



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Stastny, F. (1969). *La pintura en Lima de 1550 a 1640* [Tesis para optar el Grado de Bachiller en Letras]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

La pintura en Lima de 1550 a 1640

Autor:

Francisco Stastny

Año:

1969

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Pintura limeña; virreinato del Perú; Historia del Arte; siglo XVI; siglo XVII; Friedlaender; Bernardo Bitti; Pérez de Alesio; Diego de Aguilera; estilo marienista; experimentos naturalistas.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Stastny, F. (1969). *La pintura en Lima de 1550 a 1640* [Tesis para optar el Grado de Bachiller en Letras]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Esta tesis estudia la historia de la pintura limeña entre 1550 y 1640, un período caracterizado por la intensa actividad artística en la capital del Virreinato del Perú. A diferencia de la arquitectura, cuya historia se ha conservado de manera más directa, la pintura y la escultura presentan desafíos más complejos debido a la fragilidad de las obras y a su menor conservación a lo largo del tiempo. A pesar de la abundancia de referencias documentales sobre artistas y obras, la identificación y reconstrucción de estas últimas es una tarea ardua y aún pendiente. La situación actual se asemeja a la descrita por M. J. Friedlaender en relación con la pintura Flamenca del siglo XVI, donde abundan las referencias a artistas, pero las obras conservadas son escasas y anónimas.

Francisco Stastny proporciona un panorama informativo basado en los datos conocidos hasta la fecha de su publicación y en las pocas obras existentes. No pretende sustituir una historia completa del arte de este período, pero busca ilustrar los procesos formales y estilísticos mediante ejemplos disponibles. Aunque existen lagunas en la comprensión de la evolución estilística, se ha reunido toda la información documental disponible y se ha organizado orgánicamente en cuatro períodos: el primero hasta 1575, el segundo y tercero dominados por la influencia de Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, respectivamente, y el cuarto marcando el fin de la era manierista e iniciando una transición hacia un estilo más naturalista y vigoroso. Los años alrededor de 1640 representan el fin de una época próspera y fascinante para la pintura peruana, caracterizada por su conexión con los movimientos artísticos de Italia y España.

Palabras Clave: Pintura limeña; virreinato del Perú; Historia del Arte; siglo XVI; siglo XVII; Friedlaender; Bernardo Bitti; Pérez de Alesio; Diego de Aguilera; estilo manierista; experimentos naturalistas.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



048

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
PROGRAMA ACADÉMICO DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

La Pintura en Lima de 1550 a 1640

TESIS

PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER EN LETRAS

FRANCISCO STASTNY

**LIMA - PERU
1969**

006



INDICE

	<u>Pg.</u>
INTRODUCCION	1
I.- <u>EL PERIODO ANTERIOR A 1575</u>	9
1.- Pintores españoles	12
2.- Primeros artistas indios	27
II.- <u>LA RENOVACION ITALIANA. 1575-1600</u>	34
1.- Manieristas italianos (I)	36
2.- Artistas de transición	54
III.- <u>PREDOMINIO DEL MANIERISMO. 1600-1620</u>	62
1.- Manieristas (II)	64
2.- Nuevos tanteos	70
3.- Manieristas flamencos y españoles	77
IV.- <u>ULTIMOS MANIERISTAS Y ALBORES DEL NATURALISMO. 1620-1640</u>	86
1.- Manieristas (III)	86
2.- Experimentos naturalistas	95
CONCLUSIONES	108
APENDICE	112
ABREVIATURAS	113
BIBLIOGRAFIA	113



INTRODUCCION

La historia artística en el Perú ha obtenido la mayor parte de su información de la labor de investigadores de archivo, cuyo propósito estaba dirigido casi siempre a la historia política y social y que recopilaban las noticias relativas a las artes accidentalmente, por haberlas encontrado a su paso. De este modo, eruditos investigadores como P. Rubén Vargas Ugarte (1) y Guillermo Lohmann Villena (2) han publicado valiosos testimonios documentales acerca de la actividad llevada a cabo por artistas y artífices en los tres siglos de la época Virreinal. Cuando las obras a que se refieren esos documentos son monumentos arquitectónicos, su confrontación no ofrece, por lo común, mayores dificultades y los datos obtenidos en las fuentes es

-
- (1) Uno de los más sistemáticos aportes de los primeros tiempos es el Diccionario de Artífices que publicó el Padre Vargas Ugarte en 1947. Esta obra sería aún de más valor si tuviera referencias a sus fuentes. Véase también R. Vargas Ugarte, 1955 y 1963.
 - (2) Una de las primeras publicaciones de documentos notariales acerca de la labor artística en el Perú es la que realizó el doctor Guillermo Lohmann Villena en sus Noticias inéditas de 1940 y 1941 en la Revista Histórica. Aunque ya antes el investigador norteamericano Bertram Lee dió a conocer algunos documentos de archivo relacionados a los artistas. Citado por J. Riva-Agüero, 1935.



critas son incorporados al caudal de conocimientos que eslabonan la historia de la arquitectura peruana. Esa última labor la ha realizado con excepcional constancia -en archivos y en el campo- el Arquitecto Emilio Harth-terré (3), quien por añadidura, ha exhumado numerosos documentos relacionados a las demás artes plásticas.

Pero lo que en el caso de la arquitectura es una aplicación directa, en la cual hay poco lugar a dudas acerca de la identidad de los monumentos; al tratarse de la pintura o de la escultura se convierte en una tarea que implica dilucidar una situación infinitamente más compleja. No sólo el número de los "monumentos" es más vasto -ya que por cada iglesia o convento hay centenares de cuadros y tallas; sino que éstos son de una fragilidad mucho mayor. Incendios, terremotos, la acción del clima y de los insectos depravadores de madera y telas, además del simple paso del tiempo que "también pinta", como afirmaba Francisco Goya (4),

(3) El arquitecto Emilio Harth-terré tiene una copiosa bibliografía sobre el arte peruano. Uno de sus aportes más valiosos y de primera hora es el libro sobre los Artífices en el Virreinato del Perú (1945). Pero la gran mayoría de sus contribuciones se han publicado en forma de artículos en revistas especializadas como el Arquitecto Peruano, la Revista del Archivo Nacional y en AIAA. También ha publicado numerosos artículos en el diario El Comercio de Lima.

(4) Ese es el texto que figura al pie de uno de los grabados de Goya, donde el artista español ha representado al Tiempo soplando el humo de su pipa sobre una pintura.

contribuyen a que las obras se oscurezcan, se desvirtúen, se malogren o desaparezcan totalmente. Hace falta "refrescarlas", restaurarlas, modificarlas para ponerlas al gusto de la época o desecharlas por completo a favor de nuevas ornamentaciones y para satisfacer el deseo de los patrones de los nuevos tiempos. Otras veces es el afán de lucro el que induce a que sean vendidas y que su paso se pierda en el deambular del comercio artístico y en el laberinto de los herederos indiferentes en que concluye la mayoría de las colecciones privadas de nuestro medio. Pero por lo común la simple desidia, la ignorancia y la total indiferencia, son las verdaderas causantes del increíble despilfarrero con que países como el nuestro tratan su patrimonio artístico.

Por este motivo no es de extrañar que la situación actual en la historia de la pintura limeña en el primer siglo de su existencia, sea semejante a la que M. J. Friedlaender (5) describiera al referirse a la pintura Flamenca del siglo XVI, en su obra exhaustiva acerca de esa

(5) Véase M.J. Friedlaender, 1935, T. XII, 7 y ss. El conocedor alemán observó además otro problema que se debe tener presente. A saber, que las obras preservadas no son necesariamente las más importantes, ni las de mejor calidad. La selección la ha impuesto el azar o circunstancias fortuitas. Por ejemplo, los artistas de mayor fertilidad o de vida más larga estarán mejor representados que otros que han producido menos.



escuela. Por un lado hay copiosas referencias documentales a los artistas con indicación de fechas y nombres; y por el otro, un conjunto de obras anónimas de difícil identificación. Semejantes inconvenientes ofrece el panorama limeño, con el agravante lamentable de que en el caso peruano, el número de obras conservadas es proporcionalmente mucho menor.

No obstante la actividad artística fue intensa en la capital del Virreinato. Tan sólo entre los pintores, se cuentan alrededor de ochenta nombres publicados hasta la fecha, de los que actuaban en la Ciudad de los Reyes antes de 1640. Si agregamos a la labor de estos artistas las obras que llegaron importadas de la Metrópoli (6), debemos considerar un caudal artístico ingente que ornamentaba casas, palacios, capillas, iglesias y monasterios. Lamentablemente casi nada de todo eso se conserva en nuestros días. Y lo poco que sobrevive, lo hace anónimamente bajo la protección del olvido y del polvo centenario. Ninguna tradición oral o escrita viva se refiere a estas pinturas, ni les otorga el prestigio áureo de tiempos pasados, como su-

(6) La exportación de obras de arte hacia América Latina y en particular hacia el Perú, es un tema que aun no ha sido tratado exhaustivamente. Sin embargo varios autores se han referido al problema. Véase Kelemen, 1967, 200; M.S. Soria, 1956, 86; F. Stastny, 1965a, 13; Pintores, 21.



cede en otros países más afortunados y menos torturados por los movimientos sísmicos. Las menciones que se encuentran en las crónicas antiguas describen la riqueza de templos que en muchos casos aun existen, pero cuya distribución interior y estructura actual no guarda relación alguna con la que admiraron aquellos autores (7). Reconstrucciones totales debidas a los estragos causados por los terremotos han afectado todos esos edificios por lo menos 3 ó 4 veces.

Es comprensible, en estas circunstancias, que todavía no haya sido emprendida una auténtica historia artística del período aquí abarcado. Homologar los muchos documentos con las pocas obras preservadas, y primero que nada identificar esas obras perdidas, es una labor ardua que está por hacerse.

Dada esa situación, en este ensayo esbozamos un panorama de la pintura limeña entre 1550 y 1640, tal como

(7) Prácticamente todos los cronistas de convento y todos aquellos que se dedicaron a describir la ciudad de Lima, al ocuparse en una forma u otra de sus monumentos religiosos, describen también las obras de arte que contienen. Cabe destacar la importancia como fuente informativa de Fray Antonio de la Calancha, 1638; Fray Juan Meléndez, 1681; Francisco Echave y Assu, 1688; Fray Reginaldo de Lizárraga, 1907; Vázquez de Espinosa, 1948; Bernabé Cobo, 1629; Bernardo de Torres, 1657; Padre F. Mateos, 1600.



se desprende de los documentos publicados hasta la fecha (8) y de las contadísimas obras existentes. Es ésta una síntesis de puro valor informativo de los datos conocidos. No pretende sustituir a la historia de esa época, porque no es posible escribir una historia del arte tan solo con los nombres de los artistas recuperados de los archivos, que como ánimas sin cuerpo, se presentan a la mirada del historiador desprovistos de las obras que crearon (9).

No se ha escatimado, por eso, esfuerzo alguno en las páginas que siguen a continuación para buscar ejemplos en los cuales se pudiera ilustrar los procesos formales en juego, que la ciega aridez de los documentos no llega a revelar. Cuando faltan pinturas limeñas que puedan dar una idea del estilo de los artistas nombrados, se ha buscado sus equivalentes en otras regiones que se les pueda equiparar; y en algunos casos, cuando no quedó otro recurso, se procuró obtener alguna idea del aspecto de las pinturas por la

-
- (8) Los principales autores que se han ocupado con algún detenimiento de la pintura limeña en el período aquí abarcado son: J. Riva-Agüero, 1921; J. Riva-Agüero, 1968, 401; J. Flores Araoz, 1942; E. Harth-terré, 1945, 57; E. Marco Dorta, 1950, Cap. XII; M.S. Soria, 1956, 45; E. Harth-terré, 1958, 87; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Harth-terré-Márquez, 1963; Schenone, 1963, 28. Para más referencias véase la Bibliografía.
- (9) Alguna vez se ha pensado sin embargo, en hacer lo contrario o sea en escribir una historia del arte sin nombres de artistas. Ver F. Stastny, 1965b.

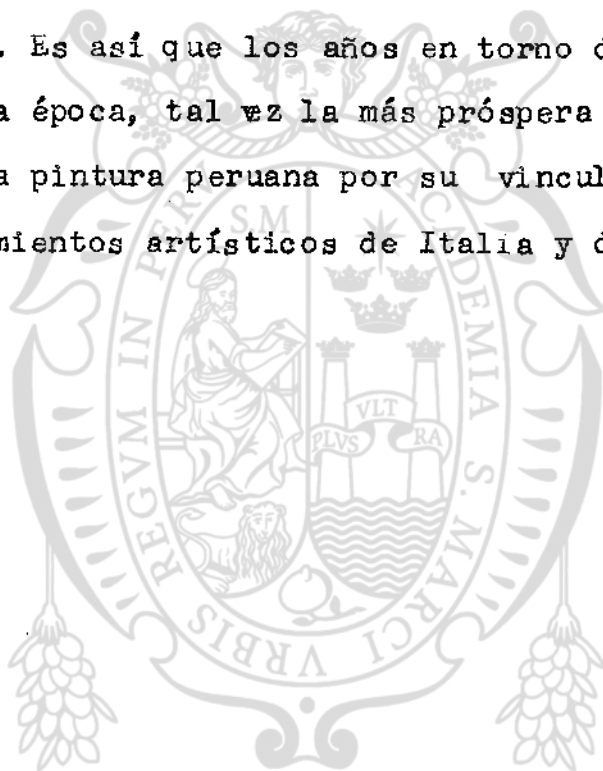


descripción que se hace en los contratos de los procedimientos o materiales empleados. A pesar de eso, es evidente que existen muchas lagunas en el cuadro de la evolución estilística del período estudiado y que las series incompletas a que estamos limitados tienen más bien la apariencia de los eslabones aislados de una cadena cuyos segmentos intermedios falta descubrir.

Se ha reunido en cambio toda la información documental disponible acerca del tiempo comprendido en los límites de este estudio y ésta ha sido agrupada orgánicamente.

A título de hipótesis, hemos subdividido la época abarcada en cuatro períodos. El primero, concluye en 1575 y está dominado por lo que se sabe acerca de la familia de los Illescas. El segundo, se inicia con la llegada de Bernardo Bitti y será regido por la personalidad de Mateo Pérez de Alesio, quien va a imponer el estilo manierista italiano. En el tercero, de 1600 a 1620, prosigue el predominio de Alesio y hace su aparición Angelino Medoro. El período final reúne a los últimos maestros manieristas retardados, representados por Leonardo Jaramillo, y anticipa la transición hacia un estilo más naturalista y vigoroso, tal como se aprecia en Francisco Bermejo, quien asimiló el nuevo mensaje de las obras que empezaban a llegar en esos años a Lima. A partir de entonces, al desaparecer la últi-

ma influencia directa de los manieristas italianos, cambia radicalmente el panorama y se abre una nueva página en la historia de la pintura limeña. Desde el decenio de 1640 se encuentran en actividad pintores como Diego de Aguilera, quienes reflejan las nuevas inquietudes de mediados del siglo y en cuyas obras culminarán definidas transformaciones estilísticas. Es así que los años en torno de 1640 marcan el fin de una época, tal vez la más próspera y la más interesante de la pintura peruana por su vinculación directa con los movimientos artísticos de Italia y de España.



CAPITULO I

EL PERIODO ANTERIOR A 1575

Aunque las primeras necesidades religiosas de los conquistadores fueron satisfechas por los Crucifijos e imágenes de devoción traídos desde España, no hay duda que en los años iniciales de la vida colonial, a falta de pintores profesionales, hubo artistas improvisados quienes se arriesgaron a representar en tabla o lienzo las figuras santas necesarias para la devoción. Ejemplo de los primeros es una tabla andaluza de fines del siglo XV firmada por "Loayza Pintor", que fue hallada en el Cuzco (10); y de los segundos, algunas pinturas de corte "popular" como la Virgen de la Merced de la iglesia de San Cristóbal de la Ciudad Imperial (11).

(10) Pertenece a la Colección Fernando Berckemeyer, Lima. Su estilo de línea amplia y trazo pesado recuerda claramente a la obra de artistas como Juan Sánchez de Castro, quien trabajó a finales del siglo XV en Sevilla. Compárese por ejemplo con la Virgen del Rosario de la Catedral de Sevilla. (Ilustrada en J. Gudiol Ricard, 1955, fig. 335, 389). La obra ha sido descrita por J. de Mesa y T. Gisbert (1962a, 33, fig. 4), quienes consideran que esta tabla pueda ser de un artista de Castilla vinculado a Fernando Gallego.

(11) M.S. Soria, 1956, 98, 125 n. 21, fig. 68; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 37.

Hubo también quienes hicieron uso de las artes para fines profanos. Queda el testimonio bien conocido del conquistador Diego de Mora (12), de quien se narra que retrató al Inca Atahualpa durante su cautiverio en Cajamarca (1533). Es probable que ese lienzo, años más tarde, haya pasado al Cabildo de Lima, donde se conservó como el primer ejemplo de pintura retratista existente en la ciudad (13). También se valieron de la ilustración improvisada, propia o mandada hacer, para completar la narración de sus historias, algunos cronistas españoles de esos primeros tiempos, como lo hicieron Cristóbal de Molina y Pedro Sarmiento de Gamboa (14). Y algo semejante llevará a efecto en años posteriores el indio Felipe Guamán Poma en su fascinante Crónica (15).

(12) Véase E. Bénézit, 1953, T. VI, 203.

(13) Véase Lohmann, 1940, 29 n. 11. El autor se interroga si el "Retrato del Ynga" que el Cabildo de Lima mandó restaurar en 1659 pudiera ser el mismo pintado por Mora.

(14) El primero declara en una carta al Rey de España escrita en Lima en 1539, que ha trazado "por dibuxo" el camino desde Tumbes al río Maule en Chile y que en él "van figuradas las naciones e gentes, traxes, propiedades, ritos e cerymonias cada qual en su manera de vivir e la manera de los caminos e calidad de la tierra". A su vez Gamboa remitió su crónica a España junto con "cuatro paños pintados", sobre hechos de los Incas y las informaciones de los quipucamayocs. R. Porras Barrenechea, 1962, 249, 288.

(15) Véase la reciente edición de la Crónica de Guamán Poma preparada por Luis Bustíos Gálvez, Lima, 1966. También R. Porras Barrenechea, 1948.

La actividad pictórica profesional más antigua de la que se tiene noticias hasta el momento, es la de Juan Iñigo de Loyola, quien ya en 1545 fue contratado por el Obispo Solano para decorar con pinturas la primitiva Catedral del Cuzco (16).

Igualmente castizos como el de Loyola son los nombres de los primeros pintores que empiezan a figurar en los documentos notariales de Lima. Desde los años iniciales del decenio de 1550 se hallan en los archivos menciones de algunos artistas, como los Illescas, Fernández Lobo, Ramales y otros, quienes estuvieron trabajando en compañía de asistentes indios en la Ciudad de los Reyes, fundada apenas unos veinte años atrás. Son artistas españoles de origen provinciano, quienes emprendieron la aventura americana desde muy temprano, cuando se vislumbraban las primeras promesas de fortuna y de gloria. En su impulso predominó tal vez el deseo de evasión sobre el propósito constructivo de aplicar sus conocimientos en una nueva sociedad en formación. El atractivo de las riquezas fáciles sojuzgó a muchos de los primeros inmigrantes. Por eso puede pensarse que estos primeros pintores eran, como ya lo dan a entender los pocos datos que conocemos acerca de la biografía de los Illescas, artistas de poco mérito que tuvieron difícil

(16) E. Harth-terré, 1945, 6; E. Harth-terré, 1949, 35.

tad en el desarrollo de su oficio en sus lugares de procedencia y quienes vieron abiertas las puertas de América como una solución a sus problemas profesionales.

Vale decir que los orígenes de la pintura americana se encuentran en el arte provinciano y arcaico de la Península Ibérica. En él se nutrirán las primeras experiencias de los aprendices indígenas; bajo su amparo se iniciarán en las normas cristianas, los nuevos conversos; y en esas formas rígidas encontrará expresión el fervor religioso de los rudos conquistadores. Otras influencias llegarán más tarde, cuando la Colonia estuvo mejor establecida, cuando la vida institucional se desarrolló más organizadamente y cuando se tuvo noticias más claras y precisas acerca de las realidades y de las necesidades del nuevo Continente. Recién entonces fueron atraídas personalidades de mayor envergadura que aportaron aquellas corrientes extranjeras, que serán tan decisivas en el desarrollo posterior de la pintura peruana.

Pintores Españoles

Los primeros artistas acerca de los cuales se tiene noticias en Lima, son los Illescas. Es imposible juzgar la importancia que tuvo esa familia de pintores a mediados del siglo XVI en el arte limeño, mientras no se conozcan algunas de sus obras. Pero por el número de sus

miembros artistas se puede pensar que debieron haber jugado un papel significativo en esos años iniciales de la vida virreinal y que les fue encomendada gran parte de las primeras obras decorativas de las iglesias. Los Illescas (17) conformaron una numerosa familia de la cual se conocen más de 12 miembros distribuidos en tres generaciones, la mayoría radicados en Lima. El arquitecto Harth-terré (18) dedicó a los tres Illescas artistas un estudio que permite obtener una idea acerca de sus actividades.

