos de la Cofradía. El "paso" de la Virgen bajo palio, con doble canastilla y escasa cera, aparece igualmente acompañado por personajes de órdenes militares y cófrades. No se ven cargadores, sino manigueteros, por lo que puede deducirse que se trata de "pasos procesionales" con costaleros debajo de las parihuelas cubiertas por faldones, y no de andas que sí suelen ser portadas por numerosos cargadores desde el exterior. Todo es igual a como por entonces se ce-

lebraban los días penitenciales de Semana Santa en Andalucía –incluida Sevilla– y forma como se organizaban los cortejos procesionales. Los fondos son muy sumarios, pero son de interés los detalles anecdóticos del pueblo que contempla la procesión, los niños que juegan, vendedores ambulantes, y caballeros que echan monedas en la bandeja del limosnero.

Antes de finalizar las páginas en las que estamos comentando la pintura limeña del siglo XVII, desearíamos detenernos en unas obras que también revelan influjos hispanos. Son dos retratos de los pocos que restan de la segunda mitad de esta centuria y expresivos de las modas comunes a Madrid y Lima; en el primer caso es el Arzobispo D. Melchor de Liñán y Cisneros (colección del Arzobispado) de austeros tonos en la vestidura en contraste con los cortinajes rojos y faldones de la mesa, en la misma línea de los enlutados retratos de muchos personajes del reinado de Carlos II. El otro retrato es el de Doña Juana de Valdés y Llano, de colección particular limeña, de tonalidades igualmente oscuras, pero contrastadas por la cortina roja, mesa revestida y parte del ropaje ribeteado de terciopelos morados y cintas doradas. Es un modelo de dama de gran empaque y riqueza, visible en las joyas, adornos y elegante postura. Puede considerarse como un retrato influido por las modalidades de Carreño de Miranda, el pintor que mejor retrató los personajes de la corte madrileña del último de los Austrias.

La pintura limeña del siglo XVIII es un capítulo que se va conociendo mejor gracias a las noticias que vienen aportando los investigadores e historiadores peruanos. Para el profesor Stastny es una época “de renacer pictórico bajo la influencia ecléctica del gran *portrait* de gala francés y la persistencia de los modelos religiosos de Zurbarán”²⁹. Y efectivamente es la centuria de los grandes retratos de aristócratas limeños, de ricos coloridos, con blasones y con largas leyendas alusivas a vínculos familiares o altos cargos y distinciones concedidas por la Corona; por otra parte son visibles los tardíos influjos de la pintura de Zurbarán, a la cual se adhieren, entre otros el peninsular Francisco Martínez, autor de los lienzos de San Pedro Nolasco y San Bernardo del monasterio de las Mercedarias, de blancos hábitos con pesados pliegues y caídas al estilo “zurbaranesco”. De estas mismas tendencias es el pintor Joaquín Urreta a quien pertenece el lienzo de “La Huida a Egipto” del Convento de los Descalzos, así como dos más con escenas de la vida de Cristo en el mismo cenobio³⁰.

Durante el siglo XVIII no dejaron de llegar grabados, pero no sólo de Amberes y sucursales de Sevilla, ciudad que fue sustituida por Cá-



19 y 20. PROCESION DE CRISTO
CRUCIFICADO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.03 x 4.65 m.

Iglesia de la Soledad

Convento de San Francisco, Lima.





21. y 22. PROCESION
DEL SANTO SEPULCRO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.03 x 4.95 m.

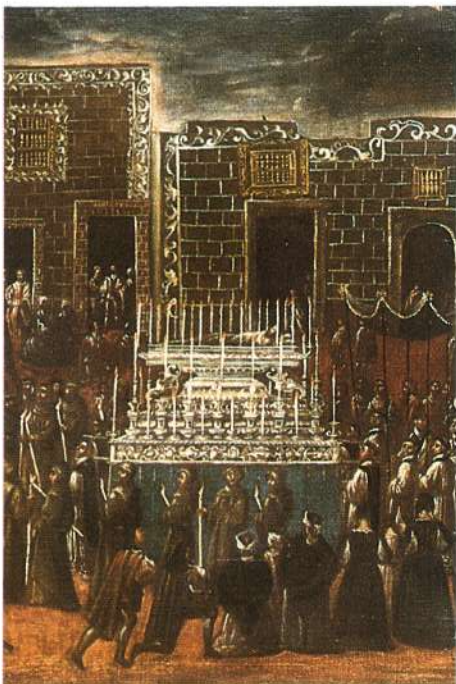
Iglesia de la Soledad

Convento de San Francisco, Lima.

diz como sede de la Casa de Contratación de Indias; pero Cádiz no llegó a tener el cosmopolitismo de la ciudad del Betis, por lo menos en asuntos de carácter artístico. Por otra parte los grabadores e impresores de Flandes, Francia y Alemania, encontraron que era más fácil abrir representaciones en ciudades del Norte de la península (Vitoria, Valladolid, Bilbao, Coruña, Madrid, etc.) pues también los puertos norteños estaban autorizados a despachar naves y comerciar con América (Barcelona, Coruña, Bilbao, etc.; no fue, una época de monopolio comercial como la que mantuvo Sevilla en las centurias precedentes y la mejor manera de romper la tradicional alianza de gaditanos con genoveses, fue la de reducir los costos de los libros de estampas, imprimirlos de preferencia en Lyon o en Vitoria y enviarlos en grandes remesas a la América hispana; así actuaron grabadores franceses y alemanes, los que en este siglo ganaron terreno a los flamencos.

En cuanto a los envíos de obras de arte en esta centuria son muy escasos; como se ha comentado anteriormente esta época fue fructífera para los talleres hispanoamericanos, aunque no faltaron personajes que viajaron a las Indias con numerosos cuadros, algunos de cierta antigüedad. Es propio de esta época el intercambio de series pictóricas entre las escuelas de México, Quito, Lima y Cusco, esta última con irradiación por la América meridional. Es también importante señalar que durante este siglo llegaron a la península buen número de lienzos de América de diferentes asuntos religiosos, profanos y aun de carácter científico. Entre las series remitidas importa recordar las peruanas que tratan temas de la vida de Santa Rosa, Arcángeles, Reyes Incas y más tarde de las "castas humanas".

Entre los retratistas más notables de Lima en el siglo XVIII destaca el pintor Cristóbal Lozano, de manifiesto influjo francés en la rebuscada elegancia de sus personajes, pero sin olvidar los elementos de raigambre hispana trasuntos en el empleo de colores cálidos, a veces fuertes, y ese sentimiento de altivez u ostentación que supo captar con sagaz psicología, que parece ser común a determinados sectores sociales de Lima y Andalucía. En la colección Aliaga se conservan de su mano un retrato de Don Pedro Bravo de Lagunas y Castilla (1752); en la catedral de Lima el del Virrey José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda (1758), eficaz director de la reconstrucción de Lima después del terremoto de 1746 que azotó la ciudad; en el cuadro aparece al fondo el Virrey vigilando la reedificación de la catedral acompañado de su séquito y operarios; y en primer plano la elegante figura del gobernante, de pie con ligero escorzo, vestido de casaca oscura con vueltas rojas y ribetes dorados. También le pertenecen algunos



retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia, procedentes del palacio de dichos gobernantes y de otras colecciones, así como los cuatro retratos de religiosos agonizantes de San Camilo del convento de la Buena muerte (Fundador de la Orden, el Padre Clodoveo Caranni, primero en llegar al Perú y los religiosos Martín Andrés Pérez y Juan Muñoz).

Hay otros retratos de Lozano en colecciones particulares e iglesias de Lima, pero no se trata de citar todas las obras que se conocen de este pintor, sino destacar sus dotes como retratista y el favor que disfrutó de la sociedad limeña. Sin embargo, también fue pintor de temas religiosos; de los que ejecutó entre 1762 y 1776 para el citado convento de la Buena muerte, el más importante es el de la "Apoteosis de San Camilo de Telis" (1770). Hay referencias elogiosas de los lienzos que hizo para los jesuitas del Noviciado, los agustinos del convento principal de la Orden y en la catedral un San Francisco Javier (1772) que se conserva en el museo de este templo. Lozano falleció en 1776 y con él probablemente desapareció uno de los más notables artistas del barroco dieciochesco limeño, el tradicional y de gran porte, a diferencia del estilo ornamental y atento a climas de gracia que imperaba en esos momentos.

Otros retratistas fueron: Francisco Moyon, de probable nacionalidad francesa; Cristóbal de Aguilar (retrato de Sor Isabel del Espíritu Santo en el monasterio de La Concepción, 1759, el del Marqués de Santiago en el Museo Nacional de Historia, 1759, el del Padre Verástegui, 1767, en Los Descalzos y el del Virrey Amat en el monasterio de las Nazarenas, 1771); José Joaquín Bermejo, natural de Trujillo y autor del retrato del Virrey Conde de Superunda de dicho Museo, así como del Marqués de Soto Florido de la colección Aliaga; José Díaz, uno de los maestros de mayor fama, de quien se conserva el retrato de Doña Ana de Zavala y Vázquez de Velasco en colección privada, de riquísima indumentaria, así como el de D. José Bravo de Lagunas y Castilla, Maestre de Campo de la Fortaleza y presidio del Callao, ³¹ de recia figura y noble aspecto del rostro. Muchos otros artistas hicieron retratos inmersos en estas características, pero estos son probablemente los más destacados, si bien hay lienzos de damas de nobles portes, de niños —con toda la gracia del rococó—, de eclesiásticos y religiosos, etc., que aún esperan correctos estudios y atribuciones.

En cuanto a las series religiosas no faltaron a lo largo del siglo XVIII, tal vez la más importante sea la que contrató a Julián Jayo para el claustro principal del convento de la Merced entre 1783 y 1788 ³², aunque la ejecución de los lienzos debió retrasarse, pues en uno de ellos aparece la fecha de 1792. La serie está dedicada a la vida de San Pedro Nolasco y se aprecia que tiene algunas composiciones inspiradas en grabados, como por ejemplo "La aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco enfermo"; se mezclan en la serie tratamientos naturalistas con otros de fantasía, como observa E. Sarmiento ³³. En esta serie, que es de las últimas del período virreinal limeño, intervinieron también el ya mencionado pintor José Joaquín Bermejo (quien firma en 1786 las historias de San Pedro de partida para la guerra y el santo a los pies de la montaña de Montserrat, de los mejores por la habilidad del dibujo, grato colorido y naturalismo de personajes y animales que aparecen en las composiciones) y Juan de Mata Coronado, autor en 1785 de la escena de San Pedro predicando en Barcelona, de factura menos conseguida.



VIII. VIRREY CONDE DE SUPERUNDA
DE SUPERUNDA
Cristóbal Lozano
S. XVIII (1758)
Catedral de Lima, Lima.

Jayo posee un estilo algo ornamental y de ciertas ingenuidades en la estructuración de sus cuadros, pero mantiene un tono suave que transmite estados emocionales llenos de delicadeza; no milita en el academicismo que ya empezaba a dejarse sentir en Lima, pero no es insensible a esas sugerencias.

También se deben a Jayo en el mismo convento los lienzos de “La aparición a San Raimundo de Peñafort” y “La aparición de la Virgen en el coro a los frailes mercedarios”, este último de los más interesantes por los intentos del pintor por lograr posturas de recato y naturalismo, con la incorporación quizás de algunos retratos y por los tonos sienas y rojizos que predominan en todo el lienzo. Lamentablemente esta serie fue restaurada con poca fortuna en 1914. Jayo parece que fue natural de Trujillo, aunque también se cree que nació en Chilca; es probable que fuese un artista mestizo y permaneció activo hasta 1811, según las noticias que proporciona el Padre Vargas Ugarte ³⁴. También hizo retratos al igual que otros pintores de su tiempo, de los que resta uno de cuerpo entero de la



23. MUERTE DE SAN JOSE
Javier Cortés
S. XVIII (1778)
Oleo sobre lienzo, 2.54 x 2.05 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



Abadesa de la Concepción Doña Micaela Barba de Cabrera, firmado en 1811 pero imbuido de la moda dieciochesca en el mundo hispánico de retratarse las religiosas de clausura igual que las damas del mundo exterior.

De mediana calidad pero interesantes de reseñar son las pinturas que decoran el techo trilobulado de madera de la capilla de Nuestra Señora de Loreto en el Noviciado de los Jesuitas, obra de mediados de siglo; están dedicados los recuadros pintados a la Asunción y Coronación de la Virgen entre escenas de las letanías lauretanas. No son de gran calidad, pero deben considerarse como fruto del afán ornamental que en el siglo XVIII llenó muchos interiores de España y América de este tipo de pinturas, muchas veces con historias rodeadas por motivos vegetales, cintas y

24. LA SANTISIMA TRINIDAD

José Bermejo
S. XVIII (1792)

Oleo sobre lienzo, 3.00 x 2.10 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

tarjas que en algunas ocasiones se convierten en rocallas. En esta línea podrían también mencionarse las decoraciones de la sacristía de la iglesia de San Pedro y la cubierta de la capilla de Nuestra Señora de la O.

Otros pintores de series son el autor anónimo de la serie de la vida de la Virgen de la sacristía de la Merced, de grato colorido de entonaciones claras; la serie de la vida de San José y del Hijo Pródigo, pintadas sobre vidrio y que se encuentran en las partes altas de la cajonería de esa sacristía, realizada en 1776. Otra serie de la Vida de la Virgen en el coro alto de Los Descalzos, que podría ser del quiteño activo en Lima Francisco Javier Cortés³⁵. Los cuadros de Francisco Solano que narran escenas de la Vida de Jesús y María en el Noviciado de la Buenamuerte, hechos entre 1742 y 1745, etc. todo lo cual demuestra que no había desaparecido la costumbre de las pinturas religiosas de series tan corrientes en el siglo XVII.

Más acordes con el espíritu del siglo fueron las pinturas de temas profanos que desarrollaron algunos de los artistas antes citados, este es el caso de Jayo, quien pintó para el gabinete de la Marquesa de Guirior, esposa del Virrey, un cielo raso con figuras femeninas casi desnudas³⁶; estas pinturas de 1777 se perdieron en algunas de las varias restauraciones y ampliaciones del palacio de los virreyes; es posible que fuesen similares a las que decoraron el techo del salón principal de la casa de la "Perricholi" en el "Rincón del Prado", descritas, quizás con exageración, como símbolos de ligereza y escenarios de amoríos pecaminosos; en esta arruinada casa sólo restan unos murales con figuras de Adán y Eva y de la Virgen María, que nada tienen que ver con ese espíritu desenfadado del rococó.

El ya citado pintor José Joaquín Bermejo también colaboró en la decoración del gabinete de la Marquesa de Guirior; a él le fueron encomendados los paisajes chinescos de los muros al tiempo que Jayo pintaba el techo; aun cuando no se conservan estos murales, es obvio que los motivos de carácter "chinesco" se relacionan más claramente con el mundo del rococó. Es probable que la Quinta de Presa y Carrillo de Albornoz, el mejor ejemplar de arquitectura civil del rococó limeño, tuviese decoraciones similares.

En las actividades varias de los artistas de Lima importa mencionar a Juan José Espinosa, autor de las pinturas del túmulo erigido en 1728 en la catedral de Lima para las exéquias del Duque de Parma, según fórmulas de viejas tradiciones en el arte hispano para este tipo de ceremonias fúnebres. Las pinturas murales del convento de la Merced de Lima (1786) aumentaron por obra de Francisco Ramírez, quien continuó iluminando una serie de libros que habían empezado a pintar frailes de la Orden en diferentes épocas, entre otros el famoso grabador francés del siglo XVII Fr. Pedro Nolasco, autor del mejor plano de la ciudad de Lima. José Zapata y José Romualdo de Urreta, quienes restauraron y enriquecieron los frescos que adornaban el arco toral y pechinas del templo de la Concepción, al tiempo que Francisco Alcocer (1784) restauraba los lienzos del templo de forma no muy acertada. Hay referencias también de pintores que hicieron composiciones para ser grabadas, de lo cual se ha ocupado recientemente R. Estabridis³⁷ con interesantes aportes para este capítulo del arte virreinal. Finalmente puede incluirse en este apartado de temas varios, aunque

con mayores resonancias por el interés que suscitaron en Europa, las series de reyes incas que tuvo en el Capitán Agustín de Navamuel uno de sus iniciadores ³⁸. Hay algunos trabajos suyos realizados en Cusco (entre 1714 y 1721) que pasaron a Lima, Madrid y Sevilla, de los que subsisten noticias en el Archivo de Indias, donde también se conservan unos grabados que reflejan la aceptación que tuvo el tema.

La pintura profana de temas mitológicos y de inspiración clásica no dejó de tener algunos representantes en la ciudad; quizá de los más señalados fue Carlos Sánchez Medina, quien pintó para el convento de San Francisco "El incendio de Troya" y la "Entrada triunfal de un Emperador", inspirado tal vez en los grabados de triunfos que desde los días de Mantegna circularon por Europa. Sánchez Medina pasó unos años en Cusco, donde también dejó constancia de sus preferencias por los temas clásicos.

La introducción del academicismo

Los últimos años del siglo XVIII significan la apertura de los pintores de Lima al arte de inspiración neoclásica, con más interés por el dibujo y en general el estudio de la pintura en centros especializados. La Academia de San Ildefonso se proyectó en Lima, con estatutos similares a los de la academia sevillana, según borrador guardado en el Archivo de Indias, pero no llegó a prosperar como en Ciudad de México, la de San Carlos. No obstante, hubo una atención particular para este asunto de la pintura por parte de los gobernantes y ya en tiempos del Marqués de Guirior, se nombró a José Joaquín Bermejo como Maestro Mayor del Arte de la pintura, con objeto de que su taller fuese un poco el que orientase los rumbos pictóricos de la ciudad, pese a que Bermejo era un pintor de formación barroca, lo que sería una constante en la mayoría de los artistas que vivieron en Lima la introducción del academicismo.

Se mantuvo en estos años finales del siglo XVIII y primeros del XIX la actividad de los retratistas. Marcelo Cabello hizo entre 1796 y 1818 los de los virreyes Ambrosio O'Higgins, Joaquín de la Pezuela y el del Arzobispo González de la Reguera. Mientras que el del Virrey José Gabriel de Avilés pertenece a Pedro Díaz (1804). También José Alarcón hizo retratos, pero se le recuerda más por las decoraciones que pintó en el cielo raso de la secretaría particular del Virrey Francisco Gil de Taboada y Lemus en 1790. Estos artistas al igual que sus contemporáneos muestran frecuentes indecisiones como todo arte de época de transición, pues las tradiciones barrocas se mantuvieron con fuerza durante mucho tiempo.

Uno de los aspectos más interesantes del movimiento de la Ilustración en España y América fue el interés por estudiar con intensidad la geografía y habitantes del continente americano. Las sociedades geográficas y de "Amigos del país" alentaron estos estudios y desde la Corte se promovieron expediciones científicas con encargos de llevar en las naves, pintores que recogiesen las variedades de fauna, flora y paisajes de las diferentes regiones americanas. En otros casos se buscaron a pintores locales que hicieran series de lienzos con las mutaciones y tipos humanos que se producían con las mezclas sanguíneas de españoles, indios y negros. Son

25. SANTA CECILIA

Pedro Díaz

S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 2.06 x 1.59 m.

Convento de La Merced, Lima.



varias las series remitidas al Gabinete de Historia Natural de Carlos III y al de su hijo (el futuro Carlos IV) de este tipo de obras conocidas como "pinturas de castas", aunque es probable que la mejor sea la que firmó el mexicano Miguel de Cabrera en 1763 que hoy pertenece al Museo de América de Madrid. En 1770 el Virrey Amat envió desde el Callao en el navío "Hércules" una serie de veinte lienzos dirigida al expresado gabinete, en la que se retrataban las castas resultantes de las mencionadas mezclas³⁹; esta serie incompleta, subsiste en el mencionado museo madrileño y hay otra en colección particular de Sevilla que parece tener el mismo origen.

En 1790 llegó a Lima el sevillano José del Pozo, formado en la Academia de Artes del Alcázar de Sevilla bajo la dirección de D. José Bruna. Pozo se había embarcado en la expedición Malaspina como pintor botánico, de tipos raciales y de paisajes; pero causas desconocidas, quizá su temperamento de artista, poco afín a un régimen de vida casi militar, le decidieron a abandonarla. Desembarcó en el puerto del Callao dispuesto a vivir de su arte y en 1791 fundó una escuela de pintura en Lima en la que mantuvo su estilo personal, fiel a ciertos amaneramientos del barroco final y aun del rococó; paradójicamente varios de los trabajos que realizó fueron bajo la dirección del Presbítero Matías Maestro, el más connotado artista neoclásico en la capital peruana. Algunos de los lienzos del camarín de la Virgen del Rosario en Santo Domingo pertenecen a Pozo, entre otros la historia de "La Anunciación" que muestra la gracia característica del rococó, mientras que el hermoso cuadro que representa "La entrada de Santa Rosa en la gloria" de su Santuario, recuerda las composiciones monumentales de abolengo barroco. Pozo murió en 1821 con fama de no ser muy amante del trabajo, aun cuando conservó su prestigio de buen pintor; con él se cerró también, el largo período de relaciones artísticas entre Sevilla y Lima, justamente el año de la emancipación peruana, iniciado muchos años atrás, casi en los días de la conquista, cuando llegaron a la ciudad las hermosas tablas anónimas de las Vírgenes de Rocamador y de la Antigua, de las primeras en tierras del Perú.

El más beligerante de los artistas activos en Lima durante estos años fue el Presbítero Matías Maestro, nacido en Vitoria (Alava) en 1766 y con estudios artísticos en la Academia de Cádiz. Viajó al Perú en el séquito del Arzobispo González de la Reguera que lo hizo su familiar y en 1793 se ordenó sacerdote. Su actividad se extendió a la arquitectura, al diseño de retablos y a la pintura, pero con un fuerte espíritu de rechazo al barroco como muchos de los más recalcitrantes neoclásicos en España. De su labor como pintor quedan retratos de Arzobispos en la Sala Capitular de la Catedral, uno del Arzobispo La Reguera en colección particular y un lienzo de grandes dimensiones en el que representó la "Consagración de la catedral de Lima", además de otros dispersos por varias iglesias de la ciudad y capilla antigua del cementerio que él construyó. Su actitud de violenta oposición a las formas barrocas, en especial de los retablos y pinturas murales que ornaban los templos, le llevó a la sustitución de piezas que significaban preferencias estéticas centenarias de la población limeña se cree incluso, que con ánimo de orientar didácticamente a las nuevas generaciones llegó a escribir un tratado bajo el título de "Orden Sacro", donde habría plasmado sus ideas renovadoras y puristas para las realizaciones artísticas

26. SAN DIEGO EN
LAS ISLAS CANARIAS
José Joaquín del Pozo

S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 2.50 x 2.10 m.
Convento de San Francisco, Lima.



S. Diego, decto Guardian del Com.^o de la Isla de Fuerteventura, vna de las Canarias, fúe el Apostol que propago el Evangelio entre aquellos gentiles con tan fervoroso espiritu, que en breue tiempo se convirtio a la fe toda la Isla, adonde concurrían à oirlo muchos Idolatras de la Gran Canaria, entre ellos vno muy feroz que postrado á sus pies pido el bautismo, y le entregó dos hijos para que los instruyese en la religión

en los ámbitos eclesiásticos. Fue el fin de una época y el comienzo de otra nueva que sólo llegó a triunfar plenamente entrado el siglo XIX. Matías Maestro murió en 1835, pero no llegó a ver implantada en Lima la Academia de Bellas Artes, salvo la de dibujo que creó el Virrey Abascal y cuya dirección se confió al quiteño Javier Cortés, artista que pasaba de los cincuenta años de edad; este nombramiento resulta sorprendente, pues Maestro en esos años disfrutaba de amplia protección para sus empresas, tanto del Virrey como del Arzobispo, de los cuales paulatinamente fue separándose hasta llegar a firmar el acta de la Independencia peruana en 1821.

A partir de esta fecha crucial para la historia peruana, cambiaron necesariamente las estructuras políticas, sociales y económicas; hubo una mudanza de las formas de pensamiento y apertura a otras fuentes de inspiración, con lo que empezaron a ser diferentes las expresiones artísticas, dadas las nuevas condiciones de vida de la población. El arte virreinal fue diluyéndose sin violencias y terminó por ceder paso a hermosas composiciones, tanto de tipo popular como las más elaboradas de tendencias académicas, todo lo cual pertenece a la historia de la pintura del Perú independiente.

LOS INFLUJOS HISPANOS

En las páginas precedentes se ha intentado presentar un amplio panorama de la evolución de la pintura en Lima y se ha recogido de forma general los diferentes influjos que pudieron tener incidencia en ese desarrollo. Es indiscutible que en la formación de la pintura peruana los elementos italianos tuvieron mayor peso, gracias a la presencia activa de esos maestros del manierismo romanista tantas veces citados, pero a ellos hay que añadir la de los flamencos, a través de obras enviadas, algún artista emigrado a la ciudad y muy especialmente al uso de estampas grabadas. Y, sin embargo, lo hispano también está presente, sobre todo en el ambiente, marcado por las ideas religiosas y estéticas, idiosincracia de la población e incluso por sus formas de vida, condicionantes en todos los tiempos de las creaciones artísticas. Podrán considerarse factores positivos o negativos para la creatividad en el mundo de las artes, pero constituyen hechos incontrastables históricamente y, tanto en América como en la propia España, es indispensable contar con ellos para comprender mejor los alcances y limitaciones de nuestra pintura en la edad moderna.

En la etapa de los comienzos de la pintura limeña, en el siglo XVI, se han mencionado obras remitidas desde Sevilla y producciones locales de artistas peninsulares con la pronta incorporación de pintores nativos y pese a los arcaísmos que probablemente tuvieron sus pinturas, tienen el interés de ser las que fueron configurando un gusto por ciertas iconografías y sus consiguientes devociones, con mezcla de criterios artísticos y religiosos; la imagen de estirpe sienesa de la Virgen de la Antigua llegó en el siglo XVI a Lima y aún en el siglo XVIII seguían haciéndose copias del modelo medieval, lo que puede estimarse como un retraso artístico,

27. LA FAMILIA REAL ADORANDO
EL CUERPO DE SAN DIEGO
José Joaquín del Pozo
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 2.50 x 2.10 m.
Convento de San Francisco, Lima.



Murió S. Diego en 1463; veneró su cuerpo Enrique IV de España; fue canonizado en 1588, a solicitud de Felipe II por la milagrosa salud de su hijo el Príncipe Carlos, y acompañado de su hermana la Emperatriz y Real familia adoró su sagrado cuerpo incorrupto, y le recomendó la protección de su Reino. En 1659 fue trasladado á la augusta R. Capilla eruida por Felipe IV q. lo veneró tambien con la Reina, y toda su Corte.

evidentemente, pero también testimonio de las devociones y fidelidades de la población.

Por el contrario, la etapa del manierismo de los maestros italianos significó la incorporación de auténticas fórmulas pictóricas de similar aceptación contemporánea en las capitales más importantes de Europa. Por esos años, en torno a 1590-1600, Lima pudo tener pinturas como las que se efectuaban en Roma, Amberes y Sevilla, de las que estaban muy lejos de tener capitales como Londres o Viena. Según se ha comentado, este período fue decisivo para la formación de las escuelas peruanas. No dejaron de llegar obras y artistas peninsulares, pero la actividad y huella de los pintores italianos fue de un peso superior. Quizás las preferencias iconográficas y costumbres de la clientela de origen hispano, obligaron a estos artistas y a sus sucesores a acomodarse a los encargos que les hicieron, este argumento es el que puede tenerse en cuenta para mantener la vinculación e influjo del arte español con el Perú, además del envío importante —algo más entrado el siglo XVII— de obras de Zurbarán y de su círculo que dejaron fuertes huellas en el arte limeño.

El afianzamiento de la capital como sede de los poderes públicos, la existencia de una aristocracia, de comerciantes enriquecidos y de numerosa población encerrada en los claustros conventuales, permitió que a mediados del siglo XVII Lima se fuese convirtiendo en una ciudad de comportamientos barrocos de raigambre hispana. Ya se han examinado con brevedad las corrientes artísticas que confluyeron en la formación del núcleo pictórico limeño y lo cierto es que a partir de ese momento se inicia un estilo progresivamente más personal, pero inscrito dentro de la familia del arte hispánico, con igual rango —sin subordinación alguna— de otras regiones del imperio, incluida la península, caso de Andalucía, Castilla o Galicia y con realizaciones muy superiores, por ejemplo, de las de catalanes, vascos y canarios. El período barroco es el de larga duración en el arte hispano, diferente del europeo en estructuras dinámicas, pero coincidente en los conceptos básicos de vitalismo, expresionismo y afán de riqueza ornamental, sin dejar de tener en cuenta los comportamientos humanos y ese afán de intensidad, propio de la naturaleza barroca, que es común a todas las artes hispanas en ambos mundos. Desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII hay un largo recorrido en el que se afianzaron todos estos conceptos y el arte no hizo más que expresar las vivencias y sensibilidad de la sociedad. Logicamente hubo evolución de formas, contactos y estímulos de carácter artístico (uso de grabados, envío de obras, presencia de artistas foráneos, pautas iconográficas y quizás rechazo de ciertos temas profanos), pero ello no restó personalidad a los artistas de Lima, según proceso que se aprecia desde los años finales del XVII y dura todo el siglo XVIII.

La última etapa de la pintura virreinal en Lima es la de la transición al academicismo neoclásico; no significó la extinción del arte barroco entendido como tradicional, según movimientos de resistencia ocurridos también en la península; pero en esta corta etapa se perciben igualmente los influjos hispanos, no sólo por la presencia de artistas como Pozo y Matías Maestro, sino por los intentos de dirigir desde los puestos de gobierno



IX. CONSAGRACION
DE LA CATEDRAL (Detalle)
Matías Maestro
Catedral de Lima, Lima.

los movimientos artísticos, encausarlos en estudios centralizados de academias o centros especializados y orientar los temas a representaciones eruditas del mundo clásico, lo que tuvo escasos entusiasmos en la pintura hispanoamericana, por lo menos en los años de estrecha vinculación con España.

Así, en el complejo desarrollo de la pintura limeña pueden advertirse etapas de mayores influjos de lo hispano, otras de inevitable mengua de lo español, tanto por la adhesión a estilos tan categóricos como el de los romanistas o por la adopción de fórmulas personales que tuvieron sendas aceptaciones en la población, caso de la época barroca que sin duda es la que mejor define el estilo limeño, inmerso dentro de gustos estéticos y temas de tradición española, sin que ello suponga la renuncia a los ingredientes italianos y flamencos que estuvieron presentes en la formación y primeras generaciones de pintores de la ciudad.

Sería un esfuerzo inútil desmenuzar todos los posibles influjos hispanos en la pintura limeña; tampoco se trata de hacer un inventario de las obras que aún se conservan en Lima, tarea de interesantes resultados que comprensiblemente está reservada a los historiadores peruanos que laboran *in situ*; por ello nos vamos a limitar a comentar algunas de estas piezas, restauradas en su mayoría por el Banco de Crédito y en atención a la invitación que nos ha sido formulada. No son obras nuevas, por el contrario son obras bastante conocidas, si bien entendemos que la intención es precisamente la de hacer una recopilación y balance de lo que hasta ahora se ha efectuado en orden a la restauración y conservación de estos cuadros. No habrá pues en las páginas que se sucederán a continuación, ninguna novedad, salvo escuetos comentarios para hermosas pinturas que son lo suficientemente elocuentes, como testigos de su tiempo, de las preferencias y gustos estéticos de los limeños de antaño. Las exposiciones de cuadros restaurados por el Banco de Crédito en los años 1985, 1986 y 1987 en la Casa de Osambela y en el Museo de Arte de Lima, tienen catálogos en los que se describen los lienzos a los que se harán referencias en las siguientes páginas, por lo que pueden consultarse para aclarar las dudas que puedan surgir respecto a sus historias y contenidos.

La serie de Angeles de San Pedro de Lima

Probablemente se trata de una de las series de Angeles más antigua de América y se identifica con la producción del pintor Bartolomé Román (1596-1647), contemporáneo de Velázquez en la corte madrileña y probable discípulo de Vicente Carducho⁴⁰. Durante años se consideró —de acuerdo a las breves noticias de Palomino—, a Román como natural de Madrid⁴¹, pero modernas investigaciones atestiguan que fue natural de Montoro en la provincia de Córdoba, lo que ha desterrado también la hipótesis de que fue romano de nacimiento. Una serie similar a la de Lima —salvo escasas variantes— está firmada por Román y se encuentra en el Monasterio de la Encarnación de Madrid; y en el de las Descalzas Reales de la misma ciudad, se considera suyo el que representa juntos a los *Siete Arcángeles* aun cuando también ha sido atribuido a los italianos Maximo Stanzione y Francesco Guarino⁴².

La serie de Angeles tuvo amplio predicamento en el arte medieval, pero fue desde fines del siglo XVI cuando empezó a tener más desarrollo. La aceptación de las jerarquías celestiales reposa teóricamente en los escritos del Pseudo Dionisio (segunda mitad del siglo V y principios del siglo VI) quien elaboró un sistema de la armonía del universo, influido lógicamente por el cristianismo, pero también por la filosofía neoplatónica; establecía una jerarquía cósmica, de modo que el centro era Dios que formaba la Tearquía o Santísima Trinidad y en torno a ella se encontraban los círculos de innumerables espíritus puros, de belleza inmaterial, los que dividió en las siguientes tríadas de coros:

- jerarquía asistente: serafines, querubines y tronos.
- jerarquía de imperio: dominaciones, virtudes y potestades.
- jerarquía ejecutiva: principados, arcángeles y ángeles.⁴³

Esta división del Pseudo Dionisio recoge los textos bíblicos desde Filón, así como las tesis de San Pablo, Clemente de Alejandría, Orígenes e incluso de su contemporáneo San Agustín⁴⁴ y terminó por convertirse en canónica al ser aceptada por el Pontífice San Gregorio Magno hacia el 870. Más tarde Santo Tomás de Aquino insertó un Tratado de los Angeles en la “Suma Teológica”, lo que consagró definitivamente la creencia en los ángeles como “mensajeros” y espíritus puros.

Sin embargo el tema de los nombres y representaciones artísticas de los ángeles tuvo un desarrollo más problemático. Los representantes angélicos citados en la Biblia son Miguel, Gabriel y Rafael, mientras que los evangelios apócrifos proporcionan los de Uriel, Jehudiel, Barachiel y Seathiel o Seactiel. La confusión que entonces se produjo con devociones no autorizadas, condujo a que el Concilio de Letrán en el año 756 y el de Aquisgran (789) limitasen los cultos y liturgia de la Iglesia a los tres primeros, si bien la devoción a Uriel se mantuvo en diferentes puntos de la geografía cristiana.

Durante los siglos medievales se reforzaron esas creencias y cultos, sobre todo en los ángeles y arcángeles, no en los coros celestiales, hasta que en 1516 el descubrimiento en Palermo de un antiguo fresco que representaba a los siete arcángeles con sus inscripciones, funciones y atributos, causó el interés de teólogos, humanistas y artistas. En 1523 se hizo una iglesia en Palermo dedicada a los Arcángeles y, al parecer, se llevó a Roma la cuestión y se consiguió en 1561 la autorización para convertir las Termas de Diocleciano en el templo de Santa M^a de los Angeles, según proyecto de Miguel Angel; de lo que luego se arrepintió Pío IV por haberse favorecido el culto a cuatro arcángeles sólo citados en los apócrifos. Pero rápidamente se extendió la idea por Europa y empezaron los escritos de defensa apologética y las posibles representaciones artísticas, sin ánimo alguno de contradecir heréticamente las doctrinas de Roma y basados más bien en la figuración de los siete arcángeles como símbolos del poder divino, despojados los cuatro apócrifos de todo culto y liturgia. El texto de Cornelio Alipo que coincide con los grabados de Jerónimo Wierix, a fines del siglo XVI en Amberes⁴⁵ fue de los que más circularon por Europa; a los que se sucedieron los grabados de Peter de Jode (de 1609 y 1617) sobre modelos de Martín de Vos, y poco después los de Philippe Galle, de cono-

28. ARCANGEL SAN MIGUEL
Bartolomé Román
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.47 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



cidas utilizaciones por los artistas de España y América. Sin embargo, la gran novedad del movimiento contrarreformista fue la devoción por el Ángel de la Guarda, recogida por Santa Teresa, San Francisco de Sales y Sor María de Agreda ⁴⁶, tema que pasó a engrosar las representaciones de Angeles y fue promulgado por Clemente X como devoción de la Iglesia universal.

En España las series de arcángeles y las de coros celestiales se emplearon con cierta arbitrariedad, muy particularmente en los conventos de monjas, bien en la iglesia —en los muros laterales de la nave y como custodios del trono divino sito en el Sagrario que flanquean—, o en las escaleras de acceso a las clausuras como celosos guardadores del recogimiento de mujeres entregadas como esposas a Cristo y consideradas desde siempre como el honor de la Iglesia. Así aparecen en los expresados monasterios madrileños o en el de Santa Clara de Carmona y así debieron figurar en el de la Concepción de Lima, aunque luego la costumbre se generalizó y se colocaron indeterminadamente en templos de religiosos y parroquiales.

La serie de ángeles de San Pedro de Lima es similar a la de la Encarnación y como ésta puede fecharse hacia 1635-40 ⁴⁷; son siete lienzos sobre óleo que representan a los siguientes ángeles:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| <i>Arcángel San Miguel</i> | <i>Ángel de la Guarda</i> |
| <i>Arcángel San Gabriel</i> | <i>Arcángel Baraquel (?)</i> |
| <i>Arcángel San Rafael</i> | <i>Ángel-Serafín (?)</i> |
| <i>Arcángel Seactiel (?)</i> | |

Es probable que la fuente utilizada por Román sean los grabados de Peter de Jode, aunque con modificaciones. Los gratos colores y soltura en el dibujo y modelado revelan a un pintor de buen oficio, sobre todo en los tratamientos de anatomías —importante en la representación de los ángeles, casi desnudos, siempre jóvenes y de rasgos andróginos— pero que en este caso sólo se traslucen bajo las vaporosas vestiduras y grebas o coturnos que ciñen las piernas. El Arcángel San Miguel tiene una iconografía peculiar, pues el demonio yace abatido a sus pies, con el poder divino que asiste al Arcángel-Príncipe y la palma de la victoria que lleva en la mano izquierda. San Gabriel es el Arcángel *nuntius*, el mensajero enviado para anunciar a la Virgen que sería Madre inmaculada de Jesús, por ello porta la vara de azucenas y la antorcha de la luz divina. San Rafael tiene en la mano izquierda el pez y es la simbología del *medicus* o enviado por Dios, pues curó los ojos del joven Tobías. El Ángel de la Guarda o Custodio representa el cuidado que pone el Todopoderoso en todas sus criaturas, por ello el Ángel protege al infante de las acechanzas del demonio que se ve en la mitad inferior del lienzo. El cuadro del ángel que tiene un incensario, lo identificamos con el Arcángel Seactiel, la oración de Dios, pues es el que suele llevar este instrumento como símbolo parlante, además de estar coronado de rosas; podría ser un simple ángel-turiferario, pero no tendría razón de figurar en una serie de Arcángeles. Lo mismo ocurre con el ángel que aparece con un ramo de flores en la mano derecha y recogidas en la túnica, carece de nombre —como todos en la serie— pero puede identificarse con el Arcángel Baraquel, la bendición de Dios, dado

que las rosas son el símbolo de los favores divinos que se derraman sobre los hombres. Finalmente al último Angel, los historiadores Mesa-Gisbert lo designan como un Serafín ⁴⁸ que es la jerarquía más cercana al trono de Dios y suele representarse vestido de rojo con un cirio encendido; pero podría tratarse de otro arcángel, tal vez Uriel, considerado como el "león de Dios", cuyo atributo es el fuego; sin embargo no se ve clara su identificación.

La restauración efectuada ha devuelto a estos cuadros sus colores y luces, por lo que se puede admirar una de las mejores series hispanas de arcángeles y quizá de las primeras en el continente, por lo que bien pudieron servir de inspiración a las posteriores representaciones de jerarquías en el Virreinato peruano, según afirmaciones de Mesa-Gisbert ⁴⁹.

Las obras atribuidas a Zurbarán

La presencia de Zurbarán en América, a través de obras personales y de su taller, ha pasado desde ser considerada por el Marqués de Lozoya, como fundamental para el continente al extremo de denominarlo "padre de la pintura hispano-americana" ⁵⁰ hasta la actitud reciente de Serrera Contreras de estimar el legado de Zurbarán en aquellas tierras como algo discutible y producto más de coincidencias que de estímulos artísticos ⁵¹. No parece prudente sumarse a posturas radicales, de uno ni otro cariz, además toda generalización es siempre peligrosa. América es muy grande y el asunto de los influjos en las evoluciones de la pintura en México, Bogotá, Quito, Lima o Cusco, es diferente en cada una de estas ciudades y requiere estudios más profundos. La pionera labor del Marqués de Lozoya, como la de D. Diego Angulo, de llamar la atención sobre estas pinturas conservadas en América debe de tenerse en cuenta, pues son en cierto modo el inicio de una historiografía que se ha incrementado en los últimos tiempos.

A la luz de los estudios actuales se comprende que la pintura de Zurbarán no fue un revulsivo para los pintores hispanoamericanos, pues su claroscuro de estirpe "caravaggésca" (una de las características básicas del Maestro en sus primeros tiempos) era ya conocido en América por otras procedencias o influjos. En lo referente a las representaciones de imágenes sagradas, con figuras únicas de preferencia, también se conocían por envíos de otros artistas contemporáneos de Zurbarán en Sevilla y Madrid, de lo cual dan testimonio las remesas artísticas comprendidas entre los años 1600 y 1670 ⁵². Sin embargo, su estilo personal (conseguido después de visitar la Corte en 1634-35) no debió pasar desapercibido; su manera de resaltar las figuras, que lo dominan todo pese a la sencillez y sobriedad que poseen, probablemente fueron entendidas como un aproximarse por el mundo de las realidades tangibles hacia lo trascendente, pues no descuida lo accesorio y el paisaje, dado que son motivos complementarios que ambientan a sus personajes. Algo hay en el arte de Zurbarán que parece evocar las tradiciones góticas y conexión con aspectos de la escultura de los imagineros andaluces, debido a la afinidad de encargos hechos a los artistas de Sevilla bajo las directrices didácticas de Francisco Pacheco, en lo que han reparado Gaya Nuño y Jonathan Brown ⁵³.



Las investigaciones documentales de M^a Luisa Caturla sobre la vida del Maestro extremeño y el estudio de su producción por Paul Guinard son pilares fundamentales en la nutrida bibliografía del artista; complementados con los brillantes aportes de Martín Soria, Angulo, Aldana, César Pemán, Buendía, Pérez Sánchez, Pita Andrade, Torres Martín, Bottineau, Baticle, Brown, etc. Gracias a todos estos trabajos, hoy se sabe que Zurbarán inició sus contactos con América en la década de los años 1630-40, no sólo por seguir una costumbre habitual en los artistas de Sevilla, sino por contactos familiares que por aquellos años tenía en las Indias. No fue su relación con América obligada por la disminución de sustanciosos contratos artísticos que se aprecian en Sevilla a partir de 1640 con motivo de las guerras en las que se enfrascó España y la mala gestión económica del Conde-Duque de Olivares, que revertieron gravemente en Sevilla; según los documentados estudios de Domínguez Ortiz ⁵⁴. Zurbarán estaba en el apogeo de su arte cuando comienza sus tratos americanos; a diferencia de los artistas no competitivos en la ciudad y que se habían especializado en remitir pinturas para América (casi en cantidades industriales y como si fueran mercaderías, caso de Miguel Gúedes por ejemplo), lo cierto es que Zurbarán, nombrado pintor del rey en 1635 o 1636, tenía un prestigio en Sevilla y no se dedicó a enviar grandes lotes de lienzos de escasa calidad para clientes poco exigentes. El profesor Stastny considera que debió animarle "...la extensión de su fama a tierras lejanas, más que la retirada a una provincia escondida" ⁵⁵.

La documentación aportada por López Martínez ⁵⁶, y complementada por M^a Luisa Caturla ⁵⁷ demuestran que los envíos al Nuevo Mundo fueron siete, iniciados en 1636-37 llegan hasta 1659, pero pudieron ser más, dada la costumbre de confiar cuadros a capitanes de barcos para que los vendieran en las Indias, y luego, al regreso del viaje, les pagasen a los artistas descontando la correspondiente comisión. De los siete envíos hechos por Zurbarán cuatro fueron para Lima, según la actual documentación, y uno sólo se hizo bajo contrato previo, el del monasterio de la Encarnación con diez historias de la vida de la Virgen María y veinticuatro Santas Vírgenes ⁵⁸; este encargo de 1647 fue de los más importantes, pero se ignora el paradero de estos cuadros, los que Paul Guinard considera que no llegaron a Lima o que se perdieron en esta ciudad en alguno de los terremotos y reformas posteriores ⁵⁹. Las tres remesas restantes son de obras indeterminadas, por lo que se supone que el primer envío y cobranza de 1638 es el que corresponde, probablemente, al Apostolado de San Francisco de Lima, a lo que podría unirse el lienzo de un Crucificado hasta hace poco en colección particular limeña; los pagos de 1639 estarían vinculados con los trece lienzos de Fundadores de Ordenes del convento de la Buena-muerte, y los siete Arcángeles de la Concepción con las cobranzas de 1647; estas conjeturas son formuladas por el Profesor Stastny ⁶⁰ y parecen acomodarse por estilo de los lienzos a las fechas en las que el maestro pudo realizar estas series; plantea una contradicción con la fecha propuesta por Lozoya sobre la llegada a Lima de la serie de los Fundadores, pero provisionalmente puede aceptarse dadas las motivaciones estilísticas que fundamenta, habrá que esperar hallazgos documentales que confirmen esta hipótesis; se dan por perdidos los cuadros de la Encarnación y los sugestivos

29. ARCANGEL SAN MIGUEL.
Taller de Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1650)
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.17 cms.
Monasterio de La Concepción, Lima.



Doce Césares a caballo enviados a Lima en septiembre de 1649, según grabados de Stradamus y Tempesta, de los que hay otras versiones en Lisboa (identificados por César Pemán) y en colección particular madrileña (por M^a Luisa Caturla), consideradas como obras del taller.

No es despreciable este número de pinturas de Zurbarán en Lima antes de 1650 y no es de extrañar que la temática por él desarrollada, así como su estilo solemne y sencillo a la vez, dejase huellas en la pintura religiosa. Además los pintores de Sevilla influidos directamente por las maneras de Zurbarán, unos discípulos y otros imitadores, no dejaron de exportar cuadros en esos mismos años, todo lo cual contribuyó a conformar ese gusto artístico, quizá más apreciable en México, pero también en Perú. En Lima se hicieron copias de estas obras para la ciudad y distintas iglesias o conventos del interior; en Cusco varios maestros incorporaron a sus creaciones las actitudes pausadas de los personajes del Maestro, tanto en santos itinerantes como en ángeles y crucificados, lo que se extendió a remotos lugares de la dilatada geografía andina. Según hemos visto en las páginas dedicadas al siglo XVIII limeño, pintores como Francisco Martínez y Urreta todavía imitaban conscientemente el estilo de Zurbarán, considerado entonces, quizá, como expresión artística de una época de prestigio o por pertinaz empeño de la clientela. Fueron, en fin, evidentes los influjos que produjo en la pintura virreinal el arte del Maestro de Fuente de Cantos; y si bien no puede considerársele el responsable de la pintura hispanoamericana, tampoco se pueden ignorar sus aportes y huellas en la evolución de esa pintura.

De estas series limeñas se han restaurado algunas no controvertidas como del Maestro y taller, mientras que otras todavía son atribuciones según se verá en los comentarios que se exponen a continuación.

Apostolado de San Francisco

Es necesario comentar en primer lugar este importante conjunto de pinturas, aun cuando no están incluidas en las obras restauradas por el Banco de Crédito.

En 1941 al visitar la capital peruana el Marqués de Lozoya identificó esta serie de quince cuadros de la sacristía del templo conventual de San Francisco como obras de Zurbarán ⁶¹, lo que fue confirmado por Marco Dorta, Gento Sanz, Soria, Guinard, Gállego, etc. ⁶². La serie comprende a los Doce Apóstoles, San Pablo y dos más que representan uno al Salvador y otro a la Virgen María. No están firmados ni hay documentación expresa, pero la mayoría de estos autores están conformes en fecharlos en la década de 1630 a 1640 y más concretamente después de 1634 cuando el pintor suaviza sus fondos y contrastes lumínicos debido al contacto que tuvo en su visita a la Corte con las pinturas de Velázquez y de las colecciones reales. Esta evolución manifiesta en el pintor, permite a Stastny y a Pacheco Vélez ⁶³ fechar la serie limeña en la segunda mitad de esta decena, después del Apostolado de Lisboa (1633), de tintas más oscuras, y antes de 1638 que reclamó los pagos que se le debían por "...unas pinturas enviadas a Los Reyes", que serían las que se identifican en estos lienzos. Guinard, con anterioridad, piensa igualmente que la serie es cercana a los trabajos

30. SAN JERONIMO
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



COGITATA

IHS

de Zurbarán en la sacristía de Guadalupe (1639). Reconocen todos los críticos mencionados que hay intervención de colaboradores del taller. En la serie figuran los siguientes lienzos:

| | |
|--------------------------|----------------------|
| <i>El Salvador</i> | <i>San Andrés</i> |
| <i>Virgen María</i> | <i>San Bartolomé</i> |
| <i>San Pedro</i> | <i>San Felipe</i> |
| <i>San Pablo</i> | <i>San Matías</i> |
| <i>San Juan</i> | <i>Santo Tomás</i> |
| <i>Santiago el Mayor</i> | <i>San Mateo</i> |
| <i>Santiago el Menor</i> | <i>San Judas</i> |
| <i>San Simón</i> | |

Todos los lienzos son de calidad, pero según Guinard, Soria, Gaya Nuño, Stastny, Pacheco, etc. ⁶⁴ algunos revelan intervención personal casi íntegra del Maestro (San Bartolomé y Santiago el Mayor), otros sólo en algunas partes (El Salvador, San Pablo, San Mateo, San Felipe, San Matías, San Andrés y Santo Tomás) y los demás obras de taller.

Los Fundadores de Ordenes Religiosas

También esta serie de trece lienzos fue descubierta por el Marqués de Lozoya en 1941 y aportó el dato de la posible llegada al Perú de estos cuadros en el siglo XVIII, en el que habrían salido de Cádiz en 1752 en número de treinta y con destino a Lima, donde fueron donados en 1764 por Dña. Gertrudis de Vargas al Padre Laguna en 1764 para el nuevo convento de los religiosos agonizantes de "La Buenamuerte" ⁶⁵; por el contrario Guinard juzga que la serie está completa y que los restantes cuadros no tenían nada que ver con la temática de Santos fundadores ni probablemente con Zurbarán ⁶⁶; estima además que podría ser de la década de los años cuarenta, mientras que Soria propone una fecha cercana a 1640, y también con numerosas intervenciones de taller, aunque reconoce que el lienzo de San Bernardo de Claraval es de excelente calidad y quizá entero del Maestro, mientras que en el de San Bruno la intervención del Maestro se limitaría a manos y paños; el de San Jerónimo sólo las manos y los demás habrían sido realizados en el taller por colaboradores de buena factura ⁶⁷, bajo la dirección del Maestro y con la segura utilización de grabados, incluso alguno de Durero (para el San Bernardo ⁶⁸) y sobre todo en la serie de ermitaños de Sädeler inspirado en creaciones de Martín de Vos. Los cuadros son óleos sobre lienzo de 1.92 x 1.09 m. y representan a los siguientes Santos fundadores:

| | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| <i>San Agustín</i> | <i>San Francisco de Asís</i> |
| <i>San Antonio Abad</i> | <i>San Francisco de Paula</i> |
| <i>San Basilio</i> | <i>San Jerónimo</i> |
| <i>San Bernardo de Claraval</i> | <i>San Juan de Dios/</i> |
| <i>San Bruno</i> | <i>San Benito</i> |
| <i>Santo Domingo</i> | <i>San Ignacio de Loyola</i> |
| <i>San Elías</i> | <i>San Pedro de Nolasco</i> |

31. SAN IGNACIO DE LOYOLA
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

La serie debió tener admiración en el Perú desde los tiempos virreinales, pues de algunos de estos santos se hicieron copias para diferen-

tes localidades del interior del país, de lo que restan ejemplos en Cusco, Arequipa y en Sucre—Bolivia⁶⁹. Los lienzos restaurados por el Banco de Crédito fueron exhibidos en 1986 en el Museo de Arte de Lima.

Los Arcángeles de la Concepción

Tampoco figura esta serie en las obras restauradas por el Banco de Crédito, lo fueron antes por el artista peruano Teófilo Salazar, por encargo del Instituto Nacional de Cultura en 1973, quien los dio a conocer en febrero de 1967 conjuntamente con Ugarte Eléspuru; pero es tal la importancia y belleza de las composiciones, que no puede dejar de hacerse una brevísima mención y también por las sugerencias que probablemente ejercieron en los pintores locales, pues se conocen copias antiguas de algunos de estos Arcángeles en Perú y Bolivia, e incluso hay noticias de series remitidas a la península, de las que por lo menos dos se conservan en colecciones sevillanas; la de la ermita navarra de Ezcaray es de otras inspiraciones y las bellas creaciones de ángeles de Sopó (Colombia) o las dieciochescas de Cusco y Charcas, son ya más distantes del maestro extremeño. El Padre Vargas Ugarte llamó la atención sobre los Arcángeles del citado monasterio⁷⁰ y Sarmiento Silva los consideró obras de los Ayala, seguidores de Zurbarán⁷¹. Los trabajos de restauración de los lienzos por Salazar y los estudios del profesor Pérez Sánchez sobre las santas del retablo de la Inmaculada Concepción del pueblo sevillano de Bollullos de la Mitación⁷², han permitido efectuar análisis más detenidos y relacionar la serie con obras de Zurbarán y su taller entre los años 1640 a 1645, por lo que, el Profesor Stastny opina que en torno a este último año o de poco después, serían las hechuras de los luminosos Arcángeles de Lima⁷³. Las recientes exposiciones de obras de Zurbarán celebradas en Nueva York, París y Madrid, han permitido observar la evolución de sus pinturas, tipos humanos, colores y paisajes de fondo; esa posibilidad que dan las exposiciones de ver juntas las obras de un Maestro y su taller en determinadas épocas de su producción —no siempre posible por la dispersión de los cuadros, en su mayor parte repartidos en museos de América y Europa— ha permitido en estas ocasiones el estudio de los citados cuadros de Bollullos al lado de las Santas Apolonia (Louvre) y Lucía (Chartres), los pequeños de Santos y Evangelistas de la Cartuja de Jerez (Cádiz), el de Gonzalo Bustos de Lara de la serie dispersa de los Siete Infantes de Lara, etc.; cuadros todos pintados en torno a 1640 que guardan analogías con esta serie limeña por colores, tipos humanos y paisajes de fondo.

Hay también uso de grabados flamencos de: Peter de Jode y Crispin van Passe, pero en composiciones reelaboradas y brillantemente pintadas. La serie consta de: San Miguel, San Gabriel, San Rafael, Uriel, Zadkiel, Ariel y Hadriel. Son obras de intervención de taller, al igual que los Santos de Bollullos, pero como argumenta Pérez Sánchez, todavía no es posible pronunciarse sobre las personalidades de los colaboradores del obrador de Zurbarán en estos años⁷⁴.

Serie de los Hijos de Jacob

Más problemas contiene esta otra serie de doce cuadros de la Orden Tercera de San Francisco, de la que dio noticias el P. Benjamín



32. ARCANGEL URIEL
Taller de Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1650)
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.17 m.
Monasterio de la Concepción, Lima.

33. ASER
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.08 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



Gento. Su estado de conservación era deplorable y la restauración llevada a cabo ha sido intensa. Los estudios actuales no parecen mantener la atribución a Zurbarán recogida por los ya citados Guinard, Gállego y Gudiol antes de ser restaurados. Stastny opina que, además, la serie es obra de un artista de una generación más joven ⁷⁵. Ahora se aprecia un dibujo menos correcto y tendencias cromáticas más amplias. Lo que sí es cierto es que guarda relación con la serie considerada como del Maestro que también representa a los Doce hijos de Jacob y que se encuentra repartida entre Auckland Castle y Lincolnshire (Inglaterra). La de Lima es igual iconográficamente, salvo ligeras variantes ⁷⁶ y mejor que otra que se conserva en la ciudad mexicana de Puebla ⁷⁷. Puede estimarse que es obra de un seguidor de Zurbarán y no muy diestro; aunque debió conocer obras suyas, quizá "El martirio de Santiago" hoy en la colección Plandiura de Barcelona y antes en Llerena (Badajoz), donde hay personajes con ropajes y tocados que se ven en algunos lienzos limeños. Se ha pensado también en la posibilidad de que fuesen pintados en la propia América, lo que no está demostrado ni documental ni técnicamente. Soria opinaba que podrían ser obras de seguidores y que habrían salido de Sevilla en 1694. Por todas estas razones conviene mantener una actitud prudente y esperar que hallazgos documentales permitan conclusiones más seguras. Pese a ello no puede dudarse de la originalidad de la serie y sus coincidencias temáticas y formales con el arte zurbaranesco, por lo que con toda propiedad han merecido la restauración efectuada e incorporarse a la lista de obras que dejaron influjos en el arte limeño, pues probablemente también se copiaron desde fechas tempranas, según se ha sugerido en las páginas dedicadas a la pintura limeña en el siglo XVII.

Los lienzos son de 1.90 x 1.07 m. y representan a: Jacob, Aser, Judá, Dan, Rubén, Issacar, Leví, Nephtalí, Zabulón, Simeón, Gad, José y Benjamín.

Otras Obras

Se da breve noticia de otras obras en Perú de Zurbarán y su taller como son dos lienzos de la antigua colección Ortiz de Zavallos, según catálogo del siglo XIX; otro de un crucificado hasta hace poco en colección particular limeña y de correctísima factura; fue dado a conocer por el Marqués de Lozoya en 1967 y tres años después Stastny efectuó su estudio, ilustrado con la fotografía correspondiente ⁷⁸. De acuerdo con lo publicado se ve su parecido con varias obras autógrafas del mismo tema, entre otras, con los lienzos de la catedral y Museo de Sevilla; según diarios de la capital peruana fue subastado en la galería "Sotheby's" de Londres en abril de 1986 ⁷⁹. Otro Crucificado se conserva en el convento de la Merced de Cusco y parece obra debida al taller del artista, y en la colección Salazar de Lima un San Guillermo de Aquitania que Lozoya opina es también de Zurbarán.

Deben considerarse como dignos de ser estudiados los lienzos de un Santo Apostol de la sacristía de la catedral limeña y el Crucificado con un donante del monasterio del Prado, dado a conocer por Schenone ⁸⁰; estas obras aún precisan detenidos análisis, pero presentan interesantes aspectos coincidentes con la plástica del Maestro. En cambio no podría ha-

34. SAN BARTOLOME
Círculo de José de Ribera,
"El Spagnoletto"
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.06 x 0.85 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



cerse la largísima lista de pinturas hechas bajo las sugerencias de su estilo y en fechas de lo más variadas, particularmente en Lima y Cusco; baste citar como ejemplos las obras de Marcos Ribera en Cusco, algunas de las alegorías de Virtudes de la capilla limeña de La O, más tardías; una Santa itinerante, quizá Santa Casilda en la Orden Tercera y las ya mencionadas de Martínez y Urreta en el siglo XVIII. Al primero de estos artistas se le atribuye el cuadro "Camino del Calvario" del monasterio de Santa Clara la Real de Trujillo, el que se ha restaurado y se incluye en la relación de obras beneficiadas por el mecenazgo del Banco de Crédito.

Hay más ecos e influjos de Zurbarán en el Perú, pero quizá todo cuanto se ha comentado hasta ahora puede aceptarse como prueba de la importancia que tuvo.

Apostolado de la Orden Tercera

En la Casa de ejercicios de la Orden Tercera, vecina al convento de San Francisco, existen diez cuadros de Apóstoles citados por Gento Sanz y que han sido atribuidos al pintor valenciano José de Ribera (1591-1652), discípulo de Ribalta, pero en realidad próximo al espíritu del "caravaggismo" que conoció durante sus largos años de residencia y actividad en Nápoles, donde fue conocido con el nombre de "el Spagnoletto".

Esta Casa de Ejercicios se empezó a construir en 1738 y se sabe que fue favorecida por numerosos seglares, en realidad miembros de la aristocracia limeña, con diferentes obras de arte, pero se ignora cuándo llegaron estos cuadros y de momento no se ha encontrado documentación que avale la antigua atribución que recoge el Padre Vargas Ugarte y, que se ha mantenido en los últimos trabajos de restauración.

El porte noble de las figuras que componen este Apostolado es evidente, así como sus robustas anatomías cubiertas por vestiduras de ampulosos pliegues; es también notable el naturalismo con el que están tratados algunos de los rostros, pero no hay suficientes bases para mantener la atribución, pues hay numerosas pinturas de Apóstoles de Ribera y su taller —tanto de cuerpo entero como de medio cuerpo— que en 1971 obligaban a decir al Prof. Angulo Iñiguez "...no se han estudiado todavía con la debida atención"⁸¹, y aún siguen sin conocerse a fondo, incluso las del Museo del Prado que guarda una importante colección de cuadros de este tipo; salvo la conocida versión de San Andrés desnudo, cuyo estudio de luz es de primer orden dentro del tenebrismo, y algunos otros más. Por estas razones conviene esperar algún tiempo antes de confirmar la atribución al maestro español de esta importante serie y en todo caso proponer su cronología, pues parecen obras tardías y no sólo inspiradas en el arte de Ribera.

Crucificado de la Tercera Orden

Viejos testimonios dan fe de la existencia de pinturas de Alonso Cano en Cusco, lo que no se ha podido confirmar hasta ahora, pese a las obras que llevó a esa ciudad el Obispo Mollinedo y Angulo en 1673. En Lima las referencias del cronista Meléndez que recoge Vargas Ugarte⁸² son

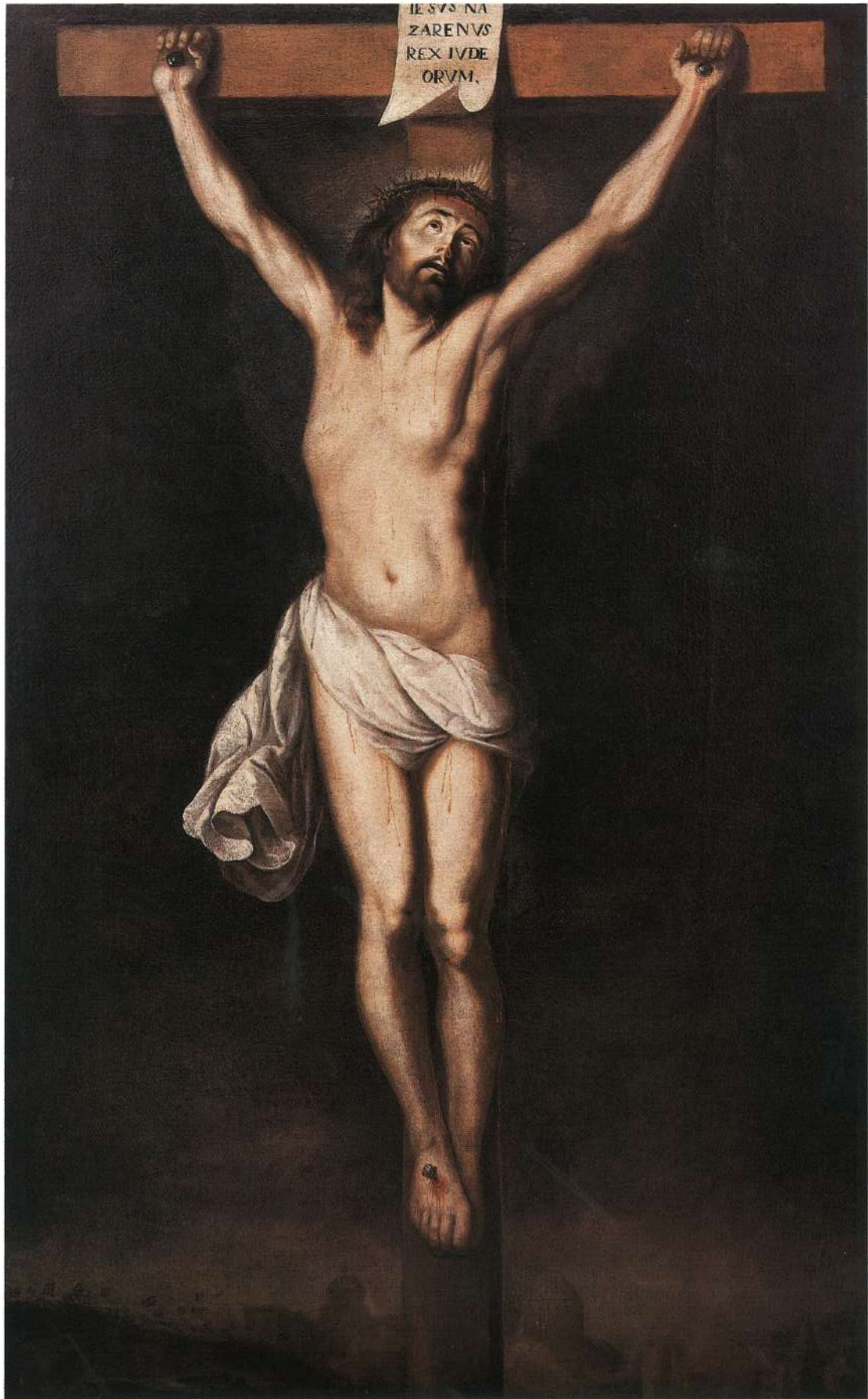
35. CRISTO CRUCIFICADO

Atribuida a Alonso Cano

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.20 x 1.30 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



para esculturas en el convento de Santo Domingo que no se han localizado, aunque sí en el de San Francisco, donde se conserva una Inmaculada del círculo y época sevillana del autor, de lo que ya hemos dado cuenta en otra publicación.

En Lima se atribuye también a Cano el lienzo de un Crucificado de la Casa de Ejercicios de la Orden Tercera que ha sido recientemente restaurado. Es una obra de calidad, pero que guarda diferencias con las de Cano sobre el mismo tema existentes en Madrid (Museo del Prado, Academia de San Fernando y colección Curto) o con el de la Academia de Bellas Artes de Granada. Parece que es otra composición relacionada con el grabado sobre el original de Rubens y Van Dyck, que representa a Cristo agonizante en la cruz y que el segundo de estos artistas pintó en más ocasiones, inspirándose, en su maestro, de lo cual quedan versiones en los museos de Viena, Amberes, Venecia y Notre Dame de Brujas. El lienzo limeño —al igual que otros cusqueños que veremos más adelante— posee la misma composición, corpulencia de la figura y escorzo, además de estar los brazos muy levantados, aunque también tiene diferencias en el sudario, cruz plana y fuerte modelado del cuerpo. El letrero es de similar movimiento a los citados cuadros de Van Dyck; pero el texto no es igual. Es una incógnita, pues no se parece a los esbeltos y casi desnudos crucificados de Cano concebidos con fuerza emocional, y se acerca a los modelos del Flamenco, pero con diferencias. Es sabido por testigos contemporáneos —citados por Harold Wethey⁸³— que Cano utilizó muchos grabados de diferentes procedencias, pero reelaboraba las composiciones sin hacer copias idénticas, por lo que convendría mantener reserva sobre esta atribución y analizar los materiales de esta obra para comprobar si procede de talleres peninsulares o de algún artista local; ello sin embargo, no desmerece su calidad y justa labor de restauración, lo que facilita precisamente que se puedan hacer estudios más profundos en la obra.

Obras de Bartolomé Esteban Murillo y su taller

El Padre Vargas Ugarte da noticias de varios lienzos del gran artista sevillano⁸⁴, algunos de los cuales salieron hace muchos años del Perú y otros permanecen, aunque posteriores estudios los han considerado como obras de imitadores. De los que subsisten con más probabilidades de pertenecer al Maestro y su taller, son los veintiún cobres pintados adheridos a un bargeño de colección particular limeña y el San José del convento de los Descalzos. El bargeño tiene una inscripción que acredita que los cobres fueron pintados por Murillo en 1657, y las composiciones son efectivamente cercanas al estilo del Maestro, aunque se aprecian varias manos, según estudio que dedicamos a este mueble en 1982. De todas formas los cobres están muy oscurecidos y las atribuciones son provisionales.

El cuadro de “San José y el Niño” en cambio, no hay inconveniente en considerarlo como copia de calidad, hecha en el taller, del original del Maestro hoy conservado en el Museo del Ermitage de Leningrado. Hay numerosas copias de este lienzo en diferentes museos y colecciones particulares, recogidas por Angulo Iñiguez minuciosamente en la imprescindible monografía que dedicó a Murillo⁸⁵; pero la copia de los Descalzos

36. SAN JOSE Y EL NIÑO
Taller de Bartolomé Esteban Murillo
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.31 x 1.72 m.
Convento de los Descalzos, Lima.



de Lima es de las mejores, tanto por la exactitud de los detalles y hermoso colorido, como por la delicadeza de los bellos rasgos del Niño, reproducidos con absoluta fidelidad a las creaciones del Maestro, lo que no siempre se consigue en las copias.

Este cuadro debió servir de base a las varias versiones que se mencionan como de Murillo, una en el propio convento de los Descalzos y en colecciones particulares de Lima, según la mencionada referencia de Vargas Ugarte. Los historiadores Mesa y Gisbert consideran que el tema del Niño Jesús dormido, del que Murillo hizo una auténtica creación, tuvo réplicas en Cusco y Sucre ⁸⁶, lo cual significaría un influjo más de la escuela sevillana en la pintura peruana, pero bastante más leve de lo que podía esperarse, dado el arrollador éxito del artista, en vida, en Andalucía y en toda España durante el siglo XVIII.

Obras de Juan de Valdés Leal y su taller

En visitas realizadas a Lima por los historiadores Marqués de Lozoya y Martín Soria pudieron contemplar la serie de la vida de San Ignacio de Loyola colocada en los netos de los arcos en las naves del templo de San Pedro de Lima, y llegaron a la conclusión oral de que podían pertenecer al sevillano Juan de Valdés Leal, lo que fue recogido por el Padre jesuita Vargas Ugarte ⁸⁷. Poco después los historiadores Mesa y Gisbert estudiaron la serie, la analizaron con la producción de Valdés Leal y publicaron un artículo en el que daban cuenta de estos ocho cuadros y establecían la atribución con base a razones estilísticas e iconográficas ⁸⁸. Con estos antecedentes y con la restauración que empezó a efectuarse en 1984, se llevaron tres de estos cuadros a la exposición de pintura sevillana del siglo de oro que se celebró en la limeña Casa de Osambela en 1985, donde ya figuraron como obras atribuidas a Valdés Leal.

Los especialistas en este pintor de Sevilla, Profesores Kinkead y Valdivieso González, han aceptado esta atribución por las semejanzas con la serie del mismo Valdés pintada en 1675 y también dedicada a la Vida de San Ignacio que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, estudiada por Kinkead ⁸⁹ y por el Prof. Valdivieso en libro de inminente publicación. La de Lima es menor en número y con lienzos de grandes dimensiones. Juan de Valdés Leal es pintor de los más barrocos en temperamento, visible en sus composiciones dinámicas y de cálido colorido; concede importancia a los escenarios arquitectónicos, pero en las pinturas de Lima hay una mayor concesión a escenarios con perspectivas que hacen pensar en la colaboración de algún aventajado discípulo de taller. Conviene recordar que su hijo, Lucas Valdés, fue uno de los mejores pintores de historias con fondos arquitectónicos de grandes perspectivas y que colaboró frecuentemente con su padre, aun cuando este argumento no puede tomarse como base para suponer su participación en la serie de Lima, pues el asunto de los discípulos y seguidores de Valdés, está todavía por dilucidar.

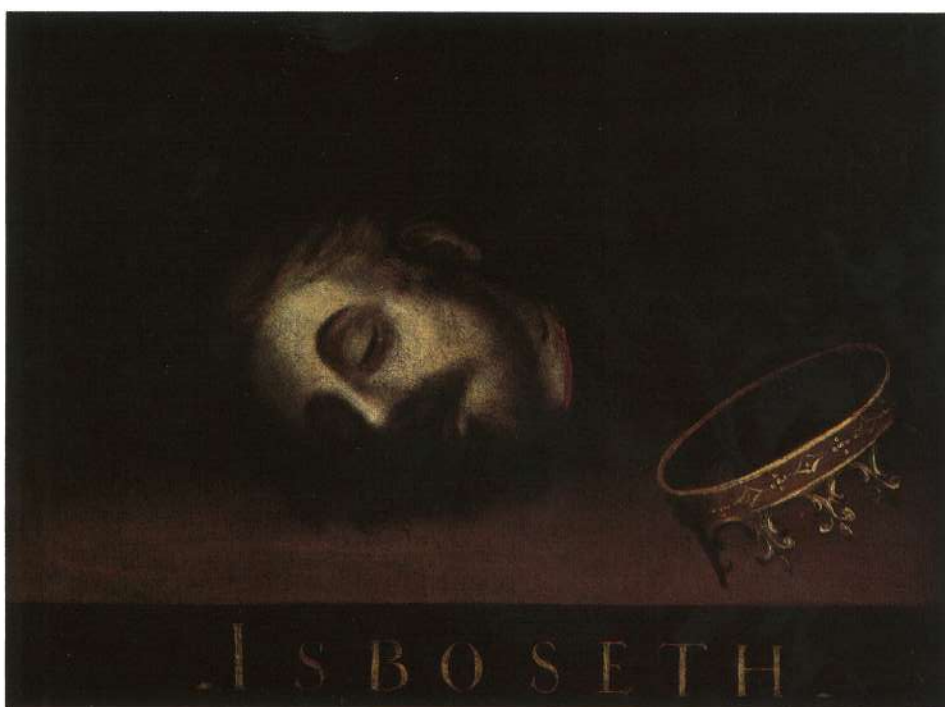
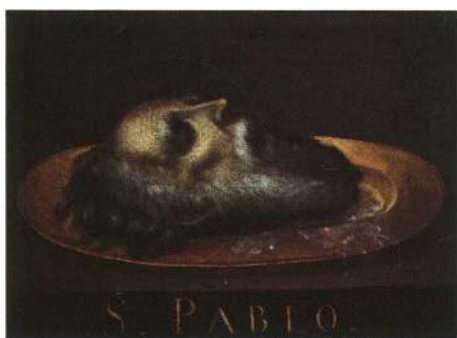
Estas obras también tuvieron influjos en el arte local, por lo menos a nivel de copias de temas y colores de tintas fuertes. En la iglesia limeña de "La Inmaculada" hay una réplica de "La Visión de San Ignacio de



37. SAN IGNACIO EN LA CARCEL
EN ALCALA DE HENARES
Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

Cristo con la cruz a cuestas” y otras en La Compañía y Santa Teresa de Cusco.

Más dificultad para relacionarse con Valdés Leal tienen las *cabezas degolladas de Santos* que pertenecen al convento de Los Descalzos de Lima. Representan las cabezas de: San Juan Bautista, Santiago, San Pablo e Isboeth. Es cierto que Valdés pintó temas similares en varias ocasiones, pero su dibujo seguro, sentimiento dramático y colores fuertemente contrastados no aparecen en estos lienzos. Además otros pintores de Sevilla trataron estos motivos, algo macabros pero de aceptación en el mundo del barroco hispánico, tales como Herrera “el viejo”, Sebastián de Llanos y Valdés, Juan Carlos Ruiz Gijón, etc., algunos de los cuales también remitieron obras a Lima y pudieron inspirar a pintores locales, a quienes pueden pertenecer estas cabezas de santos degollados, de las que también hay otras versiones parecidas en Cusco. Puede quedar el motivo como sugerido por el arte de Valdés, quien hizo obras de gran calidad de tema tan desagradable, pero no parece, a la luz de los estudios actuales, que las obras limeñas se relacionen con su producción personal.



38. 39. y 40. CABEZAS DE PABLO, SANTIAGO E ISBOSETH

Anónimo

Escuela Sevillana, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.46 x 0.66 m.

Convento de los Descalzos, Lima.

41. INMACULADA

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.08 x 1.46 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



ESAMICA MEA ET MACVLAZ

TOTA PVLC

ONEST INTE





42. CRISTO Y LA MUJER
ADULTERA

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 3.50 x 4.50 (neto)

Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

LOS INFLUJOS FLAMENCOS

La influencia flamenca se dejó sentir en Perú, al igual que en la península y otros países de América, por los consabidos envíos de obras de esa procedencia —a veces llevadas personalmente por sus propietarios—, y por la presencia activa de un artista nacido y formado en Flandes —caso de Simón de Pereyngs en México y el de Diego de la Puente en Perú— y por las masivas remesas de estampas grabadas, que constituyeron uno de los ingresos más saneados de la casa impresora de grabados Plantin-Moretus de Amberes. A esta relación habría que añadir la de obras peninsulares ya influidas por los artistas de Flandes que también se remitieron a América, con lo que contribuyeron a ratificar la utilización de temas y composiciones divulgados por las estampas.

Con respecto a obras flamencas enviadas al Perú, hay constancia de ellas desde el siglo XVI. En la colección Orihuela de Cusco existía una tabla de la Virgen con el Niño del círculo de los Metsys y en colección particular limeña vimos hace algunos años una tabla con la escena de la Presentación de Jesús al pueblo que tenía caracteres más primitivos, propio de la pintura flamenca del siglo XV. No se trata ahora de inventariar todas esas obras, baste simplemente señalar que ya en el Perú del siglo XVI existieron pinturas de esas procedencias, coincidentes probablemente con las formas que exhibían los propios pintores peninsulares que se trasladaron a esas tierras, pues el influjo flamenco fue muy poderoso en los centros artísticos españoles de los siglos XV y XVI.

Esta corriente de envíos de cuadros flamencos se acentuó desde principios del siglo XVII, lo que permitió que pronto se contemplaran en América obras de Martín de Vos, del propio Pedro Pablo Rubens, Simón de Vos, Van Dyck y del increíble Guillermo Forchardt que llegó a crear un centro dedicado a la exportación de obras de arte, en lienzos, cobres, láminas, y aún muebles⁹⁰. La época en que Flandes estuvo unido a la corona española fue sin duda la del esplendor artístico del país, disfrutaron los flamencos de ciertos beneficios en materia de licencias para comerciar y trabajar en España y América, de lo que da fe el poderoso gremio de flamencos de San Andrés de Sevilla, sólo comparable con el de los genoveses, quienes no cesaron nunca en mantener la tradicional vinculación de Sevilla con lo italiano (existente desde el medievo), de todo lo cual quedaron huellas en las realizaciones artísticas sevillanas. Sevilla fue en esos momentos la ciudad que recibió y remitió muchas de esas obras flamencas, pero debido al lógico encarecimiento de las piezas, los hábiles flamencos optaron por efectuar envíos desde sus propios puertos, lo que por entonces no era legal, aunque hoy se admite como un hecho el contrabando comercial y sobre todo al Caribe, donde las mercaderías eran embarcadas en navíos españoles —más tolerantes— con rumbo a Veracruz, Portobelo y Callao; de este tráfico y los juicios o sanciones consiguientes hay numerosa documentación en el Archivo de Indias.

De todo este tráfico lícito e ilícito deben proceder las numerosas obras que se ven todavía en diferentes colecciones de escenas de cacería y montería, paisajes animados, bodegones, historias de la guerra de



Troya, Sibilas y Patriarcas, de Carlomagno y de Roldán, cobres de alegorías y bronce pintados con temas de la Creación, etc., muchos de los cuales aparecen en antiguos inventarios de difuntos y muestran el gusto de la sociedad peruana por estos temas, dada la escasez de los mismos en los pintores españoles, aunque sí practicado por los artistas cusqueños.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) fue la más brillante personalidad que domina todo su siglo y obligó a sus paisanos —como a los pintores de Madrid— a dejar el claroscuro de origen veneciano, “caravaggista” o escurialense, para insertarse en una pintura radiante y vitalista, pletórica de color y movimiento, con sensualidad y vibrante naturalismo, caracteres todos de la más rancia estirpe barroca. Rubens estuvo en Madrid en 1602, muy fugazmente, y luego en 1628; esta última estancia fue decisiva, pues mostró una manera diferente de concebir la pintura y no sólo por el claroscuro que aún practicaban los pintores españoles; Velázquez cambió radicalmente su estilo, mientras sus compañeros que aún permanecían en Sevilla, Zurbarán y Cano, seguían fieles a las oscuras tintas y sólo reformarían sus estilos después de sus visitas a la Corte, ocurridas años más tarde. Madrid fue centro receptor de modas artísticas con mayor importancia que Sevilla a partir del reinado de Felipe IV. La fama del artista flamenco y el gran número de obras (religiosas, retratos, mitológicas y de historia antigua) que hizo para la familia real española, crearon moda entre la aristocracia, lo que de alguna manera llegó a tierras americanas. En Lima viejos escritos refieren que el Virrey Conde de Lemos tenía un lienzo de Rubens de su propiedad que legó a la iglesia de los Desamparados por él fundada, pero no hay rastro de esta obra. En Cusco hay otras pinturas que parecen ser copias de obras del Maestro, así como cobres de Forchaudt en Lima, en la propia capital incaica y en Juli, que reproducen modelos de Rubens y su taller con escenas de La Pasión y alegorías de las Virtudes. En cambio los lienzos limeños, que comentaremos más adelante, de la Casa de Ejercicios de la Orden Tercera, de los Descalzos y de la capilla de la Penitenciaría de San Pedro, parecen ser copias de seguidores e inspiradas en grabados.

El mejor discípulo de Rubens fue Antonio Van Dyck (1599-1641); alcanzó fama en Italia, Flandes e Inglaterra como excelente retratista, pero hizo composiciones de diversos temas en el estilo barroco de su Maestro, aunque con incidencias en un tono más lírico y romántico. Fue conocido y admirado en España, país que no visitó, si bien sus obras se encuentran pronto en las colecciones reales y copias de algunas de sus creaciones se hicieron en el propio Flandes para la península y América; en este continente se conocieron grabados de sus obras. En Lima se conserva en colección particular un lienzo que representa la Visión de San Agustín, copia de un original del artista hecho en 1628 para la iglesia de Los Agustinos de Amberes —grabado poco después por Peter de Jode “el joven”—. En Cusco “La Sagrada Familia” del convento de La Merced es otra copia de mediana calidad, y el gran lienzo de “La Piedad” del convento de San Francisco es una variante de los originales de Van Dyck conservados en los museos del Prado, Munich, Louvre y Amberes. Hay también réplicas de diferentes alcances de la famosa “Coronación de espinas” perteneciente al museo del Prado, pero sin duda uno de los mayores éxitos de Van Dyck fue el grabado de Cristo agonizante en la cruz que reproduce las pinturas

43. LA ORACION EN EL HUERTO
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.17 x 2.09 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

que realizó para los ya citados museos de Viena, Amberes, Venecia y Notre Dame de Brujas, inspiradas a su vez en la impresionante creación de su Maestro Rubens que hoy se conserva en la Pinacoteca de Munich, pero con variantes. En Cusco los lienzos de crucificados de la sacristía de la catedral, de la iglesia de San Pedro, del Colegio de María Auxiliadora y del Museo del Arzobispado siguen la composición del citado grabado, y en Lima ocurre lo mismo con el lienzo atribuido al quiteño Miguel de Santiago en el convento de los Descalzos, todo lo cual es buena muestra de la utilización de ese modelo en Perú.

En el monasterio de La Concepción de Lima se conservan doce lienzos con escenas de la Vida de la Virgen del pintor Simón de Vos (1603-1676), también natural de Amberes y miembro del taller de Rubens desde 1620, más o menos; los cuadros limeños están firmados y fechados en 1638-39; muestran las habituales composiciones coloristas de la escuela flamenca y preferencia por detalles anecdóticos. Otra serie de doce lienzos en el mismo convento, con Historias del Antiguo Testamento, se atribuyen a este pintor, pero no están fechados ni firmados.

Y podrían seguirse citando más obras flamencas del siglo XVII en tierras peruanas, pero las mencionadas pueden dar indicios de que fue un tipo de pintura con aceptaciones, tanto estéticas como comerciales.

Entre las obras restauradas por el Banco de Crédito se incluyen dos pinturas anónimas que se estiman como flamencas del siglo XVII, una es la de "Esaú vende su primogenitura" del Monasterio de Santa Clara la Real de Trujillo y la otra es una "Virgen con el Niño" del Monasterio de Santa Rosa de Lima.

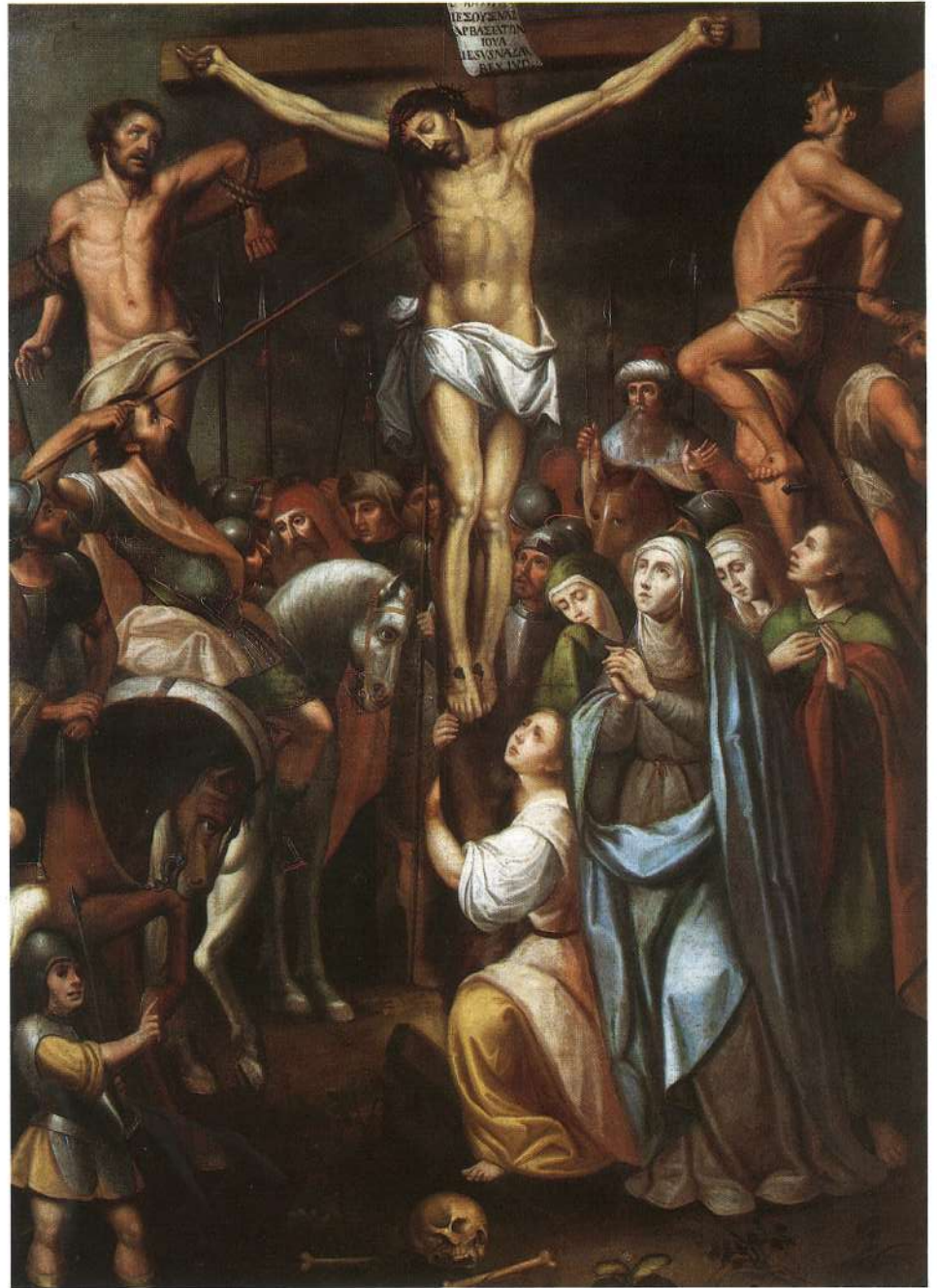
De la actividad de artistas flamencos en Perú la más conocida es la del Hermano jesuita Diego de la Puente, nacido en Malinas hacia 1586; ingresó en la Compañía de Jesús en 1605 y poco antes de 1620 llegó al Virreinato del Perú, donde ejerció su arte para diferentes casas de la Orden (Lima, Trujillo, Cusco, Juli y Charcas) y también para otras comunidades religiosas. Suele decirse al comentar las obras de este pintor, que llevó al Perú fórmulas extraídas del estilo *rubeniano*, pues pudo conocer en Amberes al gran Maestro en su etapa de despegue y consolidación de una pintura más fundida, como por ejemplo, los grandes lienzos de "La Elevación de la Cruz" y "El Descendimiento" de la catedral de Amberes; obras para los jesuitas de la misma ciudad (treinta y nueve lienzos con historias de Santos de la Orden, entre los que destacan los monumentales lienzos de "Los milagros de San Ignacio" y "Los milagros de San Francisco Javier"), etc., pero muy poco de esto se aprecia en la pintura del Hno. de la Puente, salvo los rompimientos de gloria que son casi más de medio lienzo y con numerosas figuras en movimiento, lo que ya usaban los maestros venecianos y en el resto de Europa los pintores de la transición del manierismo al primer naturalismo barroco; esto sí se observa en su "Martirio de San Ignacio de Antioquía" de la iglesia de San Pedro de Lima, fechado en 1620, de monumental composición, pero de efectos naturalistas poco conseguidos; además el colorido cálido con tendencia al claroscuro, revela que su formación estuvo más cerca de los últimos romanistas de Flandes, entre los que se puede recordar a Adam Van Noort, Otto Voenius, etc., artistas que tu-



44. ESAU VENDE
SU PRIMOGENITURA
Anónimo
Escuela Flamenca, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.93 x 2.05 m.
Monasterio de Santa Clara la Real,
Trujillo.

vieron claras sintonías con las modas italianas, con obras de intensos clarososcuros aunque con tipos humanos y escenas dentro de la tradición flamenca, línea que se percibe en de la Puente. Los historiadores Mesa y Gisbert lo consideran más bien introductor en Perú del tenebrismo en fecha posterior a 1630 ⁹¹; esta opinión es válida para pinturas como "Cristo atado a la columna" o el "San Miguel Arcángel", ambos en la capilla de la Orden Tercera de La Paz, pero en otros casos el colorido es brillante, vease "El hogar de Nazareth" también en La Paz, mientras que en las obras de Trujillo, Lima y Juli, distribuye suavemente las luces y aunque predominan las tintas oscuras, estas alternan con colores vivos y de diferentes gamas. En realidad todavía tiene que estudiarse más la personalidad de este pintor, interesante por su larga actividad de más de cuarenta años en el Virreinato y por las indudables calidades de las piezas que se conservan. Además del ya citado lienzo de San Ignacio de Antioquía, en la misma iglesia de San Pedro hay otras dos pinturas suyas en la sacristía: una figura de Cristo y otra de la Virgen, ambos en tonos oscuros; un San Miguel en el templo de "La Inmaculada" y la interesante "Ultima Cena" del refectorio del convento de San Francisco, que distribuye a todos los personajes en torno a una mesa redonda, como lo hizo Federico Barocci en Roma, con especial atención a los objetos y viandas dispuestos sobre la mesa, según fórmulas de antiguos usos en la pintura flamenca. De este tema hizo otras versiones en Cusco y Santiago de Chile. Esa síntesis entre fórmulas procedentes del romanismo italiano y las tradiciones flamencas, confieren singular interés a este pintor jesuita identificado por los valiosos estudios de los Sres. Mesa y Gisbert, pero del que aún pueden aparecer más obras, discípulos, etc. para conocer mejor su evolución, producción y posibles influjos en la pintura peruana.

Se ha escrito mucho sobre la influencia de los grabados en la pintura de España y América; los ya citados escritos de los historiadores Stastny y Mesa-Gisbert ⁹² dan cumplida relación de los grabados flamencos que más circularon en el Perú virreinal y establecen las correspondientes analogías y fuentes de muchas de las obras de artistas de Cusco y Lima. Es tan larga la relación que en realidad escapa a los cometidos de esta breve sinopsis de la pintura limeña y los influjos que recibió de España y Flandes, pues es algo perfectamente admitido y conocido. En más de una ocasión hemos expuesto la salvedad de que no se ha procurado hacer un inventario, ni de cuadros ni de estampas, pues sería una empresa fuera de los propósitos de este libro. Se ha procurado simplemente señalar la presencia de determinados estímulos en el desarrollo pictórico de Lima, y es obvio que el uso de los grabados, unas veces copiados fielmente y muchas más reelaborando la composición, fue una práctica generalizada en los talleres artísticos de España y América. A través de esta utilización de modelos, es evidente que penetró el influjo de Flandes y de la interpretación que hicieron los grabadores flamencos de la doctrina cristiana, dado el empeño de la Iglesia, después del Concilio de Trento, de dar unas pautas para la composición iconográfica del arte figurativo cristiano. La Corona española asumió esta defensa de la fe y deseos de unidad en las manifestaciones de piedad, cultos y representaciones artísticas, por lo que en repetidas ocasiones recurrió a sus impresores de Amberes para que les hicieran catecismos, misales, libros de oración y estampas devotas con ánimo de ser remi-



45. LA LANZADA DE LONGINOS

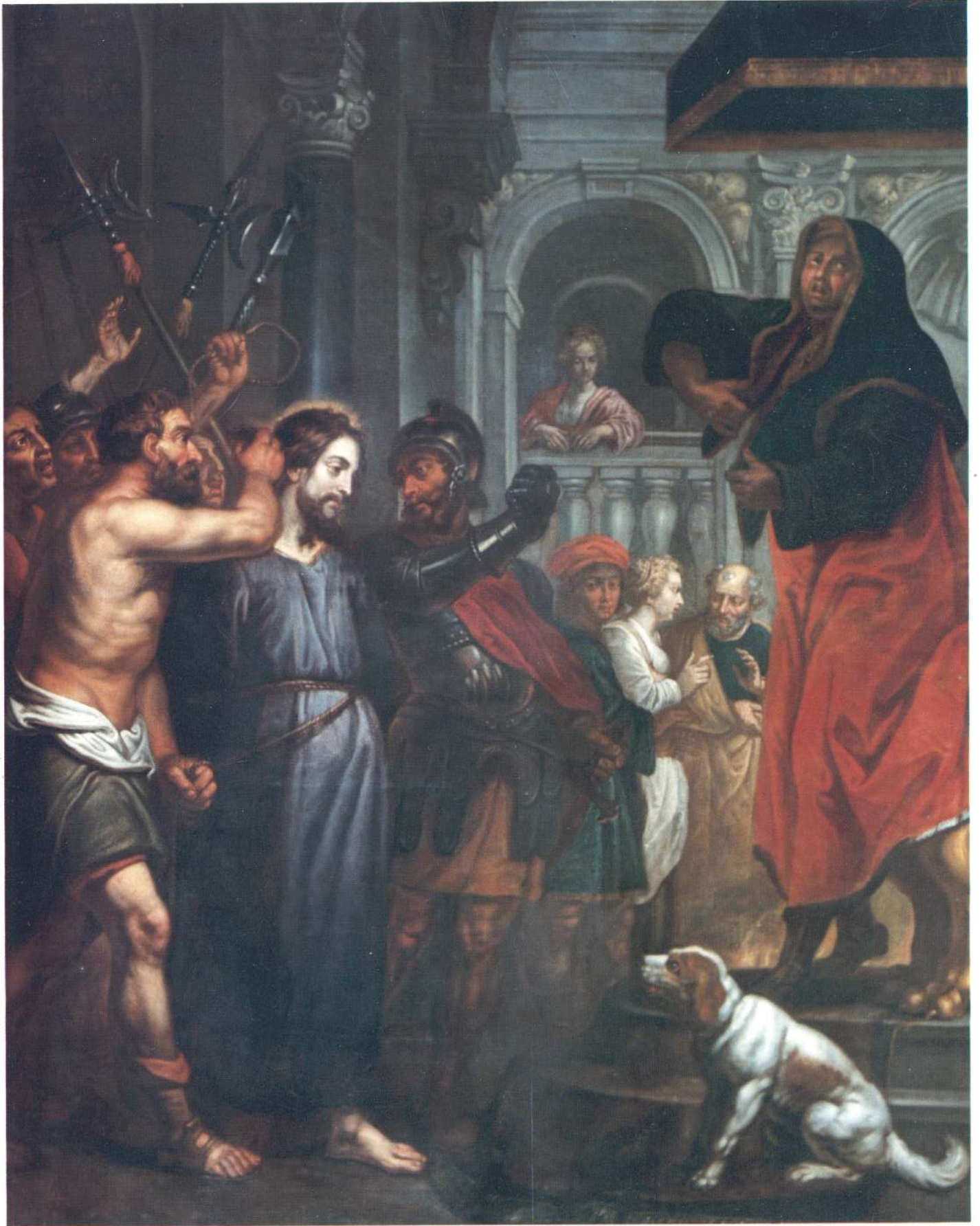
Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.32 x 1.66 m.

Banco de Crédito del Perú, Lima.

tidas a las provincias de la península, de Canarias y de América. La Casa Plantin de Amberes se convirtió en la editora, casi exclusiva, de libros religiosos para las Indias, después de haber impreso la Biblia políglota para Felipe II. A principios del siglo XVII esta empresa editora fue heredada por Juan Moretus, yerno de Cristobal Plantin y pasó a denominarse "Platin-Moretus"; continuó durante todo el siglo XVII trabajando para la casa real española, e imprimiendo libros con grabados al cobre que ilustraban, en caso de los misales, todas las festividades importantes, por lo que vinieron a convertirse en una enciclopedia. Pero independientemente de la Casa Plantiniana hubo muchos otros grabadores en Flandes que hicieron estampas en series o sueltas de vidas de apóstoles, de santos, de cuadros de fama, de



los evangelistas, doctores de la Iglesia, etc. que exportaron a diferentes partes del mundo, pero con preferencia al imperio español; especial mención merece en estas actividades el pintor Martín de Vos (1530-1603) de singulares influjos en Sevilla y América, caso de los arcángeles que hemos comentado en páginas anteriores, así como Sädeler y Vredeman de Vries en otros renglones. Todo este proceso al que la Iglesia no fue ajena (al igual que jesuitas y órdenes reformadas) contribuyó a formar hagiografías e iconografías apropiadas, aún cuando también revivieron leyendas medievales, escenas de los evangelios apócrifos y de la leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine, según comentan Mesa-Gisbert ⁹³. Crucial en este proceso fue la obra del jesuita Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagenes* escrita en Roma e ilustrada con 153 dibujos de los artistas Gian Battista Fiammeri, Bernardo de Passeri y Martín de Vos, publicada por Plantin en Amberes en 1596 con grabados de los hermanos Jerónimo y Juan Wierix, y la colaboración de Adrián y Juan Collaert, y Carol de Mallery; esta obra fue fundamental y de gran influjo para el arte de España y América.

