



MANIERISMO Y TRANSICIÓN AL BARROCO

MEMORIA DEL III
ENCUENTRO
INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

MANIERISMO Y TRANSICIÓN AL BARROCO



MEMORIA DEL III
ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

MANIERISMO Y TRANSICIÓN AL BARROCO

UNIÓN LATINA

CENTRO DE ESTUDIOS INDIANOS

CON LA COLABORACIÓN DE LA
EMBAJADA REAL DE LOS PAÍSES BAJOS



MEMORIA DEL III
ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

III ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



ORGANIZAN

UNIÓN LATINA

CENTRO DE ESTUDIOS INDIANOS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

APOYAN

VICEMINISTERIO DE CULTURA

MUSEO NACIONAL DE ARTE
FUNDACIÓN CULTURAL DEL BCB

AUSPICIA

EMBAJADA REAL DE LOS PAISES BAJOS

COMITÉ DE HONOR

Carlos Díaz Villavencio
Ministro de Desarrollo Económico

Oswaldo Rivera
Viceministro de Cultura

Bernardino Osio
Secretario General de la Unión Latina

François Zumbiehl
Director de Cultura de la Unión Latina

Norma Campos Vera
Representante de Unión Latina – Bolivia

Ignacio Arellano
Director del Centro de Investigaciones Indianas
Universidad de Navarra

Alberto Bailey Gutiérrez
Secretario Ejecutivo de la Fundación Cultural del BCB

Ronald Muyzert
Embajador del Reino de los Países Bajos

Gonneke de Ridder
Agregada Cultural
Embajada del Reino de los Países Bajos

III ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO



ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN

Norma Campos Vera
Directora del Encuentro Internacional sobre Barroco

Ignacio Arellano – Andrés Eichmann
Centro de Estudios Indianos, Universidad de Navarra

APOYO

Denisse Aguilar, Raphael Ramírez,
Rosio Chacón, Julia Barragán,
Mónica Ríos, Miguel Aranda

AGRADECIMIENTOS

Teresa V. de Aneiva	Museo Nacional de Arte
Enrique Soler, Marcelo Flores	Consulado General de Chile
Ronald Muzert, Gonneke de Ridder	Embajada Real de los Países Bajos
Francisco Montalbán	Embajador de España
Alvaro Lozano, Sonia de Torre	Embajada de España
Luzmila Sanabria, Jesús Carranza	Embajada del Perú
Mauricio Zanini	Embajada de Italia
	Instituto Italo-Latinoamericano-IILA
José A. Zabalgaitia, Guillermo Gutiérrez	Embajada de México
Carlos França	Embajada de Brasil
Guillermo Venegas, Sergio Suárez	Embajada de Colombia
Carlos França	Embajada de Brasil
José Luis Silva	Banco Santa Cruz S.A.
Elizabeth Torres	MUSEF
Fernando Cajías	
Fátima Gutiérrez	
Pilar Contreras	

Fotografía de cubierta: *Inmaculada*. Anónimo. Siglo XVII.
Colección privada. La Paz, Bolivia.

Retira de cubierta: *Parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón*.
Leonardo Flores. Siglo XVII. Museo Arte Sacro
Catedral de La Paz, Bolivia.

Libro publicado por:
Unión Latina

Producción general: Norma Campos Vera
Coordinación: Denisse Aguilar
Diseño gráfico: Fátima Gutiérrez
Impresión: Artes Gráficas Sagitario

Depósito legal: 4 - 1 - 1706 - 05 p.o.
Copyright © Unión Latina

Todos los derechos reservados

La Paz - Bolivia, 2005

CONTENIDO

PREFACIOS

- 15** Norma Campos Vera
DIRECTORA DEL III ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO
REPRESENTANTE DE UNIÓN LATINA EN BOLIVIA
- 17** Bernardino Osio
SECRETARIO GENERAL DE LA UNIÓN LATINA
- 19** Ronald Muyzert
EMBAJADOR DEL REINO DE LOS PAÍSES BAJOS EN BOLIVIA
- 21** Ignacio Arellano
CENTRO DE ESTUDIOS INDIANOS - GRISO

PONENCIAS

- 23** EL MANIERISMO Y SUS MANIERAS
Margarita Vila da Vila / España
- 37** EL MANIERISMO “AMERICANIZADO”; EL GRABADO
Y LA INFLUENCIA EN LA PINTURA
Jorge Alberto Manrique / México
- 45** PROTOTIPOS ICONOGRÁFICOS AMERICANOS EN ITALIA ENTRE
MANIERISMO Y BARROCO
Antonio Palesati / Italia
- 55** MODO PENDULAR Y MODO CIRCULAR EN LA CODIFICACIÓN DEL
TIEMPO EN EL ARTE
Nicoletta Lepri / Italia
- 67** APORTACIÓN A LA OBRA DEL ESCULTOR GASPAR DE LA CUEVA EN
BOLIVIA (1629 - C. 1640)
Rafael Ramos Sosa / España
- 77** SOBRE LA IMAGEN DE LA MUERTE: EL RETRATO DE SANTA ROSA
DE LIMA POR ANGELINO MEDORO
Teodoro Hampe Martínez / Perú
- 91** EL MONSTRUO DIVINO. REPRESENTACIONES HETERODOXAS
DE LA TRINIDAD EN EL BARROCO LATINOAMERICANO
Emanuele Amodio / Venezuela
- 105** DEL MANIERISMO AL BARROCO EN MURALES CUZQUEÑOS: LUIS DE
RIÑO
Elizabeth Kuon Arce / Perú
- 115** ¿ECOS DEL MANIERISMO EN LA PINTURA COLONIAL VENEZOLANA?
REFLEXIONES SOBRE UNA AUSENCIA
Janeth Rodríguez Nóbrega / Venezuela

CONTENIDO

- 127** COLECCIONES PARTICULARES DE OBRAS DE ARTE EN ORURO EN EL SIGLO XVIII
Fernando Cajías de la Vega / Bolivia
- 131** PARA COPIAR LAS “BUENAS PINTURAS”. PROBLEMAS GREMIALES EN UN ESTUDIO DE CASO DE MEDIADOS DEL SIGLO XVII EN LIMA
Gabriela Siracusano / Argentina
- 141** EL MUEBLE VIRREINAL. UN EJEMPLO MANIERISTA
Teresa Villegas de Aneiva / Bolivia
- 153** UBICACIÓN DE DOS OBRAS DE ARTE MANIERISTAS DESCONOCIDAS EN BOLIVIA
Bernardo Gantier Zelada / Bolivia
- 161** ALGUNOS ANTECEDENTES CRÍTICOS EN TORNO AL MANIERISMO Y SUS APORTES A LA ARQUITECTURA EN IBEROAMÉRICA DURANTE EL SIGLO XVI
Romolo Trebbi del Trevigiano / Chile
- 167** DE CATEGORÍAS Y OTRAS VÍAS DE EXPLICACIÓN: UNA LECTURA HISTORIOGRÁFICA DE LOS ANALES DE BUENOS AIRES (1948-1971)
Marta Penhos / Argentina
- 175** EL ESPACIO MANIERISTA EN LA ARQUITECTURA BOLIVIANA VIRREINAL
Apuntes sobre la espacialidad interior de los templos de la Audiencia de Charcas
Victor Hugo Limpías Ortiz / Bolivia
- 189** INFLUENCIA DE LOS LIBROS EN LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA VIRREINAL
Mireya Muñoz / Bolivia
- 201** EL MANIERISMO Y SU TRANSICIÓN AL BARROCO EN LA ARQUITECTURA CUSQUEÑA DEL SIGLO XVII
Roberto Samanez Argumedo / Perú
- 215** EL MANIERISMO EN TRUJILLO
José Correa / Perú – José de Mesa / Bolivia
- 219** EL ARQUITECTO CLAUDIO DE ARCINIEGA EN LA NUEVA ESPAÑA (1524-1593) ¿MAXIMO EXPONENTE DEL MANIERISMO EN LA ARQUITECTURA VIRREINAL?
Luis Javier Cuesta / México
- 235** DEL MANIERISMO AL BARROCO EN LA ARQUITECTURA QUERETANA
Mina Ramírez Montes / México
- 249** ASPECTOS MANIERISTAS EN LA ARQUITECTURA DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES (MÉXICO)
José Antonio Terán Bonilla / México
- 263** LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE OURO PRETO
Deise Cavalcanti Lustosa / Brasil

CONTENIDO

- 271** UN “MANIERISMO” RETÓRICO:
LENGUAJES SECTORIALES EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO
Ignacio Arellano / España
- 281** LA GLORIA Y LA PROSA: RAZÓN Y POLITICA EN EL BARROCO
Augusto Merino Medina / Chile
- 291** QUEVEDO Y LAS ABEJAS GENTILICIAS DE URBANO VIII BARBERINI
Alessandro Martinengo / Italia
- 299** LAZARILLO DE TORMES, TODO PROBLEMAS
Eduardo Godoy Gallardo / Chile
- 307** LA ÉGLOGA EL DIOS PAN DE DIEGO MEXÍA FERNANGIL Y LA
EVANGELIZACIÓN EN LOS ANDES A INICIOS DEL SIGLO XVII
José A. Rodríguez Garrido / Perú
- 321** ANTONIO ENRÍQUEZ O LA VIDA INCIERTA
Gonzalo Santonja Gómez - Agero / España
- 327** TRADICIÓN CLÁSICA, HUMANISMO Y RELIGIOSIDAD BARROCA EN EL
TEATRO DE COLEGIO NOVOHISPANO
Aurelio González / México
- 333** NOTAS SOBRE EL TEATRO EN CHARCAS
Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia
- 347** EL TEATRO BARROCO EN ESPAÑA Y SUS CARACTERÍSTICAS
Milena Cáceres Valderrama / Francia
- 355** PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA Y LA COMEDIA BARROCA
INDIANA: “LOS DOS AMANTES DEL CIELO” ALTO PERÚ, SIGLOS XVIII
Y XIX
Carlos Cordero Carraffa / Bolivia
- 365** REFLEXIONES Y APUNTES EN TORNO A LA OBRA DE DIEGO DE OCAÑA
Tatiana Alvarado Teodorika / Francia
Sara Aponte Olivieri / Puerto Rico
- 375** VIDA PROFESIONAL DE LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL DE LA PLATA
EN EL SIGLO XVIII:
UN ESTUDIO DE HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA
Gaëlle Bruneau / Bolivia
- 381** “LOS RETRATOS DE INCAS Y REYES PINTADOS EN ROMA EN
1597, CON ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE GONZALO RUIZ Y
PÉREZ DE ALESIO”
Leonardo Mattos / Roma



PRESENTACIÓN

Norma Campos Vera

Directora del III Encuentro Internacional sobre Barroco

Representante de Unión Latina en Bolivia

La tercera versión del *Encuentro Internacional sobre Barroco* con el tema *Manierismo y transición al Barroco*, se efectuó del 30 de marzo al 2 de abril de 2005, en la ciudad de La Paz. Fue organizado por la Unión Latina, a la que se sumó el Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra. Una respuesta positiva ha sido el interés de especialistas de diferentes países de América y Europa que se dieron cita en esta oportunidad, y más aún, la expectativa entre profesionales y estudiantes también de diferentes países, que asistieron, convirtiendo el Encuentro en un espacio de reflexión e integración cultural.

Es necesario hacer esta ponderación, pues es señal inequívoca de que actividades como el *Encuentro Internacional sobre Barroco* aportan a la difusión de los estudios especializados en arte y cultura americana y europea de los siglos XVI, XVII y XVIII.

América Latina y Bolivia en particular poseen una herencia cultural de gran importancia, por tanto es imprescindible insistir en la necesidad de proseguir con tareas de investigación, reflexiones y difusión de estos materiales, a fin de ampliar el conocimiento del patrimonio de los siglos XVI, XVII y XVIII. Y es precisamente por ello que se tomó el eje temático del *Encuentro* en relación al *Manierismo y transición al barroco*, como un período amplio, en el que se desarrolló una gran producción artística, arquitectónica, literaria, musical y teatral en América.

Uno de los objetivos de esta actividad es favorecer a la concientización de la comunidad sobre la importancia del patrimonio cultural y su contribución a la formación de una identidad, para enfatizar las tareas de conservación, preservación y fortalecimiento. Es importante acciones en esta línea, enfatizando la educación a través de la cultura en niños y jóvenes, que serán los que tengan la futura tarea de conservar el pasado y revalorizarla en el futuro.

Este Encuentro nació el año 2002, con su primera versión realizada en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. El siguiente año, 2003, la sede fue Sucre. Ambas versiones concluyeron con buenos resultados y con la impresión de las memorias que enriquecen la nómina de publicaciones sobre temas del período Barroco.

La presente publicación contiene las ponencias de expertos de España, Francia, Italia, México, Chile, Perú, Ecuador, Argentina, Venezuela, Brasil, Puerto Rico y Bolivia, que enfocaron temas sobre la teoría, iconografía, artes, arquitectura, música, literatura y teatro de los siglos XVI al XVIII.

Enriqueció indudablemente el Encuentro, la exposición organizada por el Museo Nacional de Arte con el título “*Manierismo y transición al Barroco*”, que reunió obras maestras de los siglos XVI y XVII, en pintura y escultura, provenientes de diferentes museos de Bolivia, iglesias y colecciones privadas, la misma que pudo ser apreciada por el público durante varias semanas.

El programa de este *III Encuentro* incluyó también la presentación de música. Es así que el elenco chileno de música y teatro medieval Calenda Maia tuvo una destacada actuación, así como la clavecinista peruana Ana Savarían y el pianista colombiano Eduardo Rojas. Esta presencia fue gestionada por sus respectivas representaciones diplomáticas.

Quiero manifestar mi profundo agradecimiento al Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra, Embajada Real de los Países Bajos, Museo Nacional de Arte, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Viceministerio de Cultura, Consulado General de Chile, Pro Chile, Embajada de España, Embajada de México, Embajada de Brasil, Embajada de Italia, Embajada del Perú, Embajada de Colombia, Instituto Ítalo-Latinoamericano, Banco de Santa Cruz, Universidad Nuestra Señora de La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Hotel Ritz, por coadyuvar al desarrollo de este proyecto que beneficia a la cultura boliviana.

De no existir un trabajo en equipo, hubiese sido imposible lograr el éxito alcanzado. Por ello mi reconocimiento a Ignacio Arellano, Andrés Eichmann, Teresa V. de Aneiva, Enrique Soler y Marcelo Flores, entusiastas gestores culturales que han sumado esfuerzos para este fin.

Es importante resaltar y agradecer el apoyo que nos brinda el Embajador Ronald Muyzert y Gonneke de Ridder, de la Embajada Real de los Países Bajos. Así como también a todos y cada uno de los conferencistas que participaron. Y además a mis colaboradores Denisse Aguilar, Raphael Ramírez, Fátima Gutiérrez, Rosio Chacón y Miguel Aranda por el constante apoyo en este reto.

Sin todos ellos sería imposible lograr resultados positivos.

Nuestro deseo es que esta publicación que reúne todos los trabajos de investigación presentados en el Encuentro, se constituya en un aporte más para la difusión de esta temática que enriquece la historia del arte.



Discurso pronunciado por el Embajador Bernardino Osio,
Secretario General de la Unión Latina

Inauguración del III Encuentro Internacional sobre el Barroco
La Paz (Bolivia), 30 de marzo de 2005

Es para mí un gran honor participar en la inauguración de este Encuentro Internacional sobre el Barroco que la Unión Latina, en colaboración con el Viceministerio de Cultura de Bolivia, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, la Universidad de Navarra y el Museo Nacional de Arte, organiza por tercera vez en Bolivia, siendo Santa Cruz y Sucre las ciudades anfitriones de los coloquios precedentes.

Voy a ser breve: hay muchas intervenciones previstas tras la mía.

Permítanme, agradecer a las instituciones que tan gustosamente nos han apoyado en la realización de este Encuentro: las Embajadas de España, Italia, Chile, Perú, Colombia, México, Países Bajos, el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. Vaya a todos el agradecimiento más sincero, en nombre de la Unión Latina, organización intergubernamental que represento, y que desea trabajar más y más en pro de la defensa y la promoción de nuestras comunes identidades latinas.

Llego de Perú. En Semana Santa visité Arequipa, Cuzco, el Valle Sagrado, Pencartambo, Checacupe, Ayaviri, Puno y Juli, en todas estas localidades he visitado los templos, en todos ellos, maravillosos testigos de nuestro pasado, he observado con gran pesar los daños tremendos causados por los robos continuos, sin pausa, a un ritmo que calificaría de diabólico, de obras de arte. Estos robos, a veces violentos, provocan el pánico de los habitantes y de los “mayordomos” de los templos. Además, alejan al turismo que siempre encuentra los templos cerrados y custodiados como si de fortalezas se tratara. Por ello, si esta ola de robos continúa, me pregunto ¿qué herencia cultural dejaremos a nuestros hijos?. Dentro de pocos años resultará inútil celebrar encuentros sobre el Barroco Andino. Solo quedará la ocasión para llorar por un patrimonio evaporado, desaparecido.

La Unión Latina, estima prioritario este problema. Nuestros medios económicos son muy modestos, pero tenemos ideas y auténtica preocupación moral por el tema. Por esta razón, la Organización ha iniciado la catalogación de los fondos antiguos de las bibliotecas del mundo andino. En efecto, la catalogación es el primer paso para preservar el patrimonio cultural. Tenemos previsto catalogar 60 bibliotecas: 15 ya lo fueron, junto a la Fundación Mafre-Tavera que reproduce en CD-Rom nuestra catalogación.

Siguiendo esta línea de acción, la Unión Latina organiza este año en Sucre un curso de las mismas características del que ya realizó, en 2004, en Lima, para la formación de jóvenes catalogadores de bienes culturales móviles: cuadros, muebles, orfebrería, etc. Pero, ¿qué podemos hacer las instituciones? Espero que de este Encuentro surjan gritos de alarma e ideas, como por ejemplo una declaración final firmada por tantos ilustres participantes.

Por mi parte, tengo la audacia de proponer algunas ideas, que pueden parecer obvias o de difícil aplicación, pero que derivan de mi experiencia como italiano enamorado de los países andinos. Italia como ustedes saben tiene, como los países andinos, un enorme patrimonio artístico, envidia de mercaderes y contrabandistas. Para preservarlo, las autoridades italianas han recurrido con cierto éxito a varias medidas que, ojalá, pudieran imitarse en los países andinos. Paso a enumerarlas:

- Masiva campaña fotográfica de todos los bienes móviles conservados en las iglesias y posterior catalogación científica.
- Creación de pequeños museos diocesanos, para proteger y mostrar obras de arte provenientes de iglesias aisladas.
- Constitución de un cuerpo de policía especializado en la protección y recuperación de las obras de arte robadas o exportadas clandestinamente. En Italia existe una sección de los Carabineros, altamente especializada, que tiene como única tarea la investigación y la recuperación de las obras de arte robadas. Estoy seguro que el Gobierno de Italia estaría dispuesto en compartir la experiencia adquirida por este cuerpo de Carabineros con más de 30 años de actividad.
- Publicación periódica de un boletín de obras robadas que se difunde, incluso por vía internet, a las casas de subastas, a los museos extranjeros y a los anticuarios.

Estas son ideas. Soy consciente que en estos momentos los países andinos deben resolver problemas y conflictos más graves. Sé que el Gobierno de Bolivia está luchando con éxito por la conservación de su patrimonio cultural. Pero hay que tener presente que el enemigo es sumamente poderoso y cuenta con medios importantes, y no tenemos que olvidar que sin raíces, sin pasado no hay futuro.

Gracias.



PRESENTACIÓN

Ronald Muyzert

Embajador del Reino de los Países Bajos en Bolivia

Como una de las expresiones de mayor interés en el momento, es considerado el período de los siglos XVI al XVIII, por su riqueza cultural y porque se constituye en patrimonio cultural de los países, que gracias a acciones de concientización pueden pasar a las siguientes generaciones para el disfrute de la sociedad.

Es en este sentido, que la Embajada Real de los Países Bajos apoya a la realización del III Encuentro Internacional sobre el Barroco, el cual con el tema “Manierismo y transición al Barroco” se desarrolló acertadamente en la ciudad de La Paz, en el que especialistas europeos, latinoamericanos y especialmente bolivianos compartieron los últimos trabajos de investigación que realizaron, enriqueciendo de esta manera el espectro de la investigación y la historia del arte en general y que ahora se plasma en la publicación de la Memoria.

Las relaciones bilaterales entre los Países Bajos y Bolivia se concentran sobre todo en el campo de la cooperación al desarrollo y es de esta manera que Bolivia es prioritaria para esta cooperación. La cooperación en el ámbito cultural ha dado lugar a una serie de proyectos que coadyuvan al desarrollo cultural boliviano, así se lo puede apreciar. Holanda no escatima esfuerzos para que la cultura alcance un nivel importante, y que sea un camino hacia una educación de valores que en el futuro tengan papeles preponderantes para el desarrollo de los países, en este especial caso, para Bolivia.

El III Encuentro Internacional sobre el Barroco fue una de las manifestaciones más importantes en Bolivia del año 2005 referidas al patrimonio cultural. Las obras del barroco que perduran hasta la actualidad se constituyen en parte importante de la herencia cultural. La participación de centenares de personas que asistieron a este evento, muestra que los jóvenes tienen mayor interés por conocer lo que tienen, por preservar la herencia cultural y por lograr que el patrimonio pase a las siguientes generaciones como parte de una cultura que involucra a todos, vale decir a adultos, jóvenes y niños. Creemos que la cultura es el camino al desarrollo de un país, al fortalecimiento de su identidad y a lograr una sociedad unida.

La Embajada del Reino de los Países Bajos felicita a los organizadores por el éxito del Encuentro, que fue una contribución valiosa para la promoción y la protección del patrimonio cultural y de las manifestaciones culturales del mencionado período, que ahora se plasma en esta publicación que enriquecerá las letras y será un aporte para consultas en bibliotecas y centros culturales.



PRESENTACIÓN

Ignacio Arellano
Centro de Estudios Indianos - GRISO

El barroco es acaso el fenómeno cultural que ha marcado con más fuerza la vida de América hispana a lo largo de su historia conocida. Aún hoy no faltan quienes, como hace años Carpentier, consideran que la vida cotidiana actual sigue siendo esencialmente barroca. No es éste el lugar para añadir argumentos sobre tal observación, pero está fuera de duda que gran parte de la riqueza artística de América lleva el sello del barroco.

El manierismo, de menor entidad si se atiende a la cantidad de expresiones que ha generado y a la brevedad de su vigencia, es como un contrapunto que permite situarse en el anticlasicismo desde un ángulo complementario, novedoso, sorpresivo. En la discusión teórica sobre los límites del barroco y manierismo quedan muchos puntos por elucidar. Sea como fuere, de ambos movimientos las huellas americanas son intensas, y los dos produjeron obras de gran interés. De ahí nuestra propuesta de que esta versión del *Encuentro internacional sobre el Barroco* se centrara también en el aporte manierista.

Tenemos ahora el placer de presentar al público unas Actas variadas y esperamos de amena lectura, en esta ocasión las del III Encuentro Internacional sobre el Barroco, celebrado en la ciudad de La Paz, los días 29 de marzo al 2 de abril de 2005. Varias instituciones y personas trabajaron durante los meses previos para organizar el encuentro, y varias más después de su celebración para llevar a cabo la edición de las ponencias. Entre todas, Norma Campos, a quien me complace agradecer toda su diligencia y eficacia en una colaboración que para el GRISO ha resultado siempre satisfactoria, y que esperamos desarrollar aún más en el futuro.

A estas satisfacciones se han sumado dos más: en primer lugar la dimensión interdisciplinar del congreso, que tuvo ponencias de arte (pintura y escultura), arquitectura, música, literatura, política, historia social, pedagogía religiosa a través de diversos medios. El objetivo de la múltiple mirada y perspectiva compleja sobre los fenómenos estudiados, se ha cumplido en buena medida. En segundo lugar, muy importante para el GRISO, en particular para su Centro de Estudios Indianos (CEI), resultaba una actividad de ámbito hispánico global, y no reducida a los estrechos límites de media Península Ibérica, ese sitio donde no hay casi montes y desde luego no hay ríos, y los caminos son a veces demasiado cortos. El CEI quería iniciar su andadura apoyándose en la colaboración con organismos, instituciones e investigadores de América: los de Bolivia han estado desde el primer momento asociados a esta empresa que para nosotros es de primordial interés.

Como director del GRISO solo puedo, por tanto, agradecer la oportunidad de esta colaboración que no será, seguro, la última.



EL MANIERISMO Y SUS MANIERAS

Margarita Vila da Vila / España

Lejos estamos de los tiempos en los que el término *Manierismo* era manzana de discordia entre destacados historiadores del arte, a pesar de que éste siga siendo –como dijo Bialostocki– “uno de los conceptos más problemáticos” de cuantos usamos para designar a los estilos artísticos¹.

Las cuatro magnas exposiciones celebradas a mediados del siglo pasado sobre el tema –en primer lugar la de Nápoles, de 1952, y entre 1965-1966 la de París–, sirvieron para familiarizar al público con las características, artistas y obras señeras del periodo. La exposición de Amsterdam de 1955, *El triunfo del manierismo europeo*, marcó, como señala Sylvie Béguin, “el momento más alto de la tendencia “expansionista” del término manierista”, aquel en el que se llegó a concebir este estilo como prácticamente el característico de toda Europa entre 1520 y 1600. Como suele suceder en la investigación histórico-artística, la postura triunfante de los organizadores de la muestra y de los especialistas que contribuyeron al catálogo, no tardó en ser revisada por otros colegas, más escépticos acerca de la amplitud del fenómeno e incluso de la pertinencia o validez del nombre. Tanto las Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte de Nueva York publicadas en 1963, como la exposición celebrada en Manchester en 1964 –simplemente titulada “Entre el

Renacimiento y el Barroco”–, reflejaban las inquietudes de algunos historiadores ante lo que les parecía un uso abusivo del término manierismo, si éste se aplicaba indiscriminadamente a todas las artes y a figuras tan distintas como Bruegel, Cranach o Shakespeare, por ejemplo².

Por nuestra parte, pensamos –como Bialostocki en su artículo de 1966– que si bien puede ser excesivo hablar del “triunfo del manierismo” al no haber sido éste el único estilo vigente en Europa tras el pleno renacimiento, tampoco merece ser ignorado como si nunca hubiera existido. Y así, por poco claro que el concepto resulte para algunos, no habría que desecharlo si se estableciese un acuerdo sobre su contenido y límites³.

A ello apunta esta comunicación, al reseñar las investigaciones y monografías publicadas últimamente, las cuales –salvo reacciones adversas como las de G. Nicco Fassola (1956) o E. Battisti (1960)–, tienden a reconocer la valía de este estilo artístico, aunque delimitando su periodización y alcances⁴.

Veamos pues, antes de revisar las características del *Manierismo* y de las maneras que lo integran, cuando surge el término, cual ha sido su desarrollo historiográfico y de dónde deriva éste.

Coinciden los especialistas en que fue Luigi Lanzi, en su *Storia Pittorica della Italia*, publicada en 1789, quien

utilizó por primera vez el vocablo “manierismo” para designar al estilo imperante en la pintura italiana entre el saqueo de Roma por las tropas imperiales alemanas en 1527 y el éxito del clasicista Annibale Carracci hacia 1600. En tanto que adjetivo, el término “manierista” ya había sido utilizado antes en Francia por Fréart de Chambray, quien en 1662 lo aplicó peyorativamente a un grupo de artistas entre los que se encontraban el Caballero de Arpino y Lagrenée. Con ello no hacía más que compartir las críticas que, empezando por G.B. Agucchi en 1610, y siguiendo con G. P. Bellori en 1672, Malvasía en 1678, o Baldinucci en 1681, se alzaron “contra aquellos que abandonaron el estudio de la naturaleza y viciaron el arte con la *maniera*”,



Rafael. Sagrada Familia del Roble. Museo del Prado.

a la que definían como una caprichosa idea basada en la rutinaria práctica en vez de las enseñanzas de la naturaleza⁵.