Eran originarios de la ciudad de la Rambla, cerca de Córdoba. El antepasado más antiguo es el pintor Andrés de Illescas, de quien es sabido que trabajó en 1525 en la ciudad de San Cristóbal de Tenerife y que falleció en 1546. Su hijo, llamado Juan de Illescas (el Viajo), emigró después de la muerte de su progenitor, así como tantos otros habitantes de pequeñas ciudades de Andalucía, hacia el Continente Americano. Juan debe haber nacido entre 1505 y 1510 y siguiendo el ejemplo de su padre aprendió el oficio de la pintura en la ciudad de Córdoba. Es en esa misma ciudad donde rindió sus exámenes para ser recibido maestro en el arte. Pero en la primera prueba, en 1545, tan sólo se le

(17) Noticias, 5 n. 1.

(18) Harth-terré, 1958, 88.



reconoció la habilidad de escultor y se le prohibió ejercer la pintura "hasta que dé muestras" de mejor capacidad. Dos años después, en 1547, se volvió a presentar. ¿Habrá fracasado nuevamente en esa oportunidad? No lo sabemos, pero no dejaría de ser factible, ya que ese mismo año Juan de Illescas decide viajar a México. Algún tiempo antes, alrededor de 1535, se había casado con Leonor de Luque, la cual además de aportar una regular fortuna al matrimonio le otorgará numerosa descendencia.

Todavía no se conocen muchos pormenores sobre la existencia de Illescas en América. Se sabe que en México vivió en la colación de San Agustín y que posteriormente viajó a Quito. En esa ciudad realizó obra de pintor y además adquirió unas casas en la calle de la Plaza. Pero tampoco permaneció en esa localidad. Siguió viaje al Perú y llegó a Lima alrededor de 1553 ó 1554. En el decenio del 60 está documentada su actividad como pintor y como escultor en la Ciudad de los Reyes. Finalmente el 17 de marzo de 1575 redactó en el Callao un testamento ante Esteban Pérez en vísperas de partir de regreso a España, y el 12 de abril de ese año se embarcó, probablemente con el propósito de ir a morir a su tierra natal.

Lamentablemente no se ha podido identificar hasta la fecha ninguna de las obras de Juan de Illescas el Viejo. Hay referencias de que en Córdoba presentó una escultu

ra de San Sebastián al Jurado que lo examinó en 1545. Nada se sabe de lo que trabajó en México. En Quito en cambio se citan algunos cuadros ejecutados para la Catedral y para la Iglesia de San Francisco. En lo que se refiere al Perú, es sabido que en 1560 realizó unas pinturas para la ciudad de Huánuco encomendadas por el Capitán Gómez Arias. En 1561 pintó para la primera iglesia Agustina, o sea la actual iglesia de San Marcelo. En 1566 ejecutó un conjunto de pinturas para la viuda del Capitán Gómez Arias, para ser colocadas en la Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco, en Huánuco. También hay referencias de varios Crucifijos que realizó en Lima. Uno de ellos lo hizo para Francisco Fajardo, otro para doña Inés de Zúñiga para el Beaterio de la Caridad o Casa de las Recogidas. Es muy posible que esos Cristos hayan sido obras de talla y no de pintura, así como lo fue sin duda el que ejecutó en 1574, un año antes de partir de regreso para España, para la Capilla de la Cofradía de las Animas de la Catedral de Lima (19).

Ninguna de estas obras citadas por los documentos pero hoy perdidas, pueden otorgar una idea del aspecto de su arte. Sin embargo podemos imaginar el estilo de I-

(19) Acerca de la vida y de la obra de Illescas véase también: E. Harth-terré, 1945, 60-61; Diccionario, 77; Pintores, 11, 85; Angulo, 1950, 375; V. Barriga, III, 1942; J.G. Navarro, 1945, 157, 159.

Illescas el Viejo como el de un pintor cordobés formado en el segundo cuarto del siglo XVI, seguramente de tendencia arcaica y sin mucho mérito artístico. Al menos, así lo sugiere su fracaso en el examen de 1545 y su espera de dos años antes de volverse a presentar a la prueba.

La pintura andaluza de corte más progresivo en esa época, estaba bajo la influencia de un maestro de origen nórdico que había iniciado su carrera y se había casado en la ciudad de Córdoba, de donde eran originarios los Illescas. Ese célebre artista se llamó Alejo Fernández. Desde 1508 se instaló en la floreciente ciudad de Sevilla y su estilo representó la característica renovación renacentista española, que combinaba influencias flamencas con un fuerte predominio del nuevo arte italiano. Una preocupación medular de la pintura de Alejo Fernández estuvo dirigida hacia la construcción de un espacio racional con escenarios arquitectónicos a la manera quattrocentista italiana; pero por otro lado, fue amigo de las composiciones sacras de la Virgen y del Niño con fondos de oro y vistosos brocados, pintados con cierta dulzura en la que combinaba la melancolía flamenca con la elegancia de Pintoricchio y de la escuela de Umbría. Su estilo dominó en Andalucía hasta mediados del siglo, cuando fue reemplazado por la modalidad impuesta por otro pintor de origen flamenco, Pedro de Campaña, quien con un italianismo mucho más pronunciado difundirá la manera

de Rafael, acentuada por algunos ribetes de manierismo miguelangeliano.

Entre tanto, en la ciudad de Córdoba en el primer cuarto del siglo, hubo un grupo de pintores quienes si guieron la tendencia de Alejo Fernández. En artistas como Pedro Romana, el Maestro de la Flagelación y artistas más góticos y amanerados como Bartolomé Ruiz o Antón Becerra, persistirán en alguna forma los intereses por la composición espacial, pero también se observa en su obra una declinación progresiva hacia un provincianismo más cerrado y hacia una pintura religiosa más arcaica. En el segundo tercio del si glo, Córdoba deja de tener importancia como ciudad artística. Pintores hoy en su mayoría desconocidos, ejecutan reta blos que en los casos más avanzados están vinculados al es tilo de Pedro de Campaña y poco más tarde a Luis de Vargas, dominantes en esa época en Sevilla. Pero en muchos otros talleres perduraron tendencias más antiguas, retraídas en el aislamiento provinciano (20).

Es ésta la época de la formación de Juan Illescas el Viejo y Córdoba debió contar entonces con obradores donde aun se conservaba cariño por las antiguas fórmulas

(20) Un resumen documentado acerca de la pintura española de esta época se encuentra en D. Angulo, 1954, 128 a 148, 222.



gótico-flamencas. El año de 1545, cuando el artista presentó sus primeros trabajos al Jurado del Gremio, coincide estrictamente con la muerte de Alejo Fernández. Y en 1547, cuando se volvió a presentar, fue la fecha cuando Pedro de Campaña pintó su celebrado Descendimiento de la Catedral de Sevilla. Si éstos eran los nuevos ideales que predominaban entre los miembros del jurado examinador no es de extrañar que Illescas haya fracasado en la prueba.

Lo que él presentó tenía sin duda otro aspecto. Y bien pudiera^{ser} que sus obras guardaran algún parecido con una tabla que hemos hallado recientemente en una colección privada de Lima, que representa a la Virgen y el Niño con dos Santos (21). Es ésta una pintura que, después de haber sido sometida a un delicado proceso de restauración en la cual se tuvo que limpiar numerosas capas de repintes, se reveló como una obra de estilo español indirectamente vinculada a Alejo Fernández. Así lo indica la Virgen con el Niño en brazos y particularmente la flor en la mano del Niño, que trae a la memoria la Virgen de la Rosa de Fernández en la iglesia de Santa Ana en Sevilla (22), con su fondo dorado y su amplio brocado en el manto de María. El gesto

(21) Mide: 60.5 x 46 cms. Colección señora Clotilde W. de la Puente.

(22) D. Angulo, 1954, fig. 139.



Fig. 1.- Atribuído a JUAN ILLESCAS
EL VIEJO: Virgen con Niño
y dos Santos. Col. C. De la
Puente, Lima.

melancólico creado por Fernández es el prototipo lejano que inspiró la obra limeña, aunque es necesario destacar la total diferencia en la concepción del espacio en ambas composiciones. El gran retablo de la Virgen de la Antigua (23) pintado por el mismo maestro para la Capilla de Maese Rodrigo en Sevilla, repite el motivo de la flor y recuerda a la obra limeña aún más claramente por la desproporción entre María y el pequeño donante que se encuentra a sus pies. En realidad en la tabla hallada en el Perú se acoplan extrañamente nociones de representación góticas con elementos renacentistas. El fondo de oro y el manto brocado, la corona delicada y el aire medieval de la larga mano de la Virgen, contrastan con las dos figuras de los santos, los cuales en escala mucho menor, y sobre todo en el caso del San Cristóbal, presentan una concepción anatómica totalmente renacentista. Esta combinación de elementos heterogéneos y la vinculación estilística a la escuela sevillana de comienzos del siglo XVI, permiten pensar que la obra haya sido ejecutada por un artista de origen andaluz, de formación provinciana y por consiguiente de estilo arcaico, quien incorpora en sus pinturas ocasionales elementos más avanzados. Por todas estas razones una atribución tentativa de esta tabla a Juan Illescas el Viejo, puede considerarse como una hipó

(23) Ibid. Figs. 140 a 142.



tesis razonable (24).

Illescas dejó numerosos descendientes (25). Pero tan sólo dos de éstos siguieron la carrera del padre, uno llamado Juan (el Mozo) y el otro Andrés. Los demás optaron por la vida eclesiástica, como sucedió con los frailes Luis, Alonso, Nicolás, Melchor, todos ellos mercedarios, además de algunos religiosos agustinos cuyos nombres se desconocen (26).

Alumno y colaborador de su padre fue Juan de Illescas II, quien para diferenciarse de su predecesor se hacía llamar "el Mozo". Nació en Córdoba del matrimonio de su padre con Leonor Luque. Llegó a América todavía niño y debió haberse formado, por consiguiente, en el ambiente li

(24) Por razones de cronología y por los demás argumentos expuestos más arriba, es muy difícil de creer que Illescas haya traído a Lima, en época tan temprana, la primera influencia italiana, como se ha sugerido anteriormente. Véase H. Schenone, 1963, 31.

(25) Véase la genealogía de los Illescas en el Apéndice I.

(26) En el testamento que Juan de Illescas el Viejo redactó en el Callao en el año 1575, menciona a los siguientes parientes: "...dejo y nombro por mis herederos a Juan de Illescas, y a Andrés de Illescas, y a Fray Luis de Illescas, y a Leonor de Luque, y a Fray Alonso y a Fray Nicolás de Illescas y a Fray Melchor de Illescas de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes y los otros que son de Agustín, mis hijos legítimos e hijos de la dicha Leonor de Luque mi mujer". E. Harthterré, 1958, 88.

meño. Por el testamento que establece en 1597 (27), se sabe que estuvo casado con doña Ana Garzón desde aproximadamente 1581 y que a falta de descendencia adoptó a un "niño huérfano" "que me echaron a la puerta" a quien también llamó Juan de Illescas (III). Se ha sugerido que hubiese estado alguna vez en Quito y allí participado en la creación de la escuela local de pintura (28), pero la ausencia en el testamento de toda mención a esa ciudad y a la casa que en ella tuvo Juan el Viejo, parecen descartar esa posibilidad.

Por lo demás, las menciones documentales que se refieren a las obras ejecutadas por Juan de Illescas II, no lo presentan bajo una luz muy favorable. Varias veces es calificado de "pintor de imaginería" y de los cinco contratos que se conocen acerca de sus trabajos, sólo uno es propiamente de pintura. Dos de esos documentos se refieren a trabajos de dorado: la vara de San José en la Cofradía de esa advocación en la Catedral y en 1580 el retablo mayor de la Catedral, cuyas pinturas fueron ejecutadas por Ruiz de Ramales. En otra oportunidad se le encargó la reparación de una talla de la Virgen esculpida por Juan Enríquez. En

(27) Escribió el testamento el 12 de mayo de 1597 y falleció 4 días después. Véase Diccionario, 77 y Harth-terré, 1958, 88. En cambio Lohmann (Noticias, 5), indica esa misma fecha como la de la muerte de Andrés de Illescas.

(28) Riva-Aguero, 1968, 406; Marco Dorta, 1950, 472.

1578 ejecutó la única obra significativa de pintura que se le conoce: la decoración de la capilla mayor de la Catedral, por encargo de Diego Pérez, Mayordomo de la iglesia Mayor. La segunda labor pictórica de la cual hay noticias que realizó, es la pintura de uno de esos monumentos efímeros para las celebraciones de Semana Santa y que le fue encomendada por la Catedral en 1582. La impresión que se extrae de estos datos es que Juan el Mozo, nacido probablemente alrededor de 1540-1545, obtuvo una formación algo deficiente con su padre y que nunca destacó como un artista muy brillante. Después de algunas oportunidades como las del contrato en la Catedral, hacia la época de su madurez, se dedicó con preferencia a labores más sencillas en su oficio: dorado, pintura de imaginería y restauraciones. No obstante no debe haberle faltado trabajo, ya que contó con discípulos, como el indio Martín Gómez Vinsuf y al fallecer fundó una Capellanía en la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad, en la iglesia de la Merced, donde era "hermano veinticuatro" (29).

Menos noticias se conocen acerca de ANDRES DE ILLASCAS, el tercer miembro artista de la familia. Andrés

(29) Los principales autores que se ocupan de Juan el Mozo son: Riva Agüero, 1968; Peña Prado, 1938, 144; Noticias, 5; Diccionario, 77; Marco Dorta, 1950, 472; Harth-terré, 1958, 88; Pintores, 16.

fue un hermano de Juan el Mozo y tal vez nació algunos años antes que él. La primera referencia que se tiene acerca de su actividad es de 1566 cuando colaboró con su padre, Juan el Viejo, en la decoración de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Huánuco, por encargo de la viuda de Don Gómez Arias para honrar el sepulcro de su esposo, que había sido uno de los fundadores de aquella ciudad. En 1571 está documentado comprando panes de oro para sus labores artísticas. Y en 1580 ya había fallecido en la mayor pobreza en un hospital de Lima, según se desprende del testamento de Juan el Mozo (30).

La empresa familiar de los Illescas, que ejecutó sin duda un número considerable de los encargos artísticos de Lima en los años iniciales entre 1550 y 1570, no fue exclusiva. Se sabe de la existencia al menos de tres otros pintores españoles quienes trabajaron por esa época. Los pocos datos documentales que permiten conocerlos, consignan al menos sus nombres completos. Son todos patronímicos castizos y no sería de extrañar, que dado al alto porcentaje de inmigración andaluza hacia las Américas, también ellos hayan procedido de esa región.

(30) Se refieren a Andrés de Illescas Riva-Aguero, 1968; Noticias, 5; Diccionario, 76-77; Harth-terré, 1958, 88; Pintores, 85.



JORDAN FERNANDEZ LOBO es el primero del cual se tiene noticias. En 1564 tasó en calidad de perito unos murales que adornaban el atrio y las salas del Hospital de Santa Ana, en Lima (31). Esas pinturas -que no fueron de su mano- representaban, como era de esperarse, las Obras de Misericordia. Decoraban con su aspecto seguramente muy inclinado a lo gótico las paredes del Hospital de Indios, que había sido fundado por el Arzobispo Gerónimo de Loayza. Podemos imaginar esas composiciones inspiradas en algunos grabados nórdicos de fuerte acento medieval o tal vez directamente en algunos de esos libros xilográficos del tipo del "Speculum Humanae Salvationis" o de la "Biblia Pauperum" (32), cuyos orígenes se remontan a la escuela de Rogier van der Weyden. Que fueran seis y no siete las Obras figuradas ya indica claramente el espíritu conservador en que se concibieron esos murales, porque la representación con sólo seis escenas fue la iconografía predominante du-

(31) Diccionario, 68; Pintores, 8, 79; E. Lisson Chávez, 1964, II, n. 8.

(32) Los antiguos libros xilográficos -combinación de texto e imagen grabada en un mismo taco de madera- tuvieron su auge en la segunda mitad del siglo XV y alcanzaron una enorme popularidad que se extendió al siglo XVI. Los dos centros principales de producción de estos grabados eran Flandes y Alemania. Véase A.M. Hind, 1963, Cap. IV Block-books, p. 207.

te la Edad Media (33).

Otro artista de la época y del cual sólo conocemos el nombre, es CRISTOBAL DE PALACIOS (34). En 1565 pintó para la Catedral el monumento de Semana Santa que anualmente se erigía para esa celebración. También él, como Juan Illescas II, se hizo ayudar por un alumno indio. El que trabajó con Palacios se llamaba Martín Pedro.

Artista de más renombre y ya citado por Riva-Agüero, fue MIGUEL RUIZ DE RAFALES. Una labor tan importante como la decoración del altar mayor de la Catedral de Lima le fue encargada en 1580, año en que el ambiente artístico limeño empezó a ser renovado por el nuevo ejemplo que aportó Bitti y cuando las exigencias sin duda eran mayores que 20 ó 10 años atrás. El retablo fue tallado por Gómez Hernández Galván y a Illescas el Mozo no le cupo otra par-

(33) La iconografía que hoy se considera clásica de las Obras de Caridad contienen siete escenas. Sin embargo en los Evangelios se mencionan tan sólo seis. A saber: alimentar a los que tienen hambre; dar de beber a los que tienen sed; otorgar hospitalidad; vestir a los desnudos; curar a los enfermos; visitar a los prisioneros. La séptima obra de caridad: enterrar a los muertos, fue incorporada en el siglo XII por el teólogo francés Jean Belet. En el Hospital de la Caridad en Sevilla existe una serie pintada por Murillo en la cual cada escena es ilustrada con un acontecimiento narrativo de la Biblia. Véase L. Réau, 1957, Vol. III, 748.

(34) Pintores, 9, 100.

ticipación que la del dorado. El lugar destacado para el que estuvo destinado ese encargo oficial exigía sin duda que el artista escogido fuera uno de los mejores que trabajaban en Lima en esos días, pero probablemente también que fuese de estilo tradicional. Una idea bastante clara del aspecto que pudo haber tenido esas pinturas nos la dan las esculturas de Galván a las cuales estuvieron vinculadas. Ya no se conservan las tallas de Lima, pero sí se conocen los retablos que Hernández Galván ejecutó en Sucre (35). Son obras éstas que provienen del arte español de la primera mitad del siglo, fuertemente imbuidas por el espíritu del primer renacimiento. Las figuras se caracterizan por su anatomía acentuada de proporciones cortas y mantos con pliegues duros. Pertenecen a la misma familia formal que los santos de la Virgen de la Rosa que hemos asociado a Illescas. En esa compañía, puede pensarse que Ramales fue un artista algo más avanzado, que manejaba el idioma renacentista con menos rezagos gótico-flamencos. Pero probablemente todavía no se aproximaba al canon alargado de las formas manieristas que ya entonces Bitti estaba aplicando en sus pinturas

(35) H. Schenone, 1950, 144; J. de Mesa y T. Gisbert, 1959, 52. Hernández Galván no fue un artista de significación, ni de gran calidad, pero es de interés el conocimiento de su obra porque da un indicio de las corrientes artísticas reinantes alrededor de 1580 en América. El primero en llamar la atención sobre sus obras fue el distinguido historiador argentino Héctor Schenone.



de San Pedro (36).

Ruiz de Rmales se hizo ayudar en sus trabajos en la Catedral por un colaborador indio llamado Juan Amai. La última noticia que tenemos de él se refiere a una deuda consignada en 1586 (37).

Primeros Artistas Indios

La mano de obra indígena, lejos de ser despreciada, fue aprovechada desde los primeros años de la conquista. Muy pronto se tuvo clara conciencia de la necesidad que tenían los colonizadores de los brazos indígenas

(36) Es cierto que esta alternativa tampoco queda totalmente excluida. La última hipótesis que se ha emitido acerca de la personalidad artística de Hernández Galván, lo identifica con el llamado Maestro de Ancoraimes. Esta interpretación la ha dado H. Schenone al hallar cuatro relieves en la Catedral de Lima que a su juicio formaron parte de la sillería que en 1592 Hernández Galván ejecutó para esa iglesia y cuyo estilo se asocia directamente a las obras de Ancoraimes. En su conjunto esos relieves indican un manierismo alargado y de formas algo torturadas que parecen provenir de Alonso Berruguete. Véase H. Schenone, 1961, 58. De un modo u otro no debe olvidarse que la comparación de la pintura con la escultura coetánea sólo tiene un valor relativo. Por lo que se conoce hasta el momento, la escultura estuvo directamente vinculada a la que se practicaba en la Metrópoli y por consiguiente siempre estuvo más avanzada y más al día con los movimientos artísticos europeos, que la pintura.

(37) Riva-Agüero, 1968, 404; Peña Prado, 1938, 148; Diccionario, 99; Harth-terré, 1958, 91; Pintores, 52.

para llevar a cabo su enorme labor de construcción y se aprendió también a estimar la evidente capacidad artesanal y artística de los nativos. Los cronistas reiteran en sus escritos la habilidad que encontraron los españoles en sus alumnos indios para las delicadas tareas manuales y para las labores artísticas. Y afirman que desde los primeros años "los indios deste Reyno son grandes maystros de artificio y de oficiales pintores, entalladores, escultor, dorador, estofador..." (38). El propio Virrey Toledo recurre a ese talento al agregar a sus "Relaciones" varios "lienzos de pintura" ejecutados por indios del Cuzco que ilustraban

(38) Así lo narra F. Guamán Poma en su Crónica. Y agrega que los "Indios desterreyno como españoles de Castilla saben y prenden de todos los oficios, arteficios, beneficios los cuales son grandes cantores y músicos de canto deorgano y llano...". F. Guamán Poma, 1944, 832, 822. También en la Carta Anua de los jesuitas del año 1604 enviada desde la ciudad de Juli, se elogió la habilidad de los indios para la música. "...ha aumentado la música de este pueblo de modo que en todo este reino, aun la de los españoles, no llega así en destreza como en número de cantores e instrumentos,..." Vargas Ugarte, 1963, 87. Fray Lizárraga al referirse a la obra de Fray Pedro Gosseal en Quito dice: "Fray Pedro Pintor enseñó a los indios todos los géneros de oficios, hasta muy perfectos pintores y escultores y apuntadores de libros". Citado por Marco Lorta, 1950, 465. A la misma habilidad se refiere Fray Toribio Motolina en México quien dice que los indios "han salido grandes pintores... Y de antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro, o una labor, y si pintaban un hombre o un caballero era muy mal entallado; ahora hacen buenas imágenes". Acerca de la importante participación de los indios en la producción artística virreinal y de su posición social en cuanto artífices, véase el estudio de E. Harth-terré, 1960.

vistas de la ciudad y la célebre genealogía de los Incas (39).