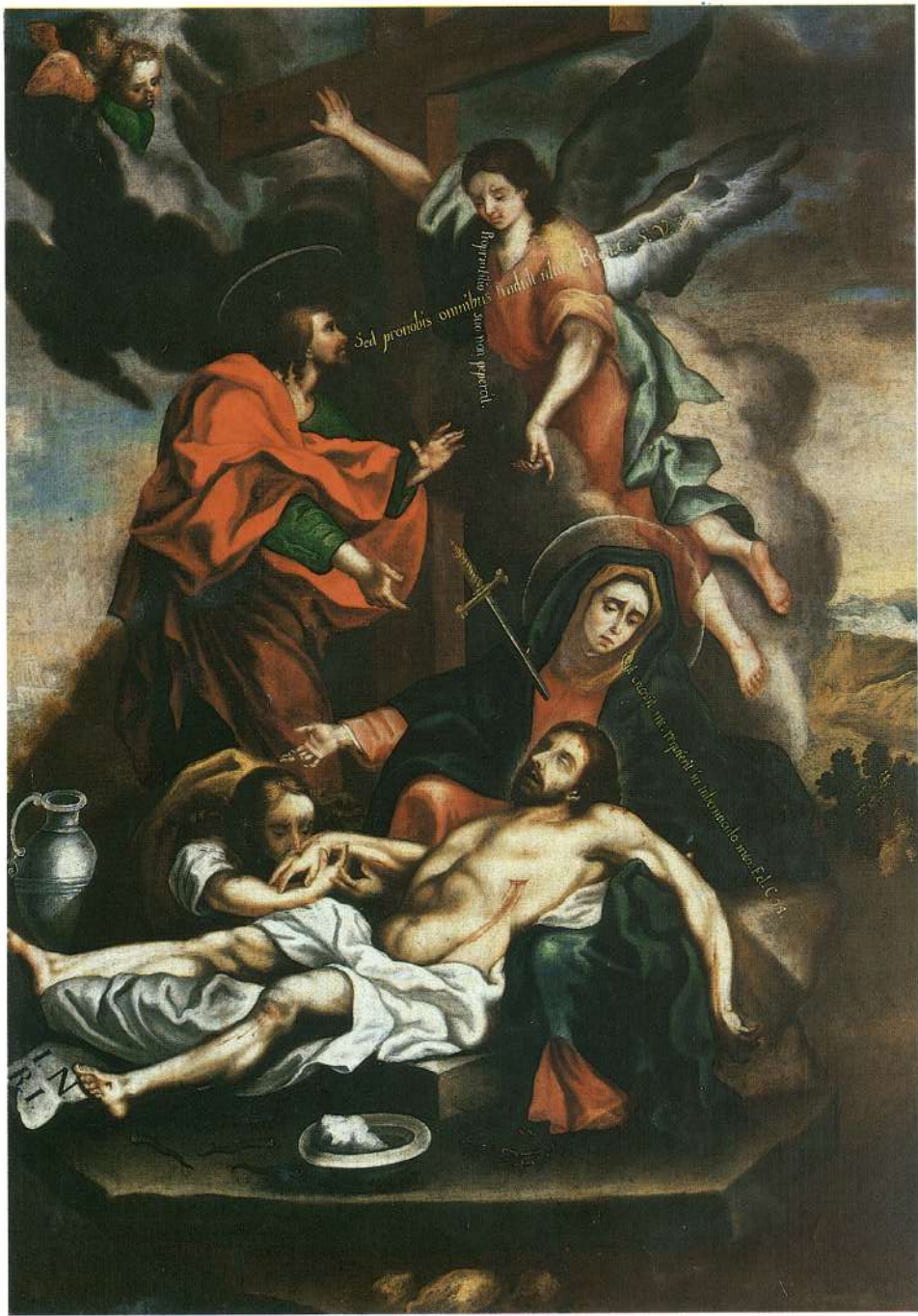
Toda esa legión de grabadores de Amberes, unos independientes y otros de la empresa "Plantin-Moretus", desde el último tercio del siglo XVI y buena parte del siglo XVII, se incrementó con los artistas vinculados al taller de Rubens, a partir de la tercera decena de este siglo. Fue el propio artista quien preocupado por asegurar la difusión más exacta de sus obras, buscó grabadores de talla dulce capaces de someterse a su estilo y traducir los efectos de su pincel. Se dirigió a los burilistas de la escuela de Goltzius, con ellos se formó el primer equipo, entre los que figuran Pedro Soutmen, Guillermo Swaseemburg, Egbert van Panderen, Andrés Stot y Jacobo Mathom; con estos grabadores el Maestro dirigió trabajos en los que las planchas fueron ejecutadas como si fueran grisallas, con lo que consiguió efectos esencialmente pictóricos, a pesar de no ser más que en blanco y negro. A estos primeros siguieron otros grabadores de talla, tales como, entre otros, Lucas Vorsterman, Pedro Pontius, Jan Collaert, Los Galle, Peter de Jode, el holandés Boecio y el más conocido de todos Schelte de Bolswert, cuyas estampas inundaron las Indias y en particular la ciudad de Cusco ⁹⁴.

Los once cuadros de *La Pasión de Cristo* de la Orden Tercera de Lima son de indudables composiciones afines a Rubens. Se consideran copias de su taller, pero podría tratarse de una serie realizada de acuerdo a grabados de los muchos que se efectuaron en su gran casa y taller de Amberes. Han sido relacionados con el artista flamenco por Peña Prado y Gento Sanz ⁹⁵, este último recoge las opiniones del cronista Fray Juan de Benavides (1764) y la relación inédita de Fray Fernando Rodríguez Tena (1773) que insisten en dicha atribución, lo que no se ha podido confirmar documentalmente. En 1986 estos cuadros fueron a la exposición "Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima" y en el catálogo correspondiente Ugarte Eléspuru opina que la serie debió pertenecer a los jesuitas y al ser expulsados éstos, adquirida por el Marqués de Lara, quien la habría donado a la Hermandad de terceros a la que pertenecía ⁹⁶. Los lienzos relatan la Pasión de Cristo desde la entrada gloriosa en Jerusalén hasta su muerte en la cruz. Precisamente este de la Entrada, así como los que escenifican la Flagelación, la Presentación al pueblo, el camino del

46. JESUS ANTE CAIFAS
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.45 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

Calvario y la Crucifixión, son los más próximos al estilo *rubeniano*, mientras los que representan el Prendimiento y la Coronación de espinas traen fuertes recuerdos de conocidas creaciones de Van Dyck. En general los lienzos revelan una composición dinámica, fuerte colorido y personajes tratados con efectos monumentales, aunque también con algunas debilidades. Lamentablemente vimos esta serie antes de ser restaurada por lo que poco más se puede comentar, salvo una posible vinculación con grabados de obras del círculo *rubeniano*.

También en la Casa de Ejercicios de los Descalzos hay otros lienzos pasionistas que revelan uso de grabados del círculo de Rubens al



47. PIEDAD
Anónimo
 Pintura Limeña, S. XVIII
 Oleo sobre lienzo, 1.30 x 0.88 m.
 Banco Crédito del Perú, Lima.

igual que en la capilla de la Penitenciaría de los jesuitas de San Pedro, obras estas claramente locales y no de la calidad de la anterior serie.

El arte de Rubens, de Van Dyck y toda la larga lista de seguidores, tanto de pintores como de grabadores, dejó honda huella en el arte europeo. En España la más beneficiada fue la entonces incipiente escuela de Madrid; más tarde llegaron esos influjos a Sevilla, al mismo tiempo que se recibían en México y Perú, donde, sobre todo en Cusco, tendrían largas aceptaciones durante los siglos XVII y XVIII; pero Lima no escapó a esas sugerencias y precisamente en recintos reservados para las prácticas piadosas de seculares, dentro de los conjuntos conventuales, se alojaron obras vinculadas con el arte *rubeniano*, uno de los más dramáticos y emotivos del arte barroco inspirado en Trento.

Notas:

1. CHAUNU, P.: *Sevilla y América en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1983; DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1974. GONZALEZ GARCIA, P.: *El comercio artístico entre Sevilla y América*. (1560-1620). Tesis inédita de licenciatura. Sección de Arte. Universidad de Sevilla. 1983.
2. Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, legajo 983.
3. Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, legajo 984.
4. Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, legajo 990.
5. STASTNY, F.: *Breve historia del arte en el Perú*. Lima, 1967. Pág. 37.
6. LOPEZ MARTINEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929. Pág. 192.
7. LOHMANN VILLENA, G.: "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". En *Revista Histórica*. Lima, 1940. T. XIII. Pág. 22.
8. SORIA, M.: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956. Pág. 298.
9. HARTH-TERRE, E.: "Pintura y pintores en Lima virreinal". En *Revista del Archivo Nacional*. Lima, 1963. T. XXVII. Pág. 32.
10. MESA, J. DE - GISBERT, T.: *Historia de la pintura cusqueña*. Lima, 1982. T.I. Pág. 52.
11. MARCO DORTA, E.: "Las pinturas que envió y trajo don Francisco de Toledo". En *Historia y Cultura*. Lima, 1975. Pág. 27.
12. HARTH-TERRE, E.: op. cit. Pág. 41.
13. GESTOSO PEREZ, J.: *Ensayo de diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1900. T. II. Págs. 24-26-27-29.
14. MURO OREJON, A.: "Pintores y doradores". Colección *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1935. T. VIII. Pág. 75.
15. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario de artífices de la América Meridional*. Buenos Aires, 1947. Pág. 220.
16. VARGAS UGARTE, R.: *Los jesuitas y el arte*. Lima, 1963. Pág. 82.
17. TORD, L.: *Historia de las artes plásticas en el Perú*. Lima, 1980. Pág. 232.
18. GENTO SANZ, B.: *San Francisco de Lima*. Lima, 1945. Pág. 203.
19. RAMIREZ DEL VILLAR, R.: *San Francisco de Lima*. Lima, 1974. Pág. 30.
20. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 158.
21. TORD, L.: op. cit. Pág. 227.
22. LOHMANN VILLENA, G.: op. cit. Págs. 8-9.
23. ECHAVE Y ASSU, F. de: *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas. El Beato Toribio Alfonso de Mogrovejo, su Segundo Arzobispo*. Amberes, 1688. Pág. 102.
24. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 156.
25. TORD, L.: op. cit. Pág. 229.
26. MARCO DORTA, E.: "La plaza mayor de Lima". En *Actas del XXXVI Congreso de Americanistas*. Sevilla, 1967. Pág. 281.
27. SALTILLO, Marqués de: "Apuntes sobre la Lima del siglo XVII". En *Mercurio Peruano*, N° 184. Lima, 1942. Pág. 365; y HARTH-TERRE, E.: op. cit. Pág. 114.
28. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 264.
29. STASTNY, F.: op. cit. Pág. 44.
30. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 352.
31. TORD, L.: op. cit. Pág. 241.

32. BARRIGA, V.: *El templo de La Merced de Lima*. Arequipa, 1944. Pág. 375.
33. SARMIENTO SILVA, E.: *Pintura virreinal*. Lima, 1973. Pág. 77.
34. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 314.
35. TORD, L.: op. cit. Pág. 246.
36. HARTH-TERRE, E.: op. cit. Pág. 87.
37. ESTABRIDIS CARDENAS, R.: *El grabado virreinal peruano*. Catálogo de la exposición... Lima, 1987.
38. CORNEJO BOURONCLE, J.: *Derroteros de arte cusqueño*. Cusco, 1960. Pág. 287.
39. Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, legajo 652. Carta al rey del Virrey D. Manuel Amat y Juniet. 15 de febrero de 1770.
40. ANGULO IÑIGUEZ, D.: "Pintura del siglo XVII". Colc. *Ars Hispaniae*. Madrid, 1971. T. XV. Pág. 47.
41. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1947. Pág. 885.
42. RUIZ ALCON, M.T.: "Los arcángeles en los monasterios de Las Descalzas Reales y de La Encarnación". En *Reales Sitios*. Madrid, 1974. Núm. 40. Págs. 45-52.
43. PLAZAOLA, J.: "Influjo de la iconología del Pseudo-Dionisio en la iconografía medieval". En *Rvta. Estudios Eclesiásticos*. Madrid, 1986. Núm. 237. Pág. 152.
44. STAPERT, A.: *L'ange roman dans le pensée et dans l'art*. París, 1975. Págs. 108-110.
45. Ibidem. Pág. 136.
46. MALE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985. Pág. 264.
47. RUIZ ALCON, M.T.: op. cit. Pág. 47.
48. MESA, J. DE — GISBERT, T.: "Las series de ángeles en la pintura virreinal". En *Rvta. Aeronáutica*. La Paz, 1976. Núm. 31. Pág. 61.
49. Ibidem. Pág. 61.
50. LOZOYA, Marqués de: "Presencia e influencia en Hispano América". En *Mundo Hispánico*. Madrid 1964, Núm. 197. Pág. 63.
51. SERRERA CONTRERAS, J.M.: "Zurbarán y América". En Catálogo de la exposición *Zurbarán*. Museo del Prado. Madrid, 1988. Pags. 63 a 83.
52. MARTIN MORALES, F.M.: "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)". En *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1986. Núm. 210. Págs. 137-160; y KINKEAD, D.T.: "Artistic trade between Seville and the New World in the midseventeenth century". En *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Caracas, 1983. Núm. 25. Págs. 73-101.
53. GAYA NUÑO, J.A.: *Zurbarán*. Barcelona, 1973. Pág. 14; y BROWN, J.: "Mecenazgo y piedad: el arte religioso de Zurbarán". En Catálogo de la exposición *Zurbarán*. Museo del Prado. Madrid, 1988. Pág. 31.
54. DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Historia de Sevilla. El Barroco*. Sevilla, 1976. T. IV. Págs. 37-38.
55. STASTNY, F.: "Zurbarán en América Latina". En Catálogo de la exposición *Zurbarán en los conventos de América*. Caracas, 1988. Pág. 17.
56. LOPEZ MARTINEZ, C.: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, Págs. 221 a 225.
57. CATURLA, M.L.: "Zurbarán exporta a Buenos Aires". En *Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, 1951. Núm. 4. Págs. 27-30; y "Otros dos Césares a caballo". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1965. T. XXXVIII. Págs. 197-201.
58. LOPEZ MARTINEZ, C.: *Desde Martínez...* Págs. 224; y PACHECO VELEZ, C.: "Los Zurbaranes de Lima". En *Memoria y Utopía de la vieja Lima*. Lima, 1985. Págs. 141-142.
59. GUINARD, P.: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París, 1960. Pag. 247.
60. STASTNY, F.: *Zurbarán en...* Pág. 19.
61. LOZOYA, Marqués de: "Zurbarán en el Perú". En *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1943, T. XV. Págs. 1-6.
62. MARCO DORTA, E.: *Historia del Arte Hispano-Americano*, de D. Angulo Iñiguez, Barcelona, 1950. T. II. Pág. 477; GENTO SANZ, B.: op. cit. Pág. 197; SORIA, M.: *The Paintings of Zurbaran*. Londres, 1953. Pág. 165. GUINARD, P.: Op. cit. 205; GALLEGO, J.-GUDIOL, J.: *Zurbarán*. Barcelona, 1976, Pág. 108 (Catálogo Núms. 365-379).
63. PACHECO VELEZ, C.: op. cit. Pág. 143; STASTNY, F.: *Zurbarán en...* Pág. 20.
64. GUINARD, P.: op. cit. Pág. 209; SORIA, M.: op. cit. Pág. 168. GAYA NUÑO, J.A.: op. cit. Catálogo Núms. 232-244. STASTNY, F.: *Zurbarán en...* Pág. 20. PACHECO VELEZ, C.: op. cit. Pág. 143.
65. LOZOYA, Marqués de: *Zurbarán en...* Pág. 5.
66. GUINARD, P.: "Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán. Anotaciones a Ceán Bermúdez". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1949. T. XXII. Págs. 32-33.
67. SORIA, M.: op. cit. Pág. 168; GALLEGO, J.—GUDIOL, J.: op. cit. Catálogo Núms. 380-392.
68. PITA ANDRADE, J.M.: "El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos". En *Goya. Revista de Arte*. Madrid, 1965. Núms. 64-65. Págs. 242-244.

69. SCHENONE, H.: "Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre". En *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, 1951. Núm. 4. Págs. 61-68; y MESA J. DE – GISBERT, T.: *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1977. Pág. 50.
70. VARGAS UGARTE, R.: *El monasterio de La Concepción de Lima*. Lima, 1943.
71. SARMIENTO SILVA, E.: op. cit. Págs. 56-58.
72. PEREZ SANCHEZ, A.E.: "Nuevos Zurbaranes". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1976. T. 193. Págs. 73-80.
73. STASTNY, F.: *Zurbarán en...* Pág. 20.
74. PEREZ SANCHEZ, A. E.: Catálogo de la exposición *Zurbarán*. Museo del Prado. Madrid, 1988. Pág. 294.
75. STASTNY, F.: *Zurbarán en...* Pág. 19.
76. PEMAN Y PERMARTIN, C.: "La serie de hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1948. T. XXI. Pág. 83.
77. BONET CORREA, A.: "Obras zurbaranescas en México". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1964. T. XXXVII. Págs. 159-168.
78. LOZOYA, Marqués de: "Más Zurbaranes en Perú". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1967. T. XL. Págs. 84-86; y STASTNY, F.: "Una Crucifixión de Zurbarán en Lima". En *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1970. T. XLIII. Pág. 83.
79. ROCA REY, B.: "El Zurbarán que salió de Lima". En *Diario El Comercio*. Lima, 1-5-1986. Pág. 11.
80. SCHENONE, H.: "¿Otro Zurbarán en Lima?". En *Diario El Comercio*. Lima, 7-9-1986. Pág. 15.
81. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del...* Pág. 109.
82. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Pág. 138.
83. WETHEY, H.: *Alonso Cano*. Princenton, 1955. Págs. 61-62.
84. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario...* Págs. 219-220.
85. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Murillo. Vida y Obra*. Madrid, 1980. T. II. Págs. 262-263. T. III. Pág. 356.
86. MESA, J. DE – GISBERT, T.: *Historia de la pintura...* T. I. Pág. 117.
87. VARGAS UGARTE, R.: *Los jesuitas y el...* Pág. 49.
88. MESA, J. DE – GISBERT, T.: "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima". En *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, 1964. Núm. 17. Págs. 67-68.
89. KINKEAD, D.T.: Valdés Leal. Nueva York, 1978. Págs. 436-446.
90. DENUCE. J.: *Art Export in the 17th Century in Antwerp, the Firm Forchoudt*. Amberes, 1931.
91. MESA, J. DE – GISBERT, T.: "Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile". En *Arte y Arqueología*. La Paz, 1978. Núms. 5-6. Págs. 223-250.
92. STASTNY, F.: *Breve historia...* Págs. 32-38; MESA, J. DE – GISBERT, T.: *Historia de la pintura...* T. I. Pág. 101-110.
93. MESA, J. DE – GISBERT, T.: *Historia de la pintura...* T. I. Pág. 102.
94. STASTNY, F.: "La presencia de Rubens en la pintura colonial". En *Revista Peruana de Cultura*. Lima, 1965. Núm. 4.
95. PEÑA PRADO J.M.: "Ensayos de arte virreinal". En *Lima Precolombina y virreinal*. Lima, 1938. Pág. 160; y GENTO SANZ, B.: op. cit. Pág. 226.
96. ESTABRIDIS CARDENAS, R.: "Venerable Orden Terciaria de San Francisco de Lima", publicado en la Rvta. *Kantú*. Núm. 3, Lima, 1987. Pág. 42.



Influencia Italiana en la Pintura Virreinal

Ricardo Estabridis Cárdenas

LA HISTORIA DEL ARTE EN EL PERU aún no ha sido escrita. Si hacemos un balance del legado existente y lo publicado por pocos investigadores, nos daremos cuenta que nos falta mucho camino por recorrer.

El rico patrimonio peruano tan abandonado y depredado, es objeto ahora de atención en gran escala por instituciones entre las cuales destaca el Banco de Crédito que enarbó la bandera en 1984 al proponerse el rescate de la obra pictórica de nuestros antepasados. Con motivo de los 450 años de la fundación de Lima, restauró varios lienzos relacionados con la escuela sevillana para esa importante exposición en la Casa Osambela denominada "El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana", tarea que sería el punto de partida para la creación del Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del Banco de Crédito del Perú. A la fecha, al conmemorar su centenario institucional puede ostentar con orgullo que gracias a las más de 150 obras restauradas, es posible perfilar una historia de la pintura virreinal en el Perú, con las nuevas luces que la obra restaurada brinda a los investigadores.

Con optimismo podemos decir ahora que el renacer cultural en el Perú está tomando cuerpo, las actividades culturales, publicaciones y el interés de nuestra juventud por la plástica va creciendo, por ello es muy

importante apoyar e incentivar a los pocos investigadores que, llevados por el amor a su país y por un disciplinado estudio profesional, se dedican a hurgar en el pasado en busca de nuestra identidad cultural.

En este perfil de la pintura virreinal, que brindará una visión panorámica de su desarrollo desde el siglo XVI hasta entrado el siglo XIX, se nos ha encomendado presentar la influencia de la pintura italiana en el Perú virreinal, y ello se hace latente, se vivifica, en el último cuarto del siglo XVI, con la llegada de los pintores italianos: Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio quienes como veremos, dejarán una escuela que se expandirá por todo el Perú de entonces.

EL MANIERISMO

El término *maniera* es muy antiguo en el lenguaje artístico; Cennino Cennini, en Toscana en el siglo XIV, en su famoso "Tratado de la Pintura", utiliza el término como sinónimo de estilo, para definir un modo particular de pintar. Inclusive en el mismo siglo de su desarrollo, el XVI, Vasari lo usa con la misma significación y lo amplía para definir el estilo general de un período, de un área geográfica e inclusive como calificación estética.

En los siglos siguientes la valoración es peyorativa en la pluma de Giovanni Bellori, el defensor de los ideales clasicistas; en la del Abad Luigi Lanzi en el siglo XVIII, y hasta en el siglo pasado cuando Burckhardt considera la pintura posterior a Rafael como una época de notable decadencia.

La crítica del arte, después de Burckhardt, sigue el camino de la apreciación puramente formal hasta que, en las primeras décadas de nuestro siglo, se aleja de los criterios de la pura visibilidad cuando Max Dvorak propaga una historia del espíritu y Pevsner justifica esta etapa, como fruto de la profunda crisis religiosa del 500.

La literatura artística sobre este período tan cuestionado del arte, se enriquece en el presente siglo con estudios como el de Friedlaender; él lo denomina anticlásico en sustitución a la palabra manierismo, para evitar el sello peyorativo. Fundamenta la denominación por la tendencia artística anormativa, irracional y antinaturalista contrapuesta al arte del Alto Renacimiento: normativo y paradigmático.

Existen muchos escritos sobre el tema, sólo mencionaremos entre los últimos a dos importantes, el de Arnold Hauser con su enfoque sociológico y el de Freedberg editado en 1970. Este último profundiza en el análisis de esa etapa tan discutida y plantea que no son uniformes las representaciones artísticas entre 1520 y 1600, años de su desarrollo en Italia, sino que, obedeciendo a diversos condicionamientos de carácter formal e ideológico, es necesario dividirla en períodos denominados: anticlásico, *alta maniera*, la *contramania* y la *contramania tardía*.

A la luz de estos escritos se ha llegado a definir el Manierismo como arte de crisis, producto de una época que carga sobre sus hombros el problema de la Reforma, la crisis de valores expresada muy bien por Montaigne en sus "Ensayos" y por Machiavello en su doctrina del realismo político.

La crisis se acentúa con los descubrimientos científicos de Copérnico que echa por tierra el antropocentrismo renacentista de Kepler quien trae abajo la estructura providencial de la naturaleza y hasta Giordano Bruno al enunciar el Universo como infinito. Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la Iglesia por la Reforma y del saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V, el límpido Renacimiento no podía ser más la forma de expresión de las nuevas generaciones.

Cronología

El uso generalizado de "estilo manierista" para designar el arte que se desarrolla en Italia entre 1520-1600 es cuestionado a la luz de nuevos estudios ya que encubre la coexistencia de diversas tendencias.

En la década de los veinte Friedlaender diferencia dentro del período manierista dos etapas: una manierista y otra del antimanierismo ¹. Posteriormente, Freedberg ² considera válido este pensamiento al menos para algunos de sus experimentos y avanza aún más subdividiendo: una primera *maniera* que correspondería a un anticlasicismo como fruto de los experimentos deformadores de la retórica formal del estilo clásico, llevada a cabo por Pontormo y Rosso en Florencia; la segunda faceta que llama Alta *Maniera*, producto de la segunda generación de pintores conformada por Bronzino, Salviati, Jacopino del Conte y Vasari entre otros. Ellos buscan su fuente de inspiración en el arte del Renacimiento, de allí que el manierismo florentino desembarcara en el arte monumental romano.

La eclosión de la *Contramaniera* está representada por las figuras de Daniel de Volterra, Girolamo Muziano y los hermanos Zuccaro. Este grupo tiene estrecha relación con el desarrollo del Concilio de Trento (1545-1563) y propone una fusión entre la *maniera* de mediados de siglo y el clasicismo renovado del Alto Renacimiento. Entre ellos Tadeo Zuccaro refleja una tendencia al naturalismo descriptivo, algunas veces tan marcada que parece preludiar el barroco de los Carracci. Tanto él como su hermano Federico desarrollan el proceso de identificación entre la *maniera* y la atmósfera contrarreformista.

A fines del siglo surge la *Contramaniera Tardía* o *Altamaniera*, como producto de la propaganda contrarreformista. La Iglesia se percató que era preciso incluir entre los requisitos del arte, la capacidad de satisfacer el gusto popular, convirtiéndose el naturalismo en condición ineludible de este arte, modelando así la tendencia a lo abstracto de la generación anterior. Los más importantes representantes serán Scipione Pulzone y el S.J. Valeriano.

Freedberg habla despectivamente de esta etapa, la considera el origen de la estampita religiosa, partiendo de Rafael, confeccionada para

delectación de débiles mentales, una propaganda de la fe dirigida a una audiencia analfabeta. Se trata pues de un anti-arte en tanto y cuanto su función es didáctica. Surge el "arte sacro" o "estilo de propaganda religiosa"³.

EL MANIERISMO EN LA PINTURA VIRREINAL PERUANA

La historia del arte peruano a partir de la conquista española, al igual que en el resto de Hispanoamérica, ha sido tratada por estudiosos americanos y europeos con rigor científico, sólo desde hace menos de medio siglo. Son muy diversas las actitudes y métodos con que se enfrentan al arte americano; algunos en posiciones francamente opuestas. Sin embargo, desde aquellos que han realizado un trabajo de archivo dando a conocer documentos, hasta los que ya discrepan con carácter crítico podemos decir que los investigadores se multiplican muy rápidamente.

En lo que respecta a nuestro siglo XVI, como bien anota Martín Soria, la pintura es de índole casi puramente europea, viéndose recién el fenómeno del mestizaje desde fines del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII. Esto responde a que en las primeras décadas de la colonización, en el arte oficial se fusionan las ideas del imperio y la evangelización. Es un arte que está bajo las directivas políticas del Estado y las de la Iglesia, producto lógico de su responsabilidad en la catequización de América.

El reto ante las dificultades del idioma y credo prehispánico, que desde un primer momento encontró España, fue superado con la imagen pictórica, que se convirtió en un medio eficaz para facilitar a los naturales la comprensión del dogma impuesto.

Aunque existieron obras traídas de España en este siglo, tenemos que anotar partiendo de Soria y siguiendo con estudios que tocan otros siglos del virreinato, que la influencia española es superada, en lo que respecta a pintura, por ideas, estilos, pintores y estampas importadas de Italia, Flandes, Francia y Alemania, convirtiendo a nuestra tierra en crisol de muchas culturas.

Soria no usa el término de estilo manierista para clasificar esta época, sólo habla de influencias. Por su parte, Hart-Terré recoge la información de documentos donde se lee que claustros y capillas se adornaban con cuadros de "buena mano romana" y denomina "romanismo" a esta etapa en uno de sus primeros trabajos sobre Mateo Pérez de Alesio, que serviría de pilar a monografías posteriores⁴.

Entre los últimos estudios realizados sobre el período en mención tenemos los de Jorge Bernales, José de Mesa y Teresa Gisbert y por último el del desaparecido José Chichizola⁵ que sí utilizan la denominación del manierismo para esta etapa de la influencia italiana en el virreinato del Perú. Chichizola lo justifica por la amplitud del término en relación al romanismo, ya que encierra tanto las formas toscanas de Bernardo Bitti como las romanas de Alesio, Medoro y Pablo Morón.

Quien va a tomar directamente a Freedberg como modelo para su estudio del manierismo en el Perú será Francisco Stastny ⁶. El concuerda con la clasificación de anticlasicismo fechado del 1530 a 1540; la *Maniera* propiamente dicha o *altamaniera* de 1540 a 1590, la *contramaniera* de 1550 a 1590, que se le contrapone al crear composiciones de lectura clara, fácilmente inteligibles, influidas por el desarrollo del Concilio de Trento (1545-1563). Por último la *contramaniera tardía*, que surge hacia fines del siglo XVI con el sello de Arte Sacro o estilo de propaganda religiosa con S.J. Valeriano y Scipione Pulzone a la cabeza.

En base a esta clasificación Stastny, analiza la obra de estos años del siglo XVI en la América virreinal y llega a la conclusión de que el arte de esta época tuvo que ver muy poco con el manierismo propiamente dicho y que de la clasificación antes expuesta, las dos corrientes que encontraron eco en esta parte del mundo fueron más bien la *contramaniera* y la *antimaniera*. Si ya en el arte italiano no se puede usar indiscriminadamente la palabra manierismo para la pintura de 1520 a 1600, por la coexistencia de tendencias disímiles, menos en América.

Por espacio de 40 años después de la Conquista, el arte desarrollado en el Perú virreinal es de carácter hispanoflamenco con matices provinciales, como los encontramos en muchos pueblos fuera de Sevilla, dentro de la región andaluza. Es difícil o forzado hablar de un Renacimiento o estilo renacentista en América, dentro del sentido amplio del término.

Esta época es todavía incierta, por la ausencia de pinturas o por no haberse identificado suficientes obras documentadas en los archivos, que den cuenta de la existencia de un grupo de artistas españoles, llamados los maestros primitivos de la Ciudad de los Reyes. Entre ellos Diego de Mora, uno de los acompañantes de Francisco Pizarro en Cajamarca, pintor del retrato del Inca Atahualpa; Juan Iñigo de Loyola documentado en Cusco en 1545; la familia Illescas, cuya cabeza trabaja en México y Quito y luego pasa a Lima en 1560; fray Diego de Ocaña, religioso; Jerónimo Tolodano que pasó a América a expandir la devoción a la Virgen de Guadalupe de Extremadura y dejó en Lima un lienzo de la virgen extremeña, actualmente en el Convento de Santa Teresita.

Hay que esperar hasta 1575 en que hace su aparición en nuestra tierra el hermano jesuita Bernardo Bitti, para ver nacer la influencia directa del arte italiano en la pintura virreinal, que se complementará con las figuras de Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro y que se prolongará en discípulos y seguidores hasta cerca de la mitad del siglo XVII. Posteriormente, inclusive en el siglo XVIII, persistirán sobre todo en provincias, algunos elementos como rezagos anacrónicos dentro del barroco.

BERNARDO BITTI Y LA EVANGELIZACION MEDIANTE LA IMAGEN

El hermano jesuita Bernardo Bitti, con justicia bautizado por Soria como "El mejor pintor del siglo XVI en Sudamérica", ha sido tema

de estudio para los historiadores del arte recién desde que el padre Rubén Vargas Ugarte sembrara la semilla, hacia la mitad del presente siglo, en su famoso diccionario ⁷. En él nos aproximó a su natalicio en base al registro de ingreso como novicio en la Compañía de Jesús en Roma en 1568, a la edad de 20 años.

A la obra del padre Vargas siguió la de Martín Soria ⁸ investigador que al ocuparse de la pintura del siglo XVI en Sudamérica le dedicó uno de sus capítulos. Sin embargo, quienes lo han ubicado en su justa valía son los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert ⁹ al realizar un amplio trabajo monográfico sobre su vida y obra. Estas son las fuentes bibliográficas básicas sobre Bitti, sin desmerecer otros estudios que lo mencionan dentro de un análisis más general como el de Francisco Stastny y el de José Chichizola ya citado.

Bernardo Bitti nació en el pueblo de Camerino, en la Marca Italiana de Ancona, en 1548; hijo de Pablo y Cornelia Bitti e integrante de una familia de cuatro hermanos y tres hermanas, una de las cuales también sería religiosa. Camerino está situado en los montes Apeninos a una altura de 660m. con una temperatura muy baja en invierno, lo que quizás jugaría un papel importante en la aclimatación del artista en los Andes peruanos años después.

Aunque se desconoce su formación artística, se desprende de su propia declaración al ingresar a la Compañía de Jesús que su experiencia como pintor es temprana ya que apenas con catorce años practicaba el arte de la pintura. Durante los cinco años que permanece en la Casa Profesa de Roma de seguro pintó algún lienzo —hasta la fecha no identificado— pues era considerado pintor en ejercicio antes de su partida a América.

La importancia de Bitti no sólo radica en el puro aspecto formal que puede encerrar la belleza de su plástica, sino en lo que representó su presencia en América: la evangelización mediante la imagen. Misión difícil para las órdenes religiosas que en un mundo cultural completamente diferente al suyo, tratan de imponer una religión con dogmas de difícil explicación y basados en la pura fe, lo que sumado a la diferencia del idioma nos dan la dimensión del problema al que se enfrentarían en la propagación de la fe católica entre los naturales.

En América existió una problemática diferente a la europea, donde en el siglo XVI, para enfrentarse a la Reforma, la Contrarreforma de la Iglesia Católica supo sentar su poderío a través del Concilio de Trento. Este era un terreno virgen, un mundo nuevo y desafiante. Los jesuitas se establecen en el Perú en 1568 cuando ya tienen varios años de llegados los franciscanos, dominicos, mercedarios y agustinos; sin embargo su labor en el Perú, sobre todo en la región andina, dejó una profunda huella y jugó un papel importante en la política hacia los naturales.

En 1573 el padre General de la Compañía de Jesús, Evaristo Mercuriano, atiende el pedido del Provincial Padre Bracamonte para que el hermano Bitti pase a América ¹⁰ pedido justificado por lo que reza su carta sobre: "lo mucho que pueden para indios las cosas exteriores, de suerte que cobran estima de las espirituales, conforme ven las señales externas y

49. ORACION EN EL HUERTO
Bernardo Bitti
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.19 x 0.88 m.
Museo de Arte, Lima.



el mucho provecho que sacarían de ver imágenes que representasen con majestad y hermosura lo que significaban, porque la gente de aquella nación va mucho tras estas cosas". Por lo expuesto, el hermano Bitti no fue traído sólo para embellecer las iglesias jesuitas con su pintura sino para evangelizar a través de ella.

En la fecha indicada y por orden del Padre General, el Visitador de las Indias Occidentales, padre Plaza pasará al Perú llevando entre otros jesuitas al hermano Bitti. Después de una serie de problemas en el recorrido que los retienen en España catorce meses, se embarcan al Perú el 19 de octubre de 1574 y llegan al puerto del Callao el 31 de mayo de 1575.

Al momento de la llegada de Bitti los jesuitas ya se habían establecido en varias ciudades del virreinato del Perú gracias al virrey Toledo. Es así como en 1570 al iniciar su visita general incluye en su séquito a algunos eclesiásticos: A su primo fray García de Toledo, el clérigo Pedro Gutiérrez Flores y los padres Jerónimo Ruiz de Portillo, Provincial de la Compañía de Jesús y Luis López. El itinerario fue de Lima a Huarochirí — Jauja — Huamanga y de allí al Cusco. Más adelante, en 1576, el mismo Virrey Toledo les encarga las misiones de las orillas del lago Titicaca: Acora, Pomata y Juli. La labor evangelizadora había corrido a cargo de los dominicos quienes fundaron pueblos entre los aimaras en Copacabana, Zepita, Pomata, Juli, Acora, Ilave, Chucuito y Pacucarcolla, pero acusados de malos manejos fueron despojados de sus misiones en 1575.

Juli se convertiría en la Misión más importante; se le llamaba "La Roma de las Indias" y servía como planta modelo para las actividades misioneras de la Compañía. Allí se adiestraron y de allí salieron jesuitas a fundar la provincia de Nueva Granada, la del Paraguay, inclusive las misiones de la Argentina.

A lo largo de los 35 años que vivió en tierra peruana Bernardo Bitti tuvo un arduo trabajo como decorador y evangelizador en todas las casas jesuitas del Virreinato. Es así como encontramos obras de su pincel en Lima, Cusco, Arequipa, Huamanga, Puno e inclusive ciudades de la actual Bolivia como Chuquisaca, Potosí, La Paz; obras que no ostentan su firma por su humildad cristiana, pero que no la necesitan por ese estilo tan definido que las hace inconfundibles. Algunas veces trabajó solo y otras ayudado por pintores y escultores de su orden, que conjuntamente con él irían creando escuela a través de sus obras, imitadas por artistas criollos e indígenas que traducirían su estilo a las características particulares de la pintura colonial.

Estilo

Como bien anota Chichizola en su estudio sobre el manierismo en Lima, la formación de Bitti debió estar directamente vinculada al manierismo, estilo que los jesuitas también utilizaron de acuerdo a la mentalidad propia de la Orden, que prefirió las formas espiritualizadas del manierismo toscano y nórdico, más adecuadas como instrumento de propagación de la fe, antes que las formas colosales y heroicas de la tendencia romanista.

En la segunda mitad, del siglo XVI la capital de Umbria, Urbino, notable centro artístico, ejerció una gran influencia en la Marca de Ancona, especialmente en el pueblo natal de Bitti. Urbino dio a la historia varios artistas de gran importancia para el arte de la segunda mitad del siglo XVI, entre ellos Tadeo y Federico Zuccaro que pertenecen al grupo de los rafaelescos.

Analizando su estilo y fuentes, Martín Soria indica que entre las primeras influencias de Bitti, durante su estadía en Roma entre 1565-1573, se cuenta la de Giorgio Vasari, el artista de más prestigio por entonces, de quien aprendió quizás el estilo de dibujar y modelar; los colores y pliegues angulosos de sus paños recuerdan a los del florentino Jacobo Zucchi, colaborador de Vasari. La influencia rafaelesca es notable en la dulzura y linealidad acentuada de sus obras, ya sea de la apreciación directa de las pinturas de Rafael en Roma, o de sus discípulos. También plantea una relación con el Greco y cierto flamenquismo a la manera de Hendrick van der Broeck.

A estas posibles influencias, suman Mesa y Gisbert, el hecho que nuestro pintor pudo ver el conjunto de frescos del Oratorio del Gonfalone, cuya decoración va de 1568 a 1584 y donde participan los más característicos maestros del último manierismo, entre ellos Federico Zuccaro y Rafaelino de Reggio.

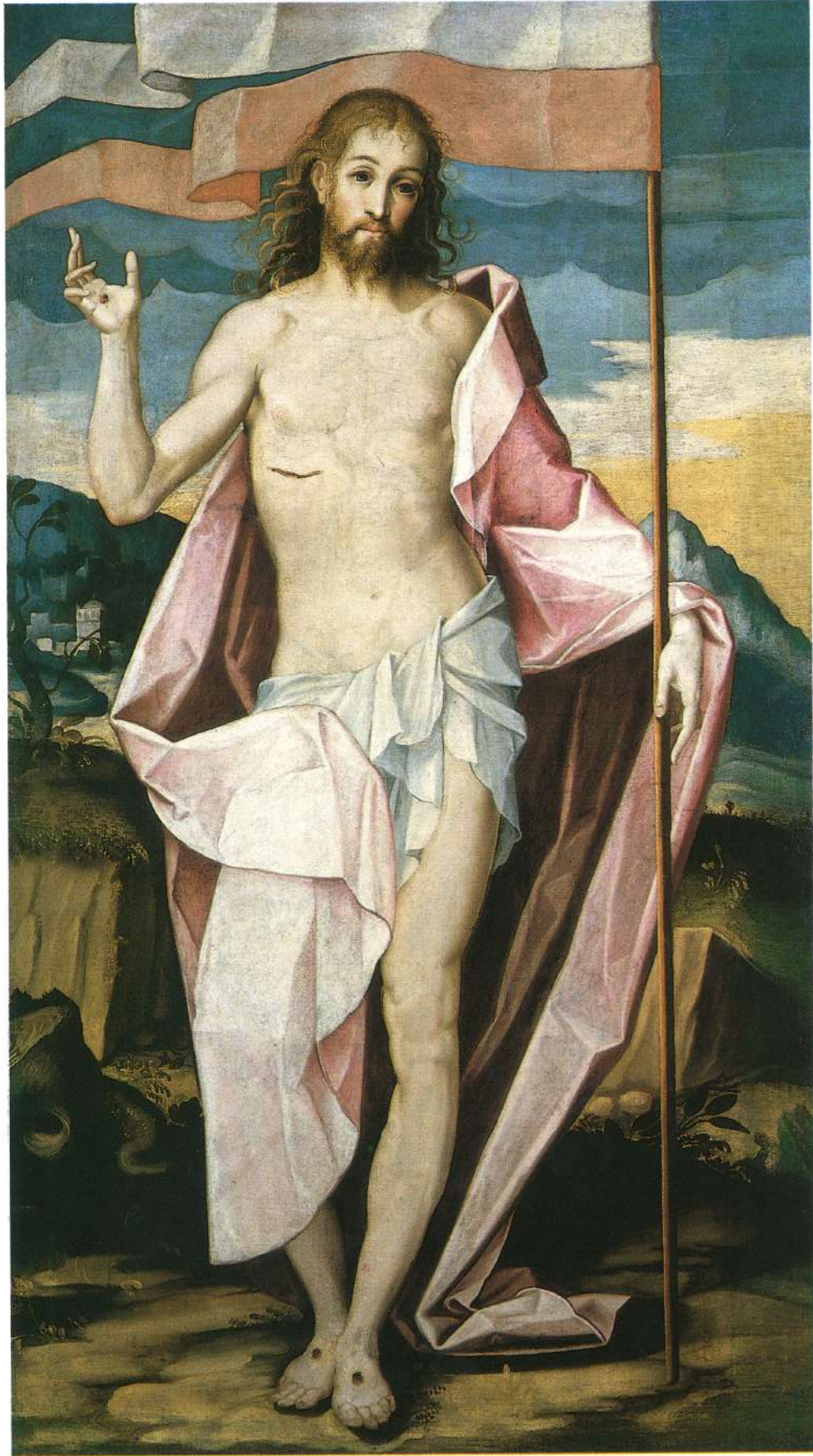
A su paso por España, donde permaneció más de un año, no se puede descartar que tuviera alguna influencia del medio artístico español de entonces. España se caracterizó por su rechazo a las corrientes subjetivas del manierismo y a la presencia de un sentido monumentalista y heroico en el arte religioso. Gran parte de la actividad artística en la España contrarreformista va a valorar la claridad, sencillez y verosimilitud ¹¹.

Cuando Bitti llega a España, hacía cuatro años que había fallecido Luis de Vargas, pintor sevillano que pasó gran parte de su vida en Italia y que al regresar a mediados del siglo XVI llevó un estilo formado en el rafaelismo, considerado por Pacheco el "Padre de la pintura sevillana".

Los historiadores Mesa y Gisbert señalan que el artista español que mayor impresión causó en Bitti fue el extremeño Luis de Morales, bautizado por sus contemporáneos como "El Divino", cuyos temas también tienen como fuente lo rafaelesco reflejado en la dulzura y sencillez de sus temas iconográficos, de gran raigambre popular como: Vírgenes con Niño, Ecce Homos, Crucifixiones y Piedades que tendrán gran difusión en América a través de las copias.

En cuanto a la influencia del Greco, Mesa y Gisbert retoman lo dicho por Soria y ahondan mostrando la semejanza en el aspecto compositivo de algunos de los cuadros de Bitti como el "San Juan Evangelista" del Museo de la Catedral de Sucre con la figura de Cristo en "El Expolio".

Bitti encaja muy bien por su estilo en el proceso de identificación entre la manera y la atmósfera contrarreformista desarrollada en Italia, etapa calificada por Freedberg como la *Contramania*. Su pintura refleja un gusto por los temas iconográficos que giran fundamentalmente en torno a la Virgen con el Niño o a escenas de la vida de ambos, como el



Bautismo de Cristo, la Resurrección y la Inmaculada Asunción o Coronación de la Virgen.

El dibujo juega un papel muy importante en su composición que por lo general adopta figuras de canon alargado y poses en muchos casos sofisticadas y antinaturales, donde dulces rostros se inclinan sobre sus cuellos alargados, las manos estilizadas con dedos largos puntiagudos y a menudo unidos de dos en dos y las piernas se entrecruzan dando la sensación de inestabilidad. Los paños que cubren sus figuras son manejados a libertad por el artista, sin preocuparle la caída natural los recoge en pliegues angulosos, llegando en algunos casos a quedar suspendidos sin sostén alguno, como el caso de dos lienzos de la Compañía de Arequipa: El "Cristo Resucitado" y la "Virgen con el Niño".

El color en Bitti no modela las formas ya que no es mucha su preocupación por la volumetría; le interesa más inundar el lienzo con matices de tonos pastel, suaves y agradables a la vista. Su carnación por lo general es de tonos claros, pálidos; sus cabellos de tonos castaños o rubios; los paños coloreados en grandes planos y pliegues reflejan luz y color hasta en las sombras, en ellos predominan los ocre, rosas y azules, de matices fríos y cálidos. Gracias a la restauración hecha por el Banco de Crédito del Perú, han desaparecido en varios lienzos de Bitti los rojos encendidos de los repintes, que ponían la nota dispar en su obra y ahora se aprecian en todo su esplendor.

Las cartas y las crónicas de la orden jesuita han permitido a los historiadores establecer un esquema cronológico de su trayectoria en el Perú, en algunos con márgenes de su posición. En resumen marcaremos las fechas y obras más probables de su estadía en cada lugar y en su inquieto ir y venir por las diversas casas jesuitas de Lima, Cusco, Arequipa, Huamanga y diversos pueblos del lago Titicaca, deteniéndonos en las obras conservadas en territorio peruano.

Entre 1575 y 1583 realiza sus primeras obras en Lima para la Iglesia de San Pedro. La primera de ellas es "La Coronación de la Virgen" que posiblemente formó parte del antiguo retablo mayor; en ella vemos que desarrolla en un lienzo apaisado y muy equilibrado, el momento en que la Virgen es transportada por un grupo de ángeles al cielo, donde Jesucristo y Dios Padre, en presencia del Espíritu Santo, la coronan. La composición es en dos semicírculos unidos por la figura de la Virgen como eje central, desde donde simétricamente se distribuyen los ángeles; los que rodean la divinidad, orantes, unos vestidos y otros semidesnudos y en la zona inferior otros dos grupos de músicos tocando laúdes y *violas de gamba*. Llama la atención la imagen de Santa Bárbara con sus atributos correspondientes, la torre y la palma, ajena al tema iconográfico de la coronación de la Virgen, lo que supone alguna relación con un posible donante.

Esta pintura puede considerarse como cabeza de su producción pictórica, en ella encontramos los elementos fundamentales que caracterizarán al resto de sus obras durante los 35 años que Bitti permaneció en el Perú: figuras de canon alargado en poses rebuscadas, en las que predomina un diseño elegante de fino dibujo y agradable colorido. El tema iconográfi-

50. CRISTO RESUCITADO
Bernardo Bitti
S. XVII (Hacia 1603)
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.00 m.
Iglesia de La Compañía, Arequipa.



X. CORONACION
DE LA VIRGEN
Bernardo Bitti
Iglesia de San Pedro, Lima.

co servirá de ejemplo para las que realice años después en la Iglesia de La Asunción en Puno y La Merced en el Cusco.

La Virgen presenta esa particularidad del maestro de cruzar el manto por delante de las piernas, en un recogido como sostenido por hilos invisibles, completamente antinatural; ello lo veremos igualmente años después en la "Virgen con el Niño" y el "Cristo Resucitado", ambas en la Compañía de Arequipa. La gran cantidad de ángeles que rodean la escena principal, dan pie a Bitti para un tratamiento múltiple en las poses, que servirán de ejemplo para los ángeles de Juli.

A esta misma época pertenece "La Candelaria"; es una composición vertical dentro de una *mandorla* de luz en la que aparece la *Madonna bittesca* vestida de rosa y azul, figura alargada con un suave movimiento *serpentinato* acentuado por la inclinación de la cabeza; sostiene al Niño desnudo en una pose que recuerda a "La Aurora" o "La Noche" de las tumbas mediceas. La enmarcan cuatro ángeles, uno en cada esquina del lienzo con una vela encendida, entre ellos destaca el del ángulo inferior derecho, que emula la inclinación de la cabeza de la Virgen.

El Museo de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos conserva el retrato de don Jerónimo López Guarnido, Rector de la Universidad nombrado en 1575, justo el año de la llegada del Bitti. El doctor Stastny en base al tratamiento del rostro y manos lo atribuye al pincel del italiano ¹².

Después de estas obras, las únicas que quedan de esta etapa, Bitti se traslada al Cusco por espacio de año y medio para ornar la Iglesia de la Compañía. De esta época sólo nos ha llegado obra escultórica, en la que también incursionó en colaboración con otro maestro de su orden, el hermano Pedro de Vargas, natural de Córdoba, España.

En el Museo Histórico Regional se conservan: “San Ignacio de Antioquía”, “Santa Margarita”, “Santiago Apóstol”, “San Gregorio Papa” y “San Sebastián”, relieves estofados y esgrafiados, con fondo de paisajes pintados, realizados en un material que se creía exclusivo de los indios: el maguey. Sólo nos detendremos en la figura de “San Sebastián”, prototipo del gusto rebuscado del manierismo en cuanto a poses. El santo cruza las piernas en tal forma que resulta en extremo sofisticado e inestable y nos recuerda al “San Juan Bautista” de Juan de Juni (1505-1577), en el Museo de Escultura de Valladolid.

Está documentado que a partir de 1585 Bitti se estableció en Puno y dejó allí la mayor parte de su producción. Juli era la provincia jesuita de la zona de Puno y allí como en los pueblos aledaños trabajó por espacio de seis años, tanto en pinturas como en tallas que reflejan un cambio en la gama cromática, su paleta se vuelve más intensa y luminosa y sus figuras adquieren monumentalidad.

Hace algunos años pudimos apreciar en los talleres de conservación de Juli una “Asunción” y “Coronación de la Virgen” que repiten el tema iconográfico de la existente en Lima pero en formato vertical; al centro la Virgen en marcado *contrapposto*, vestida de rosa y azul, es llevada al cielo por los más bellos ángeles salidos del pincel del maestro, de fino dibujo con cabellos botticelianos agitados al viento y envueltos en paños de encendido ocre, verde, rosa y azul. De seguro proveniente de un retablo de la derruida Iglesia de la Asunción, a la que deben también pertenecer la “Santa Catalina” y “Santa Bárbara”, actualmente en la Iglesia de San Pedro de Juli.

En la última Iglesia mencionada se reúnen aparte de las dos Vírgenes latinas, un “San Juan Bautista” sentado, en un paisaje campestre, señalando al cordero místico y una “Sagrada Familia” conocida como “de la Pera” por el fruto que sostiene la Virgen (el tema iconográfico responde al descanso en la huída a Egipto). La Virgen sentada a la sombra de un árbol envuelta en un hermoso manto que la cubre desde la cabeza, sostiene al Niño, de pie con las piernas cruzadas —en pose que recuerda su “San Sebastián” del Cusco— la abraza del cuello y le levanta el mentón mostrándola al espectador. María lleva en la mano derecha una pera, símbolo de esperanza y que en la creencia folklórica medieval designaba la fecundidad. A la derecha San José en posición oblicua voltea el rostro hacia el observador.

En la iglesia de San Juan de Juli se encuentra un lienzo clave de Bitti: “El Bautismo de Cristo”, de gran formato que conjuntamente con el “San Juan” ubicado en la iglesia de San Pedro debieron formar parte del antiguo altar mayor. La pintura es vertical, dividida en espacio celeste con Dios Padre y Espíritu Santo rodeados de querubines, que presencian la escena terrenal donde San Juan bautiza a Jesús. A ambos lados, dos grupos de ángeles nos recuerdan los de la “Asunción de la Virgen” y, sobre sus cuellos alargados se inclinan rostros de gran belleza. Los paños enriquecen la gama cromática de ocre, verdes, rosas y azules, en medio de un amplio paisaje que sirve de marco a la escena. Esta composición se convertirá en cabeza de serie del tema en nuestra pintura colonial.

XI. VIRGEN DE LA CANDELARIA
Bernardo Bitti
Iglesia de San Pedro, Lima.





En su creación escultórica ocupan un importante lugar los retablos de San Pedro de Acora y Challapampa, el "San Juan Evangelista" de la Iglesia de San Juan de Acora (atribuido por Mesa y Gisbert), y el relieve de la "Virgen de la Asunción" (atribuido por Soria) cuya composición la hermana con la de San Pedro de Lima; la Virgen está en la misma posición e igualmente aparecen también ángeles músicos; en cuanto al material persiste el maguey como en sus otros relieves.

Después de una estancia limeña, donde posiblemente conocería al maestro Alesio, lo encontramos nuevamente en Cusco entre 1595 y

XII. ASUNCION DE
LA VIRGEN (Detalle)
Bernardo Bitti
Puno.

XIII. VIRGEN DEL PAJARITO
Bernardo Bitti
Catedral del Cusco, Cusco.





51. VIRGEN CON EL NIÑO

Bernardo Bitti

S. XVI

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.00 m.
Iglesia de La Compañía, Arequipa.

1598. Sobre la influencia de este maestro en las futuras obras de Bitti, planteada por Stastny, comentaremos más adelante.

En Cusco, por estas fechas, el Padre Manuel Vásquez terminó las obras del Colegio e Iglesia y según el cronista Antonio de Vega se colocaron ocho lienzos en la Capilla Mayor con la representación de “los principales misterios de la Vida y Muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima...”¹³. La “Oración en el Huerto” del Museo de Arte de Lima, que según Stastny formó parte de esta serie, apunta influencias de Alesio y de estampas flamencas en cuanto al paisaje. Hay, evidentemente, un cambio notorio con respecto a las otras obras mencionadas hasta el momento. (Lám. 49).

En el Convento de La Merced, una “Inmaculada” inaugura el tema iconográfico en la producción bittesca: la Virgen es representada envuelta en paños de fino dibujo y rodeada de los atributos de sus letanías. Mesa y Gisbert han reparado en la modalidad del cuello cuadrado en la túnica de la Virgen, que recuerda a las madonas rafaelescas. El tema se repetirá en el convento de Santa Teresa y también por seguidores como Gregorio Gamarra. La “Coronación de la Virgen” en el mismo convento tiene como modelo a la de Lima, con la diferencia que la Virgen abre los brazos y es menos artificioso el tratamiento de los paños.

La “Virgen del Pajarito”, pintada sobre tabla en el altar de la Trinidad de la Catedral del Cusco, es una obra que después de su restauración demostró ser del pincel del maestro y una de las más bellas e importantes. En ella el tratamiento del Niño Jesús abandona su característico canon alargado, sus poses rebuscadas vistas en la “Candelaria” y el intelectualismo de la “Sagrada Familia de la Pera”; nos lo muestra más natural: un Niño regordete, de expresión dulce que concuerda con este estilo de fines del XVI desarrollado en Italia, la *antimaniere*, del cual ha dejado uno de sus más bellos ejemplos en la “Virgen con el Niño y San Juanito” de la catedral de Sucre.

Entre 1596 y 1600, los estudiosos Mesa y Gisbert plantean una estadía en Chuquisaca y Arequipa. En el retablo mayor de la Compañía de la Ciudad Blanca se conserva una de sus mejores madonas. Creemos que esta Virgen pertenece a un período anterior del maestro, ya que responde a características de obras como “La Candelaria”, por la posición del Niño y de “La Coronación”, por ese manto que cruza por delante de sus piernas y se sostiene sin gravedad (Fig. X).

En 1598 se funda en San Pedro de Lima la Congregación de la Virgen de la Expectación o de la “O”; para su capilla, Bitti pintará la Virgen de esta advocación en un gran lienzo que debió ser el titular del antiguo retablo terminado en 1600. “Nuestra Señora de la O”, es presentada al centro, de pie y en suave *contrapposto* vestida de túnica blanca e imponente manto azul desde la cabeza. El tratamiento general revela una evolución del maestro al naturalismo, mediante la corporeidad que da a sus figuras el suave modelado. No hay que olvidar que ese mismo año ya se encontraba en Lima Angelino Medoro, pintando a “Nuestra Señora de los Angeles”.

En 1603 se considera una nueva estancia del pintor jesuita en Arequipa donde a la “Virgen con el Niño” del Altar Mayor se suman el



XIV. CRISTO CAMINO AL CALVARIO

Bernardo Bitti

Colección Banco Central de Reserva,
Arequipa.



52. LAS LAGRIMAS DE SAN PEDRO

Bernardo Bitti

S. XVII (Hacia 1603)

Oleo sobre lienzo, 2.10 x 1.17 m.

Iglesia de La Compañía, Arequipa.

“Cristo resucitado”. “Las Lágrimas de San Pedro” y una “Candelaria”. “Cristo resucitado” (Lam. 50) nos muestra su dominio anatómico en el cuerpo semidesnudo de Cristo, esbelto, cubierto con pequeño paño de pureza y gran manto rosa pálido en pliegues estudiados que realzan su figura, sostiene la banderola del triunfo sobre un fondo de paisaje.

El tema de “Las Lágrimas de San Pedro” (Lám. 52) representa a Cristo atado a la columna en acentuado *contrapposto* y con las piernas en pose inestable que nos remite al relieve de “San Sebastián”; a su lado San Pedro llora arrepentido de su negación.

En “La Candelaria” tanto la Virgen como el Niño sostienen un cirio, diferenciándose de la limeña (Fig. XI) donde la denominación le viene por los cirios que llevan los ángeles. La Virgen viste túnica rosa y manto azul que cae desde el brazo izquierdo, en forma particular, dibujando una amplia curva, aunque siempre cruza por delante de sus piernas y se suspende flotando. El Niño Jesús responde a la nueva tipología inaugurada en el Cusco.

Aparte de estas obras documentadas, hemos ubicado dos lienzos que consideramos estrechamente ligadas al maestro: una “Virgen con el Niño” en la Iglesia de Yanahuara y un “Cristo camino al Calvario” en la colección del Banco Central de Reserva. La Virgen es en nuestra opinión del pincel de Bitti, con intervenciones posteriores, sobre todo en el decorado del manto, corona y aureola; a pesar de ello el parecido con la Virgen de la colección de Pedro de Osma es notorio¹⁴. “El Cristo camino al Calvario”, tiene caracteres bittescos en el tratamiento del Nazareno y aires flamencos en el resto de la escena, en esa multitud de personajes y en el paisaje. Pensamos que de ser Bitti, podría provenir del Cusco y estar relacionada con la “Oración en el Huerto” del Museo de Arte de Lima.

Los historiadores Mesa y Gisbert documentan dos cuadros del maestro en la Iglesia de la Compañía de Ayacucho, una “Virgen con el Niño” y una “Sagrada Familia” que se encuentran muy repintados.

Posiblemente de su última etapa limeña que va de 1604 a 1610 es la “Virgen de la Rosa” que se encuentra en el Convento de los Descalzos y que a la luz de la restauración podemos confirmar la atribución de los historiadores bolivianos y de José Chichizola.

Para concluir el panorama de las obras del pintor jesuita italiano, nos detendremos en una obra tardía dentro de su producción: la “Virgen con el Niño”, de la Colección Osma, identificada por Stastny. Este lienzo es semejante al comentado, de la Iglesia de Yanahuara y como en aquél, la Virgen aparece con el escote rafaelesco, con expresiones de ternura entre madre e hijo. Ello responde a los caracteres anotados por Freedberg para la *antimaniera*, *contramaniera tardía* o arte sacro. Stastny ha planteado una influencia de Alesio en Bitti a través, según él, del único lienzo que se conserva del maestro en Lima: “La Virgen de la Leche”, y pone como uno de sus ejemplos en el Perú este lienzo de la colección de Osma.

Creemos que ese carácter dulzón y naturalista que se hace notorio en Bitti desde la “La Virgen y el Niño con el Pajarito”, hasta esta última mencionada, no es producto de haber visto sólo la Virgen de la Leche,



XV. VIRGEN CON EL NIÑO

Bernardo Bitti

Colección Pedro de Osma, Lima.

atribuida a Alesio. No dudamos que si la vio haya sentido una atracción hacia ella, pero no se puede afirmar que esta única obra de Mateo Pérez de Alesio, que no es representativa de su producción general, haya cambiado el estilo del pintor jesuita.

MATEO PEREZ DE ALESIO Y SU ESCUELA

Alesio y su obra europea

El segundo maestro italiano que llega a nuestras tierras hacia 1589, es Mateo Pérez de Alesio, precedido de una importante trayectoria en Roma, Malta y Sevilla donde aún se conservan sus obras.

Según propias declaraciones en 1598 en Lima, en su partida de matrimonio con doña María de Fuentes, manifiesta ser hijo de Antonio Pérez de Alesio y Madama Lucente ¹⁵. Posteriormente, en base a testimonios de Carel Van Mander y Giulo Mancini, se ha establecido que nació en Lecce, en la Puglia, al sur de Italia en el año de 1547 ¹⁶.

Pronto encontramos a Mateo en Roma atraído por el impulso que da al arte el espíritu post-tridentino en el último tercio del siglo XVI; por estos años surge la corriente contramanierista, de lectura más asequible al grueso del público. Entre 1560-1590 desarrollaban su arte los hermanos Zuccaro, Nicolo del Abate, Rafaelino de Regio y Jacobo Zucchi, entre otros, en monumentos como el Oratorio del Gonfalone, la Iglesia de San Eloy, Santa María de la Rueda y la Villa de Este en Tívoli, etc.

A los artistas mencionados tenemos que agregar el nombre de Alesio porque se sabe que trabajó en el equipo encabezado por Cesare Nebbia hacia 1572, en la decoración de las dos estancias triburtinas y en la Capilla de la Villa de Este en Tívoli. Del mismo modo, Van Mander afirma que entre 1573-74, en la Villa Mondragone, en Frascati cerca de Roma, Alesio realizó algunos frescos con figuras decorativas y trofeos en la sala de juegos, difícilmente identificables.

Por esos mismos años, según Gaspare Celio ¹⁷ pintó un fresco, cuyo tema es "San Miguel protege el cuerpo de Moisés", en la Capilla Sixtina del Vaticano y que diera lugar a que muchos autores lo considerasen por ello pintor de su Santidad Gregorio XIII y otros, discípulo de Miguel Angel lo que se ha discutido por fecha y ausencia de documentación.

El fresco tiene testimonios de Van Mander y posteriormente de Francisco Pacheco quien comenta los dibujos y aguadas que sobre este trabajo llevó Alesio a Sevilla. Cabe anotar que estos dibujos y aguadas de seguro los trajo a Lima, por la similitud del San Miguel de la Capilla del Capitán Villegas, con el del Vaticano.

Hacia 1575-76, pinta en el oratorio del Gonfalone, considerado como uno de los monumentos más representativos dentro de esta etapa del arte en Italia. En este recinto rectangular se representan en los muros

12 escenas de la pasión de Cristo y 10 figuras de profetas y sibilas salidos de los pinceles de Cessare Nebbia, Raffaelino de Reggio, Federico Zuccaro, Pedro Rubiales y Mateo Pérez de Alesio entre otros. Según nos documentan los historiadores Mesa y Gisbert, su participación consistió en dos recuadros apaisados con profetas y sibilas, además de otro con el Rey David y una escena de la Pasión.

Alesio está presente en la isla de Malta entre 1576-1581 donde la Orden le encargó la decoración de la Sala de Embajadores del Palacio de la Valetta, son doce frescos relacionados con el triunfo del Caballero de la Valette sobre las tropas del Imperio Otomano. Las escenas de batallas se desarrollan entre paneles con alegorías de las virtudes.

Un pequeño templo sumamente importante por ser obra de Rafael, es el de San Eligio degli Orefici en Roma, de planta centralizada en cruz griega, producto del Alto Renacimiento. La Iglesia de San Eloy está decorada con frescos de Tadeo Zuccaro y Alesio que se ubican entre 1582-83. En su trabajo sobre la documentación de esta iglesia, Armando de Simoni¹⁸ nos muestra como obra de Alesio un fresco en muro semicircular de "La Virgen con el Niño, San Lorenzo, San Esteban, San Eligio, La Magdalena y Santa Bárbara". Sobre éste, en la semicúpula, "Dios Padre sostiene al Crucificado entre ángeles" y en los laterales apóstoles y evangelistas.

En la Iglesia de Santa Catalina de la Rotta, en Roma, se le atribuye un lienzo de la "Virgen y el Niño con Santa Catalina y Santa Apolonia", considerado entre los últimos realizados antes de partir de Italia.

Con el objeto de abarcar toda su producción en su país natal, no podemos dejar de mencionar su obra como grabador, con la que completa una actividad muy versátil y cuyo conjunto constituye uno de los momentos más insignes del grabado italiano de la segunda mitad del cinquecento. Según estudios de Alfredo Petrucci, Alesio desarrolla su actividad como grabador en Roma entre 1581 y 1584¹⁹.

Por varios documentos y declaraciones del artista se sabe de su espíritu aventurero y sus ambiciones de riqueza, quizás fueron el impulso motivador que lo llevó a España y posteriormente a tierras americanas, en donde participó hasta en la búsqueda de minas. Es así como Mayer nos comenta que en Sevilla, el maestro expresó que tan sólo volvería cuando pudiera darse el lujo de mantener caballos y sirvientes.

Alesio llegó a Sevilla en 1583, ciudad española donde se controlaba el comercio con las Indias. Por entonces el eje sobre el que giraba la próspera vida cultural sevillana era Francisco Pacheco, erudito que regía la tendencia general en las artes y que dejara ese importante *Tratado de la Pintura*. Por ello, cuando Alesio llega a la ciudad andaluza, es probable que buscara a Pacheco, quien le abrirá las puertas y lo alabaría por considerarlo discípulo de Miguel Ángel y pintor de su Santidad el Papa.

Así se explica que muy pronto el Cabildo le hiciera el encargo de un gran "San Cristóbal", de considerables dimensiones para la Catedral, obra ejecutada al fresco con retoques al temple y firmada en 1584.

XVI. SAN MIGUEL PROTEGE
EL CUERPO DE MOISES

Mateo Pérez de Alesio
Capilla Sixtina, Roma.



Argote de Molina, su benefactor en Sevilla, le encargó posteriormente un cuadro con el "Apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo", para la Iglesia de Santiago de dicha ciudad.

En el campo del dibujo están documentados los retratos de los personajes más célebres de Sevilla, algunos de los cuales servirían de modelo a Francisco Pacheco para ilustrar su libro de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Se suman a ellos dos dibujos de la colección del Conde de Alcubierre de Madrid: un "San Jerónimo" y un "San Miguel Arcángel", éste último con una firma que lo hace discutible, de 1617, fecha posterior a su muerte.

El último dato que se tiene del maestro en Sevilla, es del 11 de noviembre de 1587 cuando compra a don Melchor Riquelme, maestro de la biblioteca de la catedral, dos libros; uno que contenía todas las estampas de Durero y de varios maestros antiguos y otro de dibujos; por ellos pagó una parte y el resto se comprometía a pagarlos en Lima a Juan Calderón de Cifuentes, a los quince días de la llegada a esta ciudad desde donde emprende su aventura americana ²⁰.

Alesio fue un artista polifacético con la rica variedad que caracterizó a los pintores italianos de su generación: desarrolló el dibujo, la pintura al óleo, al fresco además del grabado y hasta la policromía de imágenes.

Por lo que hemos podido apreciar de su obra, destaca fundamentalmente en el dibujo con gran fuerza de trazo y monumentalidad, de filiación romana heredada del manierismo miguelangelesco a través de Salvati o de la observación directa de la obra del genio en la capilla Sixtina del Vaticano.

Según Jorge Bernales ²¹ Alesio tomó de Muziano, Tadeo Zuccaro y César Nebbia esas formas artificiosas, contrastes de luces y sombras con tonalidades contrapuestas, actitudes dramáticas enérgicas, aunque de factura suelta, que aparecen en sus obras.

En lo que se refiere a su significación en el desarrollo del arte en el Perú, Alesio introdujo la influencia del manierismo romano cifrado en la llamada contramaniera con características monumentales y decorativas, pero con un lenguaje menos intelectualizado y más asequible al pueblo. En comparación con Bitti, el pintor jesuita quedaría, según anota Martín Soria, como un Fra Angélico del *cinquecento* por su pureza y calma y Alesio como miguelangelesco, por su energía romana.

Alesio en el Virreinato del Perú

Alesio llegó al Perú hacia 1588-89 y fue pintor laico de gran fama, ya que Bitti como hemos visto se dedicó en forma exclusiva a su orden y fundamentalmente a la temática religiosa. Su llegada coincidirá aproximadamente con la del virrey don García Hurtado de Mendoza y su esposa doña Teresa de Castro y de la Cueva.

Es importante resaltar que para la llegada de esos ilustres personajes, Lima se vistió de gala dando ocasión a festividades que dan una idea

de la mentalidad de la época; mientras que en lo religioso se practicaba un arte más popular, menos rebuscado, en la parte oficial laica se tienen noticias de representaciones alegóricas que conjuntamente con versos plagados de simbolismo, nos reflejan una vivencia que va más de acuerdo con la segunda generación manierista.

La obra de Alesio en el Virreinato del Perú fue importante, según se puede ver por las loas a su persona que encontramos pocos años después de su muerte, en los escritos del cronista agustino fray Antonio de la Calancha (1638); él asegura que en el arco total de la iglesia de su convento en Lima, Alesio pintó un gran lienzo con San Agustín vertiendo su luz sobre ocho doctores de la Iglesia que reciben los rayos en las plumas con que escriben, agregando que “el lienzo es pureza de arte y primor de pincel” (22). Lastimosamente esta obra se perdió con el sismo de 1687.

El cronista dominicano Fray Juan Meléndez (1681) hace referencia en sus escritos a la obra realizada por Alesio en la Iglesia de Santo Domingo de Lima, donde pintó profetas, sibilas, virtudes y santas vírgenes; ángeles y gallardos mosqueteros (23). Sobre los lienzos de la vida de Santo Domingo que decoran el claustro principal, Antonio Vásquez de Espinoza (24), nos documenta la intervención de Alesio. El cronista carmelita pudo ver la obra a poco tiempo de terminada, en su visita a Lima entre 1619-20. Posteriormente Echave y Assu (25) recopila lo antes dicho y agrega sobre su labor en la Catedral de Lima, donde pintó un “San Cristóbal” similar al de la Catedral de Sevilla, destruido en el terremoto de 1746, así como los cuadros de “San Pedro” y “San Pablo” para la capilla de San Bartolomé.

La infatigable labor de Lohmann Villena, en el Archivo Nacional (26) proporciona nuevas luces sobre el pintor italiano, aclarando varios errores, como el que decía que había muerto en Italia en 1600. Son varios los documentos editados y dados a conocer por Lohmann, que no sólo nos informa de sus obras, sino de otro tipo de documentos legales, relacionados con su inquieta vida limeña. Nosotros anotamos los que nos acercan a su producción pictórica.

Por un documento de 1590 sabemos que por haber pintado el retrato del virrey don García Hurtado de Mendoza, se autodenominó “Pintor de su Señoría el Virrey”. Al año siguiente pintó el retrato de doña Mayor Bravo de Saravia, hija del Oidor de Lima, Melchor Bravo de Saravia y esposa del General Alonso Picado. En 1592 éste último declaró que Alesio le había pintado un “San Juan Bautista Niño” y una “Imagen de Nuestra Señora” sobre láminas de cobre.

Es a través del documento de su matrimonio con doña María de Fuentes (1598), que se sabe el nombre de sus padres. Igualmente otros testimonios nos hablan de su preocupación por adquirir material artístico de España, como los 50 retablos que comprara a Francisco López en 1595.

Es de 1600 el poder que da a Francisco Antonio Brunete para que cobre del Convento de Santo Domingo, lo que se le adeudaba por las obras de pintura y dorado, testimonio de los trabajos antes mencionados.

El arquitecto Emilio Harth-Terré (1945), otro de los estudiosos tempranos del pintor italiano, recopila lo antes dicho y agrega un docu-



mento importante fechado en 1606 por el cual Alesio se obliga, a favor de Juan de la Vega, a pintar siete imágenes en lienzo para la ciudad de Huánuco.

El historiador Rubén Vargas Ugarte (1947) menciona que en 1593 el general Picado cedió la cantidad que le había ofrecido la ciudad por su cargo de Procurador, en beneficio de la obra del retablo principal de la Iglesia de Santo Domingo de Arequipa. Se supone que la ejecución de la parte pictórica se le encomendó a Alesio, en base a su anterior relación. Así mismo cita una Santa Lucía en el Monasterio del Prado, y la pintura y dorado de un órgano de la Iglesia Mayor en 1606.

Al iniciarse la década pasada, Francisco Stastny (1970) dio a conocer por primera vez la fecha de su muerte basándose en el testamento de Pedro Pablo Morón, ubicado en el archivo Harth-Terré; en él se menciona que Alesio ya había fallecido en 1616 ⁽²⁷⁾. Además manifiesta que su única obra conocida en Lima es "La Virgen de la Leche" de la colección de Héctor Velarde.

Las monografías más amplias sobre Pérez de Alesio son las de Mesa y Gisbert y Jorge Bernales Ballesteros. A las que hay que agregar el estudio sobre el manierismo en Lima de José Chichizola, en el que transcribe varios documentos de archivo que se suman a los publicados por Lohmann Villena.

Lastimosamente de toda la cantidad de datos de cronistas y documentos de archivos sólo nos quedan algunas atribuciones y mucha polémica.

Alesio debió gozar de privilegios desde su llegada, dada la fama de que venía precedido; por ello es que pronto se hace pintor del Virrey y de los personajes ilustres de la ciudad como el general Picado. De las obras hechas para ambos, muy a nuestro pesar no queda nada.

A los 40 años contrae matrimonio en la Ciudad de los Reyes con doña María de Fuentes, de familia acomodada. Fruto de esa unión nació su hijo Adrián, futuro dominico y además poeta conocido por su obra "El Angélico" dedicado a Santo Tomás de Aquino.

Alesio vivió en la calle Mantas, frente al Convento de La Merced, donde estableció su taller y tuvo muchos discípulos entre los que se cuentan, aparte de Pedro Pablo Morón, su hijo Adrián, el agustino Francisco Bejarano, Domingo Gil, Francisco García, Cosme Ferrero Figueroa y Francisco Sánchez Nieto entre otros, convirtiéndose en el eje de la pintura limeña de entonces.

El cronista Meléndez, como hemos señalado, es muy específico al comentar la obra de Alesio en la Iglesia de Santo Domingo. Pero de esos profetas, sibilas y mosqueteros que menciona fueron pintados por el maestro, no queda nada, principalmente debido a los terremotos y las necesarias transformaciones que experimentó el templo a través del tiempo. Este trabajo lo debió concluir en 1600 porque fue entonces que dio poder a dos clérigos presbíteros, Francisco y Antonio Brunete, para que en su nombre cobraran a los dominicos por su labor.

53. SAN JERONIMO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XIX

Oleo sobre lienzo, 2.25 x 1.38 m.

Convento de Santo Domingo, Lima.



En 1592 es contratado por Juana Aliaga, nieta del conquistador Jerónimo de Aliaga para la confección de un retablo para la capilla de la familia, en la Iglesia de Santo Domingo. De ello también da cuenta el cronista Lizárraga. Según los historiadores Mesa y Gisbert, lo único que queda del citado retablo es un lienzo de "San Jerónimo" (Lám. 53) con el retrato del fundador de la capilla don Jerónimo de Aliaga, en la zona inferior.

La serie sobre la vida de Santo Domingo está conformada por 36 lienzos, 29 en el claustro bajo y siete en el alto. Entre ellos Mesa y Gisbert atribuyen al pincel de Alesio los siguientes: "Santo Domingo vestido de Clérigo tiene visión de una batalla"; "Santo Domingo, al fondo ángeles con atuendo militar y soldados"; "Hombre caído de un caballo"; "Cristo con la cruz auestas en hábito dominico"; "La Virgen entrega el rosario a Santo Domingo" y "Santo Domingo en su cuna". Además se consideran del pincel del maestro, en colaboración con Pedro Pablo Morón los siguientes: "El Obispo de Osma a la cabeza de doce abades del Cister"; "El demonio se aparece a Santo Domingo en oración"; "Santo Domingo ante los albigenses" y "Santo Domingo orante ante la Piedad".

Nosotros creemos que la huella de Alesio está presente indudablemente en estos lienzos atribuidos; donde se aprecia una energía y monumentalidad que se relaciona perfectamente con su obra europea, pero habrá que esperar una restauración para apreciarlos en toda su magnitud y así poder aseverar si el pincel es del maestro italiano o no.

La atribución de la "Virgen de la Leche" planteada por Stastny²⁸ fue refutada por Mesa y Gisbert,²⁹ aludiendo que existe una exactamente igual en Sucre, firmada al reverso por Pedro Pablo Morón. Creemos que ello no niega que Alesio pudo ser el autor de la de Lima y que Morón haya copiado al maestro. Sin embargo opinamos que un argumento de mayor peso sería la diferencia que existe entre esta Virgen y las anteriores realizadas en Roma, lejanas al carácter dulzón de la de Lima.

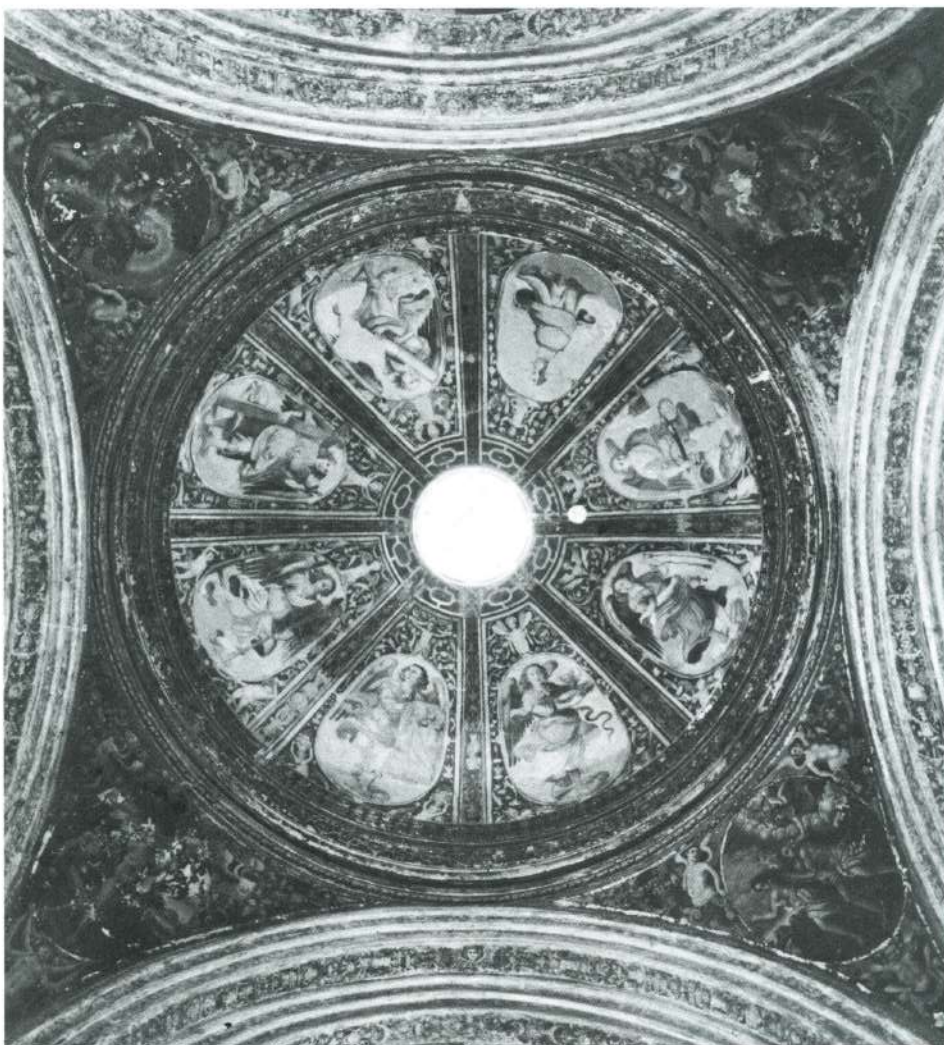
Esta "Virgen de la Leche" pintada sobre lámina de cobre, con el grabado al reverso de la "Sagrada Familia del Roble" de Rafael, es posible que sea de Alesio, la plancha tiene su firma en el grabado y el maestro al no poder utilizarla, por no existir todavía en la imprenta limeña la prensa necesaria, la usó como soporte para pintar una Virgen.

Sobre el cambio de su estilo, es posible que el devoto que le hizo el encargo le pidiera un cuadro piadoso que moviera a devoción, más de acuerdo con los postulados de la *contramaniera tardía* o *antimaniere* de fines del siglo XVI.

De la labor que realizara para la Catedral de Lima, consignada por Echave y Assu que ya anotamos, no nos ha llegado a la fecha nada, al igual que lo realizado para la Iglesia de San Agustín de Lima y San Francisco de Huánuco. El contrato de pinturas para Huánuco realizado el 14 de noviembre de 1606 es el último dato sobre la obra realizada por Alesio en el Perú.

A estas obras hay que sumar otras que han dado lugar a una serie de polémicas entre los historiadores que se ocupan del arte colonial, entre

XVII. VIRGEN DE LA LECHE
Atribuida a Mateo Pérez de Alesio
Colección Hernán Velarde, Lima



ellas la Capilla del Capitán Villegas, en La Merced y la serie de la Vida de San Francisco en pintura mural, del convento limeño.

La Capilla del Capitán Villegas, en la Merced de Lima, es una obra única en su género dentro del legado artístico colonial; capilla contigua a la Sacristía, cubierta con cúpula de media naranja sobre pechinas y decorada con pintura al fresco. En la cúpula, ocho ángeles portan los atributos de la Pasión separados por grecas de grutescos; en las pechinas se observan escenas del Génesis; la Creación de Adán y Eva, el Pecado Original, la Expulsión del Paraíso y el Asesinato de Abel. En los lunetos, los escudos familiares de los Villegas flanqueados por un par de angelillos, portando calaveras y rodeados de follajes y mascarones. Por último sobre la tumba del Capitán, un San Miguel matando al demonio.

Estos frescos fueron atribuidos al pincel de Alesio por Schenone en 1963³⁰ y denegada por Stastny en 1970³¹; por su parte Mesa y Gisbert no descartan la posibilidad que sean de Alesio.

La Capilla, según documento dado a conocer por Víctor Barriga³², ya existía en 1628 cuando fue entregado por los mercedarios a su benefactor el Capitán Bernardo Villegas, dándole libertad para que haga un re-

XVIII. BOVEDA CAPILLA VILLEGAS
Atribuida a Mateo Pérez de Alesio
La Merced, Lima.

54. VIRGEN DE LA LECHE
Anónimo
Escuela Italiana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0,98 x 0,76 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.





tablo y la decore a su gusto. Stastny se basa en ello y en la fecha de muerte de Alesio para negar la paternidad. Aún así, Mesa y Gisbert plantean que pudo estar ya decorada con la pintura mural antes de ser otorgada como capilla funeraria a Villegas.

Al margen de esta polémica, es indudable una relación con Alesio, pero no directamente con su pincel sino con el de sus discípulos. A él se debe la introducción de la técnica de pintura mural de Lima. Así lo demuestran documentos sobre el decorado de la Iglesia de Santo Domingo. Igualmente existen documentos de contratos con sus discípulos donde se compromete a enseñarles todas las artes de la pintura.

Más allá de la fecha, que pone en duda su intervención, la obra no está al alcance de la producción conocida de Alesio. La relación con el maestro se manifiesta en el San Miguel que está sobre la tumba, donde se puede demostrar que el pintor conoció o tuvo en sus manos los apuntes de la obra de Alesio en la Capilla Sixtina, por el indudable parecido de los arcángeles.

En 1976 se sumó una nueva atribución, la de Eduardo Wuffarden³³ quien cita a Antonio Dovela, pintor italiano residente en Lima, que por esos años trabajaba para los mercedarios. Wuffarden dice que nadie se había atrevido a retocarlas, lastimosamente hace pocos años un técnico italiano realizó una restauración poco feliz que motivó la paralización de las obras por parte del INC. La poca seriedad del restaurador hizo aparecer en un latín mal escrito la firma de Alesio debajo de una de las alas del ángel que porta la cruz y los clavos en la cúpula.

Otra atribución controvertida es la serie de la vida de San Francisco de Asís en pintura mural del convento de San Francisco el Grande de Lima, que se descubrió en 1974 en forma casual al ser descendidos los lienzos que la cubrían para su restauración, hecho que indudablemente constituyó uno de los más grandes hallazgos de los últimos años en arte colonial americano. Desde el comienzo se planteó como un gran enigma

XIX. SAN MIGUEL
Taller de Mateo Pérez de Alesio
Capilla Villegas
La Merced, Lima.

dado que ningún cronista da cuenta de ella, así como ningún historiador había mencionado su existencia.

En un artículo que publicó el autor de estas líneas en 1980 ³⁴, los murales se clasificaron como obra de pincel italiano o de formación manierista tardía y cronológicamente como del primer tercio del siglo XVII en base a la vestimenta de los personajes. En este primer artículo del análisis de la pintura mural se descartó la intervención de Alesio por la fecha de su muerte, no así su influencia latente en muchas de las escenas, sobre todo en el tema de la “Visión de San Francisco en el carro de fuego” por la magnífica solución dada al escorzo de los corceles blancos, igualmente en la matrona del “Nacimiento del Santo” que está estrechamente relacionada con la Sibila del Oratorio del Gonfalone en Roma.

Desde entonces se planteó que algunos de sus discípulos pudieron ejecutar la obra. Tampoco se descartó la posibilidad de la intervención de otros dos artistas italianos activos por esos años; Juan Bautista Planeta y Antonio Dovel. Así mismo se llamó la atención sobre un paño en el que aparecen paquetes con iniciales y un papagayo en una baranda que podría darnos la clave del autor ³⁵.

En 1982 publicamos un artículo en el que se daba a conocer un grabado de Sadeler, basado en un dibujo de Martín Vos que sirvió como modelo al pintor de “El Milagro de la Fuente”, el grabado corresponde a la serie “Soledad o vida de los Padres Ermitaños” ³⁶. Con ello se demostró el uso de grabados flamencos como modelos en estos murales. Este artículo motivó que por fin, después de ocho años, investigadores de mayor experiencia y trayectoria se pronunciaran sobre el tema dando lugar a una serie de artículos polémicos publicados en el diario *El Comercio*, de sumo provecho para nuestra literatura artística.

XX. VISION DE SAN FRANCISCO
EN EL CARRO
Taller de Mateo Pérez de Alesio
Convento de San Francisco, Lima.



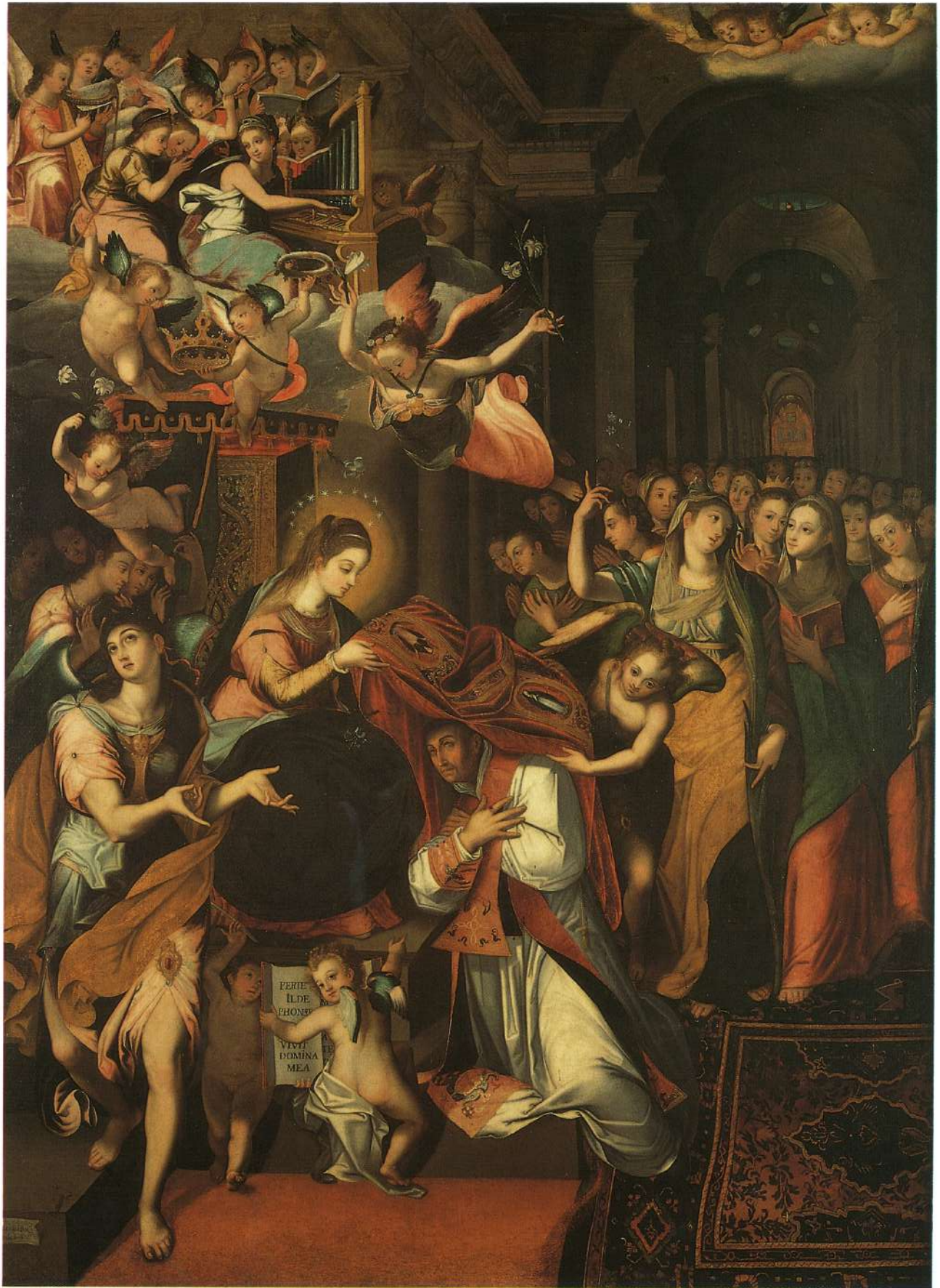
La arquitecta Gisbert lanzó en 1983 su atribución en "Pérez de Alesio y los murales de San Francisco" ³⁷ donde consideró las iniciales F.P. de uno de los pasteles como Faciebat Pérez. Al respecto pensamos que hubo un poco de apresuramiento en la historiadora que consignó el dato de Córdova y Salinas, donde se refiere al claustro de San Francisco de Quito, como si fuera el de Lima, ello y otros elementos de su fundamentación fueron refutados por Stastny ³⁸ con un argumento bien documentado. El historiador peruano cree, como lo planteáramos en 1980, que en los murales participaron varios pinceles, posiblemente de discípulos de Alesio, a cuyos nombres suma el de un manierista tardío, Leonardo Jaramillo, del que se conoce como única obra firmada en Lima en 1636 "La imposición de la casulla a San Ildefonso" en el Convento de los Descalzos. La atribución a Jaramillo no es novedad; ya Ernesto Sarmiento al ver sólo el primer mural descubierto, correspondiente a la Porciúncula, le dio en 1974 la paternidad al comparar los arcángeles ³⁹. En 1984 Stastny, reafirmó su atribución del Muro Oeste, a Jaramillo ⁴⁰.

En este acápite se ha mencionado la pintura mural, no por considerarla de Alesio sino por la atribución hecha por Teresa Gisbert y porque creemos que es un claro ejemplo de la escuela manierista dejada por el maestro y un anuncio de inclinación naturalista, —aunque no caravaggista— como se afirma, por cuanto ello es muy aventurado. La atribución a Jaramillo hecha por Sarmiento y retomada por Stastny parece verosímil por el momento, pero sólo para el paño de la "Visión de San Francisco en la Porciúncula". Reafirma esta atribución un lienzo que hace un año pudimos



XXI. LA PORCIUNCULA
 Atribuida a Leonardo Jaramillo
 Convento de San Francisco, Lima.

55. IMPOSICION DE LA CASULLA
 A SAN ILDEFONSO
 Leonardo Jaramillo
 S. XVII (1636)
 Oleo sobre lienzo, 3.15 x 2.15 m.
 Convento de los Descalzos, Lima.



apreciar en la sacristía de la Iglesia de San Francisco de Trujillo. En él se presenta el tema iconográfico de la Porciúncula, íntimamente relacionado con el de los murales de San Francisco de Lima por los dos arcángeles de la izquierda, tratados exactamente en la misma pose sofisticada. No podemos olvidar que Jaramillo está documentado en la ciudad de Trujillo ⁴¹.

De los que conformaron la escuela de Alesio nos referimos brevemente a su colaborador más cercano y a sus discípulos documentados. La persona más próxima al maestro en su actividad artística americana fue Pedro Pablo Morón, pintor romano, como él manifiesta en los documentos encontrados, quien vino con el maestro de Roma. Lohmann Villena nos documenta de su actividad en Lima: el 10 de agosto de 1600 pintó seis escudos de armas para las honras fúnebres del Arzobispo de México don Alonso Fernández de Bonilla. En setiembre de ese mismo año, ayudó a Alesio en las pinturas de la Iglesia de Santo Domingo.

También practicó la pintura sobre cobre. Se conoce que realizó ocho escudos, con las armas de la ciudad, iluminadas al óleo; que fueran solicitadas por el Ayuntamiento, para ser colocados en los escaños que poseían en la Catedral. Además se tienen noticias de que trabajó para la Iglesia de San Sebastián de Lima; pintó a San Pedro y San Pablo para el Altar Mayor ⁴².

Por su parte Jorge Bernales, en su estudio sobre Alesio, lo considera: "su colaborador permanente y participe del mismo estilo de Alesio aunque con matices rafaelescos mucho más nítidos" ⁴³. En 1606, Pedro Pablo Morón sale del taller de Alesio y forma obrador aparte durante diez años con Domingo Gil, como lo acredita en su testamento de 1616 ⁴⁴.

Adrián Alesio fue sin duda su más cercano discípulo; muy joven ingresó como fraile dominico en el convento limeño, pero esto no lo hizo abandonar los pinceles; se tiene noticias de su especial dedicación a las miniaturas, muy escasas en esa época, obras inéditas que de seguro siguieron el estilo de su padre. ⁴⁵.

Sobre Domingo Gil, nos informa un documento de 1600 en el que declara haber estado en el taller de Pérez de Alesio aprendiendo el oficio de pintor de imaginería por tres años, renovando luego su contrato por 3 años más. En 1628 declara vivir en la calle que va de la pililla de San Agustín a Santo Domingo y en 1645 otro documento certifica que trabajó en la pintura de las cotas de raso para las honras fúnebres de la Reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV ⁴⁶.

Gil será, como afirma Harth-Terré, el crisol en donde va transformándose el romanismo en "arte criollo", creará escuela con Morón y tendrá como discípulos a su hijo Clemente y a Pedro Ramírez.

Francisco García, documentado por el Padre Vargas como discípulo de Alesio, pinta en 1601 un San Pedro y San Pablo para la capilla de la Inquisición y en 1609, según Lohmann Villena, un "Cristo amarrado a la columna", para el boticario Justo Chávez. El mismo historiador se refiere también a Francisco Sánchez Nieto, en relación a una Virgen de Belén para Santo Toribio.

56. SANTA URSULA
Y LAS ONCE MIL VIRGENES

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII

Oleo y temple sobre lienzo, 3.35 x 2.11 m.

Convento de San Agustín, Lima.





El discípulo de Alesio más aludido en las crónicas es Francisco Bejarano, fraile agustino, relacionado con el maestro a partir de un contrato de 1600 en el que consta que hacía un año que estaba en el obrador de Alesio y que con el propósito que le enseñara todas las artes de la pintura prolongó el compromiso por 3 años más. En 1638 al describir Calancha el esplendor del convento agustino, lo cita como fraile y excelente pintor, con obras como la serie de la Vida de la Virgen en doce grandes lienzos, ángeles y virtudes. También realizó pintura profana como el retrato del conde Chinchón para adornar el retablo de la cofradía de San Miguel en la Iglesia parroquial de Santa Ana de Lima. Gracias a Mendiburu y al Diccionario de Vargas Ugarte nos acercamos a su obra como grabador, técnica que de seguro aprendería del maestro dejándonos en este campo pocas obras conocidas en la actualidad ⁴⁷.

De los discípulos conocidos de Alesio no cabe duda de que Bejarano fue el más destacado como acreditan los documentos brevemente reseñados. Lástima que todavía no haya sido posible una certera identificación de los lienzos que realizara a lo largo de los 42 años de actividad artística.

La documentación de archivo y las líneas vertidas por historiadores hispanoamericanos en torno a Alesio son muchas, pero la obra identificada con certeza, poca. Dada la importancia del maestro, varios historiadores se han visto tentados a hacerle atribuciones, ojalá que estas se certifiquen con las restauraciones.

En conclusión podemos decir que Alesio y su escuela constituyen un pilar importante dentro de la historia de la pintura colonial. No en vano el Marqués de Lozoya lo bautizó como el "Patriarca de la Pintura Peruana".

ANGELINO MEDORO Y EL EPILOGO MANIERISTA

Al promediar el siglo XVI llegó a la Ciudad de los Reyes Angelino Medoro, veinticinco años después de la llegada de Bitti y once de la llegada de Alesio. Con esos compatriotas que le precedieron, conforma la trilogía de los pintores italianos que introdujeron el llamado *manierismo* en la pintura virreinal.

A diferencia de ellos no cuenta con un trabajo monográfico; lo menciona Harth-Terré, Vargas Ugarte, Martín Soria y el único trabajo que reunió toda la documentación conocida hasta entonces, fue el artículo publicado por los historiadores Mesa y Gisbert en 1965. Es necesario complementar este trabajo a la luz de nuevos documentos ubicados en la década pasada por Fuensanta Arenado y José Chichizola.

Angelino Medoro nació en Roma hacia 1567 ⁴⁸, hijo legítimo de Angelino de Meres y de Paloma Pompeoto ⁴⁹. Pasó a Sevilla en 1586 don-

57. SAN BUENAVENTURA
Angelino Medoro
S. XVII (Hacia 1603)
Oleo sobre lienzo, 2.40 x 1.55 m.
Convento de San Francisco, Lima.



En proceso de restauración:

RETABLO DE LA PASION DEL SEÑOR
Angelino Medoro.

S. XVII

Conjunto pictórico compuesto por:

58. ENTRADA DE RAMOS
Díptico que conforma la puerta.
Oleo sobre lienzo, 4.31 x 2.63m.

59. JESUS CRUCIFICADO CON LA VIRGEN MARIA Y SAN JUAN
Cuadro Central (Detalle).
Oleo sobre lienzo, 4.25 x 2.75 m.

60. a 69. Diez lienzos medianos dispuestos a los lados en el interior del retablo.
Convento de San Francisco, Lima.



60. ORACION EN EL HUERTO
Angelino Medoro
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco, Lima.



61. EL PRENDIMIENTO
Angelino Medoro
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco, Lima.

62. LA FLAGELACION
Angelino Medoro
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco, Lima.





64. CRISTO VENDADO Y MOFADO

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco, Lima.



63. ESCARNIO

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco, Lima.



65. LA CORONACION DE ESPINAS

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0,78 x 1,17 m.

Convento de San Francisco, Lima.



66. CRISTO ANTE PILATOS

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0,78 x 1,17 m.

Convento de San Francisco, Lima.



67. CAMINO AL CALVARIO

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0,78 x 1,17 m.

Convento de San Francisco, Lima.



69. EL LEVANTAMIENTO DE LA CRUZ
Angelino Medoro
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
 Convento de San Francisco, Lima.



