





Antonia
de Medina
Ponsa, Hija de
Mort

Doña Catalina
de Puzo
Hija de
Don Juan de
Cabrera
y de Doña
Catalina de
Puzo

Doña Catalina
y Doña Placida
hermanas de
Don Juan de
Cabrera

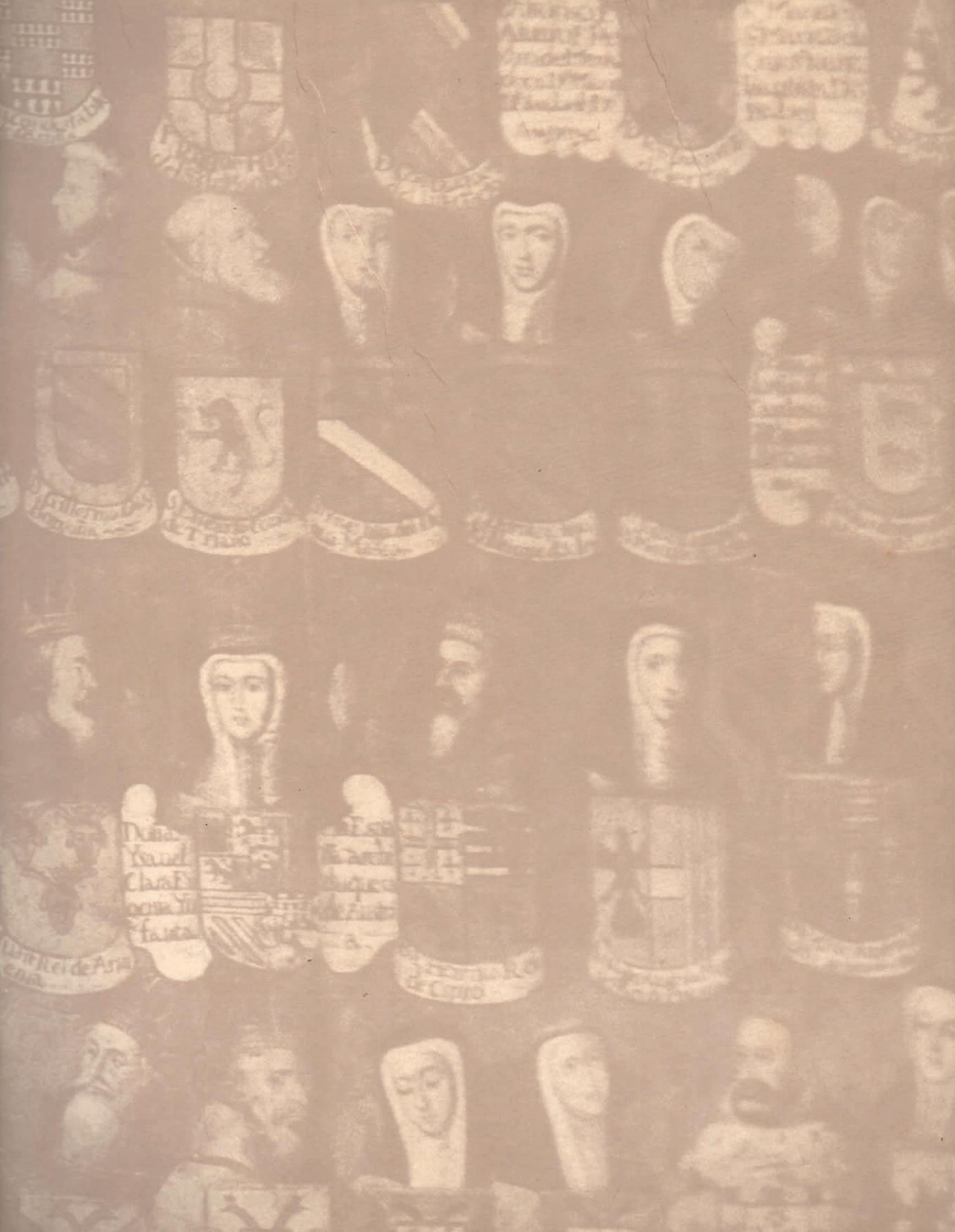
El Conde de
Hera y su hija

Doña Juana
de Alcazar

Doña Juana
de Alcazar
Hija de
Don Juan de
Alcazar
y de Doña
Catalina de
Castilla

Doña Juana
de Alcazar
Hija de
Don Juan de
Alcazar
y de Doña
Catalina de
Castilla

Don Juan de
Alcazar
y Doña Juana
de Alcazar
Hijos de
Don Juan de
Alcazar
y de Doña
Catalina de
Castilla



ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU



El Banco de Crédito del Perú no sólo se atiene al eficiente cumplimiento de sus funciones específicas, sino que incursiona con frecuencia en una plural y vasta actividad basada en las normas de un humanismo que hoy, moviliza en nuestra patria, las mejores energías hacia metas de constructiva renovación.

Por ello no es insólita la presencia del Banco en la cultura y, de ahí, su propósito de editar una serie de libros con la denominación general de ARTE Y TESOROS DEL PERU.

Presenta en esta ocasión el Banco, el primer resultado de tan apasionante empresa editorial: se trata del volumen dedicado a la PINTURA VIRREYNAL cuya confección estamos seguros será un suceso considerando algo de lo inédito —para mucho público y aun aficionados al tema— que harán conocer las ilustraciones de este libro que debe incitar a otros proseguir en la investigación, divulgación y publicación de un tema artístico muy escasamente conocido.

Quede constancia del profundo agradecimiento del Banco a Su Eminencia Juan Cardenal Landázuri, Arzobispo de Lima y Primado del Perú, a la Jerarquía eclesiástica y a Iglesias y Monasterios por su eficaz contribución al éxito de este trabajo y por las facilidades que prestaron. Agradecimiento que, por los mismos motivos, hacemos extensivo a Museos y numerosos coleccionistas privados.

Confía el Banco de Crédito del Perú que esta nueva iniciativa cultural ha de ser debida y justamente apreciada por su noble inspiración peruanista.

Lizardo Alzamora Porras

Presidente del Directorio del
Banco de Crédito del Perú.



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

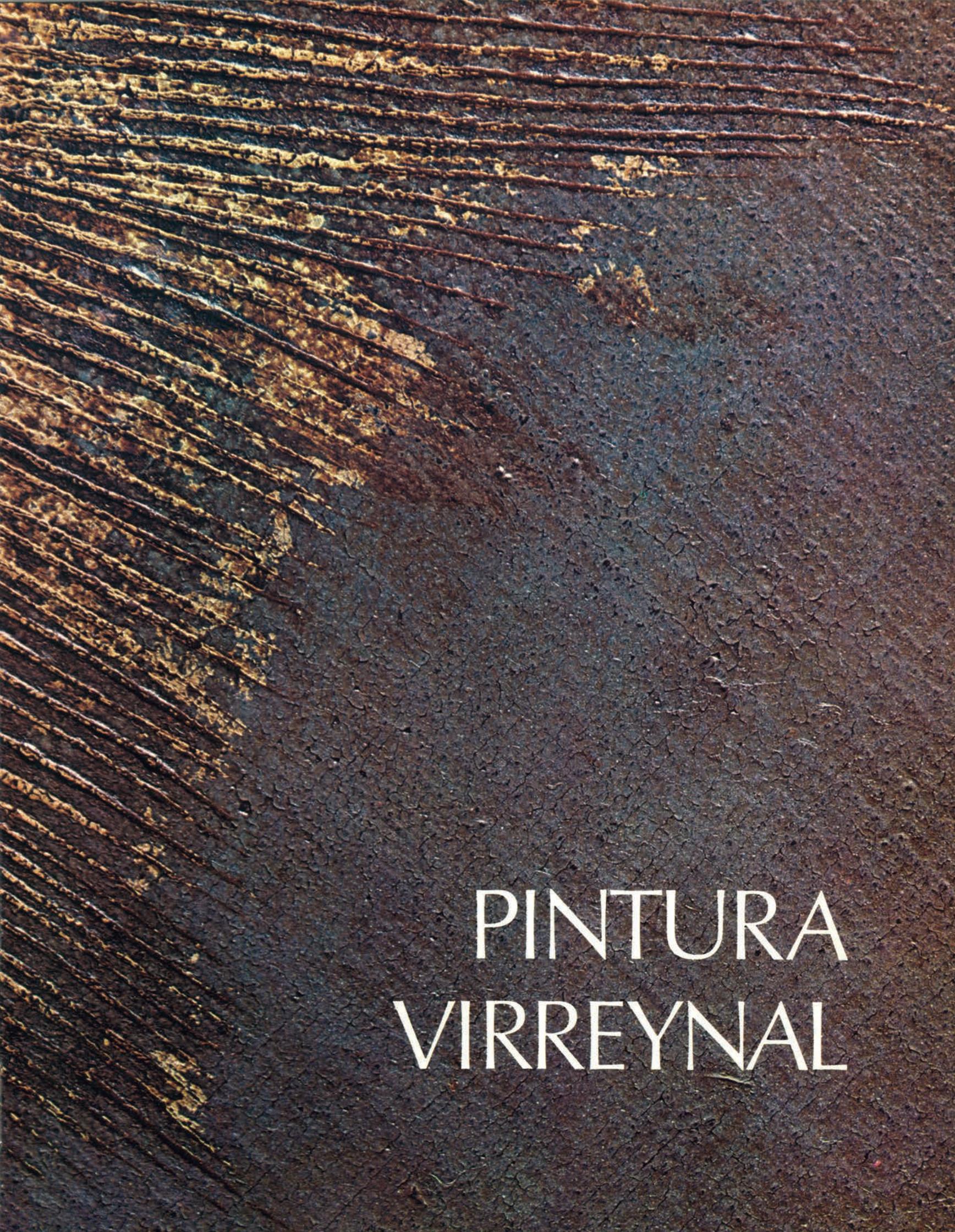


© Copyright

Banco de Crédito del Perú

MCMLXXIII

Lima Perú



PINTURA
VIRREYNAL

Colección

ARTE Y TESOROS DEL PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavallo

Werner Lang

Introducción: Juan Manuel Ugarte Eléspuru

Asesor Artístico y Comentarios: Ernesto Sarmiento

Fotografía: Werner Lang

Asistente de Fotografía: Nina Dacal

Diseño: Gabriel Kantor

Investigaciones: Juan Luis de Aliaga

Redactor: Jorge Luis Recavarren

Coordinación: Gonzalo de Aliaga

Impresión: Santiago Valverde S. A.

INTRODUCCION A LA PINTURA VIRREYNAL

Pocas manifestaciones de arte son tan conocidas como la pintura virreynal pues su belleza le ha ganado lugar preferente en la admiración del público peruano e internacional y sin embargo, paradójicamente, es muy poco lo que se sabe con certeza de ella, pese a los miles de obras diseminadas en museos, colecciones particulares, conventos, parroquias e iglesias, tanto capitalinas cuanto de los más alejados rincones de nuestro país, en el mundo.

Las noticias documentales que tenemos son escuetas, circunscritas a protocolos notariales, cartas, memorias de conventos y algunos comentarios de cronistas de la época, todo ello apenas indicativo de lo que debió ser el florecimiento de un arte cuya potencia de expansión aún hoy asombra a estudiosos y admiradores.

Sin embargo, la atención que hemos dedicado a ese proceso cultural-artístico es escasa, limitándose al comentario de la noticia sin ir a la búsqueda minuciosa y a la confrontación en las obras mismas para desentrañar ese universo de relaciones estilísticas, de zonas de influencia, de escuelas secuentes o paralelas, que nos permita recomponer la imagen de una sociedad, de un tiempo, de un arte, que son antecedentes nuestros.

Los estudios que investigadores peruanos han dedicado a la pintura virreynal no son más ambiciosos tampoco, ya que, en general, se limitan al hallazgo feliz y casual de datos referentes y a la noticia comentada de aquella documentación antañona. Pues estos estudios no han sido hechos por especialistas en pintura sino, en general, por historiadores de lo

político, de lo literario, o de la arquitectura que, en sus búsquedas en archivos, tropezaron con el dato y lo consignaron sin profundizar en lo propiamente pictórico, salvo algunas excepciones como la obra de Cossio del Pomar o la de los bolivianos Mesa y Gisbert.

Así, permanecen todavía en la penumbra de la conjetura y de la vaga referencia, períodos tan importantes como los decenios que corrieron desde la conquista y la aparición de los primeros maestros de pintura, españoles, hasta la llegada al Perú de los tres grandes manieristas italianos a fines del siglo XVI, a quienes, se asigna, hasta ahora, la paternidad de la pintura virreynal, pasando por alto todo el aporte de la escuela sevillano-flamenca de los anteriores, que ha dejado huellas profundas, sobre todo en Lima; de donde partieron y no a la inversa, como hasta hace poco se suponía, las corrientes de arte virreynal que tan esplendoroso y singular desarrollo alcanzó en el interior andino.

Tampoco se han establecido las filiaciones de escuelas locales, las mutuas influencias, su duración ni el curioso fenómeno del paralelismo de supervivencias estilísticas, que hacen convivir, en épocas sucesivas, estilos y maneras y entremezclan relaciones formales, que hacen extremadamente dificultoso el esclarecimiento por la deducción lógica y el análisis crítico de estilos, tal como es de uso en el arte europeo.

Menos aún se ha observado el hecho de que la pintura virreynal no responde a aquellos cánones ni puede ser juzgada mediante su escala de valores. Ella tiene la suya propia y esto no por mero capricho de originalidad, sino porque esa pintura es el reflejo estético de una realidad social y cultural que fue, en cierta medida autártica.

Para comprender las características de aquella originalidad, que no residió en la inventiva de técnicas ni en manejos maestros de habilidad en el oficio, sino en la expresión de un espíritu propio y singular, es preciso conocer a fondo las obras y para ello —si no es posible ir hasta donde ellas están, que muchas veces es tarea ardua por lo alejadas y perdidas que se hallan en solitarios parajes de nuestra agreste geografía o invisibles en la penumbra de muros de iglesias y conventos— hay que traerlas hasta el espectador mediante la reproducción fotográfica.

Esta obra pretende eso mismo un estudio en profundidad de un aspecto de nuestra historia del arte, contribuir con los elementos de su excelente material objetivo, al mejor conocimiento de la pintura virreynal, mostrándonos obras excelsas y poco conocidas, a las que acompaña una visión panorámica complementaria del proceso de su desarrollo.

Por otro lado, quienes trabajaron en este libro han incidido en la comprobación de un problema espinoso: el relativo a la mala conservación de muchas de las obras, ya sea por incuria, ignorancia o desaprensión; hecho lamentabilísimo que deseamos se subsane lo antes posible en guarda del acervo artístico e histórico del país.

Desde los primeros años de la ocupación del territorio americano por los españoles se inicia una vida cultural y artística de progresiva expansión que se proyectó hacia todos los confines del vasto territorio. Las artes cumplieron entonces

un rol coadyuvante a la empresa de la conquista y consolidación, sirviendo a la obra misional y adoctrinadora.

El descubrimiento de América en 1492, por el genovés Cristóbal Colón, al servicio de la Corona Española, imprimió un viraje radical al flujo cultural de Occidente. Hasta esa fecha, el movimiento se desarrollaba por relaciones entre ambas riberas del Mediterráneo, llevando este intercambio, a una y otra, los elementos de evolución cultural del mundo conocido hasta entonces.

A partir de la llegada de Colón al Nuevo Mundo, será la "Mar Océano" de los cosmógrafos antiguos y que desde entonces se conocerá como "Atlántico", el puente por el cual transcurrirán la expansión y el intercambio. Fueron, por esta nueva circunstancia, los estados ribereños atlánticos los que desarrollan un expansivo poder político y alcanzan el auge cultural que, hasta 1492, estaba circunscrito detrás de las Columnas de Hércules, puerta mítica del Mediterráneo.

España favorecida por su doble condición de país mediterráneo y oceánico y por las circunstancias del Descubrimiento, obtuvo una extraordinaria fuerza política basada en el poder económico que las riquezas americanas le proporcionaron. Adquiere una preponderancia cultural que la mantiene como una de las potencias rectoras de la Europa de aquel tiempo, durante todo el siglo XVI y hasta la postrimería del siguiente. Como imperio colonizador, buscó la defensa de esa hegemonía político-cultural, encerrándose en su propio ámbito y cercando el contorno de su mundo imperial, en el que al decir de aquel tiempo "no se ocultaba jamás el sol". Con el aislamiento intentó garantizar la salvaguarda de sus tesoros y la seguridad de tan vastas posesiones.

Pero la aventura del Descubrimiento y la Conquista no fue solamente empresa de dominio y usufructo. Con los conquistadores, aventureros ávidos de poder y provecho, deslumbrados por las leyendas de las fabulosas riquezas del nuevo continente, vinieron también el fraile doctrinero de intención mesiánica y ética misional, el menestral que huía de las limitaciones del feudalismo europeo y los hombres de doctrina, pensamiento, ciencia y artes portadores del pensamiento cultural europeo.

La dominación española en América duró tres siglos, iniciándose en las primeras décadas del siglo XVI y perdurando hasta la segunda del siglo XIX, cuando las colonias se emanciparon, con excepción de Cuba y Puerto Rico que recién lo logran al final.

En la costa occidental de Sudamérica, en el corazón de los Andes, espinaza cordillerana que corre a lo largo de la América del Sur bordeando el Océano Pacífico, los españoles hallaron una fabulosa cultura autóctona: el Imperio Incaico que los indígenas llamaban "Tahuantinsuyo", en la lengua quechua: "las cuatro regiones". Su capital era el Cuzco, que significa "ombligo", pues los quechuas consideraban que su ciudad capital era el centro del mundo, así como creían que "las cuatro regiones" eran el Universo.

Un puñado de aventureros, alucinados por el acicate de la leyenda aurea del "Pirú" del que habían oído hablar a los indígenas de Panamá, emprendió la ardua y difícil tarea de la conquista. Cumplida la increíble empresa conquistadora, el vasto territorio ocupado tuvo como capital a la ciudad de Lima, fundada en 1535, en la costa central del Perú, sede del poder político que llegó a abarcar desde el Istmo de Panamá

hasta el Río de la Plata. Bajo su dominio se comprendieron además del territorio que actualmente ocupa la República Peruana, los del Ecuador, Colombia, Venezuela y Panamá hacia el Norte, por el Sur lo que son actualmente Repúblicas de Chile y Argentina y hacia el Este Bolivia y el Paraguay. Para gobernar tan vastas posesiones se organizó el Virreynato del Perú subdividido en Audiencias, Intendencias, etc., dependientes del poder central en Lima.

En la medida que corren los años, prosperan las ciudades, se establece una sociedad organizada y una administración racional. Después de las turbulencias que sucedieron a los primeros momentos de la conquista, las artes adquieren un carácter suntuario acorde con la prosperidad y las necesidades intelectuales de la nueva sociedad colonial.

Tres etapas caracterizan al desarrollo de la cultura virreynal peruana y son casi coincidentes cronológicamente con los tres siglos de duración de la dominación española.

La primera etapa abarca todo el siglo XVI, al XVII corresponde la segunda y al XVIII y las dos primeras décadas del XIX, en que termina la dominación hispana, la tercera.

La primera etapa comienza con los mismos acontecimientos de la Conquista, pues el testimonio más antiguo y documentado, es el retrato que del Inca Atahualpa, último soberano indígena, pintó el soldado - artista, Capitán conquistador don Diego de Mora. Son de años inmediatamente posteriores otras referencias, documentales también, sobre algunas pinturas. Ninguna de esas obras ha llegado hasta nosotros o al menos no han sido identificadas. Las alusiones a ellas aparecen apenas fundada la ciudad capital, en contratos notariales y otros documentos de obras y encargos,

lo cual indica por lo menos una incipiente actividad pictórica.

Del examen de las obras que se conservan asignables al segundo y tercer tercio del siglo XVI puede afirmarse que en esos primeros tiempos se formó lo que puede considerarse como la "escuela limeña de pintura". En realidad, esas obras no presentan las características de uniformidad de una identidad de estilo y medios de expresión propiamente locales, sino las de la escuela sevillano-flamenca.

Flandes pertenecía entonces a la Corona Española y en Sevilla, que en esos tiempos era la capital cultural de España, vivía una nutrida e influyente colonia de artistas flamencos que impusieron su estilo dominando la escena artística. Conjuntamente a esa influencia y entremezclando métodos y procedimientos, convivió la tradición pictórica sevillana muy influida de elementos italianos y remanentes de la pintura medieval con ecos tardíos bizantinos.

Esta es la pintura que arribó al Perú en los años inmediatamente posteriores a la Conquista y que se mantendrá vigente hasta finales del siglo XVI. Los pintores de la escuela sevillano-flamenca introducen así, en un medio indígena en el que las tradiciones pictóricas tenían una orientación, métodos de trabajo y materiales totalmente diferentes, los procedimientos que ellos practicaban. No solamente correspondían esos a una temática formal absolutamente nueva para el indígena sino también a una técnica, que debieron aprender en los talleres de aquellos maestros peninsulares: la pintura al temple de huevo, la de óleo, las combinaciones de ambas y los recursos ornamentales como son los fondos dorados de origen bizantino y el sobrepinte en estos fondos (es-

tofado) y los adornos sobredorados encima de las pinturas (brocateado) que tan entusiastamente acogió el aprendiz indígena. La técnica de dorar, pintar y sobredorar persistió en España en las escuelas provinciales hasta mediados del siglo XVI. Este recurso había desaparecido de la pintura metropolitana europea mucho antes y desaparecerá de la española también en la segunda mitad de ese siglo, solamente ha persistido en los países eslavos en los que todavía se practica en los íconos.

El oro tuvo entre los peruanos anteriores a la llegada de los españoles una significación mágico-religiosa: era el símbolo del sol, algo así como su materialización en el nivel terreno. Este metal careció, en la cultura prehispánica, de valor monetario, no era elemento de canje ni de comercio, sólo tenía una virtualidad sacra que lo hacía precioso al concepto del indígena, por esta condición y no por su valor económico. No era un metal numulario sino un elemento ritual.

El Renacimiento llega al Perú hacia finales del siglo XVI con tres ilustres artistas italianos, el Hermano jesuita Bernardo Bitti, nacido en Camerino, en los Estados Pontificios, en 1548 y arribó a Lima en 1574; Mateo Perez de Alessio, que se decía nacido en Roma, pero del que parece estar comprobado nació en la ciudad de Lecce, perteneciente al reino de Nápoles, posesión española entonces, y que llega a Lima en 1590. Y Angelino Medoro, romano, de fecha de nacimiento incierta, que sólo se supone alrededor de 1567 y quien se encuentra en el Perú en el año 1600 y permanece en el país hasta 1616 o 18.

De Alessio se conocen relativamente pocas obras en el Perú, más información hay sobre las que ejecutó en Italia donde

se afirmó que había sido colaborador de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, lo que es cronológicamente difícil de aceptar. Sí, se sabe, que participó en la restauración de algunas obras en dicha Capilla. Como creador ejecutó importantes decoraciones al fresco en la Capilla de Villa de Este en Tívoli, en la Villa Mondragone en Frascati. Existen otras obras de Alessio en el Oratorio de Bonfalone en Roma y en la Iglesia de San Eligio degli Orefici en la misma ciudad. Su obra más importante en el período italiano es en Valetta, Isla de Malta: la decoración de la Sala de Embajadores en el Palacio del Gran Maestro de la Orden.

En 1588 aparece en Sevilla en cuya Catedral pintó un gigantesco "San Cristóbal" y un "Santiago" en la Batalla de Clavijo en la iglesia de su nombre. El tema de "San Cristóbal" lo volvió a pintar más tarde en la Catedral de Lima, desdichadamente la obra desapareció en refacciones posteriores.

Alessio pertenecía al círculo de los hermanos Zuccari adptos al manierismo inmediatamente posterior al Alto Renacimiento en lo que está todavía presente la energía formal del estilo miguelangelesco.

Ya en nuestro medio, Alessio formó un cierto número de discípulos y llegó a alcanzar una destacada posición económica y social. Ostentaba el título de "Pintor de cámara del Virrey" a la manera de los pintores cortesanos de Europa y de "Gentil-hombre de los Arcabuceros de la Guardia Virreynal" cargo reservado para los miembros de la nobleza. Representa, entre nosotros, al prototipo del pintor renacentista: gran señor, acaudalado, respetado y poseedor de un prestigio profesional y social que le merecieron hiperbólicas loas de sus contemporáneos. Fue un excelente pintor, poseedor de un vigo-

roso dibujo y buen manejo del colorido y la composición. En Lima se conocen de él algunos trabajos en los que se repiten ecos de los temas tratados en el Salón de Embajadores del Palacio Maltés y se le atribuye la estupenda decoración mural de la Capilla del Capitán Villegas en la antecámara de la Iglesia de la Merced. En ausencia de pruebas definitivas se supone que sólo él era capaz, entonces en la ciudad, de ejecutar una decoración mural que no desmerece ante los grandes trabajos del género en Europa y que indudablemente es la mejor pintura mural renacentista de Latinoamérica. Alessio falleció en Lima en la segunda década del siglo XVII.

Angelino Medoro llegó al Perú después de una estadía en Nueva Granada, la actual Colombia, donde ejecutó obras de importancia en la ciudad de Tunja. En el Perú sus cuadros lo muestran como un maestro irregular, en algunos trabajos hasta deficiente, en tanto que en otros aparece como afortunado creador de composiciones y acertado colorista. Tuvo taller en Lima y muchos discípulos, dejó una estela de influencia que se extendió hasta el interior del país.

El más importante de los tres maestros italianos, tanto por la calidad de la obra como por su influencia y desarrollo en nuestro medio, fue Bernardo Bitti, Hermano jesuíta que llega a nuestro país a los 26 años de edad. Debió formarse en los círculos adeptos al manierismo de la segunda generación. Son visibles en su obra influencias del Pontormo, el Parmigianino y otros manieristas. Lo que sorprende es lo temprano de su formación, pues llega al Perú con todos sus medios expresivos completamente desarrollados. Su personalidad es lo contrapuesto a la de Alessio. Era un hombre tímido y

modesto, de temperamento dulce y retraído, así lo describen sus contemporáneos. Bitti ejerció su arte apartado del oropel cortesano y en lejanas regiones del territorio. En Lima inicia y termina su trayectoria que se desarrolla toda en el Perú hasta su muerte en esta ciudad en 1610. Como Hermano jesuíta viajó mucho por el interior trabajando en los centros de propagación de Fé de la orden jesuíta, donde dejó obra importante y de vasta influencia.

El arte de Bitti se caracteriza por la elegancia del diseño tan opuesta al áspero realismo español o al naturalismo flamenco que practicaban los pintores locales antes de su llegada. Su obra se desarrolló toda dentro de los lineamientos del "manierismo", término que viene de "maniera", o sea, manera en italiano y con el cual se califica a uno de los estilos pictóricos que aparecen en Italia finalizando el primer tercio del siglo XVI y se atisba ya en las obras postreras de Rafael y de Miguel Angel, que si bien son romanistas clásicos, de algún modo inciden en los inicios del naciente manierismo. La tendencia triunfó ampliamente durante varias décadas, dominando por completo la escena artística italiana y por expansión la europea toda. Hay un manierismo francés y otro germánico como también un manierismo español del cual el Greco es el más alto representante.

