

# CUADERNOS DE ARTE COLONIAL

MUSEO DE AMERICA

MAYO 1988

Z. 547

4

*La pintura cuzqueña (1540-1821)*

---

*Las "imágenes de la historia Evangélica" de P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)*

---

*Juan de Padilla y la custodia mexicana de Castromocho (Palencia)*

---

*La visión de América en la pintura colonial*

---

*Aproximación a la iconografía de la misa de S. Gregorio en América*

---

*Hacia una tipología de los cálices quiteños.  
Los cálices de la Merced de Quito*

---

MINISTERIO DE CULTURA



CUADERNOS  
DE ARTE  
COLONIAL

4



MUSEO DE AMERICA







# LA PINTURA CUZQUEÑA (1540-1821)

JOSE DE MESA

**L**a pintura cuzqueña es uno de los fenómenos más originales del área andina, en la cultura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. En efecto si bien el resto de las escuelas pictóricas americanas, participó de los mismos elementos en su formación, fué la escuela cuzqueña la que por una serie de razones especiales completó íntegramente su desarrollo en el siglo dieciocho así se produjo un mestizaje completo, en base a las raíces europeas y los elementos americanos, hecho que no sucede, salvo Potosí, en otras escuelas que sólo llegaron a las etapas europea y criolla.

Los factores formativos del arte hispanoamericano virreinal fueron, lo europeo, que vino a este continente, con las obras de pintura y escultura importadas por los conquistadores en el siglo XVI y XVII y el aporte indígena que, es parte mano de obra y parte el complicado mundo de creencias, fauna y flora andina. A esto debemos añadir la concepción espacial y colorística de las artes prehispánicas, característica peculiar, expresada en el arte de los queros de las culturas andinas. Todo ello produce una combinación que se desarrolla en el siglo XVIII, parcialmente en escuelas como las de Quito, Ayacucho, Lago Titicaca-La Paz, Potosí, y totalmente en el Cuzco. En esta última la circunstancia de haberse separado del gremio de pintores, los indios, quedando solos y atendidos exclusivamente a su iniciativa artística, creó el libre desarrollo de las posibilidades de los mestizos e indios al máximo. Este fenómeno sólo fué interrumpido por la secesión política de comienzos del siglo XIX, que marcó la independencia americana.

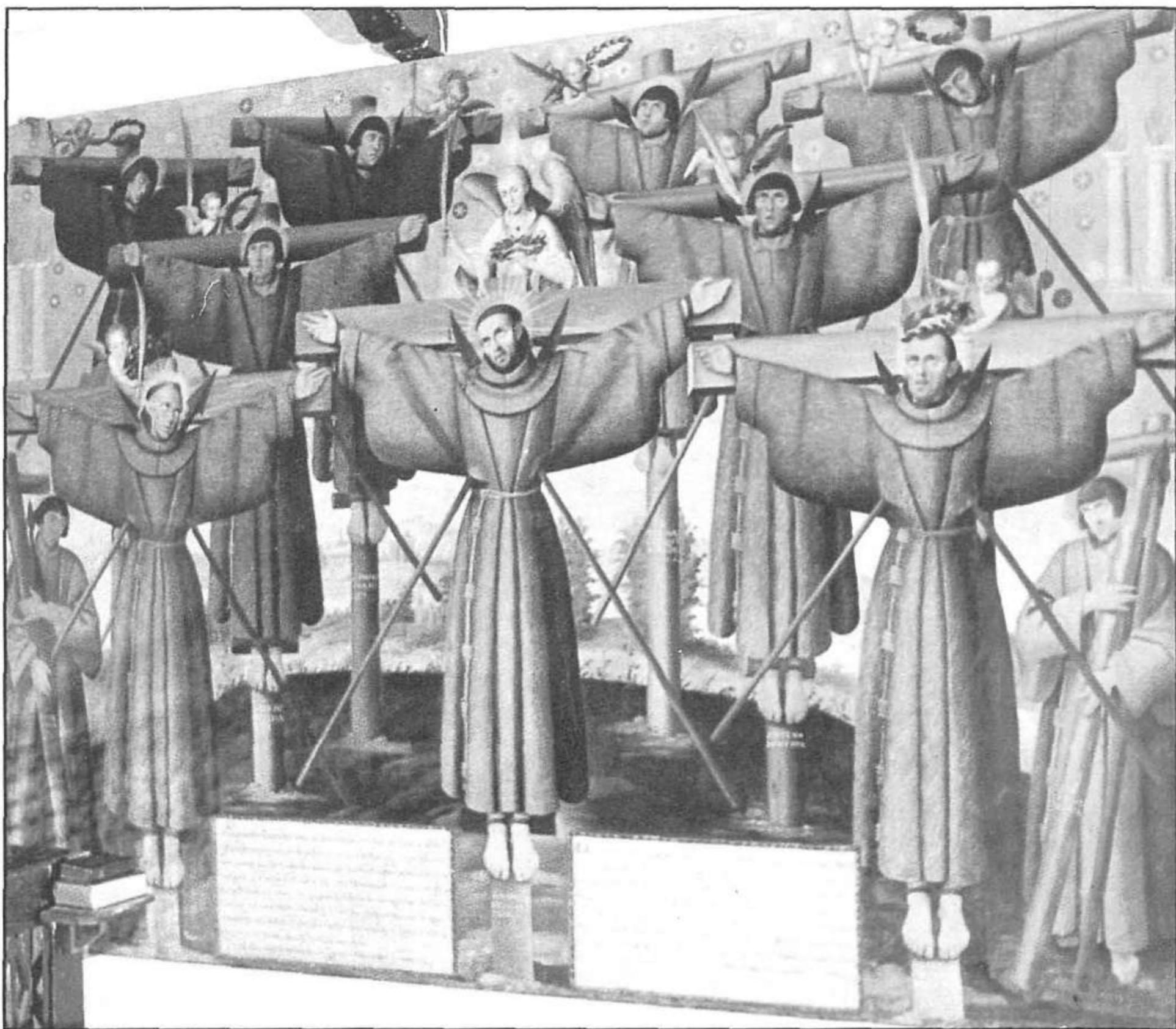
## Los orígenes

Durante los primeros treinta años llegan tablas españolas, algunas de comienzo del siglo XVI como la de Loayza y otras de seguidores de Fernando Gallego; también obras flamencas provenientes de talleres como los de Jan Metsys y Jos van Cleve; todos se hallan en conventos, iglesias y colecciones particulares. Los primeros pintores avecindados en el Cuzco son pintores españoles como Juan Gutiérrez de Loyola, Juan de Fuentes y Juan de Torrez, que ya en 1545, reciben estipendio por varias obras hechas en la Catedral. Los inventarios que datan de 1546 y 1553 nos dan idea de la abundancia de "retablos", "lienzos" y "paños de Flandes" que nos permiten localizar el origen de las pinturas y tapices que ornaban la principal iglesia de la ciudad. Más adelante hacia 1565-1573 trabajan en la ciudad los pintores Pedro de Cáceres y Sebastián Márquez, que hacen obras para San Francisco y La Merced. En 1572, el Virrey Toledo empleando artistas indios envía a España cuatro lienzos con pinturas de los reyes incas, su dinastía, sus conquistas y otros temas que ocuparon otros 17 lienzos que desgraciadamente perecieron todos en el incendio que destruyó el Palacio del Buen Retiro en 1734.

La segunda aportación a la pintura cuzqueña del XVI es la italiana, marcada por pintores de esta procedencia, a partir de 1580. El primero de estos pintores es un arcaizante que une a su pintura rasgos manieristas; se trata de Pedro de Santángel de







2.— LAZARO PARDO LAGOS. *Mártires franciscanos en el Japón. La Recoleta. Cuzco.*

diseñador de retablos y artesonados Juan Rodríguez Samanez; era también rescatador de coca. Su obra casi perdida totalmente, fué importante a juzgar por los documentos. En la iglesia de Huanosjuita se conservan algunas tablas, resto de las que hizo para el retablo principal de la Iglesia del Hospital de San Bartolomé; son "San Bartolomé" y "San Juan de Dios". Son figuras monumentales aún entroncadas con el manierismo. Otro tanto se puede decir del "San Francisco" en La Recoleta del Cuzco, quizás la mejor obra de Samanez. También valioso es su "San Isidro", en colección particular de Lima, obra de calidad realizada por la visión sobrenatural que se desprende del rostro del santo.

## La Transición

El tercero de los maniersistas italianos en el Perú, Angelino Medoro, probablemente



3.— GREGORIO GAMARRA. *Inmaculada Concepción*, (detalle). *La Recoleta*. Cuzco.





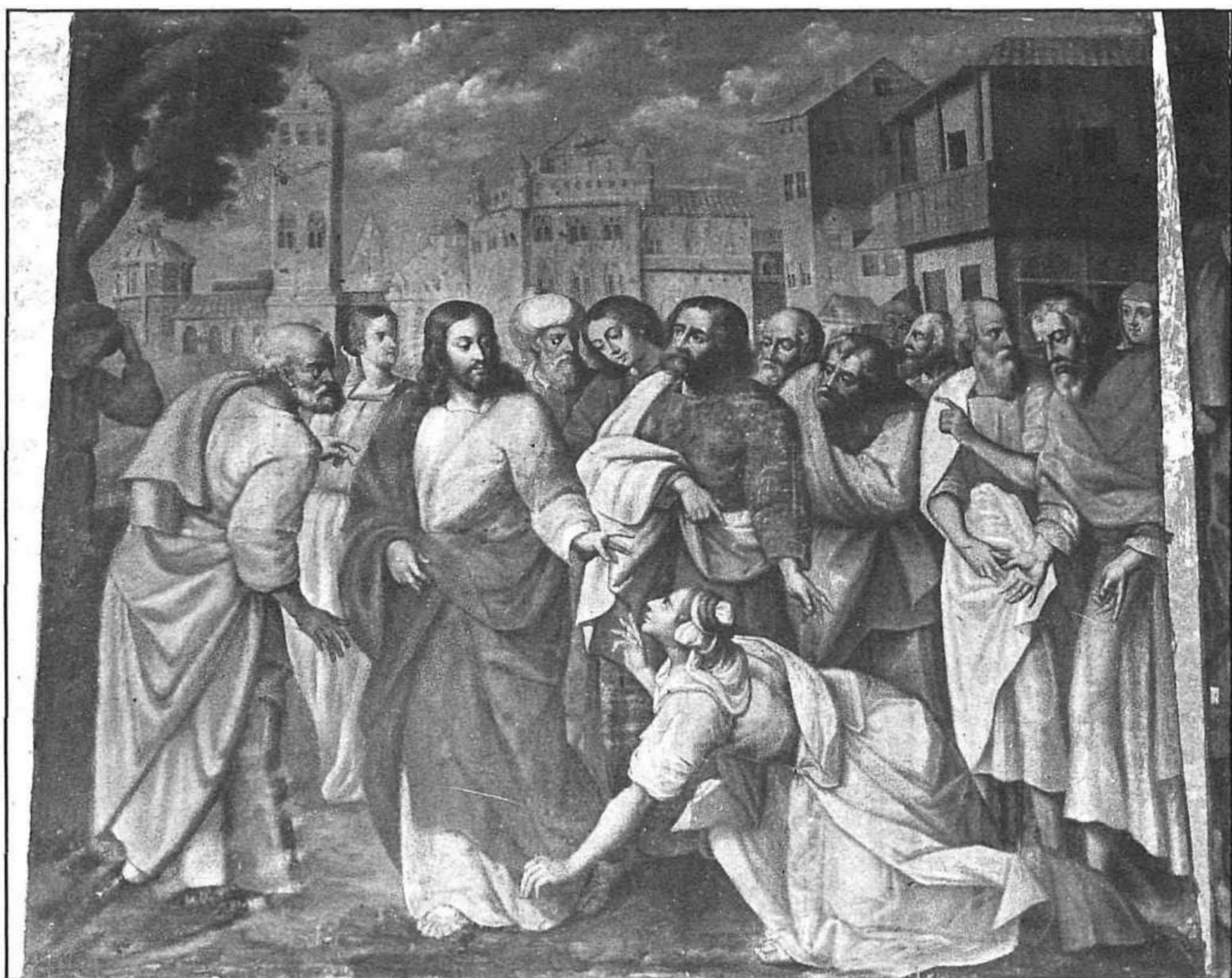
A estas alturas del análisis no se puede menos de mencionar la fuerte influencia de lo flamenco en la actividad pictórica cuzqueña; ejemplifica lo que sucedió en otras escuelas del continente. Por un lado el alud de grabados que provenientes principalmente de Amberes llegan a Cuzco y por otro la presencia de pintores de esa nacionalidad que llegan a América, crean en la pintura una acusada presencia de las tendencias manierista y barroca de ese país. Los grabados aparecen en libros como "Evangélica Imagines Excerptio" del Padre Nadal, publicada en 1607 y también llegan estampas de artistas como Martín de Vos, Rubens, los hermanos Wierix, Collaert, Goltzius, C. y F. Galle, Sadeler, H. Bol, T. Galle, S. Bolswert, Seghers y otros. Asimismo influyó la presencia de cuadros como del pintor amberés Willem Forchault, con temas del Antiguo Testamento y la Pasión de Cristo.

Presencia decisiva en el Perú y por ende el Cuzco fué la del jesuita flamenco Diego de la Puente; éste cambió definitivamente el estilo manierista hacia el barroco a través del tenebrismo. Puente nacido en Malinas en 1588 y muerto en Lima en 1663, aprendió la pintura en Amberes, conoció a Rubens y siguió sus iconografías. Trabaja a partir de 1620 en Lima y como Bitti hace una extensa serie de estancias en sitios del virreinato, llenando con sus pinturas las iglesias y casas de la Compañía en el Perú. De Lima pasa a Juli, Cuzco, La Paz, Potosí, Chuquisaca y de allí a Santiago de Chile. También viaja a Arequipa, Ayacucho y Trujillo, dejando en esta última ciudad murales en las pechinas y pilastras de la iglesia jesuita con los cuatro evangelistas. Obras como la "Cena de Santiago de Chile" (1652) repetida en Lima, hoy en San Francisco, llevan la influencia de los grabados de los jesuitas españoles Villalpando y Prado. Flamencos son las series de la vida de Cristo en Arequipa y Juli o la de San Juan en esta misma localidad; muestran un arte nuevo de gran finura en el dibujo y el gusto por la textura de las telas y metales expresado en sus arcángeles y en San Feliciano (Museo de La Paz). Su influencia se nota en el Cuzco a partir de los maestros de medio siglo, que incorporan el tenebrismo a su pintura.

## **El influjo de la escuela española**

A partir de mediados del siglo XVII, llegan al Perú obras de las escuelas sevillana y madrileña. Las primeras provienen del extremeño Francisco de Zurbarán y los sevillanos Murillo y Valdés Leal. Las segundas de Bartolomé Román Caxés, Claudio Coello, Herrera Barnuevo y otros. Los envíos al Perú de obras zurbaranescas datan de hacia 1640. Entre ellas las series de "Apóstoles" (San Francisco de Lima), "Ángeles" (Convento de la Concepción), "Santos Fundadores" (Convento de la Buena Muerte) y los de Valdés Leal, "Vida de San Ignacio", en San Pedro de Lima. De escuela madrileña viene un buen paquete en el equipaje del Obispo del Cuzco Don Manuel Mollinedo y Angulo, prelado del Cuzco, que fué párroco de la Almudena de Madrid y hombre de confianza de Felipe IV y Carlos II, que trajo también algunas obras del Greco.

Los pintores cuzqueños captaron el nuevo mensaje de claroscuro y apego a las calidades del realismo y lo expresaron en sus lienzos. Estos eran numerosos después del sismo de 1650, realizados para la reconstrucción de iglesias y conventos. El primer pintor cuzqueño ligado al nuevo estilo es Martín de Loaiza, que a partir de 1648 trabaja en la ciudad. Sus obras más importantes son la "Adoración de los pastores" en el Convento de la Recoleta, muy dentro del estilo del toledano Pedro de Orrente,



5.— *MARCOS RIBERA. Curación de la Hemorroisa. Iglesia de San Salvador. Departamento de Cuzco.*

cuadro que crea variantes, copias y réplicas, no sólo en el Cuzco sino también en Charcas. Sin embargo lo mejor de Loaiza es su conjunto de siete lienzos para el retablo de San Pedro Nolasco en la iglesia de la Merced; destaca la “Visión de San Eustaquio”, obra de empaque que puede rivalizar con las españolas de la época. Aparte se deben considerar los buenos lienzos “Martirio de San Esteban” y “Martirio de San Andrés”. Su discípulo Pedro Pizarro pintó para el convento de los franciscanos de Chuquisaca (Audiencia de Charcas).

De remarcable estilo y buen pincel es el maestro Juan de Calderón, quien en 1649 se hallaba en Lima y es uno de los firmantes de las ordenanzas del gremio de pintores de Lima conjuntamente con el ya mencionado Francisco Serrano y otros. Establecido en Cuzco, era dorador, y también pintor como era el uso en algunos artistas de la época. En 1660 realiza su obra más importante, el dorado y lienzos del retablo de la Soledad de la iglesia de La Merced. El mejor de estos es “Cristo recogiendo sus vestiduras”, muy dentro del tenebrismo realista, acercándose a lo zurbaranesco con buena calidad pictórica.







6.— *DIEGO QUISPE TITO. Parabola de la Invitación del Rey al Banquete. Catedral. Cuzco.*

flamenco; un tercer lienzo “El Arca de Noé”, también pertenece al pintor. Estos cuadros influyeron sobre la escuela potosina y la del Collao. En 1675 firma “El juicio Final” o las “Postrimerias”, ahora en la portería del Convento de San Francisco del Cuzco, que empalma con un grupo de pinturas de este tipo en pueblos del altiplano de Charcas como Carabuco (1688) y Caquiaviri (1739).

La obra de Quispe finaliza con su serie sobre doce lienzos de los cuales quedan sólo nueve en la Catedral. Esta serie que retrata escenas evangélicas de la vida y parábolas de Cristo dedicadas cada una de ellas a un mes marcadas por el signo correspondiente del zodiaco, provienen de grabados de H. Bol. Las mejores son “La huída a Egipto” y “Parábola de los viñadores infieles”. El pintor firma su obra en 1681. Discípulos de Quispe fueron Bernabé Nina, del que se conservan “Martirio de Santos” en la iglesia de San Sebastián y otro similar de otro martirio. La influencia de Quispe es enorme en la pintura cuzqueña y de Charcas siendo la más destacada en la pintura cuzqueña. Se cuentan a cientos los cuadros del maestro y su escuela. Su impronta acompañó a los pintores mestizos e indios hasta fines del siglo XVIII.

Así como Quispe Tito constituye la presencia india en la pintura cuzqueña a partir de lo flamenco, la figura de Basilio Santa Cruz es la aceptación indígena de lo

hispánico, a partir de la escuela madrileña en un denodado esfuerzo por igualar distancias y superar con mente india la pintura de las élites europeas. Así nace el arte de Basilio Santa Cruz Pumacallo que durante toda la primera mitad del siglo XX pasó por ser un monje español hasta que se descubrió su nombre completo y su calidad de indio, hacia los años cincuenta. Se inicia al parecer muy joven pintando hacia 1661, "Doce Vírgenes" y "Doce Angeles", que son los primeros mencionados en la pintura cuzqueña como tema individual; no han podido ser identificados. El año siguiente firma "San Laureano Mártir", obra capital del arte cuzqueño, por las calidades de vaporosidad y donosura impresas a los ángeles que sostienen el santo decapitado y por el verismo de los retratos de Don Laureano Polo y su esposa que hacen de donantes. Cinco años después contrata cuatro lienzos con los que se concluye "La Vida de San Francisco" en el convento de su orden. En el "Purgatorio" coloca una figura india que pudo ser su autorretrato. Se le atribuye el retrato del Conde de Lemos que forma parte de la serie y las figuras de Bernardino de Cadenas y Umasoro ambos obispos franciscanos americanos.

Santa Cruz está íntimamente unido como artista a la persona del Obispo Manuel Mollinedo y Angulo cuya prelación (1674-1699), fue la más importante para la ciudad y la diócesis por la extraordinaria tarea de organizador y mecenas que cumplió este obispo, que edificó más de treinta templos en su territorio y los llenó de retablos, lienzos y otros ornamentos, que hablan de su buen gusto y su profundo sentimiento regalista. Intimo colaborador suyo fué el maestro Santa Cruz a quien encargó a partir de 1690, la decoración de los muros del costado del coro y los de los brazos del

7.— BASILIO SANTA CRUZ PUMACALLAO. La Virgen de Belén con el Obispo Mollinedo. Catedral. Cuzco.



transepto con una estudiada iconografía que incluye elementos relativos a su patria madrileña. Así "San Isidro Labrador" patrono de la capital de la monarquía, "Santa Leocadia" hermana de "San Ildefonso" patrono del Obispado de Toledo del que dependía Madrid, "San Felipe Neri", de gran moda entonces en Europa, Santas ascetas "Magdalena" y "María Egipciaca" y otras como "Santa Barbara", "Santa Tecla" y "Teresa", "Catalina de Siena", "Catalina de Alejandria" amén de un gran "San Cristobalón" a uso de las grandes catedrales europeas y españolas como protector de la peste. El encargo fué concluído en 1793, de acuerdo a la firma del pintor y el resultado es por demás satisfactorio. Santa Cruz se halla poseído de un dibujo muy exacto y preciso y de una técnica del color superior a cualquier otro pintor de su época. Mayor dominio logra en los dos lienzos del muro coral "La Virgen de la Almudena" y la "Virgen de Belén" en que sobresalen los retratos de los Reyes de España, Carlos II y María Ana de Neoburgo; en el otro el del propio Obispo, que ha servido de prototipo para todos los retratos que se han hecho en el Cuzco, uno de ellos en San Sebastián firmado por Quispe Tito. Las fuentes europeas del arte de Basilio Santa Cruz, fueron las series de cuadros de escuela madrileña de Coello, Herrera, Caxés y otros que trajo Mollinedo al Cuzco, inventariados a su llegada al Perú, lo que creó esa gran aproximación del indio, al arte madrileño de su época.

### **Juan Zapata Inca y otros seguidores de Santa Cruz**

La serie de la Vida de San Francisco en Santiago de Chile en la que intervino Santa Cruz, fué realizada por varios pintores, el principal Juan Zapata Inca. Su firma en el cuadro de la "Tentación" y la fecha 1668 en el "Entierro", así lo proclaman. Otra firma Pedro Nolasco, posiblemente, nos habla de un tercer colaborador en la magna obra, compuesta por 53 lienzos, tuvo grandes repercusiones en el virreinato. En efecto realizada por los mismos pintores que trabajaron anteriormente en Cuzco, se repitió primero en La Paz y luego en Umachiri, pueblo junto al lago Titicaca. Zapata es un pintor que debe mucho al manierismo tardío, por la estilización de las figuras que obviamente provienen de grabados flamencos. En la serie de Umachiri los pintores se toman licencias representando al Obispo Mollinedo y sus colaboradores y cambiando parcialmente las escenas. También intervino Zapata en la serie de la "Vida de San Andrés" de la iglesia de San Juan de Dios (Educandas). Lenzos de acusado claroscuro y colorido brillante, tienen momentos cumbres como "San Andrés espanta al demonio en forma de mujer" y "San Andrés convierte a un pecador".

Al círculo de Santa Cruz se deben los cuadros de la parroquia de Caracoto en el departamento de Puno.

Asociado a Bernabé Nina y contemporáneo de Santa Cruz está el indio Antonio Sinchi Roca, oriundo del pueblo de Maras. En torno a 1687 firma en la Catedral la serie "Los cuatro evangelistas" que lo ha hecho famoso, junto a ellos están "Los cuatro Doctores" y otros "Caudillo de Israel", entre los que están "David", "Salomón" y "Moises". Este tipo de serie prolifera en el Cuzco, su región y Charcas. Juan Antonio Sinchi Roca, posiblemente pariente de Antonio, también de Maras,

---

8.— *CIRCULO DE QUISPE TITO y BASILIO SANTA CRUZ. Cacique de Santiago de Cuadro del Corpus. Museo de Arte religioso. Cuzco.*



trabaja entre 1691 y 1708. Su obra más importante es para el pueblo de Yucay, asociado con Felipe García para pintar "Una Última Cena". Quedan de este pintor "San Ignacio de Loyola" y "San Francisco Javier" que lo muestran como transmisor del arte de Santa Cruz a la generación del siglo XVIII.

## Los cuadros del Corpus

Ligados al arte de Basilio Santa Cruz, con dejos de Quispe Tito estos cuadros, quizás los más famosos del Cuzco, gozan de popularidad por captar la vida y costumbres de la población de la ciudad en el momento culminante anual, cual es la Procesión del Corpus Christi, que se realiza hasta el día de hoy. En número de dieciseis, tres de ellos, en Santiago de Chile, el resto que estuvo en la iglesia de Santa Ana, se halla hoy en el Museo Religioso de la ciudad incaica. Describen la procesión desde su salida de la Catedral, paso por la Plaza de Armas, Plaza del Regocijo y vuelta al templo principal del Cuzco, mostrando, no sólo el largo séquito de autoridades religiosas y civiles, sino también las posas y arcos que se construían y aún hoy se hacen para honrar al Santísimo Sacramento. Parte importante de la serie, son los estupendos retratos de caciques indios de las diversas parroquias de la ciudad y alrededores, con su cortejo y las imágenes que cada comunidad de religiosos e indios portan, y las que descansan en sus altares hechos al efecto por las diversas órdenes religiosas. No menos importancia tienen los retratos de todas las clases sociales de la ciudad, individualizadas por personajes típicos con atuendos originales. Patrocinada por el Obispo Mollinedo que figura portando la Custodia, es donación de los caciques indios del Cuzco.

Muy ligado a esta serie se halla el famoso lienzo de la Compañía que representa el "Matrimonio de Martín de Loyola con doña Beatriz", hija de Sairi Tupac, que es obra del mismo círculo. Muy buenos retratos son los de los contrayentes como los de sus respectivos antecesores, San Ignacio y la familia inca de Sairi Tupac, Felipe Tupa Amaru y la Nusta Cusi Huaracay. Como señaló Teresa Gisbert, este lienzo tenía por objeto mostrar por parte de los jesuitas que a través de este matrimonio entroncaba la orden de San Ignacio con la familia real incaica.

No lejos por estilo y fecha (1693), está Francisco Chihuantito, que realiza una serie sobre la vida de la Virgen para la parroquia del pueblo de Chincheros, cuyo cuadro central es "La Virgen de Monserrat", obra llena de colorido y acierto, repetida en la parroquia de Santiago en el Cuzco. Se conocen otras obras contratadas por este pintor en 1679.

## El documento de 1688

Hallado en el Archivo Departamental del Cuzco, hace pocos años, nos revela uno de los hechos más importantes en el desarrollo de la pintura cuzqueña. En esa fecha se produce una separación definitiva entre los pintores indios y los pintores españoles de la ciudad, por que los primeros se sentían explotados por los segundos, al no pagárseles adecuadamente sus servicios en los talleres de los maestros peninsulares y criollos. Esta separación que crea la independencia de los pintores mestizos y nativos, quita de su aprendizaje, las exigencias de examen ante los veedores del gremio y les da



9.— ANONIMO. SIGLO XVIII. Origen y dinastía de los Incas.

la libre expresión de su sentir artístico ante el universo de las formas, que a partir de ese momento adquiere para ellos una visión propia basada en la tradición de las culturas prehispánicas y en lo que los pintores indios del siglo XVI, habían acumulado en la práctica de la técnica y estética europea. A partir de ese momento aparece la pintura cuzqueña auténticamente india, basada en el dibujo sin perspectiva, plenitud de colores intensos, figuras expresionistas. En 1726 quedaban muy pocos pintores españoles en el gremio que estaba en decadencia, dejando todo el arte en manos de los indios y mestizos que lo practicaron hasta concluir el período virreinal.

## La pintura del siglo XVIII

Los primeros veinte años del siglo, muestran aún remanentes del estilo del siglo



10.— PABLO CHILI TUPA. *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*. Museo Histórico Regional Cuzco.

XVII; de importancia son los lienzos que sobre la dinastía incaica, ejecuta Agustín de Navamuel en 1721 para Cristobal Rivas y Velasco: “Doce incas y Doce ñustas, sus mujeres”. Esta serie no es única y sobre el tema se han encontrado cuadros que unen en un solo lienzo, todos los incas a partir de Manco Capac y Mama Ocllo y que en algunos casos continúan la dinastía incaica en los reyes de España a partir de Carlos V hasta Fernando VI; en otros casos aparece el Libertador Bolívar. Hubo abundancia de estas pinturas que tuvieron por origen un grabado de Alonso de la Cueva, a principios del siglo XVIII. Las más importantes son las que quedan en la Catedral de Lima, San Francisco de Ayacucho, Beaterio de Copacabana de Lima y en la colección Hayes de Essex, Inglaterra. Otro tipo derivado son los retratos de caciques



11.— FRANCISCO DE MONCADA. *El Niño Jesús entre los Doctores*. Iglesia de Lampa. Departamento de Puno.

en el Museo Arqueológico del Cuzco, que representan a Marcos Chihuan Topa de Huailabamba, Marques de Oropesa, Alonso Chihuan Inca, a los que acompañan retratos de mujeres de ascendencia inca, vestidas como ñustas. Se puede incluir en este tipo de pintura las representaciones de la conquista que al parecer datan del siglo XVII y están tomadas de grabados; la más importante es la del convento de Santo Domingo del Cuzco.

## Los Talleres Industriales

La exportación de cuadros es la característica de la pintura cuzqueña del siglo XVIII. La fama alcanzada en el siglo XVII, llega a diversos sitios del virreinato y las peticiones de iglesias, conventos y particulares así como los encargos de comerciantes, llevan cuadros cuzqueños a lugares tan alejados como Humahuaca, Tucumán y Salta en la Argentina; Santiago en Chile; Potosí, Chuquisaca, Oruro y La Paz en Charcas; Trujillo, Ayacucho, Arequipa y Lima en el Perú. Así se crean verdaderos talleres industriales en la ciudad de los Incas, en los cuales sobresalen especialmente los de



12.— LUIS DE RIAÑO. Murales del coro. Friso con Cristo, La Virgen y Santos. Iglesia de Andahuailillas. Departamento del Cuzco.

indios y mestizos. En esta tarea destacan Cristobal de Tapia, Agustín de Navamuel, Carlos Sánchez de Medina a comienzos del siglo, pero cuando verdaderamente se inicia la exportación masiva es con Mauricio García, pintor de hacia medio siglo que realiza los contratos de mayor importancia en compañía de otros pintores como Pedro Nolasco y Lara en 1754, para pintar en siete meses 435 lienzos para el comerciante Gabriel Rincón, a dos pesos cada uno, precio verdaderamente barato para la época, lo que da índice de la calidad. Meses más tarde contrata el mismo maestro con Miguel Blanco 212 cuadros para dentro de tres meses. Parte de estas entregas de Mauricio García deben ser el “San Fermín” en Rosario (Argentina), la “Virgen del Carmen” y la “Virgen del Rosario” en la Moneda de Potosí; “Santiago Mataindios” del Museo Histórico Regional del Cuzco. Por el resultado de su arte García, podemos colocarlo como parte de la pintura mestiza cuzqueña que se populariza en todo el virreinato. De Pedro Nolasco y Lara, colaborador de García se conservan en el Museo de la Casa de Murillo en La Paz, siete lienzos, resto de la “Vida de San Juan de Dios” provenientes del desaparecido Hospital de la ciudad; cuadros expresionistas, tienen el mismo estilo de los de la “Vida de Santo Tomás de Aquino” en el convento de Santo Domingo de Lima que quizás también sean de este pintor.

La pintura de comienzos del siglo XVIII, en la que podemos llamar corriente



13.— MARCOS ZAPATA. *Auxilium Christianorum. Neto de arco. Catedral. Cuzco.*

erudita está representada por las series de la “Vida de San Juan Bautista” y “Santa Teresa” ambas en la Iglesia de San Juan de Juli (Lago Titicaca) firmada la primera por Tomás Lara, datable hacia 1720, proviene de grabados flamencos; mientras la segunda tiene aún elementos barrocos del siglo XVII.

A este mismo momento pertenece el grupo de pintores apellidados Nolasco que son tres Pedro Nolasco Pabón cuya actuación data de 1670-1696. Pedro Nolasco Pabón “el joven” aparece hacia 1684 y es quien aparentemente firma junto a Juan Zapata Inca la serie de la “Vida de San Francisco” en el convento de Santiago. La obra más importante de estos pintores indios es la “Vida de Santo Domingo”, 31 lienzos en el coro bajo del Convento de Santa Catalina del Cuzco, data de 1719, y fueron ayudados por un Antonio Pabón, posiblemente miembro de la familia. Es pintura dura de dibujo y color, de apariciones de demonios y tenebrosas escenas de barroco tremendista.

### Marcos Zapata y su círculo

Sin duda es Zapata el pintor más importante y de mayor obra en el siglo XVIII. Su

tarea que abarca más de 200 cuadros, se extiende entre los años 1748 y 1764. El comienzo de su carrera se marca con la serie "Vida de San Francisco de Asís" hoy en el convento de las Capuchinas en Santiago de Chile, basada en los mismos grabados que usaron los maestros Zapata Inca y sus socios en 1684. El empeño monumental de llenar los netos de los cincuenta arcos altos de la Catedral del Cuzco, fué resuelto por Marcos Zapata. El contrato data de 1755, con el canónigo Tesorero Don Diego de Barrio y Mendoza. La fuente de las pinturas es la "Eulogía Mariana" (1732) del grabador C.B. Schaeffler. La tarea de pintar 250 metros cuadrados, lo resolvió Zapata saliéndose algunas veces de la estricta iconografía que era su fuente y añadiendo forestas, pajarillos, flores y otros elementos; introdujo el característico estilo expresionista de la escuela en el siglo XVIII, lo que da personalidad y originalidad a la copia de grabados. Cuadros como "Turrís Davidica", "Turrís Eburnea" y "Speculum Justitiae" nos muestran adecuadamente el nuevo concepto de lo cuzqueño.

En la sacristía de la Catedral, deja Zapata, un conjunto sobre las "Postrimerías" de sorprendente expresividad. La tesis barroca de la vida como preparación hacia la muerte y el más allá expresada en este tipo de series tiene adecuada representación en Charcas en los conjuntos de Caquiaviri, Carabuco y otros; muestra la persistencia de los gustos de la sociedad virreinal por el catolicismo a ultranza. Son también de Zapata los lienzos de la puerta de la Sacristía con "San Juan Nepomuceno, San Pedro Pablo y Santiago", "El Bueno Pastor" y "La Divina Pastora" en las naves de la Catedral.

Datan del 1762, los cuadros de la serie de la "Vida de San Ignacio de Loyola", que pintó Zapata con su ayudante y socio Cipriano Gutiérrez para los netos de arcos altos de la Compañía tratando de emular los de la Catedral. El resultado no fué satisfactorio, por el color negro de la vestimenta de los jesuitas y especialmente por la colaboración de un pintor mediocre como era Gutiérrez; salvo lienzos como "San Ignacio Curando enfermos" y la "Predicación del Santo", el resto es de mediana calidad. Contrasta esta serie con la buena ejecución de los cuadros, en netos de la Iglesia del Triunfo, junto a la Catedral, representando caciques indios y sus mujeres en torno al "Triunfo de María en su Descenso al Sunturhuasi". Lo demás son escenas evangélicas con donantes al pie.

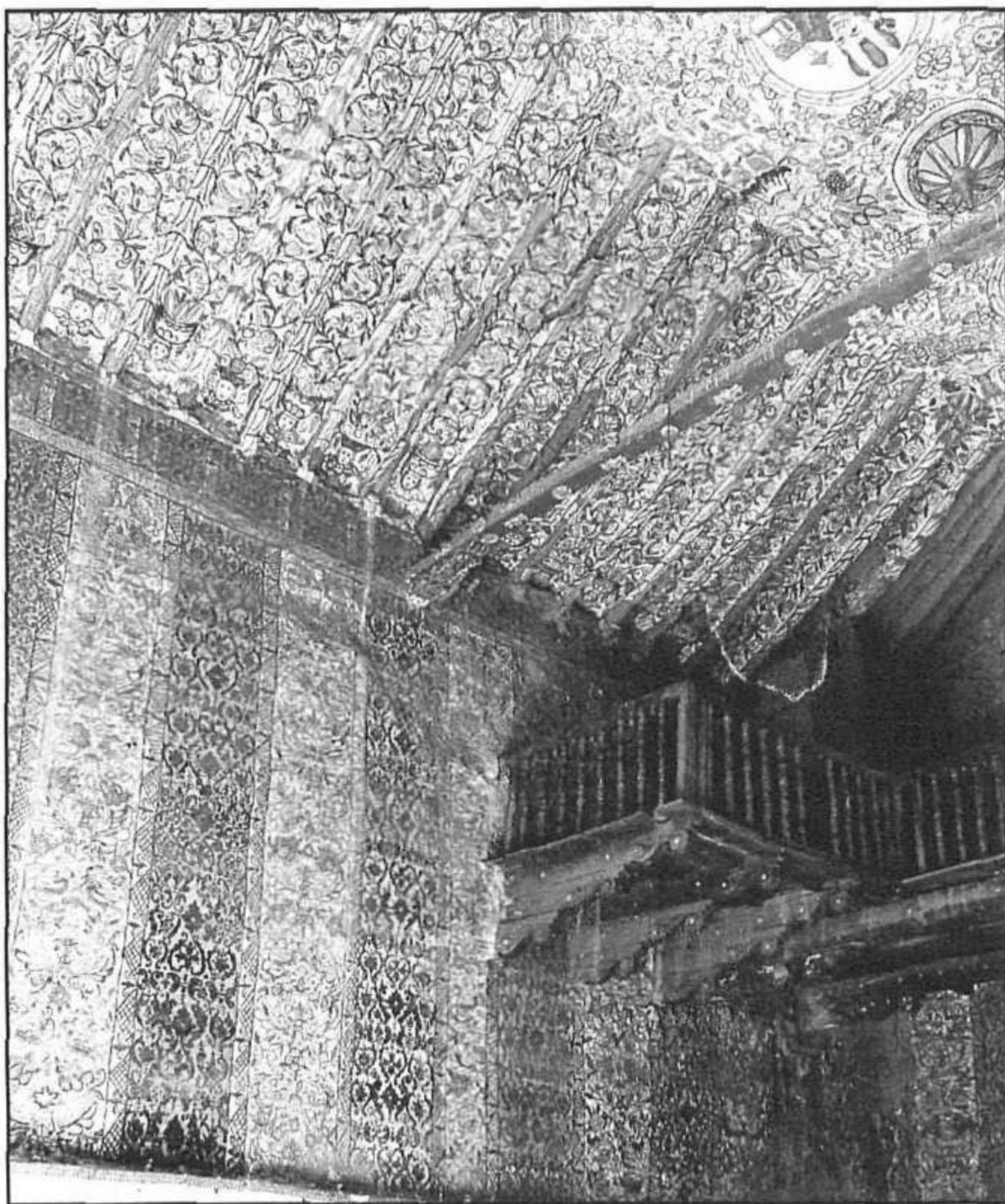
Zapata trabajó además en una serie para la Iglesia de Maranganí: "Santos y Mártires jesuitas" y "Vida de San Francisco de Borja", ambos mejores logros que los de la Compañía de Cuzco.