68. LA CRUCIFIXION
Angelino Medoro
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
 Convento de San Francisco, Lima.

de deja un lienzo con la "Flagelación de Cristo", única obra que se conoce de él en Europa y actualmente en una colección particular malagueña. Abandona esta ciudad rumbo a América, al igual que sus predecesores, pero no vino directamente al Perú, permaneció antes algunos años en Colombia y Ecuador.

A Colombia llegó hacia 1587 y por espacio de seis años pinta en Tunja y Santa Fe de Bogotá. Su primer trabajo documentado corresponde a la "Virgen de la Antigua" para la Capilla de don Diego Hernández Carballo y su esposa, ambos retratados al pie, actualmente en la Iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad.

A esta obra seguirán, la "Anunciación" de la Iglesia de Santa Clara, firmada en 1588, "Las Lágrimas de San Pedro" y un "Calvario" en la Iglesia de San Francisco de Tunja ⁵⁰, y de la famosa Capilla de los Mancipe de la Catedral aún se conservan "La Oración en el Huerto" y el "Descendimiento". A estos lienzos certificados, se suman varias atribuciones de Giraldo Jaramillo y de Mesa y Gisbert.

En Ecuador, en la ciudad de Quito pintó un escudo nobiliario de los Aza en la Iglesia de Santo Domingo, firmado en 1592 y un lienzo de la Virgen con San Pedro, San Pablo, San Francisco y San Jerónimo en el Monasterio de la Concepción.

Medoro figura en documentos en Lima desde 1600, existe el contrato que firmó con la orden mercedaria para realizar una pintura de su virgen patrona rodeada de santos, obra que no ha llegado a nosotros ⁵¹. Así mismo, hace poco tiempo apareció otro testimonio en un lienzo restaurado en el Convento de los Descalzos "Nuestra Señora de los Angeles", (Fig. XXIII) obra firmada y fechada en 1600 ⁵².

La primera iglesia de los recoletos sólo fue una estrecha capilla de adobe cubierta de cañas y esteras y de un solo retablo con lienzo de "Nuestra Señora de los Angeles"; posteriormente se rehizo y aseguró con materiales más fuertes ⁵³. De ello deducimos que el lienzo firmado y fechado 1600, pudo ser el del primitivo altar mayor.

De todas las ciudades en donde trabaja el pintor romano a lo largo de su trayectoria artística, Lima es la más favorecida en cuanto al número de lienzos que dejó. Encontramos obras suyas en el Convento de San Francisco, en las Descalzas de San José, en el de los Mercedarios, en la Iglesia de Santa Rosa de los padres, en San Agustín y en los Descalzos. Entre ellos, los recoletos franciscanos descalzos acapararon su mayor producción limeña; cuentan en su colección los siguientes cuadros firmados, aparte del ya mencionado: "El Milagro de San Antonio" 1601, "San Diego" 1601, "Cristo Crucificado con San Francisco y Santo Domingo" 1618. A estos hay que sumar los atribuidos por los estudiosos: "Virgen del Rosario con San Francisco y San Lorenzo"; "Bautismo de Cristo"; "Cristo Crucificado"; "Santa Catalina"; "San Buenaventura" y por último el tríptico de "Nuestra Señora de los Angeles" ⁵⁴.

El trabajo para los franciscanos se proyecta al convento de San Francisco el Grande, donde firma un "San Buenaventura" en 1603 (Lám.



XXII. INMACULADA
Angelino Medoro
Iglesia de San Agustín, Lima.

57) y un “Retablo de la Pasión del Señor” (Lám. 58 a 69). Este tríptico lo menciona el cronista Juan de Benavides: “el 31 de diciembre de 1674 se puso un retablo en forma de cajón con sus puertas, un lienzo de mano de Medoro de un Cristo Crucificado de estatura mayor que la natural con la Virgen Santísima y San Juan Evangelista al pie de la Cruz. En las puertas está pintada la entrada en Jerusalén y por dentro los Pasos de la Pasión con mucha valentía” 55.

En 1607 reclama a Juan de Robles, mayordomo de la catedral, el pago de lo que se le adeudaba por los lienzos: “Virgen Dolorosa”; “San Juan” y “Cristo Crucificado” para la Capilla de Animas, obras desaparecidas.

El 2 de mayo de 1610 declara haber sido casado en primeras nupcias con Lucía Pimentel, natural de Santa Fe de Bogotá y en segundas,



XXIII. NUESTRA SEÑORA
DE LOS ANGELES
Angelino Medoro
Convento de los Descalzos, Lima.

con doña María de Valetto en Lima ⁵⁶. Esta información se amplía en su testamento de 10 de setiembre de 1631 ante el notario Pedro de Ayala, donde menciona que tenía tres hijas: Inés quien ingresó de monja en el convento de Santa Clara de Lima; Eugenia casada en Lima con Pedro Negrijo y Ana quien había quedado enferma en Popayán con una beata.

Hace cuatro lustros se dio a conocer una nueva obra, "La multiplicación de los panes", firmada y fechada en 1612, realizada para el Monasterio de las Descalzas de San José ⁵⁷; la última obra de Medoro en Lima es la "Inmaculada" de los padres agustinos, firmada y fechada en 1618.

A todas las pinturas mencionadas, que se encuentran firmadas o documentadas, se suman otras sin firma, como una "Virgen María" en busto, pintada sobre tabla de pequeñas dimensiones, en un retablo procesional del claustro de los mercedarios, obra considerada por Chichizola como la primera en Lima. Asimismo una de singular importancia por el tema iconográfico que permite demostrar la capacidad del pintor en el tratamiento del desnudo, es la del "Jesús de la Humildad y la Paciencia" de la colección Moreyra de Lima (Lám. 70). Por último, en el Santuario de Santa Rosa se conserva un retrato de la Santa, el cual según reza la tradición, fue pintado por Medoro en base al apunte que le hiciera recién fallecida.

Todos los historiadores que se han ocupado de la obra de nuestro artista, coinciden en anotar que su trayectoria ha sido muy dispar en calidad pictórica. Soria lo considera como un manierista que se aleja de las composiciones curvilíneas y que gusta más de los diseños clásicos, dejando de lado las figuras esbeltas y alargadas características del estilo. Considera sus pinturas limeñas de un pincel inseguro y titubeante.

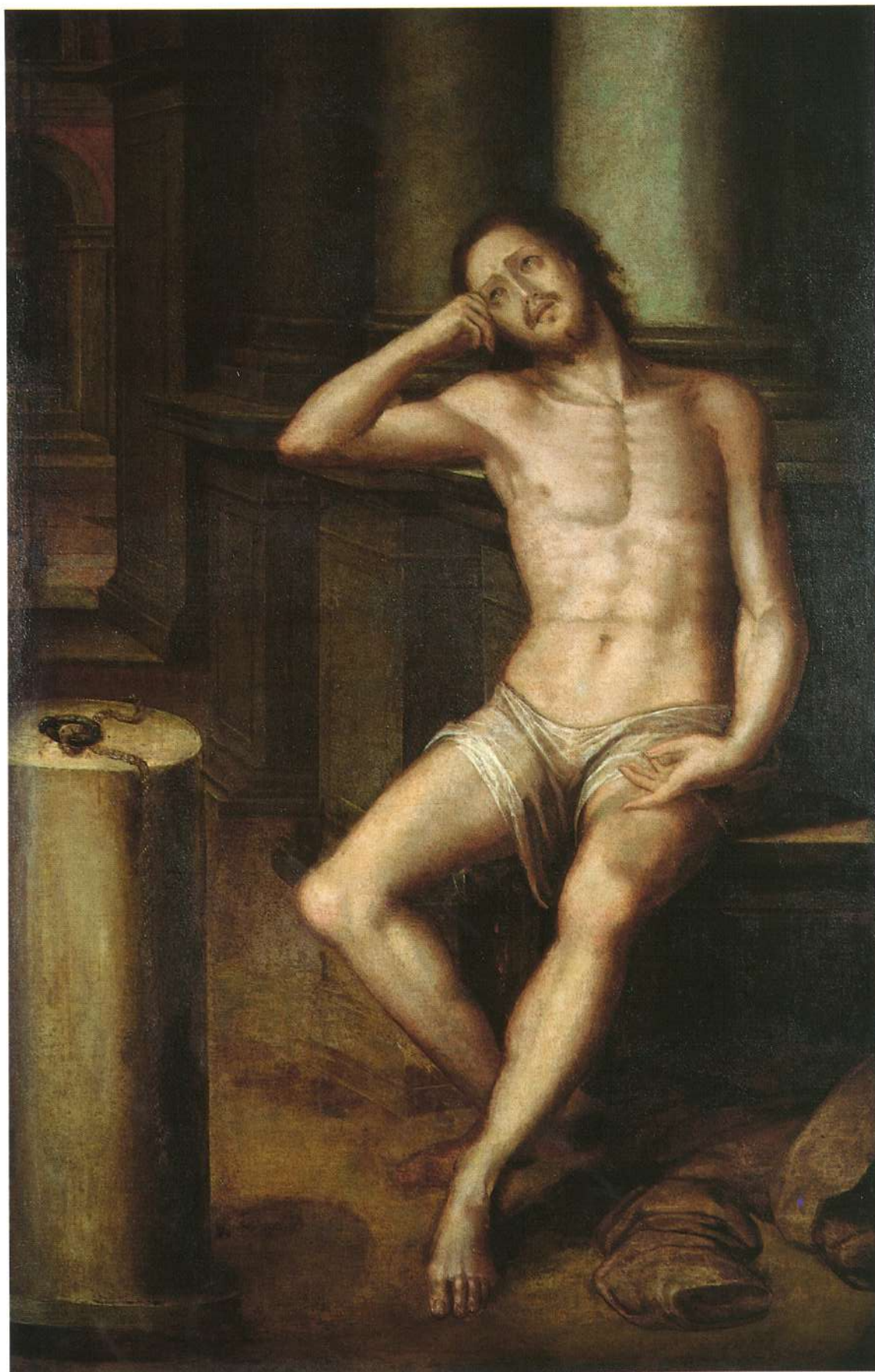
Por su parte los historiadores Mesa y Gisbert anotan que su dibujo es muy seguro en sus primeras obras y que al final de su estancia en América, sus obras son flojas. Al analizar el color, catalogan sus primeras pinturas como claras y brillantes, con contrastes de gamas frías y cálidas, características de las pinturas de esta corriente; la mayor parte de su producción limeña es considerada monócroma y gris. Es necesario reconsiderar estos análisis de años atrás a la luz de las últimas restauraciones que se están llevando a cabo.

Medoro pertenece a la última generación manierista que en Roma tuvo como representantes a los Zuccaro y a Scipione Pulzone, aunque por lo temprano de la edad en que abandona la Ciudad Eterna y por la obra conocida, es difícil determinar su formación romana; en sus pinturas es más notorio una influencia de la corriente sevillana del momento, representada entre otros por Villegas Marmolejo, activo entre 1541 y 1596.

La pintura dominante durante esta etapa en Sevilla refleja una doble influencia flamenca e italiana, determinada por la llegada a la ciudad de artistas extranjeros, atraídos por el activo comercio artístico con América. No podemos dejar de recordar a Alesio quien permanece en Sevilla de 1583 a 1588, coincidiendo Medoro con él en 1586.

Acceptamos que su obra es dispar en estilo y calidad. Si nos remontamos al primero de sus lienzos conocido en Sevilla, realizado apenas a los diecinueve años de edad, se notan caracteres contramanieristas roma-

70. JESUS DE LA HUMILDAD
Y LA PACIENCIA
Angelino Medoro
S. XVII (1617)
Oleo sobre lienzo, 2.10 x 1.10 m.
Colección Belaúnde Moreyra, Lima.



nos, que a lo largo de su trayectoria, evolucionan hacia un estilo con caracteres más naturalistas. En el aspecto formal, Medoro reflejará desde sus primeras obras limeñas, un gusto por las composiciones equilibradas con figuras en suaves *contrapposti* y cabezas inclinadas, modeladas en gamas cálidas, donde casi siempre está presente el rojo y donde las tonalidades modelan los paños, dándoles ese naturalismo opuesto a Bitti, que ya preludia el cambio de estilo en el desarrollo de esta etapa de la pintura en la Ciudad de los Reyes.

El tema iconográfico preferido por el maestro en Lima es el de la Virgen. Así inicia su producción con "Nuestra Señora de los Angeles" en dos versiones, la firmada en 1600 y la ubicada en un tríptico en los Descalzos, de fecha posterior. A ellas siguieron "La Virgen María" de los mercedarios y "La Inmaculada" de los agustinos. En la primera vemos una mezcla iconográfica del tema de la Inmaculada, la Asunción y la Coronación. La composición simétrica de todas ellas es de origen renacentista, sin dejar de lado la artificiosa delicadeza de las manos que proviene del manierismo, ni la volumetría de la figura que preludia el naturalismo del barroco temprano. La Virgen del tríptico repite la composición anterior con la media luna, los querubines y la posición de los angeles que la llevan al cielo, la diferencia radica en los largos cabellos sobre los hombros y el manto azul tachonado de estrellas que la cubre y la hace más decorativa. Por estas características la hermanamos con "La Inmaculada" de los agustinos.

Hace pocos años se restauró un lienzo de la "Coronación de la Virgen" en la Iglesia de San Pedro, en el que la Virgen responde a la tipología de las mencionadas tanto por la pincelada como por la gama cromática, podría ser uno de los buenos lienzos del maestro. En este caso la Virgen es coronada por la Santísima Trinidad y en la zona inferior figura de medio cuerpo, San Pedro, San Pablo, San Juan Evangelista y un Santo Rey.

Las obras de Medoro firmadas que presentan mayor vigor en su construcción son el "San Diego" de los descalzos y el "San Buenaventura" de los franciscanos, trabajos académicos donde se preocupa por el naturalismo y la textura de los elementos que acompañan a la figura. Estas obras contrastan con la blandura de su "Crucificado con San Francisco y San Domingo" y otras obras atribuidas en el Convento recoleto.

La disparidad de su producción se acentúa con el lienzo de la "Multiplicación de los panes", de composición simétrica en espacio abierto centralizado, Cristo bendice los panes rodeado de sus apóstoles; destacan en primer plano grupos de mujeres con niños, de origen italiano por su carnación y postura.

En lo que respecta al tratamiento del desnudo, Medoro lo desarrolla en dos obras una es "Jesús de la Humildad y la Paciencia", donde Cristo es representado con un acertado juego de luces que resaltan su figura sobre un fondo de arquitectura de estirpe clásica. La otra es "Bautismo de Cristo" de los Descalzos donde Cristo, en pose de rezago manierista recibe el bautismo de Juan.

En 1624 encontramos a Angelino Medoro de nuevo en Sevilla acompañado de su mujer, aunque se desconoce la fecha exacta de su llega-

71. INMACULADA CONCEPCION
Seguidor de Angelino Medoro
S. XVII.

Oleo sobre lienzo, 1.80 x 1.48 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

XXIV. BAUTISMO DE CRISTO
Angelino Medoro
Convento de los Descalzos,
Lima.





da; el 22 de mayo de dicho año figura su firma en un documento porque toma como aprendiz para su taller a Juan Messa ⁵⁸. Años después, en 1627, es obligado a examinarse de maestro en el arte de la pintura frente a un tribunal precedido por el joven Alonso Cano ⁵⁹. Ese mismo año realiza dos dibujos, una figura de mujer (fechado) y una "Adoración de los Reyes", encontrados por Mesa y Gisbert en la colección de dibujos de los Condes de Alcubierre ⁶⁰.

Ya viejo, Medoro hizo su testamento el 10 de setiembre de 1631, en Sevilla y el 27 de diciembre de 1633, a la edad de 66 años, dejó de existir, tal como reza en el acta correspondiente del Archivo Parroquial de la Iglesia de San Vicente de dicha ciudad ⁶¹.

A la luz de su testamento y posteriormente del de su esposa María de Mesta Pareja se ha deducido que cuando regresó a España, no era tan pobre como se había creído, ni que volvió por apuros económicos.

Sus discípulos

En la ciudad de Lima, Medoro estableció un taller con notable éxito. Es así como los documentos certifican que el indio, natural del Cusco, Pedro de Loayza viene a Lima en 1604 a aprender el arte de la pintura con el maestro ⁶², y que Luis de Riaño, limeño, ingresa a su magisterio en base a un contrato de su madre con el pintor, fechado en 1611 para que éste le enseñara el arte de la pintura durante seis años ⁶³.

Luis de Riaño nacido en 1596 del matrimonio del capitán Juan de Riaño con Ana de Cáceres, fue el más importante discípulo del pintor romano. En 1618 salió del taller de Medoro y difundió su estilo en la ciudad del Cusco, donde ha dejado las únicas obras que se conocen de su producción. Es así como encontramos en el Convento de la Recoleta su "Inmaculada" que toma como modelo aquella que hiciera Medoro para los agustinos de Lima, justo el año que sale de su taller.

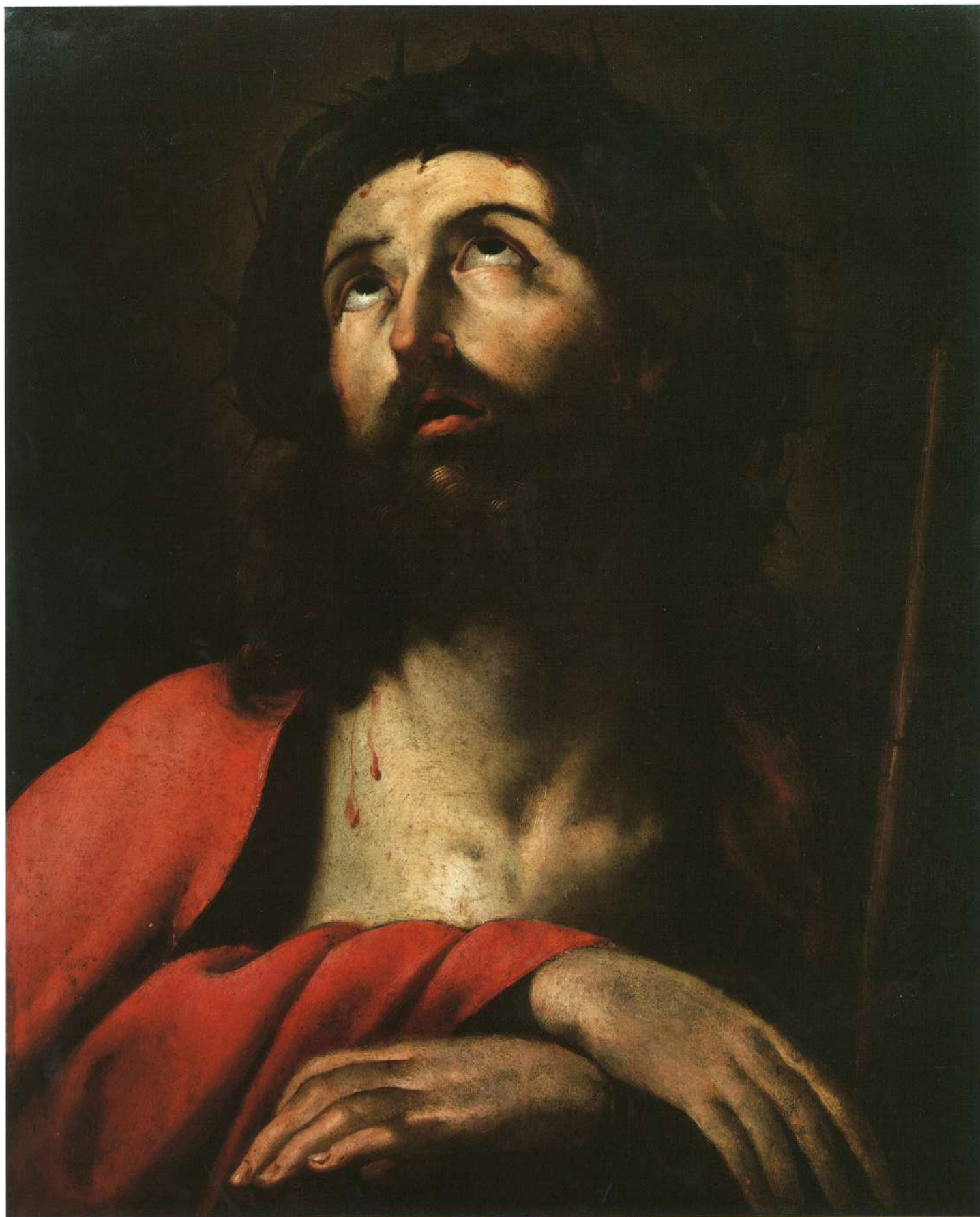
La iglesia de Andahuaylillas, una de las más famosas del Cusco, recogió gran parte de su producción, ahí se conservan el "Bautismo de Cristo" en la capilla bautismal, firmado en 1626 y en cuya leyenda menciona al entonces párroco, Juan Pérez de Bocanegra. A simple vista no es de lo mejor de su obra; el tiempo ha dejado su huella y no permite admirarlo en toda su dimensión.

Otro lienzo igualmente firmado, representa a San Miguel, vestido a la romana, con sombrero empenachado y peto cuajado de grutescos; aparece en actitud triunfal en medio de resplandores, sojuzgando al demonio.

Aparte de estas dos obras firmadas, Mesa y Gisbert le atribuyen varias en esta iglesia, entre ellas las cuatro pinturas del presbiterio, dos relacionadas con la vida de San Pedro y dos de la vida de San Pablo, posiblemente de 1630 ⁶⁴.

El monasterio de Santa Catalina de Cusco conserva una "Inmaculada" (Fig. 77) del pincel de Riaño que, a diferencia de la de los recoletos, está firmada y fechada en 1638, además es superior y de mayor soltura.

72. CRISTO (Ecce Homo)
Anónimo
Escuela Italiana, S. XVII
Oleo sobre lámina de cobre,
0.63 x 0.51 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.



La Virgen está rodeada de angelitos que portan los atributos de sus letanías y en la zona inferior, San Duns Escoto, el doctor Franciscano y un niño como donante.

En 1982 los historiadores bolivianos sumaron a la producción del pintor limeño una "Santa Catalina de Alejandría" en colección particular cusqueña, hermoso lienzo donde la Santa aparece en tres cuartos, en una cadencia de recuerdo manierista y con el gusto por lo decorativo manifiesto en el atuendo brocateado, corona, collar y pendientes, acompañada de sus atributos, la palma, la rueda y la espada. La última noticia que se tiene de Riaño es de 1667 cuando el pintor tenía 71 años de edad.

Luis de Riaño es un importante representante peruano de la pintura colonial, como limeño y criollo aprendió de Medoro su estilo contramanierista y lo introdujo en la pintura cusqueña, donde por entonces la actividad pictórica era muy intensa; si Gregorio Gamarra siguió la línea de Bitti, Riaño será la otra vertiente que, junto con el pintor indígena Diego Quispe Tito, de cierto influjo manierista y acentos flamencos, sentarán las bases del desarrollo de la famosa escuela cusqueña.

La visión panorámica de la actividad de los pintores italianos en el Perú, desde 1575, en que Bernardo Bitti pisa nuestra tierra, hasta 1626 en que Medoro se ausenta rumbo a Sevilla, nos permite determinar el grado de importancia de su presencia y la profunda huella en las raíces de la pintura colonial peruana, influencia que se prolongará hasta mediar el siglo XVII a través de sus discípulos y otros pintores.

Aparte de los tres pintores italianos y sus discípulos, ejercieron el arte de la pintura por estos años Antonio Dovela, el hermano Diego de la Puente, Pedro Pareja y Francisco Planeta entre otros. Para concluir, nos detendremos brevemente en la obra de otro pintor limeño que, al igual que Riaño, desarrolló un estilo de transición entre manierismo y naturalismo: Antonio Mermejo, nacido en Lima en 1588.

Los historiadores Mesa y Gisbert suponen que fue discípulo de Alesio por su estilo depurado que se caracteriza por un dibujo correcto; por el colorido sui generis de la escuela manierista y porque sus figuras son de tipo miguelangelesco ⁶⁵. Dan a conocer dos obras, una María Magdalena firmada *Antonio Mermejo-faciebat-Limae anno 1626* y un San José con el Niño, también firmado y fechado en 1625, actualmente en Bolivia ⁶⁶.

Años después Stastný dio a conocer un retrato de Juan de Reina Salazar, ilustre Catedrático de la Universidad de San Marcos, firmado por Mermejo en Lima ⁶⁷ y en base a él le atribuye el retrato de don Tomás de Avendaño, de la misma serie.

De estas obras conocidas se deduce una variante en cada una de ellas. Mientras en la "Magdalena Penitente" se muestra todavía afectado por el manierismo, manifiesto en la pose de la Santa, en el "San José con el Niño" se ve la influencia de los grabados flamencos. Por último, en los retratos mencionados ya se aprecia ese gusto naturalista en el tratamiento de la figura, que prelude el cambio hacia el barroco en la escuela limeña.



73. MAGDALENA PENITENTE
Atribuida a Antonio Mermejo
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.30 x 1.72 m.
Convento de San Francisco, Lima.



Notas:

1. FRIEDLAENDER, W.: *Mannerism in Italian Painting*. New York, 1957.
2. FREEDBERG, S.J.: *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid 1978.
3. *Ibidem* : Pág. 660.
4. HARTH-TERRE, E.: *El Romanismo en la Pintura Virreinal*. Lima 1945.
5. CHICHIZOLA D.J.: *El Manierismo en Lima*. Lima 1983.
6. STASTNY F.: "El Manierismo en la Pintura Colonial Latinoamericana" en *Revista Letras* N° 86-87 UNMSM. Lima, 1981.
7. VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*. Págs. 62 a 64. Lima, 1947. HARTH-TERRE, E., *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima, 1945.
8. SORIA, M.: *La Pintura del Siglo XVI en Sudamérica*. Págs. 45 a 78. Buenos Aires. 1956.
9. MESA, J. de; GISBERT, T.: *Bitti un pintor Manierista en Sudamérica*. La Paz, 1974.
10. ANONIMO DE 1600: *Historia General de la Compañía en el Perú*. Madrid 1944.
11. CHECA, F.: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600* pág. 282. Madrid 1983.
12. STASTNY, F.: "La Pintura Limeña y los Retratos de La Universidad de San Marcos" – *Catálogo Museo de Arte y de Historia*. UNMSM. Lima, 1975.

74. SAGRADA FAMILIA CON EL NIÑO DE LA MANZANA

Anónimo

Escuela Italiana

S. XVI-XVII

Oleo sobre lienzo, 0.89 x 0.71 m.

Monasterio de Santa Rosa

de Santa María, Lima.

13. MESA, J. de; GISBERT, T.: Ob. Cit. pág. 33.
14. ESTABRIDIS, R.: "El Patrimonio Artístico de Arequipa". *El Comercio*. Lima, 16 de agosto de 1987.
15. CHICHIZOLA, J.: Publica su partida de matrimonio en la Ob. Cit. pág. 215
16. BAGLIONE, G.: *Le vite dei pittori, scultori e architetti... 1572-1642*. Roma, 1642.
17. CELIO, G.: *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Nápoles, 1638. Pág. 102. BAGLIONE, G.: *Le nove chiese di Roma...*, Roma, Andrea Fei 1639. Pág. 32.
18. DE SIMONI, A.: *La chiesa di Sant Eligio degli Orefici*. Roma, 1967.
19. PETRUCCI, A.: *Los grabadores italianos del siglo XV al XIX*. Roma 1958. ESTABRIDIS, R.: *El grabado colonial en Lima*. Sevilla, 1984. Pág. 8.
20. Los trabajos más completos sobre Alesio son: MESA, J. de; GISBERT, T.: *El Pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz, 1972 y BERNALES BALLESTEROS, J.: *Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*. Sevilla, 1973.
21. BERNALES BALLESTEROS, J.: Ob. Cit. pág. 242.
22. CALANCHA, Fray A. de la: *Crónica Moralizadora de la Orden de San Agustín en el Perú...* Libro Primero. Cap. XXXIX Fol. 248. Barcelona, 1638.
23. MELENDEZ, J.: *Tesoro Verdadero de las Indias Occidentales*. Washington, 1948.
24. VASQUEZ de ESPINOZA A.: *Descripción de las Indias Occidentales*. Roma, 1681.
25. ECHAVE Y ASSU, F.: *La Estrella de Lima Convertida en Sol*. Amberes, 1688.
26. LOHMANN VILLENA, G.: *Noticias Inéditas para ilustrar...* Pág. 22. Lima, 1940.
27. STASTNY, F.: *Pérez de Alesio y la Pintura del Siglo XVI*. Buenos Aires, 1970.
28. *Ibidem*, pág. 17.
29. MESA, J. de; GISBERT, T.: Ob. Cit. pág. 109.
30. SCHENONNE, H.: "Una Pintura en Lima, atribuida a Pérez de Alesio" en *Anales del Instituto del Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 16. Buenos Aires, 1965.
31. STASTNY, F.: Ob. Cit. pág. 11.
32. BARRIGA, V.: *El Templo de la Merced de Lima*. Arequipa, 1944.
33. WÜFFARDEN, E.: "La Capilla del Capitán Villegas" en *La Imagen*. Lima, 26 de diciembre de 1976.
34. ESTABRIDIS, R.: "Enigma de la pintura Mural del Convento de San Francisco". *El Comercio*. Lima, 13 de julio de 1980.
35. ESTABRIDIS, R.: Tesis "Pintura Mural en el Convento de San Francisco de Lima, Análisis Iconográfico y Estilístico" Tesis inédita conservada en la Universidad de Sevilla.
36. ESTABRIDIS, R.: "Enigma de San Francisco" en *El Comercio*. Lima, 19 de diciembre de 1982.
37. GISBERT, T.: "Pérez de Alesio y los Murales de San Francisco". *Revista Oiga*. Lima, 14 de Febrero de 1983.
38. STASTNY, F.: "La Historia del Arte como Ciencia Ficción", *Revista Oiga*. Lima, 14 de marzo de 1983 y "Una Lectura Iconológica", en la misma Revista. Lima, 21 de marzo de 1983.
39. GJURINOVIC, P.: "Los Murales de San Francisco: Ernesto Sarmiento sigue enseñando". *Revista Oiga*, 20 de Mayo de 1977, Págs. 27, 28 y 30.
40. STASTNY, F.: "Jaramillo y Mermejo Caravaggistas Limeños". En Revista *Cielo Abierto*. Lima, Enero-Marzo de 1984.
41. CALANCHA, Fray. A. de la: Ob. Cit. Cap. XXXVI fol. 493.
42. HARTH-TERRE, E.: Ob. Cit. pág. 66.
43. MESA, J. de; GISBERT, T.: Ob. Cit. Pág. 238.
44. MESA, J. de; GISBERT, T.: Ob. Cit. Pág. 119.
45. MENDIBURU, M. de: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima, 1880.
46. ESTABRIDIS, R.: "Francisco Bejarano, pintor y grabador limeño" en *Arte y Arqueología* N° 8-9 pág. 147. La Paz, Bolivia 1982-83. *El Grabado Colonial en Lima*. Ob. Cit. Pág. "El Grabado Virreinal Peruano" *Catálogo de Exposiciones Galería del Banco Continental* Lima, 1987.
47. LOHMANN VILLENA, G.: Ob. Cit. pág. 12.
48. SORIA, M.: Ob. Cit. pág. 74.
49. ARENADO, F. *Nuevos Datos sobre el Pintor Angelino Medoro*. Sevilla, 1977.
50. MESA, J. de; GISBERT, T.: *El Pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica*. Buenos Aires, 1965.
51. CHICHIZOLA, J.: Ob. Cit. pág. 223.
52. ESTABRIDIS, R.: "Angelino Medoro: Un romanista en la Ciudad de los Reyes". *Revista Oiga*. Lima, 21 y 28 de Mayo de 1984.
53. BERNALES BALLESTEROS, J.: *Lima la Ciudad y sus Monumentos*. Sevilla, 1972.
54. ESTABRIDIS, R.: "Visita Guiada al Convento de los Descalzos". *El Comercio*. Lima, de julio de 1983.
55. SUAREZ DE FIGUEROA, M. y BENAVIDES, Fray J. de: *Templo de Nuestro Grande Patriarca San Francisco...* Lima, 1675.

56. LOHMANN VILLENA, G.: Ob. Cit. pág. 17.
57. SALAZAR, T.: *Nueva Obra de Angelino Medoro en Lima*. La Paz, 1969.
58. MURO OREJON, A.: "Pintores y Doradores" en *Documento para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1935.
59. Ibidem, pág. 86.
60. MESA, J. de; GISBERT, T.: "Dos Dibujos inéditos de Angelino Medoro..." en *Revista de Arte y Arqueología N° 1*. La Paz, 1969.
61. ARENADO, F.: Ob. Cit., pág. 110; CHICHIZOLA, J.: Ob. Cit. pág. 232.
62. LOHMANN VILLENA, G.: Ob. Cit. pág. 171.
63. HARTH-TERRE, E.: "Pinturas y Pintores en Lima Virreinal" en *Revista del Archivo Nacional del Perú XXVIII*. Pág. 107. Lima, 1963.
64. MESA, J. de; GISBERT, T.: *Historia de la Pintura Cusqueña*. Tomo I, pág. 80. Lima, 1982.
65. MESA, J. de; GISBERT, T.: *Museos de Bolivia*. La Paz, 1969. Pág. 106.
66. MESA, J. de; GISBERT, T.: "El Pintor Jaramillo y el último Manierismo de la Escuela Limeña". En *Cultura Peruana*. Mayo-Agosto. Lima, 1962.
67. STASTNY, F.: Ob. Cit. Pág. 20.

75. SAGRADA FAMILIA
CON SAN JUANITO

Anónimo

Pintura cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.06 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.





La Pintura Virreinal en el Cusco

Luis Enrique Tord

CUSCO, LA ANTIGUA SEDE IMPERIAL del Tahuantinsuyo incaico, estuvo destinada a ejercer durante el Virreinato un papel de primer orden en el universo de las artes. Corazón y eje de la vida cultural, social, eclesiástica y política del sur del Perú, durante aquellos trescientos años de dominación ibérica plasmó en la arquitectura, retabrería, escultura, orfebrería y particularmente en pintura un perfil que definió el carácter mestizo de una tensa y dramática simbiosis hispanoindígena cuya expresión mayor se manifestó en la vasta corriente plástica de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII a la que tradicionalmente se ha calificado como escuela cusqueña de pintura.

Al momento de la conquista existía en el Cusco y el Imperio una significativa actividad plástica que pervivió hasta la colonia a través de la pintura en queros y ceramios. Respecto de otras técnicas poseemos las versiones recogidas por los cronistas —por ejemplo acerca de la posible existencia de unos tablones pintados que narraban la historia de los Incas—; el testimonio visible de las pinturas preincaicas en murales y tejidos, y las imágenes que describió Garcilaso Inca de la Vega, las cuales asevera se encontraban pintadas sobre una peña camino del Collao, realizadas por orden del emperador Viracocha en recuerdo de su victoria sobre los Chancas.

En las primeras décadas de la evangelización el arte estuvo firmemente vinculado a la difusión de la nueva fe. Como un medio de expresión que ejercía particular fascinación sobre los indígenas, el arte se convirtió en un extraordinario soporte para las explicaciones didácticas de las doctrinas que hallaban serias limitaciones en traducir a las lenguas nativas conceptos teológicos y de catequesis de raíz latina. Esta inicial utilización del arte por la Iglesia virreinal recibió un considerable impulso con la aplicación de los decretos del Concilio de Trento. Estos decretos, por disposición del rey Felipe II, fueron difundidos en el Perú en 1565-66. El aspecto sustantivo de los mismos, referente a las artes, se encuentra en la Sesión 25 que ordena a los religiosos a instruir diligentemente en el “uso legítimo de las imágenes” así como “enseñar que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras representaciones, la gente se instruye y se forma en los artículos de la fe ...”. Precisamente para determinar la aplicación de los decretos tridentinos se convocó el Segundo Concilio Limense (Lima, 1567) y el Tercer Concilio Limense (Lima, 1582 - 83) que en sus conclusiones incluyó las recomendaciones de aquel gran cónclave.

En el siglo XVI cusqueño, el arte pictórico fue considerablemente influido por las pinturas y grabados flamencos, así como por la pintura de origen español. Debemos suponer para las primeras décadas de dominación ibérica la existencia de óleos sobre tablas de pequeñas dimensiones traídos por religiosos en sus equipajes. De aquellos primeros lustros se preservan contratos que comprueban la realización de cuadros en que intervinieron maestros de origen español. También han llegado escasas obras entre las que señalaremos la “Virgen de la Merced” (c.1565), en la iglesia de San Cristóbal, y una “Conversión de San Ginés” en San Francisco.

El último tercio del quinientos cusqueño está marcado por varios acontecimientos importantes para el arte. La visita a la ciudad del Virrey Francisco de Toledo — 1572-73 — suscitó la elaboración de cuatro paños pintados por indígenas, los cuales narraban iconográficamente la genealogía de los Incas y escenas del Cusco. De esta época y hasta principios del siglo XVII son asimismo varios los lienzos que evidencian la fuerte influencia del estilo manierista, que coincide con la difusión de la pintura mural en iglesias de la ciudad y del campo, pintura que sirvió para la exteriorización del culto cuando adornaron las paredes exteriores, y de soporte a la catequesis las que se realizaron en las paredes interiores de los templos.

En 1583 llegó a la ciudad imperial quien dejaría una profunda huella a lo largo de más de un siglo: el hermano jesuita Bernardo Bitti. El impuso el gusto por el postrero manierismo romano en los más importantes centros urbanos y de adoctrinamiento del Virreinato, dejando una obra fundamental cuya enseñanza estuvo en la base de la pintura colonial peruana, en particular de la cusqueña. Dejó varias obras en las iglesias de su regla, la Compañía, así como en casas particulares y en las regiones que se hallaban bajo la influencia del Cusco como Juli. Otro de los maestros italianos influyentes fue Angelino Medoro. A diferencia de Bitti, Medoro no viajó fuera de Lima, pero su gravitación se canalizó a través de sus discipu-



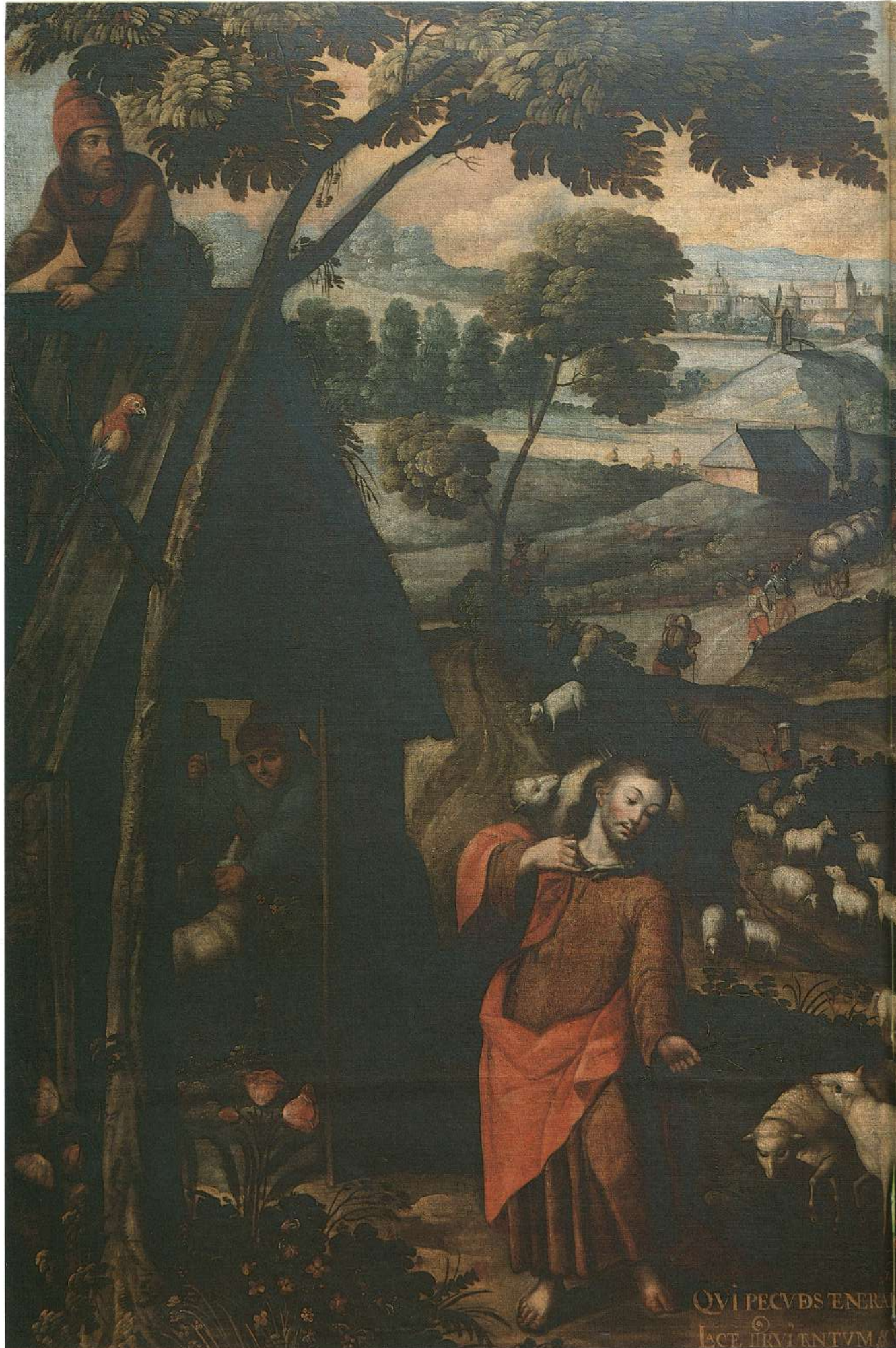
77. VIRGEN INMACULADA CON
SAN FRANCISCO Y SAN ANTONIO
Atribuida a Luis de Riaño
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.28 x 1.03 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

los entre los que destacó Luis de Riaño, autor de lienzos que se hallan en Andahuaylillas y el monasterio de Santa Clara. En esta primera mitad del seiscientos aparecieron pintores destacables entre los que debemos mencionar a Lázaro Pardo de Lago, el español Francisco Serrano y el anónimo autor de los retratos de doña Usenda de Loayza y Bazán y su esposo Francisco de Vargas Carvajal.

En el segundo tercio del siglo dejó obras de gran mérito el hermano jesuita Diego de la Puente, sucesor de Bitti en el adorno de los edificios de su Orden. Si bien trabajó varias obras en el Cusco, el mayor número de lienzos suyos se hallan en Juli.

La segunda mitad de este siglo XVII fue la época de los grandes maestros cusqueños. Las figuras cimeras fueron Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz Pumacallao que brillaron por encima de otros artistas de desigual calidad. Ellos exornaron las edificaciones religiosas reconstruidas

78. LEO
Parábola del Buen
Pastor, Juan 10
Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo,
1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco,
Cusco.







79. BAUTISMO DE CRISTO
Atribuida a Diego Quispe Tito
S. XVIII

Oleo y temple sobre lienzo, 1.65 x 2.55 m.
Convento de los Descalzos, Lima.

después del desastroso terremoto del 31 de marzo de 1650 —que trajo por tierra parte del Cusco renacentista— floreciendo bajo la égida de un personaje excepcional por su tenacidad pastoral y generoso mecenazgo; el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo que gobernó la diócesis cusqueña desde 1673 hasta 1699.

La actividad plástica de Quispe Tito se extendió entre 1627 y 1681 año en que firmó la serie del Zodíaco de la Catedral. Con él se impulsó el gusto por lo flamenco y el paisaje aunque la impronta manierista seguirá siendo notable en toda su obra. Sus lienzos se encuentran en diversas colecciones e iglesias, en especial en la de San Sebastián que reúne varias series suyas de primer orden. Su huella marcó profundamente a sus discípulos a lo largo del siglo.

El otro gran artista, Santa Cruz Pumacallao, estuvo activo entre 1661 y 1699. Con él se afianzó el estilo barroco en la ciudad imperial. Su obra más significativa se aprecia en la Catedral, La Merced y San Francisco. No cabe duda de que gozó de la predilección de Mollinedo y Angulo quien le encargó los grandes óleos de su mano que adornan los brazos del transepto y los muros del coro bajo de la iglesia metropolitana. Destacados discípulos suyos fueron Gerónimo Málaga, Lázaro de la Borda, Pedro Nolasco, Bernardo de Velasco y el autor anónimo de la vida de San Pedro Nolasco en la Merced. Seguidores destacados de Santa Cruz Pumacallao fueron Juan Zapata Inca y Antonio Sinchi Roca del que son cuatro evangelistas, cuatro doctores y una serie de profetas de la Catedral. De Zapata mencionaremos la serie de cincuenta y cuatro lienzos que se encuentran en el convento de San Francisco de Santiago de Chile realizados entre 1668 y 1684.

Al lado de los mencionados para esta segunda mitad del seiscientos hay que recordar a Juan Espinoza de los Monteros cuyas obras firmadas más destacables se hallan en San Francisco y Santa Catalina; Lorenzo Sánchez de Medina, Martín de Loayza, Juan de Calderón y Marcos Rivera. Obras de estas décadas son también los dieciséis lienzos que repre-

80. LA VIRGEN ENTREGA
EL ROSARIO A
SANTO DOMINGO DE GUZMAN
Atribuida a Juan Espinoza
de los Monteros

S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.70 x 1.35 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco.





sentan a las Vírgenes de la Iglesia Latina, en Santa Catalina, de autor anónimo; las dieciséis pinturas de José de Espinoza con la vida de Santa Teresa de Jesús y de las Carmelitas Descalzas en la iglesia de Santa Teresa; ocho óleos de la vida de San Blás, en el templo de su advocación; la serie de la vida de la Virgen en el templo de Nuestra Señora de Belén de los Reyes y otros repartidos en la Recoleta Franciscana, Santo Domingo, el museo de Arte Religioso, el museo Histórico Regional, etc.

En la primera parte del siglo XVIII no encontramos las destacadas personalidades artísticas de la centuria anterior. Continúa sí, la influencia de la “escuela cusqueña” que, inclusive, se expandió más allá de las fronteras del Virreinato. Persiste el viejo manierismo en algunos pintores y aún gravitan como modelos antiguos grabados de Flandes. En lo que se refiere a iconografía original, debemos recordar aquí al capitán Agustín de Navamuel que consta documentalmente que pintó imágenes de doce incas y doce ñustas. De las primeras décadas de esta centuria deben ser también los lienzos con la vida de San Antonio Abad, en el templo de su nombre. De esta época es también el gusto ya extendido a lo largo del siglo de “brocatear”, es decir, aplicar pintura dorada sobre halos de santidad, vestiduras y cortinajes. Se multiplican asimismo las imágenes más veneradas del Cusco realizadas por innumerables artistas de segunda fila.

En lo que respecta a pintura mural el convento de la Merced preserva una obra singular: cuatro habitaciones que ocupara el padre Francisco de Salamanca (1660-1737) exornadas con murales que recogen temas habituales de la iconografía religiosa católica. Por otro lado, del último tercio del setecientos son numerosos murales que exornan bóvedas, arcos y capillas en varios conventos de la ciudad —Santa Catalina, Santa Clara, Nazarenas, San Antonio Abad, San Bernardo, Santo Domingo— e iglesias regionales como San Jerónimo, Andahuaylillas, Urcos, Ocongate, Huácar, Cay Cay, Canincunca, etc.

Con Basilio Pacheco la pintura cusqueña alcanzó uno de sus puntos culminantes. Estuvo activo en el segundo tercio del siglo XVIII dejando obras en La Merced, la Catedral y Huamanga. Su obra mayor estuvo en el antiguo convento de San Agustín del Cusco —hoy destruido—, la cual se trasladó a Lima y adorna el claustro mayor del convento de esta orden. Está compuesta esta serie de treinta y ocho lienzos de irregular factura ha-

81. SAN FRANCISCO RECIBIENDO
LOS ESTIGMAS
Atribuida a Marcos Zapata
S. XVIII

Tríptico, óleo sobre lienzo, 1.12 x 2.40 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

82. LA VISITACION
Atribuida a Marcos Zapata
S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 0.65 x 0.81 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco



biendo obras de alta calidad como son las finales del conjunto. Hay en ellos importantes testimonios del paisaje urbano del Cusco y el autorretrato del autor.

Por esta época se intensifica también la realización de lienzos a escala "industrial", pues hay talleres como el de Mauricio García y Delgado que suscriben contratos que los comprometen a realizar, por ejemplo, cuatrocientos treinta y cinco lienzos en siete meses.

Destacado maestro de esta segunda mitad del setecientos es asimismo Marcos Zapata del que se conocen unos doscientos óleos. En la catedral cusqueña se aprecian cincuenta lienzos que representan las letanías lauretanas. Obras suyas son también varios cuadros en la portada de la sa-



83. MILAGRO DEL NIÑO DIOS
EN ETEN

Anónimo

Pintura Peruana de la Zona Norte
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.93 x 1.19 m.
Convento de los Descalzos, Lima.

84. VIRGEN DE COCHARCAS

Anónimo

Pintura Cusqueña
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.72 x 1.42 m.
Banco de Crédito del Perú, Lima.



crística y su bóveda. Zapata dejó obras en la Compañía teniendo por ayudante a Cipriano Gutiérrez. En este mismo templo están los lienzos de autor anónimo que representan el matrimonio del capitán Martín García Oñaz de Loyola con la princesa inca Beatriz Clara Coya y del hijo de éstos, don Beltrán García de Loyola con doña Teresa de Idiáquez. Seguidores destacados de Zapata fueron Ignacio Chacón y Antonio Huillca. En este último persiste mucho el gusto rococó y habiendo dejado obra en Puquiura y Zurite. El último maestro distinguido de esta centuria fue Isidoro Francisco de Moncada cuya obra mayor está en los templos de Ayaviri y Azán-garo. A pesar de ser tan tardío, aún su obra depende de grabados de origen flamenco.

La fecunda pintura cusqueña declina con el ocaso virreinal pudiendo decirse que Tadeo Escalante —el autor de los murales de la iglesia de Huaro (1802) y de los molinos de Acomayo— todavía recuerda la huella de Diego Quispe Tito, Marcos Zapata y la vieja tradición flamenca vinculada con Jeronimus Bosch y Pierre Brueghel “el Viejo”. Pero la vitalidad de los tres siglos virreinales se dejará sentir todavía en el transcurso del siglo XIX en manifestaciones plásticas populares realizadas por pintores de extracción campesina que aplican sobre bayetas y tocuyos colores elaborados por ellos mismos a base de sustancias naturales. En esos modestos materiales volcaron, una vez más, la poderosa iconografía religiosa y algunos elementos rurales profanos que heredaron de los viejos tiempos coloniales. Pero esa pintura, con ser de alguna forma la continuación de la gran tradición cusqueña, abre con la República un capítulo diferente en la historia plástica andina.

LA SERIE DEL ZODIACO DE DIEGO QUISPE TITO

Uno de los más valiosos tesoros pictóricos de la catedral del Cusco está constituido por los nueve óleos de la denominada serie del Zodíaco del gran maestro cusqueño del seiscientos Diego Quispe Tito. Su excepcional importancia radica fundamentalmente en tres aspectos: el prestigio de su autor, la alta calidad plástica de cada uno de los lienzos y su singularidad temática en la América de su época.

Nacido nuestro artista en 1611 en el Cusco —o quizás en el pueblo próximo de San Sebastián— perteneció al estamento noble indígena, de allí que firmara algunas obras con el título de *inga* agregado al final de su apellido. Aunque son casi inexistentes los testimonios documentales vinculados a su vida y a su obra, se puede afirmar que su primera tela data de 1627, mientras que la serie del Zodíaco, que es materia de este ensayo, está fechada en 1681.

En la actualidad la serie del Zodíaco está compuesta por nueve lienzos. No cabe duda que originalmente debieron ser doce, correspondiendo cada uno a un signo zodiacal con una parábola de la vida del Redentor. Isaias Vargas en su *Monografía de la Santa Basílica Catedral del*

85. ARIES. San José y la Virgen en busca de posada, Lucas 2. (Detalle)
Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.84 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



Cuzco (Cusco, 1956), recoge un informe de José Uriel García, según el cual los cuadros fueron originalmente dieciséis. De no tratarse de un error, los cuatro óleos que se habrían sumado a los doce de los que tratamos, pudieran haber representado a las cuatro estaciones, aunque éste habría sido un tema reiterativo pues ya está recogido en las escenas de los cuadros existentes. Viene a confundir aún más la pesquisa del número original, la aseveración del mismo Vargas cuando dice que los cuadros son ocho... “dedicados a los doce meses del año y a las cuatro estaciones”.

Ya José de Mesa y Teresa Gisbert han determinado el modelo del que proceden estos lienzos: La serie firmada por H. Bol como *inventor*; Adrian Collaert — *fecit* — y Rafael Sadeler como *excudebat*. Esta obra está fechada en 1585 bajo el título de (en latín el original) “Emblemata evangélica de los doce signos celestes, acomodados según los meses del año. Cristo dio a los hombres los astros para que por ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado con Dios (sg. Gen. I) y para que ellos puedan revocar el culto idolátrico y por medio de estas creaturas llegar al culto de un sólo creador, y que pongan los ojos en el reino místico de los cielos”.

De los doce cuadros originalmente pintados por el maestro cusqueño sólo han llegado hasta nosotros los dedicados a Aries, Cáncer, Leo, Libra, Scorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis. No conocemos el paradero de tres: Tauro, Géminis y Virgo. Debemos señalar el error en el que incurren Mesa-Gisbert en *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima, 1982) y Santiago Sebastián en su *Contrarreforma y barroco* (Madrid, 1981), cuando aseveran que se encuentra perdido el correspondiente a Capricornio, pues éste lienzo sí existe y se encuentra en la catedral del Cusco.

Respecto del uso de los signos del zodiaco en la pintura cusqueña hay mucho que decir. Debemos tener en cuenta que la serie en la cual se inspiró Quispe Tito es de 1585, casi un siglo anterior a la fecha en que él realiza este encargo para la Catedral. Aquella serie está, pues, dentro del área de influencia de la cultura del Renacimiento y, por lo tanto, sujeta a las especulaciones que, acerca del universo, desarrollaron los más prestigiosos espíritus europeos, en particular los florentinos. Hay importantes pensadores y literatos como Marsilio Ficino y Francesco Giorgi, para citar sólo dos de los más significativos, que sustentan sus concepciones cosmogónicas y cosmogólicas en lo que ellos consideraban era la composición del universo como un orden de esferas que manifestaban un concierto divino que recuerda las explicaciones de Platón acerca de este tema en su diálogo *Timeo*. Es especialmente Giorgi, un fraile veneciano de considerable influencia en su época a través de su libro fundamental *De harmonia mundi totius* (Venecia, 1525), quien difunde y profundiza aquella concepción según la cual el universo está organizado y sustentado en el número, a la manera pitagórica, y las luminarias constituyen un sistema alegórico a ser descifrado por el hombre. No digamos nada de Marsilio Ficino, el distinguido erudito y platónico cristiano que concebía una estrecha relación entre la vida de los hombres y el movimiento y disposición de los astros. Pero varias décadas atrás podemos encontrar similares especulaciones en el más alto de los poetas cristianos: Dante Alighieri. Quien lea con detenimiento su *Divina Comedia*, o también *El Convite*, hallará aseveraciones tan extraordinarias como que la astrología es la principal de las ciencias...



86. ARIES. San José y la Virgen en busca de posada, Lucas 2
Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.84 m.
 Catedral de Cusco, Cusco.

Eran pues temas que impregnaban el ambiente intelectual de los siglos XVI y XVII, estimulando a los hombres cultivados de aquel vasto Imperio que se nutría permanentemente del genio helénico, bizantino y latino.

Hay también quienes consideran que esta serie del Zodíaco fue realizada para ayudar a la catequización de los indígenas. Según esta tesis la pretensión habría sido la de desarraigar de los aborígenes las creencias idolátricas —en particular la astrología pues, tal como escribe Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* (c. 1615), “conocían por las estrellas y cometas lo que avian de suceder...”—, asociando la vida de Cristo y su magisterio al orden del universo. Al menos, todo ello embargaba la atención eclesiástica como lo demuestra el Concilio Limense de 1613, y numerosos documentos de la Iglesia y del gobierno virreinal.

Los propios cronistas e historiadores conventuales cuidan de advertir las previsiones que se aplicaban, tal como lo destaca Juan Meléndez en su *Tesoros verdaderos de las Indias* (1682) donde asevera: “Pero en Indias... suele suceder que se vuelve a los ídolos, y a sus ritos, y ceremonias

antiguas...; y así se tiene mandado, que no sólo en las iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos de Indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates”.

Me parece bastante improbable que la autoridad eclesiástica, y particularmente la catedralicia, pretendiera combatir las prácticas astrológicas acudiendo a este procedimiento de la serie de Zodíaco. Un procedimiento que inclusive no tuvo repercusión, pues no se encuentran vestigios de ninguna serie similar, y no parece que se realizara nunca. Lo que sí llama la atención es que se le pidiera precisamente a un pintor indígena la realización de una serie de esta naturaleza, lo que nos indica que había canónigos humanistas que se dedicaban todavía a finales del siglo XVII, en el Cusco, a especulaciones que fascinaban a las élites intelectuales europeas desde siglos atrás. Ello indica la larga influencia del Renacimiento en los Andes, y la tolerancia de un mecenas de la envergadura del Obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo que, en 1681, estaba en el octavo año de ejercicio de la suprema autoridad de su diócesis. Y algo más: Considero sumamente interesante la existencia de esta serie en la Catedral pues, según se colige, el Obispo siempre había preferido para el embellecimiento de la iglesia mayor del Cusco a un pintor, mestizo él, sí, pero españolizado y más “moderno” para su época que Quispe Tito, como fue el excelente maestro barroco cusqueño Basilio Santa Cruz Pumacallao. En este sentido, percibimos que Mollinedo debió haber considerado el arte de Quispe Tito como provinciano, quizás hasta aldeano, a pesar de sus muy altas calidades plásticas. Es por ello que son tan escasas las obras de éste último en la propia ciudad del Cusco, y tan notables y numerosas las que hallamos en su posible pueblo natal: San Sebastián.

¿Encontrarían los descendientes de las *panacas* imperiales quechuas asentados en este pueblo desde la época del virrey Francisco de Toledo, un objeto de identificación plástica en la obra de aquel pintor que era un Inca, es decir, uno de los suyos? ¿Se habría producido una línea divisoria entre el arte europeizado de Santa Cruz Pumacallao, que gustaba a los españoles y criollos cultos del Cusco, con Mollinedo a la cabeza, y el de Quispe Tito, arcaizante en su manierismo y en su flamenquismo, y hasta popular e ingenuo en su tratamiento de vírgenes y otros personajes, y en la incorporación de fauna y flora regional en sus lienzos? ¿Cómo es que, de haber existido esta diferencia, y habiendo tanto cuidado de la autoridad eclesiástica de no efectuarse figuras de astros, se le encargó esta serie para la Catedral que quizás fue lo último que pintó el maestro, ya a la edad de setenta años? Creemos que en desentrañar estas interrogantes se encuentran algunas de las claves para esclarecer las tendencias intelectuales que bullían en el Cusco del seiscientos. Y constatar la persistencia de corrientes ideológicas lindantes con la heterodoxia que, en su tiempo, suscitaron delicados conflictos entre la Iglesia y Giovanni Pico della Mirandola, y que le costó la vida, en 1600, a Giordano Bruno. Es por ello que esta serie, verdadero testamento pictórico de Diego Quispe Tito, constituye un conjunto exótico e inquietante.

Inquietante por varias razones que sería largo enumerar. Sin embargo precisaremos aquí algunas de ellas. Recordemos por ejemplo que

el acucioso sacerdote jesuita Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), había transcrito una extensa y fundamental noticia —ya recogida anteriormente por el prolijo erudito y corregidor del Cusco Juan Polo de Ondegardo— que daba cuenta de la existencia de un sistema de *ceques* (líneas o rumbo en quechua) que, partiendo del templo del Sol, el Coricancha, se extendían como radios de una rueda hacia todos los extremos del Cusco. Este sistema constituía un complejo de adoratorios que se sucedían en cada uno de aquellos radios, estando cada una de esas *huacas* bajo la responsabilidad de una familia. No es este el lugar para extendernos acerca de las connotaciones que en simbología sagrada se desprenden de esta información por lo que sólo nos limitaremos a subrayar que este sistema debió tener vinculaciones evidentes con las concepciones astronómicas y astrológicas incaicas.

Recordemos que ese sistema partía del templo mayor del Imperio, en el cual se efectuaban permanentes y solemnes rituales a las divinidades celestes —el Sol, la Luna, el Rayo, las Pléyades, etc.—, que manifiestan la atención con que debieron seguir los fenómenos del firmamento. Asimismo, debemos relevar la existencia en el recinto del Coricancha del “altar mayor” cuyo diseño, disposición y figuras astrales trae la crónica de Juan de Santa Cruz Pachacútec Yamqui —*Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú* (1613)—, que ha suscitado la atención de estudiosos como Roberto Lehmann-Nitzche, Pierre Duviols y R.T. Zuidema, entre otros. No digamos nada de los observatorios estelares incaicos descritos por Polo de Ondegardo, Bernabé Cobo, Pedro Sarmiento de Gamboa, la *Relación anónima* y Garcilaso Inca de la Vega. En ellos, cuando entran en las explicaciones de los pilares o *sucancas* que se erigían en la ciudad sagrada, se nos revela el rigor y acuciosidad con que los quechuas estudiaron el “movimiento” del sol, los astros y las constelaciones que les permitieron determinar entre otras cosas los solsticios y conformar el calendario anual que regía las fiestas y las más importantes celebraciones del Imperio. El propio Garcilaso afirma que él conoció aquellas *sucancas* en su juventud. Finalmente es importante manifestar, como lo asevera R.T. Zuidema en *El Calendario Inca*, que es probable “que los incas tuvieran conocimiento de algún tipo de zodíaco con “mansiones lunares”. La información moderna sobre las constelaciones indígenas, recientemente coleccionada por Urten, arroja luz sobre este aspecto del problema”.

Toda esta información diseminada en relaciones, documentos y crónicas, nos confirma el gran interés que hubo en los siglos XVI y XVII acerca de estos temas en el Cusco, y que existía clara conciencia de que ciertos aspectos sustanciales de la religión inca, de su “idolatría”, estaban decididamente vinculados a las divinidades celestes. En ello insistieron los concilios eclesiásticos que, como hemos visto por la cita de Meléndez, convocaron capítulos dedicados a este asunto que, en verdad, era el crucial de la evangelización: la erradicación de las antiguas creencias que obstaculizaban tan seriamente la implantación de la fe de Cristo.

En este sentido, el tema del Zodíaco estaba centralmente ligado a las convicciones religiosas ancestrales, que se cruzaban en el peligroso terreno de la heterodoxia con ciertos planteamientos astrológicos de origen

occidental. Al fin y al cabo, recordemos que éste, el del Zodíaco, el de las Casas Astrales, fue uno de los símbolos más universalmente difundidos en diversas culturas. Es importante constatar cómo se encuentran en ellas la división circular en doce secciones o “casas”, y su relación con los siete planetas tradicionales. No olvidemos además, que el nombre de este símbolo circular proviene de la voz *zoe* que significa vida, y *diakos* que es rueda. Al fin y al cabo, también los incas dividían el año en doce meses —lo que explica con tanto detenimiento, entre otros, el cura Cristóbal de Molina, el cusqueño, en sus *Ritos y fábulas de los Incas* (c. 1572)— número que hacía pensar fácilmente a los astrólogos del Renacimiento en Cristo y los doce apóstoles como una manifestación simbólica del Sol y las doce casas zodiacales, lo cual en la Edad Media se manifestó en la leyenda del Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda (caballeros que eran por cierto doce, siendo la Mesa Redonda la rueda de la vida, es decir el Zodíaco, girando alrededor del Sol, que era el Rey...). Sería muy extenso detallar todo aquello que estaba en la atmósfera mágica, cabalística y simbolista del renacimiento, y que con seguridad repercutió en los espíritus más cultivados de los Andes, como lo demuestran algunos expedientes de penitenciados del Santo Oficio de la Inquisición. Pero lo explicado es suficiente para que no llame a sorpresa la existencia de esta serie del Zodíaco que fue encomendada a Diego Quispe Tito y que, estamos seguros, no constituyó un encargo inocente de segundas intenciones.

Presiento por ello que siendo probablemente una de las últimas obras del pintor indio —no muy apreciado, insisto, por el obispo Mollinedo y Angulo— si es que no fue la última de su excepcional carrera de pintor, él la efectuó con una sonrisa entre los labios; con aquella sonrisa plena de ambigüedades que esbozaban los más inteligentes del Renacimiento, es decir, los más lúcidos de una época que gustó de los enigmas; de la búsqueda de respuestas que lindaban en lo prohibido; de escabullirse de la mirada avispada, ácida y peligrosa de los familiares del Santo Oficio. Ambigüedades que tan bien delata esta serie, en la que a las ortodoxas imágenes cristianas se superponen las luminosas y transparentes esferas que encierran aquellos signos que remiten a conocimientos más antiguos que el cristianismo, y que pretenden transmitir una sabiduría y una comprensión del mundo que se remonta a los orígenes mismos de la humanidad.

Esta serie del Zodíaco es pues un testimonio plástico notable en el que se entrecruzan aquellas corrientes subterráneas del conocimiento que se disputaban hace cuatrocientos años el alma y el intelecto de los hombres que estaban empeñados en la búsqueda de la verdad.

Aries

San José y la Virgen en busca de posada. Lucas 2

En este lienzo vemos una bella perspectiva de algunas de las plazuelas del viejo Amberes con un pozo, carretas haladas por caballos, callejuelas, una iglesia con su torre y planta circular, una torre semiderruida y el característico paisaje de colinas. Pareciera impregnar el ambiente la estación otoñal, al propio tiempo que en el primer plano, hacia el lado iz-

quierdo, a la puerta de una posada apreciamos a San José y la Virgen hablando un burro que porta equipaje. Como otros cuadros, es en los personajes de la historia sagrada en donde Quispe Tito vuelca su atención y su estilo. En este caso, la pareja sagrada es de una gran calidad pictórica alcanzando a conmover al espectador que se compenetra fácilmente con esta escena en la que José indaga por algún lugar en el que la Virgen pueda descansar ya que tiene en sus entrañas al Salvador. Hay un muy especial tratamiento del maestro cusqueño de esta imagen de Nuestra Señora, en la que creemos adivinar la emoción que siempre suscita en el alma aborigen la Virgen encinta. En este óleo se muestra diestro su autor en la aplicación de las tonalidades, acentuando, sí, el matiz rojizo que es tan pronunciado en muchas de sus obras. Es muy importante destacar que al momento de la limpieza y restauración de esta tela se halló el nombre "Diego" debajo de la efigie de la Virgen. Este nombre debió preceder al apellido de Quispe Tito que posiblemente se desdibujó por pérdida de color, hace mucho tiempo. En la parte superior del lienzo está el símbolo de Aries. Asimismo, en la parte inferior se leen las dos líneas que corresponden al texto de Lucas 2.

Cáncer

El hombre que edifica un nuevo granero

Como en otros de la serie, en este lienzo se suceden también diversos planos. El principal está constituido por Cristo y tres de sus discípulos —en el lado inferior derecho—, a los que el Redentor explica la parábola que ilustra la pintura. Son muy destacables los rostros y nobles cabezas de los apóstoles que denotan gestos y expresiones respetuosas y atentas ante Jesucristo. El gusto por los árboles de copas abundantes —que expresa Quispe Tito en muchos otros cuadros—, lo lleva a ser cuidadoso en la pintura de las hojas, en donde muestra un pulcro realismo. Los personajes más menudos están dibujados con acierto, así como las actividades de la edificación del granero, el río y la ciudad que se aprecia al fondo. Está sabiamente acentuado en este lienzo el contraste entre la parte media superior y la inferior, marcando mediante las tonalidades de luz y sombra una serena y ordenada diferenciación. El signo zodiacal correspondiente está representado no por un cangrejo sino por una langosta de mar. A diferencia de todos los otros lienzos de esta serie, en éste no se incluye leyenda.

Leo

Parábola del Buen Pastor. Juan 10

Este es uno de los lienzos más hermosos. Cristo aparece en un primer plano bellamente cubierto con una túnica dorada y un manto rojo, sosteniendo sobre su hombro a una oveja, al propio tiempo que es seguido por un blanco rebaño de estos animales. En diversos recintos rústicos se aprecia a unos trasquiladores de lana y, como paisaje de fondo, destaca la esbelta silueta de las torres y los tejados de las casas de Amberes. El rostro de Cristo así como los del trasquilador y el hombre que está en la cumbre-

87. CANCER
El hombre que
edifica un nuevo
granero
Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo,
1.40 x 1.83 m.
Catedral del Cusco,
Cusco.





ra de la casa de madera, son de los más logrados de la serie. Es interesante destacar asimismo la maestría con que han sido dibujadas y pintadas las flores que aparecen al lado inferior izquierdo del cuadro, así como las ovejas que ponen la nota dulce y apacible a esta escena que representa al Buen Pastor. El signo correspondiente a este lienzo está representado por un león rampante dentro de una esfera.

Libra

La higuera estéril. Lucas 13

Lienzo claramente definido por los matices de color que diferencian a la mitad inferior del cuadro —de una tonalidad verde terrosa—, de la mitad superior impregnada de un color azul. En el lado inferior derecho se encuentra Cristo, que describe esta parábola a sus discípulos, siendo el tratamiento y disposición de los personajes el menos feliz del conjunto. Cristo está representado en una posición difícil y algo artificiosa, de tal manera que no se le aprecia el rostro. Sin embargo, es muy destacable la sabiduría con que Quispe Tito ha pintado las vestiduras de sus seguidores. Como en otros lienzos de la serie, es en estos conjuntos de personajes protagónicos donde vuelca el maestro cusqueño sus más altas cualidades. Son logrados también los campesinos que efectúan la recolección de fruta. Entre el conjunto de edificaciones que se aprecia —castillos, casas y caminos—, es curiosa la imagen de una torre que parece derrumbarse en la parte superior izquierda del lienzo. Como es habitual, el autor muestra una extremada sensibilidad y delicadeza en los amplios horizontes como éste, en que una amplia tonalidad azulina alegra la estación primaveral. Este óleo tiene una leyenda de Lucas 13 y, en la parte superior, el símbolo zodiacal representado por una balanza.

Scorpio

Parábola de los viñadores infieles. Mateo 21

Bastante ceñido al grabado original, apreciamos en esta tela el conjunto principal de personajes en el lado inferior izquierdo, compuesta por Jesús explicando el sentido y alcances de esta parábola. Importa detenerse en este conjunto: la imagen de Cristo es la más hermosa de la serie. Admiramos un rostro espléndido en su dibujo y expresividad, así como un magnífico escorzo de las vestimentas. Son también acertadas las figuras de los acompañantes así como las de los que componen las diversas escenas del lienzo. En el lado derecho apreciamos el apedreamiento y muerte del hijo de los siervos de un señor a manos de los viñadores que tienen la responsabilidad de labrar sus tierras. Como en los modelos flamencos, no faltan en este óleo las torres abandonadas en las que crecen plantas silvestres. En la parte media del cuadro vemos una aldea campesina, de las muchas que poblaban los campos de Flandes en el siglo XVI —época de los grabados originales—, de un aspecto muy similar al que tuvieron durante siglos en el medioevo. La presencia de las torres abandonadas son la evidencia de un gusto por el pasado clásico, que sustentaba las tendencias es-



88. LIBRA. La Higuera Estéril,
 Lucas 13
 Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
 Catedral del Cusco, Cusco.



VI TIFERVMI DOMINVS COLEM ELOCAT; ERGO FIE
NITIT OPORTINO AENAS PRO ERNCTIVS A NINO



téticas que alimentaba el renacimiento europeo en esa centuria. En este cuadro aparece extremadamente fuerte el contraste entre la luminosidad de la parte media superior —bañada por un brillante resplandor plateado— y la inferior con tendencia a las cálidas tonalidades rojizas y amarillas que destacan considerablemente la vida exuberante de la naturaleza en esta estación de las cosechas y el sol. En la parte superior se ve la imagen del escorpión, símbolo de esta casa y, en la parte inferior, el texto de Mateo.

Sagitario

Parábola de los invitados a la boda. Mateo 22

En este lienzo se aprecia una división de conjuntos por matices de color y disposición de planos entre la mitad izquierda y la derecha. En la izquierda contemplamos al rey de la parábola al lado de su hijo por quien, deseando agasajarle con un banquete por su boda, ha mandado invitar a sus conocidos. Estos, al no asistir al ágape, desencadenan la cólera del

89. y 90. SCORPIO. Parábola de los viñaderos infieles, Mateo 21
Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
 Catedral del Cusco, Cusco.

monarca que envía a su ejército a arrasarse a sangre y fuego la ciudad amurallada que se ve al fondo. Los detalles de esta narración se pueden apreciar en diversas partes del lienzo, como por ejemplo la mesa servida y el beneficio de una res, las tiendas del ejército que cercan a la ciudad y la humareda que surge de los incendios en las torres bombardeadas. Son por cierto muy correctas las figuras de los protagonistas, así como los de los demás personajes que desempeñan oficios muy diversos. Están efectuadas con gran calidad las edificaciones distribuidas entre el palacio del rey, la aldea próxima y la ciudad amurallada. Esta última tiene un aspecto de arquitectura de ensueño, irreal. Una vez más admiramos la belleza del celaje, y el firmamento azul, en esta ocasión cubierto por las volutas de humo de los incendios. El símbolo de esta casa zodiacal está representado en la parte superior por la imagen de un centauro disparando flechas con un arco. En la parte inferior se aprecia la leyenda del texto de Mateo.

Capricornio

La parábola del sembrador. Lucas 8

En este cuadro la presencia de Cristo predicando es más central. Se sitúa frente a tres personajes que escuchan sus palabras. Son imágenes de tratamiento correcto, pero no tan delicadamente logradas como en otros de la serie. Hacia la derecha vemos un terreno que está siendo cercado por unos trabajadores bajo la vigilancia de un señor vestido con la elegancia propia de un propietario flamenco del quinientos. Próximo al terreno se erige una torre de planta cuadrada. Al fondo se levantan colinas y acantilados, sobre los que se yerguen castillos. Al fondo se divisa lo que podría ser la vieja ciudad de Amberes y, en lontananza, las montañas que están sien-



91. SAGITARIO. Parábola de los invitados a la boda, Mateo 22.
Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



92. CAPRICORNIO. Parábola del sembrador, Lucas 8.
Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
 Catedral del Cusco, Cusco.

do envueltas por suaves nubosidades. Muestra, como todos los otros cuadros, un ambiente muy nórdico, definitivamente flamenco, como aquellos que gustó pintar en tantas oportunidades el gran maestro cusqueño. Toda la atmósfera del lienzo está impregnada de un clima otoñal en el que se ve los preparativos para el invierno: los campesinos reparan los cercos, afirman las estacas en el viñedo, acopian leña. Las nubosidades negruzcas anuncian frialdades y previsible tormentas. La sabia disposición del color alimenta la melancolía de esta época del año. En la parte superior se aprecia la imagen de una cabra, símbolo de esta casa zodiacal. Este lienzo, que los Mesa-Gisbert y Santiago Sebastián consideraban perdido, se encuentra en la catedral del Cusco.

Acuario

Huida a Egipto de la Sagrada Familia. Mateo 2

Este es uno de los lienzos más bellos de la serie. Diego Quispe Tito ha logrado reproducir en sus mínimos detalles los numerosos elementos que en él se aprecian. Ciudades, torres, murallas, casas, árboles deshojados, la hermosa y nevada montaña, así como el cielo invernal y el lago congelado, están impregnados de aquella atmósfera melancólica que nos transmiten los lienzos flamencos, aplicados a retratar esta húmeda y sombría estación de los Países Bajos. No cabe duda que en el tratamiento del paisaje en esta tela, Quispe Tito demuestra su admirable maestría en la reproducción del espléndido celaje naranja que impregna la nubosidad, y en el sabio dibujo de las ramas desnudas del árbol sobre aquél. Si bien en este lienzo el maestro cusqueño se ciñe al grabado que le ha servido de modelo, hay dos escenas en las que ha plasmado con mayor libertad su gusto: en el lado inferior izquierdo, en un pesebre, descansan la Virgen con el Niño Jesús y San José acompañados de un ángel. Este último personaje es espléndido por la calidad del dibujo de su rostro, la diestra aplicación de los colores y la ternura y fortaleza que de él emanan. La otra escena se desarrolla en el lado inferior derecho en el que se aprecia a la Sagrada Familia marchando hacia Egipto guiados por un ángel. Nuestra Señora, con el Niño en brazos y montando un borriquillo, está tocada con un sombrero gitano andaluz muy similar a los que luego usaron las indígenas del Cusco. Otro lienzo de regulares dimensiones. "La huída a Egipto", de la colección Celso Pastor de la Torre, está estrechamente vinculado a este del Zodíaco, pues representa una escena de composición muy semejante en la que la Virgen aparece tocada con un sombrero igual. En la parte superior de esta tela del Zodíaco se aprecia el símbolo de Acuario como un hombre barbado vertiendo agua de un recipiente dentro de una esfera transparente. En la parte inferior del lienzo se lee en dos líneas el texto de Mateo 2.

Piscis

La vocación de los Apóstoles. Marcos 1

En este lienzo Quispe Tito demuestra sus extraordinarias habilidades de dibujante y diestro colorista. Es una de las telas en las que, a pesar de seguir puntualmente a su modelo flamenco, alcanza a transmitir una atmósfera de poesía paisajística con seguras y sentidas pinceladas en aquél firmamento en el que parece iniciarse una borrasca. Como en otras obras suyas, se evidencia el gusto intenso del maestro en la ejecución de horizontes cargados de nubes desplazadas por los vientos invernales, y revueltas en vastos claroscuros. Muy correctas son por cierto las arquitecturas y la pulcritud del diseño de las naves acoderadas en uno de los muelles del que posiblemente es el puerto de Amberes. Pero lo más acabado del conjunto es la escena del lado inferior derecho, en la que admiramos una grácil figura de Cristo de perfecta composición en la bella cabeza y en el diseño del cuerpo, las manos, la túnica y el amplio movimiento del manto rojo. Sobre las aguas flota una embarcación en la cual se hallan tres apóstoles



93. ACUARIO. Huída a Egipto de la Sagrada Familia, Mateo 2.
Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
 Catedral del Cusco, Cusco.





94. y 95. PISCIS. La vocación de los Apóstoles, Marcos 1.
Diego Quispe Tito
 S. XVII (1681)
 Oleo sobre lienzo, 1,41 x 1,86 m.
 Catedral del Cusco, Cusco.

—entre ellos Pedro— que extraen una red de las aguas. Mostrando el característico realismo de su modelo flamenco, en la parte central del lienzo se ve los puestos de expendio de pescado, próximos al muelle, en los que se procede a eviscerarlos. Aparte de su indiscutible calidad técnica, este lienzo posee un gran valor documental, pues en él se encuentra la firma del maestro, y el año de su pintura, en la proa del casco del bote, que dice: *D. Diego Quispe Tito, 1681*. En la parte superior y central de este lienzo se aprecia el símbolo zodiacal de Piscis, compuesto por dos peces dispuestos en sentido contrario uno del otro. En la parte inferior está el texto correspondiente a Marcos 1.

ANGELES DEL PERU: UNA INDAGACION ICONOGRAFICA

Hemos de creer que los Angeles están allí, en números maravillosos e inconcebibles, porque el honor de un rey consiste en la gran multitud de sus vasallos ... más recuérdese que no debemos concebir como confusa su multitud: por lo contrario, entre estos espíritus se mantiene exquisitamente un orden encantador.

Ramón de Sabunde

*Teología Naturalis, sive
Liber creaturarum (1484)*

El tema de los ángeles ha tenido fortuna en la pintura virreinal peruana hasta el punto de haberse constituido en aporte iconográfico original la versión de los que cargan armas de fuego. Pintados individualmente o por series, como seres turiferarios o armados, portando banderas o instrumentos musicales, identificados por sus nombres y atributos, o en anónimos conjuntos, sus efigies ricamente engalanadas con trajes cortesanos y sombreros de plumas, son parte indelible de la vasta y hierática iconología que exornó y exorna los templos y conventos coloniales del Perú.

El origen y característica de su representación (*) hay que seguirlos en fuentes y motivaciones de variada índole, que encontraron feliz confluencia en la habilidad e imaginación de los artistas peruanos que plasmaron estas elegantes imágenes para satisfacer el gusto estético de su época, pero que también, y sobre todo, fijaron visualmente en las telas o muros prototipos de aquella "multitud innumerable de espíritus Angélicos que excede incomparablemente la multitud de todas las cosas visibles..." (Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo cathólico indiano*. Lima, 1598).

Desde el punto de vista formal, las imágenes de ángeles fueron relativamente frecuentes en la Europa medieval, habiendo conocido más tarde su representación individualizada un particular auge en Andalucía. Recordemos en estas líneas las imágenes de esta advocación realizadas por Juan de Valdés Leal (1622-1690); Bernabé de Ayala (1639-1698); Bartolomé Román (1596-1659) y Francisco de Zurbarán (1598-1664). Precisamente a Zurbarán se atribuye la serie de siete arcángeles del convento de La Concepción de Lima, siendo de Román el conjunto de siete de la iglesia de San Pedro de Lima.

Referencias muy anteriores a las mencionadas las hallamos en *Tesoros verdaderos de las Indias* (1681-1682) de fray Juan Meléndez, quien ponderando la obra pictórica del maestro italiano Mateo Pérez de Alesio en la iglesia de Santo Domingo de Lima, de finales del siglo XVI, menciona sus imágenes de ángeles y una compañía de "gallardos mosqueteros". El gusto por pintar ángeles no debió ser extraño a otros artistas de la época como Angelino Medoro. Si bien no se conoce de él ninguna obra de este tema, su connotado discípulo Luis de Riaño ha dejado un importante "San

96. ARCANGEL RAFAEL

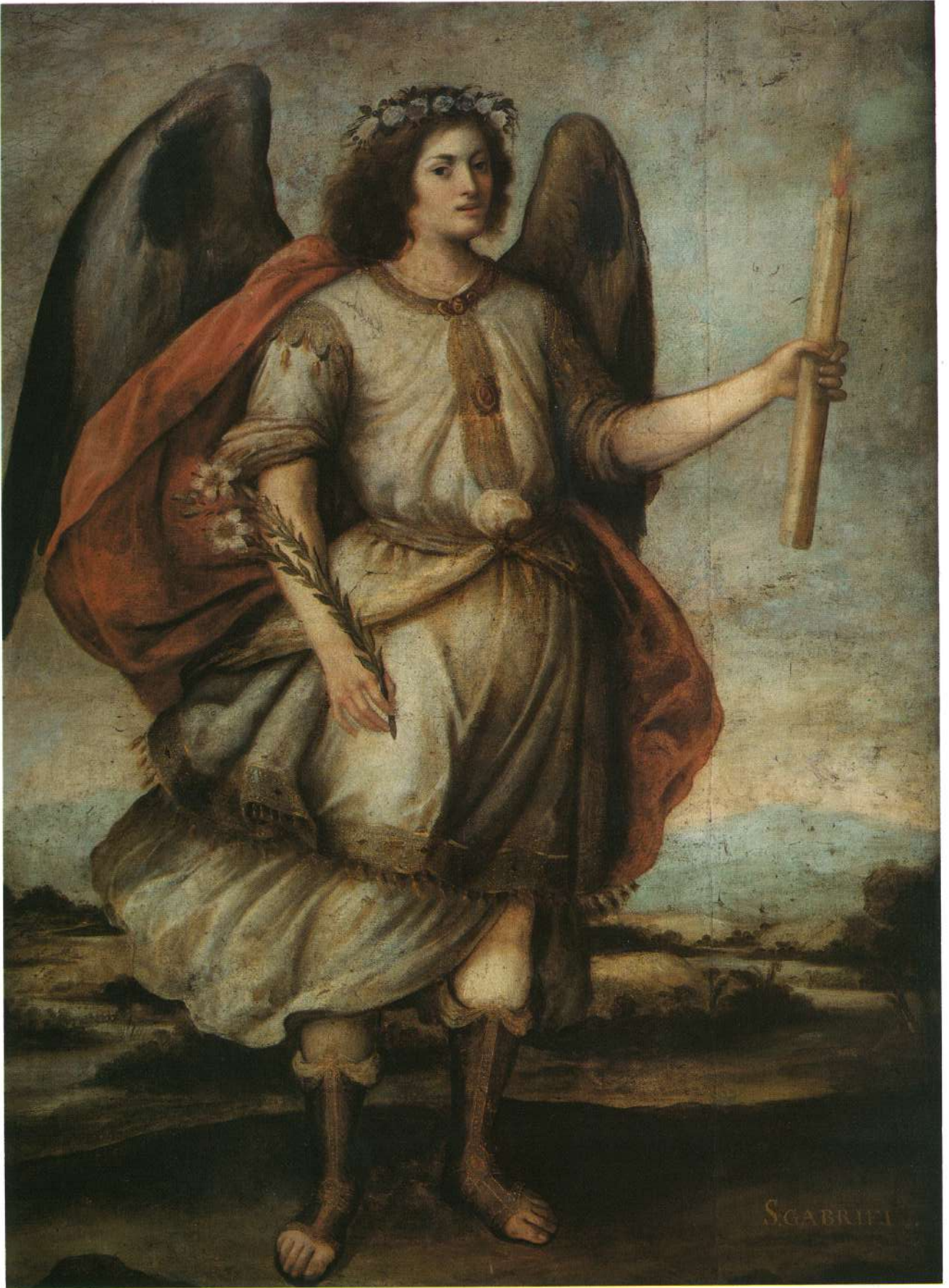
Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.97 x 1.44 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.





Miguel Arcángel” — fechado en 1628 — en la iglesia de Andahuallillas del Cusco.

A todo ello hay que agregar los grabados que circularon por el Virreinato del Perú, y que influyeron particularmente en el Cusco, con representaciones que fueron imitadas. Es el caso del grabado de Jerome Wierix que recoge la representación de siete ángeles hallados en la iglesia de Santa Ana de Palermo que inspiró —con los nombres incluidos— el óleo “La corte celestial” del beaterio de las Nazarenas del Cusco, y el de “Los siete arcángeles” que se halla en el Museo Pedro de Osma de Lima.

Respecto de sus vestimentas es importante destacar que también se les representaba con trajes femeninos, y ello se debió a que a esos seres incorpóreos se les concibió asexuados, y por lo tanto los atuendos no hacían referencia a sexo alguno. Sobre los que son retratados con trajes cortesanos —habitualmente los que portan armas de fuego—, creemos que en ello tuvo mucho que ver la connotación que tenían como “príncipes del cielo”. Para representarlos con el atuendo correspondiente a esta calidad, pensamos que los pintores virreinales se inspiraron en la vestimenta de los aristócratas y particularmente de quienes integraban la compañía de gentiles hombres de la guardia del Virrey. Esta compañía seguía al gobernante en las festividades públicas, se desplazaba por la Plaza Mayor y las calles principales de la ciudad, escoltándolo y resguardándolo, asistiendo a las grandes solemnidades religiosas que con pompa y suntuosidad se efectuaban en la capital del Virreinato. Una función similar les correspondía a los caballeros de las órdenes militares y la alta nobleza de la ciudad del Cusco, como lo apreciamos en la serie de los cuadros de la procesión del Corpus Christi, hoy en el Museo de Arte Religioso del Palacio Arzobispal de la ciudad imperial.

Debió ser tentador para aquellos artistas superponer en su imaginación aquel orden según el cual el virrey, suprema autoridad y representante directo del rey, estaba rodeado de su guardia armada, de la misma forma en que Dios estaba circundado por su “ejército celeste”, es decir, los ángeles alineados en sus diversas jerarquías. Hay que tener muy presente la considerable gravitación que tenía en esa época la idea según la cual este mundo, y el hombre en él, era un microcosmos, un reflejo o imagen, a escala menor, del macrocosmos —el universo todo— que incluía el ordenamiento de sus diversos elementos cuya exacta situación en cada “esfera” contribuía al mantenimiento de la armonía y el equilibrio mundial.

Fuera de las motivaciones conocidas ya estudiadas en otros ensayos —referidas a fuentes iconográficas, identificación de atuendos, ubicación de obras—, nos interesa destacar el hecho de que esta iconología de los angeles resulta inentendible, o a lo menos muy limitadamente comprensible, si sólo nos ceñimos, como ha sido habitual, a sus aspectos formales. Es imprescindible vincular el arte y sus contenidos a los pensamientos e intenciones de la época en que se produjo el hecho artístico, para ampliar considerablemente el horizonte de nuestra apreciación y la profundidad del análisis.

Desde el ángulo iconográfico debemos subrayar una consideración fundamental: la representación angelológica en los Andes surge y se

97. ARCANGEL GABRIEL

Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.95 x 1.45 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

expande a raíz de la poderosa importancia que concede el Concilio de Trento a la enseñanza de la fe mediante las imágenes. Esta consideración está expresamente tratada en la Sesión 25 de este gran Sínodo, sesión dedicada a la “Invocación, veneración y reliquias de los santos, y a las imágenes sacras”. El meollo de su ordenanza, que tanta gravitación tendría en el arte americano colonial, es aquella parte del texto que dice: “... las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente en las iglesias, y que se les debe rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en si mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas la fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan...”. Y más adelante leemos: “... deben los obispos enseñar que por medio de la historia de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras representaciones, la gente se instruye y se forma en los artículos de la fe, que se deben tener siempre en mente y sobre los que se debe reflexionar constantemente...”. Finalmente ordena que “... si a veces pasa, cuando se trata de ayudar a los analfabetos, que las historias y narraciones de la Sagrada Escritura se representan y exhiben, se debe instruir a la gente que no por eso se representa en pintura a la divinidad como si se la pudiera contemplar con ojos corporales o expresar en colores y figuras...”

Importa traer aquí a colación que el rey Felipe II ordenó a sus virreyes de las colonias americanas que procedieran a difundir los decretos del Concilio de Trento, orden regia que se aplicó en el virreinato del Perú entre 1565 y 1566. De esta forma esas ordenanzas acerca de la enseñanza visual se incluyeron de inmediato en el Sínodo Quitense (1570), en cuyas *Constituciones para curas de indios* se dice que las “imágenes es una manera de escritura que representa y da a entender a quien representa y que las an de tener en mucha veneración a quando rrezaren a las ymagenes que pasen adelante con el entendimiento a Dios, a Santa María y a los santos, como lo a declarado el Sancto Concilio tridentino...”.

De forma similar el Segundo Concilio Limense (1567), y el Tercer Concilio Limense (1582-1583), encauzaron esos mandatos, en particular este último que ordenó que “... esta nación de yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del summo Dios con las ceremonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren mucho los obispos y también en su Santo los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre...”.

Estos eran entonces los mandatos que tenían que ejecutar los evangelizadores, en particular las órdenes misioneras franciscanas, dominica y agustina. Ello se canalizó fundamentalmente a través del arte dirigido a engalanar las iglesias con aquel gran aparato que gustó tanto al renacimiento latino y que llegó a tener tan lujosa exuberancia con el barroco.

En lo concerniente a los ángeles no debemos dejar de mencionar la intensa actividad de la Compañía de Jesús: religiosos de esta regla, como el ilustre historiador Joseph de Acosta y los quechuistas Alonso de Barzana y Blas Valera, intervinieron en el Tercer Concilio Limense en

98. ANGEL DE LA GUARDA
Bartolomé Román
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.91 x 1.39 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



tanto que vanguardia de la Contrarreforma en el Viejo y Nuevo Mundo. Los jesuitas fueron los que intensificaron la devoción al Ángel de la Guarda que tanta acogida tuvo y que se respaldaba en menciones del Antiguo Testamento en Lot (*Génesis, 19*), en Ismael (*Génesis, 21*) y en Jacob (*Génesis, 48*). El profundo arraigo de esta devoción angelológica explica la presencia en San Pedro de Lima de la magnífica serie de Bartolomé Román, y la difusión del tema en muchos otros monumentos de esta orden en el Virreinato. Precisamente, ese afán por atraer a los naturales a la fe mediante el atractivo que en ellos ejercían las imágenes, hizo que los jesuitas del Perú solicitaran insistentemente a sus superiores de Roma el envío de pintores de calidad. Los hermanos Bernardo Bitti y Diego de la Puente fueron así los máximos exponentes de este programa que ha dejado su impronta decisiva en la implantación en el Perú del manierismo y el tenebrismo. Concluiremos por ahora nuestra referencia a los jesuitas señalando un último punto: el impulso que dieron a la difusión de las imágenes a través de la imprenta. Para ello contaron con el impresor piamontés Antonio Ricardo, protegido por la Compañía, que realizó en Lima, en 1584, el primer libro de América meridional: el *Catecismo y doctrina cristiana*, en edición trilingüe, elaborado por mandato del Tercer Concilio Limense.

Otro aspecto que debemos señalar, y sin el cual carecería de contenido conceptual toda consideración sobre esta materia, es la visión que acerca de la organización del universo tenía un hombre cultivado de los siglos XVI y XVII. En el caso particular de los ángeles, los religiosos con alguna educación estaban informados de las propuestas de la organización celestial que se encontraban en tratados clásicos. El más célebre de ellos era *De coelesti hierarchia*, texto del siglo VI d. C. atribuido al Pseudo Dionisio Areopagita. En él se hace una detenida digresión acerca de los ángeles, su origen, su naturaleza, sus funciones y su jerarquía que tuvo influencia durante varios siglos. Según el Pseudo Dionisio existen nueve categorías divididas en grupos de tres cada una: el primero de estos grupos es el compuesto por los serafines, querubines y tronos; el segundo por dominaciones, virtudes y poderes, y el tercero por principados, arcángeles y ángeles. Por cierto, otros autores distinguidos de la Iglesia –San Gregorio el Grande, San Ambrosio, San Isidoro– de Sevilla adelantaron otras listas con pequeñas variantes en la disposición.

Para seguir el pensamiento del Pseudo Dionisio hay que tener en cuenta las consideraciones de la ciencia desarrollada en Bizancio y en Atenas, donde la Academia y el Liceo mantuvieron una influyente presencia en el conocimiento hasta que fueron clausurados en el 529 d.C. por Justiniano. En estas primeras centurias de la era cristiana circulaba la teoría según la cual el universo estaba constituido por nueve esferas concéntricas. En la primera estaba la Luna, en la segunda Mercurio, en la tercera Venus, en la cuarta el Sol, en la quinta Marte, en la sexta Júpiter, en la séptima Saturno, la octava esfera transportaba las estrellas fijas –*Celum Stellarum*–, y la novena estaba constituida por el *Primum Mobile*.

Estas nueve esferas eran impulsadas por motores que para Platón y Aristóteles debían ser de carácter más noble y espiritual que las propias esferas. Ya Platón había planteado en el *Timeo* que había una jerar-



99. ARCANGEL GABRIEL

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.00 m.

Museo Nacional de Historia, Lima.

100. ARCANGEL

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.87 x 1.06 m.

Banco de Crédito del Perú, Lima.







101. ARCANGEL URIEL

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.48 x 1.00 m.
Museo Nacional de Historia, Lima.

quía de espíritus que se encargaban de ello. El Pseudo Dionisio (que posiblemente fue discípulo de Proclo (412-485), último filósofo pagano distinguido de Bizancio) identificó los espíritus platónicos con los seres angélicos de los que hablan las Sagradas Escrituras. De esta forma sus nueve órdenes de ángeles son las que gobiernan las nueve esferas celestes. El Pseudo Dionisio tuvo una enorme influencia, acrecentada por el hecho de que por muchos siglos se le identificó con Dionisio el Areopagita, el ateniense convertido por San Pablo. El emperador bizantino Miguel remitió copia de las obras del Pseudo Dionisio al emperador de Occidente Luis el Piadoso en el 827. Tanto los escritos del Pseudo Dionisio como las obras de Aristóteles y de los neoplatónicos, junto con la Biblia, fueron parte fundamental del saber medieval.

En estas especulaciones no faltaban las teorías que vinculaban a cada uno de los siete arcángeles con los planetas, y ello se desprendía de esa concepción tan arraigada de que estos seres eran los “gobernadores” de los siete cielos. Estos gobernadores, al dominar el movimiento de los planetas en sus órbitas, tenían como misión preservar el orden celeste, tal como lo asevera, por ejemplo, Dante Alighieri en *El Convite*.

Dentro de esta concepción del universo, las jerarquías celestes componían el penúltimo eslabón de la cadena que se iniciaba en los cuatro elementos —fuego, aire, agua y tierra— que ascendía en complejidad a través de seres y objetos de la creación —minerales, plantas, animales— hasta llegar al hombre. Por cierto que allí no concluía la cadena: entre el hombre y Dios estaban los seres celestes incorpóreos, que, como su nombre de origen griego lo indica —*ankkelos*— eran los mensajeros entre la divinidad y la humanidad.

Respecto de la individualización de los ángeles, en las Sagradas Escrituras sólo se menciona explícitamente por sus nombres a tres: Miguel “¿quién como Dios?”; Gabriel “Dios es mi fortaleza” y Rafael “Dios sana”. Estos son entonces los estrictamente canónicos. Respecto a Uriel “fuego de Dios” este es mencionado en II Esdras, habiéndose incorporado por tradición a los tres anteriormente mencionados. Respecto de la existencia de un grupo de siete arcángeles, éstos aparecen en Tobías (12:15), allí donde se dice: “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada en la Gloria del Señor”. Hay también menciones a grupos de siete ángeles en el Apocalipsis.

A pesar que en los textos sagrados se recoge exclusivamente los nombres antedichos, la proliferación de otros ha sido extraordinaria en su número debido a la aparición, desde el medioevo, de tratados mágicos que pretendían conocer aquellos nombres. Ello tenía un sentido preciso: el conocimiento de los nombres permitía que fuesen evocados para atraer sus energías benéficas. Esta intención está implícita en Giovanni Pico della Mirandola cuando asevera en sus *Conclusiones magicæ* que “la magia natural al hacer salir a la luz los lugares donde están ocultos los poderes esparcidos y sembrados en el mundo por la amante diligencia de Dios, más que hacer prodigios, sirve eficazmente a la naturaleza, hacedora de prodigios”.

En diversas épocas aparecieron escritos dedicados al tema como el *Llibre dels Angels* (1392) del franciscano Eiximenis, y en el seno de los

102. ARCANGEL ARCABUCERO

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 0.90 x 0.80 m.

Museo Nacional de Historia, Lima.



judíos españoles el *Sepher Yetzirah* y el célebre *Libro de Raziel*, escrito entre los siglos III y IV d.C., pero muy aumentado posteriormente. En éste se cuentan alrededor de setecientos ángeles. Ya en el siglo XVI apareció un título muy importante del franciscano veneciano Francesco Giorgi, *De harmonia mundi totius* (1525), autor que creía que los ángeles estaban muy cercanos y que podían ser aproximados aún más merced a la práctica de la Cábala. Podríamos incluir también otros tratados como *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* (1619) de Juan Valentín Andreas, cuya ciudad ideal incluía un ministerio de los ángeles; *De occulta philosophia* (1529), de Enrique Cornelio Agripa, quien fue secretario de corte de Carlos V y médico de Luisa de Saboya; y *Musurgia Universalis* (1650) del jesuita Atanasio Kircher, director del Museo de Antigüedades Vaticanas. Como podemos apreciar por la sólo mención de estos pocos textos, la angelología mereció la atención permanente de autores de muy diversos orígenes y posiciones.

En lo referente al tratamiento iconográfico peruano de los ángeles adelantaremos algunas consideraciones sobre las series más originales: la de los ángeles armados. Creemos que su representación estuvo estrechamente vinculada a la aseveración del Antiguo Testamento donde se menciona a Yaveh como Señor de los Ejércitos, y en particular aquel pasaje del profeta Isaías (40:26) en el que éste exclama: “Alzad a lo alto los ojos y ved: Quién ha hecho esto? / El que hace salir por orden el ejército celeste / y a cada estrella por su nombre llama”. No nos cabe duda de que los párrocos de indios, en aplicación de los decretos tridentinos, han debido fijar el programa iconográfico que sugería este texto en la forma de los ángeles armados que tanto éxito alcanzaron en la plástica andina. No se nos escapa asimismo que existe correspondencia e íntima afinidad entre las armas de fuego que portan estos ángeles, y su ubicación en el empíreo, término que significa precisamente fuego, es decir, el lugar donde está la perfección suprema.