Cultiva esta tendencia la imaginación, apartándose del realismo objetivo y del equilibrio arquitectural propios del romanismo clásico, que estiliza las formas buscando la belleza ideal pero dentro de un concepto de armonía lineal estática y de una visión natural. Los manieristas, en cambio, se apoderan de todas las posibilidades de la estilización, alargando las formas, retorciéndolas en espirales ágiles, provocando los

más audaces escorzos. En el color también evitan el claroscuro y buscan la vivacidad, manteniendo el predominio luminoso. Consultan las más exquisitas zonas de la sensibilidad con desmedro frecuentemente de la razonable representación y del equilibrio emocional, llegando en casos extremos hasta expresiones delirantes que lindan con el surrealismo. Bitti manejó estos elementos con circunspección; su temperamento escasamente proclive a los extremos, tomó del manierismo lo estilizado de la forma —sus figuras son alargadas—, la elegancia del ritmo lineal —sus formas son ondulantes—, la diafanidad del colorido —sus pinturas tienen claror de aurora—, la musicalidad de la composición —las suyas parecen escenificaciones con algo de instrumentación melódica. Estas características las trasmitió a sus discípulos y su estilo perduró mucho tiempo después de su muerte. Cuando en la pintura virreynal encontramos esos rasgos de alargamiento diáfano y elegante, podemos estar seguros que en ellos resuena el lejano eco de la delicada estética de Bitti. La pintura limeña de ese entonces presenta un fenómeno común a todas las escuelas virreynales: la supervivencia paralela de estilos originarios. Las formas de pintar de distintas épocas sobreviven con leves modificaciones de personalidad, inmutables en el curso de las generaciones posteriores y se dan casos en pleno siglo XVIII y aún en los albores del XIX en que esas tendencias convivientes y paralelas del siglo XVI todavía se manifiestan. Esto hace bastante dificultoso el análisis comparativo y la clasificación cronológica, cuando no hay documentación correspondiente y las obras son anónimas o se carece de otras referencias precisas, el investigador queda sumergido en un mar de conjeturas. Este

fenómeno no sucede en culturas de creatividad renovada y de individualidades como es la europea. En el Viejo Mundo cada etapa define sus márgenes cronológicos con cierta precisión, eliminando a las tendencias anteriores a la vez que son suplantadas por las que la suceden. Entre nosotros el paralelismo persistente y la falta de creatividad individualizada y potente, arrastra a frecuentes confusiones y plantea interrogantes que no se pueden resolver con las normas de clasificación europeas. La pintura en Lima no escapa a esta definición y si queremos identificarla con propósitos de clasificación y cronología, ya que la documentación es reducida y la información confusa, hay que recurrir, menos al análisis estilístico, que puede llevarnos a engaño, que a aspectos secundarios y extrapictóricos como son el vestuario, el mobiliario o la vajilla y demás objetos. Generalmente la vestimenta, los utensilios y las costumbres visibles en los cuadros son contemporáneos del pintor.

De Lima irradiaron hacia el interior las influencias artísticas y a medida que en aquellas ciudades se desarrollan importantes centros de cultura aparecen manifestaciones de arte locales. Con el tiempo se establece una diferencia regional muy clara en las características y el espíritu de las obras. En Lima la pintura será siempre un eco del arte que se practica en la metrópoli. La ciudad alberga a la corte virreynal; los usos y las costumbres son los que en aquella imperan y la sociedad colonial tiene en la capital, como en las ciudades de la costa, acentuadas características hispano-criollas con menor ingerencia vernacular que en las ciudades del interior. En las provincias el gran núcleo de población es predomi-

nantemente indígena y se conservan vivas las raíces culturales del mundo prehispánico.

Imagen de ese mundo de aculturación es la pintura del Cuzco, otrora capital imperial, que hasta hoy conserva en lo hondo del sentimiento nacional peruano el prestigio de esa capitalidad, que aunque no sea política lo es en un sentido mítico de profunda y poderosa acción emocional.

El asombroso fenómeno de la llamada escuela cuzqueña tiene sin lugar a duda sus raíces iniciales en la de Lima. En los primeros años posteriores a la conquista entre 1540 y 1560, se cuentan ya con pintores que según la documentación existente ejecutan trabajos de pinturas y decoración por encargo de iglesias y conventos. Aunque esas obras no han podido ser identificadas, la prueba escrita indica la existencia, en esos años primeros, de un núcleo de artistas que trabajaban en el Cuzco. Estos fueron seguramente modestos menestrales de la pintura, más artesanos que artistas.

Las obras que se conservan del último tercio del siglo XVI, permiten afirmar que los pintores siguieron en Cuzco características similares a la primitiva escuela limeña. El estilo predominante es el de la escuela sevillano-flamenca alternando favores con el de los adeptos a la pintura provincial española cuatrocentista, con su dibujo seco, el modelado duro y el primitivismo rudimentario de las imágenes. También aparecen algunos romanistas y con frecuencia las tres tendencias concurren en la misma obra. Es un eclecticismo de segundones y tercerones. No existen entonces personalidades de alto nivel y con frecuencia ejecutan esas obras modestos pintores españoles que pasan por la ciudad o bisoños aprendices indígenas, que practican las nuevas normas

de arte que éstos les enseñan, con todas las limitaciones de tan pobre docencia como novedosos procedimientos.

A diferencia de Lima que carece de tradición pictórica vigorosa, pues como población prehispánica fue una modesta sede tribal, en el Cuzco, si existió una vigorosa tradición artesanal y también pictórica prehispánica. Nada ha quedado de esta última. Sin embargo, sabemos por referencias de los cronistas que la hubo. Los Incas tuvieron pintura mural. Garcilaso escribe en sus "Comentarios Reales" haber visto en su niñez en el camino del Cuzco a los Chancas, una gran pintura mural en una peña. Dice él, que representaba a dos cóndores y que fue mandada pintar por el Inca Pachacútec conmemorando un hecho histórico dinástico. El cronista Pedro Sarmiento de Gamboa, por otro lado, afirma que el mismo Pachacútec hizo pintar, "en tablones grandes" los hechos más notables del Imperio y que los dichos "tablones guarnecidos de oro" (¿enmarcados?) se pusieron en las Casas del Sol en una gran sala. Otro antecedente de pintura incaica son los Queros o vasos rituales de madera decorados con escenas míticas y ornamentación floral. En estos vasos se lograba el diseño aplicando un procedimiento de rebajar la superficie de la madera rellenando de color los espacios vaciados, de modo parecido a la técnica del Nièl de los artistas medievales europeos.

Otro antecedente puede ser la tapicería, algunas veces tejida y otras pintada de la que se han conservado algunos ejemplares. Considerando siempre como antecedente la expresión artística que maneja la línea y el color como elemento, el más importante sería el de la cerámica cuyos vasos pintados con un solo color marrón o negro sobre fondo crema

claro nos describen, con precisión y naturalismo en los detalles, a la vez que elegantemente estilizados, escenas de la vida cotidiana, los mitos, las aventuras bélicas, la flora y la fauna.

El colorido de los vasos-retratos de cerámica es parco pero la observación directa y natural: exacta y vigorosa.

El único testimonio de pintura propiamente dicha que ha sobrevivido a nuestros días son los murales existentes en Pañamarca, en el valle de Nepeña, en la costa norte. Pertenecen al período tardío de la cultura mochica que tuvo su asiento en esa región entre los siglos II y X d. C. Representa este mural un conjunto de guerreros ataviados con sus galas ceremoniales. El dibujo es vivaz y dinámico contorneando las áreas de color planas y sin claroscuro.

Todos estos antecedentes sólo son válidos como herencia subconsciente en la sensibilidad, pues no intervienen directamente con presencia formal en las artes virreynales. Subyacen en el alma grupal y se manifiestan como predisposiciones para determinadas preferencias en el manejo del color, el uso de la línea y el sentimiento de las formas en la naturaleza. El autóctono careció del sentimiento individualista propio del hombre occidental moderno. Pertenecía a una sociedad gregaria en la que lo personal del individuo quedaba inmerso en las características genéricas del grupo, tal como sucedía en Europa durante la Edad Media o sucedió y sucede aún, en el Extremo Oriente. El sentimiento indígena de las formas tiene, por eso, aproximaciones de concepción cercanas al espíritu medieval europeo y al arte oriental.

La mano indígena delata siempre su presencia en la carencia de singularidad de las imágenes que aparecen planas, rodea-

das de elementos ornamentales o fondos de paisaje en la que no existen atmósfera de profundidad sino un plano único donde la narración se desarrolla. Como en las pinturas egipcias, chinas o medievales, el pintor indígena indica por el tamaño de las figuras el primer plano e importancia significativa del personaje en cuanto a personaje en sí, no en cuanto a elemento de composición; y mediante la disminución de los tamaños sugiere las distancias, sin los recursos de la perspectiva aérea ni efectos de profundidad.

La ornamentación juega un rol sumamente importante. No es sólo adorno ni persigue fines meramente decorativos; sino que tiene un significado mucho más profundo. La ornamentación traslada a elementos secundarios —si se considera desde el punto de vista de la escala de valores europea— el énfasis expresivo. Ese significado es el del concepto de un mundo unitario del cual las formas integran aspectos parciales pero lo importante es la totalidad que abarca el universo de relaciones: hombres cosas y naturaleza son una unidad total. Todo lo contrario del sentimiento formal europeo propio del Renacimiento y la Edad Moderna, que es precisamente un independizarse de lo individual fijando las características particulares y acentuando el énfasis formal en el yo personal: sociedad e individuos se distinguen y hasta se anteponen en dramática lucha de antagonismo. En el arte indígena no hay nada parecido a las dramáticas personalidades creadoras del arte europeo de la época, tampoco el sentido de observación directa e individual del mundo que lo rodea, de la que nace la pintura de género, con su descripción de usos y costumbres, ni tampoco el enfrentamiento del hombre solitario y rebelde contra la sociedad que lo comprime, lo con-

traría y lo deforma. El indígena acepta sus circunstancias y adopta entusiasta las formas y los temas que se le imponen, pero con los cuales puede expresar de algún modo su presencia. No es seguramente una actitud consciente, tampoco corresponde a un programa previo, es una afloración del alma grupal que se expresa dentro de sus normas tradicionales, aunque las apariencias formales que usa no tengan relación alguna con las que manejaron antaño. En realidad, la apariencia formal nunca es importante, pues varía con el tiempo, lo importante es la esencia que se expresa a través de la exteriorización de lo invisible por medio de lo visible. El artista indígena logra, en la pintura, su expresión creadora. Sólo en el arte pictórico él obtuvo una libertad y tenía unas disposiciones heredadas que no tuvo ni poseyó para la expresión escrita o el pensamiento especulativo, restringido a la más alta jerarquía social.

El arte indígena tiene pues esa característica anónima cuyas raíces se hunden en la multitud y que se expresan en el individuo que si bien destaca como en el caso de los maestros pintores indígenas o mestizos, casi todos ellos del Cuzco, en los siglos siguientes, no está nunca tan separado de la grey como para ser una individualidad señera. Su vida personal, como individuo, generalmente aparece borrosa, pues se desconocen los datos de nacimiento y muerte. Las noticias que se tienen sobre aquellos grandes maestros no los sitúan notoriamente dentro del cuadro social ni los destacan como individuos, son apenas anotaciones notariales y referencias de cronistas o menciones en memorias conventuales. Tampoco interesan como creadores independientes; su importancia es más de conjunto que de personalidad. Es el panorama gene-

ral del arte indígena lo que impacta poderosamente como una expresión auténtica local y no sus personeros, que sólo logran destacarse como acentos.

Los pintores indígenas consideran en las imágenes que describen, en las milagrerías que encarnan, en los hechos notables y hasta en los retratos, el tema principal solo como una parte, apenas algo más destacada como individualización, de un conjunto, en que tan importante resultan los elementos ornamentales que lo rodean y hasta a veces lo ahogan.

El rostro inexpresivo y la figura plana sin volúmenes ni claroscuros y la postura hierática son clara muestra de la solo parcial importancia de la figura central en el contexto total del cuadro. Es la idea general la que se sugiere, no la singularidad particular la que describen. Sus similares europeos habría que buscarlos en la pintura románica o bizantina, que responden a un sentimiento parecido. Tal vez por esta coincidencia fue que aquellos remanentes tardíos del arte medieval y bizantino: los fondos de oro, el estofado y el brocateado, adquieren tan espontánea carta de naturalización y proliferan con un vigor y persistencia hasta los albores del siglo XIX. Es que en el sentimiento mágico y telúrico del indígena esas manifestaciones reencuentran su purificada expresión de símbolo mayestático y traducen mejor que el volumen y la profundidad atmosférica, esa integración de la jerarquía de lo representado. Los "Cristos en majestad", el Pantocrator y la Panahagia del arte bizantino con sus resplandecientes fondos de oro, colores planos y severo hieratismo, que simbolizan la majestad, la grandeza y el poder sobrenaturales, reaparecen en el Cuzco en las imágenes de la "Mamacha" (la Virgen como la Gran Madre universal) y Dios

Padre, el Ser Uno y Trino, como una curiosa imagen triple de rostro y cuerpo pero única en conjunto. El tema de la Trinidad descrito en esa forma tuvo vigencia en la pintura de la Edad Media europea hasta que el Concilio de Trento la condenó por herética, prohibiéndola enérgicamente. Esa disposición fue ignorada por el arte indígena peruano con la complacencia de las autoridades eclesiásticas locales que consideraron cuerdamente, el que esa representación visualizaba para la mente indígena un concepto teológico difícil de captar por el razonamiento intelectual y muy fácil de aceptar a través de la imagen visual. Este mismo espíritu concede otras libertades y expresiones de interpretación por las cuales el artista indígena encontrará un cauce natural y propio de desarrollo. Las manifestaciones de esa libertad aparecen en la fijación de determinadas preferencias, imaginería sacra cuya representación parece haber llegado a su comprensión con virtualidad mayor. Por ejemplo, las pinturas de arcángeles, que si bien existen en España y como tales llegan a América, adquieren en nuestro Continente una personalidad de apariencia y presencia tan importante que los caracterizan como producto de la pintura virreynal americana. El arcángel que llega a ser algo así como un mediador entre la Divinidad y el hombre o los ángeles acompañantes que en la creencia católica inclusive cumplen la labor personal de "ángeles de la guarda", despertó una viva simpatía y una clara adhesión y su imagen aparece adornada de todos los atributos de su condición.

El antecedente pictórico está desde luego en el arte europeo. De ahí vinieron los primeros personajes alados cumpliendo un rol importante en las composiciones. Entre noso-

tros parece haber sido Alessio quien los presenta por primera vez en Lima. Hacen fortuna como imagen y su versión más interesante es dieciochesca: las series de arcangeles arcabuceros que aparecen ataviados lujosamente portando armas como miembros de una celestial milicia, guardia de corps de la Divinidad y que el indígena representa con los atuendos del gran lujo barroco que caracterizaba a esta milicia en su papel terreno de guardia personal del Virrey.

Cuzco fue un crisol de mestizaje. Su sociedad estuvo constituida por los descendientes de los conquistadores que afinaron como señores feudales al lado de la nobleza indígena que conservó gran parte de sus privilegios y jerarquía en la escala social. Junto con ellos, los funcionarios administrativos, las autoridades eclesiásticas y la clerecía de alto nivel. Esta era la élite local, por debajo de ella una población hispano-mestiza de funcionarios y clérigos menores, profesionales, gentes de letras y universidad, equivalentes a lo que podríamos llamar una incipiente burguesía y finalmente la masa popular predominantemente indígena, en un proceso de mestizaje en sus diferentes niveles. Todos ellos inmersos en las sugerencias de la poderosa tradición local, adeptos y respetuosos de las normas impuestas.

Esto hace muy variada la solicitud y también la comprensión de la producción artística y diversificada a ésta en dos grandes tendencias, de un lado aquellas que sirven a las clases pudientes y que tiene por lo tanto un carácter de arte culto y la popular cuya característica será el pietismo adoctrinador y la simplicidad conceptual enriquecida por el simbolismo ornamental y mítico a que hemos aludido anteriormente.

A la primera tendencia pertenecen aquellas escuelas de arte cuzqueño que cultivan las formas refinadas de expresión afines a la pintura española de la época con todas las implicancias italianizantes y flamencas. Los maestros de la tendencia "culta" presentan características parecidas a sus modelos europeos. En el estilo, en los temas y en la individualización de personalidades carecen, como ya lo hemos dicho, de la condición señera y se mantienen dentro de la generalidad gregaria. Representan ellos, sin embargo, personalidades sobresalientes en el nivel general. Salen del anonimato, no sólo por la identificación de su autoría en las firmas de sus trabajos —lo que es un indicio de individualización— sino también por las particularidades del estilo personal. Esta es una característica típica de la pintura cuzqueña del siglo XVII poco frecuente en la del XVIII.

Es en esta tendencia en la que incidieron formalmente los flujos de influencias artísticas europeas que se hacen presente en América con la presencia del estilo barroco que fue la reacción del siglo XVII contra el manierismo triunfante en los finales del anterior. Su personero más destacado en Italia fue Miguel Angel Caravaggio (1573-1610) que introdujo en la pintura de su tiempo un estilo vigoroso y la iluminación oblícua de arriba hacia abajo. Su dibujo enérgico y preciso y sus tipos humanos de apariencia tosca y popular, vistos con realismo patético, se contraponen a la elegante significación de los manieristas a los que barrió de la primacía pictórica imponiendo una nueva visión dinámica y espectacular cargada de efectos de claroscuro y escorzo que tipifica al arte Barroco. Los españoles adoptaron con entusiasmo la innovación tan congruente con su temperamento. Nada les era tan cercano

como esa visión dramática de sabor populista, ni tan acorde con su espíritu como la iluminación, esa "luz de cueva", de escenas en las que los relieves y las formas destacan poderosamente. El "tenebrismo" tétrico de las escenas, sale de la entraña del temperamento español, con los sombríos fondos de los que las imágenes emergen como apariciones fantasmales en su iluminación, aunque de un absoluto realismo. Ellos quitaron lo que quedaba de lirismo italiano en el estilo del Caravaggio, agregando más contrastes en los contrastes, mayor violencia en la iluminación, más patetismo en la gesticulación, acentuando la realidad "vista" y apartándose de la idealización "imaginada". Este es el arte de los grandes maestros españoles de la época, como el valenciano, José de Ribera (1588-1652) que trabajó en Nápoles y representa al Barroco italiano en su versión española; Juan de Valdes Leal (1622-1690), Francisco de Zurbarán (1598-1674) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), activos en Sevilla cuyo ambiente artístico dominaron, sobre todo los dos últimos. De Sevilla se dictan las normas estéticas a los pintores del Nuevo Mundo, especialmente la de Zurbarán, cuyas series de apóstolados y de arcángeles derivaron en abundantísimas réplicas y variantes americanas persistentes hasta fines del siglo XVIII.

No tan notable, pero sí bastante difundida, fue la influencia de Murillo cuyo suave y dulce misticismo atemperó el crudo realismo de los seguidores de Ribera, la energía claroscurista de los de Zurbarán y derivará en las delicadezas coloristas de las postrimerías del Barroco y su prolongación en el siglo XVIII.

Paralelamente a este flujo de influencias netamente españolas o italianas, reaparece entre nosotros la influencia flamenca, que no tiene ya aquellas características de la época anterior de los flamenco-sevillanos, sino que viene portadora de la versión directa de los grandes maestros de la Flandes católica, que todavía era posesión de la Corona Española. Su personero más notable: Pedro Pablo Rubens (1567-1640), artista universal de enorme influencia en la pintura europea y cuyas obras llegaron al Perú, muchas en copias y tal vez algunos originales, pero sobre todo reproducidas en grabados. La característica que más parece haber impresionado a los pintores locales es la euforia vital del maestro flamenco, su coloración alegre y el tratamiento luminoso y claro del paisaje. En Rubens no hay tinieblas que sobrecojan y aún cuando los temas sean en sí dramáticos, los trata siempre con grata objetividad.

La influencia de Rubens es muy visible en la pintura cuzqueña a la que esos grabados suministran la temática de escenas religiosas y hasta las insinuaciones de temas profanos.

El paisaje flamenco con sus risueñas lejanías de lagos y boscajes encuentra en el artista andino entusiasta adepto. Son innumerables las versiones a veces literales y otras muy transformadas de la temática y el espíritu del gran maestro de Amberes, las que se pintan a lo largo y ancho del territorio andino.

En Lima parece no haber influído tanto, persisten más bien la influencia zurbaranesca con sus series de arcángeles cuyas variantes andinas derivarán en las elegantes imágenes de este personaje celestial.

Cabe anotar que en la capital residían artistas de origen español que mantuvieron las tendencias peninsulares con más eficacia sin la contraparte antagónica de las vigorosas tradiciones locales.

El arte limeño de entonces recibe inclusive otras influencias menores, de la escuela de Madrid y la temática se mantiene dentro de los lineamientos de aquel arte cortesano.

En el Cuzco en cambio en la segunda mitad del siglo XVII, vemos apuntar la tendencia que irá dominando progresivamente con sus aportaciones de originalidad regional. Es entonces, después de 1650, que se constituye una escuela cuzqueña como tal, con características que el tiempo irá acentuando y que las variantes del transcurrir de los años modificarán en un sentido regional imprimiéndole las particularidades de esencia y presencia.

Una catástrofe geológica: el terremoto que asoló a la ciudad en 1650, unida a la circunstancia feliz de la presencia de un personaje providencial: el Obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo que gobernó la diócesis de 1673 a fines del siglo, determinó el florecimiento de las artes en la reconstrucción de la ciudad emprendida por el ilustre prelado. Hasta entonces el arte cuzqueño presentó dentro de sus características regionales, una similitud de ecos más o menos vigentes de la pintura limeña y la metropolitana de ultramar. Funcionaron los talleres de maestros a la manera europea, con nombres conocidos y obras capitales, trasuntos de su personalidad creadora. A partir de entonces éstas individualidades irán diluyéndose como personalidad y encarnando en expresión de colectividad que es la característica principal de la escuela

cuzqueña. No fue un cambio brusco sino una evolución paulatina perceptible y comprobable en la perspectiva del tiempo, a posteriori, pues muchos maestros sobrepasaron la fecha que indicamos y producen lo más notable de su obra después de 1650 y otros aparecieron inclusive hasta finales del siglo XVIII; pero al correr del tiempo son cada vez menos las individualidades y más abundante la presencia de la producción anónima de expresión colectiva. Volvemos a insistir en que a pesar de estas preponderancias sobreviven como fenómeno perturbador para la correcta identificación y clasificación de autores y obras, todos los estilos anteriores a través de fieles seguidores y copistas y perduran hasta la desaparición del arte virreynal a principios del siglo XIX. Lo que anotamos es la corriente predominante, la que da el tono general, pero no nos llamemos a engaño. El fenómeno del paralelismo sobrevivió a todas las innovaciones y las preeminencias.

El proceso evolutivo de la escuela cuzqueña que se proyecta en una dirección que hizo fortuna dominando la gran mayoría de la producción de ésta hasta fines del siglo XVIII, es el que impone la influencia flamenca en el ámbito andino, sin embargo, permaneciendo vigentes ciertos remanentes manieristas de los seguidores de Bitti más aquello que tomaron de los maestros grabadores de Amberes que a su vez tenían fuerte influencia italiana. También hay, sobre todo en las Vírgenes, influencia de Angelino Medoro. Son notables las series en la que apuntan aquellas notas regionales que se volverán constantes en la pintura andina y que serán repetidas innumerables veces por los pintores locales. Sin embargo,

pese a todas estas influencias, trabajan con independencia personal, si bien toman los temas y las escenas de las láminas o las obras que conocían —lo cual era por lo demás común aún en la pintura europea de la época— imprimen a su producción un carácter propio y un sello regional inconfundible.

La reconstrucción de la ciudad emprendida por el Obispo Mollinedo y la protección que acordó a los artistas determinaron un gran florecimiento, hasta tal punto, que puede decirse que lo que vemos en el Cuzco actual es, en lo que a la época virreynal se refiere, en gran parte debido a su mecenazgo.

Se pintan entonces aquellas grandes composiciones que por su enorme tamaño semejan murales, aunque son telas sobre bastidor y la vida social se refleja en grandes pinturas procesionales, en donde aparecen aspectos de la ciudad, sus tipos y costumbres.

Proliferan los talleres y comienza esa producción que partiendo en un principio de las personalidades de maestros conductores derivará hacia una producción y comercialización masiva. La abundancia asombra aún; su difusión por todo el virreynato extendió la influencia de la escuela cuzqueña y su renombre hasta tal punto de ahogar y confundir en el recuerdo a otras escuelas regionales cuya clasificación todavía está por realizarse.

En el año 1700 sube al trono de España un Príncipe francés: Felipe V, nieto de Luis XIV, lo que introduce un cambio notable en todos los aspectos de la vida española y del imperio colonial. Circulan con mayor libertad las ideas, el comercio se diversifica, se abren los puertos y la constitución misma

del Virreynato del Perú, a lo largo del siglo XVIII, sufrirá transformaciones, dividiéndose en otros virreynatos, desmembrados de su territorio, como el de Nueva Granada (1737), y más tarde el de Buenos Aires (1762). Esto no disminuye la expansión artística cuzqueña que continúa su auge y los talleres anónimos trabajan sin cesar, se estratifican los procedimientos y se fijan por repetición los temas.

Desde los albores del siglo XVIII es notable el surgimiento de una conciencia local más esclarecida y operante y con el afrancesamiento de las costumbres los asuntos pintables abarcan no solamente la temática religiosa sino también la profana, con escenas mitológicas, de cacería, y hasta galantes.

En Lima prospera el arte de salón al lado del eclesiástico. La pintura tenebrista desaparece, el colorido se torna alegre, poético y los temas aunque siguen siendo religiosos son amables hasta rozar lo profano. La corte virreynal como todas las cortes de la época quiere imitar a Versalles y la crónica cortesana conjuga las normas literarias de academia, los juegos florales y las "comedias armónicas". A mediados del siglo triunfa el estilo Rococó, vástago tardío del Barroco, depurado de dramatismo, con su ornamentación sinuosa y musical, su abundancia de oropeles y acentos risueños que tipifican a la vida dieciochesca. El retrato cortesano triunfa y es en este género donde se dan las mejores expresiones de la pintura limeña de aquel tiempo.