No en vano era una cultura de tejedores la que habían conquistado los españoles. Más que orfebres o pintores, ceramistas o arquitectos los más destacados artistas de las antiguas civilizaciones peruanas habían sido admirables maestros de la textilera. Desde los bordados ejecutados con infinita paciencia en los grandes mantos de Paracas, hasta los elegantes "uncus" incaicos, pasando por la finura inmaterial de las gasas Chancay y los diseños sintéticos altamente estilizados de la tapicería Tiahuanaco, las civilizaciones precolombinas expresan una misma afinidad por la obra de ejecución delicada, paciente y precisa (40). La destreza manual, el control del pulso y la creación gestada en la sumisión a estrictas reglas técnicas y a delicados equilibrios cromáticos, eran rasgos que aparecían como

(39) R. Porras Barrenechea, 1955, 376; J.B. Ambrocetti, 1910, 20; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 35.

(40) "And in the textile industry the Peruvian woman is considered by many technical experts to have been the foremost weaver of all time". Así afirma J. Alden Mason en su libro sobre el Perú Precolombino. Dos terceras partes del capítulo "Arts and Crafts" están dedicadas a la textilera. Y agrega: "Textile experts -not merely enthusiastic archaeologists- state that the ancient Peruvians employed practically every method of textile weaving or decoration now known, (...) and made finer products than are made to-day. Certain of the finer fabrics have never been equalled from a point of view of skill". Mason, 1964, 235, 236.

"innatos" en los aprendices indios y fueron los principales atributos de su sensibilidad creadora.

Aunque no tan limitado por estrictas exigencias técnicas como la textilera, también el arte de la pintura tenía en el siglo XVI europeo todavía gran parte de rigor metódico, de procedimientos fijos y exigía paciente aplicación. Naturalmente que esos rasgos eran más afines a la Edad Media que propiamente al Renacimiento, y mientras más se aproxima el arte "barroco", más libre, más individualista y más imprevisible se volverá la pintura (41). Pero precisamente por estar más emparentados al gótico que al Renacimiento, los primeros pintores encontraron en sus discípulos indios aprendices de rápida y fácil asimilación.

Desde los primeros años se observa, por eso, que los pintores asocian a su quehacer a ayudantes indígenas, los cuales participan activamente en la creación, como acontecía en todas las regiones del Continente con población nativa. La asimilación de las técnicas del oficio por éstos fue tan rápida que antes de concluir el siglo XVI, ya habían pintores indios que trabajaban independientemente. No sucederá lo mismo, al menos en la teoría de la legisla-

(41) Un resumen ya clásico acerca de la historia de la aplicación técnica de la pintura se encuentra en M. Doerner, 1949. Véase también, Gettens and Stout, 1966.

ción, con los negros. Cuando éstos empiezan a llegar al Continente americano, tampoco se desprecia su potencialidad de mano de obra, pero su condición de esclavos induce a que en las Ordenanzas del Gremio de 1649 se les niegue el derecho a aprender el oficio y a ejercerlo autónomamente (42).

FRANCISCO JUAREZ es el primer indio pintor del que se tiene noticias. Es natural de "Guadacherí" (Huarochirí), cristiano y ladino en la lengua castellana (43). La obra más importante que se conoce de él es la de la decoración del Hospital de San Andrés de Lima, en la cual trabajó desde 1560. Naturalmente nada queda hoy de esas pinturas, pero tal vez podamos formarnos una idea del aspecto que tenían, si recordamos las que exactamente por esos mismos años (1561-1562) ejecutaba Juan Gerson en la iglesia franciscana de Tecamachalco en Méjico. Esas obras murales, consideradas por mucho tiempo, por el apellido del autor como por su estilo indeciso, como copias nor-europeas o flamencas de grabados germanos, recientemente han sido identificadas como obras de un pintor indígena, basado en grabados de una Biblia lionesa. Esa combinación produjo un

(42) Pintores, 47; Harth-terré y Márquez Abanto, 1961.

(43) Noticias, 29. Quien por primera vez se refiere a este pintor es Bertram T. Lee, citado por José de la Riva-Agüero, 1968, 404.

estilo híbrido en el cual los elementos nativos se fundían en una obra cuyo aspecto final no estaba lejos de un provincianismo hispano-flamenco con muchos remanentes góticos (44). Juárez murió en 1572, año en que otorgó un testamento por el cual se sabe que había trabajado para otras iglesias de Lima y que aún no le habían terminado de pagar por sus obras en el Hospital (45).

La obligada asimilación de los nativos a la cultura conquistadora fue tan categórica, que la gran mayoría de los indios pintores ostentan nombres totalmente españoles y sólo la expresa indicación de su origen étnico en los documentos permite identificarlos. Con rarísimas excepciones, como la de Amai o Garguacho, al momento de ser bautizados y para actuar en la sociedad virreinal, debieron abandonar sus antiguos nombres quechuas y adoptar apellidos castizos. Tal es el caso de MARTÍN PEDRO, activo entre 1565 y 1588 y que fue discípulo de Cristóbal Palacios. En 1588 trabajó independientemente al pintar el escudo en la portada de la Universidad (46). Otro pintor indígena de la época

(44) X. Moyssén, 1964, 23. Con abundantes ilustraciones.

(45) Noticias, 29; Marco Dorta, 1950, 471; Pintores, 117. En el testamento declara que también había pintado en el Convento de San Francisco.

(46) M. Pedro fue ayudante de Cristóbal Palacios durante la ejecución del monumento para la Semana Santa que éste pintó en la Catedral. Pintores, 53, 9, 100.

ca es MATEO, de quien sólo se sabe que fue originario de Chilca y que trabajó en 1579 (47). No sería de extrañar que las obras de estos pintores nativos tuvieran alguna semejanza con simples lienzos cuzqueños como la Virgen de la Merced (Iglesia San Cristóbal) ya mencionada (48) o en los casos más avanzados con pinturas anónimas como La Conversión de San Ginés (San Francisco, Cuzco) (49).



(47) Pintores, 91.

(48) M.S. Soria, 1956, fig. 68.

(49) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 37, fig. 5.



CAPITULO II

LA RENOVACION ITALIANA. 1575-1600

Si los primeros 30 ó 40 años de pintura limeña se caracterizaron por la actividad de artistas españoles de extracción provinciana, que practicaban un estilo en el cual predominaban los remanentes del arte hispano-flamenco en la versión suavizada de la escuela andaluza, combinados con experimentos renacentistas inseguros (50), a partir de 1575 ese panorama debió iniciar un cambio lento. En los próximos quince años se producirá una transformación pausada pero profunda, por la cual los antiguos conceptos son reemplazados, como había sucedido en la propia España, por los ideales de la pintura italiana manierista (51). Es significativo que una metamorfosis de iguales características se opera por esos años en la escultura en madera. A partir de 1580 surge un conjunto de obras de canon marcadamente ma-

(50) J. Gudiol Ricard, 1955, 389.

(51) La pintura española estuvo dominada por la influencia italiana en todo el siglo XVI desde 1520 en adelante. Pero a partir de 1570 se pronuncia la inquietud manierista más violenta derivada de las formas hercúleas de Miguel Angel. Primero, con Gaspar Becerra y quienes lo imitan; y algo más tarde en el franco manierismo romano que llevó la inmigración de artistas de Italia a la corte de España. Véase D. Angulo, 1954, 12, 247.



nierista en las tallas que ornan las sillerías y los retablos de las iglesias de Lima (Catedral), del Cuzco y del Alto Perú (52), cuya presencia transformará totalmente el aspecto de los interiores eclesiásticos.

En la pintura la renovación se produjo promovida por la acción de dos artistas italianos quienes llegaron en esos años a Lima: Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio. El impulso que dieron a las artes esos maestros significó un verdadero salto en términos de la progresión estilística de la pintura limeña. Al pasar del arte de un Illescas al de Alesio se "quemó" la etapa propiamente renacentista y el arte peruano sufrió permanentemente las consecuencias de esa omisión, en cuanto a que fue definitiva la carencia de un entendimiento de la noción del espacio geométrico y de su realización a través de la perspectiva; que nunca se suplió la inexperiencia en la anatomía de la figura humana; y que jamás se superó la incomprensión del ámbito natural en términos de "paisaje". Del estilo altamente emocional del gótico tardío se pasó a otro estilo semejante en su carga emotiva, pero que jugaba con la distor-

(52) Nos referimos a las tallas atribuidas al maestro de Ancoraimos, quien tal vez no sea otro que el propio Gómez Hernández Galván. Véase nota 35 y 36.



si3n de las premisas del alto renacimiento (53).

Es in3til en el trabajo hist3rico preguntar "qu3 habr3a sucedido si...". Hay una l3gica consecuencia entre los acontecimientos y las naciones que las protagonizan. El 3mbito americano no pudo, por muchas razones, haber albergado un aut3ntico movimiento renacentista, ni hubieran podido sus artistas haber aprovechado de sus enseanzas. Por eso es m3s importante observar en la realidad americana el significado de esos cambios que se reflejan en el arte y que denotan actitudes y exigencias de una religiosidad intensa y muy subida de tono.

Manieristas Italianos (I)

Era imposible que ning3n centro art3stico dentro del radio de acci3n de la cultura Occidental escapara en el siglo XVI a la lecci3n del arte italiano. En algunas regiones de Am3rica esa influencia lleg3 indirectamente por intermedio de la prol3fera escuela flamenca por v3a de artistas de formaci3n semejante a la de Mart3n de Vos, como

(53) Acerca de la alta tensi3n emocional y religiosa en el arte manierista y de su significaci3n social, v3ase F. Hartt, 1963, 222. Acerca de la vinculaci3n de los pintores manieristas con los prototipos del alto Renacimiento, v3ase C.H. Smyth, 1963, 174. El manierismo como fen3meno de crisis ha sido ampliamente tratado por A. Hauser, 1965, con abundantes ilustraciones.

sucedió básicamente en Méjico y Quito. En otros lugares, como en Lima, Cuzco y el Alto Perú, el estilo italiano fue llevado directamente por pintores romanos -o de formación romana- quienes viajaron a las Indias en persona. Es así que Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio transformarán con su presencia el arte peruano entre 1575 y 1600 (54).

BERNARDO BITTI (1548 - c.1610), natural de Camerino, inició su formación artística en su ciudad natal y la completó en Roma, donde en 1568 entró a la Compañía de Jesús impulsado por un sincero entusiasmo religioso. En 1570 recibió las órdenes sacerdotales y tres años más tarde partió con destino a España. Permaneció en la Península poco más de un año y en Mayo de 1575 llegó a Lima, después de la acostumbrada y larga travesía por mar (55).

Viajó al Perú con un grupo de sacerdotes jesuitas italianos y españoles, quienes venían como misioneros

(54) M.S. Soria, 1956, 78.

(55) Los principales autores que se han ocupado de la vida de Bitti son los siguientes: Diccionario, 62, 105; Apéndice, 19; M.S. Soria, 1956, Cap. II; M.S. Soria, 1959b, 176, 318, 321; J. de Mesa y T. Gisbert, 1961; Pintores, 17, 72; R. Vargas Ugarte, 1963, 17-19, 51-52, 92-94, 112; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, n.66, 23, n. 67, 84. Antes de ser identificadas algunas de sus obras fueron publicadas sin mención de su nombre por H. Schenone, 1950, n. 3, 44, fig. 13-14 y P. K. Kelemen, 1951, pl. 174a. Su período cuzqueño fue tratado en J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 46; y su influencia en el siglo XVIII en F. Stastny, 1963.

para reforzar las filas aun ralas de la Orden de Jesús. El hermano Bitti era conocido por su talento artístico y su traslado a las Indias fue expresamente solicitado por el Provincial Diego de Bracamonte en vista del "mucho provecho que sacarían (los indios) de ver imágenes que representasen con majestad y hermosura lo que significaban, porque la gente de aquella nación va mucho tras estas cosas"(56).

La dedicación de Bitti a su arte era total. Al año y medio de estar en Lima había concluido la decoración completa de la nueva iglesia, incluyendo pinturas y tallas de un enorme altar mayor de 13 metros de altura, todos los retablos laterales y demás ornamentos. Lo mismo hará en los años sucesivos en las otras ciudades del Virreinato donde los jesuitas tenían sus casas.

Si se considera la vastedad de la obra que llevó a cabo y los pocos asistentes con que contó, debemos suponer que la obediencia no le impuso al artista otra labor misionera ni religiosa que la de la práctica de su oficio, habiendo comprendido que de ese modo rendía el mejor servicio a la causa cristiana. De naturaleza humilde (nun-

(56) Citado por M.S. Soria, 1956, 46. Las fuentes principales que informan sobre la vida de Bitti son: F. Mateos S.J., 1600; P. Juan Anello Oliva, 1628-1630; P. Antonio de la Vega, 1600. Véase más bibliografía en Soria, 1956, 112; y J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, 28.

ca firmó sus obras), embargado por una profunda fe y enamorado de su arte, el Hermano Bitti debió vivir totalmente absorbido por su labor y haber trabajado con el pincel y la gubia desde la madrugada hasta el anochecer (57).

Su influencia en el medio limeño tampoco pudo haber sido, por ese motivo, en los primeros años, muy decisiva. Es cierto que traía una modalidad artística nueva y moderna que debió admirar a sus contemporáneos. Pero por otro lado la fidelidad exclusiva a su Orden, para la cual trabajó sin descanso, su carácter retraído y la rivalidad entre las agrupaciones religiosas que se hizo sentir desde muy temprano en el ámbito virreinal, debió limitar grandemente la difusión de sus conocimientos artísticos.

Esa misma impresión la confirma, que tuviera tan pocos colaboradores y que ni en su propia Orden dejara dis

(57) Las virtudes y el carácter de Bitti han sido comentados en la Crónica Anónima de 1600 en los siguientes términos: "Era hombre mansísimo y apacible, trabajador en gran manera, sin que jamás le viese nadie estar ocioso, de gran humildad y desprecio de sí mismo... Gastaba en oración todo el tiempo que tenía desde que alcanzaba de obra, y las fiestas la mayor parte del día...". (Subrayado por mí). Ver F. Mateos, 1600, I, 245. Citado por Soria, 1956, 67. El carácter introvertido del artista es destacado en este texto.

cípulos que continuaran su obra (58). La influencia que ejerció se difundió por el ejemplo vivo de sus pinturas y se hizo sentir con el tiempo en el siglo XVII y aun en el siglo XVIII, cuando los prototipos que él creó sirvieron de fuentes de inspiración a los artistas locales (59).

Hoy se conserva en Lima un buen número de las pinturas de Bitti, en Iglesias, Museos y colecciones privadas. Pero solamente las tres que se encuentran en el Templo de San Pedro se sabe con certeza que fueron originalmente pintadas en la ciudad. La Coronación de la Virgen (60) y la Virgen Candelaria (61), grandes lienzos de la Sacristía y ante-Sacristía de esa Iglesia, representan la obra de Bitti a su llegada a América e ilustran cómo pintó durante su primera estada en la Capital del Virreinato entre

-
- (58) El propio M.S. Soria, el primero en destacar la importancia de Bitti en la formación de la pintura peruana, se extrañó de las pocas obras remanentes que se pudieran atribuir a seguidores del pintor jesuita. "Indudablemente, Bitti dejó discípulos y ejerció influencia a lo largo de toda su trayectoria, desde Lima... a Sucre. La destrucción casi total del arte colonial anterior a 1650 es responsable de que no se hallen trazas más amplias de esta influencia". M.S. Soria, 1956, 73.
- (59) Existen ejemplos del siglo XVIII con copias de composiciones o motivos de Bitti. Véase F. Stastny, 1963.
- (60) M.S. Soria, 1956, 47; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, n. 66, 26.
- (61) M.S. Soria, 1956, 49, 50; J. de Mesa y T. Gisbert, Loc. cit.



Fig. 2.- BERNARDO BITTI: Coronación
de la Virgen. Iglesia de
San Pedro, Lima.



Fig. 3.- BERNARDO BITTI: Virgen de la O. Iglesia de San Pedro, Lima.

1575 y 1583. La Coronación, que es la composición más ambiciosa y una de las más grandes que se conocen del artista (3.75 x 4.10 mts.), lo muestran como un pintor manierista que utiliza figuras alargadas con un elegante y extravagante movimiento de manos. Su estructura, sin embargo, es de corte geométrico y con una simetría muy cercana todavía a los modelos clásicos rafaelescos, así como lo están el diseño lineal y el colorido claro y alegre de la obra. Más exagerada en sus proporciones es la Virgen Candelaria, cuya efigie monumental y su intensa expresión religiosa señalan hacia el manierismo romano de Vasari y de los Zuccari con su dependencia de modelo miguelangelianos.

En 1583, ocho años después de haber desembarcado, Bitti viajó al Cuzco, para más tarde continuar su labor en Juli y en el Alto Perú por largos años. En 1592 volvió por un breve tiempo a Lima (62). No conocemos ninguna obra suya de esa etapa, pero en esa visita a la Capital el pintor jesuita debió haber tenido al menos un encuentro pasajero con su compatriota Mateo Pérez de Alesio, quien por ese entonces ya había irradiado su influencia entre todos los artistas que vivían en Lima.

(62) Según Cartas Anuas de esos años, del archivo de P. Vargas Ugarte, citado por J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, 25, n. 23.



Entre 1599 y 1600 Bitti estuvo por tercera vez en la Ciudad de los Reyes, después de un nuevo viaje a los Andes del Sur. En esa oportunidad pintó la Virgen de la Espectación para la Capilla de la O (63). Este lienzo de enormes dimensiones, recuerda mucho por su configuración a la Virgen Candelaria. Tan sólo que la primera, pintada unos veinte años más tarde, denota una mayor nerviosidad en la composición y un deseo más definido de impulsar movimiento al conjunto por medio del diseño quebrado de los pliegues y de la animación que los angelitos transmiten al filacterio que sujetan por encima de un agitado rompimiento de gloria. Es notorio que las afinidades entre las dos obras provienen de que Bitti se esforzó por integrar la nueva pintura al estilo del conjunto de sus anteriores creaciones en la iglesia limeña (64).

Poco después Bitti volvió a viajar. En 1602 estuvo en Juli cumpliendo vasta labor. Más tarde visitó Arequipa y Ayacucho. Y finalmente terminó los últimos años de su vida en Lima, poco antes de morir alrededor de 1610. Pero de estos últimos tiempos no se conoce ninguna de sus o-

(63) R. Vargas Ugarte, 1963, 18, fig. 88.

(64) El aspecto actual algo desconcertante de esta pintura se debe a que fue restaurada por el artista sevillano José del Pozo en 1801. El restaurador no tuvo escrúpulos en "refrescar" los colores de las figuras. Loc. cit.



bras limeñas.

Ya hemos mencionado anteriormente, que es un capítulo extraño en la vida de Bitti la falta casi total de discípulos y continuadores de su obra. Es difícil de imaginar que en 35 laboriosos años de vida en el Perú sólo haya trabajado con dos ayudantes y prácticamente no haya transmitido por vía directa sus enseñanzas, pero así parece que fue. Bitti debió ser un artista absorbido por su obra, de carácter retirado y misantrópico. En las antiguas crónicas y documentos jesuitas que se han ocupado abundantemente acerca del Hermano pintor, sólo se encuentran menciones a dos colaboradores suyos (65).

Uno fue el Hermano PEDRO DE VARGAS quien trabajó con el maestro cerca de dos lustros. Era natural de Montilla en Andalucía y había venido como soldado al Perú. El mismo año de la llegada de Bitti a Lima, en 1575, y cuando cumplía 22 años, ingresó a la Compañía de Jesús. Trabajó con Bitti en la decoración de la iglesia limeña, en la cual "fue necesario hacernos más que pintores -escribe-, porque toda la talla y figuras de ellos la hicimos nosotros y yo hice después desto todo el dorado y gravado de los re-

(65) Ver nota 56.



tablos..." (66). Cuando Bitti viajó al Cuzco, Vargas lo siguió y repitieron la hazaña limeña en la iglesia de la Compañía de la Ciudad Imperial. Pero apenas dejado solo, en 1585, cuando Bitti fue enviado a Juli, Pedro de Vargas solicitó al General de la Compañía que se le permita volver a España y por último abandonó la Orden "inquietado por sus parientes " que "eran acomodados y bien vistos", escribe el Padre Vargas Ugarte (67). La carta que dirigió al General desde el Cuzco, es una fuente interesante que echa alguna luz sobre el método de trabajo de Bitti. Se ha querido deducir de ella que Vargas era exclusivamente escultor y dorador (68), pero no lo da a entender así su contenido, ni tampoco el texto de Juan de la Plaza donde se le califica de "pintor y dorador" (69). Lamentablemente no existe ninguna obra suya identificada hasta la fecha, aunque bien podemos imaginar su estilo como estrechamente vinculado al del Maestro. En todo caso, Vargas parece volver poco después a España, de modo que su colaboración efímera con Bit

(66) Citado en Diccionario, 106. El Padre Vargas Ugarte en su obra ha publicado todos los datos conocidos acerca de este pintor. Los repite M.S. Soria, 1956, 47, 50, 114, n. 11, 13 y 16; y J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, n. 67, 86.