Hermoso lienzo "La Virgen María en trono", proveniente de la Almudena, nos muestra lo mejor del arte de Zapata. Firmado en 1764, muestra una equilibrada policromía en azul y rojo colores que impondrá la pintura cuzqueña en la segunda mitad del siglo. En San Francisco ha dejado varios lienzos valiosos de "Santos de la Orden", en que sobresalen "San Pascual Bailón" y "San Antonio de Padua". Zapata pintó para Santo Domingo una "Vida de San Vicente Ferrer", en que destaca "La peste", pintada a raíz de varias epidemias de este mal que asolaron la región, siendo la más importante la de 1720. El artista pintó cuadros para exportación. En este grupo figuran el gran lienzo de la Sacristía de San Agustín de Arequipa con la "Vida del patrono de la orden", "La Sagrada Familia" de San Pedro de Lima, la serie "Infancia

de Cristo” en colección particular de La Paz, los “Profetas” para Humahuaca y varios que se conservan en Potosí, difundiendo su fama y estilo fuera del Cuzco.

Seguidores suyos fuera de Gutiérrez, fueron Ignacio Chacón con cuadros en la Merced del Cuzco y especialmente Antonio Vilca que recibió y difundió el mensaje del maestro, amestizándolo más; indio cuzqueño, monopoliza el trabajo a fines del siglo XVIII, tanto en la ciudad como en los pueblos y exporta a Charcas y Chile. Su serie más importante es la de las “Letanías de la Virgen”, dispersos en museos e iglesias de la ciudad en la que sobresale por colorido y calidad “Speculum Justitiae” del Museo Histórico Regional de la ciudad incaica. Se conserva completo el conjunto, de lienzos sobre el mismo tema de la Iglesia de Zurite costada en 1803 por el cura Manuel Gayoso y Guevara. Las “Letanías” están tomadas de la célebre serie del grabador vienés Klauber, de la que hay edición española de 1768. Numerosos cuadros de diversas advocaciones se atribuyen a este pintor siendo destacados “La Virgen de Characato” en el Museo de Santa Catalina del Cuzco, unas “Letanías” en la iglesia de Pujiura, la “Virgen de la Candelaria” en la misma iglesia y otras en Museos e iglesias de Bolivia.

14.— ANONIMO MURALISTA; Decoración polícroma de muros y cubierta del coro y nave de la Iglesia de Ocongate. Departamento del Cuzco.



Basilio Pacheco merece citarse por ser pintor solicitado tanto en el Cuzco y también en Lima. Su obra que pretende seguir la línea académica del siglo XVII, se separa de lo "mestizo", creando así una isla en el arte del siglo XVIII. Sus dos obras fundamentales son el monumental cuadro "Epílogo de la orden mercedaria" en la escalera principal del convento de la orden en el Cuzco y la serie de 42 lienzos de la "Vida de San Agustín", que pintó para el claustro principal de esa orden en Lima y que se conservan en su integridad. Usa los mismos grabados de Bolswert que empleó Miguel de Santiago de Quito. Pacheco se retrató en el cuadro del "Entierro del Santo". En 1752 firma "Ecce Homo" en la Iglesia de Santa Clara de Ayacucho, junto a otro "Condema de Cristo por Pilatos" de Faustino Galindo, al parecer su seguidor.

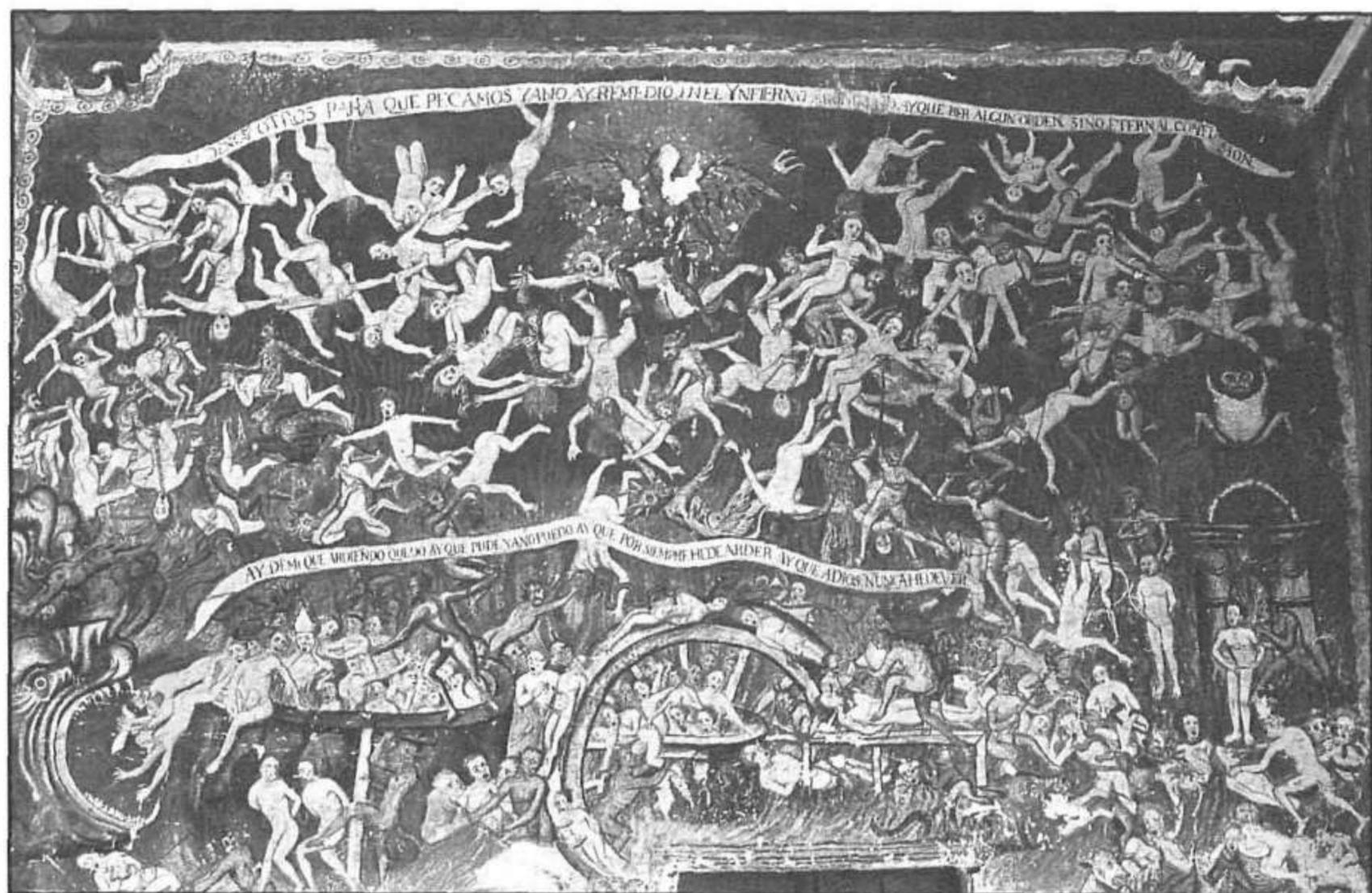
Sigue la misma tendencia el maestro Mayor del arte de la pintura en Cuzco, Isidoro de Moncada, que realiza varias series extensas de lienzos para pueblos de la región de Puno. Así tenemos la "Vida de Cristo" en Ayaviri; "Vida de Santiago" en Lampa; "Infancia de Cristo" en Azángaro; "Vida de San Pedro de Alcántara" en la Recoleta de Santiago de Chile y "Presentación al Templo" en la Catedral del Cuzco. Su pintura tiene aciertos, pero también altibajos. Fue quizás más solicitado que Marcos Zapata y trabajó hacia la mitad del siglo XVIII.

## **La pintura Mural**

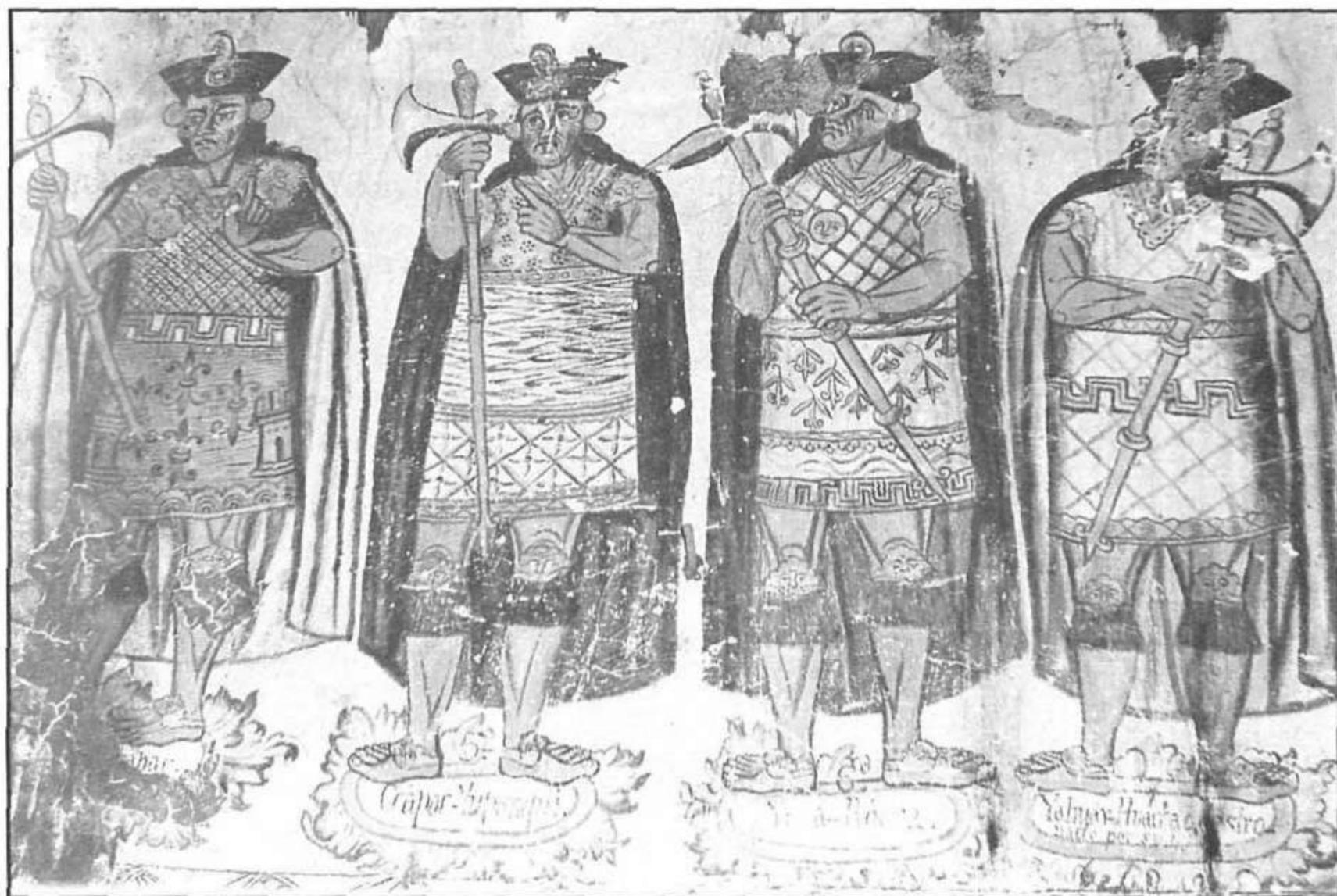
No bien valorada, hasta hace pocos años, la pintura mural constituye uno de los principales logros del arte cuzqueño. Sus orígenes se remontan al período prehispánico, pues hay noticias de la existencia de muros y rocas pintadas en la época incaica y anteriores en la región del Cuzco. Los misioneros y artistas españoles, usaron de esta tradición a la que añadieron los resultados de lo avanzado en Italia y España. Existe pintura mural tanto en los edificios civiles como en los religiosos; abarca tanto exteriores como interiores de casas e iglesias. Como se puede suponer, ha desaparecido la pintura exterior conservándose la del interior. Las recientes restauraciones a que han sido sometidos los monumentos cuzqueños, han revelado mucha pintura mural oculta bajo revoques posteriores, dándonos un nuevo panorama de este valioso arte que si bien fué practicado en el siglo XVI por artistas europeos, desde comienzos del siglo XVII, pasa a los maestros mestizos e indios quedando en el XVIII, a exclusivo cargo de estos últimos. Los murales cuzqueños son obras maestras del arte hispanoamericano.

## **Renacimiento y Manierismo**

En los orígenes la pintura mural cuzqueña empleó como el mejicano color negro, luego fué policromo. Aún se pueden ver restos de zócalos y frisos en el interior de iglesias como San Jerónimo, que emplean grotescos de tipo renacimiento y temas heráldicos como escudos de las órdenes religiosas. Del grupo de interesantes iglesias con murales como Oropesa, Checacupe, Huasac, Urcos y otras, sobresale la decoración del Andahuailillas en la que trabajó el ya citado maestro Luis de Riaño, que en los años 1627-28 decoró por encargo del erudito párroco Juan Pérez de Bocanegra, toda la nave de la iglesia con un largo zócalo inferior con medallones de mártires femeninas, orladas con profusión de grotescos, frutas y roleos vegetales y un amplio friso superior con temas de angelitos y medallones con Cristo, María y los



15.— TADEO ESCALANTE. Juicio Final Mural del nartex. Iglesia de Huaro. Departamento de Cuzco.



16.— TADEO ESCALANTE. Incas Mayta Capac, Capac Yupanqui, Inca Roca y Yahuar Huaca. Mural del Molino de San Cristóbal o de los Incas. Acomayo. Departamento del Cuzco.



17.— ANONIMO. Coronación de la Virgen por la Trinidad de Tres Personas iguales, con Santos Juanes. Colección particular.



18.— ANONIMO. *Inmaculada Concepción, con ángeles portadores de símbolos de las Letanías.* Colección Fernandini. Lima.

apóstoles. Sobresalen dos grandes paños con alegorías del “Camino al Cielo y al Infierno”, sacados de grabados y muy bien interpretados por el artista.

En la iglesia de Oropesa se han pintado los apóstoles “San Pedro” y “San Pablo” en la parte superior de la portada dedicada a capilla abierta, en tanto que en el interior aparece uno de los primeros retablos fingidos en una capilla lateral. Conjunto mural de valor del siglo XVI es el de la Iglesia de Checacupe al sur del Cuzco, la parte más importante es el artesonado del presbiterio, todo policromado con representaciones de escenas: la “Anunciación” y “Apóstoles” y “Símbolos de Jesús y María” en casetones con adornos de cartones calados. Sin embargo son más importantes las escenas de gran tamaño al pie de la nave que muestran “San Antonio Abad”, “Santiago en la batalla de Clavijo” y “Martirio de San Sebastián” de muy buen pincel anónimo del siglo XVII.

En la iglesia de Chichero, a treinta kilómetros del Cuzco, sobre una decoración original en negro con grutescos, aparece una decoración policroma de frisos con cartonería calada datada en 1607; en el presbiterio hay una serie de figuras de “Apóstoles” y el “Buen Pastor” y en el muro del ábside “Nacimiento de la Virgen” y “La Virgen de Monserrat”. Sobre el arco triunfal está la firma del pintor “Don Diego...” que por estilo y época se puede identificar con el maestro indio Diego Cusi Guamán, que firma el conjunto de los murales del bautisterio de Urcos, que tiene parecido con un tema similar de Perez de Alesio. Dentro del círculo de este pintor se puede considerar el bautisterio de la iglesia de Sangarara, única parte de esta iglesia que quedó después del incendio de 1781. Figuras encuadradas de evangelistas, de doctores y de santas, ocupan el centro de la composición, que tiene en la parte superior un friso de grutescos y medallones de la Pasión; una ancha cenefa con salientes de tipo ilusorio completan el conjunto; el cielo muestra ángeles músicos entre nubes.

Entre los muralistas de medio siglo XVII, están Juan Alba que trabajó para Santa Clara. Las pinturas de la bóveda del presbiterio que son posiblemente de 1648, muestran tarjas con escudos y otros emblemas heráldicos rodeados de follajería y dorados. Al mismo estilo, pertenecen las bóvedas del locutorio de Santo Domingo.

Cierra el ciclo de la pintura manierista, la decoración de la sacristía de la iglesia de Quiquijana, decorada con frisos de roleos, cántaros y tarjas, con hornacinas en tono azul, tapices y marcos imitando bordados. De mucho valor es la Casa de los Vera y Zúñiga en el Cuzco con pinturas negras en el salón principal; son zócalos y cenefas de ajedrezado. Los de la cuadra son policromos y los del oratorio, azules. Al exterior se conservan fragmentos de pintura con roleos florales. También quedan murales en la escalera de la Casa del Almirante, zócalo de ajedrezado óptico, y otras huellas de paisaje, estas últimas al parecer del siglo XVIII. Pinturas negras aparecen en casas de La Plaza de San Francisco, calles Maruri, Saphi, San Agustín y otras. El siglo XVIII con pintura policroma se manifiesta en las Casas del Marqués de Valleumbroso y del Marqués de Buenavista.

El barroco llena las paredes de varias iglesias de provincias con paños que simulan telas de brocado con cenefas de mascarones que parecen prehispánicos. La cubierta también es policroma. Este estilo denominado “textil” aparece en las iglesias de



19.— ANONIMO. Nuestra Señora del Rosario de Pomata. Museo del Monasterio de Santa Catalina. Cuzco.

Caicai, Huasac y Yanaoca, ésta última mandada a pintar por el Obispo Mollinedo hacia 1678. Otras iglesias de pueblos del Cuzco como Tinta, Zurite y la capilla de Canincunca muestran esta decoración barroca a veces unida a figuras de santos que quizás sean anteriores. El estilo se desarrolla en la etapa 1650-1685. A esta última fecha, corresponden la capilla del Nazareno y la capilla de la Virgen de la Estrella en Oropesa. La última ostenta un hermoso mural de la Virgen policromada y dorada.

Las iglesias de Pitumarca y Colquepata, al parecer contemporáneas tienen un tipo distinto de temática, netamente figurativa con perfiles de santas en el primer caso y escenas de paisaje con eremitas en el segundo. En ambos casos las cubiertas con artesonado, están policromadas, en el primer caso con grandes tarjas y en el segundo con flores, hojas y ángeles. El estilo se extiende a las ya mencionadas figuras de Checaupe a los pies de la nave y hacia la zona de Puno, en la iglesia de Orurillo.

A fines del siglo XVII y durante todo el XVIII, predomina el estilo mestizo. Al rojo de los muros y las telas, sustituye el blanqueo a la cal con figuraciones de columnas salomónicas, flores, plumas con follajería, floreros y cestas de frutas. El colorido es intenso y plano. El ejemplo característico lo constituye la iglesia de Ocongate, llena en las cubiertas de ornamentación de flora tropical, rodeando medallones con cartonería, mezclada y elementos indígenas. Fragmentariamente se conservan este tipo de decoración en Chinchaypujio, Catca y otras iglesias rurales; en la ciudad de Cuzco, la Capilla de la Virgen denominada "Santa Rosa" en el Convento de Santa Clara.

Quizá el conjunto más interesante de la ciudad en el siglo XVIII es la Celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced. Constituida por tres ambientes, vestíbulo, dormitorio y Sala de penitencia constituye una hermosa muestra anónima de excelente pintura. En el dormitorio sobresale la "Adoración de los Reyes Magos", deliciosa escena de hermoso colorido que crea unidad con las pinturas de la bóveda en que aparecen el Padre Eterno y ángeles músicos. Completan este ambiente la "Anunciación a los Pastores", la "Circuncisión" y la hermosa "Huída a Egipto" que seguramente es la mejor lograda del conjunto. La celda de Penitencias llena de alegorías muestra como su mejor logro "La Vanidad" tomada de grabados de Hugo. Hay también figuras de Santos penitentes sobre los arcos y hornacinas y la típica representación del "Condenado" sacado del conocido grabado de la "Diferencia de lo temporal y lo eterno" del padre Nieremberg, que fue repetido en otros murales y cuadros.

La pintura mestiza triunfa a finales del siglo XVIII, en las representaciones de "La Batalla" en que el brigadier Pumakahua venció a Tupac Amaru en la portada de la iglesia de Chinchero, de buena factura descriptiva y en la "Peste de Catca" dramática escenificación de la Muerte por las epidemias que asolaban cada cierto tiempo el Virreinato. Esta última es obra del pintor presbítero José Benito Calderón, en 1820.

Sin duda la pintura mural cuzqueña tiene un magnífico cierre con la obra del maestro Tadeo Escalante, natural de Acomayo que llena los últimos cuarenta años

---

20.— *Nuestra Señora del Rosario*, ..... , con donantes Don Manuel de Salzes y Doña Francisca Infante, su hija y una esclava negra.



A devocion de D<sup>o</sup> Manuel de Salzes. y de D<sup>a</sup> Francisca Ynfante. AÑO DE 1767



21.— ANONIMO. *Desposorios de la Virgen y San José. Museo de la Casa de Murillo. La Paz Bolivia.*

del arte cuzqueño, hasta 1830. Su arte se desarrolla en la ciudad del Cuzco en Huaros su pueblo natal de Acomayo. La Sala Capitular del Monasterio de Santa Catalina en la que los murales se han conservado en sus colores originales, nos dan una idea clara, de la genialidad del pintor. Separada por arcos formeros que dividen los muros curvos en paños, nos presenta escenas de penitencia en las figuras de santos como “Antonio Abad”, “Pablo Ermitaño” “Onofre”, “María Magdalena”, etc., opuestos en la parte superior a escenas menores del mundo y del pecado colocadas debajo, entre las que destaca la de la “Cena con Música” verdadera exaltación del mestizaje cultural. En la iglesia de Huaros, Escalante pinta todas las superficies de la nave y cubierta de par y nudillo dejándonos uno de los más esplendentes conjuntos de mural en la pintura cuzqueña. Es destacable como obras maestras, “El Infierno”, verdadera muestra dramática del caos y el sufrimiento humano, al que concurren los colores rojo y siena en magnífica armonía cromática. No menos valor tienen las representaciones de “La Muerte benigna en casa del pobre” y “La Muerte trágica en casa del rico”, la primera escenificada en una plaza y la segunda en una gran cena. Pormenores interesantes nos muestra Escalante en otras pinturas como el “Juicio” y sobre todo en la cubierta de la iglesia en que las virtudes cristianas, son simbolizadas en animales en paralelo con escenas del Nuevo Testamento siguiendo libros como el de Valdecebro.

Tadeo Escalante pasó los últimos años de su vida en Acomayo donde pintó tres conjuntos interesantes en las pinturas de los “Molinos de los Incas”, “De la Creación” y “De los Negritos”. En el primero Escalante nos dejó el más original conjunto de los Incas y las Coyas que provienen de los ya citados grabados de la Cueva, incluyendo su escudo familiar con la obvia ascendencia incaica. El molino debió ser de advocación de San Cristóbal porque ese santo aparece en el tímpano de ingreso al establecimiento. En la parte de la segunda cámara hay una curiosa representación de los “Cuatro Elementos”, lo que prueba que la alegoría aún estaba



22.— DIEGO DE LA PUENTE. *San Miguel Arcángel*. Museo Nacional de Arte. La Paz. Bolivia.

de moda en fechas tan avanzadas como la tercera década del siglo XIX. También son alegorías las de las “Virtudes” que están en la testera del “Molino de la Creación”. En los muros laterales de esta construcción se desarrollan las escenas del Génesis, que terminan en “El sacrificio de Melquisedec”. En el friso inferior aparecen escenas populares de la época, con alusiones al pecado. El último de los Molinos, el de “La Pobreza”, está dedicado a mostrar la vida de los negros; se ven escenas con miembros de esta raza aherrojados y obligados al trabajo bajo la amenaza de la flagelación que aparece en una de las escenas. La obra de Escalante cierra el ciclo de la pintura virreinal cuzqueña que a partir de entonces se refugiará en el medio rural y vivirá

latente y vengozante en la ciudad avasallada por los nuevos aires y modas del neoclasicismo de tipo heróico que exaltó la gloria de los libertadores y jefes de Estado.

## La pintura popular cuzqueña

Nace la llamada "pintura popular cuzqueña" entre los años de 1680 y 1720. Logrado el estilo, se enriquece la iconografía. Por aquellos mismos años el culto a María se intensifica y nacen todas esas "madonas" las más de las cuales representan devociones americanas y copian grabados elaborados en los andes. Así nace Nuestra Señora de Pomata a orillas del lago Titicaca, como rival de la de Copacabana; esta imagen ostenta, a la manera indígena, tocado de plumas. A su vez, la Virgen de Copacabana sustituye al ídolo de este nombre el cual era adorado en un templo situado frente a la actual isla del Sol. Su imagen de pez antropomorfo, como lo describe la crónica de Ramos Gavilán (1618) pone en vigencia el mito de la sirena. Más tarde nacen otras advocaciones como la Peregrina de Quito (1733), Virgen, que tocada con sombrero de ala ancha, viaja a lomo de un burrito. Nace también la Virgen de Cocharcas, trasunto norteño de la Copacabana.

Todas las imágenes marianas, de origen americano o español, se enriquecen notablemente con el aditamento de ángeles, flores y plumas, pero principalmente con el sobredorado, que será una característica de la pintura cuzqueña, a la cual se adhiere la potosina como lo demuestran las obras del indio Luis Niño.

Otra iconografía adaptada a las circunstancias religiosas de los indígenas es la Trinidad representada en tres personas iguales, fórmula que había sido deshechada después del Concilio Tridentino. Su vigencia en la zona andina se debe a que se recomendaba, muy especialmente, no representar animales en las iglesias. La Trinidad, recomendada por el propio Pacheco, era aquella que muestra a Dios Padre como un Anciano, a Cristo en sus 33 años y al Espíritu Santo en forma de paloma. La imagen del animal como lo dice el dominico Meléndez, recuerda a los indígenas su antigua idolatría. Esto hace que sea muy frecuente en la pintura andina, y especialmente en la cuzqueña, la representación de la Trinidad en tres personas iguales, para quitar de la vista todo recuerdo de los antiguos dioses.

Entre los santos son muy populares San Isidro y Santiago, el primero ligado a la agricultura, así como San Juan Bautista lo estaba al pastoreo; sin embargo; el Santo de mayor devoción es Santiago Apóstol cuya leyenda alcanza ribetes épicos y míticos. Fue identificado con Illapa, dios del Rayo, en base a la frase evangélica que señala a los apóstoles Santiago y Juan como hijos del Trueno. La iconografía andina transforma el tradicional "Santiago a Caballo" de la Batalla de Clavijo, cuando los españoles vencieron a los moros, en un Santiago Mata-indios.

Por último tenemos las series angélicas, que si bien se dan en la pintura cuzqueña, también son propios de la zona del lago Titicaca y el altiplano boliviano. La serie más completa y una de las más hermosas se encuentra en el pueblo de Calamarca a sesenta kilómetros de la ciudad de La Paz, en tierra que fuera de los indios Pacajes, con anterioridad a la conquista incaica.

Los arcángeles tanto en las danzas como en la pintura virreinal se representan con



23.— ANONIMO. *Angel jerarquía: Tronos. Convento de la Recoleta. Cuzco.*

vestidura romana; casco, peto y coraza, coturnos y faldellín metálico. Sin embargo, las series más características muestran un ejército celeste vestido a la manera de los tercios españoles, con pantalón ajustado, amplia casaca, mangas acuchilladas, valona y amplio chambergo emplumado. Van ángeles alabarderos, abanderados, músicos y arcabuceros, estos últimos en diferentes posiciones. Llevan extraños nombres como Osiel, Baraquiel, Zaquiel, etc. tomados del rarísimo libro denominado "El falso Enoc" donde se consignan tales nombres y se explica que los seres angélicos son personificación de fenómenos naturales. A las series militares, se une otra, que muestra las nueve jerarquías consignadas por Dionisio Aeropagita desde los serafines, portadores del fuego, los cuales están junto al trono de Dios, hasta los ángeles, quienes están próximos a los hombres. Entre los arcángeles se representa a Uriel con su espada de fuego. Visten con traje femenino y falda corta, para acentuar su carácter de efebos; en todo caso la representación muestra bellísimos jóvenes asexuados, que llevan capas volantes entre las alas.

La iconografía descrita era aceptada por una gran mayoría, así como el uso del oro; había predilección por lo decorativo y se hacía caso omiso de los juegos de luz y sombra, la perspectiva y la representación próxima a la realidad, tan cara a la pintura española.

Esta pintura popular, ingenua y espontánea, nos muestra un momento de la "escuela de Cuzco", con un arte liberado de la disciplina gremial, carente de la preparación propia de los maestros del oficio a quienes se les exigía examinarse de dibujo del cuerpo del hombre, la mujer y el niño, conocimiento de los órdenes clásicos y elementos de perspectiva. Es decir, todo aquello indispensable para pintar a la manera occidental.

El arte deja de ser ciudadano para refugiarse en los pequeños pueblos rurales. En las ciudades languidecen los últimos pintores, tanto indios como criollos. Estos finalmente se extinguen en tanto que los pocos indígenas que aún se dedican al arte se ganan la vida pintando series de la dinastía incaica que compran los viajeros extranjeros, como lo testifica Paul Marcoy, quien habiendo encargado una de estas series, se quedó sin ella pues al pintor le cortaron la mano en una reyerta. Los juicios de estos viajeros son despectivos y distan mucho de la medida frase de Ignacio de Castro, ilustrado de su tiempo quien pese a no gustar ni comprender la pintura de los indios de Cuzco, reconoce en ella "fuego, imaginación y gusto" aunque éste no sea el suyo propio.



## BIBLIOGRAFIA

- J. Cornejo Bourocle. **Derroteros del arte Cuzqueño**, Lima, 1960.
- J. de Mesa; T. Gisbert. **Historia de la pintura Cuzqueña**, 2 vol. Lima, 1982.
- La pintura Cuzqueña**, Armitano Arte, No. 10. Caracas, 1986, págs. 81-94.

*This is a survey of almost three hundred years of painting in Cuzco. By the mid-16th century Spanish artists are working in the cathedral, and imports from Italy and Flanders are common. Mannerism is introduced by Bitti and Medoro, who have local followers; European engravings are used in all workshops. After 1640, the influence of Zurbarán steers the painters towards realism and strong chiaroscuro. But mestizo artists such as Quispe Tito and Santa Cruz begin to find their own language, and in 1688 shall free themselves from the Spanish guild with its limiting rules. Thus the 18th century is the high tide of Cuzco painters, most of them mestizos, who set up large workshops and export their production as far as Santiago or Tucumán. Marcos Zapata is the most prominent of canvas painters, but mural works by Cusi Guamán or Escalante are less known and quite remarkable.*

# LAS "IMAGENES DE LA HISTORIA EVANGELICA" DEL P. JERONIMO NADAL Y LA PINTURA EN AYACUCHO (PERU)

*M. CONCEPCION GARCIA SAIZ*

**T**odos los estudios dedicados a analizar las repercusiones que la obra del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal tuvo en la historia del Arte, especialmente en la pintura, coinciden en señalar su importancia como repertorio iconográfico de primera calidad, seguido por numerosos artistas que encontraron en los grabados con que se ilustraba el texto una fuente inagotable de inspiración. Más aún, tratadistas hubo como el español Francisco Pacheco que tuvieron en esta obra la guía a seguir a la hora de teorizar sobre las formas idóneas de interpretar las imágenes sagradas e hicieron de ella algo más que un simple libro de consulta. Publicadas en 1593, cuando ya su autor había fallecido, las *Evangelicae Historiae Imagines*, aparecidas al mismo tiempo que las *Adnotationes et Meditationes in Evangelio*, lo hicieron acompañadas por una magnífica colección de grabados realizados por los hermanos Wiericx en su mayor parte. Texto e imagen se ponían así —en el más puro sentido tridentino— al servicio de una mejor comprensión de los ideales evangélicos propiciando tanto la divulgación a gran escala, facilitada evidentemente por la imprenta, como la meditación personal gracias a la individualidad que permite la lectura del libro y la contemplación directa de sus ilustraciones (1).

La pintura española supo sacar evidente provecho de este manantial y la influencia del manierismo flamenco transmitido por las láminas se dejó sentir en fechas muy lejanas a las de su edición, prolongando a lo largo del siglo XVII unas maneras que ya podían ser consideradas como arcaicas pero que no dejaban de ejercer el efecto perseguido (2). La proliferación de publicaciones que a su vez se servían de los textos y las imágenes de la obra de Nadal para su propio provecho, contribuyeron de la misma manera a que se ampliara casi sin límites el área de difusión y el tiempo de proyección de esta influencia (3). Y como no era menos de esperar, como en tantas otras ocasiones, los pintores americanos fueron los encargados de avivar el fuego de un manierismo totalmente periclitado en sus orígenes, muy alejado de las premisas que le dieron aliento, pero especialmente significativo para unos artistas que desarrollaban su obra al margen de una búsqueda de la modernidad, que, por otra parte, tenía para ellos —con relación a la antigüedad— un significado muy distinto al europeo.

Embarcados al Nuevo Mundo, presumiblemente, un importante número de volúmenes de la *Historia Evangélica*, tanto en la edición original como en las posteriores, parece que el mayor impacto se produjo en el área andina en torno al Cuzco y más concretamente, como intentaremos mostrar aquí, en la ciudad de Ayacucho, la antigua Huamanga, fundada, como repiten los cronistas, a mitad de camino entre las dos grandes capitales, Lima y Cuzco, lo que no significa que fuera ignorado en otros puntos del continente, ya que contamos con ejemplos como el de la iglesia del convento mexicano de Atotonilco (Guanajuato).

Sin embargo, la mencionada ciudad de Ayacucho posee no ya el mayor número de

pinturas inspiradas en los grabados flamencos que nos ocupan sino los conjuntos de mayor calidad. Más aún, a la vista de las obras que mencionaremos a continuación no parece descabellado aventurar que a mediados del siglo XVIII funcionaba en esta ciudad un taller de pintura que tenía como temática fundamental la reproducción de las imágenes procedentes de la obra de Nadal, directa o indirectamente, mezclándolas incluso con las procedentes de otras fuentes, pero siempre manteniendo elementos claramente reconocibles. Y su destino, a juzgar por los lugares donde han sido localizadas, no era el de la evangelización de masas, como podía pensarse al identificar el Virreinato del Perú con un área de misiones, sino el de fortalecer la meditación recogida de las clausuras o, como mucho, acompañar a los actos litúrgicos en iglesias y oratorios de pequeñas dimensiones.

Concretamente, la iglesia del convento de Santa Clara, reconocida desde antiguo por el interés del artesonado de su presbiterio, cuenta con dos lienzos fechados en 1752 basados en los grabados 120 y 123 de los realizados por los Wiericx (4). Son dos grandes telas con los temas de "Jesús y Barrabás ante la muchedumbre" y el "Ecce Homo", el primero de ellos está firmado por un tal Faustino Galindo y el segundo por Basilio Pacheco. Del primero poco puede decirse, excepto que parece residir en la misma Huamanga de la que tal vez sea oriundo; del segundo se tienen más noticias, en especial que trabaja en Cuzco, aunque su obra no está todavía definida con claridad (5). Estas pinturas siguen con gran fidelidad lo propuesto por las láminas flamencas aunque introducen algunas modificaciones en las arquitecturas, incluyen textos no existentes en los originales y recomponen algunos de los grupos humanos. Pacheco llega incluso a colocar en una esquina el retrato de medio cuerpo de D. Manuel Jerónimo de Romaní Carrillo y Oré, Chantre de la catedral, patrón del convento y descendiente de la familia fundadora del mismo (6). Como ya ha sido puesto de manifiesto, ambas obras mantienen tales similitudes entre sí que, de no estar firmadas, bien podrían considerarse de la misma mano (7), lo que dice muy poco a favor de la personalidad de los autores, si buscásemos en ellos una creatividad ajena a sus intereses.

Es evidente que tales ejemplos no justifican en medida alguna el planteamiento de la posible existencia de un taller "especializado" en estos temas que hacíamos más arriba. Sin embargo, recorriendo con minuciosidad las numerosas instituciones religiosas que a duras penas se mantienen en pie en una ciudad tan azotada por "tirios y troyanos" podemos ir conociendo la realidad (8). Sobre todo al entrar en el otrora magnífico convento de Santa Teresa, donde se guarda una interesantísima colección de pinturas. Allí se encuentran, en el interior de la clausura, varios conjuntos de lienzos en cuya concepción, sin duda, han jugado un papel preponderante los aludidos grabados de la Historia Evangélica, y otros derivados ya de estas pinturas y continuadores de la tradición de una forma más indirecta.

Nos referiremos en principio a dos series lógicamente dedicadas a la vida de Cristo. La primera de ellas se compone de doce lienzos y recoge temas únicamente relacionados con la Pasión; la segunda sólo consta de diez cuadros y los temas que tratan son evangélicos —milagros y parábolas—, sin que en apariencia se busque otro hilo conductor (9). Los ventidos lienzos son anónimos aunque, sin ningún género de

---

1.— *Cena en casa de Simón. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

2.— "*Caena apud Simonem Leprosum*". Grabado.

1



2





3.— *De Herodes a Pilatos. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*



4.— *"Quae gesta sunt apud Herodem". Grabado.*



5.— *“Capitur Christus”*. Grabado.



6.— *“Ducitur Iesus ad Pilatum; et Iudas laqueo se suspendit”*. Grabado.

dudas, todos ellos son obra de un mismo autor o, tal vez para ser más exactos, de un mismo taller. La semejanza entre estas obras y las existentes en Santa Clara es grande y por ello podría mantenerse la hipótesis de que algo tengan que ver en ellas los mencionados Pacheco y Galindo, sobre todo si alguna vez se demuestra de forma definitiva el trabajo conjunto de ambos, lo que hoy todavía entra en el campo de la especulación.

Pese a las semejanzas anotadas, los cuadros de Santa Teresa responden a una elaboración mucho más cuidada que los de Santa Clara, producto de la idea de reunir en un mismo lienzo escenas procedentes de varios grabados, como podemos advertir en varias de las ilustraciones que aquí se reproducen (10). Ello obliga al autor a realizar un ejercicio de recomposición espacial del que en la mayoría de los casos consigue salir airoso, considerando el papel totalmente secundario que en estas escuelas tienen las leyes de la perspectiva.