En el Cuzco, hacia mediados del siglo XVIII, la pintura anónima de producción masiva y factura mestiza domina sobre todas las otras manifestaciones que subsisten todavía y sub-

sistirán hasta fines del mismo. Algunos maestros continúan los lineamientos del anterior, aunque mediatizados con las influencias del momento. Pero lo más interesante de la pintura local es aquella vasta producción anónima que desarrolla los elementos de esencia popular indígena y mestiza que se hizo presente en el siglo anterior pero que en éste domina en totalidad. La despersonalización de la obra, que rara vez aparece firmada, pues generalmente es producto de la labor colectiva en talleres, se hace general. Se repiten tipos y temas definitivamente fijados y la expresión trascendente de la obra no proviene del dominio de la técnica ni del manejo del oficio que es simple y muchas veces hasta primario, sino del espíritu de imagen grupal. El oro como elemento significativo y ornamental invade lujuriosamente la superficie pintada y lo que fuera en épocas anteriores un recurso de ornato agregado discretamente y en menor proporción al adorno de las formas, se convierte en el elemento principal invadiendo toda la superficie. Las formas se aplanan totalmente, desaparece casi por completo el claroscuro y una linealidad de sentido ritual, como en las pinturas prehispánicas, domina al diseño. Los colores se simplifican y rellenan como acompañantes de este linealismo al que los arabescos del estofado y el brocateado cubre con su arborescencia áurea. De la observación naturalista del siglo anterior se ha vuelto a la estilización arcaizante. Ello denuncia la presencia definitiva del indígena preponderante en su capacidad de expresión y consciente de una voluntad de reivindicación en las últimas décadas del siglo. Manifestaciones que llegan a ser expresas y claras, en las llamadas pinturas

“de postrimerías”, vastas decoraciones murales sobre el Juicio Final, en las que so pretexto de temas morales y religiosos que tratan de la salvación del alma de los justos y del castigo de los pecadores, afloran alusiones de inquietud social. Son expresiones contemporáneas de las grandes rebeliones de aquel siglo y premonitorias de la lucha por la emancipación de los primeros años del siguiente.

En los últimos años del Virreynato, al inicio del siglo XIX, se produce una reacción neoclasicista en Lima consecuente con lo que en esos mismos años ocurría en España, sostenida por maestros de origen peninsular activos en la ciudad, esta pintura no difiere en sus características de las normas europeas del momento y si bien tiene un excelente nivel técnico carece de originalidad y no alcanza a ser representativa. Igualmente los retratos despiertan interés y es en este género en el que se pintan aquellas obras que constituyen un puente entre el agonizante arte virreynal y el del Perú Independiente que ha de sucederle y que, en pintura, no conserva nexo de continuidad con los tres siglos anteriores.

En el Cuzco la declinación artística es igualmente paralela, algunos representantes tardíos de la antigua maestría firman obras en las décadas finales del siglo, y los talleres anónimos que siguen produciendo todavía con cierta abundancia han perdido toda la originalidad espontánea de su vena popular primigenia, para descender cada vez más a una imaginería primaria. El ciclo de nacimiento, madurez y muerte se ha cumplido, aunque la agonía se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX, en cuyos años, de aquel gran arte desaparecido, solamente encontramos algunos rezagos, como vagos recuerdos, en el arte popular lugareño.

LIMA



VIRGEN CON EL NIÑO – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Una extraordinaria obra de la pintura virreynal con la que iniciamos la serie de láminas que se apreciará en este volumen. La pintura pertenece, sin lugar a duda, a la transición del Manierismo, que sitúa entre el Alto Renacimiento y el Barroco. El manierismo tuvo en Bernardo Bitti a uno de sus más grandes exponentes en el Perú y es a él a quien se atribuye la presente obra, pero no faltan autores que opinan que fue Pedro Pablo Morón, que trabajó con Alessio, otro de los notables manieristas que pintaron en Lima. Bitti es, por cierto, uno de los tres grandes maestros italianos que se establecieron en el Perú a fines del siglo XVI y que son considerados fundadores de la pintura virreynal. La falta general de documentación pertinente en el caso de la pintura virreynal, particularmente la limeña, hace difícil la identificación precisa de las obras y de los pintores. La obra reproducida toma su valor de la delicadeza del modelado, de la extraordinaria finura de las manos y, en suma, de la bella armonía y del colorido sutil.



CUPULA DE LA CAPILLA DEL CAPITAN VILLEGAS – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. La obra más importante es, dentro de la pintura al fresco ejecutada con criterio europeo en los primeros años del siglo XVII en el Perú, la cúpula de esta minúscula capilla que pertenece al conjunto monástico de La Merced de Lima. El conjunto general de la obra es impresionante, aunque se encuentra lamentablemente mal conservado, pero vale mencionar el casquete y las pechinas. Estas últimas o sea los segmentos triangulares de esfera que sostienen la cúpula, están decoradas con la creación de Adán, la de Eva, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso. Son de trazo muy académico, de combinación de colores armoniosa y se complementan perfectamente con el resto de la decoración en roleos de follaje y amorcillos. Mateo Perez de Alessio, autor indiscutido de esta obra, fue, según Gaspare Celio, biógrafo italiano del siglo XVII, oriundo de la ciudad de Lecce de donde derivó su apellido. Era pintor reconocido en Italia, antes de su llegada al Perú, puesto que el Papa Gregorio XIII le había encomendado nada menos que la restauración de las pinturas del muro de entrada de la Capilla Sixtina de Roma.







SAN PABLO – Colección Privada – Lima. Es raro que esta bella pintura, muy académica por cierto, se ejecutase sobre tabla de madera en un momento que este soporte ya había entrado en desuso en la pintura occidental. La madera comenzó a abandonarse como base de óleos a principios del siglo XVI en que se apreció la superioridad del óleo sobre lienzo.



SAN PEDRO - Colección Privada - Lima. En esta pareja de cuadros se revela el respeto del pintor limeño por la iconografía tradicional sacra. Invariablemente, San Pablo figura con una espada entre las manos y San Pedro con las llaves de la iglesia. Como detalle personal el artista representa los ojos de San Pedro enrojecidos por el llanto de la triple negación de Cristo.



RESURRECCION DE CRISTO – Colección Privada – Lima. Este tema es muy poco frecuente en la iconografía virreynal. El cuadro aquí reproducido es de los más notables en su género por la admirablemente bien lograda anatomía. Igualmente, las tonalidades de carne son de una suavidad de trazo y de la mayor finura posible. La profundidad de perspectiva y el relieve de las figuras y, en especial, los rostros de los soldados en la parte inferior, muestran a las claras que el anónimo autor poseía amplios conocimientos académicos. Vale observar también que la orla se integra con el tema principal a la vez que le da su marco propio.







JESUS EN CASA DEL FARISEO – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Fuera de su valor pictórico este cuadro tiene un sabor costumbrista de gran interés. Jesús invitado por el Fariseo, ve por primera vez a María Magdalena, que luego de lavarle los pies con su costoso perfume, los seca, ante el asombro de los comensales, con sus propios cabellos. Es llamativo cómo el artista anónimo limeño representa con tanta corrección la escena, hasta el detalle de mostrar a Cristo reclinado “a la romana” sobre un lecho. En cambio los platos y su distribución en la mesa son reflejo de lo que pudiera ser un festín en Lima durante la época.

CRISTO MEDITANDO – Colección Privada – Lima. Angelino Medoro es uno de los tres maestros italianos que llegaron a Lima a fines del siglo XVI y que son considerados los fundadores de la pintura virreynal. Proveniente de Tunja, Colombia, de donde llegó con el séquito del Arzobispo Lobo Guerrero, el napolitano Medoro obtuvo de inmediato gran clientela en Lima. El Cuerpo de Cristo Meditando es el mejor modelado en su género; el tema fue muy empleado a lo largo del siglo XVII y comunmente se escribía bajo esta representación la siguiente redondilla: “el verme así no te asombre —pues es mi amor tan sin par que aquí me ha puesto a pensar— si hay más que hacer por el hombre”.





INMACULADA CONCEPCION – CONVENTO DE SAN AGUSTÍN – Lima. En esta obra, Angelino Medoro inicia una tradición que se va a continuar a lo largo de toda la pintura virreynal. La Virgen aparece rodeada de los atributos tomados de sus propias letanías, Fulgente como el Sol, Espejo de Justicia, Torre de Marfil, Puerta del Cielo, etc. Desde entonces, casi todos los pintores peruanos representan a la Virgen rodeada de algunos de los atributos de sus letanías. El brillo de los azules y rojos, así como el anguloso plegado de sus paños son características distintivas de este artista. La Inmaculada Concepción del Convento de San Agustín es una de las obras mejor conservadas de Medoro.

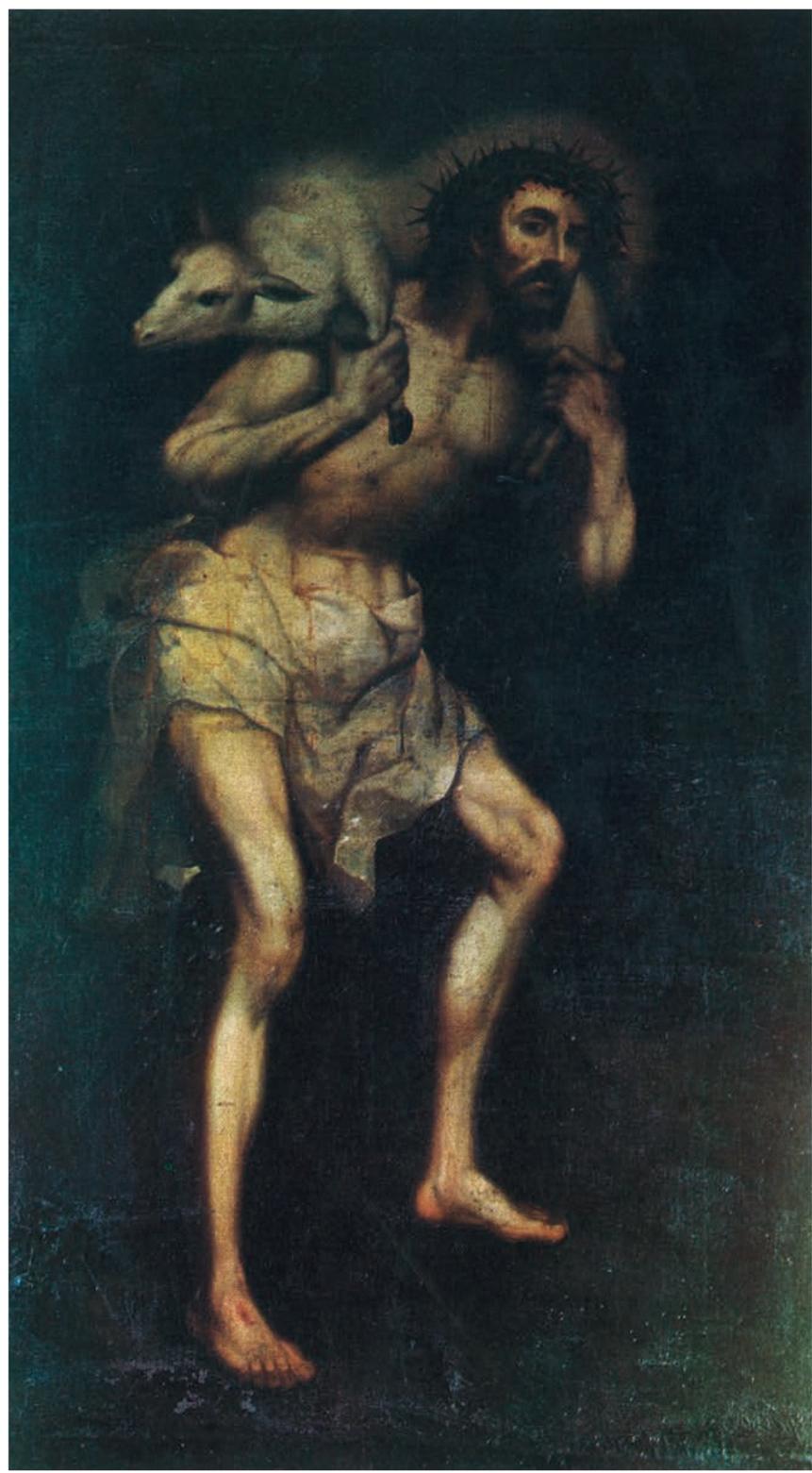
SAN JUAN – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Hermosa obra de marcada influencia italiana representando a San Juan Evangelista. El fondo de oro ha sido con toda probabilidad agregado posteriormente. La aplicación de oro es un resultado tardío del primer renacimiento español que agradó al cliente peruano por su suntuosidad.



CIRCUNCISION DEL SEÑOR – Colección Privada – Lima. Composición hábil, que sigue la línea de la escuela hispano-flamenca, encerrando la escena principal entre el personaje vestido de rojo que sujeta un cirio y San José con un manto de la misma tonalidad. La igualdad del matiz rojo de las vestiduras de ambas figuras crea un marco cromático para el motivo principal. Esta pintura se emparenta con la anteriormente reproducida de Jesús en Casa del Fariseo, en especial en el tratamiento de facciones y gestos del Fariseo y del Sumo Sacerdote y también en el manejo de color de toda la obra.

EL BUEN PASTOR – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Cristo, como Buen Pastor, llevando las marcas de la Pasión: la corona de espinas y las cinco llagas, es un tema bastante extraño. Generalmente al Buen Pastor se le ha representado, tanto en la pintura como en esculturas, bajo la forma de un adolescente sin señales de sufrimiento, llevando una oveja sobre sus hombros. En cambio, aquí, el cuerpo es macilento y la faz lleva la marca de la angustia por el dolor padecido. Su tenebrismo se debe al ascendente de las pinturas de Caravaggio y Rivera en la pintura de mitad del siglo XVII.







ARCANGEL SAN GABRIEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. En plena gloria zurbaranesca el arcángel aparece riquísimamente vestido llevando, en la mano izquierda, no el tradicional ramo de azucenas, sino una cornucopia de flores. La solidez casi escultórica de sus paños y la belleza de sus carnaciones son prueba palpable de la relación del artista con la obra del gran maestro andaluz. Se puede distinguir en el extremo inferior izquierdo la escena de la Anunciación, tratada como miniatura.

ARCANGEL SAN RAFAEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. En esta pintura de la Concepción, el arcángel parece más relacionado con la escuela de Bernabé y Josefa de Ayala, los mejores discípulos de Zurbarán. La túnica en ocre pálido, el óvalo de cara y la movida pose con la que se dirige a la derecha del espectador son todas características de los Ayala. Lleva el pescado con cuyas agallas curará la ceguera del padre de Tobías representada en la parte inferior izquierda.



ARCANGEL ZADKIEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Sosteniendo el rayo de la furia divina, se presenta vestido con rica túnica y peto de cuero brocateado. La delicadeza del colorido y la firmeza del trazo anatómico convierten este arcángel en uno de los mejores de la serie. Zadkiel es símbolo de la rectitud divina y detuvo el brazo de Abraham cuando éste iba a sacrificar a su hijo, como aparece en la escena al lado del pie izquierdo del arcángel.



ARCANGEL ARIEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. El colorido de este óleo es más delicado que el de los demás arcángeles de la valiosa serie. Ariel reviste una túnica gris muy pálida, recamada en oro y un manto rojo suave, que es la tonalidad más subida de toda la pintura. Como símbolo de la paz y la visión divinas, el arcángel tiene en la mano izquierda un ramo de olivo emblema de su misión. Hermoso el detalle de los ricos borceguíes enjorados que calza el personaje.



ARCANGEL URIEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Impresionante como pocos dentro de esta serie, Uriel representa la Luz y el Temor de Dios. Nuevamente tanto por la pose como por la singularidad del óvalo, de cara y la riqueza del brocateado parece pertenecer a algún artista del círculo de la gran escuela sevillana del siglo XVII, asentado en Lima. La espada de fuego del arcángel simboliza la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, vista en la base del lienzo.



ARCANGEL HADRIEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Hadriel, también conocido como Jofiel, simboliza la belleza divina. Fue quien según otras autoridades bíblicas expulsó a Adán y Eva, en vez de Uriel. Los tonos de este cuadro son exclusivamente matices plateados, salvo la pequeña túnica roja pálida, logrando con esto su interpretación muy libre aunque perfectamente adecuada de la representación de la belleza celestial.

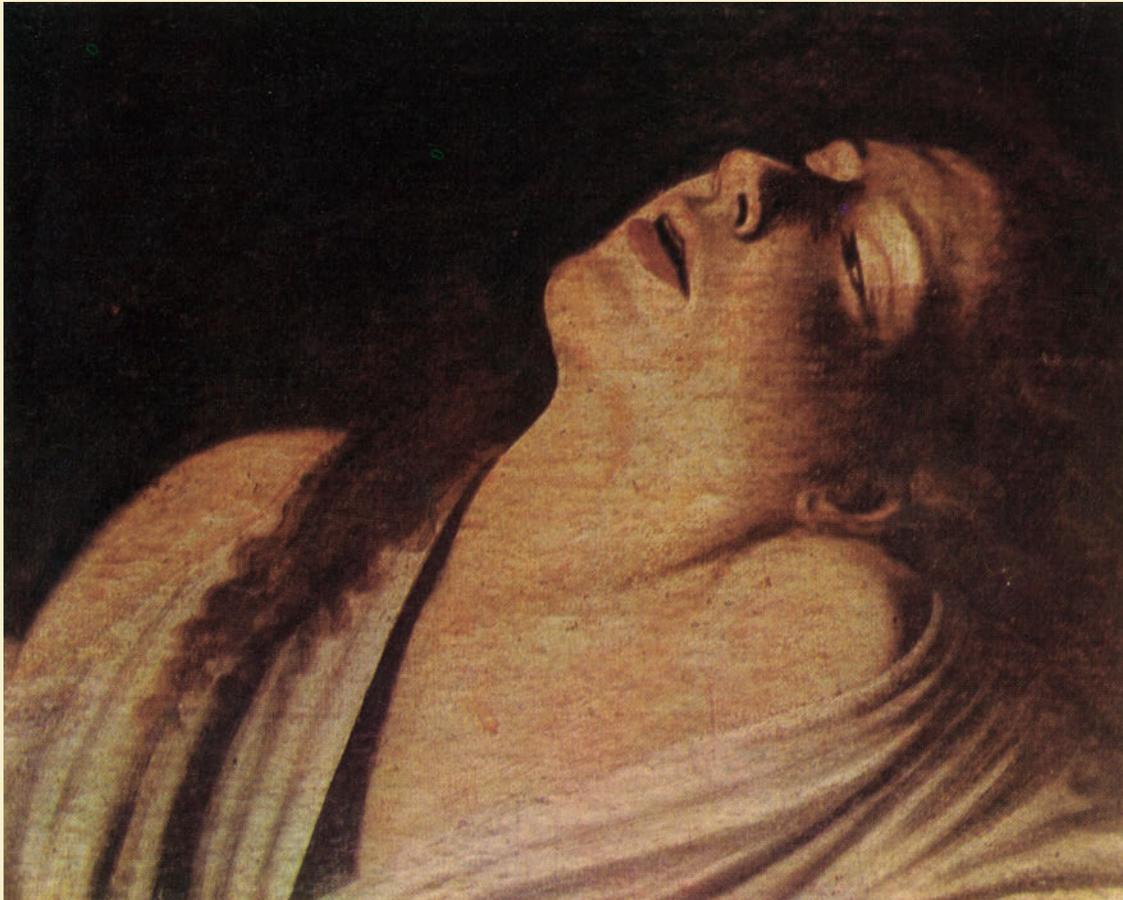


ARCANGEL MIGUEL – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. El Generalísimo de las Huestes Celestiales, perteneciente a la serie de siete de la Concepción, ha sido atribuido no sin justicia, a Zurbarán. Es más probable que sea obra de su más ilustre discípulo, Bernabé de Ayala dado el gran parecido del cuadro con la serie de Sibilas conservadas en Sevilla, España. Parte de la serie pudiera igualmente ser de Josefa de Ayala, familiar de Bernabé, como lo expone Gaya Nuño, uno de los mejores historiadores de arte, en una espléndida publicación sobre estos pintores aparecida en Madrid.

ARCANGEL RAFAEL – IGLESIA SAN PEDRO – Lima. Paralelamente con la del Monasterio de la Concepción de Lima, la Iglesia de San Pedro, Lima, posee una serie magnífica de arcángeles de la segunda mitad del siglo XVII. Los lienzos fueron encargados por los Jesuitas para su nueva iglesia limeña a Sebastián Romano en Madrid, y se conserva en esta ciudad otra serie similar de arcángeles por el mismo autor pero de inferior calidad. Romano, pintor italiano de la corte madrileña es uno de los últimos artistas “a la romana”, antes del dominio absoluto de la escuela sevillana en todo el imperio hispano.







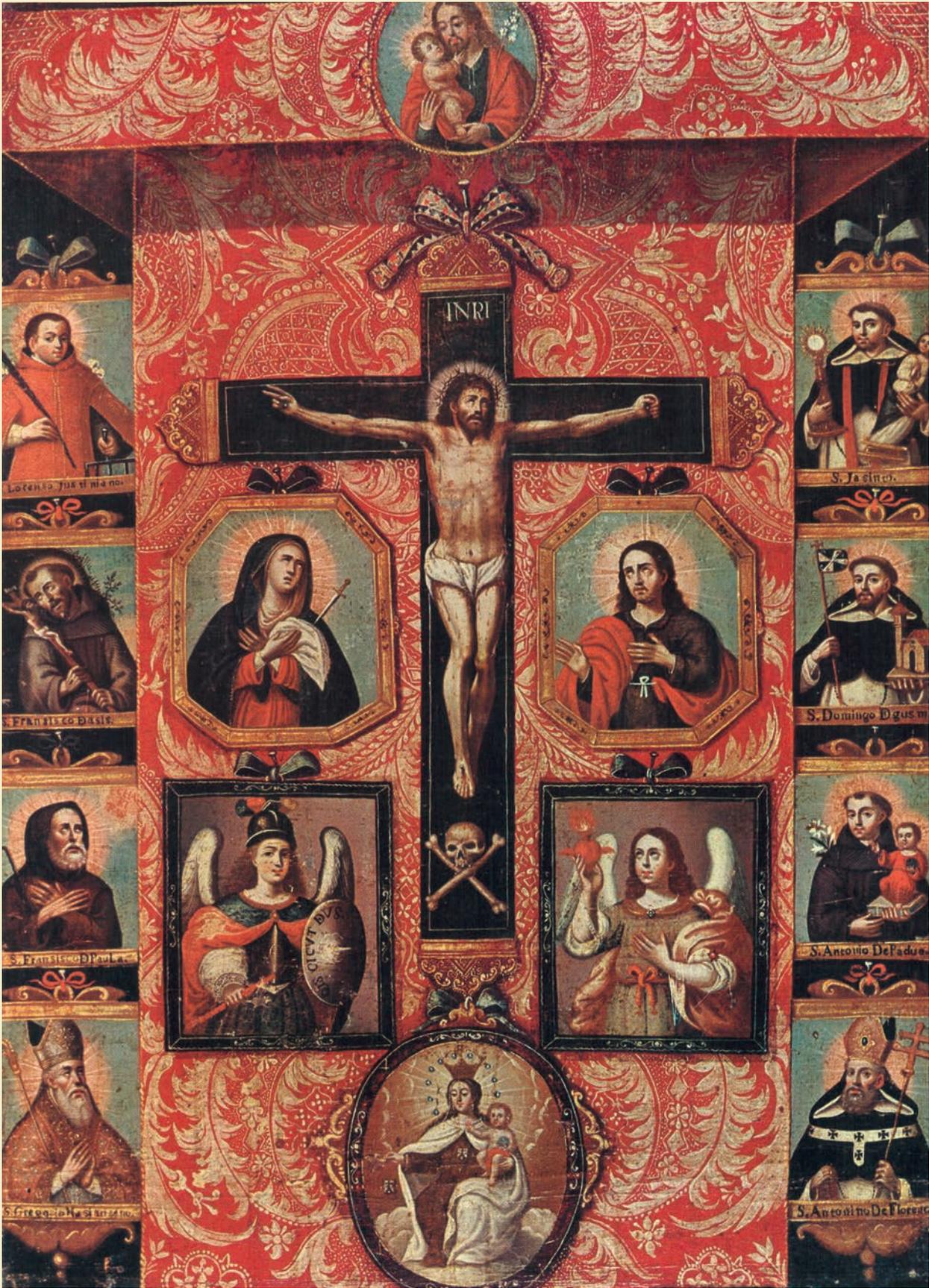
CABEZA DE SANTA – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. La admirable cabeza de esta Santa, pintada “a la romana” siguiendo el estilo de Carlo Dolci es de singular calidad. Este romanismo en la primera mitad del siglo XVII se caracteriza particularmente por el clasicismo de su composición, la adopción de poses muelles y reposadas y una determinada restricción de colorido, acentuada frecuentemente por un marcado claro-oscuro. El retrato acusa un notable conocimiento anatómico y un perfecto empleo de la luz en este caso suave y dorada.

NACIMIENTO DE SANTO TOMAS DE AQUINO - CONVENTO DE SANTO DOMINGO - Lima. Es el primero de la serie de la vida de Santo Tomás de Aquino que se conserva en el Salón General del Convento de Santo Domingo. Al igual que la escena de Éxtasis de Santo Tomás ante el rey de Aragón, que se reproduce en estas páginas tiene una curiosa falta de proporción y perspectiva que le da el sabor de primitivismo puro. Decimos curiosa, porque por esta época —últimos años del siglo XVII— el pintor peruano conocía muy bien las reglas de proporción, escorzo y perspectiva. Toda la serie tiene un valor costumbrista único, y, por ejemplo, en el cambio de vestiduras, se aprecia la transición del reinado del último de los Austria Carlos II al primero de los Borbones Felipe V. Mientras los primeros llevan jubón a la española y cuello a la valona, los personajes del otro lienzo están vestidos a la última moda de Luis XIV. Igualmente en el lienzo del éxtasis se muestran varios ejemplares de la cerámica limeña tan rara en nuestros días.





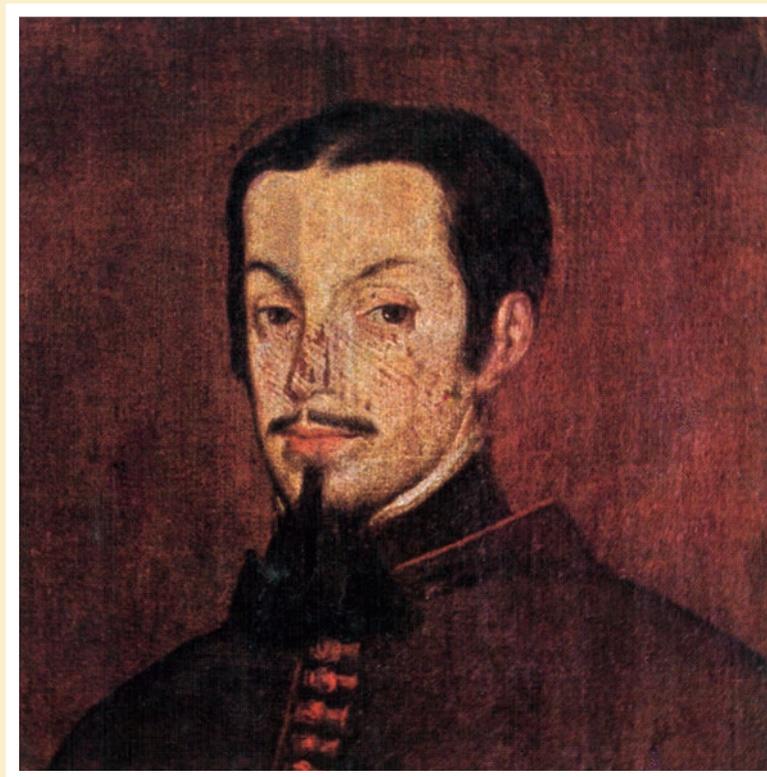
CRISTO EN LA CRUZ RODEADO DE SANTOS – Colección Privada – Lima. De carácter primitivo, esta pintura de Cristo crucificado rodeado de Santos sobre fondo de brocado de rojo y oro, evoca la escuela bizantina de la Baja Edad Media. El colorido es limitado y un tanto sombrío exceptuando los rojos. El cuerpo de Cristo está trazado con rigidez y delimitación muy marcada de la musculatura y más bien parece flotar sobre la Cruz que estar clavado a ella. Sobre la cruz figura un medallón con San José y el Niño, bajo ella otro con la Virgen del Carmen, indicando posiblemente que el cuadro ha pertenecido a alguna cofradía o devoto de la Virgen de esta advocación. Inmediatamente a los lados de Cristo aparecen San Juan Evangelista y La Dolorosa, bajo ambos los arcángeles Miguel y Gabriel. Las orlas exteriores están ocupadas por diversos Santos, Confesores y Mártires, como San Esteban, Santo Domingo, San Agustín y otros.





