

HISTORIA DE LA PINTURA CUZQUEÑA Y ALTOPERUANA

POR

GRACIELA TAQUINI, MABEL FERNÁNDEZ PUENTE, OFELIA MANZI
Y FRANCISCO CORTI

INTRODUCCION

En esta primera parte del trabajo nos proponemos trazar un panorama del desarrollo de la historia de la pintura hispanoamericana en su evolución en dos centros: el Cuzco y las ciudades del Alto Perú. La división responde simplemente a una cuestión metodológica, por cuanto en el terreno pictórico las influencias son recíprocas y es el Cuzco el que sirve de guía en muchas ocasiones para la pintura que se desarrolla en los otros centros culturales.

El esquema tiene como eje la repercusión de las tendencias pictóricas europeas en América, la cual nos va a poner frente a casos de singular perduración de técnicas y estilos superados en Europa mucho antes de su floración hispanoamericana. Paralelamente hemos de ocuparnos de la llamada "pintura popular" y sin entrar al problema del alcance de tal término, examinaremos sus notas distintivas y trataremos de establecer el momento en que hace su aparición tal pintura, ya que el mismo es objeto de controvertidas opiniones.

Tomando como punto de partida los dos centros geográficos antes mencionados, seguiremos un orden cronológico de obras y autores, orden cuya exactitud se ve comprometida en

muchas ocasiones por la escasez de obras firmadas y por la gran destrucción de materiales provocada por las condiciones telúricas de la zona que nos ocupa.

Con respecto a la pintura pre colombina, lo único que se conoce es la técnica de queros, tan invariable al paso del tiempo, que muchas veces se duda si son anteriores o posteriores a la conquista. Se han encontrado ejemplos en los que la introducción de motivos españoles permite establecer que son posteriores a la conquista, por lo demás la técnica permanece siempre igual.

La indudable calidad de los queros nos habla de que a la llegada de los españoles existía una formación artesanal, que luego va a volcarse a la realización de obras inspiradas por las pinturas europeas.

PRIMEROS PINTORES

Los primeros pintores de que tenemos noticias, no son más que nombres, sin obra identificada en la mayor parte de los casos y cuyo origen tampoco es claro: ¿españoles, indígenas?...

Así, por ejemplo hacia 1545 aparece un cierto *Juan Iñigo de Loyola*, que recibe el encargo de realizar un cuadro para la Iglesia Mayor, obra que no conocemos.

Otro nombre es el de *Pedro Cáceres* que en 1565 trabaja en el Cuzco decorando conventos e iglesias.

Llegamos así a 1572 año en el que el Virrey Toledo pasa por el Cuzco y encarga la realización de cuadros de los reyes incas y sus esposas para enviarlos a Felipe II. Estos cuadros se han perdido, pero probablemente fueron los que fijaron la iconografía para los que luego se hicieron; en la Universidad del Cuzco existen cuadros de incas y ñustas que datan del siglo XVIII.

El cuadro más antiguo fechado es la Virgen de la Merced que se encuentra en San Cristóbal del Cuzco; según Soria da-

ta de 1565 y se encuentra directamente influido por la pintura española¹.

Siguiendo un orden cronológico, corresponde mencionar un lienzo sobre la vida de San Ginés, que se encuentra en San Francisco cuyo posible autor es el *maestro de Almudena*, llamado así por tres tablas que están en la iglesia de la Almudena, que formaban parte de un retablo y que pertenecen al mismo estilo de la obra mencionada.

Se trata de una obra en la que aparecen simultáneamente escenas sucesivas; el plano del horizonte sumamente levantado a los efectos de que sea visible la escena de segundo plano; hay filacteras que sirven de elementos de comunicación entre las escenas terrestres y las celestiales que aparecen en el borde superior. La falta de perspectiva geométrica es evidente.

Dentro de esta línea estilística debemos mencionar al *Maestro de Pujyura*, que tiene una "Adoración de los Magos" en la iglesia del mismo nombre.

El *maestro de Maras* tiene una obra en la iglesia de ese nombre. Se trata de un "Santo Tomás de Aquino" que recuerda a una obra del mismo tema de Berruguete. Es interesante el tratamiento dramático del cuerpo de Cristo dado por los contrastes de luz y sombras; se advierten elementos propios del gótico tardío tales como los recursos para ocultar los distintos sistemas perspectivos involucrados en la composición.

Uno de los pintores más representativos de fines del siglo XVI fue el jesuita *Bernardo Bitti*.

Nació en 1548 en Camerino, Italia, ciudad situada cerca de Urbino, gran centro artístico donde desarrollaban su actividad los Zuccari, Barocci y otros manieristas. Estudió en Roma, donde conoció la obra de Vasari. Soria² atribuye el carácter algo flamenco de su arte a la presencia en Roma en esa época de Arrigo Flamingo y Bartolomeo Spranger.

¹ SORIA MARTÍN, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Bs. As. 1956.

² SORIA MARTÍN, *op. cit.*

En 1573 entra como novicio en la orden jesuita en Roma y dos años más tarde llega a Lima.

La figura de Bitti nos sirve para conectar los distintos centros pictóricos que nos ocupan, en efecto, llegado a Lima se traslada a Acora, Pomata y Juli (1576), a Arequipa (1582), al Cuzco (1583), La Paz (1584), Sucre (1591) y nuevamente a Cuzco en 1598. No existe certeza con respecto a la fecha de su muerte, ocurrida en Lima en la primera década del siglo XVII.

Su obra se caracteriza por la carencia de temas violentos, salvo el "Cristo con la Cruz", perteneciente a una colección particular del Cuzco y las pinturas murales de la Capilla de la Cofradía del Nombre de Jesús, en la Iglesia de la Compañía del Cuzco, con temas de las "Postrimerías".

El resto de su producción abarea los temas típicos de la pintura religiosa renacentista y manierista: "Coronación de la Virgen", "Virgen con el Niño", "Anunciación", la "Virgen y San Ildefonso", "Anunciación", "Adoración de los Pastores", "Circuncisión" y en general diversas escenas de la vida de la Virgen, de Cristo y de diversos santos, entre ellos "San Juan Evangelista", "Santiago", "San José", "Santa Bárbara" y "Santa Catalina".

Con respecto a su estilo se caracteriza por el alargamiento de las figuras, especialmente de los cuellos y manos y la distorsión de los cuerpos (foto n° 1); algunas de las actitudes de sus figuras recuerdan al Greco, por ejemplo el "Santiago Mayor" de San Miguel de Sucre y "San Juan Evangelista" de la misma iglesia. En las composiciones de muchas figuras aparecen características formales típicas de los pintores manieristas, en lo que respecta a la complicación de las actitudes, la confusión de miembros, etc.. Utiliza figuras de tamaño natural y prefiere la posición de perfil o medio perfil. Su linealismo se caracteriza en el retorcimiento artificioso de pliegues; además se advierten algunos efectos dramáticos de luz e incluso insólitos y en ciertas obras, como por ejemplo, la "Adoración de

los pastores" de San Miguel de Suere, aparecen personajes extraños, ajenos a la iconografía tradicional.

En los rostros se recogen las características dulzonas de los epígonos de Rafael.



BERNARDO BITTI - "San Juan Bautista".

Según las obras que hemos podido examinar, advertimos que es difícil discriminar influencias concretas, ya que las mismas abarcan una gama que oscila desde Rafael al Greco, incluyendo numerosos manieristas italianos y españoles. Su eclecticismo se advierte en la variación de las soluciones formales

de acuerdo con las diferentes fuentes utilizadas en cada caso. Así por ejemplo el caso de "Santa Catalina" y "Santa Bárbara" de Juli, pintadas en 1584 que aparecen colocadas en una hornacina, denuncian influencia de la pintura florentina de fin del siglo XV, contrastan con el "Santiago Mayor" y el "San Juan Evangelista" de San Miguel de Sucre, ejecutados ocho años más tarde y que revelan una clara influencia del Greco.

Soria³ sostiene que cada día se fundamenta más la importancia de Bitti como fundador de la escuela limeña, cuzqueña, quiteña y del Alto Perú; sobre todo se destaca su condición de introductor del manierismo en el Cuzco, movimiento que perduró hasta bien entrado el siglo XVII y aún el XVIII.

Cuando Bitti abandona el Cuzco quedan allí varios pintores influidos por su estilo. Entre ellos mencionaremos en primer lugar a *Gregorio Gamarra*, de quien sabemos que en 1601 estaba trabajando en Potosí. En esa ciudad o en Chuquisaca donde también estuvo, aprendió el arte de Bitti; luego pasó al Cuzco donde firmó en 1607 su primer cuadro conocido.

En algunas de sus obras como por ejemplo "La Inmaculada" que se encuentra en el Convento de la Recoleta del Cuzco, "La visión de la Cruz", que está en el mismo convento, "La Crucifixión" o "La Epifanía", se advierten rasgos claramente manieristas con marcada influencia de Bitti.

En "La Inmaculada" de la Recoleta es interesante señalar la presencia de símbolos de las Letanías, a ambos lados de la figura (la puerta, el espejo, la fuente, el pozo, etc. y la eventual sustitución de la palmera por un árbol típicamente sudamericano), que correspondería a una estructura formal, propia de la pintura gótica. Esto revelaría cierto atraso con respecto a Europa donde en las obras

³ SORIA MARTÍN, *Pintura en Cuzco y Alto Perú*. En: Anales del Instituto de Investigaciones estéticas. Fac. de Arq. y Urbanismo, n° 12. Bs. As., 1959.

del mismo tema y de la misma época (v. g. la "Inmaculada" del Caballero de Arpino, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid, o La "Inmaculada" de Ribera de la Iglesia de los Agustinos de Salamanca) dichos símbolos están sobre un paisaje que ocupa el borde inferior de la composición.

Este arcaísmo se advierte igualmente en el aspecto formal de alguna de sus obras. Hemos tenido oportunidad de observar el "Tránsito de San José" del Carmen de La Paz, donde el plano de la cama en la que yace San José está totalmente rebatido hacia adelante, y los rasgos del Santo y la geometrización de los pliegues de los paños recuerdan soluciones plásticas de fines del trecento.

La iconografía responde a un fragmento del Evangelio apócrifo: "La historia de José carpintero" recogido en el siglo XVI (1562) por el dominico Isolanus y que constituyó la fuente iconográfica para ese tema pictórico hacia el fin del siglo XVI, fecha a partir de la cual se difundió y perduró hasta el siglo XVIII.

En el cuadro de Gamarra, que por lo demás se ajusta fielmente a la iconografía mencionada, se introducen elementos pintorescos; en lugar de los instrumentos de carpintero, aparecen utensilios de uso doméstico, alimentos y un angelito que está calentando el ambiente con un fuelle, los cuales confieren al cuadro un singular aspecto hogareño, típico de los interiores flamencos de tema religioso de la primera mitad del siglo XV (v. g. algunas obras del Maestro de Flemadle). Si bien recoge un tema contemporáneo en Europa, se atiende escrupulosamente, como en el caso de "La Inmaculada" a una iconografía anterior.

Otro de los continuadores de Bitti es *Lázaro Pardo Lagos*, nacido en los últimos años del siglo XVI, sabemos de él por primera vez en 1630 cuando aparece contratando obras para el Convento de San Agustín del Cuzco.

Persisten en su obra las características formales de Bitti, por ejemplo en la "Asunción" que se encuentra en San Cristóbal, en el "San Lorenzo" de la Catedral del Cuzco; en cambio en "Los mártires franciscanos del Japón" del Convento de la Recoleta, pintado en 1630, salvo un angelito típicamente manierista por los escorzos, las figuras poseen rigidez y una marcada planimetría que no aparecen en los pintores que hasta ahora hemos mencionado ni tampoco en otras de sus obras. Los pliegues de las vestimentas de los santos, y las texturas de las mismas, recuerdan las incisiones de los trabajos en madera, por lo que suponemos que la fuente debió ser una xilografía.

Paralelamente a estos continuadores directos de Bitti, trabajan pintores ajenos a la influencia manierista. Entre ellos tenemos a *Diego de Ocaña*, oriundo de España, típico pintor ambulante que viajó por Chile, Perú, el Alto Perú y estuvo también en muchos de los lugares que visitara Bitti (Cuzco, Potosí, Chuquisaca, el Collao).

Se trata de un Jerónimo que viene a América para difundir el culto de la Virgen de Guadalupe. Existen imágenes de esta virgen pintadas por Ocaña en Potosí, Sucre, Lima, Chiquiabo, Copacabana, Cuzco.

En la "Virgen de Guadalupe" que se encuentra en Lima se advierte un convencionalismo tanto en las figuras como en la aureola y la radiación que parte de la cabeza de la virgen. La figura es planiforme, probablemente porque desde un principio estaría destinada a cubrirse con donativos, las vestiduras tienen guardas muy regulares y aunque el sistema de guardas del vestido de la virgen y del niño son distintos, el niño parece emerger de la vestidura de la virgen, foto n° 2. En cambio en la "Virgen de Guadalupe" de Potosí están más independientes las figuras de madre e hijo.

Otro de los pintores de este grupo es *Gregorio González o Gutiérrez* autor de una "Misa de San Gregorio" que está en el Musco del Cuzco, fechada en 1606.

Al mismo grupo pertenece el indio *Felipe Guaman Poma de Ayala*, quien permanece en el Cuzco desde 1555 hasta 1580. Su crónica "Nueva crónica y buen gobierno", terminada en 1615, está ilustrada con dibujos que acusan herencia preco-



FRAY DIEGO DE OCAÑA - "Detalle Virgen de Guadalupe"

lombina, son ingenuos, estrictamente lineales y faltos de perspectiva. La iconografía y composición son de raigambre europea.

Podemos establecer una comparación entre estos dibujos de la obra de Guaman Poma y los que ilustran el manuscrito

en el que Diego de Ocaña narra sus viajes, desde el punto de vista de lo mestizo e indio y lo español respectivamente. Mientras Guaman siguiendo las características anotadas más arriba, busca las escenas de conjunto, Ocaña las rehuye, aísla siempre sus figuras y las sombrea a la aguada buscando el clarseuro.