(67) Diccionario, 106.

(68) J. de Mesa y T. Gisbert, Loc. cit.

(69) Diccionario, 105.



ti no pudo haber tenido mayor repercusión en la escuela limeña.

El Padre Vega al referirse a las obras que Bitti realizó en el Cuzco en su segunda visita a esa ciudad en 1596-1598, escribe que las "hizo el Hermano Bitti con la ayuda del Hermano José de nuestra Compañía..." (70). Es esa la única referencia que se tiene del segundo de los colaboradores que trabajaron con Bitti. A diferencia de Vargas, del HERMANO JOSE no se conoce ni el apellido ni otros datos de su vida (71). Se ignora si se limitó a trabajar en el Cuzco, si alguna vez vino a practicar su arte a Lima o a otras ciudades. Tampoco se ha podido identificar hasta la fecha ninguna obra suya, a menos que sea de su pincel la copia de una Virgen con el Niño (72) de Bitti, que hoy se encuentra en Lima y que denota patentemente la mano de un seguidor del artista italiano.

Aun se han citado en relación a Bernardo Bitti los nombres de otros dos pintores jesuitas que pertenecen a una generación posterior. Uno de ellos es el flamenco DIEGO DE LA PUENTE, quien ingresó en la Compañía en 1605 y

(70) P. Vega, 1600, 53, citado por M.S. Soria, 1956, 65.

(71) También mencionan al Hermano José, J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 48, n. 57, 50; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, n. 67, 86.

(72) Pertenece a la colección de la Doctora Berta Pareja, Miraflores, Lima.

quien pudo haber conocido al maestro italiano en Lima antes de 1610, si es que realmente se comprueba que vivió en esos años en la Capital. Pero la actividad de este artista está documentada en la ciudad tan sólo a partir de 1624 (73). Otro sacerdote jesuita dedicado a la pintura en esos años es FRAY PEDRO PAREJA, quien aparece vinculado a Medoro en un documento de aproximadamente 1610-1612 (74). También él pudo haber conocido al maestro italiano, pero la relación con Medoro tal vez indique que estaba interesado en un arte algo más avanzado que el manierismo gráfico de Bitti. Por desgracia la total falta de obras no permite hacer ninguna afirmación categórica al respecto y obliga a mantenernos en el campo vago de las conjeturas.

Todo lo contrario de Bitti, MATEO PEREZ DE ALESSIO (n.1547 - m. antes de 1616) tuvo a su alrededor un círculo numeroso de alumnos y colaboradores. A través de ellos y de los propios discípulos de éstos, su influencia se irradló ampliamente y se difundió en oleadas sucesivas como las ondas crecientes que forma una piedra al caer en el agua. Hasta bien entrado en el tercer tercio del siglo XVII todavía perdura esa presencia de su estilo sobre lejanos colaboradores y sus respectivos discípulos.

(73) Ver notas 131 y 129.

(74) E. Harth-terré, 1945, 67; Pintores, 100.

Alesio fue un estricto contemporáneo de Bitti. Nació en Roma en el año 1547 y debió obtener su formación en aquella ciudad al contacto con los mismos movimientos artísticos encabezados por pintores muralistas como Giorgio Vasari y los Zuccari y que reunían en sus nuevos postulados las tendencias manieristas romanas y florentinas. Es por eso que el estilo de sus pinturas europeas, que son las únicas conocidas hasta ahora, han sido comparadas por los antiguos autores a las de Francisco Salviati (75). Se vió en Alesio el mismo interés por la figura monumental, desarrollada en grandes composiciones murales con hábil dominio de la anatomía y de los escorzos y con un frío tratamiento cromático.

Alesio alcanzó fama y honores en Roma donde participó en la decoración de la Capilla Sixtina y llegó a ser pintor de cámara del Papa Gregorio XIII (76). Sin embargo, por alguna razón que ahora desconocemos, decidió en 1583 o comienzos del 84, viajar a España. Su paso a la Península Ibérica se inscribe en aquella migración de pintores italianos quienes fueron a buscar nuevos campos en la corte española, interesados por los trabajos que Felipe II mandó

(75) Meyer, 1872, I, 271; Thieme-Becker, 1932.

(76) F.A. de la Calancha, 1638, 78. Dice de él "... aquel único y raro pintor Mateo de Alesio que lo fue del Papa Gregorio XIII". También lo afirma Meléndez, citado por Marco Dorta, 1950, 462.

realizar en sus palacios. Es conocida la suerte que corren muchos de estos pintores y la aceptación muy limitada de sus estilos artísticos por parte del Rey (77). Pero Alesio, como algunos otros italianos, fue atraído directamente por Andalucía y será en Sevilla donde escuchará las novedades sugestivas que venían del Nuevo Mundo y que lo animarán a seguir viaje al Perú en búsqueda de fortuna. A mediados de 1588 debió llegar a Lima (78).

Su éxito en el Nuevo Mundo estuvo asegurado. A los pocos años de radicar en la ciudad fue nombrado pintor del Virrey. Recibió los más importantes encargos de pintura en las principales iglesias, como la Catedral, la iglesia de San Agustín, el Convento de Santo Domingo, la iglesia de San Pedro y tal vez en el Convento de la Merced, donde se le han atribuido unos murales. Y desarrolló una amplia labor de divulgación, no sólo por medio de su enseñanza directa, sino también por las estampas que trajo consigo y que suscitaron el interés y la admiración de los cir-

(77) D. Angulo, 1954, 15, 266, 243.

(78) El aspecto peruano de la vida de Alesio es tratado principalmente por J. de la Riva Agüero, 1921; M. Mendiburu, 1931; D. Angulo, 1935; Peña Prado, 1938, 145; Lohmann, 1940, 22; E. Harth-terré, 1945, 61-63, 117; Diccionario, 96; Marco Dorta, 1950, II, 472; D. Angulo, 1954, 342; M.S. Soria, 1956, 74, 117, n. 63, 118, n. 64, 119, n. 65; H. Schenone, 1963, 28; Pintores, 31, 72, 95, 102, 103.



Fig. 4.- Cúpula de la Capilla del
Capitán Villegas. Iglesia
de San Pedro, Lima.

culos artísticos e intelectuales (79). Esta actividad que se desenvuelve en Lima y también irradia hacia otras ciudades como Huánuco y Arequipa, está ampliamente documentada entre 1590 y 1606.

Lamentablemente de todo este trabajo no queda ninguna huella. La totalidad de sus obras ejecutadas en las iglesias de Lima, inclusive el gigantesco mural de San Cristóbal de la Catedral, han sido destruidas por los terremotos, y las demás perdidas en una forma u otra por la desidia y la falta de interés en el patrimonio artístico. Recientemente se le han atribuido las importantes pinturas murales de la Capilla del Capitán Villega de la iglesia de la Merced (80). A pesar de que por su calidad y por su estilo esta atribución parece justificada, la fecha en que fueron ejecutadas (1628) no permite mantener la hipótesis. Es imposible imaginar que un hombre de 81 años pudo llevar a cabo semejante labor, que comprendía no sólo toda la pintura en minuciosa decoración "grutesca" de las paredes, desde el suelo hasta el techo, sino también los cuatro arcos, la totalidad de la cúpula y las pechinas con sus represen-

(79) Es sabido que Alesio trajo consigo a Lima una colección completa de estampas de Alberto Durero. Diccionario, 97.

(80) H. Schenone, 1963, 28. Esa posibilidad ya se había mencionado anteriormente en M.S. Soria, 1959b, 91.

taciones de escenas bíblicas y ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión.

El carácter emprendedor y activo de Pérez de Alesio se manifiesta en Lima desde sus primeros días, no solamente por su actividad artística, sino por las transacciones de diversa naturaleza a las cuales se dedica: como la denuncia de minas y la explotación de huacas (81). Fue un espíritu latino, siempre en movimiento y siempre rodeado de numerosas personas, en cuyo taller se reunían, sin duda, en tertulias de inspiración renacentista, los personajes del mundillo intelectual y artístico limeño (82).

Entre los asistentes más fieles que giraron en torno del maestro hubo un discípulo que lo había seguido desde Italia y con quien había concertado un convenio en Roma, en 1583, llamado PEDRO PABLO MORON. Los documentos de la época permiten conocer bastante bien la biografía de este artista, quien está documentado en Lima a partir de 1592 hasta el año 1616, cuando redacta su testamento. La ma

(81) Se asoció con su discípulo Cosme Ferrera Figueroa para explotar una huaca. Ver Noticias, 22, 23; y Pintores, 27, 102-103.

(82) Multatuli, 1944. Narra con cierta libertad periodística el ambiente en que se desenvuelven los italianos e intelectuales de la Lima del '500. Afirma, por ejemplo, que hubo amistad entre Pérez de Alesio y el impresor italiano Antonio Ricardi, introductor de la imprenta en el Perú.

yor parte de su vida la pasó trabajando a la sombra de Alesio y después de 1606, cuando éste tal vez falleció, estableció compañía con Domingo Gil, uno de sus colegas en el taller del pintor romano (83). Esta asociación nos da la imagen de un artista a quien gustaba o necesitaba trabajar en equipo y quien muy a menudo figura en los documentos de la época como "pintor de imaginería". Sin embargo no le faltó encargos y parece haber gozado de una relativa holgura económica. Ten es así que se sabe que tuvo 5 esclavos, entre ellos un pintor llamado Juan; que poseía una tienda en la calle de San Agustín y casa propia en la calle de las Palmas (84). Participó seguramente en la ejecución de todas las obras mayores de Pérez de Alesio. Entre las más importantes que llevó a cabo por su propia cuenta se puede mencionar un San Pedro y San Pablo que pintó en 1608 para el altar mayor de la iglesia de San Sebastián y un Apostolado que pintó en 1613. Otro aspecto interesante de su obra es la que nos revela su testamento, en el cual se cita

(83) En el testamento declara: "...de 10 años a esta parte he tenido compañía con Domingo Gil, pintor...". Testamento del 28 de abril de 1616 ante el escribano Francisco Hernández f. 734. (Transcripción del Archivo Harth-terré). El artista falleció pocos días después, el 3 de mayo.

(84) Se han ocupado de la vida de Morón: Noticias, 18; Harth-terré, 1945, 66; Diccionario, 93; Pintores, 29, 30, 31, 95.

un número importante de retratos, algunos concluidos y otros a medio ejecutar (85), por los cuales se puede deducir que Morón se había especializado en ese género.

Entre los primeros artistas que tal vez tuvieron vinculación con Alesio en Lima debe considerarse sin duda a FRAY PEDRO BEDON, el pintor y religioso quiteño (86). La Virgen del Rosario dibujada en el libro de la Cofradía en Quito por este artista, indica claramente la fuerte influencia que recibió de Bitti y probablemente de Alesio. Más tarde, al volver a su ciudad natal Bedón debió haber llevado el estilo manierista a Quito y a Nueva Granada. Hasta la fecha se conoce con certeza una sola obra de Bedón. Esta indica un artista formado en un estilo muy arcaico y con una rigidez y un alargamiento de las formas que señala más hacia prototipos góticos que hacia los manieristas. Esos modelos debió haberlos aprendido durante su estada en

(85) En el testamento se menciona un retrato de "Madama Laura", otro del Rey, de medio cuerpo, y muchos más a medio hacer. Ver nota 83.

(86) Las principales fuentes acerca de la vida y obra de Bedón son una biografía publicada en 1621 por Fray Juan López, citado por J.M. Vargas, 1967, 62; J. Meléndez, 1681, 567; F. A. de Montalvo, 1687; A. de Zamora, 1701, Lib. IV. Cap. IX. Han estudiado su personalidad los historiadores J.M. Vargas, 1944, 50 y ss., 110, 195; J.G. Navarro, 1945, 79, 157, 158, 166; Harthterré, 1945, 63; Diccionario, 59; Apéndice, 18; Marco Dorta, 1950, II, 466; M.S. Soria, 1956, 76, 120, n. 68; M.S. Soria, 1959b, 318, 395, n. 70; Pintores, 29, 71; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963a, n. 67, 87; J. M. Vargas, 1967, 49, 59-67.



Fig. 5.- F. PEDRO BEDON: Virgen del Rosario. Convento de Santo Domingo, Quito.

Lima entre 1576 y 1588 aproximadamente. La Virgen del Rosario de Bedón es probablemente un ejemplo de aquel curioso salto estilístico que hemos mencionado anteriormente, que se produce cuando un pintor sin sólida base técnica e iniciado en las fórmulas hispano-flamencas de los primeros artistas españoles que trabajaron en Lima, se deja llevar por el entusiasmo por las nuevas formas manieristas traídas por los italianos y las adopta a su manera. Pero esa adopción es superficial y no deja de delatar, a través de la rigidez del envoltorio formal, el origen de su primera formación (87). La dureza estructural en el diseño y los curiosos errores anatómicos indican que alguna relación subterránea vincula esta obra de Bedón con la tabla española que anteriormente atribuimos hipotéticamente a Juan Illescas el Viejo.

Entre los discípulos que Alesio recibió en esta época, se cuenta a HERNANDO BECERRA, quien nació en 1568, probablemente en la ciudad de Ayacucho. A los 24 años, en

(87) M.S. Soria había considerado la formación de Bedón como obra exclusiva de Bernardo Bitti y para probarlo recalcó la semejanza entre la Virgen del Rosario del artista quiteño con "las Madonas de Bitti del tipo de la de Sucre" (M.S. Soria, 1956, 76). Es de observar, sin embargo, que existen discrepancias en la cronología de esta comparación. Bedón se estima que volvió a Quito alrededor de 1586-1588, en cambio las obras de Bitti en Sucre son de ca. 1594.

1592, se estableció como alumno del maestro italiano. Debió haber trabajado un tiempo con él y haber aprendido bien su oficio, porque su actividad luego podrá ser seguida hasta el decenio de 1630, cuando realizó contratos de pintura para la capilla de los Desamparados en Lima, y más tarde, en 1639, para la iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas, en Andahuaylas, en asociación con Juan García (88).

COSME HERRERA FIGUEROA es el nombre de otro de los discípulos de Pérez de Alesio. Con él el pintor romano contrató en 1601 un acuerdo para explotar una "guaca tesoro" que quedaba cerca de Lima (89). Además de los mencionados, Francisco García, Domingo Gil y Fray Francisco Bejarano son algunos de los artistas quienes aprenden y colaboran con Alesio en estos últimos años del siglo XVI. Pero como la mayor parte de la obra de estos pintores se desarrolla en el siglo XVII, los estudiaremos en el próximo capítulo.

Artistas de Transición

Es muy probable que el grupo de pintores españoles que trabajaron en Lima en el antiguo estilo hispano-

(88) Pintores, 71.

(89) Noticias, 23; Pintores, 81.

flamenco, como Illescas, Ruiz Ramales y sus discípulos y colaboradores, no se vieron inmediatamente afectados por la presencia de Bernardo Bitti. Después de la llegada de Alesio, recién a partir de 1588, podemos imaginar que se produjo una renovación profunda en la producción artística local. Juan Illescas el Mozo y su hermano Andrés siguieron activos y están documentados, hasta 1580 el último, y hasta finales del siglo, el primero. Un estrecho colaborador de Juan el Mozo como fue su discípulo MARTIN GOMEZ VINSUF, debió haber continuado básicamente pintando en el estilo de su maestro. Pero tal vez, si fue aún suficientemente joven, intentó asimilar las novedades que trajeron los maestros italianos en una obra como la que realizó poco antes de 1595, en la capilla de Nuestra Señora de la Candelaria en la Iglesia del Cercado. Es curioso que el trabajo que allí se le encomendara fuera precisamente el de retocar una antigua pintura de Nuestra Señora de la Consolación y el de agregar a la composición el retrato de don Alonso de Castro (90). ¿Qué otra cosa podía ser esa labor sino la de renovar al gusto italianizante de la época una antigua imagen de piedad?

Entre el núcleo de pintores de transición, antiguos colaboradores de los artistas españoles, debe contarse también a JUAN AMAI, un indio que ayudó a Ruiz Ramales

(90) Diccionario, 71; Pintores, 16, 83.

en la importante labor que se le encargó a este artista en 1580, en la Catedral (91). Al mismo grupo debió pertenecer FRANCISCO RINCON, otro pintor indio, quien fue alumno de Jordán Fernández Lobo, uno de los primeros artistas españoles documentados en Lima. La labor que llevó a cabo Rincón también implica los nuevos intereses y el nuevo gusto por lo italiano. En 1598 se le encomendó precisamente la copia de unos "cuadros romanos" para decorar la sala del Cabildo en la Catedral (92).

Tal vez se pueda asociar las obras de artistas como Gómez Vinsuf, Amai y Rincón a las que surgen anónimas en la misma época, en los albores de la pintura cuzqueña. Lienzos de aspecto híbrido, inspirados en modelos renacentistas o manieristas, pero transformados en un estilo casi popular y de extraña apariencia por su incomprensión de los principios básicos del lenguaje pictórico occidental, estas composiciones son antes que nada fascinantes documentos históricos. Debemos creer que los artistas que han sido denominados el Maestro de Almudena o el Maestro de Maras, el autor del Nacimiento de la Virgen, del Convento de Santa Catalina (Cuzco) y el propio Diego Cusi Huamán (93),

(91) Pintores, 9, 52.

(92) Pintores, 9, 107.

(93) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 37 y ss., figs. 2 a 7.

fueron nativos iniciados apresuradamente en las prácticas pictóricas de una civilización que no pudieron aprehender en su totalidad.

Aun después de la llegada de Bitti y de Alesio, en el último cuarto del siglo XVI, siguen figurando en Lima nombres de artistas españoles quienes llevaron a cabo obras de importancia en las iglesias de la ciudad. La mayoría de ellos, sin duda, se adaptó a la corriente italiana, no sólo por la influencia local de Alesio sino por su propia formación en España; otros, en cambio, aun parecen continuar trabajando en un estilo más arcaico. Tal es el caso de MELCHOR DE SANABRIA, ya citado por Riva Agüero como uno de los primeros artistas residentes en Lima, y de quien se sabe que en 1583 recibió por discípulo a un tal Fernando de Porrás. Esa fecha nos hace pensar que Sanabria vivió un tiempo prolongado en el Perú y que su formación está vinculada, más bien, a los artistas de mediados de siglo. Así lo da a entender al menos la conocida cita de que pintó tableros para el Hospital de Santa Ana ejecutados "lejos al óleo de finos colores, estofados, burlescos y esgrafiados" (94). El uso de la tabla como soporte y sobre todo el hecho de que su obra tuvo abundante trabajo en pan de oro con

(94) J. Riva Agüero, 1968, 404; E. Harth-terré, 1945, 117; Marco Dorta, 1950, 471-472; Pintores, 104, 110.

decoración martillada y esgrafiada, indica claramente que el estilo en que trabajaba Sanabria estaba más cercano al arte hispano-flamenco, que a las modalidades italianas. Tampoco su contrato con la iglesia de San Marcelo en 1590, nos lo presenta como un artista de mayor importancia.

Por otro lado existían artistas españoles como Cristóbal de Ortega y Diego Sánchez Merodio, quienes seguramente pintaron en un estilo manierista español o italo-español y trataban de competir con el maestro romano Pérez de Alesio. ORTEGA nació en 1547 y fue, por consiguiente, un estricto contemporáneo de Bitti y Alesio. Era natural de España, aunque no sabemos de qué región. Figura en los documentos como pintor, escultor y dorador y un buen número de los trabajos que se le encomiendan son de dorado. Desde 1586 está documentada su presencia en Lima, donde vivía frente a la iglesia de la Merced. De larga vida y de larga actividad, todavía en 1627 declaró en un documento tener 80 años. Realizó trabajos para importantes iglesias y conventos de la ciudad, como el de San Francisco (1590), la iglesia de la Merced (1602-04), y en 1594 llevó a cabo el principal pedido que se le conoce: la decoración del altar de la Visitación en la Catedral (95). Ortega pintó en ese

(95) Noticias, 21; E. Harth-terré, 1945, 117, 118; Diccionario, 95; Pintores, 76, 98. En 1592 trabajó con él un alumno o ayudante indio de Chachapoyas, llamado Cristóbal.

retablo la primera obra de tema profano de la cual se tiene noticia (excepción hecha de los retratos). Se trata de una representación de la Victoria sobre el corsario Richard Hawkins, triunfo militar que fue considerado milagroso en tiempos del Virrey Hurtado de Mendoza (96).

Contemporáneo suyo fue DIEGO SANCHEZ MERODIO. Natural de Toledo, debió haber nacido alrededor de 1540-1550 y probablemente haberse formado en el ambiente artístico de su ciudad natal en el tercer cuarto del siglo. Alrededor de 1588 se le encuentra en Lima y documentos escalonados se refieren a sus labores hasta el año 1616, cuando testó ante el notario Cristóbal Vargas (97). Los encargos que se le encomendaron hacen pensar que fue altamente estimado en sus días y que fue uno de los pocos competidores serios de Pérez de Alesio. En 1606 pintó el altar mayor de la nueva iglesia de la Catedral. En ese mismo año ejecutó la Virgen del Rosario para la Cofradía de Españoles de la iglesia de

(96) "En la caja de Nuestra Señora" del altar de la Visita-
ción "en los lados de la repisa se ha de pintar al ó-
leo la Victoria contra el Inglés", dice el concierto
establecido en 1594 ante Blas Hernández f. 142, Archi-
vo Nacional del Perú. Véase E. Harth-terré-A. Márquez,
1959, 17-19, n. 35. Acerca de las incursiones y la
derrota de Hawkins, véase R. Vargas Ugarte, 1966, vol.
II, 349; Pintores, 98.