PROCESION DEL SANTO SEPULCRO – IGLESIA DE LA SOLEDAD – Lima. La Iglesia de la Soledad posee dos pinturas de carácter documental, de las que reproducimos aquí uno de los detalles más importantes. Ambas obras son monocromáticas en sienas quemadas y ocres con uno que otro toque de color más brillante y aplicación de oro. Presentan la salida de la Procesión del Santo Sepulcro y su paso delante del Palacio Virreynal. La Iglesia aparece con su fachada antigua, sumamente sobria con una sola hilera de ventanas de celosías. Del Calvario a la derecha ha sido desprendida, ya, la imagen del Cristo que aún hoy se conserva en la cripta de la iglesia. Esta imagen es una de tantas articuladas que pueden mover los brazos y la cabeza. Son estas esculturas las que mucha gente hasta hoy en día cree que la Inquisición empleaba para dar afirmación con la cabeza a alguna sentencia. Pero en realidad, su finalidad no era otra que el ser colgadas de una Cruz o yacentes. La imagen de la Soledad sigue a la del Cristo Yacente que no aparece en este detalle de la reproducción, mientras el anda de la cena de Emaús acaba de salir de Iglesia. Las imágenes están rodeadas por los caballeros de las órdenes militares y las diversas órdenes religiosas. Detalle de nota es el esgrafiado—decoración en plantilla— con el que se adornaban las casas de Lima de aquella época.





VIRREY ARZOBISPO LIÑAN Y CISNEROS – Colección Arzobispado – Lima. Es muy raro encontrar retratos del siglo XVII debido a la destrucción total de la capital peruana por los terremotos de 1687 y 1746. En el de Monseñor de Liñan y Cisneros se reconoce la mano de un maestro en este terreno de la pintura, es espléndida la combinación de los rojos del cortinaje y del bufete con el pardo de su hábito, aligerado solamente por el alba y palio de su vestimenta y carnación de manos y cara. Divertido es notar que el Virrey Arzobispo lleva el atildado barbilla y bigote a la última moda de la Corte Madrileña.

MARQUES DE SOTOFLORIDO – Colección Privada – Lima, por José Joaquín Bermejo. El retrato de Don Francisco Antonio Ruiz Cano constituye el ejemplo típico de un aristócrata limeño de fines de siglo XVIII. El rico cortinaje carmesí, recogido a medias sobre la biblioteca, enmarca la figura del personaje que destaca sobre el fondo más claro y luminoso, con su vestimenta de paño oscuro. El artista logra un buen estudio fisiológico del austero Don Francisco y merece citarse esta obra como uno de los mejores ejemplos de la producción retratista de Lima en las postrimerías del Virreynato.



El S. D. D. Juan Anto
Ruiz Cano, sans Galiano,
Marq. de Soto Flor N.º de Lima, C.º
del R.º S.º Martin y del mayor S.º T.º
ctor.º de estudio de S.º Teolog.º y cham-
De.º en esta R.º Vnibersidad de S.º Marcos su ca-
mla.º de Artes perten.º a dicho Col.º de S.º Mar.º he-
lo perpetuo de ella, por especial privilegio en co-
reccion octavo despues las Catedras de Can-
Prima de sagrados Canones, Procurador
de la escuela Abogado de esta R.º Audiencia
Pres.º del Santo Oficio, su Consultor y ca-
pador Defensor del Excmo.º Obispo de
Arzobispado Pro.º Fiscal de Indios A-
son.º de C.º de Rey y del Consejo.
Fallecio el 27 de Marzo de
1792



DOÑA JUANA DE VALDES Y LLANO – Colección Privada – Lima. Más raro aún que el anteriormente publicado retrato del Virrey Liñán y Cisneros, por tratarse de una dama, el de Doña Juana de Valdes y Llano. Esta obra se emparenta en estilo y ejecución al retrato de la Duquesa del Infantado, atribuída a Carreño de Miranda, aproximadamente de la misma época. Carreño, retratista de Cámara de Carlos II, fue conocido en Lima por alguna de sus obras traídas por personajes de la corte de los virreyes e inspiró así en Lima una nueva forma de retrato. Toda en sienas y rojos, de pose frontal, la pintura encuentra su parangón en el bello lienzo de la Cortesana Tentando a San Francisco en el convento de la orden de la capital. Dignos de observar son las inmensas joyas, aretes y broche que según la moda lleva la mujer.



DOÑA ANA DE ZAVALA VASQUEZ DE VELASCO – Colección Privada – Lima. Sin apartarse de los cánones del retrato del siglo anterior, esta pintura del siglo XVIII revela un espíritu distinto en el tratamiento del colorido y detalle. La pose es menos rígida y el color empleado con mayor delicadeza y criterio de suntuosidad. Los objetos que la rodean potes de cosméticos, espejo y otros indican un mayor gusto por la femineidad del tema.

JOSE BRAVO DE LAGUNAS Y CASTILLA – Colección Privada – Lima. José Díaz, uno de los mejores retratistas conocidos del siglo XVIII, fue el autor de este excelente retrato del Maestre de Campo de la Fortaleza y presidio del Callao, así como el anteriormente reproducido en este volumen de doña Ana de Zavala Vasquez de Velasco. Exponente de la pintura Rococó limeña, Díaz abre ampliamente su mundo al espectador, dejando ver por los paisajes o escenas de fondo tanto el carácter como los cargos del personaje retratado. Su uso del color es mucho más audaz y directo que el de los retratistas del siglo anterior, como aparece del tratamiento de la suntuosa casaca del maestre de campo en paño azul oscuro con vueltas y bocamangas y el chaleco en rojo carmín, adornados con brandenburgos en cordón de oro. Es extraordinaria la captación psicológica lograda en la faz del personaje.





RETRATO DE UN NIÑO – Colección Privada – Lima. El retrato infantil es muy poco frecuente en la pintura virreynal peruana, salvo que se trate de la Virgen María, Jesús o San Juan Bautista Niños. Aunque se trata evidentemente de un retrato, se le ha querido dar el carácter de un Santo, a juzgar por la corona de rosas y palma de martirio que tiene en la mano, cosa muy poco usual ya en el siglo XVIII. El color es de gran delicadeza realzado solamente por el rameado en plata del casaquín. La boca pequeña y carmota presta un empaque adicional a la pose.





SAN PEDRO NOLASCO – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. De grandes dimensiones, esta pintura, ejecutada en técnica mixta es relativamente poco conocida, y merece figurar entre las mejores obras de su género en la Lima del siglo XVIII. Se entiende por técnica mixta en el medio limeño, la pintura realizada en temple con barnices de óleo, lo que da la impresión de ser una obra al óleo. La cabeza del Santo es de noble trazo y sumamente expresiva; y el manto que revela la anatomía que recubre, es una verdadera sinfonía de blancos y gris; el gesto de los brazos completa una composición amplia.

DETALLE SERIE DE VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. El autor de “la Vida de San Pedro Nolasco” fue Julián Jayo, quien la inició hacia 1766 y la terminó ya casi con el siglo. Tanto Jayo como su colaborador José Joaquín Bermejo, fueron trujillanos. La serie constituye la última de su clase. Como suele ocurrir, es una mezcla de fantasía y observación, ya que si San Pedro está vestido con lo que el artista creyó era la moda del siglo XIII, los caballos y el esclavo revelan un estudio muy preciso de animales y trajes de la época. Siguiendo el tratamiento habitual, esta es una escena de varias que ocurren simultáneamente dentro del mismo cuadro.



APARICION DE LA VIRGEN EN EL CORO DE LA IGLESIA DE LA MERCED – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. La escena representa el momento en que habiéndose quedado dormidos y llegado tarde a los oficios matinales, los frailes se encuentran maravillados por los ángeles que han tomado sus puestos bajo la presidencia de la Virgen y varios otros Santos. Obra, igualmente, de Julián Jayo, este logra en la escena referida una obra de singular frescura, dominada por blancos nítidos sobre los sienas predominantes de la sillería coral. Es de notar que Jayo, como buen pintor del siglo XVIII, decora en el Palacio Virreynal el gabinete de la Marquesa de Guirior con “Figuras Femeninas levemente vestidas y en gracioso movimiento”, tema tratado por Harth-Terré, lo que desmiente la aseveración de que la pintura virreynal fue exclusivamente religiosa. Lamentablemente estas obras se perdieron con las sucesivas destrucciones del palacio de los Virreyes. Excelente retratista, Jayo muestra su preocupación por lograr diferentes expresiones en cada rostro.





SERIE DE LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO – Detalle –
CONVENTO DE LA MERCED – Lima. En “La Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco Enfermo”, Julián Jayo, el pintor de esta serie, se revela como un sutil colorista. En efecto, pese a malos repintes y restauraciones y a la oxidación de los barnices, las pinturas de su mano, como la que aquí reproducimos, presentan una variada y delicada combinación de color. Así coloca, sin reparo alguno, varios matices de rojo lado a lado con diferentes valores de azules, anclando el conjunto con fuertes toques de tierra quemada, tales como el paño de la mesa en el primer plano. Es curioso el detalle costumbrista, corroborado por viajeros de esta época y aún posteriores, relativo a que las damas se sentaban sobre cojines en ambientes alfombrados, y no sobre sillas; además están vestidas de “interior”, es decir, sin el traje superior para salir a la calle.



PRESENTACION DE LA VIRGEN AL TEMPLO - CONVENTO DE LA MERCED - Lima. El Convento de la Merced en Lima puede enorgullecerse de poseer las dos series de pinturas más importantes de fines del Virreynato, ambas excelentes ejemplos del arte limeño terminando el siglo XVIII. Una es de la Vida de San Pedro Nolasco que se ha tratado en otras páginas y, la segunda, serie es sobre la Vida de la Virgen, siendo notable su estado de conservación en la Sacristía. El autor anónimo en esta composición piramidal ha aplicado con gran refinamiento y un tratamiento suave la luz que recuerda la influencia de la nueva escuela madrileña.





CORONACION DE LA VIRGEN – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. Del mismo autor anónimo que la Presentación de la Virgen, la Coronación de la Virgen ha sido muy inteligentemente compuesta dentro de los cánones tradicionales, formando una pirámide invertida. Nuevamente siguiendo el estilo de la pintura limeña, la paleta es restringida, prefiriéndose una serie de matices dentro de un mismo color, a una variedad de colores. Toda la escena está tratada con una suave luz cenital que moldea en forma muy delicada las texturas de piel y pliegues de tela, especialmente por sus efectos en el manto de Cristo.

ULTIMA CENA – CONVENTO DE SAN FRANCISCO – Lima. Cubriendo todo el muro de fondo del refectorio del Convento de San Francisco, Lima, esta pintura es extraordinaria tanto por su valor plástico como por el puramente decorativo. La escena es netamente tenebrista y aparece iluminada, apenas, por unos cuantos cirios. Es evidente el conocimiento que el autor ha tenido de las naturalezas muertas y agrupamiento de objetos de los pintores flamencos y holandeses de la segunda mitad del siglo XVII. Buen ejemplo de ello es la rica copa cubierta en el centro de la mesa. El artista anónimo se recrea con los efectos de luz sobre las figuras, tales como el del apóstol que da órdenes a un pajecillo de espaldas al espectador. Muy vigoroso el gesto logrado por la indignación de San Pedro.





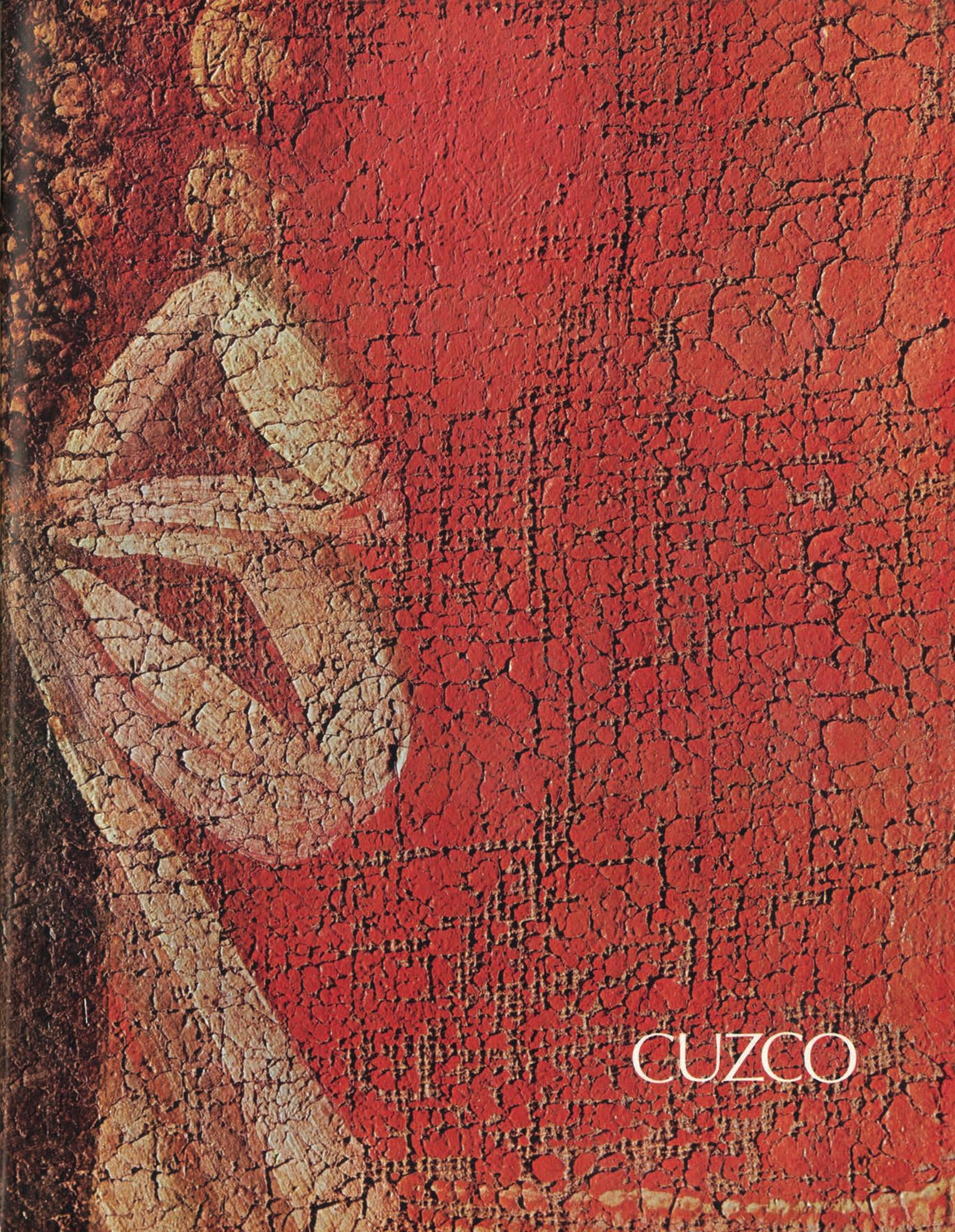
ESCENA DE VIDA GALANTE DEL HIJO PRODIGO – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. El respaldo de la cajonería de la sacristía de la Merced está decorado por las series de la vida de José y del Hijo Pródigo, las dos pintadas sobre vidrio. La que se reproduce aquí, es una de estas escenas cuya técnica era bastante difícil ya que la primera pincelada era la visible.

ARCANGEL MIGUEL – IGLESIA DE SAN PEDRO – Lima. Recientemente, gracias a la labor de investigación del Hermano Pittó, se conoce que estos Arcángeles, joyas pictóricas de la Iglesia de San Pedro, son obra de Sebastián Romano, evidentemente pintor italiano radicado en Madrid a mediados del siglo XVII. En Madrid mismo existe una serie de Arcángeles de su misma factura que no llega a la altura de la serie limeña. El Arcángel Miguel, motivo principal de esta serie, se presenta pisando el pecho de Satanás, vestido de túnica blanca y sobretúnica azul de Prusia, orlada en oro, coronado de rosas. Forma parte de todo el juego que se conserva en este templo. Las carnaciones de estos ángeles sólo tienen rival en la serie de Arcángeles del Monasterio de la Concepción y representan lo mejor de la pintura cortesana española de la segunda mitad del siglo XVII.





DAVID CON EL ARPA – CONVENTO DE LA MERCED – Lima. Extremadamente suntuosa por la selección de sus colores, el autor muestra al anciano profeta vestido de un manto de oro recamado, tratado masivamente contra el fondo de un riquísimo cortinaje carmesí. Esta pintura fue ejecutada para hacer juego a la Santa Cecilia que, tratada en igual forma, se conserva en el mismo salón capitular. Esta obra hace recordar el retrato de Alejandro VI por el Pinturicchio en la Sala Borgia del Vaticano.



CUZCO



VIRGEN CON EL NIÑO – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Cuadro de factura sumamente delicada, atribuida a BERNARDO BITTI. El manto de un azul profundo y suntuoso, recoge admirablemente los reflejos de luz. Es notable la agilidad de pincelada del artista y la calidad aporcelanada que ha sabido darle a la tez de la Virgen y el Niño. Bello el efecto del velo entre el manto y rostro.



PURISIMA CONCEPCION –
CONVENTO DE LA MERCED –
Cuzco, por BERNARDO BIT-
TI. Pintura de la mejor época
del gran maestro italiano en
el Perú.



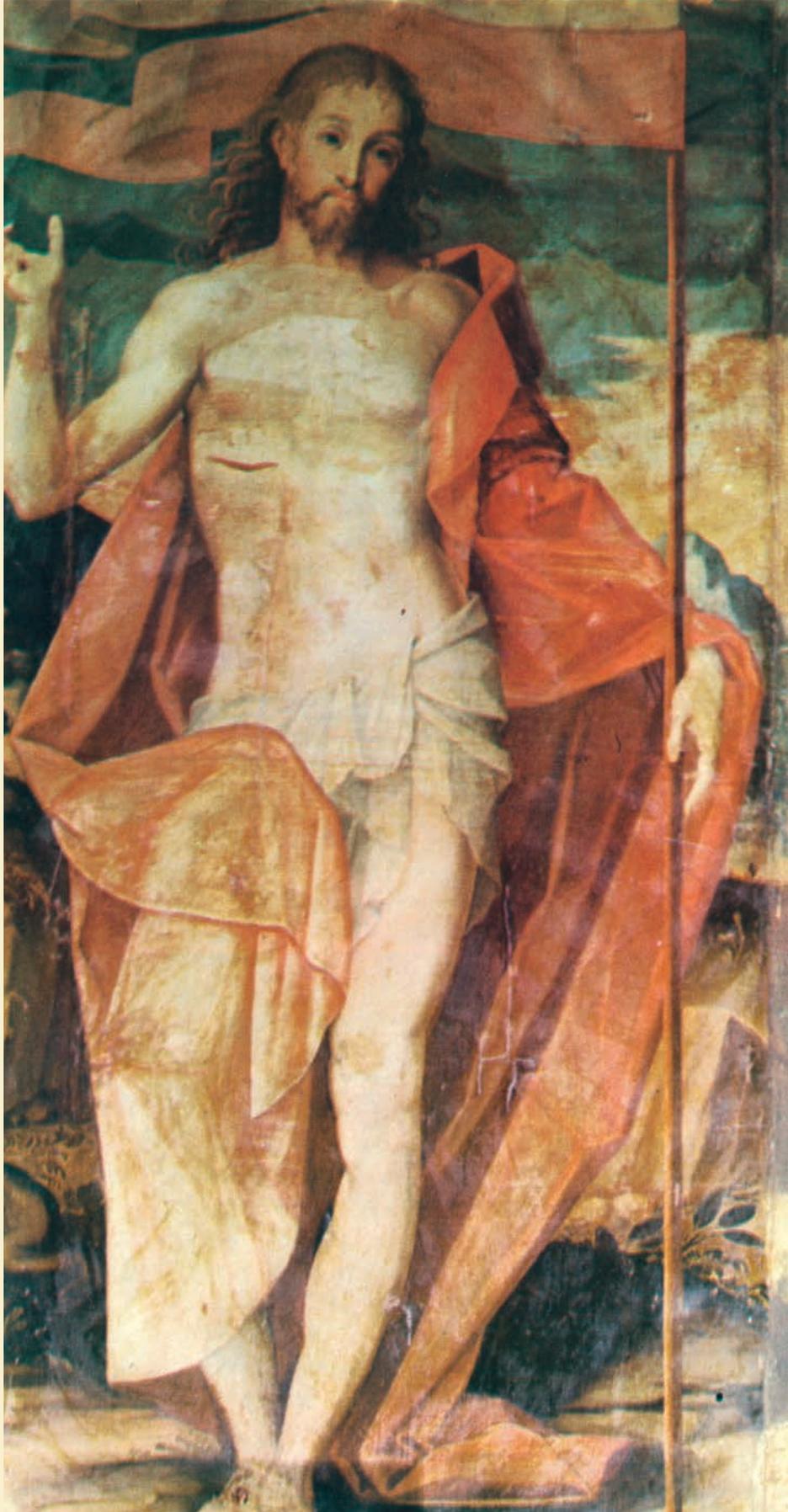
VIRGEN CON EL NIÑO -
IGLESIA DE LA COMPAÑIA -
Arequipa, por BERNARDO
BITTI. Lienzo similar en la
riqueza de colorido y finura
de trazo al anterior.

CORONACION DE LA VIRGEN – CONVENTO DE LA MERCED – Cuzco, por BERNARDO BITTI. Tanto éste como los anteriores lienzos de la Purísima Concepción en el mismo Convento de La Merced y La Virgen con el Niño de la Compañía de Arequipa deben contarse entre lo más acabado del arte de Bitti. La Coronación y La Purísima fueron pintados a principios del Siglo XVII y pertenecieron originalmente a la Compañía de Jesús. En ambos se admira la luminosidad y la elegancia de diseño. Como en todas las pinturas de Bitti, en estas tres se aprecia el plegado prismático de paños que indudablemente acusa la influencia de Rosso Fiorentino, uno de los grandes manieristas italianos, mientras sus tonalidades iridiscentes se acercan más al Pantormo. Es interesante establecer la comparación entre esta imagen de la Coronación de la Virgen y la de la Coronación del muro testero de la Sacristía de San Pedro de Lima. Realmente el único punto de semejanza entre ambas, habiendo el de Lima perdido casi todo su colorido, es el tratamiento y el agrupamiento de los ángeles, cuyas cabezas menudas y estilizadas destacan sobre los fondos de nubes. En las tres pinturas reproducidas se observa el alargamiento de los cuerpos en forma inusitada, detalle manierista al que permaneció fiel Bitti a lo largo de toda su carrera artística y que influyó tanto en sus seguidores.





CRISTO RESUCITADO – IGLESIA DE LA
COMPAÑÍA DE AREQUIPA, por BERNARDO
BITTI. Este Cristo y el de Angelino Medoro
de colección privada en Lima, son sin lugar
a dudas los dos ejemplares más perfectos del
desnudo masculino en la pintura virreynal
peruana. En efecto, a todo lo largo de la pin-
tura hispano-americana, el desnudo tanto fe-
menino como masculino es muy poco frecuen-
te y aparece sólo en los cuadros religiosos
bajo la forma de cuerpos torturados, como
Crucificados, San Gerónimo o María Mag-
dalena. Hasta el Siglo XVIII el temperamen-
to hispano considera la representación de la
figura desnuda de por sí, como lasciva y po-
co edificante.