Realizando un balance de lo expuesto hasta ahora, hay una figura que descolla por su importancia histórica en cuanto introductor del manierismo en el Perú y Alto Perú, ya que actuó en América antes de los manieristas Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, quienes hasta no hace muchos años eran considerados como los introductores de esa tendencia pictórica: se trata de Bernardo Bitti.

Pérez de Alesio se supone que trabajó solamente en Lima, pero únicamente se conoce de su mano la decoración de la capilla del capitán Villegas en el convento de La Merced de Lima.

En cuanto a *Medoro*, activo fundamentalmente en Lima, extendió su influencia hasta el Cuzco a través de su discípulo *Luis de Riaño* quien con su "Inmaculada", influida por la de Medoro que se encuentra en el Convento de San Agustín de Lima y que fijó una iconografía que habría de conservarse durante mucho tiempo.

Pasada la primera mitad del siglo XVII se advierten diversos intentos de superación del manierismo que se canalizan a través de dos tendencias: la que va a buscar fundamentalmente su inspiración en el arte flamenco y la dominada por la influencia española.

Sin embargo, persiste el manierismo hasta 1650 en un maestro español, *Francisco Serrano*, nacido en 1599 en La Fuente del Maestro, pueblito de Extremadura. No sabemos si se formó en Europa o si lo hizo en América, pero su pintura, tal como puede verse en los lienzos que realizara por encargo del cacique Juan Choquetopa, para la Iglesia de Tinta, reve-

lan la influencia de Luis de Morales muerto trece años antes del nacimiento de Serrano.

A través de uno de sus lienzos (se conservan once) y que hemos podido observar, se advierte la perduración del manierismo en los marcados escorzos, en la posición distorsionada de los cuerpos y en el desplazamiento del tema central hacia la derecha de la obra.

Un pintor que podemos estudiar bien a través de su obra es el cuzqueño *Diego Quispe Tito*, de quien disponemos de más de treinta cuadros firmados, realizados en el período comprendido entre 1627 y 1681.

Quispe Tito nació probablemente en el Cuzco en 1611 y murió después de 1681.

De acuerdo con el estado actual de los estudios se lo puede considerar como el primer pintor en cuya obra es decisiva la influencia flamenca. No podemos establecer con exactitud si tal influencia se debe a iniciativa propia o a un ambiente condicionado por la enorme cantidad de grabados flamencos que llegan a América durante el siglo XVII.

Los temas de las obras son en su casi totalidad religiosos; una excepción la constituyen los doce cuadros de la "Serie del Zodíaco", de la Catedral del Cuzco, de la que restan 8.

Con respecto a las obras religiosas los temas son los siguientes: "La Inmaculada", "La Sagrada Familia", "La Ascensión"; Series sobre: la "Vida de San Juan Bautista", "Martirio de San Sebastián", "Pasión de Cristo", "Doctores de la Iglesia", "San Isidro Labrador". Además "Desposorios de la Virgen", "Piedad", "Juicio Final", algunos "Arcángeles", etc.

Los temas provienen en su mayoría de grabados flamencos. Al respecto señalaremos algunas particularidades.

"La Sagrada Familia", de Santo Domingo de Cuzco, según Mesa y Gisbert⁴, su obra más famosa, tiene como modelo

⁴ DE MESA JOSÉ y GISBERT TERESA, *Historia de la pintura cuzqueña*. Universidad de Bs. As., Fac. de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas. Bs. As., 1962.

un grabado de Rafael Sadeler realizado sobre una pintura de Marten de Vos.

El grabado original corresponde al tema de la "Visión de la cruz" y la semejanza de la obra de Quispe es sólo aparente: mientras que en el original la virgen lleva el cabello suelto, en la pintura está cubierto por el velo. A la izquierda introduce a San José arrodillado y a la derecha al joven Bautista; al agregarse ambas figuras se cambió totalmente la iconografía tradicional, correcta en el grabado, con lo que se explica que la obra del cuzqueño lleve el título de la "Sagrada Familia".

Se plantea el problema de hasta qué punto entendió el artista indígena el texto que encabeza el grabado, omitido en el cuadro; "Augustissimo Crucis trophaeo foelicissima arbori, dicatum"; o si se trata de transformar intencionalmente un tema místico en un tema doméstico, quizás más próximo a la sensibilidad popular.

En "La danza de Salomé", de San Sebastián de Cuzco aparecen detalles incongruentes: los personajes miran la danza, Salomé está vestida como una recatada joven de la época, pero Herodes sorpresivamente dirige la mirada hacia otro lado. Así planteada la escena carece de sentido; lo que sucede es que en el original Herodes estaba mirando la degollación de San Juan Bautista, omitida por Quispe, foto n° 3.

Los paisajes que aparecen en sus cuadros, en algunos casos llegan a oscurecer el tema principal dada su extensión, rasgo típico de los paisajes de Patinir de fines del XV y comienzos del XVI. Ellos reproducen arquitecturas, follajes y relieves del terreno, típicamente flamencos. Sin embargo, un elemento novedoso lo constituye la aparición de paisajes colmados de aves y florecillas, uno de los rasgos distintivos de la llamada pintura popular.

Desde el punto de vista formal, advertimos a través del examen cronológico de su obra un sinnúmero de contradicciones. En obras como "La danza de Salomé" (1663) la posición de las figuras está dada mediante una solución propia del gó-

tico tardío, mientras que usa soluciones típicamente barrocas en el Cristo de la "Ascención de San Sebastián" de Cuzco (c. 1631). Algo similar ocurre con "La Piedad" de la Iglesia de San Lázaro (1670), basada en un grabado romanista de Goltzius o con "Las Postrimerías" del convento de San Francisco de Cuzco, cuya fuente nos es desconocida, que tiene singulares afinidades con algunas obras del Bosco.



DIEGO QUISPE TITO - "Detalle Danza de Salomé"

La influencia de Quispe Tito trasciende los límites de la Audiencia del Cuzco, ya que existen en Potosí, en el Museo de La Casa de la Moneda dos cuadros que le pertenecen: "Desposorio de la Virgen" y "Jesús entre los doctores" que datan de 1667. Es interesante destacar que pese a tener Potosí un círculo de pintores propio compra obras provenientes del Cuzco. No solamente se trata de las obras de Quispe Tito, sino que también para esa época fueron famosos en Potosí algunos cuzqueños como los escultores Julián y Tomás Tayru Tupac.

La importancia de la figura que hemos estudiado se refleja en su influencia en un número considerable de obras, a través de discípulos, ayudantes de taller e imitadores que encontramos tanto en el Cuzco como en Bolivia ⁵.

A mediados del siglo XVII aparece el tema de las procesiones, del cual existen 15 cuadros repartidos hoy entre la Iglesia de Santa Ana y la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile. Datan de 1680 y constituyen un excelente registro de la procesión del Corpus. Aparecen trajes, arquitecturas y elementos decorativos autóctonos; por ejemplo se ve en un cuadro anónimo a San Sebastián —cuya figura es muy similar a algunas de Quispe Tito inspiradas en grabados flamencos— sobre un típico carro de triunfo barroco precedido por un funcionario inca en traje de gala; es interesante notar que en la segunda mitad del siglo XVII los incas alcanzaron posiciones prominentes y que en estas pinturas están identificados con el título de Inca, precediendo al nombre.

Otro cuadro anónimo muestra la procesión pasando ante un altar erigido frente a una Iglesia reconocible como la de La Merced.

Según Mesa y Gisbert ⁶ a juzgar por los materiales y la técnica son probablemente obra de mestizos e indios de escuelas locales. Según los mismos autores existe una marcada semejanza con la obra de Quispe Tito, sobre todo en los espectadores del primer plano de uno de los cuadros que están cortados por la mitad, tal como lo hace Quispe en el cuadro de "Los Doctores" y en "Martirio de San Sebastián".

Del examen un tanto atento de estas obras y de las de Quispe Tito, creemos poder afirmar que ese juicio es producto de una generalización un tanto apresurada, por cuanto hay notable diferencia entre los elementos estructurales. Así los paisajes muy amplios de Quispe Tito, en cuya lejanía se pierden arquitecturas que se distribuyen un tanto irregularmente en la

⁵ MESA y GISBERT, *op. cit.*

⁶ MESA y GISBERT, *op. cit.*

composición, producto de la influencia flamenca, no aparecen en las procesiones cuyas arquitecturas, si bien delimitan frontalmente la profundidad espacial, responden a una observación más directa, aunque ingenua, de la realidad contemporánea. Además el agrupamiento de las figuras es más libre en Quispe Tito, mientras que en las procesiones aparecen en forma de grupos compartimentados. Por otra parte el corte de las figuras constituye un hecho marginal y de un valor no muy significativo desde el punto de vista de la estructura formal del cuadro.

Otro pintor que actúa en la segunda mitad del siglo XVII es *Francisco Chihuantito*, cuya virgen de Montserrat de la parroquia de Chincheros muestra cierta originalidad, sobre todo en la escena concebida en medio de un paisaje rocoso de indudable procedencia flamenca. Por lo demás las vestiduras son rígidas y la perspectiva es jerárquica. La obra está firmada en 1673 y existe un cuadro igual en la iglesia de La Almudena del Cuzco.

En el año 1693 Andrés Quispe y Pedro Gutiérrez contratan con Alvaro Diez Severino una serie de doce lienzos sobre la vida de la virgen "conforme esté en la Iglesia de Santa Ana". Tenemos aquí una nueva fuente para la pintura cuzqueña, la copia de cuadros ya existentes y que se consideraban famosos y de difusión popular.

Una personalidad destacada es *Espinoza de los Monteros*. Su estilo tal como puede apreciarse en algunas de sus obras tales como el lienzo que se encuentra en la escalera de San Francisco del Cuzco y que compendia las glorias de la orden franciscana a través de los retratos de sus santos y mártires más notables, presenta coincidencias con el del maestro que firma P. 1.6.3.4. en su único cuadro conocido de La Paz.

Debemos aclarar que ese cuadro es una obra pintada siguiendo a los maestros españoles del siglo XVII y contribuye a determinar aproximadamente la fecha de introducción del barroco en el Alto Perú. Es una representación de "San Feliciano" cuya composición y técnica son decididamente

te barrocas. Es difícil establecer el autor y la procedencia de la obra; el autor debe ser ajeno al virreinato pues la pintura es muy temprana para haber sido hecha en el Perú y es probable que haya sido enviada desde España, envío que se confirma por una inscripción del reverso en la que dice: "Al P. Joseph de Riego de la Compañía de JHS".

También pertenece a Espinoza el lienzo de "Cristo ante el Sanedrín" que se encuentra en Santo Domingo. Se trata de una copia de un grabado que se repitió mucho en Sudamérica, puesto que existen copias en Bogotá en el ábside de San Agustín y en Chuquisaca en Las Mónicas. En esta obra existe un anacronismo marcado por la presencia de escudos que el autor coloca delante de cada personaje para ilustrar sus palabras. Esto revela que el pintor copia los grabados hasta en los letreros que los mismos traen.

De 1669 data la serie más conocida de este pintor, se trata de veintidós lienzos sobre la vida de "Santa Catalina", que se encuentran en Santa Catalina de Cuzco. Están copiados de una serie de grabados firmados "J. Swelniek fecit — Thomas de Leu excecudit". La copia es bastante fiel aunque cambia los textos, latinos en el original y en castellano en los cuadros del pintor cuzqueño, e introduce variaciones tales como flores diversas y pájaros de gran tamaño, en lo que sigue la tendencia inaugurada por Quispe Tito.

Dentro del eclecticismo manifiesto en su obra, se destacan algunos rasgos arcaizantes, como por ejemplo en "La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco" donde se advierten personajes de perfil en una actitud derivada de pintores del siglo XV italiano.

La importancia de la pintura cuzqueña queda demostrada por la primera emigración de pintores y las primeras exportaciones de cuadros que salen del Cuzco para los pueblos de los alrededores y para las ciudades del Alto Perú, producida entre 1630 y 1660.

El primer pintor de ese grupo es Sebastián Jaén, quien en 1630 es contratado para decorar la iglesia de San Cristóbal del Cuzco, saliendo poco después hacia La Paz donde trabaja en la Catedral.

Entre 1631 y 1650 se puede ubicar la obra de Marcos Falcón de Aguilar, cuzqueño que trabaja para el Hospital de Naturales, para Santa Clara y San Francisco de La Paz. En 1657, Pedro Pizarro envía a Chuquisaca treinta y un lienzos sobre la vida de San Francisco para el convento de la orden de aquella ciudad.

En 1661 Francisco Arias contrata con el cura de Marcapata para pintar en varias iglesias de allí. En 1663 Simón de Perea y Juan Galindo hacen una sociedad para pintar doce lienzos que venderán en "las provincias de arriba".

En el panorama que venimos trazando hemos señalado una perduración del manierismo hasta bien entrado el siglo XVII. Paralelamente encontramos algo nuevo, característico de la centuria: la total entrega al grabado flamenco, la preeminencia del paisaje y del color. Junto a estos dos grupos que coinciden cronológicamente en la primera mitad del siglo tenemos un tercero que se destaca de ambos: la diferencia con los manieristas está dada por la tendencia al claroscuro y por un incipiente realismo; en cuanto a la distancia que los separa de los flamencos está medida por la ausencia casi total del paisaje y por un predominio de los colores mesurados.

Este tercer grupo está integrado por los maestros seguidores de la escuela española. Entre ellos hemos podido identificar a través de su obra a: *Martín de Loaysa*, *Juan de Calderón* y *Marcos Ribera*.

Con respecto a la influencia de la pintura española debemos advertir que desde muy poco después de la conquista existieron en el Perú y el Alto Perú tablas y grabados españoles. El cuadro más antiguo de procedencia española que se encuentra en el Cuzco parece ser una "Virgen de La Mer-

ced" que está en la parroquia de San Cristóbal realizada en 1575. En la iglesia de San Francisco existe un "San Ginés", pintura del siglo XVI que por su estilo y composición recuerda las series de vidas de santos de los pintores españoles de fines del XV.

Pese a que la presencia de lo español fue muy temprana, hemos visto que en el siglo XVI la pintura cuzqueña se orientó hacia el manierismo italiano, probablemente por la presencia de maestros destacados que pertenecían a esa tendencia y la impusieron.