(97) Diccionario, 102; Apéndice, 24; Pintores, 54, 110.

Santo Domingo. Esa Cofradía fue una de las más destacadas de la ciudad y la Capilla que le estaba dedicada en la iglesia de Santo Domingo fue una de las más preciadas según se infiere de las referencias que se hacen a ella en la Crónica de Meléndez (98).

Si Sánchez Merodio se formó realmente en Toledo alrededor de 1560 a 1565, su manera de pintar puede ser deducida del estilo reinante en aquella ciudad castellana. El arte toledano estaba representado entonces por pintores como Francisco de Comontes y Juan Correa de Vivar. Ambos eran continuadores de la antigua tradición de Juan de Borgoña y habían pasado del estilo cuatrocentista de aquel maestro a una concepción inspirada directamente en Rafael y que era agitada apenas por un tímido movimiento manierista. Por su escala, por su concepción de la figura humana y por su manera de organizar el espacio, es ésta una pintura que se encuentra en espíritu más cercana al arte de finales del siglo XV que a las osadías del manierismo (99). Comparado con las obras monumentales, ágiles y desenvueltas de un muralista como Pérez de Alesio, un exponente de la pin-

(98) En el capítulo dedicado a Santa Rosa se reiteran las referencias a ese retablo. J. Meléndez, 1681, II. También se destaca su importancia en L. Hansen, 1668, 213.

(99) D. Angulo, 1954, 184.



tura toledana anterior a la época de El Greco (100), debe haber aparecido anticuado y excesivamente sobrio. No es de extrañar por eso que en la misma época cuando Alesio tenía a su alrededor 8 discípulos y colaboradores que trabajaron sucesivamente en su taller, de Sánchez Merodio sólo se conozca un alumno de origen indio llamado Santiago Garguacho (101).

Por los mismos años hay aún varios otros pintores españoles o de apellido español que trabajaron en Lima. Uno de ellos, LUIS NATERA, fue condenado por bígamo por la Inquisición de Lima en el año 1600 (102). Otro, como DIEGO ALVAREZ, pintor e imaginero, está documentado entre 1592 y 1598, como autor de pinturas para la ciudad de Huánuco (103). Y un DOMINGO SANCHEZ, quien en 1593 recibió pagos por varios trabajos de pintura (104).

(100) El Greco se instaló en Toledo en el año 1567. Su estilo muy personal y peculiar, no fue apreciado por Felipe II. En general llegó como una novedad y una rareza en el ambiente artístico español de esa época. Por esa razón, aún cuando Sánchez Merodio hubiera podido conocer al gran artista cretense por razones de cronología, es muy dudoso que haya asimilado nada de su "maniera". Ibid. 271 y ss.

(101) Garguacho trabajó con Sánchez Merodio a partir de 1600. Pintores, 100.

(102) Peña Prado, 1938, 148; Pintores, 57, 96.

(103) Para la iglesia de San Agustín de esa ciudad. Pintores, 68.

(104) Diccionario, 103; Pintores, 111.

CAPITULO III

PREDOMINIO DEL MANIERISMO. 1600-1620

Los dos primeros decenios del siglo XVII presentan el total predominio de la pintura de Pérez de Alesio y de sus principales colaboradores, entre los cuales destacan ahora Domingo Gil, Francisco García y Fray Bejarano. Sin embargo esta gloria de la pintura italiana será compartida por Alesio con otro artista de aquella nacionalidad llamado Angelino Medoro, quien llegó a Lima en el año 1600. En lo que se refiere a la influencia española, el número de pintores peninsulares que figuran en este período es menor y sobre todo se observa que ninguno de ellos llevó a cabo contratos de importancia en la ciudad. De modo que el manierismo italiano prevalecerá en el ambiente artístico limeño, aunque es notorio que hacia finales del segundo decenio las obras de Medoro empiezan a indicar algunos cambios que denotan nuevas preocupaciones formales.

El prestigio de Alesio era tan grande en la época que varios pintores ya formados ingresaron en su taller en calidad de discípulos, con el deseo de instruirse en la nueva concepción artística que él trajo de Italia. Es evidente que estos pintores, que ya eran maestros en su arte,



comprendieron que no iban a aprender con el italiano simples innovaciones técnicas; sino que deseaban iniciarse en una nueva noción del arte y en un entendimiento de la realidad distinto al que estaban habituados. Alesio trajo los conceptos filosóficos de esa generación que había reaccionado contra la crisis moral de sus días con la respuesta que le proporcionaron los ideales de la Contrareforma, pero que todavía seguía buscando un lenguaje expresivo a base de combinar y recombinar el mundo formal creado por los gigantes del Alto Renacimiento.

Es difícil de creer que el grupo de pintores que vamos a estudiar a continuación haya podido dominar con el solo ejemplo de Alesio, un estilo tan complejo, ecléctico y refinado en su rebuscamiento de efectos artísticos, como el manierismo romano; pero podemos suponer que aprendieron a utilizar algunas de sus fórmulas con una habilidad semejante sino superior a la que Gregorio Gamarra alcanzó en el Sur (105) por esa misma época. Considerado como un seguidor de Bitti, Gamarra presenta en sus pinturas una elegancia de formas alargadas, cierto refinamiento en el diseño y un colorido de tonalidades por lo común claras; pero

(105) La imagen que se tiene de G. Gamarra es aún muy vaga. Se le atribuye casi una decena de obras, aunque algunas de ellas tan irregulares que no parecen ser de la misma mano. Véase J. de Mesa y T. Gisbert, 1957, 12; M.S. Soria, 1959a, 26, figs. 4 a 7; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 50, fig. 19-20.

sus obras son extremadamente irregulares, y sus composiciones adolecen casi siempre de una rigidez en el diseño que delata su entendimiento sólo superficial y externo de las modalidades estilísticas que utiliza. El nivel opuesto más bajo de esta segunda generación de manieristas, lo representan artistas como el Maestro de Pujiura del Cuzco, quien se caracterizó por su dificultad en un adecuado uso del ordenamiento espacial y su deficiente conocimiento de los modelos anatómicos que copió (106).

Manieristas (II)

Francisco García y Domingo Gil son dos de los artistas quienes establecieron conciertos con Pérez de Alejo para que éste les enseñe su arte. FRANCISCO GARCIA ya era pintor adulto en 1595 cuando ingresó por tres años como discípulo donde el artista romano. Se ignora si fue español o si había nacido en el Perú. Su actividad está documentada en Lima hasta 1623 (107), año en que recuperó a un esclavo iniciado en la pintura, llamado PEDRO ANTONIO que trabajaba para él y que, según afirma, le producía cuatro

(106) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 38, fig. 7.

(107) Riva-Agüero, 1968, 404; Peña Prado, 1938, 148; Noticias, 12; E. Harth-terré, 1945, 63; Diccionario, 172; Pintores, 49, 81. En 1600 García hizo unos castillos para la casa de Comedias. Loc. cit.

pesos diarios. Este esclavo había fugado y fue descubierto en Huancavelica. También colaboró con el artista un aprendiz indio de Huánuco, llamado JUAN QUICHO. Entre las obras más importantes que realizó se cuentan dos retablos para una capilla de la Inquisición, en 1601, y las pinturas del retablo de Nuestra Señora de los Morenos en la iglesia de Santo Domingo. De particular interés también es la referencia de que en 1617 ejecutó para el tallador Pedro Vásquez de la Mora una serie de pinturas para alguno de los retablos que éste debía preparar para la iglesia San Ildefonso de los Agustinos. Es sabido que esos retablos fueron diseñados por Angelino Medoro y siempre se consideró, otorgando crédito a la información del cronista Fray Bernardo de Torres, que las pinturas que los decoraban también eran de mano del artista italiano (108). No obstante los documentos indican claramente que Francisco García participó con la ejecución de una Virgen, una imagen de la Trinidad y un San Lorenzo (109).

DOMINGO GIL fue otro artista quien sucumbió al encanto de la pintura manierista y se esforzó en asimilar

(108) B. de Torres, 1657, 205; Diccionario, 279.

(109) Contrato registrado donde Agustín de Atienza, 22 de abril de 1617, f. 115. Archivo Nacional del Perú. Citado en Pintores, 82.

con devoción el estilo de Pérez de Alesio. Es sabido que tenía 34 años cuando en 1600 afirmó que estuvo tres años aprendiendo con el maestro "el dicho oficio y arte de pintar". Y con toda modestia declaró entonces que recién "en el dicho tiempo comenzaba a entender algo de ello" (110), por lo cual decide permanecer tres años más con el artista romano a fin de continuar instruyéndose. Se da a entender de estos datos que el pintor trabajó con Alesio por lo menos entre 1597 y 1603.

Gil había nacido en 1566 y todavía vivía en 1641 cuando afirmó tener 75 años. Lamentablemente de su labor hay pocas noticias (111). La única obra importante que se sabe que realizó independientemente, son unas pinturas que ejecutó en 1628 para la Capilla del Señor de Burgos de la iglesia de San Agustín. Pero por desacuerdos entre la Cofradía y el artista se inició un juicio en el cual intervinieron numerosos pintores de la época (112). Acostumbrado por Alesio a trabajar a la sombra de un maestro de capacidad muy superior vemos que Gil, después de haber estado mu

(110) Noticias, 12.

(111) Harth-terré, 1945, 63, 67; Pintores, 28, 82.

(112) Entre los artistas figura Francisco Bermejo y otros como Alonso González, Francisco de Asócar y Manuel Correa.



cho tiempo con el pintor romano, se une en asociación con Pedro Pablo Morón con quien colaboró por diez años, desde 1606 hasta el fallecimiento de Morón en 1616. No sería de extrañar que esa asociación haya surgido a raíz de la muerte del artista romano. Desaparecido el Maestro los dos admiradores y colaboradores más fieles se unen para continuar trabajando juntos (113). Por esa estrecha vinculación con Alesio y por razones de cronología Domingo Gil puede ser considerado como uno de los artistas a quien se puede adjudicar con mayor probabilidad la paternidad de los hermosos murales de la Capilla Villegas de la Merced. El y F. Bejarano son los principales colaboradores directos del Maestro, quienes estaban en plena actividad en 1628.

Entre sus discípulos y ayudantes se conoce especialmente a su hijo Clemente Gil, a los hermanos Francisco y Pedro Ramírez (en 1636) y un asistente llamado JUAN PABLO DE LECA, quien en 1641 declaró tener 50 años cuando trabajaba con Gil.

Uno de los pocos artistas que con excepción de Alesio, Medoro y Bitti, recibieron amplios elogios de los cronistas, es FRANCISCO BEJARANO, padre agustino, acerca de

(113) Esta hipótesis es confirmada por el hecho de que a partir de 1606, desaparece toda mención de Alesio en los documentos de la época.

una de cuyas obras Calancha escribió hiperbólicamente "que ningún retablo había en toda España que le igualase" (114). El Padre Bejarano debió haber sido un joven de aproximadamente 20 años, cuando en 1600 estableció una escritura con Mateo de Alesio en la cual declaró que desde hacía un año trabajaba con él como aprendiz y acuerda prolongar el concierto por otros tres, para que el artista italiano le enseñe "todas las artes de la pintura". Alesio lo adiestró no solamente en las artes del pincel, sino que también lo instruyó en la técnica del grabado al buril que en esos días aun era desconocida en el Perú. Algunos autores han atribuido a Medoro el haber sido el maestro de Bejarano, sin embargo la vinculación entre estos dos artistas, si es que existió, debió ser bastante posterior (del año 1609), cuando Bejarano ya era un artista formado (115). La última noticia que se conoce acerca del pintor es de 1643, cuando contrata con el escultor Diego de Medina la ejecución de u

(114) Calancha, 1638, Libro I, Cap. 39.

(115) El dato de que Medoro fue maestro de Bejarano se originó en un desliz en Harth-terré, 1945, 118 y ha sido repetido desde entonces. En la misma obra (p. 66) se afirma el dato correcto en relación a Alesio. La vinculación que hubo entre Medoro y Bejarano en 1609 es mencionada en Pintores, 93.

nas tallas para la Sacristía de la iglesia de San Agustín (116).

Su obra más importante, sin lugar a dudas, fue la decoración de la iglesia de San Agustín, en la cual ejecutó el altar mayor con figuras gigantes además de muchos lienzos con la Vida de la Virgen y alegoría de las Virtudes. Por la descripción que se hace de estas pinturas y los elogios que se le dedican, es comprensible que repetían con la mayor fidelidad posible el estilo monumental de su maestro italiano. No obstante, al conocer el grabado que Bejarano ejecutó para el frontispicio del libro de Fray Fernando de Valverde (1641) y al observar las notorias deficiencias en su diseño, cabe tener algunas dudas acerca de la calidad artística de las pinturas que ejecutó en su iglesia (117). A Bejarano también se le ha adjudicado la gloria de haber sido el autor del primer grabado tallado en Lima. Pero esta afirmación no ha podido ser comprobada. El

(116) Se ocupan de Bejarano principalmente Ceán Bermúdez, 1800; Mendiburu, 1932, II, 412; Peña Prado, 1938, 148; Harth-terré, 1945, 66; Diccionario, 133; Marco Dorta, 1950, II, 466; Soria, 1956, 119; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b, n. 5; Pintores, 71, 93, 103; J. de Mesa y T. Gisbert, 1965, 47.

(117) Estas deficiencias también pueden ser interpretadas, por un lado, como signo de la edad del artista y por otro, tal vez de su conocimiento imperfecto de la técnica del grabado. Ibid. fig. 24; J.T. Medina, 1904, I, n. 224; Fr. F. de Valverde, 1641.

escudo de las Exequias de 1613 (118) fue impreso por él; pero es dudoso que lo haya grabado. Sin embargo no sería extraño que efectivamente Fray Bejarano haya sido uno de los primeros en aprender esa técnica con Alesio en el Perú.

Aun existen referencias de otro discípulo de Alesio en esta época, llamado FRANCISCO SANCHEZ NIETO. Se sabe de él tan sólo que en el año 1604 colaboró con el maestro en la ejecución de una Virgen de Belén, pintada especialmente para Santo Toribio de Mogrovejo, Arzobispo de Lima (119).

Nuevos Tanteos

Un nuevo pintor italiano, veinte años más joven que Bitti y Alesio, fue ANGELINO MEDORO, quien también em-

(118) El grabado en referencia es el escudo del frontispicio del libro de Fray Martín de León: Relación de las Exequias... de la Reina Nuestra S. Doña Margarita, etc. En Lima por Pedro de Merchán y Calderón, año de MDCXIII (J. T. Medina, 1904, I, 132, n. 56). Al pié de ese grabado figura el siguiente texto "Fr. Franciscu de bejarano Augusturiensis scudebat. Limae anno 1612". Es dudoso que Bejarano haya grabado este escudo. El término "scudebat" se refiere al impresor o editor de la plancha y no a su grabador. Es de pensar se que el escudo de armas fue traído ya grabado de España y que la participación de Bejarano se limitó a la preparación del tiraje. El único otro grabado que se le conoce hasta la fecha es de 1641.

(119) Diccionario, 265; Soria, 1956, 119, n. 65; Pintores, 111.

prendió el camino de las Indias en busca de mejores oportunidades de trabajo. Medoro nació alrededor de 1567, probablemente en la ciudad de Roma (120). Pero abandonó muy joven su país natal, de modo que no pudo haber recibido una formación técnica plena. Ya en 1586, o sea cuando apenas contaba 19 años, se le encuentra trabajando en Sevilla. Y un año más tarde reside en Colombia. En Tunja, Bogotá y tal vez en Quito, trabajó hasta 1598, realizando una amplia labor en las iglesias de esas ciudades. Entre 1599 y 1600 llegó a Lima, donde encontró un ambiente propicio dada la asimilación del estilo italiano difundido por sus dos predecesores y donde permanecerá casi 20 años. Sin embargo su carrera no terminó aquí. Ya anciano, en 1624, volvió una vez más a Sevilla y una de las últimas noticias que se tiene de él, es la del examen de capacidad que le exigió el gremio

(120) J. Riva-Aguero (1968, 404), sugirió que "Angelino Medoro" es un seudónimo en el cual se combinan los nombres de dos personajes de "Orlando Furioso" de Ariosto. En ese poema la bella Angélica, princesa de Catsby, abandona a todos sus pretendientes para desposarse con el sarraceno Medoro, a quien luego conduce a su reino en la India. (Una pintura del Domenicchino representa la unión de los amantes. Museo de Lyon). Tal vez ésta sea la razón por la cual ocasionalmente el pintor firmaba Angelino Medoro y otras veces Medoro Angelino. Véase también acerca de Medoro: Mendiburu, 1933, t. VII, 263; Peña Prado, 1938; 146; Noticias, 7, n. 4; Harth-terré, 1945, 63-64; Diccionario, 88; Marco Dorta, 1950, 473; Apéndice, 22; Soria, 1956, 75; Pintores, 31, 92; José de Mesa y T. Gisbert, 1965, 33.

de la ciudad andaluza, en el año 1627 (121).

Su obra limeña fue numerosa y hasta el día de hoy se conserva un núcleo considerable de sus pinturas. El nuevo maestro italiano fue muy bien recibido. En el primer año de su estada se le encargó una composición de dimensiones monumentales para el Refectorio del Convento de la Merced con representaciones de la Trinidad y de la Virgen Mercedaria, hoy lamentablemente desaparecido. En los años siguientes pintó numerosos lienzos, primero para el Convento de los Descalzos, donde se conservan el Milagro de San Antonio, un San Diego y varias otras obras. Y más tarde en el Convento de San Francisco, donde todavía se admira el gran cuadro de San Buenaventura y un Tríptico de la Crucifixión muy maltrecho que está en la portería. Cuando murió Santa Rosa (1617), Medoro fue llamado para hacer su retrato póstumo. El pintor había sido amigo del contador Gonzalo de la Maza, protector de la Santa limeña y también había ejecutado algunas imágenes para el Oratorio particular de éste (122). En sus últimos años en Lima trabajó para el Con-

(121) Documentos para la historia del arte..., 1935, VIII, 86. En el jurado que examinó a Medoro en Sevilla figuraban algunos artistas conocidos como Alonso Cano y Francisco Varela.

(122) La mayoría de los biógrafos de Santa Rosa mencionan la obra de Medoro que existía en la casa de Gonzalo de la Maza. Véase Meléndez, 1681, II, 346; L. Hansen, 1668, 197, 199. También Echave y Assu, 1688, 73; Bernardo de Torres, 1657, I, 35 y otros.



Fig. 6.- ANGELINO MEDORO: Inmaculada
Concepción. Convento de San
Agustín, Lima.

vento de San Agustín y en el Refectorio de ese Monasterio se conserva su obra tal vez más importante, la Inmaculada Concepción, firmada y fechada en 1618.

Medoro trabajó en un estilo que aun está vinculado al manierismo por la frialdad de su colorido y por la importancia que da a la línea y a la construcción gráfica. Pero sus figuras y sus composiciones tienen una cierta rigidez monumental y estática, cuyo aspecto pesado no proviene exclusivamente de una deficiencia en su formación, sino que es producto de una sintomática voluntad de romper con la excesiva elegancia y el amaneramiento. Los veinte años que separan el nacimiento de Medoro del de Alesio determinan en su estilo distintas soluciones que señalan, aunque muy lejanamente, hacia las formas más sólidas y dinámicas del futuro arte barroco. La ciudad de Lima recibió exactamente en esos mismos años, entre 1601 y 1619, en el campo de la escultura, un aporte renovador aun más definido y numeroso. Alrededor de 1610 llegó el Retablo de San Juan Bautista, una de las obras maestras de Montañés, tallado especialmente para el Perú. Por la misma época artistas como Martín de Oviedo (1601), Alonso de Mesa (1603), Gaspar de la Cueva (1613) y Pedro de Noguera (1619), todos vinculados directamente a Martínez Montañés (123), arribaron al Virreinato y llenaron con sus obras las iglesias de la ciudad.

(123) Un panorama de la escultura peruana del siglo XVII se presenta en M.S. Soria, 1959b, 177; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963b. Véase también B.G. Proske, 1967, 52, 133 y H. Wetthey, 1949, 179-244.

Sus tallas traían el definido estilo de transición hacia el gran naturalismo español, tal como lo practicaba el maestro andaluz. Debido a esa migración masiva de artistas sevillanos al Perú, la escultura estuvo durante un tiempo mucho más avanzada que la pintura en relación al arte europeo coetáneo.

En cierto modo, Medoro en la pintura, es expresión de ese mismo movimiento, aunque menos seguro en su meta por falta de contacto con el exterior. Composiciones como el San Buenaventura y la Inmaculada Concepción indican claramente su deseo de llenar el espacio con volúmenes más amplios y categóricos que la de los pintores manieristas de la generación anterior. Eso no excluye que Medoro haya sido un artista de calidad muy inferior a la de sus predecesores italianos. Lamentablemente a sus pinturas les falta gracia y soltura, su colorido es opaco y la composición de sus obras es por lo común torpe.