Como los anteriores, la consideración de Lanzi por tal estilo no pudo ser más negativa, al juzgar sus resultados como una *alterazione del vero* y negar cualquier originalidad a sus artistas, capaces sólo, según el crítico, de la simple imitación y repetición de fórmulas aprendidas⁶. Este juicio perduró hasta el siglo XIX, creyendo todavía Wölfflin en 1888, en una evolución continua del Renacimiento al Barroco. Solo con Riegl, Busse o Dvorak, a comienzos del siglo XX, empezó a afirmarse la autonomía del estilo manierista. Con W. Friedlander, a partir de 1915, el Manierismo empezó a clasificarse en dos fases, distinguiendo el autor entre un Primer manierismo –que hundía sus raíces en ciertas obras de Miguel Angel y se caracterizaba por el anticlasicismo buscado por Rosso, Pontormo y Parmigianino a partir de 1520–, y una fase de imitación que concluía con una reacción anti-manierista que pretendía volver a los ideales del Renacimiento y conduciría, hacia, 1580, a la nueva concepción estética y temas que sentarían las bases del arte del siglo XVII⁷. A partir de ahí, y como nos recuerda S. Béguin, para mejor entender las sutilezas del periodo, se procedió a compartimentarlo, discerniendo, F. Antal en 1927 tres movimientos, incluyendo uno clásico, dentro del Manierismo, S. J. Freedberg una sucesión de fases que van del Pleno renacimiento al Primer y Segundo Manierismo, y Briganti, en 1960, tres generaciones de la *maniera*⁸.

Tal vocablo ya aparece en el tratado escrito por el pintor toscano Cennino Cennini hacia 1390. En su proemio afirma que “Giotto cambió el arte de la pintura; de la manera griega la condujo a la manera latina moderna”. Se refería con ello Cennini a que Giotto había hecho evolucionar la pintura italiana del estilo o modo bizantino al propio del Trecento toscano, tal como puede advertirse, por ejemplo, contrastando la *Madonna entronizada con ángeles y profetas* de Cimabue (ca. 1290) con los frescos pintados por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua hacia 1306⁹.

A mediados del siglo XVI, Giorgio Vasari (1511-1574), autor de *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, publicadas en Florencia en 1550 y 1568, emplea el término de dos modos diferentes, uno aludiendo al estilo propio de una época o de un artista y otro a un conjunto de deseables cualidades artísticas. El primero distingue, por ejemplo, el estilo un tanto anticuado de Giotto –anclado a su juicio en la *maniera vecchia*– del característico de los maestros del *Quattrocento*, artífices de la segunda manera, y del propio del Renacimiento Pleno, correspondiente a la tercera manera o *maniera moderna*. En ésta se encuadra

la que el historiógrafo califica de bella manera, fundamento del ideal estético de perfección formal, fantasía y virtuosismo que caracteriza a los practicantes de la *Maniera*¹⁰.

En su tratado dice Vasari que las figuras logradas merced al estudio del desnudo y en actitudes variadas “exhiben buena gracia y *bella maniera*. Porque quien estudia las buenas pinturas y esculturas hechas de semejante modo...es forzoso que consiga una *bella maniera* en el arte”. Piensa también que el artista “debe diferenciar los gestos y las actitudes”, de modo que “se reconozca una armonía unitaria, que suscite *terror* en lo furioso y *dulzura* en los efectos agradables, y que represente de un golpe la *intención* del pintor”. Tales palabras pueden ser aplicadas tanto a las creaciones de los artífices de la *Maniera*, como a las obras maestras del Renacimiento Pleno, ya se trate del *David* y el *Moisés* de Miguel Ángel –ejemplos supremos de la *terribilità* del genio florentino– o, en el extremo opuesto, de las serenas *madonnas* que plasma Rafael en obras como *La Sagrada Familia del Roble*. Y es que “conviene –opina Vasari–...que el arte vaya siempre acompañado con gracia, facilidad y limpia hermosura de colores, y la obra sea llevada a la perfección no con penas y fatigas despiadadas”, sino con la agilidad que es fruto del estudio y del esfuerzo, pero no de la fatiga. Tales deseos no hacen más que repetir lo que ya otros entendidos antes, como Baltasar Castiglione en 1528 en *El Cortesano*, habían exaltado de las exquisitas obras de Rafael, dotadas de una sin par *sprezzatura* (soltura) y gracia¹¹.

El mismo Vasari aconseja a los artistas que se guarden “de las rigideces” y que miren al natural, con lo que podría estar censurando tanto el envaramiento, dureza y poses un tanto mecánicas de algunos artistas del *Quattrocento*, como la tirantez y repetición de formulas aplicadas por algunos contemporáneos suyos pertenecientes a la segunda generación del *Manierismo*, y exhortando a la inspiración en la naturaleza, sin que ello signifique un total sometimiento a su mimesis. Debido, pues, a que la mayoría de los artistas de su época practicaban esto y buscaban reproducir las cosas más bellas, considera el autor que los “modernos” habían llegado “a la más alta perfección”.

Pensamos que este texto es de crucial importancia para comprender el ideal estético de lo que Shearman y Smyth definieron como el arte de la *Maniera*. Esta expresa, como bien ha resumido S. Béguin, “el ideal cortés y refinado del siglo XVI, tal como lo encarna, por ejemplo, *El Cortesano* de Baltasar Castiglione. En éste, la búsqueda de la gracia se confunde con el de perfección, de “saber hacer”, de virtuosismo y de elegancia”, cualidades que se advierten en la mayoría de las obras pintadas en Toscana y Parma



Parmigianino (1503-1540). Madonna del cuello largo.



por Andrea del Sarto, Pontormo, Beccafuni, Rosso o Corregio, y que vemos ejemplificadas en la celeberrima *Madonna del Cuello Largo* del Parmigianino. Con su ritmo fluido y ondulante, con el alargamiento inhumano de su figura y la inconmensurable perspectiva que se extiende tras ella, se manifiesta como una obra llena de elegancia y gracia, tanto fantástica como exquisitamente abstracta en sus proporciones¹². No ha de extrañarnos, pues, que Vasari piense que “en muchos aspectos de *gracia...y de bella manera*” Parmigianino haya superado a su maestro Corregio.

Su aspecto no podría distar más de las figuras “toscas y desolladas” del Renacimiento temprano que critica Vasari, faltándoles a sus autores “elegancia para hacerlas *esbeltas y graciosas*” a todas ellas. Carecían, además, de “la variedad de tantos detalles *caprichosos...*”, y sus pies y manos no alcanzaban el “acabado y la suprema perfección” que, de haberlos tenido, piensa Vasari, habrían logrado “*elegancia*”, además de una “*pulcritud y suma gracia*”.

Fue Leonardo, según él, quien inició “aquella tercera *manera* (llamada) *moderna*” y siguió esta manera “aunque más dulce de colorido y no tan gallarda, Andrea del Sarto” (1486-1531), cuyas obras, como puede advertirse en el

Izquierda. Andrea del Sarto. Asunto Místico. (c. 1530) Museo del Prado.

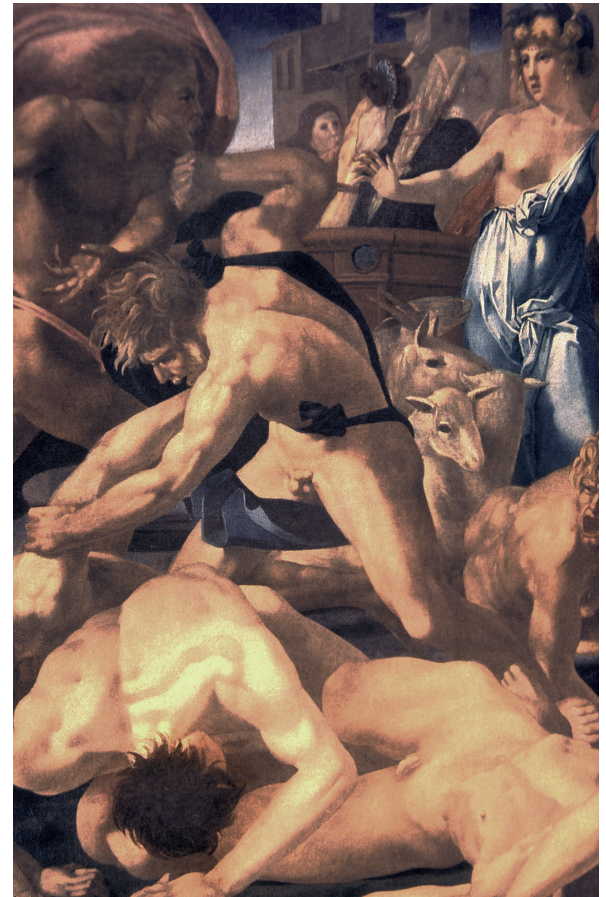


Correggio. Danae. (1530) encargo de Fco. Gonzaga.

Asunto místico del Prado, “carecen de errores” según Vasari, pese a que las perspectivas de obras tardías como ésta o el *Sacrificio de Isaac* de 1529, sean un tanto abstractas y la forma, alargada y serpentina, se difumine con novedosos tonos verde, rosa, malva o turquesa impropios de la práctica del Renacimiento pleno, pero ya presentes –como la reciente restauración ha probado– en la bóveda de la Capilla Sixtina pintada entre 1508 y 1512 por Miguel Angel.

Elogia también Vasari como “elegantísimas y vivas animaciones” además las obras de Parmigianino –de quien ya hemos hablado– a las de su maestro Correggio (1489-1534), pintor que en la sensualidad de escenas mitológicas como la *Danae* de 1531 unifica tendencias estilísticas tan diversas como las de Rafael, Leonardo y los Venecianos, al tiempo que, por su particular tratamiento de la atmósfera y las ilusionistas perspectivas que aplica a las bóvedas de iglesias de su Parma natal –como es el caso de la de *San Juan Evangelista*– anticipa un estilo que podría calificarse de Proto-Barroco¹³.

Entre los pintores ya difuntos cuando a mediados del siglo XVI escribe sus *Vidas*, alaba Vasari los colores de Rosso



Derecha. Rosso Fiorentino (1494-1540)
Moises y las hijas de Jethro. (1523). Óleo 160x117 cm.



Miguel Angel (1508-1512)
Capilla Sixtina.



Miguel Ángel.
Noche y Día. Tumba
de Sinliano de Medici.

Florentino, Sebastiano del Piombo o Giulio Romano y la *facilidad y rapidez* de ejecución de la que hacen gala todos ellos. Basta mirar el cuadro de *Moisés defendiendo a las hijas de Jetró* pintado por Rosso en 1523 para entender a qué se refiere el biógrafo con tales palabras, además de ver concentradas en él muchas de las características formales –*horror vacui*, composición complicada, alargamiento de las proporciones, colorido estridente, variedad y violencia de las poses– que suelen asociarse al *Manierismo*¹⁴.

Con todo, y pese a las innegables cualidades de los anteriores, piensa Vasari que “el que ...se lleva la palma, y les sobrepasa y domina a todos, es el *divino* Miguel Angel ...que tiene la primacía en las tres (artes) juntas” por su “*divinísimo ingenio*”, pudiéndose afirmar que “sus estatuas ...son mucho más bellas que las antiguas ...y lo mismo se puede creer de sus pinturas”.

Llegamos con él al artista que más influyó en la formación de la *Maniera* y del estilo buscado por los jóvenes

artistas italianos que le idolatrarón. Obras como el *Tondo Doni* y el cartón de la Batalla de Cascina ejecutadas en Florencia hacia 1505, o la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina terminada en 1512 se convirtieron –con su audaz concepción del espacio, sus vigorosas figuras, sus colores inusuales y sus formas dramáticas y dinámicas– en fuente inagotable de motivos para los más audaces. Y lo propio sucedió con las esculturas del maestro, aludidas por el erudito Varchi en el parangón que estableció entre las artes, al señalar que “requiere gran fatiga tener que hallar...algún miembro que toque a otros...en alguna actitud difícil, y que esté proporcionado a los demás y se acomode a toda la figura, como puede verse en *La Noche* de Miguel Angel”, la exhausta alegoría femenina de la tumba de Juliano de Médici en San Lorenzo de Florencia. Obras posteriores del artista, como el *Juicio Final* de la Sixtina, las pinturas de la *Capilla Paolina* o la descarnada *Piedad Rondanini*, brindaron, ya mediado el siglo XVI, a los artistas



Jacopo Robusti (Tintoretto) (1518-1594). Milagro del esclavo San Marcos. 1548. 4.5x5.4m.



Miguel Angel. El Juicio Universal. (Vaticano).

de la segunda generación manierista soluciones aun más atrevidas y un arte místico que se apartaba del clasicismo renacentista¹⁵.

Junto con las de Miguel Angel, fueron algunas obras tardías de Rafael –como la *Transfiguración* del Vaticano– las que más contribuyeron al gusto manierista, por la fuerza dramática y expresividad de los personajes, la riqueza del colorido y los contrastes lumínicos. Discípulos suyos, como Julio Romano, Pierino del Vaga o Polidoro da Caravaggio,

extendieron este ideal por Mantua, Génova, Florencia o Nápoles, ciudades que con Roma, Siena o Parma acogieron tempranamente esta estética.

También Venecia, a partir de 1530, recibió infiltraciones manieristas de Florencia, Roma o Parma a través de algunas pinturas de Vasari, Salviati, Zuccaro y Parmigianino. Tiziano no escapó a su influjo, como prueba su *Cristo coronado de espinas* de 1542; pero fue Tintoretto –para Vasari “el espíritu más fantástico y extravagante que la pintura haya producido”– el más notorio de los manieristas venecianos. *El Milagro del esclavo* pintado en 1548 para la Cofradía de San Marcos muestra ya la gestación de su estilo maduro, habiendo dejado atrás una primera *maniera* influida por Parmigianino. Con sus formas alargadas, los violentos escorzos y su personalísimo tratamiento del espacio, Tintoretto se muestra afín, en efecto, a los ideales manieristas, en tanto que, con su hiriente claroscuro y su técnica vibrante anticipa soluciones más propias del barroco. Al parecer, la intención del pintor con todo ello era crear un arte en donde se combinaran “el dibujo de Miguel Angel y el colorido de Tiziano”, lema que había colgado en su estudio según Ridolfi. Tal búsqueda de síntesis –aunque los resultados no se parezcan en nada al estilo de los maestros admirados– forma parte del concepto manierista del *ideal* y transcribe el juicio que el pintor veneciano Paolo Pino expresa en el *Diálogo sobre la pintura* de 1548, al afirmar que “si Tiziano y Miguel Angel formaran un solo cuerpo, o bien si al diseño de Miguel Angel se uniera el color de Tiziano, se les podría llamar el *dios* de la pintura, puesto que a la par son dioses realmente¹⁶”.

Esa rendida admiración hacia Miguel Angel –que tantos en el siglo XVI sintieron– no estuvo exenta de envidias y críticas maliciosas. La más conocida fue expresada por Ludovico Dolce, autor, en 1557, del *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino*. En él considera superior en el dominio de la pintura a Rafael por su “rica inventiva” y la “conveniencia” de sus figuras, ya que Miguel Angel atenta contra la “honestidad, al descubrir siempre sin respeto aquellas partes de las figuras desnudas” que deberían estar ocultas, “sin tener miramientos ni para la santidad de las personas que se representan ni para el lugar donde están pintadas”, solo para “evidenciar las dificultades del arte” y hacer gala así de sus extraordinarias dotes para el diseño, facultad en la que, al menos, Dolce reconoce que sobresale. Aluden tales palabras al *Juicio Final* pintado en el testero de la Capilla Sixtina por Miguel Angel apenas unos años antes y muestran tanto los escrúpulos despertados por las

disposiciones del Concilio de Trento, como la antipatía que en el veneciano Aretino suscitó la falta de favor de Miguel Angel.

Como sea, esa vergüenza por el desnudo que tan medieval parece, fue compartida por el escultor B. Ammannati, quien en una conmovedora *Carta a los Académicos del Diseño* de 1582 se arrepiente públicamente de los “gravísimos errores” y pecaminosas licencias de su pasado, implorando a los académicos florentinos que no hagan “nunca para ningún lugar una obra deshonesta o lasciva..., ni nada que pueda suscitar...malos pensamientos”, pesándole “sobre la conciencia” los desnudos que hizo para la *fuelle de Neptuno de Florencia*. Confía, además, en que bajo el pontificado de Gregorio XIII “ese abuso vicioso quedará suprimido del todo, evitándose las obras de carácter licencioso de escultores y pintores”, especialmente en lugares sagrados¹⁷.

Estas consideraciones moralistas, que aplican un enfoque más político-artístico que estético o técnico, se interesan por los efectos del arte y no tanto por su esencia, como nos recuerda Schlosser y son consecuencia de toda la agitación espiritual que produjo la Reforma protestante. A ella la Iglesia católica respondió con el Concilio de Trento que, reunido desde 1545, en el terreno de las artes figurativas se tuvo que enfrentar tanto con la iconoclastia nórdica como con la sensualidad en las iglesias de ciertas imágenes renacentistas. En una de sus ordenanzas el Concilio indicaba que se evitase “toda lascivia, de modo que las figuras no se pintarán ni se adornarán con una hermosura que incite a la lujuria”. Coincide en ello con moralistas de la época como Gilio de Fabriano –quien en el segundo de sus *Dialoghi* (1564) trata de los “Errores y abusos de los pintores en los cuadros históricos– o el Cardenal Paleotti, autor de un ensayo en 1582 sobre las imágenes profanas y sagradas. Algunos artistas, como Ammannati, siguieron fervorosamente tales indicaciones y otros sufrieron procesos ante los tribunales de la Inquisición –como le ocurrió a Veronese en Venecia en 1573– por no ajustarse a las reglas del *decorum*.

Existió, pues, a la par del manierismo practicado un tanto mecánicamente por los seguidores de la Maniera, un arte trentino o contrarreformista, del cual es ejemplo severo y monumental en arquitectura el *Monasterio del Escorial*, levantado por orden de Felipe II entre 1563 y 1584 y representante, por antonomasia, de la llamada *Maniera grande*¹⁸.

Esta, que define tanto a las obras de Rafael como al Escorial y está anclada en la tradición clásica del Renacimiento, fue una de las muchas posibles en el siglo



Primaticcio (1541-45). Palacio de Fontainebleau.

XVI europeo. Junto a ella, cabría recordar, por extranjera a Italia, la manera francesa desarrollada por los decoradores de la Primera escuela de Fontainebleau –dirigida por los italianos Rosso y Primaticcio– hacia 1535 y buen exponente del grado de aceptación que el Manierismo tuvo en cortes europeas como la de Rodolfo II de Praga o Francisco I de Francia. También suele hablarse de los manieristas de Amberes y nadie discute el manierismo tardío del Greco en Toledo. En general, todas esas obras comparten rasgos formales de alargamiento corporal o limitación del espacio, pero muestran diferencias sensibles respecto al grado de intencionalidad de la manera y conocimiento de sus reglas o en la intensidad espiritual puesta en las obras por sus autores.

Si revisamos los textos de tratadistas y artistas de la época, nos damos cuenta de que se reconocían tantas



Bronzino. Fresco con el martirio de S. Lorenzo. (c. 1565 - 1569).

maneras como estilos personales o formas de hacer arte. Había la “maniera bella, bellísima, buena, buenísima, graciosa, juiciosa, vaga, maravillosa”, pero también la que era “mala, no buena, malvada, con poco que alabar, feísima, despreciable, dura, cruda, seca”, junto con otras muchas, cada una de las cuales podía ser “aguda, delicada y dulce, mórbida y pastosa, precisa, gallarda, diligente, fácil o cansada”, según la recopilación de Battisti. Con todo, la *maniera* por excelencia, como ya se dijo, es la *bella maniera*, que –en palabras de dicho autor– “se opone, considerada como estilo personal del artista, a la imitación exacta de la naturaleza” y que busca la gracia, la viveza, lo novedoso, lo atrevido, la libertad frente a las reglas impuestas previamente –haciendo prevalecer el juicio del propio artista– y fascinar, sorprender o divertir a los espíritus refinados y cortesanos¹⁹.

Ni para Vasari, ni para los otros artistas o escritores del siglo XVI –como el milanés Lomazzo (1538-1600), autor del conocido *Trattato dell' arte della Pittura* de 1584– tenía el término *maniera* significado peyorativo alguno, a diferencia de lo que aconteció con él y con el de manierismo a partir del siglo XVII, tras las consideraciones de Agucchi y de Bellori. El primero, en un *Tratado* de 1610, censura lo sucedido con la pintura tras las cimas del Renacimiento, lamentando que cambiara y se corrompiese, “alejándose del camino verdadero..., al tiempo que surgían *maneras* nuevas y diferentes, ajenas a la realidad y a lo plausible, más entusiastas de las apariencias que de la auténtica sustancia, contentándose los artistas con regalar la vista del populacho con colores hermosos y ropas chillonas y haciendo uso de cosas plagiadas de todo lugar...”. Por su parte Bellori –admirador como Agucchi del clasicista Annibale Carracci– afirma en *Le Vite...* publicadas en Roma en 1672 que “cuando decayó la feliz época (el Renacimiento)...los artistas abandonaron el estudio de la Naturaleza y adulteraron las artes con la *manera*, es decir, con una idea caprichosa basada más en la rutina que en la imitación de la realidad...”, siendo “increíble –piensa él– el grado en que degeneraron

las artes, no solo en comparación con Rafael, sino también con aquellos otros que iniciaron la *manera*”. Uno y otro autor, deseando continuar la obra de Vasari –quien ya había afirmado que “a través de las cosas artificiales jamás se aprende lo suficiente”– reivindicaron el estudio de la naturaleza y de los grandes maestros; pero en lugar de considerar la multiplicidad de maneras practicadas en el siglo XVI, se limitaron a juzgar –en palabras de Gombrich– como “degradada y problemática” la manera “de los afectados imitadores de Miguel Angel”. Tal expresión puede aplicarse bien al artificioso, recargado, incongruente y teatral *Martirio de San Lorenzo*, pintado al fresco por Bronzino en la iglesia homónima de Florencia hacia 1565. Fueron obras como esa las que dieron al *Manierismo* la connotación de estilo “amanerado” (*manieroso*, *manierato*) durante los siglos XVII y XVIII. A partir de entonces, la fortuna del *Manierismo* corrió al compás de los tiempos, trocándose la censura en alabanza, una vez que cesó en el siglo XIX la admiración unánime por el clasicismo y lo académico²⁰.

Como dijimos al comienzo, vivimos tiempos de apertura y hoy nadie parece negar la existencia de tal fenómeno artístico. Pero el arte del siglo XVI en Europa y América es tan rico y variado en sus propuestas y *maneras* que, calificar toda su segunda mitad como *manierista* es tan extremo, como creer que esta tendencia se extendió sin limitaciones por Occidente a partir del saqueo de Roma²¹. Junto a aquellos embelesados por la Maniera en la primera mitad del siglo, hubo los que se contentaron con repetir artificiosamente fórmulas aprendidas de los primeros; pero también existieron los que continuaron los ideales del Renacimiento, los que pusieron su arte al servicio de las directrices del Concilio de Trento y aquellos otros que anticiparon el Barroco. Hubo artistas que participaron, a lo largo de su carrera, de varias de estas tendencias y otros –de estilo difícilmente clasificable– que reunieron rasgos de todas ellas. Y mucho de ello sucedió a fines del siglo XVI, cuando propiamente se vivió el tránsito del Manierismo al Barroco.

- 1 BIALOSTOCKI, J., "El manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, (1966), Barral Editores, Barcelona, 1973, pp. 59-77.
- 2 BEGUIN, S.: "Maniérisme", *Dictionnaire de la Renaissance*, Ed. Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, Paris, 1998, pp.541-556; SMYTH, C. H. , " The Renaissance and Mannerism" , *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, N. York, 1963.
- 3 BIALOSTOCKI, J.: *Ibid.*, p. 72.
- 4 NICCO FASOLA, G.: "Storiografia dil Manierismo", en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, I, pp. 429-447; BATTISTI, E., "Infortunios del manierismo", *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990 (ed. original, Roma, 1960)
- 5 FREART DE CHAMBRAY, R., *L'Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662 ; BEGUIN, S. , *Ibid.*, p.542, y en "Manierismo", Diccionario LAROUSSE de la Pintura, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1987, Vol. II, p.1270.
- 6 LANZI, L., *Storia pittorica della Italia*, Basano, 1789; BEGUIN, S.: *Ibid.*, p.542.
- 7 BEGUIN, S., *Ibidem*; FRIEDLANDER, W.: *El surgimiento del estilo anticlásico en la Pintura italiana hacia 1520* (trad. del alemán), 1925.
- 8 BEGUIN, S., *Ibid.*; BRIGANTI, G.: *La Maniera italiana*, Roma, 1961. Por su parte, tanto Shearman como Smyth, al analizar el estilo de los artistas usualmente adscritos al llamado Primer Manierismo han centrado sus investigaciones en las características formales de la Maniera, cuyo arte para Shearman no es anticlásico –como pensaba Friedlander–, sino que surge del mismo renacimiento. Al respecto, véanse SMYTH, C. H.: *Mannerism and Maniera*, N. York Univ., 1963; SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967; BIALOSTOCKI, J.: *Ibid.*
- 9 CENNINI, C., "Il Libro dell' Arte" (ca. 1390), en YARZA, J. et al., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp.300-306. Las obras mencionadas pueden verse en R. G. TANSEY y F. S. KLEINER, *Gardner's ART through the Ages*, Harcourt Brace Publ., Fort Worth, 1996, pp.635-637.
- 10 VASARI, G., *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, Florencia, 1550 y 1568; SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967.
- 11 TANSEY, R. Y KLEINER, F., *Gardner's ART...*, pp. 740-756; VASARI, G.: op.cit. en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos...*, IV, pp. 238-244: También Vasari en el mismo tratado nos recuerda que "la pintura es un plano recubierto de campos de colores" (adelantándose con ello en casi trescientos cincuenta años a Maurice Denis, el teórico de los *Nabis*).
- 12 Añade Vasari que gracias, en parte, a que "la manera se convirtió en más bella por haberse difundido el uso frecuente de reproducir las cosas más bellas (manos, cabezas, cuerpos, piernas), conjuntarlo todo y componer una figura con todas aquellas bellezas...y aplicarla en cada obra a todas las figuras, que por eso se dice que es bella manera" (VASARI, G.: op.cit., en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.270-283 (El esquema evolutivo del arte aplicado por Vasari repite el que los entendidos del Siglo IV a. C. habían aplicado ya al griego); SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967; SMYTH, C. H.: *Mannerism and Maniera*, N. York, 1963; BEGUIN, S.: *Dictionnaire de la Renaissance, Ibid.*, p. 542 ; TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética, III: La estética moderna (1400-1700)*, Ed. Akal, Madrid, 1991, pp. 188-197.
- 13 TANSEY, R. Y KLEINER, F., *Gardner's ART...*, pp.760-762; HERNANDEZ PERERA, J.: "El Cinquecento Italiano", pp.10-218 de *Renacimiento (II) y Manierismo, Vol. VI de la HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE* , Ed. Planeta, Barcelona, 1988, pp.188-193.
- 14 VASARI, G., *Ibidem*, en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.286; TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética, III: La estética moderna (1400-1700)*, Ed. Akal, Madrid, 1991, pp. 188-197.
- 15 VASARI, G., *Ibidem*, pp.286-288. A las figuras de la Capilla Sixtina, precisamente, hace referencia el florentino Jacopo Pontormo en la carta que en 1547 dirigió a Benedetto Varchi al afirmar que "la profundidad del diseño y la grandeza del ingenio divino" de Miguel Angel se demuestra mejor "en las milagrosas obras de pinturas con figuras tan variadas y bellas actitudes y escorzos" (VARCHI, B.: *Disertación sobre la primacía de las artes*, Academia de Florencia, 1547 (Discurso publicado en 1549 y citado por GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.245-254, y PONTORMO, J.: Carta a Benedetto Varchi, *Ibidem*, pp.257-259). Sobre la estética de Miguel Angel, véase TATARKIEWICZ, W., *Ibidem*, pp. 175-187; BEGUIN, S.: *Ibidem*, pp.545-546; Vol. VI de la HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Ed. Planeta, *Ibidem*, pp. 136-147.
- 16 BEGUIN, S., *Ibidem*, pp. 545-550 (Pioneras de la estética manierista fueron las obras que Rafael pintó con algunos colaboradores en algunas estancias del Vaticano y en la villa *Farnesina* de Agostino Chigi, además de la memorable *Transfiguración* del Vaticano); PINO, P., *Diálogo sobre la pintura* (Venecia, 1548), en GARRIGA, J. et al.: *Ibid.*, pp. 263-269; WEST, Sh.: *The Bullfinch Guide to Art*, Londres, 1996 ("Tintoretto", pp. 845); MURRAY, P. y L.: *Diccionario de arte y artistas*, Ed. Parramón, Barcelona, 1978, pp. 540-541 ("Tintoretto") y pp. 342-344 ("Manierismo").
- 17 DOLCE, L., *Diálogo sobre pintura titulado el Aretino* (Venecia, 1557), pp.291-299 y AMMANNATTI, B.: *Carta a los Académicos del Diseño* (Roma, 1582), pp. 304-308, en *Fuentes y documentos... Renacimiento...*, Vol. IV.
- 18 SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Ed. Cátedra, Madrid, 1976, pp. 305-386 : "La literatura artística en el periodo manierista", pp. 365-370: "Los moralistas"; MARIAS, F.: El siglo XVI: *Gótico y Renacimiento*, Ed. Silex, Madrid, 1992, pp. 182-197 ("Los ideales religiosos: Dogma y propiedad") y 205-215 ("Del modo funerario al clasicismo cosmológico: El Escorial"); SEBASTIÁN, S.: "El arte al servicio del dogma", en *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1981, 1989, pp. 145-194; ID.: *Arte y Humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978, pp. 106-127 ("El Escorial"); MACARRÓN, A. Ma.: *Historia de la conservación y de la restauración*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 63-68; MARTÍN GONZALEZ, J. J.: *Historia del arte*, Vol. II, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pp. 51-58: "Arquitectura contrarreformista o trentina".
- 19 BEGUIN, S. y DEBOUT, M. A., "Maniérisme", op.cit., pp. 554-557; TANSEY, R. y KLEINER, F. : *Gardner's Art...*(op.cit.), pp. 803-815; BATTISTI, E.: "Infortunios del Manierismo", *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 151-164; AGUCCHI, G.B.: *Trattato* (hac. 1610), en MAHON, D.: *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947, pp. 245, 247; BELLORI, G.P.: "Vita de Annibale Carracci", *Le Vite...*(Roma, 1672), pp.19.²¹ y 79 (ambos citados por GOMBRICH, E.H. en "El manierismo: trasfondo historiográfico", *Norma y forma*, Alianza Ed., Madrid, 1984).