En la centuria siguiente, la situación es propicia para que surjan pintores como los que estamos tratando, influidos por la pintura española. Decimos que las circunstancias fueron particularmente favorables para que ello sucediera puesto que a partir de 1630 comienzan a llegar a Lima series de Zurbarán y de sus discípulos, y la influencia del maestro extremeño se va a dejar sentir en los talleres locales desde ese momento y durante gran parte del siglo XVIII.

Sin lugar a dudas la serie más importante, tanto por su valor artístico como por su papel rector en la pintura local fue la de los "Apóstoles" que se conserva en la iglesia de San Francisco de Lima. Se cree que esta serie fue llevada a Lima en 1625 por el lego fray Miguel Huerta.

En el Convento de la Buena Muerte de Lima existe una colección de trece lienzos de fundadores de órdenes religiosas, presuntamente de manos del extremeño.

Otra serie limeña es la de los "Padres de San Camilo", se trata de una obra de taller en la que se repiten varios tipos zurbaranescos conocidos.

La influencia del gran maestro español y de sus discípulos se extendió por todo el virreinato; pinturas a la manera de Zurbarán se encuentran tanto en Lima, como en el Cuzco, Arequipa, Pomata, Sucre y Potosí. Una prueba de ello lo constituyen los mártires vestidos a la manera de los que están en el Museo del Prado o en el Hospital de la Sangre de Sevilla;

los Cristos recogiendo la túnica después de los azotes y sobre todo las representaciones de los Santos Frailes.

Por otra parte la llegada del obispo Mollinedo y Angulo en 1673 al Cuzco, representa un momento importante para la evolución de la pintura, puesto que el célebre mecenas de las artes trajo de España obras del Greco, Sebastián de Herrera, Juan Carreño, Caxés y Cano.

Todo lo señalado nos permite configurar un panorama particularmente propicio para la introducción de elementos de la pintura española en la pintura cuzqueña al promediar el siglo XVII.

El primero de los pintores del grupo que nos ocupa es *Martín de Loaysa*. Sabemos que en 1648 ya era maestro puesto que recibía aprendices en su taller.

Entre sus obras existe una "Adoración de los pastores" pintada entre 1648 y 1663 que se conserva en La Recoleta del Cuzco; un retablo de "San Pedro Nolasco" pintado en 1663 para La Merced, en el que se destacan los lienzos que muestran el "martirio de San Esteban" y el de "San Lorenzo".

En el cuadro de la "Adoración de los pastores" obra que repite una de Bassano se puede observar la presencia de personajes populares propios de la pintura española del siglo XVII. Un pastor que está tomado de una pilastra responde por su tipo a una figura de Velázquez.

El segundo de los pintores de este grupo es *Juan de Calderón*. La primera noticia que tenemos de él data de 1657 año en el que firma contrato con el convento de San Francisco para dorar el retablo de la capilla de los Remedios. Años más tarde trabaja para el convento de Santa Clara.

Según Mesa y Gisbert⁷, los personajes de las obras de Calderón y más particularmente las figuras de Cristo en los diferentes momentos de su pasión recuerdan a las de Alonso

⁷ MESA y GISBERT, *op. cit.*

Cano en el "Cristo sostenido por un ángel" del Museo del Prado, o a los "Cristos atados a la columna" de Avila.

Finalmente dentro de este grupo debemos mencionar a *Marcos Ribera*. De él sabemos que en 1660 contrata con La Merced la realización de una "Inmaculada" y "Catorce apóstoles". Estas obras no se han podido identificar. También se ha perdido la obra que el pintor realizó para la Compañía, cuyo contrato establece que había de pintar trece lienzos y data de 1694.

Pocas son las obras que se han conservado, entre ellas un "San Pedro Nolaseo llevado por ángeles" firmado por Ribera en 1666 y en general se afirma que el realismo y el vigor de las mismas las emparentan directamente con la pintura española.

Ya destacamos la influencia que tuvo para el arte de la ciudad del Cuzco la llegada del obispo Mollinedo en 1673. Volvemos sobre ello porque existe una figura cuyo nombre está muy unido al del ilustre prelado: es el del pintor *Basilio de Santa Cruz Pumacallao*, "indio ladino en la lengua española".

En 1661 firma el primer contrato del que tenemos noticia, pero se han perdido los veinticuatro lienzos que en él se mencionan, en 1662 pinta un "Martirio de San Laureano" para La Merced del Cuzco, y luego en el convento de San Francisco cuatro murales sobre la vida del santo.

Hacia 1680 inicia Santa Cruz la decoración de los muros del transepto de la Catedral del Cuzco; se trata de cuadros de gran tamaño pintados por encargo del obispo Mollinedo. Los temas son los siguientes: "Santa Bárbara", "Éxtasis de Santa Catalina de Siena", "El buen pastor con los Evangelistas", "Santa Tecla", "Transverberación de Santa Teresa", "Aparición de la Virgen a San Felipe de Neri", "Virgen entregando la casulla a San Ildefonso".

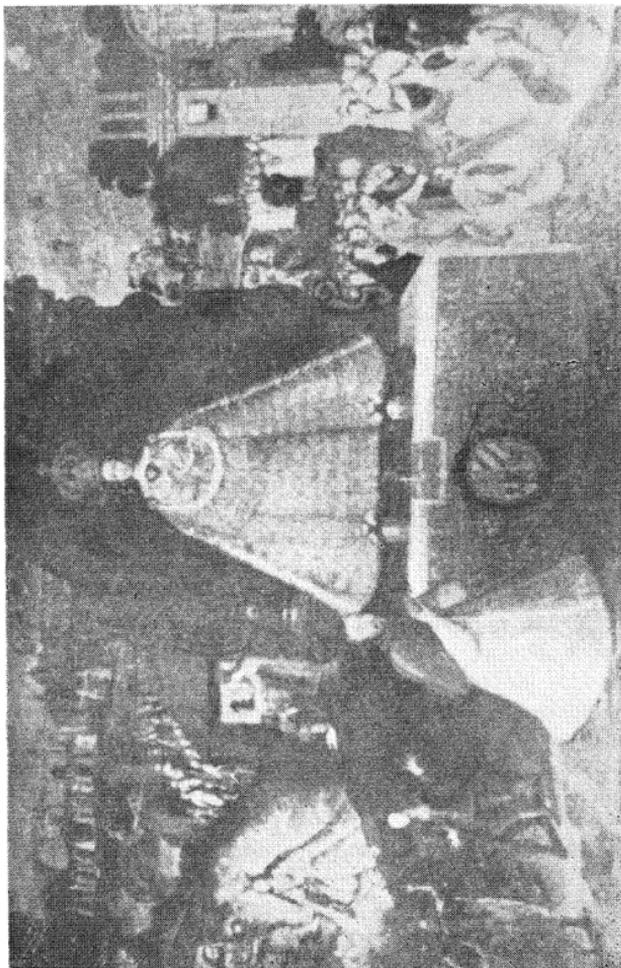
En los costados del coro "La virgen de Belén" y "La Virgen de Almudena".

Podemos observar en algunos cuadros por ejemplo la "Imposición de la casulla a San Ildefonso", o "La María Magdalena", reminiscencias de la pintura española contemporánea, barroca y a través de ella de la pintura de Rubens. Un rasgo notable es que por primera vez la pintura peruana no se encuentra atrasada en treinta o cuarenta años con respecto al movimiento pictórico contemporáneo español o europeo en general; esta simultaneidad no se había logrado hasta este momento.

En contraposición con el estilo de estas obras, tiene otras como por ejemplo "Un loco arrodillado ante San Francisco" del Convento de San Francisco o "La Virgen de Belén" de la Catedral que constituyen excepciones.

En el primer caso suponemos que el autor al carecer de la fuente correspondiente se vio obligado a crear una iconografía particular, alrededor del loco que ocupa el centro inferior de la composición, San Francisco y sus acompañantes visten a la usanza del siglo XVIII. El fondo de la escena lo ocupa una arquitectura con arquerías, que podría corresponder a una plaza del Cuzco de esa época. Se trata de una obra simétrica, cuya marcada rigidez está subrayada por la prolongación de las figuras en los edificios del fondo. Esta estructura responde típicamente a la concepción de las primeras décadas del quattrocento italiano.

Por otra parte, la "Virgen de Belén", foto n° 4, recuerda las pinturas de las procesiones de la Iglesia de Santa Ana, con la virgen vestida, colocada sobre parihuelas procesionales, frente a un altar cuyo retablo es de estilo barroco colonial. A los pies de la imagen se encuentra orando el obispo Mollinedo que en contraposición al resto del cuadro presenta un estudio fisonómico muy marcado. A ambos lados y a la manera de los pintores flamencos se superponen diversas escenas que se dan según una secuencia cronológica en paisajes de lejanías; en una de éstas se destaca parte de la Iglesia de Belén. Se narra un milagro acaecido a un rico vecino del Cuzco que



BASILIO DE SANTA CRUZ · "La Virgen de Belén"

halló la imagen en el Collao. Acá advertimos cómo ante la realización de un tema local, el pintor se aparta totalmente de la pintura europea contemporánea, especialmente española, salvo en el retrato. El pintor compone recurriendo al ejemplo de las Vírgenes vestidas muy difundidas en la pintura cuzqueña de la época, sirviéndose al mismo tiempo de los elementos narrativos de la pintura flamenca que ya habían aparecido en el Cuzco a través de Quispe Tito.

Estos dos ejemplos nos permiten suponer la existencia de otros que no conocemos y nos plantean el problema de que la vinculación de Basilio de Santa Cruz con la pintura española de su época es relativa puesto que en sus obras permanecen vigentes elementos ajenos a ella.

De acuerdo con lo visto hasta ahora, la dificultad estriba en la calificación estilística de estos pintores. Oportunamente volveremos sobre este punto.

Se podrían considerar seguidores de Basilio de Santa Cruz a Juan Zapata Inca y Antonio Sinchi Roca. Santa Cruz debió contar con gran cantidad de discípulos por que obras de la magnitud de las que se encuentran en la Catedral requirieron la cooperación de varios pintores.

Cuando desaparecen los últimos pintores indios que trabajan para Mollinedo en la Catedral, nos encontramos frente a varios maestros que presentan caracteres bien diversos por el tipo de pintura que realizan.

En primer lugar tenemos a *Fray Juan de la Concepción* quien en 1719 pinta una serie para el claustro de La Recoleta. Se trata de la "Anunciación", "Nacimiento" y "Bautismo" de San Francisco. Es una obra fuertemente arcaizante, la arquitectura transparente divide la escena en varias secuencias que corresponden al tema del cuadro. El paisaje de fondo es de inspiración flamenca y coronando la escena del bautismo una nube negra presenta figuras infernales que recuerdan obras de Juan Brueghel, llamado "del infierno". Ese paisaje flamenco contrasta con las escenas de primer plano que

responden a una concepción de la representación pictórica de las arquitecturas del gótico internacional.

Luego tenemos a *Agustín de Navamuel* de quien conocemos un contrato de 1714 por el que se compromete a pintar 24 lienzos con los 12 incas y las 12 ñustas. Es interesante destacar que el siglo XVIII se caracterizó por el recuerdo de los incas, el que se patentizó a través de diversas manifestaciones artísticas.

Otro pintor de esta época es *Carlos Sánchez de Medina*. Una de sus obras, "Entrada triunfal de un emperador" que se encuentra en el Convento de San Francisco de Lima, fue pintada alrededor de 1713. Los trajes corresponden a esa época, pero el conjunto — los soldados que conducen a un guerrero en triunfo— se asemeja a los triunfos característicos de la ópera barroca. Otra obra es "El incendio de Troya", en ella tanto el tema como la perspectiva arquitectónica, de marcado carácter escenográfico, acentúan una muy probable influencia del teatro barroco italiano, seguramente procedente de grabados.

Estamos ante uno de los únicos pintores que realiza obras con temas profanos.

Para la misma época, *Felipe de Mesa*, pintor de santos, entra en tratos con Felipe Sicos para pintar varios lienzos con fines comerciales. Sicos era una especie de director técnico, ya que de acuerdo con el contrato Mesa pintaría según las estampas suministradas por Sicos. Como consecuencia de la formación de esta y de otras compañías comerciales se enviaban lienzos del Cuzco a otros sitios.

En 1713 llegaron 82 lienzos a Lima, lo que significa que el Cuzco había industrializado sus talleres de arte. Este proceso de industrialización se acrecienta con el correr de la centuria y oportunamente veremos ejemplos de ello.

Un ejemplo de pintura mural que se ha conservado intacta es la realizada por el mercedario Francisco de Salaman-

ca. Este, oriundo de Oruro donde nació en el año 1660 se encontraba trabajando en el Cuzco hacia 1695.

En la celda que ocupó durante los últimos años de su vida es donde se han conservado pinturas que decoran las paredes y techos.

A través del material gráfico disponible, pudimos advertir la presencia de un hábil fresquista en cuanto a la integración de la arquitectura real con la virtual. Por ejemplo la escena de "La Circuncisión" que se encuentra en el dormitorio, se desarrolla en dos planos aprovechando la arista de la pared.

Las figuras están simplificadas y rehuyen artificios barrocos propios de otros pintores contemporáneos.

Aproximadamente entre 1738 y 1750 pinta *Basilio Pacheco*.

Una de sus obras más importantes constituida por 40 lienzos relativos a la vida de San Agustín, se encuentra en el claustro principal de la orden en Lima. Se trata de copias bastante libres de grabados, puesto que el pintor introduce elementos locales; un ejemplo lo constituye la escena de la "Muerte de San Agustín" tomada de un grabado de Bolswert, donde sustituye la catedral de Hipona por la del Cuzco y los templos del Triunfo de Jesús y María y además un mendigo del grabado original, por su autorretrato.

Una de las características del pintor la constituye la presencia de importantes arquitecturas en sus obras, las cuales en algunos casos —"la Circuncisión" que se encuentra en la Catedral del Cuzco— ocupan un lugar preponderante con respecto a los personajes que incluso parecen desvinculados del conjunto. Podríamos suponer que se trata de elementos provenientes de distintas fuentes que el pintor reúne en una escena.