En torno a Medoro también figuran los nombres de algunos artistas que fueron sus discípulos o seguidores. El número de éstos no es tan impresionante como en el caso de Alesio, pero indican que durante una época Medoro gozó de muy buen prestigio en la ciudad de Lima. Su primer discípulo conocido fue el indio cuzqueño PEDRO DE LOAYZA, a quien Medoro recibió en 1604 por tres años (124). Acerca de

(124) Noticias, 17; Pintores, 34; J. de Mesa y T. Gisbert, 1965, 47.

este pintor, quien debió trabajar durante algún tiempo en la Capital del Virreinato, no se tiene más referencias que la atribución que se le hace de una de las pinturas de la serie de la Vida de San Francisco en el Convento de ese San to en Santiago de Chile.

LUIS DE RIAÑO es el segundo discípulo que se co noce con certeza de Medoro. En 1611, a los 15 años su madre lo colocó donde el artista para que aprenda a pintar por un lapso de 6 años. Es muy probable que Riaño también haya sido de origen cuzqueño, porque en 1643 aparece pintando en la ciudad Imperial. Entre otras obras se le ha asignado una copia de la Inmaculada Concepción de Medoro, que existe en la iglesia de la Recoleta del Cuzco. Y no ha ce mucho se ha hallado en la iglesia de Santa Clara, Cuzco (125), una pintura firmada que representa el mismo tema, aunque de composición más recargada.

Indirectamente vinculados al nombre de Medoro a parecen aún otros dos artistas. Uno de ellos es FRAY PEDRO PAREJA, sacerdote jesuita, quien alrededor de 1610 encargó a Medoro que le cobrara unas deudas pendientes en la Cate-

(125) Pintores, 33, 107; J. de Mesa y T. Gisbert, 1965, fig. 22, 34; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 56-57.



dral de Lima (126). Por haber sido sacerdote jesuita, su nombre también ha sido evocado alguna vez en relación a Bernardo Bitti. FRANCISCO DE VARGAS es otro pintor de larga actividad, documentado entre 1601 y 1635, de quien sin embargo no se conoce una sola obra. Dadas las fechas en que trabajó no sería extraño que hubiese podido aprender con Angelino Medoro. La amistad que hubo entre ellos se descubre en el contrato de 1612 que Vargas celebró con el escultor Domingo Marzo y en el cual se estipula que las obras producidas por el escultor deberán quedar a satisfacción de Medoro (127).

La corriente de artistas italianos que llegó al Perú continuará en el primer tercio del siglo XVII. Poco después de Medoro surge el nombre de MARTIN DE URBINA. Hasta el momento se conocen muy pocos datos acerca de él, pero su apellido permite deducir que fue de origen italiano. Se le menciona por primera vez en 1602 en unas transacciones comerciales. Y más tarde en 1611, pintó un retablo para la Capilla de la Candelaria del Hospital San Diego (128).

(126) Harth-terré, 1945, 67; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Pintores, 100.

(127) Noticias, 13, 28; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Pintores, 110, 115.

(128) Pintores, 114.



Manieristas Flamencos y Españoles

Entre los artistas de cierta importancia que trabajaron en Lima en esos días ha de recordarse también al flamenco DIEGO DE LA PUENTE. Nació en Malines en 1586 y a los 19 años ya ingresó a la Compañía de Jesús. Lamentablemente son muy pocos los datos que se han publicado acerca de su vida. Se sabe tan sólo que pintó para las iglesias de la Compañía en Lima, Trujillo, La Paz, Juli y Chile, y que en 1663, a una edad avanzada, falleció en Lima (129). Nada se conoce con certeza de sus obras o del estilo en que pintó. Sin embargo se le han atribuido dos lienzos. Uno es el gran cuadro de la Cena que está en la Sacristía de la Catedral de Santiago de Chile y que proviene de la iglesia de la Compañía de esa ciudad. El lienzo está fechado en 1652, pero no está firmado. Y más recientemente se le ha adscrito un San Feliciano (Col. Ayala Moreira, La Paz) que lleva la inscripción "P.1634" y cuyo estilo, aunque técnicamente deficiente, indica un paso más avanzado hacia las soluciones claro-oscuras (130). Ni el aspecto de esa pintura ni en realidad los datos biográficos, permiten deducir una auténtica vinculación entre Bitti y este artista como

(129) P. F. Enrich, 1891; Diccionario, 191; Apéndice, 47; J. Pereira Salas, 1965, 29.

(130) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b.

se ha sugerido varias veces (131).

Los representantes de la pintura española en este período son cada vez más malos y de menor significación. Esta situación de desventaja del arte ibérico frente a la escuela italiana y flamenca, no va a cambiar hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XVII, cuando se inició la importación de obras de artistas hispanos con Zurbarán, Valdez Leal y Murillo a la cabeza de la lista. Entretanto, a pesar de algún nombre ilustre, los pintores peninsulares ocupan un lugar secundario.

PEDRO DE REYNALTE COELLO (1569-1634) es uno de los que más destacan por haber sido hijo del célebre retratista de la Corte, Alonso Sánchez Coello. Personaje inquieto, dedicado a múltiples actividades y probablemente talentoso a pesar de su dispersión, Reynalte Coello llegó a América a un muy joven, en 1585. En 1599 viajó a Quito en calidad de Corregidor; en 1610 fue obrero mayor de la Catedral de Li-

(131) Esta vinculación ha sido sugerida por Vargas Ugarte, 1963, 25 y 112; y J. de Mesa y I. Gisbert, 1962b. El P. Vargas Ugarte estima que Diego de la Puente ayudó al Hermano Bitti en la decoración del tercer templo jesuita. No obstante ese templo fue construido alrededor de 1624, fecha en la cual Bernardo Bitti ya había fallecido.



ma; y por fin murió pobre en 1634 (132). Además de escritor, mecánico, arquitecto y funcionario público, fue pintor, iluminador de miniaturas y grabador. De las obras que realizó en el Perú sólo se citan dos retratos. Uno grabado en el "Poema heroico asalto y conquista de Antequera" (Lima, 1627) (133); y el otro, de San Francisco Solano, pintado a las 36 horas de fallecido el santo. Bien puede deducirse que el estilo de estos retratos seguía muy de cerca los modelos creados por su ilustre padre.

Caso aparte y muy especial es el de FRAY DIEGO OCAÑA, quien representa un fenómeno extremo en la aplicación de la pintura a usos religiosos. Nacido alrededor de 1577 en España, Ocaña profesó muy joven, en 1588, en la Orden de Guadalupe. Animado por un ardiente fervor, viajó a las Américas para difundir por medio de la prédica y de la pintura el culto a la Virgen Patrona de su Congregación. Su

(132) Noticias, 7, n. 6, 24; Diccionario, 255; Marco Dorta, 1950, II, 476; Pintores, 106; M. de Mendiburu, 1932, IV, 198. Este último sólo se acuerda de Reynalte Coello para decir de él que escribió un libro "pretendiendo probar que las viñas causan en el Perú grandes daños".

(133) Es el retrato de Rodrigo de Carbajal y Robles. T. Medina, 1904, n. 129. Entre las curiosidades que fabricó Reynalte Coello se menciona "una fuente con diversos artificios de agua" que fue construida frente a la iglesia de San Pedro el 30 de julio de 1610 para las fiestas de beatificación de San Ignacio de Loyola.

participación en la vida artística limeña debió ser mínima. Apenas permaneció en la ciudad unos meses, el tiempo necesario para producir una de sus estereotipadas Virgenes, y ya en 1600 siguió viaje a Chile. Después de recorrer aquella región se dirigió al Alto Perú; visitó Potosí, luego se estableció en Sucre y en 1603 volvió a seguir viaje; pasó por el Cuzco y llegó a Lima. En 1608 murió en la ciudad de México, en el Monasterio de Guadalupe (134).

Prácticamente en todas las ciudades que frecuentó pintó una o varias imágenes de la Virgen de su advocación preferida. En Lima se menciona una en la Ermita del camino a Pachacámac (135). La significación que una pintura de esa naturaleza, simple y ritual, pudo haber tenido en el ambiente italianizante del arte limeño de aquella época, puede considerarse como nulo. Tal vez en el Cuzco, o caña haya influenciado en algo la formación de los prototipos de las llamadas Virgenes Cuzqueñas, por el ejemplo que diera al pintar en fecha tan temprana sus imágenes de la Virgen de Guadalupe. Pero sin lugar a dudas el aspecto más interesante de su obra es el manuscrito ilustrado que

(134) Diccionario, 225; C. Villacampa, 1942; J. de Mesa y T. Gisbert, 1956, 19-21; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 60, fig. 27; E. Pereira Salas, 1965, 28, figs. 11-15.

(135) Según Vargas Ugarte (Loc. cit) la pintura se encuentra hoy día en la iglesia de Santa Teresita de Lima.

llevó a cabo durante sus viajes por el Sur. Ocaña alegó no tener más formación en el arte de la pintura que la que le proporcionó la iluminación de libros religiosos en España. Sin embargo, esos dibujos a la pluma dan la impresión más bien de ser la obra de un artista familiarizado con las fórmulas de la pintura renacentista. Es razonable pensar que un sacerdote que decidió cumplir una labor como la que él llevó a cabo en América, se haya preparado previamente, al menos en forma somera, en el aprendizaje de las técnicas más elementales del diseño. Es cierto que sus dibujos indican que no dominaba plenamente la anatomía, pero también se aprecia que no son obra de un improvisado. Algunas páginas permiten deducir que Ocaña no solamente se preparó especialmente, sino que trajo consigo algunos modelos para ayudarse en su labor. Un diseño como el del Gobernador Martín de Loyola (136) a caballo con su violento escorzo, recuerda muy marcadamente los experimentos en perspectiva de las Batallas de Uccello y proviene sin duda de algún manual de dibujo grabado o diseñado. Nada de esto, sin embargo, pudo ejercer influencia sobre el ambiente limeño, a menos que haya aún otras pinturas suyas de diferente temática en el Perú, no descubiertas hasta la fecha.

(136) E. Pereira Salas, 1965, fig. 13. Véase D. Ocaña, 1600.

Casi nada se conoce de otros dos pintores españoles que figuran en los documentos de esta época. Uno de ellos fue un sacerdote jesuita llamado BERNARDO RODRIGUEZ. Del Perú pasó a fundar en 1606 la provincia de Tucumán con el Padre Liego de Torres. Se conserva al parecer una de sus obras, un Descendimiento en la iglesia jesuita de Santa Fe de Bogotá. Pero se ignora si dejó pinturas en Lima. Murió en el año 1650, en Buenos Aires (137).

ANDRÉS RUIZ DE SARABIA es un pintor sevillano mencionado por Ceán Bermúdez y por el Padre Cappa, de quien afirman que llegó al Perú en el año 1616 (138). Si este artista realmente trabajó en Lima en la fecha indicada, pudo haber representado una importante renovación al reflejar, a igual que los escultores antes mencionados, la escuela andaluza de su tiempo, que con artistas como Francisco Pacheco, Juan de las Roelas y Francisco Herrera el Viejo, dió alrededor de 1600 a 1610 los primeros pasos decisivos hacia la nueva pintura naturalista y barroca. El año 1616, cuando se dice que Ruiz de Sarabia llegó a Lima, coincide

(137) Diccionario, 258. También este pintor, por ser sacerdote jesuita y por la fecha en que pasó por Lima, pudo haber conocido a Bernardo Bitti.

(138) R. Cappa, 1895. T. XIII; Ceán Bermúdez, 1800; Riva-Agüero, 1968, 405; Diccionario, 261; Pintores, 109.

exactamente con la fecha cuando el joven Zurbarán pintó su primera obra firmada, la Inmaculada Concepción de la colección Sepero en Sevilla. En consecuencia tal vez sea Ruiz de Sarabia quien originó el movimiento renovador que se percibe en las obras de Francisco Bermejo.

Se conocen aún los nombres de dos otros artistas, que pudieron haber sido españoles o tal vez criollos. Uno de ellos, MANUEL CORREA, fue uno de los testigos que participó en el juicio de Domingo Gil contra la Cofradía del Santo Cristo de Burgos en el año 1628. Es un artista que nació alrededor de 1588. En 1614 instaló su taller "frente a la iglesia Mayor". Pero de su obra nada se sabe (139). En cambio de JUAN BELTRAN sólo se conoce un dato, que en el año 1618 pintó para la Catedral un San Juan Evangelista (140).

Más interesante se perfila la figura de CRISTOBAL MUÑOZ, un miniaturista e iluminador de libros de coro de quien hemos hallado recientemente un Antifonario proveniente del Convento de Santa Clara (Colección Pedro de Osma) y que está firmado y fechado en 1607. Es sabido que en 1616 trabajó en los libros de coro de la Catedral de Lima.

(139) Pintores, 75.

(140) Apéndice, 32.





Fig. 7.- CRISTOBAL MUÑOZ: Página del Antifonario de Santa Clara.
Col. P. de Osma, Lima.

Dos años después recibió pagos por trabajos de caligrafía, encuadernación y transcripciones (141). A juzgar por el Antifonario de Santa Clara, su estilo de trabajo fue muy sencillo. Ocasionalmente decoraba algunas mayúsculas con uso de dos o tres colores y con predominio de rojo y azul. Los motivos ornamentales que adornan las letras son todos extraídos del vocabulario de decoración geométrica: recuadros, meandros, grecas, rombos y círculos. Las zonas del margen inmediatamente vecinas a las mayúsculas, fueron miniadas con un simple diseño floral, cuyo trazo en espiral es una versión rudimentaria del estilo de miniatura flamenca de la segunda mitad del siglo XV.

Entre los pintores de origen indígena que trabajaron en este período, además de los ya nombrados, figura un AGUSTIN DE CERVANTES, natural de Quito, quien tuvo su taller en el Cercado de Lima y de quien se conocen dos documentos, uno de 1603 y el otro de 1613. El primero se refiere a que recibió por alumno a un indio de Jauja llamado Santiago Marca (142). Nada extraño sería que las pinturas que salieron del obrador de artistas como éste, se parecieran en algo a la lisa de San Gregorio, cuzqueña de 1606 (143).

(141) Apéndice, 45.

(142) Pintores, 53, 75.

(143) M.S. Soria, 1956, 94, 124, n. 15, fig. 61.

Esa curiosa obra, la más antigua fechada que se conoce en el Cuzco, reúne elementos de muy diversas fuentes. La composición y su aspecto general recuerdan a la antigua tendencia hispano-flamenca; en cambio algunos pormenores son de definido gusto manierista (como las manos de dedos alargados). Pero en conjunto, su ejecución delata muy limitados recursos técnicos.



CAPITULO IV

ULTIMOS MANIERISTAS Y ALBORES DEL NATURALISMO.

1620-1640

En la pintura del tercer y cuarto decenio del si glo XVII en Lima continúa predominante la influencia romana derivada del estilo de Alesio y de Bitti, y reforzada por la aparición de nuevos nombres de artistas italianos. Pero simultaneamente y por primera vez, surgen algunas obras en un estilo marcadamente distinto. Esa transformación indica la existencia de pintores, como José Antonio Bermejo, que poseen conocimiento de los nuevos movimientos que surgían en Europa en esos días.

Manieristas (III)

No debe ser motivo de extrañeza que la tendencia dominante en Lima siga siendo la del manierismo tardío. También en algunos países europeos hay centros donde todavía florece un arte manierista tan definido como el que se da, por ejemplo, en Francia, en la ciudad de Nancy. Trabaja allí una escuela con artistas de la calidad de un J. Belange o de un Jacques Callot, éste último quien continuó grabando hasta 1635 sus célebres estampas (144). De tal mo

(144) A. Blunt, 1957, 105 y ss.



do que es comprensible que en el Perú, el manierismo italiano de Pérez de Alesio siguió triunfante en este período.

Varios de los importantes colaboradores del maestro, como Domingo Gil y Francisco Bejarano, estuvieron entonces en plena actividad ejecutando encargos para las principales iglesias. Y recién ahora aparece en la escena su hijo, el dominico FRAY ADRIAN DE ALESIO. J. Meléndez, que es la fuente principal de información acerca de Fray Adrián, indica que también fue pintor como su padre "aunque no lo tenía de ejercicio", y agrega que son de su mano "las imágenes de los libros grandes del coro" del Convento de Santo Domingo (145). Estas afirmaciones pueden hacer pensar que Adrián de Alesio no tuvo lugar destacado en la historia de la pintura limeña.

Tampoco ha sido tomado en consideración por la mayoría de los autores que se han ocupado de él, que Mateo Pérez de Alesio contrajo matrimonio recién en el año 1598 con María Fuentes. Vale decir que Adrián habría tenido apenas 7 años de edad en 1606, cuando tal vez se produjo el deceso del padre. Si Mateo falleció posteriormente, alrededor de 1615, entonces el hijo habría alcanzado a conocerlo a lo sumo hasta los 16 años. No cabe descartar la hipóte-

(145) J. Meléndez, 1681, II, 695. El capítulo en que aparece esta biografía de Adrián de Alesio está comprendido en la narración que hace Meléndez de los hechos hasta 1657.

sis que Adrián de Alesio pintara las pocas obras que ejecutó, en un estilo derivado del de su padre. Pero es necesario tener presente que perteneció a una generación posteriores (146).

En 1601 nació CLEMENTE GIL, hijo y alumno de Domingo Gil, el fiel colaborador de Pérez de Alesio. Nada se sabe acerca de la actividad de este pintor, sino que vivió aun en 1641 (147). Dos posibles hermanos, FRANCISCO y PEDRO RAMIREZ también aprendieron con Domingo Gil en la misma época que su hijo Clemente. El segundo de los nombrados está documentado hasta 1664 y se conocen los contratos de varias obras que hizo para particulares (148).

Poco después de 1620 aparecen cuatro nuevos artistas de nombres italianos, que tendrán a su cargo importantes comisiones en las iglesias de Lima. Cronológicamente el primero es ANTONIO DOVELA, acerca de quien se conocen documentos entre 1622 y 1635. Nada se sabe acerca de su nacimiento ni de su formación, pero debe haber sido un pintor con buen dominio de su oficio y que vivió con

(146) J. Riva-Aguero, 1968, 405; Peña Prado, 1938; Harth-terré, 1945, 66; Pintores, 103.

(147) Harth-terré, 1945, 67, 82; Pintores, 82.

(148) Harth-terré, Loc. cit.; Diccionario, 200, 54; Pintores, 106.

cierta prosperidad, como lo indica el solar que adquirió para construirse una casa en la calle de San Agustín en el año 1625. En 1631 recibió por discípulo a un indio quiteño llamado Andrés Rodríguez (149). Entre los trabajos importantes que llevó a cabo figura en 1630 la decoración de las pechinas y las enjutas de las bóvedas y arcos de la iglesia de San Agustín con figuras de Angeles. Parte de esa labor fueron los Santos que pintó para la Cofradía de Santa Lucía de la misma iglesia. Los agustinos tenían un tradicional apego al arte italiano. Pérez de Alesio había ejecutado algunas pinturas monumentales para ellos. Más tarde Fray Bejarano, el discípulo de Alesio, pintó el altar mayor. Y bien pudiera ser que haya sido el propio Bejarano quien obtuvo la contratación de Dovelá para la nueva labor decorativa de los arcos y pechinas. Anteriormente, en 1622 Dovelá se comprometió a completar para la iglesia de la Merced una obra dejada inconclusa por otro artista, que representaba a la Virgen de cuerpo entero con el escapulario de la Orden Mercedaria y varios Santos a sus pies. La habría de terminar, reza el contrato, "como si lo hiciera Alonso de Carrión en persona". Su vinculación con esa iglesia debió continuar porque cinco años más tarde (1627) volvió a pintar un retablo para los Mercedarios. Y bien pudiera ser

(149) Lohmann, 1941, 357; E. Harth-terré, 1945, 67; Diccionario, 158; Pintores, 34, 77.

que fuera él también quien en 1628 decoró la mencionada Capilla del Capitán Villegas. Sólo un artista italiano pudo haber ejecutado con tal maestría ese conjunto ornamental a base de "grutescos" (150). Lovela y Domingo Gil son los dos pintores a los cuales se puede atribuir con mayor probabilidad esos hermosos murales.

Igualmente importante en el ámbito limeño desde aquellos días debe haber sido JUAN BAUTISTA PLANETA, pintor de nombre indudablemente italiano, de quien sólo sabemos que fue un clérigo que trabajó en Lima alrededor de 1625 y cuya fecha de fallecimiento se estima en 1636 (151). La calidad de su arte y el aprecio en que lo tenían sus contemporáneos puede juzgarse por el encargo que se le otorgó en 1635 de pintar el Retrato de Santo Toribio de Mogrovejo a pedido del Cabildo Eclesiástico para enviarlo en obsequio al Papa. Tuvo gran éxito con un grupo de pinturas sobre el tema de la Inmaculada Concepción que ejecutó en el Convento de San Francisco para el Altar Mayor y cuya repetición fue solicitada más tarde, en 1627, para la Capilla Mayor del Monasterio de la Concepción.

(150) Ver nota 72.

(151) Lohmann, 1941, 370; E. Harth-terré, 1945, 67; Diccionario, 251; Pintores, 35, 104.

