

# Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú

LUIS EDUARDO WUFFARDEN

*Instituto Riva-Agüero*

lewuffarden@yahoo.es

Durante décadas, uno de los temas clave en los estudios sobre el arte colonial latinoamericano ha sido la transferencia y circulación de imágenes desde Europa hacia el Nuevo Mundo, como parte de un proceso mayor de transculturación. Fuera por medio de las redes del comercio indiano o la inmigración de sucesivas oleadas de maestros europeos, el trasplante de lenguajes visuales, desde el Renacimiento en adelante, ha sido materia fundamental de abundantes trabajos, tanto en América como en Europa, en los que se reflejan perspectivas metodológicas muy distintas.<sup>1</sup> Sin embargo, el intercambio de ideas, artífices y productos

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, los trabajos de López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañez*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1929, y *Desde Montañez hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1932; Soria, Martín. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956; Palm, Edwin Walter. «El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. 4 (1966), pp. 37-50; Kelemen, Pal. «El barroco americano y la semántica de importación». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 19 (1966), pp. 39-44, y *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, 1967, 2 vols.; Mesa, José de y Teresa Gisbert. «Martín de Vos en América». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 1970, pp. 36-48, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Nacional Mayor de San Andrés, 1972, y *Bititi, un pintor manierista en Sudamérica*.

artísticos entre los propios virreinos, así como el consecuente impacto de estos circuitos de ida y vuelta en la evolución de las escuelas o del gusto americanos, siguen siendo hoy una tarea pendiente para los historiadores del arte en nuestra región.

Este notorio vacío historiográfico contrasta con el cúmulo de evidencias documentales que, en el caso peruano, testimonian el constante tráfico de objetos artesanales y artísticos procedentes de los diversos dominios continentales, los cuales se fueron incorporando a la vida cotidiana y suntuaria de la emergente sociedad criolla. De ahí que México o la Nueva España aparezcan una y otra vez, a partir del siglo XVI, en inventarios o testamentos, asociados con la procedencia de bienes que iban desde petates y tibores de cerámica vidriada hasta muebles, frontales de cuero repujado, enconchados, tejidos de plumería, joyas litúrgicas, imágenes y pinturas. Ya en 1572, por ejemplo, se registra en Lima la venta de «quinze ymágenes de México en tabla».<sup>2</sup> En su mayoría, estas mercancías llegaban por medio de la floreciente ruta comercial de Acapulco, junto

La Paz: Universidad Nacional Mayor de San Andrés, 1974; Kinkead, Duncan. «Artistic Trade between Seville and the New World in the Mid Seventeenth Century». *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas*. 25 (1983), pp. 73-101, y «Juan de Luzón in the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century». *Art Bulletin*. 66 (1984); Serrera, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, 1988, pp. 63-83; y Stastny, Francisco. «Zurbarán en América Latina». En *Zurbarán en los conventos de América*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1988, pp. 16-37, «Las pinturas de la vida de Santo Domingo en la orden de predicadores de Lima». En *Conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998, pp. 13-71; «Vicente Carducho y la escuela madrileña en América». En Guerra, Margarita y otros (eds.). *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, t. II, pp. 1295-1311, y «Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo». En O'Phelan, Scarlett y Carmen Salazar Solier (eds.). *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 817-851.

<sup>2</sup> Carta de pago de Juan de Alvarado y Hernán Mexía a Luis de Anaya. Lima, 9 de octubre de 1572. Archivo General de la Nación. Protocolos notariales. Siglo XVI. Escribano Alonso Hernández, nro. 85, ff. 1331r-1335v. Debo esta referencia a la gentileza del profesor Pedro Guibovich Pérez.

con piezas de Oriente, o eran llevadas por inmigrantes o funcionarios civiles y eclesiásticos promovidos de uno a otro virreinato.<sup>3</sup>