- ²⁰ *Ibidem*, op.cit., pp. 224-225. Recuérdese, además, todo lo dicho al comienzo de este artículo. Sobre el fresco de Bronzino, véase P. HUMFREY, "Mannerism", en *The Encyclopedia of Visual Art*, Londres, 1983, pp. 675-694.
- ²¹ Un buen resumen de la expansión del Manierismo por Europa puede encontrarse en el artículo que le dedicaron S. BEGUIN y M.A. DEBOUT en el *Dictionnaire de la Renaissance ya señalado*. Más críticos respecto a los alcances de la misma son P. y L. MURRAY en *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford

Univ. Press, 1996. Sobre la difusión del Manierismo por América han de consultarse los otros artículos de estas Actas, aparte de los ya célebres volúmenes de J. DE MESA y T. GISBERT dedicados al *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, (*Summa Artis*, Vols. XXVIII y XXIX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986) y a la *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Fundación A. N. Wiese, Lima, 1982, o de la obra de R. GUTIERREZ et al.: *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

BATTISTI, E., "Infortunios del Manierismo", *Renacimiento y Barroco*, (Turín, 1960), Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 151-164.

BEGUIN, S. y DEBOUT, M.A.: "Maniérisme", *Dictionnaire de la Renaissance*, Ed. Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, Paris, 1998, pp. 541-559.

BIALOSTOCKI, J., "El manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, pp. 59-77, Barral Ed., Barcelona, 1973.

BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

GARRIGA, J. et al., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. IV: Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

GOMBRICH, E. H., "El manierismo: trasfondo historiográfico", *Norma y Forma*, Alianza Ed., Madrid, 1984, pp. 219-226.

HUMFREY, P., "Mannerism", *The Encyclopedia of Visual Art*, Vol IV, Ed. Encycl. Britannica, Londres, 1983, pp. 675-694.

Le triomphe du manierisme européen, Rijksmuseum, Ámsterdam, 1955

MARIAS, F., *El Siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Ed. Silex, Madrid, 1992.

NICCO FASOLA, G., "Storiografia del manierismo", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, I, pp. 429-447

NIETO, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento*, Madrid, 1980

PANOFSKY, E., "El Manierismo", *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 67-92.

RENACIMIENTO (II) Y MANIERISMO, vol. VI de la *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*, Ed. Planeta, Barcelona, 1988.

SCHLOSSER, J., "La literatura artística en el periodo manierista", *La literatura artística*, Ed. Cátedra, Madrid, 1976, pp. 307-386.

ID.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Ed. Akal, Madrid, 1988.

SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978

ID.: *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1981, 1989.

Studies in Western Art. Acts of the International Congress of the History of Art, II (The Renaissance and Mannerism), Princeton, N.J., 1963.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Ed. Akal, Madrid, 1991.

TREVES, M., "Maniera, the History of the Word", en *Marsyas*, I, 1941, pp. 69-88.

VENTURI, L., *Historia de la crítica de Arte*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982.

WEISE, G., "Le maniérisme: histoire d'un terme", *Information d'histoire de l'art*, VII, 1962, pág. 124.



EL MANIERISMO “AMERICANIZADO”; EL GRABADO Y LA INFLUENCIA EN LA PINTURA

Jorge Alberto Manrique / México

En los primeros tiempos después de la conquista, aparece la evangelización, desde luego, como justificación de la propia conquista, y con ésta, la gran necesidad de crear imágenes, que eran indispensables para el culto católico y la explicación de las verdades cristianas. De Europa llegaron algunas esculturas y pinturas, pero la fuente primordial fueron las imágenes de los libros. La extraordinaria tradición en las artes prehispánicas no resultaba apta para la nueva religión, de modo que los misioneros tuvieron que hacerse de las imágenes e historias sacras. Estas provenían de las ilustraciones de libros impresos, desde la Biblia, tratados de teología, e impresos devotos.

En la primera mitad del siglo XVI, hubo una gran actividad editorial en varias ciudades europeas, con libros cuyas páginas se ornaban con grabados, generalmente realizados en madera. Las bibliotecas de los conventos fueron la fuente principal de donde provienen las imágenes. En estos inicios evangelizadores, la carencia de imágenes fue capital y podemos decir que en el siglo de la conquista hubo una gran necesidad de contar con estos símbolos sacros. Cuando Pedro de Gante llegó en 1523, acompañado de Juan de Aora y Juan Tecto, se ocupó de enseñar el cristianismo en Tezcoco y luego en la ciudad de México

(1527) en la capilla abierta San José de los Naturales del Convento de San Francisco, para que ahí los indios aprendieran a pintar. Se preocupó por enseñar la nueva manera de hacer las imágenes en la tradición europea, dándoles a leer el concepto de lo que más tarde pintarían. Las imágenes provenían de grabados de libros sagrados, y también de motivos ornamentales, como cenefas, grutescos y portadas de libros. Esto puede verse en la escultura de portadas, como la de porciúncula en Huejotzingo, o la de Xochimilco, o como en la capilla abierta de Tlalmanalco; también en las piezas de plumas, o desde luego en las pinturas sobre muros, en conventos pero también en una casa particular en Puebla, la Casa del Dean, que ilustra los triunfos y las sibilas de Petrarca.

Los conventos decorados con pinturas están inspirados en las ilustraciones de los libros. Un caso destacado es el del indio noble Juan Gersón¹, que en 1562 pintó sobre tela al óleo y luego lo adhirió al sotocoro de la iglesia conventual de Tecamachalco; ahí en los plementos plasmó historias bíblicas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis [es curioso que muchas veces, en las pinturas, se asocia el Antiguo Testamento con el Apocalipsis]. La decoración de Gersón procede de las biblias editadas en Lyon, de grabados de madera a los que se añadió el colorido, y se acomodaron en los espacios de la bóveda.

Contemporáneamente se introducen los grabados, y el repertorio de imágenes se incorpora a los muros de los conventos, como es el caso de Epazoyucan, donde usan, como ejemplo, los grabados de la pasión de Schongauer. Más adelante, llega el manierismo europeo, cuya influencia observamos en las figuras que están en el ábside de Acolman, que se asemejan a las de Miguel Ángel, o en Atotonilco en Tetela del Volcán.

Me da gusto que se haya dado este III Encuentro Internacional sobre el Barroco, Manierismo y la transición al Barroco, en La Paz. Hace treinta y cinco años cuando se empezaba a hablar sobre el manierismo en América Latina, en general se pensaba que era un fenómeno europeo que nos afectaba. Pocos autores hablaban de ello; mi artículo “Reflexiones sobre el manierismo en México”, publicado en 1971, coincidía con esa preocupación. Cuando organizamos el Coloquio “La Dispersión del Manierismo”² en Oaxtepec, México (1976), poco a poco se fue imponiendo el término manierismo, que ha ido ganando terreno; recuerdo que en el Congreso de Ouro Preto, sobre barroco, varios participantes ya hacían referencia a ese término con más frecuencia.

Según Burkhard y otros autores, el Renacimiento terminó con el saco de Roma en 1527. Después Walter Friedlaender, y más adelante Arnold Hauser llamaron a este espacio intermedio el “manierismo”. Ellos y otros autores se ocupaban del manierismo, concebido como una época que tiene sus propios valores en las artes, y que no son ni una decadencia del Renacimiento (como antes se decía), ni tampoco el preludio del barroco. En Europa, el manierismo se distingue por las crisis religiosas y económicas, así como los conflictos de poder y la ambigüedad ingénita de este estilo. Si bien en Europa no hay propiamente Renacimiento, salvo en Italia, menos lo hay en América.

En América, después de la conquista y la evangelización, hay un tiempo que podemos llamar manierismo. Este fenómeno tiene características particulares. Las crisis religiosas y económicas europeas no llegan al nuevo mundo, pero aquí hay otras crisis, como las demográficas, la del poder central y las órdenes religiosas, las crisis de los metales y el azogue, etc. Entre la conquista y el barroco hay un espacio que es el que ocupa exactamente el manierismo. Éste no es igual al de Europa ni tiene las mismas características, pero sí participa, de alguna manera, de lo que son los modelos europeos, aunque no plenamente. Es una manera de ser propia. Es lo que podríamos llamar “manierismo americanizado”.

Por su parte, la conquista en México, el gran hecho militar, ha quedado definitivamente atrás. No hay más conquista por hacer en la región de altas culturas de Mesoamérica: queda sólo la difícil, penosa, lenta y mucho menos brillante penetración hacia el norte, en tierras “chichimecas”. El hombre de guerra empieza a ser una especie extinta.

La gran obra evangelizadora también ha concluido. Para bien o para mal, con mayores y menores defectos, es un hecho que para la octava década del siglo DIECISEIS son cristianos todos los indios de México. También aquí queda sólo la difícil y reticente evangelización del norte, que llevará trabajosos siglos y en la que se emplearán métodos necesariamente diferentes.

La población indígena ha sufrido un descenso vertical y hacia fines del siglo se acerca a su nivel más bajo. Entre las diversas causas que contribuyeron a ese desplome demográfico, la mayor fue, sin duda, la serie de asoladoras plagas que se cebaron en ella –sin afectar a la población europea– desde mediados del siglo, pero especialmente en las décadas de los años setenta y noventa. No pocos pensaron que los indios se terminarían completamente, como en las Antillas; era, por ejemplo, la opinión del dominico Dávila Padilla en 1592. Es claro que la “ociosidad” de las órdenes monásticas está también en relación con este desplome demográfico, así como lo estaba la crisis de la institución de la encomienda. Hay una verdadera crisis de mano de obra; la producción de la plata baja también. Cada vez viene más gente de España y cada vez es más difícil hacerse de las rápidas fortunas de los primeros años. A todo lo anterior, se suma y combina una nueva actitud de la Corona. Espantada de las grandes prerrogativas dadas a las órdenes y del poder local que pudieron reunir los encomenderos, intenta a toda costa afianzar su poder por medio de los órganos centrales. Tratará de debilitar a las órdenes apoyando a los nuevos obispos regalistas y de desanimar a los encomenderos al limitar las encomiendas a una o dos vidas; por otra parte, decidió no cumplir el prometido repartimiento general de la tierra. Virrey, corregidores y alcaldes mayores saldrían favorecidos.

Todos estos fenómenos son, de alguna manera, una muestra de que se está cancelando lo que podríamos llamar el “primer proyecto de vida” de la Nueva España, que suponía una especie de república teocrática de indios neófitos, dirigida por frailes y guardada por la fuerza de los señores de la tierra, cuyo fin teórico sería realizar en América la soñada república cristiana que se había mostrado tan

defectuosa en Europa. A ese proyecto lo sustituye un “segundo proyecto”, que consiste en no intentar realizar en América un fin más allá del europeo, sino simple y llanamente rehacer Europa en América: es decir, hacer de América otra Europa³.

El arte de conventos-fortalezas empieza a ser desplazado en las tres últimas décadas del siglo XVI, por otro, incubado en las ciudades. Este es el arte manierista, que procede de los talleres europeos, los cuales poco a poco han ido acercándose en las ciudades, a veces venidos en las cortes de los virreyes o atraídos por la riqueza de las ciudades.

El manierismo muestra la preocupación por las reglas y la buena pintura, y alcanza avances formales por la vía de lo expresivo. En América los pintores quedaron desligados del ámbito de los talleres europeos. La producción de los maestros bastaba en el mercado y, sus hijos y discípulos siguieron esa vía. Los pintores tuvieron que atenerse a sus propios recursos, e importar los grabados –que no eran tan variados como en las ciudades europeas– para los círculos más estrechos.

Algunos artistas llegaron a América y tuvieron fortuna, pero en general los americanos aceptaban las novedades con reticencia. En ese ambiente llegaron a México cuadros de Martín de Vos, flamenco que tuvo éxito en Sevilla, tanto en su pintura como en los dibujos y grabados. Llegaron, también, Nicolás de Texeda y Francisco Morales, cuya obra es incierta, y Francisco Zumaya, al que se le atribuyó el *San Sebastián* que estaba en la Catedral de México. El flamenco Simón Pereyng llegó en 1566, con la corte del virrey Gastón Peralta, marqués de Falces; suya es *La Virgen del Perdón* en la Catedral de México, que se inspira en un cuadro de Rafael, mediante un grabado de Marco Antonio, (obra que se perdió en el incendio de 1967, pero de la que se conocen buenas fotografías). La pintura del retablo de Huejotzingo fue hecha en 1583 por Pereyng, con la participación de Andrés de la Concha; varios cuadros son grabados diseñados por Martín de Vos. En éste, Pereyng pinta la *Circuncisión* que procede de Durero, vía de Martín de Vos (como ha mostrado Francisco Stastny) grabado por Juan Sadeler. Con esto podemos decir que el grabado es la base, en blanco y negro, pero agregar el color y las variaciones son inspiraciones suyas⁴.

De la Concha llegó en 1567 y realizó cuadros en la catedral de Oaxaca y pinturas de retablos en Yanhuatlán y Coixtlahuaca; algunos se basan en los grabados de De Vos.

En el Museo Nacional de Bellas Artes está una *Santa Cecilia*, un *San Lorenzo* y una *Sagrada familia* de su autoría⁵. La pintura de De la Concha destaca en su elegancia y su



Francisco Sumaya. San Sebastián, Altar del Perdón. Catedral de México.



Simón Pereyns. Virgen del Perdón.
Catedral de México.

fino tratamiento. Aquí se puede ver que los grabados son la base, pero cada artista decide el color, hace los ajustes e imprime su personalidad.

Los artistas de esa generación eran cultos, estudiaron en talleres europeos de renombre, pero a su llegada a América, tuvieron que someterse a la represión de la razón del Concilio de México (1564), que se preocupaban de que la doctrina no se alterara. La generación posterior ocupa la obra de Baltasar Echave Orío. Él había nacido en Guipúzcoa en el país vasco en 1547 ó 48 y había llegado a México en 1573 pero, como infiere Manuel Toussaint⁶, no habría de pintar sino hasta 1585, esto es, no había conocido realmente la pintura europea. Su vasta obra era americana y tuvo que atenerse a las estampas. La evolución pictórica pasa por varias etapas, desde la *Visitación* y la *Anunciación*, obras tempranas, a las historias del *Martirio*

de *San Ponciano* y de *San Aproniano* y las influencias tardías venecianas (tal vez el influjo de Alonso Vázquez) como *La Adoración de los Reyes*⁷.

Hay que hacer notar que los hijos y los discípulos de los primeros pintores en América quedaron apartados de Europa. Para mí es muy importante hacer notar que este manierismo tiene un rostro diferente. Los pintores americanos nunca atravesaron el mar. Sin embargo, el manierismo americanizado sólo se da gracias al material traído del otro lado del Atlántico, que era relativamente escaso.

A partir de los manieristas europeos aparece el manierismo en América y de aquí arranca una tradición de la pintura americana. Aunque desde luego hay nexos con Europa, especialmente en las imágenes de los grabados en metal, la evolución del arte americano adquiere su hacer



Andrés de Concha. Martirio de San Lorenzo. Museo Nacional de Arte. México.

propio y establece esta tradición. Algunos europeos se fincan en México, como Alonso López de Herrera y Alonso Vázquez. López de Herrera “el divino” abrazó la orden dominica en México y ahí murió; eso explica su manera ambigua de pintar en cuadros como *La Asunción* y *La Resurrección*, y por otra parte los cuadros de *Santo Tomás de Aquino* y *El éxtasis de Santa Teresa de Jesús*.

Alonso Vázquez, de origen sevillano, conocía el arte veneciano; llegó a México en 1603 y murió en 1607, y trajo consigo la influencia de la pintura con reflejos luminosos de Baltasar Echave Orio. Los jóvenes Luis Juárez y Baltasar de Echave Ibía, aún con sus maneras de hacer, netamente americanizadas, aprendieron de Vázquez. Fue principalmente Echave Orio quien aplicó estos conocimientos en sus últimas obras, como lo podemos ver en *La Adoración de los Reyes*. Yo creo que el renombre de Alonso Vázquez viene de su

forma de pintar los reflejos en los pliegues angulosos de las telas, como en la *Última Cena* de Sevilla, lo que a los tradicionalistas mexicanos les resultaba novedoso. Los autores de la colonia lo citan como “la buena escuela” que trajo Alonso Vázquez.

Creemos que el *San Miguel* y el *Ángel de la Guardia* son pinturas de Luis Juárez, con influencia de Vázquez, porque tienen rasgos de él, aunque su dibujo es más duro.

La realidad es que la pintura de Juárez no se parece en nada a la española, especialmente cuadros como el *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* o como *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, así como varios de los ángeles llenos de luz pero delineados ligeramente en *Estanislao Kotzcka*. Otro caso es el Baltasar Echave Ibía, hijo de Echave Orio que pintó dos Concepciones que tienen un dejo de arcaísmo, con colores dorados, pero al contrario pintó también



Baltasar Echave Orio. Martirio de San Ponciano. Museo Nacional de Arte. México.

paisajes bucólicos como en *Los ermitaños San Antonio y San Pablo*, *El Bautizo de Jesús* o *San Juan Evangelista*⁸.

El manierismo pictórico en Europa, con maestros de buenas maneras de hacer, cruzó el mar hasta América. Es la generación culta que llegó a México con Simón Pereyus y Andrés de la Concha, contemporáneos de Bernardo Bitti, Mateo Pérez Alesio y Angelino Medoro. En la circunstancia americana, los pintores cambian, tanto porque quedan aislados del ambiente y sólo atentos a los grabados, tal vez por el control de la iglesia, que es más fuerte. Después, los discípulos de ellos, ya americanos, se encontrarían en una situación diferente. Estos no tuvieron el apoyo de los

talleres en el ámbito europeo, pero sí tuvieron éxito y crearon sus propios talleres. Aprendieron de sus maestros y estaban al tanto de los grabados que llegaban en las flotas; pero no era la misma experiencia. Los pintores, como Baltasar Echave Orío –que es clave en este proceso–, su hijo Echave Ibá y Luis Juárez crean una tradición propia, y cuando algunos pintores llegan a América, como es el caso de Alonso Vázquez en México, se benefician de esos ejemplos y se asimilan en esa tradición, pero su curso continúa. Esto quiere decir que el manierismo en América ha creado una nueva tradición. Es el manierismo americanizado.



Luis Juárez. El Arcángel Miguel. Museo Nacional de Arte. México.



Luis Juárez. Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Museo Nacional de Arte.



Baltasar Echave ibia. San Juan,
la visión de la mujer del Apocalipsis.
Museo Nacional de Arte. México.

NOTAS

- ¹ CAMELO ARREDONDO, R, GURRÍA LACROIX J., REYES VALERIO, C., “*Juan Gersón, Tlacuilo de Tecamachalco*”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- ² MANRIQUE, J. A., “*La Dispersión del Manierismo*”, documentos de un Coloquio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1980.
- ³ MANRIQUE, J. A., “El manierismo en Nueva España: letras y artes”, *Anales* # 40, México, 1976, pp. 107-116.
- ⁴ STASTNY, F., “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana”, en *La Dispersión del Manierismo*, documentos de un coloquio, México, 1980, pp. 199-230.
- ⁵ TOVAR DE TERESA, G., “*Renacimiento en México. Artistas y Retablos*”, México, SAHOP, 1982.
- ⁶ TOUSSAINT, M., “*Pintura Colonial en México*” México, [ed. J. Moyssén], México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1965.
- ⁷ VICTORIA, J.G., “*Un pintor en su tiempo. Baltasar Echave Orio*”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1994.
- ⁸ RUÍZ GOMAR, R., “*El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMELO ARREDONDO, R, GURRÍA LACROIX J., Reyes Valerio, C., “*Juan Gersón, Tlacuilo de Tecamachalco*”, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- MANRIQUE, J.A. “El manierismo en Nueva España: letras y artes”, *Anales* # 40, México, 1976, pp. 107-116.
- MANRIQUE, J. A., “*La Dispersión del Manierismo*”, documentos de un Coloquio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1980.
- RUÍZ GOMAR, R., “*El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1987.
- STASTNY, F., “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana” en *La Dispersión del Manierismo*, documentos de un coloquio, México, 1980, pp. 199-230.
- TOUSSAINT, M., “*Pintura Colonial en México*” México, [ed. J. Moyssén], México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1965
- TOVAR DE TERESA, G., “*Renacimiento en México. Artistas y Retablos*”, México, SAHOP, 1982.
- VICTORIA, J.G., “*Un pintor en su tiempo. Baltasar Echave Orio*”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, I.I. Estéticas, 1994.



PROTOTIPOS ICONOGRÁFICOS AMERICANOS EN ITALIA, ENTRE MANIERISMO Y BARROCO

Antonio Palesati / Italia

Quisiera concentrar esta intervención en el valor que adquirió la expresión artística precolombina, y principalmente aquella mesoamericana, en Europa, luego de los descubrimientos de Colón, en el siglo siguiente y aún posteriormente.

La sensibilidad hacia tal percepción se desarrolló, sobre todo, luego de la llegada de artesanías de metal precioso, o considerado raro, y de varios códigos ilustrados de los mayas y de los aztecas.

En ellos es necesario distinguir entre las reproducciones ilustradas antes del viaje de Colón y los códigos sucesivos, como el *Mallabequiano* y el *Florentino*¹.

Parte de las imágenes de estos últimos, debidamente traducidas con un sorprendente estratagema semántico, a un lenguaje manierista, sirvieron sobre todo para describir y denunciar escenas del martirio sufrido por los católicos, por obra de los luteranos y los calvinistas.

Obviamente no todos los temas tratados por los códigos americanos fueron útiles para descubrir esto, sino sólo la parte en que se ilustraban momentos de la vida cotidiana o escenas de sacrificios.

Según me resulta, nunca fueron utilizadas imágenes o escenas de las batallas o de los exterminios referidos a la conquista española, si bien esos episodios fueron narrados

e ilustrados en el llamado *Código Ríos*, que forma parte de las colecciones del Vaticano y en el *Código Florentino*, conservado en Florencia desde aproximadamente 1578, cuando fue enviado por Felipe II de España, como obsequio en ocasión de la boda de Francisco I Médici y Blanca Cappello².

Las artesanías precolombinas, especialmente aquellas realizadas en oro y plata, pasaron enseguida a ser objeto de estudio de los artistas, que se inspiraron en ellas de distintas maneras: es notable el apunte, que ya dieron a conocer los profesores Mesa y Gisbert, dejado por Dürer en su *Diario*³.

Es necesario recordar también que, por ejemplo, las formas del demonio contrastado por S. Jorge, en el *S. Jorge y el dragón*, incluido entre los paneles pintados al óleo en el Sepulcro de la familia de Giorgio Vasari en Arezzo, fue representado con una forma de pavo y de serpiente por el pintor flamenco Juan Van Straet, o Stradano.

Parece tratarse de una especie de "*quetzalcoatl*", en todo caso de una réplica del Pavo ya fundido en bronce en aquellos mismos años por Jean de Boulogne, otro artista flamenco, originario de Douai⁴.

El mismo motivo del dios serpiente-pájaro resulta central en la decoración de una montura de gala ideada por Jacopo Ligozzi, en los inicios del 1600, para un miembro



Jan Van Straet, S. Jorge y el dragón, óleo sobre lienzo, Sepulcro Vasari, Abadía de Ss. Flora y Lucilla, Arezzo.

de la Casa de los Médicis⁵; mientras que se le atribuye un casquete con forma mesoamericana a un sacerdote hebreo en un diseño de Matteo de Pietro Gondi de Leccia, aún hoy conocido como Mateo Pérez de Alesio, quien ilustró la escena de *Cristo a la columna*.

De este artista puede citarse además la imagen del sol, muy diseñado y estilizado, que hace de fondo al *Bautismo de Cristo* pintado por Mateo en Malta, grabado luego con buril por Pierre Pierret.

La sugestión más evidente que recibimos de las obras hechas por Matteo en el Perú es una drástica simplificación del diseño, con la cual el artista demostró la sensibilidad por el trazo esencial de los artistas locales, comenzando por Guamán Poma⁶.

Los rituales alquimistas y mágicos que eran en boga entonces en Europa habían empezado a mezclarse con ciertos ritos de los indígenas americanos y asimilarse en

algunos de sus procedimientos. En 1609, Celio Malespini, en una de sus *Dugento Novelle*, refiriéndose a una fiesta organizada en Florencia en 1577 por el duque Francisco y su amante veneciana Blanca, en el jardín de la casa de ella, describió las conjuras de un mago que apareció para asustar a los invitados, y ciertos procedimientos que aun hoy realizan los curanderos andinos en el territorio entre Perú y Bolivia: obligando a los presentes a sentarse alrededor de un círculo, este mago imponía silencio y lanzaba “agudísimos silbidos hacia los cuatro puntos cardinales⁷”, llamando luego a los espíritus haciendo aparecer la voz desde abajo de la tierra mediante unas cañas.

Probablemente sólo se trató de una cita desde la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón* por su hijo Fernando, donde se cuenta que los caciques de la isla española daban la voz a sus ídolos mediante tubos conectados con un ángulo oscuro de la cabaña, desde donde hablaba una



Jacopo Ligozzi. Estudio por una montura de gala, pluma y acuarela, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florencia.

persona escondida, que había sido instruída por el cacique⁸.

Para las ya recordadas escenas de crueldad, el discurso es más complejo y más articulado, y entonces los recursos iconográficos de los mismos pueden seguirse con una cierta continuidad.

Cuando hablamos de imágenes que ilustran las atrocidades cumplidas por y sobre las poblaciones amerindias, no se puede dejar de mencionar las estampas de Theodor De Bry. Respecto a este imaginativo artista flamenco, podemos decir que la configuración de sus grabados, los arreglos, los objetos y los paisajes son aquellos europeos, o mejor dicho los del arte italiano del siglo XVI, y las actitudes de los personajes de algunas imágenes parecen salidas del taller de Rafael. Por ejemplo, en una escena de canibalismo de las poblaciones Tupinambas⁹, las dos figuras femeninas de espaldas, parecen tomadas prestadas o extraídas del penacho pintado al fresco, con *Cupido y las Gracias*, que enmarca el *Banquete de Boda* de la “Loggia di Psiche”, obra de Rafael y de sus colaboradores, que se encuentra en la Mansión de la Farnesina en Roma.

Las mismas figuras recuerdan además las actitudes de los dos invitados en el Noble banquete pintado por Giulio Romano en la Sala de Psique del Palacio Té en Mántua.

Tal vez habría que buscar las profundas motivaciones, de acuerdo a la rigidez cultural posterior al Concilio de Trento, a causa de las cuales la imagen del banquete de los dioses clásicos se transforma en aquella de salvajes antropófagos.

Theodor De Bry delineaba hechos y personas con instrumentos de su propia formación cultural e icónica. Pero mientras él trabajaba, el artista toscano Nicolò Circignani, llamado el Pomarancio, estaba pintando al fresco en Roma, en los dos colegios jesuitas de S. Stefano Redondo y de S. Tommaso de Canterbury, donde se instruían los misioneros del Orden que partían para Alemania e Inglaterra. Mientras se les brindaban enseñanzas teológicas y doctrinarias, se les trataba también de inculcar como “familiar” la idea de la muerte eventual pero no así remota, y la idea del martirio entre tormentos atroces¹⁰.