Es difícil adivinar en qué estilo trabajaron ar
tistas como Dovelá y Planeta, pero si se juzga que eran
pintores italianos que habían dejado su patria poco antes
de aparecer en el ámbito limeño, puede suponerse con cierta
certeza que trajeron consigo las novedades de comienzos de
siglo, representadas por el caravaggismo o tal vez por la
manera más sopesada del eclecticismo de los Carracci. Algun
a influencia de esta última modalidad la encontraremos en
la pintura de un artista como Antonio Bermejo, como se ver
á más abajo. Asimismo es posible que los ocasionales ejemp
los de pintura en "claro-oscuro" que se encuentran en Lim
a, procedan de uno de ellos. Pero tampoco puede descartars
e "a priori" la otra posibilidad igualmente factible, de
que hayan sido representantes retardados del manierismo de
fin de siglo. Ya sea por su origen provinciano o porque su
fecha de nacimiento haya coincidido con esa tendencia y que,
en consecuencia, los documentos que dan cuenta de su figur
ación en Lima corresponden a una etapa tardía en su vida,
debe también considerarse que Dovelá y Planeta pudieron pert
enecer a la última corriente romanista en el Perú. Es ciert
o que mientras no se identifiquen algunas de sus obras no
será posible dirimir estas alternativas. Pero al menos así
definida la disyuntiva, conocemos dentro de qué límites se
plantea el problema.

Aun se conocen dos otros nombres de posibles pint
tores italianos en esta época. Uno de ellos llamado FRAN-

CISCO ROMANO, acerca del cual hay referencias entre 1623 y 1630, realizó trabajos para la iglesia nueva de la Encarnación (152). Y en 1630, tal vez por ser ya de edad más avanzada, aceptó un trabajo sencillo, como el que se le encomendó de dorar las armas del Marqués Francisco Pizarro en la cenefa de la pila de la Plaza Mayor de Lima.

Probablemente artista de menor significación fue ANTONIO DE UNSELA, acerca del cual sólo se sabe que figura en un contrato fechado en 1630 para decorar el Altar Mayor de la iglesia de Santo Domingo. En ese concierto, celebrado conjuntamente con Agustín de Sojo y Juan de Cáceres, es a este último a quien le corresponde la parte pictórica de mayor importancia (153).

Un artista de nombre y de origen español, pero de estilo totalmente vinculado al manierismo italiano de comienzos de siglo, fue LEONARDO RODRIGUEZ JARAMILLO. Natural de Sevilla, Jaramillo aparece por primera vez en América en el año 1619, radicado en la ciudad de Trujillo. Según Calancha se salvó milagrosamente del terremoto que azotó en aquel año la ciudad norteña y ejecutó trabajos impor

(152) Noticias 24; Pintores, 109.

(153) Noticias 25; Pintores, 112.



tantes para la iglesia de San Agustín (154). En 1635 se encuentra en Cajamarca donde recibió por alumnos a Tomás de Olivares y Juan de Sotomayor con promesa de llevarlos a la Ciudad de los Reyes "para donde estoy en camino". Un año después reside en la ciudad de Lima y ejecuta en el Convento de los Descalzos la única obra que se conoce de él hasta la fecha y que representa la Imposición de la casulla a San Ildefonso. Todavía en 1647 trabajó para la Inquisición en esta ciudad (155). Jaramillo fue un clérigo de órdenes menores, como varios otros artistas de la época, y se hizo ayudar por considerable número de aprendices y colaboradores, lo cual otorga una idea del número de encargos que se le solicitó y del aprecio en que se tuvo su obra. Además de los dos alumnos mencionados que recibió en la ciudad de Cajamarca, se sabe que Jaramillo aceptó como discípulos en Lima a Miguel de Vargas (1636), Martín Santos (1638) y Pedro de Ortegui (1642).

El San Ildefonso es un lienzo de grandes di-

(154) Calancha, 1638, Cap. 24, 493; Riva-Agüero, 1968, 405; Diccionario, 181-189; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Pintores, 39, 86, 108.

(155) Pintó en ese año un San Bernardo y una Magdalena para la capilla de San Pedro Mártir de la Inquisición. Unos años antes, en 1642, pintó el Martirio de Santa Catalina de Alejandría para la iglesia de San Lorenzo en Huarochiri (Transcripción del contrato en el Archivo E. Harth-terré).



Fig. 8.- LEONARDO JARAMILLO: Imposi-
ción de la Casulla a San
Ildefonso. Convento de los
Descalzos, Lima.

mensiones, relativamente bien preservado, que revela a Jaramillo como un característico artista manierista. En la manera de construir su pintura, en el diseño meticuloso de los drapeados, en su grafismo lineal, en su cromatismo claro y supeditado al color local, se mantiene apegado a lo que fue hasta entonces el estilo de éxito en Lima, implantado desde los días de Alesio y Bitti. Es cierto que la obra denota algunas novedades, como la tendencia a la diagonal en la composición, la agitación muy marcada de la túnica del ángel del primer plano y una concepción espacial recargada de figuras. No obstante un examen de los tipos femeninos, de la vacua elegancia de los gestos y del modelado frío y de tonalidades transparentes, permite clasificar a Jaramillo como un pintor romanista retardado quien repite las fórmulas de Bitti y de los demás artistas italianos.

De entre sus discípulos, se conoce el mayor número de datos acerca de TOMAS ORTIZ DE OLIVARES, de quien es sabido que nació en Chachapoyas alrededor de 1620 y que ingresó como aprendiz donde Jaramillo, a los 15 años, en la ciudad de Cajamarca. Prosiguió trabajando con el pintor sevillano en Lima hasta 1638 y probablemente aun continuó con él por más tiempo (156). Sin duda asimiló plenamente el es

(156) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Pintores, 40, 97, 98, 99.

tilo de su maestro, aunque nunca llegó a destacar como un artista de personalidad muy definida. En el año 1649 se le encuentra involucrado en el juicio que los pintores del Gremio recién formado, abren contra el licenciado Calderón. Olivares era precisamente uno de los oficiales que trabajaron a contrato para el Licenciado llevando a cabo copias de pinturas que éste les proporcionaba. La última noticia que tenemos acerca de él es que en 1657 pintó una Inmacu-lada Concepción para Gregorio de la Roca. Del compañero de Olivares, FRANCISCO JUAN DE SOTOMAYOR SOTELO, sólo sabemos que una vez en Lima, en 1637, decidió separarse de Jaramillo (157). En lo que se refiere a MARTIN SANTOS, era éste un conciudadano de Olivares y fue su compañero de trabajo en el taller del licenciado Diego Calderón (158).

Experimentos Naturalistas

En oposición al manierismo tardío de un artista como Jaramillo, se encuentran las obras del segundo de los dos únicos pintores de quienes se conservan lienzos en este período, ANTONIO FRANCISCO BERMEJO. Este artista representa en una época muy temprana un movimiento de renovación

(157) Pintores, 113.

(158) Pintores, 40, 112.



claramente vinculado a los nuevos ideales del seiscientos. Son pocos los datos conocidos acerca de él. Según se deduce de la declaración que hizo en el mencionado juicio de Domingo Gil contra la Cofradía del Cristo de Burgos, debió haber nacido alrededor de 1588. Las firmas que se han encontrado en sus obras permiten inferir, por la pequeña cruz intercalada entre el nombre y el apellido, que tal vez, como Jaramillo y varios otros pintores de la época, Bermejo (o Mermejo, como también se ha interpretado su nombre) fue un clérigo.

Dos pinturas firmadas son los únicos otros datos que se conocen acerca de él. Una es un San José con el Niño, que se encuentra en las Mónicas en Potosí; la otra es una Magdalena penitente, que se halla en la iglesia de Santa Teresa en Sucre, ambas fechadas en Lima en 1625 y en 1626, respectivamente (159). El interés especial de estos lienzos, particularmente del San José, radica en lo avanzado de su concepción estilística. La construcción de sus figuras y su manejo de grandes y pesados drapeados con

(159) H. Schenone, 1950, 59, fig. 15; H. Schenone, 1952, 55, fig. s/n; J. de Mesa y T. Gisbert, 1962b; Pintores, 82. Marco Dorta, 1950, 476, menciona a un artista que tal vez se llamaba José Bermejo y de quien halló una obra en la iglesia de Copacabana con una firma dañada. El estilo indica que también fue un pintor romanista de los años 1600-1630. Debe tomarse en cuenta que Schenone, descubridor de los cuadros de Potosí y Sucre, interpreta la firma como Mermejo y no como Bermejo.

pliegues dinámicos, indican con toda claridad una influencia de la escuela de Rubens.

Sorprende la fecha tan temprana en que Bermejo pintó estas obras. Pero no se debe descartar la posibilidad de que algunos ejemplos grabados del nuevo estilo rubeniano hayan podido llegar a Lima en los primeros años del decenio de 1620 y aun antes. Rubens ya era célebre en esa época en Europa y buen número de grabados según sus "invenciones" aparecieron con bastante anterioridad a 1621, cuando se editó la famosa serie de Lucas Vosterman. Desde 1613 Rubens colaboró sistemáticamente en la ilustración de Misales y Brevarios para la Casa Plantin Moretus y desde 1610 circularon estampas sueltas grabadas por sus discípulos de Amberes (160). La riqueza en el colorido, el vigor un poco rollizo de las figuras, sobre todo en el caso del Niño Jesús, la ubicación de la escena en un paisaje tratado en forma de marco accesorio para destacar la acción psicológica de los protagonistas y una composición con marcado ritmo diagonal que pasa por alto la simetría, marcan un definido paso hacia la solución de los problemas en los cuales se debatía el arte manierista. Si la lectura de las fechas ha sido exacta, debemos considerar a Bermejo como un pin-

(160) H. Hymans, 1879; A. Rosenberg, 1888-93; F. Stastny, 1965a, 7.



Fig. 9.- FRANCISCO BERMEJO: Magdalena Penitente. Convento de Santo Domingo, Lima.

tor de vanguardia para el ambiente limeño, quien comprendió claramente la necesidad de una renovación estilística.

En el Convento de Santo Domingo de Lima, hemos hallado una María Magdalena penitente que pertenece al mismo estilo y que puede atribuirse a Bermejo, aunque lamentablemente no está firmada. También en esa obra se observa el vigoroso tratamiento de la anatomía femenina y el dinamismo franco y decidido en el diseño del drapeado. Grandes pliegues paralelos que terminan quebrados en líneas duras y amplias en la parte baja, son síntomas de un vigor y de una severidad totalmente alejada de la elegancia preciosista del manierismo, tal como era practicado por Jaramillo todavía 10 años más tarde. Es por eso que debe desecharse la idea de que Bermejo fuera un pintor formado en el romanismo como se sugirió anteriormente; en todo caso si lo fue, supo superar claramente esa modalidad.

La época cuando Bermejo pintó en Lima sus novedosos lienzos, coincide con un cambio de gusto que también se refleja en las otras formas artísticas. Pocos años antes (1623) tuvo lugar el referido concurso para la nueva sillería del coro de la Catedral de Lima. Se trataba de reemplazar la que había sido tallada en 1592 por Gómez Hernández Galván y ya sea que ésta haya sido de corte renacentista o manierista, ya no satisfacía las aspiraciones estéticas de los nuevos tiempos. Se deseaba un naturalismo más



franco y un estilo más vigoroso y decidido en su expresión de las creencias positivas del cristianismo. Son los anhelos que interpretarán Pedro de Riquera, Ortiz de Vargas y Alonso de Mesa en las tallas que ejecutaron para la Catedral, en esos mismos años cuando pintaba Bermejo (161). Asimismo en el Cuzco, poco tiempo después (1630), se encuentran las primeras obras fechadas de Lázaro Pardo de Lagos, quien representa un giro semejante aunque más francamente barroco por la copia que realiza de estampas de Rubens posteriores a 1621 (162).

La actividad artística prosigue intensa en Lima a medida que se desenvuelve el segundo cuarto del siglo. Las órdenes religiosas impulsadas por la emulación y por su celo catequizador construyen e incrementan sus templos, continuamente amenazados y castigados por los terremotos. La prosperidad económica del Virreinato estuvo asentada en la producción masiva de los grandes centros mineros de Huancavelica y de Potosí, que seguían en pleno apogeo. Y este creciente poder económico suscitó rivalidades en el interior de las iglesias entre las familias distinguidas y entre las cofradías más concurridas, las cuales con el propó

(161) H.E. Wethey, 1949, 181; J. de Mesa y T. Gisbert, 1963b, 16; Harth-terré, 1945, 124, 141; Marco Dorta, 1950, 98.

(162) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 52.

sito de deslumbrar a las demás, se afanaban por aumentar la riqueza, la magnificencia y la belleza de la capilla o del retablo que tenían a su cargo. No falta por eso labor para los artistas y el número de éstos es cada vez más numeroso a juzgar por las frecuentes menciones que se encuentra de pintores, doradores, pintores de imaginería, entalladores, arquitectos y escultores en los contratos y otros documentos de la época.

Es así que además de los artistas ya mencionados, existe en este período, que abarca de 1620 a 1640, un número considerable de pintores que llegan a nuestro conocimiento por breves referencias documentales. La gran mayoría ostenta nombres castizos. Pero por falta de datos más precisos es imposible discernir entre ellos a los que son de auténtico origen peninsular, de los posibles criollos o aun de los indios con nombres adoptados. De ninguno tampoco se ha identificado hasta la fecha ~~obras~~ conocidas y por consiguiente nada podemos saber acerca del aspecto de sus creaciones, como no sea adivinar que muchos debieron continuar trabajando, como Jaramillo, en el tardío estilo manierista italiano, mientras que otros más osados experimentaron tal vez con formas naturalistas y con efectos de claro-oscuro en anticipo de movimientos más avanzados. No sería de extrañar inclusive que algunos de estos artistas ensayar^{an} ya entonces esa mezcla tan característica de la pin

tura peruana, en la cual la fidelidad a las enseñanzas del manierismo no es abandonada para incorporar temas y "motivos" del arte barroco. Se creó así un estilo peculiar que a pesar de sus novedades, no se desliga de las convenciones formales de la época anterior. Manifestaciones de este arte híbrido serán notorias en Lima en la segunda mitad del siglo; y también aparecerán en el Cuzco, donde D. Quispe Tito (163) pinta desde el decenio de 1630 sus grandes conjuntos decorativos, que guardan indudable relación con esa modalidad. La versión cuzqueña es distinta a la limeña, pero surge de una similar confluencia de condiciones artísticas.

ALONSO DE CARRION es el pintor que en 1622 dejó inconclusa la obra dedicada a la Virgen que estaba ejecutando para la iglesia de la Merced y que fue acabada por Antonio Dovelá. Seis años más tarde volvió a contratar algunos lienzos para la Capilla de las Animas de la misma iglesia. Y probablemente fue él quien pintó unos decorados para el Corral de Comedias, entre 1622 y 1624. Todavía vive en Lima en 1635 (164).

(163) J. de Mesa y T. Gisbert, 1962a, 63.

(164) Pintores, 75. Alonso Días de Carrión se llamaba el artista que pintó para el Corral de Comedias y probablemente es el mismo aquí reseñado. E. Lohmann, 1945; según Pintores, 77.

Contemporáneo estricto del anterior fue JUAN CACERES, quien en compañía de AGUSTIN DE SOJO y Antonio de Unbela, concertó la ejecución del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo en 1630. Su presencia en la ciudad está documentada desde 1622 (165). MARCOS DE SILVA fue un pintor indio quien trabajó como ayudante de Cáceres en 1622; pero que luego se independizó, ya que él mismo recibió en 1631 de aprendiz a un indio de Huaylas llamado FRANCISCO GUERRERO (166). Otro artista que colaboró en una oportunidad (1625) con Juan de Cáceres, es FABIAN JERONIMO, quien pintó en 1624 algunos retablos para la iglesia nueva de San Agustín (167). Para la misma iglesia trabajó años más tarde (1639-1640) FRANCISCO ASOCAR, uno de los muchos artistas que testimoniaron a favor de Domingo Gil en su conocido juicio (168).

La figura de JUAN DE MEDINA es interesante porque es el único de estos artistas que puede relacionarse a unas obras conservadas. Lamentablemente no son pinturas si

(165) Noticias, 25; Pintores, 53, 112.

(166) Loc. cit.

(167) Ibid. 87.

(168) Ibid. 69.



Fig. 10.- JUAN MEDINA: San Francisco Javier. Iglesia de San Pedro, Lima.

no imágenes en bulto hechas de pasta. Son las figuras de San Ignacio y San Francisco Javier, que están en sus respectivos altares hasta el día de hoy en la iglesia de San Pedro. La tercera documentada era una figura de la Virgen, que ignoramos si aun se conserva. En 1644 el mismo artista pintó un San Bartolomé para la iglesia de Santa Clara (169).

PEDRO ARIAS DEL CASTILLO llevó a cabo en 1637, 16 cuadros con escenas de los Apóstoles para la Capilla de San Pedro Mártir de la Inquisición (170). Para la misma capilla parece que pintó JUAN GARCIA o FRANCISCO GARCIA (171).

(169) Noticias, 16; Pintores, 92. El San Francisco Javier fue exhibido en el Museo de Arte de Lima, Exposición de Arte de Transición..., 1965, n. 132.

(170) Pintores, 69.

(171) Existe cierta confusión entre estos dos artistas. Dos pinturas de San Pedro y San Pablo ejecutadas para los retablos de la Inquisición se atribuyen indistintamente a uno y otro artista. Riva-Agüero (1968, 404), el primero en citarlos, los adjudica a Francisco García o sea al colaborador de Alesio. Vargas Ugarte en su Diccionario repite el dato acerca de las pinturas en ambos artículos, en el de Juan García y en el de Francisco García. Y Peña Prado (1938, 148), así como Harth-terré (Pintores, 82), en cambio, se los adjudican a Juan García. Para mayor confusión este último investigador agrega que García pintó en 1622 para el Santuario de Cocharcas 23 cuadros. Pero en el artículo dedicado a Hernando Becerra (Ibid. 71) (otro discípulo de Alesio) indica que las pinturas de Cocharcas fueron 8 y que las ejecutó junto con Juan García en el año 1639, ya no en 1622. Todo hace pensar que tal vez sea un solo artista llamado Juan Francisco García, discípulo de Alesio.

Casi nada se sabe acerca de JUAN RODRIGUEZ (n. 1605 y activo en 1655), de quien el P. Valdivia S.J. llevó en 1622 cuatro pinturas a Chile (172). Ni de RODRIGO DE PADILLA, quien trabajó en 1628 para San Agustín (173). O de JUAN DE ARENAS MALDONADO, de quien sólo es sabido que en 1633 recibió por aprendiz a un huérfano llamado Mateo de Atocha. Lo mismo que del indio DOMINGO FELIX, que en 1631 pintó para la Iglesia del Cercado (174).

Los años en torno de 1640 representan la fecha más tardía a que se extendió el manierismo romano en Lima y las obras de Jaramillo (1636) fueron sin duda sus últimos exponentes. En el interín la escuela de pintura española ha crecido en vigor y definición en la Península y desde Sevilla se inicia un intenso tráfico de obras de arte. Zurbarán envía numerosos lienzos desde ese decenio a Lima y lo mismo harán otros pintores de la época (175). Flandes, personificada en el multifacético Peter Paul Rubens, tam-

(172) Peña Prado, 1938, 148; Diccionario, 259; Pintores, 108.

(173) Este artista vivió muchos años más, ya que obtuvo el cargo de Alferez en el Premio de pintores que se formó en 1649. Pintores, 99.

(174) Pintores, 69, 79.

(175) M.S. Soria, 1955, 31; M. de Lozoya, 1943, 1-6; M. L. Gaturla, 1951, 27.



bién hará sentir claramente su presencia con pinturas y nu merosos grabados de su escuela (176). En cambio, Italia i- nicia un declive y su influencia pasa al segundo plano.

Entretanto la actividad artística en Lima prosi gue creciente. En ningún momento es tan grande el número de artistas documentados, como en 1649 cuando se constitu- ye el Gremio de pintores. La querrela en torno al Licenciado Calderón y el uso indebido que hizo éste de los "oficiales" de pintura -pagados a destajo por la ejecución de copias- que será uno de los fenómenos determinantes en la creación del Gremio, no sólo es un acontecimiento pintoresco, sino que indica la intensa actividad comercial que se agitaba en torno a la pintura y revela la fuerte competencia que existía en ese entonces, debido sin duda al número crecido de artistas profesionales. En esos días, Lima proveía cua- dros no sólo para sus propias necesidades, sino que tam- bién los remitía a ciudades de provincias como Huarochirí, Huánuco, Huancavelica, Ayacucho, Saña, y algunas fuera de los límites actuales del país, como Chile, Potosí y Sucre.

En la época en que suceden esos acontecimientos, se produce también una transformación en el estilo de la pintura limeña. La desaparición de los antiguos maestros i talianos y sus seguidores; las nuevas importaciones de o- bras de estilo barroco; la gran demanda e intensa competenu

(176) F. Stastny, 1965a.



cia entre los maestros; la creación del Gremio y el establecimiento de más estrictas exigencias profesionales (177), son las causas y los signos exteriores de una metamorfosis que va a afectar decisivamente la obra de los pintores limeños. Abiertos sus talleres a los nuevos vientos de tan diversa procedencia que agitan el mundo de las artes, tendrán que salir en busca de un equilibrio que integre los aportes extraños, a la vez que procuren mantenerse fieles a su propio sentir.