No obstante, solo en la segunda mitad del siglo XVII podrá hablarse, en el contexto andino, de una producción pictórica novohispana plenamente diferenciada. En primer lugar, cabría mencionar aquellas obras relacionadas con el culto a los íconos cristianos veristas, propio del barroco hispánico, que alcanzó un fuerte arraigo entre los artistas de la Nueva España, sobre todo a partir de Sebastián López de Arteaga. Una *Virgen de la Cabeza*, ejecutada sobre tabla a la manera de ciertas obras menores de Juan Correa, se basa en una de las pinturas medievales que eran tenidas por «verdaderos retratos» de la madre de Cristo, algunas de ellas con atribución al propio San Lucas.<sup>4</sup> Tampoco faltarán *santas faces*, *verónicas* y *ecce homos*, por lo general pintados sobre láminas de cobre. Incluso un artista de transición hacia las maneras dieciochescas como Juan Rodríguez Juárez será conocido en el Cuzco por un tenebrista *Ecce Homo* firmado por él, hoy en el Museo Regional de esa ciudad.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Como recuerda Guillermo Lohmann Villena, fueron en total ocho los virreyes que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, pasaron de la Nueva España a nuestro país. Van desde el segundo virrey del Perú, Antonio de Mendoza, quien tomó posesión en 1551, hasta el vigésimo tercero, Melchor Portocarrero, conde de la Monclova, llegado a Lima en 1689 (Lohmann Villena, Guillermo. «El comercio y la administración». En *Historia general del Perú. Tomo V. El virreinato*. Lima: Editorial Brasa, 1994, pp. 49-50). Acerca del comercio con el puerto de Acapulco, puede verse el libro de Suárez, Margarita. *Desafíos transatlánticos. Mercaderes, banqueros y el Estado en el Perú virreinal*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001, pp. 208-220.

<sup>4</sup> La mencionada pintura pertenece a la colección BBVA-Banco Continental, en Lima. Véase Wuffarden, Luis Eduardo. «Arte, religiosidad y vida cotidiana en los virreinos de América». En *Arte latinoamericano en la colección BBVA*. Madrid: BBVA, 2007, pp. 70-71.

<sup>5</sup> Esta obra aparece reproducida en el libro de Benavente Velarde, Teófilo. *Pintores cuzqueños de la colonia*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo, 1995, p. 26. Si bien la obra se ve claramente firmada por Juan Rodríguez Juárez, ha sido erróneamente atribuida a su hermano Nicolás, tanto por Rubén Vargas Ugarte (*Ensayos de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968, p. 337) como por el mismo Benavente.

En paralelo, habían empezado a llegar obras estrechamente ligadas con las emergentes identidades locales de la Nueva España, reconocibles por sus peculiares técnicas o sus temas localistas. En el primer rubro, se encuentran las pinturas *enconchadas* de carácter histórico y narrativo, como la secuencia que narra la muerte de San Ignacio de Loyola conservada en el Museo Pedro de Osma. En el segundo campo, el ícono emblemático de México por excelencia, la Virgen de Guadalupe, empezaba a difundirse por medio de estampas y copias pintadas. Según todos los indicios, el primer lienzo guadalupano venerado en Lima fue traído en 1655 por el virrey Alba de Liste al trasladarse del gobierno novohispano al del Perú. De acuerdo con el testimonio de Cayetano Cabrera y Quintero, ese mismo año se embarcó la pintura en el puerto de Acapulco «con solemnidad y salva real», y tres años más tarde el mismo virrey la enarboló como escudo de campaña de la armada del sur en El Callao, al momento de enfrentar al enemigo inglés.<sup>6</sup>

Sin embargo, el ingreso oficial de las guadalupanas al culto público en los recintos catedralicios y en muchos otros templos del Perú parece haberse producido sólo después de su solemne proclamación oficial como patrona de México por el papa Benedicto XIV en 1754, a juzgar por el estilo de las pinturas que vemos en las iglesias mayores de Arequipa, Trujillo y Lima. La que se encuentra en esta última ciudad, a la entrada de la sacristía catedralicia, fue totalmente repintada en el siglo XIX, pero deja ver una impronta ornamental decididamente rococó.<sup>7</sup> Para entonces, la pintura mexicana más característica ya había alcanzado un grado de aceptación y difusión sin precedentes en la historia del virreinato peruano.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, en efecto, la importación de lienzos procedentes de México llegaría a ser masiva, y el creciente aprecio por este tipo de obras —sobre todo entre los grupos cultos y urbanos— sólo puede explicarse por una sintonía ideológica tan evidente

<sup>6</sup> Cabrera y Quintero, Cayetano. *Escudo de armas de México*. México: Instituto Mexicano de Seguridad Social, 1981, p. 366.