A este fin fueron realizadas por Circignani, horribles escenas de tortura de santos y protomártires. Estas obras se pueden observar aún hoy en las paredes circulares de la iglesia de S. Stefano Redondo, mientras que el ciclo de S. Tommaso de Canterbury fue destruído y solamente quedaron copias tardías *in situ*, pintadas al fresco en el siglo XVIII, así como del otro complejo de S. Stefano, una



Theodor de Bry. Los Tupinambas, grabado al buril, de Americae Retectio.



Rafael y Colaboradores
(Giulio Romano), Cupido y las Gracias,
pintura al fresco, Farnesina, Roma.

versión contemporánea de los primeros frescos, grabada por Giovan Battista de Cavalieri¹¹.

En las escenas pintadas y en los grabados fielmente extraídos de éstas, se denota una clara continuación iconográfica y un recuerdo de las imágenes de los citados códigos *Florentino* y *Mallabequiano* y por lo menos en la pintura al fresco del *Martirio de S. Vitale*, en la iglesia de S. Stefano, el artista le atribuye a uno de los personajes un gorro típico de los indígenas americanos.

Se puede confrontar el *Martirio de S. Dionisio* con la escena en el folio 6v del libro V del código *Florentino* [C. F.] y el *Palacio quemando*, pintado en el mismo fresco, con aquello dibujado en la hoja 70 del código *Mallabequiano* [C. M.].

Así mismo se pueden confrontar: el *Martirio de S. Clemente* con el dibujo del *Hombre que precipita*, en el folio 13v del libro IV del C. F.; el *Martirio de S. Enrique* con el folio 89v del libro II del C. F.; el *Martirio de Juan Fischero* y aquello de S. Pedro Obispo con el folio 110v del Apéndice del libro II del C. F.: el *Martirio de los Ss. Juan, Pablo y Bibiena*

con el folio 30v del libro IV [C. F.]; el *Martirio de S. Edmundo Campiano*, de *S. Cecilia* y de *S. Juan Evangelista* con las hojas 70 y 73 del C. F., la hoja 54v del código Ríos [C. R.] y las hojas 34, 39, 75 del código Tro-cortesiano [C. T.] y el folio 25r del libro IV de C. F.

Se parangonan también los *Martirios de Cartujanos, Jesuitas y sacerdotes* con el folio 110v del libro II y las hojas 25r y 30v del libro IV del código *Florentino*, las hojas 70, 73 del *Mallabequiano*, la hoja 54v del código Ríos y la 75, I del *Tro-cortesiano*; el *Martirio de S. Erasmo* con el folio 19v del *Florentino*; el *Martirio de S. Felícita y los siete Hermanos* con el folio 158v del libro II del mismo código.

Las acciones del código *Florentino* vienen registradas por Pomarancio conservando de las imágenes americanas, en aquellas representaciones atroces, la falta de participación emotiva y de expresión en las caras, ya sea de las víctimas como de los verdugos, y el contexto diseñativo a través de un esquema prospectico muy simple o casi rudimentario, y en *plein air*, así como en las ambientaciones de los prototipos americanos. En esto, las obras de Pomarancio

se diferencian netamente de aquellas de De Bry.

Justamente el alejamiento contextual, que luego será uno de los elementos sobre los cuales insistirá la sensibilidad y la estética del barroco, es el punto fuerte de los frescos con los cuales Pomarancio debía inducir y provocar, en los espectadores, un acercamiento y la familiaridad con aquello que luego será definido, en el siglo XX, como el concepto de *perturbador*: el *Unheimlich* freudiano.

Diversamente podía generarse terror, arrepentimiento y un hipotético acto de abjuración, en los aspirantes mártires, en el momento de la prueba extrema. Cosa que quién había encargado e ideado los frescos romanos consideraba el principal daño que se debía evitar.

En algunas escenas grabadas por De Bry, la exhibición de partes de miembros humanos, expuestas bien ordenadas, o dispuestas sobre parrillas a cocinar en hogueras, tendrá un muy peculiar desarrollo, que luego llevará el arte hasta el círculo de los señores de impecables cuellos blancos de la *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, pintada por Rembrandt en 1632.

Mientras tanto vale recordar que *La tienda del camicero* del boloñés Annibale Carracci (1583-1585) y las *Carnicerías* alegóricas de su conciudadano Bartolomeo Passerotti, de pocos años más tarde, con sus vendedores sonrientes y guiñantes, no hubieran sido concebibles antes de las obras de Pomarancio y antes del descubrimiento de los prototipos americanos.

De estos proceden igualmente los bodegones de pintores flamencos como Pieter Aerten, finamente simbólicos y por ello moralmente aceptables, tal como las matanzas de indios en tiempos de la conquista en nombre de la evangelización.

Toda la producción de este género confluye al final, abandonando cualquier trazo de presencia humana, en los trágicos despojos del *Buey matado* de Rembrandt (1655): el pintor holandés debió conocer las obras de De Bry y de Cavalieri, y sin duda conoció y apreció el codiciado y controvertido grabado con buril, luego de un dibujo de Mateo de Alesio, del *Martirio de S. Estéban*, tema iconográfico contemplado también en las pinturas al fresco de Pomarancio, y por entonces ya representado al óleo por este pintor, en colaboración con Mateo mismo, en una pala de altar, en el pueblo italiano de Città de Castello.

En aquel último grabado del *Martirio* se inspiró, en efecto, Rembrandt en 1625 para realizar un lienzo sobre el mismo tema, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Lyon.

El sentido de compromiso emotivo que provocan sobre el espectador los frescos de Nicolò Pomarancio fue



Nicolò Pomarancio. Martirio de S. Dionisio, pintura al fresco, iglesia de S. Stefano Redondo, Roma.



Anónimo. Hombre sin cabeza, Código Florentino por Bernardino de Sagahún, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia.



Nicolò Pomarancio, Martirio de S. Clemente, pintura al fresco, Iglesia de S. Stefano Redondo, Roma.

reconocido por Miguel Angel Merisi de Caravaggio, quien apreció la alta dramaticidad de las obras y recordó la versión en estampa de éstas cuando, en su *Entierro de S. Lucía*, de 1608, reprodujo la pareja de trabajadores con pala que ya habían aparecido en la escena del *Martirio de S. Vitale* en S. Stefano Redondo¹². Escena que a su vez parece haber traído inspiración en la hoja 56v del código Ríos y en el folio 25r del libro IV del código Florentino.

En aquella época Caravaggio ya se había referido a la obra de igual sujeto, grabada por Pierre Pierret, luego de un dibujo de Matteo De Leccia, para la composición de su primera variante de la *Conversión de S. Pablo*, y ya había tomado la figura del esbirro, insertada en primer plano en el Martirio de S. Mateo, desde un personaje central pintado al fresco por Antonio Circignani de Pomarancio, hijo de Nicolò, en un luneto de la iglesia de Jesús, en Roma.

Las radiografías hechas en el lienzo del *Martirio de S. Mateo* durante las últimas restauraciones revelaron, entre los personajes pintados anteriormente en la obra y luego borrados, un esbirro, ubicado en el centro del dibujo, seguramente tomado de la imagen de Perseo que Jan Stalf (artista flamenco de formación vasariana) algunos años antes había pintado en la fachada del palacio florentino Mellini Fossi.

El reconocimiento como el palacio mejor decorado de la ciudad, que tuvo este edificio en el momento de la inauguración de su fachada, muestra también aquí que Caravaggio fue sensible a las novedades y se confrontaba con gusto con los mejores y más eficaces modelos contemporáneos, como había sucedido con las obras de los Pomarancios, denotando el interés del maestro lombardo por los manieristas presentes en Toscana, en una precisa continuidad iconográfica entre el uno y los otros¹³.

Más el encanto del mundo americano influyó sobre Miguel Angel de Caravaggio, no sólo en forma indirecta, a través de cuanto hasta ese momento había podido percibir del arte del siglo XVI, sino también de manera inmediata, personal y doméstica.

Sabemos que el pintor fue un gran apasionado del juego de la *Pallacorda*, o sea de la pelota, practicado con raquetas especiales, como el actual tenis.

Si bien sabemos que los juegos con pelota ya existían, según diversos casos e independientemente de la historia de los varios continentes, en Italia, las formas y las reglas fueron estudiadas y codificadas por primera vez en 1566, por obra de Antonio Scaino¹⁴. Scaino tuvo máxima consideración por las versiones tradicionales del juego entre las poblaciones mesoamericanas, y por los presupuestos y significados del mismo como alegoría “cósmica” y juego



Anónimo. Hombre que precipita, Código Florentino por Bernardino de Sagahún, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia.



Nicolò Pomarancio. Martirio de S. Vitale, pintura al fresco, Iglesia de S. Stefano Redondo, Roma.



Anónimo. Escena de incineración, dibujo, Código Ríos, Biblioteca Vaticana, Roma.

de los dioses, según las teorías expuestas en el *Popol Vuh* de los mayas y las formas practicadas por los aztecas¹⁵.

Podemos verificar entonces la analogía que existe entre los diseños de los campos de juego, insertados en el texto de Scaino, y las relaciones dimensionales de aquellos reproducidos en el interno del código azteca *Mallabequiano*¹⁶.

También en Europa, y antes del descubrimiento de Colón, este tema había sido tratado en el *Gioco della palla* de Nicola Cusano, quien le había dado connotaciones cristológicas¹⁷.

Caravaggio seguramente fue sugestionado por las implicancias filosóficas del juego como lucha entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, entre la luz y la sombra: un contraste que también el arte expresaba en ese momento histórico y que habría señado fuertemente los caracteres del barroco¹⁸.

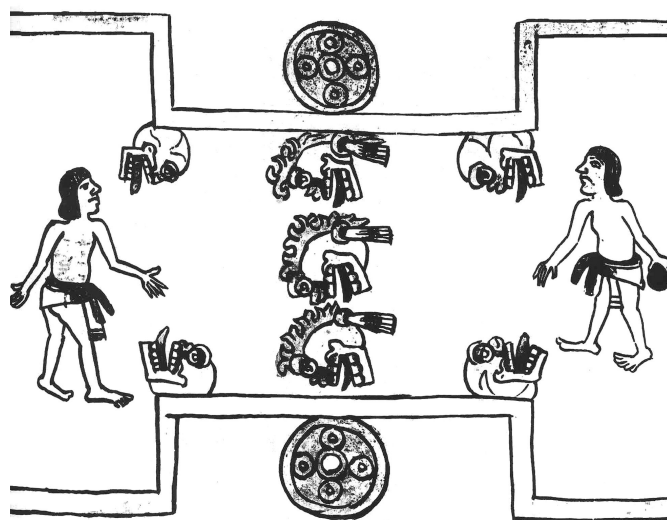
No nos olvidemos además que justamente una pelea surgida como consecuencia de protesta durante un partido

fue la causa de cambios biográficos irrevocables para el pintor, que luego de haber escapado de Roma perseguido por la justicia del Papa, no puso más un pie en la ciudad.

Precisamente los momentos del juego de la Pallacorda parecen caracterizar la pose del esbirro que hiere el santo en el *Martirio de S. Mateo* apenas citado: símil a un jugador armado con su raqueta que tira la pelota con fuerza y rapidez.

Otra imagen de Caravaggio, útil para esta tesis puede considerarse aquella del verdugo en la gran obra maestra de la *Degollación de S. Juan Bautista*, en Malta. El gesto del hombre recuerda el que aún hoy realizan los jugadores de tenis al recoger la pelota que termina en el campo, poniendo la otra mano detrás de sí para no tocar el terreno con la raqueta.

También aquí es necesario considerar que en la formación iconográfica e idealizadora de Merisi tuvo igualmente que existir un recuerdo de la actitud, muy parecida, de otro verdugo pintado por el campeón de la Maniera, Francesco Salviati, en el fresco del mismo tema, realizado en Roma en el Oratorio de S. *Juan degollado*.



Anónimo. Juego de la pelota, dibujo, Código Mallabequiano, Biblioteca Nacional Central, Florencia.

NOTAS

- ¹ Ambos códigos se conservan en Florencia, respectivamente en la Biblioteca Nacional Central y en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Los otros códigos a los cuales nos referimos, consultados en las relativas reproducciones tipográficas, son aquellos indicados con los siguientes nombres: Borgia, *Cospi, Rios, Tro-cortesiano, Vaticano, Vindobonense*.
- ² Cfr. *Il Manoscritto Messicano-Vaticano 3738 denominato codice Rios*, riprodotto in fotocromografia per incarico di sua eccellenza il duca di Loubat per ordine della Biblioteca Vaticana, Roma, Stabilimento Danesi, Tipografia Vaticana, 1900.
- ³ J. DE MESA-T. GISBERT, El pintor Mateo Pérez de Alesio en "Cuadernos de Arte y Arqueología", 1972, n. 2, p. 106.
- ⁴ Cfr. Lepri, *Vasari. Luci e ombre* en N. Lepri-A. Palesati, *Fuori dalla Corte, Documenti per la biografia vasariana*, Arezzo, Provincia de Arezzo-Le Balze, 2003, pp. 9-38, pp. 35-36. Luego del diseño del mismo Jan Van Straet, Sadeler representará en un grabado las formas de un *dodo*.
- ⁵ Cfr. Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florencia, nn. 6938 A e 6939 A. Los diseños fueron atribuidos a Ligozzi por Alessandro Cecchi quien hace referencia al torneo "desarrollado en Santa Croce durante el carnaval de 1616, en el que tuvieron parte Cósimo II Médicis y su hermano Don Lorenzo". Cfr. *Cinco siglos de diseño veronés*, encargado por S. Marinelli, Firenze, Olschki, 2000, pp. 80-82. Cfr. D. Heikamp, *I Medici e il Nuovo Mondo*, en "L'Oeil", 1966, pp. 16-28. Cósimo II y Don Lorenzo eran hijos de Ferdinando I, quien había demostrado un vivo interés por las colonias americanas e intentado tomar posesión de la costa brasileña del Espíritu Santo. Con la complicidad de corsarios ingleses, el duque logró llevar partidas de metal precioso desde el Perú a Toscana. Cfr. A. Palesati-N. Lepri, *Matteo da Leccia, manierista toscano dall'Europa al Perú*, Pomarance, Edizioni de "La Comunità", 1999, p. 28. Ligozzi realizó para los Medicis varios estudios y diseños de la flora y de la fauna americanas.
- ⁶ Cfr. Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 126-128 sgg.
- ⁷ Cfr. *Dugento novelle del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti, come mesti e stravaganti*, Venezia, Al Segno d'Italia, 1609, f. 83v., citado en N. Lepri, La "Festa Labirintica" degli Orti Oricellari (1578), en "Medioevo e Rinascimento, annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze", XIII, 2002, 5, pp. 333-377, p. 345.
- ⁸ Cfr. Lepri, La "Festa Labirintica", cit., p. 342; véase también R. Pané, Relaciones sobre la antigüedad de los indios, edición de A. Morino, Palermo, Sellerio, 1992, p. 75.
- ⁹ Cfr. Theodor De Bry, *Americae Retectio*, Francfort, [Theodor de Bry], 1590-1618, III, 1592. La producción de grabados por parte del artista flamenco fue recogida en los numerosos volúmenes de la obra y continuada por sus sucesores luego de su muerte, entre 1590 y 1618.
Véase también B. Bucher, *Icon and Conquest. A structural Analysis of Illustrations of De Bry's Great Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, passim.
- ¹⁰ Respecto a este pintor y a las referencias bibliográficas relativa a su obra, cfr. A. Palesati-N. Lepri, *Sobre la Inmaculada Concepción de Nicolò Circignani*, en "La Comunità di Pomarance", 1996, n. 2; Idem, *Le opere del Pomarancio a Città di Castello*, ibid., 1996, n. 4; Idem, *Tra Salviati e Vasari: esperienze toscano-romane in un libro di disegni a Pomarance*, ibid., 1997, n. 2.
- ¹¹ Cfr. *Ecclesiae militantis triumphus sive Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi ride certamina prout opera r. Pp. Soc. Iesu impensa F. R. Gregorii Pp. XIII in ecclesia S. Stephani Rotondi Nicolai Circiniani pictoris manu visuntur depicta*, Roma, Baptista De Cavalieriis Aeneis typis, 1633 [1583]; *Ecclesiae anglicanae trophaea sive martyrum qui pro Cristo catholicae fidei veritate asserendo, antiquo recentiorum persecutionum tempore, mortem in Anglia subierunt passiones Romae, in Collegio Angelico per Nicolaum Circinianum depictae, per lo Bap de Cavalieriis Aeneis typis representatae*, Roma, Ex Officina Bartholomaei Grassi, 1584. Estos últimos grabados fueron también insertados en el texto de la obra anonima *Theatre de cruauté des Hereticques/ de nostre temps*. Traduit du latin en françois, en Anvers, chez Adrien Hubert, 1588. Cfr. también *Giovanni Battista Cavalieri: un incisore trentino nella Roma dei Papi del Cinquecento*, a cura di P. Pizzamano-R. Adami, Rovereto, Nicolodi, 2001, passim.
- ¹² Pomarancio muestra aquí de conocer también un personaje secundario pintado en la *Batalla de Ostia*, en una de las salas del Vaticano, por Rafael y sus colaboradores.
- ¹³ Directamente referida a Giorgio Vasari puede ser, por ejemplo, la cita que Caravaggio hace de la actitud de un Apolo que Vasari había pintado en el artesonado del dormitorio de su casa aretina. Caravaggio repropone la misma figura adaptándola a un personaje ubicado en el centro de la *Llamada de Levi de Alfeo*. De esta enorme y famosísima tela, el Rottgen reconocía un antecedente en un fresco atribuido por el historiador a Giuseppe Agellio, alumno de Cristoforo Roncalli, pintor también éste originario del pueblo de Pomarance. Justamente el Roncalli pudo entonces transmitir diseños de la figura pintada por Vasari, obtenidos gracias a la familiaridad de sus parientes aretinos con Pietro Vasari, hermano de Giorgio. Cfr. Lepri, *Vasari. Luci e ombre*, cit., p. 20; Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., p. 203. En más de una ocasión Matteo debió utilizar los diseños de Vasari para sus obras; por ej. para los frescos de S. Caterina della Rota, en Roma.
- ¹⁴ 17 Cfr. A. Scaino, *Trattato del gioco della palla*, por G. Nonni, Urbino, Quattro venti, 2000 [1566], p. X: "Muy antiguo y no debidamente documentado es el origen, en sus varias e innumerables formas, del juego de la pelota, tanto que se agranda entre los estudiosos la hipótesis de un nacimiento poligenético [...]. Entre la actividad lúdica mayormente practicada [por los Mayas] debe mencionarse el juego de la pelota, que revestía las valencias rituales. Mediante este juego el hombre recreaba la lucha entre entidades contrapuestas (el sol y la luna, el día y la noche) y auguraba su continuidad".
- ¹⁵ Cfr. *La Bibbia Maya, il Popol Vuh: historia cultural de un pueblo*, por R. Girard, Milano, Jaca Book, 1976, pp. 242-243; cfr. también S. Jacomuzzi, *Gli sport*, Torino, U.T.E.T., 3 voll., II, p. 189. 'Los antiguos soberanos mexicanos debían observar en el cielo a media noche las constelaciones de la Orsa Mayor, que era llamada con el nombre de 'Hemisferio de las estrellas'; tal vez justamente en aquel hemisferio celeste se desarrollaba el juego de la pelota entre los dioses de la luz y los dioses de la oscuridad, según lo testimonia un antiguo código del zodiaco'.
- ¹⁶ Se confronta más fácilmente la reproducción gráfica: *Codex Magliabechianus*, de F. Anders, Graz, Akademische Druck, 1970, h. 80. Véase también el diseño en la h. 7 del código Vindobonense.
- ¹⁷ "Digo que este juego expresa el movimiento de nuestra alma que va desde su reino de la vida en la cual es la calma y la felicidad eterna. En el centro de este reino se encuentra, como monarca, Jesús Cristo, nuestro rey, que nos ha dado la vida. Siendo igual a nosotros, mueve la esfera de la persona en modo de posarla en el centro de la vida. Como él nos ha dejado su ejemplo, hacemos lo que él hizo": Nicola Cusano, *Il gioco della palla*, introducción, traducción y notas a cargo de G. Federici Vescovini, Roma, Città Nuova, 2001, p. 83.
- ¹⁸ Eran temas de tormento interior para los artistas ya un siglo antes. Véase por lo menos, sobre este eterno contraste, el estudio de Miguel Angel Buonarroti en un manuscrito que se encuentra en el British Museum de Londres.



MODO PENDULAR Y MODO CIRCULAR EN LA CODIFICACIÓN DEL TIEMPO EN EL ARTE

Nicoletta Lepri / Italia

En el libro editado hace un año en Italia y titulado *Maniera moderna e Manierismo*¹, Renato Barilli, profesor de la Universidad de Bolonia, vuelve a defender las definiciones que del fenómeno artístico dieron los críticos de la escuela austro-alemana, como Max Dvorak, Walter Friedländer, Arnold Hauser, y sus discípulos italianos como Giuliano Briganti y Giulio Carlo Argan, contrariamente a las teorías difundidas por el historiador del arte John Shearman, del manierismo como movimiento anti-renacentista y anti-clásico.

Ellos subrayaban que las características fundamentales del manierismo fueron el anti-naturalismo, la abstracción, la estilización. Y reconocían su inicio en Toscana con Rojo Fiorentino, Jacopo Pontormo y Daniele de Volterra².

Estos artistas fueron quienes desarrollaron primero escenas sin contentarse con una perspectiva de profundidad, sino disponiendo figuras superpuestas, según diferentes planos (planos ideales y espaciales, no narrativos como en los polípticos y en las grandes pinturas al fresco de los siglos anteriores) y en una marcada tensión vertical. En aquella época se pretendía componer el desgarramiento doloroso entre exigencias celebrativas y fuertes tendencias místicas. El arte nuevo expresaba efectivamente la ideología del poder de los Médicis en Florencia y del papa en Roma, pero se

transformaba en algo muy personal, con lo que los artistas manifestaban el deseo de renovación y de reforma que iba recorriendo la Iglesia en el 1500. Entre 1503 y 1504 Miguel Ángel, en Florencia, no casualmente luego del estudio de los nórdicos, produjo sus primeras obras visiblemente organizadas en planos diferentes o de todas maneras más complejas, como la *Sacra Familia* dicha *Tondo Doni*, o los dibujos para la *Batalla de Cascina*. En Roma, Rafael pintó la Coronación de la Virgen que hoy se encuentra en la Pinacoteca Vaticana. Las primeras composiciones pictóricas piramidales, que en Florencia, a fines del 1400, sustituyen el esquema triangular de la perspectiva con una disposición sintáctica y jerárquica de los personajes, se determinan justamente en contraposición con los desfiles paratácticos de santos a los costados de la Virgen, apreciables en tantas palas de la escuela de S. Marco, donde sobresale la inspiración en los preceptos de igualdad de Savonarola y en su sentido de la historia como pasaje constante, bajo el ojo eterno e inmutable de Dios. Así es como se pierde el gusto medieval y renacentista por las imágenes compuestas en grandes pinturas murales, o por retablos hechos con varias pinturas unidas con cornisas, molduras, u otros elementos decorativos. Mientras que en España, esta división y superposición permanece, en Italia el verticalismo aparece más bien en cada una de las figuras³. Podemos

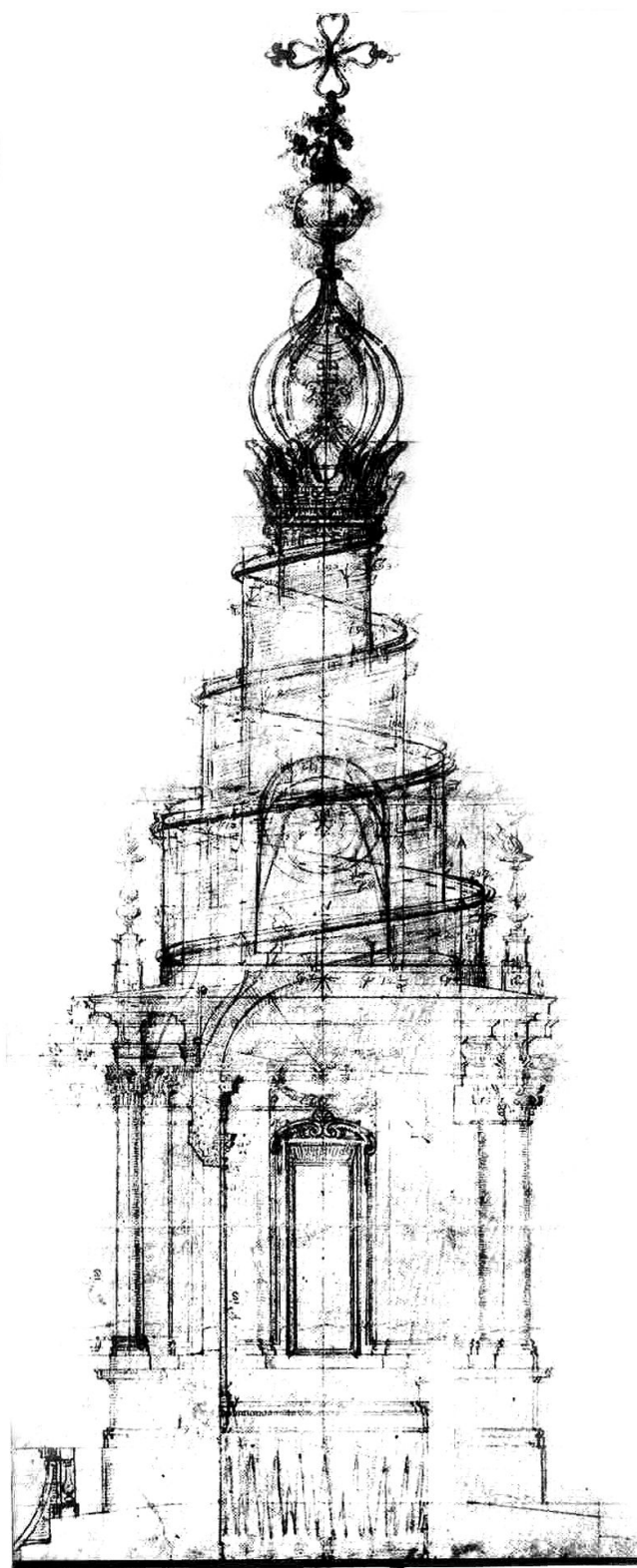
apreciarlo hasta en aquellas pintadas por Sandro Botticelli, artista seguidor de Savonarola, por encargo de notables florentinos: aunque la composición queda esencialmente horizontal, cada uno de los personajes se alarga fatigosamente, como llevado por impulsos discontinuos y casi según una línea de trayectoria no recta, sino en zigzag, como siguiendo un movimiento pendular. Aquí el artista expresa la intuición de una nueva *maniera*, dado que este término, aún cuando será usado por Vasari más de medio siglo más tarde, será todavía simplemente un sinónimo de estilo.

Según las mismas líneas parecen haber sido construidas también muchas pinturas del jesuita italiano Bernardo Bitti y muchas obras figurativas flamencas de la segunda mitad del siglo XVI. Este *modo pendular*, muy característico de la época, llegó a confluir en el manierismo hispanoamericano, perdurando en grabados didascálicos y tardíos, cuales las ilustraciones geometrizarantes de Alonso Ortiz de Ovalle, a finales de la tercera década del 1600⁴ y representando un indicio y una peculiar expresión artística de las dificultades existenciales, de los “dramáticos choques provocados por la unidad del mundo”, de los cuales habló Fernand Braudel.

El manierismo manifestó hasta consecuencias estéticas extremas el momento de investigación, de recolección, de virajes sucesivos, que caracterizan el declinar del Renacimiento y la época de los descubrimientos transoceánicos. El manierismo de las colonias sudamericanas, por la abundante producción icónica que éstas ofrecieron y requirieron debido a la evangelización católica y a la propaganda religiosa incrementada por el Concilio de Trento, constituye de alguna manera la madurez de aquello nacido en Europa, filtrada por la lejanía del lugar donde se produce. Por esto nos permite tener la certeza de las sedimentaciones estilísticas presentes en aquel europeo, en particular en el toscano-romano. Podemos por ejemplo verificar, a través de él, la importancia, para nada marginal, de los aportes clásicos y renacentistas. El pasaje al barroco vendrá justamente con la elaboración de elementos de crisis precedentes, abrazando una estética condicionada por la cultura y la imaginación de los pueblos conquistados y donde prevalecen la articulación espacial, la expansión radial y los *modos circulares*.