Se incorporan así las nuevas concepciones del espacio, del movimiento ondulante y de los grandes primeros planos del arte del siglo XVII. Pero quien recorra los claustros del Convento de San Francisco, en cuyos muros cuelga uno de los encargos artísticos más importantes rea-

(177) Las ordenanzas fueron expedidas por el Ayuntamiento de Lima el 7 de mayo de 1649. Servían para regir el Gremio de pintura y sus anexos: dorado, estofado y encarnado. Los oficiales gozaban de exención de impuestos. En esto y en casi todas sus cláusulas las ordenanzas siguen el ejemplo de la legislación sevillana. Ver Noticias, 5, 6. En teoría el examen era estricto y exhaustivo. Se exigía que el aspirante presentara dibujos de la figura humana de pie de frente, de atrás y de medio perfil. Debía presentar también figuras desnudas al óleo, al fresco y al temple. Además debía pasar un examen oral sobre las reglas de la perspectiva, el uso de los colores y preparación de lienzos. Se prohibía expresamente que los pintores trabajen a contrato en casa de frailes, carpinteros o ensambladores; y asimismo se prohibía la enseñanza a negros, mulatos o zambos. En cambio se la permitía a indios. Sin embargo la mayoría de estas disposiciones quedaron en letra muerta. Pintores, 42-46.

lizados en la segunda mitad del siglo XVII, podrá apreciar que la lección italiana no ha sido olvidada por los pintores limeños. Más bien se diría que algo del espíritu manierista ha impregnado para siempre su sensibilidad. El gesto de inútil y rebuscada elegancia, el predominio de la línea sobre el modelado, el cromatismo transparente y claro, el color local acentuado, la preferencia por las perspectivas huyentes y el fraccionamiento de las composiciones en figuras y elementos recortados, mantienen en la pintura limeña ese aire irreal y de ensueño que le otorga su vigencia y su calidad al arte manierista y -aunque en un contexto totalmente distinto- le otorga también su encanto a la pintura virreinal peruana.

Las circunstancias que condujeron a esos nuevos resultados, se iniciaron alrededor de 1640. El quinto decenio del siglo marca por eso el fin de una época. Concluyen los contactos directos con el mundo exterior. Se cierran las puertas a los artistas italianos trashumantes. Los pintores romanistas desaparecen. Los últimos discípulos de Alessio fallecen en el transcurso de los próximos años. Y el estilo manierista produce así sus obras postreras en Lima. Pero al sucumbir, fecunda la próxima etapa que se abre en el proceso histórico del arte peruano.



CONCLUSIONES

- 1.- La ciudad de Lima no solamente fue el centro económico y administrativo del vasto virreinato del Perú, si no que fue también un núcleo artístico de importancia, donde se desarrolló una escuela pictórica particularmente activa.
- 2.- La escuela de Lima estuvo integrada por un gran número de pintores documentados en los archivos de la época, quienes abastecieron con sus trabajos la considerable demanda artística de la ciudad.
- 3.- Lima irradió su influencia sobre una vasta región, por el envío regular de pinturas hacia las principales ciudades de provincias del área circundante en el Centro del país (Huánuco, Huarochirí, Huancavelica, Ayacucho); y hacia lugares mucho más alejados en el Sur, como Sucre, Potosí y Santiago de Chile.
- 4.- La pintura limeña también ejerció una influencia determinante sobre la formación de la escuela cuzqueña. La presencia personal de Bernardo Bitti y la acción de los discípulos de Angelino Medoro, marcó el origen de la pintura en la Ciudad Imperial.
- 5.- Después de una etapa inicial, caracterizada por la actividad de artistas improvisados, la historia de la pin



tura limeña se divide en dos períodos: a) uno de estilo híbrido con muchos remanentes góticos del arte hispano-flamenco, que llegó con los primeros pintores españoles de extracción provinciana y que duró hasta 1580-90; y b) otro, predominantemente manierista que se formó por la influencia de artistas italianos radicados en el Perú y que se extendió por unos 60 años, hasta 1640.

- 6.- El movimiento manierista fue iniciado por Bernardo Bitti, a su llegada a la ciudad en 1575. Pero será Mateo Pérez de Alesio quien lo establecerá, lo impulsará y lo conducirá en el ámbito limeño, según se deduce del gran número de asistentes, discípulos y colaboradores que actuaron en torno a él y que mantuvieron viva la tradición italiana hasta bien entrado el siglo XVII.
- 7.- El predominio del estilo manierista de Alesio no significó un estancamiento en el arte limeño. Ya desde antes de 1620 un pintor italiano como Medoro mostrará las primeras preocupaciones por nuevas soluciones formales. Y más tarde, en 1625, Francisco Bermejo iniciará una pintura de definida tendencia naturalista originada en modelos de Rubens.
- 8.- Las obras que se crearon en Lima bajo la influencia de Alesio, aunque fuertemente marcadas por los rasgos del

manierismo italiano, no fueron una réplica de ese estilo europeo. Diversas circunstancias motivaron transformaciones más profundas que dieron lugar a variantes regionales peculiares y características.

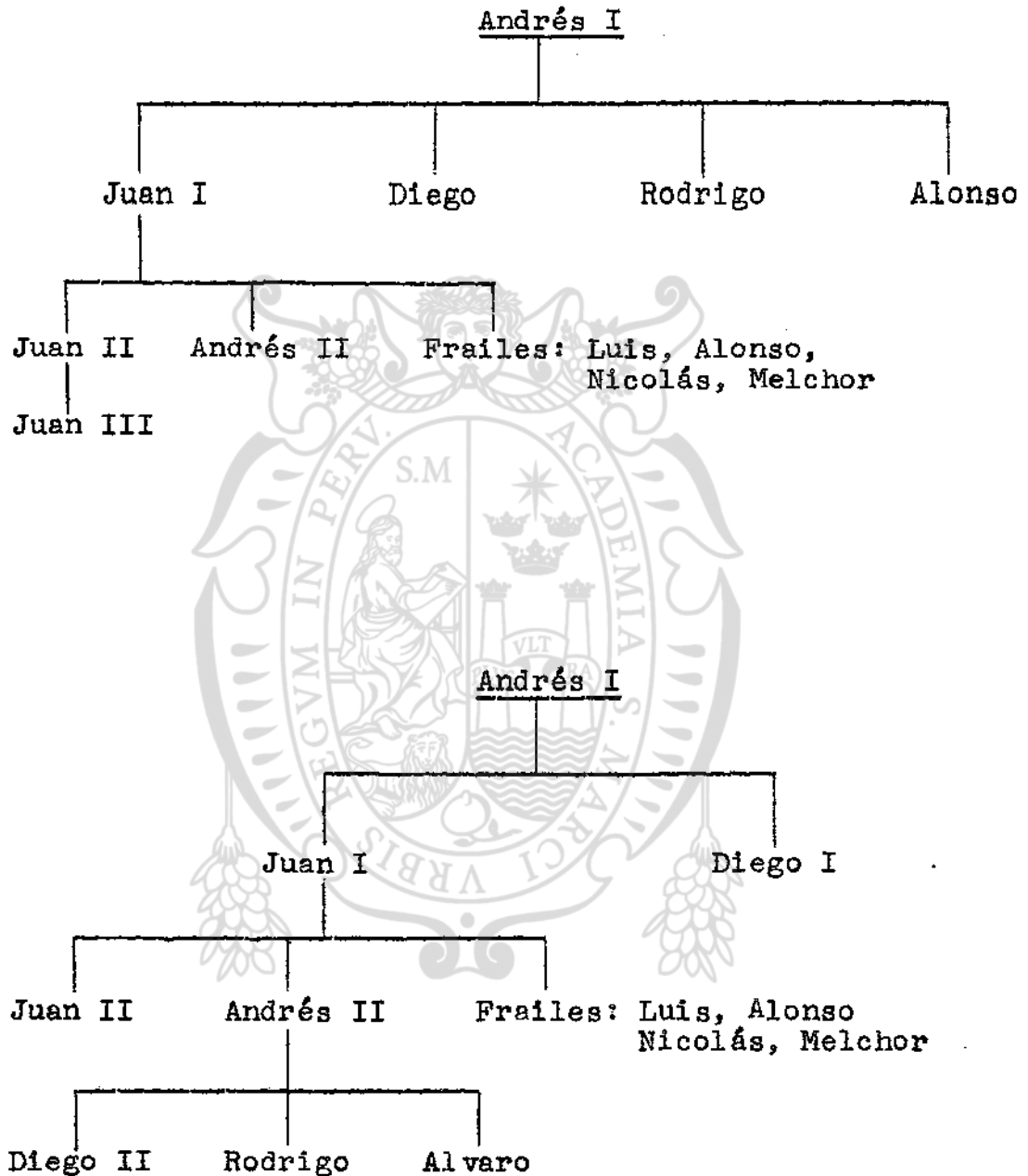
- 9.- Factor primordial en la formación de los pintores limeños fue la mutación que se produjo cuando pasaron sin transición de un arte arcaico predominantemente gótico, al manierismo desenvuelto de Alesio. La etapa propiamente renacentista fue pasada por alto. Y por ese motivo la pintura peruana excluyó definitivamente de su desarrollo la comprensión de la perspectiva, el conocimiento de la anatomía y el entendimiento del "paisaje", como reflejo del medio natural.
- 10.- La ausencia de una etapa "renacentista" no debe entenderse, sin embargo, como causa del fenómeno pictórico peruano; sino más bien como el efecto inevitable de las condiciones históricas y sociales reinantes en la Colonia y debido a las cuales era inimaginable el desenvolvimiento de un movimiento racionalista y humanista.
- 11.- El resultado de esta circunstancia fue que los pintores limeños no adoptaron un estilo manierista auténtico. Sus obras denotan, al comienzo, una rigidez proveniente de los modelos hispano-flamencos. Y más tarde, aunque diseñan con más soltura, siempre se percibe que

su entendimiento del lenguaje manierista es externo y superficial.

- 12.- Papel importante en esta evolución limeña tuvo, sin duda, la población indígena, la cual participó desde los años iniciales en la creación artística y según el estado actual de los conocimientos, puede considerarse que ejerció un efecto selectivo sobre los elementos que eran asimilados de los modelos italianos y europeos en general.
- 13.- El período aquí estudiado es de especial interés, por que es el momento en que un contacto estrecho une a América con los principales centros artísticos del continente europeo. Y el movimiento pictórico limeño fue animado, en algunos casos, por artistas destacados del ámbito italiano, como Mateo Pérez de Alesio.
- 14.- El primer siglo de pintura limeña tiene finalmente una significación trascendental en la historia del arte peruano, por su valor formativo y determinante sobre la futura evolución de la pintura virreinal. Las influencias que son absorbidas en este momento, perdurarán en los años venideros y se mantendrán constantes a través de la incorporación de los nuevos elementos estilísticos de épocas posteriores.



CUADRO GENEALOGICO DE LOS ILLESCAS (°)



(°) Estos dos cuadros indican las formas alternativas en que se pueden interpretar los datos publicados acerca de la familia de los Illescas. Véase Diccionario, 77.



ABREVIATURASAbreviaturas usadas en las Notas:

- Diccionario = R. Vargas Ugarte, 1947.
Apéndice = R. Vargas Ugarte, 1955.
Pintores = E. Harth-terré y A. Márquez Abanto, 1963.
Noticias = G. Lohmann Villena, 1940

Abreviaturas usadas en la Bibliografía:

- AIAA = Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires.
AIIE = Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

BIBLIOGRAFIA

AMBROCETTI, Juan B.

- 1910 Un documento gráfico de etnografía peruana. Buenos Aires.

ANGULO, Diego

- 1945-56 Historia del arte Hispano-Americano. 3 vols. Barcelona.
 1954 Pintura del Renacimiento. En: Ars Hispaniae. Vol. XII. Madrid.

ANGULO, Domingo

- 1935 La metropolitana de la Ciudad de los Reyes. En: Monografías históricas sobre la ciudad de Lima. T. II. Lima.

BARRIGA, Víctor

1933-42 Los Mercedarios en el Perú en el siglo XVI. 3 vols. Lima.

BENEZIT, E.

1956 Dictionnaire des peintres, Sculptures, Dessinateurs et Graveurs. Paris. 8 vols.

BLUNT, Anthony

1957 Art and architecture in France 1500-1700. Penguin books.

CALANCHA, Fray Antonio de la

1638 Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú. Barcelona. En: Biblioteca de Cultura Peruana. Vol. 4. Paris, 1938.

CAPPA, P. Ricardo

1895 Estudios críticos acerca de la Dominación Española en el Perú. Vol. XIII-XIV (Bellas Artes). Madrid.

CATURLA, María Luisa

1951 Zurbarán exporta a Buenos Aires. En: AIAA, n.4, p. 27.

CEAN BERMUDEZ, Juan A.

1800 Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. 6 vols. Madrid.

COBO, Bernabé

1629 Historia de la fundación de Lima. En: Monografía Histórica sobre la ciudad de Lima. Edic. por D. Angulo, 1935, Vol. I.

DOERNER, Max

1949 The material of the Artist. London.

ECHAVE Y ASSU, Francisco

1688 La estrella de Lima. Amberes.



ENRICH, P. Francisco

1891 Historia de la Compañía de Jesús en Chile. Barcelona.

EXPOSICION DE ARTE DE TRANSICION Y EPOCA VIRREINAL

1965 Museo de Arte. Lima.

FRIEDLAENDER, M. J.

1924-37 Die Altniederlandische Malerei. Vols.I-XIV. Berlin, Leiden.

FLORES ARAOZ, José

1942 La pintura colonial en América. Siglo XVI. En: Revista Cultura Peruana, n. 8. Lima.

GETTENS, R. J. and STOUT, G. S.

1966 Painting materials. New York.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1941-43 El Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno. Publicada por A. Posnansky. En: Boletín de la Sociedad Geográfica de la Paz. Nos. 63-66. La Paz.

1966 El nueva Cronica y Buen Gobierno. Edit.por Luis Bustíos Gálvez. 2 vols. Lima.

GUDIOL RICARD, José

1955 Pintura gótica. En: Ars Hispaniae, vol. IX. Madrid.

HANSEN, P. Leonardo

1668 La bienaventurada Rosa Peruana de Santa María. Madrid.

HART, Frederick

1963 Power and the individual in Manneirst art. En: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte. Vol.II, p. 222.Princeton.

HARTH-TERRE, Emilio

1945 Artifices en el Virreinato del Perú. Lima.

1949 Las tres fundaciones de la Catedral del Cuzco. En: AIAA, n. 2, 29. Buenos Aires.

- 1958 Los Illescas pintores en Lima. En: AIAA, n. 11, p. 87. Buenos Aires.
- 1960 El indígena peruano en las Bellas Artes Virreinales. En: Revista Universitaria del Cuzco, n. 118. Cuzco.
- HARTH-TERRE, Emilio y MARQUEZ ABANTO, Alberto
- 1959 Retablos limeños en el siglo XVI. En: Revista del Archivo Nacional del Perú, T. XXXII, entrega I, Lima.
- 1961 El Artesano negro en la arquitectura Virreinal limeña. En: Revista del Archivo Nacional. T. XXV, II, Lima.
- 1963 Pinturas y pintores en Lima Virreinal. Lima. Sobretiro de Revista del Archivo Nacional. T. XXVII, Entregas I y II.
- HAUSER, Arnold
- 1965 El Manierismo, La Crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno. Madrid.
- HIND, Arthur M.
- 1963 An introduction to a History of Woodcut. 2 vols. Nueva York.
- HYMANS, H.
- 1879 La gravure dans l'école de Rubens. Bruselas.
- KELEMEN, Pal K.
- 1967 Baroque and Rococo in Latin America. New York.
- LISSON CHAVEZ, Emilio
- 1944 La iglesia de España en el Perú. Colección de Documentos para la Historia de la Iglesia en el Perú, Sevilla.
- LIZARRAGA, Fray Reginaldo
- 1907 La descripción de las Indias. En: Revista Histórica.
- 1908 Descripción y población de las Indias. Lima.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo
- 1940 Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. En: Revista Histórica, Vol. XIII, p. 5. Lima.
- 1941 Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato. En: Revista Histórica. T. XIV, p. 345. Lima.
- 1945 El arte dramático en Lima durante el Virreinato. Madrid.

LOZOYA, Marqués de

- 1943 Zurbarán en el Perú. En: Archivo Español de Arte, n. 55, p. 1-6.

MARCO DORTA, Enrique

- 1950 La Pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En: Angulo I., D.: Historia del Arte Hispanoamericano. Vol. II, Cap. XII. Barcelona.

MASON, J. Alden

- 1964 The ancient civilizations of Peru. Edinburgh.

MATEOS, S.J. F.

- 1600 Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú - Crónica anónima de 1600. 2 vols. Madrid, 1964.

MEDINA, José Toribio

- 1904 La imprenta en Lima. 4 vols. Santiago de Chile.

MELLENDEZ, Juan

- 1681 Tesoros Verdaderos de las Indias. 3 vols. Roma.

MENDIBURU, M. de

- 1931-34 Diccionario Histórico Biográfico del Perú. 11 vols. Lima.

MESA, José de y GISBERT, Teresa

- 1956 Holguín y la pintura Alto Peruana del Virreinato. La Paz.

- 1957 Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú. En: AIAA, n. 10. Buenos Aires.

- 1959 El Renacimiento en la Audiencia de Charcas: Hernández Galván y el maestro de Ancoraimas. En: AIAA, n. 12. Buenos Aires.

- 1961 Bernardo Bitti. La Paz.

- 1962a Historia de la pintura cuzqueña. Buenos Aires.

- 1962b El pintor Jaramillo y el último manierismo de la escuela limeña. En: Cultura Peruana, XXII, n. 167-170. Lima.

- 1963a Bernardo Bitti, un manierista italiano in Peru. En: Il Vasari, n. 66 y n. 67. Firenze.

- 1963b Gaspar de la Cueva. La Paz.
- 1965 El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud. Amé-
rica. En: AIAA, n. 18, p. 23.
- MEYER, J.
1872 Allgemeines Kunstler Lexikon. 3 vols. Leipzig.
- MONTALVO, Fray A. de
1687 Epístola a los... Padres... de la Santa Provin-
cia de Santa Catalina. Quito, 1889.
- MOYSSEN, Xavier
1964 Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson.
En: AIE, n. 33, p. 23. México.
- MULTATOLI
1944 El Fundador de la Imprenta en Lima. La Prensa,
Lima, 29.X.1944.
- NAVARRO, José Gabriel
1945 Artes plásticas ecuatorianas. México.
- OCAÑA, Fray Diego de
1600 Relación del viaje a Chile. Año de 1600. Intro-
ducción y edición de Eugenio Pereira Salas en:
Anales de Universidad de Chile, Santiago de Chi-
le.
- PEÑA PRADO, J. y otros
1938 Lima Precolombina y Virreinal. Lima.
- PEREIRA SALAS, Eugenio
1965 Historia del arte en el Reino de Chile. Santia-
go.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1948 El cronista indio Felipe Guamán Poma. Lima.
1955 Fuentes Históricas Peruanas. Lima.
1962 Cronistas del Perú. Lima.

PROSKE, Beatrice G.

- 1967 Juan Martínez Montañés Sevillian sculptor. New York.

RIVA-AGÜERO, José

- 1921 El Perú histórico y artístico. Lima.
 1935 Documentos notariales del siglo XVII descifrados por B. Lee. En: El Comercio, 20.II.1935.
 1968 Arte Peruano Colonial. En: Obras Completas. Vol. VI. Lima.

ROSEMBERG, A.

- 1888-93 Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens. Viena.

SCHENONE, Héctor

- 1950 Notas sobre el arte renacentista de Sucre, Bolivia. En: AIAA, n. 3. Buenos Aires.
 1952 Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia. En: AIAA, n. 5. Buenos Aires.
 1961 Esculturas españolas en el Perú. Siglo XVI. En: AIAA, n. 14, 58.

SMYTH, Craig Hugh

- 1963 Mannerism and "maniera". En: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte. Vol. II, p. 174. Princeton.

SORIA, M. S.

- 1955 The Paintings of Zurbarán. Londres.
 1956 La pintura del siglo XVI en Sudamérica. Buenos Aires.
 1959a La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700. En: AIAA, n. 12, p. 24. Buenos Aires.
 1959b Painting. En: Kubler, George y Soria, M.S.: Art and architecture in Spain an Portugal and their American dominions, 1500 to 1800. Harmondsworth.

STASTNY, Francisco

- 1963 Bernardo Bitti, padre de la pintura peruana. En: El Comercio. Lima, 22.XII.1963, p. 5.

- 1965a La presencia de Rubens en la pintura colonial.
En: Revista Peruana de Cultura, n. 4. Separata.
Lima.
- 1965b Estilo y motivo en el estudio iconográfico. So-
bretiro en Revista Letras. n. 72-73. Universidad
Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- 1967 Breve Historia del arte en el Perú. Lima.
- THIEME, U. y BECKER, F.
1907-50 Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst. 37
vols. Leipzig.
- TORRES, Bernardo de
1657 Crónica de la Provincia Peruana del Orden de los
Ermitaños de San Agustín Nuestro Padre. Lima.
- VALVERDE, fray Fernando de
1641 Santuario de N. S. de Copacabana en el Perú,
etc. "en Lima por Luys de Lira".
- VARGAS, J. M.
1944 Arte Quiteño Colonial. Quito.
1967 Patrimonio artístico ecuatoriano. Quito.
- VARGAS UGARTE, S.J. Rubén
1947 Ensayo de un diccionario de artífices colonia-
les de la América Meridional. Lima.
1955 Ensayo de un diccionario de artífices colonia-
les. Apéndice. Lima.
1963 Los jesuitas del Perú y el arte. Lima.
1966 Historia General del Perú, 6 vols. Barcelona.
- VAZQUEZ ESPINOSA, Antonio
1948 Compendio y descripción de las Indias Occiden-
tales, Smithsonian Institution. Washington.
- VILLACAMPA, Carlos G.
1942 La Virgen de la Hispanidad. Sevilla.

WETHEY, Harold E.

1949 Colonial architecture and sculpture in Peru. Cambridge.

ZAMORA; Alonso de

1701 Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada... Barcelona. (Caracas, 1930).