<sup>7</sup> Sobre la guadalupana venerada en la catedral de Lima, véase Wuffarden, Luis Eduardo. «La catedral de Lima y el “triumfo de la pintura”». En *La basilica catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 291-292.

a primera vista como compleja y difícil de precisar en todos sus alcances. Por entonces, las ciudades de Lima y México —tras el impacto administrativo y político ocasionado por las reformas borbónicas— se habían convertido en activos centros de movimientos intelectuales ilustrados dentro de sus respectivos virreinos, lo que implicaba un acercamiento a las realidades locales y, simultáneamente, una progresiva apertura hacia las ideas de la moderna cultura europea.

Gracias a su propia dinámica interna, la pintura de ambas capitales se iba convirtiendo entonces en un arte de vanguardia, por obra de algunos influyentes maestros criollos que habían empezado a asimilar en su trabajo las nuevas ideas estéticas con un espíritu audazmente precursor. Así, al promediar la década de 1750, mientras el limeño Cristóbal Lozano consolidaba un dramático cambio de rumbo en su carrera artística para adecuarse al gusto de la más reciente pintura cortesana y lograba consagrarse como retratista oficial, en México Miguel Cabrera convocaba a sus colegas para fundar una academia, anticipándose en casi tres décadas a la fundación oficial de la de San Carlos. En ambos casos, se trataba de una suerte de academicismo espontáneo y endógeno, dispuesto a asumir las nuevas ideas estéticas sin hacer tabla rasa de las tradiciones locales, a diferencia de lo que harían más tarde los académicos españoles.

Si bien Lozano se adhirió esforzadamente a un estilo cosmopolita mientras se ocupaba de restaurar la vasta pinacoteca europea de su protector Pedro José Bravo de Lagunas, tuvo a la vista, de manera simultánea, un conjunto importante de pinturas mexicanas que iban ingresando en los establecimientos religiosos y las casas de la ciudad. A medida que avanzaba el siglo, los nombres de maestros novohispanos como Miguel Cabrera, José de Alcívar, José Páez, Andrés Islas y Francisco Antonio Vallejo empezaron a hacerse familiares entre las comunidades religiosas y los entendidos limeños. De hecho, en comparación con los pintores del Cuzco, la factura europeizante de aquellos artistas y su incipiente academicismo sirvieron de constante ejemplo a los pintores de la renovada escuela limeña.

Es del todo probable que Lozano tuviera conocimiento de la producción de Cabrera, e incluso que hubiese leído su *Maravilla americana*,

publicada en 1756, la cual circuló en Lima poco después.<sup>8</sup> Una pieza recatada y preciosista de Cabrera como *Santa Rosa con el Niño Jesús*, conservada en el santuario de aquella en Lima, se hacía eco de la profusa iconografía rosista en la Nueva España, aunque se la consideró como obra italiana hasta tiempos recientes, cuando su verdadera procedencia fue dada a conocer por el profesor Ricardo Estabridis.<sup>9</sup> El mismo santuario guarda otra pintura mexicana sin firma, quizás contemporánea de la anterior y relacionada con el estilo de los Rodríguez Juárez: se trata de una *Virgen Pasaviense* o *Nuestra Señora de Passau*, devoción de origen bávaro que se popularizó tardíamente en América gracias a la difusión del grabado alemán y al patronazgo de esta advocación contra las pestes y el hambre.<sup>10</sup>

En el campo de la pintura de carácter profano, los biombos dieciochescos o las series mexicanas de castas realizadas por Cabrera y otros maestros aportaban una mirada novedosa y plenamente secular hacia la naturaleza y la sociedad americanas. Ello debió de resultar igualmente estimulante para los artistas peruanos del momento. Aunque en el virreinato no se hicieron cuadros de castas, el conocimiento de este género se ve claramente reflejado en los lienzos de mestizaje encargados por el virrey Amat en 1770, que tenían como destino el flamante Gabinete de Historia Natural de Madrid.<sup>11</sup> Atribuidas a Lozano y a su taller, estas obras nos hablan de una fértil confluencia entre el auge del retrato áulico

<sup>8</sup> Cabrera, Miguel de. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. México: Imprenta Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

<sup>9</sup> Estabridis, Ricardo. «Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera, “El Divino”». *Kantú*. 2 (1986), p. 21.

<sup>10</sup> La identificación de esta pintura como obra de procedencia mexicana es nuestra.