Santiago Sebastián escribe que la sensibilidad hacia el elemento americano empieza a hacerse más fuerte con el avento del barroco⁵. Personalmente, pienso que el fenómeno del barroco es un hijo de América.

Para el arte italiano es tal vez la arquitectura de Francesco Borromini el más extraordinario punto de



Francesco Borromini. Linterna de la iglesia de S. Ivo alla Sapienza, dibujo, Colección Albertina, Viena.

encuentro entre las líneas cortadas y el diseño circular. El artista elabora las visiones manieristas de Philippe Galle y de Marten van Heemskerck, el sentido de la luz de Bramante y de sus secuaces milaneses, los estudios sobre la relación entre cóncavo y convexo ya del gótico español y nordeuropeo (antecesores de la arquitectura de tantas portadas andinas y punto de partida por las experiencias rococós del Aleijadinho y de Francisco Araujo), con aquellos conducidos un siglo antes en Roma por Pirro Ligorio y Baldassarre Peruzzi. Ejemplo fundamental son los diseños que Borromini traza para la linterna de S. Ivo alla Sapienza, en Roma (1643-1648), donde se encuentran líneas quebradas y líneas circulares⁶. Hacia 1645, el artista propuso al cardenal Pámpili, la construcción de una mansión en Roma que se distinguiera por sus cualidades “políticas, científicas, humanísticas y religiosas⁷”, respetando la dirección de los vientos, la posición del sol y de los astros. Él imaginaba un jardín con canales navegables y recintos de animales exóticos de toda clase. Borromini no sabía nada de navegación ni de viajes más allá del océano, pero como Colón debió haber pensado en el Nuevo Mundo como en una tierra prometida, o un Edén: y por lo tanto en una nueva fuente de inspiración perenal y absoluta, como hasta aquel momento solo las imágenes bíblicas habían sido.

Es como si el camino del hombre y su misma evolución personal se complicasen, en el imaginario europeo, luego de los viajes de Colón; y la historia se moviera por desviaciones sucesivas, diseñando al final un recorrido más amplio y pidiendo un tiempo de viaje más largo. La vía se vuelve tan hancha como el océano mismo, así que las formas zigzagantes, el movimiento pendular que muchas veces parece guiar los pinceles de los artífices manieristas, son paragonables a la obsesión de idas y vueltas de los barcos intercontinentales.

El problema del tiempo se hace entonces fundamental. Diego de Astudillo y Domingo de Soto estudian los movimientos *uniformiter diffomes*, Galileo Galilei el movimiento pendular: la familiaridad de Galileo con el pintor Ludovico Cigoli determina la particular atención de éste hacia los temas astronómicos y sus construcciones de figuras según las constelaciones. América proporciona su propio caso, ofrece su sello. La tilma de la *Virgen de Guadalupe* enseña las constelaciones visibles en el cielo, la noche milagrosa de la aparición a Juan Diego⁸.

También la media luna sobre la cual se muestra, en las pinturas, la Mujer del Apocalipsis, imagen de la Purísima Concepción, parece la trayectoria de un péndulo, cuyo eje es justamente María, instrumento divino del tiempo. Esta interpretación explica porqué la representación es mucho



Federico Barocci. Perdón de Asís, óleo sobre lienzo, Iglesia de S. Francisco, Urbino.

más frecuente en los países católicos del imperio ausbúrgico⁹ y en las colonias americanas, que en Italia, donde la producción de obras de este tema fue definitivamente conexa a la predicación de los Franciscanos. Ellos sostuvieron este dogma (reconocido por la Iglesia solamente en 1854) en contraposición con los Dominicos, que, por el contrario, concentraron su obra en la devoción por el rosario, sobre todo a partir de 1571, luego de la victoria de Lepanto, dedicada por el Papa dominico Pío V a la *Virgen del Rosario*¹⁰.

En 1569 Federico Barocci, que se había criado en el taller de relojería de su familia, obsesionado por el paso



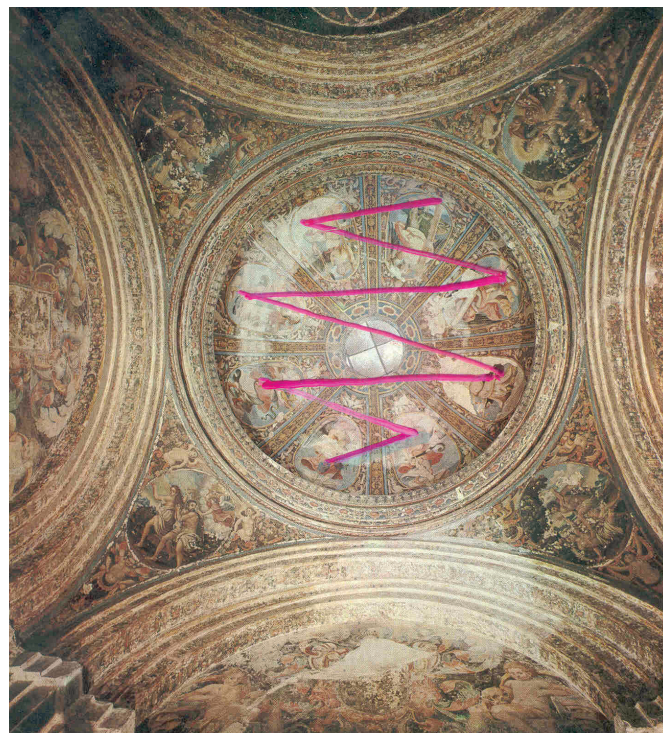
Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, Ángel, pintura al fresco, Convento de la Merced, Lima.

del tiempo y acondicionado por ello aún en sus experiencias artísticas, pinta una *Deposición de la cruz*, donde el cuerpo del Salvador, alargado a través del dibujo como agujas de un reloj, parece marcar las cinco menos cinco, hora de las vísperas. En el *Perdón de Asís* (1576), Cristo levanta el pie derecho como si estuviera dando un paso.

Este paso, así suspendido en el aire, no es más que otro ejemplo del movimiento pendular que cruza en tantas ocasiones las obras del pintor de la marca de Ancona. Es como si el Salvador indicase aquí un camino nuevo, acercándose al espectador pisando el aire y ya no más andando sobre el agua, según el cuento del *Evangelio*¹¹: tal vez porque los hombres, cuando Barocci pinta su retablo, ya parecían normalmente andar y hasta correr sobre los océanos.

Ahora bien: en Lima, hacia 1599, Mateo de Alesio recoge el dibujo trazado por Barocci y lo atribuye a la forma de uno de los ocho ángeles con los signos de la Sacra Pasión, en los frescos de la cúpula de la Capilla Villegas, en la iglesia de la Merced. Cada uno de los ángeles es rodeado también por los símbolos de diferentes meses del año europeo, los productos de la tierra que caracterizan los ciclos de cultivación y el zodíaco europeo, así como por grutescos, elementos decorativos clásicos, símbolos religiosos y erméticos propios de la estética de aquel tiempo y en manifiesta relación con la *Iconología* de Cesare Ripa¹². Es muy interesante verificar que Mateo dispone los ángeles según un movimiento alterno, o sea pendular, que recuerda la sucesión de las pequeñas escenas de historia sacra rodeantes tal vez los iconos orientales, y que lleva nuestras miradas en una oscilante Via Crucis desde el primer ángel, que lleva las monedas de Judas, hasta el último, que sostiene la cruz.

En esta obra, el movimiento pendular se inscribe dentro de un círculo. Lo mismo pasaba en la iglesia de S. Domingo en Lima: las dos filas de *Sibilas*, *Profetas* y *Virtudes* que el artista italiano había pintado al fresco en las paredes de la nave central se reunían idealmente en tiosvivos de



Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, Cúpula de la capilla Villegas, pintura al fresco, Convento de la Merced, Lima.



Theodor de Bry. Colón en la S. María, grabado al buril, de Americae Retectio.

“celestes paraninfos”¹³, hoy lamentablemente perdidos, pintados en la cúpulas sobre el presbiterio, el crucero y las capillas laterales.

En estos años en los espectáculos públicos a lo largo de las calles, en Europa como en América, aparecen cada vez más y adquieren importancia, junto a procesiones y cortejos, las representaciones sobre carros y tableros móviles, donde se determinan *nudos* representativos cada vez más complejos, mientras que las andas diseñan caminos sinuosos y circulares en las plazas, dejando testimonios en numerosas obras de arte.

Luego del evento traumático de la batalla de Lepanto, en Europa se aprende también que el mar puede ser algo muy distinto de un espacio al otro lado, del cual se puede ir a buscar suerte. Las escenas marinas pintadas o grabadas en estos años, así, se inflan de ansia y animación nuevas. Esto ya puede apreciarse en una de las primeras

representaciones de Lepanto: una xilografía de 1572 por Cesare Vecellio, primo de Tiziano. Muy significativa es también la imagen de *Colón en la S. María* de Theodor De Bry, que por los años '90 del siglo XVI, nos brinda una representación absolutamente inusual por ambientación, sentido del espacio y redondez de la perspectiva.

En total, viene a extinguirse el gusto de la visión de puertos y buques diseñados ordenadamente, según las convenciones de los portulanos, y prevalecen los cuadros de batallas o fiestas navales, muchas veces productos de talleres especializados, como aquello de Cornelisz De Wael en Génova, activo entre 1613 y 1656¹⁴. Pero este género no tendrá mucha suerte en Iberoamérica, donde la historia propia es toda historia *de la tierra* y aquella de Europa se esfuma en nostalgia y se aleja en el olvido. Los pocos cuadros de batallas, producidos o importados, representarán los estragos místicos de la conquista y del *Antiguo Testamento*.



Antonio de Correggio. Cúpula de la Estancia de S. Pablo, pintura al fresco, Monasterio de S. Pablo, Parma.

Turcos y naves de *contemplación* aparecerán esporádica y tardamente en obras alegóricas y atemporales, como puede ser *La nave mística*, pintada por un autor anónimo del siglo XVIII, visible en el museo de Tepotzotlan.

La ronda de ángeles en la Capilla Villegas amplifica el efecto de los medallones en los que están enmarcadas las figuras (su antecedente es la cúpula de la Estancia de S. Pablo, en Parma, pintada al fresco por Antonio de Correggio hacia 1520), evocando la sugestión antigua del eterno movimiento de las esferas del cielo, o aquella de las visiones imaginarias de ángeles de nombres y atributos exóticos que se detectan en los escritos de muchas religiosas del Siglo de Oro¹⁶. Se nota que es justamente la redondez ingenua de estas caras –por cierto realizadas en máxima parte por colaboradores del “Magnífico Maestro” Mateo¹⁷ sobre sus dibujos– y aquella mirada atónita, pasada a tantos ángeles del arte andino, que llegan a ejercitar su influencia,

desde América, sobre los bordados portugueses y sicilianos desde 1600 hasta todo el siglo XVIII¹⁸.

Por otro lado es muy probable que ya Guamán Poma, o para él Gonzalo Ruíz, ayudante del Padre Blas Valera, se acordara de uno de los ángeles de la guarda pintados por Mateo y sus ayudantes en las paredes de la misma capilla, cuando dibuja el retrato del sexto Inca junto a su hijo¹⁹.

Las ocho secciones en las que está repartida la cúpula de Lima (habrá también otras revestidas de bajorrelieves tallados en madera: muy conocida es la cúpula de la capilla del Rosario, en S. Domingo de Puebla)²⁰, pronto pasarán a ser doce, como en la iglesia de la Compañía en Quito, o dieciséis, conforme a los ahora citados frescos de Correggio en Parma; o hasta venticuatro. Y habrán también cúpulas fingidas, rebajadas, compartidas en círculos concéntricos donde desaparecen los ángeles y quedan solamente



Guamán Poma de Ayala. El sexto Inca Roca con su hijo, dibujo, de Nueva corónica y buen gobierno.

decorados policromos en relieve, como en la iglesia de S. Clara de Cuzco²¹, o de Tonantzintla, en México: aquí a la visión de santos y querubines se sustituye la redundancia de formas vegetales de un paraíso casi perfectamente terrenal, próximo y averiguable²². Cabe recordar que la ilusionística profundidad de las nubes, propiamente usadas por primera vez por Correggio, entre 1520 y 1530, en sus cúpulas de Parma como “único principio espacial” del todo libre de arquitecturas y de paisajes terrestres²³, no gustó tanto a los contemporáneos, para los cuales resultó demasiado innovadora. Probablemente porque las imágenes pintadas eran tomadas del *Apocalipsis*, libro de profecía, de amenazas divinas para los idolatras, mas también de promesas de hacer “nuevas todas las cosas²⁴”. Creo que los descubrimientos americanos contribuyeron para que el pintor de Parma imaginara el paraíso como algo separado de cualquier casualidad y circunstancia cultural y temporal humana. Mas hubo que esperar años, antes que el barroco hiciera suyo este vahido sobrenatural y, por un lado, llegara a admitir como natural y no cultural el enlace entre inmanencia y transcendencia²⁵; y, por el otro lado, transformara en contemplación estática el sentimiento de un tiempo cíclico, *redondo*, que ya sabemos que los indígenas americanos de alguna manera poseían.

Alimentado por las consideraciones de S. Agustín y citando el *Elucidarium astronomicae concordiae con theologica et historica veritate*, por Pierre d’Ailly, Colón nota que “las profecías escritas hablaban de diversas maneras del por venir por pasado y el pasado por venir, y así mismo del presente”²⁶. Los apuntes minuciosos del almirante sobre la duración del mundo se parecen a las teorías del autor de la *Nueva corónica*, el tiempo parece encorvarse sobre sí mismo, el *cronos* volverse en *corona*²⁷. Los habitantes de la utópica Ciudad del Sol –perfectamente redonda e idealmente inspirada en el Cuzco– descrita en Roma, en 1602, por Tommaso Campanella, sostienen que las edades se subsiguen según el orden y la “mudanza” de los astros, cada mil o milseiscientos años²⁸. Campanella, dominico rebelde, anti-clerical y anti-español, en su obra defendía una religiosidad y un modo de ser naturales. Al amanecer del siglo XVII, lo natural dejaba de confundirse con sus estilizaciones medievales y renacentistas y podía conseguir las formas miméticas y claroscuros del barroco.

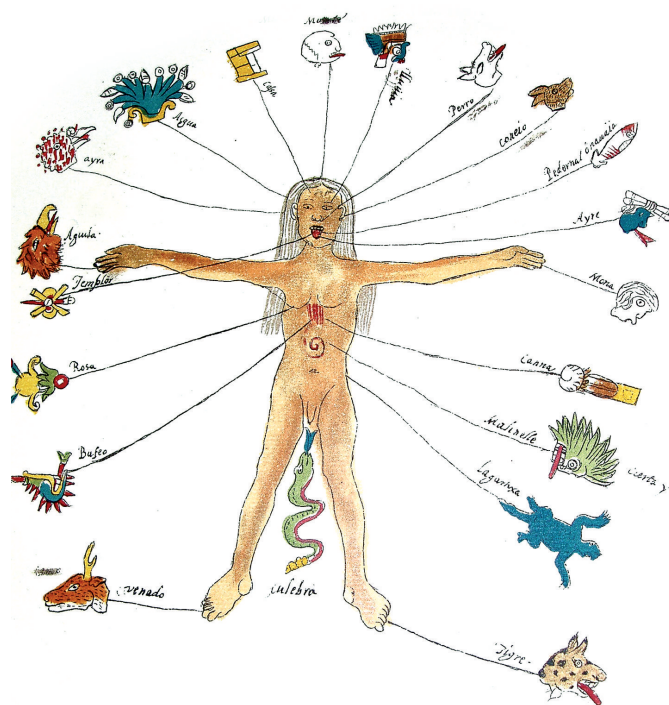
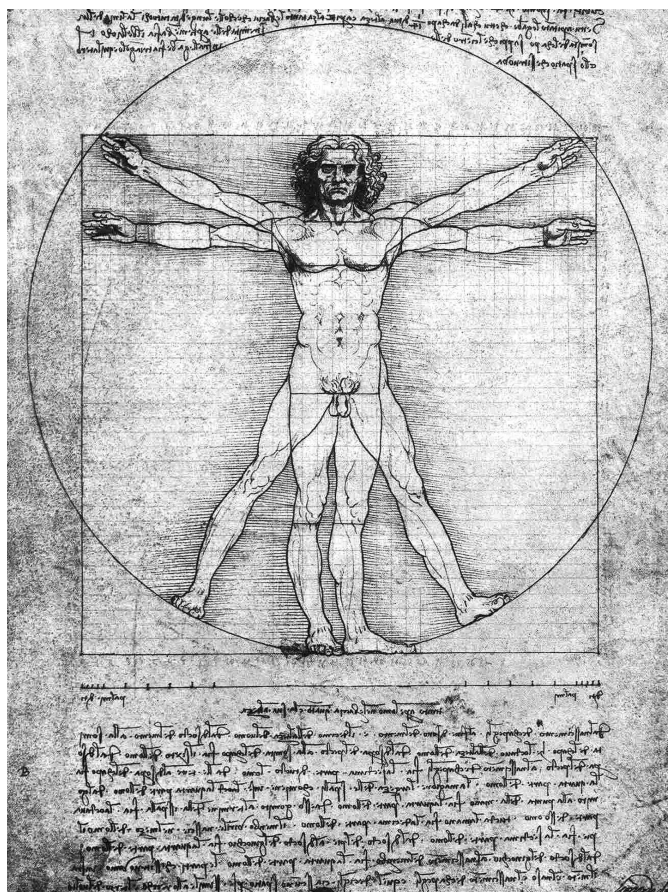
Hay innumerables ejemplos útiles para considerar el *circularismo* que impronta la intuición estética de los nativos americanos. Pensemos tan sólo en la representación ejemplar del organismo urbano circular y centralizado de Temixtitán y en su alto valor simbólico. Antes que los conquistadores lo hicieran destruir, un compañero de Cortés hizo dibujos y delineó un mapa de la ciudad, sirviéndose quizás de una anterior representación azteca. De este, se realizó un grabado,



Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, Ángel de la guarda, pintura mural, Capilla Villegas, Convento de la Merced, Lima.

ya atribuido a Albrecht Dürer²⁹, que encontramos coloreado en acuarela, encuadrado como ilustración de la edición alemana de 1524 de las *Cartas* de Cortés³⁰. Es casi el círculo perfecto de los soles prehispánicos de metal precioso, cuyo recuerdo el artista alemán deja escribiendo, en 1520, que eran más bellos “que los milagros³¹”.

Así mismo, muchos de los informes acerca de las Indias occidentales revelan insistencia en notar la redondez de espacios y objetos. El flamenco Johann Boehm (1485 1535), en su *Libro de las costumbres de todas las gentes del Mundo, y de las Indias*³², en el proemio de su obra se propone describir “todo lo que se sabe y está descubierto por toda la redondez de la tierra”. En su relación, él no deja de echar miradas sobre cualquier cosa que tenga forma redonda, sea esta una cabaña, un palo, una plaza o un fruto (“son redondos y algunos prolongados”, refiere él). Es curiosa la comparación entre la técnica de los indígenas para moler los granos del maíz, “en una piedra cóncava con otra redonda y rolliza”, y el modo en que “los pintores suelen moler sus colores”.

[illegible]

Leonardo da Vinci. El hombre de Vitruvio, dibujo, Accademia, Venecia.

Anónimo. Los medicamentos del hombre, dibujo del Código Ríos, Biblioteca Vaticana, Roma.

O sea exactamente como los ángeles, en las creencias medievales, movían las esferas celestes una dentro del cavo de la otra.

Si el hombre del Renacimiento, el hombre de Leonardo, como su precedente vitruviano, aparecía inscrito en su esfera ideal, ninguna referencia abstracta es representada alrededor del hombre en el dibujo de un indígena mexicano que, hacia la mitad del siglo XVI, un viajador italiano reprodujo, en el Código Vaticano Ríos como rueda de los medicamentos naturales del cuerpo humano. Y cuando las líneas que delimitaban el microcosmo individual renacentista, se dilataron para obtener confirmación y asegurarse a aquellas del macrocosmo planetario, parece que los cartógrafos no supieron cómo dibujar sus mapas para que las Indias occidentales fueran admitidas al honor de la representación. América demoró en encontrar su espacio en los mapamundos: para que las nuevas tierras pudieran caber en ellos, hubo que alargarlos e hincharlos en forma de extrañas calabazas o corazones deformados, suspendidos bajo el soplar de los vientos. La redondez o

la forma elíptica de los mapas son lejanos todavía. Por el contrario, los perfiles de las Américas se esconden en las vestes de Abramo, en un dibujo de Martin de Vos, *La resurrección de la carne*, perteneciente a la serie del *Credo* y grabado por Johan Sádelér a fines del siglo XVI³³. Mientras que los muertos se levantan a los lados del patriarca, conforme a una tradición según la cual Isaac, sacrificado por amor de Dios, fue pronto resucitado, los vientos soplan al igual que en las cartas de mar. Esta sugestión nos aconseja considerar el trabajo como prueba de una nueva lectura de los textos sacros por parte de los artistas europeos, de una nueva consideración hacia los navegantes, como también, por supuesto, de un muy probable y sencillo propósito de difundir los grabados en un mercado entonces muy bueno (lo testimonia Lope de Vega en una escena de su comedia *La viuda valenciana*³⁴), y de exportarlos a aquello americano, según pasaba con la mayoría de las estampas salidas de los vivos talleres flamencos.

En resumen, el continente americano viene a encarnar una esperanza clara de resurrección, la llamada a una



Johan Sádeler. La resurrección de la carne, grabado al buril.

humanidad nueva que puede recobrar vida y levantarse, como el ave fénix, de sus mismas cenizas. Es un mensaje que tiene evidente relación con las ideas filosóficas de Cristóbal de Villalón³⁵ y con las mismas profecías de Colón, haciendo propias algunas supervivencias judías que luego de pocos años hubieran sido inaceptables, puesto que, en las décadas segunda y tercera del siglo XVII, algunos episodios de profanación de crucifijos por judíos españoles dieron motivo no sólo al Sacro Oficio de pronunciar sentencias capitales contra los culpables, sino también a los artistas del imperio ausbúrgico de dejar de lado obras concentradas en los temas de la historia hebraica, favoreciendo por el contrario la iconografía del *Nuevo Testamento* y la producción pictórica y escultórica de *Crucifijos*³⁶. Más la idea de la vuelta a la vida que la esperanza americana suscitó en el imaginario popular europeo, una esperanza sostenida por las positivas consecuencias económicas en el primer siglo de la conquista, había condicionado muy pronto las teorías religiosas y artísticas. Pocos años antes, entre 1556 y 1567, el artista y primer historiador del arte Giorgio Vasari había expresado el concepto de un artista que, asimilándose con el poder, llega a su vez a una forma muy especial de dignidad real, pues su creatividad es comparada con la divina, y su poder de intervención dentro de la ciudad, obviamente en su caso sobre todo a nivel arquitectónico, con el poder taumátúrgico de los santos³⁷. Son conceptos que dejaron

una influencia profunda e inmediata en los manieristas (*Las vidas de los más ilustres artífices de Vasari*, en sus dos ediciones, fueron muy pronto traídas a España y traducidas en el norte de Europa). La imagen de la recomposición corporal habría encontrado su prosecución y su contrario en aquella, ya idealmente delineada por Fray Luis de Granada en su afamada *Guía de pecadores* (1556), de los Novísimos y del Juicio Final, donde venían extenuándose la espiritualidad y el gusto bajo-medievales y se iba abriendo al capricho barroco³⁸.

Sabemos, por ejemplo, que en 1599 los frailes de la Compañía de Jesús representaron en Lima, para complacer al austero Virrey Velasco, una *Historia alegórica del Anticristo y el Juicio Final*, amedrentando a la asistencia con una danza macabra de huesos humanos y momias desenterrados desde las necrópolis precolombinas para dar mayor realismo a la “composición de lugar” sugerida en sus *Ejercicios* por S. Ignacio.

Ya entrado el siglo XVII, enfrentándose Europa con nuevas situaciones de crisis, el milagro de esta resurrección deja su lugar a un vértigo de puro estupor. Antonio Palomino, crítico sensible, describió con estas palabras la *Visión de Ezequiel o Resurrección de la carne*, pintada por el artista madrileño Francisco Collantes en 1630, el año de la peor pestilencia de la historia de Europa: “Se ven muchos cadáveres salir de los sepulcros; otros a medio vestir los huesos de carne; otros ya enteramente resucitados, que es

por cierto un cuadro de extremado capricho y habilidad³⁹". En la obra española aparece un fondo de ruínas romanas: la admonición por la historia pasada debió ser mucho más opresiva y siniestra, para los espectadores de Lima, porque los miserables escombros y despojos de la gloria incaica constituían, de alguna manera, el fondo real de la escena⁴⁰.

NOTAS

¹ Cfr. ed. Milano, Feltrinelli, 2004.

² De los artistas italianos llegados al Nuevo Mundo y que aquí introducen el manierismo en las últimas décadas del siglo XVI, Bitti era originario de Camerino, en la región de Ancona, y su formación parece muy próxima a aquella de los pintores toscanos que viajaron entre Umbria, Toscana y Roma. Como los Circignani de Pomarance, un pequeño pueblo entre Pisa y Volterra. Ellos traen de las antigüedades romanas y hasta bizantinas el punto de partida para el estudio de lo nuevo y se asocian a veces con maestranzas flamencas para la realización de grandes empresas decorativas. Matteo Godi, o Mateo Pérez de Alesio pues así se hizo llamar al llegar a España y a América, nació en aquella misma tierra, en el castillo de Leccia, y desde muy joven trabajó junto a Nicolò Circignani.

En cuanto al pintor Medoro, él viajó al Perú mucho después de los artistas anteriores y luego de una estancia en Sevilla seguramente condicionadora respecto a su formación juvenil en Italia. Así que ya casi no podemos propiamente definirle un manierista, porque en aquellos años el manierismo tardío iba adquiriendo características pre-barrocas. Previamente hice la hipótesis que el suyo fuera solamente un sobrenombre eróico tomado de un personaje del poema de Ludovico Ariosto *Orlando Furioso* y que el artista perteneciera en realidad a la familia de los Angelini, originarios de Sutri, en la provincia de Viterbo, cerca de Roma. En la iglesia principal de Nepi, un pueblo no lejos de Viterbo, existe un cuadro del siglo XVII de una *Purísima Concepción* muy afín a la representación americana difundida por el taller de Medoro a través de la imagen pintada en Lima por él en el convento de S. Agustín. Cfr. A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia, un manierista italiano dall'Europa al Perú*, Pomarance, Edizioni della Comunità, 1999, pp. 19 sgg., 165 sgg.

³ El único y último importante episodio toscano puede ser aquello de un retablo compuesto de ocho representaciones distintas de santos y ángeles, comisionadas al pintor Andrea del Sarto en 1528 para que fueran puestas alrededor de un icono mariano del siglo XIII en la Ermita de las Celdas, cerca de la ciudad de Arezzo. Cfr. A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto*, Firenze, Cantini, 1989; *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, a cura di A. Padoa Rizzo, Ospedaletto, Pacini, 2002, pp. 96-98.

⁴ Cfr. A. Ortiz de Ovalle (Santiago de Chile, 1601-Lima, 1651), *Historica relatione del Reyno de Chile*, Roma, Francesco Cavallo, 1646.

⁵ Cfr. S. Sebastián, *L'arte barocca in America Latina*, Milano, Motta, 1990, p. 53.

⁶ Cfr. Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 512.

⁷ C.L. Frommel, *Borromini e la tradizione*, en *Borromini e l'universo barocco*, catálogo de la exposición (Roma-Vienna, 1999-2000), Milano, Electa, 1999, p. 51.

⁸ Véase M. Rojas Sánchez, citado en C. Perfetti, *La tilma della morenita, Messico 1531*, Cinisello Balsamo, Ed. Paoline, 1991.

Aquí podemos verificar un episodio temprano de progresiva restricción y oclusión del círculo representativo del barroco europeo, que más tarde va a encontrar su único punto de fuga en el decorativismo extremo, donde cualquier mensaje ideológico puede quedar tan sólo pretextuoso y formal.

⁹ Sobre esta tipología mariana, cfr. S. Sebastián, *L'arte barocca*, cit., pp.19-120. Respecto a la tradición iconográfica tanto occidental como oriental, documentada en obras bizantinas del siglo X, en italianas y francesas de los siglos XIII-XIV, véase por ejemplo A. Velasco-González, *El retablo gótico de Santa Ana de Fon (Huesca): un ejemplo de promoción episcopal en relación al immaculismo*, en "Boletín Museo e Instituto 'Aznar' de Ibercaja", XC, 2003, pp. 275-302.