El conjunto que hemos denominado como serie de la Pasión de Cristo reúne los siguientes temas: “Entrada en Jerusalén”, “Cena en casa de Simón”, “Oración en el Huerto”, “Prendimiento”, “De Herodes a Pilatos”, “Cristo atado a la columna”, “Flagelación”, “Coronación de espinas y Ecce Homo”, “Camino del Calvario”, “Crucifixión” y “Descendimiento”. Una rápida visión inicial es suficiente para apreciar que las ilustraciones de la obra de Nadal no fueron las únicas utilizadas por el pintor para realizar sus composiciones, lo que viene en apoyo de sus conocimientos de los repertorios gráficos al uso desde décadas anteriores. No es ésta una práctica habitual entre los pintores que trabajan en el círculo de la pintura cuzqueña, ya que son más partidarios de copiar en su totalidad el grabado único o de utilizar su imagen como fondo de una escena de elaboración propia (11). Al huir de una temática



7.— *Flagelación. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

unitaria el autor acentúa el carácter narrativo de la obra y, paralelamente, su arcaísmo, vista desde la perspectiva del siglo XVIII, al tiempo que deja ver con claridad su gusto por la teatralidad, utilizando modelos de arquitecturas manieristas de gran espectacularidad.

El análisis detallado de algunas de las pinturas pone de relieve la pericia del pintor a la hora de servirse de los modelos. Uno de los ejemplos más significativos es el lienzo que hemos denominado “De Herodes a Pilatos” (lámina 3), compuesto, como mínimo, a partir de tres grabados diferentes, los números 110, 117 y 119. La idea principal la ha tomado el autor del último de ellos (lámina 4), el que nos muestra a Cristo siendo llevado a la presencia de Herodes, extrayendo exclusivamente el grupo formado por el tetrarca y algunas de las figuras más próximas a su trono; después ha utilizado el 110 (lámina 5) —que originariamente describe el prendimiento— para tomar de él el conjunto que componen Cristo y los soldados; por último, el 117 (lámina 6) le ha servido para resolver el fondo donde sitúa a Judas intentando devolver los denarios recibidos por entregar a su maestro. Al mismo tiempo, varias figuras aisladas o pequeños grupos han sido seleccionados con toda libertad del magnífico muestrario.

El resultado final es que, realmente, se ha elaborado algo nuevo haciendo un uso muy personal de la propuesta iconográfica de Nadal. Fundamentalmente el pintor

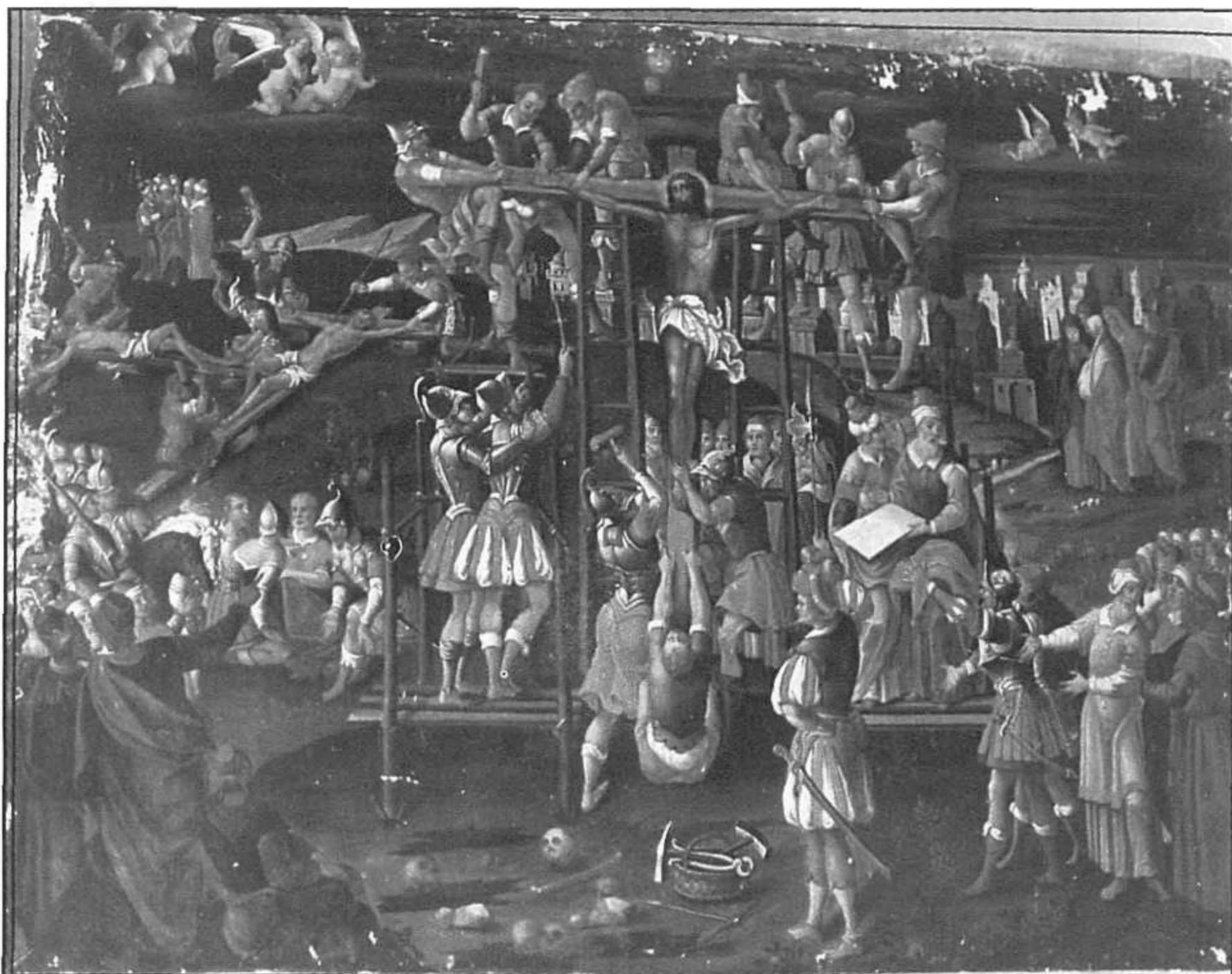
andino ha trasladado a primer término uno de los temas que los autores de los grabados han repetido en varias ocasiones, apenas abocetado, al fondo de sus composiciones, desechando sin embargo las escasas sugerencias de estas imágenes y sustituyéndolas por las que ha considerado más apropiadas. La verosimilitud de los personajes, algo que tanto preocupaba al mallorquín, se mantiene en la gran mayoría de los casos, respetando indumentarias y demás detalles, pero se pierde casi en su totalidad a la hora de organizar el escenario urbano de Jerusalén, introduciendo un grado de fantasía arquitectónica ajeno a los intereses de la fuente.

La presencia de dos angelillos que, arrodillados, asisten al traslado de Cristo, introduce también un elemento ajeno al mundo terrenal en que se desarrollaba inicialmente toda la escena.

A parte de las dificultades en el tratamiento de la perspectiva, tanto en conjunto como en detalle, la obra no revela otros problemas específicos de relieve y supera con mucho en calidad a otras composiciones de autores reconocidos. No obstante, este juicio no puede hacerse extensible a toda la serie ya que en varios de los cuadros que la componen está clara la presencia de manos que actúan con mucha menor pericia. Esto lo podemos comprobar en lienzos como los dedicados a la "Flagelación" (lámina 7) o el "Camino del Calvario" (lámina 8). En ellos la armonía compositiva es inferior de forma muy notoria, ya que ni en conjunto ni en detalle se consigue el



8.— *Camino del Calvario. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*



9.— *Crucifixión. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

mismo efecto que en la obra anterior. Lo que no es obstáculo para que sean precisamente estas pinturas las que, como veremos posteriormente, se copien más a menudo.

Por lo que al tema de la “Flagelación” se refiere parece claro que ha primado un interés del pintor en acentuar los aspectos dramáticos. Para ello ha preferido presentarnos un Cristo sangrante caído en el suelo y rodeado por los sayones, que han aumentado en número y en ferocidad con relación a lo propuesto por el grabado. Las nuevas figuras se ofrecen desmañadas y desproporcionadas y la manera de resolver el resto de los espacios no es muy afortunada. Nuevamente vuelven a aparecer los ángeles, ahora llorosos, al tiempo que se introduce una figura demoniaca, en el ángulo inferior derecho, que parece señalar acusadoramente a un personaje recostado en las escalinatas, que mira hacia el espectador en una actitud de desinterés hacia la escena que se está desarrollando a sus espaldas. Ninguna de estas dos figuras aparecen en el grabado original, aunque la segunda ocupa el mismo lugar que uno de los sayones que parece esperar su momento para intervenir. Las características del rostro de este personaje, próximo al retrato, su ubicación, intentando servir de nexo con el espectador, y la, para nosotros desconocida, pero sin duda existente, relación con el demonio, llevan implícita una intencionalidad que hoy se nos escapa.



10.— *Descendimiento. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

Esta opinión sobre la diferencia de autoría entre los lienzos que componen el conjunto se acentúa más ante la visión de los dos últimos cuadros, los dedicados a la “Crucifixión” (lámina 9) y al “Descendimiento” (lámina 10), en los que nuevamente se aprecia el mismo dominio al que hacíamos, referencia más arriba, combinando una vez más imágenes tomadas de varios grabados de Nadal con otras procedentes de distintas fuentes.

Como conclusión provisional sobre esta serie podríamos adelantar la de que en su concepción intervino un activo taller a cuya cabeza se encontraba una figura de relieve en su entorno, asistido fundamentalmente por un discípulo aventajado pero en ningún caso con las habilidades del maestro.

A este supuesto discípulo tal vez cabría hacerle responsable de los dos cuadros mencionados más el que tiene como tema central a “Cristo atado a la columna”.

En cuanto a la otra serie localizada también en el convento carmelita, a la que podríamos llamar Serie Evangélica, recoge los siguientes temas: “Bautismo de Cristo”, “Curación de la hermana de Pedro”, “La piscina Milagrosa”, “Los fariseos intentan agredir a Cristo”, “Curación del ciego”, “Parábolas del hijo del viñador, el dracma y el denario”, “Resurrección de Lázaro”, “Expulsión de los mercaderes del



11.— *Bautismo de Cristo. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

templo” y “Cristo y el centurión”. A pesar de que estos títulos se refieren lo que en cierto modo podríamos considerar como el tema central del cuadro, todos, a excepción del que reproduce la historia de la piscina milagrosa, tratan varios asuntos al mismo tiempo, repitiendo con ello el mismo esquema narrativo al que nos referíamos al tratar de la serie anterior. Al que hemos dado en titular “Bautismo de Cristo”, (lámina 11) también podríamos denominar como “Las tentaciones de Cristo”, pues a ambos temas se dedica. En él nuevamente asistimos a la reconstrucción de un escenario a partir de elementos fragmentarios del repertorio de Nadal como fuente fundamental, aunque ya desde el primer momento se puede advertir un mayor deseo de utilizar fórmulas totalmente propias de las pinturas pertenecientes al círculo de la escuela del Cuzco, como señala la presencia de múltiples animalillos que pueblan la naturaleza. Son esasavecillas coloristas que se sitúan en las copas de los árboles o los despistados conejillos que se dejan ver entre las



12.— *Curación de la hermana de Pedro. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

rocas. El tono por lo tanto es de una mayor dulzura, probablemente porque el pintor quiere diferenciar así con claridad la sobriedad debida a los temas de la Pasión.

El uso de estos recursos es algo perfectamente documentado ya en obras muy anteriores a éstas y viene a ser como una marca de origen para los centenares de pinturas anónimas que salieron de los talleres andinos, considerándose a Diego Quispe Tito como el máximo responsable de su difusión. Por otra parte, a pesar de los años que separan a las obras de este pintor de las que aquí tratamos, son bastantes los puntos de contacto que las unen, especialmente con series como la del Zodiaco, de la catedral de Cuzco (12).

Al enfrentarse al tema de la "Piscina Milagrosa" (lámina 13), el responsable de estos conjuntos realiza una adaptación de la arquitectura que se le ofrece eliminando las graves dificultades de perspectiva propias del modelo original (lámina 14). Sin duda, con ello consigue un empobrecimiento notable del resultado final, sobre todo al prescindir de la doble arquería que enriquece la perspectiva. Al mismo tiempo modifica la planta del propio edificio que así pasa de pentagonal a exagonal,



13.— *La Piscina Milagrosa. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

facilitándole la composición. El orden de las figuras se altera en algunos casos y se introducen nuevos personajes, que se adaptan con dificultad al marco que les cobija. Pero a pesar de todo ello la obra mantiene un nivel aceptable.

Otra de las telas que merecen atención es la que nos presenta a Cristo acosado por los fariseos quienes intentan incluso apedrearle (lámina 17). Para componerlo, el pintor ha recurrido fundamentalmente a la yuxtaposición de las imágenes ofrecidas por dos grabados (láminas 15 y 16), transformando por completo, eso sí, el encuadre arquitectónico, al utilizar una gran columnata manierista de fustes compuestos a modo de escenario impreciso en el que se desarrollan dos escenas diferentes. De esta forma las referencias al templo de Jerusalén, especialmente centradas en las columnas salomónicas, desaparecen por completo, al deslindar la escena de este recinto que, muy modificado, pasa a segundo plano. El criterio seguido para unir las dos escenas, que se corresponden con diferentes pasajes del evangelio de San Juan, no es otro que el de agrupar temas semejantes, en los que la idea clave es la propia declaración que



14.— "Sanatur Languidus". Grabado.

Cristo hace de sí mismo como hijo de Dios.

También el lienzo que hemos llamado "Expulsión de los mercaderes del templo" (lámina 23) está resuelto a partir de la suma de modelos procedentes de cuatro estampas (láminas 24 a 27). Y nuevamente en él se utilizan las arquerías monumentales, creándose un espacio imaginario difícil de precisar, bajo el que se

15



16



15.— "*Acerrima consutatio Iudaeorum, et eorum contra IESUM conatus*". Grabado.  
 16.— "*Malitiose Iudaei IESUM interrogare aggrediuntur*". Grabado.

17





17.— *Los fariseos intentan agredir a Cristo. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

18.— *La Transfiguración. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

narra el pasaje de la mujer adúltera (lámina 26) que, según recogen los textos evangélicos y Nadal desea acentuar, se desarrolla en el templo. Detrás se agrupan personajes tomados de las dos expulsiones de los mercaderes que ofrecen las ilustraciones (láminas 25 y 27) y más al fondo Jesús, acompañado de sus apóstoles, habla con los soldados enviados a prenderle (lámina 24).

Hasta aquí hemos seleccionado sólo algunos de los ejemplos que nos han parecido más ilustrativos a la hora de mostrar la técnica de composición empleada por nuestro pintor. Su pauta de trabajo está clara y se sitúa muy por encima de la empleada por muchos de sus contemporáneos que, en apariencia, realizan obra más creativas. A pesar de ello nuestro pintor, al que nos gustaría denominar “maestro de Santa Teresa” mientras no tengamos datos ciertos sobre su identidad, no conoce en principio otro vocabulario artístico que el que le ofrecen los grabados manieristas flamencos, y a él se circunscribe sin reservas. Por lo que hemos podido comprobar la obra del padre Jerónimo Nadal constituye la base más destacada de su trabajo que,



19.— *Curación del ciego. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

probablemente, se encontraba dentro del área de influencia de los jesuitas, pasando posteriormente su propia producción a constituirse en fuente iconográfica de otros pintores, seguidores suyos en la temática, pero de calidad extraordinariamente inferior.

Uno de los pintores que más directamente le siguen es el autor, también anónimo, del extenso conjunto que, procedente de Ayacucho, hoy se encuentra en la iglesia limeña del Pilar (13). El número de lienzos supera la veintena y muchos de ellos demuestran que el punto de referencia ya no son los grabados de los Wiericx sino las versiones aquí descritas, especialmente las ofrecidas por la serie de la Pasión, ya que también es ésta su temática. Uno de los ejemplos más claros lo ofrece el cuadro número 8, que presenta una cartela con la siguiente inscripción: "Barrabás es elegido y Jesús es asotado. Lo mismo has egecutado quando tu le has ofendido" (lámina 29). La fuente directa es el lienzo de la "Flagelación" que aquí hemos reproducido (lámina 7) aunque, como sucede en toda esta nueva serie, las figuras se apoderan del espacio reduciendo enormemente la importancia de las perspectivas y los fondos arquitectónicos y prescindiendo por completo de las columnas colosales. Es más, esta serie

sigue el criterio de reproducir una sola escena en cada cuadro, con lo que también rechaza el aspecto narrativo de su predecesora, adecuándose más, en cierto sentido, a las exigencias estilísticas del momento, a través de un notorio proceso de simplificación.

También el mismo convento de Santa Teresa posee algunos otros cuadros con temas de la pasión de Cristo que pueden considerarse dentro del área de influencia de nuestro pintor y recuerdos lejanos ya de las imágenes tantas veces descritas. Se trata de dos lienzos que representan la “Flagelación” (lámina 32) y la “Coronación de espinas” (lámina 33) y un tercero en el que se incluyen los temas de “Lavatorio de pies a los apóstoles” y “La última cena” (lámina 34). No cabe duda que los dos primeros son obra de un mismo autor y que, probablemente, formaron parte de un conjunto más amplio. Su relación con la última serie citada es clara aunque no puede hablarse de una identidad entre los autores de ambas, pues en estos últimos ejemplos se aprecia

20.— *Resurrección de Lázaro. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*





21.— *Parábolas del hijo del viñador, del dracma y del denario. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

una mayor habilidad en la composición. En cuanto al último de los cuadros mencionados, todo parece indicar que se trata de una obra a mitad de camino entre las propuestas de nuestro “maestro de Santa Teresa” y los resultados finales de sus últimos seguidores.

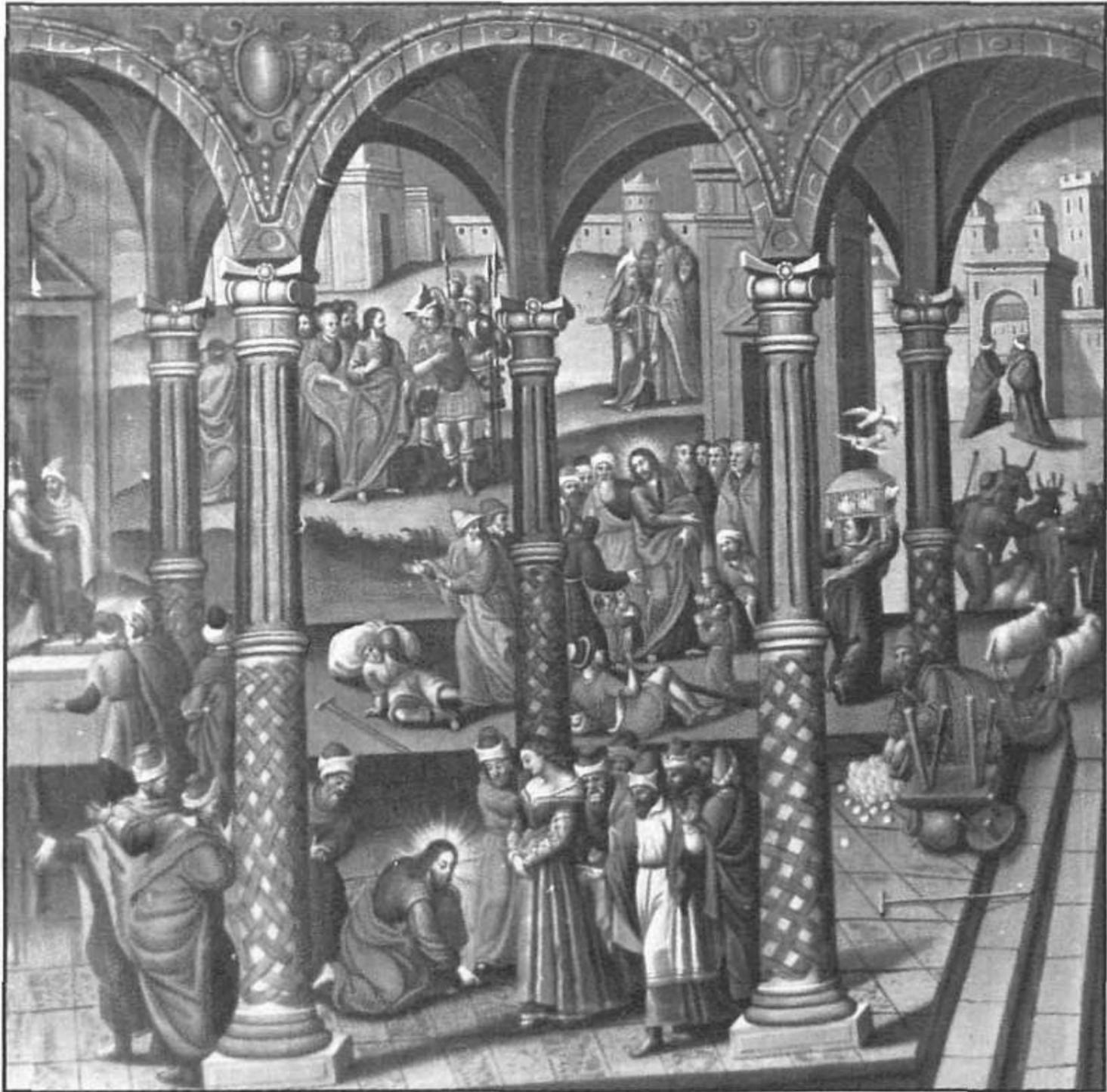
Como hemos podido comprobar el número de pinturas localizadas en Ayacucho deudoras de la Historia Evangélica está próximo al medio centenar lo que supone un volumen muy a tener en cuenta al estudiar la actividad pictórica que se lleva a cabo en esta ciudad a lo largo del siglo XVIII. Fuera de ella el pintor al que hasta el momento se le conoce un mayor apego a esta misma fuente iconográfica es Francisco Isidoro de Moncada quien se sirve de estos mismos grabados en algunas de las obras que le son atribuidas en la iglesia de Lampa y en la de Ayaviri (Puno), estas últimas realizadas en

1768 (14). A la vista de dos de estas composiciones, la “Flagelación” y el “Ecce Homo” sólo cabe reafirmar el mayor interés de las composiciones localizadas en Huamanga.

Tal vez el aumento de datos en el futuro nos permita comprobar que lo que hoy nos parece una peculiaridad de la pintura en Ayacucho, no sea más que un hecho común a otros talleres locales del virreinato peruano. Sin embargo, partiendo de los datos que hoy poseemos, parece, al menos probable, la hipótesis que planteábamos al principio sobre la existencia en esta ciudad de un taller de gran predicamento en la representación de temas evangélicos a partir de las láminas que acompañaron al texto elaborado por el célebre jesuita y distribuidos desde los omnipresentes talleres de Amberes.

22.— *Cristo y el centurión. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*





23.— *Expulsión de los mercaderes del templo. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

## NOTAS

- (1) Alfonso Rodríguez G. de Ceballos en su trabajo "Las imágenes de la Historia Evangélica" publicado primero en *Traza y Baza* (5, 1974) y posteriormente como estudio introductorio a la edición facsimil de la obra del mallorquín editada en Barcelona (1975), describe con minuciosidad su gestación, haciendo especial hincapié en la identidad entre los fines perseguidos por los jesuitas y por el Concilio de Trento en cuanto a la utilización de las imágenes con fines propagandísticos.
- (2) F. Delgado: "El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII" en *Archivo Historicum Societatis Iesu*, 1959.
- (3) Rodríguez G. de Ceballos (op. cit. supra nota 1, p. 14), citando a P.M. D'Elia en *L'origine dell'arte cristiana cinesse* (1583-1640), recuerda como estas imágenes llegaron incluso a difundirse por Oriente, tanto por medio de la difusión de la edición original como a través de copias de sus ilustraciones.
- (4) J. de Mesa y T. Gisbert: *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima, 1982, p. 203, lám. 290. La reproducción de estas pinturas parece que ha servido siempre de juego a los traviosos geniecillos de la imprenta —tan temidos por todos los autores— pues en la primera edición de este mismo libro (Buenos Aires, 1962, láms. 103 y 107) trastocaron los pies de ambas fotos y en la más reciente invirtieron la imagen de la obra de Faustino Galindo.
- (5) Como prueba de ello, los autores citados en la nota anterior rectificaron varias de sus atribuciones en la redacción de la segunda edición de su *Historia de la Pintura Cuzqueña*.



24.— *"Mittunt Iudari ministros, ut IESUM comprehendant". Grabado.*



25.— *"Eijcit iterum IESUS vendetes de templo".*



26.— *"Liberatur Adultera". Grabado.*

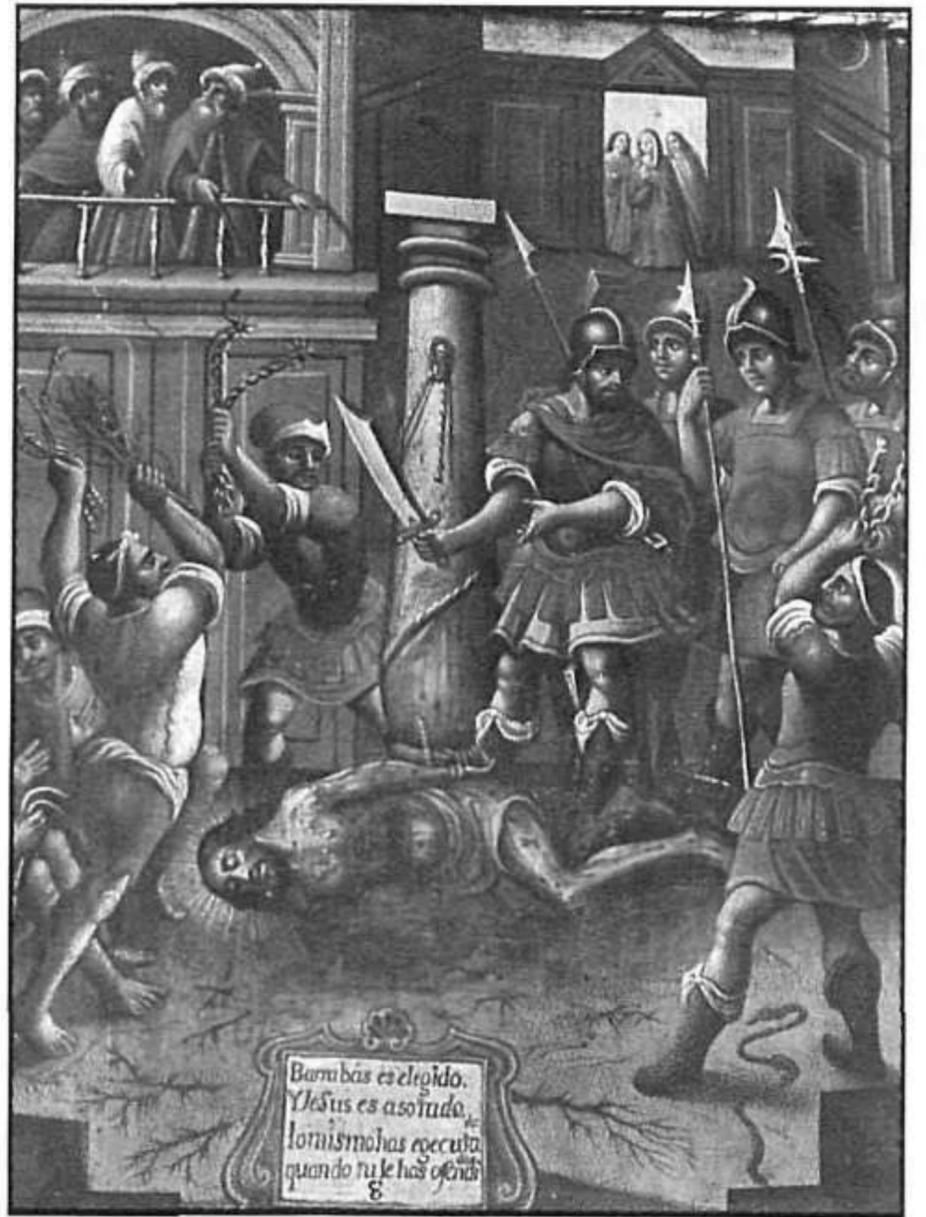


27.— *"Eijcit primo vendetes de templo". Grabado.*

(6) R. Vargas Ugarte: *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima, 1972, p. 120.

(7) J. de Mesa y T. Gisbert, op. cit. supra nota 4, p. 203.

(8) Todo el material utilizado en este trabajo procede —junto a un voluminoso archivo fotográfico y documental en gran parte inédito— de la campaña realizada en esta ciudad en 1981, bajo los auspicios del Arzobispado de Ayacucho y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Hoy queremos agradecer muy especialmente a las religiosas de los conventos de Santa Teresa y Santa Clara la libertad con que nos permitieron recorrer el interior de sus clausuras y la amabilidad obsequiosa con que nos trataron. Sus afanes en conservar un legado artístico que se desmorona a su alrededor hace que sean merecedoras de todo reconocimiento.





28.— *Cristo encadenado. Iglesia del Pilar. Lima.*

29.— *Flagelación. Iglesia del Pilar. Lima.*

30.— *Primera caída. Iglesia del Pilar. Lima.*

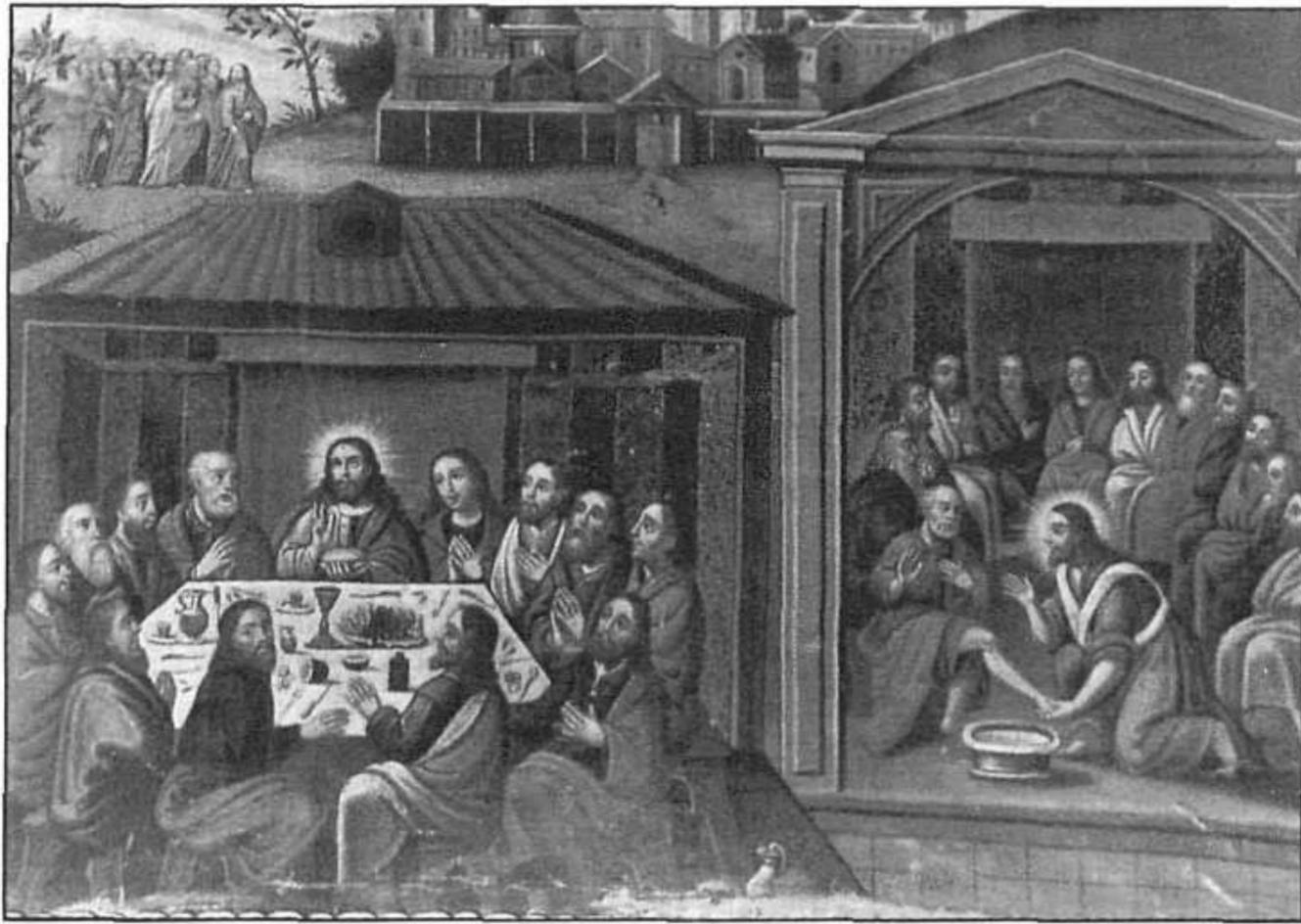
31.— *Segunda caída. Iglesia del Pilar. Lima.*

32.— *Flagelación. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

33.— *Coronación de espinas. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

Las fotografías fueron realizadas por Dolores Medina, restauradora del Museo de América.

- (9) Los datos que poseemos en la actualidad no nos permiten saber si estas series se conservan completas o no. La serie de la Pasión mide 75 x 89 cms. y la Serie Evangélica 84 x 87 cms. Ambos conjuntos carecen en la actualidad de marcos.
- (10) Dada la extensión que podría alcanzar este Artículo si hubiesemos decidido reproducir todos los cuadros que se mencionan más los diferentes grabados que sirvieron de fuente a cada uno de ellos, hemos optado por hacer una selección lo más explícita posible para sustentar la hipótesis que planteamos, dejando para otra ocasión la reproducción total de todas las series.
- (11) En este tema de la repetición de modelos, no se ha tenido en cuenta el significado que puede tener la imagen como elemento de prestigio y tal vez sea interesante plantearse esta problemática a la hora de analizar las causas de la selección de una imagen por parte de los pintores locales de muchas escuelas provinciales, al margen de lo exiguo del repertorio iconográfico disponible.
- (12) Antes que el pintor cuzqueño realizara su obra, los mismos grabados que le servirían a él de modelo, fueron repetidas veces utilizados por los propios pintores flamencos, entre ellos Abel Grimmer, del que existen seis tablas dedicadas a este mismo tema en el Museo del Prado, según puede verse por las ilustraciones del artículo de Matías Díaz Padrón "Seis paisajes inéditos de Abel Grimmer en el



34.— *Ultima Cena. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.*

Museo del Prado” en *Boletín del Museo del Prado*, tomo V, n. 15, 1984, pp. 172-179. Este autor, al referirse al pintor de Amberes, califica su obra como poseedoras de un “ingenuo encanto “naif””, término que ha sido empleado a menudo al tratar de los pintores cuzqueños.

- (13) Refiriéndose a estas obras Aurelio Miró Quesada en su obra *Costa, Sierra y Montaña*, Madrid, 1969, p. 99, hace las siguientes reflexiones: “Por el otro lado de la ciudad (Ayacucho) queda —o quedaba— la capilla de la casa-quinta de Orcasitas... No esperábamos nunca, al entrar en esta casa... encontrar la maravillosa serie de cuadros que adornaban entonces la capilla, y que en un momento de extravío fueron vendidos —se dice que a la fuerza— y llevados a Lima, para ser colocados con marcos modernos de “estilo antiguo”, en la iglesia del Pilar, en San Isidro... En la iglesia limeña de San Isidro, los cuadros de Orcasitas no aportan nada de valor singular. En cambio en su capilla, con homogénea cohesión en sus viejas paredes, parecían hablar con voz de siglos y enaltecer la casa con su arte de gracia popular y su devoción tierna y sencilla. Ojalá se les devolviera alguna vez...” En 1981 seguían en Lima, donde tuvimos ocasión de estudiarlos y fotografiarlos.
- (14) J. de Mesa y T. Gisbert, op. cit. supra nota 4, lám. 339 y 349.

*The “Evangelicae Historiae Imagines”, a book on the gospels by the Jesuit priest Jerónimo Nadal, was published in 1593 with fine prints by the Wiericx brothers in Antwerp. The book enjoyed a wide diffusion in the Andean region around Cuzco, and especially in Ayacucho. A workshop possibly existed here in the mid-18th century, mainly occupied in reproducing the Wiericx prints on canvas; almost fifty are preserved today in the city’s convents and churches. In Santa Teresa, an unknown but talented master, with an assistant of lesser ability, used different prints for his scenes. Other paintings at a later date were obviously done after this new source and not directly after the Flemish prints.*

# JUAN DE PADILLA Y LA CUSTODIA MEXICANA DE CASTROMOCHO (PALENCIA)

CRISTINA ESTERAS

Muchas son las piezas de platería novohispana que, todavía, se conservan en España, siendo, en la mayoría de los casos, un regalo que los indios hicieron a las iglesias de sus pueblos natales. Ya es sabido que entre los donantes figuraron gentes de todo el abanico social, desde los nobles a los religiosos, desde los militares al pueblo llano. Sin embargo, es muy poco frecuente descubrir detrás de una obra mexicana a un platero español emigrado como donante y ambas condiciones las hallamos en la custodia portátil de la localidad palentina de Castromocho, a la que dedicamos este trabajo.

La pieza había sido dada a conocer por varios autores (1), aunque su catalogación o fue incorrecta o superficial (2). Por nuestra parte tuvimos oportunidad de estudiarla y fotografiarla detenidamente en 1986 (3), estando ya la obra depositada en el Museo Diocesano de Palencia (4).

Se trata de una custodia de sol trabajada en plata sobredorada y ornamentada con bellos esmaltes opacos en color azul; mide 69,5 cms. de altura total y el diámetro de su base es de 22 cms. Estilísticamente se define dentro de las pautas del Manierismo. El pie es de planta circular y se sustenta sobre cuatro patitas esféricas aplanadas y en su unión con la pestaña rematan en roleo. El gollete, de perfil convexo, distribuye la decoración en cuatro campos por medio de artesones alargados terminados en volutas y situados en los planos angulares marcados por los soportes. Estas costillas planas que, juegan como elementos a medio camino entre lo estructural y decorativo, sirven para delimitar los temas centrales de la ornamentación: una cartela grabada con cabujón elíptico de esmalte coronado por cabeza de querubín alado (fundido y aplicado). El astil se compone de varios cuerpos y jarrones perfectamente diferenciados entre sí, sobresaliendo por su desarrollo la pieza esférica que, junto al cuello, recibe al viril. En el vástago se insiste en el mismo lenguaje ornamental del pie donde, además de proliferar las asas y costillas fundidas, se reitera el uso de esmaltes ovales enmarcados por tornapuntas incisas y se introduce nuevo tema: una pareja de collarinos de perlas en la base del jarrón y en la culminación del cuello. El sol, de caja sencilla, distribuye sus rayos —alternando los lisos con los flameados— en los cuatro puntos cardinales marcados por cabezas aladas de angelitos. En el colofón, una cruz de brazos romboidales.