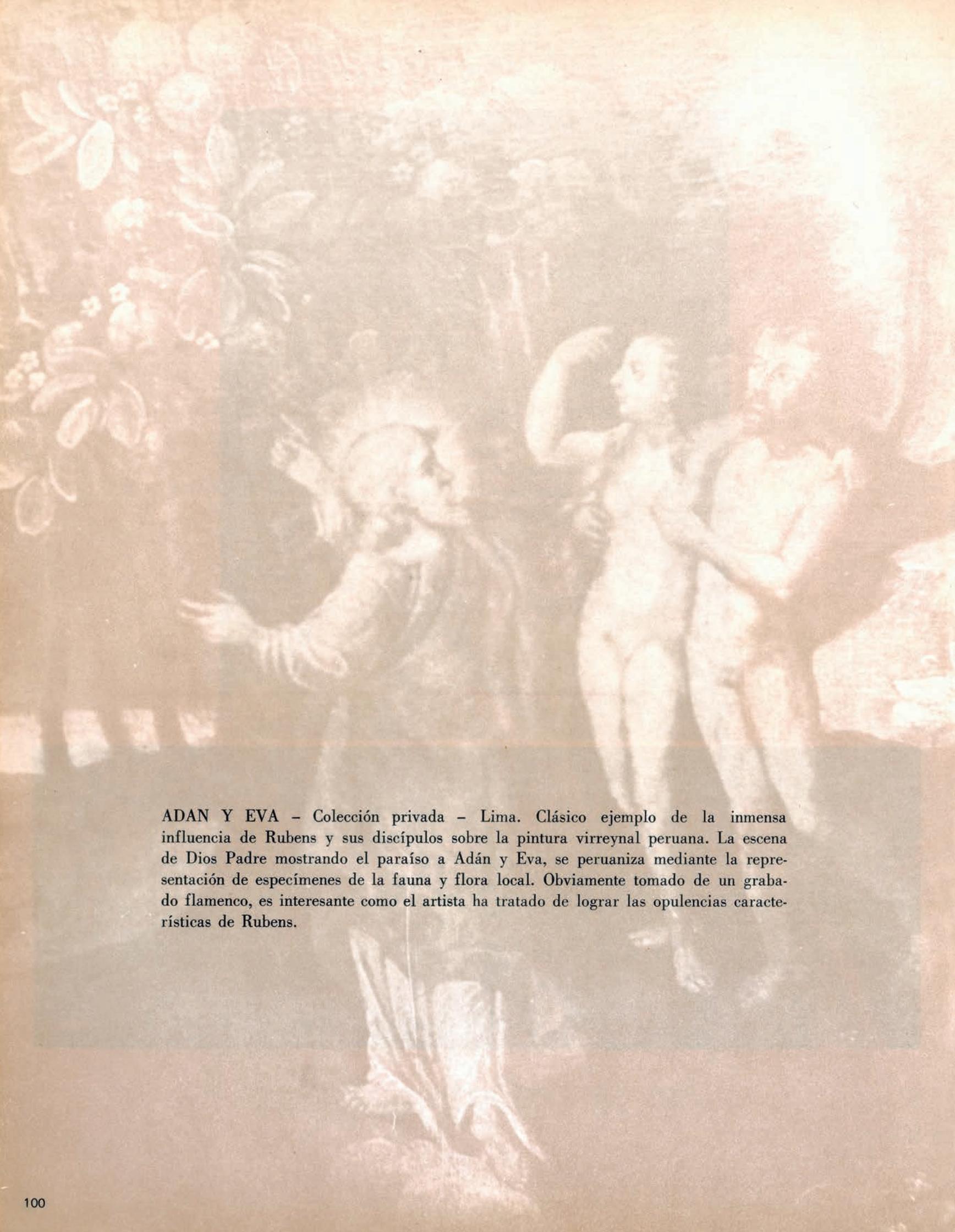




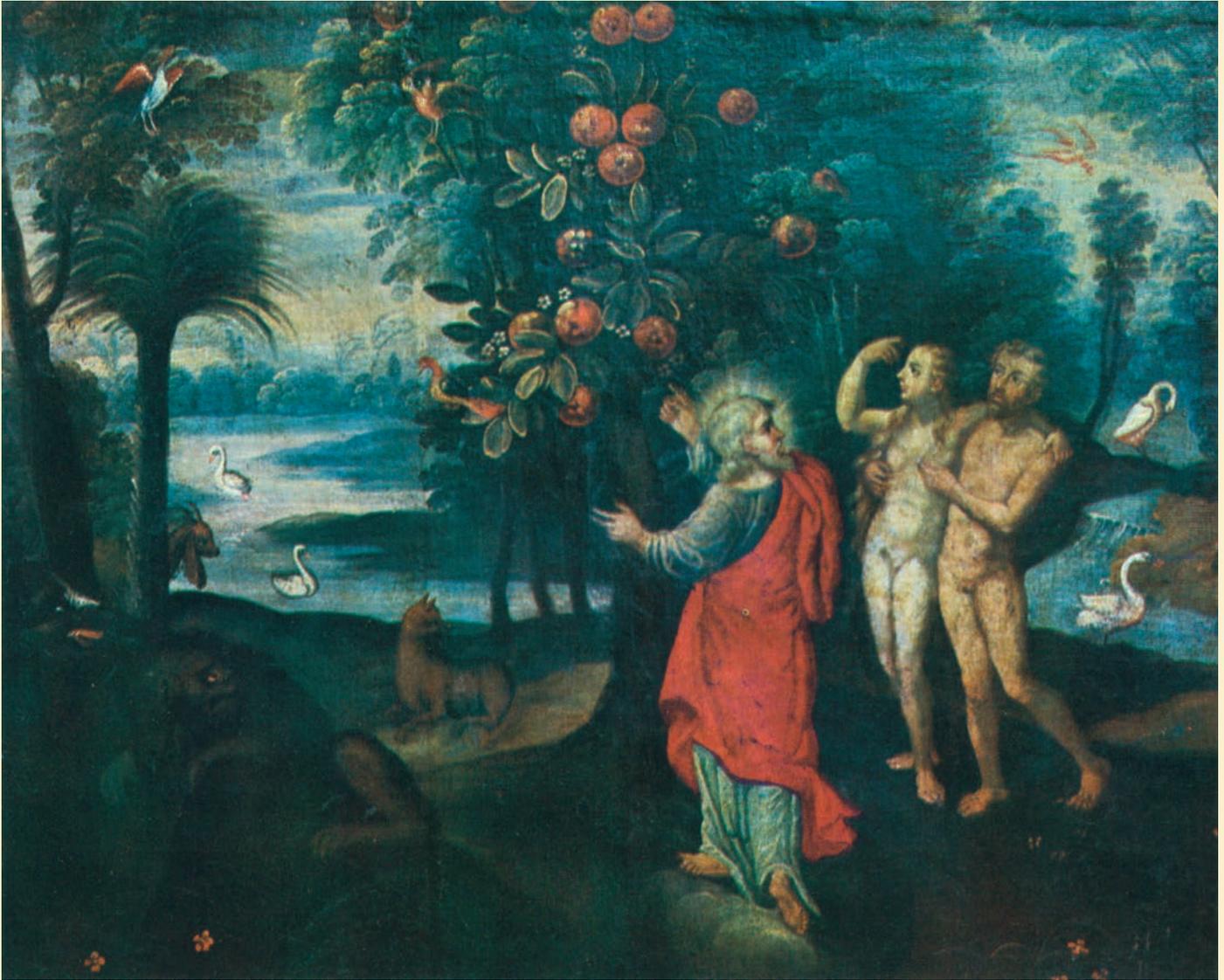
DOÑA USENDA DE LOAYZA Y BASAN – CONVENTO DE LA MERCED – Cuzco. Casi todos los retratos de esta época, últimos años del Siglo XVI y principios del Siglo VII, figuran como donantes de los cuadros religiosos. Es este factor el que hace rara la existencia del retrato de Doña Usenda de Loayza, protectora del Convento de La Merced, como obra de la Escuela Cuzqueña. Con facciones de gran carácter, la dama lleva encima del traje a la moda del siglo, el escapulario blanco de la Orden de La Merced, sirviendo de marco aparatosa tela en rojo.

DETALLE DEL BAUTIZO, SERIE DE LA VIDA DE SANTO DOMINGO - CONVENTO DE SANTO DOMINGO - Cuzco. A juzgar por la similaridad del traje y tocado de las damas con el del retrato de Doña Usenda de Loayza, el cuadro pudiera serle contemporáneo. Pese a la rigidez de algunos de los personajes, el artista anónimo, se las ha ingeniado para crear una obra no carente de expresión emotiva. Algunos de las figuras miran directamente al espectador, pero en el punto central de la obra se establece un vivo nexo espiritual entre Santo Domingo niño y su madrina. En los rostros, el autor logra una marcada individualidad, lo que conduce a pensar que son retratos contemporáneos.





ADAN Y EVA - Colección privada - Lima. Clásico ejemplo de la inmensa influencia de Rubens y sus discípulos sobre la pintura virreynal peruana. La escena de Dios Padre mostrando el paraíso a Adán y Eva, se peruaniza mediante la representación de especímenes de la fauna y flora local. Obviamente tomado de un grabado flamenco, es interesante como el artista ha tratado de lograr las opulencias características de Rubens.



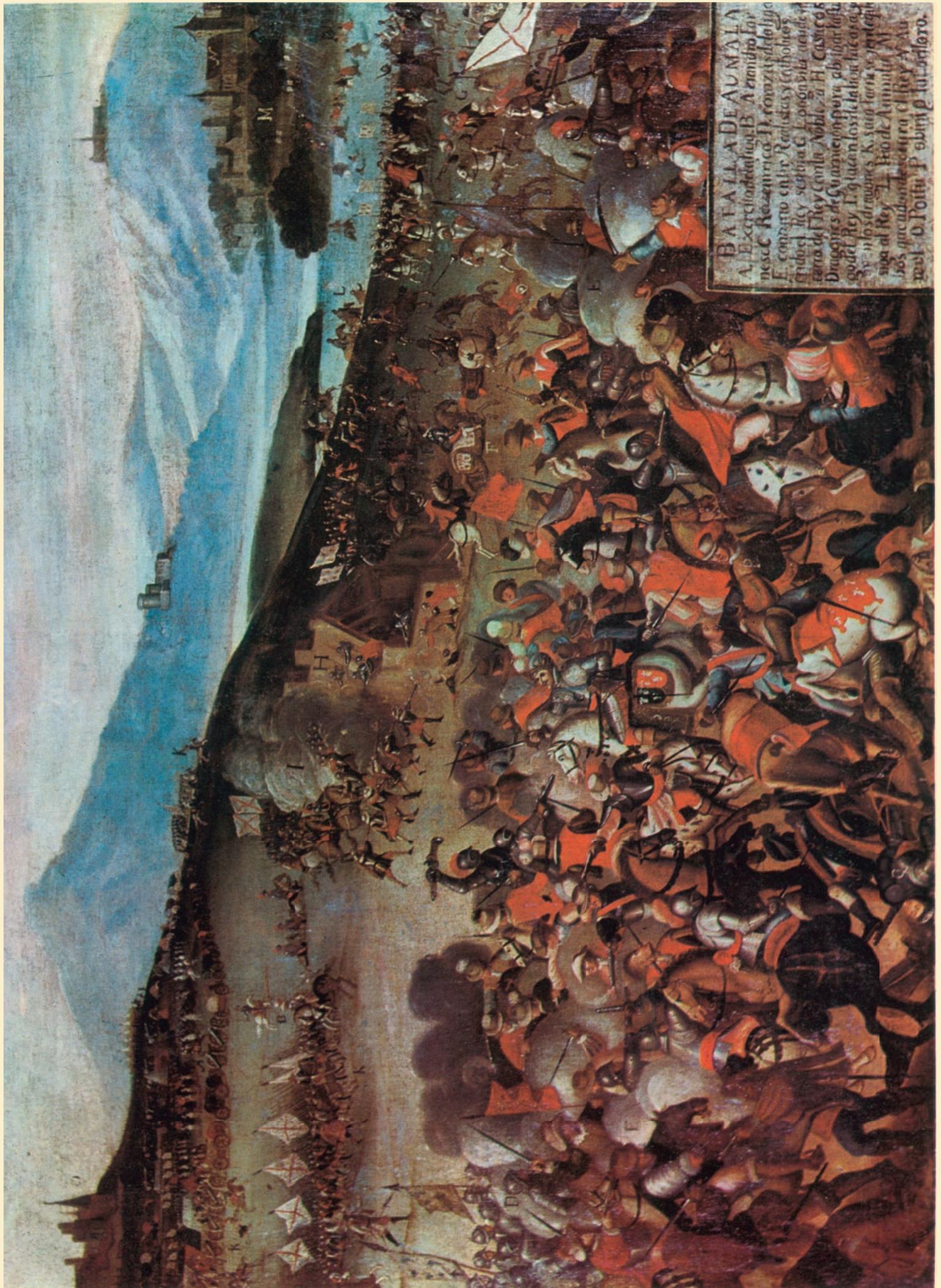


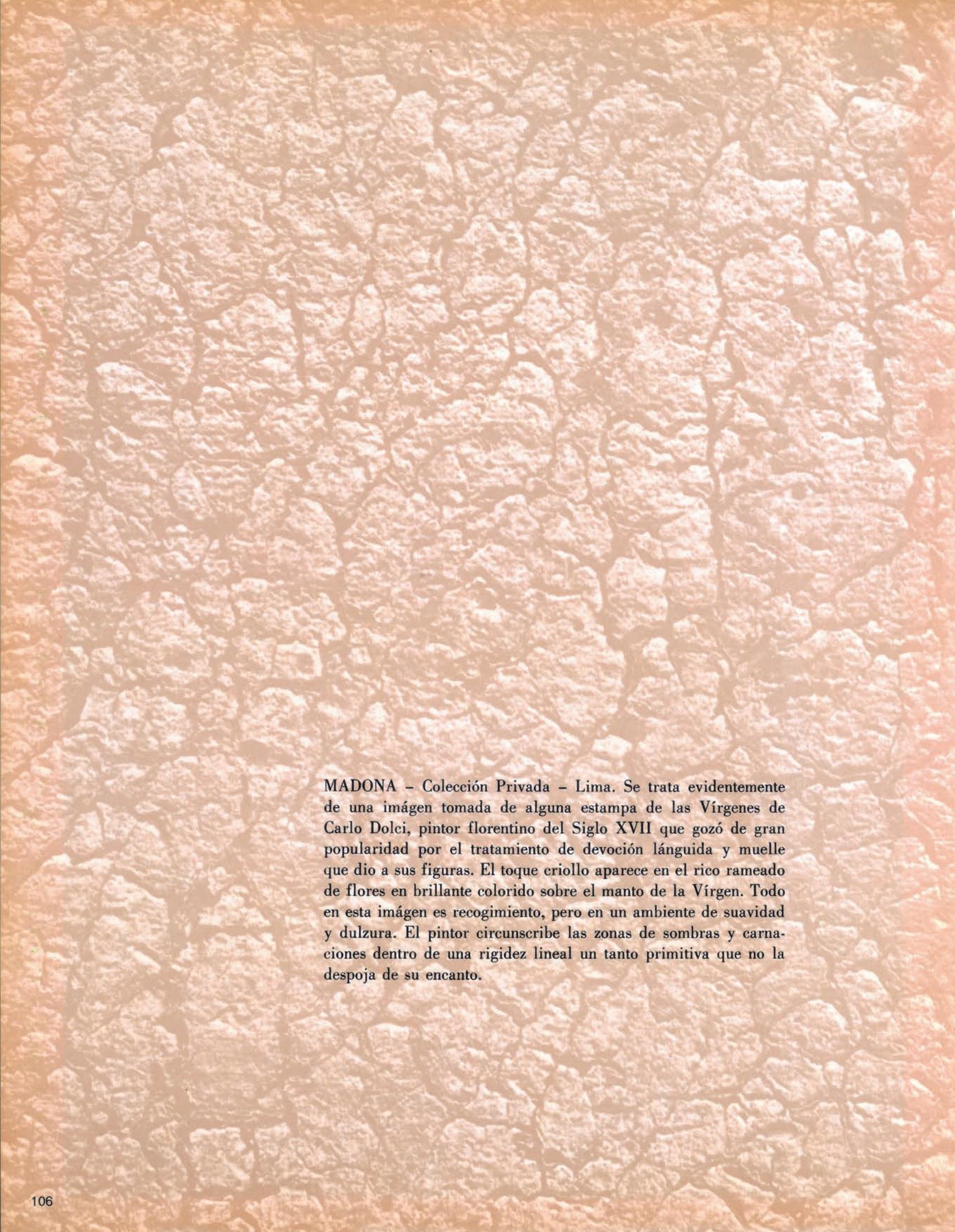


CRUCIFIXION DE CRISTO – Colección Privada – Lima. Existen relativamente un número menor de obras de las Escuelas Primitivas que de las Escuelas de Lima o del Cuzco. Esta Crucifixión es un buen ejemplo del primitivismo de aquella escuela, caracterizado por su crudo realismo, colorido áspero y línea rígida. La composición es rudimentaria y el artista se limita a contrabalancear los elementos hasta llegar a un cierto equilibrio. Como en todas las obras ayacuchanas, se trata de lograr profundidad colocando a los personajes del fondo literalmente encima de los del primer plano, casi sin reducción de tamaño. La anatomía es tratada con mucha ingenuidad; ésta, tanto en la anatomía como en el colorido y la composición, le dan una frescura y una ternura muy especial. Asimismo, el pintor ayacuchano, hace fácil uso del simbolismo, como en el presente cuadro, colocando sus elementos cándidamente a la vista del espectador, como es el caso de todas las herramientas de la pasión. En común con otras escuelas primitivas, ésta hace fértil uso de la imaginación.

BATALLA DE AUMALE – Colección Privada – Lima. Como ya se ha mencionado Amberes, capital entonces de los Países Bajos Católicos, era propiedad de la Corona Española. Al mismo tiempo fue uno de los más grandes centros impresores de Europa Católica. De allí llegaban a América grandes cantidades de grabados y estampas de todo género. El pintor peruano de la época de este lienzo no había visto escenas de combate porque evidentemente éstas en el Perú no se producían desde las últimas guerras civiles entre los conquistadores un siglo antes. Por consiguiente la posesión de un modelo fijo, como era una estampa, fue una atracción para representarla, más aún tratándose del triunfo de un príncipe católico sobre un pretendiente hereje como era el futuro Enrique IV de Francia. En la presente pintura de gran movimiento, se muestra como ocurre frecuentemente en obras documentales varias escenas simultáneas. Así, mientras el Duque de Parma conduce la carga de los Tercios españoles, la figura central es la de Enrique IV cuyo escudo de armas aparece en los ornamentos de su caballo. El Duque de Parma era el Generalísimo del Rey Felipe II en Flandes.







MADONA - Colección Privada - Lima. Se trata evidentemente de una imagen tomada de alguna estampa de las Vírgenes de Carlo Dolci, pintor florentino del Siglo XVII que gozó de gran popularidad por el tratamiento de devoción lánguida y muelle que dio a sus figuras. El toque criollo aparece en el rico rameado de flores en brillante colorido sobre el manto de la Virgen. Todo en esta imagen es recogimiento, pero en un ambiente de suavidad y dulzura. El pintor circunscribe las zonas de sombras y carnaciones dentro de una rigidez lineal un tanto primitiva que no la despoja de su encanto.





UNION DE LA DESCENDENCIA IMPERIAL INCAICA CON LAS CASAS DE LOS LOYOLA Y LOS BORJA – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Inspirado en dos famosos lienzos de la Compañía de Jesús del Cuzco, este cuadro reúne elementos dispares de la iconografía incaica, tal como fue representada por los pintores de la Conquista y de escenas tomadas de la vida cortesana europea. La composición pictórica se centra alrededor de las figuras de los Santos antepasados de ambas familias.



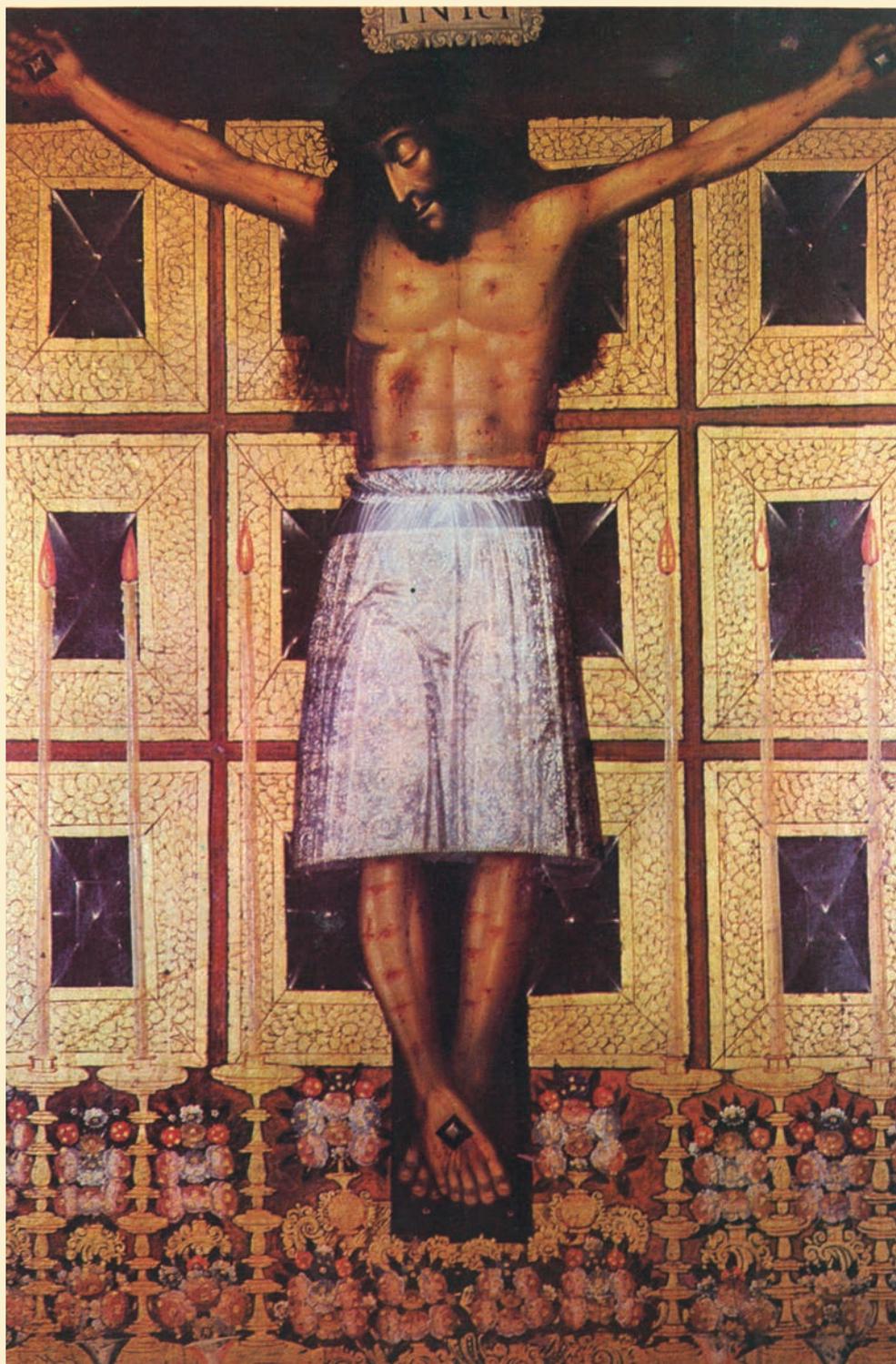
LA CONVERSION DE SAN PABLO – IGLESIA DE LA MERCED – Cuzco, por MARTIN DE LOAYZA. El Pintor, autor de todos los lienzos del magnífico retablo de San Pedro Nolasco en La Merced del Cuzco, es uno de los artistas más ilustres de la Ciudad Imperial a mediados del Siglo XVII. Une a una sabia combinación de matices, un dibujo firme y seguro y gran maestría para la composición en un escenario tan reducido. El trazo del caballo es un buen ejemplo de lo enjuiciado anteriormente.



SAN JUAN BAUTISTA NIÑO – Colección Privada – Lima. La calidad de este cuadro reside en su fresca ingenua. Fuera del manto rojo del precursor niño toda la escena está lograda en valores delicados de azules grisáceos y verdes. El pintor alcanza, dentro de su estilo primitivo, el efecto de distancias deseado.

CUPULA DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA – Cuzco. El pintor logra, en esta cúpula rebajada, su plena finalidad decorativa. Cubre los casetones formados por las nervaduras con una abundante ornamentación no figurativa, formada por roleos de follaje, volutas, guirnaldas y lambrequines. Ejecutado en brillantes colores, el conjunto resalta en la penumbra.





CRISTO DE LOS TEMBLORES – Colección Arzobispado – Cuzco. La tradición bizantina aparece en todo su esplendor en esta imagen aparatosamente brocateada. La unión entre los niveles superiores y el inferior de la pintura se obtiene mediante los altos cirios a cada lado del Señor, recurso bastante común en los cuadros de esta naturaleza.

SERIE DE ARCANGELES – Colección Privada – Lima. El pintor de esta serie de la hueste celestial, se ha inspirado en un tratado flamenco de arcabucería. La carga de un mosquete requería de quince movimientos, de modo que las poses se prestan por su variedad a la representación de los arcángeles guerreros.







LA VIRGEN DE LA LECHE – MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN – Lima. Son numerosas las versiones de la Virgen amamantando al Niño Jesús, pero es raro encontrar una versión con la Sagrada Familia en pleno. La pintura es de origen cuzqueño, no sólo por la predilección del pintor por los rojos y azules, bañados en una suave luz plateada, sino por su interés en el detalle localista de fauna y flora. En este lienzo, hay tres puntos de interés: la agregación de la granada, símbolo de eternidad, las uvas elemento transubstanciado en la sangre de Cristo y la lírica azucena de la pureza de José.

EL REGRESO DEL HIJO PRODIGO – Colección Privada – Lima. La obra es un interesante ejemplo de escena costumbrista sobre la base de un tema poco frecuente en la pintura virreynal peruana. El regreso del Hijo Pródigo se celebra con un festín ante una casa típica de la sierra rodeado de un hermoso paisaje boscoso. Como hasta hoy en nuestras serranías, un músico arpista ameniza la ocasión. El follaje de los árboles, excelentemente detallado, es alegrado por la presencia de aves de brillantes plumajes. El conjunto es de suave armonía y muy bien logrado pese a determinadas faltas de perspectiva.





SAN BERNARDO – Colección Privada – Lima. La figura del Santo ha creado un verdadero problema al pintor con la gran masa blanca del hábito dominando la parte central del lienzo. El artista sin embargo, lo ha resuelto con gracia dando mayor vida al colorido de ambos lados. Gran cantidad de pájaros sobre macizos de flores restablecen el equilibrio cromático de la composición. El carácter dieciochesco es evidente en esta pintura, principalmente por su preferencia del colorido puro en desmedro del brocateado. Es llamativa la diferencia de perspectivas entre la iglesia del fondo y los setos de flores que parecen vistos desde lo alto.



SAGRADA FAMILIA CON SAN JUAN BAUTISTA NIÑO – Colección Privada – Lima. A la manera de Diego Quispe Tito, el pintor ha agregado a una composición posiblemente de origen flamenco, querubines y elementos de la fauna local. Todo en este lienzo acusa una pincelada ligera y segura que se aprecia particularmente en el árbol central.





SERIE DE LA VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA – IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN – Cuzco, por DIEGO QUISPE TITO. El artista, uno de los más representativos de la Escuela Cuzqueña ha logrado una escena simultánea en esta obra ejecutada para una de las lunetas de la Iglesia de su pueblo natal, San Sebastián, vecino al Cuzco. Representa en su lado izquierdo la prédica de San Juan Bautista ante Herodes y Herodías y en el lado derecho la danza de Salomé en un banquete en el cual va a pedir la cabeza del Bautista. La inspiración de esta obra es netamente flamenca y la pose de Salomé es similar a la de la Princesa María Estuardo de Inglaterra pintada por Cornelius Jansen Van Ceulen.

PIEDAD – CONVENTO DE SAN FRANCISCO – Cuzco. Raras veces en la pintura virreyenal se ha representado una anatomía de tanta perfección como la de este Cristo yacente. Coloredo, modelado, sentir emotivo hacen de él una obra maestra. Constituye este cuadro un bellissimo ejemplo de la extrema habilidad del anónimo pintor cuzqueño para recrear un tema de pintor extranjero. En este caso, se trata de una obra de juventud de Van Dyck, cuando éste aún trabajaba en el taller de Rubens. Este lienzo fue robado de su lugar en el Convento de San Francisco hace unos años. En forma misteriosa apareció poco después abandonado por los ladrones en un muladar.





ESCENA DE CORPUS CHRISTI DE LA SERIE DE SANTA ANA - Colección Arzobispado - Cuzco. Esta célebre serie es de entre lo más valioso que se tiene de la pintura cuzqueña, tanto por su calidad pictórica como por su inestimable valor documental. El pintor ha sabido resolver con soltura el problema de una temática impuesta de gran abigarramiento de personajes y de nítido paisaje urbano. Aunque los personajes son evidentemente retratos —entre ellos el del famoso Obispo Mollinedo y Angulo— su mayor valor estriba en la excelencia del estudio del tipo popular que orla la parte inferior del lienzo. Como detalle documental, obsérvese que la iglesia de Jesús María —a la derecha de la Catedral— no ha sido construída aún. El cuadro ha debido ser realizado en el último cuarto del Siglo XVII, dada la fecha de llegada del Obispo Mollinedo al Cuzco en 1674.