¹⁰ En realidad el almirante genovés Juan Andrea Doria tomó parte en el combate pegando, en la puerta de su camarote, una reproducción de la *Virgen de Guadalupe*, que según la tradición es aquella conservada hoy en la iglesia de S. Stefano d'Aveto, cerca de Génova. El éxito de la batalla fue atribuido inicialmente a la imagen de la Virgen morena que llevaba juntos símbolos aztecas y cristianos. Con la Europa cristiana, iba a triunfar también América. Mas Pio V, habiendo tenido en Roma una visión de la victoria, quiso en cambio dedicar el desbaratamiento de los Turcos a la Virgen del rosario. Cfr. N. Lepri-A. Palesati, *La Madonna di Guadalupe di Juan Rodríguez Juárez, en Montecatini Val di Cecina, Arte e Storia*, Pomarance, Edizioni de "La Comunità", 2003, p. 120-127.

¹¹ *Mt.* 14, 25; *Mc.* 6, 48; *Jn.* 6,19.

¹² Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, Milano, Editori associati, 1992 [1593]. Para la interpretación puntual de los frescos, véase Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 186 sgg. Particulares decorativos análogos aparecen más tarde en la obra del artista mexicano Luis Lagarto.

¹³ La expresión, de Juan Meléndez, ha sido muy usada por los historiadores. Cfr. *Tesoros verdaderos de las Yndias*, Roma, Tinassio, 1681-1682, 2 voll., I, p. 55.

¹⁴ Cfr. *Iconografia colombiana*, catalogo delle mostre Lo specchio del mare. *Ritratto della comunità dei Genovesi dopo Cristoforo Colombo e Itinerari occidentali. Testimonianze sulla conoscenza dell'America tra Cinque e Seicento* (Roma, 1992), a cura di G.E. Viola-F. Rovigatti-P. Campodonico-C. Cerreti, Roma, Treccani, 1992, pp. 81-82.

¹⁵ Reproducido en S. Sebastián, cit., tav. 209.

¹⁶ Cfr. R. Cueto, *Quimeras y sueños. Los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad, 1994, *passim*.

¹⁷ Con este título él se había definido en el frontespicio de la colección de grabados impresos antes de salir de Italia: *I veri ritratti della guerra, e dell'assedio, e assalti dati alla isola di Malta dall'armata turchesca l'anno 1565* [...], Roma, Appresso Matteo Perez d'Allecio, 1582. Cfr. Respecto a estos grabados, cfr. Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 115-128; N. Lepri, *Le stampe dell'assedio di Malta di Matteo da Leccia e i loro acendenti vasariani*, en "Bollettino d'informazione della Brigata Aretina Amici dei monumenti [BBAAM]", 2004, n. 78, pp. 45-58.

¹⁸ J.L. Santoro, *Art i comerç dels teixits entre la península ibérica i las seves colònies*, en *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília, a càrrec d'en G. Cantelli-S. Rizzo, Palermo, Flacciovio*, 2003, pp. 169-194 y 461-472, p. 177.

- ¹⁹ Cfr. F. Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, ed. de J.V. Murra-R. Adorno-J.L. Urioste, México, Siglo Veintiuno, 1987, h. 102; N. Lepri-A. Palesati, *Prolegomeni allo studio delle xilografie negli incunaboli savonaroliani*, en “Memorie domenicane”, 2000, n. 31, pp. 116-117.
- ²⁰ Estos ejemplos arquitectónicos tienen por cierto en consideración la estructura formal octogonal, inspirada en la estrella de ocho puntas, símbolo de Cristo, de los antiguos tambores bizantinos, como el del baptisterio de Florencia, en cuya forma se inspiró a su vez Brunelleschi para la gran cúpula de la catedral cercana. En España los edificios de planta octogonal se habían asimilado a las estructuras afines de los árabes. En la provincia de León están ubicados algunos muy interesantes ejemplos renacentistas de cubiertas de estancias y soportes de pisos superiores hechos de madera en lazo reticular octagonal. Aunque pudieran ser con razón inscritas en la tradición de arquitectura y carpintería mozárabe, ellas son obras realizadas en torno a la tercera y cuarta décadas del 1500. Lo raro es que la mayoría de los arquitectos, escultores y entalladores que desempeñaron estos trabajos (estamos hablando de la fábrica de la iglesia de S. Miguel y de la sala capitular del convento de S. Marcos en la capital leonesa, o de las iglesias de S. María de Villamuño y de Mansilla Mayor) eran franco-borgoñones, como Guillén Doncel, y se valían en su trabajo tanto de elementos tradicionales mudéjares, como de particulares decorativos clásicos e italianizantes: florones, botones, serafines, etc. (sobre estos trabajos lígneos, cfr. J. García Nistal, *El lazo reticular: una solución constructivo-decorativa en la carpintería de lo blanco de la provincia de León*, en “Boletín Museo e Instituto ‘Aznar’ de Ibercaja”, XC, 2003, pp. 55-75). Una especie de profesionales de lo importado y lo exportado artístico, cuya actividad, cuyas idas y vueltas entre Italia, Francia, España e, idealmente, entre las dos primeras y las colonias americanas, sin duda fueron más fáciles debido al origen borgoñona de Carlos V y del primer Ministro el Cardenal de Granvela, mecenas apasionado por el arte. De esta manera, hacia 1529 un desconocido escultor adorna los capiteles tardo-góticos del Palacio Arzobispal de Lieja con partes manifiestamente deducidos de los códigos mexicanos, una década más tarde un artífice francés de Rouen ejecuta dos altorrelieves de madera, que se encuentran hoy en día en el Musée Départemental des Antiquités de la ciudad (cfr. L. Monferdini, en *Iconografía colombiana*, a cura di G. Ferro-L. Faldini-M. Milanese, Roma, I.P.Z.S., 1991, pp. 414-415). Los indígenas americanos, a causa de las relaciones de negocios entre los mercaderes de la ciudad, los florentinos y el Brasil, no sólo tienen lineamientos europeos, sino hasta reproducen actitudes y facciones de personajes míticos pintados casi un siglo antes por artistas florentinos como Antonio Pollaiuolo. En el relieve de Rouen, una figura lateral recuerda claramente la escultura clásica del dicho *Hércules Farnese*. La arcaicidad de los salvajes, como ya la tradición de los Árabes en los ejemplos leoneses citados, gana aquel decoro que propiamente el clasicismo occidental confiere. Esto prueba la amplia circulación de ideas en que el arte manierista puso sus raíces, y conforma el hecho que muchos aportes iconográficos de Hispanoamérica vienen pronto a ser integrados, por su deformidad cultural, a aquellos del mundo clásico, y como tales absorbidos y nuevamente elaborados por los artífices sucesivos. Cfr. *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille*, Besançon, Cêtre, 1996, passim; N. Dacos, *Présents américains à la Renaissance. L'assimilation de l'exotisme*, en “Gazette des Beaux-Arts”, 1969, p. 60.
- ²¹ Cfr. el comentario de E. Sarmiento en *Pintura virreynal*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1973, pp. 110-111. Sobre la asimilación de los elementos naturales en el arte andino, queda fundamental el ensayo de J. de Mesa-T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, 1962.
- ²² En relación a este tema en la pintura andina, cfr. T. Gisbert, *El paraíso de los pajaros parlantes*, La Paz, Plural, 1999, pp. 149 sgg.
- ²³ A. Buccheri, I capolavori, en M. Spagnolo-A. Buccheri-S. Zamboni, Correggio, Firenze, Rizzoli-Skira, 2004, p. 112.
- ²⁴ Ap. 21, 5
- ²⁵ Texto fundamental será la obra del geógrafo jesuita español J. Zaragoza, *Esfera en común celeste y terráquea*, Madrid, I.M. del Barrio, 1675. Cfr. S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 18.
- ²⁶ C. Colombo, *Libro de las profecías*, a cura di Roberto Rusconi, en *Lettere e scritti* (1495-1506), III.Roma, I.P.Z.S., 1993, p. 28.
- ²⁷ De aquí el título original de su obra: *Nueva corónica*. Para la amplitud del enfoque etnohistórico y estructural, la perspectiva semiótica y las generosas recomendaciones bibliográficas, véase M. López-Baralt, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madris, Hiperión, 1988; cfr. también A. Melis, Guamán Poma de Ayala: *Nueva corónica y buen gobierno*, en *Perù ieri e oggi. Testimonianze storiche e artistiche all'epoca della conquista e oggi*, Firenze, Centro Di, 1992, pp. 15-16.
- ²⁸ Vease T. Campanella, *La città del sole*, a cura di A. Seroni, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 74.
- ²⁹ Cfr. *Iconografia colombiana* (1992), pp. 98 y 149.
- ³⁰ Cfr. *Praeclara Ferdinandi Cortesi de Nova maris oceani Hispania narratio*, Nürnberg, per Fridericum Peypus, 1524.
- ³¹ Cit. en J. de Mesa-T. Gisbert, El pintor Mateo Pérez de Alesio, en “Cuadernos de Arte y Arqueología” (La Paz), 1972, n. 2, p. 106.
- ³² Estas debían parecer al escritor cosa muy distinta de las demás. El volumen fue publicado en Amberes, por Martín Nuncio, en 1556, “traducido y copilado por el bachiller Francisco Thamara”.
- ³³ Reproducida en: I. de Ramaix, *Johan Sadeler I, Illustrated Bartsch*, 70/2 (Supplement), n. 7001.296, New York, Abaris, 2001. Cfr. también Lepri, *Le stampe dell'assedio di Malta*, cit., p. 55.
- ³⁴ Citado en F. de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1971, pp. 49-50 y 69-70.
- ³⁵ Cfr. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, cit. por V. Castellano, *Il problema del rinascimento spagnolo, La filosofia nel siglo de oro*, a cura di I. Lamacchia, Bari, Levante, 1995, pp. 227 sgg.
- ³⁶ Entre estos también el de Velásquez al Prado. Cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos, *El ‘Cristo crucificado’ de Velásquez: trasfondo histórico-religioso*, en “Archivo español de Arte”, 2004, n. 306, pp. 5-19. El autor destaca que estos trabajos dependían muchas veces de obras de artistas nórdicos, como el *Calvario* de Dürer hoy en el British Museum de Londres. El recuerdo de los acontecimientos del siglo XVII nos queda en varios cuadros: se encuentran en el Prado dos de estos, pintados respectivamente por Rizi y Camilo.
- ³⁷ Cfr. N. Lepri, “Figure grandi e nuove invenzioni”: *Giorgio Vasari, Cosimo I de' Medici e i lavori preparatori per la fabbrica dei tredici Magistrati*, en *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del Convegno di Studi (Arezzo, maggio 2003), a cura di M. Spagnolo-P. Torriti, Montepulciano, Le Balze, 2004, pp. 37-62. Respecto a la influencia de Vasari en el arte de Alesio, véanse también: A. Palesati-N. Lepri, *Matteo da Leccia e Vasari*, en “BBAAM”, 2000, n. 71; A. Palesati, *Ancora su Vasari e Matteo da Leccia. La retorica di Giorgio in Matteo*, en “BBAAM”, 2004, n. 78, pp. 37-44.
- ³⁸ Sobre este tema, cfr. también T. Gisbert, *El Cielo y el Infierno en el mundo virreynal del sur andino*, Unión Latina, s.a.
- ³⁹ A. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947 [1715-1724], p. 882.
- ⁴⁰ Cfr. N. Lepri, *Angeli a Lima, Spettacolo e catechesi in Perù nel primo secolo della colonia*, en “Rivista di ascetica e mistica”, 2003, n. 1, pp. 149-150.



APORTACIÓN A LA OBRA DEL ESCULTOR GASPAR DE LA CUEVA EN BOLIVIA (1629 - C. 1640)

Rafael Ramos Sosa / España

Ros profesores Mesa y Gisbert dieron a conocer la obra de este excelente escultor de origen hispalense que trabajó en Perú y terminó sus días en la Villa Imperial de Potosí, donde se encuentra casi toda su producción conocida hasta ahora. En estas páginas trataré de ampliar el catálogo de las esculturas realizadas por Gaspar de la Cueva en Bolivia¹.

NOTAS BIOGRÁFICAS, PRIMERAS OBRAS Y UNA ATRIBUCIÓN

Probablemente nació en Sevilla, en 1587, hijo de Melchor Gutiérrez y Beatriz de la Cueva. Se casó en 1609 con Catalina Ruiz de Milán en la parroquia de la Magdalena². Allí debió de formarse con alguno de los buenos maestros de fines del siglo XVI y principios del XVII; su estilo en las obras seguras está impregnado del arte montañés que prevaleció en su plástica, llegó a adquirir formas y tintes muy personales, diferentes al de otros escultores de esta escuela de uno y otro lado del Atlántico. Las primeras noticias de su actividad artística trae las diversas tendencias del ambiente escultórico hispalense. No obstante como veremos en Sevilla son de 1612, viviendo en la collación de San Miguel, cuando realiza tres esculturas para el ensamblador Miguel Bovis y una

imagen de San Vicente destinada al pueblo de Tocina³. Recientemente se ha realizado una importante atribución, se trata del Nazareno del Silencio, tradicionalmente asignado a Francisco de Ocampo. Con argumentos históricos y estilísticos se ha propuesto a nuestro escultor como artífice de la señera imagen sevillana. Habrá que esperar a que en estudios futuros se aquilate la fundamentación⁴.

El 15 de febrero de 1613 declaraba tener 26 años y tramitaba los expedientes necesarios en la Casa de Contratación para emigrar al Perú con su esposa Catalina Ruiz de Milán y un criado llamado Antonio de Burgos. También recibió del pintor Juan de Uceda Castroverde doce lienzos de pinturas al óleo para vender en las Indias⁵, como vemos otro canal del comercio artístico americano, no solo por comerciantes sino en general por los viajeros al Nuevo Mundo, corriente de ida que tendría su lógica correspondencia a la vuelta.

Puedo aportar su testimonio inédito en los trámites matrimoniales del escultor y ensamblador Pedro de Noguera en Lima (24-12-1621), en el que Cueva testifica la soltería de Noguera y conocerle desde hacía once o doce años en “Sevilla, Cartagena, Panamá y los Reyes”. Aquí aparece el periplo americano habitual de estos artistas hasta llegar a establecerse en la capital del virreinato del Perú, a la que llegaron prácticamente al mismo tiempo Noguera, Ortiz

de Vargas, Espíndola y Cueva⁶. De su paso por la ciudad de los Reyes lo más notorio y conocido fue su participación en las pujas para ejecutar la sillería del coro de la catedral de Lima en 1623. De hecho él ofreció el presupuesto más bajo y le hubiese correspondido realizar el proyecto si no fuera por los enconados pleitos producidos entre los artistas concurrentes y las autoridades de las que dependía la obra⁷. Esta obra, sobre la que actualmente redactó una monografía, supuso la llegada y arraigo definitivo del barroco en la ciudad. Los enfrentamientos entre los artífices produjeron a medio plazo la diáspora de los mismos por el extenso virreinato.

Los años limeños de Cueva no debieron ser fáciles; hay testimonios de que con frecuencia estuvo preso en la cárcel por deudas. Existen algunas informaciones documentales directas de sus trabajos en la ciudad pero no han subsistido, o al menos no se han identificado. Su conocida participación en la fase de terminación del retablo mayor de las Concepcionistas de Lima se ha aclarado recientemente, concluyéndose no haber llegado a realizar ninguna de las esculturas y relieves existentes⁸. Hay noticia en 1621 de un Crucificado para el hospital de San Juan de Dios en el Callao; una Inmaculada para Pisco (que no se llegó a ejecutar al parecer) y varias esculturas en 1627 para el jesuita Alonso Fuertes de Herrera⁹.

Conocemos la presencia de Cueva en Potosí desde el 12 de febrero de 1629 según localización de Mario Chacón.

En la Villa Imperial parece que cambió su suerte, debió de ser el escultor de más prestigio pues el cronista Arzans le recuerda muchos años después, realizando numerosos encargos. Junto a él aparecen otros artistas de origen andaluz: el citado Luis de Espíndola y Fabián Jerónimo, ambos procedentes de Lima. Trabajaron unidos hasta el punto de que una de los condicionantes en el estudio de la escultura boliviana es deslindar el quehacer de cada uno de estos maestros, independientemente del testimonio documental que pueda existir. Con frecuencia el contrato era encabezado por Cueva pero este a su vez pedía colaboración a los otros dos. Sobre Espíndola identificamos y documentamos un Resucitado de 1654 que a nuestro entender constituye un firme apoyo para indagar su estilo¹⁰. Como tantas veces ocurrió en lo hispánico y poco inteligible desde presupuestos artísticos actuales, hubo una férrea unidad formal y estética apoyada en la continuidad del sistema gremial y la preponderante funcionalidad religiosa de la escultura; o prácticas laborales como las compañías entre artistas, que dificultan enormemente la investigación.

Hasta ahora las obras identificadas de Gaspar de la Cueva en Potosí son: el Ecce Homo de San Francisco,

firmado y fechado en 1632; un santo agustino de bulto redondo y los relieves de Santa Teresa, la Magdalena y santa Apolonia procedentes de un retablo del Convento de San Agustín (1632); el cuerpo de un San Francisco; y una figura de Dios Padre. Por otra parte el Cristo atado a la columna de la parroquia de San Lorenzo y otro de la misma iconografía pero de menor tamaño en la catedral. También una Santa Rita en el convento de las Mónicas. Una de las tipologías más cultivadas e interpretadas por Cueva con éxito fue el crucificado, de hecho se conservan algunos de excelente calidad y variadas expresiones: el Crucificado de San Lorenzo (1629-31), el de la catedral procedente de la Compañía de Jesús (1639), el de San Juan de Dios con el paño de pureza mutilado, y el que parece que fue su última obra, el Cristo de Burgos (hoy en el convento de San Francisco). Además en el templo potosino de Copacabana se encontraban un crucificado y un yacente de tamaño natural que yo al menos no he podido localizarlos en mi visita. También se le atribuyen cinco relieves del retablo mayor de San Lorenzo, cuatro doctores y una Anunciación. En el templo de Sica-Sica se conserva un San Bartolomé firmado en la peana. En Sucre el San Juan Bautista del templo de San Miguel, el pequeño Cristo atado a la columna del Museo de Charcas y un relieve de la Anunciación en colección particular al que también se le ha perdido el rastro. Schenone dio a conocer un Crucificado de mediano tamaño en la catedral de Sucre que tampoco he conseguido localizar, pero a partir de la fotografía mi opinión es que se trata de una obra de Cueva¹¹. Además hay bastantes obras que se han adjudicado al maestro de San Roque que habría que estudiar detenidamente. Hasta ahora el estado de la cuestión es la identificación segura de algunas obras de Cueva pero aún falta aclarar la producción de otros maestros coetáneos y sus seguidores.

LOS GRAFISMOS FORMALES: UNA HERRAMIENTA AUXILIAR

El estudio formal de la obra de arte es fundamental pero no agota el horizonte. No obstante, la Historia del Arte como quehacer disciplinado, debe aportar una primera fase de investigación en la que se conozcan mínimamente los artistas y obras de un período, para después poder establecer la evolución estilística, así como interpretaciones y aproximaciones en la compleja trama de la ejecución y recepción de la obra de arte.

Dentro del análisis formal existe una herramienta de trabajo muy útil siempre que se la utilice con equilibrio y sentido común, no como método único y definitivo, en un

contexto que permita argumentos históricos y artísticos razonados: son los grafismos formales de un artista que de modo habitual –aunque no siempre– aparecen en sus obras o en un período de su producción. El más conocido en emplear esta herramienta fue Giovanni Morelli (1816-1891), llegando a denominarse “rasgos morellianos” y aplicándolo en principio a la pintura italiana. Este experto proponía que en los detalles secundarios de las obras de arte (ojos, orejas, pelo, manos, dobleces de las telas, etc.) el artista actuaba de modo rutinario y según el hábito del trabajo adquirido, de este modo analizando esos detalles podía establecerse conexiones entre las obras de un maestro y otras anónimas de su escuela, seguidores o del mismo artista¹².

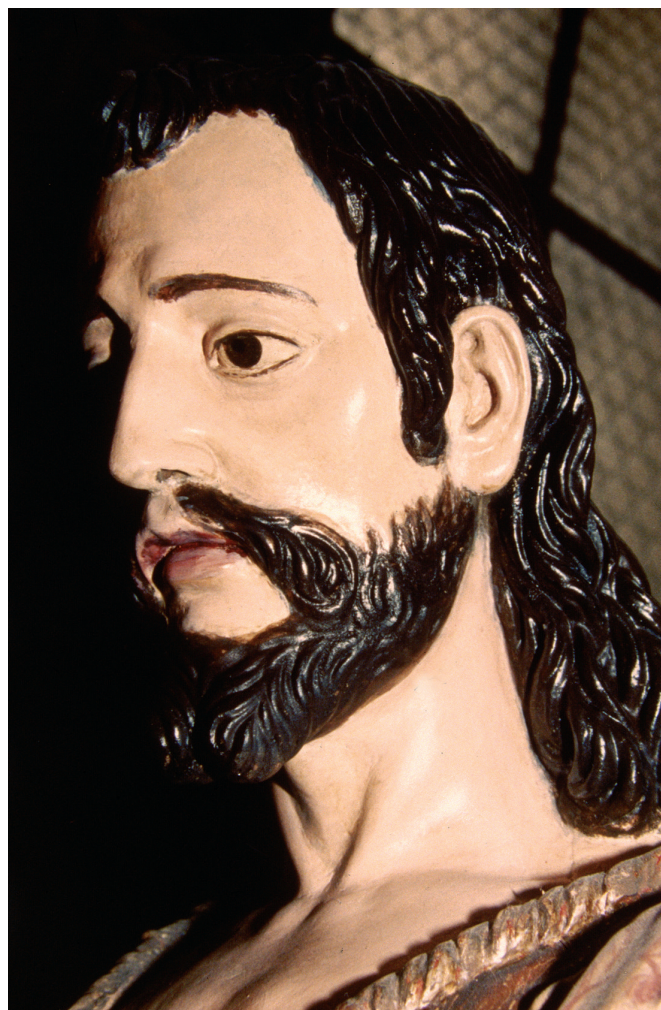
Aprovechando los sólidos estudios de Chacón y Mesa-Gisbert sobre la personalidad y obra de Gaspar de la Cueva en Bolivia, donde se han identificado esculturas firmadas por nuestro artista y otras documentadas, creo que puedo establecer fundadas atribuciones de una serie de imágenes inéditas de este potosino de adopción que murió en fecha posterior a 1640. Otro argumento de partida es que Cueva fue el mejor escultor de su tiempo y en principio las obras anónimas de mayor calidad y estilo montañesino hay que adjudicárselas, hasta conocer a sus discípulos.

NUEVAS OBRAS

Antes de emprender la presentación y análisis de las esculturas inéditas hay que hacer la importante observación del estado general de estas obras, con numerosos repintes, mutilaciones y manipulaciones, que obstaculizan el trabajo de estudio e identificación de las piezas, pero que también muestran la vigencia y “vida” de estas imágenes hasta la actualidad. Por otro lado aun es prematuro proponer fechas aproximadas de cada una de las obras ya que se desconocen las posibles etapas y evolución de la plástica cuevina. Las cinco esculturas que veremos se encuadran entre 1629 y aproximadamente 1640, además como dato de interés la investigación llevada hasta ahora apunta a una posible estancia de Cueva durante varios años en Sucre, ya que entre 1633 y 1638 no hay de momento constancia documental de sus trabajos en Potosí.

SAN JUAN BAUTISTA, Iglesia de San Martín de Tours, Potosí, madera policromada, 121x34x35 cm. La figura descansa sobre la pierna izquierda y dobla la rodilla derecha.

Esta escultura de bulto redondo presenta una composición frontal, con un contraposto moderado y suave. Es una versión del ya conocido Bautista de la iglesia de San Miguel de Sucre. En el caso potosino parece un rostro más lleno y juvenil que las facciones afiladas y ascéticas del chuquisaqueño. Una parte del manto aparece retallada y se ha perdido, la túnica de piel vuelta viste los dos hombros con mangas mientras que el ejemplar de Sucre enseña un hombro y parte del pecho desnudo. Los dos muestran un acompasado movimiento de la cabeza y del brazo derecho que señala al cordero, desaparecido en ambos casos. El modo de disponer el pelo por detrás de la cabeza, en mechones naturalistas pero simétricos y cerrados es muy típico de Gaspar de la Cueva así como el bigote y barbas. También es muy peculiar y propia de Cueva el modelo de oreja ovalada que repite una y otra vez en las obras que presentamos¹³.





San Juan Bautista. Iglesia de San Martín de Tours. Potosí. Madera policromada, 121x34x35 cm.

SAN JUAN EVANGELISTA, cabeza, Iglesia de San Francisco, Potosí, madera policromada,

La escultura del evangelista se encuentra en el altar mayor flanqueando junto a una Dolorosa el Crucificado de la Vera Cruz. Opino que se trata de una interpretación del escultor hispalense, responde a sus modelos físicos habituales, con el característico nacimiento de la cabellera sobre la frente formando un ángulo muy profundo. Esta vez lo recoge en actitud anhelante con la boca entreabierta,

estremecido por el dolor del sufrimiento de Cristo, donde se aprecian detalles realistas como los dientes. En su rostro juvenil aparecen un pulcro bigote y perilla. Una vez más la morfología de la oreja y disposición del cabello acreditan la mano de Gaspar de la Cueva como vimos en el caso anterior. Sobre el cuerpo de la escultura no puedo pronunciarme por el momento pues parecía muy plano o retallado y no fue posible un examen más tranquilo y minucioso.



SAN PEDRO, cabeza, Iglesia de San Juan de Dios, Potosí, madera policromada. En el momento de examinarlo se encontraba en proceso de restauración en la escuela taller de San Bernardo (agosto de 2004).

Se trata de una escultura de un santo arrodillado sobre una pierna, que pensamos puede identificarse con un San Pedro arrepentido. Parece concebido como imagen de vestir en la que destaca esta vigorosa cabeza en emotiva actitud

actitud de mirar hacia lo alto (tal vez a un Cristo atado a la columna), con entrecejo fruncido y boca entreabierta. Es bien sabido como característica de la iconografía petrina la amplia calva y la abundante y cerrada barba, tal y como lo vemos en este caso. Una vez más las hebras de los mechones del cabello y el modelo de oreja definen la paternidad de Cueva en esta imagen sagrada así como la expresión.



INMACULADA, Iglesia de San Lorenzo, Potosí, madera policromada, altura aproximada 115-120 cm. Desgraciadamente esta hermosa Virgen aparece desfigurada por repintes, aplicación de pestañas postizas, revestimientos de telas y pérdida de la talla en la zona delantera del manto. Además la peana de tres cabezas de querubines parece que también ha sido cortada y reducida en altura. No obstante el tipo físico del rostro es afín a otras esculturas femeninas de Cueva y vuelven a aparecer esos rasgos formales en el tratamiento del pelo, modelo de oreja y nacimiento del

cabello sobre la frente en profundo ángulo. Con esta pieza y la que veremos a continuación se enriquece el repertorio tipológico e iconográfico de la obra de Gaspar de la Cueva. No se conocía hasta ahora ninguna Inmaculada de nuestro escultor y sin duda estas que presentamos aportan interpretaciones sobre un tema que fue tan querido y sensible en la época¹⁴. El rostro recuerda mucho a otra escultura del templo de San Lorenzo que se encuentra en la calle lateral y segundo cuerpo del retablo del crucero a la izquierda, que creo puede ser también de Cueva.





INMACULADA, Iglesia y Museo de la Recoleta, Sucre, madera policromada, tamaño académico.