Ahora me permitiré remitirme a una versión nativa que señala caminos que evidencian que en el Perú antiguo también hubo la percepción de seres afines a los de la tradición judeo-cristiana. Leemos en la crónica anónima, *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú* (finales del siglo XVI), atribuida a un jesuita, lo siguiente: “También dijeron que el gran *Illa Tecce Viracocha* tenía criados invisibles, porque al Invisible le habían de servir invisibles. Dijeron que estos criados fueron hechos de nada por la mano del Dios *Illa Tecce*, y que dellos unos permanecieron en el servicio suyo, y a estos llamaron *Huaminca*, soldados y criados leales y constantes —ángel bueno, miles coelestis— Hay *kuaypanti*, hermosos, resplandecientes”.

Como se puede apreciar, la versión de seres incorpóreos que sirven a la divinidad, y que son *soldados, miles coelestis*, como lo subraya el mismo autor anónimo, no fue en la región andina exclusividad de la tradición occidental. Al fin y al cabo, vestigios de seres alados en las culturas prehispánicas del Perú los hallamos en varias fuentes iconográficas, bastante alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio como son los seres alados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco y los de las telas de Paracas-necrópolis. Pero todo ello lo mencionamos por ahora a modo de información y sugerencia.

103. ARCANGEL MIGUEL
Anónimo
Pintura Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.43 x 1.00 m.
Museo Nacional de Historia, Lima.

Queden aquí estas líneas prologales a un estudio de mayor aliento. Estudio que tiene por delante vastos horizontes que corresponde investigar a disciplinas que desbordan los predios de la historia del arte; disciplinas que deberán vincular entre sí esenciales vivencias del Perú antiguo, y del Perú cultural y espiritual de los siglos XVI y XVII.

Bibliografía:

(*) En lo concerniente a antecedentes, relación de obras, comentarios a las mismas y análisis de algunos aspectos específicos acerca del tema de los ángeles en la pintura virreinal peruana, recomendamos los siguientes estudios:

BERNALES BALLESTEROS, J.: Comentarios a obras en el catálogo de *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*. Lima, 1985. Pp. 134-147.

GISBERT, T.: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1980. "The Angels", en *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal painting of Perú and Bolivia*. New York, 1985. Pp. 58-63.

MESA, J. de; GISBERT, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 volúmenes, Lima, 1982. "Las series de ángeles en la pintura virreinal". En *Revista Aeronáutica*, N.º. 31. La Paz, 1976. Pp. 60-66. "Los Angeles de Calamarca". La Paz, 1983.

HERZBERG, J.: "Angels with guns. Images and interpretation". En *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels on Viceregal painting of Perú and Bolivia*. New York, 1985, Pp. 64-75.

104. ELIEL – Arcángel Arcabucero

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.69 x 1.08 m.

Museo de Arte, Lima.





Los Signos del Zodíaco de los Bassano

Juan Manuel Ugarte Eléspuru

LA SIMBOLOGIA ZODIACAL, SUS RITOS y representaciones en el arte son tan antiguos como la civilización universal. El zodiaco es definido por el diccionario de la Lengua Española como: “Zona o faja celeste por el centro de la cual pasa la Eclíptica (círculo máximo de la esfera celeste, que en la actualidad corta al Ecuador en ángulo de 23 grados y 27 minutos, y señala el curso aparente del Sol durante el año)”. Tiene de 16 a 18 grados de ancho total, indica el espacio en que se contienen los planetas que sólo se apartan de la Eclíptica unos 8 grados y comprende los doce signos, casas o constelaciones que recorre el sol en su curso anual aparente, a saber: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis. Estos signos reciben los nombres de las doce constelaciones mencionadas que se encontraban en esos lugares del espacio en el tiempo del astrónomo griego Hiparco (II a.C.). A cada estación del año corresponden tres signos del zodiaco.

Es sabido que los signos están representados, para identificarlos gráficamente, por imágenes de algún modo relacionadas con su nombre. Aries rige del 21 de marzo al 20 de abril y es un carnero; Tauro, abril y mayo, es un toro; Géminis mayo-junio, dos gemelos; Cáncer, junio-julio, un cangrejo; Leo, julio-agosto, un león; Virgo, agosto-setiembre, una sire-

na; Libra, setiembre-octubre, una balanza; Escorpio, octubre-noviembre, un escorpión; Sagitario, noviembre-diciembre, un centauro arquero; Capricornio, diciembre-enero, un chivo mítico con cola de tridente; Acuario, enero-febrero, un aguador; y finalmente Piscis, febrero-marzo, dos peces contrapuestos y superpuestos. De este modo queda el tiempo circular formando un anillo de emblemas cuyo significado e incidencia se relaciona con el destino de la humanidad desde la edad antigua, pues se supone que entre el macrocosmos sideral y el microcosmos terrenal, existe correlación de dependencia. "Como es arriba, es abajo", según afirmación de Hermes Trismegisto (nombre que daban los griegos al dios Thot). Desde la más remota antigüedad la influencia de los astros está implícita en las especulaciones astronómicas, que en su inicio como ciencia estuvo muy vinculada a la astrología, las prácticas adivinatorias y las actividades religiosas. Así ocurrió en la cultura y los ritos caldeo-babilónicos y también en Egipto, y su testimonio ha llegado hasta nosotros en los jeroglíficos tallados en los muros del templo de Athor, en el alto Egipto, y en el bajo Egipto en el templo de Osiris construido en tiempos de Cleopatra, es decir al final de la época helenística. Fue Hiparco el que los llamó tal como ahora los conocemos, pero en otras regiones del mundo antiguo como el Asia Menor, figuran en el culto de Dionisos, dios de las cosechas y la fertilidad de los campos; en el mundo persa, en el culto de Mitra Taurótono. Luego, en Roma formó parte importante como herencia helenística, en la Teúrgia (especie de magia de los antiguos gentiles mediante la cual pretendían tener comunicación con sus divinidades y operar prodigios), y en los cultos esotéricos como el "orfismo", de presencia tan determinante en la alta intelectualidad romana.

A lo largo de la Edad Media, tan supeditada al dogma cristiano, los signos persisten, y los doce emblemas figuran en los capiteles de las catedrales románicas y en las ornamentaciones de las góticas, generalmente en medallones circulares en las impostas, sobre los portales.

Curiosamente los signos del zodiaco en interpretación emblemática propia, aparecen también en los calendarios aztecas, lo que no dejó de sorprender a los españoles cuando llegaron a México.

El Renacimiento fue proclive a los temas de herencia greco latina, sin parar mientes en sus implicancias paganas. Esta época frecuentó asiduamente este tema, sobre todo en la pintura, liberándose de la mitología astrológica, pero conservando las denominaciones para la exploración sideral. En cuanto a las representaciones plásticas, las relacionó con las secuencias de las estaciones, y el curso de los meses en el calendario, más que a los antiguos ritos. Es así que generalmente trataron el tema los pintores que se ocuparon de las representaciones del Zodiaco, tanto en las series de "Las Cuatro Estaciones", como en las de "Doce Meses", describiendo las condiciones climáticas y las labores agrícolas de cada estación. Posterior al manierismo de mediados del siglo XVI en Italia, se impuso una moda popular que sustituyó al modo aristocrático anterior. Los temas fueron de carácter campesino, rural o bucólico. Durante el barroco, es decir en los siglos XVII y XVIII, la representación zodiacal ya no se estila, salvo la alusión al tema y también a los ritos, en la literatura esotérica. En el si-

106. ARIES

Taller de los Bassano

S. XVI

Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.

Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

glo XIX sólo persiste en la terminología astronómica. Las artes ya no la invocan, quedando su uso tan sólo en la astrología adivinatoria y en el anecdotario caracterológico y temperamental.

En el Museo de Arte religioso de la Catedral de Lima hay doce pinturas al óleo de regular tamaño, que tienen unidad temática, y que conforman una serie, "Los Signos del Zodíaco", atribuida al taller de la célebre familia de pintores italianos de la escuela veneciana: los Bassano.

La atribución genérica al taller de los Bassano, sin discernir a cual de ellos pudiera pertenecer una u otra pintura de la serie —pues evidentemente han intervenido varias manos— obliga a analizar cada cuadro para establecer su posible autoría.

LOS BASSANO

¿Quiénes fueron y qué papel jugaron en la creatividad de la Italia post-renacentista?

En Bassano, pequeño pueblo de la zona veneciana, nacieron y se criaron los Da Ponte, notable familia de pintores que adoptaron como



nombre artístico el de su tierra natal. El primer Da Ponte pintor del que hay noticias, es Giovanni, llamado también de Santo Stéfano (1385-1437).

Formado en Florencia como discípulo de Bufalmalco, se le considera como el probable origen de la familia. Pero el fundador de la dinastía artística fue Francesco, llamado "El Viejo" (1470-1541), que se inició en Venecia en el taller de otra célebre dinastía de pintores: los Bellini. De él se conserva una "Primavera en el Museo de Avignon" en Francia, que seguramente formó parte de una serie de "Las Cuatro Estaciones", tema que con variantes diversas cultivaron con frecuencia sus descendientes inmediatos.

A Francesco le siguió Jacobo (1510-1592), quien también fue llamado "El Viejo" por sus hijos, todos ellos pintores. Como su progenitor, se formó primero en Bassano, luego en Venecia al lado de Bonifazio y finalmente con el insigne Tiziano. A la muerte de su padre, Jacobo asumió la dirección del taller en la villa natal, fundando una escuela que alcanzó gran nombradía, tanto así que el Veronés le confió la formación de su propio hijo Carletto. Allí se formaron también sus cuatro hijos: Francesco, Gianbattista, Leandro y Girolamo. Tanto en Bassano como en Venecia, la fama de Jacobo, que trabajó durante periodos alternos en ambos lugares, fue extensa. Luigi Lanzi, en su "Historia pictórica de Italia", al tratar sobre la pintura en Venecia durante el Renacimiento, afirma que Jacobo también trabajó algún tiempo en la Corte Imperial de Viena. De su obra conocida destacan "Las Cuatro Estaciones", que trató repetidas veces en réplicas o variantes. De estas series la más conocida es la que se conserva en el museo de Rouen en Francia, pero todas alcanzaron mucho éxito por lo que las réplicas realizadas más por razones mercantiles que creativas, abundan. Otro tema muy repetido fue "La entrada de los animales en el arca de Noé". El cuadro más conocido sobre este tema se encuentra en Glasgow-Escocia. En Lima hay uno, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, que perteneció a la colección de Manuel Ortiz de Zevallos.

El cuarto miembro de la célebre familia es Francesco (1549-1592), a quien se le apoda "El Joven". Radicó en Venecia y la primera obra que se le conoce es de 1574. Estuvo, según Lanzi, muy ligado al taller del Veronés, de quien se dice le ayudó en algunas composiciones que pasan por ser sus obras. Francesco fue el más notable y dotado colaborador de su padre en los trabajos que éste realizó en Venecia en el Palacio de los Dogos.

Le sigue Gianbattista (1553-1613). Este parece que fue el menos artista de los hijos de Jacobo, al lado del cual trabajó toda su vida.

El tercero de los hijos, Leandro (1557-1662), radicó definitivamente en Venecia a la muerte de su padre. Alcanzó fama como retratista de los Dogos y se sabe que terminó algunas obras dejadas inconclusas al morir su hermano Francesco. Se afirma que trabajó también algún tiempo en Praga, en la corte del emperador Rodolfo II, monarca conocido por su protección a las artes, así como por su afición a los temas esotéricos, la astrología y sus extravagantes ideas filosóficas. Leandro fue elevado al rango de Caballero en Venecia por el Dogo Marino Primani.



107. TAURO
 Taller de los Bassano
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.10 m.
 Museo de Arte Religioso,
 Catedral de Lima, Lima.

El último hijo, Girolamo (1566-1621), estudió medicina en Padua, pero prefirió dedicarse a la pintura, trabajando al lado de su ilustre padre. Se conocen como de su creación varias obras dispersas en los alrededores de la Villa de Bassano; una "Adoración de los pastores" en el Museo de Viena, lo que hace suponer que acompañó a su padre durante su estancia en la corte de aquella ciudad. Y en la Galería Brera de Milán, "Los Discípulos de Emaús".

Hay otro Bassano de nombre Césare, nacido en Milán en 1581, que ejerció el oficio artístico de grabador al buril. No se sabe si fue familiar de los Da Ponte, pero tuvo estrecha relación con ellos y reprodujo en grabado muchas de las obras de Jacobo.

La Serie de los Signos del Zodíaco

Se ignora cuándo y cómo esta serie vino a nuestra capital. Debió pertenecer a alguna colección privada limeña que fue donada al arzobispado. En Lima hubo en el pasado varias colecciones de pinturas importantes. La más notable de las postrimerías del siglo XVIII, fue la del marqués de Santa María, que tuvo fama de poseer originales de Rafael y otros grandes maestros.



Fue también colección importante la del marqués de Valleumbroso, que poseyó además una gran biblioteca.

Figuran registrados en el Archivo de Indias de Sevilla y en los protocolos de los legados testamentarios de Lima, dos cuadros de Velázquez, seis del Greco, así como Zurbaranes, Murillos y otros grandes maestros del arte universal. Se nombran los autores, pero no se describen las obras ni se anotan las dimensiones, de modo que es difícil localizarlas y determinar si aún permanecen en Lima.

En el siglo pasado hubo también en nuestra ciudad coleccionistas como José Dávila Condemarin (1779-1882), político y erudito trujillano que desempeñó altos cargos públicos, siendo su labor más notable la de organizar el servicio de correos e introducir el uso de los sellos postales en 1849. Entre su importante colección de obras de arte y antigüedades tenía ceramios mochicas que a su muerte fueron destruidos por sus hijas solteras y beatas "porque eso era obra del demonio". Otro coleccionista fue el notable historiador Pedro Dávalos y Lissón (1863-1942). Debieron haber muchos otros, pero de menor talla, entre los que seguramente debió estar el primer propietario de la serie del Zodíaco. Queda por último la posibilidad de que fueran de la colección más notable de todos los tiempos en el país: la de Manuel Ortiz de Zevallos, acaudalado caballero, descendiente de una de las familias limeñas de mayor linaje, que reunió en su residencia de Lima, el Palacio de los Marqueses de Torre Tagle, una colección de más de 800 pinturas según el catálogo que el mismo propietario editara en 1899 (Lima, imprenta Universo, de Carlos Pince, calle del Correo Nuevo N.º. 48). Se registran en él 880 obras calificadas y clasificadas por el pintor y arquitecto alemán Bernardo María Jeckel, quien pintara una decoración al fresco en el panteón de Roma. En dicho catálogo el pintor español Julián Oñate comenta la clasificación de Jeckel, la que parece aludir, prodigando elogios, pero alegando falta de tiempo para un juicio más detallado. La nómina de autores es de muy alta categoría y numerosa, constando en ella obras de los más grandes maestros europeos de todas las escuelas importantes: España, Italia, Flandes, Holanda, Inglaterra y Francia, en las cuales está la abrumadora presencia de no menos de 2 Van Dyck, 20 Rubens, 11 Velázquez, 6 Zurbaranes, 10 Murillos, 4 Leonardos, 2 Miguel Ángel, etc.

Figuraron en esta colección, según el catálogo mencionado, no menos de 8 Bassano, todos ellos atribuidos a Jacobo. De éstos es el "Noé y su familia embarcando a los animales en el Arca", que pende en un salón del Palacio de Torre Tagle. En cuanto a los otros siete trataban de temas religiosos sin relación temática con el Zodíaco; tampoco aparece en la numeración del catálogo ninguna obra que haga pensar en que la serie de la Catedral, haya estado en aquella colección. Sólo hay un cuadro que se titula "El Verano" del que Jeckel dice: "este cuadro completa la colección de las "Cuatro Estaciones", sin embargo en el catálogo no hay ningún otro lienzo que se refiera temáticamente a las otras tres estaciones restantes. La serie del Zodíaco de la Catedral está allí y hay que establecer, por lo menos conjeturalmente, la autoría probable o cierta, analizándola estilísticamente según la secuencia zodiacal.

Cabe mencionar que todos los cuadros llevan en la parte superior un medallón circular con la figura alegórica del signo que se represen-

108. VIRGO (Detalle)
Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

ta, los que parecen haber sido sobrepintados posteriormente ya que no guardan relación estilística ni nivel de factura con las pinturas. Estas deben haber sido recortadas para adaptaciones de ubicación o colocación de marcos, pues hay algunas en las que se ven personajes fragmentados en los extremos laterales y alguno tan sólo muestra los brazos, manos y piernas, lo que es inconcebible en una composición.

Primer Signo: Aries

Este lienzo se compone de un paisaje horizontal en el que se advierten cinco personajes en un primer plano, dos en un tercer plano y como fondo un río menor que desemboca en uno mayor que tal vez sea un estuario en el que aparecen fondeadas varias naves. A lo lejos vemos una ribera en la que se alza una ciudad portuaria. En el centro del primer plano aparece un personaje con atuendo señorial que observa las labores de tres labriegos; inmediatamente detrás está sentado un palafrenero sujetando la cabalgadura del señor que ahora se observa semi cubierta por el terreno y el río, pero que a causa de la cristalización de la pintura al óleo ha vuelto a aparecer denunciando su primitiva presencia. El fondo con arboledas y lejanías es diáfano, y el cielo nuboso y cubierto. Un árbol desnudo sugiere el final del invierno.

Por el estilo y la coloración se trata de una pintura de la escuela veneciana de finales del siglo XVI, lo que se corrobora con la vestimenta que luce el caballero y la actitud del labriego de la derecha, en posición de hundir la azada en tierra, muy vista en los cuadros del Tintoretto y del Veronés. Aunque este óleo parece de Francesco, el diseño vigoroso, los empastes acentuados y el excelente paisaje muestran las características del estilo de Jacobo, exceptuando la distribución de los personajes que éste solía agrupar en un primer plano.

Segundo Signo: Tauro

No cabe duda que Leandro es el autor de esta pintura, pues no hay nada del vigoroso y rotundo estilo del padre ni de su hijo Francesco; tampoco de su temática preferentemente de carácter popular en los asuntos profanos. Aquí los personajes están vestidos a la moda de transición entre los siglos XVI y XVII, en una atmósfera aristocrática y cortesana. En cuanto al paisaje, sólo en el cielo se asemeja a los otros de la serie. El grupo de damas que tocan instrumentos musicales como la viola de gamba y la de amore es muy veneciano, lo mismo que el flautista que las acompaña. El cuadro pudo ser pintado en Praga, cuando el autor participaba de la suntuosa vida cortesana. El geométrico jardín encuadrado entre pabellones sobre cuyas balaustradas las musas gesticulan elocuentes, y el arco de estilo es lugar propio de Venecia, en donde el espacio terrestre siempre fue reducido.

El diseño es más detallista y preocupado por describir efectos secundarios, como los jarrones con flores, el exótico mono comiendo fruta y hasta ese toro que embiste a despavoridos servidores.



Tercer Signo: Géminis

Este cuadro si no fuera por las vestimentas, parecería del siglo XVIII, por ese aire de *plaisirs champêtres* que representa; pero debió ser común en la Venecia del Renacimiento y el Barroco, pues Rubens que estuvo en Mantua por esos años iniciales del siglo XVII, en la corte del duque Francesco, pintó escenas inspiradas en esa vida señorial y de galantería bucólica. Leandro vivía en Venecia en esos primeros años del siglo XVII, y de ese tiempo es la moda de los personajes aquí pintados. El paisaje es de horizonte medio, pero la arboleda se eleva hasta tocar el límite superior. Representa la entrada del verano en que la espléndida naturaleza verdea, propicia al regocijo campestre y galante de los señores. La plebe apenas aparece representada por servidores o músicos del séquito. Sobresale el grupo de los jinetes, damas y caballeros, y el palafrenero del lado izquierdo sujetando a los perros de caza. Es muy acertada la pintura de árboles y plantas, y pintorescos detalles como aquella garza que emprende el vuelo al final del sendero entre la vegetación. El tema caballeresco y su vigorosa factura parecen mostrar la mano y los gustos cortesanos del pintor en su madurez.

109. GEMINIS

Taller de los Bassano

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.

Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

Cuarto Signo: Cáncer

Aquí estamos muy dentro del último tercio del siglo XVI siendo de la influencia estilística de Jacobo evidente. Los personajes son todos de

ese populismo campesino que gustó al padre, muy a la manera del “bombachismo” (campesinos con pantalones bombachos), de esa época. La composición en diagonal, herencia de Tintoretto, es aquí un triángulo en V, que confluye hacia el fondo, en un paisaje abierto que deja contemplar lejanías que desde los Bellini, en el siglo XV, pasando luego por Carpaccio, Giorgione, El Tiziano y toda la escuela veneciana renacentista, fue la nota bucólica de esos grandes paisajistas que iniciaron en la pintura el tratamiento directo de la naturaleza “Naturata” y que son los primeros paisajistas “puros” a pesar de los personajes con que pueblan sus composiciones. Aquí tenemos esa misma visión adornada con arquitecturas rurales: un monasterio amurallado, molinos y lejanas escenas de cacería; un río y la vaga silueta de una villa. En primer plano, rudos labriegos, perros y vacas. Al lado derecho, uno de los personajes reclinado y de espaldas, en la posición que Jacobo prodigó en sus composiciones y que viene a resultar casi su firma. En el centro, un labriego que maneja una guadaña; en el tercer plano una pareja campesina descansa sobre una parva, merendando; otro bebe de un botijo; más atrás una mujer lleva sobre la cabeza una canasta con ropa en tanto un hombre conduce un carro tirado por bueyes.

Aquí pareciera que intervino Jacobo, habiéndolo pintado posiblemente en la década anterior a su muerte. Hay mucho de su manera y sus gustos, tanto en la rusticidad de los personajes como en el colorido y el ritmo abierto de los terrenos y las lejanías. Representa el verano pleno de las siegas estivales. Conocemos un tema similar en la colección Ortiz de Zevallos en Lima, pero la descripción de la composición no coincide con la de este “verano”. En esta versión de Lima, la asignación zodiacal parece posterior, porque nada indica implicancias esotéricas ni astrológicas; tampoco alude al significado ritual y más bien se refiere a ocupaciones propias de cada estación, según el mes correspondiente y la condición social de los personajes.

Quinto Signo: Leo

En este óleo apreciamos el verano en todo su apogeo mientras los campesinos levantan las cosechas. El paisaje campestre es similar al anterior, aunque se nota menos el recuerdo del paisajismo tizianesco, tan evidente en aquél. Este tiene una composición de horizonte más cerrado y semi oculto por chozas, graneros y follajes sobre los que se alza en la lejanía la silueta de los montes, bajo un cielo diáfano como de un atardecer, que fue característica de “El Viejo” y que imitaron sus hijos. Jacobo fue un gran animalista y siempre los pintó con fruición. Los que figuran en este cuadro están bien pintados, pero éstos y los personajes, si bien recuerdan su estilo, no son tan convincentes de factura, por lo que se trata de un seguidor muy apegado a los gustos y las maneras de Jacobo. Tal vez lo sean Girólamo o Gianbattista y no Francesco ni Leandro, que tuvieron un estilo propio y definido, aunque el de aquél es más cercano al estilo renacentista y el de éste al barroco.

Sexto Signo: Virgo

Este lienzo representa la época de la recolección de los frutales. Es de la misma mano, las mismas influencias y el mismo gusto rústico que



110. CANCER
Taller de los Bassano
S. XVI
Óleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



En la página siguiente:
111. LEO
Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.







el anterior. El diseño es menos enérgico y más detallista, el colorido similar, así como la propensión a cerrar el paisaje, ocultando el horizonte tras el espeso follaje de la arboleda en el cuarto plano, que hace fondo con el cielo crepuscular. Un intendente agrícola dirige la labor de recolección de los personajes encaramados en los árboles frutales. En el primer plano, un friso de siete campesinos alineados trasladan y acomodan las canastas cargadas de frutos. A juzgar por la vestimenta del intendente controlador, esta escena debió ser pintada en la década del 80 y parece una obra mixta entre Francesco, el médico pintor Girolamo y Gianbattista. Probablemente los tres hermanos colaboraron bajo la dirección de su padre Jacobo.

Septimo Signo: Libra

Este cuadro representa el otoño, tiempo de vendimia. Dentro de un paisaje abierto con lejanías, un río en el término y la silueta murada de una villa, con un puente algo confundido en las desigualdades de los terrenos; horizonte alto que no oculta las arboledas, cielo nuboso, otoñal. En el primer plano, dos bueyes excelentemente pintados tiran de una carreta conducidos por un aldeanillo, a su mismo nivel, un labriego aporta una canasta con racimos; otros que aparecen cortados por el límite actual de la pintura, lo hacen igualmente, llenando un ancho recipiente mientras el pe-

112. VIRGO
Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

queñuelo recibe el zumo, que surte de un agujero, en un jarrito. Mas atrás, otros vacían el contenido de un recipiente para colmar un lagar.

Al centro y en tercer plano aparece una viñadora que lleva al hombro una vara de cuyos extremos penden sendas canastas. Esta figura es notable por la influencia rafaelesca, que denota en el ritmo caminante a la aguatera del gran fresco de Rafael "El Incendio del Borgo" en el Vaticano. Por la maestría de la ejecución del bello paisaje pleno de esa poesía melancólica que el viejo maestro dio a sus composiciones, nos hace pensar que esta pintura de la serie salió de las manos de Jacobo, llevando la mirada del espectador por un ritmo de zig zag desde el primer plano al horizonte. Composición abierta y arquitecturizada de gran unidad en la variedad y el *contrapposto* de los terrenos sombríos ante otros más claros, repitiendo alternadamente el recurso para lograr la perspectiva aérea, todo ello dentro de los preceptos del paisaje clásico.

Es probable que este "Otoño" haya formado parte de una serie de las "Cuatro Estaciones", de las varias que pintó Jacobo, como el "Otoño" y el "Invierno" que se conservan en Colonia, Alemania. Esta obra es notablemente superior a las que la preceden.

Octavo Signo: Escorpio

¿Cuál de los hijos de Jacobo pudo ser el autor? Hay partes bien realizadas, como el grupo de labriegos en círculo, sobre el lado derecho y en el tercer plano. Los personajes del grupo del jinete, la mujer y el rapaz con el burro, son de inferior calidad. El paisaje aparece algo seco y duro, con esa bandada de pájaros que surcan el cielo, contrastando con la dureza de las nubes, y nos recuerdan el recurso para lograr lejanía del flamenco Brueghel en su pintura "Invierno". Tal vez esta obra fue realizada en Viena o Praga durante la estadía de los Bassano en estos lugares. Lo que más sorprende, por la impericia, es el cazador gigante que ocupa el primer plano y que no guarda relación de estatura con los que están a los lados en su mismo nivel. La composición está cortada en los laterales, y para manifestar esta evidencia el restaurador propone los espacios en un color neutro.

Francesco pudo ser el autor de los grupos mejor logrados, como el de la derecha y la excelente pareja agachada en primer plano. El resto, probablemente sería obra del menos inspirado Gianbattista, sin descartar la intervención de Girolamo.

Noveno Signo: Sagitario

Estamos frente a las mismas interrogantes de la pintura anterior. El paisaje tiene gran calidad, el resto es mediocre y hasta parece adolecer de repintes posteriores. La ausencia de nieve invernal y árboles aún no despojados totalmente de su follaje, nos hace pensar en una escena otoñal, que no es afín al período de Sagitario. Además, los troncos y ramajes de los árboles que casi ocultan al grupo de jinetes, no son de feliz ejecución y malogran la composición en la que los ecuestres tenían presencia importante, aunque mediocrementemente pintados. Mejor calidad tiene la carreta



113. LIBRA

Taller de los Bassano

S. XVI

Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.

Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

que cruza el puente y el grupo de poblanos que se calienta alrededor del fuego. En el conjunto hay trazos del estilo y las maneras de "El Viejo", pero sin alcanzar su maestría. Es evidente la mano de sus hijos menos dotados, pudiendo el padre haber diseñado el boceto. Se concluye que esta obra fue pintada hacia 1580.

Décimo Signo: Capricornio

Por el vigor del diseño, el colorido y la composición pensamos que hay intervención, o por lo menos dirección de Jacobo. La composición es en V, muy abierta en diagonales, desde los ángulos inferiores hacia el centro. En primer plano, el mozo arrodillado de espaldas que desbasta una viga con un hacha, nos confirma la presencia del maestro. Del lado derecho, un campesino arrodillado desuella un cerdo; mientras una mujer y un niño le asisten. En el fondo, varias chozas completan el paisaje montuoso y nevado. Lo importante en la composición es el primer plano, tratado a la manera característica de Jacobo, con esa soberbia maestría de que hizo gala pintando los animales con atención y ternura. La vestimenta corresponde a mediados del siglo XVI. Este cuadro debió ser pintado por Jacobo median-do el siglo, y es tal vez el más antiguo de la serie, aproximadamente contemporáneo de Libra y Aries. Posiblemente se trate de una de sus tantas réplicas del tema "Invierno", que sabemos pintó Jacobo. Plásticamente es el mejor de los doce.

Undécimo Signo: Acuario

La antigua Carnevalia romana devino en la Edad Media en la lúdica festividad del carnaval. El de Venecia fue justamente célebre desde ese tiempo hasta mediados del siglo XIX, e inclusive hasta nuestros días. Esta pintura evoca esa festividad popular en los tiempos del Renacimiento y nos presenta a un grupo de cuatro mascarantes disfrazados tocando instrumentos musicales; un perrillo ladrando los acompaña y dos grupos de soldados los observan. El de la izquierda estuvo formado por lo menos de uno más, del que ahora vemos solamente una rodilla doblada. Del lado opuesto, el otro grupo de tres conversa alrededor de una fogata. Los árboles aparecen sin follaje como sucede en "Invierno". El río rodea un promontorio sobre el que se yergue una villa amurallada. Aquí cabe preguntarnos si esta villa es la de Bassano. El cielo es un nublado de cúmulos surcados por bandadas de aves, mientras otras están posadas en las ramas desnudas de los árboles que a ambos lados cierran la composición. El grupo de mascarantes hace pensar en el que 150 años más tarde pintaron los Tiépolo, padre e hijo, en la Venecia del siglo XVIII.

La vestimenta de los soldados data de la década de 570. Es estu-pendo el paisaje, también los personajes y el colorido, todo ello muy a la manera del maestro Jacobo.

Duodécimo Signo: Piscis

Es el último de la serie, según la secuencia zodiacal. Presenta si-milares contradicciones que los otros cuadros, entre tema, estilo, espíritu

narrativo y trajes de los personajes que no corresponden a la época. La moda es posterior a la muerte de Jacobo habiéndole sido ajeno el tema caballeresco. También, lo es el estilo del diseño, menos preciso que el del maestro. La visión es algo barroca, aunque arcaizante, al dividir el cuadro en dos escenas: arriba un torneo caballeresco y con una perspectiva de edificaciones palaciegas, o por lo menos suntuarias; y fondo de montes nevados. En la parte inferior se aprecia un nutrido grupo de personajes contemplando a los participantes que tratan de romper lanzas contra un muñeco vestido de turco. La escena más cercana representa a un caballero que recibe de una dama una rosa como premio, y en una tribuna cubierta por un toldo, señoras y señores contemplan y comentan el desarrollo de la justa. Un galán, mientras tanto, aprovecha la atención general en el espectáculo para apasionadamente besar a una dama.

Otra escena en la parte inferior muestra a un grupo de cazadores atacando a un jabalí. El cuadro ha sido cortado por los lados. ¿Cuál de los Bassano pudo pintar este cuadro y para quién? Por el tema parece de Leandro, que estuvo muy vinculado a la vida cortesana. Pudo realizarlo para la corte de Praga o de Viena, donde el estilo de vida señorial y las costumbres feudales sobrevivieron largo tiempo, cuando ya el resto de la Europa latina las había trocado por los círculos de salón. La pintura es excelente y los caballos magníficos. Sólo Leandro pudo ser el autor.

Conclusiones

Hemos estudiado con detenimiento esta importante serie existente en Lima; sus antecedentes como expresión zodiacal; las habilidades y tendencias de los pintores que conformaron el grupo Bassano, para aproximarnos a un juicio sobre las autorías. Trataremos ahora de establecerlas.

En primer lugar, parece dudoso que la Serie haya tenido el carácter zodiacal que los medallones sobrepintados (a nuestro criterio con



114. SAGITARIO
Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



115. ESCORPIO
Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.12 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

En la página siguiente:
116. CAPRICORNIO
Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.14 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.





posterioridad) le asignan. Nada hay en las obras que lo indique. Creemos más bien que se trata de un conjunto de "Los Meses". Lo que sí está precisamente mostrado es la descripción paisajística con sus variantes climáticas y las ocupaciones de los personajes. Cada una de las pinturas corresponde a un mes, sobre todo cuando se trata de faenas agrícolas, como en la mayoría de las representaciones. Parece dudoso que los cuadros en su origen hayan constituido una serie, pues éstas se realizaban por encargo y como tal debió existir una secuencia lógica de ejecución fácil de interpretar, cosa que no se percibe en este conjunto. Los estilos cambian de un signo a otro. Asimismo la vestimenta y el paisaje no guardan un orden, que se explica por la diferencia generacional de los autores.

Sin embargo el tratamiento del cielo, tanto en la coloración como en el diseño de las nubes es idéntico en todas las pinturas. Este factor es importante, pues de alguna manera unifica al grupo, más allá del concepto y la temática que sus autores le impusieron.

El conjunto es con seguridad salido del taller de los Bassano, realizado en tiempos diferentes por esta familia cuya actividad transcurre durante el siglo XVI y parte del XVII.

El trazo inconfundible de Jacobo está presente en algunas de las obras. En otras, a nivel de dirección del concepto.

Francesco "El Joven" es el que más se acerca a la calidad del padre, sin lograr superarlo. Ambos mueren en 1592, y la indumentaria de estos lienzos denuncia la autoría de sus hermanos, quienes no lograron gran calidad en su obra.

Aries, por la moda en el vestir, debe haber sido pintado al inicio de la última década del S. XVI, y muestra algo del estilo de Jacobo en los dos gañanes labriegos, inclusive en su corrección. El diseño es menos vigoroso y probablemente de la mano de Gianbattista, el menos notable del grupo.

En *Tauro*, nada hay de Jacobo o Francesco. La composición palaciega de la Viena imperial, parece ser de Leandro sobre todo el grupo de musicantes bellamente realizado con vigor y carácter.

Géminis, fue realizado evidentemente después de fallecidos Jacobo y Francesco, pues la vestimenta es de transición, entre los siglos XVI al XVII, barroco en la forma y de un concepto paisajístico cerrado, diferente a los otros signos. Probablemente es Leandro su autor.

Cáncer, retrocede en el tiempo con respecto a los tres primeros. De aquí la duda que el conjunto sea una serie. La composición y el tratamiento de las figuras corresponden al tercer tercio del siglo XVI. Seguramente intervino Jacobo en el diseño, realizando la obra Francesco o Girolamo.

Leo, aunque pintado a la manera de Jacobo, se aproxima más a la pintura de Girolamo o Gianbattista.

En *Virgo* se mantiene la tendencia a llenar el primer plano. Está cerca a la mano de Francesco.



117. ACUARIO
Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.13 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



118. PISCIS
Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.

Libra es excelente por su paisaje que corresponde a 1580-90. Posee influencia manierista con ritmo pre-barroco en su conjunto. Es diseño de Jacobo con intervención de Francesco.

En *Escorpio* las características del paisaje son similares a los otros signos, pero su ejecución inferior. Es obra de un seguidor del taller, con probable intervención de Gianbattista el menos dotado de los hermanos.

En *Sagitario* es posible que el autor haya sido el mismo de *Escorpio*, dado el nivel limitado en la composición y en los personajes.

Capricornio es magnífico. Seguramente fue pintado por Jacobo. La vestimenta de los personajes es del tercer tercio del siglo XVI y podría ser éste el más antiguo del grupo limeño. Se trata de uno de los varios "Inviernos" de los que se tiene noticia o una réplica de alguno de ellos.

Acuario fue pintado entre el segundo y tercer tercio del siglo XVI, es decir, en el apogeo de Jacobo, con posible colaboración de Francesco en los elegantes mascarantes.

Piscis no tiene relación estilística ni técnica con el resto. Está cercano a *Géminis*, a juzgar por las vestiduras del último tercio del siglo XVI y por la maestría en el trazo de los corceles. Probable de la mano de Leandro, el tema es de su espíritu y la ejecución de su mejor momento artístico.

Estamos entonces ante un conjunto pictórico muy valioso, de forzada interpretación zodiacal y más afín a los meses del año. Pertenecen a la escuela veneciana de los siglos XVI y XVII y es obra indudable de los Bassano.

Lamentamos la incuria que permitió que la colección Ortiz de Zevallos se dispersara hacia los Estados Unidos de Norteamérica, privándonos del mejor museo del continente, pero nos alienta constatar la salvación y puesta en valor que el Banco de Crédito del Perú ha realizado, lo que esperamos sea imitado por otras empresas del Perú, con la capacidad económica y sentido nacionalista necesarios para llevar a cabo tan plausible labor.

En la página siguiente:
119. LA ENTRADA DE JESUS
EN JERUSALEN
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.51 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



Rubens en la Pinacoteca Franciscana

Juan Manuel Ugarte Eléspuru

EN EL VIEJO CENTRO DE LO QUE CONOCEMOS como Lima Cuadrada o Damerao de Pizarro, es decir en el casco virreinal de la ciudad, se ubica el recinto de lo que fue casa de Ejercicios de la Orden Terciaria Franciscana.

En su gran zaguán o iglesia se encontraban las once pinturas de gran formato atribuidas a Rubens, que han sido restauradas integralmente por Jaime Rosán y Teófilo Salazar y sus respectivos asistentes, por encargo del Banco de Crédito del Perú.

Pero, ¿qué es la Orden Terciaria Franciscana?. ¿Por qué y cómo es que posee esos tesoros de arte?. ¿Cuál será el destino de ese afán de restauración de su sede y de los tesoros pictóricos que contiene?. Es una Hermandad de Laicos que se someten a votos reguladores de conducta y observancia, derivados de los de la Orden Franciscana de la cual dependen institucionalmente. Como tales, formaban parte del conjunto antiguo del convento de San Francisco, y si ahora aparecen separados físicamente es por aquella desdichada escisión vial que desbarató la majestuosa unidad de la primitiva fábrica conventual.

Queda entonces por aclarar la interrogante del cómo y el por qué esta importante serie de pintura flamenca del siglo XVII está en Lima y en la Orden Terciaria. Es lo que intentaré esclarecer.

Voy a estudiar cada pintura por separado para establecer la posible autoría y en qué medida pudo haber intervenido en ellas el maestro de Amberes a quien se le atribuyen. Porque es evidente que manos diversas participaron en su realización y existe un visible desnivel estético entre unas y otras.

La documentación colonial, bastante escueta por otra parte, que le adjudica la autoría y la procedencia dice: "obras de Pablo Rubenius, de Amberes". Veamos, en primer lugar, el nombre Rubenius que no debe extrañar, pues se trata de una latinización del apellido Rubens, lo cual estaba de moda en Europa y particularmente en Flandes y Alemania desde el Renacimiento, como un signo de aristocracia cultural. Así el maestro de Rubens, Otto van Ven latinizó su apellido: Voenius, tal como lo hicieron todos los humanistas de su tiempo que optaron por helenizar o latinizar sus apellidos, según los casos. Rubens, pues, para sus coetáneos fue Rubenius.

Referente a la autenticidad de la autoría y los interrogantes que estas pinturas plantean, es preciso considerar que en aquellos tiempos, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, los talleres compartían los trabajos entre el maestro y sus discípulos aunque ello no quiere decir que no haya obras que sean de factura exclusiva del maestro. En el caso de Rubens, los bocetos; los ayudantes ampliaban la idea pensada y compuesta por el maestro. También son suyos los rostros y los retratos de su familia.

Esta colaboración de ayudantes, con ser cosa común, en el caso de Rubens, llegó a tal sistematización, que provocó en Amberes la mordacidad de sus críticos que calificaron al taller del maestro como la Casa Pedro Pablo Rubens y Compañía, en maliciosa alusión a la organización mercantil de su producción. Pues Rubens, hombre de genio en la pintura, lo fue igualmente en su habilidad para sacar provecho, sin mengua de su dignidad, siendo gran señor y como tal siempre considerado, pero con extraordinario sentido de la utilidad legítimamente lograda. Así, estableció en su taller un grupo de grabadores que tuvieron como misión reproducir en láminas de cobre grabadas al aguafuerte sus obras de mayor éxito, que lo fueron casi todas. Estos grabados se imprimían en la célebre casa impresora de Cristóbal Plantin, en Amberes, que obtuvo del rey de España el título de *prototypographus regius*, con exclusividad para imprimir libros de literatura sagrada para consumo en España y sus dominios, derecho que heredaron sus sucesores, la casa Plantin-Moretius quienes la mantuvieron hasta el siglo XVIII. En estas ediciones, ya fuera en láminas o series grabadas y sueltas, o en ilustraciones de libros, la obra de Rubens se popularizó pues se vendían por módicas sumas, aquellas reproducciones al aguafuerte que en los originales pintados alcanzaban precios prohibitivos para la clientela media. De estas láminas que circularon profusamente en Indias, nuestros pintores coloniales tomaron los motivos de Rubens que, pasados por el tamiz de la sensibilidad mestiza e indígena, produjeron aquella asombrosa variedad de pinturas en las que el tema proviene más o menos lejanamente del maestro de Amberes, pero el colorido y muchos detalles son de raíz vernacular, lo que les presta una originalidad formal de la que carecen las imitaciones literales.

Es preciso aclarar que estas reproducciones de los grabadores al servicio de Rubens, no lo eran directamente de sus obras, sino que el

maestro trabajaba para sus grabadores en blanco y negro los motivos inspirados en sus obras pintadas. Por eso no son idénticos, pues introducir variantes en sucesivas versiones de una tela, fue característica constante del maestro en la pintura y en los grabados. Valga como ejemplo el tema de "La Adoración de los Reyes Magos" del que, en pintura, conocemos hasta cinco versiones: la del Museo del Prado, la del Louvre, la de Malinas, la de Bruselas, y la más lograda: la de Amberes. En todas y cada una ha cambiado los ritmos, alterando la gesticulación de los personajes, modificado su ubicación, suprimiendo e incorporando tal o cual detalle secundario. Sus versiones pues, no son ni copias ni réplicas: son variantes, cada una con su particular autonomía expresiva y aciertos propios.

La vida de Rubens fue una existencia triunfal ininterrumpida, pues fue reverenciado como artista, aceptado como hombre de mundo, ennoblecido por reyes, aclamado por los altos círculos del poder y la sociedad. Fue poseedor de figura gentil y modales señoriales. En su vida hubo sólo un hecho que ensombreció levemente su brillante imagen: Felipe de Aremborg, Duque de Archot, disgustado con el favor que el monarca español dispensaba al artista flamenco encargándole delicadas misiones diplomáticas, pretendió humillarlo desde su altivez nobiliaria diciéndole: "No sabía que el Embajador de su Majestad Católica distraía sus ocios pintando", a lo que Rubens contestó: "Se equivoca su excelencia, es el pintor Pedro Pablo Rubens quien distrae sus ocios como Embajador de su Majestad Católica".

Antes de su viaje a Italia, la evolución de su estilo está regida por la influencia de su maestro van Ven o Voenius. Anteriormente había trabajado con Adan Van Noort, y primeramente con el paisajista Tobias Verhaegt, con el que sólo permaneció unos meses. De Van Noort, hombre rudo pero de vigorosa personalidad, de pura savia flamenca, recibió lecciones que fueron definitivas en su formación esencial. Con Otto Voenius, hombre inteligente, distinguido, mundano, muy italianizado en sus gustos y frecuentador de los altos círculos sociales, aprendió todo lo que una mente vivaz y rectora puede aprender para el éxito en la vida social, además de sabias lecciones de academia en cuanto al manejo de las fórmulas de moda en su tiempo. Con este bagaje fue a Italia en donde admiró a los venecianos que le revelaron los secretos del color; y a Miguel Angel, en cuyas obras apreció los de la composición. Aprovechó también las lecciones del Correggio y su mórbida factura de arrobador impacto sensorial. Cuando retorna a Flandes, en 1609, su estilo está imbuido de ese italianismo lírico de gran desarrollo que se expresa en composiciones suntuosas y movidas, de acuerdo al nuevo gusto barroco, en el que campea la prédica formal y luminarista del Caravaggio. Las pinturas de los primeros años de sus éxitos internacionales, de 1610 a 1625, muestran un estilo exuberante y febril. Se expresa en la agitación de las formas en escorzos y contrastes lumínicos, y las audacias cromáticas con bermellones velados sobre fondos amarillos que juegan en esas ardientes armonías el curioso papel de calmantes. Igualmente abusa de los cuerpos en tensión, con musculaturas hercúleas, eco de miguelangelismo, los rostros contraídos y hasta feroces, que fueron la estupefacción de la clientela que se rindió azorada ante los arrebatos del joven maestro. En los años de su madurez, este efectismo

se atemperó notablemente, recogiéndose en sí mismo, menos deseoso de exhibición. Se vuelve delicadamente bucólico en sus bellísimos paisajes, y tierno en los temas familiares, en los que prodigó la delicadeza de aquella vertiente de su naturaleza, proclive a la bonhomía y la ternura. Su carácter fue calmo y sosegado, muy gentil en el trato y, nunca como técnico, fue un ejecutante afiebrado, tal como se supone por el ardimiento de sus formas y colorido. Su pincelada era espontánea pero meditada, pensaba mucho antes de dar aquellos toques largos y sueltos que tanto entusiasmaron a los pintores románticos del siglo XIX, especialmente a Delacroix; al tocar la tela, lo hacía sin titubeos, en impronta directa y expresiva. Se dice que las más logradas y célebres de sus composiciones son obra de instantes felices, quizás por ello tienen ese encanto que sólo se da en los bocetos, terminados de un solo tirón y sin retoques posteriores.

Su febril estilo tuvo admiradores por doquier, pero igualmente detractores entre los adeptos a la circunspección clásica, que criticaron sus exuberancias y la torrentosa catarata de sus formas como "sacos de papa", "racimos de uvas" y "manejo de salchichas", lo que no impidió que surtiera con su proficua obra a los más altos círculos europeos. De la mayoría de estos encargos Rubens da cuenta en sus escritos, cartas y otros documentos, pero en ninguno menciona haber enviado a Indias algún original de sus obras. ¿Cómo pudieron llegar a Lima las que motivan este comentario? Se ha dicho que fueron remitidas en el siglo XVII a la Orden Franciscana. En ese caso habrían estado expuestas en su templo principal. La Orden, como hasta ahora, mantuvo dos templos en Lima, el más importante es el que se levanta en la plaza del mismo nombre, y el otro, el de los Franciscanos Descalzos en el Rímac. En ambos se conservan importantes colecciones de pinturas, mas en ninguno de ellos estuvo la serie que ahora está en la Orden Terciaria. ¿Cómo llegaron ahí?. El marqués de Lara, noble limeño que era hermano terciario las donó a su hermandad. No pueden pues haber sido encargos de la Orden Franciscana desde Lima ya que entonces no podían ser "subastadas públicamente". Todo esto indica que fueron pertenencia de la Compañía de Jesús, expulsada por mandato real en 1767, y cuyos bienes fueron rematados en pública subasta en 1768. De esta forma pasaron a poder de particulares varios fundos que los jesuitas poseían en los alrededores de Lima, prósperos establecimientos agrícolas en los que levantaron iglesias o capillas rurales que aún se conservan. Pero los jesuitas fueron advertidos con anterioridad de la dación del decreto real, y oportunamente repartieron todo lo posible entre las congregaciones con las que sostenían relación afectuosa, entre éstas, la más cercana a los seguidores de Loyola, los franciscanos, por lo cual en sus templos y conventos se encuentran aun hoy, muchas obras de arte que pertenecieron a los jesuitas. Es de suponer que las dimensiones de la serie que estudiamos les impidió sacarla y entregarla a los amigos franciscanos, tal como sucedió con la serie de pinturas de Valdés Leal que quedaron en las navetas del antiguo templo jesuita de San Pablo que ahora conocemos como de San Pedro. Felizmente no fueron quitadas para subastarlas, seguramente por la integración formal que tienen con la arquitectura que las enmarca. Pero, ¿dónde estuvieron los cuadros de la serie de Rubens? No lo sabemos.

Ahora bien, ¿es posible la siguiente conjetura? Veamos, Rubens envió a España no menos de 112 pinturas suyas durante el lapso de 1620 al

120. LA ENTRADA DE JESUS
EN JERUSALEN. (Detalle)
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.51 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



40, además de las que pintó en Madrid durante sus dos estancias en esa capital, en 1603 y 1628. En la primera, fue allá como enviado del duque de Mantua, Vincenzo II Gonzaga, personaje donjuanesco que le encomendó, además de gestiones diplomáticas, pintar los retratos de las más bellas damas de la corte española. Durante su segunda estancia trabajó íntima amistad con Velázquez, ya entonces pintor de Cámara de Felipe IV, y que en esos años acababa de pintar su célebre composición "Baco coronando a uno de sus adoradores". Dícese que fue Rubens el que convenció al monarca español de que enviara al joven Velázquez a Italia. Posteriormente en aquellos años en que el cardenal Infante Don Fernando, hermano de Felipe IV gobernó Flandes como Regente, las solicitudes y los envíos a Madrid de obras del maestro de Amberes fueron continuos. La mayoría lo fueron para decorar las estancias del pabellón de caza conocido como la Torre de la Parada, y también para el palacio del Buen Retiro. Ambos edificios se quemaron posteriormente y se perdieron muchas de aquellas pinturas.

¿Podrían éstas que ahora están en Lima ser réplicas de algunas de ellas, remitidas más tarde desde España? De ningún modo, pues conocemos los temas de tales encargos que fueron de pintura profana y temas mitológicos, para satisfacer el gusto mundano del Rey; ninguna lo fue de carácter religioso, a lo que Felipe IV parece no haber sido muy aficionado. Para más abundamiento, se conservan los bocetos de mano del propio Rubens de casi todas ellas, en tanto que de las obras definitivas realizadas por los ayudantes, sólo tenía retoques y correcciones del maestro, tal como él mismo informa en sus cartas.

Como otra posibilidad consideramos que estas pinturas de la Orden Terciaria hubiesen sido encargos directos de la Orden Franciscana. Nos parece difícil, teniendo en cuenta los precios que cobraba Rubens por sus composiciones, minuciosamente registrados en su correspondencia: 3,000 florines como promedio, lo que multiplicado por 11 que componen la serie, daría 33,000 florines, monto muy elevado para la teórica pobreza de la Orden, que si bien fue pródiga en edificaciones monumentales, no lo fue tanto en ornamentación. En cambio la orden jesuita sí se caracterizó en poner todo su énfasis en la exornación de sus templos y casas, consecuentes con sus planteamientos triunfantes en el Concilio de Trento, por lo cual se pretendía recapturar la emotividad de la feligresía por medio del deslumbramiento visual, lo que en arte se conoce como "el estilo jesuita" y que fue el promotor del exultante lujo barroco.

Ahora bien, Rubens tuvo un estrecho contacto con la Orden Jesuita, para la que ya en 1604 pintó en Mantua. En 1619 pintó para la iglesia de los jesuitas en Amberes "El Milagro de San Ignacio", una gran composición de 2.10 x 1.15 m. ya en pleno apogeo de su nombradía, y en 1638, a solicitud del padre Tirinus, Superior de la Orden, decoró con 39 pinturas los muros y el plafón de la iglesia de Amberes, en los que por expresa indicación contractual debía participar Van Dyck, entonces en la cumbre de su fama. La iglesia jesuita se quemó en 1718, perdiéndose en el incendio la totalidad de las pinturas, con excepción de cuatro. De una de ellas se ignora el paradero. Las otras tres son "El Milagro de San Ignacio", "El Milagro

de San Francisco Javier” y “La Ascención de la Virgen”, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Pero se conoce el conjunto merced a los dibujos que hizo Jacobo de Wit y que sirvieron para reproducirlas mediante grabado en el siglo XVIII.

¿Pudo entonces formularse, por parte de la Orden, el pedido de pinturas para enviarlas a Indias? No lo creo, ni en esa oportunidad ni en otra, pues no hay registro de tal solicitud en las anotaciones bastante minuciosas que llevaba al maestro. ¿Cuándo entonces?: porque es evidente que casi todas esas obras han sido pintadas en Flandes, y que salieron del círculo de Rubens, mas no siempre de su mano. Pienso que ello debió ocurrir después de su muerte, cuando el taller acéfalo quedó a cargo de Jordaens, que por otra parte era ya su jefe o principal colaborador en vida del propio Rubens, y desde que Van Dyck se alejó, en 1620, para establecerse definitivamente en Londres. Posteriormente Van Dyck regresó a Amberes, y reanudó su amistosa relación y colaboración con su antiguo maestro. Entre las más notables colaboraciones de Van Dyck para Rubens están las figuras de las santas mujeres en el cuadro “La Lanzada” (Museo de Amberes) y en el “Rapto de las Hijas de Leucipo” (Munich, Altere Pinakothek) que es de 1618, es decir cuando el joven Van Dyck estaba en plena fama y sin embargo acepta trabajar como colaborador de Rubens, lo que continuó haciendo hasta la muerte del maestro en 1640, pocos meses antes de la suya propia, en 1641. Sin embargo rechazó la propuesta que le hizo el Superior de los Jesuitas para que terminara las pinturas dejadas inconclusas por el maestro fallecido proponiéndole, en cambio, reemplazarlas por sus propias obras. Aquí es donde puede encajar el conjunto que tenemos en Lima. Aquellas obras inconclusas que no quiso terminar Van Dyck, las completó Jordaens. Es posible pensar que muerto Rubens, sus herederos desearan repartir lo recabado entre la viuda y los hijos de ambos matrimonios, pues Rubens casó en primeras nupcias con Isabel Brandt y muerta ésta en 1630, con Elena Fourment. Esta, a su vez, volvió a casarse poco tiempo después de la muerte de Rubens. Es lógico pensar que todo aquel espléndido patrimonio dejado por el maestro hubo de ser repartido entre sus herederos, y éstos debieron tener apremio para liquidar aquello que estaba aún por entregarse o en vías de ejecución.

De estas últimas obras hay poca información porque es de suponer que el maestro enfermo y próximo a morir ya no tuvo tiempo para anotarlas. Me parece que el encargo debieron hacérselo a Jordaens, y éste, que había colaborado intensamente en la obra del maestro, conviniera, de acuerdo con los herederos o por su propia cuenta, en aceptar la solicitud, si la hubo, o proponer el envío como salido de las manos de su maestro, con lo cual, desde luego, alcanzaba un mejor precio. Esto se puede conjeturar analizando las obras del conjunto limeño. En primer lugar está el documento colonial que las asigna sin dubitación a Rubens. Como tales pues, debieron llegar a Lima, indudablemente mediado el siglo XVII, es decir unos años después de la muerte del maestro de Amberes. Pero observémoslas desde el punto de vista del estilo, la temática y la técnica que son vía segura para adjudicar la autoría, porque este camino mejor que cualquier firma o afirmación es el testimonio más seguro para acreditarla.

La Entrada de Jesús en Jerusalén

Es esta una pieza de altar similar a la pintada para la catedral de Malinas. En ella Rubens parece haber trabajado la pintura central, con la intervención de Van Dyck en el lado derecho y la de Jordaens en el izquierdo. Los tres estilos y los tres temperamentos están evidenciados en el tratamiento de los personajes. Las figuras son vigorosas y graves, gruesas, rojizas, curtidas por el aire salobre. Es la obra de un temperamento enérgico, ardiente y tranquilo. Los personajes del lado derecho son más elegantes, finos, gráciles: ahí está el espíritu delicado de Van Dyck, su natural distinción, la musical gracia de sus formas. Al otro lado campea el rudo y viril Jordaens, un Rubens algo prosaico. Los discípulos se nutren de las lecciones y el ejemplo del maestro, pero donde éste pone naturaleza vibrante, Jordaens pone materialidad y Van Dyck delicadeza.

El mismo personaje de Cristo lo vemos nuevamente en las *predellas* de "la pesca" en el altar de la Guilda de Pescadores de la catedral de Malinas y otra vez en "San Pedro recibiendo las llaves" que estuvo en el altar de Santa Gúdula, en Bruselas, y ahora en la Colección Wallace de Londres. También es el mismo del altar Rockox, en el Museo de Amberes. Todas estas obras de los años 1613 al 1620, es decir de la transición del estilo de Rubens, del convulso y contrastado caravaggismo de sus años iniciales a las modulaciones tonales más sutiles y menos efectistas de su madurez. Esto mismo está presente en el cuadro de Lima, no sólo en la figura de Cristo, vista siempre en todos los casos en que la trata de perfil, sino también en los personajes del entorno: San Pedro apoyado en un bastón, con su bello manto ocre dorado; San Felipe, del que aparece apenas la cabeza y parte del torso con su vestimenta bermellón y el grupo de las mujeres, de cabellera rubia como un manojo de lino, la tez sonrosada, los rostros llenos, ojos grandes y redondos. Generalmente se afirma que este es el tipo de su segunda mujer, Elena Fourment, pero no es así. Se trata de un ideal personal de belleza femenina que Rubens se complació en introducir en sus composiciones y cuyo más bello y convincente ejemplar está voluptuosamente presentado en el cuadro "La Toilette de Venus" (1613-15), en la Galería del Príncipe de Liechtenstein, en Viena, y que presenta a una bella mujer de espaldas al espectador, mirándose en un espejo sostenido por un amorcillo. Cuando Rubens pintó este magnífico ejemplar de belleza física, Elena Fourment recién había nacido. Finalmente, en el cuadro de Lima están los demás personajes secundarios, especialmente el rapazuelo vestido de bermellón que cierra la composición por el lado inferior derecho, según se mira, y que lo equilibra en armónica triangulación de efectos con la vestimenta también bermellón de Felipe, tras el Cristo, y la poderosa mancha ocre dorada del manto del San Pedro. El angelillo arriba, encaramado en la palmera que da la nota orientalista y el luminoso paisaje que envuelve suavemente al conjunto, paisaje trabajado con sutiles pasajes, sin violencias ni contraste poético, como Rubens supo hacerlo cuando se recoge en sí mismo, serena su mano, controla su temperamento y medita. Pero tal vez, la más rubeniana y admirable de las figuras de este cuadro es la de la mujer joven arrodillada que cubre el camino con su manto. Es una figu-



121. LAVATORIO DE LOS PIES
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.48 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

ra espléndida. Pienso que Rembrandt debió haberla visto, cuando con un contraluz similar, introdujo un efecto parecido en la “muchacha del Gallo” de su “Ronda de Noche”. Si no la vio, seguramente gozaría, de haberla visto.

Aquí, en este cuadro de Lima, está Rubens en todo su temperamento y su capacidad de soñar tal como lo hizo en ese otro cuadro insólito en la producción rubeniana: “La Última Comunión de San Francisco” del Museo de Amberes que, al decir de Fromentin, es la obra “que hace más honra a su genio”. Como en ésta, en aquélla no hay efectismos inútiles o declamatorios, ni sensualidad cromática, ni agitación formal. Esta “Entrada de Jesús a Jerusalén” es un himno de contenida emotividad, no frecuente en Rubens y por eso mismo más admirable. Es una estupenda obra maestra.



Lavatorio de los Pies

En un recinto cerrado, los discípulos circundan al Salvador expresando sus reacciones ante el insólito propósito del Maestro de lavarles los pies. Pedro protesta y es el momento en que Jesús le replica: "si no te lavo, no tienes parte conmigo" (*Juan 13-1*). La composición es muy curiosa, concebida en un ritmo circular, rotatorio y dinámico, en cuyo centro está Jesús. La arquitectura clásica que contiene y la escena es un recinto que recuerda la capilla medicea en la iglesia de San Lorenzo, en Florencia, obra de Miguel Angel, donde están las tumbas de Lorenzo "El Pensativo" y de su hermano Juliano, aquél al que asesinaron los Pazzi en la conjuración contra aquellos. Aquí, dentro de ese recuerdo romanista, se mueven estos personajes con trazos manieristas que nos remiten a las obras de la segunda época de ese estilo. ¿Es esto de Rubens? No convence. El dibujo demasiado lineal, los efectos algo desvaídos, el lebrillo mal dibujado en su perspectiva —puede ser un repinte— y los rostros un tanto impersonales y poco o nada flamencos, el ritmo bailarín del personaje en primer plano a la derecha, nada respira ese aire decidido, rotundo, tan característico de las composiciones de Rubens (Lám. 121). Parece más bien una obra de la escuela valenciana, que flamenca o italiana; recuerda a Juan de Juanes, sobre todo el énfasis en marcar el perfil judaico de los apóstoles; inclusive el lebrillo recuerda al de "La Última Cena" de este autor (Prado-Madrid) así como el ritmo de manos gesticulares y contrapuestas, según el ejemplo leonardesco, y que inspiró semejantes soluciones en las composiciones del valenciano. Claro que si la obra no fuera suya, pudiera serlo de algún epígono o familiar de él o de sus hijos, que también fueron pintores y continuaron su estilo.

La Última Cena

Esta obra, tercera de la serie, proviene de un original de Rubens actualmente en la Pinacoteca Brera en Milán, pintada en 1620, que resume la influencia del Caravaggio en el tratamiento de los contrastes lumínicos y las sombras. La composición en círculo, algo poco frecuente en la obra del maestro de Amberes, presenta un ritmo de oleaje indudablemente inspirado en la "Cena" de Leonardo, con su encontrado, *contrapposto* concurrente de la figura de Cristo. Pero esta obra no es una copia del original sino de un grabado, pues no sólo introduce variantes en los tipos que aparecen en postura invertida (los del original en el lado derecho y en el izquierdo en el ejemplar limeño), sino también en los propios rasgos que si bien son casi idénticos, poseen ligeras variantes. Esta inversión de la composición denuncia el hecho que fue realizada según un grabado de los que el maestro mandaba reproducir para editarlos a precios módicos para la clientela menos pudiente. Es sabido, por la correspondencia de Rubens, que él no permitía la copia directa del original, sino que realizaba en blanco y negro diseños para que sirvieran al grabador. Es posible que en esa transposición el mismo Rubens introdujera aquellas variantes que se observan. Además, conjeturo que cuando se hizo el encargo a Amberes de la serie para Lima, fue posiblemente después de muerto el maestro y se respondió, por parte

122. LA ÚLTIMA CENA
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3,18 x 2,53 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

los herederos, recurriendo a los remanentes de obras y proyectos a la mano, para sacar provecho de todo ese material inconcluso. Además, de aquella pintura de 1620 sólo debía quedar el recuerdo y los ejemplares grabados que seguramente Rubens mandó confeccionar antes de entregar el original a su encargante, allá por la segunda década del siglo. La obra pertenece al inicio de la mejor manera del maestro y su versión existente en Lima sostiene ese nivel. Claro que se nota intervención de ayudantes y la mano de Van Dyck, Jordaens, Grayer y Jan Fyt, que debe ser el autor del feroz perro que aparece seguramente como encarnación diabólica, a los pies de Judas, cuyo rostro crispado e inquieto mira desafiante al espectador recortándose en la sombra sobre la luminosidad del Cristo bendicente. Pero es indudable que la mano de Rubens y su genio para componer escenas determinó la estupenda calidad de este hermoso conjunto, uno de los mejores de la serie, aunque sea posiblemente una réplica tardía por Jordaens.

La Oración en el Huerto

Plantea, por su eclecticismo, serias interrogantes. En primer lugar hay manifiestas diferencias de calidad plástica y características de estilo entre las partes alta, media y baja. La escena presenta el momento en que el Señor exclamó: "Padre aparta de mí este cáliz", o tal vez aquel otro en que dice: "Hágase tu voluntad y no la mía". En la parte media está la figura arrodillada de Cristo orante, asistido por un ángel mientras los discípulos duermen debajo (Lám. 43). Un hermoso fondo de paisaje, posiblemente obra de Wildens, el especialista en paisaje del taller de Rubens, pone un marco de nocturna poesía, donde se perciben acechantes a Judas y a los sayones del Sanedrín. Arriba, en el ángulo derecho, un rompimiento de gloria por el que descende un ángel portando el madero como respuesta a la exclamación del Redentor. Otro ángel lo sostiene por los hombros en el desmayo agónico del trance, y su angelillo volante le presenta el cáliz de la eucaristía en que ha de derramarse la divina sangre del holocausto redentor de la humanidad pecadora. Estos ángeles y querubines responden a un estilo elegante, delicado, que evoca el de Van Dyck. El Cristo es menos convincente y denota un cambio de estilo y nivel de ejecución que se acentúa en los apóstoles durmientes de los que, el de la izquierda, contrahecho y mal proporcionado, es francamente poco aceptable entre ejecutantes, como lo fueron los ayudantes del taller del maestro de Amberes. ¿Se trata de repintes posteriores y locales? Es algo que los actuales restauradores de la serie deben dilucidar.

El Prendimiento de Cristo

Presenta el momento en que Judas besa al Señor, con lo que indica su identidad a los sayones, según el texto bíblico. La composición está tomada de un original de Van Dyck, pero no es copia, sino una réplica con variantes ligeras en los tipos y las actitudes. No está invertida, por lo tanto no parece ser tomada de un grabado; pero el tipo de Cristo difiere algo del original de Van Dyck y no está iluminado del mismo modo. Es un tipo

123. EL PRENDIMIENTO DE CRISTO
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.10 x 2.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.





más rubeniano, parecido al que tienen las imágenes crísticas en el cuadro del maestro: "Levantamiento de la Cruz" y el célebre "Descendimiento", ambos en la catedral de Amberes (1610-12) o el de la variante de éste: el "Descendimiento" del Museo de Lile, que presenta los mismos personajes del de Amberes pero en un ritmo y ubicación diferente.

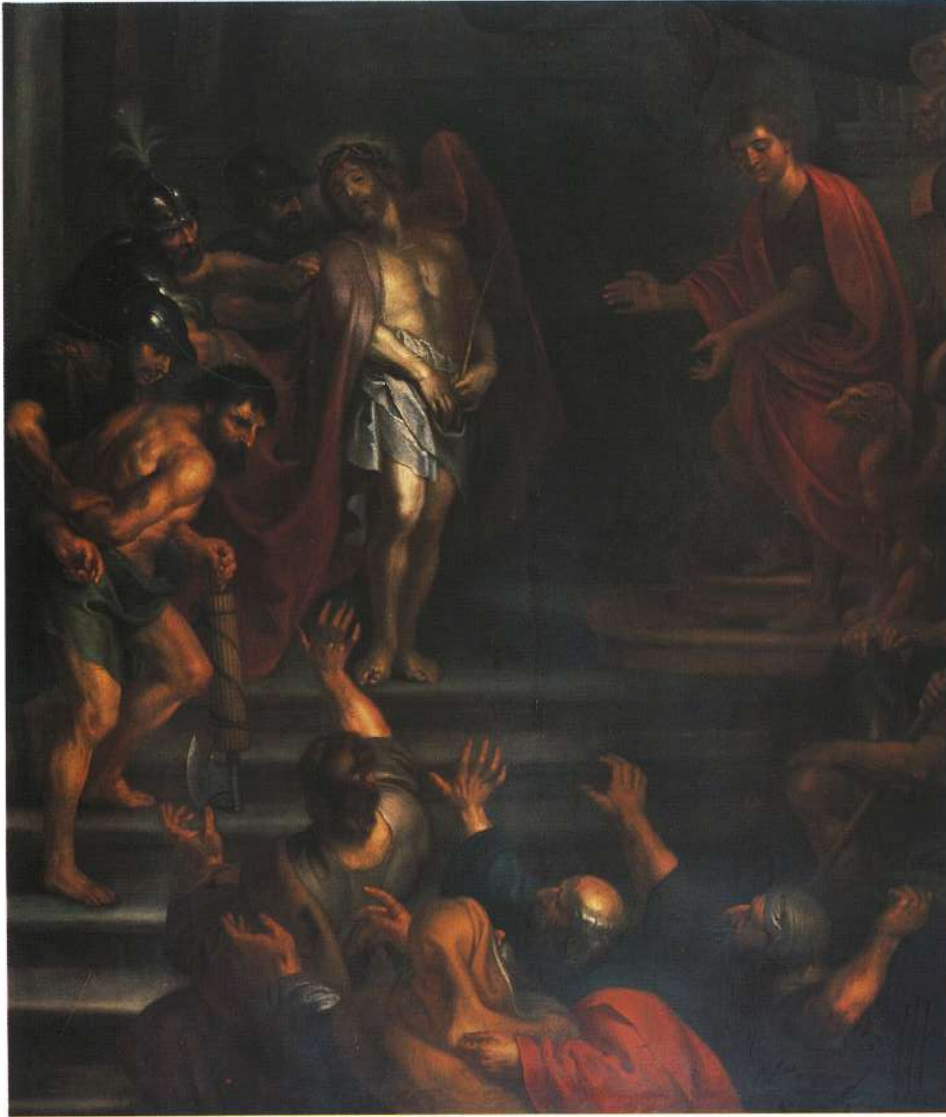
¿Por qué aparece como obra de Rubens, cuando manifiestamente es, por lo menos, una réplica de un original de Van Dyck? Desde luego no es copia ejecutada en Lima, pues guarda estrecha fidelidad en el colorido con el original. No podía suceder eso, si se la hubiera sacado de un grabado en blanco y negro, como los que venían a Indias editados por Plantin y obra de los grabadores que trabajaron para Rubens e igualmente lo hicieron para Van Dyck. Este mantuvo estrecha amistad con el grabador Lucas Vorsteman, del que hizo un estupendo retrato que grabó al aguafuerte. Las figuras en esta obra no aparecen invertidas, por lo tanto no son copiadas de un grabado y las variantes son apenas de detalles. Por lo demás, el estilo es muy cercano al de Rubens y el original fue seguramente pintado por Van Dyck entre 1612-20, año en que se apartó del taller del maestro para hacer su primer viaje a Inglaterra y luego a Italia. En la década del 30-40 volvió a colaborar con Rubens hasta la muerte del maestro en 1640, al que sobrevivió Van Dyck apenas unos meses. Pero lo probable es que el original no lo tuviera a la mano y trabajara la réplica de acuerdo a bocetos o diseños que indudablemente debió mantener consigo o tal vez alguien lo hizo, después de muerto Van Dyck.

Jesús ante Caifás

Esta es una de las composiciones más importantes y seguras de la mano del maestro. Presenta todas las características estilísticas de su manera, muy cercana a la de su retorno de Italia y puede ubicársela entre 1610 al 20. Representa el momento en que el sacerdote del Sanedrín, Caifás, se rasga las vestiduras indignado ante las respuestas de Jesús a su interrogatorio. Tiene esta pintura esa savia veneciana que Rubens asimiló inicialmente; con entusiasmo presenta aquellas suntuosas arquerías y columnatas que Bonifazio Veronese prodigó para las obras de su hermano, el célebre Paolo Veronese, cuyo más hermoso ejemplo es el que aparece como motivo arquitectónico también de fondo (Lám. 46).

La más notable y suntuosa de estas escenografías arquitectónicas de fondo de cuadro, en la obra de Rubens, es la del altar de San Bavón, en Gante. Estas pinturas venecianistas y de gran desarrollo decorativo "a la italiana" pertenecen al período 1606-1618. Es decir, unas fueron pintadas en Italia y las últimas de ese estilo, en Amberes, después de su triunfal retorno al lar nativo. En esos años cercanos al final de la segunda década del siglo XVII, es que podemos igualmente situar la factura de este cuadro de la serie limeña. En primer lugar, el estilo general, todavía dentro de la norma renacentista italiana a la manera veneciana, es decir, visto con ardimiento cromático pero con mensura compositiva. Todavía el de Amberes no manifiesta esa febril agitación rítmica de sus formas, de sus años me-

124. JESUS ANTE CAIFAS
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.45 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



dios. El recuerdo de Italia le dicta aún lecciones de sometimiento a las reglas clásicas. El agrupamiento de las figuras es más bien estático y su porte grave. El ritmo de las columnas del fondo impone sosiego al movimiento, y hasta esa deliciosa figurilla de mujer, acoderada en el barandal del fondo, tiene la elegante y serena prestancia que hubieran gustado a Tiziano o al Veronés. Y, ¿qué decir del Cristo? Por lo pronto es el mismo modelo del que se sirvió Rubens para muchos de sus cuadros de esa década 10-20: la "Pesca Milagrosa" o el Cristo de "La Mujer Adúltera" del Museo de Bruselas, para no citar sino dos ejemplos extremos de esa década: de 1612-13 éste, y de 1618-19 el otro. En éste de Lima logra una de sus mejores versiones, en un personaje que, maguer su conocida religiosidad, no parece haber sentido en profundo, pues siempre aparece insignificante al lado de los tipos estupendos de los personajes secundarios: pescadores, sayones, soldados, etc. En esta composición, en Lima, no es así, está bello y hondamente concebido, siempre de perfil como parece haberlo preferido, porque así aparece en casi todas las oportunidades en que lo hace intervenir en sus composiciones. Tal vez usó siempre la misma cabeza de estudio que debió

125. CRISTO ANTE PILATOS
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.16 x 2.53 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

conservar, para esos casos. Aun al lado de la ruda testa y corpulencia del sayón que lo retiene amarrado y de los soldadotes acorazados que lo rodean, todos ellos trabajados con la característica energía y sapiencia del maestro, que siempre se solazó representando estos tipos populares que pululaban en los muelles y el mercado de Amberes; este “Cristo ante Caifás”, está visto con respeto y resume sobria dignidad, como fueron las respuestas al sacerdote que en histérica gesticulación inicia el rasgamiento de sus vestiduras. Esto es Rubens de pies a cabeza, desde el fondo con reminiscencias venecianas hasta el perro a los pies de Caifás, que seguramente pintó Snyders y que es el mismo animal al pie de Judas de “La Última Cena” en la versión de Milán.

Los soldados con armadura y cascos y el grupo de personajes secundarios entre la baranda y el grupo central, son igualmente de pura cepa rubeniana; inclusive esa figura femenina, rubia, de rostro mofletudo y redondo que ya hemos visto en “La Entrada de Jesús a Jerusalén” y que responde, como ya se ha dicho, a un ideal femenino del maestro, muy anterior al nacimiento de Elena Fourment, que terminó encarnándola como su segunda mujer, y que ya aparece en “los descendimientos” como una muchacha rubia, en el papel de la Magdalena, con su suelta y torrentosa cabellera de lino, pero aquí, en esta pintura, aparece como en la “Entrada”, con el cabello recogido y trenzado “a la italiana”, de perfil, y sirviendo con sus albas vestiduras como efecto de contraste luminoso al grupo más sombrío de los sayones y Cristo.

Y ¿qué decir de esa cabeza al lado de la anterior, y entre ésta y el centurión romano, que recuerda a Lucrecia del Fede, la mujer de Andrea del Sarto, que éste inmortalizó en su célebre “Madona de las Harpías” (Florencia, Galleria degli Uffizi). ¿Sería un recuerdo de su estadía florentina? En cualquier caso, este rostro tocado de un turbante rojo y que no se alcanza a adivinar si es hombre o mujer, es insólito entre la variada serie de tipos humanos que salieron del pincel del maestro de Amberes. No lo son en cambio todos los demás, sobre todo los del grupo del primer plano que integran el Cristo y los sayones que son casi como la firma del maestro. Menos convincente y algo forzada es la figura de Caifás pues es la menos rubeniana y lograda de esta notable composición.

Cristo ante Pilatos

Esta composición recuerda al Tintoretto en su ritmo ascendente y diagonal, de izquierda a derecha, y a partir del medio, de derecha a izquierda. En el centro las figuras estáticas de Cristo de pie y Pilatos sentado. El concepto general de las formas es barroco, con reminiscencia caravaggista y desde luego veneciana. Cristo podría figurar en una obra del Tiziano, pues responde a su tipo crístico. Es pues, de un venecianismo tardío mezclado con efectos caravaggistas y también con ritmos —las manos— leonardescos, pero muy en el Rubens de los primeros años de su estadía en Italia, en los que es todavía un discípulo aplicado, con personalidad, pero aún sujeto a normas que sobrelleva con dignidad. El original del que esta pintura pueda ser réplica, debió ser pintado por los años 1603-08, antes del

retorno a Amberes. Puede ser también una de las tantas obras salvadas de incendios que fueron a conventos o a propietarios particulares, y que aún no están clasificadas. La réplica enviada a Lima puede haber sido ejecutada posteriormente aunque también cabe la posibilidad que sea ésta el original. Un análisis pigmentario y de la textura del lienzo podría resolver el dilema.

La Flagelación de Cristo

Esta pintura no es de Rubens ni de su escuela o círculo. Se trata de una obra manierista italiana. Rubens nunca pintó esos tipos como el sayón que azota a Cristo, con su desmesurada estatura de nueve cabezas de alto, lo que presta a la figura un alargamiento espigado y esbelto, completamente ajeno al estilo y las proporciones más bien robustas y anchas de los personajes rubenianos (Lám. 12).

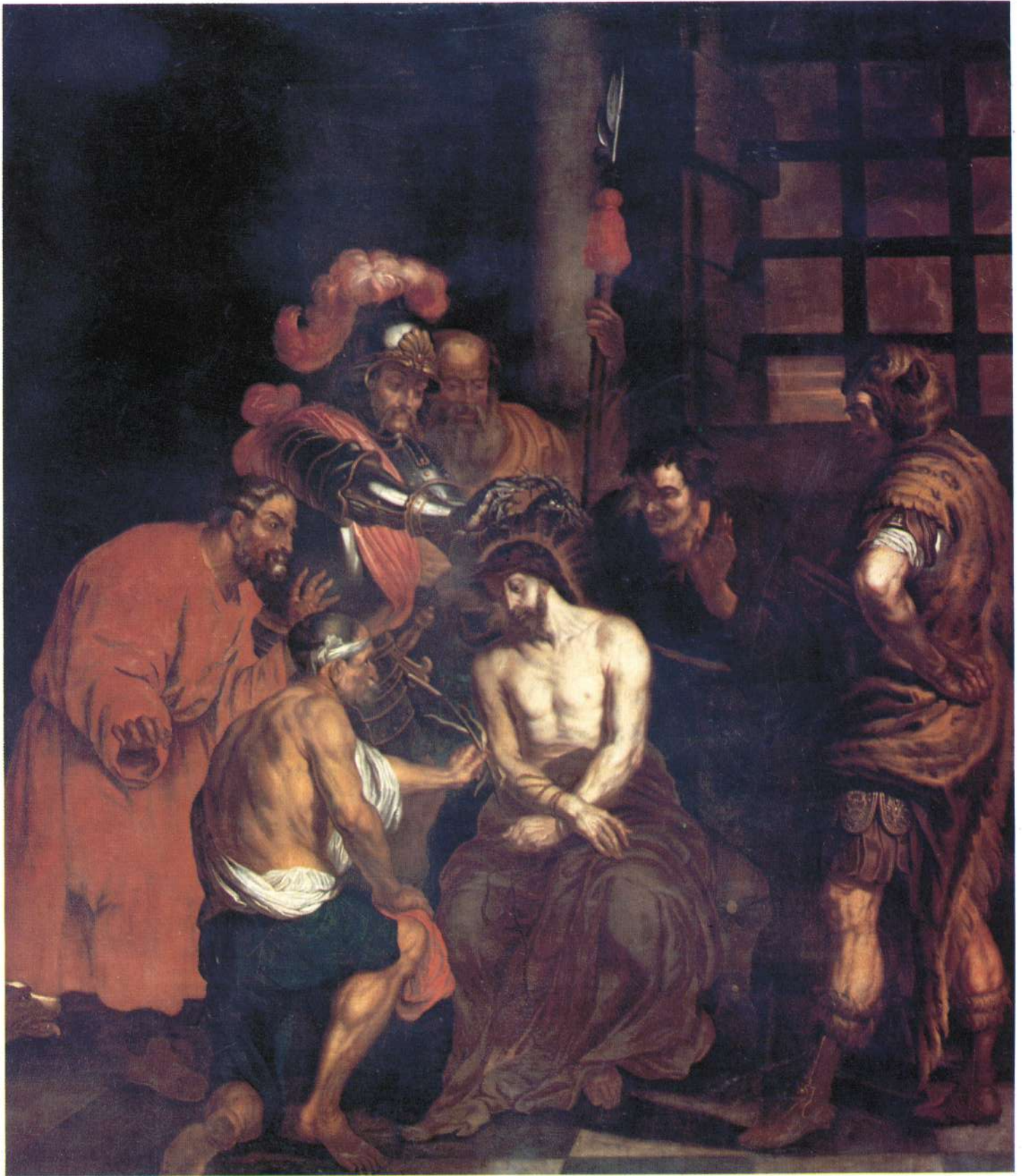
Además ese perfil aquilino de faz alargada y huesuda tampoco es rubeniano; y para más abundancia, está el personaje del lado inferior derecho, igualmente alargado a la manera manierista de mediados del siglo XVI en Italia, y vestido a la moda italiana de aquel tiempo, con nada de flamenco, ni en el tipo ni en el atuendo. Por otra parte, el cuadro debió haber tenido mayores dimensiones, en lo ancho al menos, pues al lado del personaje comentado que aparece cortado por el borde hay otro personaje del que se ve parte del rostro, el hombro y un brazo, corte absurdo en una composición, pero posible en una mutilación, que es indudable, pues el otro, el del atuendo del siglo XVI, está igualmente cortado y sólo se ven de él parte del torso, las manos y parte de las piernas. En cuanto a los sayones que azotan a Cristo, entre ellos uno de raza negra, no corresponden a los tipos característicos que usaba Rubens en sus composiciones; eran éstos, modelos encontrados en los muelles de la Escalda con sus típicos rostros de ruda gente de mar. Y el personaje negro, asimismo, no se parece a ninguno de los que figuran en los numerosos estudios que hizo Rubens sobre este tipo racial, entre los que destacan el célebre grupo de cabezas que está en el Louvre y los estupendos retratos en las diversas versiones de la "Adoración de los Reyes Magos". La figura de Cristo, de espaldas y mostrando el perfil del rostro tampoco responde a las que el maestro introdujo en sus composiciones. El pintor desconocido, un manierista del siglo XVI, en tiempo de transición al barroco, pudo ser tal vez un flamenco, pero de aquellos que siguieron las huellas del Mabuse, quien impuso en Flandes, en esa época, el gusto "a la italiana". Más me parece un flamenco desnaturalizado por la moda manierista, o un italiano seguidor tardío del Pontormo, Salviati o el Bronzino, aunque ya agitado por el claroscuro de los prebarrocos.

La Coronación de Espinas

Aquí estamos ante una variante del cuadro homónimo de Van Dyck que está en el Museo de el Prado de Madrid, visto a la inversa, lo cual hace suponer que fue tomada de un grabado del original. Los personajes son los mismos pero con modificaciones de detalle en el colorido, los

126. LA CORONACION DE ESPINAS
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 3.17 x 2.87 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



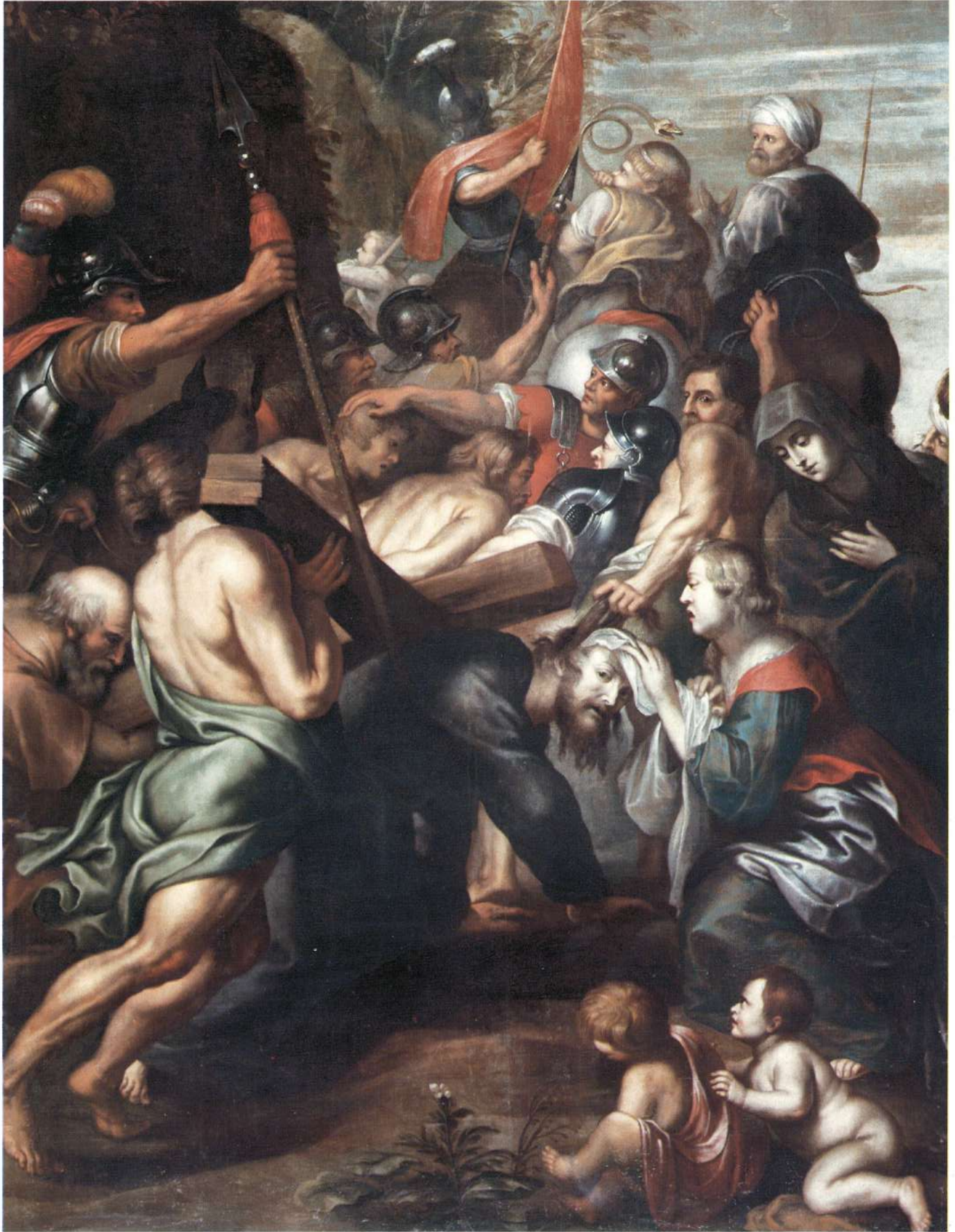
tipos y el tono. En la versión limeña no figura el grupo que atisba tras la reja y el cielo azulino del original se ha vuelto de un gris nuboso. Como la composición está invertida, el viejo que empuña una lanza en el segundo plano, lo hace con la izquierda y no con la derecha; no viste de pardo oscuro sino aparece envuelto en una capa bermeja. El guerrero con armadura y yelmo de facciones afiladas y barbilla canosa que figura en el cuadro del Prado, se convierte en el de Lima, en un personaje de facciones llenas y pelo castaño y tiene un vistoso penacho de plumas rosadas en el yelmo. En la versión limeña no figura el feroz perro labrador y en su lugar, cerrando la composición se muestra un personaje erguido en atuendo militar antiguo y casi cubierto por una túnica terciada de color ocre dorado. El personaje barbado que viste una túnica azul claro con el puño cerrado como para golpear, se transforma en el cuadro de la Tercera Orden limeña en un sujeto lampiño con túnica muy oscura casi negra, que hace gestos con la mano izquierda. Los sayones que aparecen en ambos cuadros llevan también diferente indumentaria, siendo asimismo los tipos raciales muy distintos: flamenco el de Madrid y judaico el de Lima, que además es más joven. La contextura física es también diversa así como las actitudes. Finalmente el suelo en el cuadro de el Prado es de tono oscuro, mientras que el de Lima tiene grandes locetas blancas y negras alternadas.

Con respecto al Cristo, está tomado en ambas versiones del Tiziano, lo que guarda relación con la figura del Redentor en otras composiciones de Van Dyck sobre La Pasión. La túnica que viste el personaje sagrado es color azul claro y cubre y modela las extremidades inferiores, característica ésta que también tiene la versión limeña, aunque el tono de la tela es algo desvaído.

La Subida del Calvario

El antecedente de esta composición está en la del mismo tema pintada por Tintoretto. Rubens tomó el esquema general de la composición en ritmo ascendente de izquierda a derecha y hacia arriba en sentido contrario, proyectada en diagonal de un lado a otro poniendo todo el énfasis rítmico en ese sentimiento de ascensión penosa y doliente en cuyo centro aparece Cristo cayendo al suelo, abrumado por el peso del madero y la fatiga del tránsito hacia el Calvario. Sin embargo, parece haberse interesado más en el ascendente oleaje de formas en tensión que en centrar la atención en el personaje principal: Cristo, que se pierde entre tanta musculatura tensa, tantos escorzos y tanto movimiento, que rematan en el tremolar de las banderolas de la parte alta, el cielo nuboso, como presagio de tormenta, y el brioso caracolear de los piafantes corceles de los centuriones. Algo de esta algarabía se ha morigerado en la versión de Lima, que como en los otros casos comentados, no es copia sino variante. Por lo pronto, también está tomada de un grabado, pues aparecen los personajes invertidos con respecto al original de Rubens, que fue pintado en 1636, es decir en sus últimos años y en ése su estilo movido que rememora el de sus primeros tiempos. Fue pintado el original para la abadía de Affghiem en un tamaño bastante mayor que la versión de Lima (560 x 350 cm.) y se encuentra actualmente en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. En esta

127. LA SUBIDA DEL CALVARIO
 Taller de Pedro Pablo Rubens
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 3.20 x 2.11 m.
 Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



versión para Lima, ha sido simplificada la composición y reducido el número de figurantes. Por lo pronto han desaparecido los dos ladrones, Dimas y Gestas —el bueno y el malo del texto bíblico— que son brutalmente empujados por los guardias con yelmo y coraza en el primer plano en el original. En su lugar, en la versión limeña, aparece el terreno y un par de rapazuelos semidesnudos que contemplan azorados la escena. Del lado derecho, en el original, del izquierdo en el de Lima, la tensa figura de José de Arimatea ayudando con su esfuerzo a Jesús, a soportar el peso del madero. Los figurantes que los acompañan han variado mucho, son menos y diferentes al original. Inclusive la mujer que enjuga con un paño el rostro sangrante y sudoroso de Cristo —la Verónica— ha cambiado de tipo, pues del de Elena Fourment y su ondulante cabellera rubia, ha pasado al de un perfil aguileño de cabello castaño trenzado y recogido en la nuca, luciendo vestidura diferente en color y efectos. Lo mismo ocurre con los personajes, hombres y mujeres, que entornan al doliente grupo; son los mismos, pero en poses diferentes, al igual que los que cierran la composición en lo alto, donde el centurión con bastón de mando del original, está sustituido por un personaje ataviado a la oriental, tocado con turbante. Los soldados jinetes están reducidos a uno solo, en tanto que el espacio lo llena un añoso tronco de árbol y su follaje, que se asienta en una escarpa lateral del camino. El cielo es más tranquilo y no aparecen nubarrones amenazantes en la dramaticidad, como en el original. La obra evidencia manos de ayudantes, de los más dotados, con menor vigor y veracidad en el tratamiento de las anatomías y los tipos. Hay además cierta anemia cromática que contrasta con la gran riqueza colorística y con la sutileza de los pasajes en las entonaciones, de las que tan brillantemente hizo gala el maestro de Amberes en sus últimos años.

La Crucifixión

Este cuadro es muy bello. Se encontraba muy maltratado antes de su restauración. La figura de Cristo parece haber sufrido limpiezas anteriores en las que fue “lavado” impropriamente, habiendo desaparecido el acento de los volúmenes, y las veladuras, quedando un tono blancuzco lechoso en el que aún se notan los fondos de sombra tratados en azul ultramar, de ese modelado tan característico del Rubens de sus años mozos, del que son ejemplo los Cristos de “La Elevación de la Cruz” y el del “Descendimiento”, de la catedral de Amberes. Mejor conservados están en esta crucifixión de Lima los sayones que clavan las manos del Cristo al madero, así como el estupendo jinete que agita una banderola con la sigla romana S.P.Q.R.: *Senatus Populus Que Romanus*, detrás del cual hay una espléndida cabeza, de esas de acompañamiento que siempre pinta tan bien Rubens, así como al otro lado del cuadro, y un poco alejado y en penumbra, está uno de los ladrones que acompañaron a Cristo en el Calvario apareciendo el otro ya crucificado más al fondo. Más alejadas, las santas mujeres gimen su tribulación. Un paisaje sombrío y de entonaciones castañas y azul gris enmarca esta patética escena. Poderosa es la expresividad de las ancas del caballo, en el primer plano, y soberbio todo el conjunto con el que tan dignamente se cierra esta serie con una obra en la que palpita el sentimiento y las características de Rubens.

128. LA CRUCIFIXION
Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 3.20 x 2.40 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



Conclusiones

De los indicios analizados a lo largo de este estudio de la serie limeña, podemos adelantar algunas explicaciones plausibles. En primer lugar la procedencia de Amberes de por lo menos nueve de las pinturas. Para las otras dos, que a mi juicio son: "El Lavatorio de los Pies" y "La Flagelación de Cristo", que ocupan el tercer y el octavo lugar en la ordenación cronológica según la Historia Sagrada de los Evangelios, cabe suponer que se trató de obras existentes con anterioridad al arribo de la serie, en poder de la Orden Jesuita y que fueron incorporados a la subasta pública de sus bienes después de la expulsión, en 1768, un año después de la confiscación por la autoridad virreinal; o bien pudo ser que esas dos pinturas formaron parte de la colección que poseía Rubens en su suntuosa mansión en Amberes y que fue dispersada a la muerte del maestro con fines de partición testamentaria. En esta segunda posibilidad pudo estar el envío a Lima, porque no hay duda que este envío se pactó con posterioridad a su deceso, sobre la base de aquellas obras que quedaron, por alguna razón, como remanentes, o de obras no terminadas, de lo que siempre hay mucho material en los talleres, más aún en uno como el de Rubens donde trabajaron más de cien discípulos en diferente nivel de ayudantía, según él mismo lo afirma en su correspondencia cuando escribe "haber tenido que rechazar a otros tantos pretendientes la incorporación al taller". La obra clasificada del maestro alcanza a cerca de dos mil piezas entre originales, réplicas y atribuciones, la mayoría de ellas de regular o gran tamaño. Tan voluminosa producción no pudo hacerse sin que intervinieran, tal como ya lo he indicado, muchas manos. Y también debieron haber quedado, al morir el maestro, muchos encargos y solicitudes que no fueron atendidas, como aquel que le hicieron los jesuitas, además de los 36 que ya pendían en muros y altares de la iglesia de Amberes, y que el Superior de la Orden en Flandes solicitó a Van Dyck que terminara. Como Van Dyck murió sólo un año después de Rubens, quiere decir que tampoco intervino en aquellas pinturas de la serie limeña que son réplica de su obra, como "la Coronación de Espinas", novena de la serie, y tal vez sólo parcialmente en "La Oración en el Huerto", cuarta de la serie, en la que en la parte alta están su mano y su elegante estilo, y en la media y baja el de otro autor menos dotado. También se explicaría esta ausencia en las variantes de "La Coronación de Espinas", que está en el Prado, en Madrid. La réplica limeña debió ser realizada por quien tuvo a la mano el grabado del original de Van Dyck, pero sólo tuvo conocimiento del colorido de oídas. Además se permitió "mejorar" la composición, alterando el atuendo de algunos personajes y agregándole adornos, que no lleva el original, de donde también suprimió al perro labrador. Este audaz rectificador desaprensivo debió ser Jordaens, quien desde años antes de la muerte de Rubens oficiaba como jefe de taller, sobre todo en los últimos en que Van Dyck, abrumado de encargos, en la cúspide de su fama y con su salud endeble, ya no colaboraba tan asiduamente con el maestro. De haber estado vivo y presente Van Dyck, es presumible que no hubiese permitido aquellos agregados y supresiones a su original, y habría indicado con certeza el colorido de aquellas vestiduras, que en la versión de Lima aparecen cambiadas de personaje. Por otra parte fue Jordaens, que vivió hasta 1678, quien manejó los remanentes del taller hasta su liquida-

ción. Debe haber sido él quien recibió el encargo de los jesuitas para el envío a Lima, y para cumplirlo recurrió a reunir entre los residuos de aquella gran fábrica de pinturas que fue el taller de Rubens, las obras que podían integrarlo o hizo ejecutar, interviniendo en la ejecución él también, ya sea usando los grabados a la mano y retocando algunas del maestro y sus mejores alumnos. “La Entrada a Jerusalén” es seguramente una en que la presencia de Rubens es patente. Otra es “La Última Cena”, en la que colaboró predominantemente el propio Jordaens en el original. Muchos años después, sirviéndose de un grabado de Pontius, el grabado favorito de Rubens, replica aquel original, pero no se toma el trabajo —seguramente encargado a ayudantes— de rectificar la ordenación de los personajes, que aparecen invertidos: los del lado derecho a la izquierda, y viceversa. Tanto en aquel original de 1620 como en esta réplica seguramente posterior en más de veinte años, fue el colaborador principal, pues en ambas está evidente el vigor algo tosco y el ardimiento de su estilo, más que el de Rubens, que era de trazo también enérgico y expresivo pero más fino y grave, menos material que el de su antiguo condiscípulo e inseparable amigo desde los años primeros, cuando recibieron ambos enseñanza en el taller de Adán Van Noort.

Por otra parte sólo un hombre de la talla y el temperamento de Jordaens podría haberse atrevido a constituirse en heredero del taller del maestro y rectificar a éste y a Van Dyck, que están por encima de él, pero de los que está cercano en mérito.

En suma, la serie limeña es parcialmente de Rubens, en la medida más bien corta con que éste solía intervenir en los encargos de este tipo y con intervención mayor de su colaborador Jordaens y los demás pintores que constituyeron el equipo predilecto del maestro de Amberes. Algunas de ellas son réplicas de obras conocidas. Las otras son tal vez réplicas de obras desaparecidas. Algunas, las de nivel menor, probablemente de ayudantes menos dotados, pero todas del taller de Rubens, recolectadas como obras del maestro, después de su muerte y la de Van Dyck, con lo cual los herederos, o tal vez el propio Jordaens, hicieron un pingüe negocio. En cuanto a aquellas dos pinturas: “El Lavatorio de los Pies” y “La Flagelación de Cristo”, de tan dudosa filiación —sobre todo esta última tan alejada del estilo del maestro—, me parece que pudieron pertenecerle dentro de la gran cantidad de obras ajenas que coleccionó en su palaciega residencia en Amberes y que aún hoy nos dice de su suntuosa existencia en la que, según la frase de su biógrafo Fromentín, dejó “el más opulento patrimonio, la herencia de gloria más sólida que pensador alguno, al menos en Flandes, hubiera adquirido con el trabajo de su espíritu”. De ese espíritu y esa herencia es legado esta serie que viene a ser, en nuestra Lima, de un esplendor que es reflejo del que tuvo nuestra patria en los tiempos del Virreinato, cuando Lima era, según la frase del historiador chileno Vicuña Mackenna, “la segunda ciudad del universo español, si no más”. Restaurar ese legado y ponerlo en valor exhibiéndolo, es algo que debemos agradecer, felicitándonos por el renacimiento de la conciencia de conservación patrimonial que eso significa y por el testimonio de grandeza que nos muestra.