En el interior de la base lleva grabada una leyenda nítida que reza así: "ESTE RELICARIO DIO DE LIMOSNA IVAN DE PADILLA, NATURAL, DE LA VILLA, DE CASTROMOCHO, A LA, PEROQVIA DE S, ESTEVAN, AÑO, DE 1634", saliendo de esta manera a la luz el nombre de su donante y el año del obsequio.

No hubiera resultado muy difícil determinar su origen mexicano después de haber clasificado ya varias obras de idéntica procedencia, cuyo lenguaje estructural y, sobre todo, decorativo, eran coincidentes (5). No obstante, el hecho de ir marcada la custodia reforzaba la tarea. La marca que presenta corresponde al punzón de la ciudad de México y se halla estampada varias veces en las partes ocultas de los



1.— *Custodia* (1634) de la parroquia de Castromocho.  
2.— *Detalle* de la custodia de Castromocho.



cuerpos del astil, para lo que fue necesario desmontar el vástago. La impronta —no en todas las ocasiones completa y de lectura nítida— recoge las columnas de Hércules timbradas por una corona vegetal, encerrando una cabeza masculina de gran tamaño vuelta a su derecha y debajo la inicial y terminación del topónimo. Como rasgo singular de estas armas señalaremos la peculiar disposición de la O sobre la M, al colocarla sobre la oreja y la mandíbula como si se tratara de un voluminoso pendiente.

La variante (6) coincide con otras marcas estampadas en piezas mexicanas de realización coetánea como las que ostentan la pareja de **candeleros** inéditos del Museo J.L. Bello, de Puebla (México) (7), **la custodia, viril y arqueta** (1632) de Becerril de Campos (Palencia) (8), cuya marca —que sepamos— nunca había sido reproducida ni estudiada hasta el trabajo de M.<sup>a</sup> Victoria Fernández Mera (9) o el **ostensorio** del Museo Victoria-Alberto, de Londres (10). La arqueta palentina fue donada en 1632 (11), año que, curiosamente, coincide con la fecha epigráfica del cáliz de la catedral de Jaca (Huesca) (12), marcado, asimismo, con idéntica variante de localidad. De ello se deduce obviamente que, al menos, en el 1632 y 1634 el ensayador mayor fue el mismo y como en la primera de las fechas (1632) conocemos, por Anderson (13), que desempeñó dicho cargo el platero Diego de Godoy, a él debemos adjudicarle, sin dudar, el punzón.

Comentábamos líneas atrás que el marcaje de la custodia de Castromocho era incompleto, dado que carecía de las señales personales del ensayador y del artífice. Pero reflexionemos ahora sobre la primera de ellas.

Recientemente, Cruz Valdovinos ha defendido que la marca GO/DO/Y, estampada en un cáliz del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), corresponde al ensayador **Diego de Godoy** por considerar arduamente que “las marcas personales que aparecen en las piezas mexicanas de los siglos XVI y XVII corresponden a marcador y no artífice” (14). La tesis, no siempre válida y aceptable, se irá rectificando en futuras publicaciones en base, no a especulaciones, sino apoyándonos en una valiosa documentación mexicana todavía inédita. Así pues ¿cómo explicaría este autor que justo en dos obras fechadas en el 1632, año seguro del ejercicio de Godoy como ensayador (arqueta de Becerril y cáliz de Jaca), no aparezca la señal de su punzón? ¿No será que la marca de la pieza de Silos corresponde a otro platero? Si la había usado ya en esta ocasión ¿por que no lo hace ahora? ¿por qué suprimir, además, la marca fiscal que dice lleva estampada el cáliz burgalés? ¿por qué entonces D. de Godoy vuelve a marcar únicamente con la de localidad la custodia de Castromocho en 1634, en que supone también es ensayador?

En fin, demasiadas interrogantes sin respuesta a una teoría de base poco sólida y si Cruz en vez de trabajar sólo con Anderson investigara en los archivos americanos, habría conocido, por ejemplo, que existió otro platero denominado **Hernando de Godoy**. A este maestro de platería lo hemos documentado entre 1580 y 1594, con la importante noticia de que fue “**fiel contraste y marcador de la plata**” desde fecha no determinada hasta el 1<sup>o</sup> de enero de 1581. A partir de este momento se nombrará en el cargo al platero de oro **Gonzalo de León**, igualmente inédito (15).

Si desde mediados del siglo XVI hasta por lo menos 1610 —fecha del cáliz de la catedral de Santander (16)— en las piezas se encontraban con frecuencia las marcas



3.— *Arqueta (1632) de la parroquia de Becerril de Campos.*

de: localidad, una o dos nominativas y un castillo sobre pilar y justamente en las conocidas de 1632 se suprimen todas a excepción de la primera, pero con una variante diferente, esto quiere decir que para el cáliz de Silos hay que pensar en otra datación e interpretación de su marcaje.

Pero, tras estas reflexiones, volvamos a retomar la exposición ocupándonos del donante, figura clave para desvelar la posible paternidad de la obra, dado que por ausencia de marca se omitía el nombre del artífice.

La inscripción de la custodia nos habla de Juan de Padilla, natural de Castromocho que hace el obsequio a su parroquia de San Esteban en 1634. El texto de la leyenda es el habitual y muy sencillo, de manera que quienes la leyeron les pasó por alto asociar que este palentino pudiera ser un artífice de oro afincado en la Nueva España. No obstante, L. Anderson había publicado ya la existencia de un Juan de Padilla, platero, en 1640 (17). Lo cierto es, que sorprendidos por la coincidencia investigamos hasta descubrir que se trata de **la misma persona**.

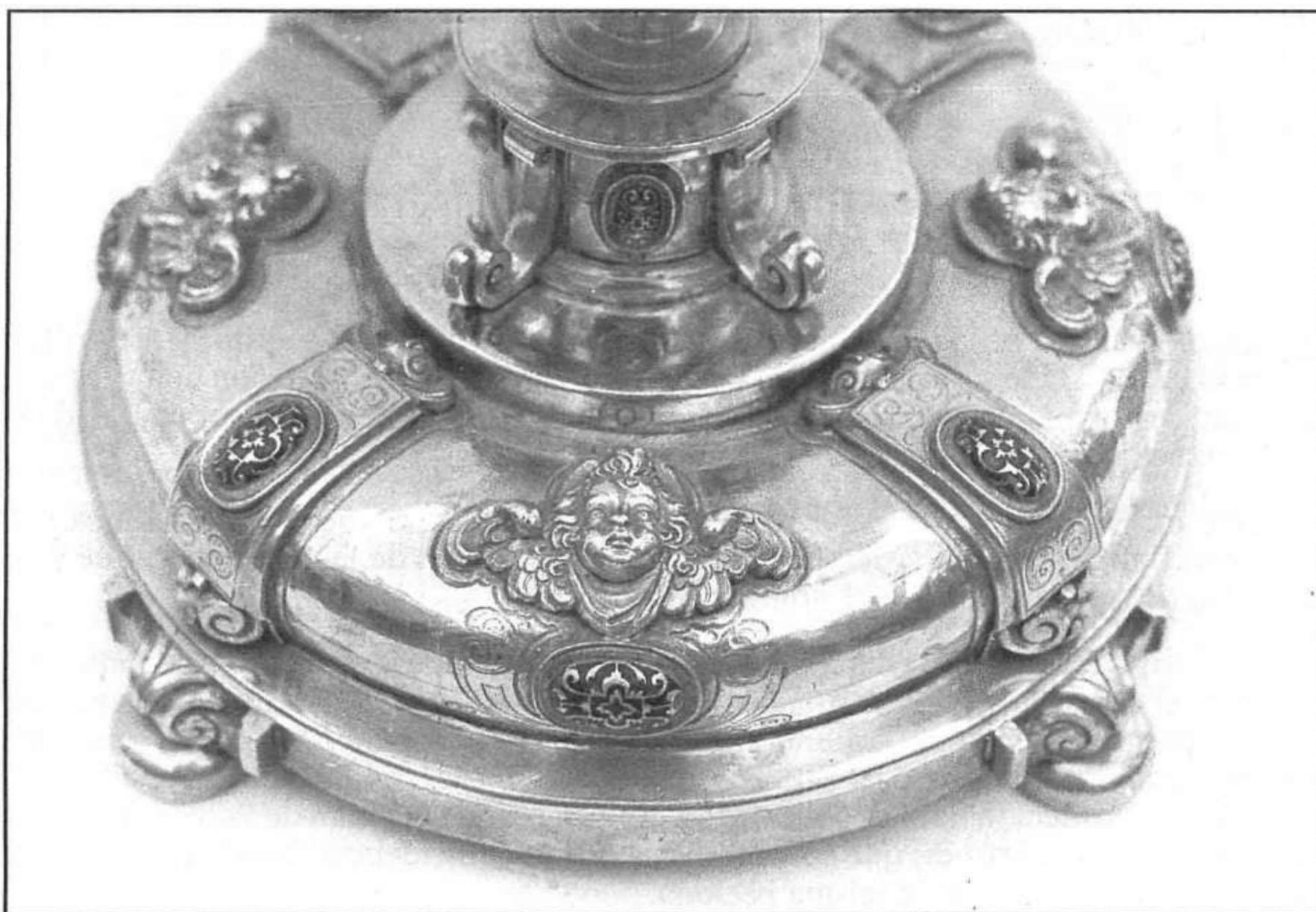
El **Juan de Padilla** que nace en Castromocho llegó a ser un rico “platero de oro” en

la ciudad de México, desplegando una intensísima actividad entre 1622 y 1672, fecha de su fallecimiento. Preferentemente se dedicó a los negocios y al préstamo de dinero, hecho éste habitual entre sus colegas. Así, lo vemos en contacto con Constantino de la Mata (o Mota) (1625), Diego de Meza (1626), Damián de Villavicencio (1633), Hernán Gómez (1634), Matías Ferete (1636) o Lucas de Soto (1637), todos plateros de oro y, a excepción del primero, inéditos (18).

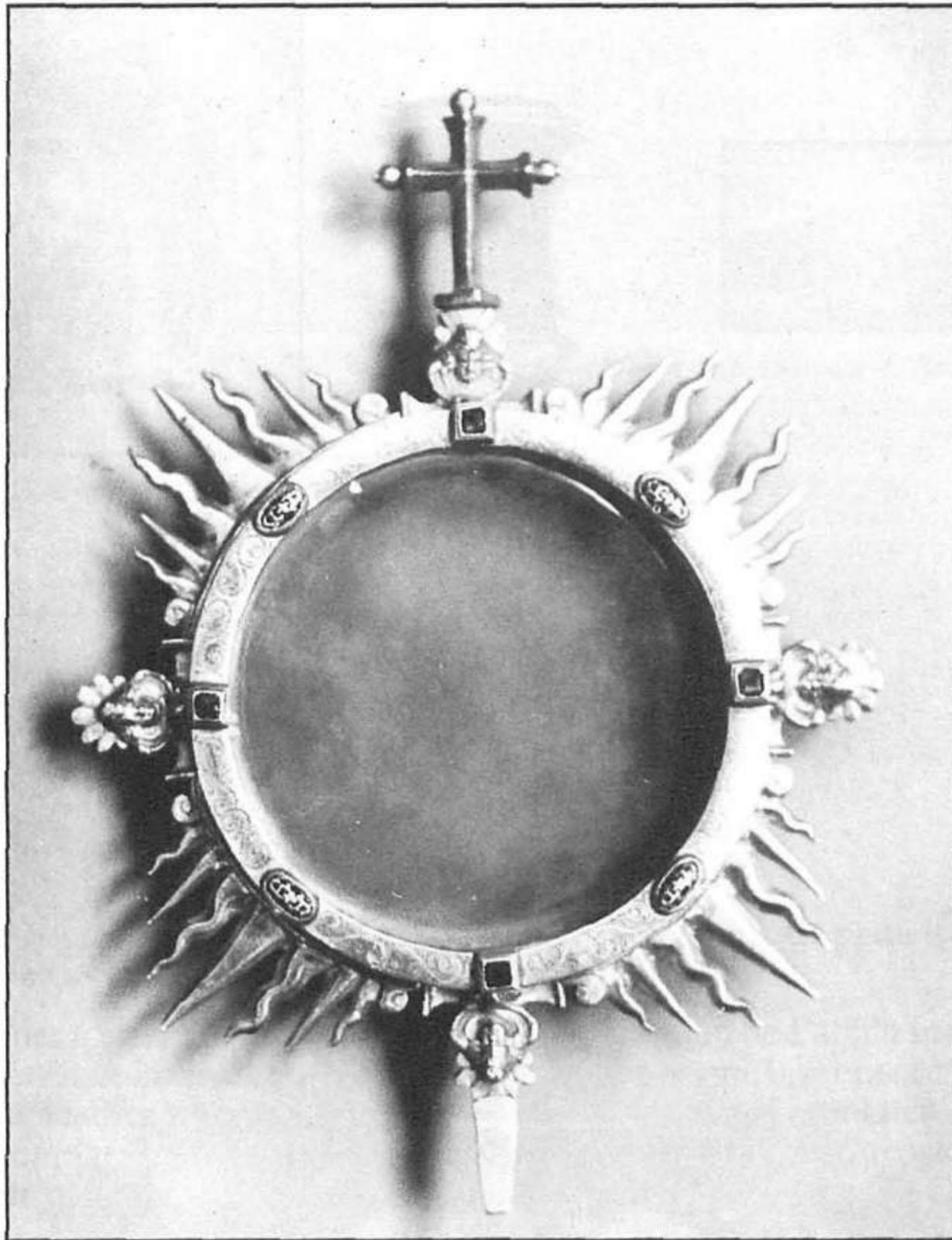
Fue Síndico General de la Provincia de San Gregorio de Filipinas (1654), manteniendo con estas tierras a través de Acapulco un fluido comercio de mercaderías y esclavos (1665). Igualmente mantuvo transacciones comerciales con Sevilla donde, por ejemplo, envía a Lorenzo de Madariaga, en 1637, “veinticinco docenas de botones de oro” (19).

Desconocemos en qué momento de su vida marcha a la Nueva España, se afinca en México y si su aprendizaje en el oficio lo realiza en Castilla o ya en Indias. El primer año de referencia documental es 1622, momento en el que solicita, el 6 de junio, arrendamiento de un local para tienda en el nº 17 de la Alcaicería de la capital del Virreinato. El hecho de no figurar en una nómina inédita de plateros de la ciudad de México, fechada el 19 y 20 de noviembre de 1620, nos lleva a deducir que entre estos dos años se estableció como platero, quizás a raíz de su traslado desde España o tras alcanzar la maestría en México (20).

Desde julio de 1636, posiblemente con mayor prestigio y potencial económico,



4.— *Detalle de la custodia de Castromocho.*



5.— *Viril de la parroquia de Becerril de Campos.*

aparece ya instalado en la calle de San Francisco (21), dedicada a los plateros desde 1580 por mandato del virrey Martín Enríquez.

De su origen palentino da cuenta su hijo el bachiller y presbítero del Arzobispado metropolitano, Juan de Padilla, en 1672, explicitando que su padre era “natural de Castromocho, obispado de Palencia, Reinos de Castilla y vecino de esta Ciudad, hijo de Pedro de Padilla y Teresa Palomato”. Es en este año cuando fallece el platero y cuando su hijo pasa a ser Patrono de la Obra Pia “de casar huérfanas” que fundara e instituyera su progenitor y de la que también será patrón el Gremio de Platería de México (22).

Esbozado el perfil de nuestro donante, pasemos a plantear qué posibilidades tenemos de que sea el artífice de la custodia. Como platero de oro, ciertamente, no podía “labrar género alguno de Plata, ni tener obrador, ni aparador de ella aunque tenga buenos y entendidos oficiales... salvo si en ambos oficios fuere perito



6.— *Candelero del Museo J.L. Bello, Puebla (México).*

examinado y aprobado por el Veedor, Mayordomo, y Diputados”, según reza la ordenanza 22<sup>a</sup> de las dadas por el virrey Marqués de Cadereyta en 1638. No obstante, con relativa frecuencia se encuentra a estos maestros de oro recibiendo encargos para trabajar la plata y la costumbre generalizada llevó, sin duda, a tener que incidir sobre ello en 1715, en las **Ordenanzas del Nobilísimo Arte de la Platería**, dictadas por el conde de Moctezuma y de nuevo en 1746 —ahora la ordenanza es la n<sup>o</sup> 23<sup>a</sup>— de las aprobadas por el conde de Fuenclara (23). Lo cierto es que enmascaraban su “doble”



7.— *Marca de la custodia de Castromocho.*



8.— *Marca de la custodia de Becerril de Campos.*



9.— *Marca del viril de Becerril de Campos.*

actividad acogiendo en sus obradores a oficiales y plateros de plata que servían de “capa y cubierta de continuar su trato y grangería”.

De cualquier forma no tenemos seguridad de que Juan de Padilla fuera realmente el autor material de la custodia, pero lo lógico es pensar que la labrara en su taller. La gran calidad técnica y artística de la obra, incluidos los esmaltes (éstos solían trabajarlos los plateros de oro) (24), nos aproximan hasta un maestro acostumbrado a labrar joyas y éste muy bien pudo ser Juan de Padilla, el donante de Castromocho.

Finalmente, apuntar que no nos parece desatinado relacionar artísticamente esta custodia con el viril y la arqueta (1632) de Becerril de Campos. Todas las obras son de gran calidad, contemporáneas y para mayor coincidencia los donantes son oriundos de pueblos muy próximos —a penas separados por 25 kms.—, de manera que lo más probable es que el capitán Simón de Haro, que regala la última, conociera al rico platero de oro Juan de Padilla, cuando ambos vivían en la misma ciudad y eran de procedencia palentina.

Por el momento, no hay una respuesta firme, sólo la intuición de algo factible. Dejemos, pues, que el tiempo y quizás otros investigadores puedan descifrar la incognita. De momento, estamos seguros de haber desvelado otras y de que este trabajo abrirá nuevas vías de conocimiento y aproximación a la platería de Castilla y México.

## NOTAS

- (1) Entre ellos R. Navarro García y R. Revilla Vielva: **Catálogo Monumental de la provincia de Palencia**, Tomo II, p. 96, lám. LXXV; y J. C. Brasas: **La platería palentina**. Palencia, 1982, p. 87, fig. 214. Este autor la clasifica como madrileña y recoge la leyenda grabada del pie de manera incompleta.
- (2) En Fernández, Munoa y Rabasco: **Enciclopedia de la plata española y virreinal americana**. Madrid, 1984 se reproduce la marca (nº 1685), inscripción (p. 488) y fotografía (fig. 1685).
- (3) Con motivo de la gestión preparatoria a la exposición **Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX**, patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y celebrada en diciembre de 1986 en el Museo de América. En el texto del **Catálogo** hicimos alusión a esta pieza (pp. 31 y 38).
- (4) Desde estas páginas deseamos agradecer a su Director, don Angel Sancho, su generosidad y la gran acogida que nos dispensó.
- (5) Por ejemplo, las custodias de Fuente del Maestre, Jerez de los Caballeros, Higuera la Real (en la provincia de Badajoz) y Busturia (Vizcaya) o el cáliz de Medina Sidonia (Cádiz) (cfr. C. Esteras: **La plata en la parroquia de Fuente del Maestre**. Badajoz, 1981, cat. nº 6; **La plata en Jerez de los Caballeros**. Badajoz, 1984, cat. nº 18; **Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX**, Badajoz, 1984, cat. nº 6; **Orfebrería hispanoamericana...**, op. cit. (supra nota 3), cat. nº 10; y “Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana”, en **Anales de Estudios Americanos**, Sevilla, Tomo XXXVII (1980).
- (6) Sobre la primicia de esta variante ya dimos cuenta al estudiar el jarro del Museo Lázaro Galdiano (Madrid) y el cáliz de Reinosa (Cantabria) (en C. Esteras: **Orfebrería hispanoamericana...**, op. cit. (supra nota 3), cat. nºs 7 y 8).
- (7) Los estudiamos y fotografiamos personalmente el verano de 1987.
- (8) Estas dos piezas se publicaron en el **Inventario artístico de Palencia y su provincia**. Madrid, 1978, tomo I, p. 104, láms. 55 y 58; más tarde lo hace Brasas en op. cit. (supra nota 1), pp. 88 y 93, figs. 214 y 225.
- (9) “La plata mexicana en Becerril de Campos” (trabajo inédito y realizado bajo nuestra dirección en curso de doctorado 1986-87).
- (10) C. Oman: **The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665**. London, 1968, cat. nº 137, fig. 235. Se recoge otra custodia, catalogada como española de hacia 1630, que, en nuestra opinión, estimamos es mexicana en atención fundamentalmente a la solución formal y decorativa del basamento. El esquema del astil es una interpretación de las creaciones vallisoletanas (fig. 23).
- (11) Ni en el **Inventario**, ni tampoco en el texto de Brasas mencionados en la nota 8, se recoge la inscripción completa y correcta que figura grabada en el borde. Dice así: “ESTE SAGRARIO DIO SIMON DE HARO HIJO DE PEDRO DE HARO Y DE VERNARDINA DE LVCERGA A ESTA S.TA YGLESIA DE S.TA EUJENIA AÑO DE 1632”. Es muy posible —y así lo creemos— que la custodia y el viril pertenezcan también al mismo legado; es más, éste último puede ser la pieza sustitutiva de la cruz del remate para convertir la arqueta en expositor.
- (12) Reproduce la pieza fotográficamente y reseña la noticia de su donación M.<sup>a</sup> Angeles de las Vilas en “Tesoros de México en España”, **Artes de México**, nº 129, p. 86. Un dibujo de la marca y foto apareció en el nº 44 de **Antiquaria** (cfr. Fernández, Munoa y Rabasco: “Cien marcas más de plata española (y III), p. 56).
- (13) **El arte de la platería en México**. México, 1956, p. 300. Por nuestra parte tenemos documentación inédita de este platero entre 1617 y 1619.
- (14) Sin referir las fuentes de donde se informa escribe: “lleva la de localidad, la del ensayador: GO/DO/Y y al (sic) del castillo sobre pilote” (cfr. “Dos “incunables” de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcaje en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII”, en **Archivo Español de Arte**, nº 237 (1987), pp. 49 y 54). De este artículo nos sorprende que el autor no se convierta en “entomólogo” de sí mismo, cuando es su costumbre hacerlo con los trabajos ajenos, y así incurre, entre otras cosas, en errores tipográficos: por ejemplo, custodia **profesional** por procesional (p. 45); confunde el número de catálogo por la página al referirse a un cáliz del Museo Victoria-Alberto (p. 46, nota 28); el texto de la nota nº 27 no se corresponde con la referencia que dá; las figuras 3 y 4 del texto no llevan ni a la custodia de La Parra ni al cáliz del Museo londinense (pp.

44 y 46) sino a unas piezas de Santaolalla (Toledo); omite que el cáliz de propiedad particular con marca nominativa ME y de México (p. 42) lleva además una *tercera* frustra, que es el castillo sobre pilar hundido en el agua, que no ha sabido leer (reproducido, además, en la *Enciclopedia de la plata*, op. cit. (supra nota 2), n.º 1681). Asimismo, silencia que el “incunable” brasero de mesa —que ofuscado pensó era alemán— se había publicado con atribución a Ponferrada por Fernández, Munoa y Rabasco en la mencionada *Enciclopedia* (marca y figura 1612) y desde luego este texto lo conocía por ser su prologista y haberse publicado en 1984. De cualquier forma, nos habíamos adelantado ya advirtiendo el error en la clasificación y le otorgamos el origen mexicano correcto en 1986 (en C. Esteras: *Orfebrería hispanoamericana...*, op. cit. supra nota 3), p. 22 y nota 3).

- (15) Actas del Cabildo de la ciudad de México, Octavo Libro, p. 473; y Boletos del Archivo General, Tomo XII, n.º 3 (1581), p. 95; y Archivo General de Notarías, Not. Andrés Moreno, 1594, s/p.
- (16) C. Esteras: *Orfebrería hispanoamericana...*, op. cit. (supra nota 3), cat. n.º 6.
- (17) *The art of the silversmith in Mexico*. New York, 1975, p. 391. También en el *Catálogo de artistas y artesanos de México* (varios autores, México, 1986, p. 71) se le menciona escuetamente, sin más datos, entre 1657-1669.
- (18) México. Archivo General de Notarías, Not. Ventura Cárdenas, 1625, p. 455; Not. Diego Rodríguez Torquemada, 1626, s/p; Not. Francisco Forte, 1633, p. 199; Not. Juan de Oviedo, 1634, p. 621 v.º; Not. Juan de Oviedo, 1636, p. 431; y Not. Juan de Oviedo, 1637, p. 4 v.º.
- (19) *Ibidem*, Not. Toribio Cobián, 1654, p. 174; Not. Fernando Veedor, 1665, p. 12 v.º; y Not. Juan de Oviedo, 1637, p. 370.
- (20) *Ibidem*, Not. Alonso Hidalgo, 1622, p. 182; y Not. Andrés Moreno, 1620, p. 381.
- (21) *Ibidem*, Not. Juan de Oviedo, 1636, p. 504, v.º.
- (22) *Ibidem*, Not. Baltasar Morante, 1672, p. 442 v.º.
- (23) Fueron impresas por los herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, en la Alcayzeria. Año de 1715; y en la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña María de Ribera; en el Empedradillo. Año de 1746.
- (24) Como, por ejemplo, Luis de Vargas, platero de oro, que esmalta la imagen de N.ª Señora de la catedral de México, en 1607 (en Archivo General de la Nación. Reales Cédulas, Tomo 5.º, n.º 423, p. 102 v.º).

*A fine silver-gilt monstrance with enamels in the diocese museum of Palencia, Spain, comes from the small town of Castromocho nearby. It bears the date 1634 and the donor's name. Juan de Padilla "born in Castromocho". It was known that a Juan de Padilla from Castromocho was platero de oro i. e. goldsmith in Mexico City from 1622 to his death in 1672. he and the donor are certainly one and the same. Very probably he also made the ostensory. Goldsmiths in Mexico were forbidden to make silver objects, but they regularly found ways around that prohibition.*



# LA VISION DE AMERICA EN LA PINTURA COLONIAL

JUAN JOSE JUNQUERA

**D**esde que, allá por los años veinte de nuestro siglo, empezara a definirse una parcela de la Historia del Arte especialmente dedicada al cultivo del de la América que fué española, se han señalado muchos problemas empezando por el de su propio nombre. Las cuestiones se han ido suscitando al hilo de la evolución política en América y España, de tal modo que, problemas artísticos fruto de la situación e ideas de una sociedad pretérita, se han interpretado con criterios actuales que nada tienen que ver con aquéllo que se pretendía explicar.

El llamado Arte Hispanoamericano o Arte Colonial ha sido, pues, el espejo donde se han reflejado los nacionalismos, totalitarismos y procesos revolucionarios que caracterizan al siglo XX. La mirada política ha vuelto opaca la visión estética y, hoy, tratamos de contemplar los hechos artísticos producidos en el pasado a través de una córnea endurecida por las cataratas.

Uno de los muchos temas afectados por esta distorsión histórica es el de la **pintura colonial**. Mal conocida antaño, intuída después, sacralizada o denostada ahora, se ha convertido en un centón de datos, nombres, artistas, escuelas... reflejo de unos métodos de estudio que, si en la pintura europea tuvieron su justificación hace años, no parecen ser excesivamente útiles para explicarnos la ingente producción plástica americana entre 1.500 y 1.800.

La aplicación mimética y acrítica de criterios concebidos para diferentes áreas culturales y muy diversos problemas, vician nuestro conocimiento de esa pintura de América.

Los libros se llenan de absurda erudición sobre humildes artesanos del pincel... y de la brocha; sabemos quiénes fueron sus abuelos, sus padres, sus hijos; qué comían, cuánto pagaron al mercader por los materiales para sus obras y sin embargo, el contenido de éstas, el cómo y el por qué se pintaron se nos escapa. Nuestro desconocimiento posibilita las interpretaciones apresuradas, formuladas con ideas preconcebidas que no se contrastan con la realidad pero que intentan llevar a ésta al terreno previamente elegido. Y así, frívolamente, se suponen resueltas cuestiones que ni siquiera se han planteado.

Uno de estos numerosos temas que esperan ser desentrañados es el del paisaje en la pintura, el cual permanece casi virgen, como si lo pintado fuera aquéllo que, paradójicamente, no lo fué: la selva espesa llena de misterio y negrura.

Los historiadores que se han ocupado de ello olvidaron algo fundamental y perogrullesco: si el paisaje americano era excepcional, nuevo y distinto para el español que se lo descubrió a Europa, no lo sería para el pintor que podría haberlo reflejado y no lo hizo. Pero... ¿por qué este artista no especuló, no copió, no sintió la naturaleza americana? ¿Por qué sus lienzos no muestran sus altivas montañas, sus temibles volcanes, sus inmensas llanuras, sus valles y quebradas, los ríos, cataratas y lagos? ¿Por qué no vemos sus bosques frondosos, sus árboles de desconocidas

maderas, sus flores de restallantes colores? ¿Por qué no están sus animales? ¿Hacia dónde corrió el puma? ¿En qué cumbre ignota anidó el cóndor?, el colibrí... ¿qué flor está picando?

El pintor del Cuzco o de Quito, de Potosí o México, no nos lo ha contado y la pregunta, hoy por hoy, parece quedar en el aire.

Sería lo sensato el tratar de averiguar qué se pensaba en tiempos de la Colonia acerca del paisaje, de su valor y función, en lugar de imaginar oscuras prohibiciones para su representación plástica.

Las primeras referencias literarias que, de América, llegaron a Europa, falsearon su realidad; mejor dicho, la condicionaron. Este condicionamiento, a su vez, era fruto de las peculiaridades de sus autores a quienes, por cierto, no se les pueden achacar defectos o prejuicios castellanos o españoles. Cuando estos últimos, convertidos en cronistas de sus hazañas dieron cuenta de ellas por escrito, siguieron las mismas rutas transitadas por Colón y el italiano Geraldini, obispo de Santo Domingo. La fantasía se imponía a la realidad y la naturaleza, en contacto con la pluma, se transmutaba en algo diferente donde algunos rasgos se exageraban mientras que, otros, permanecían en el más absoluto de los silencios (1).

El Colón buscador de Cathay, el clérigo italiano de La Española, el conquistador de la armadura que, como Cortés, había embridado sus energías en las aulas de la universidad, estaban en una América que aún no se llamaba así y a la que no veían. Ante ellos se extendía, inmensa, una realidad que no podían captar sus ojos, fatigados por la lectura de los clásicos griegos y latinos, por los hechos gloriosos de los caballeros andantes, miraban pero no veían, no podían, no querían ver unas islas y unas playas donde Ulises y Circe no se habían encontrado; unos bosques donde ni Esplandián ni Amadís habían rescatado bellas princesas; unas tierras cuyos indígenas no se vestían con corteza de árboles como aquéllos salvajes imaginados en tapicerías y portadas de palacios. Habría de pasar el tiempo para que, sus nietos, olvidados los prejuicios, vieran.

Los conquistadores y cronistas del siglo XVI concebían la naturaleza, el paisaje, de un modo radicalmente distinto del nuestro. Su medio cultural de vida no era el campo sino la ciudad. Para el español del quinientos lo que en la vida merecía ser vivido se daba en la ciudad; en aquella porción de la tierra en la cual, el hombre, había transformado los condicionamientos naturales. Las agrupaciones, pequeñas o grandes, de casas, calles y plazas hechas por y para el hombre, le mantenían al abrigo de las fuerzas naturales, ajeno a los peligros del campo.

Para los habitantes de la España del siglo XVI el campo no es, ni siquiera, un retiro poético donde meditar sobre la futilidad de lo terreno. La aldea y el jardín son el lugar elegido para el menosprecio de la Corte, nunca lo es lo enteramente natural y salvaje. Por eso, el ermitaño retirado al desierto, entre peñas y animales indóciles, es un ejemplo de virtud heroica, algo inusual y ejemplificador.

El eremita es uno de los asuntos de los que se ocupa con delectación la pintura colonial y la española. Precisamente, en el famoso cuadro pintado por Velázquez para una de las ermitas del Buen Retiro, en el cual vemos a San Pablo y San Antón, visitándose en su retiro salvaje, ha sido identificado el escenario como un rincón de la Sierra de Cuenca que el pintor del Rey conoció acompañando en una jornada a su



señor. Fué entonces cuando bosquejaría un país que luego habría de utilizar, decorosamente, en una escena **rústica** como la naturaleza representada.

El mundo salvaje, ligado al concepto clásico de la **RUSTICITAS**, se opone al de la **CIVILITAS** que tan amplio eco encuentra en América. Allá el mundo se **civiliza** gracias al proceso de urbanización, de creación de ciudades que, se convierten en el núcleo director de un territorio.

La sociedad organizada, estamental, tiene sus esquemas rígidos donde todo está previsto de antemano. Cada cual ocupa el lugar preestablecido, aquel que le ha otorgado la Providencia. De aquí que, en los siglos XVI y XVII, tanta importancia alcance el concepto del **Orden**, la Orden, que el padre Nieremberg caracterizaba como aquella cualidad "que es propia de la razón, es lo que agrada y hace hermoso, y así no hay hermosura sino en las cosas en que pueda haber orden" (2). Y el hombre trata de implantar el orden también en la naturaleza, en el paisaje. Por ello no nos ha de extrañar que el concepto pase, también, de lo vivo a lo pintado y que los paisajes —los países, como dijeron los pintores de entonces— resultaran de la aplicación de unas normas encaminadas a dominar a la naturaleza, a someterla a las reglas para lograr el fin último de todo lo creado: servir al Creador.

El servicio al Creador, a Dios, es la justificación de la pintura para los hombres de la España de los siglos XVI al XVIII. Tal servicio es lo que convierte a la pintura hispánica, no sólo a la de España sino también a la de Las Indias, en un abrumador repertorio de imágenes sacras. Personajes bíblicos, Cristo, María, los santos... son los protagonistas indiscutidos de nuestros pinceles. El tema religioso es el pictórico por excelencia; los demás vendrán luego y algunos muy tardíamente, cuando las circunstancias sociales, conducidas por la evolución de las ideas potencien otros géneros (3). El retrato, la historia, la mitología, el bodegón, el paisaje, el género se suceden de manera muy desigual en el tiempo y en la geografía. Las ciudades donde existe una vida cortesana como Madrid, Sevilla, Valladolid saben del retrato y de la fábula y, su reflejo, lo encontramos en las cortes virreinales donde hay una clientela que apetece tal pintura en las pequeñas ciudades, ya sean de España o de América, no es fácil hallar a quienes fueran dignos de ver recogida su efigie puesto que, como nos recuerda Carducho "sólo fué (en la gentilidad) concedido el retratarse al que hubiese hallado, o inventado alguna cosa en provecho de la República" (4).

Sólo en contadas ciudades y ocasiones nos encontramos pinturas profanas en las que Pachecho y Carducho tanto inconveniente veían: "...cuando se alargaren a pintar cosas no religiosas, sean de ejemplos políticos, de prudencia, fortaleza, magnanimidad, y de otras virtudes morales, que aprovechan y no dañen. Y si tal vez se ofreciere, y no excusare pintar fábulas, hágalas con decoro, y honestidad, para que no ofenda a los ojos, castos y limpios que las miraren, sino que estén tan compuestamente expresadas, que enseñen la doctrina moral, y natural que aquellos grandes hombres para ocultarla a los ignorantes tan ingeniosamente dejaron encerrada debajo dellas." (5) Párrafo de Carducho que recoge un sentir muy extendido en el mundo hispánico y que, como consecuencia del Concilio de Trento divulgarán los escritos del Cardenal Paleotti (6).

Carducho, cuyo libro se publica en 1633, es un perfecto compendio de las ideas por las cuales se gobernaba la pintura en España y Las Indias. Por ello, muchos de sus pasajes aportan una luz esclarecedora sobre aspectos aparentemente no claros de la evolución

de nuestra plástica, a la cual señala un claro fin: “a la Pintura sólo le toca el declarar a todos el hecho sustancial, con la mayor claridad, reverencia, decencia y autoridad que le fuese posible, que (como queda dicho) es hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo, más no excusa que el modo siempre sea con realce de gravedad y decoro, para que venga a conseguir el fin católico y decente que se pretende, como lo hacen los Predicadores y Escritores adornando y vistiendo el suceso de la historia con palabras y frases elegantes, propias y conocidas, y con ejemplos graves.” (7) No deja el docto artista de recordarnos cómo el Concilio de Trento, en su sesión vigésimoquinta, ordena “que no se pinten, y que ninguno sea osado poner en los templos alguna nueva invención de imagen, sin que lo mire y apruebe el Obispo”. Facultad episcopal que, en el caso americano, se une a lo recomendado por Carducho de hablar a cada uno en el lenguaje de su tierra, dejándonos pruebas de flexibilidad en pinturas como esas de la Trinidad que, heréticas en Europa, tanto se prodigaron al otro lado del Atlántico en un afán de hacer comprensible lo inexplicable (8).

La íntima relación entre Pintura y Religión se dió a través del hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios.

Ya en 1618 Juan de Jáuregui, también escritor y pintor como Vicente Carducho, lo había dicho en una quintilla:

*“Y dado que el sumo honor  
del escultor y pintor  
es cuando imitar procura  
al hombre, que es la criatura  
más semejante al Criador”* (9)

Pero... si la pintura es **imitación** y la naturaleza obra de Dios ¿por qué no se copia la obra del Creador? ¿por qué no vemos a América?

Estas preguntas no contestadas son las que llevan a suposiciones atrayentes, formuladas en los años en que se vivía la descolonización de amplias zonas del globo, pero que no responden a la realidad histórica. Como ejemplo tenemos las siguientes palabras de Erwin Walter Palm, que encontraron un amplio eco entre algunos historiadores americanos:

“La pintura en las provincias americanas de España está esencialmente limitada al arte religioso, y dentro del arte religioso, limitada en general a la ilustración de escenas del Nuevo Testamento o de la vida de los santos. Sobre todos los demás sujetos (temas): paisaje, costumbre, mitología, desnudo, pesa un interdicto explícito o implícito, sólo suavizado en el caso del retrato (de autoridades y religiosos), que se cultiva a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Es decir, la pintura está entregada de lleno a la reproducción de un temario devoto. Con sus restricciones, la potencia colonial piensa proteger la fe de los indios (e incidentalmente también la de los criollos y españoles residente en Ultramar)”. (10).

Habría que responder a Palm con las palabras de hombres pretéritos que, nos guste o no, tuvieron de la pintura un concepto utilitario distinto del que, una sociedad esteticista, mantuvo luego. La pintura concebida como instrumento difusor de ideas —lo cual la acerca al pensamiento revolucionario contemporáneo— pero donde se pretendía encarnar los conceptos en formas bellas, resultantes de la imitación y el decoro.