En otros casos —"Ecce Homo" de la Catedral de Ayacucho— se logra la integración entre personajes y arquitectura, creando un conjunto de tipo escenográfico, pero aquí se trata de la copia de un grabado en el cual también se ins-

piró Faustino Galindo en su "Jesús pospuesto a Barrabás" en la misma iglesia.

En el período que va entre 1723 y la mitad del siglo, se acentúa el proceso de industrialización de la pintura que habíamos señalado más arriba. Una figura significativa al respecto es la de Mauricio García y Delgado, quien pintó gran cantidad de obras según demuestran los contratos que se encontraron. Por ejemplo, un contrato para la ejecución de 475 lienzos en 7 meses a precio bajísimo, lo que hace suponer que sean obras de taller. En el contrato de julio de 1754, hay una noticia importante, pues es la primera que nos fecha; los famosos sobredorados de la escuela cuzqueña, allí se especifica que las obras han de estar "sobredoradas".

Otro pintor que realiza este tipo de pintura industrializada es Pedro Nolaseo y Lara que trabajó hacia 1754. Sus obras con temas tales como "San Juan de Dios en oración", "Milagro de San Pedro Nolaseo en el mar"—, etc., se caracterizan por su planismo, ausencia de perspectiva y personajes no individualizados.

Entre 1748 y 1764 pinta *Marcos Zapata*, quien a juzgar por los encargos que se le hicieron debió tener gran éxito. Ninguna de sus obras de grandes dimensiones, está sobredorada justamente en un momento en que se usa en gran escala el brocateado. Esto nos lleva a suponer que solamente se lo usaba en obras de pequeñas dimensiones.

En 1755 pinta su obra principal, 50 lienzos sobre la "lletania laurentana" para la Catedral de Cuzco. La composición está tomada de una serie de grabados, cuyos originales se han perdido, por lo que es difícil establecer hasta qué punto copia fielmente o innova. En general notamos una superposición un tanto confusa de escenas que tienen un paralelismo en el contenido simbólico de las obras, cargadas de alegorías y sugerencias de difícil explicación; se advierte la estilización de algunos elementos tales como nubes, drapeados, etc. Aún cuando en algunas composiciones mantiene una perspectiva correcta.

los personajes tienden a una marcada planimetría, rasgo que es observable en otros pintores de la época. En cuanto a oscuridad del contenido podría deberse al gusto de la sociedad de época.

Las características de la pintura de Zapata se acentúan en Ignacio Chacón y Antonio Vilca quienes representan para Mesa y Gisbert⁶ la muerte de un estilo que ellos denominan barroco mestizo.

En dos iglesias cercanas al lago Titicaca, en Ayaviri y Azángaro encontramos la obra *de Isidoro Francisco de Moncada*. Se trata de un pintor aferrado a la estricta copia de grabados flamencos del siglo XVI, por lo que su obra está saturada de un manierismo arcaizante.

Ya a principios del siglo XIX encontramos a *Tadeo Escalante*, que pinta para la iglesia de Huaró un conjunto que ocupa el sotocoro de la misma. Son alegorías moralizantes: "La muerte en casa del rico", "La muerte en casa del pobre...".

La solución espacial y los recursos compositivos recuerdan las manifestaciones pictóricas medievales. Aquí nos planteamos el problema de si se debe a la presencia de alguna fuente que podría ser un devocionario o bien una interpretación popular de temas representados por pintores anteriores. En favor de esta última hipótesis aboga el ejemplo de "La muerte en casa del pobre" en la que el fondo arquitectónico es marcadamente colonial; en cuanto a la primera posibilidad se afirma a través de "La muerte en casa del rico", cuya estructura formal se encuentra en obras europeas del siglo XIII.

LA PINTURA EN EL ALTO PERU

Para explicar la evolución de la pintura altoperuana hemos de partir del siglo XVI época de la cual son muy pocos los nombres de artistas que se conocen; prácticamente el único

⁶ MESA y GISBERT, *op. cit.*

importante pertenece a un pintor que ya hemos estudiado en detalle al referirnos a la pintura cuzqueña: Bernardo Bitti.

La influencia de Bitti se extendió por igual a Lima, Cuzco, Potosí, Chuquisaca y la región del Collao y fue tan importante que —ya hemos estudiado la persistencia del manierismo en el Cuzco— los pintores chuquisaqueños y del altiplano continuaron fieles al manierismo italiano casi un siglo después de la muerte del maestro.

No debemos descontar la existencia de otros pintores que trabajaron en el Alto Perú al mismo tiempo que Bitti, pero en el estado actual de las investigaciones no es posible identificarlos.

Generalmente se divide a la pintura altoperuana en dos grupos: el de pintura popular anónima y el de obra de maestros criollos y mestizos. Ambas se desarrollan en forma paralela. Según esta división la pintura popular se divide en chuquisaqueña y potosina, aunque es necesario tener en cuenta que gran parte de tal producción proviene en realidad del Cuzco. No debemos dejar de considerar tampoco, la posibilidad de que muchos de esos cuadros incluidos en la pintura popular pertenecen en realidad a alguno de los autores identificados, en cuyo caso se requeriría la revisión de una dicotomía que sólo podría ser aclarada a la luz de un correcto estudio de los problemas críticos de conjunto.

Nos limitaremos al estudio de los cuadros de autores reconocidos por cuanto no disponemos del material necesario para resolver el problema planteado más arriba.

En cuanto a la pintura de los maestros que trabajan en los siglos XVII y XVIII hay que incluirla en una corriente europeizante y dividirla en tres grupos que corresponden a los tres centros artísticos del Alto Perú: Chuquisaca, Potosí y el constituido por La Paz y los pueblos de orillas del lago Titicaca.

Estos tres centros recibieron el aporte de la pintura cuzqueña. La primera emigración de pintores y los primeros en-

víos de cuadros están documentados entre 1630 y 1660 aunque existe la posibilidad de que la emigración haya empezado antes, pero no tenemos hasta el momento documentos que lo prueben. De todos modos la influencia de la escuela cuzqueña, sobre todo a partir del momento en que define sus características, fue muy grande en todo el ámbito del Perú y del Alto Perú. Existen ya perfectamente identificados cuatro cuzqueños que trabajaron en el Alto Perú, se trata de Gamarra, Pizarro, Quispe Tito y Valle, a éstos hay que agregar Mauricio García y Delgado, pintor cuzqueño del XVIII que, como ya vimos, contribuyó a la difusión de la pintura cuzqueña a nivel industrial.

LA PINTURA EN CHUQUISACA

En el año 1600 llega al Alto Perú, *Diego de Ocaña*. Se trata de una figura, ya la hemos estudiado al referirnos a la pintura cuzqueña, que actúa en Perú, Chile y Bolivia. En el año 1603 está en Chuquisaca, donde pinta, al igual que lo hiciera en otras ciudades (Potosí, entre ellas) una imagen de la Virgen de Guadalupe hoy en la Catedral.

Según Mesa y Gisbert⁹ en fecha no bien establecida, pero seguramente en la primera mitad del siglo XVII, trabaja un pintor de nombre *Montúfar* de quien se conserva una "Serie de martirios de los apóstoles" actualmente en la Catedral. Según los autores citados representa un último resabio manierista en un estilo derivado del de Marten de Vos.

Entre 1600 y 1650 está documentada la existencia de varios pintores la mayor parte de ellos artesanos que viven de su oficio como por ejemplo Diego Quispe, indio pintor de la parroquia de San Lázaro, Diego Núñez y Francisco Martínez de quien se sabe era oficial-pintor. Indudablemente junto a los oficiales debían encontrarse los maestros recibidos en el oficio, en su mayor parte criollos o mestizos que producían una pin-

⁹ MESA y GISBERT, *op. cit.*

tura derivada de la europea. Entre ellos se destacan algunos nombres con obra identificada: Joanes Franciscus autor de un cuadro de la "Familia de la Virgen" que está en Santa Clara de Chuquisaca, cuyos personajes acusan reminiscencias españolas; Francisco Padilla autor de una "Magdalena" que está en el Museo de Charcas con elementos barrocos tales como la actitud estática, la nube en el ángulo superior izquierdo, etc.; F. Silva de quien existe una Santa Clara y una Santa Cecilia concebidas como las vírgenes de Zurbarán.

En Santa Teresa y Santa Clara de Chuquisaca se conservan conjuntos de obras procedentes del Cuzco y en San Francisco de Sucre una serie pintada por Pedro Pizarro y sus oficiales y fechada en 1657.

En el siglo XVIII encontramos —hacia 1737—, el nombre, un tanto aislado de *Luis Niño*, que trabaja para la sede de la Audiencia.

Se conoce una obra "Nuestra Señora de la Purificación", que según Mesa y Gisbert¹⁰ es representativa del proceso de amestizamiento de las artes pictóricas. Su rostro hierático responde al tipo ideal de la pintura del siglo XVIII, y el mayor interés radica en la orla compuesta por un arco canopial sostenido por columnas y cariátides. Se lo asocia con la portada de San Lorenzo de Potosí.

Los restantes son poco más que nombres: Ambrosio de Villaruel (c. 1775), Manuel Cumil (c. 1790), Manuel de Oquendo (c. 1800). Sus obras acusan características barrocas y neoclásicas, dentro de un marcado academismo.

LA PINTURA EN POTOSI

Hasta 1623 trabaja en Potosí un pintor flamenco, Rodrigo de Saz de tendencia manierista. Dentro de la misma tendencia podríamos encuadrar al "Cristo con la Cruz a cuestas" en el

¹⁰ MESA y GISBERT, *op. cit.*

Convento de Santa Mónica, de Nicolás Chavez de Villafañe (c. 1660) y el "Ece Homo" que se encuentra en el Museo de la Moneda, de Lorenzo Poveda. Años más tarde en la obra de Francisco de Herrera y Velardo —particularmente en un "Ece Homo" del convento de las Mónicas— y de Bernabé Zamudio —nacimiento de San Juan de Dios—, se advierte a través del empleo del claroscuro, del extatismo de algunas figuras y de la mayor solidez de los cuerpos; la influencia de pintores sevillanos de la primera mitad del siglo, corroborada en parte por la llegada de cuadros de Zurbarán a Potosí.

Nos vamos a referir ahora a una figura múltiple en cuanto a los lugares en los que actuó y en cuanto a la influencia que ejerció en sus seguidores: se trata de *Melchor Pérez de Holguín*.

Nada sabemos de la infancia y juventud de este pintor, considerado como el más importante del Alto Perú en el siglo XVIII.

Se calcula su nacimiento hacia el año 1660, en base a que en su cuadro "La entrada del virrey Morcillo" en el que figura un autorretrato del autor, éste aparenta unos cincuenta años y el cuadro data de 1716.

Se sabe que hacia 1693 está en Potosí, pero cuando llega allí, ya tenía realizado su aprendizaje en el taller de algún pintor acreditado. Existe un contrato de aprendizaje fechado el 2 de julio de 1678 por el cual José de Soto entrega a su cuñado José Gutiérrez de 19 años de edad al maestro pintor Melchor Pérez de Holguín en calidad de aprendiz por un año. Esta fecha es muy anterior a la conocida hasta hoy, ya que su primer cuadro descubierto, que lleva firma, data de 1687.

Entre 1706 y 1708 trabaja para la parroquia de San Lorenzo en los cuadros del "Juicio final" y "Triunfo de la Iglesia".

Veinte años después trabaja en la ciudad de La Plata, regresando luego a Potosí. Llega a la cumbre de su arte entre la segunda y la tercera década del siglo XVIII. Su última obra

está fechada en 1722 se trata del "San Mateo" de la serie de los Evangelistas. Luego de este cuadro no tenemos más datos sobre el pintor.

Su obra proviene tanto de fuentes flamencas y alemanas como españolas.

Entre sus primeras obras podemos mencionar "Cinco martirios de Santos" en la iglesia de Puna de Potosí, que datan de 1697; un "Martirio de San Bartolomé" de la Catedral de Chuquisaca, aproximadamente de la misma fecha y un "Nacimiento" que está en Santa Teresa de Potosí firmado en 1699.

En el "Martirio de San Bartolomé", advertimos que se trata de una copia fiel de un aguafuerte de Ribera de 1624, muy difundido en Europa de donde alguna copia debió llegar a América.

Existe de esta primera época un conjunto de cuadros que podemos reunir bajo el denominador común de serie franciscana: "San Pedro de Alcántara", "San Francisco de Asís meditando", "San Pedro de Alcántara en éxtasis". Este último, que se encuentra en el Banco Central de La Paz, presenta en lo que respecta al tratamiento de los cuerpos características totalmente dispares de las de la copia del "Martirio de San Bartolomé". Es ahí donde se advierten los rasgos de las figuras de Pérez de Holguín: achatamiento de las partes constitutivas de la anatomía y acentuamiento de los rasgos en busca de mayor expresividad (foto n° 5).

A esta serie pertenecen además diversos cuadros de colecciones particulares. Existe uno de "San Francisco de Paula" en el Museo Isaac Fernández Blanco de la ciudad de Buenos Aires.

En la primera década del siglo XVIII se afirma el estilo del pintor aproximándose a las características que hemos señalado como distintivas de suerte. Los cuadros más conocidos de esta época son los dos que se encuentran en la iglesia de San Lorenzo de Potosí: El "Triunfo de la iglesia" copia de una estampa, ya que existe una pintura semejante en la iglesia de

Daroca en Zaragoza y "El Juicio Final" tomado de un grabado flamenco.

En 1710 realiza los lienzos que aún se encuentran en La Merced de Sucre. Se trata del único conjunto de obras de Hol-



MELCHOR PÉREZ DE HOLGUÍN - "Ecce Homo"

guín que aún permanece "in situ", constituido por trece grandes lienzos más dos cenefas que contienen un total de veinticuatro imágenes de santos. En esta serie ya encontramos afianzado definitivamente el estilo del pintor y sus características: figuras de rostro duro, narices aguileñas y cuerpo no del todo proporcionado, incorporadas a paisajes de visible influencia flamenca, copiados de grabados.

Mientras realiza estos dos grandes conjuntos, en los primeros quince años del siglo XVIII, Holguín produce un sinnúmero de obras independientes. Por ejemplo en Las Mónicas de Potosí hay un "Cristo" con la Cruz que data de 1702; en la Casa de la Moneda, un "Ecce Homo" y un "Pentecostés", etc.