<sup>11</sup> Acerca del origen de esta serie limeña, véase Barras de Aragón, Francisco de las. «Noticias de varios cuadros pintados en el siglo XVIII representando mestizajes y tipos de razas indígenas y algunos casos anormales». *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. XV/1 (1929), pp. 155-168; y «Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla». *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. IX/2-3 (1930), pp. 78-81.

en Lima y el apogeo contemporáneo de la pintura de castas en la Nueva España.<sup>12</sup> No obstante, la serie peruana ofrece marcadas diferencias en comparación con sus precedentes y pares mexicanas. Se distingue no solo por el número de piezas —veinte y no dieciséis, como era usual—, sino por el formato de las mismas, por una secuencia genealógica distinta y sobre todo por el tono que asume la representación, más próxima al retrato de grupo que a la pintura costumbrista o de género. Algunas de estas características podrían relacionarse con el hecho de tratarse de un encargo oficial, llamado a ofrecer una visión ponderada y científica que, además, reuniese la compostura y el decoro exigidos por su destino real.

En los años siguientes, el ingreso de un conjunto de pinturas religiosas mexicanas en el convento limeño de La Merced constituye otro ejemplo significativo sobre la relación entre la importación de obras y las nuevas preferencias estéticas. Durante el último cuarto del siglo XVIII, los mercedarios emprendieron una profunda renovación decorativa de su iglesia y convento. Esta reforma había empezado con la reconstrucción de la sacristía, devastada por un incendio en 1775. Como complemento de la novedosa cajonería de estilo rococó allí colocada en reemplazo de la que se había perdido, la comunidad decidió colgar en la parte alta del recinto un conjunto de pinturas sobre la vida de la Virgen de procedencia mexicana, compuesto por dieciséis escenas que tenían que ser completadas con una decimoséptima, cuya ejecución debía correr a cargo de un pintor limeño.

Aunque los lienzos sigan siendo considerados, por un evidente error, como de «escuela limeña»,<sup>13</sup> un inventario de la época demuestra claramente su procedencia mexicana. De este documento se desprende que

<sup>12</sup> Con motivo de su exposición en Lima, esta serie pictórica fue comentada in extenso por Wuffarden, Luis Eduardo. «Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII». En *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000, pp. 48-65.

<sup>13</sup> Así lo señalaban, por ejemplo, la guía monográfica del conjunto mercedario por Peredo Meza, Saúl. *La Merced, basilica y convento*. Lima, 1973, pp. 30-31, 49 y 51; y el estudio de Ugarte Eléspuru, Juan Manuel y Ernesto Sarmiento. *Pintura virreynal*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1975.

en mayo de 1775, a solo un mes del siniestro, Nicolasa Manrique, vecina de Lima, había vendido al convento «un juego de lienzos, pintura fina de México, en número de dies y siete de la vida de la Santísima Virgen, con marcos de cristal, propios de mi uso y ornato». El precio convenido fue de mil pesos, a pesar de que su valor real se estimaba en seis mil y que tenía otros postores. La propietaria cedió la diferencia como limosna a la Virgen de las Mercedes, «para que con ellos se reponga el ornato y decencia del referido convento», con la condición expresa de que dichas pinturas no fuesen sacadas de la sacristía, donde hasta hoy permanecen. Al parecer, la serie no estaba completa y el convento encargaría entonces un lienzo más a un pintor limeño, quien tuvo que adecuarse al estilo del conjunto, al punto que resulta difícil determinar cuál es la escena añadida.<sup>14</sup>

Estas pinturas parecen datar de un periodo anterior a la década de 1770. Su tónica contrasta con otras obras religiosas cercanas a la era académica, iniciada hacia 1780, en las que los pintores mexicanos procuraron abandonar el patetismo del arte devoto anterior para aproximarse a modelos iconográficos más afines a la piedad ilustrada de carácter «cristocéntrico», volviendo —como propugnaba Antón Rafael Mengs— a los cánones de la pintura rafaelesca o del barroco clasicista italiano. Ejemplos de ellos son una correcta pintura del *Buen Pastor* guardada en el convento rimense de los Descalzos, y un magnífico *Apostolado* —asignado erróneamente hasta hoy a la escuela italiana— que decoraba el coro de la iglesia principal de San Francisco de Lima y que hoy se encuentra en la pinacoteca del convento. Sus modelos iconográficos son bastante similares a los empleados por Francisco Clapera en su *Apostolado* del arzobispado de Durango.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> «Libro de sacristía y sus inventarios y demás alhajas, año de 1777». Andean Collection. Sterling Memorial Library. Universidad de Yale. Agradezco al profesor Pedro Guibovich Pérez por haberme proporcionado una copia de este expediente.

<sup>15</sup> Este ciclo fue dado a conocer por Bargellini, Clara. «Dos series de pinturas de Francisco Clapera». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 65 (1994). Sin embargo, tanto una parte importante de la estancia de Clapera en México como su formación en España y su paso por el Perú permanecen totalmente ignorados.



El aprecio por la pintura cabreriana se mantuvo invariable al paso de los años, y el propio adalid del neoclasicismo limeño, Matías Maestro, demostró una admiración por ella que no deja de ser sorprendente. Al pasar por México, alrededor de 1787, Maestro había adquirido una serie de once escenas firmadas por Cabrera con pasajes de la vida de Cristo. Estas obras las obsequiaría a la Tercera Orden Franciscana de Lima en 1808, al tiempo que impulsaba una destructiva *reforma* de la arquitectura barroca en la ciudad. Aquellas obras recibieron entonces el calificativo de «primorosa pintura», lo que acabaría generando una larga atribución errónea al propio Maestro. Se trata, sin embargo, de piezas inequívocamente firmadas, cuyo estilo revela un momento de plenitud dentro de la prolífica carrera del *Miguel Ángel novohispano*.<sup>16</sup>

Pasando al género del retrato, la galería de virreyes y gobernantes de nuestro país —conservada hoy en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú— contiene dos reveladoras intrusiones relacionadas con la historia del arte mexicano y con el incipiente academicismo virreinal. Antes de establecerse en México, el español Francisco Clopera pasó por Lima como parte del séquito de Manuel de Guirior, virrey entre 1774 y 1780, a quien retrató por esos años. Al firmar el lienzo, dejó constancia de ser académico de San Fernando, lo cual —con todo lo que ello implicaba— contrasta con la ausencia de noticias suyas en España y con la evidente mediocridad de su obra. Resulta interesante comparar esta pintura con lo realizado en México por el mismo artista, cuando su estilo llega a mimetizarse con las tradiciones novohispanas, pero también con el retrato del sucesor de Guirior, Agustín de Jáuregui, realizado en los años siguientes por el limeño Pedro Díaz. El pintor local cita con cierta ironía la pose acartonada y las torpes soluciones del trabajo de Clopera, haciendo alarde de un virtuosismo que era fruto de

<sup>16</sup> La antigua y reiterada atribución errónea a Maestro fue recogida, entre otros, por Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. «Pinturas y pintores en Lima virreinal». *Revista del Archivo Nacional del Perú*. XXVII (1963), p. 191; y Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario*, p. 424. El citado conjunto pictórico se publicó por primera vez como obra de Cabrera en Mariazza Foy, Jaime. «Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima». *Plaza Mayor*. 4-5 (1982), pp. 45-48.

la madurez del retrato áulico limeño.<sup>17</sup> Otro tanto ocurrirá poco después con la efígie de Teodoro de Croix, virrey que llegó a nuestro país después de una exitosa carrera militar en México, que culminó con la gobernación de Sonora y California. Al ser promovido al virreinato del Perú en 1784, llevaba consigo su retrato, obra de un anónimo artista novohispano claramente influido por las maneras cortesanas de Mengs. Al pintar a su sucesor, Gil de Taboada y Lemos, Díaz volverá a trazar un hábil guiño a la obra anterior despojando al personaje de todo recurso artificioso y efectista para crear una imagen más cercana, ilustrada y a la vez humana del gobernante, con evidente propósito de emulación.

Todos estos puntos de coincidencias y discrepancias, de asimilaciones y rivalidades, e incluso de contradicciones y malentendidos demuestran la vitalidad que mantuvo la pintura como género en ambos virreinos, pese a la arremetida iconoclasta del proyecto académico. De un modo u otro, aquella seguía siendo el medio más eficaz para expresar formas peculiares de religiosidad o complejas identidades étnicas. Por ello mismo, las diversas inflexiones de ese diálogo silencioso entre México y el Perú constituyen un promisorio campo de interés para los investigadores de uno y otro lado del continente, los que así podremos aguzar la mirada y afinar el conocimiento de nuestras respectivas tradiciones artísticas.



<sup>17</sup> Recientemente, hemos discutido estos retratos de virreyes en el contexto de los cambios artísticos generados por la Ilustración y la consiguiente irrupción de la corriente neoclásica. Véase Wuffarden, Luis Eduardo. «Avatares del “bello ideal”. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825». En Mujica Pinilla, Ramón (coord.). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 112-159.