Zurbarán en Lima

César Pacheco Vélez

ZURBARAN ES EL PINTOR BARROCO ESPAÑOL de más perdurable influencia en Hispanoamérica. En efecto, los testimonios, las huellas y las resonancias de su pincel y de los de sus discípulos y colaboradores de su taller aparecen en numerosas ciudades de la América española y, sobre todo, en Lima. En ninguna otra ciudad de Hispanoamérica hay un número de cuadros atribuidos a Zurbarán y su taller, que ni lejanamente pueda confrontarse con los cerca de cien lienzos del taller del maestro de Fuente de Cantos que llegaron a concentrarse en la capital del Virreinato peruano en el momento de su mayor esplendor ¹.

La cifra se funda en documentos irrefutables, con datos y cifras que fluyen de algunos de esos pocos documentos que se conservan en los archivos de las numerosas transacciones del taller de Zurbarán, el más importante, activo y fecundo de Sevilla en las décadas del tránsito del manierismo al barroco.

La explicación de este fenómeno tiene varias motivaciones, pero puede resumirse en el hecho de que Lima y Sevilla fueran por dos siglos los polos de la ruta de la plata, y que durante las largas décadas en que la capital peruana pasa a ser en el siglo XVII la ciudad de los conventos, es Zurbarán el pintor de más prestigio y aceptación en Sevilla y América.

En 1964 pude ver la gran exposición del tricentenario de la muerte de Zurbarán en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Tuve enton-



ces un cicerone excepcional: don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

Comprobamos en los paneles didácticos del Retiro, antes de dar paso a las series formidables de los monjes albos, de las vírgenes elegantísimas, de los bodegones insuperados, que en el mapamundi estaban señaladas todas las ciudades en las que había cuadros del maestro: desde Lisboa a Leningrado, de Londres a Florencia, de París y Grenoble a Munich y Viena. Y, por cierto, de muchas ciudades españolas, de los Estados Unidos, y de Hispanoamérica, con excepción del Perú, según me explicó Lozoya, que había patrocinado, y asesorado la formidable muestra, por el mal estado de conservación de los lienzos. Desde entonces me preocupó el tema, releí lo que Lozoya había escrito en el *Mercurio Peruano* y en el *Archivo Español de Arte*; pero no sospeché que andando los años me tocaría la oportunidad de colaborar en la gratísima tarea de reunir en 1985 lo mejor que hay en Lima de Zurbarán, para presentarlo al público peruano junto a cuatro de sus mejores cuadros del Museo de Sevilla.

Zurbarán es un momento clave del barroco español y de la escuela sevillana. Del demorado manierismo a la eclosión naturalista, la suya es una pintura de extraordinarias calidades, de profundidad y trascendencia. Hubo un momento en su vida en que recibió coincidentes pedidos de lugares distintos de las Indias españolas. Las referencias documentales precisas en la biografía de Zurbarán no son abundantes, así como no son sino contados los lienzos que él firmó. Sin embargo, del periodo que va de 1641 a 1658, durante su segunda estancia en Sevilla, hay hasta tres referencias documentales a pedidos que le hicieron del Perú. Es la etapa posterior a su viaje a la corte madrileña en que trabajó en el palacio de Felipe IV, a la sombra de Velázquez, en la serie poco afortunada de "Los Trabajos de Hércules", tema clásico ajeno a su carisma. La cifra a que aludimos no es una exageración andaluza si consideramos los lienzos del pincel directo o predominante del maestro y los de su taller en el cual trabajaron sus principales discípulos: los hermanos Polanco, Francisco y Miguel, Bernabé de Ayala, José Saravia, Francisco Reyna, Juan Martínez de Gradilla, Juan Caro Tabira, Jerónimo de Bobadilla, Francisco Gubrián y los dos que alcanzaron más acusada personalidad individual: Antonio del Castillo Saavedra y Juan del Castillo.

ZURBARAN EN LIMA

Las series de Zurbarán

Podemos hablar hasta de seis grandes series de cuadros encargados a Zurbarán desde Lima y una enviada al parecer por propia iniciativa. A varias de ellas se refiere en este libro con su reconocida autoridad Jorge Bernal Ballesteros en su magnífico estudio sobre las influencias españolas y flamencas en la escuela limeña.

La primera es la del monasterio de la Encarnación, el más antiguo y de ilustre prosapia por sus fundadoras, vinculadas a conquistadores,

130. SAN BRUNO
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

primeros vecinos de la ciudad y grandes encomenderos. El monasterio ocupaba un amplísimo solar en el damero de Pizarro, entre la actual calle Cueva, la avenida La Colmena (Nicolás de Piérola) y el Pasaje precisamente llamado de la Encarnación. Luego de sucesivas mutilaciones, el monasterio se trasladó a la avenida Brasil. Hay un documento del 22 de mayo de 1647 en el que Zurbarán declara, bajo su firma, haber recibido 2,000 pesos de la abadesa del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación, “de la ciudad de los Reyes del Perú” por mediación de Juan de Valverde, para pintar 34 lienzos para la iglesia del monasterio: varios —unos 10— de gran tamaño, con escenas clásicas de la vida de la Virgen —con San Joaquín y Santa Ana, el Nacimiento, la Virgen niña, la Anunciación, la Natividad, la Presentación de Jesús en el Templo, el Tránsito de la Virgen y la Coronación en los Cielos— que, según reza con ingenua precisión el documento, el artista debería pintar “con el mayor gracejo”. Todos deberían estar listos para la Pascua de Flores de 1648. Poco sabemos de esta serie, acaso la más importante de Zurbarán en el Perú y en toda Iberoamérica. El más grande de estos cuadros, “El árbol de Jessé”, con la genealogía de la Virgen, tenía “cuatro y media varas de alto por 2 y media varas menos cuatro dedos de ancho”. Por otros óleos de Zurbarán sobre los temas del encargo —por ejemplo “El hogar de Nazareth” del Museo de Cleveland, “La Virgen niña rezando” del Metropolitan de Nueva York, y del Ermitage de Leningrado, los varios del “Niño de la espina” de Barcelona, Sevilla, etc.—, podemos inferir la categoría de los cuadros de la Encarnación de los que nadie habla, a pesar de la inequívoca referencia documental.

Pocos días después de la fecha del documento anterior, el 25 de mayo de 1647, Zurbarán recibe de Antonio Fajardo, “residente en la ciudad de los Reyes del Perú”, por mediación de Luis López Chaburu, “1,000 pesos de a 8 reales”, a cuenta de unas pinturas que aquel le llevó para vender en América. Cuatro meses más tarde, el 23 de septiembre del mismo año, otorga Zurbarán poder a Antonio de Alarcón, vecino de Lima, para que cobre del capitán Andrés Martínez los 12 lienzos de “Césares romanos a caballo”, de 2 varas y tres cuartos de alto, entregados a dicho capitán en Sevilla, para que los vendiese en América. Del 23 de septiembre y del 3 de noviembre del mismo año hay otros dos documentos en que consta haber recibido Zurbarán del capitán Juan de Valverde otros 300 y 200 pesos por los cuadros que pinta para las monjas de Lima. Dos años más tarde, el 28 de febrero de 1649, Felipe de Atienza y Alvaro Gómez afirman en Buenos Aires haber recibido 15 “Vírgenes mártires”, 15 “Reyes y hombres famosos” y 24 “Santos y patriarcas”, todos de tamaño natural y 9 “Paisajes holandeses”, para su venta en América; varios de los cuadros “habían llegado con desperfectos”. Es probable que de esta importante remesa algunas piezas llegaran al Perú por la vía de Buenos Aires.

La segunda serie es el magnífico *Apostolado de San Francisco el Grande* de la cual hay referencias documentales atribuidas por Marco Dorta a 1625: fecha muy temprana según varios estudiosos del pintor por su evolución estilística y su semejanza con otros apostolados fehacientemente posteriores: la serie del convento de Santo Domingo, de Guatemala, que consta de 10 cuadros; la del convento de San Vicente de Fora de Lisboa, actualmente en el Museo Nacional de Arte Antiguo, que comprende 12



131. SAN AGUSTÍN
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

132. SAN BERNARDO DE CLARAVAL
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.





cuadros; y la serie de la iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), que son sólo 9 cuadros. Lozoya “redescubrió” esta serie en el convento limeño acompañado por Riva Agüero, Raúl Porras y Guillermo Lohmann, en 1941. Buenos pintores peruanos han repetido esta serie no sólo en Arequipa, sino también en el Cusco, en Pomata y en Potosí.

De la tercera serie es muy posterior, en cambio, la referencia documental: la de *los Santos Fundadores de Ordenes* que se conserva en el convento limeño de la Buena Muerte o de los Padres Camilos. Los Camilos llegan al Perú en 1709; su primera iglesia la levantan en la esquina de Rufas con Bajada de Santa Clara y la segunda, en el mismo emplazamiento actual, en diagonal al Monasterio de las Trinitarias, el año anterior al fatídico terremoto de 1746; la reconstrucción es inmediata. En 1756 está concluido el Oratorio del Noviciado, donde se guardan ahora los lienzos de Zurbarán, con un altar barroco, un Cristo traído de Italia y una Virgen de la Espina, que la tradición de los Padres Camilos atribuye a Martínez Montañes.

El tema de los Santos Fundadores parece haber sido de la predilección de Zurbarán, o tal vez sólo respuesta a repetidos requerimientos. Hay dos series similares completas cuyos cuadros se conservan unidos: la primera en el monasterio de Capuchinas de Castellón de la Plana, formada por 11 cuadros; y la aún más completa de la Buena Muerte de Lima; y luego, cuadros dispersos y series incompletas del mismo tema en Córdoba, Sevilla, Guadalajara (México), Sucre en Bolivia, dos en ciudad de México: una en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y otra en el monasterio franciscano de Tlanepantla.

Cuando Lozoya vio la serie limeña en mal estado de conservación y sin mucho tiempo para examinarla, creyó que era obra de taller de menor importancia que la serie de Castellón de la Plana. Posteriormente la examinó el norteamericano Soria, experto en el tema y dictaminó su extraordinaria calidad. Con ejemplar rigor y honestidad Lozoya escribió poco después que Soria “supo ver lo que yo no acerté a valorar y atribuye la serie entera al pintor de Fuente de Cantos”².

La restauración que se ha efectuado nos ha deparado algunas sorpresas. Por ejemplo, el rostro de San Bruno, el de San Jerónimo, el de San Agustín, y, en general, la calidad de los paisajes de fondo, atribuidos a sus colaboradores del taller, pero con un difuminado impresionista de extraordinario efecto y hermoso colorido, que nos permite plantear la posibilidad de la intervención del maestro. Junto a la del convento de San Francisco, creemos que se trata de la otra gran serie del pintor de Fuente de Cantos en nuestra ciudad³.

La cuarta serie del taller de Zurbarán en Lima es la de los bellísimos siete *arcángeles del monasterio de la Concepción*, el segundo en antigüedad de los monasterios de monjas en Lima.

Los arcángeles de la Concepción fueron “redescubiertos” por Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Teófilo Salazar —que los restauró— hace 15 años y los ha vuelto a refrescar recientemente. Ni Soria ni Gudiol los consideran en sus catálogos, los más serios y completos sobre nuestro pintor. Pero la semejanza en el estilo, tonos e iconografías con los reconoci-

133. SANTO DOMINGO
DE GUZMAN (Detalle)
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



dos arcángeles de Zurbarán, es clara; el San Miguel del Metropolitan de Nueva York; el San Gabriel de Montpellier; el San Miguel de Zafra; los Angeles turiferarios de Cádiz y, sobre todo, los Arcángeles del Hospital del Pozo Santo de Sevilla, que por indicación de Ugarte Eléspuru visité en 1986, pero que tampoco están incorporados al catálogo de Zurbarán. No tienen el dinamismo alado de los otros arcángeles de identidad indiscutible, pero podemos hablar con toda seguridad de una magnífica obra del taller —acaso preponderantemente de Ayala— en la que el maestro pudo intervenir. La iconografía tuvo gran éxito y se combinó con los arcángeles arcabuceros que constituyen el tema zurbaranesco más repetido en la pintura virreinal peruana. La fuente de inspiración en grabados flamencos, tan frecuente en Zurbarán y otros pintores de su tiempo, ha sido señalada.

La quinta serie es la de “Los hijos de Jacob”, del refectorio de la Tercera Orden Franciscana, exacta a la que de Londres pasó a Auckland Castle, la residencia de verano del obispo de Durham. Como los papeles de la Tercera Orden no pueden estudiarse en el trasiego actual de San Francisco, ninguna referencia cierta puede hacerse a su origen y fecha. De la serie que se encuentra en Inglaterra hay referencias en Londres desde mediados del XVIII; la han estudiado César Pemán y Soria, como tema de fuente flamenca en el barroco español. La serie de Lima es también buena aunque desapareja, de taller y seguramente con intervención del maestro.

Aunque Gaya Nuño-Tiziana Frati y Julián Gallego-José Gudíol no incorporan a sus catálogos la serie limeña, sí se refiere a ella, aunque brevemente, Martín Soria. La serie actualmente en Inglaterra, reputada como de más segura impronta zurbaranesca, tiene algunas variantes respecto de la limeña.

El tema vetero testamentario no estaba en el carisma de Zurbarán. El representa el tránsito del manierismo al gran barroco hispánico, intérprete genial del alma de su pueblo compenetrado de la teología y ascética postridentinas, que había fundido el cielo y la tierra en la vida histórica con dignidad y ternura, con luces y sombras, conciencia de pecado y esperanza de salvación, con fe y caridad, los elementos que unifican, de arriba abajo de la escala a toda la sociedad estamental española del XVII.

La serie de “Los Hijos de Jacob” de la Tercera Orden limeña es, como dijimos, desapareja. Hay una gran diferencia de calidad entre el presunto Jacob, Aser, Issacar, José, Gad y Benjamín por un lado, que son los cuadros más apreciables; y por otro, Zabulón, Judá, Dan, Rubén, Leví y Nephtalí, muy inferiores o tan repintados, tal vez en el siglo pasado, que la actual restauración hecha por técnicos y artistas de la mayor competencia, no ha permitido una suficiente recuperación de los lienzos. En un trabajo más extenso sobre este tema hemos propuesto que de no ser esta serie directamente del taller de Zurbarán podría tratarse de una copia efectuada por Juana de Valera y Escobar, destacada figura de la escuela limeña del XVII.

La sexta sería la de los *12 Césares romanos a caballo*, que no se ha encontrado; tampoco la copia que hizo la pintora de la escuela limeña Juana de Valera y Escobar, según el inventario de sus bienes publicado por Guillermo Lohmann.

134. BENJAMIN

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.08 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

En la página siguiente:

135. GAD

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



136. NEPHTALI
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



137. DAN
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.91 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



138. RUBEN
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



Otros cuadros de Zurbarán en Lima

Pero debemos aludir a otros cuatro grandes cuadros de Zurbarán en Lima. En primer lugar el "Cristo Crucificado", de colección particular, que Lozoya vio en uno de sus viajes a Lima y elogió en su artículo *Más zurbaranes en el Perú* ("Archivo Español de Arte", 1967) y que después estudió también Stastny. Luego, el "San Guillermo de Aquitania", que formaba parte de la colección de Nicolás Salazar Orfila cuando Lozoya lo vio en nuestra ciudad capital.

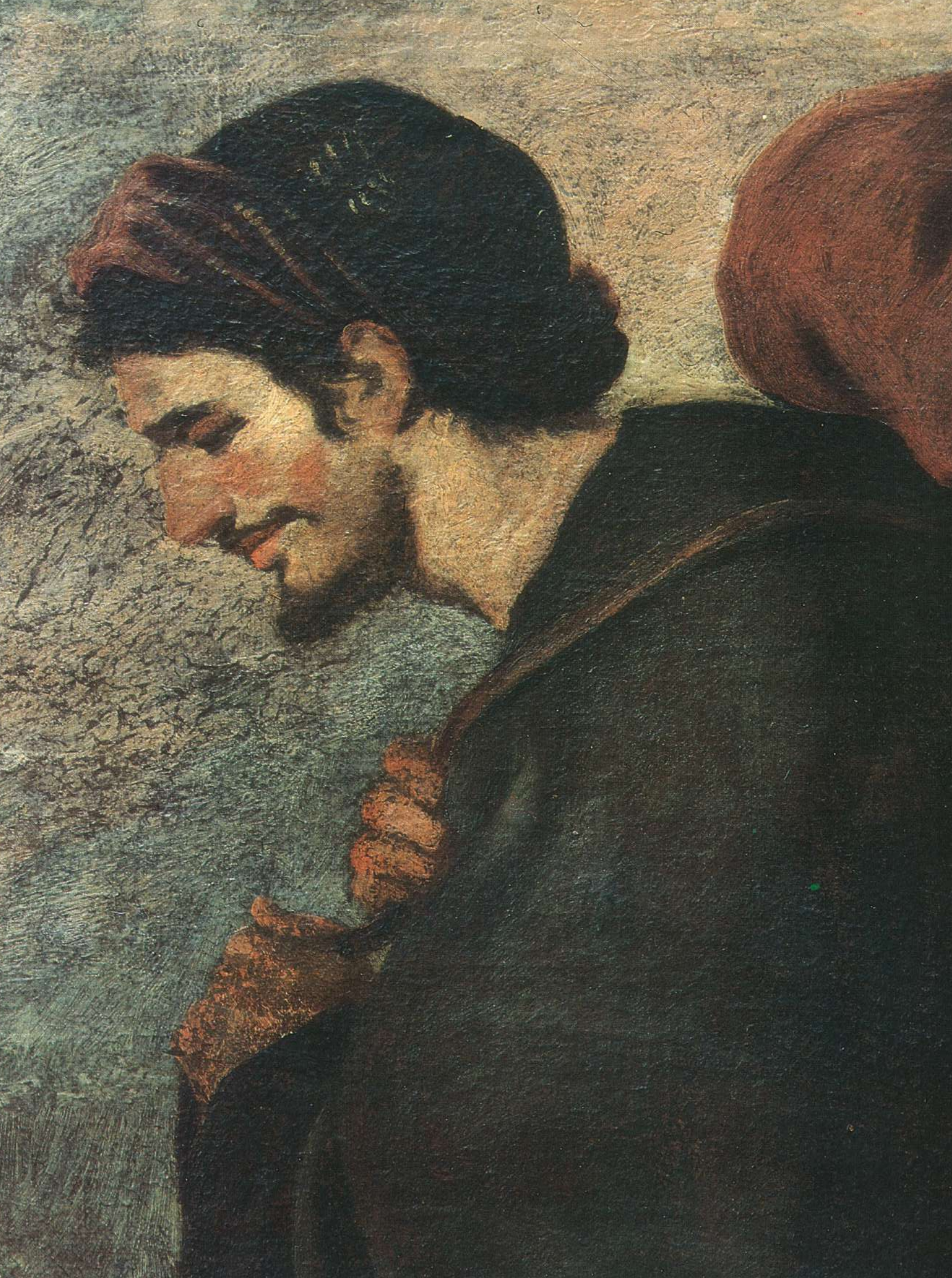
En tercer lugar estaría el menos conocido de los cuadros de Zurbarán en Lima: "San Juan Crisóstomo con Fray Luis de Granada". Es un magnífico lienzo apaisado de 2.34 x 1.62 m. que tiene el valor adicional de la firma: "franco, dezurbarán/faciebat 1651". En el catálogo de Gudiol aparece con el n.296, que suponemos alude a la Colección Ortiz de Zevallós. El cuadro procede del convento de Santo Domingo de Lima.

Y, finalmente, el "Cristo Crucificado" del Monasterio de Nuestra Señora del Prado, en los Barrios Altos de Lima, estudiado por Héctor Schenone en 1959 y que, magníficamente restaurado hace poco, podrá ser en el futuro reconocido por otros especialistas e incorporado al catálogo de Zurbarán. Para Schenone es una réplica con escasas variantes del que se exhibe en el Museo de Sevilla, ubicado por los especialistas hacia 1630. Si sumamos el número de cuadros de las seis series reseñadas y los cuatro a los que nos hemos referido últimamente, llegamos pues, a los 98 lienzos de Zurbarán y su taller en Lima, cifra a la que habría que añadir los que corresponden al Cusco y a otras ciudades del Perú.

MODERNIDAD Y VIGENCIA

¿Qué es lo que confiere modernidad y vigencia al arte extraordinario de Zurbarán? Más allá de la maestría y profundidad del trazo, diría que su autenticidad religiosa y su carácter popular; es decir, la sintonía inmediata que uno adivina entre la obra del maestro y el público para el cual pintó, en ese fenómeno formidable que significa el barroco. Y, al mismo tiempo, la otra cara de su modernidad o perdurabilidad, trascendiendo la emoción con que los románticos lo redescubren, está precisamente en su sentido esencial de la forma, del volumen exento; el bodegón desprendido de la representación general, el detalle definitivo que arranca la admiración de sus compatriotas contemporáneos nuestros: un Picasso o un Juan Gris o un Dalí, quien nos anuncia que Zurbarán nos parecerá cada día más moderno. La profundidad del color que emerge de los fondos, de los personajes y los objetos representados y que no se resuelve finalmente en brillo sino en luz tenue y en la sabiduría del contraste, la armonía y la elegancia de los tonos y los matices. Y, en fin, la impronta de su personalidad en la obra: modestia y sencillez por un lado; altanería y sentido de la propia dignidad, por otro; timidez y arrogancia; conciencia de la grandeza del imperio hispánico y vislumbre de su inminente decadencia. Es decir, retrato de la epepeya española del seiscientos.

139. ISSACAR (Detalle)
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.





A propósito del arte mural cusqueño, siglos XVI-XX (*Apuntes* n.4, Revista de la Universidad del Pacífico) Pablo Macera ha escrito páginas sumamente sagaces sobre el arte barroco como fenómeno de control colonial y su mestización o acriollamiento (aunque no utilice esos términos) como estadios crecientes de autonomía y originalidad artística, a través primero del rococó y luego del neoclásico —que por su oficialismo representa una cierta involución—, y de otras influencias universales. Lo que Zurbarán significa, sobre todo a través de series como la de los Santos Fundadores, que vienen a Lima, a México y al Alto Perú, es precisamente la inserción en una tradición ecuménica que arranca de las fuentes vetero y novo testamentarias, sigue con los orígenes de la Iglesia y sus primeros Padres, perdura en la Edad Media y llega a la modernidad en que, significativamente, España cumple una misión fundamental: es decir, una tradición que va del profeta Elías a San Ignacio de Loyola.

140. CAMINO AL CALVARIO

Francisco Martínez

S. XVIII (1741)

Oleo sobre lienzo, 2.40 x 2.05 m.

Convento Santa Clara La Real, Trujillo.

Admirando un detalle de "El Niño de la espina", que vino de Sevilla en 1985 y se reproduce en el elegante catálogo editado por el Banco de Crédito del Perú y el ICI de Madrid, recuerdo ahora lo que frente a otro pequeño bodegón del maestro, en el Museo del Prado, escribió Pedro Laín Entralgo acerca de la pintura metafísica: Zurbarán como el pintor de la sustancia de las cosas, que llegó a la más altas cotas de profundidad y calidad estética. Este pintor sencillo, modesto y genial, el Caravaggio español, como se ha repetido, es la cumbre, con el pintor italiano, Velázquez y Rembrandt, del barroco europeo. Quienes se detuvieron en las salas de Zurbarán, Valdés Leal y Murillo en la exposición limeña de 1985, pudieron recuperar, a pesar de la decadencia de nuestra ciudad, un legítimo entusiasmo por el esplendor barroco de Lima, que no es, por cierto, una apología de las estructuras de la sociedad en que tal arte floreció. Precisamente la trascendencia del barroco estriba en su propuesta de regenerar el mundo,

XXV. HUIDA A EGIPTO
Joaquín Urreta
Convento de los Descalzos, Lima.



de superar sus miserias por el sacrificio y la abnegación personales y sociales a través de las instituciones que encarnan la auténtica religiosidad de esa época.

Perduración de Zurbarán en Lima

En el Perú y especialmente en Lima, Zurbarán perdura en el XVIII y aún en el XIX. Según Lozoya y otros estudiosos del arte peruano, se percibe la huella del maestro de Fuente de Cantos en los albos hábitos mercedarios que a la mitad del XVIII pintaba para el convento de la Merced de Lima Francisco Martínez. El mismo Lozoya relata su visita a los Descalzos en 1941 y destaca en ella la sorpresa que le causó contemplar una "Huída a Egipto" que le pareció de algún discípulo sevillano de Zurbarán, pero que estaba firmado por Joaquín Urreta (1767), pintor peruano. En verdad se trata de una magnífica versión del cuadro de Zurbarán del mismo tema, del periodo 1616-1630, que formaba parte de la serie del retablo de San José del convento de la Santísima Trinidad Extramuros, de Sevilla, y que ahora está en Besançon. Es seguramente uno de los mejores cuadros hispanoamericanos inspirados en una obra de Zurbarán. Stastny se refiere también a otro artista de la escuela limeña: Julián Jayo, quien en 1793 pinta una versión de medio cuerpo del Santo Domingo de la serie de los Fundadores del convento de la Buena Muerte. Lozoya concluye su estudio sobre la presencia y la influencia de nuestro pintor en Hispanoamérica con el siguiente párrafo: "Y todavía en el siglo XIX se ha notado la influencia de Zurbarán en el gran lienzo *Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero (1826-1868), que está en el Palacio Municipal de Lima, y que pasa por ser el mejor cuadro de historia pintado en América" 4.

Pero la perduración de Zurbarán en el Perú tiene sus testimonios de mayor difusión y acogida en un tema que en gran medida es una recreación criolla y mestiza: las numerosísimas series de arcángeles arcabuceros que abundan en templos, conventos, museos y colecciones privadas. Por citar ejemplos al norte y al sur del Virreinato: la serie del monasterio de Santa Clara en Trujillo o la de Calamarca (Bolivia) estudiada por José de Mesa y Teresa Gisbert de Mesa; o la del monasterio de Santa Catalina de Arequipa. En Lima: la del Museo de Arte, el Museo Nacional de Historia, el Museo de Osma, la colección Wiese, la colección Mujica Gallo, la Casa Goyeneche, etc. Y también se difundieron en el XVIII siguiendo el modelo de Zurbarán y de Bartolomé Román, los arcángeles más celestiales y asexuados como los del monasterio de la Concepción de Lima o los del monasterio de la Encarnación de Madrid, idénticos a los de la iglesia de San Pedro en Lima. A tal punto se difundió el tema que el Arzobispo de Lima a mediados del XVIII Pedro Antonio de Berroeta, luego destinado a Granada, llevó a España una serie de estos arcángeles cazadores con indumentaria hispanoamericana que se conservan hoy en la Ermita de Allende de Ezcaray, en Rioja Alta 5.

Resulta grato comprobar que el pintor barroco español de más prolongada influencia en el Perú y en Lima, haya sido un hombre que compendiaba en su espíritu la dignidad de su pueblo y la más alta espiri-

tualidad; cuya religiosidad entrañable, como ha dicho Carlos Rodríguez Saavedra, lo llevó a descubrir y representar en cada segmento de la realidad, desde los humildes cacharros hasta la exaltación mística de sus rompimientos de gloria, esa porción de absoluto que hay en ellos: la mirada de Dios ⁶.

Notas:

1. Este trabajo actualiza tres ensayos anteriores sobre el tema "Los Zurbaranes de Lima" en *El Comercio*. Lima, 1985. P.C-16, luego reproducido en *Memoria y Utopía de la Vieja Lima*. Lima, Universidad del Pacífico, 1985. Pp. 137-150; Historia, Catálogo y Bibliografía de la serie limeña de los Santos Fundadores de Ordenes, en colaboración con NIERI GALINDO L. en *Los Zurbaranes de la Buena Muerte de Lima*. Lima, 1985. Pp. 21-50; y la serie de los Hijos de Jacob, en *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1986. Pp. 69-97.
2. LOZOYA, Marqués de: "Presencia e influencia en Hispanoamérica" (de Zurbarán), en *Mundo Hispánico*, N° 197. Madrid, 1964. P. 62.
3. UGARTE ELESURU, J.M.: Planteó la posibilidad de que la serie haya sido propiedad jesuítica por la fecha tan cercana a la expulsión en que aparece donada al convento de los Camilos. En confirmación a esta hipótesis proponemos otro dato significativo: el cuadro de San Ignacio de Loyola presenta un retrato del fundador, algo distinto de la fisonomía más repetida.
4. Ob. Cit., P. 63.
5. MERINO URRUTIA J.: "Los Arcángeles de la Ermita de Allende de Ezcaray", en *Archivo Español de Arte*, N° 1223. 1958. Pp. 240-251, y en *Mundo Hispánico*, N° 271. Madrid, 1970. Pp. 3-4 y 78-79.
6. RODRIGUEZ SAAVEDRA, C.: "El Tiempo Suspendido", en *Presencia de Zurbarán*. Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, 1988. P. 19.

Bibliografía:

- 1— LOHMANN VILLENA, G.: "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los Ss. XVI y XVII", *Revista Histórica*, Lima, T. XIII, 1940. Pp. 5-30; 2— LOZOYA, M. de: "Zurbarán en el Perú", *Mercurio Peruano*. Lima, N° 178, 1942. Pp. 7-12; 3— LASSO DE LA VEGA, M.: Aspectos de la Lima del S. XVII, *Mercurio Peruano*. Lima, N° 185, 1942. Pp. 354-370; 4— GUINARD, P.: "Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*. Madrid, N° 76, 1946; 5— VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Lima, 1947; 6— ANGULO, D. y MARCO DORTA. E.: *Historia del Arte Hispanoamericano*, T. II. Barcelona, 1950; 7— GOMEZ CASTILLO, A.: *Bernabé de Ayala, discípulo de Zurbarán*. Sevilla, 1950; 8— SCHENONE, H.: *Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre*. "AIAA", 1951; 9— SORIA, M.S.: *The paintings of Zurbarán*. Londres, 1955; 10— SORIA, M.S.: "Algunas fuentes de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*. 1955; 11— GUINARD, P.: *Zurbarán*. París, 1960; 12— LOZOYA, M. de: Presencia e influencia en Hispanoamérica, *Mundo Hispánico*. Madrid, agosto de 1964; 13— CATURLA, M.L.: *Vida y evolución artística de Zurbarán*. Madrid, 1964; 14— BONET CORREA, A.: "Obras zurbaranescas en México", *Archivo Español de Arte*. 1964, Pp. 159-168; 15— PEMAN, C.: *El taller y los discípulos de Zurbarán*. Madrid, 1964; 16— GUINARD, P.: "El paisaje de Zurbarán", *Goya*. Madrid, 1965; 17— LOZOYA, M. de: "Más Zurbaranes en el Perú", *Archivo Español de Arte*, 1967, Pp. 84-86; 18— GUINARD, P.: *Zurbarán y la pintura española de la vida monástica*. Madrid, 1967; 19— BERNALES BALLESTEROS, J.: *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla, 1972; 20— GAYA NUÑO y FRATI, T.: *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Barcelona, 1974; 21— GALLEGO, L. y GUDIOL, J.: *Zurbarán (1598-1664)*. Barcelona, 1976; 22— BERNALES, J. et. al.: *El siglo de oro de la pintura sevillana*, (Exposición en la Casa de Osambela, auspiciada por el Banco de Crédito del Perú). Lima, 1985; 23— PACHECO VELEZ, C.: "Los Zurbaranes de Lima", *El Comercio*. Lima, 7 de marzo de 1985; 24— PACHECO VELEZ, C.: *Memoria y utopía de la vieja Lima*. Lima, 1985; 25— GRUNDI, V.: *El Convento de la Buena Muerte: 275 años de la presencia de los Padres Camilos en Lima*. Bogotá, 1985; 26— MIRO QUESADA GARLAND, A., UGARTE ELESURU, J.M., NIERI GALINDO, L., PACHECO VELEZ, C., SALAZAR MORALES, T.: *Los Zurbaranes de la Buena Muerte de Lima* (Serie de los Santos Fundadores, Exposición auspiciada por el Banco de Crédito del Perú). Lima, 1985; 27— UGARTE ELESURU J.M., TORD, L.E., PACHECO VELEZ, C.: *La pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de Lima* (Catálogo de la Exposición auspiciada por el Banco de Crédito del Perú). Lima, 1986, 107, pp.; 28— SCHENONE, H.: "¿Otro Zurbarán en Lima?". *El Comercio*, Lima, 17 de setiembre de 1986, P.C-15; 29— GUTIERREZ, N., RODRIGUEZ SAAVEDRA, C., STASTNY, F., ESCALLON, A.M.: *Presencia de Zurbarán* (en Hispanoamérica), Catálogo de la Exposición en Bogotá, 1988; 30— FUTON, L., RESSORT C., GERARD POWELL, V. y DELENDIA, O.: "Zurbarán ou l'ane espagnole du siecle d'or", *L'Estampille*, N° 210 H, Dijon, 1988.



Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal

Duncan Kinkead

JUAN DE VALDES LEAL FUE UNO DE LOS GRANDES pintores barrocos españoles ¹. Nacido en Sevilla en 1622, hizo su aprendizaje con un aún no identificado maestro. Hacia 1644 se trasladó a Córdoba donde comenzó su carrera. De vuelta en Sevilla desde 1650, pintó en 1653 sus primeros cuadros de importancia para el convento franciscano de Santa Clara en la vecina Carmona. Volvió a Córdoba en 1654. El 18 de febrero de 1655, Valdés firmó un contrato para pintar los lienzos del retablo del altar mayor de la iglesia de los Carmelitas calzados de Córdoba. Estos magníficos lienzos fueron sus primeras composiciones magistrales, los que permanecen hasta la fecha en su lugar original. Quizá debido al éxito del retablo de la iglesia de los carmelitas, decidió dejar Córdoba, afinándose definitivamente en su ciudad natal en 1656. Don Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) acababa de traer a Sevilla el protobarroco y el propio protobarroco de Valdés fue pronto muy apreciado ². Recibió encargo tras encargo y los años 1656-1662 fueron años de mayor lucimiento. En efecto, existen más pinturas documentadas y autografiadas de Valdés que de cualquier otro artista sevillano. Pero a comienzos de la década de 1660, Bartolomé Murillo (1617-1682) recuperó su sitial de primer pintor de Sevilla ³. En lo que resta de su carrera Valdés trabajó a la sombra, por así decir, de su más afamado paisano. Quizá como resultado

del predominio de Murillo en la pintura, Valdés aprovechó sus múltiples dotes artísticas para obtener una impresionante variedad de encargos. Pintó y enlució retablos, esculturas y rejas. Esculpió imágenes de bulto e hizo grabados ⁴. En la postrimería de su larga carrera, Valdés inició un conjunto de reputados frescos con la colaboración de su hijo y principal discípulo, don Lucas de Valdés (1661-1725). Juan de Valdés Leal fue sepultado el 15 de octubre de 1690, concluyendo así el capítulo más brillante del arte sevillano.

Valdés es famoso por su colorido, su expresividad, el dinamismo de sus pinceladas y la brillantez de su imaginería religiosa. La vigorosa devoción de Valdés expresa cabalmente el ardiente fervor todavía tan perceptible en la famosa Semana Santa de Sevilla. Similar a los escritos vibrantes de don Miguel de Mañara, es la fuerza varonil de su espíritu católico ⁵. Por cierto Valdés debe su renombre a su brillante materialización de la muy personal escatología de Mañara en los inolvidables *In Ictu Oculi* y *Finis Glorae Mundi* del año 1672 en la iglesia de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla ⁶. Los vínculos entre la Caridad y Valdés fueron numerosos e importantes: tanto él como Lucas se adhirieron a la organización. Pero Valdés tenía también estrechos lazos con los jesuitas, anteriores a su incorporación a la Caridad, la que ocurrió en 1667 ⁷. Lamentablemente escasas son las fuentes documentales relativas a esa etapa importante de su vida. Sin embargo, se dice que su hijo Lucas estudió latín y matemáticas con los jesuitas de Sevilla ⁸.

En 1660 Valdés firmó y fechó su fascinante "Vanitas" (Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, U.S.A.). A este cuadro le hace juego la "Alegoría de la Corona de Vida", tan interesante como el anterior (Galería de Arte de la Ciudad de York, Inglaterra). El pensamiento jesuita fue una importante fuente de inspiración para gran parte de la imaginería de estas dos deslumbrantes pinturas ⁹.

Exactamente un año después, Valdés autografió el "San Ignacio en la cueva de Manresa" (Museo de Bellas Artes de Sevilla), el único lienzo fechado de la serie "La Vida de San Ignacio" en Sevilla ¹⁰. Lamentablemente esos cuadros se encuentran deteriorados y se resintieron de pésimas restauraciones. En su forma original eran recias imágenes que movieron a un desconocido protector a encargar una serie similar de la vida del santo, pero en cuadros de mayores dimensiones, los que fueron enviados a Lima y colocados en la iglesia jesuita de San Pablo, hoy San Pedro. ¹¹ No se conoce la fecha del contrato peruano pero los cuadros fueron probablemente pintados entre 1665 y 1669. El estilo de las pinturas de Lima conserva las mismas características de otras obras contemporáneas, como el "San Juan Capistrano" (Museo Nacional, La Habana) de 1668. En los años 1665 a 1667, curiosamente no hay rastro de referencias documentales sobre contratos. Una serie tan amplia como la de Lima debió tenerlo ocupado cerca de un año. De 1665 al 7 de octubre de 1667, fecha en que firmó un extenso contrato con el convento de San Antonio de Padua en Sevilla, los contratos de Valdés sólo mencionan unas cuantas pequeñas rejas ¹². Sin embargo, el 30 de octubre de 1666, Valdés renunció al prestigioso cargo de presidente de la Academia de la pintura de Sevilla al que fuera elegido el 25 de noviembre de 1663 ¹³. Es del todo probable que renunciara porque

estaba demasiado atareado para dedicar a la Academia el tiempo que ésta requería. La explicación lógica sería que estaba totalmente entregado a la vasta e importante obra actualmente en Lima.

El marqués de Lozoya fue el primero en reconocer la autoría de Valdés en la serie peruana ¹⁴. Sus sagaces atribuciones han sido aceptadas casi unánimemente, a pesar de serias interrogantes respecto del grado de participación del taller del artista ¹⁵. Afortunadamente el Banco de Crédito del Perú brindó su generoso aporte para la limpieza y restauración de estos lienzos en los cuales, luce ahora mucho más ostensible la mano del artista.

Los siguientes cuadros componen los dos ciclos:

SAN PEDRO, LIMA

1. La Aparición de la Virgen a San Ignacio en Loyola
2. El Rapto de San Ignacio en Manresa
3. San Ignacio en la cárcel en Alcalá de Henares
4. San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier
5. La Visión de San Ignacio en el camino de Roma
6. San Ignacio despide a San Francisco Javier
7. La Aprobación de la Compañía por Paulo III
8. La Muerte de San Ignacio

MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA

1. La Aparición de San Pedro a San Ignacio en Loyola
2. La Aparición de la Virgen a San Ignacio en Loyola
3. San Ignacio en la cueva de Manresa
4. El Rapto de San Ignacio en Manresa
5. La Visión de San Ignacio en el camino de Roma
6. San Ignacio y San Felipe Neri (perdido)
7. La Aprobación de la Compañía por Paulo III
8. San Ignacio curando a un poseso
9. San Ignacio y San Francisco Javier (perdido)
10. La Muerte de San Ignacio (perdido)

Las dos series originalmente compartían seis temas. Dos de estos desaparecieron del conjunto sevillano ¹⁶. La composición de los cuatro grandes cuadros que incluyen un mismo tema evidencian claras similitudes. Además, todos lucen comparables escenas de fondo. Sin embargo, las diferencias entre las dos series son notables. Los cuadros españoles son composiciones verticales de aproximadamente 2.10 x 1.60 metros cada uno ¹⁷. Los lienzos de Lima son más bien horizontales, 2.95 x 3.90 metros cada uno, tres veces más grandes que los cuadros de Sevilla ¹⁸. La diferencia considerable en el tamaño y formato de las dos series llevó a Valdés a adoptar diferentes grabados referenciales para el mismo tema. La importancia de estos grabados para la composición y detalles de estas dos series es inusitada en Valdés. Por su desbordante imaginación pictórica y su alegre despreocupación por recrear la realidad histórica, Valdés pocas veces recurría a láminas como fuentes de inspiración. Es dable que los jesuitas lo

alentaran a seguir ese procedimiento para mantener la congruencia de un relato. Si la exactitud fue el objetivo de los jesuitas, pues demás fueron sus desvelos. Utilizó Valdés grabados que habían ilustrado dos antiguas ediciones de la popular “Vida de San Ignacio de Loyola” del padre Pedro de Ribadeneyra ¹⁹. Una edición de 1609 impresa en Roma se ufanaba de tener sesenta y nueve ilustraciones de Pedro Pablo Rubens y su taller. Otra edición fue publicada en Amberes en 1610 con doce grabados de Teodoro y Cornelio Galle ²⁰. Estos últimos eran más anchos que largos y fueron adaptados para la serie de Lima. Las dos series de la Vida de San Ignacio pintadas por Valdés son las más grandes y extensas series pintadas sobre lienzo en el siglo diecisiete. Pese a la importancia de la orden de la Compañía, ciclos de la vida de San Ignacio fueron relativamente escasos durante el barroco ²¹.

El primer cuadro de la serie peruana representa “La Aparición de la Virgen a San Ignacio en Loyola”. Hoy conocido como Ignacio de Loyola, el santo se llamó Iñigo López de Oñaz y Loyola y había nacido en 1491 en la villa de Azpeitia, en la provincia de Guipuzcoa. Su familia pertenecía a la nobleza vasca y era dueña del castillo de Loyola donde nació Iñigo. Su vida fue la de todos los de su clase. En 1517 entró al servicio del duque de Nájera, Virrey de Navarra. En 1521 el futuro santo fue herido de gravedad en ambas piernas al defender Pamplona contra los franceses. Lo llevaron al solar familiar donde le dio por estudiar textos religiosos. Pese a la gravedad de sus heridas, sanó gracias a la visitación de San Pedro. Mientras estaba todavía convaleciente en Loyola, recibió la primera y más importante aparición de la Virgen y el Niño. Esa es la visión representada por Valdés. A menudo se ha confundido este cuadro con “San Ignacio orando ante la Virgen de Monserrat” ²². La aparición milagrosa en Loyola fue esmeradamente descrita por el Padre Ribadeneyra:

Y fue así, que estando él velando una noche, le apareció la esclarescida y soberana Reina de Los ángeles, que traía en brazos a su preciosísimo Hijo ²³.

La visión era particularmente importante porque indujo al santo a alcanzar una vida de pureza y castidad:

desde aquel punto hasta el último de su vida guardó la limpieza y castidad sin mancilla, con grande entereza y puridad de su anima ²⁴.

Ratifican la actual correcta identificación algunas observaciones. Primero, no existe absolutamente ningún parecido entre la Virgen y el Niño y la afamada Virgen negra de Monserrat. Segundo, San Ignacio está ricamente ataviado. Durante su vigilancia ante la venerada Virgen negra de Monserrat ya había renunciado a las galas y llevaba un cilicio ²⁵. Si bien las dos series de grabados de 1609 y 1610 representan la visión en Loyola, no inciden en el tratamiento que le da Valdés. En el fondo San Ignacio recibe el saludo del duque de Nájera a cuyo séquito había pertenecido ²⁶. El Santo dejó su hogar en Loyola poco después de la visión de la Virgen y el Niño. Igual calidad ostentan el cuadro de Lima y el de Sevilla.

El segundo cuadro de la serie es “El rapto de San Ignacio en Manresa” ²⁷. El mismo acontecimiento fue representado en la serie de



142. LA APARICION DE LA VIRGEN
A SAN IGNACIO DE LOYOLA
Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



143. EL RAPTO DE SAN IGNACIO EN MANRESA

Juan de Valdés Leal

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

Sevilla. Aquel incidente fue equivocadamente titulado “Muerte del Santo” hasta que la señorita Trapier lo identificó correctamente como el largo éxtasis del santo en Manresa ²⁸.

Según su biógrafo:

quedó tan enajenado de todos sus sentidos, que hallándose así, algunos hombres devotos y mujeres, le tuvieron por muerto. Y sin duda le metieran como difunto en la sepultura, si uno dellos no cayera en mirarle el pulso y tocarle el corazón ²⁹.

En el lateral derecho un joven permanece de pie señalando el fondo donde se encuentra el Santo cerca de un grupo de gente que se asemejan a una Piedad adosada a unas ruinas ³⁰. En el lateral izquierdo aparece una capilla de “Cristo coronado de espinas”. No queda clara la relación entre estas imágenes secundarias y el tema principal ³¹. Después de su romería a Monserrat, San Ignacio se dirigió a Manresa donde radicó año y medio y escribió el borrador de sus famosos *Ejercicios Espirituales*.

El cuadro de San Pedro indudablemente aventaja en su composición y expresión al supuesto original de la serie sevillana. Hay mucho que admirar: la alborotada preocupación de los lugareños que intentan auxiliar al Santo; los relampagueantes juegos de luz, los magníficamente osados escorzos de los querubines revoloteando en el cielo. Destaca la destreza del maestro en esta originalísima obra.

El tercer lienzo del ciclo representa a “San Ignacio en la cárcel en Alcalá de Henares” ³². El Santo llegó a Alcalá de Henares en 1526 luego de un viaje a Jerusalén en 1523 y una estada de dos días en Barcelona. En aquella ciudad asistió a algunas clases en la Universidad. Se cuestionó la ortodoxia de su obra cristiana y fue encarcelado. Soportó con entereza y dignidad esa pena, consecuencia de un error ³³. Mucha gente de bien se acercó entonces a la cárcel, (Lám. 37) inclusive:

144. LA VISION DE SAN IGNACIO EN EL CAMINO DE ROMA (Detalle).

Juan de Valdés Leal

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.





doña Teresa Enríquez, madre del Duque de Maqueda, señora devotísima... la otra fue doña Leonor Mascareñas, dama que entonces era de la Emperatriz ³⁴.

Las dos damas son representadas arrodilladas delante de la ventana enrejada de la celda. El sacerdote de pie que conversa animadamente con el Santo es probablemente Juan de Lucena que solicitó una compasiva ayuda para el encarcelado santo, lo que le valió ser groseramente reprendido. Un caballero de la ciudad declaró airadamente que si el despreciable personaje de la cárcel no merecía ser quemado, entonces él debía serlo. A los pocos días, durante las celebraciones en honor del nacimiento del infante Felipe, el caballero subió a una torre donde murió alcanzado por la explosión de unos cohetes ³⁵. El despiadado caballero aparece lanzado por la explosión en el fondo del cuadro. El encarcelamiento de Alcalá fue representado en uno de los grabados de 1609; la similitud entre el grabado y el cuadro tiene poca relevancia.

Otra magnífica obra es el cuarto lienzo de la serie que ha sido identificado como "San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier" ³⁶. La época de estudios que San Ignacio pasó en París de 1528 a 1535 fue muy importante para la futura Orden. Allí se congregó el núcleo de la

145. SAN IGNACIO RECIBE
EN LA COMPAÑIA A
SAN FRANCISCO JAVIER
Juan de Valdés Leal
S.XVII
Oleo sobre lienzo, 2,85 x 3,90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

Compañía, incluyendo a San Francisco Javier. Valdés representó a los otros siete seguidores reunidos alrededor de los dos santos. San Francisco Javier inclina la cabeza ante San Ignacio que señala a un querubín con un libro en la mano. Otro querubín señala un crucifijo que sostiene uno de los compañeros. Valdés imprimió en los enjutos rostros de los primeros jesuitas una impresionante fuerza y el estupendo movimiento de sus manos que resaltan sobre los hábitos negros relata una enternecedora historia de obediencia y perdón³⁷. Si bien el significado general del cuadro es claro, no parece ilustrar ningún acontecimiento específico. Sin embargo según Ribadeneyra,

*Francisco Javier, aunque era también su compañero de cámara, se mostró al principio menos aficionado a seguirle: mas al fin no pudo resistir a la fuerza del espíritu que hablaba en este santo varón*³⁸.

La escena de fondo representa el intento de asesinato de San Ignacio, que milagrosamente no se cumplió. El Santo perdonó al fallido asesino³⁹. Para la escena de fondo, Valdés siguió prolijamente el grabado de 1609, no así el magnífico grupo del primer plano que sería enteramente creación del pintor.

El quinto cuadro de la serie es “La visión de San Ignacio en el camino de Roma”. La Visión de La Storta, como se le conoce, es el episodio de la vida del santo más frecuentemente representado y es el tema del suntuoso altar dedicado a San Ignacio en *Il Gesu* en Roma⁴⁰. El mismo Valdés pintó la visión tres veces⁴¹. Después de París, el santo se trasladó con sus seguidores al norte de Italia donde llegó en 1535. Dos años después se encaminó a Roma para lograr el reconocimiento papal. En noviembre de 1537 San Ignacio rezó en la pequeña iglesia de La Storta en la *vía Cassia* en las afueras de Roma. El padre Ribadeneyra nos relata el milagro:

*Aconteció en este camino, acercándose ya a la ciudad de Roma, entró a hacer oración en un templo desierto y solo, que estaba algunas millas lejos de la ciudad. Estando en el mayor ardor de su fervorosa oración, allí fue como trocado su corazón, y los ojos de su alma fueron con una resplandeciente luz tan esclarecidos, que claramente vio como Dios Padre, volviéndose a su Unigénito Hijo, que traía la cruz a cuestas, con grandísimo y entrañable amor le encomendaba a él y a sus compañeros, y los entregaba en su poderosa diestra, para que en ella tuviesen todo su patrocinio y amparo*⁴².

Como todos saben, la visión milagrosa de La Storta indujo al Santo a dar a la orden el nombre de Compañía de Jesús. La inclusión en el cuadro del emblema jesuítico de la JHS rematado en la cruz alude al futuro nombre de la Orden. Valdés combinó con fantasía los elementos de los grabados de 1609 y 1610 para lograr su representación. La posición de las tres principales figuras fue adaptada del grabado de 1610, especialmente la actitud de Cristo atravesando el espacio, también del Santo arrodillado. El decorado interior, la presencia y la ubicación del medallón jesuítico y la ac-



146. LA VISION DE SAN IGNACIO
EN EL CAMINO DE ROMA
Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

titud de Dios Padre fueron plasmados del grabado de 1609. En el fondo un imaginario jinete persigue a un estudiante renuente a regresar al seminario de Roma. Trapier identificó esta curiosa escena y fue la primera en advertir que Valdés se inspiró de un grabado de 1609⁴³. Nuevamente, la yuxtaposición de la escena principal y la escena de fondo es desconcertante. Un eminente crítico jesuita nota que la escena de fondo “no tiene nada que ver con la visión” e insinúa que Valdés incorporó el suceso porque le pareció muy decorativo⁴⁴. El cuadro de Sevilla sobre el mismo tema es una de las obras maestras de Valdés y parece superior al de Lima.

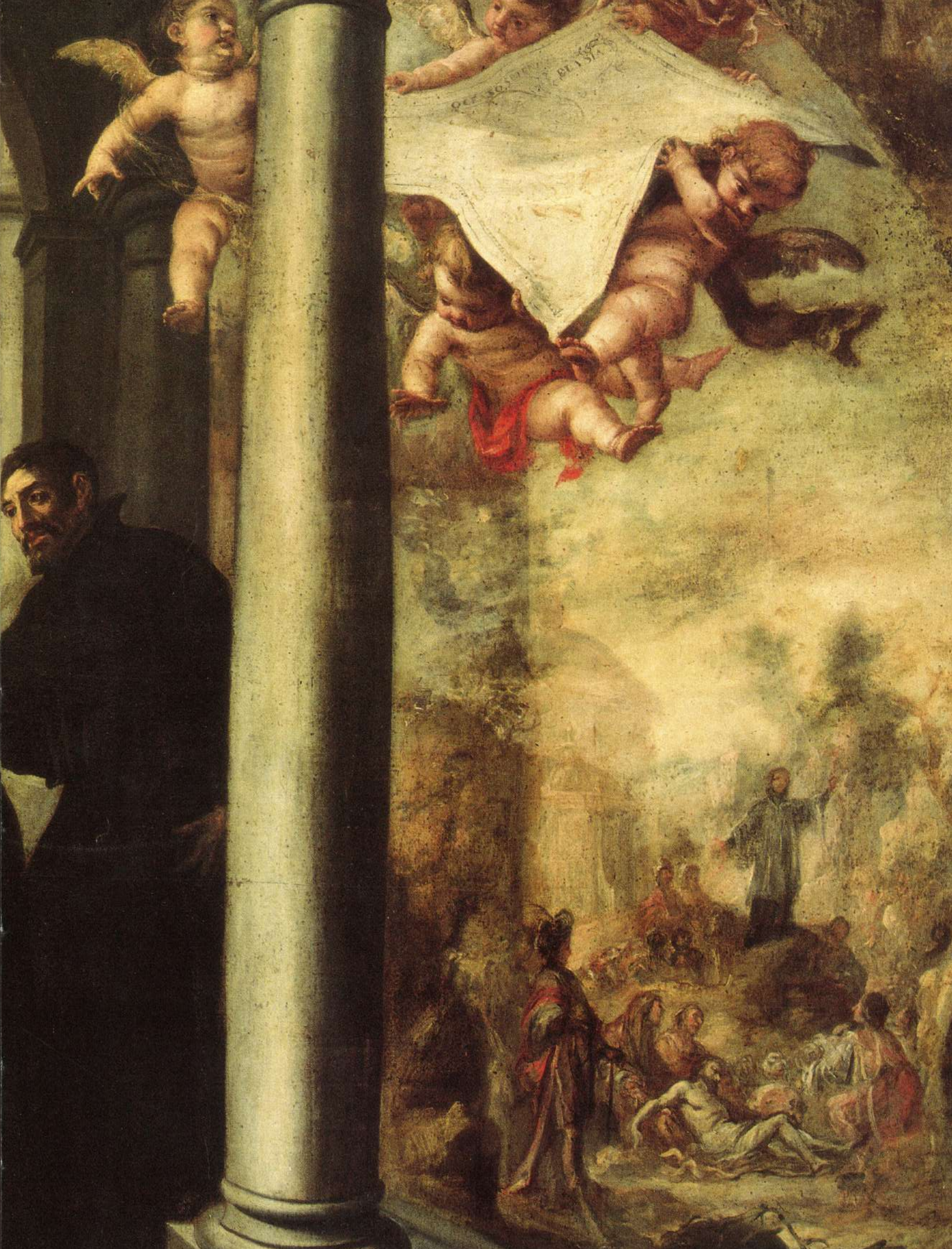
El siguiente lienzo de la serie fue correctamente identificado por el padre Vargas Ugarte como “San Ignacio despide a San Francisco Javier”⁴⁵. El rostro de San Francisco Javier en ese cuadro es parecido al supuesto retrato del cuarto cuadro arriba mencionado. El grabado de 1609 sigue con mayor fidelidad el acontecimiento relatado por el padre Ribadeneyra que la fantástica creación de Valdés, quien representó la despedida en el umbral de una imponente Casa Profesa con un robusto San Ignacio abrazando a San Francisco Javier. Dos jesuitas miran la escena, uno de ellos identificado como el segundo de la Orden Jesuita escogido para viajar al Oriente. En realidad, San Ignacio estaba enfermo entonces, el encuentro se realizó en su celda, y el “Apóstol destinado a evangelizar el Oriente”, se marchó solo⁴⁶. Unos querubines revolotean sobre sus cabezas, desenvolviendo un gran papel, quizá un mapa de los futuros viajes de San Francisco Javier. En el lateral derecho una desusadamente importante escena de fondo representa al santo predicando en el Oriente. La imagen se inspiró directamente del famoso retablo de “Los milagros de San Francisco Javier” de Rubens, a la fecha en el “Templo de Mármol” de los jesuitas en Amberes y ahora en Viena⁴⁷. Es posible que Valdés haya conocido la composición a través del grabado de Marinus van der Goes⁴⁸.

El séptimo cuadro de la serie de Lima representa “La aprobación de la Compañía por Paulo III”⁴⁹. A la luz de la importancia que para los jesuitas tiene este acontecimiento, no ha de sorprender que Valdés incluyera la escena en ambos ciclos. Pero hay diferencias inesperadas e inexplicables entre ambos cuadros. Por ejemplo, el Papa en el cuadro de Sevilla no es Paulo III. Los rasgos del Papa son verdaderamente los de Paulo III en el lienzo de Lima, ampliamente conocidos gracias a los magníficos retratos del Tiziano. La Compañía y sus Constituciones fueron aprobadas por el Papa Paulo III Farnese el 27 de septiembre de 1540⁵⁰. El padre Ribadeneyra no relata ningún acontecimiento parecido al que representa Valdés pero el pintor siguió minuciosamente el grabado de 1609. En el fondo de ambas pinturas, un grupo de jesuitas se abrazan delante de un retablo, quizá para celebrar el reconocimiento papal.

El octavo y último cuadro de la serie representa “La muerte de San Ignacio”. Nuevamente Valdés se valió del grabado de 1609 para su composición, en especial recurriendo al uso de un desnudo para representar el alma del santo. En el grabado, dos ángeles cargan el alma hacia la gloria celestial. En el cuadro de Valdés el alma sube al cielo sola y los ángeles portan una guirnalda ígnea. La rígida simetría de los ángeles es inusitada en Valdés. No hay duda que controla su característica exuberancia ba-

En la página siguiente:
 147. SAN IGNACIO DESPIDE A
 SAN FRANCISCO JAVIER
 Juan de Valdés Leal
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
 Iglesia de San Pedro, Lima.





roca para acentuar la solemnidad de la muerte del santo ⁵¹. El cuerpo yacente de San Ignacio rodeado de miembros de su congregación se encuentra al interior de una iglesia de estilo renacentista en el lateral derecho.

La selección de precisamente estas ocho escenas no tiene precedente en ciclos de la vida del Santo. Algunos de los acontecimientos son conocidos, otros desconocidos, tanto que las escenas de fondo permanecen sin identificar. Además existe una curiosa correspondencia entre las escenas principales y las secundarias. Estos factores sugieren que los cuadros fueron encargos que debían ser colocados en un lugar determinado. Tal suposición es corroborada por el gran tamaño de los lienzos y la indicación de que originalmente culminaban en forma de dosel. Lamentablemente estos escasos indicios no permiten afirmar que estos cuadros estaban destinados precisamente para su actual ubicación en San Pablo, hoy San Pedro, la que se detalla a continuación:

Capilla de Loreto

“La Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola”
“La Muerte de San Ignacio”

Capilla del Señor de la Caída

“La Visión de San Ignacio en el camino de Roma”
“La Aprobación de la Compañía por Paulo III”

Capilla de San Pedro

“San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier”
“San Ignacio despide a San Francisco Javier”

Capilla sin identificar

“El Rapto de San Ignacio en Manresa”
“San Ignacio en la Cárcel en Alcalá de Henares” ⁵².

Se ha sugerido que estos lienzos pudieron haber sido destinados a decorar un claustro ⁵³. Existe también una tercera posibilidad.

San Pedro tiene ocho capillas laterales, y ocho son los cuadros. Los cuadros son demasiado pequeños para llenar las paredes donde se hallan actualmente. Los encargos para obras fuera de Sevilla eran a menudo desatendidos por los agentes de los contratantes y es posible que el agente tanto como el artista desconociera el tamaño de la iglesia, por ejemplo. Quizá Valdés recibió una equivocada información sobre las dimensiones exactas. Es posible también que los cuadros fueran proyectados en dos series de cuatro representaciones individuales, un cuadro para cada una de las capillas laterales. La secuencia sería la siguiente:

A1 “La Aparición de la Virgen a San Ignacio en Loyola”
A2 “El Rapto de San Ignacio en Manresa”
A3 “San Ignacio en la cárcel en Alcalá de Henares”
A4 “San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier”
B1 “La Visión de San Ignacio en el camino de Roma”
B2 “San Ignacio despide a San Francisco Javier”



148. LA APROBACION DE
LA COMPAÑIA POR PAULO III

Juan de Valdés Leal

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

149. LA MUERTE DE SAN IGNACIO

Juan de Valdés Leal

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.



B3 "La Aprobación de la Compañía por Paulo III"

B4 "La Muerte de San Ignacio"

El primer par lo conformarían las dos más famosas visiones del santo. La visión de la Storta podría ser doblemente significativa para los jesuitas de Lima porque una de sus más preciadas reliquias era un trozo de la Santísima Cruz⁵⁴. El segundo par sería "El rapto de San Ignacio en Manresa" y "San Ignacio despide a San Francisco Javier". Difícil es aparearlos por el tema, mas sí por la repetición de los motivos de la Piedad. El tercer par lo conformaría "San Ignacio en la cárcel en Alcalá de Henares" y "La Aprobación de la Compañía por Paulo III", los que ofrecen dos importantes instancias de la sumisión del santo a la autoridad religiosa. El acatamiento a la autoridad es fundamental para los jesuitas. El tema de la muerte unifica el último par "San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier" y "La Muerte de San Ignacio". Se contrasta allí el intento de asesinato del santo y su apacible muerte en Roma. Desgraciadamente esta secuencia tiene poca relación con la advocación de las capillas laterales.

En lo que a área total pintada se refiere, estos cuadros son una de las mayores obras pintadas por Valdés. Sería asombroso que no acudiera a la colaboración de asistentes quienes debieron preparar la composición según sus diseños y concluir las amplias ropas talares de los jesuitas y la arquitectura de fondo. Además la participación del taller del maestro era normal en esos tiempos. Sin embargo, Valdés tuvo siempre cuidado que no hubiera una ostensible diferencia de estilo y calidad entre su obra y la de sus colaboradores. Más importante es la interrogante respecto del daño que los lienzos sufrieron durante el dilatado viaje al Perú. Ese deterioro fue probablemente restaurado en Lima por pintores que desconocían el estilo y las intenciones de Valdés, con la consiguiente desfiguración. Afortunadamente, gracias a la generosidad del Banco de Crédito, se han restaurado todos los lienzos y esas añadiduras fueron eliminadas. La alta calidad de los lienzos restaurados es realmente impresionante. Se restituyó los cuadros a su legítima ubicación en la iglesia de San Pedro. Lamentablemente estas son altas y oscuras. Es de esperar que buenas fotografías permitirán pronto a los investigadores y amantes del arte apreciar la calidad excepcional de estos cuadros singulares, las únicas obras que Valdés pintara para el Nuevo Mundo.

Notas

1. GESTOSO Y PEREZ, J.: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1916; KINKEAD, D.: *Juan de Valdés Leal*, Nueva York, 1976; VALDIVIESO, E.: *Pintura Sevillana*, Sevilla, 1987.
2. KINKEAD, D.: "Francisco de Herrera and the Development of the High Baroque Style in Seville" *Record of the Art Museum*, Princeton, XLI, 1982, págs. 12-23.
3. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Murillo: su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, 3 vols.
4. PALOMINO, A.: "Fue en fin nuestro Valdés grandísimo dibujante, perspectivo, arquitecto, y escultor excelente". *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid (1724), 1947, pág. 1053. Para la única escultura de Valdés, VALDIVIESO Y SERRERA: *Caridad* pág. 26, lám. XV.
5. GRANEJO, J.D. *Miguel de Mañara*, Sevilla, 1973.
6. VALDIVIESO Y SERRERA: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1979.
7. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: "El Pintor Valdés Leal y la Compañía", *Archivum Historicum Societas Iesu*, XXXV, 1966, págs. 242-9.

8. CEAN BERMUDEZ, J.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, V. pág. 104.
9. NODSTRÖM, F.: "The Crown of Life and the Crown of Vanity. Two Companion pieces by Valdés Leal", *Figura Nova*, Series I, (Stockholm), 1959, págs. 127-37; DU GUE TRAPIER, E.: *Valdés Leal. Spanish Baroque Painter*, Nueva York, 1960, págs. 30-4; KINKEAD, D.: *Valdés*, págs. 152-8, 193-202, 401-4.
10. VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana do seculo XVII*, Madrid, 1983, pág. 92. La fecha fue leída por primera vez por Valdivieso después de la limpieza del cuadro hecha en 1981. Antes del importante descubrimiento de la fecha; la mayoría de los críticos dató los cuadros alrededor de 1674.
11. WETHEY, H.: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, 1949, págs. 262-5; VARGAS UGARTE, R.: *La Iglesia de San Pedro de Lima*, Lima, 1956; VARGAS UGARTE, R.: *Los Jesuitas del Perú y el arte*. Lima, 1963; BERNALES BALLESTEROS, J.: *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, 1972, págs. 157-60, 242-2.
12. GESTOSO, J.: *Valdés*, págs. 92-3
13. *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, ed. Antonio de la Banda y Vargas, Sevilla, 1982, págs. 32,41.
14. BERNALES BALLESTEROS, J.: *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*, Madrid, 1985, pág. 106; LOZOYA, Marqués de: *Historia del arte hispánico*, Barcelona, 1949; VARGAS UGARTE, R.: *La Iglesia de San Pedro de Lima*, Lima, 1956, págs. 42-3; VARGAS UGARTE, R.: *Los Jesuitas del Perú y el arte*, Lima 1963, págs. 18,49; MESA, J. y GISBERT, T.: "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, XVII, 1964, págs. 74-8; KINKEAD, D.: *Valdés*, págs. 443-4; BERNALES BALLESTEROS, J.: *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*, págs. 104-9.
15. GESTOSO, J.: *Valdés*, pág. 13, en 1665 Manuel de Toledo fue el "oficial del pintor". KINKEAD, D.: "Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro", *Archivo Hispalense*, 200, 1983, pág. 177, el otro ayudante durante estos años fue su aprendiz Francisco de Silvestre quien entró a su taller en 1663 por siete años. No se sabe nada más de estos mozos pero, en toda probabilidad, ambos ayudaron a Valdés en los lienzos actualmente en Lima.
16. GESTOSO, J.: *Valdés*, págs. 225-7. Los cuadros perdidos fueron incluidos en un inventario de 1810.
17. GESTOSO, J.: *Valdés*, págs. 225-7. Las medidas actuales varían de lienzo a lienzo. Todos los cuadros tuvieron las mismas dimensiones de 2.25 x 2 varas (1.86 x 1.63 m.) en el inventario de 1810.
18. Las fotografías indican que los lienzos en el Perú tuvieron originalmente una forma diferente con una curvatura en la parte alta para poder caber debajo de un arco.
19. Ribadeneyra (1527-1611) conoció a San Ignacio en Roma y por eso se hizo jesuita. Publicó la biografía del santo en latín en 1572 y tradujo el libro al español en 1583. También escribió varios otros libros y sirvió a la Compañía en Flandes.
20. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: *Valdés*, págs. 242-6
21. PONZ, A.: *Viaje a España*. Madrid (1772). 1947, pág. 116. Las quince tablas del pintor Juan de Mesa en el colegio jesuitico en Alcalá de Henares sirvieron de modelo para los grabados de Galle en la edición de 1610. No se conoce otra serie barroca en España.
22. REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958, III, II, pág. 674. MALE, E.: *L' Art religieux du XVII-siècle*, París (1951), 1984, págs. 145-6,371-5.
23. VARGAS UGARTE, R.: *San Pedro*, lám. 20; MESA Y GISBERT, *Valdés*, pág. 75.
24. RIBADENEYRA, P.: "Vida de San Ignacio de Loyola", *Historia de la Contrarreforma*, Biblioteca de Autores Cristianos VII y VIII, Madrid, 1945, pág. 49 (Libro I, Cáp. 2).
25. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 49, (Libro I, Cáp. 2).
26. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 54, (Libro I, Cáp. 4).
27. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 50, (Libro I, Cáp. 3).
27. Al parecer, publicado aquí por primera vez.
28. TRAPIER, E.: *Valdés*, págs. 63-4;
29. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 64, (Libro I, Cáp. 7)
30. MESA, J. y GISBERT, T.: *Valdés*, pág. 76. "El fondo de arquitectura que aparece en todas las obras, se halla representado en perspectiva de tres puntos, lo que da un sentido plenamente barroco".
31. MALE, E.: *L' Art religieux*, pág. 143. El rapto del santo probablemente estaba dentro de una capilla donde solía rogar y la cual se nombra actualmente en honor del famoso acontecimiento.
32. Al parecer, publicado aquí por primera vez.
33. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 84-8, (Libro I, Cáp. 14).
34. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 86, (Libro I, Cáp. 14).
35. No se encuentra esta historia en el libro ya citado, pero si en otras ediciones, por ejemplo en una traducción al inglés publicada en Londres en 1616, pág. 65.
36. MESA, J. y GISBERT, T.: *Valdés...* fig.3.
37. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 233. Posiblemente Valdés trató de incluir los retratos de todos los compañeros del santo en París. Ribadeneyra mandó hacer los retratos.

38. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 106, (Libro II, Cáp. 4).
39. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 332-3, (Libro V, Cáp. 2).
40. MALE, E.: *L' Art religieux*, págs. 145-6.
41. KINKEAD, D.: *Valdés*, pág. 441. La tercera versión, en una colección particular en Madrid, es firmada y fechada 1662. Sin embargo el cuadro nos muestra intervención de su taller.
42. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." pág. 123, (Libro II, Cáp. 11).
43. TRAPIER, E.: *Valdés*, pág. 63, fig. 141.
44. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: *Valdés*, págs. 247, nota 15.
45. VARGAS UGARTE, R.: *San Pedro*, lám. 22.
46. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." págs. 135-6, (Libro II, Cáp. 16).
47. MARTIN, J.: *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard I, Londres, 1968, págs. 29-31.
48. Catálogo *Peter Paul Rubens*, II, Colonia, 1977, pág. 63, fig. 71.
49. MESA, J. y GISBERT, T.: *Valdés*, fig. 2. "San Ignacio de Loyola presenta la constitución de la Compañía al Papa Paulo III". Los mismos autores se refirieron al cuadro como "San Ignacio de Loyola recibiendo la bula de fundación de la Compañía de manos de Paulo III".
50. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." págs. 138-40, (Libro II, Cáp. 17).
51. RIBADENEYRA, P.: "Vida..." págs. 307-11, (Libro IV, Cáp. 16).
52. MESA, J. y GISBERT, T.: *Valdés*, fig. 1-6.
53. MESA, J. y GISBERT, T.: *Valdés*, 75.
54. VARGAS UGARTE, R.: *San Pedro*, págs. 30-1.

En la Página siguiente:
 150. SANTIAGO EL MAYOR
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 1.06 x 0.81 m.
 Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



El Apostolado de la Tercera Orden Franciscana

Luis Enrique Tord

Nota del autor. - En los más de doce años que median entre la primera edición de este libro y la presente reimpresión las nuevas informaciones con las que contamos permiten perfeccionar nuestra inicial apreciación acerca del Apostolado de la Tercera Orden Franciscana. En efecto. Tal como lo subrayamos en aquella oportunidad, al precisar que debía "tratarse con prudencia su atribución", advertimos en esta serie copias e interinfluencias de pintores notables como ... (continua)

LA CASA DE EJERCICIOS de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco de Lima conserva una importante serie de diez óleos de efigies de apóstoles que se hallaban en un lamentable estado. Luego de una exigente labor de restauración auspiciada por el Banco de Crédito del Perú, este conjunto de lienzos ha sido liberado de las incurias del tiempo y de los daños causados por el abandono revelándonos formas y tonalidades de color que permiten una mejor apreciación de sus calidades. Y, no cabe duda, de que con el rescate de este apostolado nuestra percepción de la riqueza pictórica del Virreinato ha resultado notablemente enriquecida de la misma manera en que nuestro patrimonio cultural ha recibido un invaluable aporte en su preservación y consolidación.

Pero, paralelamente, este grato acontecimiento cultural suscita un natural interés por saber acerca de la naturaleza de estas obras y su posible autoría. Demandas ellas nacidas de un obvio deseo de conocerlas más en profundidad aunque, al igual que tantas otras obras de arte de nuestro país, también este conjunto carece de firma o de sustento documental que facilite la tarea de su identificación. Ya en anteriores oportunidades investigadores distinguidos como los padres Benjamín Gento Sanz O.F.M. y Rubén Vargas Ugarte S.J. estudiaron los archivos de la Tercera Orden y los

del convento de San Francisco sin hallar información que diera luz acerca de esta serie por lo que su autoría se ha circunscrito al incierto territorio de las atribuciones.

Por otro lado se hace hasta hoy imposible precisar cuando ingresaron estos cuadros en la Tercera Orden. Si ya habían llegado al Virreinato en el siglo XVII es difícil que hubieran sido destinados para esta Hermandad pues fue muy tardíamente –entre 1777 y 1803– que esta levantó la Casa de Ejercicios que le conocemos. Anteriormente a esa fecha la Tercera Orden sólo contaba con una reducida y húmeda oficina y tenía a su cuidado un altar en la iglesia de San Francisco. Efectivamente, fue a partir del 4 de diciembre de 1803, día de la inauguración de sus nuevos aposentos, que el edificio de esta Hermandad –ubicado en lo que era el fondo de la huerta del gran convento franciscano– contó con claustro, capilla, sacristía, treinta celdas para ejercitantes, comedores, despensas, almacenes y habita-



151. SAN PEDRO

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.07 x 0.84 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

Bartolomé Esteban Murillo y Pedro Pablo Rubens. Esa primera impresión, y las importantes diferencias que señalamos en el texto con las obras originales de José de Ribera “El Spagnoletto” se enriquecen en la hora actual con la exhibición en el Museo del Prado de lienzos del maestro sevillano y del flamenco que deberán aportar nuevas luces con respecto a esta interesante serie limeña. Por ello resulta atinado eliminar de las leyendas de las reproducciones fotográficas su genérica atribución al círculo del maestro de Játiva.



152. SAN MATEO
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.08 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

ciones para el Director y su ayudante. Y debió esperarse aún el año de 1810, cuando ejercía de Ministro de la Tercera Orden don Juan de Aliaga y Santa Cruz, Conde San Juan de Lurigancho, para que se colocaran los azulejos que habían sido traídos de España en ochenta y tres cajones en 1801.

Hay por cierto varias posibilidades para explicar el hecho de que sólo a fines del siglo XVIII, cuando se había levantado el claustro, ingresaran esos lienzos a adornar la capilla o alguno de los recintos interiores. Tratándose de una Hermandad compuesta por seglares, alguno de sus miembros pudo hacer donación de este apostolado. También pudo pasar a ella a raíz de la expulsión de la Compañía de Jesús ocurrida bajo el gobierno del Virrey don Manuel de Amat y Junient. Si bien no es imposible, era difícil que la Tercera Orden los poseyera con antelación a la edificación de su Casa de Ejercicios pues debido a lo reducido del espacio que ocupaban los hermanos, estos habían efectuado desde 1741 insistentes gestiones ante

los franciscanos para que “se les asigne otra (oficina) más cómoda y de más extensión” pues —agregaban— en la que poseían se dañaban y perdían los objetos que en ella se guardaban.

En lo que respecta a la atribución de la serie debemos ratificar que, por su composición y estilo, se inscriben en el área de influencia de José de Ribera, el Spagnoletto. Similar opinión emitió hace ya cuatro décadas el padre Gento Sanz que aseveró que estos lienzos “traen inmediatamente a la memoria el pincel trágico del gran Españoletto, José de Ribera”. Agregaba el mismo estudioso de la Regla franciscana: “No es que pretendamos atribuir, apodócticamente a Ribera los citados lienzos, pero sí afirmamos, que si no fueron ejecutados por el maestro valenciano del siglo XVII, a lo menos tienen toda su influencia...” De la misma manera el padre Vargas Ugarte aseveró que “en la Capilla de la Casa de Ejercicios de S. Francisco de Lima hay un Apostolado que se atribuye a Ribera; mientras algunos sólo aceptan que sean buenas copias de cuadros del gran pintor”.

Desde nuestra perspectiva debemos empezar por señalar que estos diez lienzos por su factura, composición, tema y dimensiones pudieron pertenecer originalmente a un conjunto del que en la actualidad faltan tres: dos apóstoles —San Juan Evangelista y Santiago Alfeo o el Menor— y la efigie de Cristo Salvador que habitualmente acompañaba a estos apostolados. Se hace más difícil determinar cuantas manos han intervenido en ellos pues los daños causados por el abandono en que han estado, las pérdidas de pintura que han sufrido y las restauraciones posteriores dificultan un juicio de esta naturaleza. En todo caso, pudieron efectuarse bajo una sola dirección, lo que pudo haberle dado coherencia al conjunto salvo el caso del apóstol San Simón que por el grado de deterioro en que se hallaba hace prácticamente imposible una apreciación razonable acerca de él.

Por otro lado debemos tener especial cuidado en calificarlos de “copias” de obras de Ribera pues estos no repiten de manera similar las series conocidas de la mano del maestro, con excepción de la efigie de Santiago el Mayor vinculado al del Museo del Prado de Madrid — y del que trataremos en la descripción que haremos de él. Inclusive hay uno, San Pablo, que es copia de un cuadro de Bartolomé Esteban Murillo. Como lo explicamos más adelante, si es que perteneció originalmente al apostolado de la Tercera Orden situaría a éste como trabajado después de la muerte del maestro valenciano por lo que podría explicarse una probable influencia de Murillo. Hay que precisar así mismo que maestros como Ribera, Zurbarán, Murillo y otros, así como sus talleres, repiten a base de observación directa o de grabados las efigies pintadas por otros maestros como lo veremos más adelante. Es también el caso de San Simón de la serie que tratamos, que es copia de una obra sobre tabla de Pedro Pablo Rubens que se encuentra en el Museo del Prado. Ello hace más difícil la atribución de estos conjuntos a un solo pincel. Permite, eso sí, comprobar las grandes interinfluencias habidas.

Tampoco es posible afirmar fehacientemente que parte de esta obra pudiera ser del taller del propio Ribera. Es verdad que el éxito que tuvo el apostolado del Spagnoletto que hoy se encuentra en el Museo del Prado hizo que en su atelier de Nápoles se pintaran otros para satisfacer importantes demandas, pero también es cierto que es enorme la cantidad de imitaciones, y hasta falsificaciones de época que, inclusive, llevan la fir-

153. SAN PABLO
Copia de Bartolomé Esteban Murillo
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.09 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



ma apócrifa del Spagnoletto. Pero quizás lo que más ha contribuido a complicar el panorama de las atribuciones es la extensa obra riberesca efectuada por sus imitadores italianos entre los que se encuentran Pietro Novelli, Massino Stanzioni, Fracanzano y Passante.

Pero, fuera del ámbito de las comparaciones, este apostolado es un importante conjunto de irregular factura de nobles imágenes tratadas con maestría en la composición, el dibujo y las tonalidades. El carácter de los personajes, el acierto en sus rasgos, la calidad de la pincelada en los mantos y la espléndida luminosidad en los rostros en contraste con la profunda oscuridad de los fondos denotan conocimiento y cabal observación de las obras del gran valenciano.

Ciertamente que la habilidad en el dibujo de las cabezas de los apóstoles, el diestro trazo de las facciones de un San Bartolomé (Lám. 34), un San Andrés (Lám. 157) o un San Judas Tadeo (Lám. 154), así como el magnífico tratamiento de manos, cabelleras y barbas, atraen al espectador que siente repercutir en él la belleza de una pintura efectuada con finura, elegancia y corrección. Una pintura en la cual se siente una secreta, una tenue suavidad italianizante —o quizás murillesca— que parece filtrarse en aquellas expresiones. Una sutil blandura parece apoderarse de las facciones de esos hombres ascéticos, intensos. Blandura y carencia de minuciosidad y reciedumbre en el detalle que marca sustantivas diferencias con la fuerza de Ribera, su pincelada enérgica, su íntima tensión, su amor por los detalles y su fascinación por aquel dolor metafísico que atrapó en sus claroscuros, en complejos equilibrios sombríos que se deslizan por las honduras de aquellos colores plasmados por un genio ahito de realismo y de una directa, llana y ácida gravedad ibérica.

Creemos que esta serie de la Tercera Orden limeña es un bello ejemplo de la poderosa influencia ejercida por el maestro de Játiva, influencia que dominó vastos ámbitos del arte europeo y que se puede seguir hasta el Virreinato del Perú del siglo XVII, donde floreció en Huamanga —hoy Ayacucho— una persistente corriente pictórica tenebrista inspirada en la atmósfera dramática de quién, como lo afirma Paul Guinard del Spagnoletto, fue desde el inicio de su carrera “un tenebrista integral”.

En esta considerable expansión tiene que haber contado el hecho de que en su tiempo circularon por Europa —¿y quizás por el Nuevo Mundo?— grabados realizados por el mismo Ribera en los que se aprecia sus violentas oposiciones luminosas. A ellos hay que agregar que en vida del maestro se usaron conjuntos de grabados que reproducían sus obras, sirviendo de modelos para la enseñanza del dibujo y del diseño en España, Francia y Holanda.

En lo que respecta al propio apostolado de la Tercera Orden, sobresale por su calidad pictórica y compositiva el hermoso San Judas Tadeo representado por un joven imberbe que empuña una alabarda. Es obra que evidencia un excelente dibujo y un sobresaliente dominio del claroscuro. Es también magnífica pintura la de San Bartolomé que nos muestra a un anciano de intensa expresión mística, cubierto con un soberbio manto y empuñando firmemente un cuchillo, instrumento de su desollamiento. Por su altísima calidad, pensamos que es de un maestro excepcional. Espléndida efigie es por cierto la de San Andrés con su hermosa cabeza, luenga

154. SAN JUDAS TADEO

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.05 x 0.81 m.

Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.





barba y amplio manto, obra que está entre las grandes pinturas que posee nuestro patrimonio cultural.

San Pablo, como ya lo señalamos, requiere una atención particular: su exacta similitud con el Santiago el Mayor de Bartolomé Esteban Murillo que hoy se encuentra en el Museo del Prado podría indicarnos —si es que integró esta serie desde el principio— que todo el conjunto es obra realizada en la segunda mitad del siglo XVII por seguidores o imitadores de Ribera que están asimismo influidos por Murillo. Recordemos que inclusive un apostolado del maestro sevillano fue atribuido a Ribera y adquirido como tal en 1822 por la Academia de Parma. También estos lienzos tienen similares dimensiones al apostolado de Ribera en el Prado y al apostolado de Lima pues miden aproximadamente 1.05 x 0.92 m. cada una de las medias figuras en ellos representadas. El conocimiento de la obra de

155. SAN FELIPE
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.04 x 0.79 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

Murillo explicaría en parte la suavidad del tratamiento en estos apóstoles de la Tercera Orden que, si bien imitan el sentido compositivo y la manera riberiana, tienen una blandura en la expresión que está más próxima a los ascetas y religiosos del sevillano. En todo caso el San Pablo de Lima es copia correcta y ceñida al original que nos muestra la presencia masiva de un hombre fuerte y maduro, de recia cabeza y rostro barbado cuya solidez y decisión está acentuada por la gran espada que empuña con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un libro. Por cierto, su alta calidad pictórica sugiere que es obra muy próxima a Bartolomé Esteban Murillo.

Mención especial merece también el Santiago el Mayor de la Tercera Orden —que empuña en la mano izquierda un cayado, con la derecha un libro y lleva colgado a la espalda un sombrero de peregrino— que, a más de su calidad pictórica y su actitud tizianesca, remite al Santiago el Mayor del apostolado de Ribera en el Museo del Prado. Algo más grande que el madrileño (0.78 x 0.64 m.) el personaje de la Tercera Orden (1.06 x

156. SANTO TOMAS
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.05 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



0.81 m.) está en posición contraria y denota características compositivas similares. Es de todos los de la serie de Lima el que posee una evidente vinculación con una obra identificable de Ribera (Lám. 150). Y no cabe duda de que este magnífico óleo es uno de los superiores por la gallardía de la expresión, la sabiduría de la composición y el dibujo, y el excepcional carácter de su imagen. Es en verdad uno de los más notables cuadros de este conjunto pues revela las lecciones que el maestro valenciano aprendió en las obras de grandes pintores italianos: Caravaggio, Correggio y Tiziano. Por su posición contraria al original este lienzo debió pintarlo su autor a base de un grabado.

Gracias a la gentileza de César Pacheco Vélez sabemos de un Santiago el Mayor, aunque de cuerpo entero, similar al de Lima, que es uno de los lienzos del apostolado de Francisco de Zurbarán que se encuentra en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, en la provincia de Andalucía y que ha estudiado Julián Gallego. Este conjunto es de 1635-37 y por lo tanto unos años posterior al apostolado de Ribera en el Prado de Madrid (c. 1630-32). En todo caso, de estos dos Santiago de Ribera y Zurbarán hay un antecedente que les sirvió de modelo: un Santiago de Pedro Pablo Rubens en el Prado anterior a los dos (c. 1618).

Otros buenos óleos de la serie son: San Pedro (Lám. 151), San Felipe (Lám. 155) –de espléndido dibujo de cabeza y manos–, San Mateo (Lám. 152) y Santo Tomás (Lám. 156). Como ya lo subrayáramos, tanto por el mal estado de conservación en que estuvo como por su singular posición de perfil el San Simón de la serie, a pesar del vigor del trazo del rostro y el manto, carece de las calidades de los demás haciéndose imposible determinar las calidades que pudo tener originalmente.

Estas consideraciones pretenden señalar que junto con el respeto que nos merecen estas importantes telas debe también tratarse con prudencia su atribución. Por otro lado reiteramos que Lima cuenta en este conjunto con un hermoso apostolado surgido en el ámbito de la inmensa influencia ejercida por aquel hombre de origen humilde, nacido en Játiva –Valencia– un 17 de febrero de 1591, que fue posiblemente alumno del pintor catalán Francisco de Ribalta, vivió en Roma y se estableció en Nápoles desde 1616 hasta su muerte en 1652. En esta ciudad, donde efectuó parte sustantiva de su obra, mantuvo un taller y fue protegido por los virreyes españoles Duque de Osuna –que tuvo la gloria de proteger también a Francisco de Quevedo–, el Duque de Alcalá, el Conde de Monterrey y el Duque de Medina de las Torres que le hicieron encargos que han enriquecido considerablemente el arte. Fue pintor al que no le faltaron los honores, pues, fue incorporado en 1626 como miembro de la Academia de San Lucas de Roma; en 1646 el Papa le concedió el hábito de la Orden de Cristo, y recibió en dos oportunidades la visita del gran Diego de Velázquez cuando las estancias de ese pintor en Nápoles en 1629 y 1649.

Este notable apostolado de la Tercera Orden refleja con espléndida dignidad el estilo que creó un gran maestro. Un estilo de imágenes ascéticas, presas en un firme realismo, en un autosuficiente naturalismo, en un estarse iluminadas por una intensa vida interior que resplandece entre fuertes claroscuros. Estilo que hizo de Ribera uno de los pintores de temas religiosos más admirados de su época. Y, por eso mismo, un sol alrededor del cual giraron y brillaron con el reflejo de su luz varios satélites, entre los cuales estuvo el autor, o autores, de estos bellos lienzos que nuestra capital, la antigua Ciudad de los Reyes, atesora.

157. SAN ANDRES
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.02 x 0.78 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.





DEO,
GLORIA IN EXCELSIS

PAX HOMINIBUS, BONÆ VOLUNTATIS, LAUDAMUS TE,
FET IN TERRA

ARMA MILITIAE NOSTRAE

Joseph de Paetz fecit. - 1768 a.

Prefectos Betlemitas por Joseph de Páez

Fernando Silva Santisteban

LA ORDEN BETLEMITA DE HOSPITALARIOS fue fundada por el Venerable Pedro de Bethencourt (1619-1667) a mediados del siglo XVII en Guatemala y de allí se extendió por toda América. Llegó a tener dos provincias, una en el Perú con veintidos casas, la otra en Nueva España con once. En 1688 el hermano Antonio de la Cruz fundó, también en Guatemala, una comunidad de religiosas betlemitas para hospitales de mujeres. Ambas órdenes fueron suprimidas en 1820.

Los betlemitas llegaron a Cajamarca en 1677 para hacerse cargo del Hospital de Nuestra Señora de la Piedad, realizando después, entre 1699 y 1790, la edificación de lo que hoy denominamos *Complejo Monumental de Belén*. Este complejo arquitectónico está conformado por la iglesia, el Hospital de Hombres, lo que queda del nuevo convento y —calle por medio— el Hospital de Mujeres. La iglesia, como han coincidido en calificarla muchos eminentes historiadores del arte que la han visitado, es una verdadera joya del barroco colonial hispanoamericano, y los hospitales representan interesantísimos ejemplos de arquitectura hospitalaria de diseño medieval.

En la sacristía de la iglesia se hallaba una serie de retratos de los prefectos generales de la Orden, pintados en 1768 por el notable pintor



159. ESCUDO DE LA ORDEN
BETLEMITA
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén,
Cajamarca.

160. RETRATO
DE PEDRO DE SAN JOSE
Fundador Orden Betlemita
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

161. RETRATO DEL PADRE
RODRIGO DE LA CRUZ
Primer Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

162. RETRATO DEL PADRE
BARTOLOME DE LA CRUZ
Segundo Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.



163. RETRATO DEL PADRE JOSE DE SAN FRANCISCO
Tercer Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

164. RETRATO DEL PADRE TOMAS DE SAN CIPRIANO
Cuarto Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

165. RETRATO DEL PADRE ANTONIO DEL ROSARIO
Quinto Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

166. RETRATO DEL PADRE JOSE DE LA CRUZ
Sexto Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén,
Cajamarca.

mexicano Joseph de Páez. Los cuadros estaban muy deteriorados, habían sufrido gran daño por efectos del tiempo y sobre todo por la impericia de quien antes había intentado repararlos. Desde mucho tiempo atrás había sido preocupación nuestra hacerlos restaurar adecuadamente, como lo exigía la calidad de los retratos, pero nos dimos siempre con dificultades de todo género, sobre todo económicas, hasta que acudimos a la sensibilidad de los directivos del Banco de Crédito del Perú, quienes acogieron de inmediato nuestro pedido. Ahora, gracias a la ayuda del Banco efectuada dentro de la intensa labor cultural que viene desplegando –especialmente en lo que atañe a la restauración del patrimonio pictórico del Perú– estos retratos lucen revivificadas las cualidades que les confiriera el pincel de su afamado autor.

La serie consta de una portada alegórica y ocho retratos, el primero es el del fundador de la Orden, con el nombre de Pedro de S. Joseph, y siete prefectos; seis de ellos (junto con la portada y el retrato del fundador) en un solo lienzo. Separado se halla el retrato de fray Francisco Xavier de Santa Teresa, Séptimo Prefecto, elegido en 1768 y a todas luces quien encargó a Páez la ejecución de la obra. Fray Francisco debió tener en cuenta la tradición mexicana en el género del retrato que había alcanzado gran desarrollo. Por su parte, Páez cumplió el encargo con esmero, pues, además de la calidad de los cuadros en sí utilizó los mejores materiales, tanto el lienzo de fina y pareja fibra como la textura de la base son prueba de ello. También debió mantener vínculos profesionales y relaciones de amistad con los betlemitas de México, Guatemala y Perú, entre sus obras figuran lienzos que representan a Nuestra Señora de la Piedad, tan cara a los betlemitas, y otros sobre la vida de San Francisco Solano. Lo que

no sabemos es, cómo llegaron los cuadros a Cajamarca; no se trata, como puede creerse, de los retratos de los superiores de la casa cajamarquina sino de los prefectos generales de la Orden, entre los cuales figura un cajamarquino, el padre Bartolomé de la Cruz, Segundo Prefecto General de la Orden.

Influida por la escuela sevillana y especialmente por la manera de Murillo, la pintura colonial mexicana adquirió una mayor suavidad, tanto en el dibujo como en el colorido que se tornó más agradable y vaporoso. La figura más destacada de la época fue el maestro Miguel de Cabrera (1695-1768), renombrado retratista entre cuya abundante producción figura el bien conocido retrato de sor Juana Inés de la Cruz. Uno de sus más destacados discípulos fue José de Páez, junto con Antonio Pérez de Aguilar; ambos continuaron con admirable talento la tradición del retrato que les transmitió su maestro. De ellos dice Toussaint: *To these artists of Cabrera's group we should add two more who deserve to be mentioned here: José de Páez and Antonio Pérez de Aguilar / José de Páez inundated the second half of the eighteenth century with his paintings.* 1.

Páez nació en la ciudad de México el año 1720 y falleció en la misma ciudad en 1790. Se conservan muchas de sus obras, como un hermoso lienzo de *Nuestra Señora de la Piedad* en el antiguo oratorio de ese nombre en la capital mexicana. Son suyos los retratos de los *Jueces de la Acordada*, que se conservan en el Museo de Chapultepec. En 1764 pintó la *Vida de San Francisco Solano* en el claustro de San Fernando y otros frescos en la entrada al coro. En Oaxaca pintó numerosos lienzos para los religiosos betlemitas y otros en Guatemala, entre ellos la serie que se halla en Cajamarca. Obras suyas son también *La Virgen del Apocalipsis*, en las galerías de La Granja; *La muerte de Santa Rosalía*, en el Museo de Guadalajara; otra *Vida de San Francisco Solano*, en la Iglesia de esta advocación en ciudad de México; *La Virgen de Atocha*, que pintó el año de su muerte y se halla en la Catedral de México, y muchas obras más.

El primer cuadro de la serie de Cajamarca es una portada alegórica con la inscripción *ARMA MILITARE NOSTRA* 2 y un querubín bellísimo sobre una nube sosteniendo una cinta con el epígrafe *GLORIA IN EXCELSIS DEO* y debajo las tres coronas simbólicas de la Orden. En esta figura de niño es donde mejor se refleja la manera de Murillo y una diáfana influencia de la Escuela Sevillana. Alrededor del conjunto una cenefa con el texto *ET IN TERRA PAX HOMINIBUS, BONAE VOLUNTATIS. LAUDAMUS TE*. Le siguen, como ya se dijo, en un mismo lienzo los retratos del fundador y de los prefectos. Antes estuvieron separados por marcos sobrepuestos, los cuales han sido retirados. Todos los cuadros corresponden evidentemente a una sola mano en la que hay que admirar la perfección del trazo, muy seguro y sin vacilaciones. Asimismo, son notables las transparencias de la retina, el manejo de la luz y la suavidad de los matices.

Gracias a la preocupación por conservar y proteger de la destrucción a los valores de la cultura y a la sensible disposición de los directivos del Banco de Crédito del Perú, que todos aplaudimos y reconocemos, este conjunto de retratos ya salvados ha pasado a formar parte del

Museo de Arte del Complejo Cultural de Belén de Cajamarca recientemente establecido.

Notas:

1. TOUSSAINT, M.: *Colonial art in México*. University of Texas Press. 1967.
 2. En realidad, la Orden Betlemita tuvo como predecesoras dos órdenes militares fundadas en honor de Nuestra Señora de Belén, una fundada en Cambridge en 1257, en tiempos de Enrique III; otra establecida por el Papa Pío II en la isla de Lemnos, para su defensa, poco después de la toma de Constantinopla por los turcos.
- *. Otras referencias sobre Joseph de Páez en: BERLIN, H.: "Pintura colonial mexicana en Guatemala", en: *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, N° 26 (1952). ROMERO DE TERREROS, M.: "El pintor Joseph de Páez y la vida de San Francisco Solano", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 17. México, 1949.



167. RETRATO DEL PADRE JAVIER DE SANTA TERESA Sétimo Prefecto de la O.B.
Joseph de Páez
S. XVIII (1768) Escuela Mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén, Cajamarca.

En la página siguiente:
168. RETABLO RENACENTISTA
Anónimo
S. XVI
Nuestra Señora de las Mercedes,
Huánuco



Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón

Luis Enrique Tord

EN EL TEMPLO DE NUESTRA SEÑORA de las Mercedes de la antigua parroquia del Sagrario de Huánuco, en un retablo renacentista de excepcional valor por ser pieza del siglo XVI, hemos descubierto una pintura trascendental para la historia del arte peruano y americano: una efigie en busto de San Agustín en cuya leyenda consta la firma de Mateo Pérez de Alesio, pintor manierista italiano de fundamental importancia, y del que hasta la fecha no se conocía ninguna obra en América que pudiera serle fehacientemente atribuida. En el propio altar, del lado opuesto al templo en referencia, hemos hallado una pintura cuyo soporte es una plancha de cobre grabada en cuyo margen izquierdo se lee la firma del grabador: Mattheo Pérez de Alleccio.

El altar se encuentra sobre el muro del Evangelio, próximo al sotacoro y es el último de ese lado del templo. Consta de dos cuerpos y tres calles, y es de madera sobredorada. Las calles de su primer cuerpo, divididas por pilastras, están compuestas por paneles exornados con cartelas y entrelazados. En la calle central de este primer cuerpo hallamos una pequeña pintura sobre metal que representa el rostro de Cristo, obra a la que volveremos más adelante. La calle central del segundo cuerpo está dividida de las laterales por columnas de fuste helicoidal y por pilastras, y en ella se abre una hornacina. Las calles laterales están enmarcadas por pilastras y rematan en frontones triangulares en cuyos tímpanos se aprecian querubines en relieve.

El temple sobre tabla de Mateo Pérez de Alesio está situado en el cuerpo superior de la calle izquierda y sus dimensiones exactas son: 0.74 x 0.42 m. (Lám. 169). Se encuentra aparentemente en buen estado aunque ha sufrido ligeros retoques. Representa a San Agustín con tocado y vestiduras obispales: mitra y capa brocateada, cubierto el cuello y hombros por el hábito agustino. Es retrato de busto y el pintor lo ha dispuesto dos tercios ladeado hacia la izquierda del espectador. Afortunadamente ha llegado hasta nosotros la cartela con el texto y año de esta obra. Dice así:

VERA E VIVA ÆFIGIE S.D.P. AVRELIS
AVGVSTINI. D.ÆCC. ROMÆ Ð PÍCTA
1594

La primera parte de esta leyenda la traducimos así:

VERDADERA Y VIVA EFIGIE DEL SANTO DOCTOR PADRE
AURELIO AGUSTIN

Es la segunda parte de la leyenda, —que requiere de un análisis cauteloso y detenido—, la que me ha llevado a determinar la paternidad de este lienzo. Las primeras letras —D.ÆCC.— como lo hemos podido apreciar, no ofrecen de inmediato una lectura directa y fluida. Descarto que se trate de una fecha pues, a más de la inclusión de la letra Æ, carecen de sentido la D y las CC antes y después de ellas. ¿Cuál sería entonces la lectura correcta? Creo que estamos frente a una de las formas singulares que usó su autor para estampar su apellido de manera sintética, en un espacio reducido, siguiendo un uso muy extendido entre los humanistas del renacimiento italiano de significar nombres y conceptos abreviadamente, y — hasta críptica— a través de signos y símbolos. En este contexto del *cinquecento*, dentro del cual había vivido el autor en la propia península itálica y en particular en Roma, proponemos la siguiente lectura de esas letras: Da Lecce o De Lecce. Es decir, uno de los apellidos del notable pintor probablemente oriundo de Lecce, provincia de Puglia —Italia—, Mateo Pérez de Alesio.

De esta manera la D es la partícula posesiva De o Da; la A y la E juntas incluyen la L del apellido en cuestión; finalmente, la última sílaba del apellido está dada por la pronunciación de las CC. En conclusión: D. ÆCC. significa Da Lecce o De Lecce, es decir, una de las maneras en que se firmó Mateo Pérez de Alesio.

Sobre este interesante asunto queremos recordar el caso de otro artista que, a diferencia del que estudiamos aquí, dejó figuras simbólicas para identificarse siguiendo en estas tierras la moda imperante en el Viejo Mundo: Pedro de Noguera “firmó” su obra mayor, la sillería del coro de la catedral de Lima, tallando un árbol de nogal de donde derivaba su apellido.

El hecho de que la lectura más inmediata sea Da Lecce está indicando que el propio autor se firmaba así, al menos en sus primeros años de estadía en Lima, pues esta pintura está sólo a cinco o seis años de su llegada a la capital del Virreinato. Reafirmaría asimismo la tesis de que era natural de la provincia de Lecce, en Puglia, tal como la asevera Giulio Mancini en su *Considerazioni sulla pittura*. Sin embargo de ello, en esta misma leyenda, y al contraer matrimonio en Lima cuatro años después de realizado este temple de Huánuco, es decir en 1598, declaró ser originario de Roma.