El período más representativo en su obra es el comprendido entre 1714 y 1724. A él pertenecen dos series de "Evangelistas", un conjunto de "Místicos" y el conjunto de San Francisco de Potosí.

Las dos series de "Evangelistas", una de Suere y otra de La Paz denotan influencia manierista flamenca. Con respecto a los místicos, Mesa y Gisbert¹¹ señalan el cambio de la coloración en base a grises azulados por grises cálidos bañados de luz dorada.

En 1716 realiza Pérez de Holguín una obra que describe la entrada del arzobispo don Diego Moreillo Rubio de Auñón en Potosí, hecho que se produjo el 25 de abril de 1716. El cuadro que constituye un valioso documento sobre las costumbres de la época, presenta una compartimentación irregular de escenas sucesivas y un abigarrado conjunto que recuerda la estructura del "Triunfo de la iglesia" y del "Juicio final" del mismo autor, por lo que podría pensarse en la adaptación personal de un grabado religioso del siglo XV.

A este período de la vida del pintor corresponden varias "Sagradas Familias", el "Descanso en la huída a Egipto" de

¹¹ MESA JOSÉ DE, GISBERT TERESA, *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. Serie arte y artistas. Biblioteca paceña, La Paz, 1956, 321 p.

la colección Cuenca de La Paz y la "Sagrada familia" del Banco central.

En el "Descanso en la huida a Egipto", María aparece vestida como una dama de viaje según la moda de principios del siglo XVIII, lavando la ropa, mientras José y un querubín la escurren; sobre el fondo de un paisaje convencional. La escena denota influencia del espíritu anecdótico que anima la obra de algunos flamencos.

Finalmente hemos de referirnos al conjunto de cuadros que se encuentran en San Francisco de Potosí. Los franciscanos recurrieron a Holguín, el pintor más famoso de esa época, cuando tuvieron que decorar su iglesia. De las obras que realizó allí hoy quedan cinco, una "Erección de la Cruz" y cuatro "Evangelistas".

La "Erección" de 1722, es una copia de la realizada por Rubens en la Catedral de Amberes, pero el pintor potosino ha dado características propias al cuadro mediante la creación de los tipos que le son propios.

En cuanto a los "Evangelistas" se advierte la influencia de grabados flamencos del siglo XVI. Cada uno de ellos modifica en algunos aspectos grabados de Marten de Vos. Uno de los más logrados, el "San Juan" de 1724 es cronológicamente la última obra que conocemos de Holguín.

Holguín, aún copiando grabados, tanto en el tema como en la solución espacial, aporta un elemento personal en la mayoría de los casos: sus figuras de ascetas y místicos de rostro duro, rasgos marcados y afilados los primeros y la faz más suave los segundos. Al realizar un estudio de conjunto de su obra surge un problema. En algunos casos realiza copias de cuadros tal como el señalado "Martirio de San Sebastián", tomado de un grabado que reproduce la obra homónima de Ribera. En la copia demuestra un acabado conocimiento del oficio en cuanto a la reproducción anatómica del cuerpo humano, pero en otras ocasiones crea tipos de marcado expresionismo, contrahechos, en cierta medida desproporcionados, con cier-

tas semejanzas con los personajes de Cosme Tura y que de acuerdo con las fuentes con que nos manejamos podrían considerarse como propios de un estilo personal del pintor. Ahora bien, cabría la posibilidad de que tales tipos, desde el momento que no son totalmente inéditos, hayan sido tomados también de grabados que desconocemos hasta el presente.

En Potosí, tenemos como seguidores de Holguín a *Nicolás Cruz* autor entre otros, de "San Juanito", de la Colección del Banco Central —1739— y de los lienzos de los "Doctores de la Iglesia" de la Catedral de Sucre, fechado en 1762.

Gaspar Miguel de Berrío, cuyo centro de acción está en Puna irradiado hasta Potosí, repite en sus obras, como el "Patrocinio de San José", de Santa Mónica de Potosí, los tipos de Holguín. Como rasgo interesante este pintor tiene una "Coronación de la virgen" —1758— donde el cerro de Potosí aparece pintado como la Virgen en cuyo manto está relatada la historia del descubrimiento de la mina, y la vista topográfica de Potosí y su valle.

Hacia el final del siglo actúan en Potosí *Mariano Balceta* y *Mariano Peñaranda*. El primero pinta escenas religiosas en cuyo fondo se encuentran reproducciones exactas de la arquitectura potosina.

LA PINTURA EN EL COLLAO

El tercer centro artístico del Alto Perú es la región del Collao.

Los pintores collas, de los que existen poco más de diez identificados, aunque siguen tendencias españolas, y en los temas se advierte la influencia flamenca, nunca pierden su carácter de pintores regionales.

Antes de formarse los pintores regionales, nace en las riberas del lago una escuela que podríamos denominar jesuítica. Tiene como inspirador a Bernardo Bitti quien trabajó en el Collao a fines del siglo XVI. Luego de él se tiene noticia de la

actividad del *Hermano Bernardo Rodríguez*, del jesuita *Diego de la Puente* y de *Viren Nury*. Este último, cuya identidad es difícil de establecer por cuanto su nombre no parece tal, tiene tres cuadros en la iglesia de Achacachi: "San Juan Bautista", "San Francisco" y una "Asunción". El "San Francisco" tiene reminiscencias del tenebrismo italiano. Mientras se desarrolla en el sur este círculo jesuita, fuertemente manierista, en la margen opuesta del lago aparecen los pintores regionales.

Del año 1619 tenemos un cuadro firmado por el Licenciado *Matías Sanginés*, la "Virgen de las Peñas" que se encuentra en el santuario del mismo nombre. El cuerpo presenta la rigidez y la estilización de plieguez propias de los pintores anónimos.

Una de las figuras típicas de artesano transhumante que pasa su vida recorriendo los pueblos del Collao, es *Leonardo Flores*, un artista que pinta para la parroquia de Guaycho el "Salve" y las "Letanías" y para la iglesia de Yunguyo, la "Serie de la pasión". Además hay 21 cuadros identificados como de su mano y dispersos por La Paz, Guaycho, Itaque, Yunguyo y Puerto Acosta. Las pinturas de Puerto Acosta son siete, "Flagelación" y seis telas sobre los "Salves". En Itaque pintó "El sueño de Jacob" y "Ester y el rey Asuco", típicas del estilo de Flores, por su gran despliegue de lujo y brocado.

Como el pintor era oriundo de La Paz, se supone que allí se encontraba el grueso de la producción. Las búsquedas dieron como resultado la identificación de una obra "El rico Epulón y el pobre Lázaro", en la parroquia de San Pedro, que tiene características semejantes a las de Itaque.

En el presbiterio de San Francisco de La Paz existen cuatro lienzos, dos con temas marianos y dos referidos a la gloria de la orden franciscana, cuyos personajes responden a los tipos creados por Flores.

Otro pintor es *Joseph López de los Ríos* quien firma en Carabuco cuatro lienzos de dimensiones colosales: "Muerte", "Juicio", "Infierno" y "Gloria". Su composición sugiere la

copias de grabados flamencos y ocasionalmente aparecen personajes regionales.

Después de un período en el que no pueden fijarse la existencia de obras, encontramos las de *Diego Carpio*, por ejemplo "Retrato de Don Juan de Landaeta" (c. 1780). Los amplios vuelos barrocos de las vestiduras se convierten en pliegues convencionales emparentados con actitudes neoclásicas de la época. Quizás el último resabio barroco lo advertimos en *Ignacio Ortega*, que en el Santuario de Copacabana pinta un conjunto de dos series, "Evangelistas" y "Doctores de la iglesia" San Juan y San Lucas señalan a un refinado copista de las expresiones más altas del barroco europeo.

LA PINTURA POPULAR

Junto con la pintura de inspiración europea que hemos estudiado a través de sus principales representantes, surge la llamada pintura popular que en razón de la abundancia de obras que de ella existen fue considerada durante mucho tiempo como único exponente de la pintura cuzqueña. A tal consideración contribuye también el hecho de la singular difusión de tales obras, que llegaron en cantidad a los principales centros culturales de la América colonial.

La fuente principal de la pintura cuzqueña —tal como lo hemos visto— incluso en las obras que parecen más auténticamente cuzqueñas, es el grabado flamenco. Sin embargo la considerada pintura popular introduce elementos que le son propios y que la distinguen.

En primer lugar hemos de considerar la presencia de pájaros colocados en el paisaje sobre árboles y casas; se trata de aves multicolores que en muchas ocasiones no guardan proporción con el resto de los elementos del cuadro. Otro de estos elementos típicos lo constituyen las orlas de flores en las que a veces figuran también pequeños pájaros. El moti-

vo de las orlas es típicamente flamenco tomado de cuadros de Jean Brueghel, Seghers, Kessel, van der Baren y otros, pero en la pintura cuzqueña las flores son generalmente más pequeñas.

A partir del siglo XVIII aparece una característica que otorga a la pintura popular cuzqueña un aspecto peculiar: pese a que el grabado flamenco de siglos anteriores continúa siendo la fuente, las imágenes aparecen vestidas a la moda del siglo XVIII: hay sombreros de tres picos en las Vírgenes con advocaciones tales como la del Rosario, la Merced o el Carmen, así como trajes de caballeros dieciochescos en los ángeles y santos. Un tipo singular lo constituyen los ángeles arcabuceros, cuya fuente debió ser algún manual francés ilustrado, publicado luego de 1650.

En cuanto a las vírgenes y santos, la modernidad que ostentan en el vestuario puede deberse a la presencia de imágenes vestidas de procedencia española.

Continuando con las características de la pintura popular hemos de mencionar una que es quizás la más distintiva, el brocateado. Se ha querido dar a esta modalidad de la pintura cuzqueña origen bizantino o medieval, pero quizás la fuente sea la pintura española cuyos maestros hasta bien entrado el siglo XVI lo utilizaban, como se advierte, por ejemplo, en la pintura de Alejo Fernández.

Si bien fue usado tempranamente como lo atestigua la obra del maestro de Pujyura, se difunde profusamente a partir de mediados del siglo XVIII fecha en que aparecen los primeros contratos en los que se especifica, que además del "perfilado" que se usaba hasta ese momento —que consistía en dorar solamente aureolas, potencias, nimbos y orlas—, se requería el brocateado que invadía con un ornamento repetido toda la vestidura. Los ornamentos más usuales son las varias formas de cruz griega, la flor de lis sola o asociada, la roseta, y más tardíamente (fines del XVIII) la rocalla, el roleo, la estrella, etc. Ya para esta época la decoración cubre totalmen

te las vestiduras y se combina muchas veces con variadas joyas y emblemas lo que acentúa el ya característico planismo de las figuras. De la profusa decoración emergen solamente las manos y los rostros y desaparece toda referencia a los cuerpos.

En Sudamérica el brocateado a menudo aparece como parte integrante de la composición, en tanto que en Méjico ha sido usado sólo como toque decorativo aislado, y aún omitido. En las representaciones de las vírgenes cuzqueñas, el exquisito brocato de oro no sólo cubre el manto y la corona con intrincadas y variadas guardas, sino que también está aplicado al fondo, llegando a extremos tales como una "Virgen de Belén" cuzqueña donde el niño está estilizado por un conjunto de guardas y su rostro aparece totalmente sumergido en una maraña de brocato.

El pintor colonial en su gusto por el efecto decorativo llegó hasta incorporar, a manera de "collages avant la lettre", hasta trozos de tejidos reales a la composición. El efecto decorativo se extiende también a los marcos, verdaderas obras de artesanía, cuyo valor es superior a veces al de la pintura que alojan.

Escorzo y perspectiva son las más de las veces arbitrarios y la ilusión de tridimensionalidad es alcanzada mediante el típico recurso de los pintores pre renacentistas, la superposición de escenas.

En cuanto al color, según Kelemen, la gama es restringida, predominan las tintas planas, las sombras aparecen ocasionalmente, faltan sutilezas y los grandes efectos de color. La falta de brillantez y contrastes podrían ser artibuidas a limitaciones técnicas y a la escasez de colores disponibles, pero deberá tenerse en cuenta que la técnica pietórica utilizaba en muchos casos como soporte una tela de algodón con una preparación de ocre rojizo, que si bien en principio producía un tono vibrante, era corrosiva y con el tiempo dañaba las capas de color.

En cuanto a la cronología de la llamada pintura popular cuzqueña, según Mesa y Gisbert¹², la misma se halla latente en el siglo XVI a través de algunos maestros como los que pintan en las iglesias de Andahuayillillas y San Jerónimo.

En el siglo XVII encontramos algunos elementos de pintura popular en Quispe Tito y sus seguidores, pero recién en la primera década del siglo XVIII se generaliza. Los autores citados toman como punto de partida para la difusión de la pintura popular el año 1704, fecha del primer contrato conocido de Mauricio García y Delgado, en el que por la cantidad de obras y la exigüidad del tiempo requerido, se advierte que no interesa la calidad de las mismas y que seguramente se las destinaría en su mayor parte a la exportación.

De acuerdo con nuestro punto de vista se pueden plantear algunos interrogantes, que un estudio más acabado del problema, con sus múltiples implicaciones económicas, sociológicas, telúricas, podría clarificar. Al respecto no podemos dejar de olvidar la posibilidad del descubrimiento de nuevas fuentes de investigación.

En primer lugar hemos de considerar que no todo lo que se ha clarificado como popular lo es por cuanto, de acuerdo con los ejemplos que hemos tenido ocasión de ver, mucha pintura anónima ha sido incluida entre la pintura popular aún cuando no participa de las características de ésta (v. g. Anónimo de la Sagrada Familia de Santa Clara del Cuzco)¹³. Además parte de la pintura que según el estado actual de los estudios se considera anónima, podría bien pertenecer a pintores cuya obra ha sido identificada.