El poder de la pintura como transmisora inmediata de las ideas, por encima aún de la palabra escrita, es algo muy evidente en la época barroca. Puede servir de muestra lo que, en 1681, recogía Félix Lucio Espinosa y Malo en su "Pincel", al relatar cómo el emperador Domiciano quedó persuadido de la existencia de una conjura al ver el Mapa General del Mundo que Pompusiano tenía colgado en su aposento (11).

La imitación de la naturaleza preconizada por los teóricos del arte y llevada a la práctica por los pintores, no es una copia servil del mundo, sino una interpretación, fruto de un proceso mental selectivo que elimina lo que en la realidad hay de contradictorio al **Orden**.

También Carducho nos ha dejado párrafos expresivos del sentir contemporáneo sobre el valor de la imitación del natural que "no es ciencia ni arte, sino uso cuidadoso"... "Por tanto el que fuere mero imitador de lo natural exterior, desnudo de preceptos y conocimientos, ¿Cómo ha de acertar, puesto que no conoce esas diferencias y concordancias? Y así vemos ejecutadas cada día cosas impropias, e indecentes en acciones y movimientos, y en trajes hechos sin decoro y prudencia."... "Yo digo lo mismo que Pitágoras, porque así como el hombre no puede vivir sin alimentos con que conservar el humido radical, y el calor natural, así tampoco el Pintor no podrá dar vida a sus ideas y pinturas sin el natural: pero de la manera que el alimento del cuerpo no usado con proporción, tiempo y preparación puede matar, así en la Pintura usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso yo dijera, que se ha de estudiar del natural, y no copiar, y así el usar del, será después de haber raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes y hecho arte y ciencia dello, que sólo sirva de una reminiscencia y despertador de lo olvidado, porque lo que se ha ido de la memoria, apela sobre el saber, y será acertado tenerle tal vez delante, no para copiar sólo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de animar los espíritus de la fantasía, despertando y trayendo a la memoria las ideas dormidas, y amortiguadas por la fragilidad de la potencia memorativa..." (12)

Esta prevención frente al natural con sus crudezas, con sus posibles abusos, contrasta con lo practicado por la literatura contemporánea. El pincel se detuvo ante los vicios, el pecado, las situaciones escabrosas y, sin embargo, la pluma nos dejó cumplidas relaciones de estos aspectos de la vida carentes del **orden** nierembergiano.

Así concebido el reflejo del mundo en el lienzo, nada extraño tiene que también se codifique la práctica para su uso en los paisajes, en los países.

Si observamos con atención los fondos de la pintura hispánica del barroco, podemos ver cómo responden a recetas semejantes a las dadas por Francisco Pacheco en su **Arte de la Pintura**. El suegro de Diego Velázquez —autor éste, por cierto, de los casi únicos ejemplos que se escapan a la regla en los suyos de la Villa Medici, y éso por ser **borroncillos** para el estudio— había terminado de escribir su obra en 1638, dándose a la estampa en 1649. En el capítulo séptimo de su libro tercero nos habla de la "pintura de países" y de cómo han de disponerse, de cuyas reglas encontramos aún ecos en el capítulo VII del tomo II del tratado "**El Museo Pictórico y Escala Optica** que publicó en 1724 don Antonio Palomino.

Veamos ahora algo de lo que dice Pacheco. Se nos excusará la longitud de la cita por lo que de reveladora tiene acerca de la práctica de la pintura, desde los conceptos hasta la cocina de sus colores:

“El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es debuxarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias, o suelos: en el primero, donde se pone la figura o Santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, mucho menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución. Al debuxo se sigue el bosquejo, o metido de colores que, algunos suelen hacer de blanco y negro, aunque tengo por mejor pintarlo de la primera vez, porque el esmalte queda más alegre; y, tremplando la cantidad que es menester, y antes más, con el aceite de linaza, o de nueces, poniendo bastante blanco, se hará una templa alegre, no oscura, antes se incline más a clara, porque el tiempo lo oscurece, y desta templa mayor se sacarán con el blanco otras dos claras; pero una más que otra, de suerte que se vengan a diferenciar. Luego, con carmín y blanco, se hará una templa de rosado, más claro que las del azul; y, si se pretende que sea puesta o salida de sol se podrá hacer una templa más clara que las que hemos dicho con blanco y ocre. Y estando templados los colores se irá repartiendo así: En el horizonte arrimado a las sierras, la templa de ocre y blanco; y de allí hacia arriba, se arrimará a esta templa la del rosado otra tanta cantidad, poco más o menos; tras desta se seguirán las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dexándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo a la templa del esmalte un poco de carmín y a otras un poco de negro, dándole sus luces el mismo rosado y, a partes, con el blanco y ocre; y será donde miran al horizonte, como luz participada dél. Hecho el cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue hacer la tierra comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales se harán con la templa más clara del esmalte y blanco, que viene a ser algo más oscura que el horizonte, porque la tierra es siempre más oscura que el Cielo, mayormente, estando el sol en aquella parte. Estas sierras, tendrán su claro y oscuro, porque en lo baxo se suelen formar después, al acabado, ciudades o árboles pequeños. Tras desta, se sigue, baxando, las casas, o ciudades y árboles mayores, haciéndolos con azul fino porque se pegue más con esta distancia. Este azul ha de ser templado con blanco y para que algunos se diferencien se les echará un poquito de genuli, que verdeguea un poco en aquella parte. Y, si se hacen aquí casas, se les echará un poco de negro, o tierra roxa, de manera que se diferencie de lo de arriba y convenga con esta parte; acercándose más a la primera, se han de hacer los árboles y las casas mayores; y, si quisieren, podrán subir más el horizonte. Podrán ser estos árboles de color verde hecho con cenizas o costras y habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarse de lo de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos con ancorca y genuli, para darles alegría; y si hubiere agua al pie de ellos, podrán reverberar en ella como en espejo cristalino; y lo mismo si hay casas, yerbas, o peñas que se han de ver al revés...” “El acabado de los países ha de ser con los mismos colores haciendo en las sierras algunos barranquillos, o puntas, con el esmalte y blanco más claro y levantando algunos arbolillos o ciudades del mismo color, aunque más claros o más oscuros, con algunas luces de rosado y, a partes, de blanco y ocre y en las sierras también, como retocados de la luz del horizonte hasta venir más abaxo a hacer los de azul y blanco algo más formados...” (13)

Todas estas ideas de corrección de la naturaleza, de interpretación, recogidas en recetas como las de Pacheco, van indefectiblemente unidas a ideas como la del **decoro** que, definido por Leonardo como la adecuación entre el tema y su representación, tanta importancia adquieren en la discusión teórica artística de fines del siglo XVI y que, entre nosotros, perviven en los autores del Barroco.

Los libros que manejaron pintores y clientes en América y España fueron los mismos, como también lo fueron los fines últimos de la sociedad; si los resultados pictóricos no son equiparables en calidad, se debe a la diferencia entre las posibilidades ofrecidas por un mundo marginal y provinciano, en no pequeña medida en lo artístico, frente a los centros, entonces, creadores.

Si la calidad es diferente, no lo son sin embargo, los temas. Tampoco en España encontramos paisaje en el sentido moderno hasta el siglo XIX. Hasta entonces hemos de contentarnos con vistas de ciudades, únicos ejemplos que se escapan a las reglas (14). Para lo demás, para esos pretendidos paisajes realistas, a la flamenca, tanto en Sevilla como en México, en Lima como en Madrid, se encargaban a los mercaderes de Amberes por parte de una clientela restringida y selecta (15).

En la pintura de la Corte, en Madrid, no vemos paisaje más que como fondo que pretende situarnos geográficamente en el lugar de los hechos o vistas caballerías de jardines o posesiones reales. Ejemplos como los velazqueños son absolutamente excepcionales y no tenían valor por sí mismos, sino que eran apuntes, bosquejos tomados por el pintor para su propio estudio y perfeccionamiento y que luego, en el taller, serían transformados, **ordenados**. Como ordenadas son las vistas de los jardines de Aranjuez pintadas en el entorno de Mazo: largas avenidas de árboles construyen perspectivas que nos conducen a una fuente, a un detalle arquitectónico. Parecen las bambalinas del decorado de una comedia como las representadas en el Buen Retiro, donde el espacio escénico se prolongaba en las frondas del parque.

Sevilla, Valencia y Zaragoza son, junto a las plazas Mayor y del Alcázar, de Madrid, las vistas de El Escorial... algunos de los escasos ejemplos en que la pintura española nos dejó una visión del espacio transformado por la actividad constructora del hombre.

Artistas como Mazo y Velázquez, su suegro, que se movían en la Corte, que pintaban para el Rey, no nos legaron paisajes en el sentido estricto. Esto parece corroborar el poco predicamento que el género tenía entre nosotros, hasta en los medios más elevados, entre personas cuyas colecciones pictóricas eran famosas en la Europa de su tiempo, que compraban a precios a veces fabulosos los lienzos de los más importantes pintores contemporáneos.

Sin embargo, Juan Bautista Martínez del Mazo es el que parece haber venteado de forma más certera los derroteros que esta pintura tomará en Europa (16). Junto a sus países con construcciones nos encontramos aquellos otros, ya aludidos, con arquitecturas vegetales, con largas calles de árboles, que parecen una fusión del paisaje clasicista romano, construido, racionalizado, con el más naturalista de los holandeses como Hobemba (17).

Las ciudades, recordemos, ese espacio natural domeñado por el hombre y transformado por la arquitectura, son los únicos paisajes reales que nos es dado contemplar. Reyes, en España, virreyes, obispos, capitanes generales..., en América, se pasan por sus calles, hacen entradas, participan en procesiones... y es entonces cuando el pintor se convierte en escribano público que da fé de lo que ve, de su mundo. Plazas y calles, templos y casas, nobles y plebeyos, blancos, indios, mestizos, negros, mulatos... todos aparecen en los lienzos participando en un **retrato** de la ciudad y del acontecimiento. Es como si la idea del **decoro** se aplicara también

ahora: la ciudad se identifica no sólo por sus edificios sino también por sus gentes, que son suyas y no de otra parte.

En la América de fines del siglo XVII hay una notable cantidad de obras de este tipo, probablemente mucho mayor que en la metrópoli. Por ellas tenemos hoy un conocimiento de lo que fueron algunas ciudades como México, Lima y Cuzco mejor que el que poseemos de Madrid.

Los fondos de la pintura religiosa, por el contrario, muestran unos paisajes absolutamente ajenos al mundo americano... y español. Hoy ya no nos extraña puesto que vamos conociendo el método de trabajo seguido en los talleres de pintura, donde las composiciones se copian de grabados flamencos o italianos. Si Zurbarán o Murillo lo hicieron... ¿por qué nos ha de extrañar que un modesto artesano andino se comportara de igual manera?

En los inicios de la pintura hispanoamericana, en el siglo XVI, las fuentes de inspiración fueron muy variadas, pero casi todas de un mismo carácter: las ilustraciones de libros. Las xilografías que adornaban las portadas de libros han servido, en muchos casos, como punto de partida para los grandes ciclos murales que llenaban los muros de los monasterios. Columnas y grutescos enmarcan las escenas integrantes de un programa iconográfico fijado por los frailes (18).

Un mestizo, Fray Diego de Valadés, nacido en Tlaxcala, publica en Italia en 1579 la **Rethorica Christiana**, libro cuyas ilustraciones grabadas nos manifiestan claramente la idea que, del paisaje americano, se tenía en el siglo XVI y del cómo debía ser su representación plástica (19).

El franciscano, nacido en América, continente donde desarrollaba su labor apostólica, tiene muy claramente impresa la idea renacentista del decoro; por ello, cuando representa el proceso de evangelización empleado por sus hermanos con los indios, reviste las escenas con la dignidad que hechos de tal importancia y grandeza reclaman. Así, vemos a una comunidad indígena a la que se enseña la Pasión de Cristo en el interior de una iglesia; sus caciques se visten y sientan como si de cónsules romanos se tratara y, los guerreros, como si fueran soldados imperiales. Pero, para lo que ahora nos ocupa, el máximo interés lo adquiere la lámina con la representación de un templo azteca, en el cual los sacerdotes realizan un sacrificio humano. En un amplio paisaje con un lago y un río, vemos las aldeas que rodean al centro ceremonial y a los indios desempeñando sus quehaceres: pescadores, molineros, mujeres que cocinan, estrelleros observando los astros, danzantes... Todo ello ordenado en una rígida composición a lo largo de un eje; árboles y plantas con sus respectivos nombres, como si se tratara de una obra del naturalista Hernández. Y, en el centro, el templo, concebido como uno clásico. La capilla donde se está ofreciendo el corazón recién extraído al ídolo es un edículo renacentista, con una bóveda de cuarto de esfera y pilastras recubiertas de grutescos coronadas por irreprochables capiteles dignos de un romano. Es decir, Fray Diego nos da una representación **decorosa** del proceso al que asiste: la creación de un imperio. Por lo tanto, su representación plástica ha de ser grandiosa, heroica, a la romana.

El siglo XVII multiplica las fuentes. Los grabados llegan a América desde Amberes, con Sevilla como intermediaria, en cantidades asombrosas y los pintores los utilizan y combinan. A veces, las figuras se toman de un lado y los fondos de otro diferente pero, siempre concuerdan gracias al decoro.

Así lo podemos ver en el Cuzco donde las escenas que suceden en un ambiente salvaje o rústico —como los episodios de las vidas de santos ermitaños— se desarrollan en paisajes rocosos a la flamenca; si es la vida de Cristo el tema del cuadro, las variaciones pueden ser sutilísimas. Así tenemos lienzos como el de Diego Quispe Tito (Cuzco, Catedral) en el que María y José —cuya especial calidad se ignora— buscan posada en una humilde cabaña con fondo de ciudad burguesa y flamenca. Si Cristo está ya nacido, el escenario es una ruina rústica si son pastores quienes le adoran pero, si lo hacen los Magos, la Epifanía se traduce por medio de columnas clásicas truncadas. Si Cristo acude al Templo de Salomón para ser circuncidado o para explicar las Escrituras, nos encontraremos un interior imponente cuya arquitectura evoca, a través del grabado modelo, la Roma de Bramante y Rafael.

Hay ocasiones en las que el **decoro** divide, el cuadro en dos. Así sucede con los grandes lienzos de la iglesia de la Compañía de la ciudad del Cuzco. En el que representa, por ejemplo, la boda de Don Martín de Loyola con la prima de Túpac Anaru, Doña Beatriz Ñusta, vemos a los contrayentes vestidos según sus respectivos usos sociales y, no sólo éso, sino que los antepasados incas de la novia contemplan la escena delante de unas casas techadas con paja a la usanza india, mientras que, al otro lado, los españoles asisten a la ceremonia que un obispo bendice ante un rico templo con bellas columnas y, al fondo, un palacio renacentista nos muestra cúpula, torres y arquerías.

La serie con las celebraciones del Corpus Christi (Cuzco, Museo de Arte Religioso), es un perfecto documento sobre la ciudad a fines del siglo XVII, nos documenta el estado de calles y plazas, sus edificios y, sobre todo, el complejo sistema de estratificación social. Lo mismo que las vistas de la ciudad de México, de parecida fecha, con el paso del cortejo del virrey Conde de Galve por el Zócalo, pintada por Villalpando en 1695. En el lienzo vemos el estado de las obras del Palacio del virrey, el famoso mercado del Parián, carruajes, nobles, plebeyos, indios, mestizos... es decir, el pulso, la vida de la ciudad.

En las entradas oficiales de las autoridades en sus sedes, y como eco de lo que sucede en España o Flandes con las **Joyeusses Entrées**, la ciudad costea su ornato y, en los arcos levantados, vemos paisajes simbólicos o personajes de la mitología que transmiten virtudes o vicios. Paisaje y mitología con un sentido docente y moralizador, de carácter efímero y cuyo significado último debía escapar a un gran número de sus contempladores.

En ocasiones, también el pintor se retrata en pleno trabajo como lo hizo Melchor Pérez de Holguín al representar en 1715 la entrada en Potosí del arzobispo de Charcas Don Diego Morcillo Rubio de Auñón (Madrid, Museo de América). Otro pintor, Gaspar Miguel del Berrio, también nos dejará su imagen, con su carpeta y carboncillo, al reflejar minuciosamente a la Villa Imperial del Potosí en 1755. La ciudad aparece en medio de la impresionante naturaleza que le rodea, con los cerros de fondo.

La ciudad es tema, pretexto o fondo en representaciones marianas; cultas unas veces —**Virgen de Caracas**, de los Landaeta— o populares, como las de la **Virgen de Cocharcas**. Aquí, la ciudad se sustituye por el santuario y la aldea, con los frailes y los indios con sus atavíos multicolores. India también lo es por su vestimenta la **Virgen del Descanso en la Huída a Egipto** de Melchor Pérez de Holguín... Parece que leemos,

otras vez, las palabras de Carducho que recomendaban a cada uno hablar el lenguaje de su tierra.

No hay interdictos, no es la Inquisición quien impone tal o cual paisaje, sino el sistema de aprendizaje de los talleres y las ideas acerca de la **autoridad** que los maestros, los grandes **profesores** pretéritos tenían. Su seguimiento, el manejo muchas veces servil de sus principios y reglas, eran el camino más seguro para alcanzar la perfección en la facultad de la pintura a la que todo artista aspiraba.

¿Por qué nos ha de extrañar, pues, el ver las torres de Bruselas, unas casas germánicas o las ruinas de Roma en un lienzo de Toledo o del Cuzco? ¿Por qué, si lo habían copiado de un estampa de Rubens, de Durero, de Rafael?

La única excepción la constituye la experiencia brasileña y exótica de Franz Post, sin consecuencia para el mundo hispánico. El pintor del príncipe de Nassau venía de un mundo diferente de aquel en el que estaba naciendo la pintura burguesa y protestante, de una Holanda en perpetuas dificultades con España, ya en guerra abierta, ya en paz armada; situación que permitió el que artistas como Rembrandt y Velázquez se ignoraran. Este aislamiento artístico y político que supieron muy bien explotar los mercaderes de arte de Amberes, supuso el desconocimiento en toda la Monarquía de los rumbos por los que el paisaje europeo empezaba a liberarse de las viejas recetas.

El interés científico del siglo XVIII, reflejado en expediciones como las de Jorge Juan Ulloa, Malaspina, suponen una atención a la naturaleza que acabará por enlazar con la aparición del sentimiento preromántico con el paisaje sublime que se nutre en Goethe y Rousseau y que, entre nosotros, tarda en manifestarse plásticamente y es sofocado por el pintoresquismo costumbrista espoleado por los viajeros sajones y franceses.

Y entonces, sin Inquisición ni en España ni en Las Indias, asistimos, curiosos, al desarrollo de una pintura, tanto en la América independiente como en la España de Isabel II, que camina por unos paisajes, aún, muy semejantes.

## NOTAS

Este trabajo es el texto, revisado, de una conferencia de 1986 grabada por el Departamento de Historia de América de la Universidad Complutense de Madrid.

- (1) I.E.W. Palm: **Los monumentos Arquitectónicos de La Española**, 1955, pp. 8-26.
- (2) J.J. Junquera: "En torno a la pintura española de género". **Revista de Occidente**, Julio 1976, p. 78.
- (3) F. de la Maza: **La mitología clásica en el arte colonial de México**, México, 1968. J. de Mesa y T. Gisbert: **Historia de la pintura cuzqueña**, Lima, 1982, libro 5º, pp. 275, 299. A.E. Pérez Sánchez: **Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya**, Madrid, 1983. R. López Torrijos: **La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro**, Madrid, 1985.

- (4) V. Carducho: **Diálogos de la Pintura. Su Defensa, Origen, Essencia, Definición Modos y diferencias**, Madrid, 1633, diálogo séptimo.
- (5) V. Carducho. *Ibidem*.
- (6) C. Cañedo Argüelles Gallastegui: **Arte y Teoría: La Contrarreforma y España**, Oviedo, 1982.
- (7) V. Carducho, *Op. cit.* Supra nota 4.
- (8) S. Sebastián: La representación herética.
- (9) J. de Jáuregui: **Diálogo entre la Naturaleza y Las Dos Artes, Pintura y Escultura, de Cuya Preeminencia se Disputa y Juzga. Dedicado a Los Prácticos y Teóricos de Estas Artes**, Sevilla, 1618, en: Juan de Jáuregui, *Obras*, dos vols., Madrid, 1973.
- (10) "El Arte del Nuevo Mundo Después de La Conquista Española", en **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas**. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Caracas (B.C.I.H.E.), enero 1966, p. 37. G. Gasparini "Opiniones Sobre Pintura Colonial", en **B.C.I.H.E.**, nº 8, 1967, p.p. 133-142.
- (11) Véase el fragmento en F. Calvo Serraller: **Teoría de la Pintura del Siglo de Oro**, Madrid, 1981, p. 557.
- (12) Diálogo IV. Para el siglo anterior puede verse: P. Martínez Burgos García: "Los Tópicos del Paisaje en la Pintura Española del Siglo XVI" en **Fragmentos** nº 7, 1986, p.p. 66-83.
- (13) F. Pacheco: **Arte de la Pintura**, edición de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, tomo II, pp. 127 y ss.
- (14) M. Soria: "Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750" en **Arte Antica e Moderna**, 1961, pp. 439-447.
- (15) J. Denucé: **Exportation D'oeuvres D'art au XVIIe Siécle á Anvers. La Firme Forchoudt**, Amberes, 1931.
- (16) E. du Gué Trapier: "Martínez del Mazo as a landscapist". **Gazette des Beaux Arts**, 1963, p.p. 293 y s.s.
- (17) K. Clark: **Landscape into Art**, Londres, 1949.
- (18) De la abundantísima bibliografía señalemos: S. Sebastián: "Influencia de los modelos clásicos y de grabados en los grutescos de la arquitectura española del Protorrenacimiento" en **Análes del Instituto de Arte Americano**, Buenos Aires, 1962; id: "La decoración llamada plateresca en el Mundo Hispánico", en **B.C.I.H.E.**, nº 6, 1967, p.p. 42-85. id: "La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica, en **B.C.I.H.E.**, nº 14, 1972, p.p. 61-74. X. Moysen: "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson en **Análes del Instituto de Investigaciones Estéticas**, México, 1965. S. Sebastián: "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan" en **Arte Sevillano**, 1982, M. Soria: "Some Flemish sources of baroque painting in Spain" **Art Bulletin**, 1942, p. 249 y s.s.
- (19) F. de la Maza: "Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", en **A.I.I.E.**, México, nº 13, 1945, p.p. 15-44. Palomera: **Fray Diego Valadés. Evangelizador y humanista de la Nueva España**, México, 1962.

*Landscapes in Spanish colonial painting ignore the reality of the countries where the artists lived and worked; but today's viewpoint, tinged with social or political evolution, cannot adequately account for that. Nature in those times—in America all the more so—*

*was felt in a very different way from ours. It meant wilderness, danger and chaos, as opposed to man-made civilized order which expressed the Lord's creation. This is why townscapes in colonial art are faithful portraits while landscapes, as their European counterparts, keep harmony and decorum by adhering to the old masters' compositions. Painters continued to pass on hackneyed recipes from Flemish or Italian prints, but they did so for prestige, not because of any religious or political compulsion; and so landscape in the modern sense was not to appear until the late 19th century.*

# APROXIMACION A LA ICONOGRAFIA DE LA MISA DE SAN GREGORIO EN AMERICA

SONIA PEREZ CARRILLO

## Precedentes europeos

El tema iconográfico de la Misa de San Gregorio, constituido fundamentalmente por el hecho milagroso de la aparición de Cristo, de torso desnudo, rodeado de los Instrumentos de la Pasión, emergiendo de su tumba delante del altar donde el Papa San Gregorio oficiaba su Misa, ha sido objeto de estudio frecuente (1). Y aunque existe cierta confusión en la atribución del lugar (2) y los motivos (3) que ocasionaron el milagroso suceso, casi todos ellos parecen coincidir con la opinión generalizada que E. Male fijara, al respecto (4), a principios de este siglo, según la cual el origen de la leyenda que contaba como Cristo se había aparecido al Papa San Gregorio el Grande cuando celebraba Misa, nace en la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma alrededor del siglo XII o XIII. Para confirmar esta tradición el autor no sólo demuestra que ninguna de las "Vidas de San Gregorio" escritas por los Bolandistas, ni la misma Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine escrita en el siglo XIII la recoge. Pero el argumento definitivo que respalda principalmente su teoría, es el hallazgo de un grabado flamenco firmado por Israel Van Mecheln, contemporáneo de Durero, cuyo icono pasará también, como veremos posteriormente, a América, representado por la imagen de un Cristo de Piedad (Lám. 3) de medio torso, desnudo, manos cruzadas en la cintura, la cabeza reclinada y apoyado sobre la cruz, en el que se puede leer una inscripción que dice ser "una copia de la Santa Imagen de Piedad que el Papa San Gregorio había hecho pintar en la Iglesia Santa Cruz después de su visión" (5).

Este hecho viene a ser corroborado asimismo por otra inscripción recogida en la parte inferior de una xilografía que representa la Misa de San Gregorio de un incunable español fechado en Tolosa en 1494, que dice textualmente: "sepan todos, según se halla en los testimonios, que Nuestro Señor Jesucristo se apareció una vez en aspecto de fuego, bajo la forma de imagen de la Piedad, a San Gregorio, doctor magnífico, que estaba celebrando en el altar de Jerusalén, en Roma, en la iglesia de la Santa Cruz" (6).

En efecto, según cuenta la "Historia de la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén", escrita por Raimondo Besozzi en 1750, existió en dicha iglesia una capilla subterránea dedicada a San Gregorio el Grande, donde se encontraría la famosa imagen del Cristo de Piedad tan venerada (7).

Pero un hecho importante nos hace resaltar el investigador francés (8) cuando observa que los monogramas IC XC y una inscripción en caracteres griegos incomprensibles del grabado flamenco (Lám. 3) fueron mal copiados por el artista de una obra bizantina, conjeturando que el origen primero de esta imagen fue oriental (9); traída posteriormente a Occidente por su extrañeza y belleza en el siglo XII o XIII, el culto la extendió finalmente como visión de San Gregorio.

Durante el siglo XIV se desarrolló un proceso de meditación y reflexión de la Cristiandad sobre los Instrumentos del sufrimiento de Cristo, su Pasión y su Muerte como medio para la salvación humana, creándose las condiciones propicias para la

implantación y propagación de las ideas que San Gregorio ya expresara en sus homilias y visiones eucarísticas en el siglo VI, según las cuales el sacrificio de Cristo en la Cruz era revivido de nuevo por la Hostia en el altar. Una frase extraída del libro IV de su Diálogos, muy bien pudo ser la fuente de inspiración que la imaginación de los artistas desarrollaron en el siglo XV: “Por medio de esta Hostia en su misterio, Jesús sufre de nuevo por nosotros, pues tantas veces como nosotros le ofrezcamos la Hostia de su Pasión, tantas otras, nosotros la reviviremos” (10).

Es a partir del siglo XIV cuando la imagen del Cristo de Piedad, como primera representación simplificada que alude a la visión de San Gregorio, comienza a difundirse lógicamente en Italia, en forma casi siempre esculpida, en tumbas y monumentos funerarios (11). Este hecho está directamente relacionado con la tradición que, coincidentemente, parece comenzar a desarrollarse en este siglo, según la cual se atribuía a San Gregorio el poder de liberar e interceder por las almas del Purgatorio, obteniendo su perdón mediante el rezo de cierto número de oraciones (12). Como consecuencia, el Papado empieza a conceder miles de años de indulgencias y verdadero perdón a las almas de los difuntos y a los pecadores en nombre de San Gregorio, si se rezaban las oraciones prescritas delante de la imagen de Piedad (13).

Este hecho constituirá la causa fundamental de la expansión del tema iconográfico de la Misa de San Gregorio, y por ende, de su Cristo, cuya imagen, al reclamo de tan grandes concesiones, traspasará el marco italiano para multiplicarse en numerosas versiones no sólo en Europa, sino también en América.

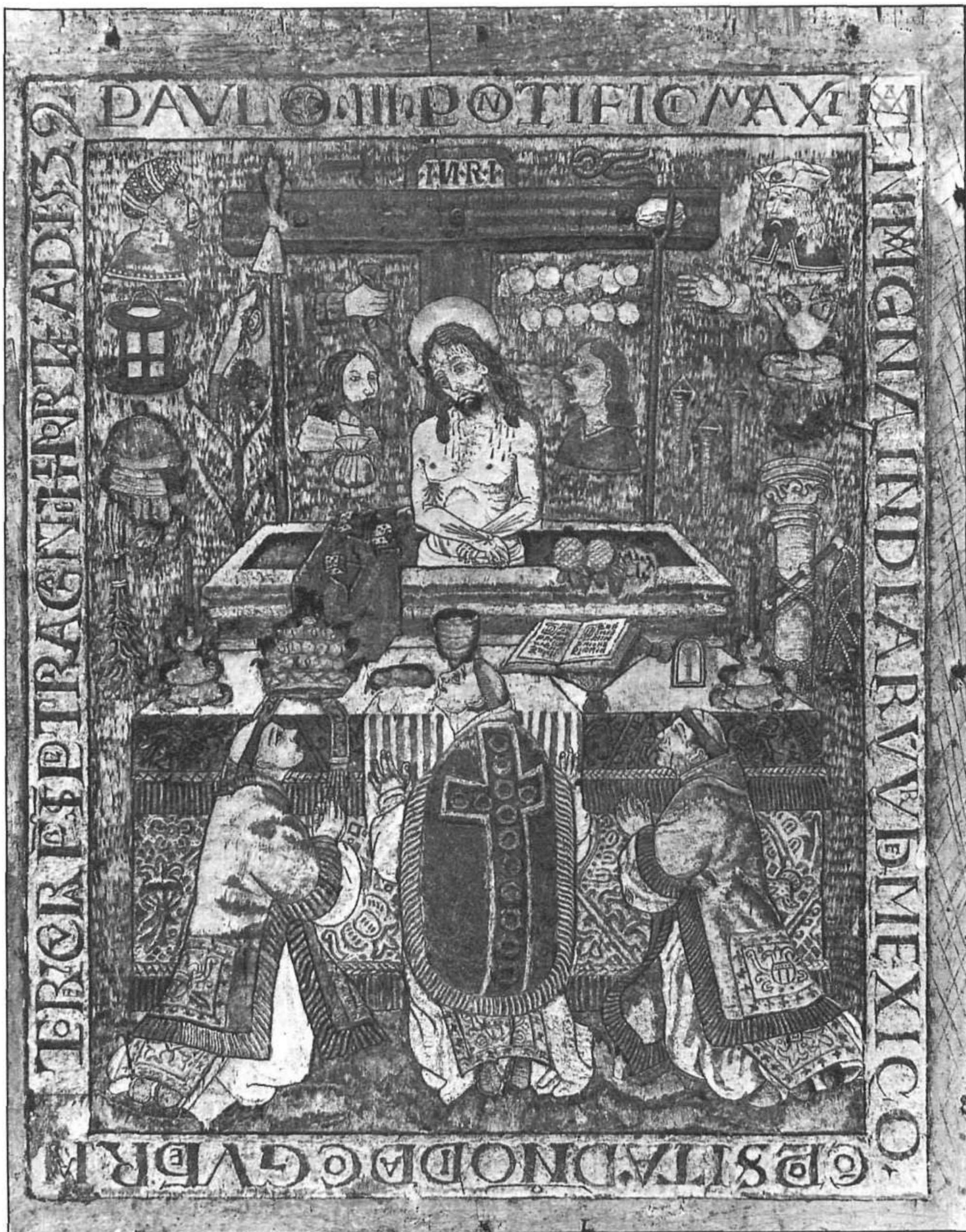
Los resultados serán inmediatos. La Misa de San Gregorio comienza a difundirse de forma extraordinaria en Francia, Países Bajos, Alemania y España de forma casi simultánea, en ejemplos pintados, esculpidos, grabados o en Libros de Horas miniados a lo largo de todo el siglo XV y XVI.

Y aunque iconográficamente la visión milagrosa sea, en lo esencial, siempre la misma, serán numerosas las variaciones que en los detalles establezcan los diferentes artistas europeos.

Atendiendo a la perspectiva con la que el asunto se ofrece al espectador, es posible apreciar indistintamente el uso de tres composiciones diferentes, ya sea la frontal o las dos laterales en las que el devoto entra en la escena de derecha a izquierda o de izquierda a derecha.

En cuanto a la imagen del Cristo de Piedad, se puede presentar de medio cuerpo sumergido en su tumba o de cuerpo entero sobre el altar. Quizás la imagen más antigua sea la que recuerda el icono de la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, antes mencionado, con las manos cruzadas a la altura de la cintura, aunque también es frecuente encontrarle con las manos sobre el pecho, mostrando las llagas con los brazos abiertos, indicando su costado con la mano derecha o bien, apretando la llaga del costado que derrama la sangre que llena el cáliz sobre el altar.

En la mayoría de los casos la imagen aparece sola, y otras acompañada de la Virgen o San Juan o incluso ángeles. Pero de lo que casi nunca se prescinde es de las “Arma Christi” o Instrumentos de la Pasión, símbolos que servirán de recordatorio de la muerte y martirio de Dios-Hombre, mediante los cuales se conseguirá la salvación humana y el perdón de los pecados.



1.— Misa de San Gregorio. Mosaico de Plumas. México, 1539.

San Gregorio puede ser representado de pié o, comúnmente, de rodillas ante el altar, con las manos abiertas, en oración o, menos frecuente, elevando la Hostia; asimismo puede encontrarse solo, acompañado de dos ángeles turiferarios o, casi siempre, con dos diáconos o acólitos que sostienen el portacirios, levantan la capa del Santo o sujetan la campanilla; a veces están rodeados de otros personajes que pueden ser cardenales, obispos, abades, clérigos y personajes no eclesiásticos, sosteniendo la cruz y mitra papal u observando el desarrollo del milagro.

## **La Misa de San Gregorio en América**

La repercusión en América del tema iconográfico ahora tratado fue inmediata. Dentro de un ambiente en el que la incorporación del indígena al mundo cristiano era el fin primordial y más urgente, nada más adecuado que utilizar cierto número de imágenes para llevarlo a cabo. La representación de la Misa de San Gregorio se ajustaría de manera precisa a los propósitos de la Evangelización en América en el siglo XVI. La imagen doliente del Cristo saliendo de su tumba, mostrando las llagas de su Pasión, habría de calar profundamente en el alma del indio pagano, puesto que no solo mediante su visión, comprendería unos de los principios fundamentales en los que se basa el cristianismo: el sufrimiento de Cristo para la salvación del hombre, sino que también mediante el rezo de las oraciones delante de la imagen, al igual que ocurría en la tradición tardomedieval europea, obtendría el perdón de sus pecados.

El éxito de la Misa de San Gregorio no se haría esperar y las primeras imágenes aparecerían en México incluso pocos años después de efectuada la Conquista.

En efecto, del año 1539 poseemos el primer ejemplo (Lám. 1) cuya importancia es preciso hacer constar, dado que según nuestros datos, podríamos encontrarnos ante el primer exponente de una tecnología de origen prehispánico aplicada a los fines religiosos de los nuevos pobladores (14).

Se trata de un mosaico de plumas sobre madera, localizado en la actualidad en los fondos del Museo de Auch, Francia, realizado con toda probabilidad en la ciudad de México como parece indicar la inscripción que le rodea.

Dada su fecha temprana, esta imagen parece constatar la opinión que M. Toussaint ya fijara en 1965 (15), según la cual la artesanía del mosaico de plumas sustituyó, en los primeros años del asentamiento hispano, la falta de imágenes religiosas pintadas, imprescindibles para el adoctrinamiento de la población aborígen, utilizando de esta manera, una de las manifestaciones artísticas indígenas más arraigadas y alabadas del mundo prehispánico (16).

La habilidad del artesano queda bien patente en el ejemplo que aquí presentamos, donde la precisión de los motivos iconográficos, los perfiles bien delimitados de las figuras y la composición general de la obra, nos hace pensar que tuvo delante, sin lugar a dudas, un grabado renacentista que, desgraciadamente, no hemos podido hallar, pero que la notificación que nos proporciona M. Soria en su libro (17), nos hace posible relacionar muy estrechamente con una xilografía fechada en Amsterdam hacia 1520 (18) (Lám. 2).

No hay duda pues, y no vamos a ahondar en el tema que ya diversos investigadores han tratado frecuentemente (19), que la utilización del grabado, y en concreto de



2.— *Misa de San Gregorio. Xilografía del tipógrafo Cornelis Van Pepinghen. Amsterdam. Hacia 1520.*



3.— *Cristo de Piedad. Grabado de Israel van Mecheln. Gabinete de Estampas, París. Museo del Louvre. Francia.*

procedencia flamenca, como fuente de inspiración para el arte en América, fue un hecho incuestionable.

Tal aserto parece demostrarse desde el primer momento de la presencia hispana en América al comprobar no sólo la similitud que la Misa de San Gregorio de la xilografía adquiere con las imágenes del mosaico de plumas, sino también, al corroborar el sorprendente parecido que el Cristo de Piedad mexicano denota con relación al icono del grabador flamenco Israël Van Mecheln, antes mencionado (Lám. 3).

De la primera mitad del siglo XVI consideramos, asimismo, cuatro mitras de obispo realizadas con la técnica prehispánica del mosaico de plumas, existentes en la actualidad en el Museo de la Catedral de Milán (Lám. 4), Museo de la Plata en Florencia, Italia, Monasterio de El Escorial, España y en la colección privada de la Hispanic Society of America de Nueva York (20).

Con una estructura compositiva semejante, inspirada, como demuestra F. Anders (21), en una miniatura muy próxima a la existente en el Louvre, fechada alrededor de 1.500 (Lám. 5), su temática decorativa, basada en escenas religiosas del Nuevo Testamento, entre las que se intercala la alusiva al milagro ahora estudiado, así como su técnica, presentan, en cambio, unas características peculiares que, posiblemente, nos hagan pensar en la existencia de dos talleres diversos.

Es posible que los artesanos indígenas que las ejecutaron, guiados por los consejos y directrices de algún fraile, adoptaran como punto de referencia compositiva y temática los elementos decorativos que la miniatura proporcionaba, determinados por los monogramas de María y Jesús y los símbolos y personajes de la Pasión de Cristo, ampliando las referencias a otras secuencias del Nuevo Testamento, e incluyendo, ajeno al ciclo, pero con indudables relaciones, el milagro que acaeciera a San Gregorio, muy difundido todavía por aquellos años.

Una vez que las imágenes religiosas procedentes de Europa, no sólo en forma de grabados, sino también como lienzos, se fueron generalizando en el Nuevo Mundo y a medida que comenzaban a llegar los primeros pintores europeos, los artistas indígenas con sus buenas facultades de asimilación, adoptarían las nuevas formas de pintura occidental que los propios frailes, a veces, les enseñaban, decorando los muros de los primeros templos, cuyas paredes habían de constituirse en un instrumento más para su adoctrinamiento.