SANTA ELENA – CONVENTO DE SANTA CLARA – Cuzco. Enmarcada dentro de una guirnalda de flores, tanto ésta como la imagen de la Santa son de brioso color en el que predominan los toques de rojo: manto, lazos, corona y algunas flores sobre un conjunto plateado. A toda esta finura cromática da mayor realce aún la sobriedad de una

luz muy difusa. Por su vestuario, la pintura parecería haber sido ejecutada en las últimas dos décadas del Siglo XVII, bajo el reinado de Carlos El Hechizado, último de los de Austria. Santa Elena, Madre del Emperador Constantino debe su canonización y su gloria al descubrimiento de la verdadera Cruz en Jerusalén a principios del Siglo IV. El tema ha sido motivo de numerosas representaciones siendo la más famosa la de Piero della Francesca, en Arezzo, Italia. El pintor anónimo cuzqueño amante del fausto y simbolismo reúne ambos conceptos en esta pintura, mostrando a la Santa Emperatriz coronada y con el cetro en la mano, envuelto en los pesados pliegos de un amplio manto imperial.





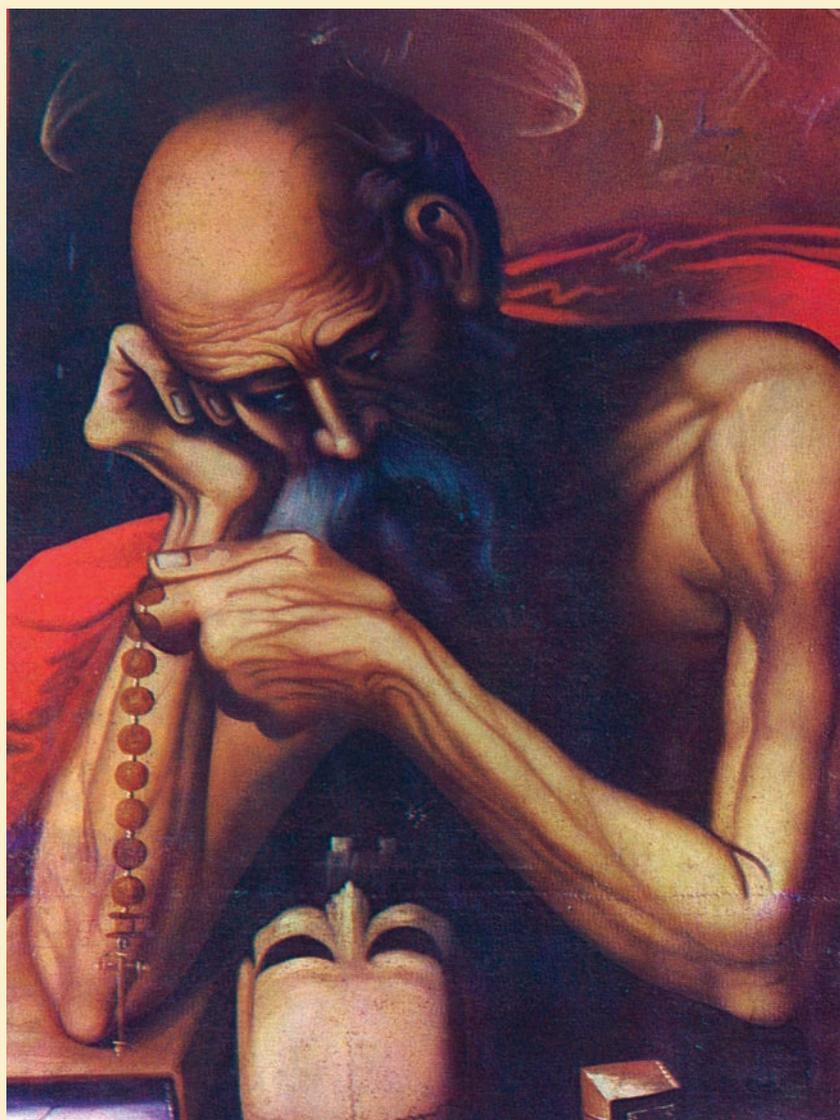
ESCENA DE CORPUS CHRISTI DE LA SERIE DE SANTA ANA – Colección Arzobispado – Cuzco. Toda la esplendidez barroca cuzqueña se destaca en este magnífico carro procesional trabajado como una nave y perteneciente a la parroquia de San Sebastián, cuya imagen, pintada tantas veces por Quispe Tito y sus seguidores, aparece rodeada de avejillas locales. La serie perteneciente originalmente a la Iglesia de Santa Ana, se atribuye a un seguidor de Diego Quispe Tito. Muy bien realizado el efecto de las colgaduras flotantes de los balcones que llenan el cuadro con vívido color.



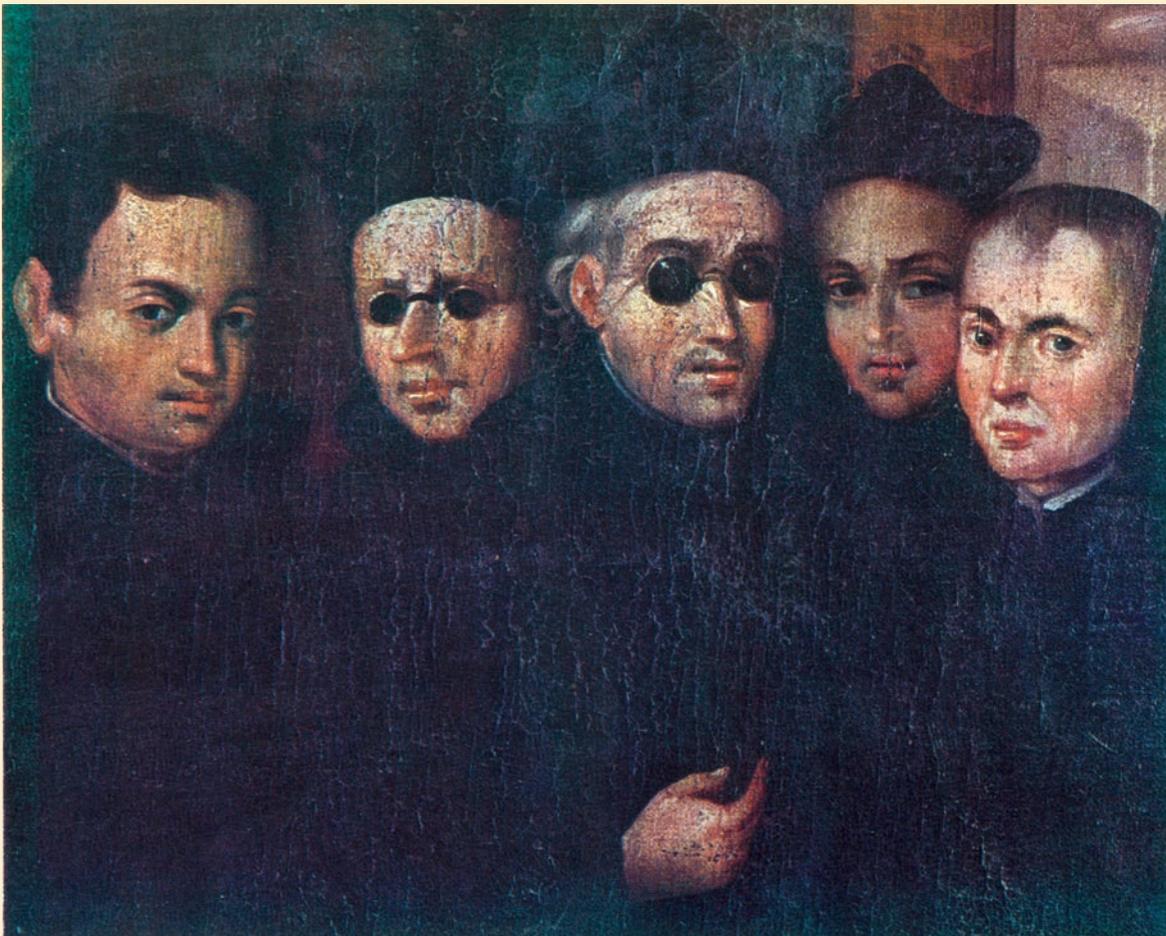


SANTA CATALINA – Colección Arzobispado – Cuzco. La figura es de diseño muy sobrio y noble, las carnaciones bien logradas y el brocateado, clásico de la Escuela cuzqueña, ha sido utilizado con delicadez y discreción. En suma una hermosa pintura de entre lo mejor de la producción de fines del Siglo XVII. La Santa sostiene en la mano derecha la espada con la que perfora la cabeza de uno de los filósofos convocados por el Emperador Magencia para confundirla en su fé.

SAN JERONIMO – Colección Arzobispado – Cuzco. San Jerónimo ha sido un tema favorito de la imaginería hispana, tanto en la pintura como en la escultura. Es muy interesante contemplar el acercamiento ingenuo del pintor respecto a la anatomía de un anciano. La pintura se resuelve en su punto principal en el volúmen de la cabeza y el de la calavera colocada sobre la mesa. Ha creado con ambas dos polos de luz e interés. La calavera, para lograr este efecto, ha sido puesta en forma muy poco corriente reposando sobre su parte esférica. La concentración melancólica surge de los dos puntos de luz en las pupilas del Santo, famoso por sus tratados eclesiásticos.

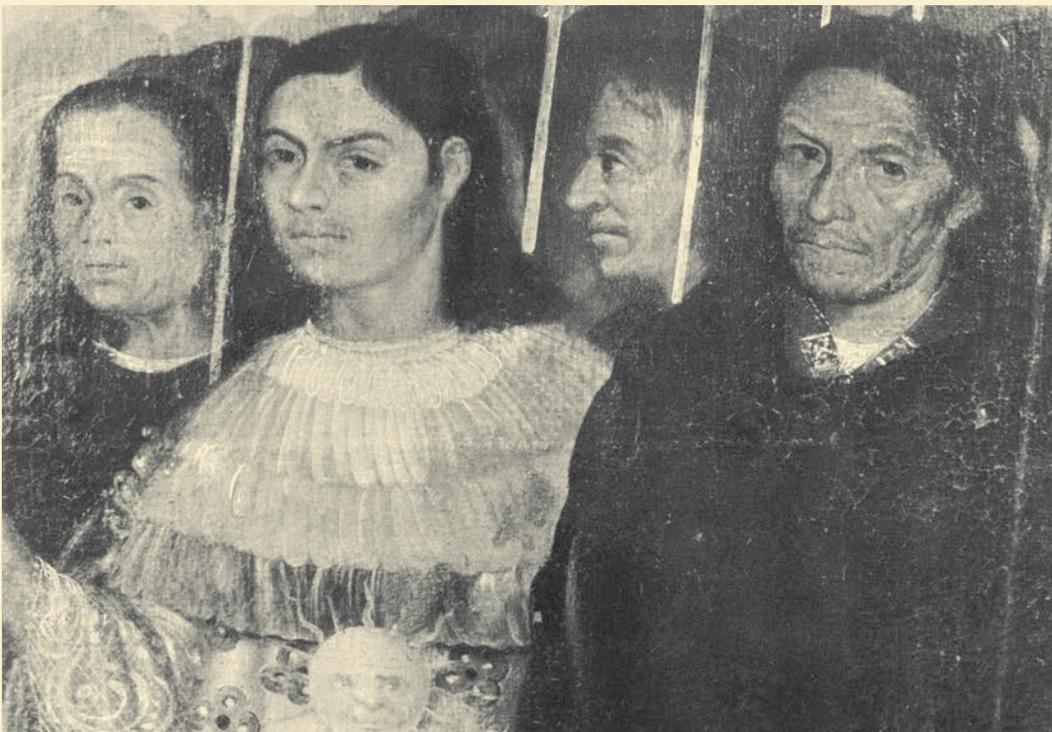


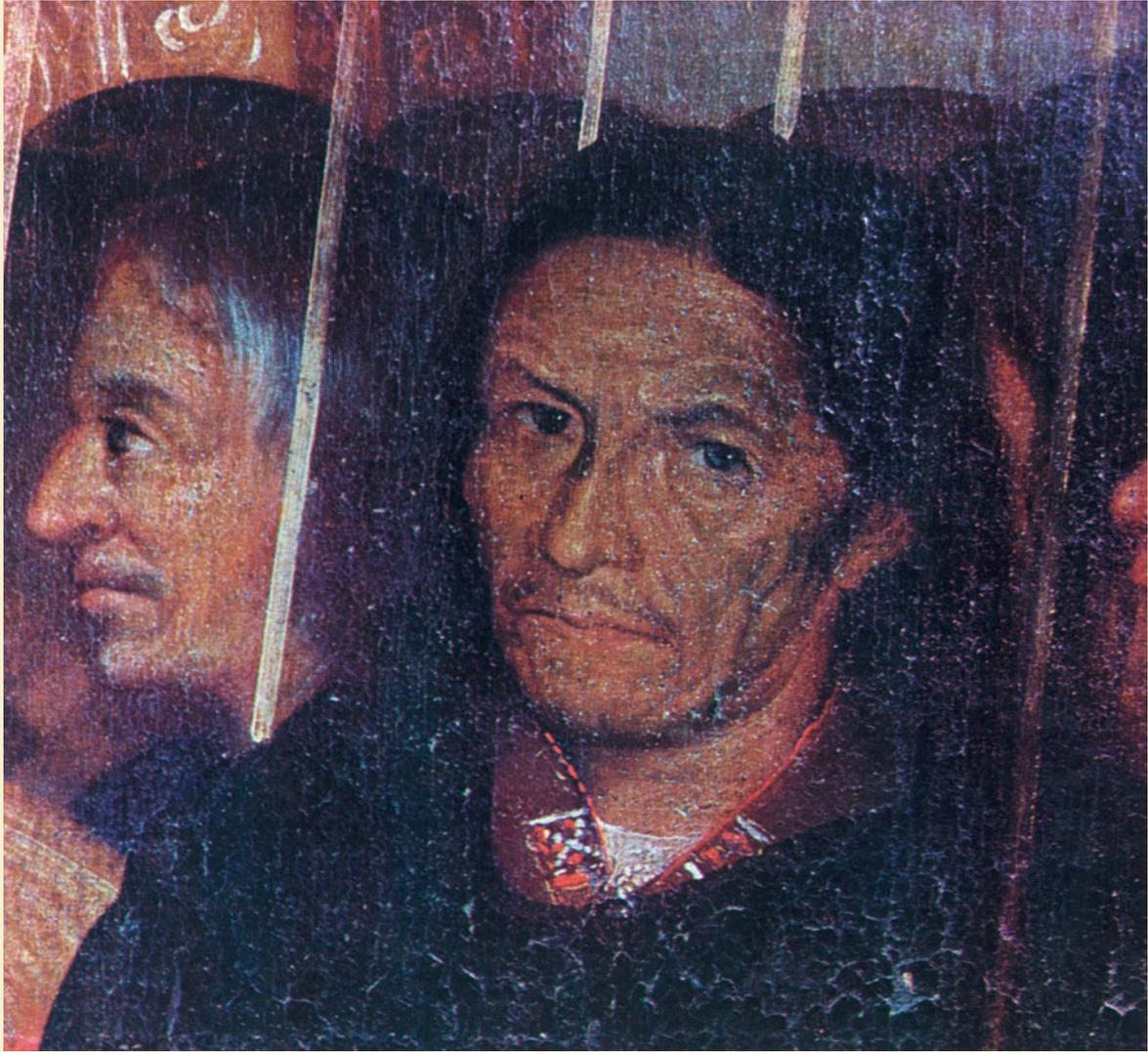
DETALLE DE CORPUS CHRISTI
DE LA SERIE DE SANTA ANA
- Colección Arzobispado - Cuzco.
En uno de los mayores alardes de
compenetración psicológica, el autor
muestra al Padre Rector de los Je-
suitas, rodeado de varios otros sa-
cerdotes en la puerta de la nueva
Iglesia. Se corre la gama de todos
los temperamentos posibles en tan
reducido número de personas. Es-
pecialmente interesante es el rostro
del segundo sacerdote que reprodu-
cimos en la página del frente. De
facciones marcadamente hispanas,
y de rasgos muy acusados, mira
con el ceño fruncido y con cierta
impaciencia al espectador. Los an-
teojos ahumados desproporcionada-
mente pequeños y la boca carnosa
aunque de gesto torcido, le da un
aspecto francamente malévolo. Es
de notar el aspecto bonachón del
sacerdote, evidentemente criollo a
su lado. Cabe preguntarse si el au-
tor ha querido crear prototipos ra-
ciales netamente definidos.





DETALLE D E CORPUS CHRISTI DE LA SERIE DE SANTA ANA – Colección Arzobispado – Cuzco. Esta sola cabeza bastaría para afirmar la excelencia de calidad del autor de esta serie como retratista. Es efectivamente un retrato en extremo individualizado el que nos contempla desde el lienzo. La cabeza está admirablemente trazada y su musculatura definida en forma impecable. Este rostro va severamente enmarcado por la lacia cabellera del indio y los amplios pliegues de la capa de paño pardo oscuro. Pero donde estriba realmente la mayor intensidad y toda la riqueza de su vida interior es en los ojos. La profunda melancolía de éstos está más que compensada por el marcado arco de la nariz y el rasgo decidido de los labios. El pintor es tan buen observador del personaje como conocedor del tipo étnico. La cabeza lleva la dignidad de toda una raza y revela mayor bondad y comprensión en sus anchas facciones que las del sacerdote retratado en la página anterior, obra del mismo autor.





VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO – CONVENTO DE LA MERCED
– Cuzco. La composición de este cuadro, que revela dos escenas de la vida de San Pedro Nolasco, está formada por dos amplios triángulos que se complementan. En el triángulo inferior que ocupa la base del cuadro, se admira la figura de Nolasco, noblemente modelada en blanco, predicando a los infieles, mientras en el triángulo superior cuyo ángulo recto lo forma la hilera de soldados y el marco mismo del cuadro, se ve al mismo Santo presentando a un príncipe moro converso al Rey de Aragón. Toda la parte superior semicircular del lienzo lo ocupa una ciudad tras cuyas murallas y torres almenadas aparece una plaza porticada, como son frecuentes las de nuestras serranías. El pintor resuelve así el problema tan común en la serie de vidas de santos, de la representación de escenas simultáneas. Toda la serie de San Pedro consta de más de 40 lienzos.



SAN ISIDRO LABRADOR – CATEDRAL – Cuzco, por BASILIO SANTA CRUZ. Uno de los puntos más altos en el desarrollo de la Escuela Cuzqueña lo marca la decoración del crucero de la Catedral por Basilio Santa Cruz. En la parte central de esta pintura de grandes dimensiones se representa el momento clave en la vida de San Isidro, cuando su patrón descubre que en su ausencia los ángeles aran sus campos. Con Basilio Santa Cruz la pintura virreynal cuzqueña llega un grado de plasticidad, y maestría de colorido y trazo que no va a ser superada en la ciudad imperial.





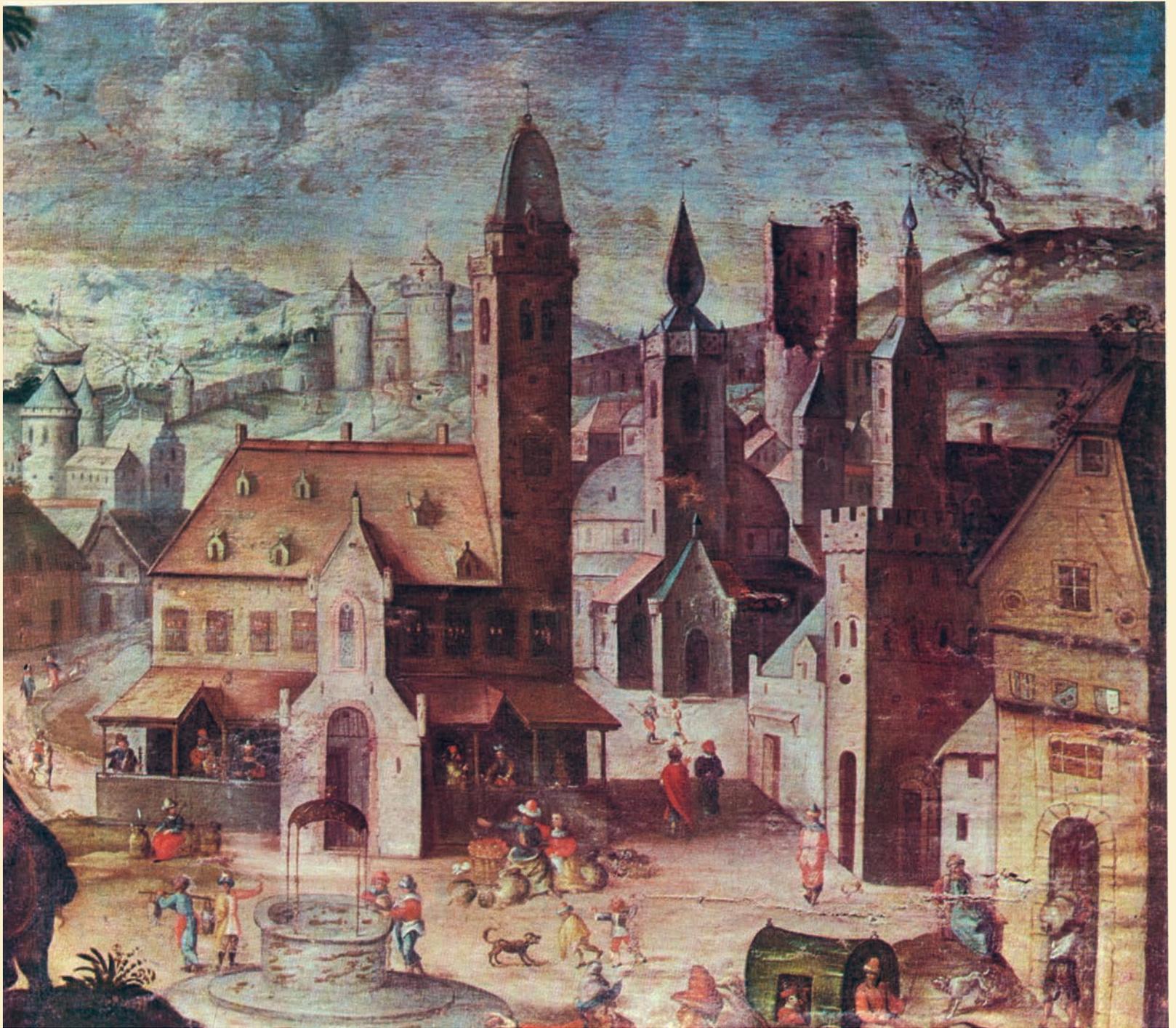


ARCANGEL RAFAEL – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Con su opulento atuendo todo en pardos y plata con el sólo realce del rojo en sus alas, sombrero y faja, el arcángel empuña una pica, mientras el pescado, símbolo propio de él, yace en el suelo. La figura del ángel que se presenta así muy esplendorosamente toma realce del fondo oscuro sin detalles, las manos, en particular la izquierda, con la que San Rafael arenga al espectador, han sido modeladas con extremo cuidado.

TORTURA ALEGORICA DE CRISTO – Colección Privada – Lima. Esta curiosa escena pudiera representar las palabras de un profeta, según las cuales, Jesucristo atravesaría hasta por lo más hondo el río del sufrimiento. El lienzo es por tanto un paso más figurativo que real en el trayecto de la pasión de Cristo. La escena es nocturna, pálidamente iluminada por una luna de faz humana cuyos reflejos hacen destacar en forma casi fantasmagórica la Jerusalem que ocupa el fondo de la pintura.



LA PESCA MILAGROSA - CATEDRAL - Cuzco, por DIEGO QUISPE TITO. Cristo con su figura envuelta en un amplio manto rojo hinchado por el viento, domina el primer plano. La escena transcurre bajo un cielo borrascoso cuyas nubes apenas dejan pasar algunos rayos de luz crepuscular. El conjunto está evidentemente tomado de una estampa flamenca y el paisaje contiene algunos detalles anacrónicos, como la grúa que descarga al fondo del puerto y la vestimenta del pescador cargado con una cesta.



LA LLEGADA A BELEN DE JOSE Y MARIA - CATEDRAL - Cuzco, por DIEGO QUISPE TITO. Pertenciente a la misma serie que el anterior, la escena de la llegada de José y María a Belén tiene el mismo origen en la iconografía flamenca. Alrededor de ambos transcurre plácidamente la vida de una pequeña ciudad norte-europea. La serie de la Catedral es obra relativamente temprana de la vida artística de Diego Quispe Tito.



VIRGEN DE LA ALMUDEÑA – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. La composición de esta pintura está dominada casi totalmente por la figura de la Virgen enteramente brocateada. Nuestra Señora carga al Niño, quien lleva tiara papal y tiene ya en sus manos una pequeña cruz. A sus pies la veneran San José y Santa Teresa, ambos de ropa un tanto menos suntuosas en la aplicación de oro.

CRISTO DE LOS TEMBLORES – Colección Privada – Lima. El tema del Cristo de los Temblores ha sido abundantísimamente reproducido, tanto en la pintura como en la escultura virreynal. Su culto, traído de España bajo la advocación del Señor de Burgos, cundió rápidamente en el Cuzco atribuyéndosele la protección de la ciudad contra temblores y terremotos, de donde proviene su nombre.