Antes del proceso de restauración:
169. SAN AGUSTIN
Mateo Pérez de Alesio
S. XVI (1594)
Temple sobre tabla, 0.74 x 0.42 m.
Iglesia Nuestra Señora
de las Mercedes, Huánuco.



Entremos ahora en las últimas palabras de la leyenda que estudiamos: ROMÆ D PICTA que significaría “pintor de Roma” o “pintado por el romano...” Ello nos lleva a consolidar nuestra propuesta de que el autor de esta obra fue Mateo Pérez de Alesio que, sabemos, insistía en su calidad de pintor “romano”. Por razones de prestigio el maestro subrayaba de varias maneras su vinculación a Italia: firmándose Da Lecce —sin mencionar el Pérez— y destacando su calidad de pintor romano.

La última información de la leyenda, la data de 1594, sitúa con meridiana claridad el año de realización de esta obra. Habiendo nacido Pérez de Alesio en 1547 estaba pues en la plenitud de sus facultades al momento de crear este lienzo, pues en 1594 tenía cuarenta y siete años de edad. Debemos remarcar que, aparte de su calidad de inédito, nos hallamos como lo hemos recordado en líneas iniciales, ante la única pintura firmada por quien, junto con el hermano jesuita Bernardo Bitti y Angelino Medoro, sentó las bases de la pintura virreinal peruana. Por otro lado, y lo que es fundamental, nos muestra como obra única identificable, algunas de las calidades de su arte en el primer lustro de su estadía en la capital del Virreinato donde radicaría veinte años más hasta su fallecimiento antes de 1616.

Desde el punto de vista formal, el San Agustín de Pérez de Alesio es un retrato de ejecución correcta dentro del espíritu y composición romanista de su obra europea conocida influenciada por Miguel Angel. Evidencia firme conocimiento del dibujo y calidad cromática, en particular en la aplicación de los colores que imitan la carnosidad del rostro así como destreza en la atinada composición de la barba. Conviene recordar al apreciarlo el rostro de San Cristóbal de su mural de la Puerta de la Lonja de la Catedral de Sevilla, así como el dibujo que fue copia para Francisco Pacheco del rostro del veinticuatro Melchor del Alcázar, también en Sevilla.

Debemos agregar asimismo que esta tabla, sometida a exposición de rayos x, ha revelado la existencia de una cartela similar a la que hemos descrito, pero situada en la parte superior, la cual ha sido cubierta por la pintura de fondo del cuadro. Ello nos lleva a pensar en la posibilidad de que el autor la cambió de colocación permitiendo así un espacio más amplio para la figura del Santo. Debemos precisar sin embargo que consideraciones de esta naturaleza quedan sujetas a estudios más detenidos, facilitados por un adecuado proceso de limpieza y análisis de la tabla.

En cuanto al óleo del lado contrario a éste, es decir, el del cuerpo superior de la calle derecha, debemos lamentar los retoques que ha sufrido así como la aplicación de barnices y otras sustancias que lo han afec-



En proceso de restauración:
170. SAN NICOLAS DE TOLENTINO
(Detalle)
Anónimo
S. XVI (1594)
Oleo sobre plancha de cobre
y madera 0.74 x 0.42 m.
Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes,
Huánuco.



171. SAN NICOLAS DE TOLENTINO

(Detalle)

Anónimo

S. XVI (1594)

Inscripción en plancha de cobre, 0.46 x 0.32 m.

Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes,

Huánuco.

tado y oscurecido considerablemente. Como ya lo adelantamos, esta pintura se ha realizado sobre una plancha de cobre acerca de la cual nos referiremos líneas más abajo. La figura representada en el óleo es un santo –que lo identificamos con el agustino San Nicolás de Tolentino– en actitud meditativa, cubierto de una túnica estrellada y cuyos atributos son una calavera, un libro y un crucifijo. A su costado se aprecia una pequeña mesa sobre la que se adivina un plato. En la parte superior derecha hay una ventana a través de la cual se divisa un paisaje. En la parte inferior de la madera sobre la que está la plancha se lee una leyenda cuya cartela y tipo de letras es exactamente igual a la del temple de Pérez de Alesio. La leyenda dice (Lám. 170):

HIC NICOLAVS AVGVSTINI VESTIGIA SERVAVS
MIRACVLIS CLAR9 POSID9. CELESTIA REG
NA 1594.

Esta leyenda la traducimos de la siguiente manera:

AQUI NICOLAS AGUSTINO GUARDANDO LOS ESCLARECIDOS
VESTIGIOS DE LOS MILAGROS (?) DE LA CELESTIAL REI
NA. 1594

Esta figura carece de las calidades y características de la firmada por Pérez de Alesio. Su autoría plantea una incógnita, pues a pesar de ser de la época del altar, hallarse sobre una plancha firmada por el maestro italiano, poseer una cartela similar a la de la tabla de San Agustín y en un retablo con un óleo que atribuyo a Morón, esta obra no permite una razonable vinculación con estas firmas. ¿Es ella de algún discípulo o ayudante de taller? En todo caso señalamos el interesante tratamiento del conjunto compuesto por manos, calavera, libro y crucifijo, que contrasta con la medianía plástica del rostro del santo.

Lo fundamental de esta tabla es que contiene en el hueco rectangular donde está encajada una plancha de cobre de 46 cms. de alto por 32 cms. de ancho, en cuyo margen izquierdo se lee una leyenda con letras incisas invertidas cuya transcripción es como sigue (Lám. 171):

VPPRESSO MATTHEO PEREZ DE ALLECCIO FOGLIO QUINTO
DECIMO ET VLTIMO IN ROMA MDLXXXII

Como se puede apreciar, este cobre es el último de una serie de quince realizada en Roma en 1582, es decir, en el año anterior a su salida de la Ciudad Eterna. Constatamos pues que este es contemporáneo de los dibujos que Alesio realizó de los frescos que había trabajado en el Palacio del Gran Maestro de la Orden de Malta en La Valetta, así como de varios otros de los cuales se conserva el de la Conversión de San Pablo que es de 1583 grabado por el flamenco Pierre Perret sobre un original de Alesio; un “Martirio de Santa Catalina” y “La Sagrada Familia del Roble”, basado en un original atribuido a Rafael que se encuentra en colección particular de Lima y está firmado en Roma en 1583.

Este descubrimiento nos satisface hondamente por el hecho de que facilitará la comparación con otras obras que se le atribuyen —por ejemplo su posible intervención en algunos lienzos de la vida de Santo Domingo en el claustro mayor de este convento en Lima—, así como óleos tan importantes como el San Jerónimo de los Aliaga, cuya copia se encuentra en el mismo convento, y los muy discutidos frescos de la capilla funeraria del capitán Bernardo de Villegas en la Merced de Lima. Asimismo, el óleo sobre tabla de Alesio nos revela, como queda dicho, las características de su pintura a los pocos años de su llegada a la capital virreinal, es decir, cuando estaba en el apogeo de sus facultades y en pleno dominio de la experiencia que traía de Europa, en particular de Roma y Sevilla.

A modo de información complementaria para comprender la vinculación de Pérez de Alesio con la exornación de monumentos de la ciudad de Huánuco, debemos recordar que existen importantes referencias documentales que así lo demuestran, como el concierto que firma este maestro ante el notario Juan de Cabrera, el 14 de noviembre de 1606, por el cual se comprometió con Juan de la Vega de Gunia Lozada a pintar siete lienzos para iglesias de León de Huánuco de los Caballeros. Es interesante destacar que estas obras, realizadas doce años más tarde de las que hemos revelado, también fueron de dimensiones relativamente menores: 105 x 74 cms. La mayoría de ellas contenían escenas de la Pasión de Cristo. También es oportuno recordar la amistad que lo unió a religiosos agustinos para los que pintó obras importantes. Una última consideración acerca del retablo en que se encuentran: si bien hoy está en la iglesia de la Merced, es muy probable que se hallara originalmente en otro templo de la ciudad ya desaparecido, como el de San Agustín, pues la iconografía y leyendas remiten a santos de esta Regla.

Un “Rostro de Cristo” de Pedro Pablo Morón

Como ya hemos indicado, el “Rostro de Cristo” está pintado sobre una lámina de cobre colocada en un marco fijado en el cuerpo inferior de la calle central del retablo. Sus medidas son de 25 cms. de alto por 19 de ancho y se halla en bastante buen estado de conservación a pesar de algunas pérdidas de pintura que ha sufrido. El rostro del Salvador está dispuesto de frente al espectador. No cabe duda de que se trata de una obra de singular belleza por su depurada composición que revela a un autor que domina su arte y que posee una larga experiencia. Este Cristo está finamente dibujado, evidencia seguridad en el trazo, firmeza y elegancia en el diseño de las cejas amplias y arqueadas, la nobleza de la frente despejada, la recta y larga nariz, la mirada penetrante y melancólica de los ojos, y la intensidad, sutileza y gesto de los labios. El tono del color de esos labios, de un rojo carmesí subido, es una nota inquietante de sensualidad contenida que contrasta con la atmósfera de arrobamiento interior que crea la imagen. Posee asimismo un colorido claro y firme la carnación de su rostro, y una ligera coloración rojiza las mejillas. La barba fina y la rizada cabellera subraya ese toque manierista que es patente en el tratamiento de este Cristo sumido en una quieta tristeza. Una aureola esgrafiada le da el toque de sobrenaturalidad a este rostro que recuerda obras de Durero.



En proceso de restauración:
172. SAN NICOLAS DE TOLENTINO
Anónimo
S. XVI (1594)
Oleo sobre plancha de cobre y madera,
0,74 x 0,42 m.
Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes,
Huánuco.

Estamos ante una obra decisiva para el arte virreinal peruano: por las características apuntadas, el aspecto rafaelesco de la composición, su gesto melancólico y su similitud con otras obras de su mano, la atribuyo al colaborador de Mateo Pérez de Alesio: Pedro Pablo Morón.

Para confirmar nuestro acerto importa comparar los caracteres descritos con los del óleo "La Virgen de Belén" (colección particular de Lima), que José de Mesa y Teresa Gisbert han atribuido tan atinadamente a este pintor. De la misma forma, pues es también de mano de Morón, y versión similar a la mencionada de Lima, esos rasgos de composición y pincelada están en "La Virgen de Belén" de Sucre, Bolivia. Llamemos también particularmente la atención acerca de la mirada del Niño en los óleos citados, la cual por su espiritualidad y melancolía remiten de inmediato a la mirada de este Cristo que creemos de la misma mano y de tan altas calidades como las que poseen las dos versiones de Morón mencionadas. Podríamos afirmar inclusive, que aquellas vírgenes son como la versión femenina de los rasgos del Cristo de Morón.

Es importante señalar por otro lado que estas dos vírgenes de Morón están realizadas sobre láminas de cobre, habiéndose aplicado la de Lima sobre el reverso de un grabado firmado por Alesio que representa "La Sagrada Familia del Roble". Al efectuar este "Rostro de Cristo", Morón estaba obligado a trabajar para Alesio, según el contrato firmado entre ellos el 14 de noviembre de 1592. Este convenio establecía que Morón debía sujetarse a este acuerdo durante un año y medio, es decir, hasta precisamente el año de 1594, que es la data de las tablas del retablo de Huánuco. En ese año Morón estaba cerca de los cincuenta años de edad según se desprende de esa escritura en que constan detalladamente las condiciones en que laboraría para Alesio, tal como lo había hecho desde el convenio de Roma que firmaron en 1583 cuando Morón tenía quince años aproximadamente.

Respecto de la fecha de ejecución de esta obra de Morón, parece razonable que la situemos en el mismo año que consta en las leyendas de las dos tablas del mismo altar: 1594. Su ejecución sobre una plancha de metal, que pudiera ser un grabado, evidenciaría que Morón pintó este rostro de Cristo cuando ya estaba establecido en Lima y se usaban las planchas que había traído Alesio de Europa, como quedó dicho.

Conclusiones

En nuestra calidad de historiadores del arte peruano nos satisface enormemente entregar esta revelación que da tanta luz acerca de las auténticas calidades plásticas de Mateo Pérez de Alesio, en particular de sus primeros años de establecido en el Perú. Este temple, que es la única pintura firmada por él hasta la fecha en América, estoy seguro que, a más de colmar expectativas de los estudiosos, suscitará análisis que perfeccionarán considerablemente nuestra apreciación de un maestro al que se ha dedicado importantes ensayos limitados por la carencia de obra de autoría fidedigna.

En cuanto al grabado firmado por él, se suma a los que de este género de arte y técnica nos ha dejado, reservándonos aún la novedad de la iconografía que está oculta bajo la pintura que lo cubre y que en su momento se identificará sin temor a errores.

Respecto de la obra de Morón, gracias a ella se nos revela un pintor muy respetable por su pericia en el arte perfeccionando su apreciación nuestro criterio acerca de las verdaderas calidades plásticas de este colaborador de Alesio, con quien trabajó estrechamente desde Roma y que falleció en fecha próxima a la desaparición de su maestro: en Lima, el 2 de mayo de 1616.

Este retablo renacentista que descubrí y vengo investigando desde hace algún tiempo, y del que doy noticia por primera vez en estas páginas auspiciadas por una prestigiosa entidad bancaria peruana, que ha aceptado gustosamente mi propuesta de preservarlo y rescatarlo con el cuidado y la diligencia técnica que requiere —y que por lo tanto estará debidamente protegido desde la fecha— es un auténtico monumento nacional. Un monumento por su antigüedad, y porque ha conservado *in situ*, desde finales del siglo XVI, la única pintura identificable por su firma de Mateo Pérez de Alesio, uno de los más importantes pintores europeos que llegaron a nuestro continente en el quinientos. Un monumento asimismo, por conservar un grabado con la firma del mismo maestro. Y finalmente porque preserva una obra fundamental de su colaborador Pedro Pablo Morón. Es decir, este retablo es la presencia misma del manierismo en el Virreinato del Perú a través de esas obras únicas realizadas por los pintores más ilustres de aquel tiempo.

Bibliografía básica

Estudios e informaciones modernas acerca de la obra de Mateo Pérez de Alesio en el Perú se encuentran en los siguientes títulos:

- ANGULO, D.: "La Metropolitana de la Ciudad de los Reyes". En *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*. T. II. Lima, 1935.
- BERNALES BALLESTEROS, J.: *Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*. Sevilla, 1973.
- CHICHIZOLA D., J.: *El Manierismo en Lima*. Lima, 1983.
- HARTH-TERRE, E.: *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima, 1945.
- HARTH-TERRE, E. y MARQUEZ ABANTO, A.: "Pinturas y pintores en Lima Virreinal", en *Revista del Archivo Nacional*, T. XXVII, entregas I y II. Lima, 1963.
- LOHMANN VILLENA, G.: "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". En *Revista Histórica*, vol. XIII. Lima, 1940.
- MARCO DORTA, E.: "La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia". En *Historia del Arte Hispanoamericano* de Diego Angulo Iñiguez, Vol. II, cap. XII. Barcelona, 1950.
- MENDIBURU, M. de: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima 1874-90.
- MESA, J. de, y GISBERT, T.: "El pintor Mateo Pérez de Alesio". En *Cuadernos de Arte y Arqueología*. La Paz, 1972.
- RIVA-AGÜERO, J. de la: *El Perú histórico y artístico*. Lima, 1921.
- SCHENONE, H.: Una pintura en Lima atribuida a Pérez de Alesio. 1963. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. N° 16. Buenos Aires, 1963.
- SORIA, M.: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956.
- STASTNY, F.: *Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI*. Buenos Aires, 1970.
- TORD, L.E.: "Historia de las Artes Plásticas en el Perú". En *Historia del Perú*, Vol. IX (Ed. por Juan Mejía Baca). Lima, 1980.

Antes del proceso de restauración:

173. ROSTRO DE CRISTO

Atribuida a Pedro Pablo Morón

S. XVI (1594)

Oleo sobre plancha de cobre, 0.25 x 0.19 m.

Iglesia Nuestra Señora de las Mercedes,

Huánuco.



Catálogo de las Obras Restauradas



ARIES

Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



TAURO

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.10 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



GEMINIS

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



CANCER

Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



LEO

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



VIRGO

Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



LIBRA

Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



ESCORPIO

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.12 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



SAGITARIO

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.46 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



CAPRICORNIO

Taller de los Bassano
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.14 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



ACUARIO

Taller de los Bassano.
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.13 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



PISCIS

Taller de los Bassano
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.42 x 2.17 m.
Museo de Arte Religioso,
Catedral de Lima, Lima.



SAGRADA FAMILIA CON EL NIÑO DE LA MANZANA

Anónimo

Escuela italiana, S. XVI-XVII
Oleo sobre lienzo, 0.89 x 0.71 m.
Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

El tema de la Sagrada Familia con San Juanito es muy popular en la iconografía religiosa; los más importantes maestros de la Historia del Arte desde la época del Renacimiento lo han tratado, unas veces con un aspecto formal y racional como en el clasicismo renacentista, otras con caracteres sofisticados e intelectualizados como en los años del manierismo, derivando hacia fines del XVI hacia una comunicación, sensible con el espectador buscando motivarlo; obras que preludiarán el barroco del siglo XVII donde ya se busca una comunicación dialéctica.

En esta representación de la Sagrada Familia con San Juanito del Monasterio de Santa Rosa de Lima apreciamos una obra de gran calidad pictórica que nos remite a fuentes clásicas, reelaboradas por los pintores italianos del siglo XVI, sobre todo de fines de este siglo. En él se representa a la Virgen en túnica rosa y manto azul que la cubre desde la cabeza, en un matiz encendido; entre sus brazos el Niño Jesús cubierto con paño blanco, recostado sobre el globo terráqueo y sosteniendo una manzana.

El Niño es el centro del cuadro y por ello se aprecia que el pintor se ha recreado en su modelado y juego de luces de su

carnación. La manzana que sostiene puede ser tomada como un símbolo de la redención sobre el pecado original.

La Virgen dirige su mirada hacia San Juanito vestido con túnica oscura y manto rojo y éste a su vez mira al Niño Jesús creando un juego direccional para el espectador. Detrás de ellos se aprecia a San José absorto en la lectura enmarcado por un fondo arquitectónico de estirpe clásica.

Con evidente carácter decorativo se colocaron tres querubines en los ángulos con alillas coral, rosa y celeste, cabellos rizados similares a los del Niño Jesús.

Esta joya conservada en el Monasterio dominico es de seguro de un pincel italiano de fines del siglo XVI o comienzos del XVII, posiblemente enviada desde Europa, aunque también cabe la posibilidad de que haya sido realizada por alguno de los varios pintores italianos documentados por Lohmann Villena, aparte de los tres conocidos Bitti, Medoro y Alesio.

R.E.C.

VIRGEN CON EL NIÑO

Bernardo Bitti

S. XVI

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.00 m.
Iglesia de la Compañía, Arequipa.

Bernardo Bitti en su largo recorrer por las casas jesuitas del Virreinato peruano, está documentado en la Ciudad Blanca, donde fue llamado para decorar la nueva Iglesia de la Compañía. Los estudiosos Mesa-Gisbert plantean su estancia entre Arequipa y Chuquisaca hacia 1596-1600.

La actual iglesia conserva una Virgen con el Niño en el centro del rico retablo mayor, barroco, tallado y dorado. La figura de esta Madona es una de las dos de mayor canon de todas las pintadas por el hermano jesuita, en ella se observan sus rostros peculiares de finos rasgos inclinados sobre cuellos alargados; las manos de dedos finos y apuntados sostienen a un Niño Jesús cercano a aquellos niños manieristas creados por Parmigianino de canon alargado y poses sensuales; este Niño trae a nuestro recuerdo la composición de aquellas esculturas que creara Miguel Angel para las tumbas mediceas, tales como la Aurora y la Noche.

En el acertado proceso de restauración llevado a cabo por Teófilo Salazar se pudo recupe-



rar los colores originales, sobre todo en las vestiduras de la Virgen, desapareciendo los repintes ajenos a la paleta de Bitti. Ahora podemos apreciar en ella esos colores suaves de agradables tonalidades casi transparentes.

En el diseño predomina la línea angulosa que da una apariencia artificial a la textura de las telas; el manto es recogido por delante como si estuviera suspendido en el aire por hilos invisibles, repitiendo su constante iniciada en aquella Virgen, cabeza de serie, que figura en la Coronación de la Virgen en la Iglesia de San Pedro de Lima.

En general podemos decir que es una pintura heredera del manierismo italiano, donde se ha sumado a esa búsqueda de la *grazia*, los postulados de la contrarreformista, creando así una de las obras más representativas de este período en el Virreinato peruano.

R.E.C.



CRISTO RESUCITADO

Bernardo Bitti
S. XVII (Hacia 1603)
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.00 m.
Iglesia de la Compañía,
Arequipa.

Años después de la realización de su espléndida Madona para el altar mayor de la Iglesia de la Compañía de Arequipa, hacia 1603, Bitti regresó a esa ciudad para realizar varios lienzos ubicados en la sacristía de dicho templo.

Es durante esa estancia en la ciudad del Misti cuando ejecuta su Cristo Resucitado, imponente figura de Jesús, de cuerpo entero, semidesnudo, cubierto con un paño de pureza y gran manto en tono rosa violáceo que, siguiendo sus características líneas angulosas, se cruza y suspende en el aire, como si fuera intemporal.

Cristo sostiene en una mano la flameante banderola de la redención, sobre un fondo de paisaje que sirve de marco a su figura esbelta y de gran belleza; es una de las muestras del dominio anatómico del maestro, donde la luz y las sombras son tratadas en suaves tonos, propios de

su estilo, sin grandes contrastes ni búsquedas de realismo, sino de espiritualidad.

La raigambre manierista italiana del pincel del maestro se pone en evidencia en esta obra al crear su Cristo de canon alargado y en suave *contrapposto*, que sumado a la belleza de su rostro, al plegado de sus paños y a sus tonalidades, consigue una figura elegante y plena de la *grazia* de la *maniera*.

Durante muchos años la obra estuvo recubierta con colores ajenos al pincel del maestro, siendo los originales rescatados gracias a la acertada restauración de Jaime Rosán Valencia, profesional cusqueño.

R.E.C.

LAS LAGRIMAS DE SAN PEDRO

Bernardo Bitti
S. XVII (Hacia 1603)
Oleo sobre lienzo, 2.10 x 1.17 m.
Iglesia de la Compañía,
Arequipa.

Este lienzo que igualmente fue realizado como el "Cristo Resucitado" hacia 1603, constituye otra destacada muestra de la calidad del pintor jesuita Bernardo Bitti en el tratamiento del desnudo. Cristo es representado



atado a la columna, frente al espectador, en acentuado *contrapposto* y con las piernas en cruce sofisticado, que dan una sensación de inestabilidad a la figura; ello nos remite a la pose del relieve del San Sebastián en el Museo Histórico Regional de Cusco y en España, como ya anotáramos en el texto, a la escultura de "San Juan Bautista" de Juan de Juni en la que el santo cruza igualmente las piernas.

Jesús voltea el rostro hacia atrás donde San Pedro en segundo plano y de rodillas llora arrepentido de su negación. El tema constituye un apócrifo y es poco común en la iconografía religiosa del Nuevo Testamento, siendo una variante del Cristo de la Columna, donde Jesús es mostrado después de la flagelación.

Es necesario destacar mercedamente la labor del taller de los jóvenes restauradores arequipeños Isabel Olivares y Franz Grupp, quienes salieron airoso del reto, al recuperar una obra de tanta valía.

R.E.C.



LA ORACION EN EL HUERTO

Bernardo Bitti
S. XVI
Oleo sobre lienzo, 1.19 x 0.88 m.
Museo de Arte, Lima.

El hermano jesuita Bernardo Bitti, gran evangelizador mediante la imagen en tierras del Virreinato del Perú, dejó en su largo recorrer por los conventos jesuitas de nuestro territorio un gran número de obras. Entre ellas ha llegado hasta nosotros "La Oración en el Huerto", actualmente en el Museo de Arte, la que, según Stastny, proviene de la colección Yábar del Cusco y hacia 1970 se encontraba en los depósitos del Museo Nacional de Historia.

En 1594 el Padre Manuel Vázquez, que había sido Rector en Potosí, fue nombrado por la Congregación Provincial, Rector del Colegio de la Compañía de Cusco, sabemos por el cronista Vega que al año siguiente llama a Bitti para decorar la Capilla Mayor con ocho lienzos sobre los principales misterios de la vida y muerte de Cristo y de la Virgen que irían intercalados entre la decoración mural realizada por el hermano Mosquera, aquel tipo de decoración de cenefas y cartonería que se convertiría en prototipo de la decoración de otras iglesias de la región. De aquellos lienzos no queda ninguno en la Ciudad Imperial. Sin embargo Stastny plantea que "La Oración en el Huerto" conservada en Lima y restaurada por Teófilo Salazar, sea uno de los cuadros de esta serie.

El tema de Cristo en el Huerto de los Olivos es tratado por Bitti en forma diferente a su producción anterior, pues demuestra la influencia de los grabados flamencos para crear el ámbito donde se desarrolla la escena.

Igualmente la composición es novedosa; en un primer plano duermen tres apóstoles, tratados en suaves escorzos y en la parte superior del lienzo, Jesús de rodillas bajo un árbol dirige su mirada hacia el ángel que le trae el cáliz con el símbolo de su pasión. A lo lejos, a la entrada del Huerto, Judas y los soldados vienen a aprehenderlo.

R.E.C.

SAN BUENAVENTURA

Angelino Medoro

S. XVII (1603)

Oleo sobre lienzo, 2.40 y 1.55 m.
Convento de San Francisco de Lima

Medoro llega al Virreinato del Perú hacia 1600 desarrollando su arte bajo el título de pintor romano, lo que le abriría las puertas en varios conventos limeños. Entre todos ellos los franciscanos concentraron la mayoría de sus obras, tal como lo demuestra la gran cantidad de lienzos conservados en el convento de los Descalzos del Rímac, seguidos por los que lucen los franciscanos del conven-

to de San Francisco el Grande de Lima.

El convento de los franciscanos de Lima alberga su famoso Tríptico de la Pasión y un San Buenaventura, este último considerado lo mejor de su producción ostenta la firma del pintor romano y la fecha de 1603.

San Buenaventura, conocido como el doctor seráfico por su gran cantidad de obras de filosofía y teología que datan del siglo XIII, es para los franciscanos lo que Santo Tomás es para los dominicos, por ello la obra se encargó a este prestigioso pintor de la Lima de entonces.

El Santo es representado en su biblioteca sentado de perfil en un sillón frailerero ante un crucifijo que le inspira en sus escritos, lleva vestiduras cardenalias sobre el hábito de su orden y a un lado el capelo y la mitra, aludiendo a sus altas investiduras eclesiásticas.

El tratamiento pictórico que da al tema iconográfico, aunque tiene rezagos manieristas en cuanto a canon y cierta angulosidad en los pliegues de los paños, ya demuestra una preocupación por la textura particular de los diversos elementos que lo integran: libros, tintero, madera, mantel, etc., así como por conseguir con el claroscuro la corporeidad de las formas.

R.E.C.



JESUS DE LA HUMILDAD Y LA PACIENCIA

Angelino Medoro

S. XVII (1617)

Oleo sobre lienzo, 2.10 x 1.10 m.
Colección Belaunde, Moreyra Lima.

La producción de Angelino Medoro es muy dispar, en algunas pinturas notamos caracteres marcados del estilo manierista, sobre todo en las dejadas en Colombia antes de venir al Perú, y en otras ya existe la preocupación por modelar las formas con caracteres naturalistas y efectos de claroscuro como se ve en varias obras firmadas en Lima.

El Cristo meditando que apreciamos pertenece al año 1617 y es una de las últimas obras realizadas en nuestro país, ya que la Inmaculada Concepción de los agustinos, firmada en 1618, cierra como ciclo artístico en el Perú su producción limeña.

Jesús es representado de cuerpo entero, semidesnudo, sentado frente al espectador en actitud pensativa; a su lado la columna, símbolo del martirio de su flagelación y sus vestiduras. El interior del Pretorio le sirve de marco, espacio arquitectónico de estirpe clásica trabajado con propiedad, en contrastes de luz, dándole la oscuridad a la habitación, lo que ayuda a que el cuerpo de Cristo modelado en canon alargado e iluminado por una luz dorada, resalte en medio de la penumbra.

El tema iconográfico como bien anota Jorge Bernaldes deriva de los realizados en Sevilla, tanto en pintura como en escultura, obras que pudo ver el maestro en sus años sevillanos, antes de embarcarse a Indias. Medoro se inspira en ellos pero hace una variante: mientras que en la iconografía española Cristo medita sentado sobre la cruz, antes de ser crucificado, en la versión del italiano es presentado en la misma actitud pero después de la flagelación.

El tema de Medoro se hizo muy popular en el Perú, sumando a la representación leyendas que aducen a que Cristo, en medio de su humillación y sufrimiento, continúa meditando sobre qué más puede hacer por el hombre.

La pintura de Medoro responde ya a la temática barroca, en cuanto a técnica, con búsqueda naturalista y en cuanto a contenido, con esa intencionalidad posttridentina, de llegar al espectador, conmoviéndole.

R.E.C.

RETABLO DE LA PASION DEL SEÑOR:

ENTRADA DE RAMOS

Angelino Medoro

S. XVII

Díptico. Oleo sobre lienzo, 4.31 x 2.63 m.

Convento de San Francisco. Lima.





**JESUS CRUCIFICADO
CON LA VIRGEN MARIA Y
SAN JUAN**

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 4.25 x 2.75 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

Una de las obras que más reclamaba su restauración dentro del rico patrimonio del convento de San Francisco el Grande de Lima, era el Retablo de la Pasión del Señor ubicado en la anteportería, obra atribuida a Medoro y documentada desde 1674 en la crónica de Fray Juan de Benavides, quien conjuntamente con el cronista Suárez de Figueroa exaltaron en su pluma la obra del Superior de la Orden Padre Cervela.

Benavides al referirse a la anteportería menciona que el referido superior franciscano mandó colocar en este lugar el retablo, obra de Angelino Medoro. Casi un siglo después, en 1773, Fray Rodríguez Tena en su crónica inédita describe la portería y anteportería del convento con lujo de detalles y alaba el retablo en forma de cajón-triptych.

El tríptico se compone de un panel central con la escena del Calvario y puertas abatibles sobre goznes, en cuyo frente se aprecia la Entrada en Jerusalén y en la parte interior cinco paneles a cada lado con escenas del Vía Crucis.

Los historiadores que se han

ocupado de la producción de Medoro en Lima citan entre sus obras este tríptico, pero no se detienen a analizar cada una de sus partes que, sin lugar a dudas, plantean una interrogante: ¿los diez pequeños paneles también son obra de Medoro? Esta pregunta ya cursó en 1940 por la mente del Padre Gento quien en su libro sobre San Francisco de Lima manifiesta que las puertas interiores del tríptico están en disonancia con la técnica del maestro romano. Sin embargo años después Ernesto Sarmiento escribe en "El Arte Virreinal en Lima" que las mejores obras de Medoro son el "San Buenaventura" y los diez pequeños lienzos con escenas de la pasión.

La lectura de los pequeños paneles se inicia con la "Oración en el Huerto" en la parte superior de la puerta derecha, de arriba hacia abajo, y en la otra

ala del tríptico va al revés, de abajo hacia arriba, desde la "Coronación de Espinas" a la "Elevación de la Cruz".

La relación de esta obra con la escuela flamenca es indudable, como prueba fehaciente bastaría comparar el panel de la "Flagelación de Cristo" con el lienzo de Rubens del mismo tema en la Iglesia de San Pablo de Amberes (1617); la composición y el número de personajes es idéntica en ambos, la única diferencia es que en la de Lima el espacio de la habitación donde se realiza la escena se abre a un fondo de ciudad, a través de columnatas. Asimismo "La Elevación de la Cruz", uno de los mejores paneles, reproduce una de las obras más importantes del maestro flamenco, la que pintara entre 1609-1611 para la Catedral de Amberes, la única diferencia igualmente es el fondo, que en

Lima se abre a cielo nuboso y en Amberes al Cristo crucificado lo enmarca fondo de follaje.

En el Museo del Prado se conserva una "Coronación de Espinas", obra del discípulo más destacado de Rubens, Van Dyck; en Lima el panel del correspondiente tema iconográfico reproduce esta pintura con singular calidad, eliminando algunos detalles como el perro del lado izquierdo y el personaje que asoma en la ventana del fondo.

Tanto esta "Coronación de Espinas" como la "Elevación de la Cruz" están íntimamente ligadas a unas planchas de cobre, flamencas, que posee la iglesia de La Merced de Ayacucho. Mientras que la que reproduce la "Coronación de Espinas" de Van Dyck está en versión directa; el cobre de la "Elevación de

ORACION EN EL HUERTO

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



ESCARNIO

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

EL PRENDIMIENTO

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



**CRISTO VENDADO
Y MOFADO**

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

LA FLAGELACION

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



**LA CORONACION
DE ESPINAS**

Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

la Cruz" de Rubens está al revés de la original.

Aparte de la fuente flamenca demostrada en estos paneles, tenemos que aceptar la influencia italiana, primero la que llega a través de la propia obra de Rubens y segundo la que trajeron los italianos a Lima. (Bitti, Medoro, Alesio).

Michael Jaffe en su libro "Rubens and Italy" (1977) analiza la gran influencia de la pintura italiana en el maestro flamenco. Con abundante material visual nos muestra sus estudios, copias y fuentes de inspiración de pintores italianos. No olvidemos los años de Rubens en Italia (1600-1608) donde estudia a Miguel Angel, Rafael y Leonardo, igualmente a aquellos que desarrollan el manierismo, Giulio Romano, Parmigianino, Pierino del Vaga, Federico Zúccaro y a los que inician el barroco, Caravaggio, Annibale Carracci,

etc. Rubens desarrollará estas influencias poniendo su vena particular, es por ello que en algunos casos, como en su "Flagelación de Cristo", apreciamos personajes de poses rebuscadas y canon alargado de recuerdo manierista.

En el gusto limeño de la primera mitad del siglo XVII, no podemos hacer una división tajante, alternan aquí, un tipo de pintura que tiene figuras de canon alargado y poses sofisticadas de raíz manierista italiana, con aquellas naturalistas que anuncian ese barroco realista de la pintura española, así como el uso del grabado flamenco.

En los paneles del Vía Crucis aparte de los relacionados con la escuela de Rubens, llaman nuestra atención otros dos, el quinto panel, donde Cristo con los ojos vendados es burlado por los soldados, escena que sin embargo queda relegada a

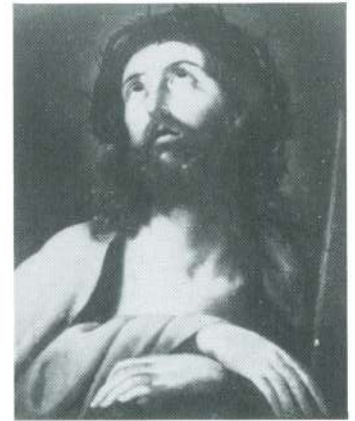
un segundo plano por el personaje que, de espaldas al espectador, en pose marcadamente sofisticada, está íntegramente cubierta desde la cabeza con un paño rojo. El otro panel es el séptimo donde Cristo es presentado a la multitud como Ecce Homo, en un canon en extremo alargado, más notorio aún en la figura de la mujer que se encuentra de pie y de perfil tomando a su hijo de la mano. Aunque la mayoría de los paneles nos remiten a una huella manierista estos dos la acusan aún más.

Medoro está documentado en Lima desde 1600 hasta 1618, basándonos en su obra firmada, después le perdemos el rastro hasta que lo ubicamos en Sevilla en 1624, sin saber la fecha exacta de su llegada, por tanto queda abierta su estancia limeña de 1600 a 1623.

No podemos descartar la posibilidad de que Medoro, en su taller contara con láminas grabadas procedentes del taller flamenco, ya que Rubens después de regresar de Italia a Amberes, a partir de la segunda década del siglo XVII, dirige una escuela de grabadores de su obra, que popularizarán su producción, no sólo en Europa, sino también en tierras americanas. Por ello no es imposible que Medoro sea el autor de esta Vía Crucis, de ser así estaríamos ante lo mejor de su producción.

Sin embargo ante la problemática que plantea una obra sin firma y más aún atribuida a un pintor dispar en su producción, quedan abiertas otras posibilidades. Algunos de los paneles son de tan singular calidad de ejecución que tampoco podríamos dejar de tomar en cuenta una atribución al taller de Rubens.

R.E.C.



ECCE HOMO

Anónimo

Escuela italiana, S. XVII
Oleo sobre lámina de cobre,
0.63 x 0.51 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

Jesús coronado de espinas con una caña en las manos, semidesnudo y cubierto con un manto rojo es conocido en la iconografía religiosa como Ecce Homo y corresponde entre los pasos de su Pasión al momento en que después de ser flagelado y coronado de espinas es presentado por Poncio Pilatos a la multitud. Existen lienzos que representan toda la escena y otros que se limitan a pintarlo en busto de medio cuerpo.

En este caso Jesús es representado en busto con la cabeza levantada y los ojos con la mirada al cielo, la corona de espinas ciñe su frente y hace correr unos pequeños hilos de sangre por su rostro y cuello. El manto rojo sobre los hombros deja al descubierto sus manos atadas, una sobre la otra, sosteniendo la caña que le dieron como cetro. Le sirve de marco un fondo oscuro de donde emerge la figura finalmente modelada con los efectos del claroscuro.

El tratamiento de la pintura responde a caracteres del estilo barroco de clara raigambre italiana, aquel barroco que inaugurara el famoso Caravaggio, el que aun sin tener discípulos influyó con su estilo claroscuro, en muchos pintores posteriores, no solamente de Italia, sino también de la España del siglo XVII.

CRISTO ANTE PILATOS

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



LA CRUCIFIXION

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

CAMINO AL CALVARIO

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



EL LEVANTAMIENTO
DE LA CRUZ

Angelino Medoro

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.78 x 1.17 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

La obra está realizada sobre plancha de cobre y como bien sabemos muchos cobres fueron importados de Europa, principalmente de Flandes e Italia, bien pudiera ser este cuadro uno de ellos por el gran dominio de oficio que muestra.

Nos trae a la memoria el recuerdo del artista italiano Guido Reni quien pintó numerosos cuadros con este tema, sobre todo en su juventud, influido por Caravaggio, ya que posteriormente seguirá a la escuela bolognesa de los Carracci.



INMACULADA CONCEPCION

R.E.C.

Seguidor de Angelino Medoro
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.80 x 1.48 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

El dogma de la Inmaculada recién fue definido por el Papa Pío IX cuando promulgó la Bula *Ineffabilis Deus* el 8 de diciembre de 1854. Sin embargo desde el siglo XIII los franciscanos se convirtieron en los más ardientes defensores del dogma.

En Sevilla igualmente la devoción popular hizo suya la defensa del dogma, mucho antes de la Bula de Pío IX, siendo una de las fiestas religiosas de más brío del año litúrgico.

En tierras americanas los franciscanos se encargaron de propagar el culto a la Inmaculada floreciendo muchos santuarios marianos; a ello también colaboraron la creación de los monasterios de concepcionistas, desde aquel que fundara en Lima Doña Inés Muñoz en el siglo XVI.

En el Perú si nos remontamos a sus representaciones primeras, tenemos que considerar las realizadas por los pintores italianos como Bitti y Medoro que sientan precedentes para las que realizarían más adelante Gregorio Gamarra y Luis de Riaño difundiendo sobre todo en la sierra virreinal.

La obra que comentamos pertenece al Monasterio de Santa Rosa, donde el Banco de Crédito abrió un taller de restauración de obras de arte, a cargo

del destacado profesional Teófilo Salazar. Ella nos muestra a la Virgen en la versión anterior a la visión del padre Martín Albero, a quien se le apareció en túnica blanca y manto azul; en esta Inmaculada todavía se ve a la Virgen como se le representaba antes, en túnica roja y manto azul. La posición de sus manos es particular, ya que no van unidas en oración y los atributos de sus letanias no están representados en su totalidad.

En cuanto al estilo que presenta podemos decir que está próxima al taller de Angelino Medoro, por ciertas semejanzas con sus obras Nuestra Señora de los Angeles de los Descalzos y la Inmaculada de los agustinos. Ello llevó a Teófilo Salazar a atribuirle al pintor italiano, aparte de su fundamentación en torno a la técnica de ejecución; sin embargo nosotros creemos que podría ser de un seguidor por cuanto el modelado de los paños es algo duro y de mucho contraste de luces, mientras que el pincel de Medoro, apreciado en otras obras firmadas, trata de modelar las formas con mayor naturalidad; además la libertad del velo volando al viento responde a época más avanzada de la pintura colonial.

R.E.C.

VIRGEN DE LA LECHE

Anónimo

Escuela italiana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.98 x 0.76 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.



La Virgen, de medio cuerpo en actitud de dar de lactar al Niño que lleva en brazos, es comúnmente conocida como la "Virgen de la Leche" o "Virgen de Belén", iconografía inaugurada en tierras del Virreinato del Perú por Mateo Pérez de Alesio, pintor italiano de la Contramania (manierismo tardío). Esta representación de la Virgen amamantando al Niño, así como otras escenas de la natividad e infancia de Jesús son conocidas como temas betlemíticos.

La versión que comentamos en este acápite, pertenece al Monasterio de Rosa de Santa María y fue restaurada por Teófilo Salazar Morales, quien hábilmente consiguió que la pintura lograra el esplendor de sus años de ejecución.

Salazar en un artículo publicado en la Revista "Contacto", considera este lienzo obra de Alesio, el insigne italiano. Plantea que la Virgen de la Leche de la Colección Héctor Velarde atribuida por Stastny al maestro y la conservada en Sucre, Bolivia, son de Pedro Pablo Morón, ambas copias de ésta que, según él, es la versión completa y las otras sólo detalles limitados por el tamaño de la plancha de cobre que le sirve de soporte.

En nuestra opinión esta obra tiene dos puntos a considerar como ajenos al gusto del pintor italiano: la decoración de la corona y la aureola de resplandores, piedras preciosas y perlas, así como el carácter flamenco de las flores en el muro de la zona inferior. Creemos que la obra en mención pertenece a la fecha que cita Salazar pero no a Alesio sino a un manierista italiano de clara influencia flamenca.

Aparte de las opiniones dispares, creo que todos estamos de acuerdo en considerar esta pintura como una de las joyas de este período de la influencia de la pintura italiana.

R.E.C.



ARCANGEL MIGUEL

Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.47 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



ARCANGEL RAFAEL

Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.97 x 1.44 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



ARCANGEL GABRIEL

Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.95 x 1.45 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



ANGEL DE LA GUARDA

Bartolomé Román

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.91 x 1.39 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



LAVATORIO DE LOS PIES

Taller de Pedro Pablo Rubens

S. XVII

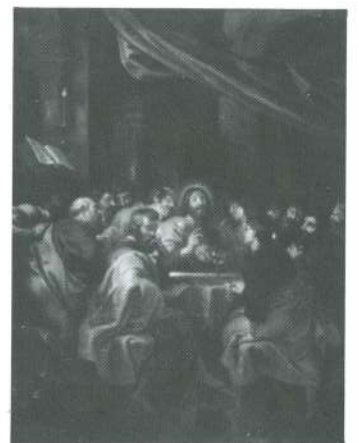
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.48 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

LA ENTRADA DE JESUS
EN JERUSALEN

Taller de Pedro Pablo Rubens

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.51 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.



LA ULTIMA CENA

Taller de Pedro Pablo Rubens

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.53 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

LA ORACION
EN EL HUERTO

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.17 x 2.09 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima



EL PRENDIMIENTO
DE CRISTO

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.10 x 2.07 m.
Tercera Orden Franciscana.
Seglar, Lima.



JESUS ANTE CAIFAS

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.45 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

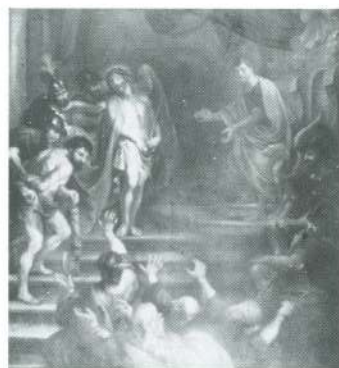
LA FLAGELACION DE
CRISTO

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.18 x 2.48 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.



LA SUBIDA DEL CALVARIO

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.20 x 2.11 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.



CRISTO ANTE PILATOS

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.16 x 2.53 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

LA CORONACION
DE ESPINAS

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.17 x 2.87 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.



LA CRUCIFIXION

Taller de Pedro Pablo Rubens
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.20 x 2.40 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.



SAN PEDRO

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.07 x 0.84 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

El humilde pescador, hermano del apóstol San Andrés y primer Papa de la Iglesia Romana es presentado en una de las actitudes más gustadas en la iconografía renacentista y barroca: con el rostro dirigido a lo alto y los ojos arrobados en una mística contemplación. Su rostro repite los rasgos tradicionales de este santo al que se le concibe con la barba corta, redondeada y gris. En la mano derecha empuña una llave con la clave en forma de cruz.

La cabeza del apóstol está noblemente dibujada contrastando la fortaleza de su cuello y la solidez de la estructura de su rostro con la espiritualidad entregada y humilde de su expresión que crea una atmósfera de recogimiento y oración acentuada por la acertada posición de las manos que pareciera haber quedado detenidas en una gestulación que acompaña a un diálogo silencioso.

En este lienzo —a diferencia de otros de la serie— la luz cae por el centro del rostro, desde la frente hasta el cuello y manos, iluminándolos ampliamente sin marcar rotunda y decididamente la línea divisoria del claroscuro. Inclusive el amplio manto amarillo que cruza en diagonal el pecho de Pedro está resaltado por una luz discreta que atenúa los contrastes. Esta atemperada

aplicación del claroscuro refuerza la sensación de quietud, carencia de tensiones y suavidad en el tratamiento que aproxima este lienzo al carácter de pinturas murillescas sin perder por cierto su clara vinculación con el ámbito artístico del Spagnoletto.

L.E.T.

SAN PABLO

Copia de Bartolomé Esteban Murillo

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.09 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

El apóstol de los gentiles —representado de frente, empuñando una espada con la mano derecha y con la izquierda sosteniendo un libro— es copia del Santiago el Mayor de Bartolomé Esteban Murillo que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid Naturalmente que éste incluye los atributos del Patrón de España: cayado en lugar de espada, y venera. Esta obra es algo más grande (1.34 x 1.07 m.) que la de la Tercera Orden y fue realizada por el maestro sevillano entre 1656 y 1660.

Su presencia en el conjunto limeño plantea varias posibilidades: que es de otra mano y fue incluido en la serie para completarla; que perteneció desde el principio a ella o que es una copia posterior a los otros lienzos de la serie. Si estuvo en ella originariamente situaría todo el conjunto como realizado varios años después de la muerte de Ribera, lo que explicaría las



suavidades murillescas que encontramos en la factura de la totalidad de los cuadros. En todo caso este San Pablo y las características de los demás nos hablan de las complejidades e interinfluencias que se aprecian en obras trabajadas en taller o realizadas por manos diversas para cumplir encargos que se quería estén dentro del “estilo” de determinado maestro, en este caso de Ribera, que dejó numerosos discípulos directos o indirectos e imitadores que fueron recibiendo propuestas pictóricas posteriores. O que decididamente copiaron lienzos de otros maestros que parecían estar próximos a determinada manera de pintar. Recordemos en este caso que un apostolado de Murillo fue atribuido a Ribera y adquirido como tal en 1822 por la Academia de Parma. Este apostolado de medias figuras posee medidas parecidas al Santiago de Murillo y a la serie de la Tercera Orden: 1.05 x 0.92 m., aproximadamente, cada cuadro.

El lienzo de Lima es una copia correcta de aquel apóstol de rostro firme, maduro, barbado de frente amplia y surcada por leves arrugas, bañado por una luz que contrasta con las tonalidades oscuras del fondo, la túnica y parte del manto. La cabeza carece de la profundidad de volumen de las de otros retratos de este apostolado y también apreciamos en él una falta de intensidad, de vida interior que lo hace diferente. Esa cierta frialdad expresiva quizás se explique por el hecho de haber estado ceñido a la copia de un modelo y a que el óleo de Murillo representa a su personaje con aspecto de hombre de acción, masivo, fuerte, carente de la espiritualidad y del hondo misticismo de las obras de Ribera y algunos de sus epígonos. Pero también es legítimo suponer que su notable calidad y su correspondencia con la obra de Murillo lo acerque a una intervención muy próxima al maestro sevillano.

L.E.T.



SANTIAGO EL MAYOR

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.06 x 0.81 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Este hermoso óleo, uno de los superiores del conjunto, repite en sus aspectos fundamentales al Santiago el Mayor del apostolado de José de Ribera en el Museo del Prado de Madrid que es de menores proporciones (0.78 x 0.64 m.) que el de la Tercera Orden. Este apostolado madrileño es decisivo para aproximarse a la obra del Spagnoletto en este tema pues es el único de su mano que ha llegado casi completo hasta la actualidad. Estuvo originalmente en la Casita del Príncipe en San Lorenzo del Escorial, y tuvo tanta fortuna que sus cuadros fueron copiados incesantemente a lo largo del seiscientos, existiendo en la iglesia de Santa Teresa de Lecce otra versión compuesta de ocho telas. Del Santiago el Mayor de Ribera existen varias réplicas siendo la más conocida una autógrafa —de 1630-32— que se hallaba en Londres; otra, autógrafa, de incierta atribución, en el Palacio Durazzo-Pallavicini en Génova, y la de Santa Teresa de Lecce. Otros cuadros aislados de apóstoles de Ribera se hallan dispersos en diversas colecciones.

La versión de la Tercera Orden representa al apóstol en posición contraria al de Madrid de tal forma que podría suponerse que el autor lo tomó de algún grabado que lo reproducía. Re-

cordemos que el propio Ribera efectuaba grabados de sus obras, los mismos que circularon profusamente por el Viejo Mundo constituyéndose en modelos para el diseño y dibujo en España, Francia y Holanda. Salvo algunas variantes menores, como la posición de las manos, la obra toda de la Tercera Orden remite a la del Prado. Como ya lo hemos señalado, Francisco de Zurbarán tiene también un Santiago el Mayor similar pero con la imagen del santo de cuerpo entero en su apostolado de la iglesia de San Juan de Marchena, en la provincia de Andalucía. Por ser este de 1635-37 es unos años posterior al de Ribera del Prado (c. 1630-32). De los dos hay un decisivo antecedente más antiguo: un Santiago el Mayor de Pedro Pablo Rubens (c. 1618) del que son evidentes copias los de Ribera y Zurbarán.

Este excelente óleo muestra al apóstol cubierto con un amplio manto sobre el que destaca una espléndida cabeza en cuyo rostro cae una luz que ilumina los ojos profundos y firmes bajo cejas pobladas. Corta cabellera y barba negra enmarcan un rostro de hombre entre joven y maduro, cuya nariz levemente aguileña le presta un carácter inteligente y severo a la expresión. Con la mano izquierda, magníficamente tratada, sostiene el cayado; con la derecha un libro al propio tiempo que de la espalda cuelga amplio sombrero peregriño.

Tanto el original de Madrid, como la versión de Lima, evidencian rotundidad, dominio, diestro tratamiento del claroscuro, lecciones todas aprendidas por el maestro de Játiva en Tiziano, Caravaggio y Correggio. Podría decirse que esta imagen resume un momento cenital del Ribera establecido en Nápoles que, cuando trabajó la serie del Prado, y por lo tanto a Santiago el Mayor, tenía alrededor de cuarenta años y estaba en la plenitud de su arte.

L.E.T.

SAN JUDAS TADEO

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.05 x 0.81 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Este lienzo es uno de los más bellos de la serie. Sobre el fondo totalmente oscuro del óleo, de un negro que se confunde con el manto, surge la hermosa cabeza de largo cuello de este apóstol representado como un joven imberbe de grandes ojos redondos, nariz recta, largas cejas finamente arqueadas y negra cabellera.

Este adolescente, cuyo modelo pudo ser algún robusto mozalbete del puerto de Nápoles, empuña firmemente con su mano derecha una alabarda, atributo de este apóstol.

Es en esta tela donde se da de manera más audaz un decidido tratamiento de los tonos oscuros sin concesiones, en que la concentración de luminosidad está en el cuello y rostro percibiéndose tenuemente las manos y el brillo de la alabarda en la oscuridad. Hay en esta efigie un espléndido diseño compositivo, un acertado dibujo y un cabal conocimiento del juego pictórico de luces y sombras que consigue un efecto de convicción y elegancia especiales. Pensamos que este lienzo no es de la misma mano que los otros y su autor tuvo un cabal conocimiento de las obras de grandes maestros italianos, en particular de Tiziano.

L.E.T.



SAN BARTOLOME

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.06 x 0.85 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Como en el caso de San Pedro también a Bartolomé se lo ha dispuesto con la mirada dirigida hacia lo alto en arrobada contemplación. Su expresión es una de las más intensas de la serie coadyuvando a acentuar esta sensación el movimiento de la plateada cabellera y de la barba. Varias arrugas surcan la frente del anciano mientras las negras y largas cejas contribuyen a darle carácter y tenacidad a ese rostro de nariz ligeramente aguileña y labios entreabiertos que parecen murmurar alguna oración.

La luz cae sobre la casi totalidad de la cabeza e, inclusive, sobre la parte superior de los pliegues del manto lo cual nos llevaría a pensar en criterios algo disímiles aplicados a este lienzo a diferencia del tratamiento de la iluminación en otros de la serie.

Como es habitual en su iconografía, este apóstol empuña en la mano derecha un cuchillo símbolo de la desollación que sufrió en Armenia luego de haber evangelizado esta región, la India y Mesopotamia, según asevera la tradición.

Este lienzo es de una espléndida calidad. La composición, el dibujo, la pincelada denotan excepcional dominio del arte. Pero todo ello, que es maestría técnica, está al servicio de un gran talento en plasmar una imagen con vida propia, que transmite

una intensa espiritualidad, una entrega interior que hace de este óleo una obra sobresaliente de éste apostolado, y sea pieza de primer orden de nuestro patrimonio.

L.E.T.

SAN FELIPE

S. XVII

Oleo sobre lienzo,
1.04 x 0.79 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Es uno de los buenos lienzos de la serie y de los más ribescos. Como en otros, el tratamiento del dibujo en la cabeza y las manos evidencia dominio y conocimiento tanto de la anatomía como de trabajos escultóricos pues sobre el fondo oscuro del lienzo vemos erguirse al apóstol como una pieza esculpida. La noble cabeza está correctamente modelada y plenamente conseguido el efecto de dulce contemplación del rostro.

El apóstol anciano recibe sobre la sien derecha y parte del rostro una luminosidad que contrasta con la baja tonalidad de color del manto y de la cruz latina que se insinúa sobre su costado. Las manos emergen en elegante movimiento y, a diferencia de las obras de Ribera, carece de detalles en el trabajo de la piel, la venosidad, la rugosidad de las carnes. Sin embargo su trazo denota firme conocimiento académico.

L.E.T.





SAN ANDRES

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.02 x 0.78 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Esta rotunda y hermosa composición del hermano de San Pedro destaca por la calidad del dibujo y la pincelada en el tratamiento de la cabeza del apóstol, la risueña e inteligente mirada interior que expresan sus ojos y el gesto sutil de los labios finos y apretados bajo los cuales nace una luenga barba que se cierra triangularmente sobre el pecho recondándonos imágenes tradicionales de los profetas del Antiguo Testamento.

Andrés está inclinado, meditando, con el brazo derecho reposando sobre la cruz en aspa, instrumento de su martirio. Lo cubre un amplio manto granate que es la nota más subida de color en este lienzo. La luz cae de lleno sobre el rostro del pescador haciendo brillar una espléndida frente que acentúa la impresionante dignidad que irradia esta efigie.

Este apóstol se diferencia notablemente del de la serie del apostolado de Ribera en el Museo del Prado. Este último es presentado con el torso desnudo, con la piel enjuta, pegada a la osamenta, con un minucioso tratamiento del detalle. Importa traerlo a colación para atender a las importantes diferencias que se aprecian entre la obra del propio Ribera y sus seguidores. El San Andrés de Lima es uno

de los lienzos más notables de nuestro patrimonio y, sus muy altas calidades, evidencian la mano de un maestro ampliamente enterado de pintura europea del siglo XVII.

L.E.T.

SANTO TOMAS

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.05 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Está representado con la cabeza ladeada y mirando hacia un costado. De aspecto maduro, sostiene una escuadra en la mano derecha como atributo de sus dotes de arquitecto con las cuales, cuenta la tradición, ayudó al Rey Godóforo. Habría predicado el Evangelio en la India. No posee la calidad de otros lienzos del conjunto y repite en tono menor los rasgos que los caracterizan, en particular la iluminación del rostro contrastando con el fondo oscuro. En éste también pensamos que ha habido una intervención diferente.

L.E.T.



SAN MATEO

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.08 x 0.83 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Como algunos de los apóstoles de este conjunto Mateo está representado como un anciano de cabellera y poblada barba blanca. Asimismo está cubierto con un gran manto oscuro, sostiene en la mano izquierda un libro y con la derecha un hacha instrumento del martirio de este varón que escribió el primer Evangelio. Su actitud es efectivamente riberesca pero dista mucho de las obras del maestro de Játiva que poseen una resuelta expresión realista, energía en la pincelada, magistral tratamiento en túnicas y mantos, y colorido en el detalle pictórico de rostros y manos.

Como en el caso del San Pedro, percibimos en esta imagen el ámbito de irradiación de Bartolomé Esteban Murillo, lo que nos remite a suponer que parte o toda la serie debió ser trabajada en la segunda mitad del siglo XVII. Hay que recordar que un apostolado de este gran pintor sevillano pasó por obra de Ribera cuando la Academia de Parma lo adquirió en 1822.

L.E.T.

SAN JOSE Y EL NIÑO

Taller de Bartolomé Esteban Murillo
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.31 x 1.72 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

El culto a San José comenzó a popularizarse después del Concilio de Trento gracias a la devoción de místicos como Santa Teresa y San Francisco de Sales. Mientras la primera le dedicó su primer convento en Avila, el segundo se refirió a él como el más grande de los santos y colocó bajo su protección a las religiosas de la Visitación. Por otro lado, los jesuitas españoles pusieron de relieve su nombre al asociarlo a Jesús y María en una nueva hipóstasis llamada Trinidad Jesuítica. Fue, más bien, una figura secundaria en la Edad Media de la que hallamos escueta mención en los Evangelios canónicos. Son los apócrifos, especialmente los del siglo VI, los que ofrecen una mayor información sobre él. Descendiente de la casa de David y carpintero de oficio, el arte medieval lo retrató casi siempre bajo la figura de un anciano. Recién en el siglo XVII, cuando es revalorado por la Contrarreforma, se le presentó como un hombre maduro en plena posesión de su fuerza física. Las leyendas sacras lo hacen desaparecer poco después del retorno de Egipto y sólo vuelven a mencionarlo en el momento de su muerte, cuando es atendido por Jesús, María y los arcángeles Miguel y Gabriel. Debido a este episodio fue invocado, además de santo protector de los carpin-



teros, como *Refugium Agonizantium* o patrón del buen morir.

Su iconografía es tardía y estuvo subordinada a la evolución de su culto. Unas veces es retratado con herramientas de carpintero y, otras, en alusión a su victoria sobre los diversos pretendientes a la mano de la Virgen, sostiene una vara florida que se convertirá posteriormente en una vara de azucenas para simbolizar su castidad. Suele ser visto también cargando al Niño en sus brazos o conduciéndolo de la mano.

Debido a la profunda veneración que Santa Teresa le prodigó, San José se hizo popular en el arte español y fue, junto con la Inmaculada, el personaje favorito del pintor Bartolomé E. Murillo. Así, su devoción se vio reforzada con un número grande de retratos que Murillo realizó, popularizando su estampa tanto en España como en el Nuevo Mundo. Uno de los modelos más difundidos provenientes de su taller es el que aquí se ve, del cual tenemos hoy una gran cantidad de versiones hechas tanto en vida del pintor como después de su muerte. Este lienzo, propiedad del convento limeño de los padres franciscanos descalzos, considerado como una copia de época por el historiador Jorge Bernal, reproduce con exactitud la composición original que se encuentra en el museo del Ermitage, en Leningrado. Sus colores violáceos, grises y la variada gama de tierras, así como el acertado manejo de la luz, hacen de este cuadro uno de los más cercanos al estilo del maestro sevillano y uno de los más representativos de la pintura devocional española del siglo XVII en Lima.

J.M.F.



ESAU VENDE SU PRIMOGENITURA

Anónimo

Escuela Flamenca, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.93 x 2.05 m.
Monasterio de Santa Clara La Real, Trujillo.

El estudio de la temática de este lienzo se ciñe necesariamente a la Santa Biblia (Génesis, 25). Trátase en su origen del matrimonio de Isaac y Rebeca. Ante los ruegos del primero, Jehová le concede a Rebeca la gracia de concebir gemelos. Estos fueron Esaú y Jacob.

Un detalle valioso en la interpretación del lienzo restaurado es la afinidad de Jacob con su madre. Este gemelo es descrito como "varón quieto, que habitaba tiendas", lo cual propiciaba este acercamiento y que se representa en la pintura con una Rebeca complaciente, ante la conquista de su preferido.

Muy por el contrario, Esaú era "diestro en la caza y hombre de campo", precisamente, se advierte en la composición del cuadro una escena asociada a esta descripción bíblica. Se trata de la llegada de Esaú acompañado de sus perros de caza y que después se presenta en un primer plano, cansado y recibiendo el plato de lentejas a cambio de la primogenitura que cede a su hermano.

A raíz de lo dispuesto por el Concilio de Trento, se va imponiendo la moda de pintar temas alusivos al Antiguo Testamento. De allí se deriva este lienzo que formó parte de una serie, desafortunadamente incompleta. Sólo se registran tres ejemplares, como lo señala José de Mesa, "La Bendición de Isaac a Jacob", "La Reconciliación" y "La Venta

de la Primogenitura", motivo del presente informe.

Esta obra se fecha en el último tercio del siglo XVII, delatando en su composición y gama de colores su entroncamiento al estilo barroco. Se aprecia la exquisitez del dibujo perfilado, demostrando la habilidad del maestro pintor. Para el arquitecto de Mesa, este tema ha sido tomado de un grabado flamenco, aunque no cita al autor del mismo. Lo cierto es que de las tres pinturas, ésta es la más afortunada. El suave contraste de tonos cálidos y tonos opacos, demuestra la trayectoria de este maestro, supuestamente trujillano.

Este lienzo se ha restaurado procurando no afectar su carácter documental y estético.

En este último aspecto se considera la presencia de la pátina como elemento propio de la obra y testimonio de antigüedad, por lo tanto irremplazable.

Aun reconociendo la dificultad teórica del reentelado a la cera-resina, se aplicó este método, por considerarse el más apropiado y menos perjudicial, ante las condiciones climáticas de Trujillo.

R.M.G.

LA VIRGEN DANDO DE COMER AL NIÑO

Anónimo

Escuela flamenca, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.69 x 0.52 m.
Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.



En la temática de los inicios de la época barroca hay una inclinación al naturalismo que se manifiesta no sólo en tratar de conseguir las diversas calidades de lo representado mediante el uso del claroscuro, sino también con una iconografía donde la imagen sagrada se torna en un personaje completamente humano y por lo tanto cercano al espectador.

La finalidad de todo ello la encontramos en el espíritu del siglo XVII, aquel surgido después de la contrarreforma, que consistía en acercarnos a Dios. Es así como surgen temas relacionados con la Sagrada Familia donde son representados en faenas de la vida diaria, temas que tendrían una gran aceptación en nuestros pintores sobre todo indígenas, los que enriquecían esa iconografía propia del barroco.

En esta representación la Virgen es mostrada en una actitud plenamente maternal, sentada sobre un manto azul, vestida de traje rojo, toca blanca y una delgada cinta sujetando sus cabellos castaños, dando de comer al Niño Jesús recostado sobre su regazo, vestido con túnica celeste. A su lado una mesa con frutos y el plato de comida. Le sirve de marco una columna de origen clásico y un cortinaje rojo recogido.

Esta excelente obra reúne caracteres de la pintura flamenca del siglo XVII, por su inclinación naturalista, sobre todo en el tratamiento de las uvas, cerezas y plato que figuran sobre la mesa; bien podríamos estar ante uno de los lienzos primigenios llegados de Europa, que servían de modelo o fuente de inspiración a tantos pintores del barroco cusqueño.

R.E.C.



LA APARICION DE LA VIRGEN A SAN IGNACIO DE LOYOLA

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

SAN IGNACIO RECIBE EN LA COMPAÑIA A SAN FRANCISCO JAVIER

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



SAN IGNACIO DESPIDE A SAN FRANCISCO JAVIER

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



EL RAPTO DE SAN IGNACIO EN MANRESA

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

LA VISION DE SAN IGNACIO EN EL CAMINO DE ROMA

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



LA APROBACION DE LA COMPAÑIA POR PAULO III

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



SAN IGNACIO EN LA CARCEL EN ALCALA DE HENARES

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.



LA MUERTE DE SAN IGNACIO

Juan de Valdés Leal
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.85 x 3.90 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

174. VIRGEN DANDO DE COMER AL NIÑO

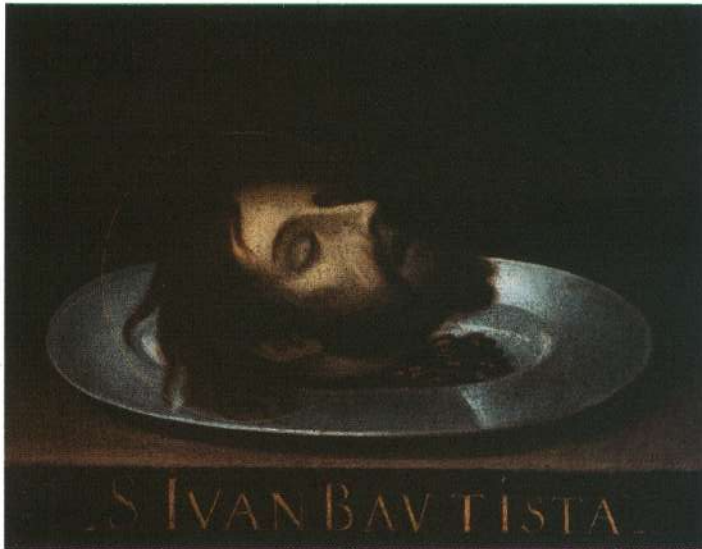
Anónimo

Escuela flamenca, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 0.69 x 0.52 m.

Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.



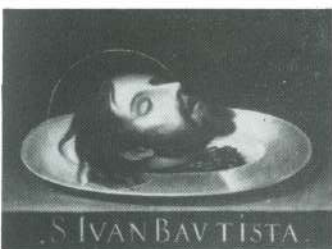


**CABEZA DE
SAN JUAN BAUTISTA**

Anónimo

Escuela sevillana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.50 x 0.66 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

Las cabezas de santos degollados fueron un tema de cierta fortuna en el barroco español, pese a sus macabros aspectos. Es probable que el éxito radica-se en el acendrado realismo de los pintores hispanos del siglo XVII, lo cual también pasó a la antigua América española. Pintores de la escuela sevillana como Herrera "el Viejo", quizá el introductor del tema, Valdés Leal, Sebastián de Llanos Valdés y Juan Carlos Ruiz Gijón, entre otros, cultivaron esta iconografía, si bien son más conocidas las versiones de Valdés Leal, dadas las calidades que poseen. Esta cabeza de San Juan Bautista debe pertenecer a algún miembro de dicha escuela durante la segunda mitad del siglo XVII; es tal vez la que ofrece mejor modelado, expresivo rea-



lismo por el impresionante corte en el cuello y escueta sobriedad de la bandeja.

J.B.B.

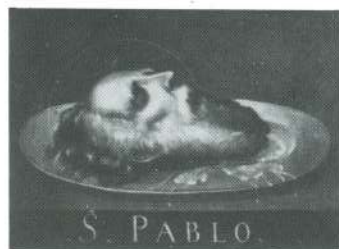
CABEZA DE SAN PABLO

Anónimo

Escuela sevillana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.46 x 0.66 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

Esta obra es quizá la de más crudo realismo de las tres, no sólo por el tratamiento cadavérico del rostro, sino por el efecto macabro de la barba y la cabellera mojada en sangre y agua que encharcan la bandeja. A distancia, recuerda las obras que de este tipo hizo Valdés Leal y se encuentran en el Prado, aunque el pintor a quien se debe esta serie es de una personalidad diferente, pues gusta de las tintas rojizas, líneas precisas en los objetos (bandeja, mesa) y sus claros-curos no son violentos.

J.B.B.



CABEZA DE SANTIAGO

Anónimo

Escuela sevillana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.45 x 0.66 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

La cabeza de Santiago sobre una bandeja de superficie lisa es el tema de este cuadro que sigue igualmente las creaciones de los pintores sevillanos del barroco. La cabeza del santo está muy bien modelada bajo el efecto de suaves luces y color mortecino, lo cual le confiere volumen casi escultórico y resalte a pesar de los fondos neutros. También hay una inscripción en la parte inferior que indica el nombre del mártir, al igual que en los otros tres lienzos que se presentan de la serie.

J.B.B.

CABEZA DE ISBOSETH

Anónimo,

Escuela sevillana, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 0.49 x 0.66 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

Las propuestas iconográficas del arte de la Contrarreforma tuvieron el objeto primordial de explotar el valor de la imagen como medio de propaganda para la reconquista espiritual de las regiones europeas separadas de la liturgia romana por acción del protestantismo. Desde fines del siglo XVI el arte se nutrió de una nueva temática tendiente a la reafirmación de algunas figuras importantes de la historia cristiana, como la de la Virgen, por ejemplo, y a la exaltación de cualidades hagiográficas que hasta entonces no habían tenido un rol trascendental para los intereses católicos. Por tal razón, el martirio se convirtió en un excelente ejemplo de esta nueva y agresiva política con la que la

Iglesia de Roma esperaba demostrar que era ella la poseedora del verdadero credo y que éste era lo suficientemente fuerte y profundo como para llevar al sacrificio glorioso a sus más excelsos hijos. Comenzaron, entonces, a multiplicarse las imágenes decapitadas de reyes, profetas y santos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, realzados, además, en su contenido emocional e ideológico, por los nuevos recursos de figuración que los pintores del siglo XVII tomaron de las experiencias de Caravaggio y de Ribalta.

Desde esta óptica, el cuadro con la cabeza del rey Isboseth tiene una doble significación para nosotros. No sólo ilustra la nueva simbología religiosa al servicio de un propósito determinado, tal como lo hemos comentado, sino que retrata a un personaje poco familiar en nuestro medio. Isboseth fue hijo del rey Saúl, se convirtió en segundo rey de Israel a la muerte de su padre, gobernó durante dos años y, finalmente, fue asesinado, y posteriormente decapitado, por los hombres de David. Con él terminó la casa real de Saúl, cumpliéndose de esta manera, la promesa que Dios hiciera a David de elevar su trono por encima de las tierras de Israel y Judá, tal como es narrado en el libro segundo de Ismael (3, 6-11), contenido en la Biblia.

Este lienzo forma parte de una serie de cuatro y es el único profano del grupo. Está vinculado estilísticamente con los talleres sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII, en particular, con el de Juan de Valdés Leal quien realizó los mejores trabajos de este tipo. El modelado de la cabeza está logrado con gran precisión y muestra con patético verismo los rasgos del infortunado rey. La textura otorgada a los cabellos, el corte sangrante en el



cuello y la luz pálida que baña el rostro, así como la corona a su lado, en suave contraste con el fondo oscuro de donde parece emerger, forman parte de un vocabulario con el que el pintor ha expresado el concepto barroco de la muerte en su mayor amplitud.

J.M.F.

IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

Leonardo Jaramillo
S. XVII (1636)

Oleo sobre lienzo, 3.15 x 2.15 m
Convento de los Descalzos,
Lima.

El Diccionario de Artífices coloniales del Padre Rubén Vargas Ugarte ha servido de punto de partida a todos los historiadores para considerar a Jaramillo como pintor sevillano; es una lástima que el Padre Vargas Ugarte no cite su fuente, por cuanto en la ciudad del Betis no se ha ubicado ningún documento sobre su vida u obra.

Antes que el historiador jesuita, en el siglo XVII el cronista Antonio de la Calancha lo menciona como buen pintor al comentar sobre el terremoto acaecido en Trujillo en 1619, en el cual salvó por milagro de Nuestra Señora de los Angeles del convento agustino, imagen que restauró en señal de agradecimiento.

Otros documentos lo ubican en Cajamarca, como el de 1632



176. SAN FRANCISCO DE ASIS
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

(Archivo Departamental de Cajamarca) en el cual como pintor y dorador acepta realizar un retablo en reemplazo del pintor Hermando de la Cruz, para la iglesia de dicha villa. Años después, en 1635, figura su nombre en un contrato por el que se compromete a enseñarles el oficio de pintor a Tomás Ortiz de Olivares y Juan Sotomayor.

Desde 1636 está documentado en la Ciudad de los Reyes, así lo confirma el lienzo que nos ocupa, fechado en dicho año y otros encargos para la Inquisición en Lima y para San Lorenzo de Quinte en Huarochiri.

De la trayectoria citada en el Perú, sólo conservamos "La Imposición de la Casulla a San Ildelfonso" en los Descalzos como la única obra firmada por el maestro, pero suficiente para catalogarlo como un excelente pintor. Por ella podemos clasificarlo dentro de los manieristas herederos de los italianos en Lima; en él se ve la influencia de Bitti como bien concuerdan Mesa-Gisbert y Stastny. Sus figuras son de canon alargado y poses rebuscadas con carnaciones y telas en ricos matices donde alterna tonalidades frías y cálidas. La escena donde la Virgen le colpea la casulla a San Ildelfonso está enmarcada dentro de una estructura arquitectónica que se pierde en diagonal, y alberga a un grupo de santos en la nave del templo y un rompimiento de gloria con ángeles músicos. En primer plano hacia la izquierda un ángel, éste de canon más alargado, presenta la escena al espectador.

La importancia de este maestro se acrecentó en los últimos años cuando Ernesto Sarmiento primero y posteriormente Francisco Stastny le atribuyeron la pintura mural del Convento de San Francisco. Al respecto ya nos hemos manifestado en las líneas del texto; consideramos verosímil dicha atribución, por el momento, sólo para el paño de la "Visión de San Francisco en la Porciúncula" por la semejanza de estilo con la pintura de los Descalzos, sobre todo en la figura de los ángeles. Inclusive creemos que podría sumarse a esta atribución un

lienzo de considerables dimensiones que hace poco pudimos apreciar en la Sacristía de San Francisco de Trujillo; en él se presenta el tema iconográfico de la Porciúncula, con un par de arcángeles íntimamente relacionados con los de los murales de San Francisco de Lima.

R.E.C.

PROFETA ELIAS

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

Se conocen 4 cuadros de Zurbarán y su taller con el tema del Profeta, pertenecientes todos, al parecer, a sendas series de Santos Fundadores, ya que los carmelitas lo consideran como su remoto fundador, al igual que los agustinos al Obispo de Hipona. Los cuatro Elías son los de Castellón de la Plana (Convento de las Capuchinas); el presente de los padres Camilos; y los del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba y del Museo de Jalisco de Guadalajara, parte sin duda de otras series dispersas.

El San Elías de Lima, de barba blanca y pluvial, es muy similar en su iconografía al de Córdoba y ambos parecen superiores al de Castellón de la Plana,



na, que representa al profeta con los mismos emblemas pero menos anciano. Para Soria es un buen cuadro de taller. Luego de una cuidadosa restauración —era uno de los peor conservados de la serie de Lima— luce ahora en toda su imponente solemnidad. Para Guinard, la composición y la fuerza del personaje son más barrocas de lo que es habitualmente Zurbarán. El paisaje dispuesto en dos planos es de origen flamenco.

L.N.G.



SAN ANTONIO ABAD

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

Esta obra representa al santo fundador de los Religiosos Hospitalarios de San Antón, por lo que aparece con libro como confesor y con el báculo que suele llevar en la mayoría de sus figuraciones.

El lienzo es similar a otro del mismo tema que pertenece a la colección Casa Torres de Madrid, juzgado por Guinard como obra excelente y autógrafa de Zurbarán. El cuadro de Lima parece una copia de taller que mantiene con gran calidad la composición y tonos del original.

Luego del proceso de restau-

ración se aprecia una correcta disposición diagonal de la luz y cálidas entonaciones de los colores de los hábitos con claroscuro. El paisaje es prácticamente escaso, pues el personaje llena casi todo el espacio pictórico y destacan así mejor sus volúmenes y aspecto místico; no obstante se percibe una roca en primer plano sobre la que se apoya el santo, el cerdo que suele acompañar a su iconografía, y detrás un espacio dilatado bañado por la suave luz que caracteriza sus composiciones paisajísticas.

Esta composición de San Antonio, así como la que se conserva en la expresada colección madrileña, son diferentes a la que se guarda en Florencia (colección Contini-Bonacossi), en la que Zurbarán representa al santo de manera mucho más expresiva por el espléndido rostro realista. Las de Lima y Madrid son piezas más acomodadas al gusto de las series de Santos, frecuentes en la producción del pintor, y con ciertos esquematismos similares a los de las representaciones escultóricas.

J.B.B.

SAN BASILIO

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



San Basilio, santo por tradición familiar, pero también por vocación personal, fue obispo de Cesárea en Asia Menor (379) y organizador del Monaquismo en la Iglesia del Oriente. Obra de taller según Soria y Guinard. El cuadro restaurado magníficamente por el equipo dirigido por Teófilo Salazar, presentaba notorios repintes sobre todo en la cabeza y en consecuencia ha sido el más difícil de recuperar. El San Basilio de la serie de Castellón de la Plana tiene las mismas insignias episcopales: báculo y muceta e igualmente presenta al Santo con el libro en las dos manos. El paisaje, como en toda la serie, es muy de estilo flamenco, como que está inspirado en Martín de Vos y en los grabados de Rafael de Sadeler.

C.P.V.



SAN JERONIMO

Francisco de Zurbarán

S. XVII (Hacia 1640-50)

Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

El santo padre de la Iglesia aparece revestido como cardenal y fundador de la Orden Jerónima, gracias a la Regla monástica que incluyó entre sus valiosos escritos y que siglos más tarde dio vida a la fundación de los jerónimos de España.



177. SAN PEDRO NOLASCO

Francisco de Zurbarán

S. XVII (Hacia 1640-50)

Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

Los mencionados críticos, Soria y Guinard, consideran que es una obra salida del taller de Zurbarán, si bien Soria concede importancia a la factura de las manos, las que estima podrían ser del propio maestro. Efectivamente, las manos descubren los pinceles de un artista de categoría, mientras que las demás partes de la pintura remiten a colaboradores del taller.

Como es usual en la serie, el santo está representado de tamaño natural y cubre prácticamente el espacio del lienzo, de manera que el paisaje —compuesto y de ascendencia flamenca— sólo se ve por los laterales de su figura dominante. La actitud es declamatoria, pero mejor conseguida que otras versiones de Zurbarán, como la que pertenece al Museo de Bellas Artes de San Diego, en los Estados Unidos de América, de la cual hay una réplica de taller en el Museo de Bellas Artes de Málaga y otra en el convento de Capuchinas de Castellón de la Plana.

El suave colorido del hábito, capilla y capelo rojo, destacan sobre el celaje y el león que se ve en el lado inferior izquierdo como símbolo de la fuerza. El libro hace alusión a sus escritos capitales para el cristianismo y la calavera al espíritu de mortificación y ascetismo al que dedicó San Jerónimo largos años de su vida.

J.B.B.



SAN AGUSTIN

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Para M. Soria es el segundo en calidad de la serie, después del San Bernardo; manos y paisaje obra del maestro y el resto, obra magnífica de taller. Sin embargo Soria vio el cuadro en muy mal estado de conservación; con un colorido totalmente distinto al que aparece luego de la restauración. Podemos ahora proponer que toda la cabeza del santo, un hermosísimo rostro de perfil alzado al cielo, con magníficos juegos de luz, sea obra del maestro.

San Agustín aparece como Padre de la Iglesia, libro en mano, y la muceta episcopal, en una representación muy distinta a la de la serie del Convento de Capuchinas de Castellón de la Plana (de dimensiones casi exactas a la serie limeña) en que aparece más joven, con barba y cabellera muy larga y negra y la cabeza cubierta con la mitra.

Por el tratamiento del rostro este San Agustín evoca la pequeña tabla de la colección Bulbena, de Barcelona, en que aparece el santo sentado, escribiendo sobre una mesa en que lucen con su propia fuerza los pequeños utensilios que son por sí

mismos naturalezas vivas, como las llama Gaya Nuño, y al fondo un hermoso paisaje marino. El ascetismo del rostro del cuadro limeño es aún mayor, muy distinto, por cierto, al lujoso y casi mundano obispo joven, con riquísima dalmática, mitra y báculo del San Agustín de la colección Valdes de Bilbao, procedente del Monasterio de San Agustín de Sevilla. De menor calidad, seguramente obra de Taller, parece el San Agustín de una serie similar, que en parte se conserva en la Academia de San Carlos de México D.F., en representación parecida a la limeña, pero en la cual aparece el gran escritor con la cabeza cubierta con el símbolo episcopal y en el paisaje de fondo la repetida miniatura con una escena de la vida del personaje.

El cuadro limeño tiene también el paisaje bajo, con las hermosas tonalidades grises, verdes y plateadas que predominan en la serie. Del conjunto de representaciones de San Agustín debidas al pincel del maestro, nos parece que el cuadro limeño sólo cede en calidades al extraordinario San Agustín procedente de la Iglesia de la Magdalena, de Alcalá de Henares, y luego en una colección madrileña, en que aparece con mitra, pluma en la diestra y la maqueta de la basílica en la siniestra, luciendo una capa bordada que ha sido pintada con extraordinaria maestría.

C.P.V.



SAN BRUNO

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

El santo fundador de los benedictinos está representado de perfil, en tamaño natural, con hábitos blancos y expresión ascética en el rostro; porta una calavera en las manos, en señal de la meditación sobre la muerte y de lo efímero de las vanidades humanas, pues según su célebre regla y fundación monástica, el monje debe estar dedicado a la oración y al trabajo en la comunidad.

Soria y Guinard consideran que es una pintura de buena factura; que podrían ser de Zurbarán las magníficas manos y los drapeados del hábito, tratados con soltura en pliegues rectos en su mayoría y sólo con algunas ondulaciones en los laterales. Lo demás sería de colaboradores de taller.

Al igual que en el lienzo de San Bernardo, las zonas de claroscuro contribuyen a conformar los volúmenes del cuerpo, simplemente sugerido, pues todo lo domina el espléndido ropaje del santo, casi táctil, de manera que la atención se centra en el rostro y manos.

El paisaje es de horizonte alto, pero permite que resalte la figura del fundador con más de medio cuerpo. Parece evocar, por los acantilados verticales, rocas y amplia perspectiva, los empleados por Martín de Vos, para sus series de *Eremitas*, grabadas por Sadeler, las que tuvieron mucha aceptación a principios del siglo XVII, justo en los años de formación de Zurbarán.

Las pinturas de San Bruno, realizadas por el maestro, entre otras las conservadas en el convento de las Capuchinas de Castellón de la Plana y en el Palacio Arzobispal de Sevilla, tienen composición y paisajes muy parecidos, pero difieren en las distintas actitudes contemplativas que presenta el Santo.

J.B.B.

**SAN BERNARDO
DE CLARAVAL**

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima

Este lienzo de excelente calidad, se considera autógrafo de Zurbarán en el rostro, las manos y el paisaje. Estudiosos de reconocida autoridad sobre la obra de Zurbarán, tales como Martín Soria, Paul Guinard y Juan Antonio Gaya Nuño, no dudan en



178. SAN FRANCISCO DE PAULA
Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.



179. SAN BENITO
 Francisco de Zurbarán
 S. XVII (Hacia 1640-50)
 Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
 Convento de la Buena Muerte, Lima.

considerarlo como el más importante de la serie limeña, dedicada a santos fundadores de órdenes religiosas, aunque reconocen que en las vestiduras se advierte la intervención de un discípulo del taller, según fue frecuente en los encargos indios del maestro.

Esta continua intervención de colaboradores del taller hace desigual la serie, como sucede con otras que se conservan en América. Guinard propone la década de 1640 a 1650 como la más probable para la realización de estos cuadros y en este sentido da grandes parecidos con los que hizo para la cartuja de Jerez (*San Artaldo* y el *Beato John Houghton*, ambos hoy en el Museo de Cádiz). Soria, en cambio, estima que todo el ciclo es de taller y lo fecha hacia 1640, salvo este cuadro de San Bernardo que podría ser autógrafo.

El marqués de Lozoya dio noticia de los lienzos y aportó documentación que ilustra la donación que de ellos hizo al mencionado convento doña Gertrudis de Vargas al padre Laguna en 1764; si bien las obras procedentes de Sevilla salieron de Cádiz en 1752 con destino a Lima, y eran unos treinta cuadros, sólo se conservan trece. Guinard opina que la serie está completa y que los restantes cuadros no tienen nada que ver con la temática de santos fundadores y probablemente ni con Zurbarán.

Aparece San Bernardo de pie, con ligera torsión de la cabeza, de suave y bello modelado pictórico y con rostro de expresión mística; está revestido de los blancos hábitos cistercienses, los que caen con el peso propio de los tejidos de lana y forman amplios pliegues curvos y rectilíneos con zonas de sombras en contraste con otras luminosas de manera tal, que sugieren los volúmenes corporales con efectos casi escultóricos, como fue usual en la pintura de Zurbarán dedicada a personajes aislados. El paisaje de fondo sólo sirve de marco para destacar la figura del santo, pues no está pintado con detalles, aunque sí con suave luz intemporal que lo envuelve todo.

J.B.B.



SANTO DOMINGO DE GUZMAN

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Según Soria la mano izquierda y el paisaje son probablemente de Zurbarán y el resto del cuadro una buena obra del taller. En éste como en todos los casos de la serie hay que recordar que el juicio de Soria se produce hace treinta años cuando los lienzos se encontraban en muy mal estado de conservación. El Santo Domingo resulta ahora, después de la restauración respetuosa y técnicamente impecable de Salazar Morales, uno de los cuadros más interesantes del conjunto.

La representación es muy parecida a la del Santo Domingo del Palacio Arzobispal de Sevilla (Gran Salón, 1.80 x 1.10 m.) pintado entre 1641-1658. El fundador de la Orden Dominicana con la mano derecha al pecho contempla la Cruz que porta en la izquierda, con una ligera diferencia en cuanto a la posición del rostro. Es también muy similar al Santo Domingo de la serie del Convento de Capuchinas de Castellón de la Plana, pero en éste cuadro el santo lleva la cabeza cubierta con la capucha. En Sucre (Casa de Jesús del Gran Poder) hay tres cuadros de otra serie de fundadores de órdenes (Santo Domingo, San Francisco

de Asís y San Pedro Nolasco), estudiados por H. Schenone, que muy probablemente son copia de la serie limeña. Nos parece de mayor calidad el cuadro limeño que el Santo Domingo de la Universidad de Sevilla, pintado por la misma fecha; y también que los contemporáneos y casi idénticos del Monasterio Franciscano de Tlaxcala y de la Colección Viñas de Barcelona (de fondo tenebrista). Superiores, en cambio, son sin duda el Santo Domingo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Convento de San Pablo de dicha ciudad y el muy parecido, aunque de menores dimensiones de la colección del Duque de Alba en Madrid, al cual dedica certeras reflexiones María Luisa Caturla en su ensayo "Ternura y primor de Zurbarán".

Pero la magistral pintura dominicana de Zurbarán se encuentra en las escenas de su vida en la Iglesia de la Magdalena de Sevilla, como por ejemplo en la "Aparición de la Virgen a los Monjes de Soriano" y la "Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans": el detalle de los utensilios sobre la mesa constituye uno de sus insuperados bodegones. Y se consideran, asimismo, magníficos los dos pequeños lienzos sobre la aparición de la Virgen y la muerte de Santo Domingo que se encontraban en el Alcázar de Sevilla en 1810 y formaron parte de la colección de pinturas españolas que el mariscal Soult se llevó a Francia.

Y, en fin, habría que destacar en este cuadro como en toda la serie el aire procesional, tan característico de la primera etapa de Zurbarán, influido desde su juventud por la organización y vida de las cofradías y de los pasos escultóricos que podemos observar en la mayoría de sus santos y vírgenes, "que andan" con solemne gravedad, y en los que el maestro trata de superar sus dificultades de composición y narración.

Los dominicos fueron los primeros protectores de Zurbarán pintor de frailes, y él les permaneció siempre fiel; se explica así que entre su mejor obra es-

tén las escenas de la orden en que el fundador aparece como en comparsa y que acaso su cuadro cumbre sea "La Apoteosis de Santo Tomás".

L.N.G.



SAN FRANCISCO DE ASIS

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Este otro lienzo del convento de la Buena Muerte, muestra a San Francisco de Asís en meditación. Según Soria es una obra de taller, pero directamente inspirada en composiciones de Zurbarán, e incluso sospecha que podría tener intervención del maestro en las manos. Cree igualmente que podría estar relacionado con un lienzo que existía en la parroquia onubense de Villalba del Alcor, desaparecido en 1936. Guinard pudo estudiarlo antes de esa fecha y lo consideraba como obra de gran calidad, derivada de los grabados de Sadeler, pero con notas específicas del mejor arte de Zurbarán. Al perderse este cuadro, queda el de Lima, como una copia afortunada del taller e indicio de lo que fue la de Villalba. En la ciudad de Sucre (Bolivia) hay una réplica del cuadro limeño.

La representación de San

Francisco de perfil, con extrema delgadez y expresión ascética en el rostro, está en la línea de las figuraciones de santos con caracteres místicos, de caras preferencias en la pintura zurbaranesca y de fuertes relaciones con la escultura hispalense de la época. Aparece el santo en actitud de meditar, con la quietud y calma de los silencios pictóricos de Zurbarán, pero con inequívocas alusiones a ser uno de los fundadores de órdenes religiosas.

El paisaje es uno de los más interesantes por los acantilados rocosos y profundidad espacial, así como por el celaje con nubes sobre el que se recorta la cabeza de San Francisco. Parece un paisaje compuesto según las sugerencias de diferentes grabados, y con más probabilidades los ya citados de Sadeler, sobre pinturas de Martín de Vos.

J.B.B.

SAN PEDRO NOLASCO

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Para Soria es buena obra de taller, juicio que repiten Gaya Nuño y Frati. Gallego y Gudiol, en cambio, privilegian este cua-



dro de la serie del Convento de San Camilo de Lelis de Lima, al reproducirlo en color, junto con San Bruno, Santo Domingo y San Francisco de Asís.

El fundador de los mercedarios luce la cruz en la mano derecha y las constituciones de la orden en la izquierda. Aparte el elegante juego de celajes y la profundidad del paisaje bajo, lo más notable del cuadro sería el rostro, las manos y el drapeado del hábito blanco, tema de excepcional calidad en la pintura de Zurbarán, que hace verdaderas sinfonías de blanco en todos los matices y tonalidades.

El tema de San Pedro Nolasco y su orden es uno de los predilectos de Zurbarán; y sus conjuntos, junto con los de los jerónimos y cartujos, de los mejores.

De las series de Santos Fundadores se conocen cuatro cuadros dedicados a San Pedro Nolasco: el de Castellón de la Plana, en que variando la norma general de pintar al Santo en solitario, aparece posando la mano derecha sobre un cautivo liberado; y el de Lima; el de Sucre, en Bolivia, copia del cuadro limeño; y el de la Merced Calzada de Sevilla, que estaba en depósito en el Alcázar de esa ciudad en 1810 y se llevó a Francia el mariscal Soult, cuyo paradero actual se desconoce y que debió ser el mejor de su género.

De escenas de la vida del Santo hay numerosos cuadros, todos ellos magníficos, en Burdeos, el Museo del Prado, en la Academia de San Carlos de México, en el Art Museum de Cincinnati (USA), en la colección del duque de Dalmacia (descendiente del mariscal de Soult). En la Catedral de Sevilla hay cuatro magníficos lienzos de Francisco Reina sobre la vida de San Pedro de Nolasco, complementarios a los de Zurbarán para el Convento Grande de la Merced en la capital andaluza que corrieron tan distinta suerte.

El paisaje tiene el atractivo de su luz de atardecer.

C.P.V.



SAN FRANCISCO DE PAULA

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Humilde fundador de los Mínimos, a quien Luis XI, el Cobarde, arrancó del desierto de Calabria para que le ayudara en la hora de su muerte (1507). Este San Francisco de Paula es el único cuadro del tema que aparece como obra de Zurbarán o su taller en el catálogo de José Gudiol, el más completo sobre la obra del maestro de Fuente de Cantos.

Para Soria es el quinto en calidad de la serie y lo considera muy buen trabajo de taller; Guinard, en cambio, estima que es una réplica del que figuró en la colección Macdongall, en Sevilla, y que fuera destruido por un incendio en 1920. Algo más pequeño que las dimensiones promedio de las series conocidas de los Santos Fundadores. Guinard señalaba en el cuadro sevillano del que sería réplica el limeño su óptima calidad, con la mano derecha en el cayado y la izquierda sobre el pecho. El santo tiene un rostro de profunda elevación y ascetismo y su hábito registra un buen tratamiento.

L.N.G.

SAN JUAN DE DIOS/
SAN BENITO

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Aparece San Benito, el gran fundador de los monjes benedictinos, fuera de su orden cronológico, porque en la mayoría de los catálogos se ha denominado a esta representación como la de San Juan de Dios, fundador en Granada de la Orden Hospitalaria que lleva su nombre (1510). Figura también en las series de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la capital mexicana y de la colección Fernando Ibarra de Sevilla, ahora en el Museo de Bellas Artes de la capital hispalense. En esta serie, como en la de Lima, aparece el santo con la cruz en la mano derecha. El cuadro del Museo sevillano presenta como variante el pequeño globo terráqueo coronado por la cruz que el santo porta en la izquierda.

En los tres cuadros hay un buen tratamiento de las manos, tema que consideramos ilustrativo utilizar en el catálogo que se hiciera con motivo de la exposi-



ción de la serie en el Museo de Arte de Lima. No hemos visto directamente el cuadro de Méjico que tiene una miniatura con escena de la vida del fundador en el paisaje del fondo, a la izquierda del espectador. El cuadro limeño parece de más calidad que el que se guarda en el Museo sevillano.

El paisaje es de los menos notables del conjunto. Guinard y Soria, que han estudiado este tema en la obra de Zurbarán, destacan las varias fuentes del paisaje en la pintura del maestro, principalmente de pinturas y grabados flamencos, pero también de inspiración directa de su tierra extremeña y también de la tierra andaluza por la presencia constante del río y la aparición de niebla y bruma, habitual en las primeras horas de la mañana. Creemos que en conjunto el paisaje de la serie es notable por la modernidad impresionista de sus tonos y pinceladas.

C.P.V.



SAN IGNACIO DE LOYOLA

Francisco de Zurbarán
S. XVII (Hacia 1640-50)
Oleo sobre lienzo, 1.92 x 1.09 m.
Convento de la Buena Muerte,
Lima.

Es el cuarto de la serie en calidad, según Martín S. Soria, y esa podría ser una de las pistas

para la procedencia original de la serie de una iglesia o convento jesuítico, de los tantos que hubo en el Perú al momento de la expulsión en 1767. El Padre Vargas Ugarte sostiene que los oficiales del virrey Amat encargados de los inventarios en los numerosos locales, los días posteriores a la intempestiva expulsión no fueron muy ordenados en su tarea y que esos inventarios se han perdido por lo que no resulta fácil ahora determinar con precisión la ingente riqueza que atesoraban los establecimientos de la Compañía de Jesús.

San Ignacio, con el hábito totalmente negro apenas iluminado por un mínimo viso blanco en el cuello, lleva la mano derecha al pecho, como el personaje del Greco y porta en la derecha sus Constituciones y sobre el libro el símbolo eucarístico de JHS (Jesús Hostia Santa), que los jesuitas difundieron tanto hasta el punto de identificarlo con su instituto.

El personaje domina el espacio y sólo deja ver a derecha e izquierda breves fragmentos del paisaje pintado sobre los mismos tonos de los otros cuadros de la serie. Hay un tratamiento depurado del retrato y por eso acierta Soria al decir que aun en el caso de que sea muy buena obra del taller, hay toques del maestro en el rostro.

El paisaje es muy parecido al del cuadro de San Bernardo.

L.N.G.

180. JOSEPH
Seguidor de Francisco
de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar,
Lima





181. ZABULON
 Seguidor de Francisco de Zurbarán
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
 Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



JACOB
 Seguidor de Francisco de Zurbarán
 S. XVII
 Oleo sobre lienzo, 1.89 x 1.08 m.
 Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

Aunque en algunos inventarios de la Tercera Orden Franciscana la referencia a este cuadro dice: "Personaje con sombrero rojo emplumado", podemos proponer que se trata de Jacob, padre de los titulares de las doce tribus de Israel, tema de esta serie, aun sin aparecer en el ángulo inferior la cartela con que sí se presentan los otros óleos. Pero las dimensiones, la composición y el estilo es semejante. La serie de Durham comienza con un cuadro dedicado a un Jacob valetudinario que se apoya en su báculo, de perfil, aquí en cambio el personaje, de frente, empuña una espada enfundada en la mano izquierda y en la otra un ligero cayado. La vestimenta de este posible Jacob anacrónico, dice Jaime Rosán, recuerda a los Caballeros de Haarlem y a los Oficiales que pintó Franz Hals en su serie de retratos bien documentados y catalogados. La pequeña escena que aparece en el detalle del ángulo inferior derecho haría referencia al sueño profético de Jacob. Han quedado sólo pequeños indicios de pigmentación en los trazos del título del cuadro, lo cual impide identificar al personaje con la certeza de los

otros doce. Sin embargo la composición, el tratamiento del paisaje, las calidades del ropaje y el ambiente general inducen a considerarlo de la misma época y del mismo taller: Zurbarán; entre 1640 y 1650, e incluso entre los dos mejores de la serie de los Hijos de Jacob del conjunto de la Tercera Orden limeña.

C.P.V.

SIMEON

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Es acaso el mejor cuadro de la serie y el que ha quedado en mejores condiciones después de la restauración; indudablemente, el más cercano a Zurbarán.

El cuadro limeño tiene composición idéntica al de Durham, aunque haya pequeñas variantes en el paisaje de fondo. La elegancia de la implantación, el movimiento de las manos y el escorzo de la cabeza que conserva hermosas tonalidades contrastadas con la negra barba y eficaces juegos de luces y finas pinceladas en los rasgos del rostro, el colorido de la vestimenta y la integración del personaje en el paisaje, todo permite hablar



de una cierta atmósfera y profundidad digna y serena, como en las buenas obras del maestro de Fuente de Cantos. Simeón, Gad, Aser, Issacar, José y Benjamín, y, por cierto, Jacob, están muy bien pintados en la serie; el resto de hijos del patriarca de evidente menor calidad, induce a proponer manos diferentes y de distintas especializaciones dentro del sistema de múltiple trabajo de taller en las épocas de más encargos al maestro extremeño.

C.P.V.



ISSACAR

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Composición e iconografía de este cuadro, como en la mayoría de los de la serie de la Tercera Orden limeña, son casi iguales a las del conjunto de Durham Castle. No resulta fácil en cambio referirse al color, ya que no hemos tenido la oportunidad de ver el cuadro de Inglaterra y las reproducciones que aparecen en el catálogo de Gudiol están en blanco y negro. Podemos eso sí afirmar que en el tratamiento del paisaje se registra la misma gama de colores

que en los extraordinarios lienzos de los fundadores de la Buena Muerte de Lima, cuya atribución al maestro de Fuente de Cantos ya no se discute. Piernas y pies del Issacar limeño ponen en relieve la calidad de su autor. La cabeza del personaje que aparece de perfil, es tal vez algo pequeña, en relación al cuerpo, no obstante lo cual indudablemente, éste es otro de los más importantes y bellos cuadros de la serie limeña.

C.P.V.