Por otra parte no todo lo popular es anónimo: por ejemplo la producción en gran escala de Mauricio García Delgado y de Pedro Nolasco participa de las características del arte popular y sus autores están identificados. Otro ejemplo lo cons-

¹² MESA y GISBERT, *op. cit.*

¹³ fig. 136 MESA y GISBERT, *op. cit.*

tituye la obra de Diego de Ocaña que se limita a repetir una imagen de la "Virgen de Guadalupe", cuyas características ya hemos analizado. La obra es de corte popular y su autor está identificado.

Muchos de los elementos de la temática, composición formal, así mismo también las fuentes son compartidos con la pintura de inspiración europea. En otro orden de cosas la ahistoricidad propia de la pintura popular está presente en muchos casos en la obra de los pintores que hemos estudiado, razón por la cual los límites entre la pintura popular y culta son bastantes fluidos. Si tomamos la ahistoricidad como uno de los rasgos característicos de lo popular, no es posible fijar una cronología rígida para el desarrollo de dicha pintura.

Un interrogante que podría ser resuelto a través de un estudio comparativo y detallado es el de establecer una posible influencia de rasgos típicos del arte precolombino, como consecuencia de la supervivencia de una cierta voluntad de forma.

Finalmente hemos de considerar que la pintura popular, si bien se difunde a partir de mediados del siglo XVIII, se origina antes, quizá al mismo tiempo que la de influencia europea. Su gran difusión de mediados del siglo XVIII podría deberse en buena parte al aumento demográfico y a la aparición de un mercado propicio para obras que cumplen una precisa función relacionada con el culto devoto.

ESTUDIO DE LAS FUENTES

Introducción

Dentro del marco de la pintura colonial de habla hispana, la palabra fuente adquiere connotaciones peculiares que conviene dejar previamente clarificadas.

En primer lugar debemos tener en cuenta que se trata de un movimiento pictórico que tiene, a diferencia de la mayor

parte de los del arte occidental, un punto de partida bastante preciso: la llegada del conquistador español, incorporándose inmediatamente, como hemos visto, al tardío manierismo europeo.

En cuanto a la fuente, en forma concreta puede tratarse no sólo de la inspiración temática, sino también de la inspiración formal y aún iconográfica, emanadas ya sea de un grabado, de un libro de ilustraciones, de un cuadro de procedencia europea y también de obras de pintores europeos radicados en las colonias.

Debido a que en una misma obra pueden aparecer distintas fuentes, es decir que los elementos que hemos señalado más arriba no pueden ser estrictamente aislados en la mayor parte de las composiciones, realizaremos una clasificación no de acuerdo con las instancias mencionadas sino de acuerdo con el origen de las fuentes.

Es un hecho desde largo tiempo señalado y reconocido sin excepción por los especialistas, que "la mayoría de las pinturas coloniales hechas en América se basan en grabados europeos, principalmente de Amberes, y además de Italia, Alemania y Francia"¹⁴.

Dentro del marco de la pintura cuzqueña y altoperuana, reviste singular importancia precisar de la mejor manera posible los alcances de la anterior afirmación, debido a las implicancias que el problema de las fuentes tiene con respecto al carácter de la composición pictórica, por una parte y al discutido punto de la valoración crítica por otra.

Por otra parte el estudio de las fuentes propiamente dichas, nos enfrenta con el problema de la asimilación de las mismas por parte de los pintores, la cual se traduce en algu-

¹⁴ SORIA MARTÍN, "Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas". En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, N° 5, 1952, pág. 41-51.

nos casos en una mera aceptación de lo tradicional, y en otros en lo que podíamos llamar “variantes coloniales”.

Dentro de las diversas proveniencias señaladas por Soria¹⁵ la más significativa es la flamenca, por lo cual nos ocuparemos de ella en primer término.

Es precisamente a través de Flandes que se produce el primer contacto del mundo cuzqueño con la pintura europea, a través de tablas que aparecen en América en la segunda mitad del siglo XVI. Por ejemplo en la colección Orihuela del Cuzco existe una “Virgen con el niño”, proveniente con seguridad del círculo de Quintin Metsys (1465-1530) y atribuida por algunos a su hijo Jan (1505-1565); en el Banco Central de la Paz existe una “Adoración de los pastores” proveniente de un taller de Amberes y fechada aproximadamente en 1550; en el Museo de Potosí una “Sagrada Familia” también del círculo de Metsys con algunas influencias de Van Orley y Key.

Sin embargo la influencia flamenca se ejerce fundamentalmente a través de obras impresas: grabados, libros miniados y al respecto hay que destacar el papel decisivo que ejercen las casas impresoras. Uno de los primeros impresores flamencos que publicó libros en España fue Nuyts Van Meere; su taller de Amberes floreció luego bajo la dirección de Christopher Plantin (1514-1582) quien se embarcó en la audaz empresa de la publicación en cinco idiomas de la “Biblia polyglotta” con el apoyo de Felipe II. Más tarde recibió el privilegio de imprimir todos los libros litúrgicos para el reino del monarca español, quien a su vez gozaba de un privilegio garantizado por el Papa Pío V que le otorgaba el derecho de imprimir y distribuir los libros religiosos en España y colonias, y nombró a Plantin su principal impresor, “prototypographus regius”.

¹⁵ SORIA MARTÍN, *op. cit.*

El primer plantel de estos libros salió de Amberes a fines de 1571 y por esa época se registra también una orden para la impresión de seis mil Breviarios, seis mil Diurnos y cuatro mil Misales. Junto a este contrato editó en 1576 la monumental "opus de Lucius Carolus", la primera obra fundamental de la "Flora de España y Portugal", ilustrada con muchas xilografías. El comercio de Plantin con España fue organizado a través de la Orden de los Jerónimos de San Lorenzo del Escorial quienes tenían el privilegio para la venta y distribución de las publicaciones de Plantin y las vendían exclusivamente en negocios de Madrid y Sevilla.

El comercio floreció durante más de doscientos cincuenta años, de modo que aún en 1844 se registra en Sudamérica la recepción de obras religiosas provenientes de la imprenta de Plantin.

Está probado que la imprenta de Plantin publicó también, sin firma, libros y panfletos que no contaban con aprobación religiosa. A través de diversas vías esta literatura no conformista llegó a España y las colonias.

Además del mencionado Plantin, hemos de considerar a los impresores que eran también grabadores; dentro de este grupo merece destacarse a los Sadeler. Jan, nacido en Bruselas en 1550 organizó ya en la década del 70 varios trabajos sobre obras de Marten de Vos, el que, como ya hemos visto, se convirtió en importante fuente para los pintores de ultramar.

Jan Sadeler trabajó posteriormente en Maguncia, Francfort, Colonia, Verona y Venecia, donde murió en el año 1600. Esta enumeración reveladora de la ruta artística seguida por los grabadores nórdicos podría justificar en parte la presencia de las influencias no flamencas en sus trabajos que alcanzaron gran difusión en América.

Otro de los Sadeler, Rafael, aparece también como reproductor habitual de obras de Marten de Vos, entre otras la "Visión de la Cruz" (Munich, 1614). Egidio y Marcos Sadeler

fueron importantes difundidores de obras venecianas tales como el "Martirio de San Sebastián" de Palma "El Joven" (1544-1628).

En el aspecto formal, la obra gráfica de los Sadeler, se caracteriza por una precisa transposición de los colores tralúcidos y suaves de los romanistas flamencos a la plancha de cobre.

Se ha señalado que, aún sin poder determinar con exactitud la vía a través de la cual se opera, es significativa la influencia de los Sadeler sobre una de las figuras más representativas de la pintura cuzqueña: Diego Quispe Tito.

Ya hemos señalado la influencia de grabados de los Sadeler en obras tales como "La escena de la Pasión de San Sebastián" de Cuzco, "Desposorios de la Virgen", de la Moneda de Potosí o la "Serie del Zodíaco" de la Catedral de Cuzco, por mencionar algunas.

Los Sadeler no solamente difunden las obras de los romanistas, sino también la de pintores anteriores tales como Patinir, cuyos paisajes aparecen evocados frecuentemente.

Otro grupo de grabadores-impresores, lo constituyen los Wierix de Amberes, a cuya habilidad se debe la trasposición de varias xilografías a la plancha metálica; tal el caso de la difundida "Vendimia mística" de Jan Wierix (1552-1615). En el siglo XVII se destacan los Fouchoudt como principales proveedores de grabados a España y colonias, provisión que también incluye trabajos propios.

A través de estos y otros como por ejemplo Cornelis y Felipe Galle, o Van der Borch, se difunden en obras de Rubens y su taller, de Lucas Van Leyden, de Bosch y Jean Brueghel (que inspiran escenas infernales, de Seghers (junto con el citado Brueghel inspiradores de temas florales) y de muchos pintores no identificados cuya influencia se advierte en innumerables obras pictóricas de edificios religiosos de América hispánica.

No debemos olvidar tampoco la eventual influencia de los pintores flamencos establecidos en América latina: Pereyus en Méjico; Rodrigo de Saz en Córdoba (1601), y en Potosí en 1612.

Además de los grabados según cuadros cabría considerar, aunque en un grado secundario, los aportes recibidos a través de libros flamencos de emblemas y de láminas editadas con fines didácticos; por ejemplo el famoso "teatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos" editado en Bruselas en 1667 obra de van Veen, maestro de Rubens, dirigida a la exhortación moral de la juventud estudiantil.

Con respecto a la influencia española, de acuerdo con el estado actual de las investigaciones, no se ha logrado el grado de precisión de las fuentes flamencas.

Más arriba hemos señalado la influencia española sobre el Maestro de Maras, el Maestro de Almudena y otros. En la primera mitad del siglo XVII, se documenta el envío de muchas obras sevillanas, entre las cuales se deben haber incluido algunas de Zurbarán y su círculo. Las pinturas zurbaranescas en ultramar han sido estudiadas por Héctor Schenone en su publicación: "Pinturas zurbaranescas y esculturas de la escuela sevillana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nº 4, 1951, pág. 61. Asimismo Mesa y Gisbert señalan la existencia de seis cuadros inéditos de Valdez Leal¹⁶.

Hacia 1673 el obispo Mollinedo trajo de España algunas obras de El Greco, Herrera y Carreño. Sobre esta base nos parece aceptable fundar una hipótesis sobre la existencia de fuentes de inspiración temática y formal españolas de primera mano, lo cual de hecho aparece confirmado con la "Cabeza del Bautista", anónimo de la Catedral de Cuzco, según Valdez Leal. Con respecto al uso del brocateado y de fondos de oro que hemos señalado en la pintura cuzqueña del siglo XVII podría estar vinculada con la pintura de Alejo Fernández y de otros pintores de la escuela castellana y andaluza. Kelemen¹⁷ admite que aún las llamadas "Cartas ejecutorias de hidalguía",

¹⁶ MESA JOSÉ y GISBERT TERESA, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Nº 17, 1964, pág. 74.

¹⁷ KELEMEN PAL, *Baroque and Rococo in Latin America*, De McMillan Company, N. York, 1951.

que no eran otra cosa que las patentes de órdenes diversas, "orgullosamente exhibidas por sus titulares, pueden haber constituido fuentes de inspiración", basándose en las similitudes entre la "Carta de Gaspar Güerta de Cañamal" y el mural de "Santiago Matamoros" de la Iglesia de Checaupe, España. Es interesante anotar aquí la experiencia recogida por un experto de arte flamenco que viajando por España en el siglo XVII, reconoció que innumerables grabados de su tierra natal, se usaron como modelo de varios cuadros religiosos. De donde comprobamos una vez más la importancia de la presencia flamenca en el movimiento pictórico colonial.

España es asimismo intermediaria de influencias bizantinas. En efecto la llamada "Escuela ítalo-bizantina" persistió hasta fines del siglo XVII en Venecia en la "Scuola dei Greci", de donde muchos refugiados griegos en su éxodo alcanzaron las colinas de Toledo. Esta hipótesis es controvertida por quienes sostienen que ciertas características estilísticas bizantinistas se deberían más bien a la influencia de frescos catalanes de los siglos XI y XII. Otra influencia señalada por Kelemen¹⁸ es la de la novela picaresca y de los bodegones sobre la pintura profana.

En general cabe agregar que en el caso de las fuentes españolas, la identificación se basa en ciertas características formales más o menos evidentes que requerirían ser confirmadas a través de una investigación que abarcara otros ítems, la cual tropezaría con enormes dificultades debido a la carencia de fuentes generales de información adecuada.

La carencia de obras italianas en los primeros tiempos de la conquista, se debe según Mesa y Gisbert¹⁹ a "que la pintura italiana era muy apreciada y de fuerte cotización para que se la trajera a Indias".

Sorja quien ha estudiado intensamente la pintura del siglo XVI sostiene que ninguna pieza italiana de este período lle-

¹⁸ KELEMEN PAL, *op. cit.*

¹⁹ MESA y GISBERT, *Historia de la Pintura Cuzqueña, etc.*

gó a América. De acuerdo con esto, la influencia italiana debemos circunscribirla a los maestros de ese origen que vinieron a América y que hemos estudiado.

Sin embargo en forma aislada se puede apreciar la influencia de Rafael a través de dos de sus obras más conocidas: "El Incendio del Borgo", del Vaticano y "Los desposorios de la Virgen" de la Pinacoteca de Brera. En efecto, reproducción parcial de la iconografía de ambas obras se ha encontrado respectivamente en el "Nacimiento de la Virgen" del Convento de Santa Catalina del Cuzco (obra del siglo XVI) y en los "Desposorios de la Virgen" de Quispe Tito, en la Moneda de Potosí.

Es probable que grabados italianos con escenas teatrales del barroco hayan servido de apoyo a las obras del pintor Sánchez Medina.

Una influencia veneciana es sugerida por diversas escenas de carnaval anónimas, tales como las "Escenas de Carnaval", de la colección J. Patterson, reproducidas alrededor del 1700, donde se destacan danzarines enmascarados típicos de la pintura veneciana.

También y al igual que en otros países europeos, hay que señalar la presencia en América de tratados de arquitectura: Vitrubio, Serlio, y algo más tarde Palladio y Piranesi; libros de perspectiva y escenografía.

La influencia alemana se puede establecer en forma directa a través de una "Santa Magdalena", probablemente de Hans von Kulmbach (1520), que se encuentra en el Museo de Charcas. Se ha documentado que existe un pagaré del pintor Pérez de Alesio de 1587 por un álbum con todos los "impresos de Durero" y reproducciones del famoso panel de Durero "Virgen con el niño" se registran aún en el siglo XVIII.