Ejemplo de esta fase pictórica colonial mexicana lo constituyen otras dos interpretaciones de la Misa de San Gregorio, ubicadas en la segunda mitad del siglo XVI y existentes en los conventos franciscanos de Cholula (Puebla) (22) y Tepeapulco (Hidalgo) (23) (Láms. 7 y 8).

Enmarcados ambos por frisos vegetales claramente renacentistas, los dos están inspirados en grabados, probablemente, de procedencia flamenca de finales del siglo XV o principios del XVI, aún sin identificar (24). Y aunque el realizado en Tepeapulco (Lám. 8) parece haber respetado las normas clásicas de la representación perspectiva monofocal característica del Renacimiento, en ambas la dureza de las imágenes es manifiesta, destacando la de Cholula (Lám. 7) por la falta, bastante marcada, de la proporción y la rigidez compositiva, más cerca de los cánones de



4.— *Mitra de obispo. Mosaico de plumas. México. Siglo XVI. Museo de la Catedral de Milán. Italia.*

percepción medieval que de las nuevas ideas humanistas imperantes en aquellos momentos en Europa.

Mientras tanto en el Viejo Continente, el tema iconográfico de la Misa de San Gregorio que había dado sus mejores frutos durante todo el siglo XV y parte del XVI, comienza a desaparecer, como consecuencia de los ataques que la reforma protestante, protagonizada por Lutero desde 1517, realizaría contra la compra de indulgencias papeles como práctica que acortaba el tiempo del Purgatorio del penitente y del difunto, obligando a la Iglesia de Roma, a partir del Concilio de Trento, a revisar sus tradiciones.

La representación de la Misa de San Gregorio como imagen venerada popularmente, estaba directamente relacionada con la concesión de tales indulgencias y como es lógico, sufrió las consecuencias. Su desaparición se desarrollaría en Europa paulatinamente desde finales del siglo XVI (25).

A excepción de la Nueva España, que parece siguió al pié de la letra los postulados de la Iglesia Católica dictados por Roma, como aparentemente indica el hecho de no haber hallado ninguna obra pintada o esculpida posterior al siglo XVI con el tema en cuestión; en otros centros americanos, por el contrario, si fué conocida la Reforma de la Iglesia preconizada en 1545, en ciertos aspectos del arte no se aplicó, y así lo vemos reflejado en los dos ejemplos hallados de la Misa, posteriores al siglo XVI, en el Museo Virreinal del Cuzco, Perú y en el Museo de Charcas, Bolivia.

El primero de ellos se encuentra firmado por Jerónimo González y fechado en el Cuzco el 10 de marzo de 1606 (26) (Lám. 9). Relacionado evidentemente con las dos obras mexicanas anteriormente mencionadas, en él es posible apreciar, a pesar de lo tardío de su fecha, casi la misma rigidez de composición, cercana a la concepción medieval e inspirado, sin ningún género de dudas, en alguno de los numerosos grabados que debieron circular sobre el tema en Perú procedentes del norte europeo. Consideramos que este pintor puede encuadrarse según la clasificación que Statsny (27) realiza, dentro de los artistas americanos, inmediatamente posteriores a la generación de pintores italianos "contramanieristas" que trabajaron en Perú, cuya característica más destacada ha de ser, según indica el investigador, "su medievalización", provocada por el clima social y religioso que acusará una regresión provinciana en relación a sus predecesores, copiando un tema que prácticamente había dejado ya de representarse.

El segundo y último de los ejemplos que aquí presentamos es el de la Misa de San Gregorio realizada por el afamado pintor boliviano Melchor Pérez Holguín (Lám. 10).

Datado por los dos estudiosos de la pintura boliviana, Mesa y Gisbert (28), en los primeros años del siglo XVIII, la pintura está incluida por ellos dentro del estilo de lienzos que el pintor realizó para la Iglesia de San Lorenzo, donde las figuras, tratadas con un gran realismo, se acercan al círculo de pintores influenciados por la escuela sevillana con Zurbarán como maestro. El cuadro, cargado de gran expresionismo, consigue sus objetivos mediante la acentuación de los rasgos de los rostros, interpretados como verdaderos retratos, de mirada alta, con un brillo especial que denota arrobamiento ante la piadosa aparición, así como con el achatamiento de las figuras, ataviadas con trajes en los que la rigidez de los mantos y los pliegues angulosos serán su nota más característica.



5.— Miniatura sobre pergamino. Hacia 1500. Gabinete de Dibujos. Colección Sauvajeot. París. Francia.



6.— *Misa de San Gregorio. Detalle. Mitra de obispo. Mosaico de plumas. México. Siglo XVI. Museo de la Catedral de Milán, Italia.*

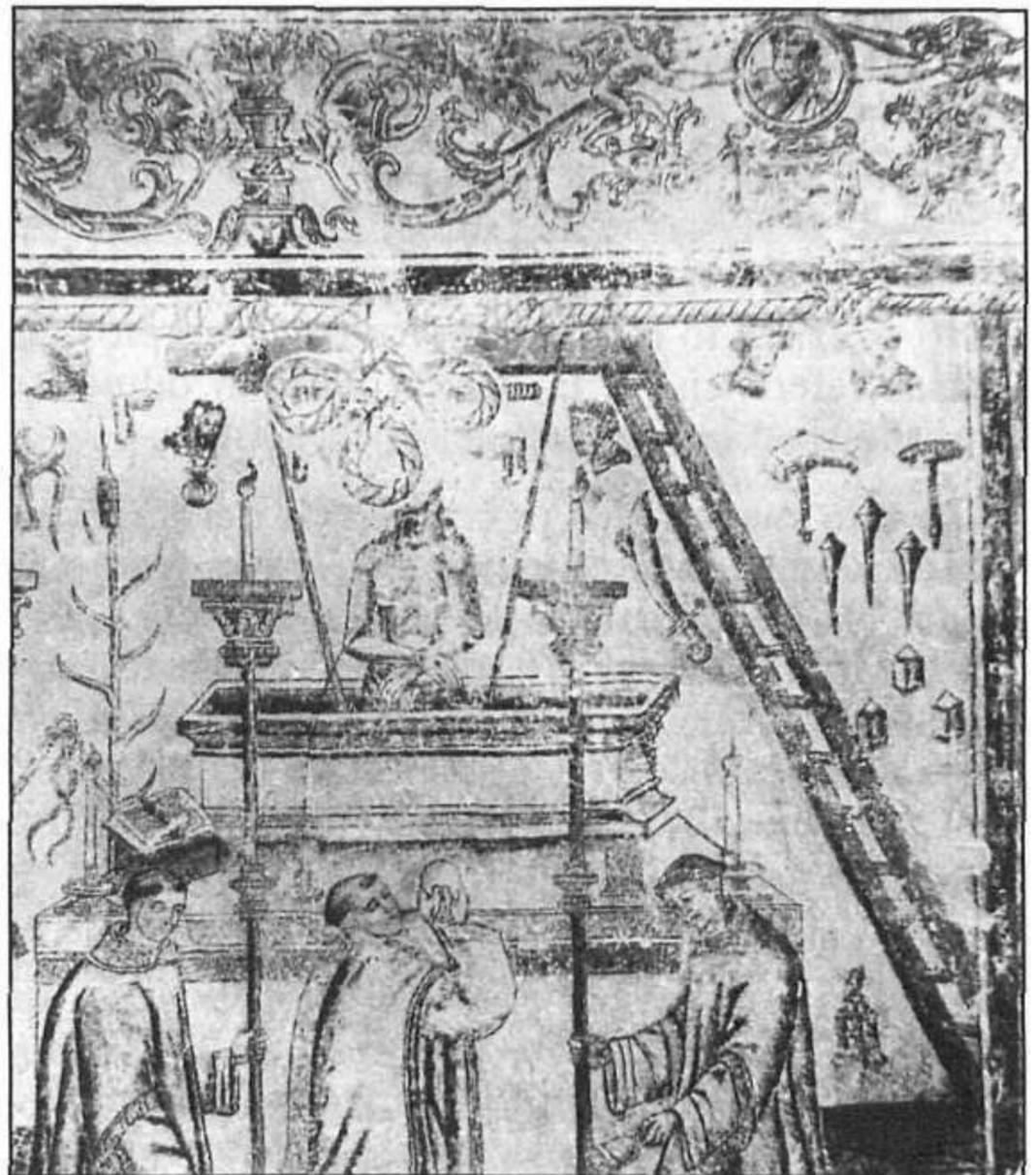
Cercana la visión milagrosa a la interpretación que del hecho realizara Durero en un grabado de 1511, el tema, según opinión de Mesa y Gisbert, tiene su precedente en el lienzo que el pintor español Alejo Fernández realizara para el retablo de Villasana de Mena en Burgos, en ese mismo año.

## Iconografía

Desde el punto de vista iconográfico, el tema de la Misa de San Gregorio en América, ofrece una indudable unidad. A excepción del realizado por Holguín (Lám. 10), cuya fecha tardía le acerca quizás a las últimas interpretaciones que del tema se realizaron en España durante la segunda mitad del siglo XVI, el resto



7.— *Misa de San Gregorio. Mural del Convento Franciscano de Cholula, Puebla, México. Siglo XVI.*



8.— *Misa de San Gregorio. Mural del Convento Franciscano de Tepeapulco, Guerrero, México. Siglo XVI.*

consigue prácticamente un mismo efecto arcaizante bajo el común denominador de la utilización de una fuente directa constituida por grabados de procedencia flamenca muy próximos al año 1500.

En cuanto a la imagen del Cristo de Piedad se refiere, desconocemos si en América se pudo dar la versión difundida en Europa, del Salvador saliendo de su tumba, de cuerpo entero; pero de lo que no cabe duda es que en el Nuevo Mundo fue más frecuente el icono representado de medio cuerpo, de torso desnudo, bien con las manos cruzadas delante de la cintura (Láms. 1 y 8), relacionada muy estrechamente con aquella imagen primera bizantina de Roma, o bien con los brazos abiertos mostrando los estigmas (Láms. 6, 7, 9 y 10).

En realidad la Misa de San Gregorio constituye la representación entremezclada de diversos temas referidos a la Pasión (29). Ya sea como culto a las llagas y a los Instrumentos que las han causado, ya sea como devoción a la Sangre de Cristo recordando el milagro de la Transubstanciación, en relación directa con el momento de la Consagración en la Eucaristía, ejecutada por San Gregorio.

En los ejemplos americanos el culto a la Santa Sangre se ofrece de forma manifiesta, aunque a diferencia de las representaciones europeas que mana de la herida del costado que Cristo oprime con su propia mano derecha, en los ejemplos mexicanos, ésta fluye libremente llenando el cáliz sobre el altar (Láms. 6, 7 y 8).

Es condición indispensable en esta representación milagrosa, colocar alrededor del Cristo, surgiendo de la tumba, los Instrumentos que recuerdan su Pasión. Y aunque hay ciertos motivos que se repetirán constantemente en casi todas las imágenes, no existirán reglas fijas en cuanto a qué símbolos utilizar y a cómo distribuirlos (30).

Salvo en las cuatro mitras de obispo (Láms. 4 y 6), cuyos estrechos límites de espacio ha provocado que las "Arma Christi" se representen fuera del marco de la Misa propiamente dicho, en el resto, los símbolos se irán colocando despreocupadamente adaptándose al espacio disponible con el protagonismo que se merecen (Láms. 1, 7 y 8).

No ocurrirá lo mismo con los dos ejemplos tardíos (Láms. 9 y 10). En ellos las escasas referencias a la Pasión parecen diluirse en el fondo del cuadro para dar importancia a la representación eucarística.

De esta manera los instrumentos del Suplicio y las armas de la Pasión se van sucediendo: la cruz sobre la que se apoya Cristo, la lanza y la esponja, las varas y los látigos, la corona de espinas, los tres clavos, el martillo y las tenazas que los arrancaron, la escalera, el gallo de la negación de San Pedro sobre la columna de la falgelación, Judas y la bolsa con los denarios de la traición, la espada de San Pedro unida a la oreja de Malcus, la jarra y la bacía de Pilatos, la mano que le abofetea, el busto de una cabeza que escupe, la mano que le arranca los cabellos, la venda que le cubrió los ojos, la linterna de la detención, la imagen en busto de Caifás, el rostro de un lacayo que le insulta, los dados con los que se juega la túnica del Salvador, los tres vasos de perfume de las Santas Mujeres y el velo de la Verónica.

En cuanto a la imagen del Santo se refiere, salvo en el lienzo de Holguín, que aparece de pie (Lám. 10), el resto de los artistas lo presentan de rodillas (Lám. 1, 6, 7, 8 y 9), la mayoría de las veces elevando la Hostia (Láms. 6, 7, 8, 9 y 10), como parece ser



9.— *Misa de San Gregorio*. Gerónimo González, 1606. Cuzco, Perú. Museo Virreinal de Cuzco, Perú.

postura preferida en América, rememorando más directamente la tradición, y en la más primitiva de las imágenes, con los brazos abiertos (Láms. 1).

San Gregorio, en el oficio de la Misa, era asistido por un solo acólito, como ocurría en las mitras de plumas, posiblemente por exigencias del espacio (Lám. 6) o bien comúnmente por dos monaguillos o diáconos (Lám. 8, 9 y 10) o incluso hasta cuatro (Lám. 7), siendo misión de éstos levantar el manto del Santo Papa (Lám. 6, 8 y 10) sostener los portacirios (Lám. 7 y 8) o simplemente permanecer en actitud de oración junto a él. (Láms. 1, 7 y 9).

Por último, y aunque en Europa fue frecuente el acompañar la escena con altos dignatarios de la Iglesia que, a veces, sostenían los símbolos de la autoridad papal como la tiara y la cruz, en América la mayoría de las veces preferirán ceñirse a los personajes del milagro (Láms. 1, 6, 7 y 8), a excepción del lienzo de Gerónimo González donde se representan las figuras de dos cardenales y un obispo, (Lám. 9), o como en el de Holguín, donde se agrupan numerosos devotos ocupando los bordes del

altar (Lám. 10). La mayoría de los ejemplos americanos prescindirán de los atributos que definen la autoridad del Papa, salvo en dos de ellos, que situaran la tiara encima del altar (Lám. 1) o en el suelo (Lám. 7).

## NOTAS

- (1) E. Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1908, pp. 91-102. M. Vloberg: *L'Eucaristie dans l'Art*. Grenoble, 1946, pp. 199-208. J. Hernández Perera: "Iconografía Española. El Cristo de los Dolores" en *Separata de Archivo Español de Arte*. Tomo XVII, nº 105. Madrid, 1954, pp. 47-49. L. Reau: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo II - 2. París, 1957, pp. 42-43; Tomo III - 2. París, 1958, pp. 609-615. J. de Borchgrave d'Altena: "La Messe de Saint Gregoire" en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts*. Bruxelles, 1959, pp. 3-33. *La Eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España*. Estudio preliminar de L. Font, Pbro. Barcelona, 1952, pp. 129-131. M. Trens: *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, pp. 134-137. A. Domínguez Rodríguez: "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios libros de Horas del siglo XV, de la Biblioteca Nacional" en *Separata de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. LXXIX, 4, Madrid, 1976, pp. 757-766. A. Alejos Morán: "La Eucaristía en el arte valenciano" en *Cuadernos de Arte*, 26. Madrid, 1977, Tomo I, pp. 391-392.
- (2) M. Vloberg: (Op. Cit. Supra nota 1. p. 199). Este autor considera que el origen del tema tiene lugar en el Monasterio del Monte Celius, en Roma, donde el Papa Gregorio I (590-604) hizo construir una iglesia en honor del Apóstol Andrés. Fue aquí, según Vloberg, cuando el Santo ofreciendo el Santo Sacrificio, La Víctima se le apareció "inmolado como en el Calvario, coronado de espinas, las manos y los pies atados, y alrededor, como una guirnalda de dolores, los instrumentos de su suplicio". El mismo E. Mâle (Op. Cit. Supra nota 1. p. 92) menciona de pasada esta otra tradición, al parecer basada en una inscripción y un bajorrelieve, recogida en la obra de V. Barbier de Montault, *Oeuvres Completes*. T. VI. p. 235.  
E. Mâle: (Op. Cit. Supra nota 1. p. 92). El autor añade asimismo otra leyenda, encontrada a veces en algunos Libros de Horas franceses del siglo XV, según los cuales la visión tuvo lugar en el Panteón de Roma, de la que el autor opina es totalmente inaceptable "puesto que en el tiempo de San Gregorio el Panteón no era todavía una iglesia".
- (3) Mientras que J. Hernández Perera (Op. Cit. Supra nota 1. p. 48), considera el origen de la leyenda basado en una "tradición que divulgaba que Cristo se había mostrado así al Papa San Gregorio, mientras celebraba la misa, para convencer a una mujer incrédula de su presencia real en la Hostia consagrada", tomando posiblemente esta historia de la "Vita" de San Gregorio escrita en el siglo VIII por Paul Diacre (L. Reau: Op. Cit. Supra nota 1. p. 613); L. Reau, sin embargo, opina que es un varón y no una mujer quien dudará de la presencia de Cristo en la Hostia, para justificar su aparición ante el Santo. (L. Reau: Op. Cit. Supra nota 1. p. 614). Asimismo, una más reciente investigación de A. Domínguez Rodríguez nos narra otra versión, sin especificar la fuente que utiliza, según la cual "estando el Papa Gregorio diciendo misa pidió a Dios que cambiara el vino por sangre para que se disiparan sus dudas, y Cristo se le apareció brotando la sangre de sus llagas y llenando el cáliz que había sobre el altar". (A. Domínguez Rodríguez: Op. Cit. Supra nota 1. p. 758).
- (4) E. Mâle: Op. Cit. Supra nota 1. p. 92.
- (5) Ibidem.
- (6) *La Eucaristía*. Op. Cit. Supra nota 1. p. 131. lam. 77.  
Este incunable, que en la actualidad se encuentra en la Catedral de Pamplona, fue traducido del latín a la lengua romance por el Padre Fray Vicente de Burgos; y está impreso en "1494 en la noble ciudad de Tolosa, por Enrique Mayer".
- (7) E. Mâle: Op. Cit. Supra nota 1. p. 92.  
R. Besozzi: *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalem*. Roma, 1750, 4º, p. 65.
- (8) E. Mâle. Ibidem.



10.— *Misa de San Gregorio. Melchor Pérez Holguín. Primer cuarto del siglo XVIII. Museo de Charcas. Bolivia.*

- (9) M. Vloberg: *Op. Cit. Supra nota 1. pp. 199-200.*  
 Este autor atribuye asimismo a la imagen del Cristo de Piedad, un origen oriental, relacionándola con la historia de la aparición de Cristo a Pedro, Obispo de Alejandría, bajo el aspecto de un adolescente de cara triste y túnica desgarrada, que simbolizaba la iglesia dividida por el Cisma. Según Vloberg, la iconografía bizantina transformó dicha visión en idea eucarística: “el adolescente se convirtió en la figura del Cuerpo sacramental, y por este motivo fue representado frecuentemente a partir del siglo XIV, sobre la pared del altar donde se preparaban las especies”.
- (10) Vloberg: *Op. Cit. Supra nota 1. p. 200.*
- (11) E. Mâle: *Op. Cit. Supra nota 1. p. 94.* Uno de los ejemplos más antiguos del Cristo de Piedad que el autor recoge es el esculpido por Giovanni Pisano para decorar la capilla de la Catedral de Pisa.
- (12) Algunos de los temas iconográficos desarrollados en la historia del arte están basados en pasajes de los escritos de San Gregorio, entre los cuales cabe destacar, casi siempre, esta leyenda, dispuesta en diferentes momentos milagrosos. Véase por ejemplo: San Gregorio libera al emperador Trajano de las llamas del Purgatorio, San Gregorio libera del Purgatorio, al precio de treinta misas, el alma de un monje culpable; o bien, San Gregorio intercede por las almas del Purgatorio en general. (L. Reau: *Op. Cit. Supra nota 1. p. 612-613*).
- (13) Podían ser 7 o 15 oraciones cortas, todas ellas dirigidas a Cristo, invocándolo a través de sucesivos episodios de la Pasión, recordando su Muerte para conseguir la salvación personal o la de los difuntos en un número de años que oscilaba entre 7000, 14.000 o incluso 45.000 de Indulgencias. (A. Domínguez Rodríguez: *Op. Cit. Supra nota 1*).
- (14) Agradecemos a Mireille Simoni-Abbat, Conservadora del Museo del Hombre en París, la información que amablemente nos proporcionó, dándonos conocimiento de la existencia del mosaico de plumas, recientemente adquirido para los fondos del Museo de Auch, Gers. Francia.

Esta información nos ha permitido, junto con el análisis de la fotografía enviada, realizar estas afirmaciones.

- (15) M. Toussaint: **Pintura Colonial en México**. México, 1982, pp. 18-20.
- (16) *Ibidem*.
- (17) M.S. Soria: **La pintura del siglo XVI en Sudamérica**. Buenos Aires, 1956, p. 94, fig. 61. Aunque el autor pone en relación el grabado con la pintura de Gerónimo González, creemos que aquél tiene más similitudes con la imagen del Mosaico de Plumas ahora estudiado.
- (18) W. Nijhoff: **L'Art typographique dans les Pays Bas**. La Haya, 1926. Vol I. Plancha I, nº 3. La xilografía pertenece al tipógrafo Cornelis Van Pepinghen y está fechada hacia 1520 en Amsterdam, en un Libro de devoción.
- (19) M. Soria: *Op. Cit. Supra nota 17*. pp. 83-106. M. Toussaint: *Op. Cit. Supra nota 16*. pp. 10-14. J. de Mesa y T. Gisbert: **Holguín y la pintura virreinal en Bolivia**. La Paz, 1977, pp. 19-29. Lám. 174.
- (20) D. Heikamp y F. Anders: **Mexico and the Medici**. Florencia, 1972, pp. 16-18. Lám. 19.
- (21) *Ibidem*.
- (22) M. Toussaint. *Op. Cit. Supra nota 16*. pp. 26 y 48. Lám. 28.  
F. de la Maza: **La ciudad de Cholula y sus iglesias**. México, 1959, pp. 69 y 72.
- (23) E. Edwards: **Painted walls of Mexico**. San Antonio, Texas. U.S.A., 1966, pp. 96-97. Lám. 68.
- (24) M. Toussaint: *Op. Cit. Supra nota 16*. p. 48. El autor considera la imagen de Cholula muy semejante a la de Tepeapulco, aunque a ésta última le asigna una fecha posterior.  
F. de la Maza: *Op. Cit. Supra nota 22*. El autor revisa la fecha que M. Toussaint asignara a los murales de Cholula, considerándolos de 1580.
- (25) E. Mâle: *Op. Cit. Supra nota 1*. p. 13. E. Mâle: **L'Art religieux après le Concile de Trente**. Paris, 1932, p. 37.
- (26) M. S. Soria: *Op. Cit. Supra nota 17*. p. 94.
- (27) F. Statsny: **El manierismo en la pintura colonial latinoamericana**. Lima 1981, p. 36.
- (28) J. de Mesa y T. Gisbert: *Op. Cit. Supra nota 19*, p. 162.
- (29) J. Borchgrave d'Altena: *Op. Cit. Supra nota 1*. p. 6.
- (30) M. Toussaint. *Op. Cit. Supra nota 16*. p. 26. El autor relaciona la disposición de los símbolos alrededor del altar, con la manera de decorar los códices prehispánicos.

# HACIA UNA TIPOLOGIA DE LOS CALICES QUITEÑOS. LOS CALICES DE LA MERCED DE QUITO

*M<sup>a</sup> VICTORIA HERRAEZ ORTEGA*

*JESUS PANIAGUA PEREZ*

**L**a ciudad de Quito fue uno de los principales centros plateros de los antiguos dominios españoles en América. No en vano, la grandiosidad de sus construcciones arquitectónicas religiosas tendría un paralelismo en la riqueza de los tesoros artísticos que guardaban, ya fuera de pintura, escultura u otras artes. Quito, a pesar de ser uno de los centros de mayor atracción para la población del Viejo Continente, no fue un rico centro minero, pero sí destacó por la producción de sus obrajes o la explotación ganadera. Las órdenes religiosas se enriquecieron en los territorios de aquella Audiencia de una manera espectacular, lo que influyó muy decisivamente en la riqueza artística de la zona, donde se desarrolló el arte más europeizante de todo el virreinato de Perú.

La Orden de Nuestra Señora de la Merced fue una de las primeras en afianzarse en aquellos territorios y su iglesia y convento son de los más representativos del arte colonial. La fundación del monasterio fue algo posterior a la de la propia ciudad de Quito, pero ya en 1546 Gonzalo de Pizarro donó al convento 1.500 pesos de oro y algunas tierras en Pomasqui y Guayllabamba, entre otros lugares (1). El templo que se conserva en la actualidad se terminó en 1737, según los planos realizados por el arquitecto Jaime Ortiz en 1701; este artista había utilizado como modelo la iglesia de los jesuitas de la misma ciudad (2).

La cofradía de San Eloy de Quito se adscribió a la iglesia de la Merced de la misma ciudad y, por tanto, a ella se vincularon de manera especial los plateros quiteños. Esto no quiere decir que la Merced fuese nunca la iglesia con más riqueza en obras de plata labrada, pues, en ese aspecto, la superaban con creces la Compañía, San Francisco, Santo Domingo y San Agustín (3). Sin embargo, los mercedarios son una de las órdenes que mejor ha sabido conservar sus alhajas. Entre las piezas que guardan cabe destacar una colección de cálices que permiten conocer la evolución estilística de este tipo de obras en los siglos XVII al XIX. Sin duda, existieron también piezas del siglo XVI, pero los avatares de la Historia no han permitido que llegasen hasta nosotros.

## **Calices manieristas**

La aceptación del manierismo en el mundo quiteño fue grande, aunque tuvo lugar en fechas muy tardías respecto a las del manierismo ibérico, y los ejemplares son abundantes prácticamente en todos los lugares de la antigua Audiencia. En el convento de la Merced tiene una nutrida representación, con cinco cálices que muestran distintos estadios del mismo movimiento en la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII.

Cáliz n<sup>o</sup> 1 (lám. 1).— Mediados del siglo XVII. Plata sobredorada. Mide 23 cms. de

alto, 12,5 cms. de diámetro de base y 7 cms. de diámetro de copa. Se halla en buen estado de conservación. Carece de marcas.

Cáliz n<sup>o</sup> 2 (lám. 2).— Medios del siglo XVII. Plata sobredorada. Mide 22 cms. de alto, 12,5 cms. de diámetro de base y 7,5 cms. de diámetro de copa. Su estado de conservación es bueno, aunque el astil se halla manipulado. No presenta marcas.

Cáliz n<sup>o</sup> 3 (lám. 3).— Medios del siglo XVII y copa del primer tercio del siglo XIX. Plata en su color con la copa sobredorada. Mide 21 cms. de altura, 12,5 cms. de diámetro de base y 7 cms. de diámetro de copa. Se encuentra en buen estado de conservación, aunque el astil se halle manipulado. Carece de marcas.

Cáliz n<sup>o</sup> 4 (lám. 4).— Segunda mitad del siglo XVII. Plata sobredorada. Mide 20 cms. de altura, 12,5 cms. de diámetro de base y 8 cms. de diámetro de copa. Se halla en buen estado de conservación. No tiene marcas.

Cáliz n<sup>o</sup> 5 (lám. 5).— Finales del siglo XVII o principios del XVIII. Plata sobredorada. Mide 20 cms. de altura, 12,5 cms. de diámetro de base y 8 cms. de diámetro de copa. Está bien conservado, aunque con el astil manipulado. No tiene marcas.

Todas estas piezas presentan unas características comunes. Su pie está dividido en tres partes. La primera, plana, se eleva sobre un borde recto u oblicuo que, a veces, se decora con una línea circular incisa; la segunda parte es siempre de perfil convexo; la tercera es la que sufre más variaciones a través del tiempo y la que nos permite establecer una correlatividad cronológica de las piezas, pues comienza siendo una superficie plana, rehundida en el centro y elevada sobre un borde recto (láms. 1 y 2) para convertirse con el tiempo en una zona que tiende a vincular el pie con el astil, creando un perfil sinuoso perfectamente claro ya en la pieza n<sup>o</sup> 5.

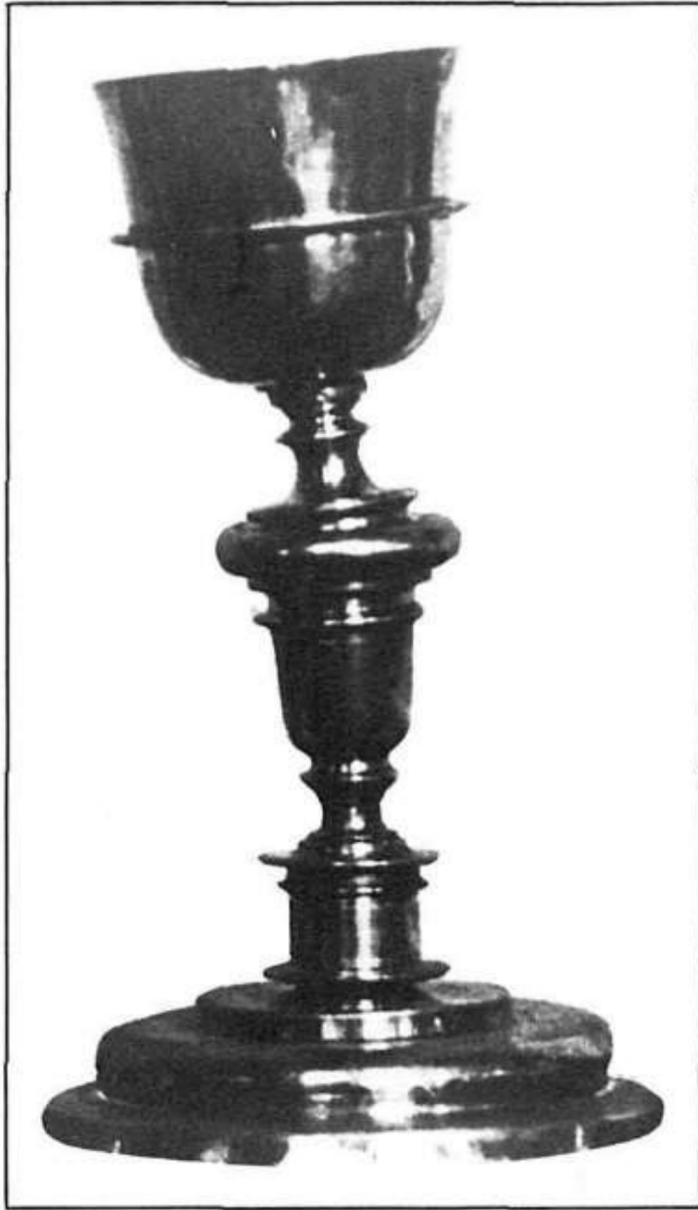
Los astiles, a pesar de hallarse manipulados en algunos casos, tienen también una gran semejanza entre sí. Presentan gollete cilíndrico entre arandelas, nudo de jarrón con grueso toro y cuello troncocónico de perfil cóncavo. La evolución de este elemento a lo largo del tiempo va unida a la de la base, como muy bien se puede apreciar en las diferentes obras. En las piezas más antiguas el volumen de las diferentes partes está mucho más desarrollado y proporciona cierta independencia entre ellas; a medida que pasa el tiempo la sinuosidad tiende a apoderarse de los astiles debido, sobre todo, a la reducción de los volúmenes.

Las copas, entre las que hay que exceptuar la de la pieza n<sup>o</sup> 3 por ser neoclásica, se hallan divididas por una arandela sobre el tercio inferior y se abren cada vez más hacia el borde, como era habitual en los cálices del antiguo virreinato del Perú. Así, en la pieza n<sup>o</sup> 1, la obra más antigua de todas, esa apertura es casi inapreciable.

Es común también a todos estos cálices la ausencia total de decoración propia del purismo manierista, con lo que se realzan los valores arquitectónicos y geométricos de la obra. La presencia de arandelas colabora en la definición de cada una de las partes y rompe el movimiento ascendente continuado de la pieza.

En cuanto a la datación, hay que pensar que las piezas n<sup>o</sup> 1, 2 y 3 son anteriores a

1



2



3



4



1700, probablemente de una fecha en torno a 1650, pues su volumetría está perfectamente definida y se halla dentro de un espíritu claramente manierista, que no encontramos ya en las obras del último tercio del siglo. Las piezas n<sup>o</sup> 4 y 5 deben pertenecer a las décadas finales del siglo XVII o a las dos primeras del XVIII, pues la sinuosidad de sus perfiles nos pone en contacto con el mundo barroco (4).

## La transición del manierismo al barroco

Como hemos visto, las piezas 4 y 5, incluídas en el manierismo, ya presentan una clara tendencia hacia las formas y estructuras barrocas, pero hemos preferido considerar otra pieza como más puramente dentro del espíritu de la transición.

Cáliz n<sup>o</sup> 6 (lám. 6).— Hacia 1700. Plata sobredorada. Mide 18 cms. de altura, 13 cms. de diámetro de base y 8,5 cms. de diámetro de copa. Se halla en buen estado de conservación. Carece de marcas.

Este cáliz, estructuralmente, no se diferencia mucho de lo que hasta ahora hemos visto. Su base mantiene las tres partes tradicionales de los cálices manieristas; el astil sigue siendo de gollete, nudo de jarrón con toro saliente y cuello troncocónico de perfil cóncavo. En la copa la diferencia es mayor, ya que, además de la apertura hacia el borde, presenta una hermosa subcopa abombada y calada con motivos vegetales; esta subcopa remata en una crestería que recuerda motivos de la retablística quiteña del siglo XVIII y se ciñe por una arandela ondulante (5).

Exceptuando la subcopa, lo más sobresaliente de este cáliz es la decoración que invade tanto el astil como el pie. Consiste en motivos vegetales superpuestos a las formas arquitectónicas puristas, salvo en el cuello, donde nos encontramos un pequeño trabajo a cincel. La ornamentación tiende a suavizar las formas y a vincular las partes, como se ve claramente en las hojas de filigrana que se colocan entre el pie y el astil, especialmente aquéllas dispuestas en forma arqueada, solución de la que conocemos otros ejemplos similares en las obras del maestro cuencano Pedro Marqués de Silba, quien trabajó en la capital del Azuay en los años entorno a 1700 (6).

Este cáliz se puede relacionar con otros del mundo americano y más en concreto de Sudamérica, como el que reproduce el catálogo de la exposición de Munich de 1981 (7) o el que estudió la Dra. Esteras, perteneciente a la iglesia de San Mateo de Tarifa (Cádiz), y al que atribuye una procedencia cuzqueña (8).

Todo lo expuesto define un tipo de pieza propio de la transición entre los siglos XVII y XVIII, lo que significa que está conviviendo con piezas manieristas en las que se introducen atisbos de sinuosidades barrocas; de hecho, si eliminamos la decoración de este cáliz, observamos una obra casi idéntica a las anteriormente vistas, especialmente a los cálices 4 y 5, en los que el nudo ya no se halla tan desarrollado.

## Cálices barrocos

El movimiento artístico barroco ofrece en Quito una gran riqueza de formas que se van sucediendo o que conviven a lo largo de todo el siglo XVIII, la centuria más rica de la platería quiteña a pesar de la gran crisis económica que atravesaron los territorios de la Audiencia. Es como si existiese una relación inversa entre creación artística y depresión. Quito vivió un siglo de esplendor en las bellas artes y ello se



manifestó, también, en las obras de platería. Los cálices que se conservan en el convento de la Merced son un buen ejemplo de la evolución de la orfebrería barroca quiteña.

Cáliz n<sup>o</sup> 7 (lám. 7).— Segundo tercio del siglo XVIII. Plata sobredorada. Mide 18,5 cms. de altura, 12 cms. de diámetro de base y 7 cms. de diámetro de copa. Se halla en buen estado de conservación, aunque la copa pertenece a una época avanzada del siglo XVIII. No ostenta marcas.

El pie, circular, consta de las tres zonas características que hemos visto en el manierismo, aunque aquí se introduce un repujado suave de hojarasca. El astil se inicia con un gollete entre ráfagas al que sucede un pequeño nudo esférico achatado y, sobre él, otro mayor gallonado, también entre ráfagas; termina con un cuello troncocónico. La copa pertenece a un momento muy avanzado del rococó, introduciendo un lenguaje casi neoclásico y, por tanto, hay que fecharla en torno a 1800, por lo que no se corresponde con el resto del cáliz.

Se trata ya de una pieza barroca, pero que conserva muchas características manieristas. El pie y el gollete presentan una estructura idéntica a las vistas anteriormente. En el astil hay una tendencia a los perfiles sinuosos y a las formas esféricas, evitándose los cortes de volúmenes pero sin que hayan desaparecido del todo las arandelas, que ahora se han convertido en ráfagas radiales con una clara inclinación a adaptarse al movimiento general de la pieza.

Este cáliz, de cuidada ejecución, debe pertenecer al segundo tercio del siglo XVIII y



no debemos desvincularlo de la pieza siguiente, aunque aquélla parezca estar más evolucionada. Casi idéntico a él es el cáliz de la parroquia de San Martín, en Cabezón de la Sal (Cantabria) (9). Guarda relación, también, con el cáliz de cristal desaparecido de la parroquia de San Julián de Sevilla (10).

Cáliz nº 8 (lám. 8).— Medios del siglo XVIII. Plata sobredorada. Mide 23,5 cms. de alto, 15,5 cms. de diámetro de base y 7,5 cms. de diámetro de copa. Se conserva en buen estado. Carece de marcas.

Sobre una base octogonal con borde de ráfagas, se sitúa el pie circular; está compuesto por tres zonas de perfil convexo, decoradas con ráfagas y temas vegetales de aspecto *carnoso repujados*. El astil se inicia con un *gollete enmascarado por ráfagas* al que suceden cinco nudos esféricos achatados de diferente tamaño,



separados por cuellos cóncavos. La copa, que se abre hacia el borde, está armada en su tercio inferior por una subcopa coronada por una arandela de rayos. Tanto el astil como la subcopa repiten los mismos motivos decorativos del pie.

Esta pieza presenta una clara evolución respecto al tipo anterior. En el pie, además de la planta octogonal, se aprecian una sinuosidad y una tendencia a evitar la separación con el astil, de ahí que el gollete se recubra con ráfagas ligeramente oblicuas. Las formas esféricas se han multiplicado y las arandelas se han fundido a ellas para constituir un elemento decorativo más.

Un cáliz muy semejante a éste es el de Santesteban (Navarra), que la Dra. Heredia vincula a los talleres de Oaxaca (México) (11). Hasta ahora, los astiles con formas esferoides se han asimilado al mundo centroamericano, especialmente a Guatemala



(12). Es cierto que han existido motivos para ello debido a los casos citados y al conocimiento de algunas piezas publicadas por el Instituto Guatemalteco de Arte Colonial (13). A raíz de su aparición en Quito se deberá revisar la teoría.