ASER

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.08 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Como observa Jorge Bernales, Aser aparece como octavo hijo de Jacob en la serie limeña, y como séptimo en la de Durham. Las variantes son mayores: aunque se repite el símbolo de la cesta de panes, el personaje descalzo y con ropajes muy sencillos aquí, tiene allá, en cambio, ropajes muy ricos y bien tratados, va calzado y tocado y lleva báculo; en el cuadro limeño el personaje, y el alto y grueso pedestal en que se apoya la cesta apenas dejan ver un fragmento con paisaje de riachuelo en composición muy sencilla, que contrasta con la elegancia del de la serie inglesa y el magnífico tratamiento de la cesta, por sí sola una de esas naturalezas vivas en que era Zurbarán magistral. La sencilla composición del cuadro limeño, personaje de fuertes rasgos y pequeña cabeza contrastada y cortada sobre el celaje, tiene gratas tonalidades verdes y rosadas y un característico buen tratamiento de los pies, que el P. Gento Sanz no alcanzó a descubrir en 1945, antes de ésta última restauración auspiciada por el Banco de Crédito del Perú.

C.P.V.



Bernabé de Ayala, uno de los grandes discípulos de Zurbarán, y acaso algunos toques del pincel directo del maestro en las manos y en los verdes y dorados del paisaje.

C.P.V.

GAD

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

La descendencia de Gad, según el texto bíblico, se establece en el fértil valle de Trajordania y a esa vocación agrícola corresponde simbólicamente el instrumento de labranza que el personaje lleva en la mano izquierda y sobre el hombro.

Salvo algunas pequeñas variantes en el tratamiento del paisaje, el cuadro de la serie limeña es casi idéntico al de Durham. La buena calidad del brazo y la mano derecha, de los pies y el tratamiento de los pliegues del manto, así como su color, permiten insistir en su origen —el taller de Zurbarán— o en el buen oficio del copista.

C.P.V.



BENJAMIN

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1,90 x 1,08 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Como bien lo señala Jorge Bernalles, este cuadro es de gran interés por la hermosa composición del personaje y el tratamiento de las vestiduras y las calidades táctiles de las telas, según la mejor tradición del maestro de Fuente de Cantos. Bernalles preparó la ficha para la exposición limeña de 1985 sobre una fotografía hecha durante el proceso de restauración. Sostiene con acierto que no puede afirmar que sea obra autógrafa, por falta de documentación —y el argumento vale para toda la serie—, pero para él es evidente que el autor sigue las maneras de Zurbarán. El Benjamín original que aparece en Londres a mediados del XVIII no está, como hemos dicho, en Durham (hay allí una copia contemporánea de Arthur Pond por encargo del obispo anglicano Richard Trevor), sino en Grinsthorp Castle, del condado de Ancaster. Reproducen en tamaño mayor este cuadro Julián Gallego y José Gudiol (Zurbarán, Barcelona, 1976) quienes, en coincidencias con Mayer, Pemán, Guinard y más recientemente Bernalles, lo consideran uno de los más bellos de la serie por la juvenil

apostura y la elegante afectación del *contrapposto* de reminiscencias manieristas. Bernalles nos informa que el similar de la serie de Puebla, en México, lleva un rastrillo en signo de sus faenas agrícolas, de aquí y en la serie inglesa no aparecen, pero en ambas, en cambio, se repiten otros símbolos biográficos: el lobo y la cadena; tiene también el saco en que oculta la copa de plata, estratagema de José para darse a conocer a sus hermanos. El cuadro actualmente en Grinsthorp Castle, mejor conservado que el limeño, tiene en el paisaje de fondo más elementos de arquitectura en ruinas. Pero las tonalidades verdes y rosadas, y en general el tratamiento de celajes y paisajes, son muy parecidos a los de la serie de los Santos Padres Fundadores del Convento limeño de la Buena Muerte restaurados por Teófilo Salazar por encargo del Banco de Crédito y exhibidos en el Museo de Arte de Lima en enero de 1986 y en el Instituto Víctor Andrés Belaunde de la Municipalidad de San Isidro en el mes de octubre de ese mismo año.

Lamentablemente la última restauración no ha podido salvar los colores encendidos de los ropajes, que a juicio de Bernalles se adivinaban en las vestiduras ahora de un predominante sepia olivo, pero el rostro —entre pícaro y sereno— la apostura, la mejor composición, la sólida implantación, el paisaje y los claros oscuros del ropaje permiten para éste y para otros cinco cuadros de la serie insistir en la procedencia del taller de Zurbarán o de su copia por un buen artista limeño, acaso la alusiva a Juana de Valera viuda del Capitán Mujica de que hablan Lohmann Villena y Lasso de la Vega pero no registrada por Vargas Ugarte.

La repetición de temas veterotestamentarios en la pintura situada en el Perú, y especialmente en Lima —los Hijos de Jacob, David, Judith y Holofernes, la historia de Sansón, etc.— permite señalar la influencia en esa primera mitad del XVII de ricos comerciantes portugueses de origen judío, devotos de las fuentes mosaicas, que caracteriza a Lima en la etapa de su

JOSEPH

Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

No presenta ninguna visible variante respecto al de la serie de Durham, salvo el añadido de la cartela en el ángulo inferior derecho, en la cual, como en el resto de lienzos, hay referencias anfibológicas a las cuatro madres distintas de los doce hijos de Jacob.

José es el gran personaje de la serie. Vendido por sus hermanos a la caravana de ismaelitas (por los celos y la envidia que en ellos despierta el amor preferente de Jacob y por los sueños premonitorios que ha tenido el ansiado hijo de Raquel), llega a ser Virrey de Egipto y salvador de su pueblo. La historia de José ha inspirado ilustres textos literarios. El penúltimo hijo de Jacob aparece en el cuadro de la Tercera Orden limeña sin los símbolos bíblicos: el novillo, la fuente, los arqueros, pero en cambio la suntuosidad de su atuendo habla a las claras de su alto destino político.

Es uno de los cuadros mejor conservados de la serie limeña y el demorado tratamiento de los ropajes y joyas permite proponer la más directa intervención de

apogeo mercantil y esplendor barroco.

C.P.V.

ZABULON

Seguidor de Francisco de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.

Tercera Orden Franciscana

Seglar, Lima.

El cuadro de la serie limeña presenta una variante de especial interés respecto al de Durham: su mayor fidelidad al texto bíblico puesto que el paisaje marino, que eleva un tanto el horizonte respecto de los demás paisajes de la serie, repite la referencia geográfica del Génesis: "Zabulón habitará la costa del mar..."; en todo lo demás es notoria la fidelidad de la copia o de la repetición del tema. No conocemos la serie similar de México, en el Museo de Bellas Artes de Puebla, a que se refieren César Pemán y Jorge Bernales. Se conservan los claroscuros que la luz proyecta sobre el lado derecho del personaje.

C.P.V.



182. JUDA
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.88 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

JUDA

Seguidor de Francisco
de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.88 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Judá, cuarto hijo de Jacob y de Lía aparece con corona, cetro y el simbólico cachorro de león a los pies. Los elementos del primer plano invaden todo el lienzo y sólo dejan ver un breve fragmento de paisaje, de inspiración flamenca, como todos los de la serie. También los celajes de fondo aparecen muy lavados por la inexperta restauración anterior a la de Rosán.

La composición y la iconografía son exactas a las del cuadro correspondiente en la serie de Durham, sin más variación visible que las dimensiones del cuello de piel sobre el rico manto del personaje.



DAN

Seguidor de Francisco
de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.91 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Como se puede observar en el ángulo inferior izquierdo del lienzo por el nombre que no ha sido borrado, este cuadro de Dan se pinta sobre uno anterior de David: así lo denuncia, además, el arpa a medias borrada que luce el anterior personaje en la mano derecha. El cuadro de la serie de Durham difiere notoriamente del limeño: el personaje tiene allá el símbolo bíblico de la serpiente enroscada en el báculo. El rostro de perfil, el tocado, los pliegues del manto, el *contrapposto* de la figura, el movimiento de la mano izquierda, la amplitud y lejanía del paisaje, recuerdan la elegancia manierista zurbaranesca. El Dan limeño, en cambio, por el pie forzado del David anterior —tema magníficamente tratado por Zurbarán, por la misma época, como hemos visto— es uno de los más rígidos de la serie.

C.P.V.



RUBEN

Seguidor de Francisco
de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Con la referencia bíblica equivocada y sin representar esa "cumbre de dignidad y cumbre de fuerza" con que lo designan (Gén. 49, 3), este primer hijo de Jacob de la serie limeña difiere sustancialmente del de Durham, con el cual sólo tiene el elemento común de la columna trunca en que se apoya, bastante más alta que la del cuadro de allá. Con mucho más movimiento y tocado y suntuosamente vestido, el de Durham contrasta con el personaje del lienzo limeño de sencillo ropaje. Teófilo Salazar propone en este cuadro la intervención de Bernabé de Ayala, por el colorido (—la misma gama de verdes, grises, rosados y plateados que en casi todos se repite—), pero podrían haber intervenido también otros discípulos del taller de Zurbarán.

C.P.V.



LEVI

Seguidor de Francisco
de Zurbarán

S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Las cartelas aparecen en la serie alternativamente a izquierda y derecha en las esquinas inferiores de los lienzos. Como en otras varias, la referencia al pasaje del Génesis está errada. La iconografía y composición difiere sustancialmente del cuadro del mismo nombre en el conjunto de Durham. Aquí el personaje luce descalzo y con un manto sencillo, portando unas espigas de trigo en la mano izquierda y la hoz en la derecha. En la serie inglesa, en cambio, Leví parece ser uno de los cuadros mejores: el personaje está muy ricamente ataviado y notoriamente tocado, como en la mayoría de los lienzos. El restaurador Teófilo Salazar destaca las calidades y buen estado de conservación del rostro del personaje.

C.P.V.



NEPHTALI

Seguidor de Francisco
de Zurbarán
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

El personaje lleva en la diestra alzada dos pescados. El escorzo del rostro y la manera de tomar el borde del vestido alto con la mano izquierda le dan un aire de exagerada afectación.

El paisaje, en cambio, y los celajes, tiene amplitud y profundidad. A todo lo ancho del lienzo aparece el lago de Genesaret, aludido en el texto bíblico como la comarca ocupada por la descendencia de Nephtalí, que según otros autores sagrados era como un paraíso.

C.P.V.



183. LEVI
Seguidor de Francisco de Zurbarán
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.90 x 1.07 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



LAS TRES TENTACIONES DE CRISTO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo,
3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

"Está escrito que no sólo de pan vive el hombre, sino también de la palabra de Dios"
Lc, 4, 1-13.

El tema de las tentaciones aparece en la vida de Jesucristo inmediatamente después de su bautismo. Una vez recibido este sacramento en aguas del río Jordán, Jesús se dirige al desierto donde permanece 40 días y 40 noches en retiro y ayuno. Es entonces cuando el demonio lo tienta en tres oportunidades. La primera, en el desierto, luego en lo alto de la montaña y, finalmente, sobre la terraza del templo de Jerusalén. Este conocido pasaje bíblico fue inserto en la vida de Cristo por los Apóstoles y Evangelistas. De éstos, fueron Mateo (4, 1-11) y Lucas (4, 1-13) los que escribieron con especial detalle sobre el hecho que fue revelado a ellos por el mismo Jesús.

Sin embargo, este episodio fue, durante largo tiempo, rechazado por los teólogos para quienes la tentación de Cristo implica la creencia en un dualismo de poderes iguales y adversarios que va en total desacuerdo con el monoteísmo judaico y con la interpretación cristiana de un solo Dios todopoderoso.

No obstante, a pesar de su aparente incompatibilidad con los preceptos cristianos, el tema tuvo una gran difusión en el arte de Europa occidental y llegó a América como parte del conjun-

to de conceptos iconográficos que ilustraron y ayudaron a la tarea catequizadora emprendida por las órdenes religiosas desde el siglo XVI en adelante.

Debemos anotar que es un motivo iconográfico más bien raro en nuestra pintura colonial, pues aparece escasamente como tema aislado y algunas series lo omiten. El lienzo que aquí se muestra pertenece al ciclo de la vida de Cristo que el Padre Pedro de Alvarado, Procurador del Colegio Máximo de San Pablo, mandó pintar a fines del siglo XVII para la capilla de los ejercicios de penitencia, junto a la iglesia de San Pedro. Aquí están representadas las tres tentaciones. La primera ocupa el plano mayor de la superficie del lienzo con la figura de Jesús sedente frente a un personaje de cabellos y barba blanca, cuyas manos lucen largas uñas como único signo de su esencia demoniaca. Cristo levanta el brazo izquierdo mientras pronuncia las palabras: "Está escrito que no sólo de pan vive el hombre, sino también de la palabra de Dios". Junto a ellos el artista ha retratado a diversos animales de variado significado iconográfico: un conejo y un puercoespín a los pies de Cristo simbolizan los pecados de lujuria y gula dominados; un perro, en el extremo opuesto, representa a la vigilia y la fidelidad, mientras que un mono alude al pecado.

Las otras dos tentaciones, referidas al triunfo sobre la avaricia y el orgullo, se desarrollan en planos secundarios dentro de un espacio trabajado a profundidad. El orden de las escenas parece indicar que el autor ha tomado como fuente el evangelio de San Lucas, pues Mateo las narra en un orden distinto. De este modo, la tentación de la montaña aparece en la parte central de la composición sobre un cielo cargado de nubes, y la del templo, la vemos en el lado superior derecho, en un último plano, donde un valle en verdor es ocupado por la ciudad de Jerusalén encima de cuyo santuario se ubican las dos pequeñas figuras de Cristo y el demonio.

Al igual que en los otros

cuadros de la serie, apreciamos que existe aquí un evidente contraste entre tonos oscuros y tonos claros lumínicos que crea variados efectos de oposición cromática, los cuales enfatizan el drama de las escenas representadas y que, creemos, se cuenta entre los mejores logros de la pintura virreinal en Lima.

J.M.F.

CRISTO Y LA MUJER ADULTERA

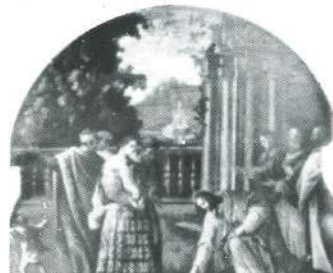
Anónimo

Pintura limeña S. XVII
Oleo sobre lienzo,
3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

"Aquel de vosotros que esté libre de pecado que le arroje la primera piedra"
Jn. 8, 1-11.

En la vida pública de Cristo, la historia de la mujer acusada de adulterio integra un capítulo dedicado a la prédica de preceptos morales y a la enseñanza de virtudes que, en este caso, aluden a la indulgencia y a la piedad. Según el evangelio de San Juan, escribas y fariseos llevan ante Jesús a una mujer sorprendida en adulterio, delito que, de acuerdo a la ley mosaica, se castigaba con la lapidación. Jesús, inclinándose sobre la losa del templo escribe con un dedo en el polvo y, al incorporarse, pronuncia las conocidas palabras consignadas en el evangelio mencionado: "Aquel que esté exento de pecado, que le arroje la primera piedra", ante lo cual, los acusadores deciden marcharse.

La pintura que observamos, situada sobre el muro sur de la capilla de la Penitenciaría, na-





184. LAS TRES TENTACIONES
DE CRISTO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría
Iglesia de San Pedro, Lima.

rra fielmente este pasaje de la vida de Cristo, el cual se desarrolla sobre un fondo arquitectónico de inspiración clásica, recurso usado frecuentemente por los pintores en la decoración de sus escenarios. Tiene, además, un tercer plano ocupado por una fuente de agua en medio de un jardín, frente a un palacio.

El conocimiento de la arquitectura por parte de nuestro pintor parece alimentarse en grabados que, como ya es sabido, proporcionaron al artista colonial una gran variedad de modelos formales, instruyéndolo, al mismo tiempo, en el significado de contenido ideológico de éstos. Un anacronismo evidente que parece tener su origen también en estampas grabadas es el que se refiere a la vestimenta de los personajes. Mientras los hombres llevan túnicas y mantos a la manera antigua, en desuso en la Europa barroca, la mujer adúltera está vestida según los usos aristocráticos de la segunda mitad del siglo XVII, moda conocida en nuestro medio y de la que la pintura española nos brindó tantos ejemplos.

Las relaciones cromáticas están basadas también en los efectos de luz y sombra, pero, a diferencia del cuadro anterior, el resultado es menos violento. Los tonos grises y verdes que dominan el fondo de la composición se encuentran en amable contraste con ciertas zonas cubiertas con pigmentos de variada gama de tierras en el primer plano y, sobre todo, como ocurre en casi todos los cuadros de esta serie, sirven de marco al rojo luminoso de la túnica de Cristo que constituye el punto principal de atracción visual.



EL BUEN SAMARITANO

Anónimo

Escuela flamenca, S. XVII
Oleo sobre lienzo,
3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

"Ve, y has tú lo mismo"
Lc. 10, 29-37.

El presente cuadro no se refiere a un momento determinado de la vida de Jesús, sino que ilustra una de las parábolas con las que éste solía predicar los principios de virtud cristiana. Las parábolas tienen como tema habitual la exhortación de la misericordia y son dos las que mejor explican los preceptos cristianos de amor al prójimo: la de El Buen Samaritano y la de El Hijo Pródigo, que conocemos a través del evangelio de San Lucas (15, 11-32 y 10, 29-37).

Así, la parábola de El Buen Samaritano se ocupa de un viajero que es asaltado en su camino de Jerusalén a Jericó. Los ladrones, luego de robar sus pertenencias y golpearlo, lo abandonan a un costado del camino. Al pasar un Samaritano por el lugar, lo halla medio muerto, vendar sus heridas rociándolas de aceite y vino y, montándolo en su propia cabalgadura, lo conduce a una posada y cuida de él.

Esto es precisamente lo que se observa en la pintura. La escena del primer plano nos muestra al buen Samaritano vendando las heridas del viajero; luego, en una pequeña representación en el fondo izquierdo, el Samaritano conduce las riendas de su caballo llevando sobre él al herido en dirección a una posada. El escenario es campestre con frondosos árboles y, sobre el fondo superior derecho, restos de arquitectura al borde de un sendero.

El tratamiento del paisaje y la arquitectura tienen características flamencas que, como sabemos, no son extrañas al arte colonial peruano. Por el contrario, la influencia de la pintura flamenca y su interpretación por artistas indígenas americanos constituye uno de los tópicos más discutidos y estudiados en el marco de las relaciones sociales entre Europa y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII. Podemos pensar que nuestro cuadro se inscribe dentro de ese movimiento que trajo a nuestra pintura el gusto por el paisaje y la preocupación por retratar minuciosamente el detalle decorativo y por lograr reproducir en forma realista las texturas de objetos inanimados que sirvieron de complemento a variadas composiciones.

El colorido en esta pintura es el más uniforme de todos los cuadros de la serie. Predominan los tonos verdes y tierras con pocos grises y, a excepción de pequeñas zonas de luz, el tratamiento general de la obra es a base de matices oscuros que acentúan un suave dinamismo claroscuro.

J.M.F.

EXPULSION DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo,
3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

"Mi Casa será llamada Casa de Oración pero Vosotros estáis haciendo de ella una cueva de ladrones".

Mt. 21, 12-14.





185. EL BUEN SAMARITANO
Anónimo
Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.

Dentro del ciclo de la Pasión de Cristo, el tema de la expulsión de los mercaderes ocupa un tercer momento luego de la Despedida a la Virgen y la Entrada a Jerusalén. Sobre este hecho hablan los cuatro evangelistas refiriéndose a la cólera de Cristo al ver que los mercaderes habían invadido el recinto sagrado del templo de la ciudad. Estos son expulsados violentamente. San Juan es el único de los evangelistas que menciona un látigo en las manos de Cristo con el que dispersa a los comerciantes. Este tema tiene su prefiguración en el Antiguo Testamento en el Castigo de Heliodoro al que los ángeles expulsan del templo por el intento de depredar los tesoros sagrados que allí se guardaban.

La realidad del episodio de los mercaderes ha sido puesta en duda por la crítica racionalista y lo explica como un hecho intercalado para mostrar el cumplimiento de ciertas profecías, como las de Zacarías (14,21) y las de Malaquías (3,1), relacionadas con la llegada del Mesías.

El cuadro que exhibimos es uno de los mejor logrados de la serie de la capilla de la Penitenciaría no sólo en el tratamiento de las figuras sino en la inserción de éstas en un espacio arquitectónico que tiene como fondo una bóveda de crucería sostenida por columnas dispuestas en perspectiva que forman la nave del templo con un vano abierto como punto central de fuga de las líneas directrices. La dinámica figura de Cristo en el centro de la composición imprime un gran movimiento que envuelve a humanos y animales. Los de la parte baja del primer plano, en particular, recuerdan ciertas creaciones populares italianas del siglo XVI. El colorido es rico y variado a base de azules, rosas y tonalidades tierra en diversos matices sobre el fondo gris de la arquitectura que presenta también gradaciones lumínicas. Por supuesto, la atención cromática está dirigida hacia el rojo intenso de la túnica de Cristo, la cual contribuye a acentuar el carácter violento de la escena.

Como mencionamos ante-

riormente para otros cuadros de la serie, la relación de esta pintura con láminas grabadas procedentes de imprentas europeas parece innegable y su adaptación a la tela ha sido la labor de un pintor colorista de gran oficio que ha sabido dar al conjunto una estrecha unidad de estilo y color.

J.M.F.



**SAGRADA FAMILIA
CON SANTA ISABEL
Y SAN JUANITO**

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII
Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo,
Lima.

Un cuadro como el de la Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito revela no sólo una posición de fuerza de la pintura limeña del siglo XVII, sino que trasciende el gusto por el simple estudio de modelos más o menos actualizados procedentes de Europa, para convertirse en una modalidad de uso ampliamente practicada en los talleres de Lima, merced a una clientela culta y erudita que exigía formas artísticas acordes a su posición y rango. Aristocracia y clero fueron los principales auspiciadores del arte, y aunque no se ha estudiado todavía el papel desempeñado por el mecenas en la elección y desarrollo de conceptos iconográficos en el arte virreinal peruano, podemos establecer que algunas ideas plasmadas sobre lienzos nacieron al amparo de grupos intelectuales y personajes

cultivados que lograron conseguir del artífice la traducción en dibujo y color de un lenguaje literario que, en la mayor parte de los casos, fue ajeno al sector más amplio de la población. A pesar que este hecho ha sido apenas mencionado en los actuales estudios de la especialidad, las pruebas documentales conocidas —aunque insuficientes aún— nos llevan a considerar la importancia de la persona que encargaba una obra como de primer orden, tanto o más que el artista mismo o, visto desde otro ángulo, uno complemento del otro.

Esta pintura es un buen ejemplo del arte patrocinado por el gusto oficial durante el virreinato. El anónimo pintor ha repetido formas tardías de la pintura italiana del siglo XVI que, como ya sabemos, se siguieron practicando en nuestro medio casi hasta fines del siglo siguiente. Se ha logrado una magnífica composición ordenada de acuerdo a reglas geométricas conocidas; el dibujo, preciso y sensual, no disminuye la fuerza religiosa, sino que, por el contrario el efecto estético nos pone en contacto inmediato con la idea mística contenida, la cual se ve enfatizada, además, por el color. La combinación cromática del primer plano está lograda con gamas frías de azul, rosa, verde y gris que contrastan con zonas oscuras de los planos sucesivos cuyo resultado dista mucho de ser realmente frío y, más bien, envuelve al espectador en una experiencia colorista y cálida.

J.M.F.



186. EXPULSION DE LOS
MERCADERES DEL TEMPLO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 3.50 x 4.50 m. (neto)
Capilla de la Penitenciaría,
Iglesia de San Pedro, Lima.



187. SAGRADA FAMILIA
CON SANTA ISABEL Y SAN JUANITO
Anónimo
Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo, Lima.



SAN JUAN BAUTISTA

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII
Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo,
Lima.

Considerado como el precursor del Mesías, San Juan Bautista es llamado también el último de los profetas del Antiguo Testamento, a la vez que el primer mártir de la fe de Cristo. Su culto se alimentó no sólo de la liturgia correspondiente, sino, principalmente, de la devoción popular que lo convirtió en una de las imágenes de mayor arraigo de la mitología cristiana. Su tradición iniciada en la Alta Edad Media europea, se trasladó al Nuevo Mundo difundándose rápidamente y, del mismo modo que en Europa estuvo relacionado con los gremios peleteros y comerciantes de lana, en América fue asimilado, sobre todo, por el poblador del campo quien lo invocó como santo protector del ganado, del cual el hombre dependía para su sustento. Si bien en las ciudades virreinales el Bautista congregó un número grande de fieles, fueron, sin duda, los habitantes del área rural andina los que propiciaron con mayor fuerza la expansión de su latría.

Así, junto con San Isidro Labrador, San Juan Bautista recibió un culto encomiástico y pasó a formar parte del repertorio de imágenes sacras de las comunidades nativas que, en el siglo XIX, practicaron un arte preferentemente anónimo y esquematizado proveniente de la descomposición formal de la gran pintura cusqueña del siglo ante-

rior. Por este hecho, nuestro santo adquiere una gran importancia en la historia de la pintura colonial de este país. Su estampa fue más allá de los planos meramente estético y religioso para llegar a ser un elemento ilustrativo de aquel fenómeno de hondas raíces sociales y políticas que, a fines del virreinato, alejó el arte andino de modelos europeos academicistas, convirtiéndose en una manifestación cultural identificada plenamente con su medio y su realidad.

El prototipo iconográfico de San Juan Bautista lo retrata bajo dos formas: como un niño, al lado de Jesús a quien acompaña en sus juegos infantiles y, como adulto, predicando en el desierto, vestido con piel de camello y sosteniendo una cruz hecha de cañas y una banderola con la inscripción *Ecce Agnus Dei* en virtud del pasaje bíblico cuando saluda a Jesucristo a orillas del río Jordán diciendo: *He aquí al cordero del Señor que quita los pecados del mundo*. Como recordatorio de tales palabras, el santo va siempre acompañado por una oveja.

Es así como lo vemos en esta pintura. Retratado de medio cuerpo y de frente, señala al cielo con el índice izquierdo mientras sostiene una cruz y una banderola. A su lado, una oveja sobre un libro. El modelo que apreciamos es creación italiana al igual que la influencia que percibimos en su tratamiento. Un adecuado manejo del color con tonos cálidos y un dibujo correcto son dos elementos que subrayan el discurso moral propuesto, el cual singulariza en la figura del santo las alternativas contrarreformistas de martirio y prédica frente a la gran tarea evangelizadora, fin primero y último de la Iglesia en América española.

J.M.F.

188. SAN JUAN BAUTISTA

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo, Lima.





SANTA URSULA Y LAS ONCE MIL VIRGENES

Francisco Bejarano
S. XVII

Oleo y Temple sobre lienzo,
3.35 x 2.11 m.
Convento de San Agustín,
Lima.

En el siglo XVII, en lo que a la Iglesia se refiere, hay una reivindicación de la imagen religiosa que nace bajo la influencia de los místicos del siglo anterior. Surge una nueva iconografía que exalta la práctica de la caridad, de los sacramentos, se populariza la iconografía mariana, sobre todo con el tema de la Inmaculada; igualmente veremos como los temas heroicos del renacimiento son reemplazados por el triunfo de los santos, que por lo general son representados con su atributo correspondiente entrando en la Gloria.

La pintura que apreciamos responde a la iconografía de la última temática mencionada, ya que Santa Ursula reúne los requisitos de heroína religiosa.

La leyenda cuenta que un rey pagano solicitó la mano de Ursula hija de un monarca cristiano de Inglaterra. La joven quería permanecer virgen y obtuvo un plazo de tres años que empleó en continuas travesías marítimas. Tenía diez damas de honor y cada una de ellas, lo mismo que Ursula, llevaba mil compañeras. Al cumplirse el plazo de los tres años los barcos anclaron en la desembocadura del Rin y las doncellas cruza-

ron los Alpes y se dirigieron a Roma a visitar el sepulcro de los apóstoles. Después volvieron por el mismo camino a Colonia. Como Ursula se rehusase a contraer matrimonio con el rey de los Hunos fue asesinada por los bárbaros junto con sus compañeras. Clemacio construyó en su honor una basílica. La fecha del martirio data del siglo V.

La representación de Santa Ursula en el lienzo conservado en la Iglesia de San Agustín de Lima, tiene el aspecto triunfal del martirologio; la Santa al centro sostiene el lábaro, la bandera del cristianismo, un cayado de peregrina y una palma como acompañan las vírgenes que fueron muertas con ella. En la parte superior, rompimiento de gloria con angelitos.

El tratamiento pictórico responde a caracteres de la escuela flamenca próxima al taller de Rubens, de aquel Rubens ligado a la influencia italiana todavía con rezago manierista en cuanto al canon de las figuras y a ciertas utilidades y posturas como esos rostros inclinados sobre cuellos alargados. Pero en general la concepción es barroca en las posturas, colores, movimiento y vibración lumínica. La doncella de rojo ubicada a la derecha del lienzo, de rodillas, está muy próxima a las tipologías del maestro flamenco. No tratamos de afirmar con ello que sea una obra de su mano, sino que podría ser de su taller o de un pintor limeño destacado que tuvo en sus manos una estampa de la escuela de grabados de Rubens.

En el lienzo figura una inscripción posterior colocada por el restaurador donde se lee que este lienzo perteneció a la capilla y cripta que don Bernardino de Texeda y su mujer Ursula de Vera construyeron en la Iglesia de San Agustín en 1598 y que fue restaurado por sus descendientes, las familias Pérez Cáncpa y Pérez de Cuéllar en 1944.

Es necesario anotar que la fecha de 1598 puede ser aceptada para la construcción de la Capilla pero no para la ejecución de la pintura por cuanto es muy temprana para el estilo que

muestra, creemos que pudo ser ejecutada hacia mediados del siglo XVII.

R.E.C.

ARCANGEL DOMINIO

Atribuida a Leonardo Flores
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.83 x 1.02 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA:

PROCESION DEL SANTO SEPULCRO

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.03 x 4.95 m.
Iglesia de la Soledad
Convento de San Francisco,
Lima.

PROCESION DE CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo

Escuela limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.03 x 4.65 m.
Iglesia de la Soledad
Convento de San Francisco,
Lima.

El siglo XVII es el siglo del barroco en el mundo hispánico, donde a pesar de la decadencia de su poderío bajo los Austrias menores, contradictoriamente asistimos a una de sus etapas de mayor esplendor artístico y literario.

El barroco se inicia en España con un acercamiento al naturalismo que derivará hacia el realismo y más tarde al gran tea-

tro manifiesto sobre todo en las fiestas tanto profanas como religiosas.

En las festividades de la centuria destaca sobre todo la ciudad de Sevilla por su espíritu vivaz y vistoso que oscila entre la tragedia en su dolor y lo ostentoso de sus conmemoraciones felices, convirtiéndose en una expresión auténtica de su sentir popular.

Sevilla llevó la batuta en España en festividades religiosas celebradas con gran solemnidad en el templo y en las calles ya que siempre culminaban en un desfile procesional suntuoso. La Semana Santa es el mejor ejemplo de lo dicho, celebración barroca por excelencia que pervive aún. En el siglo XVII estas fechas del calendario litúrgico motivaron la creación de los llamados Pasos Procesionales donde se representó la Pasión de Jesucristo en imágenes talladas por destacados escultores sevillanos, imágenes que recorrían las calles de Sevilla entre los cirios, las flores, las saetas y el olor a azahares que inunda el aire sevillano al anunciar la primavera.

Lima, ciudad hermana de Sevilla, trató de imitarla desde los inicios de su creación con su arquitectura de carácter morisco, también en el siglo del barroco emuló las celebraciones de las fiestas religiosas de Semana Santa creando esculturas y sacando a las calles los pasos procesionales con escenas de la Pasión de Cristo.

Dos lienzos conservados en la Iglesia de la Soledad de la



Plazuela de San Francisco dan cuenta artística y documental de la Lima del siglo XVII.

El primero de ellos representa la salida de la procesión de la Iglesia de la Soledad, en medio de un escenario barroco levantado en su atrio a imitación del monte Calvario donde bajo palio se ubican las tres cruces, de una de ellas ya se ha descendido a Cristo y en las otras aún figuran los dos ladrones. En total salen tres andas, delante va la de Cristo en su sepulcro, seguido por la Virgen de la Soledad, bajo palio a la manera sevillana; y una pequeña que al parecer representa la Cena de Emaús.

La escultura del Cristo de esta procesión, tenía brazos articulados, y se desprendía de su cruz para ser colocado en el sepulcro. Esta escultura no puede ser otra que la del excelente Cristo de Pedro de Noguera que aún se guarda en la Cripta de la Iglesia.

Acompañan la procesión caballeros de diferentes órdenes religiosas y militares así como el pueblo limeño en general donde se mezclan indios, negros y mestizos, todos vestidos a la moda del XVII. Igualmente, podemos apreciar la antigua fachada de la Iglesia de la Soledad, anterior al terremoto de 1687, sencilla con sus cuatro ventanas de celosías y toda una calle del entorno de la plazuela de San Francisco que nos documenta sobre el gusto del esgrafiado con el que se adornaban las casas.

El otro lienzo, referido a la misma conmemoración religiosa de la Semana Santa limeña, nos muestra el momento en que los pasos procesionales atraviesan la antigua Plaza de Armas, donde aún se aprecia el antiguo Palacio de los Virreyes, el construido en tiempos del Virrey Luis Velasco, con portales y un imahfronte con rezagos arquitectónicos manieristas, balcón de cajón y celosías. Así también figura el balcón de la Casa del Oidor, el Cabildo y el Palacio Arzobispal.

Los pasos aquí igualmente son tres, en primer lugar "La Lanzada", espectacular paso ya

que incluía a Longinos a caballo, seguido por el "Descendimiento de Cristo" acompañado por la Virgen, San Juan, la Magdalena, Nicodemus y José de Arimatea y el tercero completa la secuencia al mostrar sólo la cruz del Calvario. La multitud se aglomera a su paso y el pintor, de seguro local, se recrea en el cuadro costumbrista al mostrarnos con minuciosidad los diferentes personajes de la Lima del XVII.

R.E.C.

SAN DIEGO EN LAS ISLAS CANARIAS

José Joaquín del Pozo
S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.50 x 2.10 m.
Convento de San Francisco,
Lima.



LA FAMILIA REAL ADORANDO EL CUERPO DE SAN DIEGO

José Joaquín del Pozo
S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 2.50 x 2.10 m.
Convento de San Francisco,
Lima.

En el panorama de la historia de la pintura colonial en el Perú, hacia fines del siglo XVIII se ve surgir ya la inclinación hacia gustos neoclásicos. Sin embargo la presencia del pintor sevillano José del Pozo prolongará en su obra el estilo barroco hasta entrada la segunda década del siglo XIX.

José del Pozo nace en Sevilla en 1759 y su espíritu de aventura, lo traerá a tierras americanas en la expedición de Malaspina hasta que en 1790 decide abandonarla por motivos de salud, estableciéndose en Lima. En el Museo Naval de Madrid se conservan los dibujos y acuarelas que realizó en este viaje, entre ellos un Indio Patagón, sepias con vistas de Chile, dibujos a lápiz del naturalista Antonio Pineda rodeado de indígenas, todos de excelente factura.

En Lima está documentada en varias iglesias y conventos, aparte de ellas realizó decoraciones para el Tribunal del Consulado, decoró la bóveda de la Capilla del Cementerio y el telón de boca del teatro principal. Los lienzos más representativos de su producción son el de la entrada de Santa Rosa en la Gloria en el Altar Mayor de su Santuario limeño, los de la serie de la vida de la Virgen, en el camarín de la Virgen del Rosario de la

Iglesia de Santo Domingo y los que le encargaran los franciscanos con escenas de la vida de San Diego.

A su producción pictórica suma el magisterio a través de una escuela de pintura que formaría muchos discípulos en la Lima del epílogo colonial.

Un buen ejemplo de sus pinturas de temática religiosa lo constituyen los lienzos que nos ocupan donde se representan dos escenas de la vida de San Diego. En el primero el Santo predica en las Islas Canarias, donde fuera nombrado guardián del Convento de Fuenteventura; en él vemos al santo en el momento en que con la cruz en la mano recibe del jefe de los naturales del lugar a sus dos hijos para que los bautice y los instruya en la fe católica. La escena se desarrolla al aire libre con fondo de paisaje en suaves tonalidades sin grandes contrastes de luz. En la parte inferior la firma de Pozo asegura su paternidad.

En el segundo lienzo el pintor representa una habitación palaciega donde los restos de San Diego reposan en una cama bajo dosel rodeado de frailes de su orden, de los Reyes de España y de otros personajes de la Corte.

La leyenda de la zona inferior da cuenta que el Santo murió en 1463 y que su cuerpo fue venerado por el Rey Enrique IV de España, posteriormente, en 1588 fue canonizado a solicitud de Felipe II en agradecimiento por su milagrosa intervención en favor de su hijo el Príncipe Carlos. Igualmente que en 1659 el Rey Felipe IV trasladó su cuerpo incorrupto a la Capilla Real, donde lo veneró con la Reina y toda su Corte.

En el lienzo las vestiduras de los Reyes responden a la moda francesa posterior a su reinado, ya que se inicia recién a partir de 1700 con la subida al trono de Felipe V, el primer rey español de la dinastía borbónica y se mantiene a lo largo del siglo XVIII.

R.E.C.



189. LA ULTIMA CENA

Anónimo

Pintura Cusqueña, 2da. mitad S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.20 x 3.50 m.

Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.



MAGDALENA PENITENTE

Atribuida Antonio Mermejo
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.30 x 1.72 m.
Convento de Santo Domingo,
Lima.

En el arte colonial, aparte de representar a María Magdalena como integrante del conjunto del Calvario, con Cristo, San Juan y la Virgen, se popularizó

una iconografía individual desarrollada en dos versiones, que hacen alusión a su arrepentimiento, una de ellas ricamente ataviada y aderezada de joyas de las cuales se desprende; la otra penitente, semidesnuda, orante ante cruz y calavera, como aquellos santos ermitaños de las estampas flamencas que circularon en Lima desde la primera mitad del siglo XVII. La primera versión, por el pretexto ornamental, es más del gusto de la escuela cusqueña y la segunda de la escuela limeña, por su sobriedad.

La obra que comentamos pertenece indudablemente a la escuela limeña, aquella que se gesta como producto de una herencia italiana, cuando ya los artistas Bitti, Alesio y Medoro han desaparecido de escena en el vi-

reinato peruano, y absorbe un naturalismo inspirado en grabados flamencos. Se acerca por su tratamiento a un pintor de esta escuela, del cual se conocen sólo tres obras firmadas y una atribuida, a la que sumamos esta María Magdalena de Antonio Mermejo en el Convento de Santo Domingo.

Mermejo nació en 1588, fecha deducida de un documento de 1628 donde declara a favor de Domingo Gil en un juicio contra la Cofradía del Santo Cristo de Burgos de San Agustín, cuando tenía 40 años. Los cuadros firmados hallados en Bolivia por Héctor Schenone, "San José con el Niño" en 1625 y "María Magdalena" en 1626 y el ubicado por Francisco Stastny en el Museo de la Universidad Nacional de

San Marcos y el retrato de don Juan de la Reinaga Salazar, son los únicos testimonios que dan cuenta de los años de su actividad, que bien pudo prolongarse hasta mediar el siglo.

La relación con Domingo Gil es importante, ya que de seguro integró aquel taller que este discípulo de Alesio formó aparte con Pedro Pablo Morón, su hijo Clemente Gil y Pedro Ramírez. El taller de Gil fue, como bien anota Harth-Terré, el crisol en donde se transformaría el romanismo en arte criollo.

Mermejo, como representante de la escuela de estos años, en medio de su versatilidad estilística, es un pintor clave de una etapa de tránsito, de cambio en la plástica colonial de es-

tos años. Mientras que en su Magdalena de Bolivia se aproxima a un manierismo flamenco, en la "Magdalena Penitente" del Convento de Santo Domingo de Lima, vemos una aproximación naturalista en cuanto al tratamiento del torso y en el paisaje, aunque en cuanto al canon de la figura humana es todavía alargado y los pliegues mantienen su angulosidad manierista.

R.E.C.



LA ULTIMA CENA

Anónimo

Escuela cusqueña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 2.20 x 3.50 m.
Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

El pasaje bíblico de la última cena de Cristo con sus doce discípulos tiene un profundo significado para la liturgia católica. Se trata no sólo de la conmemoración de la Pascua judía sino de la institución de la comunión eucarística, uno de los principales sacramentos del cristianismo. El arte presentó este episodio bajo dos modalidades. Primero, como anunciación de la traición de Judas Iscariote y, luego, como la comunión de los Apóstoles. De este modo, la cena histórica y la cena sacramental, como las llamó Louis Réau en 1957, figuran entre los más importantes conceptos iconográficos de alto contenido simbólico en la mitología ortodoxa. De ambas modalidades, será la segunda la que más interese a la Iglesia contrareformista.

El presente cuadro, propiedad del monasterio de Santa Rosa de las Monjas, nos relata el momento en que Cristo establece el compromiso de la comunión. La composición armónica y balanceada está trabajada en dos planos. En el primero, se ubican cuatro de los Apóstoles sentados ante una mesa, uno de

ellos voltea a mirar al espectador y rompe así el ritmo impuesto por los otros integrantes de la escena cuyas miradas y gestos van dirigidos hacia Jesús quien, desde un segundo plano, se sitúa al centro del lienzo dividiendo en dos mitades al grupo que los acompaña. El tratamiento de los paños, en especial el blanco que cubre la mesa, nos recuerda algunas formas y colores zurbaranescos que conocemos en colecciones limeñas. Tonalidades cálidas de ocre, rojos y pardos combinados con tonos violáceos, verdes y grises no hacen sino resaltar el tratamiento de la luz, la cual, desde un punto fuera del cuadro, baña todo el lado izquierdo imprimiendo a los colores una brillantez particular.

Desde el punto de vista formal, esta obra guarda cierta relación con una cena que Murillo pintó para Santa María la Blanca de Sevilla. Con algunas variantes, su estructura responde al mismo patrón bajo el que se ordenan los elementos del lienzo sevillano. Posiblemente un grabado sirvió de modelo en ambos casos.

El autor de esta obra deberá ser ubicado entre los pintores cusqueños de la segunda mitad del siglo XVII que trabajaron fuertemente influidos por la manera española, especialmente la de Zurbarán. Martín de Loayza, Marcos de Ribera y Juan de Calderón son algunos de los pintores que nos parecen más cercanos a este lienzo. Si bien cada uno de ellos cultivó un estilo propio, los tres tienen en común una marcada preferencia por el modo español, cuyos recursos ellos supieron explotar con gran habilidad.

J.M.F.



SANTA CASILDA

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.84 y 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

Este óleo es una muestra evidente de la gran influencia que tuvo el pintor extremeño Francisco de Zurbarán en la pintura de la época virreinal peruana, a través de la gran cantidad de obras suyas existentes en iglesias, conventos, monasterios limeños y colecciones particulares.

Esta Santa Casilda de fines del siglo XVII es muy semejante a la que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid; la pintura de Lima está invertida con el rostro mirando hacia la derecha; su vestido es una sola pieza, la greca del borde de la falda es ancha con bordados y perlas. Todo esto nos hace pensar que podría ser una reproducción policroma de un grabado o dibujo de la obra de Zurbarán. Al igual que la serie de Santas del maestro luce elegante y vistosamente ataviada.

Existe otra Santa Casilda en la Colección de Antonio Plandiura en Barcelona, en la que el autor representó a la Santa muy joven y hermosa; su vestidura, en especial la falda, es la síntesis de la calidad del drapeado, principal característica del maestro de Fuente de Cantos. Hay otra

Santa de igual tema y similar en dibujo y composición; pertenece a la colección Sir William van Horne, en Montreal. El brocado y movimiento de pliegues de la falda se asemeja más a la Santa Casilda limeña.

También puede citarse como posible autor de este bello lienzo al pintor cusqueño Marcos de Ribera, que trabajaba "a la española" y sus cuadros tienen marcada influencia de Francisco de Zurbarán.

C.P.V.

INMACULADA

Anónimo

Pintura limeña, S. XVIII
Oleo sobre tela, 2.08 x 1.46 m.
Tercera Orden Franciscana, Lima.

Es uno de los más bellos cuadros de la colección de la Tercera Orden Franciscana de Lima; de autor desconocido, pero se puede hablar de la escuela limeña por la abundancia de cuadros de idéntica iconografía que se encuentran en la ciudad.

Originalmente el tema procedería de la pintura flamenca, cuya iconografía repiten Martín de Vos y estampas de Sadeler, Wierix, entre otros. Pero llega al Perú a través de la escuela sevillana, en un rico proceso de transformación, pues el gran hito en la espiritualidad sevillana del seiscientos fue el movimiento en favor del dogma de la Inmaculada Concepción de María.



Así el tema, tal como llega del siglo XVI, sufre visibles cambios: En Francisco Pacheco, quien en su *Arte de la Pintura* señalará los cánones consagrados en esa escuela; en Antonio Mohedano en cuyo boceto aparece la Virgen con túnica blanca en pliegues de gran elegancia, rodeada de ángeles; en la Inmaculada Concepción de Pacheco (1624), en la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla y, posteriormente, en Murillo y Valdés Leal y en general en toda la pintura española del Barroco: Carreño de Miranda, Rizzi, Antolínez. En el Perú el comienzo del proceso del tema podría estar en la Inmaculada de Medoro (San Agustín, Lima) y luego los cambios en los cusqueños Riaño, Bejarano y Diego Quispe Tito.

Esta advocación se la llama también Nuestra Señora del Buen Aire o también "Tota Pulchra" por los atributos marianos que vienen del *Cantar de los Cantares* y del *Apocalipsis*; también recuerda a la Virgen de los Navegantes, por las referencias al mar, al puerto y a la ciudad de Sevilla.

El rostro de la Virgen, casi niña, aparece muy hermoso y ligeramente vuelto hacia la izquierda; las manos juntas en señal de plegaria a la altura del pecho; el manto, inmenso y ampuloso, que cubre y recubre el cuerpo de la Virgen, está finamente recamado en oro y de tonalidades oscuras, antes de que se impusiera el blanco y celeste de Murillo, con movimientos envolventes y forma romboidal, típicamente barrocos. La Virgen coronada tiene a los pies siete querubines, la sierpe con rostro de mujer y la luna, con las puntas hacia abajo, insinuada en la veladura de color blanco. Aparece rodeada por los símbolos de los atributos que se cantan en las Letanías Marianas: la luna (*pulchra ut luna*), el sol (*Electa ut sol*), las 12 estrellas (*Stella Maris*), el espejo de la justicia, la Puerta del Cielo, el pozo de la pureza, la fuente de la sabiduría, los símbolos del reino vegetal: el cedro, el ciprés, la rosa mística.

El tema tuvo especialísima

fortuna en el Virreinato del Perú. Sólo en Lima hay no menos de seis cuadros iguales, con muy pequeñas variantes: éste de la Tercera Orden Franciscana, acaso el mejor de todos, y los de la Catedral, los Descalzos, San Francisco, la Portería de San Pedro y Jesús María y otros varios en el Cusco y en el Alto Perú son prueba confirmatoria de la vinculación de las escuelas pictóricas peruanas, especialmente la limeña con la sevillana.

C.P.V.

VIRGEN INMACULADA CON SAN FRANCISCO Y SAN ANTONIO

Atribuida a Luis de Riaño
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.28 x 1.03 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

El tema de la Inmaculada Concepción fue difundido en tierras americanas por los franciscanos, es por ello que será común ver a la Virgen acompañada por santos de esta orden religiosa.

En este lienzo contemplamos a la Virgen de pie sobre la media luna con las manos en oración y el cuerpo en ligero *contrapposto*. Viste túnica blanca y manto azul con vuelta en rojo, la rodea un arco formado por querubines con los atributos de sus letanías y sobre su cabeza el Espíritu Santo y Dios Padre. La acompañan en un primer plano, en la zona inferior, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, con sus atributos correspondientes.



Esta representación de la Virgen Inmaculada es una conjugación de las visiones del Padre Martín Alberro, quien la vio vestida de blanco y azul y de Sor Isabel de Villena a quien se le apareció rodeada de sus gozos.

En el Perú colonial el tema de la Inmaculada Concepción fue muy común entre los pintores; destacan en un primer momento las pintadas por Bernardo Bitti y sobre todo Angelino Medoro, antes de que se hicieran populares las representaciones basadas en la escuela sevillana, sobre todo las de Murillo, de mayor difusión en el siglo XVII.

La Inmaculada conservada en el Monasterio de Santa Catalina de Cusco podemos atribuir-la al pincel de Luis de Riaño, pintor nacido en 1596, en Lima y documentado como discípulo de Angelino Medoro, de cuyo taller egresó en 1618. Riaño desarrolla las enseñanzas del maestro italiano en la ciudad de Cusco donde deja lo mejor de su producción en la Iglesia de Andahuaylillas, Convento de la Recoleta, Monasterio de Santa Clara, etc., sentando las bases de la pintura cusqueña.

El lienzo que nos ocupa, aunque no ostenta su firma, esta íntimamente relacionado con aquel que pintara en el Convento de la Recoleta de Cusco. Obra firmada sin fechar, que los historiadores Mesa-Gisbert consideran que puede datarse entre 1618-1626. En ese lienzo Riaño todavía está próximo a su maestro, en él, repite con ligeras variantes la Inmaculada que dejara Medoro en la Iglesia de San Agustín de Lima en 1618. En la Virgen del Monasterio de Santa Catalina vemos ya que madura la individualidad de su pincel dentro del panorama de los manieristas tardíos en la historia de la pintura colonial.

Hace poco se sumaron a su producción conocida una Anunciación de la Virgen, firmada y fechada en 1632 en el Museo Pedro de Osma y una Santa Catalina de Alejandría, de colección particular cusqueña, atribuida por Mesa-Gisbert.

R.E.C.



LA VIRGEN ENTREGA EL ROSARIO A SANTO DOMINGO DE GUZMAN

Atribuida a Juan Espinoza de los Monteros
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.70 x 1.35 m.
Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

El Monasterio de Santa Catalina del Cusco, convertido actualmente en Museo Religioso, posee una de las más ricas pinacotecas de la Ciudad Imperial. En su iglesia y demás dependencias monacales se puede contemplar el desarrollo de la famosa escuela cusqueña, a través de los muchos pintores que tuvieron la tarea de decorar este importante monumento dominico.

Entre las varias obras que el Banco de Crédito ha restaurado de este monasterio, destaca el lienzo que representa al fundador de la Orden, Santo Domingo de Guzmán, de rodillas recibiendo el rosario de manos de la Virgen, sentada frente a él con el Niño Jesús en sus brazos. En la zona inferior San Juan Bautista Niño alimentando a un cordero y al lado de Santo Domingo el perro blanco y negro con la tea encendida en el hocico, el lirio y un libro, atributos que siempre lo acompañan.

La escena se desarrolla en medio de un paisaje que nos remite a una fuente de inspiración flamenca, a través de algún grabado. En la zona superior un rompimiento de gloria con querubines y angelitos que sostienen un rosario y dos coronas de flores sobre la cabeza de la Virgen y Santo Domingo. La Vir-

gen del Rosario es la patrona de los dominicos, tal como la Inmaculada es de los franciscanos.

Esta obra creemos pertenece al taller de Juan Espinoza de los Monteros, pintor cusqueño representativo del tránsito hacia el barroco, que desarrolla su arte entre 1638 y 1669. La mayor parte de su producción la ubicamos en este monasterio; en él ha dejado su famosa serie de veintiocho cuadros sobre la vida de la Santa titular, terminados en 1669, según anotan los historiadores Mesa-Gisbert, fueron donados por Doña Isabel de la Presentación Tapia y Padilla. Asimismo se cuentan entre ellos, decorando la iglesia, algunos que representan a las santas vírgenes de la antigüedad y muchos otros que dejan entrever la huella del maestro, ya sea de su pincel o de sus colaboradores en esta gran producción entre los que no podemos dejar de mencionar a su hijo José Espinoza de los Monteros.

Juan de seguro se formó en un taller manierista del primer tercio del siglo XVII, pero en su obra ya se manifiesta preocupación, más que por el alargamiento o sofisticación de las poses, por el naturalismo en el modelado de las figuras, así como por la ornamentación, deteniéndose en orlas de follaje y después en brocateados, preludiando con ello la pintura mestiza del siglo XVIII.

R.E.C.



190. SANTA CASILDA
Anónimo
Pintura Limeña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.84 x 1.06 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.



**ADORACION DE LOS REYES
MAGOS – EPIFANIA**
(Fragmento)

Atribuida a Basilio Santa Cruz
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 1.78 x 1.32 m.
Monasterio de Santa Catalina,
Cusco.

Las pinturas en serie de la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos más representativos del santoral católico, como los Santos fundadores de órdenes religiosas, fueron numerosas a lo largo del Virreinato peruano. Entre los temas relacionados con la vida de Jesús hubo uno que por sí solo pasó a ocupar un lugar importante en la iconografía barroca del siglo XVII: La Epifanía, tema iconográfico, conocido comúnmente como la adoración de los Reyes Magos.

La escuela flamenca del barroco con Rubens a la cabeza juega un papel importante en el desarrollo de la pintura americana. Están documentadas muchas de sus creaciones llevadas a la estampa por equipo de grabadores que él mismo formó, estampas que circularon por Hispanoamérica, sirviendo de fuente de inspiración a tantos pintores coloniales. Los temas más difundidos fueron El Retorno de Egipto, La Doble Trinidad, La Lanzada, La Adoración de los Reyes, etc., como bien lo ha demostrado Stastny en su *Presencia de Rubens en la Pintura Colonial*.

La Adoración de los Reyes que apreciamos, que pertenece al Monasterio de Santa Catalina del Cusco, nos muestra sólo un

fragmento del tema iconográfico, que corresponde a la mitad derecha del lienzo; en él todos los personajes están dirigidos hacia la izquierda. En primer lugar Melchor, del cual sólo se percibe parte del manto y la capa de su figura arrodillada, seguido de Gaspar de pie tres cuartos de espaldas al espectador con llamativo turbante y gran manto rojo sostenido por su paje, hacia la derecha Baltazar en semiperfil con corona y ricas vestiduras enjoyadas, ambos con sus ofrendas en las manos, el incienso y la mirra. La corte de los reyes está integrada por personajes con sombreros emplumados a la moda del siglo XVII y soldados con lanzas. Al fondo gran pilar con marco de cielo y follaje.

La obra corresponde al gusto de la escuela cusqueña de la segunda mitad del siglo XVII. En esta mitad surge la figura de Basilio Santa Cruz Pumacallao con su barroco clasicista triunfante, manifiesto en sus obras donde se hace patente ese gusto por las composiciones escenográficas con rompimientos de gloria y tratamiento ornamental en los vestuarios, sin necesidad de hacer uso de dorado. Basilio dejó una importante producción, sobre todo en la Catedral de Cusco, y de seguro muchos discípulos que aunque no alcanzaron su nivel, que es comparable a cualquier pintor español de la época, desarrollaron un tipo de pintura dentro de sus caracteres ya plenamente barrocos, como la obra que apreciamos.

R.E.C.



LA LANZADA DE LONGINOS

Anónimo

Pintura limeña, S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.32 x 1.66 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

Una de las más célebres composiciones de Rubens sobre la iconografía del Calvario fue esta de la Lanzada de Longinos que pintó hacia 1620 y que se conserva en el Museo de Amberes y al igual que muchas de sus creaciones sirvió de fuente para los grabadores flamencos.

De este tema se realizaron un sinnúmero de grabados, cuyas estampas llegaron a tierras americanas. La más difundida fue la versión de Boetius a Bolswert, hermano de Schelte, y que nos sirve en este caso para realizar el análisis del lienzo de la colección que conserva el Banco de Crédito del Perú en la Casa Goyeneche.

La composición rubeniana, plena de movimiento producida por el uso de las diagonales, los escorzos, efectos de luces que dan corporeidad a las figuras y los distintos planos, es traducida de la estampa por el pintor colonial en una composición frontal, planiforme y con escaso movimiento. En la estampa Cristo y los dos ladrones se presentan en diagonal, en distintos planos, en el lienzo colonial los tres están simétricamente dispuestos frente al espectador. Longinos a caballo, clavando la lanza a Cristo como personaje principal del tema iconográfico, así fue copiado fehacientemente del original. La





192. SAN AGUSTIN

Anónimo

Pintura Limeña, 2da. mitad S. XVII

Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.

Convento de Santo Domingo, Lima.

Virgen y San Juan en el grabado complementan el balance compositivo en la diagonal inferior derecha, mientras que en el lienzo viven el momento junto a la cruz acompañados por las Marías que lloran y la Magdalena que se abraza al madero.

Destaca en el extremo inferior izquierdo una inclusión de nuestro pintor, un enano vestido como soldado romano que mira al espectador mostrándole la escena; bien podría ser un retrato.

R.E.C.

SAN JERONIMO

Anónimo

Pintura limeña

2da. mitad, S. XVII

Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.

Convento de Santo Domingo, Lima.

El desarrollo de la pintura en Lima durante el siglo XVII es un tema que permanece casi ignorado por los especialistas. Con excepción de algunos pocos nombres rescatados gracias a la paciente labor de investigadores como Emilio Harth-Terré, Rubén Vargas Ugarte y Guillermo Lohmann Villena, hace ya varios años, el estudio y conocimiento de la pintura en Lima en esa centuria no ha logrado avances significativos. No obstante, se ha podido determinar con cierta rigurosidad el grado de influencia que las diversas escuelas artísticas de Europa ejercieron sobre la capital del Virreinato peruano y la manera cómo ésta asimiló tales influjos.

La interpretación local de modelos españoles, flamencos o



italianos determinó el carácter ecléctico que algunos autores atribuyen a Lima. Dentro de ese espíritu, pocas obras parecen señalar con fuerza su filiación artística. Tal es el caso de la pintura en cobre con la imagen de San Jerónimo penitente que, al igual que la de San Agustín, decora hoy la cajonería de la sacristía del templo de Santo Domingo de Lima. Ambas pinturas provienen de una misma mano fuertemente influenciada por la corriente italiana y fueron, probablemente, parte de un conjunto de retratos de los cuatro doctores de la Iglesia.

San Jerónimo fue una de las figuras más representadas en el Nuevo Mundo. Su carácter de asceta y penitente, a la vez que hombre de letras, sirvió grandemente a los intereses de la Iglesia contrarreformista y evangelizadora. Su variada iconografía procede del boloñés Giovanni D'Andrea que, en 1348, compiló todos los datos existentes sobre el santo en una obra llamada *Hieronymianus*, publicada por primera vez en 1516. De este texto vienen algunos de sus símbolos más conocidos, tales como la piedra con la que se golpea el pecho y el cráneo, los cuales aluden a su penitencia en el desierto; otros, como el capelo cardinalicio y el león le fueron atribuidos erróneamente. Mientras el primero apareció en su iconografía a fines del siglo XIV propiciado, sobre todo, por la devoción popular que ignoraba que el santo nunca fue cardenal, el segundo, tomado de otro santo anacoreta llamado Gerásimo, fue otorgado a Jerónimo por la Leyenda Dorada, debido a la confusión originada en la similitud de sus nombres.

La composición de este cuadro es totalmente asimétrica y el modelado del cuerpo denota un dibujo enérgico y seguro. La atracción del color es captada, en un primer momento, por el rojo coral de la túnica que contrasta luminosamente con el fondo grisáceo de variados matices. Línea, color y una correcta representación de la carga espiritual del retratado contribuyen a acrecentar su interés estético.

J.M.F.

193. SAN JERONIMO

Anónimo

Pintura limeña, 2da. mitad S. XVII

Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.

Convento de Santo Domingo, Lima.





SAN AGUSTIN

Anónimo.

Pintura limeña

2da. mitad S. XVII

Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo,
Lima.

El uso de un lenguaje basado principalmente en metáforas es uno de los rasgos principales de la retórica mística. Esta, desde sus inicios, empleó tal recurso para expresar los distintos sentimientos del hombre frente al fenómeno religioso. La literatura cristiana, en los escritos de teólogos y pensadores, proporcionó al arte un rico vocabulario alegórico que fue expresado en símbolos formales, los cuales pasaron a convertirse en el repertorio habitual de la iconografía cristiana.

Esto es particularmente claro en el caso de San Agustín, cuyo atributo más frecuente de representación es un corazón en llamas atravesado por flechas. Este signo proviene de un paisaje de las célebres *Confesiones* donde el santo escribe: *Sagittaveras tu cor meum charitate tua* (libro IX, número 2), en evidente alusión a su conversión al catolicismo luego de haber sido largamente adepto a la herejía de los maniqueos. Algunas variantes iconográficas suelen omitir las flechas y otras retratan el corazón en llamas no en la mano del santo sino sobre su pecho.

El presente cuadro es uno de los más importantes que se conserva en la sacristía del templo dominico de Lima. Junto con un San Jerónimo de la misma sacristía con el que guarda una

cercana relación de estilo, parece haber sido parte de una serie de retratos de los cuatro doctores de la Iglesia latina, pintados probablemente en la segunda mitad del siglo XVII.

En esta pequeña pintura en cobre, de fuerte influencia italiana, el retrato del santo se ha logrado en base a un vigoroso dibujo que escribe el cuerpo sedente del personaje en forma de una larga S enfatizada en el volumen de la pierna derecha flexionada. Del mismo modo, el dinamismo cromático obtenido de la combinación del rojo, verde, ocre y blanco contrapesa lo estático de la representación. El santo esta acompañado, además, de otros elementos de su figuración simbólica. La capa pluvial que lleva sobre sus hombros y la mitra sobre una mesa frente a él aluden a su dignidad de obispo; la pluma de escribir que sostiene en mano derecha y los libros hacen referencia a su labor como escritor religioso; asimismo, el triángulo que aparece en la parte superior derecha representa a la Santa Trinidad, inspiradora de sus obras.

J.M.F.

SAN ANTONIO DE PADUA

Anónimo

Pintura limeña

2da. mitad S. XVII

Oleo sobre cobre, 0.64 x 0.52 m.
Convento de Santo Domingo,
Lima.



El aspecto amable y pacífico de la pintura barroca religiosa está determinado por la representación de ciertas imágenes cuyas historias, ficticias o reales, reforzaron la fe popular mediante la práctica de las virtudes cristianas. Tal es el caso de San Antonio, predicador franciscano nacido en la ciudad de Lisboa, Portugal, y adoptado por Padua, en Italia, lugar donde muere a la temprana edad de 36 años luego de haber vivido allí sus últimos dos años. Su leyenda se formó recién en el siglo XV debido a los sermones de San Bernardino de Siena y parte de su iconografía fue creada para que sirviera de ejemplo paralelo a la de San Francisco de Asís, de quien fuera contemporáneo, Antonio fue un santo eminentemente taumaturgo y los episodios de sus milagros tienen correspondencia con las escenas de la vida del Santo de Asís.

Los atributos que le asignan son mayormente de fecha tardía. Uno de los más difundidos, el de la aparición del Niño Jesús, se hizo popular a partir del siglo XVI y fue puesto de moda por el arte de la Contrarreforma, con particular devoción por los pintores españoles e italianos.

Es, precisamente, esta escena la que nos muestra el cuadro que observamos. Trabajado en un evidente claroscuro que enfatiza el drama y busca impresionar los sentidos del espectador, ambas figuras aparecen en una composición triangular donde el santo experimenta un rapto místico frente a la visión del Niño, quien es presentado raramente desnudo y en graciosa pose, acariciándole el rostro. En la parte baja, una vara de azucenas y un libro completan la alegoría.

El tratamiento del desnudo fue poco frecuente en la pintura colonial peruana y estuvo casi siempre referido a las figuras de Adán y Eva. Esta imagen del Niño Jesús constituye una agradable excepción en la que el estudio de los rasgos anatómicos no se opone al fervor místico, por el contrario, lo enfatiza. El colorido es uniforme a base de ocre y grises en variadas gamas con toques de luz acertadamente dispuestos que integran al fiel den-

tro de la escena, transmitiéndole esa suave y profunda religiosidad que las pinturas devocionales del siglo XVII despertaron en la población virreinal.

J.M.F.





ARIES – San José y La Virgen en busca de posada, Lucas 2

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.84 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



CANCER – El hombre que edifica un nuevo granero

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.83 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



LEO – Parábola del Buen Pastor, Juan 10

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



LIBRA – La Higuera Estéril, Lucas 13

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



SCORPIO – Parábola de los viñadores infieles, Mateo 21

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



SAGITARIO – Parábola de los invitados a la boda, Mateo 22

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



CAPRICORNIO – La Parábola del sembrador, Lucas 8

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.85 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



ACUARIO – Huida a Egipto de La Sagrada Familia, Mateo 2

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



PISCIS – La vocación de los Apóstoles, Marcos 1

Diego Quispe Tito
S. XVII (1681)
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.86 m.
Catedral del Cusco, Cusco.



CRISTO CRUCIFICADO

Atribuida a Alonso Cano
S. XVII

Oleo sobre lienzo, 2.20 x 1.30 m.
Tercera Orden Franciscana
Seglar, Lima.

Sobre esta obra no existe ninguna documentación al respecto, tampoco se ha encontrado nada relacionado en trabajos de investigadores peruanos.

Las características principales de este excepcional lienzo nos conducen hacia el pintor granadino Alonso Cano, en cuya obra encontramos un Cristo Crucificado de mucha similitud, ubicado hoy en el Museo del Prado en Madrid. En la composición y dibujo, ambos personajes aparecen clavados en la cruz con los brazos extendidos casi verticales; los dedos de ambas manos encogidos en la misma forma, los clavos redondos, similares en el acabado. Otra de las semejanzas más saltantes la vemos en los brazos cortos en proporción al cuerpo. En cuanto al estilo, ambos son tenebristas, teniendo el Cristo de la Tercera Orden, además, un pequeño horizonte iluminado en el que se percibe arquitectura. El fino colorista que fue Alonso Cano, a quien podemos colocar en lugar intermedio entre Murillo y Zurbarán, tiene predilección por los tonos plateados; ésto es notorio en el paño de pureza de ambos y la suavidad en los tonos del encarne.

Alonso Cano fue también ar-

quitecto, pintor y excelente escultor y, como tal, no pudo sustraerse a la forma y volumen acentuados en sus pinturas. El cuadro de Lima, sin embargo, adolece de las sombras profundas debido a las muchas "limpiezas" a que fue sometido anteriormente en el deseo de conservarlo; veladuras que han desaparecido en alguna proporción.

Alonso Cano nació en Granada en 1601 y murió en la misma ciudad en 1667. Trabajó en Sevilla a órdenes de Francisco Pacheco y fue discípulo de Velásquez. En 1638 se encuentra en la corte de Madrid, donde enriquece más el colorido de su paleta al admirar las colecciones reales. En 1652, nuevamente en Granada, obtiene el título de Racionero de la Catedral.

T.S.M.

ALEGORIA DEL PECADOR

Nicolás de Oliva
S. XVII-XVIII

Oleo y temple sobre lienzo,
3.00 x 1.87 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

El tema de las alegorías fue muy usado en el arte, sobre todo en la etapa barroca. Después del Concilio de Trento veremos como surgen temas alegóricos relacionados con la Eucaristía, con las obras de caridad, con el pecado o con lo efímero de la vida. En la historia de la pintura española encontramos muy buenos ejemplos de las alegorías relacionadas con la muerte, sobre



todo en las obras de Valdés Leal en la Iglesia de la Caridad de Sevilla donde, en base a un programa iconográfico, se trata de hacer reflexionar al cristiano sobre lo efímero de la vida y lo pasajero de las glorias terrenas.

En la pintura colonial peruana el tema de las alegorías relacionadas con el pecado, la muerte y el juicio de Cristo fueron muy populares. Una clara muestra de ello es la que estudiamos, obra del pintor Nicolás de Oliva "El Mudo", lienzo firmado y fechado en 1678, ubicado en el Convento de los Descalzos de Lima. Esta alegoría gira en torno al pecado y al juicio de Cristo: en la zona inferior un personaje recostado en el campo y la figura de la muerte con guadaña en mano a punto de quitarle la vida. En la zona media, de la boca de un dragón emerge un demonio con alas de murciélago, quien da cuenta de sus pecados, y en la zona superior, en rompimiento de gloria, el pecador de rodillas acompañado por su ángel de la guarda se somete al juicio de Cristo Resucitado, con un olivo y una espada, símbolos de la paz y la justicia. La Virgen como intermediaria ruega por el pecador y detiene la mano del Redentor, mientras que hacia la derecha, San Francisco de rodillas acompañado de un ángel con cruz, ofrece un pan a Cristo, símbolo de caridad.

La fuente de inspiración de este pintor de la escuela limeña de la segunda mitad del siglo XVII, indudablemente es una estampa flamenca, de las muchas que circulaban en tierras hispanoamericanas.

En cuanto al tratamiento pictórico, hay una preocupación por la luz, el volumen y el movimiento propios de la fecha en que fue firmado.

R.E.C.



BAUTISMO DE CRISTO

Seguidor de Diego Quispe Tito
S. XVIII

Oleo y temple sobre lienzo,
1.65 x 2.55 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

La representación del Bautismo de Jesús puede considerarse como una escena de su vida y a la vez una exaltación del Sacramento por el cual el ser humano nace a la vida cristiana, adquiere por tanto doble valor en la catequización en tierras americanas.

En la historia de la pintura colonial, al remontarnos al siglo XVI vemos ya este tema iconográfico entre las obras que pintara el hermano jesuita Bernardo Bitti, obra primigenia que serviría como modelo a otros pintores posteriores.

En esta pintura procedente del Convento de los Descalzos de Lima, la escena del bautismo reúne características propias de la escuela cusqueña. El lienzo es apaisado y muestra al centro la figura de Cristo semidesnudo recibiendo el bautismo de San Juan acompañado de sus atributos (banderola y cordero); al lado de Cristo dos ángeles sostienen sus vestiduras y sobre ellos, rompimiento de gloria con Dios Padre y Espíritu Santo rodeados de querubines y ángeles. El marco donde se desarrolla la escena es un paisaje indudablemente tomado de grabado flamenco, paisaje al cual la mano del pintor indígena ha enriquecido con pajarillos y flores, con la ingenuidad propia de la escuela cusqueña. Por ello podemos decir que está próximo al pincel del maestro Diego Quispe Tito quien en su producción hizo uso frecuente de las estampas provenientes de Flandes, recreándolas en el decorativismo e ingenuidad característico de su escuela en el siglo XVII.

R.E.C.



CAMINO AL CALVARIO

Francisco Martínez

S. XVIII (1741)

Oleo sobre lienzo, 2.40 x 2.05 m.
Monasterio de Santa Clara
La Real, Trujillo.

El tema recoge un pasaje del Vía Crucis, cuando Jesús y los ladrones van rumbo al Calvario. La Virgen doliente observa la escena acompañada de San Juan. Otros personajes como los soldados completan la escena.

Esta pintura delata un barroquismo pleno. Por un lado, el autor juega con un plano oscuro y otro claro, separados por una columna emplazada al centro, siendo Jesús el nexo entre ambos.

Otro aspecto a destacar es la abigarrada composición y cantidad de personajes, destacando el jinete y su corcel en bello escorzo. Ambos iluminados con mucho arte, al igual que el soldado con un escudo que se ubica a sus pies. Singular nota merece el niño con el perro, que representa un arrepentimiento en el trazo de las manos.

El resultado positivo en este proceso fue el descubrimiento de la firma del autor. Francisco Martínez, el mismo que permanecía oculto bajo los gruesos y oscuros barnices oxidados. La firma y fecha se encuentran en el ángulo inferior derecho.

R.M.G.

LA VISITACION

Atribuida a Marcos Zapata
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 0.65 x 0.81 m.
Monasterio de Santa Catalina,
Cusco.

Durante el Virreinato la devoción a la Virgen María fue manifiesta en muchos templos y conventos que se levantaron en su honor, monumentos que fueron decorados con esculturas y pinturas que la representaron en sus diversas advocaciones. No existe actualmente ningún monasterio en nuestro territorio que no posea una serie de lienzos con escenas de la vida de la Madre de Cristo, aunque sea incompleta. Estas pinturas en serie fueron más comunes que la representación de algunos de los momentos de su vida en forma individualizada.

La pintura conservada en el Monasterio de Santa Catalina del Cusco debió pertenecer a una serie de lienzos sobre la vida de la Virgen; nos muestra el momento de la llegada de San José y la Virgen a la casa de San Zacarías y Santa Isabel. La Virgen saluda a su prima mientras que San José es recibido por el padre del futuro Juan el Bautista. Detrás de Santa Isabel, llama la atención la figura de una doncella quien de pie en el umbral de la puerta en actitud devota, mira al espectador; cabe suponer que se trate de un posible retrato de la donante de la serie.

El tratamiento pictórico del tema iconográfico nos remite a la escuela cusqueña del siglo XVIII que vive de las herencias de los siglos pasados comprobable en el uso de grabados, sobre todo para los marcos arquitectónicos y paisajísticos de las escenas y ese gusto por los detalles ornamentales manifiesto ya en el siglo XVII en Quispe Tito.



Es así como vemos en este lienzo una arquitectura ajena a nosotros, con arquería sostenida por columnas abalaustradas y un paisaje flamenco plagado de pájaros de vivos colores.

En cuanto al vestuario predominan los rojos y azules y entre ellos es particular la hopalanda de Zacarías íntegramente decorada con flores rojas y con vuelta de armiño.

En el panorama artístico del siglo XVIII cusqueño Marcos Zapata ocupa un lugar preferencial. Fue uno de los más populares, de ello dan fe las múltiples obras que se conocen de su pincel. Lo más significativo de su producción son los cincuenta lienzos de las Letanías Lauretanas de la Catedral de Cusco. Marcos Zapata refleja en su obra el gusto por las figuras de dibujo simple donde predominan los colores rojo y azul y no hay una preocupación por el modelado de los trajes, más le interesa desarrollar esa línea iniciada por Diego Quispe Tito, del gusto por la ornamentación y las escenas anecdóticas y alegóricas. Una muestra de ese diseño simple, pleno de ingenuidad, dulzura y gusto ornamental lo vemos en su Divina Pastora de la Catedral de Cusco y en el Retorno de Egipto de San Pedro de Lima, cuyas figuras son semejantes a la obra que comentamos.

R.E.C.



SAN FRANCISCO RECIBIENDO LOS ESTIGMAS

Atribuida a Marcos Zapata
S. XVIII

Tríptico. Oleo sobre lienzo,
1.12 x 2.40 m.
Monasterio de Santa Catalina,
Cusco.

En la historia de la pintura cusqueña el siglo XVIII representa la etapa de la gran producción en talleres que se comprometen en muchos casos a reali-

zar cantidades enormes de lienzos en tiempos muy cortos.

Muchas obras salieron de los talleres cusqueños en esta época e inundaron el mercado del área andina, en ellas predomina las figuras de dibujo simple sin grandes ambiciones volumétricas, los colores encendidos y el gusto ornamental.

A pesar de esta gran producción en serie de los muchos talleres, surgieron figuras como Marcos Zapata que destacaron en el siglo XVIII dejando una obra considerable y representativa. Es famosa su serie sobre las Letanías Lauretanas de la Catedral realizada en 1745, inspirada en la serie grabada "Eulogia Mariana" de C.B. Shaeffler descubierta por Santiago Sebastián; los lienzos que hizo para la iglesia de la Compañía de Cusco, como aquel grande en el testero con la Virgen protegiendo a la Compañía de Jesús, firmado en 1762, a los que se suman muchos otros en varios conventos cusqueños; inclusive tiene una serie de la vida de San Francisco en el convento de las Capuchinas de Santiago de Chile firmada en 1748.

En esta pintura vemos que se han juntado tres escenas en un mismo lienzo, pero no son escenas sucesivas ni narrativas, no nos cuentan una historia, se trata de una alegoría relacionada con la vida y la muerte eterna. Ocupa el centro la figura de San Miguel Arcángel con su traje de general de las huestes celestiales, arrojando a los condenados a las fauces del dragón. A la izquierda Santo Domingo de rodillas, acompañado por dos ángeles, recibe la leche materna de uno de los pechos de la Virgen, mientras que el niño Jesús bebe del otro; tema iconográfico también usado en otras órdenes religiosas como la mercedaria. Hacia la derecha la tercera escena nos muestra a San Francisco de Asís asistido por dos ángeles en el momento que recibe los estigmas de Cristo Seráfico. El lienzo está dominado por el rompimiento de gloria donde aparecen la Virgen, San Miguel y Cristo y apenas deja ver en la zona inferior un paisaje con los atributos

de los Santos, el perro con antorcha y la calavera.

La intervención de estos Santos en el ruego por el mundo es una iconografía común en los conventos de ambas órdenes religiosas hermanadas en la historia, en este caso ambos reciben, por una parte el amor de la Virgen, de la Madre de los cristianos a través del símbolo de la lactancia y por otra las heridas del propio Jesucristo que se impregnan en las manos, pies y costado de San Francisco; considerado como un segundo Cristo por su vida tan cercana a sus enseñanzas. Ambos privilegiados por la divinidad reciben su gracia directamente de su cuerpo como símbolo de salvación, porque aquellos que no lo hicieran serán condenados por San Miguel al infierno. Temas iconográficos comunes dentro de la evangelización americana y que como rezagos contrarreformistas se mantiene aún en el siglo XVIII.

El tratamiento pictórico de este lienzo nos acerca al pintor Marcos Zapata, por su gusto en las representaciones alegóricas, el dibujo y las agradables tonalidades donde predominan los rojos y azules.

R.E.C.



CRISTO DE LOS TEMBLORES

Anónimo

Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.68 x 1.28 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

195. CRISTO DE LOS TEMBLORES

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVII
Oleo sobre lienzo, 1.68 x 1.28 m.
Banco de Crédito del Perú, Lima.



Al igual que muchas de las representaciones pictóricas de la Virgen, derivadas en su mayoría de imágenes de altar, esta representación tiene su origen en una imagen de Cristo crucificado que data del Siglo XVI y que según la tradición fue regalada por el emperador Carlos V a la ciudad de Cusco. Por su estilo este origen se hace dudoso, su aspecto nos hace pensar más en una talla americana que en una europea. El Cristo está clavado en la cruz con tres clavos, dos en las manos y uno en los pies cruzados, el sudario se ha convertido en un faldellín de encaje que le llega hasta las rodillas. Aparece siempre sobre fondo oscuro, en su altar con cuatro cirios ardiendo a los costados, que alternan con jarrones llenos de flores artificiales.

R.E.C.

ALEGORIA EUCARISTICA "ALMA PRESA DEL AMOR DIVINO"

Anónimo

Escuela cusqueña, S. XVIII.
Oleo sobre lienzo, 2.00 x 1.40 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

La sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada en 1563, tuvo una importancia decisiva para el arte contrarreformista en la que se exhortó a expresar por medio de imágenes y pinturas los dogmas y verdades de la fe.

Una de las aportaciones importantes en este campo consti-



tuyó la publicación de la *Psalmodia Eucaristica* del mercedario Melchor Prieto publicada en 1622 con 14 estampas que sirvieron de modelo a nuestros pintores, un claro ejemplo lo tenemos en el tema de la "Presa Mística" tan popular en el arte cusqueño.

De mayor importancia aún fue el aporte de Rubens en su Apoteosis Eucarísticas, serie realizada para el Convento de los Descalzos Reales de Madrid por encargo de la Gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia. La serie fue grabada y dichas láminas cruzaron el Atlántico a tierras americanas alcanzando gran popularidad, sobre todo el tema de los Carros Triunfantes y la Adoración de la Eucaristía que guarda relación con nuestro lienzo.

En este caso la eucaristía, centro de la composición rodeada por querubines y ángeles, en la zona superior la Trinidad y en la inferior en tema iconográfico poco común en la pintura virreinal, el alma en la figura de una niña vestida de túnica blanca, encadenada del cuello a la custodia y flanqueada por San José y la Virgen quienes también sujetan cadenas que salen de su cuello. En sí el tema es el "Alma cristiana presa del Amor Divino" que en este caso está representado por la custodia. San José y la Virgen actúan como intermediarios con el mundo terreno donde el alma acepta complacida esa prisión, rodeada de corderos símbolo del rebaño de la Iglesia.

R.E.C.



VIRGEN DE COCHARCAS

Anónimo

Escuela Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.72 x 1.42 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

Advocación de la Virgen típicamente andina que al igual que muchas otras es bautizada con el nombre del pueblo o ciudad donde se le venera, sustituyendo ésta a su advocación original. En este caso es una Virgen Candelaria venerada en Cocharcas.

Según nos relata Fernando Montesinos en su libro *Anales del Perú*, un indio, Sebastián Quimichi, en 1598 compró al escultor Tito Yupanqui una Virgen de la Candelaria, copia de la que realizara para Copacabana, una de las primeras imágenes americanas.

Cuenta la historia que la virgen fue llevada en procesión desde Copacabana a Cocharcas, travesía plagada de anécdotas que sentó las bases para su representación iconográfica. Es así como vemos a la Virgen bajo palio en traje típico del Siglo XVIII, de composición triangular con sartas de perlas, lleva al Niño en un brazo y en la mano derecha la consabida candela. El anda domina todo el lienzo y le sirve de fondo paisaje con figuras diminutas donde se relata todo tipo de anécdotas producidas durante su trayectoria.

La composición es de rai-gambre popular, la escala mayor de la Divinidad está bien diferenciada y enraizada a su vez en el campo terreno que domina casi todo el lienzo, quedando re-

ducido el cielo a un mínimo espacio superior.

R.E.C.

LA VIRGEN DE BELEN

Anónimo

Escuela Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 2.14 x 1.58 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

Su advocación se remonta a la segunda mitad del Siglo XVII y está relacionada íntimamente con el gran mecenas cusqueño, Obispo D. Manuel de Mollinedo y Angulo.

El lienzo que sirve de cabeza de serie de sus múltiples representaciones lo encontramos en la Catedral de Cusco, lienzo de considerables dimensiones que la representa en su altar acompañada por el Obispo en mención y por una leyenda que en síntesis nos relata su historia: estando dos pescadores del pueblo de San Miguel, llamado vulgarmente Piti-Piti, en su faena diaria, vieron flotando una imagen con un sobrescrito que decía "Imagen de Nuestra Señora de Belén para la ciudad de Cusco". Dicho suceso llegó a los oídos del Obispo y del Virrey, quienes después de investigar lo ocurrido decidieron remitir la imagen al Cusco. En esta ciudad se echaron suertes por disposición del Obispo para saber cual templo debía elegirse para su veneración; le tocó en suerte a la Parroquia de los Reyes, iglesia que pertenecía antiguamente al Convento de recogimiento de mestizas y que se había destrui-



do en el terremoto de 1650, reconstruyéndose bajo la protección de Mollinedo.

Su representación iconográfica responde a una Virgen ricamente vestida con traje de composición triangular decorado con flores y sartas de perlas; entre sus brazos sostiene al Niño arropado a la moda de la época, igualmente con traje triangular que lo cubre desde la cabeza. Como la mayor parte de las Virgenes cusqueñas sus rasgos son indígenas y sus cabellos abundantes, aderezada con anillos, pendientes y coronas.

R.E.C.

PIEDAD

Anónimo

Pintura Limeña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.30 x 0.88 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

Desde un punto de vista estrictamente iconográfico, el tema de la Piedad deriva del de las *Lamentaciones sobre el Cuerpo de Cristo*, el cual, según Louis Réau, fue inspirado por los místicos europeos del siglo XII y difundido al amparo de la tradición popular del lamento funerario. Constituye uno de los pasos que forman el ciclo narrativo de la tetralogía luctuosa de Cristo y se ubica entre el momento que éste es bajado de la cruz y el de su enterramiento.

La Piedad, es decir, las representaciones de Jesús muerto sostenido por una Virgen do-



196. ALEGORIA EUCARISTICA "ALMA PRESA DEL AMOR DIVINO"

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 2.00 x 1.40 m.
Banco de Crédito del Perú, Lima.



liente, corresponde a una fecha más bien tardía en el arte cristiano occidental. Nace durante el Renacimiento pero es en la pintura del siglo XVII, especialmente la italiana y la flamenca, donde alcanzará su mayor expresión.

El cuadro que tenemos aquí responde a la tipología indicada y fue pintado probablemente a mediados del siglo XVIII, así lo dicen sus características de dibujo y color, similares a otros cuadros documentados que conocemos. A pesar de que por esta época la mayoría de los pintores locales había abandonado ya el empleo de figuras geométricas en sus creaciones, este lienzo presenta todavía una rigurosa forma triangular en la disposición de los personajes que integran la escenā, arcaísmo que podría explicarse tal vez por el hecho de estar relacionado con una estampa grabada que le sirvió del modelo.

El influjo flamenco es fácilmente perceptible en toda la obra, la cual tiene a Cristo y María en primer plano y, en el plano siguiente, a San Juan Evangelista semi arrodillado frente a una cruz sostenida por un ángel de alas desplegadas. Con el propósito de enfatizar el contenido dramático del conjunto y como una herencia de las filacterias en la pintura medieval, cada personaje luce una leyenda latina a la altura de su boca tomada de escrituras sacras que aluden a la muerte y a la futilidad de la vida.

El color es otro factor que contribuye grandemente a aumentar la tensión psicológica de los protagonistas. A base de variados matices de azul y gris, los tonos cálidos están limitados a una porción del paisaje de fondo en el lado inferior derecho y al manto de San Juan cuyo rojo intenso, situado en el centro del lienzo, es el punto principal de interés cromático.

J.M.F.



ESCUDO DE LA ORDEN
BETLEMITA

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.



PADRE BARTOLOME
DE LA CRUZ
Segundo Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.



PEDRO DE SAN JOSE
Fundador de La Orden
Betlemita

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.



PADRE JOSE DE
SAN FRANCISCO
Tercer Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.



PADRE RODRIGO DE
LA CRUZ
Primer Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.



PADRE TOMAS DE
SAN CIPRIANO
Cuarto Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental
de Belén, Cajamarca.

197. VIRGEN DE BELEN

Anónimo

Escuela Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 2.14 x 1.58 m.
Banco de Crédito del Perú, Lima.





PADRE ANTONIO DEL ROSARIO
Quinto Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén, Cajamarca.



PADRE JOSE DE LA CRUZ
Sexto Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén, Cajamarca.



PADRE JAVIER DE SANTA TERESA
Sétimo Prefecto de la O.B.

Joseph de Páez
S. XVIII (1768)
Escuela mexicana
Oleo sobre lienzo, 0.82 x 0.65 m.
Conjunto Monumental de Belén, Cajamarca.



MUERTE DE SAN JOSE

Javier Cortés
S. XVIII (1778)
Oleo sobre lienzo, 2.54 x 2.05 m.
Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima.

El tema del tránsito a la muerte es conocido en la pintura virreinal a partir de la segunda mitad del S. XVII, "a causa de la inquietud espiritual y filosófica expresada en libros de teología y filosofía cristianas que abundan en el medio".

Un tema de mucha difusión entre las familias del Cusco es "El arte del buen morir". El Hermano Bernardo Bitti pintó en una capilla de la Iglesia de la Compañía del Cusco "Las Pos-trimerías"; queda así demostrado el interés por el tema y la marcada influencia recibida por Javier Cortés, pintor quiteño, quien dirigió en Lima la Academia de Dibujo, creada por el Virrey Abascal en el S. XVIII.

Esta pintura está planteada en un diseño y colorido plenamente manierista; debe estar tomada de un patrón de Bernardo Bitti con formas acartonadas de estilo rococó de la época; sólo así podemos entender una expresión manierista hacia fines del siglo XVIII.

La composición se desarrolla con un dibujo suelto, alrededor del lecho de muerte de San José, quien es sostenido por Jesús que le señala al Padre Eterno asistiéndolo en el trance; a su lado, la Virgen María en piadosa actitud; completan la escena varios ángeles, uno de ellos por-

tando la azucena; al pie del lecho una caja con humildes herramientas de carpintería. Todo el acontecimiento sucede en la Gloria, sostenida en una plataforma con redondez de inspiración rococó.

Esta pintura está firmada: "CORTES PINXIBA, 78" y se encuentra en la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana de Lima. La Leyenda escrita en el lecho de San José, con los mismos caracteres de la firma de Cortés dice: "ESTE CUADRO CORRESPONDE A LA STA/CASA DE EJERCICIOS DE MI P. SN. FRANCO, Y A MI FALLECIMIENTO IRA A DTHA, STA, CASA".

T.S.M.

SANTA CECILIA

Pedro Díaz
S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 2.06 x 1.59 m.
Convento de La Merced, Lima.

La pintura limeña del siglo XVIII surge con el legado de influencias de los dos siglos precedentes a los que se viene a sumar la moda francesa proveniente del gusto de la nueva dinastía que subirá al trono español al iniciarse el siglo: Los Borbones. Entre los maestros más representativos de este siglo se cuentan Cristóbal de Aguilar, Cristóbal Lozano, Julián Jayo y Fray Miguel Adame, a los que se suma a finales de siglo el nombre de Pedro Díaz, pintor que desarrollará su arte hasta entrado el siglo XIX.

Pedro Díaz nos ha dejado muestra de su producción artística en los lienzos que se conservan en el Museo Nacional de Historia, una Santa Rosa y un San Francisco Solano así como retratos de los Virreyes O'Higgins y Avilés. Al parecer su producción no se circunscribió a Lima ya que hemos localizado un retrato firmado de Don Juan José Priego y Caro, Obispo de Arequipa, en la Iglesia de Santo Domingo de dicha ciudad, con las características típicas de los retratos del siglo XVIII.

En Lima, en la Iglesia de la Merced se encuentra su Santa Cecilia, decorando un ambiente en pareja con el Rey David tocando el arpa, otro lienzo del artista, hermanados por la relación con la música.



Santa Cecilia es considerada la patrona de la música por cuanto sus "actas" cuentan que el día de su matrimonio en tanto que los músicos tocaban, ella alababa a Dios. Recién a fines de la Edad Media, debido a ello, empezó a representarse tocando el órgano y cantando.

Díaz representó a la Santa elegantemente ataviada con joyas y ricos vestidos a la moda de su siglo, sentada en un sillón rococó tocando el órgano, también decorado con elementos de rocalla. En el pentagrama se lee su firma.

Gracias a la restauración se ha recuperado en la zona inferior, parte de una leyenda donde se lee: "Se refaccionó este Órgano Siendo Comendador...", lo que nos permite asegurar que el lienzo es conmemorativo de la refacción del órgano mercedario.

Tanto esta pintura como la del Rey David reflejan el pincel de un pintor destacado en el panorama de la Lima de fines del siglo XVIII, cuando en las diferentes expresiones artísticas se hacía uso de elementos del rococó.

R.E.C.



198. VIRGEN INMACULADA
SOBRE EL MUNDO

Anónimo
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.86 x 0.96 m.
Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.



**VIRGEN INMACULADA
SOBRE EL MUNDO**

Manuel Oquendo
S. XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.86 x 0.96 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

Esta Inmaculada constituye valioso aporte para el conocimiento de la obra de Manuel Oquendo —de quien se conoce poco sobre su producción artística— pintor boliviano que según anota Mesa y Gisbert llegó a ser Director de una academia de Arte de 1790 a 1796, en Mojos (actualmente zona del Beni, Bolivia), trasladándose posteriormente a La Plata. La única obra firmada conocida hasta hace poco, “El éxtasis de Santa Teresa”, se encuentra en el Convento de los Carmelitas en Potosí-Bolivia. Como todas las Inmaculadas conocidas, ésta del Monasterio de Santa Rosa de Santa María tiene su origen en Murillo, debiendo destacarse en este caso las características neoclásicas que Oquendo le imprime al tema. Se ignora cómo y en qué fecha llegó este cuadro al Monasterio de Lima; aunque es de suponer que haya sido el obsequio de algún fiel católico devoto de nuestra Santa, como agradecimiento por Gracias recibidas.

La Virgen aparece de pie sobre el mundo, muy esbelta y suavemente contorsionada, con las manos en piadosa actitud; la cabeza directamente hacia la izquierda y con la mirada elevada. Viste túnica blanca con pliegues de remarcada caída, manto azul desde el brazo derecho, apenas envolviéndola; en la parte superior, la paloma del Espíritu Santo y algunos querubines sobre nubes a media altura de la composición y dos angelitos semi-desnudos, uno a cada lado sosteniendo cintas blancas a manera de pendones. En la parte inferior, delante del mundo, hay otro ángel de cuerpo entero llevando igualmente una cinta blanca. Antes de la limpieza, estas tres cintas dejaban ver: *Tota pulcra es María*, frase muy afín al tema; sin embargo al efectuar la restauración, hemos encontrado tres palabras en cada una de las cintas, que en latín dice *Potuit, Decuit y Fecit*, las

mismas que definen el dogma de la Inmaculada Concepción tal como San Anselmo lo proclamara. *Potuit* significa Pudo: el poder de Dios es infinito, puede todo a menos que haya contradicción. *Decuit* es Convenia: para honor de Dios, de Cristo, de María y de la Humanidad. *Fecit*: Lo hizo.

En cuanto al fondo, observamos un movido cielo con el horizonte que se dibuja en la parte baja; al lado derecho, un paisaje marino con un faro; sobre el opuesto, un pastor con dos bueyes y en primer plano la orilla.

En esta parte Oquendo hace gala de precisión y fino trazo en figuras que son casi miniatura.

Muy al borde del lienzo, aparece una cinta blanca desplegada casi de extremo a extremo que dice: *Mater Inmaculada ora Pro Nobis*. En el lado derecho de esta frase, casi en el doblez de la cinta está la firma que asegura la autoría de esta pintura.

T.S.M.



199. ARCANGEL URIEL
Anónimo
Pintura Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.57 x 1.12 m.
Museo de Arte, Lima.



MILAGRO DEL NIÑO DIOS EN ETEN

Anónimo

Pintura peruana de la zona norte, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.93 x 1.19 m.
Convento de los Descalzos,
Lima.

En contraposición a la Reforma protestante que atacó a los sacramentos, la Iglesia Católica a través de la Contrarreforma los exaltó. El Concilio de Trento órgano máximo de la restauración católica se llevó a cabo de 1545 a 1563, en él se organizó definitivamente la teología dogmática y moral de la Iglesia Romana; en su sesión 25 celebrada en 1563 se exhortó a representar por medio de imágenes y pinturas aquellos dogmas y verdades de la fe en una forma asequible al pueblo, es así como surgen las series grabadas o pictóricas que se dedican al dogma de la Eucaristía como principal concepto de la fe católica.

Como bien anota Santiago Sebastián, en este campo juega un papel importante la aportación española del mercedario Melchor Prieto, quien fuera vicario general del Perú y nos dejara su *Psalmódia Eucharistica*, publicada en 1622 e ilustrada con catorce estampas que presentan visualmente el misterio de la Eucaristía a través del Oficio del *Corpus Christi*, varias de ellas sirvieron de modelo a los pintores hispanoamericanos. A esta exaltación visual de la Eucaristía se suma la realizada por Rubens, el artista más característico de la contrarreforma, para

el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: La Apoteosis Eucarística.

En la pintura colonial encontramos muchos buenos ejemplos de la preocupación del clero por exaltar este dogma de la Iglesia Católica, la mayoría de ellos inspirados en estampas europeas. Cabe destacar por ello la representación de un hecho que exalta el dogma, el milagro ocurrido en la Iglesia de Eten en Chichayo donde el Niño Jesús apareció en tres oportunidades en la hostia consagrada, ante la admiración de todos los presentes.

El lienzo que nos ocupa, pertenece al Convento de los Descalzos de Lima, representa el hecho a través de la retina de un pintor, de seguro local. El tratamiento es arcaizante de rai-gambre medieval en cuanto al canon de la figuras, el altar de la iglesia ricamente decorado en seda y oro, presenta a las tres custodias de gran tamaño donde se verifica el milagro, las flanquean candelabros con cirios encendidos y jarrones con flores. Delante de la mesa del altar el sacerdote que oficia la misa, un sacristán con sahumero, dos frailes franciscanos y en escala mucho menor dos acólitos. Al centro, escalinata con donante de rodillas, vestido a la moda de la segunda mitad del siglo XVII y a ambos lados, separados, grupo de hombres y de mujeres del pueblo ataviados a la moda de la época.

Este lienzo es importante en el panorama de nuestra pintura colonial por su tema iconográfico particular surgido de la fe del pueblo norteño, así como también por su aspecto documental al mostrarnos la costumbre de la época de colocar a los hombres a un lado del templo y a las mujeres en el opuesto. Al valor iconográfico y documental tenemos que sumar el aspecto formal que refleja el pincel de un pintor de la zona, de seguro de la segunda mitad del siglo XVII.

R.E.C.

200. ARCANGEL MIGUEL CON SANTA CATALINA DE SIENA

Anónimo

Pintura Cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.44 x 0.99 m.
Museo Nacional de Historia, Lima.





ARCANGEL ARCABUCERO

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 0.90 x 0.80 m.
Museo Nacional de Historia,
Lima.



ARCANGEL MIGUEL

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.43 x 1.00 m.
Museo Nacional de Historia,
Lima.

ELIEL – ARCANGEL
ARCABUCERO

Anónimo.
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.69 x 1.08 m.
Museo de Arte, Lima.



ARCANGEL

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.87 x 1.06 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.



ARCANGEL URIEL

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.48 x 1.00 m.
Museo Nacional de Historia,
Lima.



ARCANGEL MIGUEL
CON SANTA CATALINA
DE SIENA

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.44 x 0.99 m.
Museo Nacional de Historia,
Lima.

ARCANGEL URIEL

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.57 x 1.12 m.
Museo de Arte, Lima.



ARCANGEL GABRIEL

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.00 m.
Museo Nacional de Historia,
Lima.



**SAGRADA FAMILIA CON
LA FAMILIA DE LA VIRGEN
Y SANTA ROSA**

Anónimo

Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.32 x 1.80 m.
Banco de Crédito del Perú,
Lima.

Uno de los rasgos más característicos de la pintura cusqueña



durante el siglo XVIII es el poco respeto que tuvo por las reglas iconográficas establecidas que, como sabemos, determinaban formas estrictas y rigurosas en la representación tanto en figuras aisladas como de escenas sacras. Las transformaciones iconográficas que apreciamos en el arte del mundo andino parecen estar en relación directa con una clientela devota, gradualmente preponderante, que terminó por imponer sus exigencias pías y decorativas en un mercado artístico casi monopolizado por la producción de los talleres cusqueños. De esta manera, se dieron mil y una combinaciones de diversos temas, a veces, más de dos, sobre una misma superficie y se trastocó el significado de

ciertos símbolos al ser adjudicados a imágenes ajenas a ellos. Estos trabajos escapan a cualquier clasificación eurocentrista que se pretenda pues expresan con un lenguaje propio y un colorido brillante una realidad y un sentimiento que son igualmente suyos. Grandes sectores de la sociedad andina colonial encontraron en ellos un medio de canalizar su fe y, al mismo tiempo, de satisfacer sus necesidades estéticas.

Al avanzar el siglo la demanda por este tipo de obras creció y creció también el número de variantes que nuestra pintura ofreció en relación a los tipos originales, hasta el punto de producirse un rompimiento con los

modelos europeizantes defendidos por el arte oficial, lo cual llevó a la aparición de una nueva pintura, ordenada y compuesta bajo patrones diferentes que representó el espíritu y el sentir místico de la masa indígena, su principal cultura.

Un lienzo que ilustra los comentarios anteriores es de la colección del Banco de Crédito del Perú. La composición es un tanto abigarrada hacia el lado derecho aunque los personajes se encuentran en distintos planos de ubicación perfectamente dispuestos. Así, vemos a San Juanito; a Santa Rosa de Lima arrodillada frente al grupo formado por la Virgen; a Santa Ana y el Niño dormido en brazos de ésta;



detrás, San Joaquín, padre de la Virgen, sobre un fondo de paisaje. Hacia el lado izquierdo, dos ángeles preparan la cuna donde el Niño será colocado y junto a ella un arcángel sostiene un cesto con rosas. En un plano secundario, San José aparece de medio cuerpo junto a un jardín cercado que el autor nos presenta en perspectiva. El fondo central está ocupado por un árbol junto al cual dos ángeles sostienen una corona. Ropas, aureolas y corona se cubren con pan de oro, distintivo del afán ornamental del artífice cusqueño y que al finalizar el siglo XVIII se había convertido ya en un prototipo decorativo. La luz distribuida uniformemente sobre el lienzo es el elemento unificador de la composición cuya combinación de colores cálidos enriquecen la retina del observador.