Las fuentes francesas se hacen presentes tardíamente, en el siglo XVIII especialmente a través del vestuario de personajes eclesiásticos y elementos decorativos del rococó, introducidos por porcelanas. Además no hay que olvidar aunque al respecto las precisiones son sumamente confusas, el inmenso aporte

te de literatura secular de variado origen: catecismos, libros de horas, calendarios, vidas de santos, libros de hidráulica y jardines, libros de viajes, álbumes de muestras con decoraciones geométricas y florales, diseños para joyeros y orfebres, tapices con asuntos alegóricos, mapas, portadas de libros y también el *Codex Monteleone* que data de los primeros tiempos de la vida colonial. Finalmente estampas anónimas de bajo precio que se imprimieron en forma de grabados al boj, iluminadas a mano en talleres flamencos, franceses y catalanes que tenían “marcado sabor medieval”²⁰.

La difusión de las fuentes recibió también un importante impulso de impresores locales como el italiano Antonio Ricardo que estableció su imprenta en Lima en 1584. En los últimos años del siglo XVII había en circulación un número apreciable de impresos, especialmente xilografías, producidas en imprentas coloniales, destinadas a la difusión de la vida de santos, para lo que se recurría muchas veces como fuente a grabados importados, de los que se daba una versión más popular. Así estaríamos en presencia de un insospechado acervo de fuentes, hasta el presente no debidamente investigadas.

Muy especialmente interesa también señalar la utilización de una determinada imagen cultural como modelo, es decir una especie de pintura de una escultura de madera policromada y eventualmente vestida. Ejemplos significativos al respecto son entre muchos otros el “Cristo de los terremotos” de la Catedral de Cuzco; “El Martirio de San Sebastián” en la Clausura del convento de Santa Catalina del Cuzco se asemeja mucho a una estatua procesional cuzqueña, según Kelemen²¹.

Hay varias Vírgenes, inclusive colocadas sobre el pedestal procesional, algunas de ellas reproducidas con todos los detalles constructivos.

²⁰ SORIA MARTÍN, *Estampas europeas y pintura colonial*, op. cit., N° 5, pág. 41/51.

²¹ KELEMEN, *op. cit.*

No debemos olvidar que en Europa reproducciones pictóricas de estatuas eran comunes en los siglos XV y XVI.

Además de la imagen procesional, es frecuente la representación de procesiones propiamente dichas y de las fiestas conectadas a ellas, tal es el caso de las fiestas de la Inmaculada Concepción.

Aunque con influencia notablemente menor, conviene incluir entre las fuentes autóctonas a ciertas leyendas coloniales como la muy difundida del "Milagro de la Matriz" que se halla en el Convento de Santa Clara en Cuzco. Dice la leyenda que los españoles, atacados imprevistamente por los indios, buscaron refugio en una pequeña iglesia, habiendo sido incendiado el techo, la virgen descendió y apagó el fuego con su manto.

La descripción precedente nos permite entrever lo vasto e intrincado del problema de las fuentes en la pintura de la época colonial. En consecuencia debemos precavernos de desembocar en una valoración crítica absolutamente negativa, v. g. Gasparini²² y en cambio plantear la posibilidad de clarificar a través de la problemática de las fuentes los aspectos temáticos, iconográficos, formales; todos los cuales integrados dentro de un contexto más amplio que necesariamente deberá tener en cuenta elementos extrapictóricos, permitirían una aproximación mejor fundada a la espinosa cuestión del juicio de valor.

EL PROBLEMA TEMATICO

Es indudable que en el caso de esta pintura la presencia de un buen número de temas ha estado condicionada por la existencia de determinado tipo de fuentes y éstas a su vez por el predominio de envíos de determinadas casas editoras (caso Plantin que ya hemos mencionado).

²² GASPARINI GRAZIANO, *Opiniones sobre la pintura colonial*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, n° 14, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Caracas, 1968.

Sin embargo se pueden rastrear ciertas particularidades en lo referente a la elección de temas y al contenido diverso que se les dio a los mismos dentro del ámbito colonial.

En un orden general hemos de señalar que en la mayoría de los casos la elección no era privativa del pintor, fuera europeo, criollo o indígena. Es que su relación de dependencia le obligaba a "poner en el lienzo lo que se le había obligado a reverenciar como puro e incontaminado, primero el tema católico y después, el de la autoridad o señorío hispánico que en la tierra representaba a Dios", tal como dice Gasparini en sus "Análisis críticos de la historiografía arquitectónica del barroco en Sud América"²³.

Además como el pintor trabajaba preferentemente para las Ordenes, son éstas las que han desempeñado un rol decisivo llegando a extremo de elegir un determinado grabado, ya sea con fines didácticos o apoloéticos y ordenar su copia fiel.

Como ejemplo de esto, y tomamos uno entre muchos, podemos mencionar la copia del grabado de C. Mellan "San Pedro Nolasco llevado al Coro por dos ángeles antes de su muerte", obra de Marcos de Rivera.

Otras veces es la promoción de determinadas imágenes tales como la Inmaculada Concepción rodeada por los atributos del rosario (se han encontrado numerosas obras sobre la Inmaculada de M. de Vos en la Catedral de Lima) o la de la patrona de la Orden Mercedaria, que llegan a convertirse en figuras favoritas de las tierras coloniales por inspiración de las órdenes religiosas.

A fines idénticos a los señalados hay que atribuir la enorme difusión de santos diversos, tema que llegó a ser trabajo cotidiano de los pintores coloniales dada la gran demanda motivada por la necesidad de enseñar e impresionar a las masas

²³ GASPARINI GRAZIANO, *Análisis crítico de la Historiografía arquitectónica del Barroco en América*, en: Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 7, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967.

iletradas. Entre las figuras favoritas se encuentran Santiago y los Arcángeles. En Europa el tema de "Santiago Matamoros" se da principalmente en España, donde sin embargo es raro verlo en la obra de grandes maestros. Muchos caballeros de la Orden de Santiago venidos al nuevo mundo contribuyeron en buena medida a difundir el culto, a tal punto que aún en 1805 existían en Perú 138 caballeros y 155 ciudades hispanoamericanas llevaban el nombre del santo. Inclusive se cita su aparición en el nuevo mundo 14 veces entre los años 1518 y 1892.

El tema de los Arcángeles solos es poco frecuente en la pintura europea, con las notorias excepciones de Guido Reni, Zurbarán y Marten de Vos. En estas tierras la mentalidad colonial estableció sus propias preferencias y de este modo encontramos innumerables pinturas y estatuas en las que, principalmente San Miguel, es el principal actor y a veces el único. Otro de los santos poco frecuentes en la pintura europea, pero que contó con la preferencia colonial fue San Eloi, patrono de los orfebres. Esta preferencia se explicaría por la cantidad de orfebres que trabajaban en Potosí, lo que habría de llevar a reverenciar a un santo que había sido jefe de acuñación de monedas reales.

En cuanto a Cristo, predomina el tema del sufriente; un ejemplo lo tenemos en el "Cristo de la columna" de Angelino Medoro, entre otros.

Kelemen²⁴, atribuye esta preferencia al hecho de que "los indios, degradados a la casta inferior bien podrían haber encontrado escape a su tensión emocional con la representación realista del Cristo agonizante". Creemos, sin embargo que esta explicación psicológica requeriría una verificación.

Dentro del reducido porcentaje de temas profanos el retrato se limita al de religiosos y al de algunos funcionarios po-

²⁴ KELEMEN ERWIN, *El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, N° 4, Caracas 1966, pág. 37.

sando de manera hierática. El desnudo es prácticamente inexistente; los pintores españoles y portugueses aún hasta el siglo XVIII, rara vez lo representan y este conservadorismo fue todavía más respetado en colonias.

El tema mitológico queda poco menos que excluido hasta el siglo XVIII (Sánchez Medina). Esto es justificado por Palm por razones pedagógicas. El mismo investigador expresa que hasta muy entrado el siglo XVIII se obstaculiza la representación de la realidad inmediata por ser temas que "están a la sombra de un tabú oficial y peor aún inoficial"²⁵. Mucho más convincente es la explicación con respecto al paisaje señalada por Palm en otro pasaje del mismo trabajo; atribuye la falta de representación real del paisaje a "una falta de tradición óptica para captar una nueva realidad".

Debemos hacer la aclaración de que Palm para realizar este juicio parte de una concepción del paisaje típicamente flamenco-holandés del siglo XVII. Quedaría por ver si fuera de las numerosas escenificaciones paisajistas copiadas más o menos textualmente de obras europeas, existe una peculiar "concepción americana" del paisaje local, la que por otra parte aparece en algunas pocas obras y revela ser distinta de la europea.

De lo expuesto precedentemente advertimos que, admitida la existencia de un determinado repertorio temático, éste está sometido a un particular discernimiento local, fundado muchas veces en condicionamientos de carácter religioso o social.

Si bien, como se ha indicado más de una vez en el curso del presente trabajo, hay muchos casos en que la obra del pintor colonial se reduce a una mera copia minuciosa de un grabado, tal copia presupone ineludiblemente un cambio de formato, la trasposición de blancos y negros en términos de color v una técnica distinta de la utilizada en la realización del ori-

²⁵ PALM, Erwin, *El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, N° 4, Caracas. 1966, pág. 37.

ginal. Aún cuando en el caso de estampas iluminadas el problema de la trasposición del color puede atenuarse parcialmente, subsiste el decisivo del cambio de técnica.

Los ejemplos existentes demuestran que en muchos casos el artista colonial había alcanzado un consumado "oficio". Sin embargo lo que impera es la adaptación del tema, que reconoce una amplia gama que va desde sutiles variantes de una fuente hasta verdaderas recreaciones que implican a veces una modificación sustancial de la iconografía tradicional. A esto habría que añadir las variantes estilísticas analizadas en la primera parte del presente trabajo. También debemos pensar hasta qué punto es posible la disociación efectiva de los elementos compositivos que, en el caso que nos ocupa, es probable estuvieran íntimamente interrelacionados y sometidos a una particular "voluntad de forma" (según la concepción de Riegl) que aún quedaría por descubrir.

Como ejemplo del gran grupo de las "copias literales" podríamos citar entre varios la copia del "San Mateo" grabado de Lucas van Leyden (Colección Dr. Shaw. Bs. As) o la copia que se halla en el Seminario de Sucre del grabado de Johannes van der Straet "La curación del paralítico", o la copia del famoso "Theatro moral de la Philosophia de los Antiguos y Modernos" de O. van Veen, maestro de Rubens que se halla en el Museo de Chareas.

Con respecto al grupo que hemos llamado de "adaptaciones" procuraremos ejemplificar concretamente distintos grados de alejamiento del original. Entre las obras que registran un menor grado de alejamiento de la fuente, citaremos el "Martirio de San Sebastián" de la Clausura del convento de Santa Catalina del Cuzco, según grabado de Egidio y Mareos Sadeler, tomado a su vez de una obra del veneciano Palma el Joven. Lo primero que llama la atención es que las figuras aparecen invertidas en 180° con respecto al grabado original lo que presupone la realización del cuadro mediante una imagen especcular, obtenida quizás según copias provenientes de las llama-

das planchas "fatigadas". Además de esta peculiaridad técnica hay pequeñas variantes dadas por el hecho de que las figuras están llevadas más hacia adelante y la expresión del santo es más lacrimosa. Ya se da aquí la mencionada interrelación entre adaptación temática y variación formal.

Otro ejemplo lo constituye "La Visión de la Cruz" de Santo Domingo del Cuzco, obra atribuida a Quispe Tito y realizada sobre un grabado de Rafael Sadeler. El cabello que aparece suelto en el grabado en la copia está con bucles y se ha agregado una imagen de San José y del Bautista, por lo que la Visión del grabado original se transformó en una "Sagrada Familia".

Continuando con la ejemplificación tenemos el "Santiago Matamoros" de la Iglesia de Checaupe obtenido de la ya mencionada "Carta de ejecutorias" de Güerta de Cañamal. Aquí los moros que huyen ocupan proporcionalmente el mismo espacio que en el original, pero debido a la forma rectangular y la mayor superficie Santiago se despliega en un espacio mayor; además se incluyen más moros y los soldados españoles están tratados con más detalle.

Otro grupo de adaptaciones podría incluir a aquellos casos de seca yuxtaposición en una sola composición pictórica de dos láminas distintas de una serie de grabados, sin tratar en lo más mínimo de fundir los temas. Así cada uno de los cuadros del cielo de "La Infancia de Jesús", en la iglesia parroquial de Azángaro, cerca de Puno se deriva de dos láminas distintas de la conocida serie grabada en Amberes por Jan Wierix.

Dentro de este grupo podemos señalar la yuxtaposición a través de la cual se opera la inclusión de elementos profanos en un tema religioso lo que contribuye a acentuar su carácter narrativo. Un ejemplo lo encontramos en "El hijo pródigo" de la Colección Gildemeister, en Los Angeles, cerca de Lima: la mitad del cuadro está dedicada al asunto principal tomado seguramente de un grabado de Rafael Sadeler según Marten de Vos, pero además hay escenas secundarias independientes tomadas de

fuentes aún no identificadas, como una pareja de amantes, grupos idílicos, una escena de cacería, etc.

Un grupo nuevo de adaptaciones es el ejemplificado por un "Nacimiento de la Virgen" del Convento de Santa Catalina de Cuzco compuesto en base al famoso "Incendio del Borgo" de Rafael Sanzio, cuyo grupo central de mujeres se repite en torno a la niña recién nacida.

Hay adaptaciones que pueden justificarse por los caracteres de la religiosidad popular; es el caso de agregar a la iconografía tradicional santos favoritos con la pretensión de aumentar el poder milagroso de la imagen.

Quizás el grupo más significativo lo constituyen aquellas adaptaciones donde se da la superposición iconográfica de lo europeo y lo autóctono, por ejemplo en el "Entierro de San Agustín" de Basilio Pacheco, reemplaza la Catedral de Hipona del grabado de Bolswert por la Catedral del Cuzco y el mendigo por él mismo.