Con esta escultura mariana cerramos las aportaciones a la obra de Gaspar de la Cueva. Sin duda es la mejor de las cinco presentadas tanto por su calidad, estado de conservación (aunque con repintes) y novedad tipológica e iconográfica en el quehacer del artista. Descansa sobre una pierna y flexiona levemente la otra en composición frontal, apoyada sobre una peana de nubes con la Luna y dos cabezas de querubes. Anima la composición el movimiento mesurado de las manos unidas en oración a un lado y la cabeza hacia el opuesto. Además, el manto rodea y descubre su brazo derecho formando una vigorosa curva que amplía el volumen del cuerpo, otorgando “autoridad” a la imagen¹⁵, por otro lado cae en vertical abriéndose, provocando profundidad y movimiento. Hay un detalle muy significativo en esta interpretación iconográfica de la Inmaculada, me refiero a su mirada dirigida hacia lo alto, que también comparten los ángeles a sus pies, trabando los distintos elementos de la tipología y otorgándole unidad formal y simbólica, recurso propio del Barroco. Este aspecto parece que proviene de la iconografía de la Asunción de María, teniendo en cuenta que en muchas ocasiones se funden rasgos y atributos de la Concepción con los de la Asunta¹⁶. Puede verse en modelos de pinturas inmaculistas, como las de Zurbarán y Murillo. Cueva como escultor hispalense, imbuido de las formas y estética montañesina, debió de conocer durante su aprendizaje o primeros años de ejercicio profesional la Inmaculada de El Pedroso (1606-1608), la primera conocida del maestro Martínez Montañés con la que comienza la secuencia de efigies que culminarán en la popular “Cieguecita” (1631) de la catedral de Sevilla. Esta Inmaculada de la Recoleta plasma en su peana de nubes dos cabezas de ángeles, al igual que otros eslabones de la serie como la Concepción de San Julián –atribuida con fundamento recientemente al maestro alcalaíno–, o la de Oruro¹⁷. Sin duda alguna, la interpretación de Cueva en esta Inmaculada aflora con gran personalidad en el rostro de la efigie. Es un óvalo de facciones llenas y redondeadas con atisbos de plasticidad tersa y fresca, en el que pareciera asomarse el aire vívido y la semblanza de un retrato. Es pues un paso en el naturalismo de los modelos plásticos, hacia una humanización cada vez más sensible de la imagería, requerida por una religiosidad progresivamente emotiva y sentimental.



*Inmaculada (detalle). Iglesia
y Museo de la Recoleta.
Sucre. Madera policromada.*

NOTAS

- ¹ JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pp. 123-134.
- ² PEDRO J. GONZÁLEZ GARCÍA, “Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva”, en actas de las III Jornadas de *Andalucía y América, Andalucía y América en el siglo XVII*, vol. II, Sevilla, 1985, pp. 141-146.
- ³ MIGUEL DE BAGO QUINTANILLA, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1933, pp. 63-64.
- ⁴ Antonio Torrejón Díaz, “Jesús Nazareno (El Silencio)”, en *De Jerusalén a Sevilla, La Pasión de Jesús*, vol. III, Sevilla, 2005, pp. 246-252.
- ⁵ ENRIQUE MARCO DORTA, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Sevilla 1960, p. 106; algunos datos de este profesor fueron corregidos y aumentados por P. J. González García en su artículo citado. Jorge Bernalles Ballesteros, “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito, 1991, pp. 92-94.
- ⁶ Archivo Arzobispal de Lima, Expedientes matrimoniales, 24-12-1621, f. 2 v. En esta ocasión Cueva dice tener treinta y ocho años, por lo que nacería hacia 1583.
- ⁷ E. MARCO DORTA, o. c., pp. 88-108; José Chichizola, “La sillería de la Catedral de Lima”, en *Apotheca*, 1, Córdoba, 1982, pp. 15-37; Antonio San Cristóbal, *La Catedral de Lima, estudios y documentos*, Lima, 1996, pp. 283-347. Algunos análisis formales y otras precisiones en Rafael Ramos Sosa, “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 132-140.
- ⁸ GUILLERMO LOHMANN VILLENA, “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato”, en *Histórica*, XIV, Lima, 1941, p. 356; A. San Cristóbal, “Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, Lima, 1998, pp. 91-130.
- ⁹ EMILIO HARTH-TERRÉ, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, p. 95; Mesa-Gisbert, o. c., p. 124.
- ¹⁰ M. CHACÓN TORRES, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973, p. 76; R. Ramos Sosa, “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú”, en *Memoria del II encuentro Internacional Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, La Paz, 2004, pp. 61-66.
- ¹¹ HÉCTOR SCHENONE, “Pinturas zurbaranescas y escultura de la escuela sevillana en Sucre, Bolivia”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, Buenos Aires, 1951, p. 66, figuras 18 y 19.
- ¹² JUAN PLAZAOLA, *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, 2003, pp. 90-94.
- ¹³ Localicé esta escultura en un recorrido con el restaurador Osvaldo Cruz Llanos, al que agradezco su compañía.
- ¹⁴ Sobre los modelos iconográficos de la Inmaculada puede verse la obra de Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989.
- ¹⁵ El recurso de los paños y telas aumentando los volúmenes de las esculturas tiende a realzar la imagen e impresión visual de la misma como puede comprobarse en testimonios contemporáneos; cfr. Emilio Gómez Piñol, “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla, 2002, pp. 125 y 128.
- ¹⁶ REYES ESCALERA PÉREZ, “La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción”, en *Tota Pulchra, el arte de la iglesia de Málaga*, Málaga, 2004, p. 59.
- ¹⁷ Cfr. E. GÓMEZ PIÑOL, o. c., pp. 125-129. Sobre la Inmaculada de Oruro se ha propuesto que se trata de la que realizó Montañés en 1621 para Juan Bautista González y que no llegó a comprar, siendo adquirida y donada por José Cuterillo, cfr. J. M. Palomero Páramo, “Retablos e imágenes concepcionistas enviadas a Indias en el primer cuarto del siglo XVII”, en *Inmaculada*, Sevilla, 2004, p. 182.



SOBRE LA IMAGEN DE LA MUERTE: EL RETRATO DE SANTA ROSA DE LIMA POR ANGELINO MEDORO

Teodoro Hampe Martínez / Perú

Agradezco mucho a los colegas organizadores del III Encuentro Internacional sobre el Barroco, cuya gentil invitación me permite volver en estas febriles jornadas (30 de marzo a 2 de abril de 2005) a la ciudad de La Paz, Bolivia. Según mi punto de vista, el tema que nos convoca en esta reunión –vale decir, el Manierismo y la transición al Barroco– debe ser abordado desde múltiples perspectivas para comprender la variedad de aspectos que sustentan y rodean la labor de los pintores de origen italiano y de sus discípulos criollos, mestizos e indígenas, que realizaron obra en las principales ciudades del virreinato del Perú durante las décadas finales del siglo XVI e iniciales del siglo XVII.

EL CONTEXTO SOCIO-ECONÓMICO

De manera concreta quisiera remarcar que la sucesiva llegada de Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio (o Matteo da Leccia) y Angelino Medoro, procedentes de Italia, se enmarca en una época que podemos llamar “el largo siglo XVII” o período de madurez colonial, que tiene su origen en las diversas medidas adoptadas por el virrey don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú, durante su largo y crucial mandato que va de 1569 a 1581¹. De no haber mediado las regulaciones que diseñó y ejecutó Toledo,

siguiendo por cierto las recomendaciones que había recibido en la corte durante la Junta Magna de Madrid, no se podría entender la relativa estabilidad política, y al mismo tiempo la bonanza económica que gozaron los habitantes –y muy especialmente los de origen español– en el territorio de las Audiencias de Quito, Lima y Charcas, que constituían *strictu sensu* el fundamento del virreinato del Perú.

Podemos conocer bien las políticas implementadas por el quinto virrey del Perú gracias a la moderna recopilación de las ordenanzas toledanas, que ha publicado la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla². Estas ordenanzas tienen que ver con el manejo de la economía, la fiscalidad, la administración política y judicial, la minería, las encomiendas y los tributos indígenas, la organización eclesiástica y (no por último) con el ámbito espiritual, a través de la secularización de la Universidad de San Marcos de Lima y la imposición de los recién llegados miembros de la Compañía de Jesús, que se posesionaron de sectores clave en la actividad educativa y el adoctrinamiento de la población nativa.

Por mucho tiempo los historiadores, especialmente los norteamericanos y franceses, habían pensado que el período de “crisis general” que se vivió en el continente europeo durante el siglo XVII, y más definidamente en los años de 1620 a 1660 (época coincidente con la Guerra de los treinta años y la declinación política de España), había

afectado simultáneamente a Hispanoamérica con una honda depresión económica. Hoy, este punto de vista no se puede sostener más en virtud de las importantes contribuciones de Romano, Morineau, Pieper, Glave y otros investigadores que han demostrado sólidamente que a partir de 1580 se da en estas partes del Nuevo Mundo un continuado apogeo o *boom* en las condiciones económicas³. Así se refleja en el crecimiento de las ciudades y en la realización de imponentes obras arquitectónicas, que evidencian prosperidad económica, inversión en bienes de capital y desarrollo del patrimonio inmobiliario, todo lo cual estaba permitido por el ritmo creciente en la extracción de la plata.

No debemos olvidar que a través de las innovaciones lanzadas por el virrey Toledo en materia de suministro de mano de obra y renovación tecnológica, mediante el recurso a la amalgamación con mercurio, habían marchado en continuo crecimiento los yacimientos del “cerro rico” de Potosí. Y es dentro de este marco económico y material que debemos insertar la obra realizada por los artistas europeos que llegaron a nuestras tierras para apoyar, con sus solemnes y estilizadas imágenes, los esfuerzos que llevaba a cabo la Iglesia de la Contrarreforma. Bien sabido es que estos maestros llegaron mayormente de la Península itálica, gran bastión del catolicismo, y sirvieron activamente en las colonias ultramarinas para reprimir todo brote de protestantismo, así como el cultivo de las creencias islámicas y judías, y especialmente, la conservación del paganismo o “idolatría” entre los pobladores de las comunidades andinas⁴.

Acompañando pues la dinámica religiosa, que era al mismo tiempo fundamento de la actividad política, comercial y militar realizada por los colonizadores en América, se debe entender la trascendencia de la obra de Bitti, Pérez de Alesio y Medoro. Nos fijaremos aquí especialmente en la actividad desarrollada por el último de estos maestros, un “pintor andariego” que llegó al continente americano hacia el año 1587 y empezó su trayectoria en los confines de la audiencia de Santafé de Bogotá. Sin embargo, mi atención se centrará en la relación personal (bastante cercana) que mantuvo Medoro con la primera persona nacida en las Indias que mereció el honor de ser elevada a los altares de la Iglesia: me refiero obviamente a Santa Rosa de Lima o Isabel Flores de Oliva, que era su nombre de la infancia.

Santa Rosa vive en la Tierra con intensidad un corto período de 31 años, entre 1586 y 1617. Estos años son justamente el marco temporal en el cual se produce el desarrollo más intenso del Manierismo, como primera

corriente artística europea desarrollada en los territorios indios. Es un Manierismo que en la siguiente generación, a través de los discípulos locales que cultivan los maestros de origen italiano, se extenderá y enriquecerá con gran afluencia de elementos nativos en las llamadas Escuelas pictóricas del virreinato del Perú⁵.

Al hablar de estas escuelas, ubicadas en emporios regionales tales como Quito, Trujillo, Lima, Huamanga, Cuzco, Charcas o Potosí, nos estamos refiriendo en verdad a polos regionales de desarrollo socio-económico, encabezados por los miembros de oligarquías criollas que eran descendientes en segunda o tercera generación de los primeros encomenderos, conquistadores y beneméritos. Crecieron y se diversificaron estos núcleos regionales, prácticamente autosuficientes, por causa de la agreste geografía andina y por las propias dificultades de comunicación de la época. Nos hallamos así en presencia de unos polos cuasi autónomos de progreso material, sustentados en la circulación mercantil de bienes importados o producidos localmente, que daban movimiento al excedente de plata que quedaba en las colonias y potenciaba el consumo de bienes suntuarios como joyas, cuadros, retablos, tapices, etc.

ANGELINO MEDORO Y SANTA ROSA

Hemos referido que Angelino Medoro (1567-1633), pintor originario de la ciudad de Roma, llegó al continente americano hacia el año 1587, luego una corta estancia en Sevilla de la cual tenemos constancia a través de la *Flagelación de Cristo*, una de sus obras más cualificadas. Se movió este personaje por diversos ámbitos del Imperio español, habiendo dejado huella de sus afanes artísticos no solo en Sevilla, Bogotá y la cercana Tunja, sino también en Lima, La Paz y Chuquisaca (Sucre), y aun en el propio Santiago de Chile. Sin embargo, todavía se resiente la falta de una monografía dedicada específicamente a su vida y su obra⁶.

En los párrafos siguientes voy a centrarme en la documentación original guardada en el Archivo Secreto Vaticano que recoge los testimonios levantados en Lima en los años 1617-1618, durante las semanas y meses siguientes al tránsito de Santa Rosa de Lima, esto es, su muerte ocurrida en casa del contador Gonzalo de la Maza –su mentor y benefactor de los últimos años– el 24 de agosto de 1617. Tan firme y decidido fue el reconocimiento de santidad que mereció la terciaria dominica (“beata” en la terminología de aquel entonces), que su entierro resultó un acontecimiento multitudinario, acompañado por el



Cambio de nombre de Santa Rosa, atribuido a Angelino Medoro. Óleo sobre lienzo, 210 x 152 cm. Santuario de Santa Rosa, Lima.



La muerte de Santa Rosa, atribuido a Angelino Medoro. Óleo sobre lienzo, 164 x 164 cm. Santuario de Santa Rosa, Lima.

propio virrey Príncipe de Esquilache, los ministros de la Real Audiencia y los principales dignatarios de la Iglesia. Para que quedara manifiesta comprobación de sus virtudes extraordinarias el tercer arzobispo de Lima, don Bartolomé Lobo Guerrero, puso en marcha el “proceso ordinario” convocando a más de setenta testigos que estuvieron cerca o experimentaron directamente la vida, virtudes y milagros de Rosa de Santa María.⁷

En el expediente respectivo (Archivo Secreto Vaticano, Riti, vols. 1570, 1571, 1572) encontramos las declaraciones que van reproducidas más adelante en apéndice, con el testimonio que produjeron en aquellas circunstancias el pintor Angelino Medoro, su segunda esposa doña María de Mesta y Pareja⁸, y uno de los ayudantes u “oficiales” de su taller de pintura, Juan Rodríguez Samamés. En este contexto quisiera remitir al estudio crítico que José Flores Araoz ha dedicado a la iconografía de Santa Rosa, en el cual propone atribuir a Medoro dos importantes óleos, de grandes dimensiones, que se pueden contemplar hoy en el santuario limeño de Santa Rosa (primera cuadra de la avenida Tacna).

Se trata en primer lugar del cuadro llamado *Cambio de nombre*, en el cual se representa la leyenda de que, siendo niña de pocas semanas de nacida y estando en la cuna, un día amaneció Isabel Flores de Oliva con el rostro convertido en rosa. Desde aquel momento su nombre cambiaría por el de Rosa, que desde un inicio había preferido su abuela. Lo interesante en esta composición pictórica es que observamos rasgos muy característicos del Manierismo: un intenso contraste de luces y una serie de figuras estilizadas, con la presencia de la niña en su cuna y de una mujer a su derecha, ataviada con un traje de color ocre o rojo, una capa dorada y una toca labrada sobre la cabeza, que vemos prácticamente repetida –al menos en su función de protagonismo icónico– en el otro óleo de gran tamaño que Flores Araoz atribuye al propio Medoro⁹.

El segundo cuadro aludido, conservado también en el santuario de Santa Rosa de Lima, se titula *La muerte*. Aquí se puede apreciar el emotivo instante de la partida de Rosa hacia la gloria eterna. Su cuerpo, marcado por la fatiga y el dolor de la agonía, aparece también encima de un lecho y está rodeado de una serie de personajes que podemos identificar con el contador Gonzalo de la Maza y su esposa doña María de Uzátegui (los dueños de la casa donde falleció la doncella criolla), los propios padres de la santa, el anciano arcabucero Gaspar Flores y doña María de Oliva, un sacerdote dominico y otros miembros de su entorno más íntimo. Lo interesante de esta obra es que también revela la mano de un artista diestro en los recursos

creativos del Manierismo y muestra nuevamente una señora principal a la derecha de Santa Rosa, ataviada con la misma toca labrada sobre la cabeza, la elegante capa y el traje de color rojo. En este caso, sin embargo, no se trataría de la progenitora de la santa, sino de su protectora a la hora de la muerte, doña María de Uzátegui¹⁰.

Si la hipótesis formulada por José Flores Araoz fuera completamente cierta, tendríamos en esas dos representaciones una adicional comprobación de la cercanía particular que gozó el maestro romano Angelino Medoro con la primera santa americana y con el hogar del poderoso contador de la Santa Cruzada de Lima¹¹. Cabe suponer que la factura de ambas pinturas sería posterior al célebre retrato mortuario de Santa Rosa, el cual debió haber sido compuesto entre los años 1618 y 1620, según tendré ocasión de exponerlo más adelante.

EL TESTIMONIO PERSONAL DE MEDORO

El 5 de marzo de 1618 se presentó en la ciudad de los Reyes del Perú, o sea Lima, *Medoro Angelino, pintor, natural de la ciudad de Roma*, a prestar su testimonio en la recopilación de declaraciones sobre la vida, virtudes y milagros de Santa Rosa, dentro del proceso ordinario conducente a su beatificación.

El documento es interesante porque arroja una serie de luces sobre la biografía de nuestro personaje. Se declara Medoro mayor de 45 años de edad y refiere que tuvo ocasión de conocer personalmente a Rosa de Santa María, ya que la vio tres o cuatro veces en su propia casa, cuando acudía para visitar a su enfermiza esposa doña María, lisiada de la espalda y obligada a movilizarse en silla de manos. Dijo este testigo que “tuvo a la bendita Rosa de Santa María por mujer de singular virtud y gran santidad, muy abstinentes y penitentes, y de grande humildad, paciencia y sufrimiento en sus trabajos y enfermedades, y de mucha caridad y amor con los prójimos. Y así la ha tenido y tiene por santa, sin haber oído decir ni entendido otra cosa en contrario...”¹².

Al referirse al solemne funeral que recibió la virgen limeña, expresa con detalle Medoro que nunca antes había tenido oportunidad de ver una manifestación de dolor popular tan intenso y con tanta presencia de gente, aun habiendo vivido él en la Roma de los Papas. El túbulo que se le hizo a Santa Rosa fue suntuoso, adornado de paños de diferentes colores y con muchos santos alrededor. Más importante aún, a la pregunta XXVII del interrogatorio responde de la siguiente manera: “este testigo iba a ver su

entierro, y por no poder entrar a causa de la mucha gente que había en la iglesia [de Santo Domingo] se volvió...”¹³. Esta declaración es rotunda y no admite lugar a dudas.

El sentido medular de su testificación tiene que ver con una serie de milagros que Santa Rosa obró en el entorno más íntimo del pintor italiano, tanto durante su vida común en Lima –a través de felices adivinaciones– como ya después de muerta ella. Usando de unas reliquias tomadas de la sepultura de la virgen, en el convento dominico de Nuestra Señora del Rosario, se pudo lograr la curación de doña María de Mesta de una terrible hinchazón en la pierna (“que no podía reposar más de quince días, hasta que se acordó ponerse unas reliquias de la bendita Rosa una noche con que se dormió, y la mañana cuando se levantó se halló buena y sana...”)¹⁴. Similar intercesión divina valió luego para sanar a esta señora de un continuo flujo de sangre, de un opresivo dolor de espaldas y de “un gran dolor de cabeza”, que también continuamente le afectaba.

Por otra parte, y más importante para la historia del arte virreinal, está el dato de que esas mismas reliquias sirvieron para curar de asma al “oficial” de pintor que el maestro italiano tenía en su taller de Lima: Juan Rodríguez Samamés, por entonces de 32 años de edad. Relata el documento que Samamés se encontraba “muy apurado” por dicha enfermedad desde hacía tres años, y viéndole una noche en extremo afligido, doña María de Mesta tomó la iniciativa de poner sobre su cuerpo las benditas piezas –aparentemente tierra extraída de la famosa ermita de Santa Rosa–, con lo cual se logró su ansiada sanación. En su *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales* (1947), el P. Rubén Vargas Ugarte trató hace muchos años a Juan Rodríguez Samamés, dándole la calificación de “maestro entallador y pintor” a base de un testimonio levantado en la ciudad del Cuzco luego del terremoto de 1650. En aquella oportunidad el discípulo de Medoro fue llamado a brindar su parecer sobre la prodigiosa restauración del cuadro de la Virgen del Milagro, que se venera en el templo de los franciscanos del Cuzco¹⁵.

Esto quiere decir que Samamés, junto con otros conocidos alumnos del taller de Medoro, como el indígena Pedro Loayza y el criollo Luis de Riaño (examinado en este volumen de actas por Elizabeth Kuon Arce), desarrollaron el mismo camino en su tarea profesional: luego de haber aprendido las esencias del arte manierista en la capital del virreinato, marcharon hacia la rica zona de los Andes meridionales para asentarse como maestros en la vieja capital del Tahuantinsuyu¹⁶. Podemos estar seguros de que no se trataba de una mudanza producida por la intención de cambiar de clima o respirar directamente las herencias

del Incario, sino por atender al mercado de bienes artísticos que nutrían la Iglesia, los ricos vecinos y comerciantes y los príncipes de la nobleza inca.

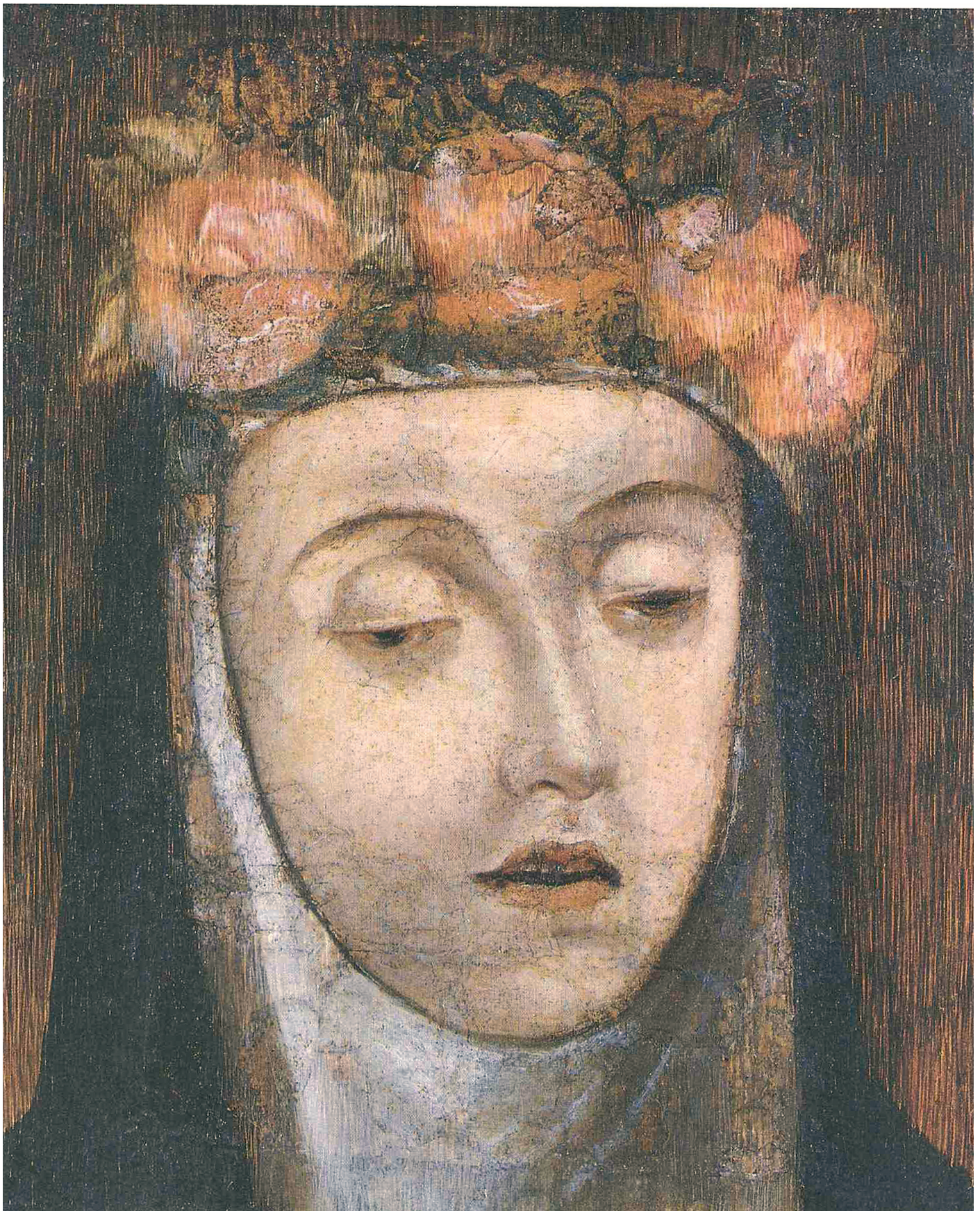
En la fecha ya señalada del 5 de marzo de 1618, encabezando las declaraciones de Angelino Medoro y Juan Rodríguez Samamés, se encuentra el detallado testimonio ofrecido por doña María de Mesta, criolla, de 31 años de edad. Su exposición, recogida por orden del juez eclesiástico, bachiller Luis Fajardo, abunda en minucias y anécdotas de la cercana relación que mantuvo esta ama de casa –carente de hijos– con la santa limeña. A diferencia de su esposo el maestro italiano, doña María sí logró hacerse de una buena ubicación dentro del convento de Santo Domingo el día del entierro de Rosa, lo cual le permitió ver su mortaja de paño carmesí, observar el talante risueño de su rostro, y más aun tocar una parte de su cuerpo: “esta testigo le tocó el brazo y lo meneó, y lo halló tan tratable y la mano como caliente, que parecía que estaba viva...”¹⁷.

Como es natural, habiendo sido doña María la principal beneficiaria de la amistad y los milagros de Santa Rosa, su declaración testimonial se explaya en noticias sobre la obediencia y mansedumbre, la caridad hacia los prójimos y las severas mortificaciones físicas que caracterizaron la existencia terrenal de la virgen. La testigo explicita el gran concurso de gentes que salió a las calles en la fiesta de San Bartolomé para acompañar el cuerpo de Santa Rosa de Lima en su último recorrido por la ciudad, desde la casa del contador Gonzalo de la Maza (hoy sede del convento de Santa Rosa de las Monjas) hasta el templo dominico de Nuestra Señora del Rosario. Y refiere con detalle las bondades que había obrado Rosa en su persona, por medio de consejos para mitigar su espíritu colérico, de profecías y adivinaciones maravillosas, y de las repetidas curaciones de sus dolencias en cabeza, pierna y espaldas, como ya lo tenemos señalado.

EL RETRATO DE SANTA ROSA POR ANGELINO MEDORO

El objeto central de la presente comunicación es un testimonio artístico verdaderamente digno del Manierismo hispanoamericano: el famoso y pequeño retrato de Angelino Medoro que –según la noción corrientemente divulgada– proviene de un boceto que el pintor italiano trazó a la vista del cadáver de Rosa de Santa María.

Es una de las joyas más preciadas que guarda el santuario de Santa Rosa (ubicado en los contornos de la misma casa donde naciera la doncella criolla) y que en los



Retrato morturio de Santa Rosa. Angelino Medoro. Óleo sobre lienzo, 26 x 15 cm. Santuario de Santa Rosa, Lima.

últimos años, gracias a la restauración hecha bajo los auspicios del Banco de Crédito del Perú, ha vuelto a lucir toda su expresividad, recobrando su importancia como “imagen auténtica” de la virgen limeña¹⁸. Allí, en el espacio de sólo 26 x 15 cm, Medoro hábilmente la muestra en expresión agónica o mortuoria, con el rostro lívido y adornado por una corona de rosas, vestida con el hábito de la congregación dominica. Lleva sin embargo los ojos y la boca entreabiertos, como si se hallara en medio de un sueño o un rapto místico, deleitando su ansiada unión con Cristo.

De hecho, es la imagen que más extensamente ha perdurado de la santa, y se la encuentra en diversos cuadros, emblemas y grabados de las Indias y Europa a partir del mismo siglo XVII. Ya en esta centuria, los cronistas y biógrafos convienen en que casi no había hogar del virreinato del Perú donde no existiese una imagen de Santa Rosa de Lima, fuese esta pintada, esculpida o grabada. Por esta razón, advierte Flores Araoz, pretender estudiar la iconografía completa de Santa Rosa es tarea poco menos que imposible: son innumerables las iglesias, conventos, monasterios, santuarios, beaterios, ermitas, oratorios particulares y viviendas elegantes, medianas o pobres, donde se rendía culto y veneración a la virgen limeña¹⁹.