Cáliz n<sup>o</sup> 9 (lám. 9).— Mediados del siglo XVIII. Plata sobredorada. Mide 28 cms. de altura, 12,5 cms. de diámetro de base y 7 cms. de diámetro de copa. Se encuentra en buen estado de conservación, aunque la copa corresponde al primer tercio del siglo XIX. Carece de marcas.

Tiene pie circular elevado sobre un borde oblicuo. Consta de dos zonas, la primera de perfil convexo y la segunda troncocónica; ambas se dividen por estrías verticales en ocho campos decorativos. El astil, de sección ochavada, está formado por una serie de molduras bulbosas y piramidales, separadas, a veces, por collares que semejan



trabajo de cuerda. Entre todas ellas destaca el nudo, con forma de cúpula gallonada invertida. La copa no corresponde al cáliz original.

El lenguaje de esta pieza es bastante común en los territorios de la antigua Audiencia de Quito, como hemos visto ya en el estudio sobre la jurisdicción de Cuenca (14). Tampoco pasa desapercibida la similitud del astil de este cáliz con algunos púlpitos quiteños (15). Casi idéntica a esta obra es la que reproduce la Dra. Heredia de la parroquia de San Esteban, en Villablanca (Huelva) y que cataloga como mexicana de la segunda mitad del siglo XVIII (16).

El ochavamiento de las estructuras fue una de las soluciones típicas del barroco quiteño. En ocasiones esto se aprecia claramente en algunas piezas que parten de estructuras netamente manieristas pero ochavan el astil, como, por ejemplo, el cáliz

de Checa (Azuay) (17). De todos modos, no es, ni mucho menos, una característica exclusiva de Quito, ya que algo muy semejante a esto puede verse en obras españolas del siglo XVIII, como los blandones de la Catedral de La Laguna (18).

El final del barroco quiteño está representado en la iglesia de la Merced por un cáliz que tiene mucho que ver con el rococó, pero que no ha introducido la rocalla en su decoración. Es una clara muestra de cómo en Quito, en el último tercio del siglo XVIII, pudieron convivir el rococó, el barroco y el neoclasicismo. En la Merced no hemos hallado ningún cáliz plenamente rococó, pero esta pieza del barroco final nos puede acercar a aquel estilo.

Cáliz n<sup>o</sup> 10 (lám. 10).— Último tercio del siglo XVIII. Plata sobredorada. Mide 25 cms. de altura, 16,5 cms. de diámetro de base y 7,5 cms. de diámetro de copa. Se halla en buen estado de conservación. No tiene marcas.

El pie, de planta mixtilínea, se eleva sobre un borde oblicuo. Está dividido en dos zonas que se hallan separadas entre sí por un borde vertical y una superficie cóncava; la primera tiene perfil cóncavo-convexo y la segunda, convexo-troncopiramidal. El astil lo forman un gran nudo periforme y otra moldura idéntica, pero ésta de menor tamaño y colocada en sentido opuesto. La copa tiende a abrirse hacia el borde y dispone de una subcopa abombada que cubre el tercio inferior, limitada por una arandela lobulada.

La decoración de este cáliz se halla compartimentada verticalmente, salvo en la subcopa. Se compone esencialmente de temas vegetales entre los que predominan las tornapuntas carnosas en forma de "c" y, en el astil, los espejos. La subcopa presenta una banda de decoración de cees vegetales entre dos frisos contrapuestos de ráfagas radiales.

Esta pieza, de buena ejecución y con un gran sentido de movimiento, tiene muchos paralelismos con otras obras del mundo hispánico, especialmente de México, lugar al que se han asimilado muchas de las piezas con esta tipología que debió ser muy generalizada en todas las colonias (19). Representa quizá, a finales del siglo XVIII, el tipo que unifica en mayor medida toda la platería del mundo hispánico.

Para finalizar, todavía dentro de unos esquemas barrocos, vamos a ver un cáliz que se puede considerar como un claro antecedente del neoclasicismo quiteño, movimiento que se desarrollará en las dos décadas anteriores y posteriores a la independencia.

Cáliz n<sup>o</sup> 11 (lám. 11).— Hacia 1800. Plata en su color, salvo la copa, sobredorada. Mide 17 cms. de alto, 12 cms. de diámetro de base y 7 cms. de diámetro de copa. Se halla bien conservado, aunque la copa no corresponde a la pieza original. Carece de marcas.

Posee pie circular dividido en tres zonas; la primera, plana, se eleva sobre un borde oblicuo; la segunda es de perfil convexo y la tercera, cóncavo-convexa; estas tres zonas se hallan compartimentadas por estrías verticales en cuatro partes. Lleva decoración repujada, que en la segunda zona consiste en ramos de espigas y en la tercera en racimos de uvas colocados radialmente. El astil tiene nudo periforme invertido entre molduras curvilíneas, todo él, coincidiendo con la base, se halla dividido verticalmente en cuatro franjas. La copa, neoclásica, no corresponde a esta pieza.



Con este cáliz nos situamos en el final del barroco quiteño, casi a un paso del neoclasicismo. La desnudez decorativa comienza a ser evidente; los temas iconográficos de la vid y las espigas serán muy propios del siglo XIX, especialmente colocados de forma radial.

La tendencia hacia el neoclasicismo en torno al año 1800 se precia en otras muchas piezas de astil del mundo hispánico (20).

## CONCLUSIONES

Tras el análisis estilístico y tipológico de los cálices del convento de Nuestra Señora de la Merced de Quito, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- 1.— En la platería religiosa de Quito durante el período colonial se advierte una ausencia total de marcas, incluidas buriladas. Ello parece indicar la relativa facilidad con que los plateros incumplían las disposiciones legales, hecho frecuente en todos los territorios del antiguo virreinato de Perú.
- 2.— Al igual que ocurre en otros centros plateros americanos, los cálices de Quito evidencian claramente la influencia de los talleres españoles. Las diferencias

existentes entre las piezas españolas y las quiteñas son especialmente mínimas en el manierismo.

- 3.— En el siglo XVII predominan las formas geométricas y la superposición de volúmenes perfectamente diferenciados. Esta estructura purista se va cubriendo de ornamentación superpuesta en torno al setecientos y sus primeras décadas. A medida que avanza el siglo XVIII se aprecia la tendencia a las líneas sinuosas y las formas esféricas que se desarrollan con especial profusión en los astiles; existe también una corriente que tiende hacia el ochavamiento de las piezas, característica que llegó hasta la exageración en el corregimiento de Cuenca y que en la Merced de Quito está representada por los cálices 9 y 10. A finales de la centuria ambas tendencias se mezclan y dan lugar a un tipo de obras de perfiles quebrados que a menudo se han vinculado exclusivamente al mundo mexicano. Hacia 1800 hay de nuevo una búsqueda de pureza de líneas, en un avance hacia el neoclasicismo.
- 4.— En cuanto a la decoración, cuya ausencia es total en el manierismo, consiste en la transición hacia el barroco en motivos vegetales superpuestos; en el barroco pleno se repujan cees vegetales, ráfagas y cuadrifolias y en el declive del estilo se tiende a una mayor claridad ornamental con temas de gusto puramente eucarístico.
- 5.— Por último, se puede concluir la necesidad de replantear algunas teorías sobre la platería colonial hispanoamericana.

Hispanoamérica, geográficamente, comprende un espacio demasiado amplio como para arriesgar juicios definitivos, especialmente en lo relativo a piezas halladas fuera de su ámbito. El riesgo a equivocarse es muy grande cuando no hay marcas. Los estudios regionales exhaustivos son todavía demasiado escasos; pensemos que sólo en la actual República del Ecuador llegó a haber durante la época colonial seis centros plateros de cierta importancia: Quito, Cuenca, Loja, Guayaquil, Riobamba e Ibarra, además de múltiples centros locales e indígenas con una producción importante, como Otavalo y Chordeleg. De todo ello sólo se ha estudiado exhaustivamente Cuenca y su jurisdicción. Es decir, apenas se conoce nada sobre platería colonial.

El caso de Ecuador es extensivo al resto de los países; por tanto, se ha de ser muy cauteloso en las aseveraciones de características propias de algún centro platero, puesto que ello puede llevar a errores al desconocer otros muchos centros. La situación es especialmente problemática en los antiguos territorios del virreinato de Perú, donde la falta de marcas en las piezas, sí es una verdadera característica.

## NOTAS

- (1) J. M. Vargas, *La iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*, Ediciones de la Universidad católica de Quito, Quito, 1982, p. 44. Este autor especifica que las donaciones de Gonzalo Pizarro al convento de la Merced se hicieron a cambio de que los lunes y viernes se dijese una misa rezada por el alma de Francisco Pizarro.

- (2) *Ibidem*, p. 46. Es evidente que la construcción de la Merced es mucho más humilde que la de la Compañía, a pesar de las similitudes entre ambos templos, especialmente en sus yeserías.
- (3) En la actualidad estamos preparando un estudio sobre la platería de estas iglesias. La Compañía, debido a las sucesivas expulsiones de los jesuitas, no conserva orfebrería colonial. Sin duda, la iglesia de San Francisco es la que posee una mayor riqueza en obras de metales preciosos.
- (4) Son muchos los cálices de este tipo que hasta el momento se han publicado; así, por citar algunos ejemplos, hay mucha similitud con el de la parroquia de la Granada en Llerena (Badajoz) que publicó la Dra. Esteras Martín, **Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX**, Exposición diocesana badajocense, Badajoz, 1984. Dentro del propio Ecuador se han visto piezas semejantes en la provincia del Azuay, en concreto en Cumbe, Checa, Gualaceo, Sayausí, El Pan y San Sebastián de Cuenca (J. Paniagua Pérez, **Platería colonial y religiosa del Azuay**, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987, t. II).
- (5) Estas cresterías se aprecian en muchas de las copas de los cálices de transición del manierismo al barroco en el virreinato de Perú; así, por ejemplo, en el cáliz del Real Convento de Santa Ana de Badajoz (C. Esteras Martín, *Op. cit. Supra nota 4*, p. 48).
- (6) Pedro Marqués de Silba trabajó en Cuenca, al menos, entre 1697 y 1713, años en los que realizó, respectivamente, las custodias de San Juan y Sayausí. Las formas circulares con decoración floral para unir el pie y el astil se pueden ver en dos obras de este platero: la custodia de Sigsig y la ya citada de San Juan (J. Paniagua Pérez, *op. cit. Supra nota 4*, piezas nº 20, 21 y 22).
- (7) **Silberschätze aus Südamerika. 1700-1900...**, Hirmer Verlag München, 1981, p. 72.
- (8) C. Esteras Martín, "Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana", **III Jornadas de Andalucía y América**, Sevilla, 1985. Los motivos que alega la autora para aducir la procedencia del cáliz de Tarifa no parecen suficientes, pues los esmaltes opacos con variedad de gamas cromáticas y el uso de la filigrana se pueden adscribir también a otros centros, como Quito. *De hecho, el cáliz que aquí presentamos carece de esmaltes, pero la utilización de los mismos fue común tanto en la platería quiteña como en la cuencana.*
- (9) S. Carretero Rebes, **Platería religiosa del barroco en Cantabria**, Instituto Cultural Cantabria, Santander, 1986, p. 99, fig. 73. Este autor nos muestra un cáliz casi idéntico, pero que cataloga en el último tercio del siglo XVIII, cosa que parece poco probable por los resabios manieristas y renacentistas de la pieza.
- (10) El desaparecido cáliz de San Julián fue reproducido por la Dra. M.J. Sanz Serrano, **La orfebrería sevillana del barroco**, Diputación de Sevilla, 1976, t. II, fig. 71 y pp. 218-219. La autora pone "americano" entre interrogaciones, pero parece casi seguro que esa pieza procede del otro lado del Atlántico.
- (11) M.C. Heredia Moreno, "Aportaciones para el estudio de la orfebrería hispanoamericana en España", **Revista de Arte Sevillano**, nº 3, 1983, p. 38.
- (12) Con la aparición de este cáliz en Quito habrá que comenzar a replantearse la vinculación de estos tipos al mundo de América Central.
- (13) **Platería de Guatemala**, Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, Guatemala, 1975. Es cierto, por lo que se puede ver en esta obra, que las formas esferoides tienen especial relevancia en el mundo centroamericano; buenos ejemplos son los candeleros de la p. 43 y la propia custodia que se representa en la portada; sin embargo, como hemos dicho, hay que comenzar a replantearse la teoría de exclusividad que se estaba gestando.
- (14) J. Paniagua Pérez, *Op. cit. Supra nota 4*. Semejantes al astil de este cáliz tenemos en Cuenca los de Santo Domingo de Cuenca y Turia, que corresponden en el catálogo a las piezas nº 44 y 45.
- (15) Una estructura casi idéntica a estos astiles es la que tiene la base del púlpito del Carmen de la Asunción (Cuenca).
- (16) M.C. Heredia Moreno, **La orfebrería de la provincia de Huelva**, Diputación Provincial de Huelva, 1980, t. II, fig. 331. Reproduce la autora el cáliz de la parroquia de San Esteban de Villablanca, cuyo astil es casi idéntico al de la pieza estudiada aunque la copa es rococó, de ahí que la autora lo catalogue en la segunda mitad del siglo XVIII. Lo que no es tan seguro es su procedencia mexicana, sobre todo después de haber visto varios ejemplos en Ecuador.
- (17) J. Paniagua Pérez, *Op. cit. Supra nota 4*, pieza nº 43.

- (18) J. Hernández Perera, **Orfebrería de Canarias**, C.S.I.C., Madrid, 1955, fig. 177.
- (19) Se reproducen piezas semejantes en C. Esteras Martín, **Orfebrería Hispanoamericana**, I.C.I., Madrid, 1986. En esta obra, que corresponde a un catálogo de exposición, tenemos representados el cáliz y el copón de la Lomba (Cantabria) y el cáliz de Zalla (Vizcaya). De la misma autora es el catálogo de la exposición de Badajoz; Op. cit. Supra nota 4 titulado **Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX, Badajoz, 1984**; en la p. 75 figura un cáliz semejante perteneciente a la parroquia de la Granada de Llerena, L. Anderson, **El Arte de la Platería en México**, México, Porrúa, 1956, fig. 85, reproduce un cáliz de la colección Salo Hale. S. Carretero Rebes, Op. cit. Supra nota 9, pp. 96 a 98, figs. 69 a 71, vuelve a reproducir el cáliz de la Lomba y, también, los de las iglesias de San Vicente y de San Martín, todos ellos en Cantabria.
- (20) Esto puede verse en múltiples obras hispanoamericanas. Entre otros muchos ejemplos pueden citarse los limosneros que se reproducen en **Silberschätze** Op. cit. supra 7..., pp. 118-119, o **Trois siècles d'orfèvrerie Hispano-Américaine**, París, 1986, p. 65. Algo parecido sucede con el astil del pebetero realizado por el platero mexicano José María Rodallega y publicado por C. Esteras Martín, Op. cit. Supra nota 19, **Orfebrería Hispanoamericana**, p. 111.

*The Quito silversmiths guild was unknown until recently, as occurred in many other trades in the Spanish colonial world. The study of the calices collection in the convento de la Merced in Quito permitted valuable insight in discovering the style and evolution that took place in this particular type of silverwork, that suffered profound changes from the 17th. to 19th. Century. In Quito, during this time, models were found similar to those discovered as exclusive to other American trade centers.*

# LAS REPRESENTACIONES HERÉTICAS DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DURANTE LA COLONIA

CONSUELO MAQUIVAR

**E**l proceso de evangelización en la Nueva España tuvo, como es bien sabido, dos etapas principales: la primera, llevada a cabo por los misioneros del siglo XVI, cuya finalidad primordial fue la de introducir a los indígenas en la nueva religión; la segunda, se caracterizó por la labor de consolidación de franciscanos, dominicos y agustinos y por la expansión de la catequesis hacia los nuevos territorios conquistados.

Durante la primera etapa, una de las dificultades a las que hubieron de enfrentarse los frailes fue la del idioma; un hecho conocido por todos es el ingenioso trabajo realizado por fray Pedro de Gante quien, imitando los códices prehispánicos, hizo ejecutar el primer catecismo en imágenes donde se figuraba la señal de la Cruz, el Padre Nuestro y el Credo, entre otras verdades indispensables para la evangelización. Además, no hay que olvidar que conforme se dió el avance constructivo de iglesias y conventos, muros y fachadas fueron utilizados para mostrar junto con la glorificación del santoral de las diversas órdenes, los diversos aspectos religiosos necesarios para los intereses misioneros.

Ahora bien, sin duda alguna no todos los conceptos fueron igualmente accesibles para los indígenas, especialmente aquellos dogmas que por "fe había que creer", tal fue el caso del de la Santísima Trinidad, que ya de por sí implicaba una verdad "humanamente incomprensible." Por otro lado, resulta interesante confirmar cómo, a través del tiempo, este tema ha sido motivo de serias disquisiciones, inclusive de corrientes adversas que han esgrimido diversos argumentos, mismos que han sido sancionados por las autoridades eclesiásticas.

De alguna manera, las variantes iconográficas que pueden observarse en el sinnúmero de ejemplos de pinturas y esculturas que abordan el tema, responden a esta problemática de su representación y desde luego, las manifestaciones artísticas novohispanas no podían estar ajenas a este hecho.

## Antecedentes Iconográficos

Consideramos necesario hacer una breve revisión en este sentido para comprender el por qué del origen de las muestras motivo de nuestra investigación; partiremos de la iconografía plenamente aceptada por la Iglesia:

Los tratadistas coinciden en que el relato bíblico que sirvió de base para la representación gráfica de la Trinidad, es el siguiente pasaje del Nuevo Testamento donde aparecen claramente identificadas las tres Personas:

*"En aquellos días, vino Jesús desde Nazareth de Galilea y fue bautizado por Juan en el Jordán. En el instante en que salía del agua, vio los cielos abiertos y el Espíritu, como paloma, que descendía sobre El y se dejó oír de los cielos una voz: Tú eres mi Hijo amado, en quien yo me complazco" (1).*



De aquí se desprende la forma en que se configuró cada una de las tres Personas: el Padre, que en los primeros tiempos del cristianismo no se le representaba físicamente porque se consideraba sacrilegio, empezó a plasmarse —a partir del relato— como una mano que descendía entre las nubes señalando a Cristo, después se amplió la imagen al busto, hasta que más tarde se le presentó de cuerpo entero. Con respecto al Hijo, la segunda Persona, nunca significó problema su representación por el hecho mismo de haber tomado forma humana para cumplir con su misión redentora. Por último, la tercera Persona, el Espíritu Santo, a partir de esta narración bíblica, quedaba justificada plenamente su manifestación corpórea como paloma, de aquí el que ésta haya sido la única forma aceptada para plasmarlo físicamente.

De aquí se derivan las diversas maneras de mostrar a la Santísima Trinidad, las variantes se dan también, de acuerdo a la posición que guardan las tres Personas, así tenemos:

\* **El Trono de Gracia** donde aparece el Padre sentado en su trono; lleva en sus manos o en su regazo a Jesucristo crucificado acompañado de la paloma del Espíritu Santo.

\* Otro sería el **Padre y el Hijo entronizados** y la paloma del Espíritu Santo volando entre o sobre el grupo sedente. Cabe hacer notar que generalmente el Hijo aparece a la derecha del Padre.

\* La Trinidad llamada **Paternitas** figura al Padre Eterno sentado llevando en sus rodillas al Niño Jesús; el Espíritu Santo vuela sobre el grupo. (2)

\* También fue común el tipo trinitario llamado **Compasio Patris**, donde el Padre sentado en su trono, es asociado dolorosamente al Hijo muerto desclavado de la cruz y descansando sobre su regazo; en medio del grupo se observa al Espíritu Santo. (3).

Por último, no se pueden dejar de mencionar las obras, especialmente pictóricas, donde aparece incluido el motivo de la Santísima Trinidad como parte importante de un gran tema general.

Antes de pasar a las representaciones antropomorfas —tema que nos ocupa— deseamos hacer hincapié en el acervo novohispano que ha llegado a nuestros días, ya que en cierta manera se cuenta con una valiosa y numerosa muestra de los siglos XVII y XVIII donde bien pueden hallarse ejemplares de los diversos tipos arriba señalados. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el acervo del siglo XVI, ya que hasta lo que hemos revisado a la fecha, sólo encontramos el mural del convento agustino de Epazoyucan en el estado de Hidalgo, donde aparece acompañado el tema de la Dormición de la Virgen María, presidiendo la escena, en el rompimiento de gloria. En cambio sí existen ejemplos desde el siglo XVI, de la representación aislada de cada una de las Personas, tal es el caso de la figura de Dios Padre que aparece en el remate del retablo de la capilla posa del convento franciscano de Puebla.

Al analizar estos casos, hemos creído ver una intención deliberada de los misioneros del siglo XVI, de tomar con cautela las manifestaciones pictóricas y escultóricas trinitarias, especialmente en aquellos sitios donde tenían acceso los indígenas (el magnífico mural de Epazoyucan se encuentra en el claustro alto del convento, que bien sabemos era de uso exclusivo de los frailes). Pensamos que dada la dificultad que presenta la comprensión de este dogma, durante esta primera etapa de

evangelización no se recurrió a este tema de la misma forma que en los años subsecuentes.

## La Trinidad Antropomorfa

Al parecer este tipo de iconografía fue el primero en utilizarse en las primitivas manifestaciones del arte cristiano. Consiste en mostrar a las tres Personas en forma de tres varones, sobresaliendo en este caso la representación humana del Espíritu Santo (4). Pueden ir entronizadas o de pie y comunmente, al centro va Dios Padre, a su derecha el Hijo y a su izquierda el Espíritu Santo.

Las más de las veces los tres varones son identificados individualmente de la siguiente forma:

a) **Edad:** Dios Padre aparece como un anciano de cabello y barba blancos; Dios Hijo como es común mostrar a Cristo y Dios Espíritu Santo más joven que éste último.

b) **Símbolos:** El sol para el Padre puesto que es la fuerza que da la vida; el cordero para el Hijo en recuerdo del sacrificio y la paloma del Espíritu Santo.

c) **Los colores de la vestimenta:** El Padre lleva ropaje blanco; el Hijo viste de azul, que refiere sobre todo su ministerio en la tierra y el Espíritu Santo que se identifica con el rojo, aludiendo al amor y a la ocasión en que se hizo presente sobre los apóstoles a manera de lenguas de fuego.

Vale la pena anotar que no siempre se dio esta identificación particular lo cual provocó serias discusiones que llevaron inclusive a posturas heréticas duramente sancionadas por la Iglesia.

¿Eran lícitas o no este tipo de figuraciones trinitarias en las que se daba forma humana al Padre y al Espíritu Santo?

La base bíblica que se tomó como fundamento para esta representación antropomorfa, fue el pasaje del Génesis que narra la aparición de Dios a Abraham y que es conocida como la Teofanía de Mambré:

*“Aparecióse Yahvé un día en el encinar de Mambré. Estaba sentado a la puerta de la tienda (se refiere a Abraham) a la hora del calor, y alzando los ojos vio parados cerca de él a tres varones. En cuanto los vió, salióles al encuentro desde la puerta de la tienda y postrado en la tierra les dijo: Señor mío, si he hallado gracia a tus ojos, te ruego que no pases de largo junto a tu siervo, haré traer un poco de agua... traeré un bocado de pan... después seguireis... Ellos contestaron: Haz como has dicho.” (5).*

Según vemos en el relato, a pesar de que en la visión de Abraham aparecen tres personajes, él se dirige a ellos como a una sola persona, nombrándola Yahvé o Señor. De aquí que se haya querido interpretar este pasaje del Antiguo Testamento como una “profecía” del misterio de la Santísima Trinidad; en este sentido fue interpretado por dos Padres de la Iglesia: San Agustín y San Gregorio.

Especialmente el primero, se distinguió por su interés hacia el estudio de este “misterio”, tal vez convenga retomar en este momento una de sus múltiples citas extraída de uno de los quince libros que formuló sobre el tema:

*“La igualdad es tal, que no solamente no es anterior o superior el Padre al Hijo, ni el Hijo al Espíritu Santo; sino que ninguna de estas tres Personas es posterior o inferior a la Trinidad entera.” (6)*

Tal vez en parte estas sean algunas de sus palabras que, apoyándose en la aparición de Mambré, justifiquen en cierta forma la configuración antropomorfa de la Trinidad.

Con respecto a la aparición de Dios a Abraham, las primeras manifestaciones artísticas que lo abordan son ciertos mosaicos del período bizantino en Ravena y en Roma; las tres imágenes que se aprecian lucen idénticas y no las distingue símbolo alguno.

## **La Trinidad en la Nueva España**

Ya mencionamos con anterioridad, cómo las representaciones trinitarias novohispanas —al igual que el resto de las imágenes religiosas— no pudieron estar ajenas a los modelos europeos, hecho que hemos corroborado ampliamente a través de los ejemplos estudiados.

De manera general podemos decir que el tema que nos ocupa (el de la Santísima Trinidad) fue tratado en todas las composiciones analizadas, bien ya sea como asunto individual o bien formando parte importante de un conjunto iconográfico.

Deseamos hacer hincapié en la carencia de testimonios del siglo XVI —recordamos el caso de Epazoyucan— y en cambio insistimos en el numeroso acervo de los siglos XVII y XVIII.

Con respecto al caso específico de la llamada Trinidad Antropomorfa, hallamos, por lo pronto, suficientes muestras que nos obligan a constatar la anuencia de las autoridades para reproducirlo de esa manera, hecho que para nosotros, desmiente la idea de que pudieran ser consideradas como heréticas, especialmente si se toma en cuenta la estrecha vigilancia que ejercían las autoridades eclesiásticas y civiles sobre el quehacer artístico, prueba de ello son las disposiciones emanadas de los Concilios Provinciales Mexicanos y de las propias ordenanzas de pintores y escultores que reiteradamente se refieren a la “decencia” y buen uso que debía darse a las imágenes, insistiendo que se depongan aquéllas que por algún motivo se considere que van en contra de los cánones admitidos.

Ahora bien, al revisar las muestras que hemos tomado para este trabajo, hallamos que el tema se manejó indistintamente tanto en el interior como en el exterior de las iglesias. Así tenemos lienzos que debieron formar parte de la ornamentación de retablos y muros, así como esculturas en piedra para las portadas.

Hemos encontrado los siguientes casos:

\* Como tres varones físicamente iguales, identificados cada uno por los símbolos que los distinguen —a la altura del pecho— y vistiendo los ropajes con los colores que los caracterizan.

\* Como tres varones de edades diferentes y con los atributos arriba señalados.

\* Como tres varones idénticamente tratados y sin ningún símbolo que los personifique.

Estas observaciones referentes al color se dan desde luego en los trabajos pictóricos, en cambio cuando el tema se abordó en madera o en piedra, está caracterización no existe.

Analizando las pinturas nos preguntamos sobre la mucha o poca información que debieran tener los artistas sobre la iconografía del tema. En ciertos casos, tal vez pudiera hablarse de una falta de conocimiento que pudo originar temas “más libres”, pero esta posibilidad se desecha cuando se observan obras realizadas por pintores de la talla de Miguel Cabrera, cuyo bagaje cultural e importancia dentro del ambiente de su época, es a todas luces innegable. Además, el sitio mismo donde fueron colocadas las obras nos indican que estas representaciones estuvieron permitidas, tal es el caso del gran lienzo de Francisco Martínez que se encuentra en el bautisterio de la iglesia de Tepejí del Río, donde aparece la Trinidad antropomorfa enmarcando la Asunción de María.

1.— Escultura en madera policromada-estofada. Museo Nacional del Virreinato. México D.F.



En relación a las tallas en madera, encontramos algunas con los símbolos mencionados, tal es el caso del relieve que remata el magnífico retablo del siglo XVIII del templo de la Enseñanza, que como se sabe formó parte del que fuera convento-colegio de la Compañía de María y del estupendo relieve de la colección Franz Mayer.

En cambio la escultura trinitaria del Museo Nacional del Virreinato, que se distingue de las anteriores por su gran tamaño, no ostenta los atributos y es un claro ejemplo de tratamiento físico idéntico; desconocemos de donde proviene pero seguramente formó parte de algún retablo barroco (Lám. 1).

Por último nos referiremos al remate de la portada de la iglesia de La Trinidad de Conzá, en la Huasteca Queretana y que ha sido estudiado ya por Monique Gustin



2.— Talla en piedra. Remate iglesia de Conzá. Sierra Gorda. Qro.

(Lám 2). Las tres Personas idénticas, en posición sedente, apoyan los pies en el globo terráqueo y afirma la investigadora haber encontrado dos grabados del siglo XVIII, impresos en México, donde aparece representado el tema de la misma manera. Ella misma se extraña también de la popularidad que tuvo esta representación en México y afirma que: "Este es uno de los casos más importantes de resistencia de la iconografía popular a las prescripciones oficiales y de supervivencia de un tema olvidado en Europa" (8)

Por nuestra parte, aun no podemos ser tan contundentes en nuestro juicio; consideramos que bien vale la pena profundizar en los tratados que se expidieron, así como también convendría hacer una revisión exhaustiva de los ejemplos que aun subsisten, sólo hasta ese momento podría llegarse a una conclusión definitiva, de ahí el que, nuestro trabajo sea solamente el principio de una investigación que se presenta ante nosotros como un interesante reto que deseamos poder cumplir.

## NOTAS

- (1) **Sagrada Biblia.** Madrid, B.A.C., 1980. Marcos I, 9-11, p. 1104.
- (2) G. de Pamplona. **Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español,** Madrid, C.S.I.C., 1970. p. 5.
- (3) *Ibidem* p. 143.
- (4) *Op. cit.* (Supra nota 2). p. 140.
- (5) **Sagrada Biblia.** *Op. cit.* (Supra nota 1). Génesis XVIII, 1-5, p. 16.
- (6) R. Sineaux, O.P., **Los Doctores de la Iglesia,** México, Edit. Tradición, 1980, p. 194.
- (7) J. Plazaola, **El Arte Sacro Actual,** Madrid, B.A.C., 1965, p. 515.
- (8) M. Gustin, Monique, **El Barroco de la Sierra Gorda,** México, I.N.A.H., 1969, pp. 167-169.

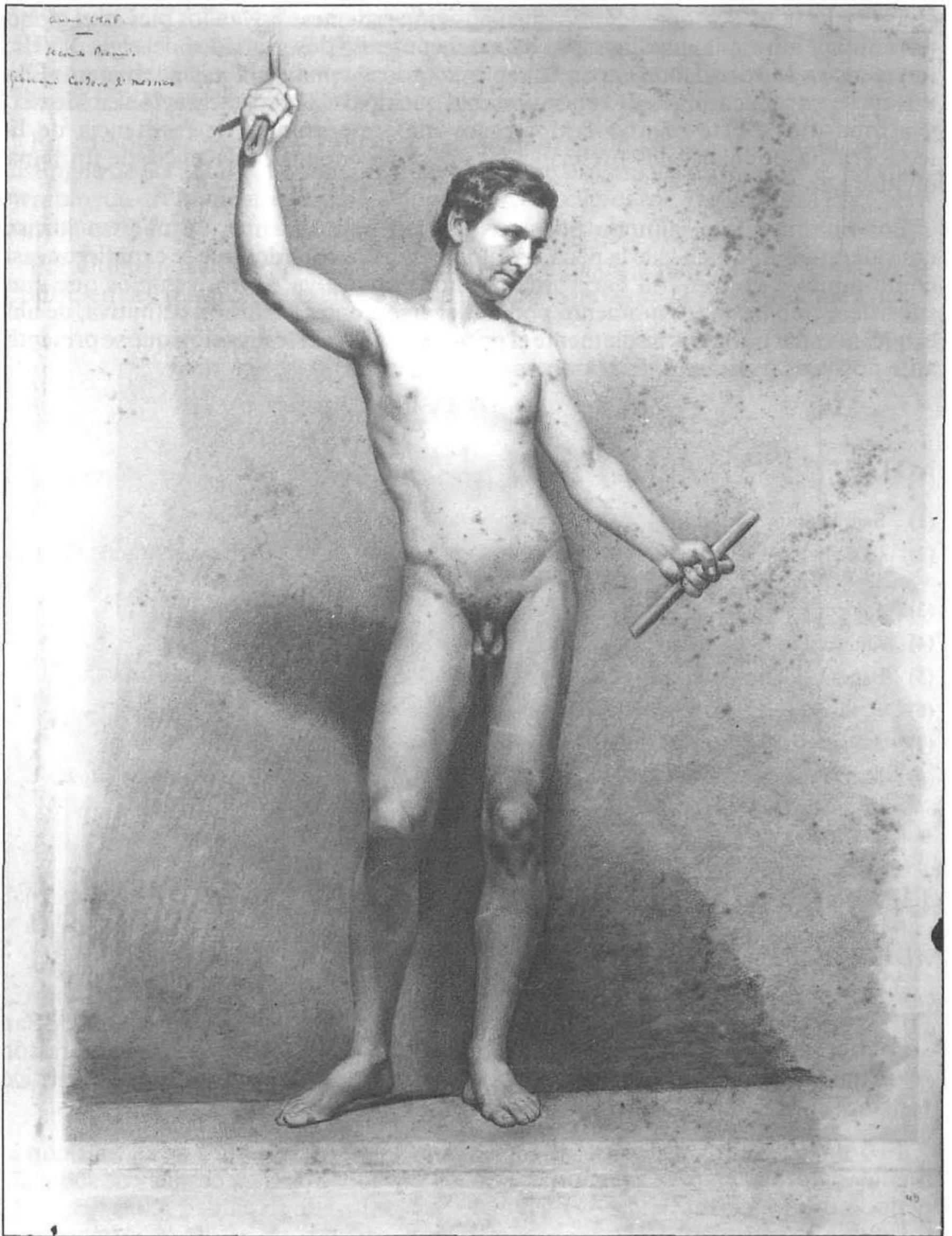
## UN DIBUJO DE JUAN CORDERO EN ROMA

ADELA ESPINOS

La presencia de artistas extranjeros en las aulas de la Academia romana de San Lucas es una constante a lo largo de su historia. El aprendizaje en la corporación italiana, por su tradición y por las posibilidades que ofrecía el ambiente artístico romano, convertían a la ciudad en un centro de cita obligado para los artistas.

El 1 de junio de 1844, el artista mexicano Juan Cordero salió de su país con la finalidad de llegar a la Academia romana para perfeccionarse, después de su inicial período de aprendizaje en la Academia de San Carlos de su ciudad natal.

Del paso y aprovechamiento del artista mexicano por las aulas de la corporación italiana dan fe los diferentes premios conseguidos. Tan sólo un año después de su llegada a Roma, Cordero participa en el concurso de la clase de la Escuela del Desnudo dependiente de La Academia, consiguiendo con una figura del natural el



*Juan Cordero: Academia. Academia de S. Lucas. Roma.*

primer premio en agosto de 1845. Ante sus progresos su familia decidió solicitar a la Academia mexicana de San Carlos apoyo económico amparándose en un decreto aparecido dos años antes en 1843 que preveía esta posibilidad para los artistas más destacados, ya que Cordero se encontraba en Italia gracias al apoyo familiar y sin ninguna subvención estatal.

En 19 de noviembre de 1845 está fechada la carta que el padre del artista dirige a la Academia de San Carlos en la que solicita que se otorgue a su hijo una pensión, aduciendo como prueba de su valía para obtener el galardón, que éste ya había sido premiado por la Academia de San Lucas (1).

Finalmente en 1846 y a vista de los progresos y de los premios obtenidos por Cordero en la corporación italiana la Academia de San Carlos decidió otorgarle la pensión para que siguiese estudiando en Roma durante un período de seis años, desde el 13 de marzo de 1846 fecha de su concesión hasta el 10 de octubre de 1853, durante este período el artista tendría la obligación de remitir a la corporación mexicana una obra al año como prueba de su adelantamiento.

La Academia de San Lucas de Roma guarda en la actualidad entre sus fondos un Estudio de Academia del artista mexicano. El dibujo (2), un estudio de desnudo masculino de frente, es de una gran calidad artística, en el que Cordero mediante el empleo del lápiz negro usado muy tenuemente va configurando la figura con una gran corrección en el dibujo y con una perfecta maestría en el modelado. El artista dueño de una gran técnica va cincelandó la figura como si de una escultura se tratase.

En este estudio del natural podemos ver la perfecta conjunción de los conocimientos adquiridos por el artista, por un lado su perfecto dominio de la técnica del dibujo magistralmente utilizado, por otro su conocimiento también perfecto de la anatomía humana y de las proporciones clásicas.

La técnica utilizada por Cordero es la usual en esta clase de obras, observando detenidamente el dibujo se puede ver el finísimo trazo del contorno, y el sombreado mediante pequeñas líneas. En cuanto al modelado, su actitud es típicamente académica, con un palo en la mano izquierda y con la derecha sujetándose a la cuerda que servía al modelo para no perder su compostura durante la sesión de dibujo. El dominio y la expresión gráfica de la que hace gala el artista en este estudio sería de fundamental importancia para el posterior desarrollo de su obra pictórica.

## NOTAS

- (1) E. García Barragán: **El pintor Juan Cordero. Los días y las obras.** México, 1984.
- (2) Estudio de Academia. 58 x 45. Lápiz negro y yeso. A Pluma: "Anno 1846/ Secondo Premio/ Giovanni Cordero d' Messico" en el ángulo inferior izquierdo. Roma. Academia de San Lucas.



**IMAGENES GUADALUPANAS. CUATRO SIGLOS.** Fundación Cultural Televisa. Centro de Arte Contemporáneo. México D.F. Noviembre 1987-Marzo 1988.

Organizada por la Fundación Cultural Televisa, en la sede del Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México D.F., se ha exhibido durante los meses de Noviembre de 1987 a Marzo de 1988 la muestra titulada **Imágenes Guadalupeñas Cuatro Siglos.**

La exposición abarca los siglos XVII al XX, con 311 piezas y 400 en catálogo. El objetivo principal que se ha intentado conseguir, según el propio director en la presentación del catálogo, es el destacar la constancia de los distintos principios de representación sobre el mismo tema y mostrar la evolución estilística propia del paso del tiempo.

La Virgen de Guadalupe ha sido desde el comienzo de la historia de sus apariciones una figura clave dentro de la trayectoria de la Nueva España. Su aceptación por el pueblo mexicano supuso la valoración de algo propio de la tierra y no de los cultos venidos de la Península, que no tenían raíces propias en esta nueva tierra. Su Virgen se aparecerá en su territorio a un indígena como ellos y tendrá un rasgo muy importante, que es su color cobrizo, que la hace más cercana al pueblo. Posteriormente les acompañará en todos sus quehaceres diarios y en los momentos más importantes de su historia, convirtiéndose en *fiel estandarte del criollismo* y estando presente en su lucha por la liberación como colonia.