Ejemplos importantes lo constituyen el retablo de Santa Ana del Cuzco con la "Procesión del Corpus presidida por el Inca Sairí Tupac", o los distintos "Huida y Retorno de Egipto", cuyas iconografías se enriquecen con elementos autóctonos y pintorescos como pájaros besándose, indígenas, ángeles peregrinos y arcabuceros, etc.

También hay que destacar el original sentido de actualidad que suele tener la indumentaria de las figuras religiosas, que quizás provenga según Mesa y Gisbert²⁰ de la costumbre hispánica de vestir las imágenes escultóricas de devoción de acuerdo con la moda.

Por ejemplo la "Santa Magdalena" de la Colección Gallagher de Partas, Lima, significa un rechazo del tipo sentimental tradicional al aparecer como una dama de la sociedad colonial en atuendo de gala. En ésta como en el "San Miguel" de Zepita, se daría según Kelemen la pérdida del elemento académico en favor del elemento folklórico.

²⁰ MESA y GIBBERT, *op. cit.*

Otro ejemplo típico de fusión iconográfica de lo español y de lo incaico son algunos Santiagos del círculo cuzqueño donde el santo aparece matando indios, reconocibles por sus vinchas y ponchos con guardas, aunque su caballo presenta la postura antinatural resultante del entrenamiento de la Escuela española de equitación, tal como se ve en obras de Velázquez, van Dyck y otros.

Como último ejemplo de este grupo nos referiremos a la famosa "Virgen de Pomata" que actualmente posee la Colección Osma. En la mano derecha sostiene el lirio tradicional, que según Kelemen podría ser también una cantuca incaica; su corona y la del niño tiene la forma de tiara papal, pero ambas con plumas emergentes, o incluso plumas sugeridas por los rayos concéntricos que terminan en la cabeza de los querubines.

Creemos que una veta bastante inexplorada en la investigación de la pintura colonial reside en develar los condicionamientos de estas adaptaciones, si es que existen y no se trata de meros caprichos.

Para completar el panorama de las adaptaciones, procuraremos realizar un resumen, omitiendo la cronología, de las principales características formales. El desarrollo histórico ya ha sido objeto de un tratamiento especial en la primera parte del presente trabajo. Desde ya abundan ejemplos en donde las características formales son meros préstamos de conocidas soluciones manieristas o barrocas: rompimientos de gloria envueltos en luz sacra, típicos del siglo XVII y del XVIII, escnicificaciones arquitectónicas, marcado despliegue de claroscuro, visiones lejanas de paisajes fantásticos, etc. Además llegan a percibirse con cierta frecuencia a través de la pintura, las formas definidas y compactas de la xilografía, la composición densa del tapiz, las líneas delgadas y precisas del grabado.

Si bien estas características pueden advertirse aquí y allá, en forma parcial o total, aparecen, muy especialmente en el enorme grupo de pinturas anónimas, una serie de rasgos for-

nales bastante disímiles y que ya hemos señalado al ocuparnos de la pintura popular, de los del manierismo y del barroco europeo. La curiosa coincidencia de algunas soluciones formales con el gótico tardío y aún con formas que en una aproximación muy general pueden considerarse bizantinas se explicaría por la disponibilidad de ciertas fuentes que ya hemos mencionado.

Hay que recordar con Kelemen que en general "el pintor desconocido del Alto Perú dio expresión a la imagen religiosa formada por la imaginación del pueblo" y que "seguramente nunca abandonó su lugar natal donde los chamanes aún practicaban la magia con objetos rituales de la religión precolombina... el pintor a través, de una perceptible espiritualidad introvertida, más propia del espíritu cristiano de las catacumbas que la del estudio de Velázquez en el Palacio Real de Madrid, parece haberse dirigido a los aspectos trascendentales y místicos de una religión donde el mensaje cristiano está imbricado con más de un elemento ritual localista". Esto se traduce en una representación que excluye el realismo, por lo menos el realismo de raigambre renacentista y las formas en general tienden a la abstracción y cierto convencionalismo. El resultado en cuanto a pinturas de rostros, especialmente de mártires o Cristos sufrientes es torturado y con ciertas analogías formales con el expresionismo del siglo actual. La actitud indicada que omite en consecuencia "toda discusión de la realidad, toda penetración de la superficie, justificaría de algún modo el carácter superficial y puramente representativo de los retratos coloniales"²⁷.

EL PROBLEMA DEL ESTILO

En la última parte de este estudio nos ocuparemos de la relación entre las fuentes y el problema del estilo.

Una rápida revisión de las posiciones de los más destacados investigadores nos puede dar la pauta del estado actual del delicado problema del estilo.

²⁷ PALM, *op. cit.*

Para Gasparini el "artista lleva una vida que parece indiferente no sólo de los problemas de su tiempo, sino ausente del ambiente, paisaje, sociedad en los cuales actúa"²⁸ y justifica el nombre de Escuela sólo como elemento de ubicación geográfica de importancia más cuantitativa que cualitativa. Además suscribe una afirmación de Sebastián Salazar en la obra "Lima la Horrible" que expresa: "Los escasos elementos supuestamente autóctonos que han sido identificados por los críticos y exegetas en la pintura colonial no son sino actos fallidos. Cuando al pintar una virgen le coloqué una montera mestiza fue porque ese elemento descendió inconscientemente hasta su mano, sin que la censura personal fuera capaz de impedirlo. Se trató de un hecho no intencional... y más adelante "Los cuadros de la escuela cuzqueña son un emblema de casta". En consecuencia la negación de un estilo propio se basa en una expresión sociológica que habría que revisar y en otra psicológica muy poco satisfactoria.

Angulo Iñiguez²⁹ habla de un arte gremial tanto por la técnica como por los temas desarrollados y la perduración de lo que llama vagamente "estilos arcaicos" la atribuye a la falta de artistas de relieve procedentes de la metrópoli y a las pocas y esporádicas importaciones de obras. Según éste un arte gremial no alcanza un estilo, pero el hecho es que este concepto no está solamente vinculado a técnicas y temas, sino a la falta de figuras extranjeras relevantes y a la escasez de obras importadas.

El problema de los temas y su asimilación, analizado más arriba, pareciera abrir perspectivas que Angulo no ha considerado y en cuanto a la cantidad de obras importadas, aún cuando no puede ser factor decisivo en la plasmación de un estilo, creemos que revisando la opinión de la mayoría de los especialistas se llega a una conclusión diametralmente opuesta.

²⁸ GASPARINI, *op. cit.*

²⁹ ANGULO IÑIGUEZ DIEGO, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Madrid, 1956.

Palm³⁰, por su parte sostiene que “la pintura colonial, sin duda no es el arte que más ha contribuido al patrimonio artístico de América en tiempos de la dominación española”... “...al artista... le están vedados, tanto el acceso a la realidad, como el escape por el camino de la fantasía... su papel se reduce a copiar o variar representaciones obligadas: no se da pues, aquel auge de las energías artísticas del cual brota el arte... consciente o inconscientemente se transforma en instrumento de opresión”...

Se trata como se ve de la negación de un estilo a través de un reduccionismo religioso-social y como todas las actitudes reduccionistas, sospechosa.

Soria³¹, en cambio, sobre la base sociológica distingue dos estilos, europeo y mestizo, cuyas diferencias dice, “se desarrollaron y acentuaron a causa de la diversidad de fuentes europeas utilizadas por las dos clases de artistas. Creo que los artistas europeos, criollos y mestizos trabajando para las clases cultas se basaron en grabados europeos, relativamente caros, artísticos en la pretensión y en general en la calidad. Por otra parte los artistas mestizos e indios trabajando para las clases populares no sólo apreciaron las tablas arcaicas de fines de la Edad Media, sino que probablemente muchas veces utilizaron las estampas populares a bajo precio... Así creo que el estilo cuzqueño no es creación netamente indígena y original americana, sino como el estilo culto, una derivación europea. Me parece que los indios y mestizos andinos adoptaron y tan imaginativamente desarrollaron la manera de las estampas populares no sólo por razones económicas, sino en primer lugar porque para ellos tenían poderosa atracción psicológica”.

A esta actitud más positiva de Soria tendríamos que objetar una división estilística en europeo-culto y mestizo-popular que se nos ocurre un tanto arbitraria, de acuerdo con lo que hemos visto en la primer parte del trabajo.

³⁰ PALM, *op. cit.*

³¹ SORIA, M., *Pintura colonial*, etc.

Por su parte Mesa y Gisbert, entusiastas defensores del rango artístico de la pintura colonial, a pesar de demostrar una erudición no demasiado sistemática, pasan por alto, o por lo menos no se ocupan concretamente de la cuestión estilística y en la exégesis de la *Estética* de Ignacio de Castro, que realizan en su *Historia de la Pintura Cuzqueña* señalan que es un arte que “deriva, estéticamente hablando del manierismo importado a fines del siglo XVI por algunos italianos, extraño y pretérito para todo el mundo, es actual para el arte andino, que tiene por carácter dominante su consciente arcaísmo y un deseo constante de escapar a la realidad”. En este último punto coinciden con la opinión de Gasparini y Palm y si bien se acepta la existencia de un estilo, esta afirmación carece de rigor.

Ninguna de estas posiciones se enfrenta claramente con el problema del estilo. Creemos con Francastel²² que “Un estilo está hecho de la adopción de medios lo bastante durables para interpretar y representar sensaciones; no aparece como la suma de experiencias fragmentarias, sino como un marco que orienta las experiencias múltiples de la moda en función de un cierto estado del espíritu que no se constituye por cierto de una vez... todo lo que descubre una época no sirve de igual manera a la elaboración de su estilo”.

Al respecto nos parece el más correcto el planteamiento de Kelemen, quien en el primer capítulo de la obra ya citada advierte que “el arte colonial está lejos de ser un nuevo transplante de formas europeas en un nuevo medio, sino que creció del resultado de dos civilizaciones en muchos casos antitéticas. Además el diferente “background” físico contribuyó también a una nueva expresión”... Más adelante señala lo que consideramos fundamental para todo tipo de estudio que implique una valoración del arte colonial: “El arte colonial debe ser evaluado como tal en su propio mérito, el cual es considerable”. Muchas

²² FRANCASTEL PIERRE, *Pintura y Sociedad*, Emece Editores Bs. As., 1960.

monografías padecen de la comparación con el arte europeo ya que no hubo ningún Vasari que preservara para la posteridad la historia, personalidad y métodos de los artistas locales y en oposición a la inmensa producción son pocos los nombres que pueden ser identificados a través de documentos.

Quizás un análisis sistemático de fuentes y adaptaciones unido a una correcta definición de los elementos formales, que significara una profundización de algunas de las características señaladas ya, incorporado al estudio de las pautas sociales, religiosas, económicas, incluso físicas, permitiría en un futuro establecer en forma definitiva la existencia o inexistencia de estilos regionales hispanoamericanos, lo que obviaría las interminables polémicas sobre valorización general y permitiría fijar bases firmes para sucesivas etapas de investigación.

BIBLIOGRAFIA

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, etc., Salvat, 1955, T. II.
- CHACON TORRES, Mario. *Documentos en torno a Pérez de Holguín*. En: Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas. Fac. de Arquitectura y Urbanismo, Univ. Nac. de Bs. As., N° 16, 1963.
- *Retablos y otras obras en las iglesias de Potosí*. En: Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas. Fac. de Arquitectura y Urbanismo, Univ. Nac. de Bs. As., N° 14, 1961.
- GASPARINI, Graziano. *Análisis crítico de la Historiografía arquitectónica del barroco en América*. En: Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas. Fac. de Arquitectura y Urbanismo. Univ. Central de Venezuela, Caracas, N° 7, 1967.
- *Opiniones sobre la pintura colonial*. En: Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas. Fac. de Arq. y Urbanismo. Univ. Central de Venezuela, Caracas, N° 8, 1968.
- GUIDO, Angel. *Estimativa moderna de la pintura colonial*. En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Vol. XV, Buenos Aires, 1941.
- KELEMEN, Pal. *Baroque and Rococo in Latin America*. The Macmillan Company, New York, 1951.

- KUBLER, George, SORIA, Martín. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions*. Penguin Books.
- MÂLE, Emile. *L'art religieux de la fin du XVI, XVII y XVIII siècles*. Libraire Armand Colin, París, 1951.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa. *El pintor Diego Quispe Tito*. En: Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas. Fac. de Arquitectura y Urbanismo. Univ. de Bs. As., N° 8, 1955.
- — *Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú*. En: Anales..., N° 10, 1957.
- — *El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica*. En: Anales... N° 18, 1965.
- — *El pintor Juan Bautista Daniel*. En: Anales..., N° 13, 1960.
- — *Otras obras de Juan Bautista Daniel en Bolivia*. En: Anales... N° 14, 1961.
- — *Nuevas obras de Holguín y sus discípulos*. En: Anales... N° 18, 1965.
- — *Historia de la pintura cuzqueña*. Fac. de Arquitectura y Urbanismo. Univ. de Bs. As., 1962.
- — *Holguín y la pintura altooperuana del virreynato*. Biblioteca Paceña. Alcaldía Municipal de La Paz, Serie arte y artistas, 1956.
- PALM, Erwin W. *El arte del Nuevo mundo después de la conquista española*. En: Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas. Fac. de Arquitectura y Urbanismo. Univ. Central de Venezuela, N° 4, 1966.
- SCHENONE, Héctor. *Notas sobre el arte renacentista en Sucre (Bolivia)*. En: Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas. Univ. de Bs. As., Fac. de arquitectura y urbanismo. N° 3, 1950.
- — *Pinturas zurbaranescas y pinturas de la escuela sevillana en Sucre*. En: Anales... N° 4, 1951.
- — *Una pintura en Lima atribuida a Pérez de Alesio*. En: Anales... N° 16, 1963.
- SORIA, Martín. *La pintura en el Cusco y el Alto Perú 1550-1700, rectificaciones y fuentes*. En: Anales..., N° 12, 1959.
- — *La pintura del siglo XVI en América*. Instituto Americano de investigaciones estéticas, Fac. de Arq. y Urbanismo. Bs. As., 1956.
- — *Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas*. En: Anales..., N° 5, 1952.
- TORRE REVELLO, José. *Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII*. En: Anales..., N° 1, 1948.