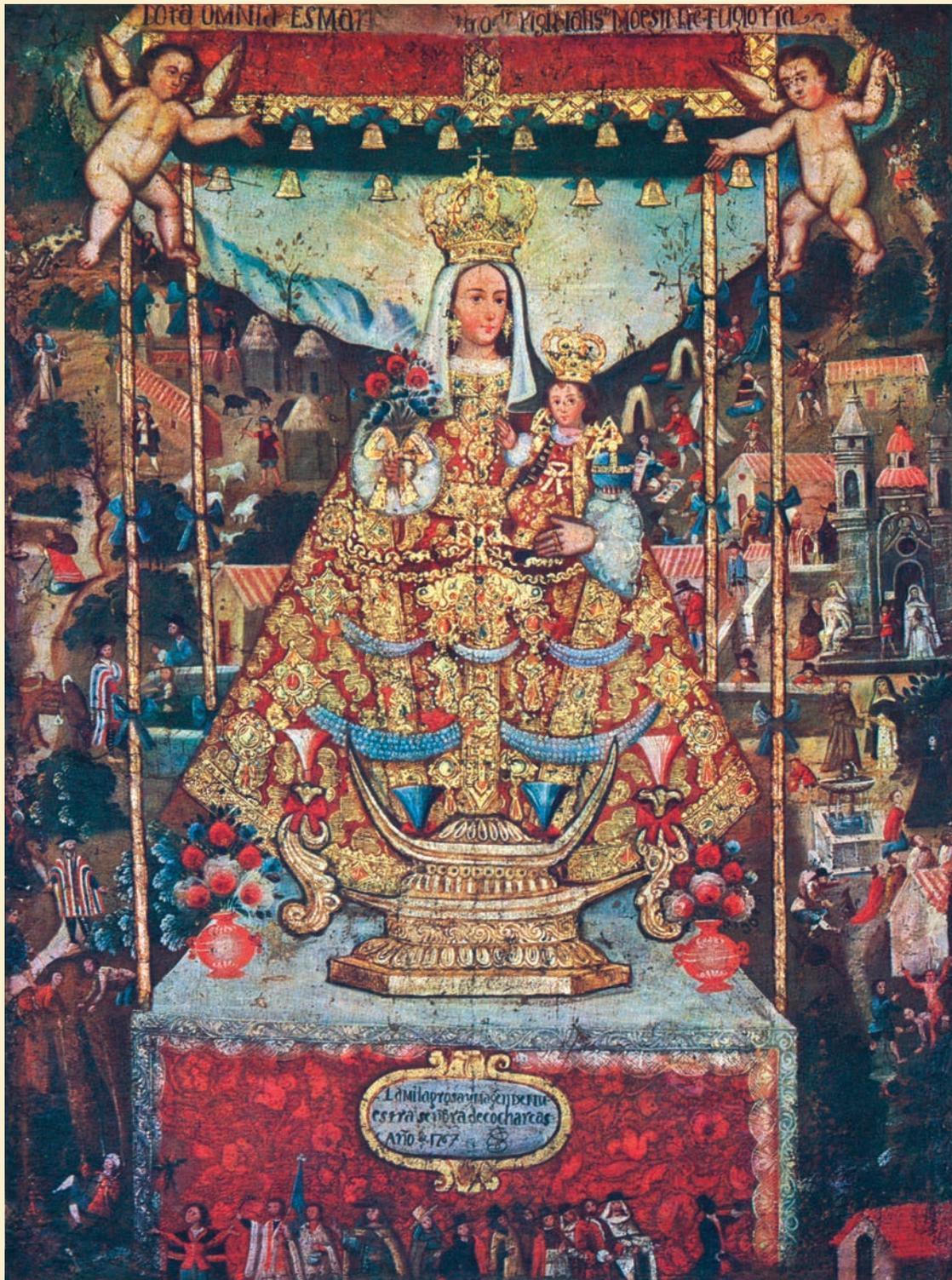


SAN MIGUEL – Colección Privada – Lima. Iluminado por una luz cenital difusa, el arcángel Miguel vestido a la romana, lleva en su mano derecha en vez de la rodela tradicional una balanza. En uno de los platillos de la misma, aparece una pequeña figurilla humana, representación del alma que el arcángel quiere rescatar para su salvación. La anatomía del arcángel es de excelente trazo y su colorido armonioso.

SAN GABRIEL – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Parte de la serie a la que pertenece también el arcángel Rafael reproducido en páginas anteriores. San Gabriel es una excelente combinación de colores en pardos claros, azul, rojo y plata. Lleva en la mano izquierda el cuerno de pólvora y en la derecha la boca del arcabuz que va a cargar. El ramo, su distintivo de la Anunciación, yace en el suelo a sus pies.



El culto de la Virgen fue arraigadísimo en todo el mundo hispano, los artistas locales lo cogieron con mucho entusiasmo y las advocaciones de la Virgen proliferaron enormemente. Para el conquistador y el caballero, María era el ideal sobrenatural de la mujer, ideal que era necesario defender por las armas si fuera el caso. Para el indígena, era la verdadera Madre de los afligidos, que le aliviaba sus penas y contribuía a darle esperanzas en un mundo mejor. En todo caso era mucho más fácil y comprensible implorar a una de estas tiernas imágenes que a un Señor siempre en estado de juzgar y muchas veces de ceño fruncido. A partir de fines del Siglo XVII, estas representaciones de la Virgen aparecen en carácter masivo e inundan casas, templos y conventos. Mesa y Gisbert citan el caso de un contrato del Siglo XVIII en el que el pintor se compromete a ejecutar 435 lienzos en el término de siete meses, y otro de 212 lienzos para ser entregados en tres meses. Evidentemente esta producción implicaba la existencia de talleres en los cuales cada uno de los oficiales pusiera la mano en alguna especialidad, dentro de la composición. Por ejemplo el maestro hacía el trazo general del cuadro y se limitaba a cara y manos; uno de los oficiales ponía la mancha principal de color; otro las flores; un tercero las aves u otros detalles, y el conjunto se acababa con la casi invariable aplicación del brocateado. De ahí esta enorme cantidad de vírgenes con sus mantos tratados en forma triangular, recubiertas de oro y joyas y telas ricas, que nos contemplan desde sus lienzos guardando siempre la misma pose. En algunos casos, como en la Virgen de Cocharcas o en la de Caima, alrededor de la imagen central se agrupan minúsculas escenas de procesiones o milagros. En estos cuadros era dable al oficial expresarse libremente en las escenas secundarias. Es en ellas precisamente en las que se encuentra el detalle jugoso de la vida cotidiana. Pero casi invariablemente toman su majestuosa forma piramidal y sea rodeados de Santos, de donantes o de sus atributos dominan ampliamente el panorama de la pintura devocional cuzqueña invadiendo todos los ámbitos del virreynato.





















LA SAGRADA FAMILIA – Colección Privada – Lima. El pintor ha dado una majestuosa pose a los tres personajes de la Sagrada Familia, sobre los que aparece Dios Padre y derraman flores varios angelitos. La obra es de innegable inspiración rubensiana y pese a su abigarramiento de elementos decorativos adicionales y la composición bien lograda, es simple y compacta. La calidad del brocateado es excelente porque, contra la práctica frecuente, el dorado sigue la forma de los pliegues.

ADORACION DE LOS REYES MAGOS – Colección Privada – Lima. Es esta una pintura representativa en alto nivel del tema de la adoración. La composición sigue las normas tradicionales de la Escuela Sevillana — triángulo rectángulo cuya hipotenusa cruza diagonalmente el lienzo, en una línea que une las cabezas de San José, la Virgen, el Niño Jesús y el Mago anciano. Los destellos, dignos de observar, han sido muy bien logrados y pintados con gran finura, tal la copa de oro y cetro.





LA CIRCUNCISION – CATEDRAL – Cuzco, por BASILIO PACHECO. Obra de uno de los últimos grandes maestros de la Escuela Cuzqueña, Basilio Pacheco despliega un notable conocimiento de la arquitectura en la imponente estructura en la que se desarrolla la escena. Todos los personajes han sido tratados con flexibilidad y nobleza dentro de un esquema cromático vivo y acertado. Sus rojos son particularmente brillantes e intensos.

DEFENSA DE LA EUCARISTIA – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. La posición del Rey de España como defensor de la Fé Católica ha sido representada ampliamente en nuestro medio y son muy numerosos los cuadros de esta naturaleza en los que el Rey defiende espada en mano la Eucaristía contra los infieles. Lo particular de este cuadro es la aparición de Santa Rosa recién canonizada en 1671 y que aparece como soporte de la Eucaristía, poniendo así el toque peruanista.





CRISTO ANTE LOS DOCTORES – CATEDRAL – Cuzco, por **BASILIO PACHECO**. Jesús sentado en una cátedra barroca, discute con los doctores. Siguiendo su práctica habitual, Basilio Pacheco ubica la escena en un ambiente arquitectónico de gran calidad y contribuye a dar profundidad al cuadro en las dos hileras de doctores que convergen a la cátedra de Jesucristo. Pacheco encierra en esta forma a sus personajes dentro de un triángulo cuyo ápice es la cabeza de Jesús y cuyo centro y base lo forman una alfombra de rico diseño. Este afán de la arquitectura tan característico de Pacheco, aparece en el cuadro de la Muerte de San Agustín en la serie que se encuentra hoy en Lima, cuyo fondo lo compone la Catedral del Cuzco, Jesús María y el Triunfo.

FRESCOS DEL PADRE SALAMANCA – CONVENTO DE LA MERCED – Cuzco. La obra del Padre Salamanca se sitúa cronológicamente en el primer tercio del Siglo XVII. Su diseño es ciertamente primitivo pero de colorido muy vivo y de un extraordinario encanto ingenuo. Esta escena, en la que los Reyes Magos presentan sus dones a Cristo, es una de las representaciones principales dentro de lo que es en realidad la decoración integral de lo que fueron las celdas que ocupó y donde murió en el Convento de la Merced del Cuzco. Estas son profusamente pintadas con arabescos y ornamentaciones de flores y aves, que cubren totalmente las paredes y bóvedas de las dos celdas y pasadizo que constituyeron su vivienda.





SAN MARTIN – Colección Privada – Lima. El Santo está vestido enteramente a la moda francesa, lo que lo colocaría a comienzos del reinado del primer Borbón, en particular, a juzgar por el anudamiento del corbatín “a la Steinkerque” (Batalla librada en 1692). Curiosamente el Santo Caballero, que cabalga con estribos de conteras de metal rico, no lleva botas. El paisaje que no es peruano, pese a la adición de aves y flores locales, denota de parte del artista, sentido de adaptación.

MILAGRO DE SAN ERMILIO – Colección Privada – Lima. En forma característica de la Escuela Cuzqueña de mediados del siglo XVIII la escena principal la ocupan una serie de personajes minúsculos en la base del cuadro. Puede aseverarse que muchos de estos pintores indígenas han tenido verdadera destreza como miniaturistas como puede apreciarse de la certeza de pincelada en figuras de estas dimensiones. El verde de la masa central contrasta frescamente con la aridez grisácea del paisaje.



NIÑO JESUS CON CORONA DE ESPINAS – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. El carácter bidimensional de buena parte de la pintura devocional en el Cuzco durante el Virreynato está muy bien ilustrado en este hermoso lienzo. Si se observa detenidamente, el sillón del Niño no sólo no conforma a la perspectiva, sino que es a duras penas un perfil sin profundidad. El brocateado del traje que juntamente con la aureola realza con brillo del fondo neutro ha sido aplicado sin tomar en cuenta los pliegues del paño o el cuerpo de Jesús. Esto contribuye a la creación de efecto de pintura totalmente plana, sin relieves. La calidad bidimensional es sin embargo, uno de los mayores valores de esta corriente devocional, ya que le da la ingenuidad que la hace enternecedora y además el valor decorativo tan importante en esta escuela. La cabeza del Niño ha sido realizada en carnaciones finísimas casi sin empleo de la línea y su gesto se resuelve en un mohín encantador ante el percance de haberse pinchado el dedo con la corona de espinas, símbolo de su Calvario. Esta imagen sigue una tendencia bastante común en el barroco hispano-americano, en la que fue habitual representar al Niño Jesús en alguna actitud, o con algún instrumento que prefigurase su pasión. Fue frecuente pintarlo sobre su propia cruz, o bien como es en el caso de esta pintura pinchándose la mano mientras tejía su corona de espinas. La orla de guirnalda de flores que contribuye tanto en colorido a muchos de estos lienzos fue originalmente tomada de la escuela flamenca y muy pronto interpretada a su gusto y manera por el pintor cuzqueño.





LA LLEGADA A BELEN – Colección Arzobispado – Cuzco. Es muy probable que esta pintura se inspira en la obra similar de Diego Quispe Tito, en la Catedral del Cuzco y que haya sido ejecutada por algún seguidor suyo. Los cambios son evidentes, por ejemplo, la Virgen en vez de llevar el asno por la rienda lo cabalga. Pero el tratamiento de las cabezas y apiñamiento de edificios a la izquierda es muy similar. En el lado derecho se ha sustituido a la pequeña aldea flamenca del cuadro de Quispe Tito por un paisaje más cercano al de nuestra sierra. Numerosas aves regionalizan aún más la escena.

LA EDUCACION DE LA VIRGEN – Colección Arzobispado – Cuzco. Esta obra parece igualmente ser de algún seguidor de Quispe Tito. Los personajes han sido tratados y agrupados con habilidad. La gama cromática, aunque un tanto limitada es rica, caracterizándose por el empleo de los rojos intensos, tan preferidos por el maestro cuzqueño, con azules de matices más delicados. El pintor hace uso de la arquitectura para separar en dos planos la obra, complementándola con las típicas flores y aves. Dan unión a ambos planos de la obra los angelitos que revolotean dentro y fuera de los arcos de la construcción.





SAN MARCELO PAPA – CONVENTO DE SANTA CATALINA – Arequipa. En esta representación convencional hay un predominio total del rojo, color que fue el favorito de la escuela cuzqueña. Satisface el rojo al artista indígena por la viveza que contrasta con frecuencia con lo severo del paisaje andino y con su gusto personal por lo suntuoso. Elementos igualmente tradicionales en este tipo de imágenes son los jarrones con flores colocados a cada lado de ellas, y los ángeles sujetando las cortinas.

FLOTILLA ALEGORICA DE SALVACION – Colección GUILLERMO BOZA VEGA LEÓN – Lima. La escena náutica es en extremo rara en la pintura virreynal. En este lienzo figuran ocupando sendas naves, la Virgen, El Salvador y Santa Teresa, acompañados de sus donantes mientras San José mira desde el cielo. Los buques de los extremos son navíos de línea de tres puentes que nunca llegaron al Perú, de modo que el artista tiene por fuerza que haber tomado su diseño de algún grabado contemporáneo.





EXPULSION DE LOS ANGELES REBELDES – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. En una composición artificialmente recargada el arcángel San Miguel aparece rodeado de ángeles que lanzan sus dardos de oro creando una serie de destellos fugaces en toda la obra. La pose, vestidura y aún los colores pueden remontarse a lo empleado por Rafael en los “San Miguel” de su primera juventud. El fondo de la escena bañado en luz de tonalidad oro viejo realza la figura del arcángel.



EL MARTIRIO DE LOS FRANCISCANOS EN JERUSALEM – Colección Privada – Lima. Neta-mente narrativa, esta pintura es de decidido valor documental. El tema, poco frecuente, presenta los sacerdotes franciscanos ante el sultán para tratar el rescate de fieles cautivos y su posible conversión. La escena continúa desarrollándose hacia el fondo mediante una descripción pictórica detallada de las diversas formas de martirio que sufren los frailes. Una vez más la destreza miniaturista del artista indígena es notoria en la minucia del tratamiento de las torturas de los frailes, ejecutados con precisión y realismo admirable.

ESCENA DE CACERIA – Colección PEDRO DE OSMA – Lima. Un gentilhomme en una escena de cacería constituye una obra bastante rara en nuestro medio, principalmente por lo poco usual que resulta cualquier tema en la pintura virreynal que no sea el de inspiración religiosa. El conjunto es vivo y grato y a su carácter estético agrega el valor documental. Hay carencia de perspectiva, pero el diseño, tanto de los animales como del caballero obedecen a un agudo criterio de observación. El cazador lleva un casaquín corto, adecuado para estas circunstancias y una escarcela para cobrar las piezas menores. Su actitud es justa, aún considerando lo pesado del mosquetón que lleva, e igualmente, la del caballo, perros y mozo que le atiende. El paisaje y los personajes son de trazo vigoroso y naturalista y el fondo de la tela ha sido tratado en forma casi exclusivamente bidimensional, como una tapicería sobre la cual se explayaran flores y pájaros.





SAN FRANCISCO EN MEDITACION – CONVENTO DE SANTA CATALINA – Arequipa. Esta representación de San Francisco en meditación es una obra de calidad excepcional por su patetismo y el noble modelado de la cabeza. En esta pintura nos encontramos ante una obra de manierismo singularmente tardío y que se emparenta lejanamente con la de Luis de Morales, pintor fallecido hacia 1586. El modelado de la cabeza se realiza mediante sombras de gran finura, de carácter casi lineal que delimitan los planos y curvas. El gesto de congoja intensa, aunque reprimida, fue también característica de Morales, limitándose apenas a un leve rictus de la boca y una cierta pesadez de los párpados. Todo este efecto se logra con una pincelada en extremo menuda y fina que no deja trazos a simple vista. La composición es severa y en forma piramidal como suele ocurrir con frecuencia en representaciones de un sólo personaje. El hábito del Santo está opulentamente brocateado, y es un buen ejemplo de la aplicación de esta técnica sin tener mayormente en cuenta el plegado de las telas que recubren. Un contraste muy marcado reside en este lienzo: el que representa la calavera, pintada con siniestro realismo. Su descarnosidad, en variados matices de pardos destaca duramente sobre el oro del hábito de San Francisco, al que la calavera dirige sus órbitas vacías.





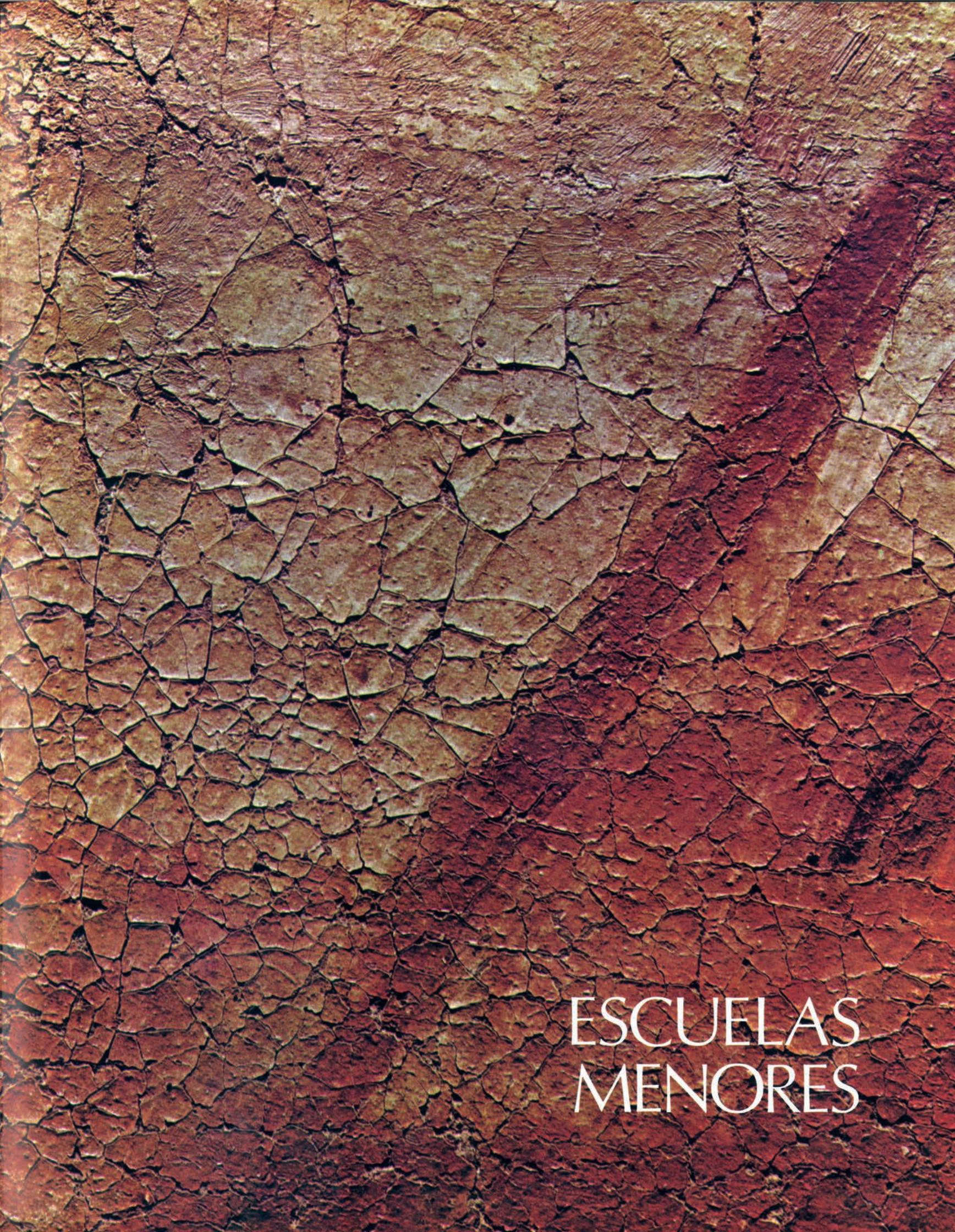


SAN ISIDRO LABRADOR – Colección Privada – Lima. Como afirmación de su personalidad, el artista indígena parece que le diera deliberadamente la espalda a los maestros que le han precedido y se dedique por entero a la expresión personalizada y localizada del tema. En esta forma el mismo San Isidro lleva pantalones indios con caídas de encaje y casaca reminiscente de la española contemporánea. Se rodea además de angelitos de atuendo indio que cumplen su labor en vez de los ángeles clásicos de la leyenda. No se puede hablar de composición en el sentido tradicional, ya que tanto ésta como la técnica son bastante rudimentarios cediendo su lugar a un primitivismo ingenuo.

SAN ISIDRO LABRADOR – Colección Privada – Lima. El primitivismo ingenuo vuelve a manifestarse en este género de pintura en el que se deja de lado los conceptos europeos de composición y estilo. Los elementos se toman por su valor decorativo y simbólico, y se agrupan con fin ornamental sin tomar en consideración especial su relación espiritual o física. “El horror vacui”, o sea el miedo al vacío tan característico en la obra pictórica indígena, impulsa al pintor a cubrir todo el espacio disponible con sus motivos florales, de animales o paisajes y edificios, vengan o no, al caso. El efecto es totalmente espontáneo y desprovisto de todo artificio.



NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED – LA PEREGRINA – Colección Privada – Lima. Como en todas las obras de esta época, Siglo XVIII, el criterio decorativo de la aplicación de oro domina la escena. Sobrepuesto abundantemente en la figura principal, aparece en forma más restringida en los personajes secundarios, en las esquinas inferiores: San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. Es muy poco usual el empleo de un poema en loor a la Virgen para limitar el cuadro en su parte inferior. Aunque es frecuente la inserción de banderolas escritas, lo es menos el de un poema completo.



ESCUELAS
MENORES



LA CREACION - CONVENTO DE SANTA CATALINA - Arequipa. Dos largas cenefas para fines litúrgicos, tratan de la creación del mundo y de Adán y Eva. La obra sigue la tradición de la pintura cuzqueña del Siglo XVIII, en su predilección por el rojo para los personajes principales sobre tonalidades gris azuladas. El pintor emplea con habilidad el follaje para separar las escenas sin interrumpir su fluidez y se deleita en el uso de la fauna local, particularmente en la escena de su Creación. Es muy probable que estas dos piezas hayan servido para fines de enseñanza, por la claridad y simpleza de su mensaje. Expuestas en esta forma, los temas bíblicos o del nuevo testamento podían explicarse fácilmente a un público que no supiera leer. Curiosa la escena anacrónica de la Virgen intercediendo en el Paraíso.

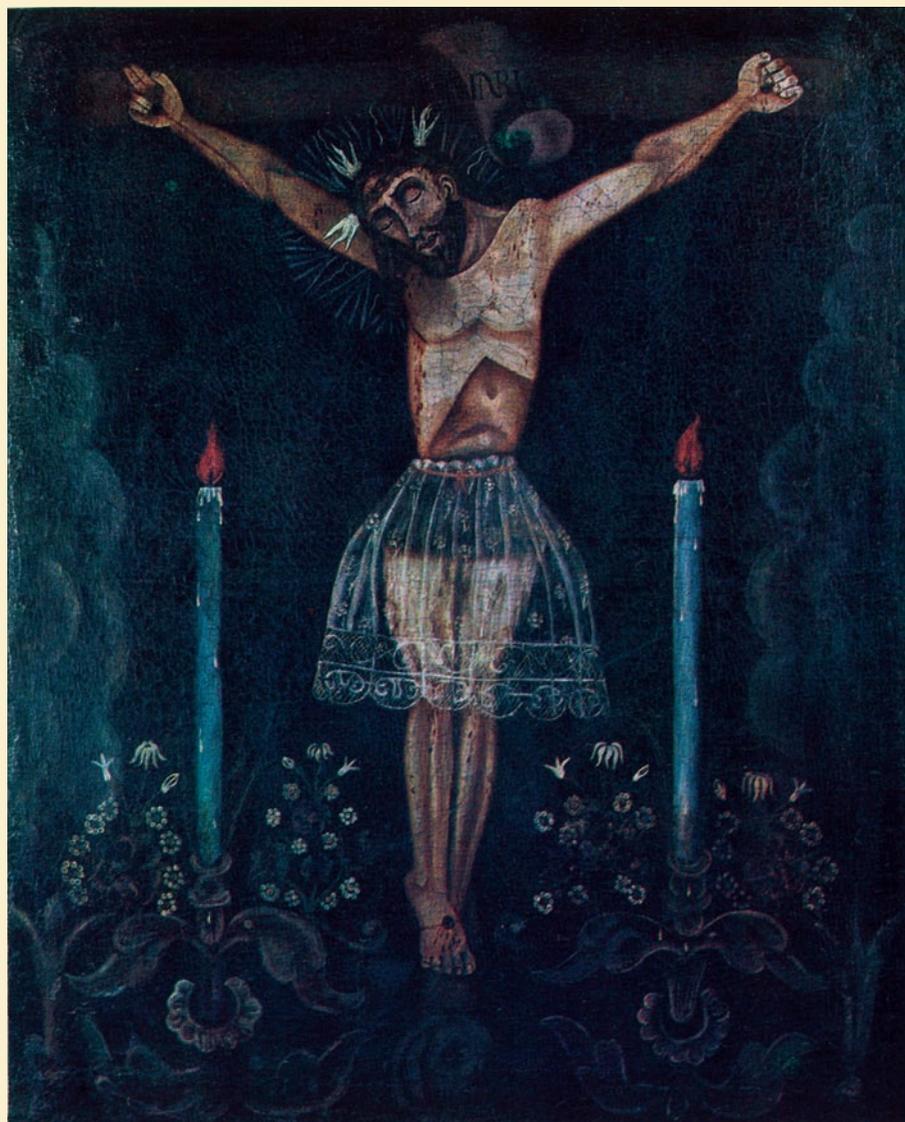


ESCENA DE BATALLA - Anónimo - CONVENTO DE LA MERCED - Cuzco. Este amplio lienzo narra el combate contra indios, en los que tomó parte como abanderado un Obispo de la Orden. La pintura, ejecutada, como es tan frecuente en esta escuela, en sienas y rojos, no tiene otro realce que el blanco del hábito del Obispo mercedario. El artista ha sabido ubicar sus masas de personajes, ligándolas con el vuelo de flechas y la posición de las lanzas. El centro se hunde en profundidad representando la rota de las huestes indias.