Todo este sentimiento aparece reflejado en esta gran muestra de la Virgen de Guadalupe, cuya iconografía ha sido representada de muy distintas formas y en distintos materiales a través de los siglos.

La exposición daba comienzo con el



siglo XVII, mostrándonos la obra más antigua hasta ahora localizada, fechada en 1606 y procedente de la mano de Baltasar de Echave Orio. Junto a ella aparecían obras de gran importancia, de artistas renombrados a la vez que pinturas realizadas por manos indígenas en las que se aprecia la tosquedad de su dibujo. Las realizaciones artísticas de este siglo son un fiel reflejo del original, conservado en la Basílica de Guadalupe México D.F., en el que aparece la Virgen sola, con solo el ángel a sus pies; posteriormente se podía apreciar como se iban haciendo algunas aportaciones a la iconografía como fue el situar al indio Juan Diego junto a la Virgen. Hacia 1666-67 se incorpora una nueva variedad, se pintan como asuntos individuales las diferentes apariciones de la Virgen a Juan Diego y al Obispo Zumárraga, que posteriormente serán incluidas en los lienzos, en las esquinas, junto a la Virgen

Realizado en este siglo y de autor anónimo es el lienzo que representa el traslado de la imagen a la primera ermita y el

primer milagro en 1653, el autor demuestra en un lienzo de grandes dimensiones una gran destreza en la representación minuciosa de todos los participantes a este acto y a la procesión.

También durante el siglo XVII se llevó a cabo la introducción de una nueva técnica pictórica que dió origen a los llamados "enconchados", utilizada en la representación de la iconografía guadalupana. Una de las obras más significativas de esta técnica recogida en esta exposición es la procedente de la parroquia de San José de Tlaxcala, por la manera en que el artista ha colocado las conchas.

A mediados del siglo XVII hubo una gran proliferación de demandas de imágenes de Guadalupe llegando incluso a la exportación al extranjero, principalmente a España.

En el apartado del siglo XVIII se recoge una gran muestra de lo realizado por Miguel Cabrera y otros muchos lienzos anónimos. En este siglo la iconografía se hace cada vez más libre, la Virgen es representada en diferentes situaciones no relacionadas con el lienzo original, como puede ser el caso de la "Epifanía de la Guadalupe", donde la Virgen aparece rodeada de los tres reyes que le hacen presentes sus regalos, cada uno de ellos representa a una parte del mundo; o "Dios Padre pintando a la Virgen de Guadalupe". A veces también figuran a su lado dos personajes en representación de Europa y América, que aparece como una india ataviada a la manera prehispánica.

La mayoría de las representaciones de la iconografía de la Virgen de Guadalupe aparecen en pinturas ya que el original es un lienzo; pero a lo largo de estos cuatro siglos ha habido otras muchas formas diversas de presentación del tema.

Durante el siglo XVII se reproducía principalmente en grabados. En la expo-

sición figura el primero de ellos fechado en 1615-20 de Samuel Stradanus.

A finales del siglo XVII y siglo XVIII se utilizará la escultura como técnica, tanto en madera como alabastro y otros materiales. La Virgen aparece normalmente sola; existen unos relieves conservados en el Museo Franz Mayer, de finales del siglo XVII que representan las cuatro apariciones de la Virgen. Encontramos reproducidas en el catálogo muchas de las esculturas y relieves que se conservan en fachadas de edificios, tanto civiles como religiosos.

También en las artes menores existen variados ejemplos realizados en plumería; bordados, uno de ellos procedente del Museo de América; plata utilizada en escultura exentas, en relieves o en platos petitorios.

La figura de la Virgen de Guadalupe, representación por excelencia del pueblo mexicano, ha sido reproducida a través de estos dos siglos y en los posteriores, en los materiales más diversos así como en los objetos más variados: filigrana de plata en la pasta de un libro, relicarios de marfil y plata, medallas de plata o pintadas al óleo sobre marfil, escudos de monjas, botellas de vidrio, etc...

En el segundo apartado de la exposición se podía contemplar la obra ejecutada durante el siglo XIX y XX. En el primero de ellos ya no supone la contemplación de firmas de grandes pintores como en los siglos anteriores; muchas de las obras presentadas son anónimas. Con la vuelta al clasicismo la iconografía se vuelve más fiel al original, desaparecen las apariciones en el mismo lienzo de la Virgen. Aparecen obras que reflejan apariciones concretas de personas que dan gracias a la Virgen por alguna curación, ya no es sólo el indio Juan Diego.

Algunos lienzos nos muestran vistas interiores de la Basílica de Guadalupe, así

como del exterior y de la capilla del pocito.

Llegado el siglo XX la Virgen de Guadalupe figura representada de las más variadas formas, apartándose de la iconografía tradicional y por supuesto del lienzo original. Se recogen obras de los más grandes artistas del momento como Rufino Tamayo, Diego Rivera, José Guadalupe Posada, etc.. La encontramos en los estandartes que acompañan a los revolucionarios.

Todo mexicano tiene alguna representación de su Virgen, realizada con los materiales que tiene a su alcance, la dibuja en las fachadas de sus casas, en su propio cuerpo; en la ropa que utiliza en sus fiestas; en los altares del día de muertos; en el guardabarros de una bicicleta, etc..

La última parte de la muestra recogía exvotos realizados por la gente, como signo de agradecimiento a la Virgen. Muchos de ellos son collages en los que se puede apreciar clavos, chapas, trozo de pelo, etc...

La exposición supuso un gran éxito en donde multitud de mexicanos acudieron día tras día para contemplar la imagen de la figura que significa más para ellos: La Virgen de Guadalupe.

Se completa la exposición con la publicación de un catálogo en donde se recoge todas las obras que figuran en ella y otras que no ha sido posible su traslado. En la primera parte de la publicación algunos de los historiadores del tema guadalupano nos introducen en distintos aspectos del mismo: Joaquín González Moreno, analiza la presencia de la Virgen de Guadalupe en el Sur de España; el encargado de la exposición Manuel Ortiz Vaquero analiza tres ejemplos de la pintura: la obra de Echave Orío de 1606; la procesión de la Virgen de José de Arellano; el traslado de la imagen de la primera ermita y primer milagro; Manuel Gonzá-

lez Galván estudia un lienzo anónimo del siglo XVIII que nos muestra la Epifanía de la Guadalupe; Xavier Moyssen es el encargado de hablarnos de la iconografía guadalupana y Elisa Vargas Lugo sobre la iconología guadalupana.

C.R.T.



**G. Tovar de Teresa: LA CIUDAD DE MEXICO Y LA UTOPIA EN EL SIGLO XVI. Seguros de México, S.A. México, 1988, 178 pp., ilustraciones.**

La intención del autor al publicar este libro, como él mismo explica en el prefacio de la obra, no es otra que la de presentar las posibles consecuencias que pudo tener en la ciudad de México la lectura del Tratado de Arquitectura de Alberti por el Virrey Antonio de Mendoza durante el período de su gobierno (1535-1550) en la Nueva España.

A lo largo de siete capítulos, Tovar saca a la luz diferentes aspectos de la vida y obra del Virrey humanista que quiso llevar a cabo en el Nuevo Mundo el proyecto utópico de ciudad renacentista, denominando como Edad de la Utopía, aquel período de tiempo en el que confluyen en México los pensamientos de Moro, Erasmo y Alberti a través de Vasco de Quiroga, Fray Juan de Zumárraga y el mismo Virrey Antonio de Mendoza.

El capítulo primero resume los principales aspectos en los que se basa la obra del tratadista, que renovó el concepto medieval de la ciudad con un nuevo criterio estético y arquitectónico, basado en ideales de "belleza", "armonía", "correspondencia", y "concordancia". Asimismo señala la influencia que dichas ideas tuvieron en la edificación de la ciudad de Santa Fe durante la toma de Granada en 1492 y cómo su trazado urbanístico repercutió en el de las ciudades mexicanas.

La importancia que tuvo para el gobierno de Nueva España el ambiente propicio en el que creció el Virrey Antonio de Mendoza queda reflejado en el capítulo segundo, en donde consta que Iñigo de Mendoza, padre del Virrey, protector de las artes y las letras, aficionado a la arquitectura, amigo de humanistas, protector



de Pedro Mártir de Anglería y principal participante en la toma de Granada de la que posteriormente fue nombrado Virrey, se señaló en la corte de los Reyes Católicos como uno de los principales introductores del Renacimiento en España.

De esta manera el Virrey Antonio de Mendoza, español italianizado, que recibió educación de hombre renacentista y cosmopolita, prototipo del "Cortesano", desempeñó un papel decisivo en el gobierno de la Nueva España (Capítulo tercero).

En el capítulo cuarto, después de tratar el autor de dos de las bibliotecas más importantes existentes en México durante la primera mitad del siglo XVI, la del Obispo Zumárraga y la del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, nos da noticia de la, hasta ahora desconocida, biblioteca del Virrey Antonio de Mendoza, según consta en una cédula real fechada el cinco de mayo de 1535, reproducida en el libro,

“donde se demuestra que el Virrey vino a estas tierras con doscientos volúmenes”.

Parte integrante de ella formaría el ejemplar objeto de estudio de este libro: el Tratado de Arquitectura de Alberti en una edición de 1512, ahora existente en los fondos de la biblioteca del Museo de Antropología de la ciudad de México, que el mismo Virrey Mendoza anotaría y comentaría, cuyo hallazgo, considera Tovar, “permitirá asociar una gran cantidad de piezas sueltas relativas a la arquitectura y al urbanismo en México, durante la primera mitad del siglo XVI”.

Y en ello empeña el autor su intentos cuando en el capítulo quinto va anotando ciertos párrafos del tratado que fueron señalados especialmente por el Virrey, ya fuera mediante palabras manuscritas, líneas al margen o corrección de erratas, de cuya lectura deduce, desempeñaron un papel relevante en las decisiones constructivas del urbanismo de México.

La ausencia que de arquitectos hubo en Nueva España anteriores a 1550, a excepción de Toribio de Alcaraz, que resolvieron la construcción de conventos e iglesias necesarios para los propósitos de evangelización, fue suplida, según opinión de Tovar reflejada en el capítulo sexto, por el mismo Virrey, humanista y lector del manual de arquitectura de Alberti.

Antonio de Mendoza actuó como arquitecto en la traza de los conventos de frailes como se desprende de ciertas disposiciones que al respecto realizó, aplicando la “traza moderada”, donde quizás pudo vincular la tradición morisca e italiana, produciendo un tipo de templo nuevo como las capillas abiertas, atendiendo a las necesidades de conversión que en aquel momento se requerían.

De la misma manera el autor considera que el Virrey Antonio de Mendoza planificó, asimismo, la reconstrucción de la nueva ciudad de México a partir de 1538,

aplicando criterios urbanísticos de la ciudad ideal de Alberti, como atestiguan la existencia del plano de la ciudad de México de Alonso de Santa Cruz, ubicado en la actualidad en Upsala (Suecia), que, en opinión de Tovar, fue mandado dibujar por Mendoza para enviárselo al Emperador, “con objeto de mostrar con una imagen su obra urbanística en la capital de la Nueva España”, y los diálogos de Cervantes de Salazar impresos en 1544, considerados como el mejor elogio a su obra urbanística, reflejo de la ciudad utópica que Alberti diseñara.

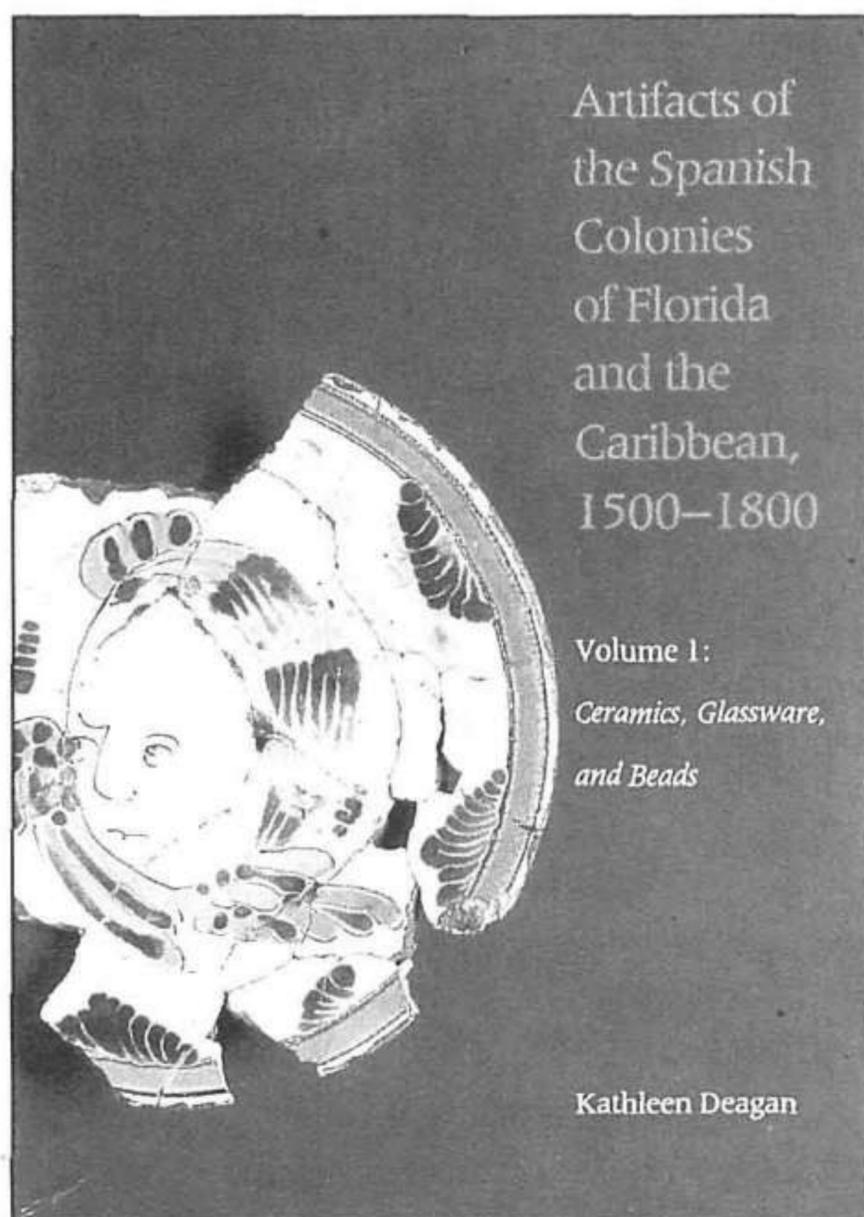
La obra, por último, aparece publicada en una perfecta edición, acompañada de gran número de ilustraciones y tres apéndices documentales que permiten al autor fundamentar las interpretaciones.

S.P.C.

---

**K. Deagan: ARTIFACTS OF THE SPANISH COLONIES OF FLORIDA AND THE CARIBBEAN, 1500-1800. Volume 1: Ceramics, Classware, and Beads. Smithsonian Institution Press. Washington, D.C. London, 1987. Ilustraciones.**

La aplicación de la Arqueología al mundo colonial es relativamente reciente, al considerarse durante años que el estudio de éste período sólo podía abordarse desde la Historia o el Arte. Es este el motivo fundamental por el que al iniciar un acercamiento bibliográfico, nos encontramos con una patente escasez de publicaciones. Hoy en día y gracias al creciente interés que se está despertando entre los investigadores, se empiezan a acometer proyectos de excavaciones arqueológicas y estudios sobre el tema,



cuyos primeros frutos vemos en trabajos tan serios como el que nos ocupa.

“Artifacts of the Spanish Colonies” (Materiales de las colonias españolas), es una guía ricamente ilustrada, para la identificación y datación de la cultura material de las colonias españolas del área del Caribe, en donde se hace una síntesis de la información existente y se aportan nuevos datos que contribuyen a llenar una importante laguna de la arqueología de la zona. Es el resultado de numerosos años de investigación durante los que su autora K. Deagan, Conservadora de Arqueología histórica del Departamento de antropología del Museo del estado de Florida (Gainesville), ha examinado treinta y cinco colecciones de diferentes yacimientos arqueológicos terrestres y marinos, de Florida y el Caribe, restringiéndose temporalmente al período entre 1500 y 1820.

Partiendo del punto de vista de que los materiales, en sí mismos, no son el motivo principal del trabajo, sino más bien útiles que junto al contexto histórico, estratos, datos ecológicos y otras fuentes de evidencia arqueológicas nos sirven para reconstruir las estructuras de un lugar y entender sus culturas anteriores, K. Deagan ha pretendido mostrar lo complejo de la cultura material de las colonias españolas en América. Así vemos, cómo los procesos y sucesos de la Historia europea se reflejan en los materiales acumulados del mismo modo que la propia evolución del mundo que analizamos.

Tras una breve introducción, comienza la autora presentando los diferentes yacimientos que ha utilizado como base para sus estudios, ubicándolos geográfica y cronológicamente y señalando las investigaciones que en ellos se han llevado a cabo. Una vez delimitadas las fuentes de información para su trabajo, procede en el tercer capítulo a analizar los factores económicos y políticos que afectan a la distribución e intercambio de artefactos en el área del Caribe. Viendo, por ejemplo, como determinados modelos de comercio, leyes y prohibiciones de los Habsburgo y Borbones introducen influencias en el mundo de los españoles de europeos no hispanos. El contrabando contribuyó a este cosmopolitismo de bienes materiales.

En un segundo gran bloque que constituye en sí el grueso del trabajo analiza diferentes elementos como la cerámica (capítulo 4), los azulejos (cap. 5), la cristalería (cap. 6) y las cuentas de vidrio (cap. 7). Otras categorías de la cultura material incluyendo armas, monedas, muebles y utensilios religiosos, personales, etc., forman parte de un segundo volumen en preparación.

En el capítulo dedicado a la cerámica alude a la influencia española, remontándola hasta el medievo, para analizar de un

modo esquemático una completa e ilustrada clasificación de todos los tipos y variedades encontrados en el área tratada. Apoyándose en una buena recopilación bibliográfica.

Los azulejos, ladrillos y tejas, elementos constructivos y a veces decorativos, son objeto de una clasificación tipológica y cronológica.

Mención especial merece la cristalería, ya que es esto uno de los temas que por su complejidad y por la difícil conservación de sus restos menos ha sido tratado. Aquí se da una interesante panorámica de la cristalería común, apenas estudiada antes, y de la de lujo más conservada.

Las cuentas de vidrio que llegaron con Colón por primera vez a América, han sido bastante estudiadas al ser utilizadas como elemento de ornamentación personal y por su valor comercial entre los indígenas. Pero Deagan, intenta completar desde el punto de vista arqueológico la insuficiente información documental estableciendo tipologías formales y decorativas, así como explicar los diferentes procesos de producción.

La clasificación de los diversos elementos materiales analizados se completa con esquemáticos cuadros que sintetizan la información cronológica y la ubicación geográfica de los tipos señalados.

En resumen, la intención de este libro es proporcionar una síntesis de la información existente atendiendo a la cronología, clasificación, orígenes, funciones y distribución de los artefactos en las colonias españolas del área del Caribe.

Un glosario de términos y una actualizada bibliografía completan este primer volumen, en el que destaca la buena edición con profusión de ilustraciones cuidadosamente seleccionadas.

M. A. A.

**G. G. Palmer: SCULPTURE IN THE KINGDOM OF QUITO. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987. Ilustraciones.**

Este libro, de tema monográfico, es a la vez ambicioso en sus objetivos. El estudio que indica el título se desarrolla primero con las piezas traídas de España en los s. XVI y XVII, y después con las labradas por escultores quiteños en el XVIII. Estas dos secciones, magníficamente ilustradas, se abren con capítulos introductorios que abarcan desde el urbanismo, el mestizaje o las rutas comerciales hasta la espiritualidad en la Contrarreforma o las técnicas del estofado, tela encolada, mascarillas de plomo, etc. Son páginas de síntesis excelente con algún "lapsus" como convertir a Felipe V en sobrino de Luis XIV.

Gabrielle Palmer estudia las escuelas sevillana y granadina con Montañés y Mesa, Alonso Cano y Pedro de Mena, etc., a través de sus obras conservadas en Quito y también las principales en España de parecido asunto, con análisis de iconografía y estilo. Se detiene después en el s. XVIII, cuando la escultura quiteña, llegada a su madurez, utiliza grabados para aumentar su repertorio y se va apartando de los prototipos españoles, hasta alcanzar con Legarda y otros una marcada personalidad. El rococó que florece en el último cuarto de siglo se caracteriza por la secularización de los temas, los motivos tomados del propio entorno y las figuras pequeñas, graciosas, de brillante policromía y muy libres de movimiento.

El libro se cierra con una conclusión a modo de ensayo que, rebasando el campo de la historia del arte, concibe las esculturas como símbolos del inconsciente psicológico de la sociedad quiteña. G. Palmer considera los 300 años de historia de la Audiencia de Quito como una gradual germinación de las semillas europeas en suelo americano; un ciclo completo que, a



cas de Lozoya y Gómez Moreno, otras de Carl Jung y Mircea Eliade. Se echan en falta, sin embargo, los trabajos de J.J. Martín González sobre el escultor, los gremios y la sociedad española del Siglo de Oro, que Palmer parece desconocer.

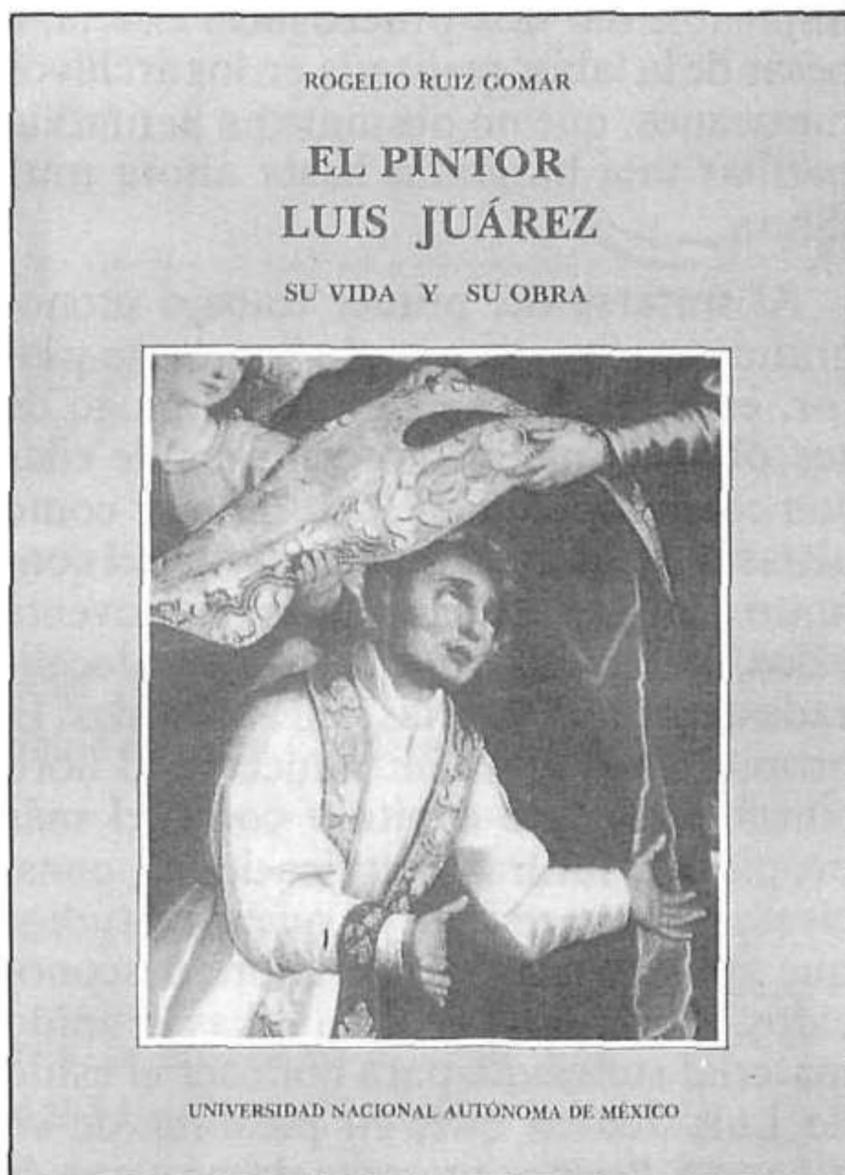
M.G.A.

**R. Ruiz Gomar: EL PINTOR LUIS JUAREZ. SU VIDA Y SU OBRA. UNAM. México, 1987, 366 pp., ilustraciones.**

En la historia de la pintura colonial mexicana es fundamental el papel desempeñado por diferentes familias de artistas que realizan su trabajo a lo largo de años, incluso de siglos, reforzando la estructura de los talleres. Así no es extraño que se

semejanza de las estaciones del año, culmina en los frutos maduros del otoño, identificado con el rococó. Por debajo de los factores históricos, Palmer ve este ciclo como causa existencial en la evolución de la escultura quiteña; el propio artista, de forma espontánea y no deliberada, sirve como cauce para las fuerzas del inconsciente en su torno.

En apoyo de su tesis, Palmer desarrolla una secuencia de esculturas del s. XVI al XVIII: la evolución de la forma cerrada y estática a la abierta y en movimiento, de las figuras dentro de hornacinas a las exentas, expresaría la creciente emancipación y libertad de la sociedad quiteña. Aún contando con el riesgo de aplicar mentalidades y conceptos actuales a hechos del pasado, se trata de un enfoque original que abre nuevos puntos de vista sobre el objeto de su estudio. La bibliografía incluye así, junto a las obras clási-



pueda hablar de los Echave, los Juarez o los Correa, confundiendo en no pocas ocasiones las obras realizadas por los diferentes miembros de un mismo tronco. Por ello era especialmente importante iniciar el catálogo razonado de cada uno de los componentes de estas interminables sagas y, en este sentido, el trabajo realizado por Ruiz Gomar merece toda la atención.

Estructurado en tres partes, la primera dedicada al marco histórico, la segunda al personaje y al análisis estilístico de su obra y la tercera al catálogo analítico, el libro se completa con una amplia bibliografía y varios índices de gran utilidad, muestra del trabajo minucioso realizado por el autor.

A través de sus páginas el investigador mexicano ha realizado sin duda una necesaria puesta al día de la pintura novohispana de la primera mitad del XVII, período en el que se enmarca la obra de Luis Juarez, al que sin embargo ha sido imposible dar una procedencia exacta, a pesar de la labor realizada en los archivos mexicanos, que no obstante ha permitido perfilar una biografía hasta ahora muy difusa.

Al tratarse del primer trabajo monográfico extenso que se dedica a este pintor, es de especial interés el catálogo de sus obras. Casi medio centenar de ellas son consideradas por Ruiz Gomar como obras seguras de su mano, aunque el conjunto de las reseñadas alcanza las noventa y dos, incluidas las que no han sido localizadas, las dudosas y las mal atribuidas. El propio autor en la introducción al libro considera a este capítulo como el más propicio a futuras rectificaciones, consciente de la necesidad de nuevos estudios que aporten datos hasta ahora desconocidos. A pesar de ello, aquí hay reunido material suficiente para conocer el estilo de Luis Juarez que, en palabras de su biógrafo, "se nos presenta desprovisto de

profundidad y fuerza", aunque con una sinceridad digna de atención. Esta opinión, cargada también de la sinceridad, producto de la seriedad investigadora de su autor, le permite afrontar el tema con una objetividad muy necesaria en los estudios de arte colonial, tan sujetos a alabanzas o desprecios sin tino.

Para estudiar a los pintores virreinales en profundidad, como ha demostrado Ruiz Gomar, no es necesario recurrir a comparaciones con los genios de la pintura universal, sino valorarlos en su justa medida, y para ello es imprescindible entrar a fondo en sus vidas y en su producción. Demasiados Apeles aparecen ya en una antigua bibliografía laudatoria que en muy poco ha beneficiado el verdadero conocimiento de este capítulo del arte colonial.

C.G.S.

# INDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION .....	3- 4
LA PINTURA CUZQUEÑA (1540-1821)	
José de Mesa .....	5- 42
LAS "IMAGENES DE LA HISTORIA EVANGELICA" DEL P. JERONIMO NADAL Y LA PINTURA EN AYACUCHO (PERU)	
M <sup>a</sup> Concepción García Sáiz .....	43- 66
JUAN DE PADILLA Y LA CUSTODIA MEXICANA DE CASTROMOCHO (PALENCIA)	
Cristina Esteras .....	67- 77
LA VISION DE AMERICAN EN LA PINTURA COLONIAL	
Juan José Junquera .....	79- 90
APROXIMACION A LA ICONOGRAFIA DE LA MISA DE SAN GREGORIO EN AMERICA	
Sonia Pérez Carrillo .....	91-106
HACIA UNA TIPOLOGIA DE LOS CALICES QUITENOS. LOS CALICES DE LA MERCED DE QUITO	
M <sup>a</sup> Victoria Herraéz Ortega	
Jesús Paniagua Pérez .....	107-120
Notas artísticas: Las representaciones heréticas de la Santísima Trinidad durante la Colonia (Consuelo Maquivar); Un dibujo de Juan Cardero en Roma (Adela Espinós) .....	121-130
Exposiciones: Imágenes Guadalupanas. Cuatro Siglos .....	131-133
Reseñas bibliográficas: La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI. Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean. Sculpture in the Kingdom of Quito. El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra .....	134-140

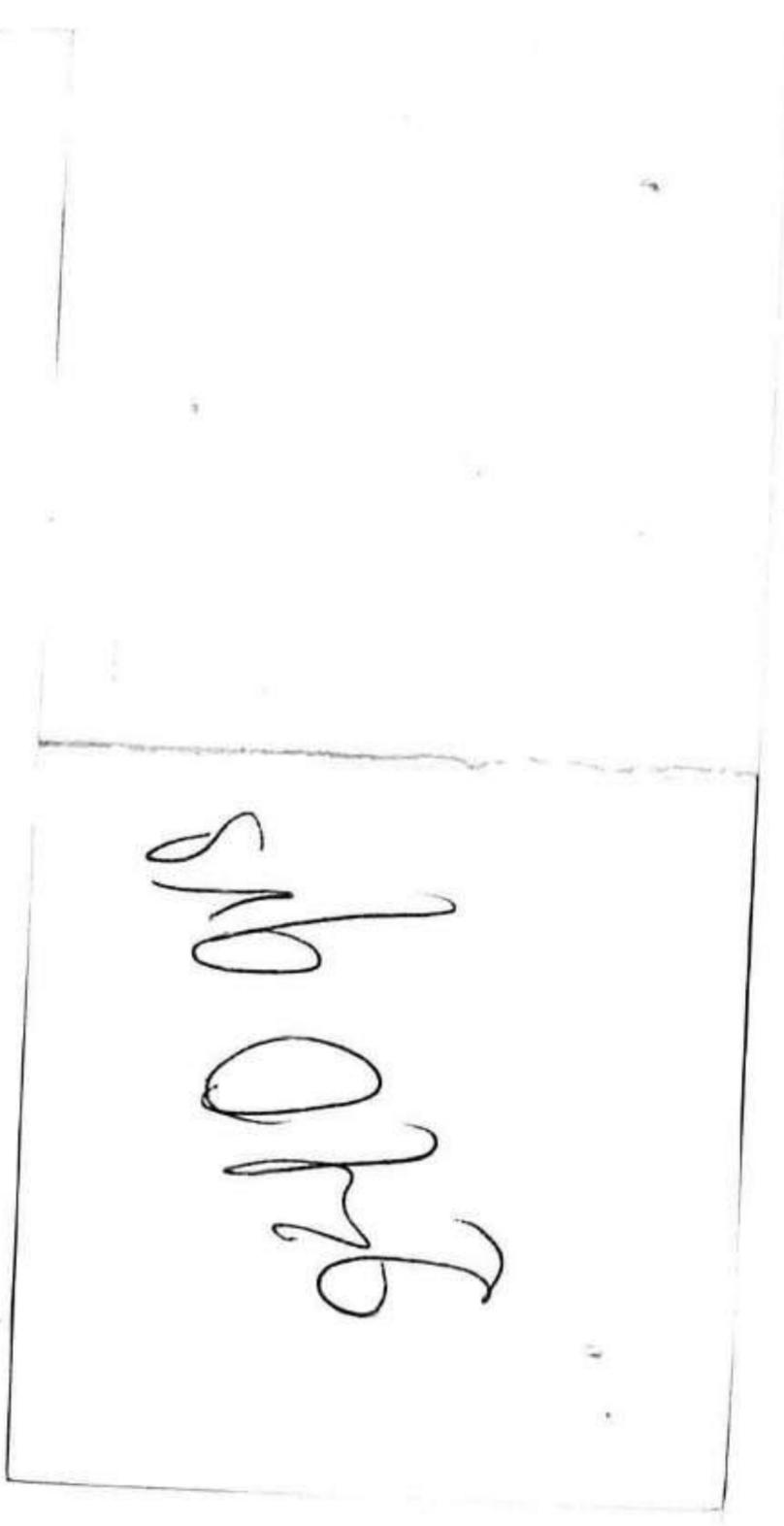


# PUBLICACIONES DEL MUSEO DE AMERICA

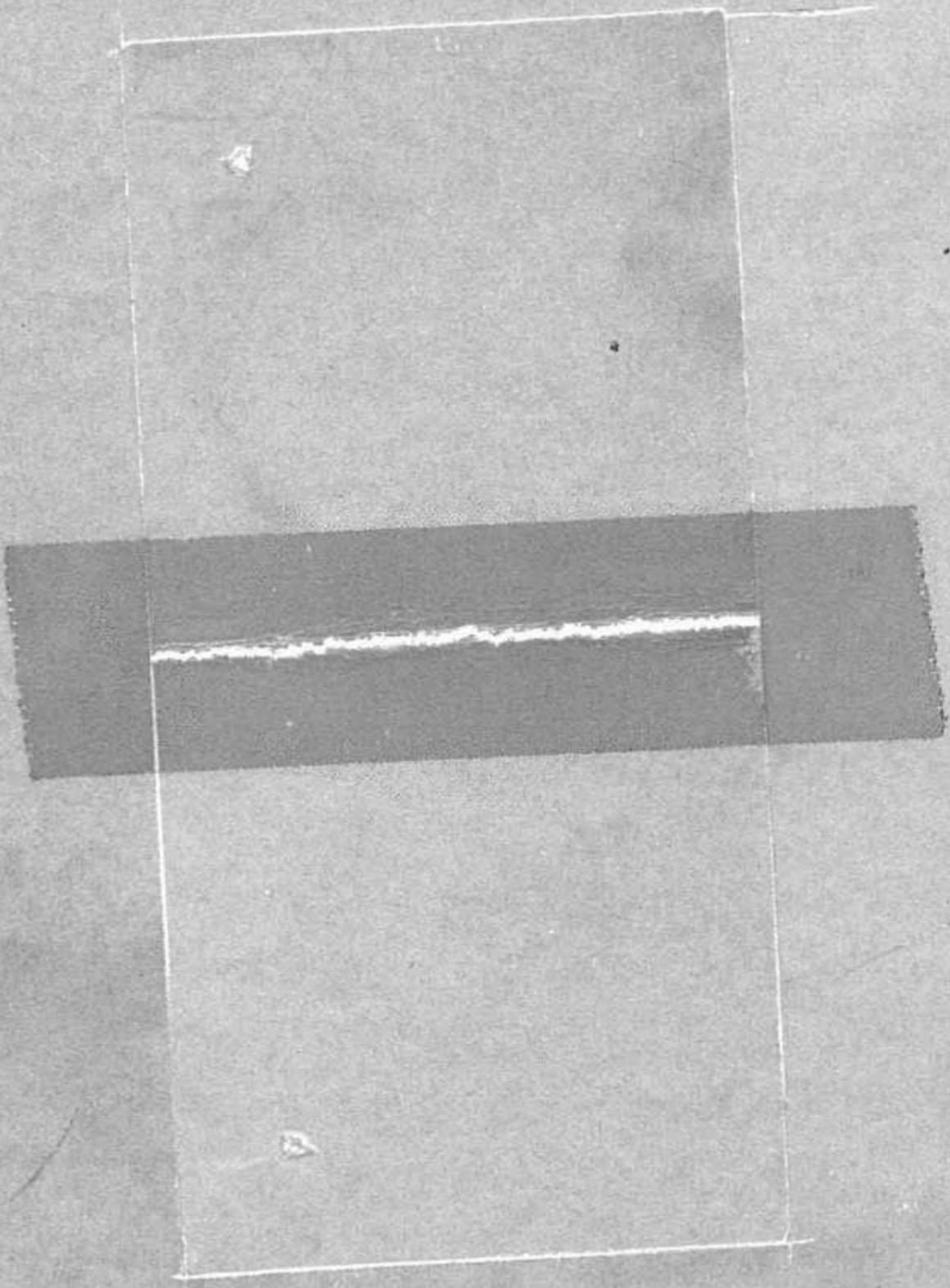
<b>Arqueología Andina: Perú</b> por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 444 pgs. ....	2.200,— pts.
<b>Cultura y Cerámica Mochica</b> por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 289 pgs. ....	1.300,— pts.
<b>Escultura Mexicana Precolombina en el Museo de América</b> por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 175 pgs. ....	1.000,— pts.
<b>Desarrollo Cultural en Costa Rica Precolombina</b> por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 165 pgs. ....	800,— pts.
<b>La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo I: La Escuela Mexicana</b> por Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 154 pgs. ....	800,— pts.
<b>La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo II: Los Enconchados</b> por M. Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 207 pgs. ....	1.200,— pts.
<b>Tejidos prehispánicos del Area Central Andina en el Museo de América</b> por M. Concep- ción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1980, 209 pgs. ....	900,— pts.
<b>Catálogo de los dibujos aguadas y acuarelas de la Exposición Malaspina</b> por Mercedes Palau de Iglesias Ministerio de Cultura, 1980, 388 pgs. ....	1.300,— pts.
<b>Los trabajos en metal en el Area Andina</b> por Mariano Cuesta Domingo y Salvador Rovira Llorens Ministerio de Cultura, 1982, 258 pgs. ....	1.200,— pts.
<b>Catálogo de la exposición El Mestizaje Americano</b> Ministerio de Cultura, 1985, 187 pgs. ....	1.500,— pts.
<b>Catálogo de la exposición México antiguo</b> Ministerio de Cultura, 1986, 141 pgs. ....	1.200,— pts.
<b>Cerámica Nazca</b> por Concepción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1986, 422 pgs. ....	2.500,— pts.
<b>Cuadernos de Arte Colonial</b> Ministerio de Cultura, nº 1, 1986, 128 pgs. ....	Agotado
<b>Cuadernos de Arte Colonial</b> Ministerio de Cultura, nº 2, 1987, 114 pgs. ....	Intercambio
<b>Cuadernos de Arte Colonial</b> Ministerio de Cultura, nº 3, 1987, 141 pgs. ....	Intercambio

90 qrs.





200 qrs



MUSEO  
D E  
AMERICA