Pues bien, hay algunas precisiones interesantes que hacer respecto a esa imagen de la muerte, tomada como uno de los mejores ejemplos del retratismo en el virreinato del Perú. Si ponemos debida atención a las declaraciones que el maestro italiano efectuó en 1618, actuando como testigo en el proceso ordinario de la beatificación, entenderemos mejor las circunstancias en que se realizó ese pequeño lienzo. Ante todo, como ya hemos dicho, Angelino Medoro declara que no pudo ver el cadáver de Santa Rosa mientras se hallaba expuesto en la iglesia de Santo Domingo antes de su entierro, por causa del tumulto popular. Este dato resulta muy interesante si tomamos en cuenta que hasta ahora se había repetido, una y otra vez, que el retrato de Santa Rosa labrado por Medoro había sido un fiel reflejo del estado de su cadáver, como si se tratase de una “instantánea” o una mascarilla mortuoria que con gran fidelidad hubiera ejecutado el pintor manierista²⁰.

¿Quiere ello decir que nuestro personaje simplemente se “inventó” el rostro de la doncella y su expresión facial en el tránsito a la gloria divina? La contestación debe ser negativa, tal como se desprende del hecho que la esposa del artista, doña María de Mesta, cultivara una estrecha amistad con Santa Rosa y estuviera presente en los solemnes

actos de su entierro. Si el pintor hubiese efectuado el famoso retrato teniendo a la vista el risueño *ricтус* de la santa, seguramente lo habría mencionado como un factor especial en la probanza de testigos (y el punto de no hacerlo significa, además, que la obra debe proceder de una fecha posterior a marzo de 1618). En este contexto, no es difícil suponer que Medoro hubiera tenido acceso a las actas del proceso ordinario de la beatificación, o que los jerarcas de la Iglesia virreinal le hubieran proporcionado una sumilla con el sentido general de los testimonios.

Más aún, es dable presumir que Angelino Medoro consultara la más temprana de las biografías de Santa Rosa, redactada en Lima por el dominico fray Pedro de Loayza (1619) e inspirada en las declaraciones personales de quienes experimentaron las virtudes y milagros de Rosa. Esta biografía, en la parte correspondiente al sepelio y tránsito divino de la criolla, refiere con toda precisión: “Quedó hermosísima, los ojos abiertos y quebrados, [y] la boca entreabierta, como que se estaba riendo...”²¹.

Podemos inferir que el célebre retrato de Santa Rosa de Lima debió haberse ejecutado entre 1618, fecha de la declaración testimonial de Medoro, y el momento de su partida definitiva del virreinato peruano. En este punto me remito a las noticias y documentos que reuniera el profesor José Chichizola Debernardi en su importante tesis doctoral (luego libro) sobre el manierismo en Lima, y que nos permiten conocer la trayectoria vital del pintor italiano después de abandonar el Nuevo Mundo²². Sabido es que salió del Perú hacia 1620 y se trasladó a residir en la ciudad de Sevilla, donde fue ratificado en la categoría de maestro de pintura e imaginería, se asentó en las collaciones o parroquias de San Pedro y de San Vicente, y terminó sus días en diciembre de 1633.

* * * *

En fin, la imagen legada por Angelino Medoro pasó a las generaciones siguientes como el retrato fidedigno de la virgen limeña y se encuentra con pequeñas variantes en las abundantes manifestaciones pictóricas y plásticas que hacen de Rosa de Santa María el icono por excelencia del movimiento de reivindicación e identificación colectiva de los criollos en Hispanoamérica durante el siglo XVII. Dos estudiosos contemporáneos, el inglés David Brading y el francés Bernard Lavallé, hablan del “protonacionalismo” o patriotismo de los criollos en aquella época, en que los descendientes de los primeros colonizadores y encomenderos alcanzaron posiciones de relieve en la administración

política, la vida económica y social y aun en la dimensión espiritual²³. Esto queda en claro al observar el exitoso proceso seguido ante la corte real de Madrid y la curia papal de Roma, que terminó en los años 1668 a 1671 con la sucesiva beatificación de Rosa de Santa María, su proclamación como patrona de las Indias occidentales y su canonización como primera santa del mundo americano.

Con los elementos documentales que han sido acopiados y expuestos aquí, me queda la firme convicción de que la imagen mortuoria de Santa Rosa de Lima debió ser ejecutada a instancias de la jerarquía eclesiástica de Lima, que por intermedio del arzobispo Lobo Guerrero emprendía el camino en busca de la elevación de Santa Rosa a los altares. La consonancia del retrato de Medoro con la versión escrita y canonizada por fray Pedro de Loayza, el primer hagiógrafo de Rosa, sería una prueba de la estratégica concertación de la palabra y la imagen, tan propia de las circunstancias históricas de la Contrarreforma, en que abundaban los hombres y mujeres iletrados y se libraba un combate multifrontal contra los opositores de la fe católica.

Así nos hallamos ante un ejemplo más, y bastante notable, de la utilización que la Iglesia y el Estado colonial en Hispanoamérica hicieron de la vena artística, subordinando la inspiración de los creadores –primero maestros de procedencia europea y luego discípulos de raigambre criolla o nativa– a las intenciones políticas y los objetivos concretos del poder. En este caso, la destreza pictórica de Angelino Medoro, así como su cercanía personal con la primera santa americana, terminan vinculándose con el interés demostrado por la Corona, las instituciones eclesiásticas y el propio gobierno municipal de Lima por conseguir el reconocimiento de una figura criolla como emblema de la nueva cristiandad allende los mares²⁴.

APÉNDICE 1

TESTIFICACIÓN DE DOÑA MARIA DE MESTA (Archivo Secreto Vaticano, Riti, 1570, ff. 276v-279)

En la Ciudad de los Reyes en cinco de marzo de mill y seiscientos y diez y ocho años, para la dicha información, los dichos procuradores presentaron por testigo ante el dicho Bachiller Luis Faxardo, presbítero, juez para este efecto, a Doña María de Mesta, muger de Medoro Angelino, pintor, residente en esta ciudad, de la qual se recibió juramento en forma de derecho, y ella lo hizo por Dios Nuestro Señor, y por la señal de una cruz que hizo con los dedos de su mano derecha, y so cargo dél prometió dezir verdad.

Preguntada por el interrogatorio de preguntas (y por la añadida) / [fol. 277] presentado por los procuradores, que le fue leydo, dixo y depuso lo siguiente:

A la primera pregunta dixo que conoce a Gaspar Flores y a María de Oliva de cinco años a esta parte, poco más o menos, de trato y comunicación, y del mismo tiempo a Rosa bendita de Santa María, y sabe que ellos eran tenidos por padres legítimos de la bendita Rosa y ella por su hija legítima, y esta testigo los ha tenido y tiene por tales. Y esto responde.

De las generales de la ley que le fueron fechas, dixo que ninguna dellas le toca, y que es de edad de treinta y un años. Y esto responde.

A la segunda y demás preguntas del dicho interrogatorio dize que esta testigo, en el tiempo que conoció a la dicha Santa Rosa, la tuvo por una muger de grande virtud y santidad, muy obediente a sus padres, de grande humildad y mansedumbre, muy encendida y fervorosa en el amor de Dios, y abrasada, que nunca estaba apartada de este divino amor. Y era muger de grandísima charidad con los próximos, y acudía con grande cuydado a las necessidades corporales y espirituales de sus próximos; y quando no podía acudirles con obras corporales, por ser ella pobre, acudía con obras espirituales que eran ayunos, disciplinas y oraciones. Los offrecía y cumplía con mucha puntualidad y cuydado. Sus mortificaciones fueron muy grandes y todos sus ayunos de pan y agua, y oyó dezir que usava disciplinas y otros silicios. Devotísima del Santísimo Sacramento (y lo recebía muy de ordinario), era pacientísima en los trabajos y enfermedades.

Y declara más esta testigo que el día de Sant Bartholomé a las seis de la mañana, poco más [o menos], fue esta testigo a casa del contador / [277v.] Gonzalo de la Maza, donde estava el bendito cuerpo de la Santa Rosa, y vido que muchas personas assí religiosas como seculares, y muchas otras personas de todos estados, luego que se supo la muerte de esta bendita Santa, fue tan grande el concurso que acudió a venerar el bendito cuerpo y a besarle pies y manos con grande veneración y reverencia, que caussó admiración a esta testigo. Y vido ser y passar assí todo lo que se declara en la pregunta veinte y cinco en orden a esto.

Y en lo que toca a la pregunta veinte y seis, dixo que esta testigo se halló en la yglessia de Santo Domingo quando entró el bendito cuerpo de Santa Rosa, y vido que estava toda la yglessia (con ser muy grande) llena de gente, que apenas podían meter el cuerpo a la capilla mayor. Y era tan grande el concurso que acudía a tocar el bendito

cuerpo, que casi lo vido esta testigo en el suelo, y vido llegar a tocar rosarios y otras cosas; y quien podía cortarle de los hábitos, lo hazian.

Y todo lo que se declara en la pregunta veinte y siete lo sabe esta testigo como en ella se refiere, porque lo vido, y esta testigo le tocó el brazo y lo meneó, y lo halló tan tratable y la mano como caliente, que parecía que estava viva. Su rostro risueño, como lo dize la pregunta.

Y en quanto a lo que se contiene en la pregunta veinte y ocho, excepto a lo de embiar las religiones sus rosarios, lo vido esta testigo por vista de ojos ser y passar así como se refiere en ella, por averse hallado presente a todo en la dicha yglessia. Y esto responde.

Y en quanto a la pregunta veinte y nueve, de los milagros, dixo que lo que sabe esta testigo es que ella estava mala de una pierna, que la tenía a su parecer hinchada y le dolía con grande extremo, y tuvo este dolor como quinze o veinte días, que no la dexava dormir, y de día andava con mucha pena y trabajo. Y una noche se acordó que tenía reliquias de la Santa, y se las puso y se adormió, y se levantó sin dolor, y hasta hoy no le ha vuelto más, y ha tres o quatro meses. Y también declara que a esta testigo le afligió unos quinze días, poco más o menos, un fluxo de sangre que la puso en mucho cuydado, y se puso las dichas reliquias y luego estuvo buena, y nunca más le ha vuelto. Item declara que tuvo un grande corrimiento en las espaldas, de que esta testigo es lisiada, / [fol. 278] y de un grande dolor de caveza que de continuo tenía, y en poniéndose la reliquia de la Santa se le ha quitado. Y quando le quiere retentar qualquiera de estos dolores, en poniéndose la reliquia no passa adelante el mal.

Y declara asimismo que es de su natural muy colérica y acelerada en executar su cólera, y que suele tener algunos trabajos, y acordándose de los buenos consejos que la bendita Santa le dava, se aplaca y consuela mucho y desea tener más trabajos.

Y declara también que ella tiene en su casa un mozo que se llama Juan Rodríguez Samamés, tocado de asma, que avrá tres años que le apuraba, y esta testigo le dixo –viéndolo apurado un día della– que se pusiese la noche siguiente reliquias de la Santa Rosa, y se las puso. Y aquella noche antes que se las pusiera, le apretó mucho, y aviéndose puesto la reliquia se le quitó, y no le ha vuelto más, con averla tenido antes de ponerse la reliquia cada día y todo el tiempo de los tres años que tiene referidos. Y avrá tres meses, poco más o menos, que está libre del asma y no le ha vuelto, y este tiempo ha que se puso la reliquia. Y esto responde.

Y en quanto a la pregunta treinta, dixo que esta testigo visitó dos vezes en diferentes días el sepulchro de la Santa Rosa, y vido en el capítulo donde está mucha gente y enfermos que estavan rogando por sus enfermedades a la santa virgen Rosa, y oyó dezir que los días antes y después lo han continuado con mucha devoción. Y esto responde.

Y en quanto a la pregunta treinta y una, la ha oydo dezir a personas de fee y crédito, y lo tiene por tal.

Y declara, demás de lo que tiene dicho en este su dicho, que a la bendita virgen Rosa de Santa María se le hizieron sus honras en la yglessia de Santo Domingo con la mayor solemnidad, magestad y pompa que ha visto en su vida. El túmulo que se hizo fue adornado de paños de diferentes colores, representando gloria y muchos sanctos alrededor dél; en cuyas honras assistieron el señor Virrey y Real Audiencia y el Cabildo de la ciudad y el señor Arzobispo y el Cabildo de la Santa Yglessia, y toda la yglessia / [278v.] (con ser tan grande como es) estava toda llena –y sus capillas– de gente, que fue la mayor junta y moción que en su vida vido, que causó grande admiración. Y el día que la enterraron estuvo su bendito cuerpo con un paño carmesí. Y esto responde.

A la pregunta añadida, del don de profecía, declara esta testigo que estando un día con la Santa Rosa en su casa, le dixo esta testigo que tenía dos negras huydas, y que la una le hazía grande falta por averle llevado la llave de una caxa, que tenía grande necessidad de abrilla, a cuya causa le era forzoso, por no poder sacar de ella algunas cosas que tenía necessidad para el día siguiente, pedir las prestadas. Y la Santa le dixo que no las pidiese: que quando llegase a su casa, antes de salir de la silla, le dirian que ya la negra estava en casa, que era la de la llave, y la otra que otro día se la llevarian a su casa. Y esta testigo se despidió de la Santa Rosa y se vino a su casa, y en llegando a ella, antes de salir de la silla, le dixo su marido que la negra Antonia (que era la que tenía la llave) estava ya en casa. Y entonces esta testigo refirió a su marido lo que la bendita Rosa le avía dicho: que mañana le avían de traer la otra, y fue así verdad que el día siguiente se la truxeron, como la bendita Rosa se lo avía dicho.

Y declara asimismo que aviendo tratado esta testigo con su marido cierto negocio sobre su yda de esta testigo y su marido a Castilla, y no lo avían comunicado con persona alguna, lo comunicó con la bendita Rosa. Y sin declararle cosa alguna de lo que avía comunicado con su marido, le declaró con certeza algo dello, con que esta testigo conoció en ella tener espíritu de profecía, porque la bendita Rosa le dixo: Con que vuesamerced ponga en

España tanta cantidad, podrán passar la vida con quietud, pues no tienen hijos. Y esta era la cantidad que su marido y ella avían tratado, y esta testigo quedó admirada por ser razón que sola ella y su marido avían tratado.

Y todo lo que tiene dicho es la verdad para el juramento que tiene fecho, y lo firmó de su nombre, y el dicho juez también. / [fol. 279] Y declara esta testigo que el día que se fue a ver a la bendita Rosa de Santa María en la celdita donde se recogía, salió de su conversación espiritual que tuvo con ella tan inflamada que le parece que si en aquel punto le faltara su marido, se fuera a un desierto a hazer penitencia de sus peccados. También declara que después de su muerte, por medio de esta santa virgen, ha avido y hay muchas conversiones espirituales a más perfeto estado de vida, y esto es muy público y notorio. Y lo firmaron, como está dicho. El Bachiller Luis Faxardo. – Doña María de Mesta. – Ante mí, Jayme Blanco, notario público.

APÉNDICE 2

TESTIFICACIÓN DE ANGELINO MEDORO (Archivo Secreto Vaticano, Riti, 1570, ff. 279-280v)

En la Ciudad de los Reyes, en este dicho día, mes y año dichos, para la dicha provanza los dichos procuradores presentaron por testigo ante el dicho juez a Medoro Angelino, pintor, natural de la ciudad de Roma, residente en ésta, del qual se recibió juramento en forma de derecho, y él lo hizo por Dios Nuestro Señor y por la señal de una cruz, y so cargo dél prometió dezir verdad.

Preguntado por el interrogatorio de preguntas presentado por los dichos procuradores, que le fue leydo, dixo y depuso lo siguiente:

A la primera pregunta dixo que conoce a los contenidos en la pregunta, padres de la bendita Rosa, desde que hizieron las honras de la Santa Rosa, y a la Santa Rosa viviendo ella, porque vino a esta casa tres o quatro vezes. Y esto responde.

De las generales de la ley que le fueron fechas, dixo que ninguna de ellas le toca, y que es de edad de más de quarenta y cinco años. Y esto responde.

A la segunda y demás preguntas de este interrogatorio, hasta la veinte y quatro inclusive, dixo que este testigo tuvo a la bendita Rosa de Santa María por muger de singular virtud y gran santidad, muy abstinente y penitente, y de grande humildad, paciencia y sufrimiento en sus trabajos y enfermedades, y de mucha charidad y amor con los próximos. Y assí la ha tenido y tiene por santa, / [279v.]

sin aver oydo dezir ni entendido otra cosa en contrario. Y esto responde.

A la pregunta veinte y cinco dixo que save lo contenido en la pregunta como en ella se refiere, porque lo vido y se halló presente a todo. Y esto responde.

A la pregunta veinte y seis dixo que este testigo save todo lo que dize la pregunta, porque lo vido ser y passar assí, porque fue acompañando el entierro todo el camino. Y declara que en Roma, que es su tierra, no ha visto más sumptuoso entierro. Y esto responde.

A la pregunta veinte y siete dixo que este testigo yba a ver su entierro, y por no poder entrar a causa de la mucha gente que avía en la yglessia se volvió; y todo lo que dize lo oyó dezir este testigo por cosa pública en esta ciudad. Y esto responde.

A la pregunta veinte y ocho dixo que este testigo oyó dezir todo lo contenido en la pregunta por cosa pública y notoria. Y esto responde.

A la pregunta veinte y nueve dixo que save que la bendita Rosa obró muchos milagros, [y] Nuestro Señor por la intercessión y reliquias de la Santa, en Doña María de Mesta, su muger, porque estando enferma de una pierna con muy grande dolor, que no podía reposar más de quinze días, hasta que se acordó ponerse unas reliquias de la bendita Rosa una noche con que se adormió, y la mañana quando se levantó se halló buena y sana; y lo ha estado siempre después acá, sin averle vuelto, que ha más de tres meses que sanó con las reliquias. También sanó de un fluxo de sangre que avía más de veinte días que lo tenía, que la tenían muy fatigada y affligida y con cuydado, y poniéndose las santas reliquias luego estuvo buena, y nunca más le ha vuelto. Y también padeció mucho tiempo un grande corrimiento en las espaldas, de que era lisiada, y de un gran dolor de caveza de que de continuo padecía también, y se puso las reliquias y luego estuvo buena. Y en queriéndole volver algo de esto, se pone la reliquia y se le quita y no pasa / [fol. 280] adelante.

Y también declara que un official que tiene en su casa, tocado de asma, que se llama Juan Rodríguez Samamés, y lo apurava mucho tres años avía, y estando muy apurado della un día, la muger de este testigo le dixo que se pusiese la noche siguiente las reliquias de la Santa Rosa; y se las puso porque le apretó mucho aquella noche, y en aviéndose puesto las reliquias sosegó y se le quitó el mal luego, y no le ha vuelto más, y ha tres meses que se le quitó por medio de la santa reliquia. Y esto responde.

A la pregunta treinta dixo que lo contenido en la pregunta lo ha visto este testigo ser y passar assí, y en quanto

a lo de las figuras de cera lo ha oydo dezir. Y el día que le hizieron las honras se halló presente este testigo a ellas, y vido que fueron las más grandiosas y de tan grande magestad que no ha visto este testigo otras mayores, porque el túmulo que se le hizo fue sumptuoso y adornado de paños de diferentes colores y con muchos santos alrededor della. A las dichas honras assistieron el señor Virrey y Real Audiencia y el señor Arzobispo y su cabildo y el Cabildo de la ciudad, y tanta multitud de gente, que con ser la yglessia muy grande estaba toda ella (y capillas) llena de gente, que fue de tan grande admiración que la causó a este testigo, que quedó admirado, y lo estaban todos los que las vieron. Y esto responde.

A la pregunta treinta y una dixo que lo contenido en la pregunta lo ha oydo dezir este testigo por cosa pública, y este testigo lo tiener por tal; y él fue a ver la celdita y sacó tierra della. Y esto responde.

A la pregunta añadida dixo que lo que della save es que un día, aviendo ydo la muger de este testigo a ver a la bendita Rosa en su casa, y vuelto a esta casa, antes de saluir de la silla en que venía, le salió este testigo al encuentro y le dixo que ya Antonia avía venido, que era una de las dos negras que avía días que faltavan de su casa, y esta Antonia era la que tenía quenta con la / [280v.] ropa, y entonces tenía la llave de una caxa. Y quando este testigo dixo esto a su muger (que avía venido la negra), le dixo: Pues, hermano, Rosa de Santa María me dixo que no me diese cuydado, que antes que saliese de la silla me avían de dezir que avía venido la una y mañana me traerán la otra. Y fue assí que el día siguiente se la traxeron, de que este testigo y la dicha su muger se quedaron admirados y entendieron que tenía espíritu de profecía. Y quando este testigo refirió a la dicha su muger lo que le dixo (que avía venido la negra), fue antes de salir de la silla.

Y todo lo que tiene dicho en este su dicho es la verdad para el juramento que tiene fecho. Y lo firmó, y el dicho juez también. El Bachiller Luis Faxardo. –Medoro Angelino. – Ante mí, Jayme Blanco, notario público.

APÉNDICE 3

TESTIFICACIÓN DE JUAN RODRÍGUEZ SAMAMÉS (Archivo Secreto Vaticano, Riti, 1570, ff. 280v-281)

En la Ciudad de los Reyes, en este dicho día, mes y año dichos, para la dicha información los dichos procuradores generales presentaron ante el dicho juez a Juan Rodríguez Samamés, official de pintor en casa de Medoro Angelino, residente en esta ciudad, del qual se recibió juramento en forma de derecho, y él lo hizo por Dios Nuestro Señor y por la señal de una cruz, y so cargo dél prometió dezir verdad.

Preguntado por la pregunta veinte y nueve, en que sólo fue presentado, dixo que lo que de ella save es que este testigo ha más de tres años que padecía continuamente todos los días asma, y lo apuraba de tal suerte que no le dexava sosegar un punto, y un día –ha más de tres meses– que viéndole tan apurado del dicho mal Doña María de Mesta, muger de Medoro Angelino, condoliéndose de este testigo, le dixo que tomase las reliquias de la Santa Rosa y se las pusiese en la noche y se encomendase a la Santa Rosa. Y este testigo, aviendo estado aquella noche muy malo de la dicha asma, se puso las reliquias y luego sosegó y reposó y por la mañana / [fol. 281] se halló libre della, y después acá no la ha tenido, porque en apurándole el mal se vuelve a poner las reliquias y le passa y no le da pena ninguna. Y está, desde que se pone las reliquias, bueno y gordo, y come de todo, y antes solía ser toda dieta. Y esto responde.

Y todo lo que tiene dicho es la verdad para el juramento que tiene fecho. Y lo firmó y dixo ser de edad de treinta y dos años, y no le tocan las generales de la ley que le fueron fechas. Y el dicho juez lo firmó. El Bachiller Luis Faxardo. – Juan Rodríguez Samamés. – Ante mí, Jayme Blanco, notario público.

NOTAS

- ¹ Cf. PALESATI, ANTONIO, Y NICOLETTA LEPRI, *Matteo da Leccia: manierista toscano dall'Europa al Perú*. Pomarance: Associazione turistica Pro Pomarance & Comune di Castelnuovo Val di Cecina, 1999, cap. "Manieristi italiani in Perú", p. 165-167.
- ² SARABIA VIEJO, Ma Justina (trans.), *Francisco de Toledo: disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú (1569-1580)*; introducción de Guillermo Lohmann Villena. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos & Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1986-89. 2 vols.
- ³ ROMANO, RUGGIERO, *Coyunturas opuestas. La crisis del siglo XVII en Europa e Hispanoamérica*. México, DF: El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 75-88 y 131-141. Véase también GLAVE, Luis Miguel, *De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas, siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos & Banco Central de Reserva del Perú, 1998, especialmente las p. 151-157 ("Potosí, la ciudad símbolo").
- ⁴ Cf. BAILEY, GAUVIN ALEXANDER, "Creating a global artistic language in late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions (1542-1621)", en *From Rome to eternity. Catholicism and the arts in Italy, ca. 1550-1650*, eds. Pamela M. Jones y Thomas Worcesterr (Leiden: Brill, 2002), p. 225-251.
- ⁵ WUFFARDEN, LUIS EDUARDO, "Las escuelas pictóricas virreinales", en *Perú: indígena y virreinal* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004), p. 80-87.
- ⁶ Respecto a la trayectoria vital y artística de Angelino Medoro, se pueden citar los siguientes ensayos: ACUÑA, Luis Alberto, "Angelino Medoro, pintor andariego", en *Revista de la Academia Colombiana de Historia Eclesiástica* (Bogotá), vol. 4:15-16, 1969, p. 325-329; ARENADO, Fuensanta, "Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma 1567-Sevilla 1633)", en *Archivo Hispalense* (Sevilla), vol. 60:184, 1977, p. 103-112; CASTELLI, Amalia, "Angelino Medoro y el tríptico de la anteportería de San Francisco", en *Historia y Cultura* (Lima), vol. 21, 1991/92, p. 289-302; MESA, José de, y Teresa GISBERT, "El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), vol. 5:18, 1965, p. 23-47; Idem, "Los dibujos inéditos de Medoro en Madrid", en *Arte y Arqueología* (La Paz), vol. 1, 1969, p. 19-27; Idem, "Angelino Medoro, escultor", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), vol. 11: 24, 1971, p. 73-79; TORD, Luis Enrique, "Una 'Inmaculada' inédita de Angelino Medoro", en *Lienzo* (Lima), vol. 14, 1993, p. 69-72.
- ⁷ HAMPE MARTÍNEZ, TEODORO, "Los testigos de Santa Rosa: una aproximación social a la identidad criolla en el Perú colonial", en *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), vol. 23, 1997, p. 113-136.
- ⁸ Es sabido que Medoro contrajo primeras nupcias en Santafé de Bogotá con una mujer natural de esa ciudad, doña Lucía Pimentel, de la cual tuvo tres hijas: doña Eugenia, mujer de Pedro Negrillo (platero), doña Inés de la Concepción, monja profesa en el convento de Santa Clara de Lima, y doña Ana, doncella en Sevilla. Así consta del inventario de bienes que formó el pintor en Lima, 2 de mayo de 1610, y de su testamento redactado en Sevilla, 10 de septiembre de 1631. Véase CHICHIZOLA DEBERNARDI, José, *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1983, doc. 14 y 16, p. 226-229 y 232-236.
- ⁹ FLORES ARAOZ, JOSÉ, "Iconografía de Santa Rosa", en *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995), p. 261-267.
- ¹⁰ FLORES ARAOZ, "Iconografía de Santa Rosa", [9], p. 286-293.
- ¹¹ Cf. BENITO RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO, "La modélica gestión del contador de la Cruzada de Lima, Gonzalo de la Maza", en *Hispania Sacra* (Madrid), vol. 48, 1996, p. 199-230.
- ¹² HAMPE MARTÍNEZ, TEODORO, *Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1998, p. 129.
- ¹³ *Ibidem*, p. 129.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 130.
- ¹⁵ VARGAS UGARTE, RUBÉN (SJ), *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Buenos Aires: A. Baiocco, 1947, p. 259.
- ¹⁶ Cf. GISBERT, TERESA, s.v. "Angelino Medoro", en *Diccionario histórico de Bolivia*, dir. Josep M. Barnadas (Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002), vol. II, p. 179-180, y MUJICA PINILLA, Ramón, "Arte e identidad: las raíces culturales del Barroco peruano", en *El Barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002), vol. I, p.
- ¹⁷ HAMPE MARTÍNEZ, *Santidad e identidad criolla*, [12], p. 126.
- ¹⁸ FLORES ARAOZ, "Iconografía de Santa Rosa", [9], p. 293-295. Véase también VARGAS UGARTE, Rubén (SJ), *Santa Rosa en el arte*. Lima: Sanmarti, 1967, p. [4]-[5] y lám. 1.
- ¹⁹ FLORES ARAOZ, "Iconografía de Santa Rosa", [9], p. 216.
- ²⁰ No está de más indicar que el retrato de Angelino Medoro sirvió como frontispicio a la convocatoria del I Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades sobre *Imagen de la muerte*, que se realizó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Lima, 1 a 4 de noviembre de 2004. Véase el libro de actas homónimo compilado por LEONARDINI, Nanda, David RODRÍGUEZ QUISPE y Virgilio Freddy CABANILLAS, Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2004, 338 p.
- ²¹ LOAYZA, PEDRO DE (OP), *Vida, muerte y milagros de Sor Rosa de Santa María*. Lima: Santuario de Santa Rosa, 1985, cap. 21, p. 101.
- ²² CHICHIZOLA DEBERNARDI, *El manierismo en Lima*, [8], p. 126-130.
- ²³ Cf. BRADING, DAVID A., *The First America. The Spanish monarchy, Creole patriots, and the Liberal state (1492-1867)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 322ss.; LAVALLÉ Bernard, *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993, p. 170-171.
- ²⁴ MUJICA PINILLA, RAMÓN, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica & Banco Central de Reserva del Perú, 2001, p. 238-245.