CAPILLA EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE JESUS – Arequipa. Este conjunto forma con las pinturas del Padre Salamanca en la Merced del Cuzco, la obra más importante en pintura mural que se conserva en el Perú. El resto lo constituye o bien pinturas de mucho menor importancia, o muy dañadas como son los restos que existen en las iglesias de la destruida Saña y en Lima. La parte más interesante es innegablemente la cúpula dividida por sus nervaduras entre las cuales la superficie está ocupada por casetones alargados. Para las nervaduras el pintor ha empleado el tema de querubines, roleos de flores alternando con grandes cestos de frutas y figuras alegóricas. El conjunto es vibrante de color y no queda un solo espacio vacío libre del mismo. La transición se efectúa mediante pechinas ocupadas por los cuatro evangelistas en marcos circulares. La decoración mural en cambio, es enteramente en roleos de flores y aves, manifestando el mismo horror por el vacío característico de la pintura indígena. Es muy llamativa la conjunción de la pintura y escultura en las pilastrillas que flanquean el lavabo. Las tonalidades predominantes son combinaciones de azules y rojos sobre fondos claros lo que crea una impresión de gran boato.







CRISTO EN LA CRUZ – Colección Privada – Lima. A fines del Siglo XVIII el indígena denuncia su presencia definitiva con una nueva capacidad de expresión y una voluntad de reivindicación. Abandona así la observación naturalista impuesta por los maestros del siglo anterior y vuelve a una estilización arcaizante muchas veces dura y primitiva. El rostro orgulloso y estilizado de esta pintura es buena muestra de este sentir torturado que el pintor anónimo desea expresar.

DON JUAN BRAVO DE RIVERA – MONASTERIO DE SANTA ROSA – Arequipa. El retrato del ilustre Obispo de Arequipa merece compararse por la calidad de su ejecución con la producción retratista limeña de mediados del Siglo XVIII. La pintura es una obra netamente cortesana y muestra al prelado en la pompa de sus dignidades. La diferencia en la manera de expresarse entre las clases altas y el pueblo queda patéticamente establecido entre este retrato y el Calvario que reproducimos en la página opuesta.

CRISTO DE LOS TEMBLORES – Colección Privada – Lima. Esta versión del Cristo de los Temblores, es de un primitivismo patético. Pese a lo rudimentario de su trazo y ejecución, la obra llega a conmover por la pura fuerza emotiva que emana. Una pintura descarnada en la cual la estética queda subordinada al vigor del sentimiento.





El Ill.^{mo} S.^{to} D.^o D.^o
Juan Bravo de Rivero, n.
cio en Lima a 22. de Julio de A.
vistio la Beca del R. deo. Mar.
se graduó en R. Univer.^{dad} de S. Mar.
Oidor de la R. Aud.^{encia} de la Plata, y
Juez medidor de tierras de su dis.
pues obtuvo las Dignidades de Ma.
cuela, y Thesoroero de aquella S.
Metropolitana, y fue prom.^{ovido} id.
pado de Santiago de Chile el año de
de el al de Arequipa donde se tubo
Nov. de 743, y falleció en su p.
dad el 22. de Mayo de 1744. Su
consagró dexando en su test.
de piedad q. no olvidará sus m.
to este Monasterio, y de S. J. de
dra (paso) y concluyó en el año de 1744
exemplar, jurisco. con. S. J. de
las Americas cuyo interprete. de los
sus en lo desinteresado, y en sus
Mostróse en lo retazo, y penit.
de enterró en el P. de S. J. de
q. para su sepulchro en S. J. de

TRES PINTURAS DE LA ESCUELA AREQUIPEÑA – Arequipa.

Los lienzos que reproducimos a continuación son una buena expresión de la Escuela de Pintura Arequipeña en el Siglo XVIII. El primero tiene todas las características principales de la misma. El color es frío, las figuras y los paños que las envuelven son rígidos. Hay una falta de flexibilidad generalizada en todo el lienzo revelada por la vivacidad con que han sido tratados los elementos. El dibujo es por lo general más tieso que en la Escuela Cuzqueña y el pintor se refugia en un tratamiento muy convencional de las sombras. Aporta sin embargo detalles costumbristas, de interés, como las sillas de montar de la dama de la derecha en el primer cuadro y la introducción de llamas como bestias de carga en una escena bíblica. Los otros dos cuadros son de naturaleza y efectos distintos, ya que se trata de pinturas votivas que se encuentran en el Santuario de Caima de Arequipa. En los Santuarios más importantes del Perú Virreynal era frecuente adornar los muros con lienzos que recordasen algún hecho milagroso de la imagen venerada en ellos. Estas pinturas tienen el valor de exponer, muchas veces en forma simultánea, las características de la escuela local. Por lo general los cuadros se han pintado individualmente, a medida que ocurrían los milagros que conmemoran y posteriormente se han unido en un marco común. Uno de estos cuadros representa el amparo de la Virgen de Caima en los grandes terremotos que asolaron Arequipa por el Siglo XVII y el segundo la salvación milagrosa por la misma Virgen de un indio obrero que caía de la cúpula en construcción de la iglesia. Ambos parecen ser de la misma mano: mismo claro oscuro, misma calidez de colorido, igual uso de rojos y sienas. La carencia de perspectiva es total, pero esto contribuye a dar un carácter inquietante a las escenas que se reproducen.







NOTAS BIOGRAFICAS

AYALA, Bernabé.

Sevillano, junto con los hermanos Polancos uno de los mejores discípulos de Zurbarán. Se le atribuyen varios lienzos en Lima, entre ellos una "Virgen de los Reyes" y algunos de los arcángeles de la serie del Monasterio de la Concepción, por su parecido con la serie de Sibilas de una colección sevillana. Murió en 1672.

AYALA, Josefa (1630-1684).

(Llamada también de Obidos). Portuguesa, posiblemente sobrina de Bernabé. Continuó el estilo de Zurbarán hasta su muerte.

BERMEJO, José Joaquín.

Limeño de la segunda mitad del Siglo XVIII. Trabajó en colaboración con Julián Jayo en la serie de la Vida de San Pedro Nolasco, en el Convento de La Merced e igualmente en la decoración mitológica del gabinete de la Virreyna Guirior.

BITTI, Bernardo.

Italiano, hermano jesuita, manierista tardío. Llegó al Perú en 1575 y murió en Lima en 1610. Ha dejado numerosas obras, tanto en la capital como en ciudades del interior, particularmente en Cuzco, el Altiplano (Juli) y Bolivia. Formó varios discípulos e influyó notablemente en los pintores de la generación siguiente.

CARAVAGGIO, (Miguel Angel Merisi) (1573-1610).

Creador del tenebrismo en la pintura barroca italiana que influyó posteriormente en la española. Sus obras son de un realismo acendrado y de gran impacto dramático. Representó la corriente romántica dentro del Barroco.

CARREÑO DE MIRANDA, Juan - (1614-1682).

Pintor de cámara de Carlos II de España. Continuó la tradición de la pintura velazqueña y ha dejado obras de gran envergadura, como la "Adoración de la Sagrada Forma" (Escorial).

CELIO, Gaspare.

Autor italiano de principios del Siglo XVII. Fue uno de los primeros en ocuparse de la trayectoria de Mateo Pérez de Alesio en Italia.

COSIO DEL POMAR, Felipe.

Historiador de arte peruano, contemporáneo. Entre sus mejores obras se cuentan las historias del arte precolombino y virreynal, y sobre la pintura cuzqueña.

DIAZ, José.

Limeño de fines del Siglo XVII. Buen retratista, ejecutó obras de este género en la tradición de Lobano y Aguilar.

DOLCI, Carlo - (1616-1686).

Florentino, gozó de fama por lo elegante de su diseño, la viveza de su colorido y la languidez que daba a sus figuras.

FRANCESCA, Piero della - (1410-1492).

Manierista italiano, discípulo de Andrea del Sarto y de Pontormo. Lo más importante de su obra se encuentra en el Palacio de

Fontainebleu, para cuya decoración fue llamado a Francia por Francisco I. Es uno de los introductores del Renacimiento en Francia.

GAYA NUÑO, Juan Antonio.

Historiador Español de Arte, contemporáneo.

GRECO, EL - (Domenikos Theotocopulos - 1541-1614).

Pintor cretense quien se estableció en España luego de una corta estancia en Venecia y Roma. Instalado en Toledo, su obra fue muy abundante (Espolio-Entierro del Conde de Orgaz-Pinturas para Felipe II-Retratos y Obras Religiosas). Su obra se caracterizó por un colorido fulgurante y un alargamiento de sus figuras, bajo una luz tormentosa.

HARTH-TERRE, Emilio.

Arquitecto peruano investigador e historiador contemporáneo del arte en el Perú.

JAYO, Julián

Limeño, de la segunda mitad del Siglo XVIII. Su obra más célebre es la serie de la vida de San Pedro Nolasco en el Convento de La Merced, Lima, en la que fue ayudado por Bermejo, así como en el Gabinete de la Virreyna Guirior. Su obra, en La Merced, data de 1766 a 1788.

LOAYZA, Martín de.

Cuzqueño de mediados del Siglo XVIII. Notable por su diseño y colorido, su obra más importante es el Retablo de San Pedro Nolasco en la Iglesia de La Merced del Cuzco, de 1633.

MEDORO, Angelino.

Uno de los tres pintores italianos que forjaron la Escuela de Lima. Llegó a Lima en el año 1600 y volvió a Sevilla hacia 1627. Excelente colorista entre sus mejores obras se cuentan un Tríptico, y una pintura de San Buenaventura para el Convento de San Francisco, una Inmaculada que se conserva en el Convento de San Agustín, varios lienzos en el Convento de los Descalzos y otras obras en colecciones privadas. Medoro retrató a Santa Rosa en su lecho de muerte.

MIGUEL ANGEL - (1475-1564).

Uno de los mayores genios del Renacimiento; escultor, pintor, arquitecto y poeta. Entre sus numerosas obras en escultura se destacan las Piedades, el David, las esculturas de la Capilla Medici y las obras (esclavos, el Moisés) para la tumba inconclusa de Julio II. Decoró el techo de la Capilla Sixtina y pintó para el muro de testero, el Juicio Final. Como arquitecto se le encomendó la Basílica de San Pedro y completó el Palacio Farnesio, en Roma.

MESA, José de.

Investigador e historiador boliviano contemporáneo fundador del Instituto de Arte de la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia. Junto con su esposa Teresa Gisbert, ha publicado numerosas obras sobre Arte y Artistas en Hispanoamérica.

MORALES, Luis de.

Español fallecido en 1586. Su estilo fue de un manierismo tardío, y tuvo una cierta influencia en la pintura hispanoamericana.

MORON, Pedro Pablo.

De familia española, nacido en Roma, llegó al Perú entre 1591-1592. Colaborador de Mateo Pérez de Alesio, lo ayudó en las pinturas de la Iglesia y Claustro de Santo Domingo, y varias otras obras.

MOLLINADO Y ANGULO, Manuel.

Obispo del Cuzco de 1672 a 1699. Uno de los mayores mecenas que ha tenido el Perú. Construyó de su peculio numerosas iglesias y dotó e hizo obsequios de gran valor a muchas otras más. Protegió a numerosos artistas entre los cuales el más notable fue Basilio Santa Cruz.

PACHECO, Basilio.

Uno de los últimos grandes pintores de la Escuela Cuzqueña en el segundo tercio del Siglo XVIII. Ejecutó un enorme lienzo del Santo Mercedario para el Convento de La Merced, Cuzco, y la serie de la Vida de San Agustín para el Convento de la Orden de dicha ciudad, hoy en Lima. También son de su mano, las dos grandes pinturas de la Circuncisión y de Jesús Ante los Doctores en la entrada de la Catedral del Cuzco.

PEREZ DE ALESIO, Mateo.

El tercero de los pintores italianos, llegado a Lima en las postrimerías del Siglo XVI. Se le encuentra en esta ciudad en 1590. Fue retratista del Virrey Don García Hurtado de Mendoza. Pintó la Capilla de Santo Domingo y algunos de los lienzos del Claustro, de dicho Convento.

PITTO, Alfredo.

Hermano jesuita pintor y restaurador contemporáneo limeño.

PONTORMO, (Giacopo Carucci) (1494-1597).

Uno de los mejores pintores manieristas italianos. Su estilo ha influido sobre el del Hermano Bernardo Bitti por el alargamiento de sus figuras y su luz iridiscente.

QUISPE, TITO, Diego - (1611-1681).

Uno de los pintores más importantes e interesantes de la Escuela Cuzqueña de pintura en su momento de mayor esplendor. Además de numerosas obras aisladas, ha dejado varios ciclos importantes en la Iglesia de San Sebastián, su pueblo natal, (San Sebastián, San Juan Bautista - Pasión) y en la Catedral del Cuzco. (Signos del Zodíaco-Incompleta).

RAFAEL - (1483-1520).

Uno de los mayores genios del Renacimiento en Italia. Además de sus célebres Madonas y muchas otras obras de caballete; retratos, etc., decoró las estancias que llevan su nombre en el Vaticano. Tuvo gran influencia en los artistas españoles radicados en Italia en esa época.

RIBERA, José de.

Español, radicado en Nápoles a partir de 1616. Introduce el tenebrismo del Caravaggio en la pintura española, aunque varía en 1630 hacia un estilo más luminoso.

ROMANO, Sebastián.

Italiano del Siglo XVII, radicado en Madrid. Le son atribuidos los Arcángeles de la serie de la Iglesia de San Pedro en Lima.

RUBENS, Pedro Pablo (1577-1640).

El mayor exponente de la pintura Barroca Católica en el Norte de Europa. Vigoroso y dinámico de estilo, con un colorido brillante y sensual, su producción fue enorme. Tuvo vasta influencia en el Perú por medio de los numerosos grabados que llegaron de sus obras.

SALAMANCA, Fray Francisco de.

Sacerdote mercedario fallecido en Cuzco en 1737. Uno de los mejores muralistas en la historia de la pintura peruana, decoró sus celdas en el Convento de La Merced del Cuzco con una serie de pinturas, de virtudes, santos y escenas de la vida de Cristo.

SANTA CRUZ, Basilio.

Pintor de la Escuela Cuzqueña, conocido desde 1661. Con él, esta escuela alcanza su máximo valor. Su obra maestra fue la decoración de los dos brazos del crucero de la Catedral del Cuzco, y la espléndida pintura del Martirio de San Laureano. Excelente retratista, pintó a su gran patrón, el Obispo Mollinedo, y varios otros personajes.

JANSEN VAN CEULEN, Cornelius.

Holandés, de mediados del Siglo XVII. Algunas de sus pinturas, en particular una Cena de Carlos II de Inglaterra en La Haya visitando a su hermana, la Princesa de Orange, puede haber sido grabado y tenido alguna influencia en nuestra pintura.

VAN DYCK, Antonio (1599-1641).

Discípulo de Rubens, Van Dyck fue un pintor de gran elegancia, cuya obra tuvo cierta repercusión en el Perú. Excelentes copias suyas son un Cristo en la Catedral y una Piedad en el Convento de San Francisco, ambas en Cuzco.

VALDES LEAL, Juan de - (1622-1690).

Pintor español de la escuela andaluza, autor de grandes ciclos de pintura religiosa. Su carácter pictórico fue de gran patetismo.

ZUCCARI.

Familia de pintores italianos que representan el fin de la tradición manierista. Los más notables fueron Tadeo (1529-1566) y Federico (c. 1540-1609). El primero decoró la Sala Regia del Vaticano, y el segundo, Federico, más famoso pintó en el Palacio Ducal de Venecia, en Inglaterra, donde retrató a la Reina Isabel, y en España, donde ejecutó varios lienzos del altar mayor para la Iglesia del Escorial.

ZURBARAN, Francisco de - (1598-1664).

Español del Barroco, radicado en Sevilla. Su estilo escultural y monumental, célebre por sus blancos, causó un enorme impacto en la pintura peruana en la que sustituyó a la influencia italiana desde fines del primer tercio del Siglo XVII. Su obra, sólo en Lima es abundante y se cuentan una Serie de Fundadores en el Convento de la Buena Muerte y el conocidísimo Apostolado de San Francisco, del Convento de San Francisco, además de otros lienzos en colecciones privadas. Su hijo, Juan, fue también pintor de nota.

INDICE DE LAMINAS

43	Virgen con el Niño	0.53 x 0.42 mts.	91	Virgen con el Niño	0.47 x 0.38 mts.
45	Cúpula de la Capilla del Capitán Villegas		92	Purísima Concepción	1.99 x 1.22 mts.
46	San Pablo	1.42 x 0.91 mts.	93	Virgen con el Niño	1.65 x 1.00 mts.
47	San Pedro	1.42 x 0.91 mts.	95	Coronación de la Virgen	3.20 x 2.01 mts.
49	Resurrección de Cristo	1.63 x 1.29 mts.	97	Cristo Resucitado	1.70 x 1.00 mts.
50	Jesús en Casa del Fariseo	1.31 x 2.02 mts.	98	Doña Usenda de Loayza y Bazán	2.15 x 1.30 mts.
51	Cristo Meditando	1.82 x 1.14 mts.	99	Detalle del Bautizo, Vida de Santo Domingo	
52	Inmaculada Concepción	2.36 x 1.81 mts.	101	Adán y Eva	0.95 x 1.14 mts.
53	San Juan	0.27 x 0.20 mts.	102	Crucifixión de Cristo	0.40 x 0.57 mts.
54	Circuncisión del Señor	0.46 x 0.58 mts.	105	Batalla de Aumale	1.02 x 1.44 mts.
55	El Buen Pastor	1.80 x 0.98 mts.	107	Madona	0.45 x 0.39 mts.
56	Arcangel San Gabriel	1.86 x 1.08 mts.	108	Unión de la Descendencia Imperial Incaica con las Casas de los Loyola y los Borja	1.72 x 1.65 mts.
	Arcangel San Rafael	1.86 x 1.08 mts.			
57	Arcangel Zadkiel	1.86 x 1.08 mts.	109	La Conversión de San Pablo	2.86 x 1.72 mts.
	Arcangel Ariel	1.86 x 1.08 mts.	110	San Juan Bautista Niño	1.01 x 0.81 mts.
57 A	Arcangel Uriel	1.86 x 1.08 mts.	111	Cúpula de la Iglesia de Santa Clara	
	Arcangel Hadriel	1.86 x 1.08 mts.	112	Cristo de los Temblores	2.00 x 1.40 mts.
57 B	Arcangel Miguel	1.86 x 1.08 mts.	113	Serie de Arcángeles	1.24 x 0.95 mts.
59	Arcangel Rafael	1.92 x 1.40 mts.	115	La Virgen de la Leche	1.96 x 1.62 mts.
60	Santa Bárbara	1.38 x 1.06 mts.	116	El regreso del Hijo Pródigo	1.01 x 1.27 mts.
61	Extasis de Santo Tomás de Aquino	2.14 x 5.09 mts.	117	San Bernardo	1.43 x 1.14 mts.
62	Detalle - Cabeza de Santa		119	Sagrada Familia con San Juan Bautista Niño	0.55 x 0.42 mts.
63	Nacimiento de Santo Tomás de Aquino	2.11 x 4.80 mts.	120	Serie de la Vida de San Juan Bautista	4.00 x 9.00 mts.
65	Cristo en la Cruz rodeado de Santos	0.76 x 0.55 mts.	121	Piedad	2.12 x 1.78 mts.
67	Procesión del Santo Sepulcro	0.99 x 4.95 mts.	122	Escena de Corpus Christi de la Serie de Santa Ana	2.20 x 2.20 mts.
68	Detalle - Virrey Arzobispo Liñan y Cisneros		125	Santa Elena	2.35 x 1.33 mts.
69	Marques de Sotoflorido	1.96 x 1.27 mts.	127	Escena de Corpus Christi de la Serie de Santa Ana	2.20 x 2.20 mts.
70	Doña Juana de Valdes y Llano	2.06 x 1.14 mts.	128	Santa Catalina	1.65 x 0.95 mts.
71	Doña Ana Zavala Vásquez de Velasco	2.17 x 1.30 mts.	129	San Jerónimo	1.50 x 0.90 mts.
73	José Bravo de Lagunas y Castilla	2.17 x 1.30 mts.	130	Detalle de Corpus Christi de la Serie de Santa Ana	
75	Retrato de un Niño	0.55 x 0.40 mts.	133	Detalle de Corpus Christi de la Serie de Santa Ana	
76	San Pedro Nolasco	2.16 x 1.50 mts.	134	Vida de San Pedro Nolasco	3.48 x 4.20 mts.
77	Detalle Serie de la Vida de San Pedro Nolasco		137	San Isidro Labrador	6.00 x 4.20 mts.
79	Aparición de la Virgen en el Coro de la Iglesia de La Merced	2.57 x 4.09 mts.	138	Arcangel Rafael	1.84 x 1.12 mts.
81	Serie de la Vida de San Pedro Nolasco	2.55 x 3.71 mts.	139	Tortura Alegórica de Cristo	0.56 x 0.73 mts.
82	Presentación de la Virgen al Templo	1.92 x 1.33 mts.	140	La Pesca Milagrosa	1.85 x 1.40 mts.
83	Coronación de la Virgen	1.92 x 1.33 mts.	141	La Llegada a Belén de José y María	1.85 x 1.40 mts.
84	Ultima Cena	3.86 x 6.90 mts.	142	Virgen de la Almudeña	1.70 x 1.19 mts.
85	Escena de Vida Galante del Hijo Pródigo	0.33 x 0.43 mts.			
87	Arcángel Miguel	1.86 x 1.43 mts.			
88	David con el Arpa	1.84 x 1.38 mts.			

143	Cristo de los Temblores	1.81 x 1.34 mts.	165	Niño Jesús con Corona de Espinas	1.13 x 0.81 mts.
144	San Miguel	1.70 x 1.26 mts.	166	La Llegada a Belén	0.65 x 0.80 mts.
145	San Gabriel	1.84 x 1.12 mts.	167	Educación de la Virgen	0.65 x 0.80 mts.
147	Virgen de Cocharcas	1.43 x 1.03 mts.	168	San Marcelo Papa	0.99 x 0.74 mts.
148	Virgen con Santa Lucía y Santa Catalina	1.73 x 1.15 mts.	169	Flotilla Alegórica de Salvación	1.26 x 2.53 mts.
149	Virgen de la Soledad	1.58 x 1.16 mts.	170	Expulsión de los Angeles Rebeldes	0.38 x 0.26 mts.
150	Virgen de la Candelaria con Túnica de Plumas	1.85 x 1.13 mts.	171	El Martirio de los Franciscanos en Jerusalem	0.81 x 0.68 mts.
151	Virgen del Rosario de Pomata	1.90 x 1.24 mts.	173	Escena de Cacería	1.07 x 1.92 mts.
152	Virgen Inmaculada, Alias de Patapata	1.32 x 0.82 mts.	175	San Francisco en Meditación	0.98 x 1.15 mts.
153	Virgen con San Crispín y Crispiniano, Patrones de Bordadores y Zapateros	1.37 x 1.14 mts.	176	San Isidro Labrador	0.48 x 0.37 mts.
154	Virgen de Culto Local Rodeada de Cuadros Votivos	1.44 x 0.99 mts.	177	San Isidro Labrador	0.47 x 0.38 mts.
155	Virgen Divina Pastora Entronada	1.56 x 1.17 mts.	178	Nuestra Señora de La Merced La Peregrina	1.02 x 0.75 mts.
156	La Sagrada Familia	1.62 x 1.82 mts.	181	La Creación	0.55 x 2.19 mts. 0.55 x 2.12 mts.
157	Adoración de los Reyes Magos	1.01 x 0.73 mts.	182	Escena de Batalla	1.67 x 3.33 mts.
158	La Circuncisión	5.00 x 3.40 mts.	183	Capilla en la Iglesia de la Compañía de Jesús - Arequipa	
159	Defensa de la Eucaristía	0.98 x 0.69 mts.	184	Capilla en la Iglesia de la Compañía de Jesús - Arequipa	
160	Cristo ante los Doctores	5.00 x 3.40 mts.	185	Cristo en la Cruz	0.83 x 0.68 mts.
161	Frescos del Padre Salamanca		186	Cristo de los Temblores	0.38 x 0.55 mts.
162	San Martín	1.55 x 1.15 mts.	187	Don Juan Bravo de Rivera	2.06 x 1.31 mts.
163	Milagro de San Ermilio	1.00 x 1.50 mts.	189	Despedida de Tobías	1.30 x 2.00 mts.
			190	Milagro de la Virgen de Caima	1.21 x 1.00 mts.
			191	Milagro de la Virgen de Caimas	1.22 x 0.98 mts.

BIBLIOGRAFIA

- | | | | |
|-------------------------------|--|-----------------------------------|--|
| <i>Angulo, Diego</i> | Historia del Arte Hispanoamericano III Tomos - Salvat 1955. | <i>Igual Ugeda, Antonio</i> | El Imperio Español - Seix Barral Barcelona 1954. |
| <i>Brans, J. V.</i> | Isabel la Católica y el Arte Hispano Flamenco - Ed. Cultura Hispánica - Madrid 1952. | <i>Kubler</i> | Art and Architecture of Spain, Portugal and their American Dominions - Pelican History of Art - The Penguin Books, 1959. |
| <i>Bushnell</i> | Perú - Thomas & Hudson, London 1963. | <i>Lozoya, Marques de</i> | Historia del Arte Hispánico - V Tomos - Salvat 1949. |
| <i>Castedo, Leopoldo</i> | A History of Latin America Art and Architecture - New York 1969. | <i>Mariátegui Oliva, Carlos</i> | Pinturas Cuzqueñas del Siglo XVII en Colecciones Chilenas.— 1950. |
| <i>Cossío del Pomar</i> | Arte del Perú Colonial - Fondo de Cultura Económica - México 1958. | <i>Mesa, José-Gisbert, Teresa</i> | La Pintura Cuzqueña - Guggenheim 1962 - El Pintor Mateo Pérez de Alesio. |
| <i>Gento Sanz, Mons. Fco.</i> | San Francisco de Lima - Imp. Torres Aguirre - Lima. | <i>Omeba</i> | Enciclopedia del Arte en América - Argentina 1968. |
| <i>Geo-Charles</i> | Arts Barroque en Amerique Latine - Plon, París 1954. | <i>Vargas Ugarte, P. Rubén</i> | Ensayo de un Diccionario Biográfico de Artífices de la América Meridional - Biocco 1947.
Apéndice al Ensayo, etc., etc. - Baiocco 1955.
La Iglesia de San Pedro de Lima. Tipografía Peruana - 1956.
Los Jesuitas del Perú y el Arte - Gil - 1963. |
| <i>Guinard, Paul</i> | La Peinture Espagnole - L. de Poche 1967.

Zurbarán - Les Temps - París 1960. | | |
| <i>Harth-Terré, Emilio</i> | Pintores y Pintura en Lima Virreynal, 1963. | | |

INDICE

	Página
INTRODUCCION	11
LIMA	41
CUZCO	89
ESCUELAS MENORES	179
NOTAS BIOGRAFICAS	193
INDICE DE LAMINAS	195
BIBLIOGRAFIA	197



Don Juan de Austria
Principe de
Urgel de
Castilla

Don Juan de Borja
Marqueses de
Cervera
Marqueses de
Pulgar

Doña Catalina
y
Doña Juana
hermanas de
Castilla

El Conde de
Castilla y su
hija

Don Juan de Borja
Marqueses de
Castilla

Don Juan de Borja
Marqueses de
Castilla

Don Juan de Borja
Marqueses de
Castilla