J.M.F.

LA SANTISIMA TRINIDAD

José Bermejo
S. XVIII (1792)

Oleo sobre lienzo, 3.00 x 2.10 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

Muchas veces en el trabajo de restauración encontramos gratas sorpresas al develar o encontrar firmas en los lienzos que están en proceso. Luego de realizar consultas y efectuar rigurosos estudios de investigación, hemos tenido el privilegio de dar a conocer estos descubrimientos que permiten enriquecer nuestro patrimonio histórico y artístico. Es lo que ha sucedido con la Santísima Trinidad, cuadro en el que ubicamos en la parte inferior del reverso, con grandes caracteres que abarcan casi todo el ancho del lienzo el nombre y la rúbrica del autor: "José Bermejo Fecit, se acabó el

30 de Agosto de 1792". Este pintor, natural de Trujillo, conforma juntamente con Cristóbal de Aguilar, Julián Jayo, Cristóbal Lozano, Pedro Díaz, José del Pozo y otros, la que podríamos llamar la pintura limeña del siglo XVIII. De cada uno de ellos se conocen obras importantes y de gran calidad. Bermejo fue uno de los pintores más representativos de esa época; debió ser importante porque se autotitulaba "Maestro Mayor del Arte de la Pintura", título concedido por el Virrey Don Gil de Taboada y Lemos.

El tema de la Santísima Trinidad lo desarrolla el artista en una composición barroca muy dinámica, con círculo dominante en el centro del cuadro, que es sostenido y equilibrado por líneas rectas cruzadas, formando una equis hacia los cuatro ángulos del cuadro.

Rodeando al círculo, el Padre Eterno, de hermosa faz senil con prolongada barba blanca, en actitud de dar gracia; a su lado, de perfil, Cristo con el torso desnudo envuelto en un movido manto rojo sostiene en alto el símbolo de su pasión. Entre am-



bos protegen al gran círculo central, que representa al mundo. En la parte superior la paloma del Espíritu Santo y, suspendidos entre nubes hay varios ángeles y querubines entre los que destaca uno turiferario casi desnudo, pintado en movimiento con mucha gracia.

La pintura pertenece a la segunda mitad del S. XVIII; por lo tanto es plenamente barroca. Sin embargo, por su gama pictórica con un predominio de tonos suaves y brillantes, y las expresiones y gestos de los personajes —el Padre Eterno— podría incluirse dentro del estilo manierista.

Se encontraba sobre la pared del pasaje del claustro principal al huerto del Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, al parecer, desde la época en que fue realizado por su autor, lo que motivó su deterioro patente en el pronunciado craquelado y pérdida de la capa pictórica en gran porcentaje, además del soporte, que estaba casi destruido. El cuadro está realizado sobre una pintura o boceto que, igualmente, ha sufrido daños. En el afán de conservarlos se le aplicaron desde barnices para madera hasta aceites y otros que le produjeron abrasión, craqueladuras y desprendimientos. Por la fecha de la firma podemos deducir que fue especialmente pintado por encargo para este monasterio, pues alude al 30 de agosto, día conmemorativo de Santa Rosa de Lima.

Otras obras de Bermejo son algunos de los cuadros que exornan el claustro principal del convento de la Merced, con temas de la vida del Fundador San Pedro Nolasco, serie de pinturas realizadas conjuntamente con Julián Jayo, en 1786. Según el investigador de arte, arquitecto Emilio Harth Terré, en tiempos del Virrey Manuel Guirior, Bermejo pintó unos paisajes chinoscos en los muros del gabinete de la Marquesa, en su palacio (1777).

T.S.M.



ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA ROSA DE LIMA

Vicente Albán
S. XVIII (1795)
Oleo sobre lienzo,
2.00 x 5.56 m. (neto)
Capilla del Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

La pintura que nos ocupa firmada por Vicente Albán en 1795, fue enviada a Lima para ser colocada en la parte alta del muro interior de la Capilla del Monasterio de Santa Rosa de Santa María; justamente donde termina la bóveda. Es un óleo sobre lienzo de cáñamo de varias piezas, en forma de medio arco que coincide con la ventana oval sobre la puerta de entrada.

Santa Rosa, patrona del Perú y América, era venerada por igual en todo el Continente y el Monasterio que lleva su nombre debió mantener una relación muy importante con Quito; por ello no es extraño que los fieles enviaran presentes para la casa donde vivió y falleció la santa limeña. En este caso se trata de una pintura del artista quiteño más representativo de ese momento, de quien se conoce muy poco sobre su vida, no así su múltiple producción en la que trató con gran calidad temas históricos, religiosos y costumbristas, así como retratos. La serie de personajes típicos del Ecuador que se encuentra en el Museo de América de Madrid y en la que describe a los principales personajes de Quito y de la selva ecuatoriana, destaca por su importancia.

El cuadro que comentamos se desarrolla en dos escenas: En una de ellas aparece la Santa dejando caer rosas, que en el aire forman un círculo con una cruz en el centro; su hermano Fernando que viste ropa española de la época asiste sorprendido. La escena opuesta es de mejor calidad artística: Jesús se detie-

ne en su camino y entrega a nuestra Santa una rosa; de sus labios salen las palabras escritas al revés "tú eres esta rosa, de ella tomo yo por mi cuenta de las demás dispón tú como quieras". En la parte inferior del cuadro, en fondo negro, está escrita la descripción de la escena y en la parte interior con letras blancas la firma del artista.

La composición del cuadro es simple, existiendo entre ambas escenas un equilibrio simétrico, el dibujo carece de perspectiva.

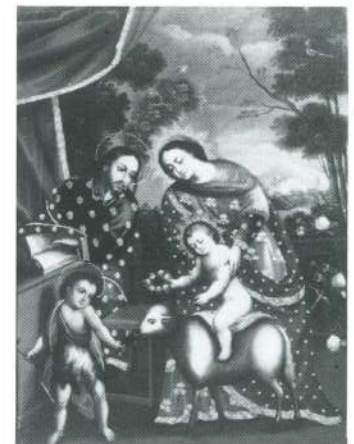
T.S.M.

SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO

Anónimo
Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 1.41 x 1.06 m.
Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima.

Se trata de una versión del hogar de Nazareth interpretada por un artista cusqueño en la primera mitad del siglo XVIII. Representa a San Juanito guiando un cordero sobre el cual está montado el Niño Jesús que porta en la mano derecha una corona de rosas, y es sostenido por la Virgen María, mientras San José interrumpe su lectura para observar la escena. Como es usual en muchos cuadros cusqueños, el paisaje de fondo está alegrado por pajarillos y flores.

La pintura, cuya temática tiene origen en grabados europeos, es de carácter popular con claros acentos mestizos y el te-



ma está tratado para satisfacer el sentimiento de la sociedad de entonces. Muchos son los cuadros en la pintura cusqueña con escenas ingenuas y amables de pasajes de la vida de Jesús Niño, de la Virgen y de los Santos. En todos ellos se pone en evidencia el aporte indígena; surge el espíritu ancestral en el dibujo plano y en la ausencia de perspectiva, en los colores intensos y en la decoración exuberante con el sobredorado en coronas, aureolas, ropajes...

Resulta difícil establecer la autoría de esta obra; pertenece a la escuela cusqueña que formaron anónimos artistas peruanos durante el siglo XVIII.

T.S.M.

SAGRADA FAMILIA CENANDO

Anónimo

Escuela cusqueña, S. XVIII
Oleo sobre lienzo, 0.98 x 0.58 m.
Monasterio de Santa Rosa
de Santa María, Lima.

La iconografía de la Sagrada Familia tuvo una enorme difusión después del Concilio de Trento. San José, la Virgen y el Niño son representados en relaciones de amor filial con la intención de emocionar al mostrarlos en sus faenas diarias o en escenas de la vida cotidiana.

En el lienzo que contemplamos la Sagrada Familia aparece como una familia común, cenando alrededor de una mesa circular cubierta con mantel blanco. La Virgen sentada a la izquierda observa como San José, de pie a la derecha ofrece un copón de



vino al Niño Jesús, sentado al centro en un sillón frailer. La escena se desarrolla bajo glorietta con enredadera de flores y tiene por fondo un paisaje de influencia flamenca.

Esta escena de la vida cotidiana adquiere carácter sagrado sólo por el pequeño resplandor que rodea la cabeza de Jesús y por el significado simbólico que encierra el ofrecimiento de la copa de vino, lo que podría tomarse como una prefiguración de la eucaristía, instaurada por Jesucristo en la Última Cena.

El tratamiento pictórico nos remite a un pincel de la escuela cusqueña por la manera como se representa a los personajes y por ese gusto ornamental al enmarcarlos en un arco de flores con fondo de paisaje flamenco.

R.E.C.



SAN JERONIMO

Anónimo

Pintura Limeña, S. XIX
Oleo sobre lienzo, 2.25 x 1.38 m.
Iglesia de Santo Domingo, Lima

San Jerónimo, padre y doctor de la Iglesia Católica, del siglo IV-V encargado de traducir la Biblia al latín en la versión bautizada como la *Vulgata*.

Este santo, al lado de San Sebastián, quizás es uno de los más populares en la historia de la pintura donde se le representa generalmente en dos versiones; una de ellas nos muestra al santo vestido con traje cardenalicio llevando en las manos la *Vulgata* y acompañado por uno de sus atributos: La trompeta del juicio. La otra versión es como ermitaño, penitente, semidesnudo, de rodillas ante un crucifijo, golpeándose el pecho con una piedra y acompañado generalmente por un león.

En el Convento de Santo Domingo de Lima lo vemos representado en esta segunda versión a la que sirve de marco un paisaje campestre, además de un papagayo con pequeña cartela donde se lee *Speculum Penitentia* y en la parte inferior el retrato de un donante.

Los historiadores José de Mesa, Teresa Gisbert y Jorge Bernales Ballesteros, quienes tienen monografías sobre el pintor Mateo Pérez de Alesio, consideran esta obra de la iglesia

dominica como del pincel del maestro italiano. En ambos escritos citan como fuente la crónica de Lizárraga y el contrato de 1592 realizado entre Juana de Aliaga, nieta del conquistador Jerónimo de Aliaga y Alesio, por el cual doña Juana encarga a Alesio la ejecución de un retablo de pinturas para la capilla de su abuelo en el templo de Santo Domingo. En este retablo iría una Inmaculada Concepción, un San Jerónimo penitente y otros lienzos hoy desaparecidos. Según ellos lo único que queda de dicho retablo es el San Jerónimo con el retrato del conquistador Jerónimo de Aliaga en el ángulo inferior izquierdo.

Aparte de los documentos que les sirven de base a los historiadores para la atribución, establecen otra relación con Alesio por el papagayo que lleva el cartel similar al del San Cristóbal de la Catedral de Sevilla donde sí figura la firma del maestro.

La importancia de la obra resaltada por los historiadores antes mencionados, despertó nuestra inquietud por conservarla, proponiendo su restauración al Banco de Crédito, quien acogió la iniciativa encomendando la tarea al destacado restaurador Teófilo Salazar.

En el proceso de limpieza Salazar descubrió que la pintura tiene como soporte una tela de lino francés, confeccionada en el siglo XIX, además, que el lienzo ya fue intervenido con anterioridad por un restaurador que lo firmó: "JP de A" y la fechó en 1934.

Lamentablemente todos los análisis nos llevan a descartar que esta sea la obra original de Alesio, ella debió desaparecer en el siglo pasado y fue reemplazada por la que comentamos, la que a pesar de todo es una pintura de mérito.

El lienzo durante muchos años ha estado colgado en lo alto de un muro sobre la puerta que comunica la iglesia con el claustro, por ello se hacía difícil comprobar el pincel de Alesio.

R.E.C.



Registro de Autores

Autores de los Ensayos:

Dr. Jorge Bernales Ballesteros

Doctor en arte. Graduado en la Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Madrid. Post-grado en Sevilla, donde se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras. Miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Catedrático de Historia de Arte Hispano Americano, en la Universidad de Sevilla, profesor visitante en Florencia-Italia y otras ciudades de Europa y en los cursos auspiciados por la UNESCO-INC, en el Cusco. Autor de: *Lima, la Ciudad y sus Monumentos; El Urbanismo Sevillano de los siglos XVI y XVII y su Progresión en Indias; Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima; Consideraciones sobre el Barroco Peruano, Portadas y Retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII; y Una Exposición para Lima.*

Lic. Ricardo Estabridis Cárdenas

Historiador de arte graduado en la Universidad de Sevilla. Post-grado en Administración de Proyectos Culturales en la Fundación Getulio Vargas, de Río de Janeiro, Brasil. Título de profesor de Artes Plásticas otorgado por la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Catedrático de Historia de Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Jefe del Proyecto de Inventario y Catalogación del Patrimonio Artístico Mueble. Trabajos publicados en catálogos y revistas especializadas en España, Perú y otros países latinoamericanos.

Dr. Duncan Kinhead

Bachiller en Arte. Graduado en la Universidad de Yale y doctorado en Educación en la Universidad de Michigan. Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla. Trabajos de investigación realizados bajo el auspicio de las siguientes instituciones: Comité Conjunto Hispano Norteamericano para Asuntos Educativos

y Culturales; American Council of Learned Societies; The National Endowment for The Humanities, The American Philosophical Society. Autor de: *Juan de Valdés Leal*, Nueva York; *Estudios del Reino de Guatemala*; y *Escuela de Estudios Hispano Americanos*. Trabajos publicados en revistas especializadas de los Estados Unidos y de España.

Dr. César Pacheco Vélez

Historiador y periodista. Graduado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Catedrático en las Universidades del Pacífico y de Lima y en la Academia Diplomática. Decano de Ciencias de la Información y Artes Liberales de la Universidad de Piura. Miembro de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla. Representó al Perú en la XIV Conferencia General de la UNESCO, y en la IV Reunión del Consejo Educativo y Cultural de la OEA. Dirigió el Mercurio Peruano, y actualmente la Biblioteca Clásicos del Perú del Banco de Crédito. Autor entre otros libros de: *Perfil Histórico en América Latina*; *Riva Agüero y Unamuno*; *Tras las Huellas de Viscardo y Guzmán*; *El Proyecto Nacional de Víctor Andrés Belaunde*; *Tres Lecciones sobre Ortega y Gasset*; *Memoria y Utopía de la Vieja Lima*. En 1971 obtuvo el premio Jaime Bausate y Meza. Ha recibido la condecoración de la Orden al Mérito por servicios distinguidos en el grado de Gran Cruz.

Dr. Fernando Silva Santisteban

Antropólogo. Graduado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y doctor en la Universidad Autónoma de México. Ex Director del Museo Nacional de Historia, de la Casa de la Cultura del Perú (1964-1968); del Instituto Nacional de Cultura. Decano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Lima. Actualmente presidente del Comité Interamericano de Cultura de la OEA. Ha representado al Perú en diversos eventos internacionales en los campos de su especialidad, en Alemania, España, Francia, Estados Unidos, México y Brasil. Autor entre otros libros de: *Los Obrajes en el Virreinato en el Perú*; *Historia del Perú*. Entre otras condecoraciones ha recibido: La Gran Orden de la Educación de Bolivia y las Palmas Magisteriales en el grado de Comendador. Premio Nacional de Cultura.

Dr. Luis Enrique Tord

Doctor en antropología graduado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Post-grado con diploma especial de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Director General del Instituto Nacional de Cultura; Asesor para Asuntos Culturales de la Presidencia de la República; Jefe del Archivo General de la Nación; Asesor del Banco Industrial y de la Fundación Augusto N. Wiese; Presidente del Comité Interamericano de Cultura de la OEA y Catedrático de la Universidad de Lima. Autor entre otras obras de: *Arequipa Artística y Monumental*; *Historia de las Artes Plásticas en el Perú* y *Templos Coloniales del Colca-Arequipa*. Premios: "Jaime Bauzate y Meza" de la Embajada de España, Premio del Concurso Nacional del Cuento "COPE", Premio Nacional de Cultura "Antonio Miró Quesada" y Premio "Luis A. Eguiguren".

Juan Manuel Ugarte Eléspuru

Pintor y escultor. Estudios iniciales en París y Madrid, graduado en la Escuela Superior de Bellas Artes en Buenos Aires. Ex-Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y actual presidente del Instituto Peruano de Cultura Hispánica. Comisario Internacional en las Bienales de San Pablo, México y Buenos Aires; ha presidido la Junta Metropolitana de Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos. Autor de: *Lima y lo Limeño*; *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Biografías de: *Ignacio Merino* y *Francisco Lazo*. Ha realizado exposiciones en Lima, París y Buenos Aires. Condecorado con la Orden del Sol en el grado de Gran Cruz; Amauta del Ministerio de Educación y Gran Premio Nacional de Pintura en 1947 y 1953.

Autores de las Fichas Técnicas:

| | |
|--|--------|
| Jorge Bernales Ballesteros, aparece como | J.B.B. |
| Lic. Ricardo Estabridis Cárdenas, aparece como | R.E.C. |
| Jaime Mariazza Foy, aparece como | J.M.F. |
| Luis Nieri Galindo, aparece como | L.N.G. |
| Dr. César Pacheco Vélez, aparece como | C.P.V. |
| Dr. Luis Enrique Tord, aparece como | L.E.T. |
| Teófilo Salazar Morales | T.S.M. |

Registro de Restauradores

Freddy Alponente M.

Director de Conservación del Museo Nacional. Formado como restaurador en el Perú y México. Tuvo bajo su responsabilidad el convenio entre el Instituto Nacional de Cultura y el Banco de Crédito, mediante el cual se restauraron entre 1987 y 1988 valiosas obras de los conventos de San Francisco el Grande, de los Descalzos, La Merced, San Agustín e Iglesia de la Soledad en Lima.

Elías Carrillo

Estudios realizados en Perú y España. Restaurador titular de la Iglesia de San Pedro de la Compañía de Jesús, Lima. Por encargo del Banco de Crédito ha recuperado las pinturas de la serie de la Vida de San Ignacio de Loyola de Juan de Valdés Leal y cuatro de los arcángeles de Bartolomé Román. Bajo su dirección, actualmente se está restaurando en forma integral la serie de la vida de Jesús, óleos de influencia flamenca de la Capilla de la Penitenciaría de San Pedro.

Cristina Ferreyros Gildemeister

Estudios realizados en Perú, Italia y Suiza. Actualmente radica en Buenos Aires, Argentina, donde ejerce su profesión actuando además en la docencia. Durante su permanencia en Lima colaboró con el programa restaurando el "Benjamín" de la serie Hijos de Jacob de la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima.

Franz Grupp Castelo

Estudios de museología y conservación en la Universidad de San Agustín de Arequipa. Post-grado en cursos auspiciados por UNESCO y OEA en Lima y Cusco. Ha intervenido en

la recuperación de pintura mural en templos del Valle de Colca, Arequipa. Es director del Museo de Arte Religioso de la Compañía de Jesús en Arequipa. Realizó la restauración de dos lienzos de Bernardo Bitti de la iglesia de La Compañía en esa ciudad: "Las Lágrimas de San Pedro" y "La Virgen de la Candelaria".

Erman Guzmán Reyes

Estudió en la Escuela de Bellas Artes del Cusco. Siguió el curso de restauración de UNESCO-INC, 1975. Especialización en Churubusco-México. Ha trabajado en el Convento de San Francisco participando en la restauración del Patrimonio Mueble e Inmueble. Profesor de la especialidad en la Universidad de San Marcos y en cursos auspiciados por UNESCO en Lima y Trujillo. Tuvo a su cargo la restauración del lienzo "San Buenaventura", de Angelino Medoro, del convento de San Francisco de Lima y cinco arcángeles de la Escuela Cusqueña del Museo Nacional de Historia.

Eduardo López Casana

Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Posteriormente siguió cursos en el Instituto Nacional de Cultura (Quinta de Presa, Rímac). Ha colaborado en la recuperación de la serie de pinturas de influencia flamenca de la Capilla de la Penitenciaría de San Pedro, Lima.

Armando Medina Alvarez

Estudios realizados en Cusco, Lima y Churubusco-México. Funcionario del Instituto Nacional de Cultura. Profesor en los cursos de restauración por convenio UNESCO-INC, realizados en Cusco. Consultor en conferencias internacionales en México. Participó en nuestro programa efectuando la restauración de los cuadros de la serie del Zodíaco de Diego Quispe Tito de la Catedral del Cusco y de un conjunto de lienzos, de los siglos XVII y XVIII, del Monasterio de Santa Catalina de la misma ciudad.

Ricardo Morales Gamarra

Graduado en la Facultad de Letras y Educación de la Universidad Nacional de Trujillo, siguió cursos de especialización en Cusco, Roma, Sevilla, Bruselas y Estados Unidos. Es asesor técnico en la restauración del Centro Histórico de Trujillo. Ha participado en nuestro programa restaurando dos lienzos del Convento de Santa Clara la Real en esa ciudad, uno de ellos firmado por Francisco Martínez pintor peruano del siglo XVIII.

Isabel Olivares López de Romaña

Estudios de la especialidad y museología en Florencia, (Italia) y en Cusco, por auspicio de la OEA. Participó en la recuperación de pintura mural en templos del Valle del Colca, Arequipa. Interviene en nuestro programa colaborando en la restauración de los lienzos "Las Lágrimas de San Pedro" y "La Virgen de la Candelaria" de Bernardo Bitti, propiedad de La Compañía de Jesús, en Arequipa.

Georgina Palma de Rosán

Estudios realizados en Cusco y Lima. Participó en la restauración de la serie de la Pasión de Cristo, Hijos de Jacob y el Apostolado del círculo de José Ribera, de la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima, y además de otras obras, de la colección del Convento de los Descalzos del Rímac y en la serie del Zodíaco de Los Bassano de la Catedral de Lima.

Jaime Rosán Valencia

Realizó estudios en Cusco, Lima y Churubusco-México. Ha participado en nuestro programa de restauración del Patrimonio Pictórico Nacional desde sus orígenes. Actualmente en Japón, ha retomado su trabajo creativo como pintor. Tuvo a su cargo la restauración de las series de la Pasión de Cristo, Hijos de Jacob y el Apostolado del círculo de José Ribera, de la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima. Realizó la restauración de la serie del Zodíaco de los Bassano de la Catedral de Lima. En el Convento de los Descalzos del Rímac restauró el "San José y el Niño" del taller de Bartolomé Esteban Murillo y el lienzo "Cristo Resucitado" de Bernardo Bitti de la Iglesia de La Compañía, en Arequipa.

Teófilo Salazar Morales

Estudios en Cusco, Lima y Madrid-España. Ex Director de Restauración de Bienes Muebles del INC. Tuvo a su cargo la restauración de las series de la Pasión de Cristo, Hijos de Jacob, El Apostolado de la Escuela Sevillana de la Tercera Orden Franciscana Seglar y obras del Convento de Santo Domingo. Uno de sus trabajos más importantes para el Banco, constituye la recuperación integral de la serie de los Fundadores de Ordenes de Francisco de Zurbarán del Convento de la Buena Muerte. Restauró además cuadros de la valiosa pinacoteca del Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, dada a conocer por nuestra Institución y el lienzo "La Virgen con el Niño" de Bernardo Bitti propiedad de La Compañía de Jesús en Arequipa.

Silvia Stern de Barbosa

Cursos de especialización en el Museo Histórico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, en Florencia (Italia), Bruselas (Bélgica) y de la ciudad de Sofía (Bulgaria). Ha trabajado en la restauración de las pinacotecas del Museo de Arte, Municipalidad de Miraflores, Casa Museo Ricardo Palma, Convento de los Descalzos y el Carmen de Lima. Medalla Cívica de la ciudad de Miraflores (1986). Participó en nuestro programa restaurando el lienzo "Aser" de la serie Hijos de Jacob de la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima y las cabezas de Santiago, San Pablo, San Juan Bautista e Isobeth de la Escuela Sevillana del Siglo XVII, propiedad del Convento de los Descalzos del Rímac.

Carlos Villanueva Carbajal

Estudios efectuados en el Perú y Europa. Por encargo de nuestra Institución llevó a cabo la restauración integral de la serie de los Prefectos Betlemitas, del pintor mexicano Joseph de Páez, serie pictórica perteneciente al Conjunto Monumental de Belén de Cajamarca. Además, ha restaurado el Retablo de la Pasión de Cristo de Angelino Medoro, del Convento de San Francisco El Grande de Lima.

Talleres de Restauración

También han colaborado los profesionales que a continuación se detallan, integrando talleres de trabajo en Lima, Arequipa, Cusco y Trujillo:

Felipe Cahuana; Enrique Castilla Aranibar; Miguel Cornelio Anamoto; Cecilia Chávez; Gonzalo de Cárdenas; Manuel Fuertes Ruitrón; Antonio Gonzales; Carmen Huanay Herrera; Freddy Lecca Santa Cruz; Antonio Mattos; Hugo Paliza Hurtado; Manuel Palma Oquendo; María Luisa Patrón; Gerardo Quispe; Rene Romero Castilla; Javier Salazar Dávila; Juan Salazar Dávila; Martín Salazar Dávila; Henry Samanez del Castillo; Luzmila Soto; Jaime Sotomayor; Armando Vera Oquendo; Ana Villanueva; Isaac Viscardo.

Indice de Ilustraciones

Láminas a color

| Nº | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|----|---|---|------|
| 1 | Francisco de Zurbarán | <i>San Agustín (detalle)</i> | 8 |
| 2 | Bernardo Bitti | <i>Virgen con el Niño (detalle en proceso de restauración)</i> | 12 |
| 3 | Yolanda Carlessi (diseño gráfico - afiche) | <i>Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación</i> | 14 |
| 4 | Yolanda Carlessi (diseño gráfico - afiche) | <i>El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana</i> | 15 |
| 5 | Manuel Pinillos (diseño gráfico - afiche) | <i>El Zodíaco en el Perú</i> | 16 |
| 6 | Manuel Pinillos (diseño gráfico - afiche) | <i>La Eucaristía en el Arte Virreinal</i> | 17 |
| 7 | Manuel Pinillos (diseño gráfico - afiche) | <i>Juntos con San Francisco de Lima</i> | 18 |
| 8 | Manuel Pinillos (diseño gráfico - afiche) | <i>Salvemos San Francisco de Lima</i> | 19 |
| 9 | Anónimo | <i>Sagrada Familia con San Juanito (detalle en proceso de restauración)</i> | 25 |
| 10 | Bartolomé Esteban Murillo (taller) | <i>San José y el Niño (detalle)</i> | 30 |
| 11 | Francisco de Zurbarán | <i>Profeta Elías</i> | 34 |
| 12 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Flagelación</i> | 37 |
| 13 | Francisco de Zurbarán | <i>San Antonio Abad</i> | 43 |
| 14 | Francisco de Zurbarán | <i>San Basilio</i> | 45 |
| 15 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Jacob</i> | 47 |
| 16 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Simeón</i> | 50 |
| 17 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Issacar</i> | 53 |

| Nº | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|----|--|---|------|
| 18 | Nicolás de Oliva | <i>Alegoría del Pecador o Juicio del Alma</i> | 55 |
| 19 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Procesión de Cristo Crucificado (detalle)</i> | 58 |
| 20 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Procesión de Cristo Crucificado</i> | 58 |
| 21 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Procesión del Santo Sepulcro</i> | 59 |
| 22 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Procesión del Santo Sepulcro (detalle)</i> | 59 |
| 23 | Javier Cortés | <i>Muerte de San José</i> | 61 |
| 24 | José Bermejo | <i>La Santísima Trinidad</i> | 62 |
| 25 | Pedro Díaz | <i>Santa Cecilia</i> | 65 |
| 26 | José Joaquín del Pozo | <i>San Diego en las Islas Canarias</i> | 67 |
| 27 | José Joaquín del Pozo | <i>La Familia Real adorando el cuerpo de San Diego</i> | 69 |
| 28 | Bartolomé Román | <i>Arcángel San Miguel</i> | 73 |
| 29 | Francisco de Zurbarán (taller) | <i>Arcángel San Miguel</i> | 76 |
| 30 | Francisco de Zurbarán | <i>San Jerónimo</i> | 78 |
| 31 | Francisco de Zurbarán | <i>San Ignacio de Loyola</i> | 80 |
| 32 | Francisco de Zurbarán (taller) | <i>Arcángel Uriel</i> | 82 |
| 33 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Aser</i> | 83 |
| 34 | José de Ribera, "El Spagnoletto" (círculo) | <i>San Bartolomé</i> | 85 |
| 35 | Alonso Cano (atribución) | <i>Cristo Crucificado</i> | 87 |
| 36 | Bartolomé Esteban Murillo (taller) | <i>San José y el Niño</i> | 89 |
| 37 | Juan de Valdés Leal | <i>San Ignacio en la cárcel en Alcalá de Henares</i> | 91 |
| 38 | Anónimo, Escuela Sevillana, S. XVII | <i>Cabeza de San Pablo</i> | 92 |
| 39 | Anónimo, Escuela Sevillana, S. XVII | <i>Cabeza de Santiago</i> | 92 |
| 40 | Anónimo, Escuela Sevillana, S. XVII | <i>Cabeza de Isboseth</i> | 92 |
| 41 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Inmaculada</i> | 93 |
| 42 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Cristo y la mujer adúltera</i> | 94 |
| 43 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>Oración en el Huerto</i> | 96 |
| 44 | Anónimo, Escuela Flamenca, S. XVII | <i>Esau vende su primogenitura</i> | 99 |
| 45 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>La Lanzada de Longinos</i> | 101 |
| 46 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>Jesús ante Caifás</i> | 102 |
| 47 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVIII | <i>Piedad</i> | 104 |
| 48 | Bernardo Bitti | <i>Cristo Resucitado (detalle)</i> | 108 |
| 49 | Bernardo Bitti | <i>Oración en el Huerto</i> | 115 |
| 50 | Bernardo Bitti | <i>Cristo Resucitado</i> | 118 |
| 51 | Bernardo Bitti | <i>Virgen con el Niño</i> | 124 |
| 52 | Bernardo Bitti | <i>Las lágrimas de San Pedro</i> | 126 |
| 53 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XIX (1ra. Mitad) | <i>San Jerónimo</i> | 132 |
| 54 | Anónimo, (Escuela Italiana, S. XVII) | <i>Virgen de la Leche</i> | 137 |
| 55 | Leonardo Jaramillo | <i>Imposición de la Casulla a San Ildefonso</i> | 141 |
| 56 | Francisco Bejarano | <i>Santa Ursula y las once mil Virgenes</i> | 143 |
| 57 | Angelino Medoro | <i>San Buenaventura</i> | 144 |
| 58 | Angelino Medoro | <i>La Entrada de Ramos</i> | 146 |
| 59 | Angelino Medoro | <i>Jesús crucificado con la Virgen María y San Juan (detalle)</i> | 147 |
| 60 | Angelino Medoro | <i>Oración en el Huerto</i> | 148 |
| 61 | Angelino Medoro | <i>El Prendimiento</i> | 148 |
| 62 | Angelino Medoro | <i>La Flagelación</i> | 148 |
| 63 | Angelino Medoro | <i>Escarnio</i> | 149 |
| 64 | Angelino Medoro | <i>Cristo vendado y mofado</i> | 149 |
| 65 | Angelino Medoro | <i>La Coronación de espinas</i> | 150 |
| 66 | Angelino Medoro | <i>Cristo ante Pilatos</i> | 150 |
| 67 | Angelino Medoro | <i>Camino al Calvario</i> | 150 |
| 68 | Angelino Medoro | <i>La Crucifixión</i> | 150 |
| 69 | Angelino Medoro | <i>El Levantamiento de la Cruz</i> | 150 |
| 70 | Angelino Medoro | <i>Jesús de la Humildad y la Paciencia</i> | 155 |
| 71 | Angelino Medoro (seguidor) | <i>Inmaculada Concepción</i> | 157 |
| 72 | Anónimo, Escuela Italiana, S. XVII | <i>Cristo (Ecce Homo)</i> | 159 |

| Nº | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|-----|--|---|------|
| 73 | Antonio Mermejo | <i>Magdalena Penitente</i> | 161 |
| 74 | Anónimo, Escuela Italiana, S. XVI-XVII | <i>Sagrada Familia con el Niño de la Manzana</i> | 162 |
| 75 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVII | <i>Sagrada Familia con San Juanito</i> | 165 |
| 76 | Juan Espinoza de Los Monteros (atribución) | <i>La Virgen entrega el Rosario a Santo Domingo de Guzmán (detalle)</i> | 166 |
| 77 | Luis de Riaño (atribución) | <i>Virgen Inmaculada con San Francisco y San Antonio</i> | 169 |
| 78 | Diego Quispe Tito | <i>Leo</i> | 170 |
| 79 | Diego Quispe Tito (atribución) | <i>Bautismo de Cristo</i> | 172 |
| 80 | Juan Espinoza de los Monteros | <i>La Virgen entrega el Rosario a Santo Domingo de Guzmán</i> | 173 |
| 81 | Marcos Zapata (atribución) | <i>San Francisco recibiendo los estigmas</i> | 174 |
| 82 | Marcos Zapata (atribución) | <i>La Visitación</i> | 175 |
| 83 | Anónimo, Pintura Peruana de la Zona Norte, S. XVIII | <i>Milagro del Niño Dios en Eten</i> | 176 |
| 84 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Virgen de Cocharcas</i> | 177 |
| 85 | Diego Quispe Tito | <i>Aries (detalle)</i> | 179 |
| 86 | Diego Quispe Tito | <i>Aries</i> | 181 |
| 87 | Diego Quispe Tito | <i>Cáncer</i> | 187 |
| 88 | Diego Quispe Tito | <i>Libra</i> | 189 |
| 89 | Diego Quispe Tito | <i>Escorpio (detalle)</i> | 190 |
| 90 | Diego Quispe Tito | <i>Escorpio</i> | 191 |
| 91 | Diego Quispe Tito | <i>Sagitario</i> | 192 |
| 92 | Diego Quispe Tito | <i>Capricornio</i> | 193 |
| 93 | Diego Quispe Tito | <i>Acuario</i> | 195 |
| 94 | Diego Quispe Tito | <i>Piscis (detalle)</i> | 196 |
| 95 | Diego Quispe Tito | <i>Piscis</i> | 197 |
| 96 | Bartolomé Román | <i>Arcángel Rafael</i> | 199 |
| 97 | Bartolomé Román | <i>Arcángel Gabriel</i> | 200 |
| 98 | Bartolomé Román | <i>Angel de la Guarda</i> | 203 |
| 99 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Gabriel</i> | 204 |
| 100 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel</i> | 205 |
| 101 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Uriel</i> | 207 |
| 102 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Arcabucero</i> | 206 |
| 103 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Miguel</i> | 208 |
| 104 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVII | <i>Arcángel Eliel</i> | 211 |
| 105 | Los Bassano (taller) | <i>Géminis (detalle)</i> | 212 |
| 106 | Los Bassano (taller) | <i>Aries</i> | 215 |
| 107 | Los Bassano (taller) | <i>Tauro</i> | 217 |
| 108 | Los Bassano (taller) | <i>Virgo (detalle)</i> | 218 |
| 109 | Los Bassano (taller) | <i>Géminis</i> | 221 |
| 110 | Los Bassano (taller) | <i>Cáncer</i> | 223 |
| 111 | Los Bassano (taller) | <i>Leo</i> | 225 |
| 112 | Los Bassano (taller) | <i>Virgo</i> | 226 |
| 113 | Los Bassano (taller) | <i>Libra</i> | 228 |
| 114 | Los Bassano (taller) | <i>Sagitario</i> | 230 |
| 115 | Los Bassano (taller) | <i>Escorpio</i> | 231 |
| 116 | Los Bassano (taller) | <i>Capricornio</i> | 233 |
| 117 | Los Bassano (taller) | <i>Acuario</i> | 235 |
| 118 | Los Bassano (taller) | <i>Piscis</i> | 236 |
| 119 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Entrada de Jesús en Jerusalén</i> | 238 |
| 120 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Entrada de Jesús en Jerusalén (detalle)</i> | 243 |
| 121 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>Lavatorio de los pies</i> | 247 |
| 122 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Última Cena</i> | 248 |
| 123 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>El Prendimiento de Cristo</i> | 251 |
| 124 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>Jesús ante Caifás (detalle)</i> | 252 |
| 125 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>Cristo ante Pilatos</i> | 254 |
| 126 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Coronación de Espinas</i> | 257 |

| Nº | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|-----|------------------------------------|--|------|
| 127 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Subida del Calvario</i> | 259 |
| 128 | Pedro Pablo Rubens (taller) | <i>La Crucifixión</i> | 261 |
| 129 | Francisco de Zurbarán | <i>San Bernardo de Claraval (detalle)</i> | 264 |
| 130 | Francisco de Zurbarán | <i>San Bruno</i> | 266 |
| 131 | Francisco de Zurbarán | <i>San Agustín</i> | 268 |
| 132 | Francisco de Zurbarán | <i>San Bernardo de Claraval</i> | 269 |
| 133 | Francisco de Zurbarán | <i>Santo Domingo de Guzmán (detalle)</i> | 270 |
| 134 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Benjamín</i> | 272 |
| 135 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Gad</i> | 274 |
| 136 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Nephtalí</i> | 275 |
| 137 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Dan</i> | 275 |
| 138 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Rubén</i> | 275 |
| 139 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Issacar (detalle)</i> | 277 |
| 140 | Francisco Martínez | <i>Camino al Calvario</i> | 278 |
| 141 | Juan de Valdés Leal | <i>La Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola (detalle)</i> | 282 |
| 142 | Juan de Valdés Leal | <i>La Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola</i> | 287 |
| 143 | Juan de Valdés Leal | <i>El Rapto de San Ignacio en Manresa</i> | 288 |
| 144 | Juan de Valdés Leal | <i>La Visión de San Ignacio en el camino de Roma (detalle)</i> | 289 |
| 145 | Juan de Valdés Leal | <i>San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier</i> | 290 |
| 146 | Juan de Valdés Leal | <i>La Visión de San Ignacio en el camino de Roma</i> | 292 |
| 147 | Juan de Valdés Leal | <i>San Ignacio despide a San Francisco Javier</i> | 295 |
| 148 | Juan de Valdés Leal | <i>La Aprobación de la Compañía por Paulo III</i> | 297 |
| 149 | Juan de Valdés Leal | <i>La Muerte de San Ignacio</i> | 298 |
| 150 | Sin atribución | <i>Santiago el Mayor</i> | 302 |
| 151 | Sin atribución | <i>San Pedro</i> | 304 |
| 152 | Sin atribución | <i>San Mateo</i> | 305 |
| 153 | Copia de Bartolomé Esteban Murillo | <i>San Pablo</i> | 307 |
| 154 | Sin atribución | <i>San Judas Tadeo</i> | 309 |
| 155 | Sin atribución | <i>San Felipe</i> | 310 |
| 156 | Sin atribución | <i>Santo Tomás</i> | 311 |
| 157 | Sin atribución | <i>San Andrés</i> | 313 |
| 158 | Joseph de Páez | <i>Escudo de la Orden Betlemita</i> | 314 |
| 159 | Joseph de Páez | <i>Escudo de la Orden Betlemita</i> | 316 |
| 160 | Joseph de Páez | <i>Retrato de Pedro de San José</i> | 316 |
| 161 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre Rodrigo de la Cruz</i> | 316 |
| 162 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre Bartolomé de la Cruz</i> | 316 |
| 163 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre José de San Francisco</i> | 317 |
| 164 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre Tomás de San Cipriano</i> | 317 |
| 165 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre Antonio del Rosario</i> | 317 |
| 166 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre José de la Cruz</i> | 317 |
| 167 | Joseph de Páez | <i>Retrato del Padre Javier de Santa Teresa</i> | 319 |
| 168 | Anónimo, S. XVI | <i>Retablo Renacentista en Huánuco</i> | 320 |
| 169 | Mateo Pérez de Alesio | <i>San Agustín</i> | 323 |
| 170 | Anónimo | <i>San Nicolás de Tolentino (detalle de leyenda sobre tabla)</i> | 324 |
| 171 | Anónimo | <i>San Nicolás de Tolentino (detalle de leyenda sobre cobre)</i> | 325 |
| 172 | Anónimo | <i>San Nicolás de Tolentino</i> | 326 |
| 173 | Pedro Pablo Morón (atribución) | <i>Rostró de Cristo</i> | 329 |
| 174 | Anónimo, Escuela Flamenca, S. XVII | <i>La Virgen dando de comer al Niño</i> | 345 |

| Nº | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|-----|---|---|------|
| 175 | Anónimo, Escuela Sevillana, S. XVII | <i>Cabeza de San Juan Bautista</i> | 346 |
| 176 | Francisco de Zurbarán | <i>San Francisco de Asís</i> | 347 |
| 177 | Francisco de Zurbarán | <i>San Pedro Nolasco</i> | 349 |
| 178 | Francisco de Zurbarán | <i>San Francisco de Paula</i> | 351 |
| 179 | Francisco de Zurbarán | <i>San Benito / San Juan de Dios</i> | 352 |
| 180 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Joseph</i> | 355 |
| 181 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Zabulón</i> | 356 |
| 182 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Judá</i> | 359 |
| 183 | Francisco de Zurbarán (seguidor) | <i>Leví</i> | 361 |
| 184 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Las Tres Tentaciones de Cristo</i> | 363 |
| 185 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>El Buen Samaritano</i> | 365 |
| 186 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Expulsión de los mercaderes del Templo</i> | 367 |
| 187 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito</i> | 368 |
| 188 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII | <i>San Juan Bautista</i> | 369 |
| 189 | Anónimo, Pintura Cusqueña, S. XVII (2da. Mitad) | <i>La Ultima Cena</i> | 372 |
| 190 | Anónimo, Escuela Limeña, S. XVII | <i>Santa Casilda</i> | 375 |
| 191 | Anónimo, Pintura Cusqueña, S. XVIII | <i>Adoración de los Reyes Magos</i> | 377 |
| 192 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII (2da. Mitad) | <i>San Agustín</i> | 378 |
| 193 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII (2da. Mitad) | <i>San Jerónimo</i> | 379 |
| 194 | Anónimo, Pintura Limeña, S. XVII (2da. Mitad) | <i>San Antonio de Padua</i> | 381 |
| 195 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Señor de los Temblores</i> | 367 |
| 196 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Alegoría Eucarística – Alma Presa del Amor Divino</i> | 387 |
| 197 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>La Virgen de Belén</i> | 389 |
| 198 | Manuel Oquendo | <i>Virgen Inmaculada sobre el Mundo</i> | 391 |
| 199 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Uriel</i> | 392 |
| 200 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Arcángel Miguel con Santa Catalina de Siena</i> | 393 |
| 201 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Sagrada Familia con la Familia de la Virgen y Santa Rosa</i> | 395 |
| 202 | Vicente Albán | <i>Escenas de la vida de Santa Rosa de Lima</i> | 396 |
| 203 | Anónimo, Escuela Cusqueña, S. XVIII | <i>Sagrada Familia cenando</i> | 399 |

Reproducciones en blanco y negro

| Fig. | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|-------|--------------------------------|---|------|
| I. | Maestro de la Almudena | <i>Adoración de los Reyes</i> | 39 |
| II. | Bernardo Bitti | <i>Virgen de la "O"</i> | 40 |
| III. | Lázaro Pardo de Lago | <i>Asunción de la Virgen</i> | 41 |
| IV. | Matías de Arteaga (atribución) | <i>San Francisco Javier</i> | 48 |
| V. | Bernabé de Ayala | <i>Virgen de los Reyes</i> | 49 |
| VI. | Gregorio Sánchez | <i>Escena de la vida de Santo Tomás</i> | 56 |
| VII. | Gregorio Sánchez | <i>Escena de la vida de Santo Tomás</i> | 57 |
| VIII. | Cristóbal Lozano | <i>Virrey Conde de Superunda</i> | 60 |
| IX. | Matías Maestro | <i>Consagración de la Catedral</i> | 70 |
| X. | Bernardo Bitti | <i>Coronación de la Virgen</i> | 120 |
| XI. | Bernardo Bitti | <i>Virgen de la Candelaria</i> | 121 |
| XII. | Bernardo Bitti | <i>Asunción</i> | 122 |
| XIII. | Bernardo Bitti | <i>Virgen del Pajarito</i> | 123 |
| XIV. | Bernardo Bitti | <i>Cristo Camino al Calvario</i> | 125 |

| Fig. | AUTOR | NOMBRE DE LA OBRA | Pág. |
|--------|------------------------------------|---|------|
| XV. | Bernardo Bitti | <i>Virgen con el Niño</i> | 127 |
| XVI. | Mateo Pérez de Alesio | <i>San Miguel Protege el Cuerpo de Moisés</i> | 129 |
| XVII. | Mateo Pérez de Alesio (atribución) | <i>Virgen de la Leche</i> | 134 |
| XVIII. | Mateo Pérez de Alesio (atribución) | <i>Bóveda Capilla Villegas</i> | 136 |
| XIX. | Taller de Mateo Pérez de Alesio | <i>San Miguel</i> | 138 |
| XX. | Taller de Mateo Pérez de Alesio | <i>Visión de San Francisco en el Carro de Fuego</i> | 139 |
| XXI. | Leonardo Jaramillo (atribución) | <i>La Porciúncula</i> | 140 |
| XXII. | Angelino Medoro (atribución) | <i>Inmaculada</i> | 152 |
| XXIII. | Angelino Medoro | <i>Nuestra Señora de los Angeles</i> | 153 |
| XXIV. | Angelino Medoro | <i>Bautismo de Cristo</i> | 156 |
| XXV. | Joaquín Urreta | <i>Huida a Egipto</i> | 279 |

Indice Onomástico y Toponímico

A

- Abancay — 18.
Abascal, Virrey — 68.
Abate, Nicolás de — 128.
Academia de Artes del Alcázar, Sevilla — 66.
Academia de Bellas Artes — 68, 88.
Academia de Bellas Artes de San Carlos — 271.
Acomayo, molinos de — 178.
Acora — 116, 122.
Acosta, Joseph de — 202.
Affghiem — 258.
Aguilar Piñol, Francisco — 15.
Aguilar, Cristóbal de — 60.
Aguilera, Diego de — 52, 54.
Alarcón, Antonio de — 268.
Alarcón, José — 64.
Alava — 66.
Albán, Vicente — 18.
Alcalá de Henares — 288, 290.
Alcalá, Duque de — 312.
Alcocer, Francisco — 63.
Alcubierre, Conde de, Madrid — 130, 158.
Aldana — 77.
Alejandría, Clemente de — 72.
Alemania — 18, 59, 112, 227, 240.
Aliaga y Santa Cruz, Juan de, Conde de San Juan de Lurigancho — 135, 305.
Aliaga, Jerónimo de — 135.
Aliaga, colección — 59, 60.
Alighieri, Dante — 180, 204.
Alipo, Cornelio — 72.
Allende de Ezcaray, Ermita de — 280.
Almudena, Maestro de la — 39.
Alonso de Mesa, Martín — 33.
Altere Pinakothek — 245.
Alto Perú — 10, 13, 38, 278.
Altolaquirre, Felipe — 35.
Amai, Juan — 39.
Amat y Junient, Manuel de, Virrey — 60, 66, 305.
Amberes — 36, 58, 70, 72, 88, 95, 97, 100, 101, 103, 184, 185, 192, 194, 240, 241, 244, 245, 249, 250, 253, 255, 256, 260, 262, 263, 286, 293.
Amendt, Peter — 18.
América — 14, 16, 32, 33, 35, 36, 39, 42, 46, 51, 54, 59, 62, 64, 68, 71, 74, 75, 77, 82, 84, 95, 97, 100, 101, 103, 112, 113, 114, 117, 152, 154, 178, 204, 265, 268, 280, 315, 321, 327.
América Latina — 18, 19.

América del Sur — 18, 52.
 Amsterdam — 36.
 Andahuaylillas, Iglesia de — 158, 169, 174, 201.
 Andalucía — 39, 58, 59, 70, 90, 198, 312.
 Angulo Iñiguez — 86, 88.
 Angulo, Diego de — 75, 77.
 Antioquía — 98, 100.
 Antolínez, José — 48.
 Apeninos, montes — 114.
 Aquisgrán — 72.
 Archivo General de Indias — 35, 46, 64, 95, 219.
 Aremberg, Felipe, Duque de Archot — 241.
 Arenado, Fuensanta — 145.
 Areopagita, Pseudo Dionisio — 204, 207.
 Arequipa — 9, 16, 17, 18, 20, 82, 92, 116, 119, 120, 125, 127, 133, 271, 280.
 Argentina — 116.
 Aristóteles — 204, 207.
 Arribas Legaz, Javier — 11.
 Arte de la Ciudad de York, galería de, Inglaterra — 284.
 Arteaga, Matías de — 48, 49.
 Asia Menor — 214.
 Atahualpa, Inca — 38, 40, 113.
 Atenas — 204.
 Athor — Templo de, 214.
 Atienza, Felipe de — 268.
 Atlántico — 14.
 Auckland Castle, Inglaterra — 56, 84, 273.
 Austrias — 58.
 Avendaño — Tomás de, 160.
 Avilés, José Gabriel de — 64.
 Ayacucho — 127, 308.
 Ayala, Ana — 154.
 Ayala, Bernabé de — 42, 49, 82, 198, 267, 273.
 Ayala, Eugenia — 154.
 Ayala, Inés — 154.
 Ayala, Pedro de — 154.
 Ayaviri — 178.
 Azángaro — 178.
 Azpeitia, villa de — 286.

B

Badajóz — 84.
 Bajo Perú — 13, 38.
 Banco Central de Reserva, colección — 125, 127.
 Banco Central Hipotecario del Perú — 15.
 Banco de Crédito del Perú, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 71, 79, 82, 86, 98, 101, 104, 109, 119, 176, 204, 237, 239, 279, 285, 299, 303, 317, 318.
 Barandiarán, Estela — 18.
 Barba de Cabrera, Micaela — 62.
 Barcelona — 60, 268, 288.
 Bardales, Manuel — 18.
 Barocci, Federico — 100.
 Barriga, Víctor — 136.
 Barrios Altos, Lima — 276.
 Bartolomé, Martín — 15.

Barzana, Alonso de — 202.
 Bassano, Cesare — 217.
 Bassano, Los — 17, 213, 215, 217, 219, 221, 222, 227, 230, 234, 237.
 Bassano, pueblo — 215, 216.
 Bassano, villa de — 217, 229.
 Baticle — 77.
 Bautista Planeta, Juan — 41, 139.
 Bejarano, Francisco — 133, 142, 145.
 Belaunde Terry, Fernando — 15.
 Bellini — 216, 222.
 Bellori, Giovanni — 110.
 Benavides, Juan de — 103, 153.
 Bermejo, José Joaquín — 18, 60, 62, 63, 64.
 Bernaldes Ballesteros, Jorge — 13, 15, 16, 29, 31, 112, 130, 133, 142, 267.
 Berroeta, Pedro Antonio de — 280.
 Bethencourt, Pedro de — 315.
 Betis — 38, 59.
 Bilbao — 59.
 Bitti, Bernardo — 18, 40, 41, 48, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 127, 130, 145, 156, 160, 168, 169, 204, 324.
 Bitti, Cornelia — 114.
 Bitti, Pablo — 114.
 Bizancio — 204, 207.
 Bobadilla, Jerónimo de — 267.
 Bocanegra, Pedro Atanasio — 48.
 Boecio — 103.
 Bogotá — 19, 75, 152, 153.
 Bol, H. — 180.
 Bolivia — 82, 116, 160, 271, 280, 327.
 Bollullos de la Mitación — 82.
 Bolswert, Schelte de — 46, 103.
 Borbón, Isabel de, reina — 142.
 Bosch, Jerónimus — 178.
 Bottineau — 77.
 Bracamonte — 114.
 Brandt, Isabel — 245.
 Brasil, avenida — 268.
 Bravo de Saravia, Mayor — 131.
 Bravo de Saravia, Melchor — 131.
 Brera, Galería, Milán — 217.
 Brera, pinacoteca — 249.
 Bronn, Jonathan — 75.
 Bronzino — 111, 256.
 Brown — 77.
 Brueghel, Pierre — 178, 227.
 Bruna, José — 66.
 Brunete, Francisco Antonio — 131, 133.
 Bruno, Giordano — 111, 182.
 Bruselas — 241, 246, 254, 258.
 Budapest — 42.
 Buen Retiro, palacio de — 244, 265.
 Buendía — 77.
 Buenos Aires, Argentina — 268.
 Bufalmalco — 216.
 Burckhardt — 110.
 Bustos de Lara, Gonzalo — 82.

C

Cabello, Marcelo — 64.
 Cabrera, Juan de — 326.

Cabrera, Miguel de — 66, 318.
 Cáceres, Ana de — 158.
 Cádiz — 35, 58, 59, 66, 81, 82, 273.
 Cahuana, Felipe, 17.
 Cajamarca — 9, 16, 18, 19, 38, 40, 113, 315, 316, 317, 318, 319.
 Calamarca, Bolivia — 280.
 Calancha, Antonio de — 131, 145.
 Calderón de Cifuentes, Juan de — 130, 172.
 Callao — 17, 28, 60, 66, 95, 116.
 Camerino — Italia, 114.
 Canarias — Península, 101.
 Canincunca — Iglesia de, 174.
 Cano, Alonso — 14, 17, 42, 48, 86, 88, 97, 158.
 Capilla Sixtina, Vaticano — 128, 129, 130, 138.
 Capitán Villegas, Capilla del — 128, 136, 138.
 Capuchinas de Castellón de la Plana, Monasterio de — 271.
 Caracas — 19.
 Caranni, Clodoveo — 60.
 Caravaggio — 241, 249, 279, 312.
 Carducho, Vicente — 71.
 Caribe — 95.
 Carlessi de Vargas Prada, Yolanda — 26.
 Carletto — 216.
 Carlos II — 58.
 Carlos III — 66.
 Carlos IV — 66.
 Caro Tabira, Juan — 267.
 Carpaccio — 222.
 Carracci — 111.
 Carreño de Miranda, Juan — 48, 58.
 Carrillo, Elías — 15, 26.
 Casa Goyeneche — 13, 280.
 Casa Profesa, Roma — 114.
 Casa de Contratación de Indias — 35, 59.
 Casa de Osambela — 15, 16, 17, 71, 90, 109.
 Castell-Fuente, Marqués de, Virrey — 54.
 Castilla — 38, 70.
 Castro y de La Cueva, Teresa de — 130.
 Catedral de Lima — 17, 60, 70, 131, 135, 172, 174, 215, 217, 219, 221, 222, 230.
 Catedral de México — 318.
 Catedral de Sevilla — 131, 324.
 Catedral del Cusco — 17, 122, 125, 170, 178, 180, 181, 182, 186, 191, 192, 193, 195, 197.
 Caturla, María Luisa — 77, 79.
 Cay Cay, Iglesia de — 174.
 Celio, Gaspare — 128.
 Cenfini, Cennino — 110.
 Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega — 15.
 Cervantes, Quito Agustín de — 41.
 Cisneros, Luis Jaime — 16.
 Ciudad de los Reyes — 113, 133, 145, 156, 268, 312.
 Clemente X — 74.
 Cleopatra — 214.
 Coberti y Romano — 41.
 Cobo, Bernabé — 183.
 Cocharcas, Santuario de, Cusco — 42.
 Cockx, Franz — 18.

Collaert, Adrián — 36, 103, 180.
 Collaert, Juan — 36, 103.
 Collao, camino del — 167.
 Colombia — 51, 82, 152.
 Colonia, Alemania — 227.
 Compañía de Jesús, Roma — 114, 116.
 Concilio Limense, Tercer — 168, 202, 204.
 Concilio Limense, Segundo — 168, 181, 202.
 Concilio de Letrán — 72.
 Conde de Lemos, Virrey — 48, 97.
 Conde de Superunda — 15, 59, 60.
 Conde de la Monclova, Virrey — 48, 57.
 Conjunto Monumental de Belén Cajamarca — 316, 317, 319.
 Connecticut — 284.
 Consejo de Indias — 35.
 Contreras y López de Ayala, Juan de — 267.
 Copacabana — 116.
 Copérnico — 111.
 Córdoba — 71, 120, 140, 271, 283.
 Coricancha — 183.
 Cornelio Agripa, Enrique — 209.
 Correggio — 241, 312.
 Cortés, Francisco Javier — 61, 63, 68.
 Coruña — 59.
 Coya, Beatriz Clara — 178.
 Cueva, calle — 268.
 Curto, colección — 88.
 Cusco, 9, 13, 16, 17, 20, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 46, 48, 51, 56, 59, 64, 75, 79, 82, 84, 86, 90, 92, 95, 97, 98, 100, 103, 105, 113, 116, 119, 120, 121, 122, 127, 158, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 201, 271, 276.

CH

Chacón Ignacio — 178.
 Challapampa — 122.
 Chancas — 167.
 Charcas — 82, 98.
 Chartres — 82.
 Chaunu — 35.
 Chávez, Justo — 142.
 Chichizola — José, 33, 112, 114, 116, 127, 133, 145, 154.
 Chilca — 61.
 Chile — 98, 100, 172.
 Chinchón, Iglesia — 145.
 Chucuito — 35, 116.
 Chuquisaca — 116, 125.

D

Da Ponte, Francesco (El Viejo) — 216, 220, 221, 222, 226, 227, 234, 237.
 Da Ponte, Gianbattista — 216, 222, 226, 227, 234, 237.
 Da Ponte, Giovanni (Sto. Stefano) — 215, 216.
 Da Ponte, Girolamo — 216, 217, 222, 226, 227, 234.
 Da Ponte, Jacopo — 216, 217, 219, 220, 221, 222, 227, 229, 230, 234, 237.
 Da Ponte, Leandro — 216, 220, 221, 222, 230, 234, 237.

Dalí — 276.
 Dávalos y Lissón, Pedro — 219.
 Dávila Condemarín, José — 219.
 Daza, Cristóbal — 54.
 De La Borda, Lázaro — 172.
 De la Cruz, Antonio — 315.
 De la Cruz, Bartolomé — 318.
 De La Cruz, Juana Inés — 318.
 De La Cueva, Gaspar, 33.
 De La Parra, José — 41.
 De La Puente, Diego — 41, 44, 46, 48, 95, 98, 100, 160, 169, 204.
 De La Torre, Celso Pastor — 194.
 De La Vega de Gunia Lozada, Juan — 326.
 De la Vega, Garcilaso Inca — 167, 183.
 De Los Reyes, Gaspar — 41.
 Degli Uffizi, galería — 255.
 Del Castillo Saavedra, Antonio — 267.
 Del Castillo, Juan — 42, 267.
 Del Conte, Jacopino — 111.
 Del Pozo, José Joaquín — 66, 68, 70.
 Del Prado, Monasterio — 84, 133.
 Delacroix — 242.
 Díaz de Villanueva, Pedro — 44, 64.
 Díaz, José — 60.
 Domínguez Ortiz, A. — 35.
 Dovela, Antonio — 41, 138, 139, 160.
 Durero — 36, 82, 130.
 Durham, Obispo de — 273.
 Duviols, Pierre — 183.
 Dvorak, Max — 110.

E

Echave y Assú, Francisco de — 54, 131, 135.
 Ecuador — 152, 213.
 Edad Media — 39.
 Egipto — 121, 194, 214.
 El Comercio, diario — 139.
 El Greco — 219.
 Enríquez, Teresa — 290.
 Ensenada, Marqués de — 35.
 Escalante, Tadeo — 178.
 Escobar, Francisco de — 52, 54.
 Escocia — 216.
 Escuela Sevillana — 84.
 España — 13, 19, 32, 33, 36, 38, 40, 42, 46, 56, 62, 64, 66, 68, 71, 74, 77, 90, 95, 97, 100, 103, 105, 112, 116, 117, 120, 129, 131, 158, 219, 240, 242, 244, 278, 280, 305, 308, 315.
 Espinoza, Juan José de — 63, 174.
 Espinoza de Los Monteros, Felipe — 35.
 Espinoza de los Monteros, Juan — 172.
 Estabridis Cárdenas, Ricardo — 16, 28, 33, 63, 109.
 Estados Unidos — 19, 237, 267, 284.
 Europa — 31, 32, 36, 39, 46, 64, 70, 72, 82, 98, 152, 198, 230, 240, 308, 326, 327.
 Ezcaray — 82.

F

Fajardo, Antonio — 268.

Fede, Lucrecia de — 255.
 Felipe II — 40, 101, 168, 202.
 Felipe IV — 97, 142, 244, 267.
 Fernández Lobo, Jordán — 39.
 Fernández de Bonilla, Alonso — 142.
 Fernández de Noriega, Pedro — 52.
 Fernández de Paredes, Enrique — 18.
 Fernández, Ignacio — 49.
 Fernando III — 48.
 Ferrero Figueroa, Cosme — 133.
 Ferreyros Gildemeister, Cristina — 15, 26.
 Fiammeri, Gian Batista — 103.
 Ficino, Marsillo — 180.
 Filón — 71,
 Flandes — 32, 35, 38, 42, 46, 59, 95, 97, 98, 100, 101, 112, 174, 188, 219, 240, 241, 244, 245, 256, 262, 263.
 Florencia — 216, 249, 255, 267.
 Forchault, Guillermo — 95, 96.
 Fourment, Elena — 245, 246, 255, 260.
 Francanzano y Passante — 308.
 Francia — 36, 59, 112, 216, 219, 308.
 Frascati — 128.
 Frati, Tiziana — 273.
 Freedberg — 110, 111, 113, 117, 127.
 Friedlaender — 110, 111.
 Fromentín — 263.
 Fuentes, María de — 128, 131, 133.

G

Galicia — 70.
 Galle, Cornellis o Cornelio — 36, 41, 103, 286.
 Galle, Philippe — 72, 103.
 Galle, Teodoro — 286.
 Gallego, Julián — 79, 84, 273, 312.
 Gamarra, Gregorio — 125, 160.
 Gárate, Ignacio — 15.
 García Hurtado de Mendoza — 130, 131.
 García Oñaz de Loyola, Martín — 178.
 García de Loyola, Beltrán — 178.
 García de Toledo — 116.
 García y Delgado, Mauricio — 176.
 García, Francisco — 39, 133, 142.
 García, José Uriel — 180.
 García, Juan — 42.
 Gento Sanz, Benjamín — 52, 79, 82, 84, 86, 103, 303.
 Gerónimo, Fabián — 41.
 Giannoni Súccar, Daniel — 26.
 Gil, Clemente — 142.
 Gil, Domingo — 133, 142.
 Gines, Gaspar — 33.
 Giorgi, Francesco — 180, 209.
 Giorgione — 222.
 Gisbert, Teresa — 33, 39, 75, 90, 100, 103, 112, 114, 117, 122, 125, 127, 129, 133, 135, 136, 138, 140, 145, 152, 154, 158, 160, 180, 193, 280, 327.
 Gjurinovic, Pedro — 17.
 Glasgow, Escocia — 216.
 Gobierno Español — 19.
 Goltzius — 103.
 Gómez, Alvaro — 268.

Gonfalone, Sibila del Oratoria del - 117, 128, 139.
 Gonzaga, Vicencio II, Duque de Mantua - 244.
 González García, Pedro - 35.
 González de la Reguera - 64, 66.
 Gran Maestre de la Orden de Malta en la Valletta, palacio del - 325.
 Granada - 88, 280.
 Grayer - 250.
 Gregorio XIII - 128.
 Grenoble - 267.
 Gris, Juan - 276.
 Grupp Castelo, Franz - 26.
 Guadalajara, México - 271.
 Guadalquivir - 35.
 Guadalupe - 81.
 Guamán Poma de Ayala, Felipe - 181.
 Guarino, Francesco - 71.
 Guatemala - 268, 315, 317, 318.
 Gubrián, Francisco - 267.
 Gudiol, José - 84, 271, 273, 276.
 Guedes, Miguel - 42, 77.
 Guerra, Francisco - 41.
 Guinard, Paúl - 77, 79, 81, 84, 308.
 Guipuzcoa - 286.
 Guirior, Marqués de - 64.
 Guirior, Marquesa de - 63.
 Gutiérrez Flores, Pedro - 116.
 Gutiérrez, Cipriano - 178.
 Guzmán Reyes, Ermán - 26.

H

Hartford - 284.
 Hart Terré, Emilio - 33, 41, 56, 112, 131, 133, 142, 145.
 Hauser, Arnold - 110.
 Hermandad de la Santa Caridad, Iglesia de - 284.
 Hernández Carballo, Diego, Capilla - 152.
 Herrera - 42, 54, 92.
 Herrera, Francisco de (El Mozo) - 283.
 Hiparco - 213, 214.
 Hispanoamérica - 112, 265, 267.
 Holanda - 219, 308.
 Huácar, Iglesia de - 174.
 Huamanga - 9, 116, 119, 174, 308.
 Huánuco - 28, 133, 135, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 327.
 Huaro, Iglesia de - 178.
 Huarocharí - 39, 116.
 Huayna Capac, Inca - 40.
 Huillca, Antonio - 178.

I

Iberoamérica - 268.
 Idiáquez, Teresa de - 178.
 llave - 116.
 Illescas, Andrés - 39.
 Illescas, Juan - 39.
 Illescas, Juan (hijo) - 39.
 Ilunday, Manuela - 35.

Imperio Otomano - 129.
 Indias - 36, 59, 101, 116, 129, 181, 240, 245, 253, 267.
 Inglaterra - 56, 84, 97, 219, 253, 273, 384.
 Instituto Nacional de Cultura - 17, 19, 20, 42, 49, 82, 138.
 Italia - 36, 38, 42, 97, 110, 111, 112, 117, 125, 128, 129, 131, 214, 216, 219, 244, 253, 255, 256, 271, 291, 322, 324.
 Iñigo de Loyola, Juan - 39, 113.

J

Jan Fyt - 250.
 Jaramillo, Giraldo - 152.
 Jaramillo, Leonardo - 14, 40, 41, 140, 142.
 Jativa, Valencia - 312.
 Jauja - 41, 116.
 Jayo, Julián - 60, 61, 63, 280.
 Jeckel, Bernardo María - 219.
 Jerusalén - 103, 153, 246, 288.
 Jode, Peter de - 46, 72, 74, 82, 97, 103.
 Jordaens - 245, 246, 250, 262, 263.
 Juan Pablo II - 17.
 Juan, biblia - 185.
 Juárez, Francisco - 39.
 Juli - 9, 97, 98, 100, 116, 120, 121, 122, 168, 169.
 Juliano - 249.
 Juni, Juan de - 121.
 Justiniano - 204.

K

Kepler - 111.
 Kinkead, Duncan - 16, 90, 283.
 Kircher, Atanasio - 209.
 Klauber - 36.
 Kunsthistorisches Musseum, Viena - 245.

L

La Asunción, Iglesia de - 120, 121.
 La Buena Muerte, Convento de, Lima - 14, 16, 35, 42, 44, 60, 63, 77, 79, 81, 267, 268, 271, 280.
 La Cofradía del Rosario de Los Pardos, Capilla de - 54, 57.
 La Colmena, avenida (Nicolás de Piérola) - 268.
 La Compañía, Iglesia de, Arequipa - 18, 19, 20, 92, 119, 120, 125, 127, 168, 178, 204.
 La Concepción, Iglesia de - 63, 74.
 La Concepción, Monasterio de - 60, 77, 82, 98, 152, 198, 280.
 La Encarnación, Monasterio de, Madrid - 19, 74, 77, 267, 268, 280.
 La Granja, galerías de - 318.
 La Habana - 284.
 La Inmaculada, Iglesia de - 90, 100.
 La Merced, Convento de - 60, 63, 84, 97, 125, 133, 174, 280.
 La Merced, Iglesia de - 120, 136, 138, 172.
 La Orden Tercera, Capilla de, La Paz - 100.
 La Paz - 100, 116.

La Penitenciaría de San Pedro, Capilla de - 94, 96, 105.
 La Pezuela, Joaquín de - 64.
 La Rambla, (Córdoba) - 39.
 La Recoleta, Convento de - 158.
 La Storta, Iglesia de - 291, 299.
 La Vallete, caballero de - 129.
 La Valletta, Palacio de - 129.
 La Vega Juan de - 133.
 La Villa de Este, Capilla de, Trípoli - 128.
 Lago Titicaca - 10, 116, 119.
 Laguna, padre - 81.
 Lagunas y Castilla, Pedro Bravo de - 54, 59, 60.
 Lain Entralgo, Pedro - 279.
 Lara, Marqués de - 103, 242.
 Las Descalzas de San José, Monasterio de - 154.
 Las Mercedarias, Monasterio de - 58.
 Las Nazarenas, Monasterio de - 60, 174.
 Las Trinitarias, Monasterio de - 271.
 Lecce - 128.
 Legot, Pablo - 42.
 Lehmann-Nitzche, Roberto - 183.
 Leningrado - 88, 267, 268.
 León de Huánuco, Iglesia de - 326.
 Leonardo - 249.
 Lévano Peña, Jorge - 18, 26.
 Liévana, Andrés - 52.
 Lima - 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 86, 88, 90, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 109, 113, 116, 119, 121, 122, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 162, 164, 168, 172, 174, 176, 180, 198, 201, 202, 204, 207, 209, 216, 217, 219, 222, 230, 237, 239, 242, 245, 246, 250, 253, 254, 256, 258, 260, 262, 263, 265, 267, 271, 273, 276, 278, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 297, 298, 299, 303, 310, 312, 322, 327, 328.
 Lima, Audiencia de - 35.
 Liñán y Cisneros, Melchor de, Arzobispo - 48, 58.
 Lincolnshire, Inglaterra - 84.
 Lisboa - 79, 267.
 Lisboa - 268.
 Lizárraga - 135.
 Llanos y Valdés, Sebastián de - 49, 92.
 Llerena, Badajoz - 84.
 Loayza, Jorge - 26.
 Loayza y Bazán, Usenda - 169.
 Loayza, Martín de - 172.
 Loayza, Pedro de - 158.
 Loayza, Wilfredo - 26.
 Lobatón, José - 18.
 Lohmann, Guillermo - 271, 273.
 Londres - 70, 84, 245, 246, 267, 273.
 López Chaburu, Luis - 268.
 López Guarnino, Jerónimo - 120.
 López Martínez, C. - 77.

López de Oñaz y Loyola, Iñigo — 286.
 López, Francisco — 131.
 López, Luis — 116.
 Los Andes, cordillera de — 114, 182, 184, 201.
 Los Desamparados, Iglesia de — 97.
 Los Descalzos, Casa de Ejercicios — 104.
 Los Descalzos, Convento de, Lima — 14, 17, 40, 48, 54, 56, 58, 60, 63, 88, 90, 92, 97, 98, 127, 140, 153, 156, 172, 242, 279.
 Los Dogos, palacio de — 216.
 Los Padres Camilos, Convento de — 14.
 Louvre — 82, 256.
 Loyola — 242.
 Lozano, Cristóbal — 59, 60.
 Lozoya, Marqués de — 33, 75, 77, 79, 81, 84, 90, 145, 267, 271, 276, 280, 285.
 Lucas, biblia — 184, 185, 188, 192.
 Lucena, Juan de — 290.
 Lucente, Madama — 128.
 Luigi Lanzi, Abad — 110, 216.
 Lyon — 36, 59.

M

Mabuse — 256.
 Macera, Pablo — 33, 278.
 Machiavello — 111.
 Madrid — 14, 15, 19, 42, 58, 59, 64, 66, 71, 75, 82, 88, 97, 105, 130, 180, 244, 249, 256, 258, 262, 265, 279, 280, 306, 312.
 Madrid, Alcázar de — 40.
 Maestro, Matías — 66, 68, 70.
 Málaga, Gerónimo — 172.
 Malinas — 44, 98, 246.
 Malinas — 241.
 Malerry, Carol de — 103.
 Malta — 128, 129.
 Mancini, Giulio — 128, 322.
 Manresa — 288.
 Manso de Velasco, José Antonio — 59.
 Mantas, calle — 133.
 Mantua — 221, 244.
 Maras — 39.
 Marca de Ancora, Italia — 114, 117.
 Marca, Santiago — 41.
 Marco Dorta, E. — 56, 79, 268.
 Marco — 33.
 Marcos, biblia — 194, 197.
 María Auxiliadora, Colegio de — 98.
 Martín, Pedro — 41.
 Martínez Montañés, Juan — 33, 35, 271.
 Martínez de Gradilla, Juan — 267.
 Martínez y Urreta, Francisco — 18, 58, 79, 86, 278, 280.
 Martínez, Andrés — 268.
 Mascareñas, Leonor — 290.
 Mata Coronado, Juan de — 60.
 Matavilela — 15.
 Mateo, biblia — 188, 191, 192, 194.
 Mathom, Jacobo — 103.
 Mayer — 129.
 Mañara, Miguel de — 284.
 Medina Alvarez, Armando — 17, 26.
 Medina de las Torres, Duque de — 312.

Medina, Juan de — 41.
 Medoro, Angelino — 14, 18, 28, 40, 41, 110, 112, 113, 125, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 168, 198, 324.
 Meléndez, Juan — 86, 131, 133, 181, 183, 198.
 Méndez, Manuel — 26.
 Mendiburu — 145.
 Mercuriano, Evaristo — 114.
 Meres, Angelino de — 145.
 Mermejo, Antonio — 160, 161.
 Mesa, José de — 33, 39, 75, 90, 100, 103, 112, 114, 117, 122, 125, 127, 129, 133, 135, 136, 138, 145, 152, 154, 158, 160, 180, 193, 280, 327.
 Mesa, Juan de — 33.
 Messa, Juan — 158.
 Mesta Pareja, María de — 158.
 Metrópoli — 49.
 Metsys — 95.
 México — 16, 39, 51, 59, 64, 75, 79, 95, 105, 113, 142, 214, 271, 278, 317, 318.
 Miguel Angel — 72, 128, 129, 219, 241, 249.
 Milán — 217, 249, 255.
 Ministerio de Educación — 20.
 Ministerio de Relaciones Exteriores — 20, 216.
 Miraflores — 17.
 Miró Quesada Garland, Alejandro — 17.
 Miró Quesada Sosa, Aurelio — 14.
 Molina, Argote de — 130.
 Molina, Cristóbal de — 184.
 Mollinedo y Angulo, Manuel, Obispo — 35, 48, 86, 172, 182, 184.
 Monasterio de la Concepción, Lima — 28.
 Moncada, Isidoro Francisco de — 178.
 Montaigne — 111.
 Montero, Luis — 280.
 Monterrey, Conde de — 312.
 Montoro — 71.
 Montpellier — 273.
 Montserrat — 60, 288.
 Mora, Diego de — 38, 113.
 Morales, Luis de — 117.
 Morales, Ricardo — 26.
 Moretus, Juan — 101.
 Moreyra y Paz Soldán, colección — 154.
 Morón, Pedro Pablo — 28, 40, 112, 133, 135, 142, 321, 325, 326, 327, 328.
 Moyen, Francisco — 60.
 Mujica Gallo, Miguel — 14.
 Mujica Gallo, colección — 280.
 Mujica, Joseph de — 56.
 Munich — 245, 267.
 Municipalidad de Lima — 19.
 Murillo, Bartolomé Esteban — 14, 15, 33, 48, 49, 54, 88, 90, 219, 279, 283, 284, 306, 310, 311, 318.
 Museo Histórico Regional — 39, 121, 174.
 Museo Nacional de Arte Antiguo — 268.
 Museo Nacional de Historia, Lima — 19, 60, 204, 207, 208, 209, 280.
 Museo Nacional, La Habana — 284.
 Museo Pedro de Osma — 201.

Museo de Amberes — 97, 98, 245, 246, 247.
 Museo de América, Madrid — 66.
 Museo de Antigüedades Vaticanas — 209.
 Museo de Arte Religioso — 174, 201, 214, 217, 219, 221, 222, 230.
 Museo de Arte del Complejo Cultural de Belén — 319.
 Museo de Arte, Lima — 16, 17, 18, 19, 71, 82, 114, 125, 127, 210, 280.
 Museo de Avignón — 216.
 Museo de Bellas Artes, Budapest — 42.
 Museo de Bellas Artes, Sevilla — 14, 90, 284, 285.
 Museo de Bruselas — 254, 258.
 Museo de Chapultepec — 318.
 Museo de Cleveland — 268.
 Museo de Ermitage, Leningrado — 88, 268.
 Museo de Escultura, Valladolid — 121.
 Museo de Guadalajara — 318.
 Museo de Historia, Univ. Nac. Mayor de San Marcos, Lima — 120.
 Museo de Lile — 253.
 Museo de Louvre — 97, 98, 241.
 Museo de Munich — 97, 245.
 Museo de Notre Dame de Brujas — 98.
 Museo de Osma — 280.
 Museo de Roven — 216.
 Museo de Sevilla — 84, 267, 276.
 Museo de Venecia — 98.
 Museo de Viena — 98, 217.
 Museo de la Catedral de Sucre — 117, 125.
 Museo del Arzobispo — 98.
 Museo del Prado — 42, 86, 88, 97, 241, 256, 279, 306, 310, 311, 312.
 Muziano, Girolano — 11, 130.
 Muñoz, Juan — 60.

N

Nadal, Jerónimo — 103.
 Najera, Virrey de Navarra, Duque de — 286.
 Nápoles — 86, 306, 312.
 Navamuel, Agustín de — 64, 174.
 Nebbia, Césare — 128, 129, 130.
 Negrillo, Pedro — 154.
 Nieri Galindo, Luis — 14, 17, 20.
 Noguera, Pedro de — 322.
 Nolasco, Pedro — 63, 172.
 Norte América — 31, 237.
 Notre Dame de Brujas — 88.
 Novelli, Pietro — 308.
 Nuestra Señora de Belén, Iglesia — 174.
 Nuestra Señora de la O. Capilla de — 63, 86.
 Nuestra Señora de Las Mercedes, Iglesia de — 318, 321, 322, 324, 325, 326.
 Nuestra Señora de Loreto, Capilla de — 62.
 Nuestra Señora de la Piedad, Hospital — 315.
 Nuestra Señora del Prado, Monasterio de — 276.
 Nueva Granada — 116.
 Nueva York — 82, 268, 273.
 Núñez de Villavicencio, Pedro — 49.
 Núñez, Estuardo — 16.
 Nuño, Gaya — 75, 81, 273.

O

O'Higgins, Ambrosio - 64.
 OEA - 19.
 Oaxaca, México - 318.
 Ocaña, Diego de - 113.
 Ocongate, Iglesia de - 174.
 Oliva, Nicolás de - 54, 56.
 Olivares López de Romaña, Isabel - 26.
 Ondegardo, Juan Polo de - 183.
 Oquendo, Manuel - 18.
 Orden Betlemita de Hospitalarios - 315.
 Oré, Luis Jerónimo de - 198.
 Orihuela, colección - 95.
 Oropesa - 39.
 Ortíz de Vargas, Luis - 49.
 Ortíz de Zevallos, Manuel, colección - 84,
 216, 219, 222, 237, 276.
 Ortíz, Domingo - 77.
 Osera, Joseph de - 52.
 Osiris, Templo de - 214.
 Osma, Pedro de, colección - 127.
 Osuna, Duque de - 312.
 Oviedo, Martín de - 33.
 Oñate, Julián - 219.

P

Pacheco Vélez, César - 14, 15, 16, 17, 33,
 79, 265, 312.
 Pacheco, Basilio - 174.
 Pacheco, Francisco - 14, 36, 42, 44, 48, 75,
 81, 117, 128, 129, 130, 324.
 Pacucarcolla - 116.
 Padua - 217.
 Paéz, Joseph de - 18, 315, 316, 317, 318,
 319.
 Países bajos - 194.
 Palacio Municipal de Lima - 280.
 Palermo - 72, 201.
 Palma, Georgina - 26.
 Palomino - 71.
 Paracas - 209.
 Paraguay - 116.
 Pardo de Lago, Lázaro - 41, 169.
 Pareja López, Enrique - 14, 15, 16.
 Pareja, Pedro - 41, 160.
 París - 82, 267, 290, 291.
 Parma, Duque de - 63.
 Parma, academia - 310.
 Passeri, Bernardo de - 103.
 Paulo III Farnese, Papa - 293.
 Paz Soldán, Mariano Felipe - 16.
 Pazzi, Los - 249.
 Pedro Gerardo - 42.
 Pemán, César - 77, 79, 273.
 Pereda, Antonio de - 48.
 Pereyans, Simón de - 95.
 Pérez Sánchez - 77, 82.
 Pérez de Aguilar, Adrián - 133.
 Pérez de Aguilar, Antonio - 128, 318.
 Pérez de Alesio, Mateo - 28, 36, 40, 110,
 112, 113, 122, 127, 128, 129, 130, 131,
 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 145,
 154, 160, 198, 321, 322, 324, 325, 326,
 327, 328.

Pérez de Bocanegra, Juan - 158.
 Pérez, Faciebat - 140.
 Pérez, Martín Andrés - 60.
 Perret, Pierre - 325.
 Perú - 9, 13, 14, 17, 19, 20, 31, 32, 33, 35, 36,
 38, 40, 41, 44, 46, 48, 49, 51, 66, 68, 70,
 79, 81, 82, 84, 86, 88, 95, 98, 100, 105,
 109, 110, 112, 113, 114, 116, 119, 127,
 130, 131, 135, 152, 160, 167, 168, 198,
 201, 202, 204, 208, 209, 210, 237, 267,
 268, 271, 276, 280, 299, 308, 315, 317,
 327, 328.
 Petrucci, Alfredo - 129.
 Pevsner - 110.
 Peña Prado - 103.
 Picado, Alonso - 131, 133.
 Picasso - 276.
 Pico della Mirandola, Giovanni - 182, 207.
 Pimentel, Lucía - 153.
 Pimentel, Victor - 18.
 Pinacoteca de Munich - 98.
 Pince, Carlos - 219.
 Pineda, Simón de - 48.
 Pío IV - 72.
 Pita Andrade - 77.
 Pizarro, Francisco - 38, 57, 113, 268.
 Piñoleta - 41.
 Plandiura de Barcelona, colección - 84.
 Planeta, Francisco - 160.
 Plantín-Moretus, Casa de - 95, 101, 103,
 240.
 Plantín, Cristóbal - 101, 103, 240, 253.
 Platón - 180, 204.
 Plaza, padre - 116.
 Polanco, Francisco - 42, 49, 267.
 Polanco Miguel - 42, 49, 267.
 Pomata - 9, 10, 116, 271.
 Pompeoto, Paloma - 145.
 Pontius, Pedro - 103, 263.
 Pontormo - 111, 256.
 Popayán - 154.
 Porras, Raúl - 271.
 Portobelo - 95.
 Potosí - 116, 271.
 Pozo Santo, Hospital del - 273.
 Praga - 216, 220, 227, 230.
 Primani, Marino - 216.
 Proclo - 207.
 Puebla - 51, 84.
 Puglia - 128, 322.
 Pujiura o Puquiura - 39, 178.
 Pulzone, Scipione - 111, 113, 154.
 Puno - 116, 120, 121, 122.

Q

Quevedo, Francisco de - 312.
 Quispe Tito, Diego - 17, 160, 169, 170, 172,
 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 188,
 191, 192, 193, 194, 195, 197.
 Quito - 59, 75, 113, 140, 152.
 Quiñónez, Francisco - 26.

R

Rafael - 110, 111, 117, 129, 135, 217, 227,
 325.

Ramales, Miguel Luis de - 39.
 Ramírez, Francisco - 63.
 Ramírez, Pedro - 142.
 Recoleta Franciscana - 174.
 Reggio, Rafaelino de - 117, 128, 129.
 Reinaga Salazar, Juan de - 160.
 Reyna, Francisco - 267.
 Reynalte Coello, Pedro de - 44.
 Riaño, Juan de - 158.
 Riaño, Luis de - 41, 158, 160, 169, 198.
 Ribadeneyra, Pedro de - 286, 291, 293.
 Ribalta, Francisco de - 86, 312.
 Ribas, Gaspar de - 42.
 Ribera, José de "El Spagnoletto" - 17, 84,
 301, 304, 306, 308, 310, 311, 312.
 Ribera, Marcos de - 86, 172.
 Rimac, Lima - 242.
 Rincón, Francisco - 39.
 Rioja Alta - 280.
 Riquelme, Melchor - 130.
 Riva Agüero - 271.
 Robles, Juan de - 153.
 Rodolfo II - 216.
 Rodríguez Saavedra, Carlos - 281.
 Rodríguez Tena, Fernando - 103.
 Rodríguez, Andrés - 41.
 Rodríguez, Marcos - 41.
 Roldán - 48.
 Roma - 36, 70, 72, 100, 103, 111, 114, 116,
 117, 128, 129, 135, 139, 142, 145, 154,
 204, 214, 219, 286, 291, 293, 299, 312,
 322, 325, 326, 327, 328.
 Román, Bartolomé - 19, 33, 71, 72, 74, 198,
 201, 202, 204, 280.
 Romero Seminario, Dionisio - 15, 17.
 Rosán Valencia, Jaime - 15, 17, 18, 26, 239.
 Rosso - 111.
 Rubens, Pedro Pablo o Rubenius - 17, 36,
 41, 46, 88, 95, 97, 98, 103, 104, 105, 219,
 221, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245,
 246, 247, 249, 250, 253, 254, 255, 256,
 258, 260, 262, 263, 286, 293, 306, 312.
 Rubiales, Pedro - 129.
 Ruiz Gijón, Juan Carlos - 92.
 Ruiz de Portillo, Jerónimo - 116.
 Ruiz de Sarabia, Andrés - 41, 43, 4.

S

Saboya, Luisa de - 209.
 Sabunde, Ramón de - 194.
 Sadeler, Rafael - 36, 81, 103, 139, 180.
 Salamanca, Francisco de - 174.
 Salazar Morales, Teófilo - 15, 17, 18, 26, 82,
 239, 271.
 Salazar Orfila, Nicolás, colección - 84, 276.
 Salinas - 140.
 Saltillo Marqués de - 56.
 Salviati - 111, 130, 256.
 San Agustín, Convento de - 142, 174.
 San Agustín, Iglesia de - 19, 135, 152.
 San Antonio Abad, Convento de - 174.
 San Antonio de Padua, Convento de, Sevilla
 - 284.
 San Bartolomé, Capilla de - 131.

- San Bernardo, Convento de - 174.
 San Cristóbal, Antonio - 16.
 San Cristóbal, Iglesia - 41, 168.
 San Diego, Hospital de - 54.
 San Eligio Degli Orefici, Templo de, Roma - 129.
 San Eloy, Iglesia de - 128.
 San Fernando, Academia de - 88.
 San Francisco, Convento de - 17, 19, 40, 58, 59, 66, 68, 77, 86, 88, 97, 100, 138, 139, 140, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 172, 239, 271.
 San Francisco, Iglesia de - 18, 135, 142, 152, 168, 172.
 San Gregorio Magno - 72.
 San Idelfonso, Academia de - 64.
 San Isidro - 17.
 San Jerónimo, Iglesia de - 174.
 San Juan Bautista de Marchena, Iglesia de - 271, 312.
 San Juan, Iglesia de - 121, 122.
 San Lorenzo, Iglesia de - 249.
 San Lucas, academia de - 312.
 San Marcelo, Iglesia de - 48.
 San Pedro, Iglesia de - 18, 19, 40, 63, 72, 74, 90, 91, 94, 98, 100, 119, 120, 121, 122, 125, 156, 198, 201, 202, 204, 280, 285, 287, 288, 290, 292, 293, 297, 298, 299.
 San Sebastián, Iglesia de - 142.
 San Sebastián, pueblo - 178.
 San Vicente de Fora, Convento de - 268.
 San Vicente, Iglesia de - 158.
 Sanabria, Melchor de - 39.
 Sánchez Medina, Carlos - 64.
 Sánchez Nieto, Francisco - 133, 142.
 Sánchez de Coello, Alonso - 44.
 Sánchez de Medina, Lorenzo - 172.
 Sánchez, Gregorio - 56, 57.
 Santa Ana, Capilla de - 54, 145, 201.
 Santa Catalina de la Rotta, Iglesia de, Roma - 129.
 Santa Catalina, Monasterio de - 20, 169, 175, 280.
 Santa Catalina, Templo de - 54, 172, 174.
 Santa Clara La Real, Monasterio de, Trujillo - 18, 86, 98, 99, 278, 280.
 Santa Clara de Carmona - 74, 283.
 Santa Clara, Convento de - 154, 174, 283.
 Santa Clara, Iglesia de - 41, 152.
 Santa Clara, Monasterio de - 158, 169.
 Santa Cruz Pachacutec Yamqui, Juan de - 183.
 Santa Cruz Pumacallao, Basilio - 169, 172, 182.
 Santa Fe, Bogotá - 152, 153.
 Santa María de los Angeles, Templo de - 72.
 Santa María de la Rueda - 128.
 Santa María, Marqués de - 217.
 Santa Rosa de Lima - 51.
 Santa Rosa de Santa María, Monasterio de, Lima - 18, 19, 62, 98, 136, 152, 154, 156, 158, 162, 164.
 Santa Teresa, Convento de - 113, 125.
 Santa Teresa, Iglesia de - 92, 174.
 Santangel de Florencia, Pedro - 39.
 Santiago de Chile - 100, 172.
 Santiago del Cercado - 41.
 Santiago, Iglesia de - 130.
 Santiago, Marqués de - 60.
 Santiago, Miguel de - 98.
 Santísima Trinidad Extramuros, Convento de - 280.
 Santo Domingo, Convento de - 19, 54, 56, 57, 66, 88, 131, 268, 276.
 Santo Domingo, Iglesia de - 131, 133, 135, 138, 142, 152, 174, 198.
 Santo Tomás de Aquino - 72.
 Sarabia, José de - 44, 267.
 Sarmiento Silva, Ernesto - 33, 40, 60, 82, 140.
 Sarmiento de Gamboa, Pedro - 183.
 Sarto, Andrea del - 255.
 Schenone, Héctor - 84, 136, 276.
 Schut, Cornelio - 49.
 Sebastián, Santiago - 180, 193.
 Serrano, Francisco - 169.
 Serrera Contreras - 75.
 Sevilla - 14, 15, 17, 18, 19, 33, 35, 36, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 58, 64, 66, 68, 70, 75, 77, 79, 84, 90, 92, 95, 97, 103, 105, 113, 128, 129, 130, 131, 145, 154, 156, 158, 160, 204, 219, 265, 268, 271, 273, 279, 280, 283, 284, 286, 288, 293, 296, 324, 326.
 Sevilla, Puerto de - 35.
 Shongaver, Martín - 36.
 Silva Santisteban, Fernando - 16, 17, 315.
 Silva, Marcos de - 41.
 Simoni, Armando de - 129.
 Sinchi Roca, Antonio - 172.
 Snyders - 255.
 Solano, Francisco - 63.
 Soledad y Quinta de Presa, Iglesia de, Lima - 19, 20, 57, 58, 59.
 Sopo, Colombia - 82.
 Soria, Marín - 33, 38, 77, 79, 81, 84, 90, 112, 113, 114, 117, 122, 130, 145, 154, 271, 273.
 Sotheby's, Galería, Londres - 84.
 Soto Florido, Marqués de - 60.
 Soutmen, Pedro - 103.
 Stanzone, Máximo o Massimo - 71, 308.
 Stastny, Francisco - 33, 58, 77, 79, 81, 82, 84, 100, 113, 114, 120, 125, 127, 133, 135, 136, 138, 140, 160, 276, 280.
 Steber, Bernhard - 18.
 Stern de Barboza, Silvia - 15, 19, 26.
 Stot, Andrés - 103.
 Stradamus y Tempesta - 79.
 Sucre, Bolivia - 82, 90, 117, 125, 135, 271, 327.
 Sudamérica - 113, 114.
 Swasseburg, Guillermo - 103.
- T**
- Taboada y Lemus, Francisco Gil de - 64.
 Tahuantinsuyo - 167.
 Tamayo Vargas, Augusto - 16.
 Templo del Sol - 183.
- Tercera Orden Franciscana Seglar, Lima - 14, 17, 18, 19, 36, 46, 51, 52, 56, 61, 82, 84, 86, 92, 97, 103, 161, 237, 239, 242, 244, 247, 249, 250, 253, 254, 256, 258, 260, 273, 275, 276, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 312.
 Tercera Orden Franciscana, Casa de Ejercicios - 18, 88, 97, 239, 304, 305, 306.
 Termas de Diocleciano - 72.
 Tiépolo - 229.
 Tintoretto - 220, 222, 255, 258.
 Tirinus, padre - 244.
 Tiziano - 216, 222, 254, 255, 258, 293, 312.
 Tlanepantla, Monasterio de - 271.
 Toledano, Jerónimo - 113.
 Toledo, Francisco de, Virrey - 40, 116, 168, 182.
 Tord, Luis Enrique - 16, 17, 28, 33, 56, 167, 303, 321.
 Torre Tagle, palacio de - 219.
 Torres, Clemente de - 49.
 Torres, Martín - 77.
 Toscana - 110.
 Totae Pulchra - 38.
 Toussaint - 318.
 Tovar, Alonso Miguel de - 49.
 Trapier - 288, 293.
 Trento, Concilio de - 49, 100, 105, 111, 112, 114, 168, 202, 244.
 Trípoli - 128.
 Trismegisto, Hermes - 214.
 Tristán, Luis - 42.
 Trujillo - 9, 16, 17, 18, 40, 60, 61, 86, 98, 99, 100, 142, 278.
 Tunja - 152.
- U**
- UNESCO - 19.
 Uceda Castoverde, Juan de - 41, 42.
 Uceda Verástegui, Gaspar de - 41.
 Ugarte Eléspuru, Juan Manuel - 9, 16, 17, 33, 82, 103, 213, 239, 271, 273.
 Umbria - 117.
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima - 120, 160.
 Universida de Sevilla - 13.
 Universidad del Pacífico, Lima - 278.
 Urbino - 117.
 Urcos, Iglesia de - 174.
 Urreta, Joaquín - 58, 279, 280.
 Urreta, José Romualdo de - 63.
 Urtén, colección - 183.
- V**
- Valdés Leal, Juan - 14, 15, 18, 33, 48, 49, 90, 91, 92, 198, 242, 279, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299.
 Valdés Leal, Lucas - 14, 90, 284.
 Valdés y Llano, Juana de - 58.
 Valdivieso Gonzales - 90.
 Valencia, - 17, 312.
 Valentín Andreas, Juan - 209.

- Valera y Escobar, Juana de — 56, 273.
Valera, Blas — 202.
Valeriano — 111, 113.
Valeto, María de — 154.
Valladolid — 59, 121.
Valleumbroso, Marqués de — 219.
Valverde, Juan de — 268.
Van Der Broeck, Hendrick — 117.
Van Der Goes, Marinus — 293.
Van Dyck, Antonio — 36, 46, 88, 95, 97, 104, 105, 219, 244, 245, 246, 250, 253, 256, 258, 260, 263.
Van Mander, Carel — 128.
Van Noort, Adam — 98, 241, 263.
Van Panderen, Egbert — 103.
Van Passe, Crispín — 82.
Van Ven, Otto o Voenius — 240, 241.
Varela, Francisco — 42.
Vargas Carvajal, Francisco de — 169.
Vargas Prada, Luis — 26.
Vargas, Luis de — 14, 117.
Vargas Ugarte, Rubén — 33, 61, 82, 86, 88, 90, 114, 133, 145, 293, 303, 306.
Vargas, Gertrudis de — 81.
Vargas, Isaías — 178, 180.
Vargas, Miguel de — 41, 48.
Vargas, Pedro de — 120.
Vargas, padre — 142.
Vasari, Giorgio — 110, 111, 117.
Vásquez de Espinoza, Antonio — 131.
Vásquez, Manuel — 125.
Vaticano — 128, 227.
Vega, Antonio de — 125.
Velarde, Héctor, colección — 133, 135.
Velasco Bernardo de — 172.
Velázquez y Rembrandt, Diego de — 36, 71, 79, 97, 219, 244, 267, 279, 312.
Venecia — 36, 88, 98, 180, 216, 220, 221, 229.
Veracruz — 95.
Verhaegt, Tobías — 241.
Veronese, Bonifazio — 216, 253.
Veronese, Paolo (El Veronés) — 216, 220, 253, 254.
Vicuña Mackenna — 263.
Viena — 70, 88, 98, 216, 227, 230, 234, 245, 246, 267, 293.
Villa Mandragone — 128.
Villanueva Carbajal, Carlos — 15, 26.
Villegas Marmolejo — 39, 154.
Villegas, Bernardo — 136, 138.
Villena, Lohmann — 131, 133, 142.
Viracocha — 167.
Virreinato — 10, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 48, 51, 52, 75, 98, 100, 112, 116, 131, 167, 168, 174, 201, 204, 208, 263, 265, 280, 303, 304, 308, 322, 324, 328.
Vitoria — 59, 66.
Voenius, Otto — 98.
Volterra, Daniel de — 111.
Vorsterman, Lucas — 103, 253.
Vos, Martín de — 36, 72, 81, 95, 103, 139.
Vos, Simeón de — 95, 98.
Vries Vredeman de — 103.
- W**
Wadsworth Athenaeum — 284.
Wallace, colección de, Londres — 246.
Washington D.C. — 19.
Wethey, Harold — 88.
- Wierix, Jerónimo o Jerome — 36, 72, 103, 201.
Wierix, Juan — 103.
Wiese, colección — 280.
Wildens — 250.
Wit, Jacobo de — 245.
Wuffarden, Eduardo — 138.
- Y**
Yanahuara, Iglesia de — 127.
Yañez Barrionuevo, Luis — 14, 15.
- Z**
Zafra — 273.
Zamora, Juan de — 49.
Zapata Inca, Juan — 172.
Zapata, José — 63.
Zapata, Marcos — 174, 175, 176, 178.
Zavala y Vásquez de Velasco, Ana de — 60.
Zepita — 116.
Zuccaro, Federico — 111, 117, 128, 129, 154.
Zuccaro, Tadeo — 111, 117, 128, 129, 130, 154.
Zucchi, Jacobo — 117, 128.
Zuidema — 183.
Zurbarán y Allende, Manuel — 35.
Zurbarán, Francisco de — 14, 17, 19, 33, 35, 36, 42, 44, 46, 49, 51, 52, 56, 58, 70, 75, 77, 79, 81, 86, 97, 198, 219, 265, 267, 268, 271, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 306, 312.
Zurite — 178.

Créditos de la Publicación

Edición:

Luis Nieri Galindo

Cuidado de la Edición:

Yolanda Carlessi

Diseño Gráfico

Yolanda Carlessi

Fotografías a Color:

Fotografías de Daniel Giannoni, con la asistencia de Javier Chávez-Serrer; con excepción de las siguientes: 2 y 9, que pertenecen al archivo de Teófilo Salazar.

Fotografías Blanco y Negro:

Daniel Giannoni: I, IV, VI, VII, IX, X, XI, XV, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, y XXIV.

Ricardo Estabridis: II, XII, XIII, XIV, XVI y XVII.

Teófilo Salazar: V, VIII y XXV.

Traducción

Capítulo "Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal", Ana María de Jullian.

Impresión:

Ausonia S.A.

Supervisión de la Impresión: Alejandro Urbano A.

Pre-Prensa: Pilar Marín con la colaboración de: Darío Corihuamán C.; José Luis Pacherras Z.; Elizabeth La Cotera R.; Elvira Quiróz P.; Maritza Gutiérrez G.; Ana María Arone O.; Rosalía Pineda R.; Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; José Abanto M. y Manuel Calderón B.

Impresión: Lucas Pacherras F.; César Coronado A.; y Rafael Calderón B.; con la colaboración de Wilfredo Arce; Carlos Rodríguez; Mario Espinoza y Wilfredo Estrada.

Encuadernación: Nicolás Robles L. con la colaboración de Florentino Pilco C.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Jacinto Llerena U.; Paulo Viera S. y Adolfo Dextre B.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 5 DE MARZO DE 2002
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU