

el joven pagano Agustín, recostado a la sombra de unos árboles, ve descender el ángel portador del mensaje divino. La factura planiforme del relieve, con las rugosidades que acentúan el claroscuro, parece acusar la mano indígena (fig. 514).

LA ÚLTIMA ETAPA. — El estudio de la imaginería barroca, perdida entre la fronda decorativa de los retablos, está por hacer. Conocemos los nombres de numerosos escultores y entalladores, sin que, en la mayor parte de los casos, podamos precisar si las imágenes o los relieves fueron tallados por el mismo artista que labró la gran máquina de madera cubierta de oro que los contiene. Quizá fuera más acertado hablar de grandes talleres que tratar de descubrir personalidades relevantes en el campo de la imaginería. El barroquismo desbordado en las fachadas y en los interiores de los templos, mueve las vestiduras de las imágenes y busca lo teatral y efectista, tratando de acentuar el realismo con los vestidos de tela, los ojos de cristal, las pestañas y cabelleras de pelo y hasta, a veces, los dientes naturales. No faltan, sin embargo, como es natural, bellas imágenes dignas de figurar junto a las creaciones peninsulares de la época, como la Purísima (fig. 515) del Museo de la catedral de México.

La capital, Taxco y Tepotzotlán forman un grupo estilístico, con sus talleres en que se labran grandes retablos como el de los Reyes (1718-1737) de la catedral y los de los templos de las localidades citadas, pero no sabemos con certeza si entalladores como Jerónimo Balbás, Isidoro Vicente Balbás, probable hijo del anterior, los hermanos Ureña, Juan de Sállagos, etc., trabajaron también como imagineros.

En Puebla, es conocida la dinastía de los Cora, escultores activos en el siglo XVIII, mal conocidos todavía. Al fundador del linaje, José Villegas Cora († 1785), se le atribuyen varias imágenes de las iglesias de San Cristóbal, San Francisco y otras. José Zacarías Cora († 1816), sobrino del anterior, en cuyo taller se formó, colaboró con Tolsá en las estatuas de las torres de la catedral metropolitana. Se le atribuye la imagen de San Cristóbal, de la iglesia de esta advocación en Puebla.

A juzgar por el "padrón" de 1781, que se conserva, trabajaban por esa época en Querétaro bastantes escultores. Hacia mediados del siglo hay que recordar los nombres de Mariano Ignacio Casas y Francisco Martínez Gudiño, ya citados al tratar de la arquitectura queretana. Casas fue ante todo un decorador y entallador de retablos, pero no sabemos si cultivó también la escultura. De Gudiño nos dice el neoclásico Tresguerras que fue algo práctico en la escultura.

AMÉRICA CENTRAL

HONDURAS Y GUATEMALA. — Tantas obras importantes se llevaron de Sevilla en la primera mitad del siglo XVII, que quizás se pueda afirmar que la escultura centroamericana de esa época llena páginas de la historia de la imaginería hispalense. La catedral de Comayagua (Honduras) guarda un conjunto de imágenes donadas al templo por Felipe IV, labradas unas, en los últimos años de su vida, por el famoso escultor Andrés de Ocampo († 1626); y otras (1639) por su sobrino Francisco de Ocampo. El Jesús Niño del convento de San Francisco de Guatemala, recuerda el que hizo Montañés para la Sacramental del Sagrario de Sevilla, y del mismo maestro o de su discípulo Juan de Mesa, puede ser la cabeza de un Cristo que se labró para la ciudad hondureña de Trujillo y hoy está en el referido convento guatemalteco.



Fig. 512.—RELIEVE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN (MÉXICO). Fig. 513.—JIMÉNEZ: RELIEVE DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Fig. 514.—RELIEVE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN DE ZACATECAS. Fig. 515.—PURÍSIMA DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO.



Fig. 516.—A. DE LA PAZ: SAN JOSE (IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUATEMALA). Fig. 517.—J. DE CHAVES: SAN SEBASTIÁN (CATEDRAL DE GUATEMALA). Fig. 518.—SAN SALVADOR DE HORTA, DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO (GUATEMALA). Fig. 519.—LA HUIDA A EGIPTO, DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (BOGOTÁ).

Sin duda, los talleres de Antigua florecieron con vigor durante el siglo que nos ocupa. Cronistas y documentos guardan nombres de artistas que gozaron de fama en su tiempo, pero las atribuciones necesitan pasar por el tamiz de la depuración crítica; y, por otra parte, son numerosas las obras de cierta calidad que permanecen anónimas. Lo indudable es que en ellas persiste la influencia sevillana.

Alonso de la Paz (documentado entre 1665 y 1689) parece haber sido uno de los escultores más importantes de Antigua en la segunda mitad del siglo. Se le atribuye el San José de la iglesia de Santo Domingo de Guatemala, obra expresiva del barroquismo de esos años, tanto por el movimiento de la figura como por el vuelo de sus amplias vestiduras (fig. 516). Otro escultor contemporáneo de Alonso de la Paz y, al parecer, tan acreditado como él, es Mateo de Zúñiga († 1687), tal vez autor del Jesús Nazareno de la iglesia de la Merced, de Guatemala.

Entre los escultores de la primera mitad del siglo XVIII, hay que citar a Juan de Chaves (documentado entre 1737 y 1751), a quien se atribuyen las imágenes de San Francisco de Paula y San Sebastián, de la catedral de Guatemala. El santo mártir, con el cuerpo en escorzo y el brazo izquierdo en alto, tal vez deba su lejana inspiración manierista a haber tenido por modelo alguna estampa. Se considera, con justicia, como el mejor estudio de desnudo de la escultura antigüeña (fig. 517). Matías España († 1800) y su hijo Vicente, son los escultores más conocidos de la segunda mitad del siglo. Si, como parece, es de uno de ellos el "San Salvador de Horta" del convento de San Francisco de Guatemala (1794), habrá que aceptar la persistencia de tradiciones artísticas de la centuria anterior en los últimos años del siglo XVIII (figura 518). Sin embargo, ya la escultura guatemalteca había comenzado a seguir nuevos rumbos, con el empleo de vestiduras de tela y cabellos naturales y la aparición de imágenes de tamaño pequeño. El "San Rafael", del Museo de Antigua, es un buen ejemplo de la etapa del rococó en la brillante escuela escultórica antigüeña, tan necesitada de un estudio que complemente las investigaciones documentales del benemérito H. Berlin.

COLOMBIA

ESCULTURAS DEL SIGLO XVII. — Durante el primer cuarto del siglo XVII, los talleres sevillanos continuaron manteniendo una buena clientela en las ciudades andinas del Nuevo Reino de Granada. De Francisco de Ocampo, ya citado por sus obras en Comayagua (Honduras), se conserva un retablo (1604) en la capilla del Rosario de Tunja, y una Virgen con el Niño y la imagen de la titular en el convento de clarisas de Pamplona. En esta ciudad se guarda un "San Pedro" (1619), de Juan de Mesa, el gran imaginero cordobés, discípulo de Martínez Montañés.

En el segundo cuarto del siglo trabajó en el convento de San Francisco, de Bogotá, un escultor, hermano lego de la Orden, cuyo nombre silenciaron los cronistas. A él se deben los doce relieves (1633) de los cuerpos laterales del retablo mayor de la iglesia, cuya obra de arquitectura labró el ensamblador y arquitecto Ignacio García de Ascucha, nacido en Asturias, pero formado en la escuela toledana. Son obras de calidad muy desigual y de estilo arcaizante, como se advierte en la manera de tallar los paños con grandes pliegues angulosos; pero lo que distingue al anónimo maestro de San Francisco es su entusiasmo por el medio ambiente americano y por la flora y la fauna del país. Parece sentir la nostalgia de las comarcas tropicales —tan atractivas para los santaferenos, que viven en tierra fría— cuando

sitúa la escena de la "Huida a Egipto" (fig. 519) entre una tupida espesura selvática o el "Bautismo de Cristo" bajo una bóveda vegetal con mirlos, guácharos y otros pájaros de la sabana de Bogotá y un mono contemplando desde una rama la escena. En otro de los relieves aparece San Juan en una playa tropical escribiendo el Apocalipsis a la sombra de un cocotero. Las representaciones de guacamayos, colibríes y venados, el árbol llamado "huiguerón", las diversas especies de palmeras y el armadillo, prueban la curiosidad del hermano lego ante todo lo que la pródiga naturaleza le ofrecía. El unicornio y el elefante, son fruto de sus lecturas clásicas o de sus consultas a estampas. La impresión que dejó en su espíritu el medio ambiente, hace pensar en un artífice español que hubiera vivido sus experiencias tropicales en el largo viaje desde Cartagena de Indias a la sabana de Bogotá por la vía del río Magdalena.

A mediados del siglo destaca en Bogotá el escultor don Pedro de Lugo y Albaracín, a quien se debe la venerada imagen del Señor de Monserrate (1656), de iconografía poco frecuente en el arte peninsular. El Redentor está caído sobre la cruz con la mano derecha clavada en el madero; y el cuerpo cubierto de heridas muestra un realismo impresionante, de acuerdo con el gusto popular de la época.

También se hicieron por esta época esculturas de barro cocido, como las que decoran el tímpano de la portada del Colegio del Rosario (1654), atribuidas al santafereño Antonio Pimentel. La Virgen con el Niño, que preside el grupo, es una de las mejores imágenes santafereñas del XVII, aunque resulta muy arcaizante, pues su estilo se relaciona con el de los maestros sevillanos de principios del siglo.

EL SIGLO XVIII. PEDRO LABORIA. — Las esencias de la escultura andaluza, siempre vivas en la escuela santafereña, se renuevan en el siglo XVIII con la llegada a Bogotá del gaditano Pedro Laboria, nacido en Sanlúcar de Barrameda, que, al parecer, acabó sus días en el Nuevo Reino de Granada. En 1739 firma el "Rapto de San Ignacio" de la iglesia de la Compañía, conjunto de figuras de vistosa policromía con perspectivas pictóricas que dejan ver un altar con la imagen de la Virgen, una sala de hospital y un paisaje con montañas (fig. 520). En primer término, el Santo en éxtasis descansa la cabeza sobre el regazo de un ángel. Otro ángel de movidas vestiduras pisa los libros de la herejía luterana y otros llevan el manto y el sombrero del fundador de la Compañía. Completan la escena una gloria con el sol entre nubes y angelitos que muestran el escudo y el lema de la Compañía.

Laboria hizo otras imágenes para los jesuitas, como la de San Francisco Javier, de gran movimiento barroco, y la del mismo Santo yacente, tema que había llevado al lienzo Vázquez Ceballos. En 1740 firma la titular de la iglesia de Santa Bárbara, otra imagen de composición muy movida, quizás de las mejores del maestro de Sanlúcar. Poco sabemos de la vida de Pedro Laboria, cuyo estilo parece haber dejado honda huella entre los escultores santaferenos del siglo XVIII.

ECUADOR

LA ESCUELA QUITEÑA. — De todas las artes plásticas, que tanto florecieron en la época española, quizás sea la escultura la que dio mayor fama a la ciudad de Quito. A casi toda América se exportaron imágenes quiteñas y es sabido que entre los años de 1779 y 1787, salieron por el puerto de Guayaquil más de doscientos cajones con cuadros e imágenes. La escuela

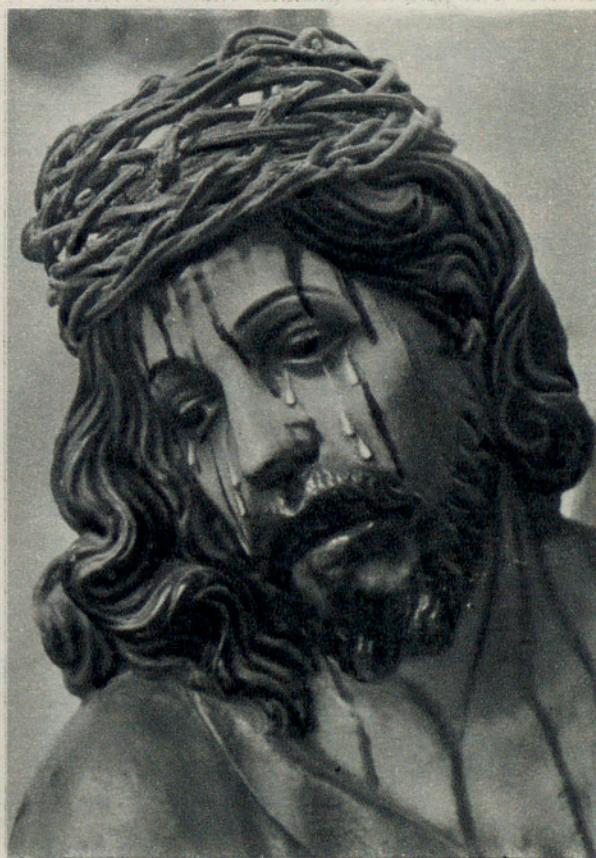


Fig. 520.—P. LABORIA: RAPTO DE SAN IGNACIO (IGLESIA DE SAN IGNACIO, BOGOTÁ). Fig. 521.—SAN JUAN BAUTISTA (PORMENOR), DE LA CATEDRAL DE QUITO. Figs. 522 y 523.—P. CARLOS: LA NEGACIÓN DE SAN PEDRO (CATEDRAL DE QUITO) Y JESÚS NAZARENO, DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (QUITO).

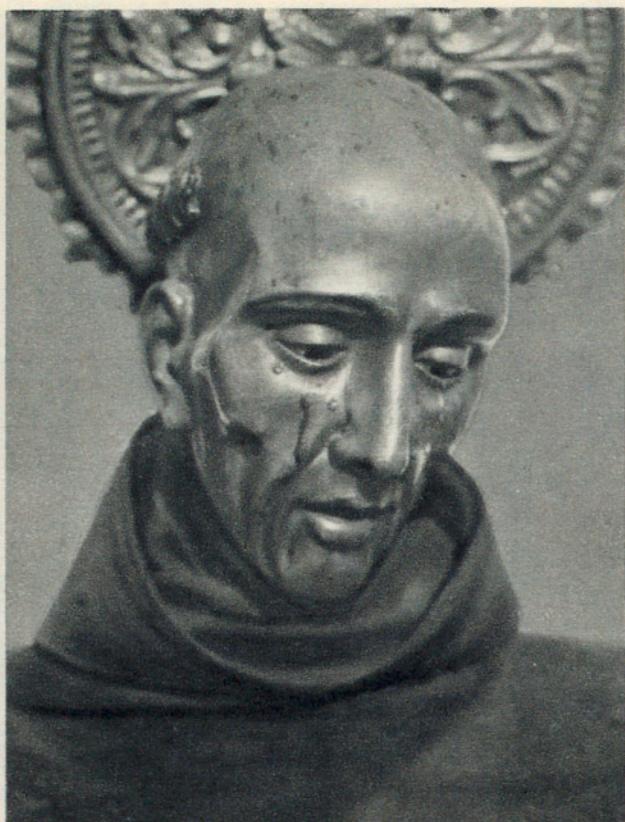


Fig. 524.—CRUCIFICADO, DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (QUITO). Fig. 525.—SAN BERNARDINO DE SENA, DE LA CAPILLA DE CANTUÑA (QUITO). Figs. 526 y 527.—LEGARDA: INMACULADA Y ASUNCIÓN, DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO (QUITO).

quiteña se mantuvo pujante durante el siglo XIX y en la actualidad quedan en Quito algunos talleres modestos de imagineros fieles a las viejas fórmulas de la talla y la policromía.

En cuanto al estilo, la escultura quiteña está influida por la sevillana y, en menor grado, por la granadina; pero en lo que se refiere a la policromía y el encarnado, mantiene la tradición castellana de los tiempos de Berruguete y Juni. Los maestros "encarnadores" quiteños gustan de la policromía brillante como una porcelana en aquellas partes no cubiertas por las vestiduras; y en el siglo XVIII fue frecuente el uso de la plata, en vez del oro, para estofar y policromar las imágenes.

Entre las imágenes de la primera mitad del siglo XVII, hay que citar el San Juan Bautista de la catedral (fig. 521), que se creería de mano sevillana si no fuese por la policromía brillante como un esmalte, característica de los maestros quiteños. Aunque en conjunto acusa la influencia montañesina, el cabello ensortijado recuerda al Bautista de Juan de Mesa, que hoy está en el Museo de Sevilla.

Avanzado el siglo trabaja en Quito (entre 1620 y 1680, según Navarro) un buen escultor a quien se conoce con el nombre de Padre Carlos, sacerdote secular, según unos, y jesuita según otros, de quien no tenemos referencias documentales contemporáneas. Por primera vez aparece su nombre en una inscripción del San Lucas Evangelista, de la Capilla de Cantuña, según la cual la imagen se labró por el P. Carlos en 1668 y fue renovada por Bernardo de Legarda en 1762. Un cuarto de siglo después, el escritor Eugenio Espejo (1787) elogia el arte del P. Carlos, atribuyéndole los grupos escultóricos de la "Negación de San Pedro", de la catedral (fig. 522), y la "Oración del Huerto" y el "Cristo a la Columna", de la iglesia de San Francisco. En un reciente estudio, el profesor Hernández Díaz llega a la conclusión de que el San Lucas, de la capilla de Cantuña, el grupo de Jesús azotado con San Pedro, de la catedral, y el hermoso Nazareno, de la iglesia de San Francisco, son obras de un mismo maestro —el P. Carlos—, fechando las dos últimas hacia 1660. El escultor quiteño pudo recibir las influencias de los maestros sevillanos, bien directamente porque estuviese en Sevilla, o a través de artistas españoles o de obras importadas.

El Jesús del Gran Poder (fig. 523), de la iglesia de San Francisco, es una de las obras más importantes de la escultura quiteña del siglo XVII. Mientras en las imágenes españolas del Nazareno, el artista se limitaba a desbastar aquellas partes del cuerpo que habían de quedar ocultas por las vestiduras de tela, el Cristo quiteño es de talla entera y de tamaño natural. Aunque se relaciona con las obras de Juan de Mesa, se aparta de lo andaluz, como dice Hernández Díaz, en la manera de tratar el cabello y en el acentuado dramatismo del rostro cubierto de sangre, tan del gusto popular de Quito. Con las esculturas referidas, el P. Carlos marca uno de los momentos culminantes de la imaginería quiteña en el tercer cuarto del siglo XVII.

José Olmos es otro escultor de quien apenas se conoce el nombre y el apodo de "Pampite", que le dieron sus contemporáneos. Si es autor, como se ha supuesto, del Crucificado, de la iglesia de San Francisco (fig. 524), hay que incluirlo entre los buenos maestros de la segunda mitad del siglo. La imagen de San Bernardino de Sena, de la Capilla de Cantuña, de autor desconocido, es bien expresiva del realismo imperante en el último cuarto del XVII. Acaso sea "la más bella escultura labrada por manos criollas", como ha dicho el Marqués de Lozoya. La cabeza, tan realista, bien pudiera ser retrato de algún religioso del convento vecino a quien el artista tomara por modelo (fig. 525).

EL SIGLO XVIII. LEGARDA Y CASPICARA. — El gran maestro de la imaginería quiteña en la primera mitad del siglo XVIII, es el mestizo Bernardo de Legarda, artista "de monstruosos talentos y habilidad para todo" en opinión de su contemporáneo el historiador jesuita Padre Velasco. De su taller salieron grandes retablos salomónicos cubiertos de tallas barrocas y primorosas esculturas policromadas. La devoción quiteña por la Virgen María encontró su mejor intérprete en Legarda, que divulgó las imágenes de la Virgen alada del Apocalipsis sobre la Luna en creciente y pisando la cabeza del dragón, tema que había llevado al lienzo el pintor Miguel de Santiago. La imagen más antigua de este tipo, debida a la gubia del maestro, es la del altar mayor de la iglesia de San Francisco (fig. 526), fechada en 1734, figura de pequeño tamaño con aureola y alas de plata. La Virgen quiebra el cuerpo para dirigir su mirada hacia la serpiente y el manto azul con estrellas de oro se curva bajo el brazo izquierdo y se dobla sobre el derecho, dejando ver la túnica blanca decorada con flores. En el Museo de San Francisco, en el convento del Carmen Bajo de Quito y en la iglesia franciscana de Popayán (Colombia), se conservan otras imágenes de la Virgen alada, debidas a la gubia de Legarda. También representó a la Virgen en el misterio de la Asunción, siempre con el mismo movimiento barroco y la bella policromía que supo dar a sus imágenes (fig. 527).

La escuela quiteña continúa pujante en la segunda mitad del siglo y en las últimas décadas del mismo destaca la personalidad de Manuel Chili, llamado por sobrenombre "Caspicara", a quien dedicó cumplidos elogios en 1791 el ensayista Espejo. Nada se sabe de la vida de este escultor, en cuyas obras encuentra el Marqués de Lozoya influencias italianas recibidas a través de dibujos y grabados y coincidencias artísticas con sus contemporáneos de la Península, Carmona y Salzillo. El grupo del "Descendimiento", de la catedral, el de "San Francisco recibiendo los estigmas", de la capilla de Cantuña (fig. 528), y la Virgen del Carmen, del convento franciscano (fig. 529), son obras características del arte de este maestro, que cierra la historia de la escultura quiteña en el siglo XVIII.

La abundante producción de la escuela quiteña no se redujo a las imágenes de culto para iglesias y oratorios. Recordemos las figuras religiosas de cera, técnica que introdujo en el siglo XVIII el escultor Toribio Ávila; los "Belenes" con pequeñas figuras de madera y marfil, cera y cerámica; y los floreros y figurillas de loza policromada, procedentes de la fábrica de porcelanas que se fundó en tiempos del Presidente de la Audiencia don José Diguja (1767-1778). El "Nacimiento" del convento del Carmen Moderno, con centenares de figuras, constituye la mejor colección de esculturas de barro vidriado que se conserva en Quito. Otro Belén, no menos importante, pero con figuras de madera policromada, se guarda en el convento de Santa Clara.

El último de los escultores de la época española fue Gaspar Zangurima, "el Lluqui" (zurdo), nacido en la ciudad de Cuenca, donde ejerció su actividad polifacética de ingeniero, arquitecto, orfebre y relojero. Fue el primer director de la Escuela de Bellas Artes que se fundó en su ciudad natal en 1822.

PERÚ, BOLIVIA Y CHILE

MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y SUS SEGUIDORES. — Al comenzar el siglo XVII, la influencia de Montañés marca un cambio de rumbo en la escultura del virreinato. El gran imaginero envió obras importantes al Perú y algunos de sus discípulos trabajaron en Lima y en Potosí,

difundiendo su estilo. Entre 1590 y 1640 contrató Montañés más de una docena de obras con destino al Perú, alguna tan importante como el retablo del Bautista (1607-1622) del convento de la Concepción de Lima, recientemente instalado en la catedral después de una cuidadosa restauración. Las historias de la vida del Bautista (1607) constituyen el precedente inmediato de las que el maestro labró años más tarde (1618-1520) para la iglesia del Socorro de Sevilla, y las deliciosas figuras de niños que acompañan a Jesús y a San Juan, parecen evocar las que después pintaría Murillo. La cabeza de San Juan y las imágenes de los discípulos del Bautista (1622) acusan ya, como observó Hernández Díaz, la tendencia hacia el barroquismo que se advierte en el maestro por esos años (fig. 530).

En la catedral de Oruro (Bolivia) —antigua iglesia de la Compañía— se encuentra una preciosa Inmaculada con firma de Montañés, que bien pudiera ser la que llevó al Perú, poco antes de 1640, el jesuita Alonso Buiza. En dicho año envió Montañés a Lima un Crucificado que se podría identificar con el Cristo del Auxilio, de la iglesia de la Merced de Lima, que recuerda al de Vázquez de Leca o de la Clemencia, de la Sacristía Mayor de la catedral hispalense (fig. 531), por los cuatro clavos y la disposición de los pies cruzados. Parece de la fecha citada, a juzgar por el sudario, semejante a los de Juan de Mesa, el más preclaro de los discípulos del famoso imaginero.

La influencia sevillana se advierte en numerosas obras repartidas por todo el Perú, que parecen de talleres locales. Sirvan de ejemplos: el San Jerónimo, de la iglesia de San Pedro de Juli, que por la disposición de los brazos recuerda al que labró Montañés para la iglesia de Santa Clara de Llerena (España); la Sagrada Familia de la catedral de Lima, que parece del segundo cuarto del siglo XVII; y el Cristo a la Columna, del templo de la Compañía de Ayacucho.

La subasta de la sillería del coro de la catedral de Lima, en 1623, congregó a varios artistas formados en Sevilla: Martín Alonso de Mesa, que residía en Lima desde 1603; Pedro de Noguera, que había labrado retablos en la ciudad del Guadalquivir y estaba en la capital del virreinato en 1619; Luis Ortiz de Vargas, autor, más tarde, de obras importantes en Sevilla y Málaga; Gaspar de la Cueva, vecino de Sevilla en 1612, documentado en Lima desde 1622; y el jerezano Luis Espíndola y Villavicencio, que también había vivido en la capital andaluza. La licitación derivó hacia un largo y enojoso pleito, que terminó asociándose Noguera, Ortiz y Alonso de Mesa, ocupándose los dos primeros de la parte de ensamblaje y comprometiéndose el último a labrar los relieves, quedando al margen Cueva y Espíndola. Las figuras casi de bulto redondo de la sillería (1624-1626), llenas de vida y de realismo, acreditan a Martín Alonso de Mesa como uno de los más genuinos representantes de la escuela sevillana. La de San Bartolomé, por ejemplo, muestra los amplios ropajes con pliegues de intenso claroscuro y la cabeza del San Miguel, con el cabello formando menudos rizos, recuerda las imágenes montañesinas (figs. 532 y 533).

Falleció Martín Alonso (1626) a poco de terminar la sillería y un año después regresó Ortiz de Vargas a Sevilla. Gaspar de la Cueva continuó trabajando en Lima, pero tal vez porque la suerte no le favoreciera —en 1628 fue a la cárcel por deudas— abandonó la capital del virreinato. En 1632 aparece en Potosí, donde vivió la última etapa de su vida. La Villa Imperial fue también la meta de Luis Espíndola, donde vivía en 1643. Quedó en Lima como único representante de la escuela sevillana Pedro de Noguera (cuya actividad está documentada hasta 1655), más entallador y arquitecto que escultor, aunque consta que labró algunas imágenes. Intervino en la sillería de San Agustín, pero como se sabe que labraron algunos de sus

relieves Luis Espíndola y Juan García Salguero, resulta difícil precisar la parte que hiciera cada uno de los tres maestros. Algunos relieves, como el de San José, acreditan la mano de un buen escultor de formación sevillana. Con la dispersión de los artífices de la sillería y la marcha de Gaspar de la Cueva al Alto Perú, la escuela limeña decayó sensiblemente y el centro de gravedad de la escultura del virreinato pasó de Lima a Potosí.

LA ESCULTURA EN CHARCAS: GASPAR DE LA CUEVA. — Gaspar de la Cueva (n. 1589) se formó en Sevilla y en el círculo montañésino. Sus imágenes tienen la serenidad clásica de las de Montañés, aunque con la nota acentuadamente realista de la sangre, que tal vez sea una concesión del artista al gusto popular. En el "Ecce Homo", de la iglesia de San Francisco de Potosí (1623), encontramos el tipo de fisonomía masculina que repetirá en otras imágenes y su manera característica de tratar el cabello en bucles ondulados de trazo amplio. Con esta imagen firmada se relaciona el Cristo a la Columna de la iglesia de San Lorenzo, de tamaño natural y perfecta anatomía, que, sin duda, se debe a la gubia de Gaspar de la Cueva (figura 534). La cabeza ligeramente inclinada, con los cabellos que caen sobre los hombros, tiene la expresión de serena tristeza que impresiona en las obras del maestro. El Cristo de Burgos, de la iglesia de San Agustín, fue la última obra de Cueva y la que consagró su fama. Un siglo después de la llegada del imaginero a Potosí, el historiador Arzanz y Vela, que le dedica frases de admiración y elogio, nos dice que, después de acabar la imagen, "perdió la vista corporal, que se tuvo a mucho misterio, y el devoto artífice sufrió con admirable paciencia este trabajo y no mucho después murió con grandes muestras de predestinado". Gaspar de la Cueva dejó otras obras en Potosí y en Sucre, y un San Bartolomé firmado en la iglesia de Sica-Sica, en el camino de La Paz a Oruro.

Algunas imágenes y relieves conservados en las iglesias de la Villa Imperial, prueban la influencia de Gaspar de la Cueva y de otros maestros de procedencia sevillana en artífices más modestos formados en los talleres de aquéllos. Luis de Peralta firma un Crucificado que hoy se encuentra en el Asilo de Ancianos de Potosí, de acusada influencia motañosina, en cuanto al paño de pureza y a la disposición general de la imagen, pero el barroquismo se acentúa al resaltar con exceso la anatomía y las heridas sangrantes subrayan la expresión dramática. No faltan noticias de algún escultor indígena como Diego Quispe Curo, que firma (1654) el Cristo a la Columna, de la Recoleta de Sucre, más barroco que el de Gaspar de la Cueva y que merece incluirse entre las mejores obras de la escultura de la época en el Alto Perú (figura 535).

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. — La escuela limeña decayó sensiblemente después de la dispersión de los maestros que pujaron la obra de la sillería de la catedral. Poco sabemos de los talleres cuzqueños del siglo XVII y en la Audiencia de Charcas también se inició la curva descendente en la segunda mitad de la centuria. A partir de esas fechas, los conjuntos escultóricos de más entidad de la segunda mitad del siglo se encuentran en las sillerías de coro, que forman en el Perú una serie brillante, si bien de más importancia como obras de ensamblaje que por las esculturas, en general arcaizantes. La de San Francisco del Cuzco (1650-1652), semejante a la de la catedral limeña en cuanto a su traza arquitectónica, fue obra del hermano lego fray Luis Montes, nacido en Besalú (Cataluña), que profesó en el convento en 1642. Las figuras de Santos y varones ilustres de la Orden Franciscana alcanzan casi el bulto redondo y las cabezas son expresivas y están bien modeladas, en contraste



Figs. 528 y 529.—CASICARA: SAN FRANCISCO RECIBIENDO LOS ESTIGMAS (CAPILLA DE CANTUÑA) Y VIRGEN DEL CARMEN, EN EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO (QUITO). Fig. 530.—MARTÍNEZ MONTAÑÉS: DETALLE DEL BAUTISMO DE CRISTO (CATEDRAL DE LIMA). Fig. 531.—CRISTO DEL AUXILIO (IGLESIA DE LA MERCEDE, LIMA).



Figs. 532 y 533.—M. A. DE MESA: RELIEVES DE LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE LIMA. Fig. 534.—G. DE LA CUEVA: PORMENOR DEL CRISTO A LA COLUMNAS, DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE POTOSÍ. Fig. 535.—QUISPE CURO: CRISTO A LA COLUMNAS, DE LA RECOLETA DE SUCRE.

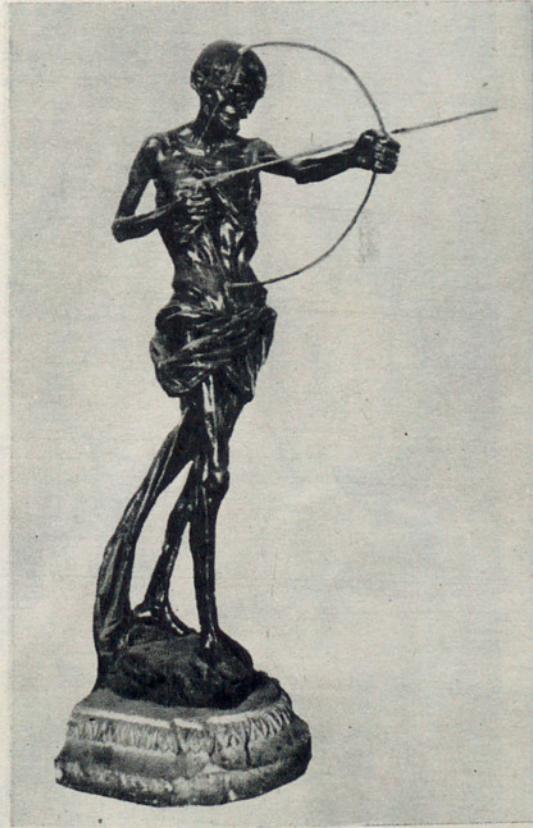


Fig. 536.—RELIEVES DE LA SILLERÍA DEL CORO (CATEDRAL DE CUZCO). Fig. 537.—TAYRU TUPAC: VIRGÉN CON EL NIÑO (IGLESIA DE LA ALMUDENA, CUZCO). Fig. 538.—B. GAVILÁN: LA MUERTE (IGLESIA DE SAN AGUSTÍN, LIMA) Fig. 539.—INMACULADA DE LA IGLESIA DE SANTA CATALINA (LIMA).

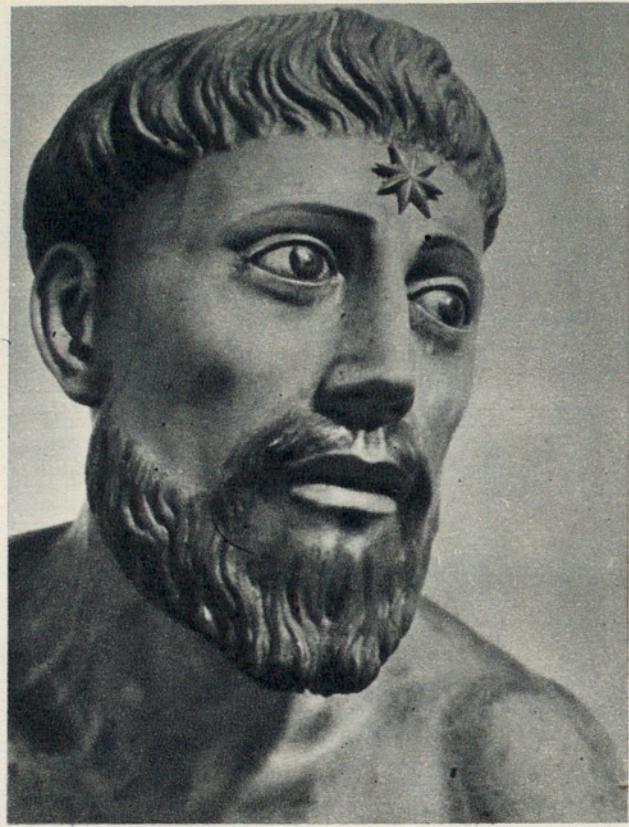
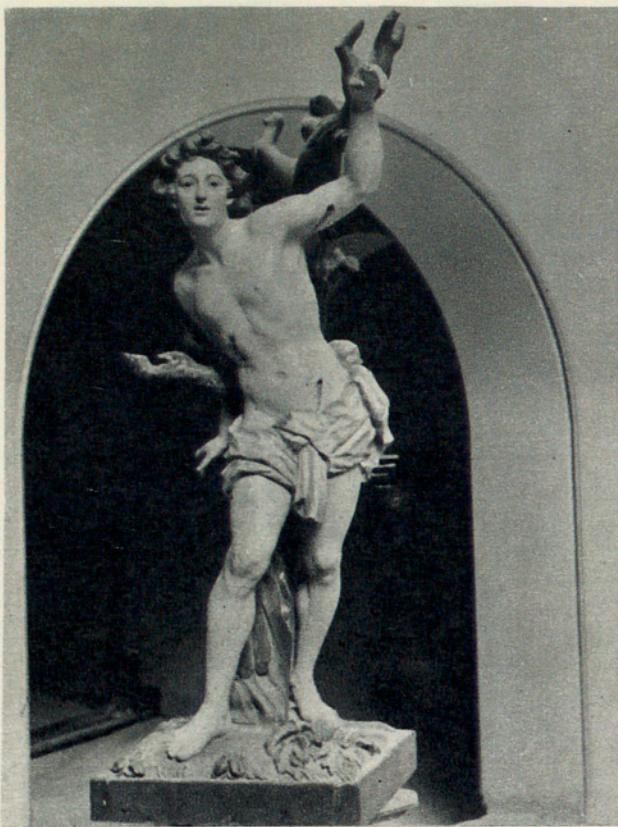


Fig. 540.—SAN SEBASTIÁN (PARROQUIA DE SANTA ROSA DE LOS ANDES). Fig. 541.—E. SAMPZON: DETALLE DEL SANTO DOMINGO PENITENTE (IGLESIA DE SANTO DOMINGO, BUENOS AIRES). Fig. 542.—SAN IGNACIO APLASTANDO LA HEREJÍA (IGLESIA DE SAN IGNACIO, BUENOS AIRES). Fig. 543.—ANUNCIACIÓN (MISIÓN DE SANTA ROSA).

con la monotonía de los pliegues de las vestiduras. La de la catedral del Cuzco (1676) es importante por la obra arquitectónica, pues su decoración es hermana de la que se labró por los mismos años, y tal vez por el mismo artífice, en la fachada de la iglesia de San Sebastián. El contraste entre las cabezas bien dibujadas y los ropajes tallados a grandes masas, hace pensar en la intervención de un maestro con los oficiales de su taller (fig. 536).

En el último tercio del XVII destaca en el Cuzco el escultor Juan Tomás Tayru Túpac, indio noble ya citado como arquitecto. A él se debe la bella imagen de la Virgen de la Almudena (1686), de la iglesia de esa advocación. Como la imagen madrileña, la Virgen lleva el Niño en el lado izquierdo. La disposición del manto, que por ese lado se abre y por el opuesto forma una gran curva bajo el brazo, nos muestra la persistencia en fecha tan tardía de formas propias de la escultura sevillana de la primera mitad del siglo (fig. 537). Tayru Túpac acertó al modelar el rostro de la Virgen que mira hacia el frente, con expresión de infantil pureza, como ajena al divino fruto de su maternidad inmaculada.

EL SIGLO XVIII. — Poco sabemos de la escultura peruana en la última fase del barroco, pues no se ha hecho el estudio que relacione los datos documentales alusivos a obras y artistas, con los relieves e imágenes de los retablos de esa época. En la primera mitad del siglo, el escultor de Lima cuyo nombre pasó a la posteridad aureolado de cierta fama es Baltasar Gavilán. Se asegura que era hijo de un español y de una india y que hizo una estatua ecuestre de Felipe V (1738) en bronce, que se colocó en el arco del puente del Rímac, y fue destruida por el terremoto de 1746. Gavilán debe su fama a la imagen de la Muerte, que labró para un "paso" procesional de Semana Santa y se conserva en el templo de San Agustín (fig. 538). El tema tiene sus precedentes en la escultura española y cabe recordar la magnífica imagen renacentista del Museo de Valladolid, atribuida a Gaspar Becerra. El escultor limeño representó a la Muerte con gran realismo, sin más vestiduras que un paño de pureza y en actitud de tensar el arco para disparar una flecha.

Entre tantas imágenes limeñas, casi perdidas entre la fronda barroca de los retablos, cabe citar la Inmaculada de la iglesia de Santa Catalina (fig. 539), bien representativa de la etapa del rococó. Los ángeles de la peana y la posición de las manos revelan que las tradiciones andaluzas pesaban aún en la escultura limeña y el vuelo del manto corresponde al barroquismo de la segunda mitad del siglo.

LA ESCULTURA BARROCA EN CHILE. — Como todo el arte de Chile, la escultura floreció en el país por impulso de los jesuitas, en el gran centro de artesanía artística que establecieron en la Hacienda de Calera de Tango, al sur de Santiago. Entre los hermanos escultores procedentes de Baviera que llegaron a Chile en varias expediciones, figuraban artistas escultores, como el hermano Juan Pietterich (1675 - hacia 1722), que había trabajado como escultor en la iglesia de Bamberg (Alemania) y en Chile se distinguió más como arquitecto e ingeniero; el hermano Adrián Engerhardt (n. 1685) y el también coadjutor Santiago Kelner (n. 1720), que ejercitó el arte de la escultura en Calera. Es de suponer que estos artistas labraron altares, púlpitos e imágenes, que en parte perecieron a fines del siglo XVIII víctimas de la reacción neoclásica.

Al hermano Pietterich atribuye el historiador jesuita P. Leonardt la hermosa imagen de San Sebastián que hoy está en la parroquia de Santa Rosa de los Andes (fig. 540). La escul-

tura parece inspirada en el conocido grabado de Sedeler que reproduce una pintura de Palma el Joven, y como se hizo para la capilla de la hacienda jesuítica de Bucalemu, parece lógico adjudicarla a alguno de los escultores de la Compañía. A juzgar por las pocas obras que se conservan, el arte de la imaginería policromada, de tradición española, floreció con cierto esplendor en Chile hasta la expulsión de los jesuitas. Obra de primera calidad es la "Muerte de San Francisco Javier", de la catedral de Santiago, que según el historiador P. Vidaurre —que vivió en Santiago entre 1757 y 1767— es obra del mulato Julián Baldovieros. Otra imagen digna de mención es la Inmaculada de la Hacienda "La Compañía", en Graneros. Su rostro bellamente expresivo mira hacia lo alto y las manos se unen sobre el pecho a la manera tradicional, en tanto que la túnica y el manto, tratados a grandes masas, se agitan con el barroquismo propio de mediados del siglo.

ARGENTINA Y LAS MISIONES

LAS CIUDADES DEL NORTE Y BUENOS AIRES.— Gracias a los estudios no superados de Schenone y Ribera, se conoce bien la imaginería argentina, que si no ofrece numerosas obras de mérito relevante, constituyó una escuela muy estimable, que tal vez hubiera alcanzado más altas metas de no haberse interrumpido, con la expulsión de los jesuitas, la fecunda actividad de los talleres de las misiones. También llegaron al Río de la Plata imágenes andaluzas, como la Inmaculada montañesa de Santiago del Estero, réplica de la que se conserva en la catedral de Oruro (Bolivia), y la cabeza de San Diego de Alcalá, del convento franciscano de Buenos Aires, que parece obra del círculo de Francisco de Mora.

Por los caminos de la cordillera llegaron las influencias artísticas hispano-peruanas, tan patentes en Salta, Jujuy y otras ciudades del Norte. Los talleres de Salta produjeron buen número de imágenes de candelero y de tela encolada. En su tiempo gozaron de buen crédito en la ciudad dos escultores: Gabriel Gutiérrez, que labró el retablo de la iglesia de San Bernardo (1720-1729) y Tomás Cabrera, a quien se debe un San José (1782) de la iglesia del Pilar de Buenos Aires.

En la capital del Plata, el primer escultor documentado es el portugués Manuel de Coyto, autor del "Cristo de Buenos Aires" (1671), de la catedral. A juzgar por los "padrones" de artesanos del siglo XVIII, felizmente conservados en los archivos, eran españoles o portugueses los escultores, doradores y arquitectos de retablos que por entonces trabajaban en Buenos Aires. En el padrón de 1780 figura el filipino Esteban Sampzon, documentado en Buenos Aires y Córdoba entre 1773 y 1800, "escultor de profesión y de condición indio de la China", según declaraba en 1778. Su "Santo Domingo Penitente" de la iglesia porteña de esa advocación, repite el tipo iconográfico popularizado por los dominicos: el Santo arrodillado, con el torso desnudo, disciplinándose con unas cadenas (fig. 541). Con la creación del virreinato (1776), la influencia española llegó directamente y el comercio con Cádiz explica los envíos de esculturas de esa procedencia, como la Dolorosa (1756), de la catedral de Buenos Aires, imagen de vestir al gusto de la época.

Hay noticias de la llegada a Buenos Aires, en el siglo XVIII, de imágenes procedentes de Nápoles. El "San Ignacio aplastando la herejía" (fig. 542), de la iglesia de esa advocación, evoca el recuerdo de la estatua del fundador de la Compañía en San Pedro de Roma (1731).

pero, como advierten Ribera y Schenone, el tipo iconográfico abunda tanto en España y en América, que parece aventurado relacionar la imagen bonaerense con posibles influencias italianas directas.

LA ESCULTURA EN LAS MISIONES. — Se conocen los nombres de algunos escultores que trabajaron en las misiones, como el hermano Blas Gómez, criollo de Santa Fe (n. 1632), el bávaro José Schmidt, citado en 1739 como ebanista y escultor, y el también coadjutor José Brasanelli, milanés (1659-1728), "estatuario y pintor", que se distinguió asimismo como arquitecto. Aparte estos artistas de formación europea, hay que considerar a los de raza indígena, formados junto a los maestros europeos en los talleres de las reducciones, de cuya habilidad abundan testimonios en los historiadores de la época. Los inventarios que se hicieron al tiempo de la expulsión de la Compañía, dan idea de la riqueza de los templos en imágenes, retablos y obras diversas de talla, repartidas hoy, en buena parte, por iglesias, museos y colecciones particulares de Argentina, Paraguay y Brasil. Entre toda esa obra anónima, basta contemplar algunas imágenes como el San Juan Nepomuceno, del Museo de Santa Fe, labrada en la reducción de San Lorenzo, o la pequeña Inmaculada que hoy está en el convento de San Francisco, de Buenos Aires, para calificar como merece la escuela escultórica de honda raíz hispánica que floreció en los pueblos de guaraníes hasta la expulsión de los jesuitas. Recientemente, los profesores argentinos Maeder y Gutiérrez han catalogado más de doscientas imágenes conservadas en siete pueblos paraguayos de misiones, entre las que hay obras tan bellas como son la "Anunciación", de la Misión de Santa Rosa (fig. 543), de gran movimiento barroco.

PINTURA

MÉXICO Y GUATEMALA

LA ÚLTIMA FASE DEL MANIERISMO. — Poco antes de mediar el siglo XVII, la pintura mexicana cambia de rumbo y, con el sevillano Sebastián de Arteaga en la capital y el aragonés Pedro García Ferrer en Puebla, se inicia la etapa tenebrista. Con los pintores que les preceden, de la generación siguiente a la de Echave Orio, el tardío manierismo vive en la Nueva España su última fase.

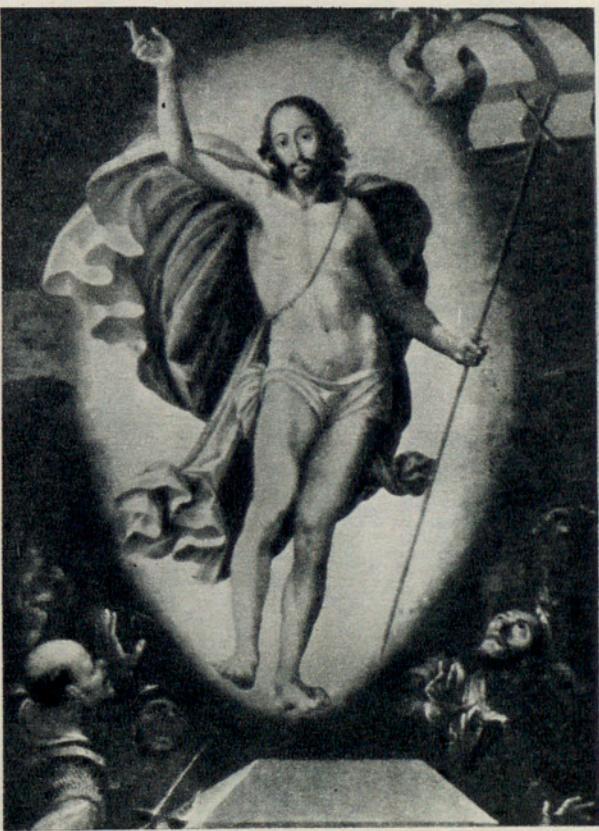
En la ciudad de Puebla, esta etapa artística está representada por el excelente miniaturista Luis Lagarto, al parecer nacido en la Península donde se conserva alguna obra suya. Aunque consta que vivía en México en 1586, su actividad como pintor se documenta entre 1606 y 1616, extendiéndose quizás hasta 1624. Autor de las bellas miniaturas de los libros de coro de la catedral poblana, su estilo es el propio de fines del siglo XVI y se relaciona, por tanto, con el de los miniaturistas del monasterio de El Escorial, cuyo taller tuvo intensa actividad en esa época. Continuador del arte de Luis fue Andrés Lagarto, probable hijo de aquél, a quien se debe la miniatura de la "Concepción", del Museo Nacional de Historia (1622). Un tercer miembro de la dinastía, Luis de la Vega Lagarto, de más modesta personalidad artística, trabajaba en México en el segundo cuarto del siglo.

La escuela más importante de este período es la de la capital. Aunque vivió pocos años en México y nada se conoce con seguridad de los trabajos que realizara en la ciudad de los Viরreyes, parece haber sido figura estelar de este período, a juzgar por la fama que le sobrevivió, el sevillano Alonso Vázquez († México 1607) amigo y colaborador de Francisco Pacheco, bien conocido por sus obras de la catedral y del Museo de Sevilla.

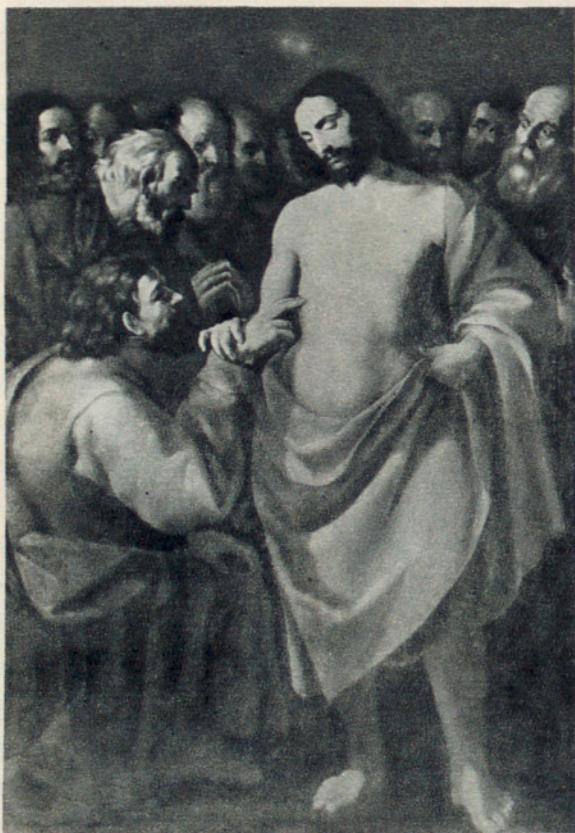
Considerando su estilo manierista de transición hacia el naturalismo seiscentista, cabe admitir que Vázquez influyera en la formación del mexicano Luis Juárez († 1637), cuyas obras—fechadas entre 1610 y 1633—le acreditan como uno de los pintores más representativos de esta última fase del manierismo. En los “Desposorios místicos de Santa Catalina”, la composición en diagonal y la manera de agrupar los personajes, semejantes a la de la “Adoración de los Reyes”, de Baltasar de Echave, acusan la influencia del maestro vascongado, pero su relación con el estilo de Alonso Vázquez aparece bien manifiesta en los contrastes claroscuros de la sombra que rodea a la Santa y la claridad intensa del fondo de gloria (fig. 544). El mismo sentido del claroscuro, semejante al de algunas obras sevillanas de Alonso Vázquez se advierte en su bello cuadro de “La Anunciación”, de la Pinacoteca Virreinal (fig. 545).

Otro de los pintores de esta etapa es Baltasar de Echave Ibia, el segundo de la dinastía, hijo y probable discípulo de Echave Orio. Su “Inmaculada Concepción” (1622), rodeada de haces de luz, como los que pintara Pacheco, y de angelitos juguetones que portan los símbolos de la letanía, tiene la dulzura, el candor y el colorido suave de las figuras femeninas de Juárez, con un ambiente luminoso y alegre que marca un paso hacia el naturalismo seiscentista (figura 546). Echave Ibia fue también pintor de “países” o paisajes en láminas de cobre, como los que entonces abundaban en España importados de Flandes.

Entre estos tardíos manieristas mexicanos destaca la recia personalidad del dominico fray Alonso López de Herrera († hacia 1654), seguramente nacido en la ciudad México. Su actividad como pintor se documenta desde 1609 y se sabe que alrededor de 1620 ingresó en la Orden de Santo Domingo. El estilo de López de Herrera —“el divino Herrera”, como le llamaron sus panegiristas— es diferente del de sus contemporáneos Juárez y Echave Ibia. El dominicano es un excelente dibujante como lo acredita, por ejemplo, en su “Cristo Resucitado”, en el que fiel al espíritu renacentista, se recrea representando la belleza del desnudo (fig. 547). Pero su preocupación por el dibujo y su amor por los escorzos, no son obstáculos para que rinda tributo al realismo que por entonces comenzaba a triunfar en la pintura peninsular. En su “Asunción” de la Pinacoteca Virreinal (fig. 548), la Virgen asciende hacia los cielos llevada por los ángeles, destacando su figura sobre la intensa claridad que despiden los haces luminosos, mientras el grupo de apóstoles que rodea el sepulcro, en posturas forzadas para poder contemplar la escena, destacan por el realismo de sus rostros. El artista, más preocupado siempre por el dibujo que por el color, idealizó las figuras de la Madre de Dios y los ángeles que suben camino de la gloria, pero, en contraste, representó a los apóstoles como hombres vulgares agitados por la impresión de la portentosa escena. Ese equilibrio entre la más pura tradición renacentista de abolengo florentino y el naturalismo de los primeros pasos del barroco, que caracteriza su estilo, se manifiesta plenamente en esta hermosa tabla que es, sin duda, la obra maestra del “divino Herrera”. También cultivó el pintor dominico la pintura de pequeño tamaño sobre cobre, con escenas religiosas o santos de medio cuerpo (fig. 549). Son notables sus láminas de la Santa Faz.



Figs. 544 y 545.—LUIS JUÁREZ: DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA CATALINA Y ANUNCIACIÓN (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 546.—ECHAVE IBÍA: INMACULADA (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 547.—LÓPEZ DE HERRERA: CRISTO RESUCITADO (COLECCIÓN PARTICULAR, MÉXICO).



Figs. 548 y 549.—LÓPEZ DE HERRERA: ASUNCIÓN Y SANTO DOMINGO (PINACOTECA VIRREINAL Y COLECCIÓN PARTICULAR, MÉXICO). Figs. 550 y 551.—S. DE ARTEAGA: INCREDULIDAD DE SANTO TOMÁS Y DESPOSORIOS DE LA VIRGEN (PINACOTECA VIRREINAL).

EL CLAROSCURISMO: SEBASTIÁN DE ARTEAGA Y JOSÉ JUÁREZ. — Poco antes de mediar el siglo, la influencia sevillana y concretamente la de Zurbarán, se extiende por todo el continente americano desde México hasta Bolivia. En buena parte hay que atribuirla al gran número de lienzos que exportó desde su taller de Sevilla, que no se redujo a obras sueltas, sino también a series completas de apóstoles y santos —imitadas después por maestros criollos— como las conservadas en Guatemala y Lima; pero, además, algunos discípulos del maestro de Fuente de Cantos emigraron a las Indias, renovando las escuelas locales del mundo hispanoamericano con la preocupación por el claroscuro. En México quedan algunas obras del pintor extremeño de tan alta calidad como la “Cena de Emaús” y los Santos de la Academia de Bellas Artes; y no es escaso el número de lienzos zurbaranescos que parecen de mano de discípulos o imitadores.

El introductor del claroscurozurbaranescos en la pintura mexicana fue el sevillano Sebastián de Arteaga (1610-1656), discípulo directo del maestro extremeño, en cuyo taller se formó. Después de residir algún tiempo en Cádiz, aparece en México en 1643 desempeñando el cargo de notario del Santo Oficio. Sus obras son escasas en número, pero de excelente calidad. En su cuadro de la “Incredulidad de Santo Tomás” (fig. 550), Arteaga se nos muestra como fiel discípulo de Zurbarán. El torso desnudo del Salvador y la mano y la cara de Santo Tomás aparecen iluminados vivamente, recortándose sobre el fondo oscuro, en el que apenas se advierten las cabezas de los compañeros del apóstol incrédulo. La figura del Salvador, que ocupa casi la altura del cuadro, tiene una grandiosidad que —como observa Angulo— parece aprendida por Arteaga en las obras de su coterráneo Herrera “el viejo”. El “Crucificado” es uno de sus cuadros más tenebristas. Lejos ya de la verticalidad y el reposo de creaciones similares de su maestro, el sudario parece agitado por la brisa de la noche y el cuerpo se curva como estremecido por el dolor de la agonía. En los “Desposorios de la Virgen” la escena se representa bajo un rompimiento de gloria con ángeles juguetones que evocan el recuerdo de Roelas y tanto los rostros de la Virgen y San José, como la manera de tratar los ropajes, acusan el estilo del maestro de Fuente de Cantos (fig. 551).

José Juárez († entre 1661-1664), de cuya vida sabemos muy poco, difunde en Nueva España el estilo zurbaranescos introducido por Arteaga, que es probable fuese su maestro. Con Juárez vive el claroscurozurbaranescos sus años más fecundos y su influencia se dejó sentir en sus contemporáneos y en los que le siguieron. La estirpe zurbaranescos aparece bien clara en la “Adoración de los Reyes” (1655), de la Pinacoteca de San Diego (fig. 552), con la Virgen de frente y el rey Melchor arrodillado, como hiciera muchos años antes el flamenco Pereyns en el retablo de Huejotzingo. El contraste de luces y sombras es muy intenso y el tratamiento de las telas y los personajes de perfil en contraluz que asisten al rey que adora al Niño, son típicos del estilo de Zurbarán. En el mismo año pintó Juárez la “Sagrada Familia”, del Museo de Puebla, de composición más movida (fig. 553). Ya observó Angulo el origen rafaelesco de la manera de agrupar las figuras de la Virgen, Santa Isabel, el Salvador y San Juan niño; y Justino Fernández advirtió que esas viejas fórmulas renacentistas llegaron a Juárez a través de Rubens. En el “Martirio de San Lorenzo” (fig. 554) se enfrentó Juárez con el problema de pintar un lienzo de grandes dimensiones con numerosos personajes y con un tema que se prestaba a los efectos del tenebrismo. La luz del amplio rompimiento de gloria con ángeles músicos y las llamas de la hoguera que arde bajo la parrilla donde el Santo, medio incorporado, sufre el martirio, iluminan a los personajes que asisten a la escena, sin que falten esas figuras de perfil

tan del gusto de Zurbarán. La semejanza de la composición con la del "Martirio de San Andrés", de Roelas, en el Museo Provincial de Sevilla, la advirtió Angulo. Si no hubo alguna estampa que sirviera de modelo a los dos cuadros, hay que admitir que Juárez conoció el lienzo de Roelas directamente o por un dibujo.

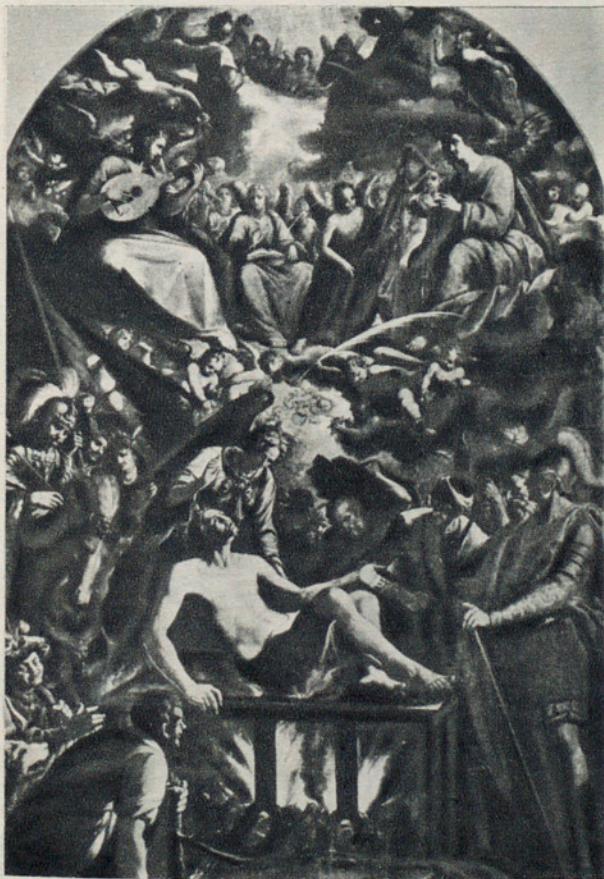
Sabemos que Juárez fue también pintor de retratos. En su testamento de 1661, declara haber hecho los de varios personajes mexicanos de su tiempo, entre otros los del virrey conde de Baños y su mujer.

ECHAVE RIOJA.— Baltasar de Echave Rioja (1632-1682), tercero del mismo nombre y de la dinastía, hijo de Echave Ibia, muere joven como Arteaga y Juárez, y, sin duda, su formación debe más a éste que a su padre, aunque es de suponer se iniciara en el taller paterno. Echave Rioja es el último de los tenebristas de la escuela de la ciudad de México en el tránsito hacia el barroco. En el "Entierro de Cristo" uno de los personajes, casi perdido en las sombras del fondo, eleva una antorcha encendida que ilumina el cuerpo desnudo del Salvador y los rostros de los apóstoles que le rodean (fig. 555). En el "Martirio de San Pedro Arbués", de composición semejante al cuadro del mismo asunto de Murillo, el tenebrismo se acentúa menos y la luz procede del rompimiento de gloria. En su "Adoración de los Reyes Magos", del Museo de Davenport (1659), Echave Rioja se muestra muy próximo al estilo de José Juárez (figura 556).

Entre los maestros de segunda fila que hay que agrupar en torno al taller de Juárez, merece citarse a Pedro Ramírez, activo en la ciudad de México por los años de 1633 a 1678, del que hay obras en la capital y en Guatemala. Es un claroscuro de estirpe zurbaranesca. La huella del pintor de Fuente de Cantos se hace bien patente en la serie de la Vida de la Virgen, de la catedral guatemalteca (fig. 557).

PUEBLA: GARCÍA FERRER Y TINOCO.— El aragonés Pedro García Ferrer introdujo el tenebrismo en la escuela de Puebla —de escasa personalidad hasta entonces— pocos años después de la llegada de Sebastián Arteaga a la capital. Pero mientras el claroscuro de éste es de estirpe sevillana, aprendido con Zurbarán, el de García Ferrer es levantino, de la escuela de Ribalda. Nacido en Alcorisa (Teruel), en 1630 estaba en Segorbe pintado por apuesta frente a Castelló, el yerno de Francisco Ribalda, y, más tarde, dejó fama en Valencia por su dominio de la perspectiva. Su formación definitiva la adquirió, por tanto, en la ciudad levantina, en círculos cercanos al famoso tenebrista Francisco Ribalda o tal vez en el taller de éste. Pasó a Nueva España (1639) con el obispo de Puebla don Juan de Palafox, también aragonés; abrazó el estado eclesiástico y, como pintor y arquitecto, fue el hombre de confianza del prelado en sus desvelos por acabar la obra de la catedral. Como ya se dijo, por su diseño se hizo el cimborrio del templo y, además, dibujó García Ferrer los ángeles de las pechinas. Cuando Palafox fue nombrado obispo de Osma (1649), el clérigo artista regresó con él a España. Su actividad en Puebla duró, pues, unos diez años.

Poco sabemos de sus trabajos en España antes de marchar a Puebla. Su cuadro del "Martirio de San Lupercio" de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, firmado en 1632, cuando el pintor frisaba en los cincuenta años, es de un tenebrismo de indudable estirpe valenciana (figura 558). La obra más importante que realizó en Puebla fue el gran retablo de los Reyes, de la catedral. En el lienzo principal, dedicado a la Inmaculada, su dominio de la perspec-



Figs. 552, 553 y 554.—JOSÉ JUÁREZ: ADORACIÓN DE LOS REYES (PINACOTECA VIRREINAL), LA SAGRADA FAMILIA (MUSEO DE PUEBLA) Y MARTIRIO DE SAN LORENZO (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 555.—ECHAVE RIOJA: SANTO ENTERRO (PINACOTECA VIRREINAL).



Fig. 556.—ECHAVE RIOJA: ADORACIÓN DE LOS REYES (MUSEO DE DAVENPORT). Fig. 557.—P. RAMÍREZ: NACIMIENTO DE LA VIRGEN (CATEDRAL DE GUATEMALA). Fig. 558.—GARCÍA FERRER: MARTIRIO DE SAN LUPERCIO (IGLESIA DE SAN CARLOS, ZARAGOZA).



Fig. 559.—GARCÍA FERRER: ADORACIÓN DE LOS REYES (CATEDRAL DE PUEBLA). Fig. 560.—J. TINOCO: SANTA ROSALIA (IGLESIA DE SAN AGUSTÍN, PUEBLA). Figs. 561 y 562.—C. DE VILLALPANDO: LA IGLESIA MILITANTE Y LA APOTEOSIS DE SAN MIGUEL (CATEDRAL DE MÉXICO).

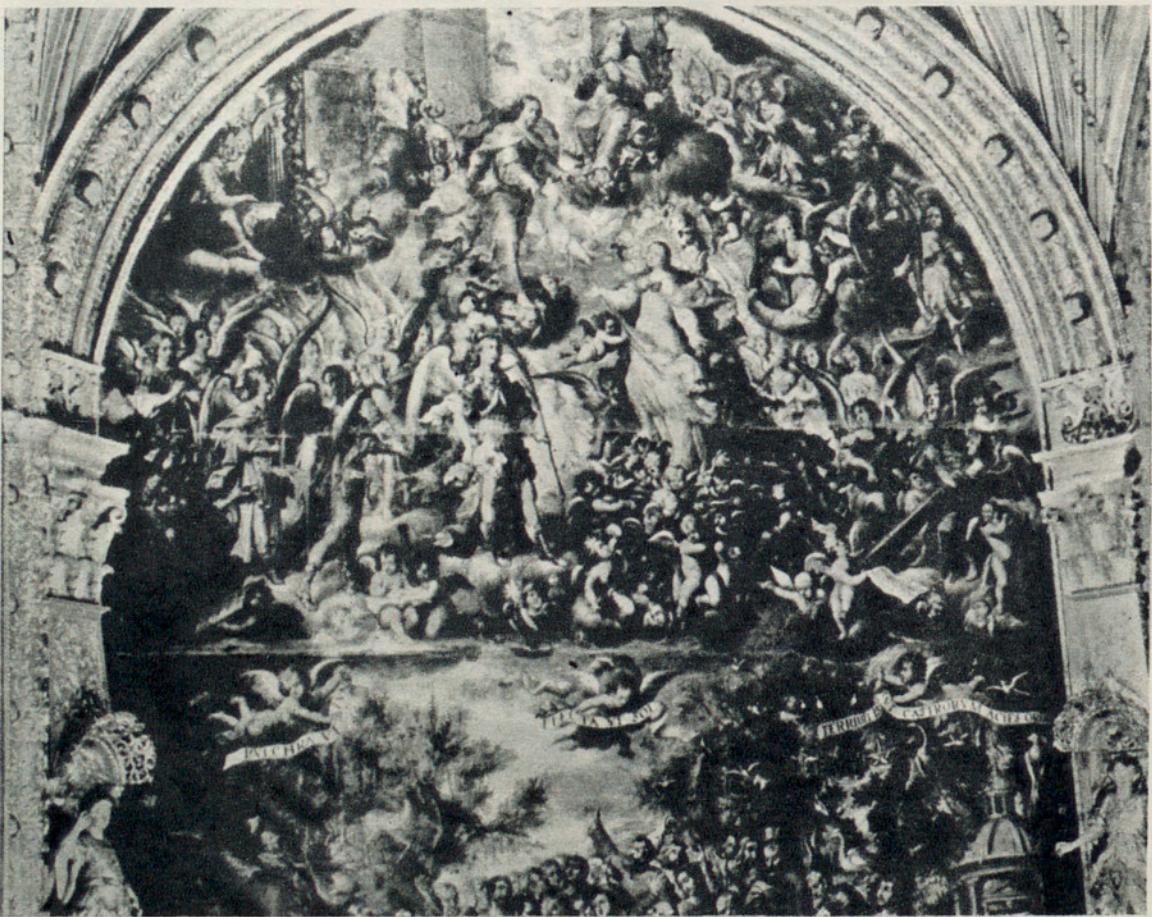


Fig. 563.—C. DE VILLALPANDO: LA VIRGEN Y SAN JOSÉ IMPONIENDO EL VELO A SANTA TERESA (LA PROFESA, MÉXICO).

Fig. 564.—N. CORREA: VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTA ROSALÍA (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 565.—J. CORREA: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (CATEDRAL DE MÉXICO).

tiva quedó patente al lograr producir la sensación de un espacio cóncavo, como enorme hor-nacina. En los lienzos menores del mismo retablo, como el de la "Adoración de los Reyes", el tenebrismo acusa la escuela de Ribalta (fig. 559).

A pesar de la indudable personalidad de García Ferrer, el claroscuroismo poblano parece haber seguido más los derroteros de la escuela sevillana de Zurbarán que los de la levantina de Ribalta. Juan Tinoco, el pintor más importante de la escuela poblana en la segunda mitad del siglo, es un zurbaranista tardío. Su "Apostolado", del Museo de Puebla, repite los modelos del maestro extremeño y la "Santa Rosalía", de la iglesia de San Agustín (fig. 560), que po-dría pasar por obra sevillana, puede figurar entre lo mejor que produjo la escuela poblana del último tercio del siglo. De la biografía de Tinoco apenas sabemos algo más que las fechas de sus cuadros y que aún vivía en 1687.

EL BARROQUISMO DE CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. — Cristóbal de Villalpando (ha-cia 1645-1714) abre las puertas del barroquismo a la pintura novohispana. Nacido en México y casado con una hija del pintor poblano Diego de Mendoza (1679), quizá se formara en el taller de éste, pero lo que le singulariza dentro del arte de su época en Nueva España lo debe a la escuela sevillana. Villalpando es un discípulo de Juan de Valdés Leal, tan lejano en la dis-tancia como próximo en el estilo. No sabemos cómo llegaron hasta él las manifiestas influen-cias del pintor sevillano, a quien debe la gama variada y viva de su paleta y la frecuente des-preocupación por el dibujo. El estilo de Villalpando, en suma, es tan desigual como el de su admirado modelo. Su actividad documentada comienza en 1675, cuando pinta los lienzos del retablo de Huequechula, muy retocados posteriormente, salvo el de los "Desposorios de la Virgen", donde se advierten detalles característicos que encontraremos más tarde en cuadros de su época de madurez, como la joya en la frente de la Virgen y el ángel con una bandeja de la que se desborda un collar.

En 1683 firma la "Transfiguración", de la catedral de Puebla, lienzo de grandes dimen-siones y numerosas figuras, donde Villalpando puede explayar ampliamente su cálido tem-peramento barroco; y al año siguiente —ya en la cumbre de su fama— se encargó de decorar la sacristía de la catedral de México. En los grandes lienzos de "La iglesia militante" (fig. 561), "La iglesia triunfante", la "Mujer del Apocalipsis" y el "Triunfo de la Eucaristía", Villalpan-do pudo explayar sus impulsos barrocos, con ampulosidades rubenianas y la inspiración di-recta de algún cuadro de Rubens a través de estampas grabadas. Como observó Francisco de la Maza, la figura de la Caridad con un hermoso niño en brazos de la "Iglesia militante" está inspirada en la "Virgen de Santiago", de Murillo. Sobre la puerta de entrada de la Sa-cristía pintó "La Apoteosis de San Miguel", una de las más bellas obras del pintor mexicano. El arcángel con ricas joyas en la coraza, casco de guerrero, las alas extendidas y la capa y las vestiduras flotantes al viento sobre un fondo de luz, avanza blandiendo la espada como si con ella quisiera abrir camino al estilo barroco que venía a renovar la pintura de la Nueva España (fig. 562).

El cuadro de la "Virgen y San José imponiendo el velo a Santa Teresa", del templo de la Profesa, es uno de los que más acreditan a Villalpando como discípulo de Valdés Leal (fig. 563). Por su interés histórico, además del artístico, hay que citar su vista de la Plaza Mayor de Mé-xico, preciosa estampa del centro vital de la ciudad con los edificios que la delimitaban, el mercado del "Parián", la acequia y una abigarrada multitud de gentes de toda clase y con-

dición. Es un documento inestimable para el estudio del espacio urbano y sus edificios y la vida social de la ciudad en las postrimerías del siglo XVII. El mexicano Francisco de la Maza ha dedicado un magnífico libro a Francisco de Villalpando, el pintor de las telas y de las joyas, del desnudo y del brillo de la luz, a quien califica de "alegre y fastuoso, sensual e imaginativo, derrochador de formas y coloso".

JUAN Y NICOLÁS CORREA. OTROS PINTORES.—En la decoración de la sacristía de la catedral metropolitana colaboraron dos pintores contemporáneos de Villalpando: Juan y Nicolás Correa. Juan Correa fue un artista fecundo del que se conservan numerosas obras firmadas desde 1675 hasta bien entrado el siglo XVIII. Es un pintor barroco, amigo de grandes composiciones con numerosos personajes en los que no faltan las actitudes declamatorias, como se puede ver en su "Asunción", de la catedral (fig. 565).

Nicolás Correa, de quien se conocen pocas obras, es artista de temperamento diferente, como lo acredita su "Virgen con el Niño y Santa Rosalía", de la Pinacoteca Virreinal de México (fig. 564). La técnica suelta, de pincelada ágil, no está al servicio de barroquismos efectistas, pues, por el contrario, le sirve para expresarse en un lenguaje reposado lleno de poesía y de candor, como en los tiempos de Luis Juárez.

Entre los numerosos pintores de segunda fila que trabajan en la capital durante el siglo XVII, hay que citar a Antonio Rodríguez, artista mediocre aunque muy renombrado en su tiempo, que casó con una hija de José Juárez y fue padre de Juan y Nicolás Rodríguez Juárez. Hipólito Rioja, probable pariente de Baltasar de Echave Rioja, autor de "Santa Catalina salvada del martirio" (1668) parece fundir el tenebrismo de éste con los gestos efectistas y el movimiento en la composición propios de su tiempo.

La escuela poblana, que alcanzó su momento culminante con el aragonés García Ferrer, decayó sensiblemente en la segunda mitad del siglo y como característica de esta época se puede señalar el acusado arcaísmo. El antuerpiano Diego Borgraf († 1686), documentado en Puebla desde 1652, se muestra arcaizante unas veces y otras influido por los pintores de México. Entre otros, también de segunda fila, vale citar a Antonio Santander, Juan Rodríguez Carnero († 1725)—autor de los grandes lienzos de la capilla del Rosario—y Bernardino Polo, nacido en Huamantla, cuya actividad se extiende hasta los primeros años del siglo XVIII.

LA ETAPA DE TRANSICIÓN: LOS RODRÍGUEZ JUÁREZ.—Durante el primer cuarto del siglo XVIII, dos hermanos pintores continúan fieles al estilo de las últimas décadas de la centuria anterior: Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, ya citados como hijos de Antonio Rodríguez y nietos de José Juárez. Nicolás, el mayor (1667-1734), que es el más arcaizante, no pasa de ser un continuador del estilo de su padre, con quien sin duda se formó, como puede apreciarse en la "Visitación" del Museo de Churubusco. Entre su copiosa obra hay que destacar el retrato de niño del Marqués de Santa Cruz (1695), de la Pinacoteca Virreinal (fig. 566).

Juan Rodríguez Juárez (1677-1728), artista de más quilates, es el gran pintor del virreinato en el primer cuarto del siglo, muy superior a sus contemporáneos, aunque su estilo permanece ligado al de las generaciones anteriores. Su autorretrato (fig. 567), de la Pinacoteca Virreinal, parece más próximo a las nuevas tendencias de la pintura dieciochesca, pero en el "San Juan de Dios" (fig. 568) del mismo museo, de clara estirpe zurbaranesca, se diría que renace el estilo de su abuelo, el gran José Juárez. Colaboró con Balbás en el altar de los

Reyes, de la catedral (1718-1728), pintando los lienzos de la "Adoración de los Reyes" y la "Asunción", y sus obras son tan numerosas que hacen pensar en un activo taller con oficiales y discípulos. Sus dotes para el retrato las demostró al llevar al lienzo la señorial figura del virrey Duque de Linares.

EL NUEVO ESTILO: IBARRA Y CABRERA. — Con José de Ibarra (Guadalajara 1688 - México 1756), la pintura mexicana sigue definitivamente los nuevos rumbos propios del siglo XVIII. Con él se rompe la tradición artística de la centuria anterior —siglo de oro de la pintura del virreinato, como de la española— para derivar hacia lo más propiamente decorativo con colores claros y brillantes y dibujo correcto. Del vigor y la fuerza de la pintura del siglo XVII, se pasa a un arte agradable y vistoso, que tanto gusta de las grandes composiciones como de los cuadros pequeños, haciendo eco del dinamismo decorativo característico del rococó.

Las cuatro tablas de temas de la vida de Cristo, de la Pinacoteca Virreinal, son obras bien representativas del estilo de José de Ibarra. En "La mujer adúltera", la pecadora, cruzados los brazos con la actitud bastante afectada de una dama que estuviera en una reunión munda, vuelve la cabeza para contemplar a Jesucristo, que escribe en el suelo las palabras salvadoras (fig. 569). El mismo museo guarda una serie de láminas de cobre de pequeño tamaño seguramente inspiradas en estampas de épocas diversas. La del "Nacimiento de la Virgen", por ejemplo, deriva de un grabado manierista de Cornelius Cort, que reproduce una obra de Zúcaro. En cambio, en otras, como la "Asunción", el intenso movimiento de las figuras es característico del pleno barroco (fig. 570). El "San Sebastián", del Museo de Filadelfia, repite la conocida estampa de Sedeler, que tantos cuadros y esculturas inspiró en América.

José de Ibarra dejó abundantes obras. Aparte de las conservadas en los museos de la ciudad de México, hay pinturas de su mano —muchas firmadas— en la catedral metropolitana, en Puebla, en la iglesia de Tepotzotlán y en el Museo de Guadalajara, su ciudad natal. En la Pinacoteca Virreinal se guarda el autorretrato del artista (fig. 571).

Don Miguel Cabrera (1695-1768), contemporáneo de Ibarra, gozó de gran prestigio en su tiempo y su fama le sobrevivió. Nacido en Oaxaca, allí aprendió el oficio con un pintor local y en 1719, cuando contaba veinticuatro años, se avecindó en la capital, donde completó su formación artística. En México, rodeado de discípulos y aprendices, formó un taller que produjo cuadros en gran número. El arzobispo Rubio y Salinas (1749-1756) le nombró su pintor de Cámara. En 1751 intervino, en unión de Ibarra y otros pintores, en la inspección de la imagen de la Virgen de Guadalupe y cinco años después dio a la imprenta su dictamen con el título de "Maravilla Americana", folleto interesante por las noticias que contiene referentes a otros artistas. Cuando en 1753, a semejanza de la madrileña de San Fernando —cuyos estatutos se aprobaron en 1749— los pintores de la capital promovieron la fundación de una Academia de Pintura, Cabrera fue designado para desempeñar la Presidencia con carácter perpetuo. La corporación tuvo vida corta. Habían de pasar casi treinta años para que, bajo los auspicios del gobierno, se fundara la Real Academia de San Carlos. Poco antes de morir diseñó el túmulo para las exequias de Isabel de Farnesio, y en 1768 falleció, siendo enterrado, como Ibarra, en la iglesia de Santa Inés.

Entre la copiosa producción de Cabrera, repartida por todo el país, se encuentran muchas obras de calidad, dentro del estilo que, gracias a Ibarra y a él, vino a ser el propio de la escuela mexicana de mediados del siglo. Favorecido por los jesuitas, pintó para la Casa Profesa

de México y para el Seminario de Tepotzotlán. El opulento minero de Taxco don José de la Borda, que llevó a la pintoresca ciudad a los mejores artistas para construir y decorar el templo de San Sebastián y Santa Prisca, encargó a Cabrera las pinturas (1759) del interior. Tal vez fue ahí donde el artista oaxaqueño tuvo ocasión de producir todo lo que era capaz de dar, contribuyendo a crear el gran conjunto donde la obra arquitectónica, las tallas de los retablos y la pintura, se funden y complementan de manera pocas veces tan lograda en el barroco mexicano. En el interior de la iglesia pintó los medios puntos con los martirios de los titulares y en la hermosa sacristía el lienzo de grandes dimensiones de la Asunción de la Virgen, composición en la que el dinamismo rubeniano se hace más menudo, perdiendo en monumentalidad lo que gana en gracia al ponerse a tono con el gusto francés imperante a mediados del siglo (fig. 572). En la misma sacristía pintó los lienzos de la Anunciación y la Visitación, en uno de los lados, y la Circuncisión y la Adoración de los Reyes en el otro.

En 1760 le encargó la Universidad el gran lienzo de la "Virgen del Apocalipsis", que hoy se guarda en la Pinacoteca Virreinal (fig. 573), tema también tratado por Ibarra en una de las pequeñas láminas de cobre del mismo museo y que, sin duda, tomaron ambos de una misma estampa. La Virgen alada, que con el Niño en los brazos centra la composición, tiene la pierna izquierda en el aire y pisa con el pie derecho una de las cabezas del dragón, mientras el arcángel San Miguel ataca al monstruo con su espada. Al otro lado, sobre unas peñas, San Juan interrumpe la escritura para mirar hacia los cielos, donde el Padre Eterno abre sus brazos para recibir a la Virgen y al Niño. Unos angelitos portadores de símbolos marianos cabalgan en las nubes sobre un fondo de mar y de cielo, todo con un colorido brillante de tonalidades claras y luminosas, en el que destaca el azul del manto de la Virgen.

Como todos los de su tiempo, fue Cabrera pintor de retratos. Hizo los del arzobispo Rubio y Salinas y los de otros ilustres personajes de su época y el de Sor Juana Inés de la Cruz, fallecida cincuenta años atrás (fig. 574). La "Musa Mexicana" sentada ante la mesa de trabajo, en su biblioteca, deja caer la mano izquierda en el brazo del sillón y descansa la derecha sobre el libro cuya lectura ha interrumpido. La composición general tiene la monumentalidad, el reposo y la nobleza características de los grandes retratos seiscentistas, como si se hubiera pintado en vida de la ilustre poetisa (1651-1695). "Obra netamente criolla, llena de gracia y de espiritualidad", al decir del Marqués de Lozoya, es uno de los mejores retratos de la pintura mexicana del siglo XVIII.

Entre los numerosos pintores de la generación posterior a la de Ibarra y Cabrera, destacan Juan Patricio Morlete Ruiz (1715 - después de 1771) y José de Alcíbar († después de 1801). Morlete nos muestra en las obras de su madurez, como el San Luis Gonzaga (fig. 575) de la Pinacoteca Virreinal, el gusto por esa dulzura dieciochesca que lo sitúa en el derrotero estilístico de los pintores anteriores. Alcíbar fue artista de vida larga, pues sus obras están fechadas entre 1751 y 1801. Famoso en su tiempo, la Academia de San Carlos, fundada en 1781, le nombró Teniente Director. Una de sus obras más bellas es la que nos ofrece la efigie de Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo, que profesó en 1777, elocuente ejemplo de esos retratos típicamente mexicanos en que aparece la novicia, en el momento de la profesión religiosa, ataviada con todas las galas mundanas que va a dejar fuera de los muros del convento (figura 576).

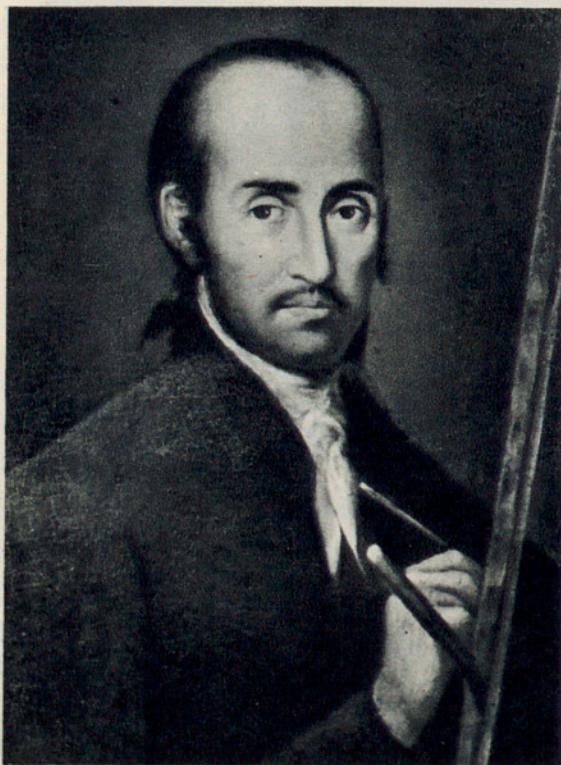
Francisco Antonio Vallejo —documentado entre 1751 y 1781— es otro artista que brilla con luz propia en la constelación de pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo. La Universidad le encargó, en 1774, el gran lienzo de la Pinacoteca Virreinal (fig. 578), con mo-



D. Joachín Juan f. de S. Cruz, de la villa de Tarija.



Fig. 566.—N. RODRÍGUEZ JUÁREZ: RETRATO DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ, NIÑO (PINACOTECA VIRREINAL). Figs. 567
y 568.—J. RODRÍGUEZ JUÁREZ: AUTORRETRATO Y SAN JUAN DE DIOS (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 569.—
J. DE IBARRA: LA MUJER ADÚLTERA (PINACOTECA VIRREINAL).



Figs. 570 y 571.—J. DE IBARRA: ASUNCIÓN Y AUTORRETRATO (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 572.—M. CABRERA: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (IGLESIA DE TAXCO).





Figs. 573 y 574.—M. CABRERA: DETALLE DE LA VIRGEN DEL APOCALIPSIS (PINACOTECA VIRREINAL) Y SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, MÉXICO). Fig. 575.—J. P. MORLETE: SAN LUIS GONZAGA (PINACOTECA VIRREINAL).

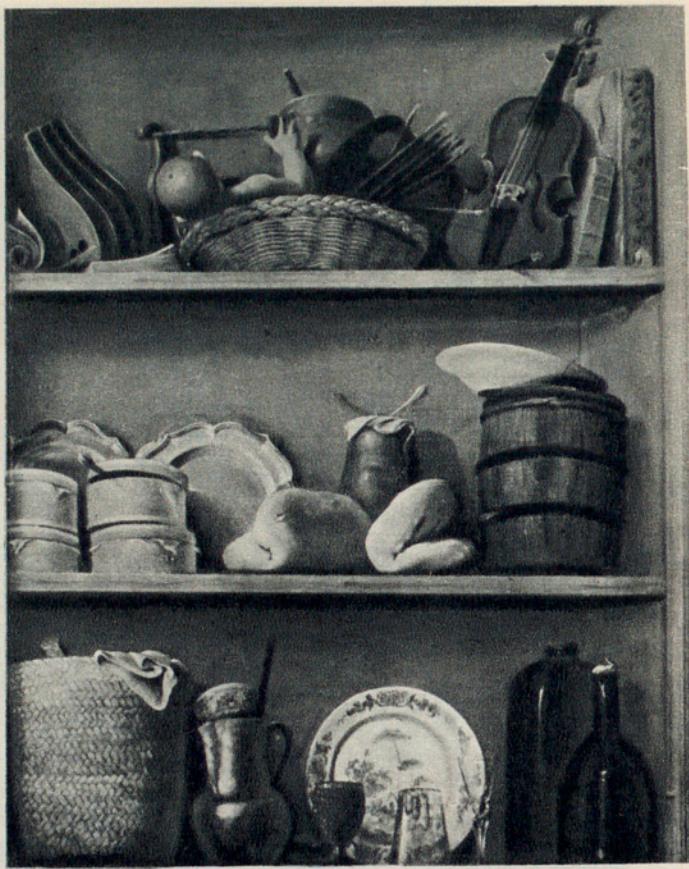


Fig. 576.—J. DE ALCÍBAR: SOR MARÍA IGNACIA DE LA SANGRE DE CRISTO (MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, MÉXICO).

Fig. 577.—A. PÉREZ DE AGUILAR: LA ALACENA DEL PINTOR (PINACOTECA VIRREINAL). Fig. 578.—F. A. VALLEJO:
GLORIFICACIÓN DE LA INMACULADA (PINACOTECA VIRREINAL).

tivo de haber atendido el Papa la solicitud de Carlos III para que se añadiera a la letanía la invocación "Mater Inmaculata". Vallejo demuestra en él su capacidad para crear grandes composiciones con numerosos personajes, donde aparecen, en un escenario de arquitectura, el Papa, el arzobispo Lorenzana, el virrey Bucarelli y grupos de estudiantes; y en la parte superior, sobre un fondo de gloria con nubes y angelitos la bellísima figura de la Virgen Inmaculada, doctores de la Iglesia y santos tutelares de la Universidad de México.

José de Páez (nacido en México, 1720) fue artista fecundo, cuya actividad está documentada hasta 1790. Hay obras suyas en Venezuela y algunas de sus "Guadalupanas" llegaron a España. La pintura de bodegón, cultivada con tanto arte en el Madrid de la segunda mitad del XVIII por Luis de Meléndez, dejó en México la deliciosa "Alacena del pintor" (fig. 577), de Antonio Pérez de Aguilar (1769), cuya obra conocida más antigua es un retrato del Venerable Palafox (1749) que se conserva en la parroquia de Real del Monte (Estado de Hidalgo).

GUATEMALA. — La escuela pictórica de Antigua es la síntesis de dos corrientes de influencias: la sevillana de Zurbarán, el astro que desde la ciudad de la Giralda alumbría la mayor parte de América, y la mexicana de los grandes maestros de la capital de Nueva España. De uno y de otros quedan obras en Guatemala.

En la iglesia de Santo Domingo de la capital del país, se conserva un "Apostolado", de Zurbarán, obra de taller que se relaciona con las series semejantes de Lima y Lisboa, en el que destacan por su calidad los lienzos de "San Matías" y "San Juan" que, según Angulo, podrían atribuirse al propio maestro. En cuanto a obras de pintores mexicanos, es grande el número de las que se conservan en las iglesias guatemaltecas. Ya quedó citada la serie de la Vida de la Virgen, del zurbaranés Pedro Ramírez, en la catedral de Guatemala; hay lienzos de Juan Correa en Ciudad Vieja y en Antigua; y en el Museo de Bellas Artes de Guatemala quedan algunos de los que pintó Villalpando para el claustro de San Francisco, de Antigua.

En la primera mitad del siglo tuvo un activo taller en Antigua el vizcaíno Pedro de Liendo († 1657), que además de pintor, fue también arquitecto. Se le atribuyen los cuadros de la vida de Santo Domingo, en Soriano, que hoy están en el convento de la Orden, en Guatemala. El capitán don Antonio de Montúfar (1627-1655), a quien dedicaron sentidas páginas los cronistas contemporáneos, es el pintor guatemalteco más importante del siglo. Su carrera artística quedó truncada cuando, joven aún, perdió la vista después de terminar los cuadros de la Pasión del templo del Calvario, de Antigua. Los cuadros de esa procedencia, conservados hoy en el Museo de Guatemala —algunos firmados—, parecen de mano de Tomás Merlo († 1739), que completó la serie dañada por el terremoto de 1717. Tal vez sea de Montúfar, como piensa Angulo, el lienzo del "Camino del Calvario" del mismo museo, que es de mejor calidad y estilo que las obras de Merlo.

PUERTO RICO

JOSÉ CAMPECHE. — José de Rivafrecha y Jordán, más conocido por José Campeche (1751-1809), llena con su vida y con su arte la segunda mitad del siglo XVIII en la ciudad de San Juan de Puerto Rico. Nunca salió de su hermosa isla natal y no parece que tuviera ocasión de

conocer obras de los maestros peninsulares, ni otros modelos que las estampas. Pero en 1775 ó 1776, cuando el puertorriqueño andaba por los veinticinco años, desembarca en el puerto de San Juan el pintor cortesano don Luis Paret y Alcázar, desterrado a la isla por Carlos III, y se convierte en su maestro, amigo y consejero. Los tres años de destierro de Paret fueron suficientes para que Campeche asimilara el colorido de su maestro, enriqueciendo su paleta con toda la variedad de matices del rococó. Campeche, como Paret, es casi un miniaturista que logra sus mayores aciertos en cuadros de pequeño tamaño pintados sobre tabla y como pintor de retratos puede figurar entre los mejores de su tiempo en América. La "Dama a caballo" (1785), del Museo de Ponce, es digna de un buen seguidor de Paret, tanto por el colorido como por la elegancia de la joven amazona que monta un caballo negro (fig. 579). Hacia 1792 pinta los retratos de don Ramón Carvajal y su esposa (fig. 580). El caballero, capitán del Regimiento Fijo, con su blanco uniforme y la espada en la diestra, destaca su elegante figura sobre un fondo de paisaje, mientras dos grupos de soldados maniobran en segundo término. La dama, vestida a la moda de fines de siglo, está en uno de esos interiores con muebles rococó tan del gusto del pintor, junto a un clavecímbalo. Ambos retratos de suave colorido y tratados con la exquisita perfección de la miniatura, son obras maestras del pintor puertorriqueño.

Pintó Campeche numerosos cuadros religiosos, levantó planos de ciudades y actuó también como arquitecto. La ciudad de San Juan, que entonces vivía años de prosperidad y de evolución hacia la capital de provincia del siglo XIX, tuvo en Campeche al pintor de la buena sociedad criolla, que debe figurar con un lugar de honor entre los de su época y estilo en América.

V E N E Z U E L A

LA ESCUELA CARAQUEÑA: JUAN CARLOS LÓPEZ Y LOS LANDAETA. — El período de cierto esplendor de la pintura en Venezuela comienza hacia mediados del siglo XVIII con Juan Pedro López (1724-1787), artista plenamente barroco sin los resabios manieristas o las concesiones al tenebrismo de los modestos maestros anteriores. Gracias a Alfredo Boulton —que en un magnífico libro nos descubrió la pintura venezolana— conocemos la obra del citado pintor, cuya "Inmaculada" (hacia 1771), de la catedral de Caracas, nos lo revela como un continuador de la tradición seiscentista de la pintura española (fig. 581). Rodeada de angelitos que portan los símbolos marianos, la figura de la Virgen descansa en la media luna y la bola del mundo, sobre un fondo de paisaje abierto hacia el mar, con un barco cuyas velas parecen hinchadas por el mismo viento que agita los pliegues del manto. La obra de López, que también trabajó como escultor y dorador, fue numerosa y de calidad y dejó discípulos que difundieron su estilo por todo el país. Con el maestro caraqueño, los aires del barroco renovaron la pintura venezolana.

Desde los albores del siglo XVIII hasta los primeros años del siguiente, el apellido Landaeta aparece vinculado a caraqueños dedicados a actividades artísticas, con nombres que a veces se repiten en distintas generaciones y hacen difícil la ordenación genealógica. Un José Antonio de Landaeta, orive, figura en un documento de 1706 y, muy posteriormente, se conocen cuatro pinturas firmadas por miembros de la familia de este apellido. Consta que un Juan José Landaeta —nombre que llevaron ocho Landaetas diferentes entre 1770 y 1814— estaba en Londres en 1811 estudiando el arte de la pintura. Es indudable, pues consta por documentos



Figs. 579 y 580.—J. CAMPECHE: AMAZONA (MUSEO DE PONCE) Y RETRATO DE LA ESPOSA DE DON RAMÓN CARVAJAL (COL. PARTICULAR, SAN JUAN DE PUERTO RICO). Fig. 581.—J. P. LÓPEZ: INMACULADA (CATEDRAL DE CARACAS). Fig. 582.—LANDAETA: LA VIRGEN DE CARACAS (COL. PARTICULAR, CARACAS).



Fig. 583.—A. ACERO DE LA CRUZ: INMACULADA (IGLESIA DE SÁN FRANCISCO, BOGOTÁ). Fig. 584.—B. DE VARGAS FILGUEROA: ADORACIÓN DE LOS REYES (MUSEO DE ARTE COLONIAL, BOGOTÁ). Figs. 585 y 586.—G. VÁZQUEZ DE ARCE: INMACULADA Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE ARTE COLONIAL, BOGOTÁ).

de la época, que en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, existía en Caracas un gran taller o un importante núcleo artístico en torno a pintores de apellido Landaeta. Cabe, pues, hablar de una escuela cuyas primeras obras conocidas corresponden ya a la segunda mitad del siglo XVIII.

De don Antonio José Landaeta († 1799) se conocen dos "Inmaculadas": una firmada, en la colección Santaella, que tuvo por modelo un grabado de Salvador Carmona que reproduce un lienzo de Mateo Cerezo; y otra en la catedral de Caracas, fechada en 1799, cuyo parentesco estilístico con la de López es patente. Una de las pinturas más bellas de la escuela de los Landaeta, es la "Virgen de Caracas", de la colección de doña Catalina Pietri de Boulton (figura 582), que debe datarse hacia 1761, pues en esa fecha el obispo Díez Madroñero puso a la ciudad bajo el patrocinio de la Madre de Dios. La Virgen aparece entre nubes y querubines, sosteniendo al Niño en el lado izquierdo; y en la parte baja del lienzo figura la vista panorámica de Caracas, "la ciudad de los techos rojos", en la que se pueden identificar la Plaza Mayor, la catedral y otros edificios.

Son numerosos los lienzos que se pueden adscribir, por su estilo, a la escuela de los Landaeta, cuya influencia se advierte en otros pintores de fines del siglo, como Francisco Lovera, Manuel Zenón Romero y José Peñalosa († 1803).

COLOMBIA

BOGOTÁ. ACERO DE LA CRUZ Y LOS FIGUEROAS. — El romanismo perdura en la pintura neogranadina hasta rebasar la mitad del siglo XVII y uno de sus últimos representantes es el santaferense Antonio Acero de la Cruz († 1667), arquitecto y poeta además de pintor. Su "Inmaculada", de la iglesia de San Francisco (1641), parece la versión pictórica de una imagen de escultura del último cuarto del siglo anterior. El cuerpo alargado con la cabeza inclinada responde a los cánones del manierismo y la cabellera que desciende sobre los hombros está pintada con la minuciosidad propia de un maestro de fines del XV. Las vestiduras forman pliegues de intenso claroscuro y el bordado en oro sobre verde y rojo del borde del manto, recuerda el estofado de una escultura en madera (fig. 583).

Gaspar de Figueroa († 1658), contemporáneo de Acero de la Cruz y seguramente de más edad que él, era hijo de Baltasar de Figueroa "el viejo" —a quien llamaremos así para distinguirlo de su nieto homónimo—, modesto pintor, posiblemente andaluz, avecindado en la ciudad de Mariquita. En Gaspar de Figueroa persisten las esencias del tardío manierismo. La mejor de sus obras es el retrato (1643) de fray Cristóbal de Torres, fundador del famoso colegio del Rosario, de Bogotá. Con Baltasar de Vargas Figueroa († 1667), hijo de Gaspar y heredero de su taller, aparece en la pintura santafereña la preocupación por el claroscuro. En la "Adoración de los Reyes", del Museo de Arte Colonial (fig. 584), se advierte que las influencias sevillanas —en especial de Zurbarán— habían llegado a Bogotá. El pintor distribuyó las figuras en tres planos, dejando las del último término en sombra, destacándolas a contraluz sobre el paisaje del fondo, a la manera zurbaranesca. La luz destaca los rostros de San José y otros personajes del segundo término, e ilumina con más intensidad el grupo de la Virgen con el Niño y el rey Melchor, así como la figura de Gaspar, que luce con vistoso manto bordado, se cubre con un turbante y calza abarcas. Los pinceles de Baltasar de Figueroa

modelan con cierta maestría y se complacen en representar, con ricos matices de color, las calidades de las telas y los bordados de los mantos. Las semejanzas de composición con el cuadro del mismo asunto del mexicano Echave Rioja, demuestran que ambos se inspiraron en un mismo grabado. En el inventario de los modestos bienes de Figueroa, que se hizo después de su muerte, figuran "seis libros de vidas de Santos con estampas para las pinturas" y "más de mil ochocientas estampas".

La influencia de Zurbarán, tan sensible en las obras de Figueroa, aparece bien patente en el hermoso apostolado de la iglesia de San Ignacio, tal vez debido al jesuita Domingo de Vasconcelos, que vivió en el Colegio de Bogotá.

GREGORIO VÁZQUEZ DE ARCE. — La pintura neogranadina alcanza la cumbre de su esplendor con el santaferense Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711), uno de los mejores pintores de su tiempo en América del Sur. Despues de cursar estudios en el Colegio Seminario de San Bartolomé, entró como aprendiz en el taller de Baltasar de Figueroa y en 1657 firma su primera obra conocida. No mucho después dejó el obrador del maestro, perdiéndose toda noticia en los años siguientes, hasta que en 1669, rebasados los treinta de edad, vuelve a aparecer su firma en algunos lienzos, iniciándose la etapa más fecunda de su arte. Gozó el pintor de la consideración y el respeto de la buena sociedad santaferense y no le fueron esquivas la fama y la fortuna, pero, en los últimos decenios de su laboriosa vida, sufrió amarguras y miseras. Los amores ilícitos de su hija Feliciana con el capitán don Fernando de Caycedo, que dieron por fruto una niña, llevaron el dolor a su hogar; y, años más tarde, la intervención del artista en el escandaloso rapto de la ilustre María Teresa de Orgaz, le valió un proceso y la cárcel. Recluida la dama en el convento de las clarisas por sus amoríos con un joven oidor de la Audiencia, una noche forzó el galán la clausura llevándose a su casa a la Orgaz, con gran escándalo del vecindario de Santa Fe. La posición social del impulsivo magistrado le guardó de momento y la víctima inmediata de la justicia fue Gregorio Vázquez, que con el pintor Nicolás de Gracia y varios criados había acompañado al galán en su aventura. Con la muerte de Vázquez en 1711, se cerró el capítulo más brillante de la historia de la pintura en Colombia.

A lo largo de más de medio siglo de actividad, Vázquez desarrolló una labor tan copiosa como desigual. Roberto Pizano, el más completo y entusiasta de sus biógrafos, catalogó más de cuatrocientas obras y es de suponer que en torno a la personalidad del santaferense, se formaría un taller con abundantes discípulos e imitadores. Formado Vázquez en el modesto ambiente artístico de Santa Fe y sin contacto con pintores peninsulares, no es extraño que su estilo resulte un tanto arcaizante para la época en que vivió, cuando en Nueva España florecía el barroquismo de Cristóbal de Villalpando. La utilización de estampas explica que su manera de componer se relacione con la de los maestros peninsulares del primer tercio del siglo. Se ha insistido demasiado en la influencia murillessca en la obra de Vázquez, tal vez por lo sugestiva que resulta la coincidencia de que Gabriel Murillo († 1700), el primogénito del pintor sevillano, pasó la mayor parte de su vida en Bogotá y es posible que tuviese algún cuadro de su padre entre el medio millar de lienzos que guardaba en su casa de la plazuela de San Francisco. En realidad, el estilo de Vázquez tiene escasos puntos de contacto con el de Murillo. Los rasgos zurbaranescos que se advierten en la obra del santaferense, son semejantes a los que perduran en maestros sevillanos arcaizantes, de tercera fila, que continúan apegados a

la manera de Zurbarán cuando ya Murillo y Valdés Leal habían marcado nuevos rumbos a la pintura sevillana.

Situado así su estilo dentro de la época en el justo lugar que le corresponde, no se merman por ello los méritos de Gregorio Vázquez, pintor que destaca con luz propia en el ambiente artístico de la culta Santa Fe de Bogotá, elevando la pintura santafereña a una altura que no había alcanzado hasta entonces.

Como todos los artistas de su tiempo, Vázquez cultiva preferentemente los temas religiosos y no faltan en su obra las representaciones marianas. La "Inmaculada" (1697), del Museo de Arte Colonial (fig. 585), tiene el aspecto escultórico que encontramos en las de Zurbarán y la caída de los pliegues de la túnica sobre la media luna con querubines, característica del maestro extremeño. La "Coronación de la Virgen" (1697), del mismo museo (fig. 586), con las figuras del Padre Eterno con Jesucristo y los ángeles músicos a los lados de la Madre de Dios, sigue una composición del todo manierista. En otros lienzos, como los de la vida de Santa Catalina, la preocupación por el claroscuro muestra cierto influjo zurbaranescos.

Trató el pintor santafereño con especial cariño los temas de la vida de Jesús. En la "Adoración de los Pastores" (fig. 587), una suave luz ilumina las figuras. La Virgen es la mujer joven de rostro ovalado, tantas veces repetida por Vázquez, y los pastores que contemplan el cuerpo desnudo del Hijo de Dios parecen tipos populares, representados con realismo semejante al de Murillo.

Pintó Vázquez retratos, algunos de tanta calidad como el del rector del Colegio del Rosario, don Enrique Caldas Barbosa (1698). Los temas profanos son escasos entre la copiosa obra del pintor santafereño. En la "Alegoría de la Primavera", de la serie de las cuatro estaciones, que parece inspirada en grabados, es más importante que las figuras el bodegón de flores y frutas, que prueba la afición del artista a los estudios del natural. El Museo de Arte Colonial conserva ciento cinco dibujos a pincel de mano de Vázquez, colección única en el arte pictórico hispanoamericano. Unos son bocetos de cuadros que realizó después y otros son obras acabadas. Alguno, como el de la "Virgen con el Niño", parece de influencia murillesca.

EL SIGLO XVIII. LOS PINTORES DE LA EXPEDICIÓN BOTÁNICA. — Despues de Gregorio Vázquez, la pintura neogranadina decayó sensiblemente. Apenas merece ser recordado el nombre de Joaquín Gutiérrez por sus retratos de los marqueses de San Jorge (1775) y de algunos virreyes, de más valor iconográfico que artístico. Con Gutiérrez se formó el santafereño Pablo Antonio García (1744-1814), que fue pintor de cámara del arzobispo-virrey Caballero y Góngora y retrató al sabio naturalista Mutis, con quien colaboró en las láminas de la "Flora de Bogotá". Del cartagenero Pablo Caballero, lo mejor que se conserva es la "Inmaculada" de la sacristía de la catedral de Bogotá.

Mención especial merecen los pintores de la Expedición Botánica, creada por real cédula de 1783, cuya dirección se confió al naturalista gaditano don José Celestino Mutis (1732-1808), que tuvo uno de sus más fieles auxiliares en el momposino Salvador Rizo (1762-1816), director de los trabajos pictóricos de la monumental "Flora de Bogotá". Entre los artistas que colaboraron en la Expedición, destacan Francisco Javier Matiz (1774-1851), a quien el barón de Humboldt consideraba "el primer pintor de flores del mundo"; los quiteños Antonio y Nicolás Cortés, hijos y discípulos de José Cortés de Alcocer, acreditado entre los pintores de la escuela de Quito; y otros varios de igual procedencia, como Mariano Hinojosa, que después

de disuelta la Expedición en 1817 se radicó en Bogotá, destacando como miniaturista. Fundó Mutis una escuela gratuita de pintura y dibujo, bajo la dirección de Salvador Rizo, en la que se formaron artistas que contribuyeron a hacer realidad los proyectos del ilustre naturalista. Más de seis mil láminas de plantas y flores, que se conservan en el Jardín Botánico de Madrid, constituyen el fruto de los esfuerzos de Mutis y su grupo de colaboradores. Aunque no se trata de auténticas creaciones artísticas, sino de reproducciones exactas en las que el arte estaba al servicio de la ciencia, la meritaria labor de los pintores de la Expedición, colombianos y quiteños, debe ocupar un lugar en la historia de la pintura neogranadina de las últimas décadas del virreinato.

ECUADOR

QUITO. LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.—A juzgar por los datos documentales que se conocen, abundaron en Quito obras pictóricas de procedencia europea. El Presidente de la Audiencia (1616-1636) don Antonio de Morga, que había desempeñado importantes cargos en Manila y México, llevó a la ciudad una buena colección de tapices y cuadros, que acrecentó comprando a los dominicos un lote de cobres y lienzos que el P. Leonardo Araujo había traído de Roma, entre los que figuraban cuatro cuadros de los Doctores de la Iglesia y uno del Nacimiento del Salvador. A la muerte de Morga, la colección fue rematada y las obras quedaron en Quito. Además de los comprados a los dominicos, se citan en el inventario más de cincuenta lienzos, en su mayor parte de procedencia europea. En 1689, fray Ignacio de Quesada tenía reunidos en Roma, para llevarlos al colegio de San Fernando de Quito, trescientos cuadros, entre ellos cuarenta y dos de la vida de Santo Tomás, "todos pinturas de estimación dentro de Roma"; y además llevaba un lienzo de Carlos Marata, del Doctor Angélico "cuando los ángeles le ciñeron con el símbolo de pureza". Es de creer que la existencia de estas obras pictóricas contribuyera a la formación de los maestros locales. Por otra parte, las comunidades religiosas —que en el siglo XVII terminaron sus iglesias y conventos— constituyeron una clientela que favoreció el desarrollo de los talleres quiteños.

El pintor más importante del segundo cuarto del siglo parece haber sido el hermano jesuita Hernando de la Cruz († 1646), nacido en Panamá de padres sevillanos. Despues de formarse como pintor en Lima, se avecindó en Quito donde hizo su profesión religiosa en 1622. Según el historiador P. Mercado, que le conoció en el Colegio de Quito, se debe a Hernando de la Cruz el cuadro de "San Ignacio ofreciendo su corazón a la Santísima Trinidad", que está en la Sacristía de la iglesia.

MIGUEL DE SANTIAGO.—La pintura quiteña se libera del lastre manierista y alcanza su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo, período que llena con su vida y con su arte el mestizo Miguel de Santiago († 1706), contemporáneo del mexicano Villalpando, del santafereño Vázquez y del cuzqueño Basilio de Santa Cruz. Toda su vida transcurrió en la ciudad de Belalcázar, donde formó su hogar con doña Andrea Cisneros y Alvarado. Su hija mayor Isabel, "señalada en el arte", continuó la escuela de su padre, después de morir su esposo Antonio Egas, también "aficionado a la pintura".

Los comienzos de Miguel de Santiago fueron fáciles, pues no tenía más de veinte años cuan-



Fig. 587.—G. VÁZQUEZ DE ARCE: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE ARTE COLONIAL, BOGOTÁ). Fig. 588.—PROFETA (IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, QUITO). Figs. 589 y 590.—M. DE SANTIAGO: INMACULADAS DE LOS CONVENTOS DE SAN AGUSTÍN Y SAN FRANCISCO (QUITO).



Fig. 591.—M. SAMANIEGO: DIVINA PASTORA (COL. V. MENA, QUITO).
VARGAS Y SU ESPOSA (CONVENTO DE LA MERCEDE, CUZCO).

Figs. 592 y 593.—RETRATOS DE DON DIEGO DE
VARGAS Y SU ESPOSA (CONVENTO DE LA MERCEDE, CUZCO).

do el activo provincial de los agustinos fray Basilio de Ribera le encargó la serie de grandes lienzos de la vida del titular (1656) que decoran el claustro del convento, imponiéndole como modelos la serie de láminas de la vida de San Agustín, grabadas por el flamenco Schelte de Bolswert, el divulgador de las creaciones de Van Dyck y Rubens. En esta serie de obras de taller colaboraron oficiales y discípulos. El pintor interpretó con cierta libertad los modelos al ampliarlos. En el "Nacimiento de San Agustín" reflejó un interior quiteño, con el detalle local y naturalista de un cestillo con fresas y aguacates.

Entre las mejores obras del pintor quiteño se encuentran las Inmaculadas, en las que se acusan las influencias de la escuela sevillana, en especial de Zurbarán (fig. 589). La gran creación de Miguel de Santiago es la "Inmaculada Eucarística", de la que hay un magnífico ejemplar en el convento de San Francisco (fig. 590). Es la representación de la Virgen con la Trinidad, como hija del Padre, Madre del Hijo y esposa del Espíritu Santo. La Virgen, sobre una nube con querubines, lleva en la mano izquierda una custodia y recoge el manto que cruza horizontalmente dejando al descubierto el hombro y brazo derechos. En la parte superior están las tres personas de la Trinidad, sentadas y cogidas de la mano. Angelitos desnudos rodean a la Madre de Dios sobre un fondo de nubes vaporosas que ningún pintor de su época en América del Sur pintó como el quiteño. La influencia zurbaranesca se advierte en este hermoso cuadro, sin duda, la mejor de sus obras. El tema lo repitió en otro cuadro del Museo Municipal de Quito.

Después de una vida larga y fecunda, murió el artista a principios de 1706. En su testamento, otorgado días antes, enumera los cuadros que tenía en su taller, entre ellos una docena de "países" y dos retratos "hechuras de España"; y "un lienzo de dos varas, pintura de España, hechura de Sierra Morena". Isabel de Santiago continuó la escuela de inspiración sevillana de su padre. Su "Visión de San Antonio", del convento del Carmen Alto, está inspirada en el famoso cuadro de Murillo y en el de la "Virgen del Carmen", del mismo convento, están patentes las huellas de Zurbarán.

NICOLÁS DE GORÍBAR. LOS "PROFETAS" DE LA COMPAÑÍA. — Nicolás Javier de Goríbar, sobrino segundo de Miguel de Santiago, está documentado entre 1685 y 1736. Su firma aparece en un lienzo del santuario de Guápulo (1688) y, treinta años más tarde, en un grabado que representa la provincia jesuítica de Quito. El cuadro de Guápulo, cuyo estilo se relaciona con el de Santiago, reproduce con variantes una estampa del siglo XVI y representa a la Virgen del Pilar rodeada por ángeles músicos y adorada por los apóstoles, distribuidos en dos grupos a ambos lados de la columna que sirve de pedestal.

Desde el siglo pasado se atribuye a Goríbar la serie de dieciséis lienzos de la iglesia de la Compañía, que representan a los profetas del Antiguo Testamento, obras desiguales entre las cuales se encuentran algunas de excepcional calidad. Recientemente, sin base documental ni estilística, se han atribuido al hermano Hernando de la Cruz. La serie se inspiró en las estampas de una "Biblia Sacra", de la que existe en Quito un ejemplar publicado en Venecia en 1710, y la figura del profeta Sofonías está tomada de un grabado del Parmigianino (figura 588). A juzgar por el estilo de las pinturas, no es posible identificar a su anónimo autor con el Goríbar que firma el cuadro de Guápulo. Figuras tan bien construidas como las de los profetas Ageo y Sofonías, por ejemplo, en nada se relacionan con la pintura quiteña de la época. Parecen obra de algún pintor español de escuela castellana y del círculo de los maestros que trabajan en el reino de Murcia, que hay que fechar en el tercer cuarto del siglo XVII.

Igualmente dudosa resulta la atribución a Goríbar de la serie de "Reyes de Judá", que se guarda en el Museo del convento de Santo Domingo.

LA PINTURA DEL SIGLO XVIII.— La pintura quiteña no alcanzó durante el siglo XVIII la altura que mantuvieron las otras artes plásticas. Las colecciones de grabados continuaron siendo la fuente de inspiración de los pintores, como señaló Martín Soria. En estampas de Wierix encontró Antonio Astudillo los modelos para la serie de la "Vida de San Pedro Nolasco", de la recoleta de El Tejar, pintada poco después de 1750; y los grabados de los hermanos Klauber, de Augsburgo, llevaron a la pintura quiteña los motivos ornamentales y las esencias del rococó. Los principales pintores del nuevo estilo son los hermanos Francisco y Vicente Albán, documentados entre 1744 y 1790. Francisco pintó el lienzo de la Virgen de la Merced del Tejar y a Vicente se debe la serie de cuadros del Museo de América, de Madrid (1783), interesantísima desde el punto de vista etnológico, pues representan tipos de indios y criollos y flores y frutas del país. Bernardo Rodríguez —de cuya actividad tenemos noticias entre 1775 y 1779—, gusta de introducir en sus lienzos motivos ornamentales del rococó, tomados de estampas, como vemos en el "San Eloy" (1775) de la colección Mena (Quito), donde el patrón de los plateros aparece rodeado de varios santos y, como donador, el artífice Vicente López de Solís.

Manuel Samaniego († hacia 1824), hermano de madre de B. Rodríguez, tal vez sea el pintor más representativo del rococó con sus lienzos que parecen pintados con técnica de miniatura, por su acabado perfecto y el colorido claro y brillante. Sus cuadros de la "Divina Pastora" y la "Inmaculada", de la colección Mena, y la "Virgen de la Leche", de la colección Mancheño-Gangotena —de lejana inspiración manierista— pueden citarse, entre la copiosa obra de Samaniego, como bien expresivas de su estilo minucioso y un tanto amanerado, pero agradable y lleno de encanto (fig. 591).

PERÚ

LIMA. ZURBARÁN Y SU INFLUENCIA.— Poco se sabe de la pintura limeña en la etapa siguiente a la de los romanistas Medoro y Pérez de Alesio. Es probable que en la primera mitad del siglo XVII pasaran al Perú pintores formados en Sevilla y hay noticias de envíos de obras sevillanas que se han perdido o están por identificar. Es probable que el arquitecto franciscano fray Miguel Huerta llevara a Lima, en 1625, el apostolado de la sacristía de su convento, conjunto de trece lienzos de Zurbarán y su taller, algunos de los cuales pueden figurar entre las mejores obras similares del maestro extremeño. La influencia de Francisco de Zurbarán en los pintores peruanos fue decisiva. En el convento de la Buena Muerte de Lima, hay otra serie de trece cuadros de fundadores de órdenes religiosas de influencia zurbaranesca. En la iglesia de San Francisco de Arequipa, se conservan otros cuadros de apóstoles, algunos de los cuales son copias de los de Lima; y en el templo de Santiago de Pomata se encuentra otro apostolado y unas "Santas" en las que está patente la huella zurbaranesca.

LA ESCUELA DE CUZCO. DIEGO QUISPE TITO.— Los retratos de personas seglares son escasos en la pintura peruana del XVII, si se exceptúan los que figuran como donadores en algunos cuadros religiosos. Por ello, y por cuanto su estilo nada tiene en común con el que

imperaba en el Cuzco, donde al parecer fueron pintados, hay que citar aquí, por motivos cronológicos, los retratos de don Diego Vargas Carvajal y su esposa doña Usenda Loaysa y Bazán (figs. 592 y 593), que se pueden fechar entre 1613, año en que el caballero se avecindó en el Cuzco, y 1628, fecha en que doña Usenda, ya viuda, contrajo nuevo matrimonio. El estilo es el de los retratos de corte españoles del último tercio del XVI y hace pensar en un pintor peninsular. Sin fundamentos para una atribución, cabe recordar al capitán Pedro de Reynalte Coello, hijo de Alonso Sánchez Coello, considerado en Lima (1637) "pintor excelente de iluminación", autor de algún retrato que llevó a la estampa y que hizo el de San Francisco Solano horas después de su muerte.

La influencia de Bitti y su escuela persistió en el Cuzco hasta bien avanzado el siglo XVII. Lázaro Pardo de Lagos, que no pudo conocer al pintor jesuita pero sí formarse junto a Gamarra, es uno de los últimos manieristas cuzqueños, cuya actividad está documentada entre 1630 y 1669.

Por los mismos años trabaja en el Cuzco un pintor indio, Diego Quispe Tito (hacia 1611 - después de 1681), quizá natural del cercano pueblo indígena de San Sebastián, en cuya iglesia dejó algunas de sus mejores obras. Aunque todavía apegado al manierismo, quizás por influencia de los grabados que utilizó para sus composiciones, Diego Quispe marca un nuevo rumbo a la pintura cuzqueña, incorporando a ella el gusto por el paisaje, el amor por los jardines cuidados, las flores y los pájaros, elementos que habrán de pervivir por mucho tiempo en el repertorio de los pintores del Cuzco. Sin embargo, la naturaleza en sus cuadros es del todo convencional. Los paisajes con ríos caudalosos y ciudades amuralladas proceden de estampas flamencas, mostrándonos la indiferencia del pintor ante la grandiosidad y la belleza del hermoso valle en que se asienta la ciudad imperial.

En 1631 pinta Quispe Tito la "Visión de la Cruz", del convento de Santo Domingo (fig. 594), cuyo modelo encontró Kelemen en un grabado de Sädeler que reproduce una pintura de Martín de Vos. Las facciones de la Virgen y los pliegues de los ropajes se relacionan con el estilo rafaelesco español del último tercio del siglo XVI. Lo más representativo del arte de Quispe Tito se encuentra en las series de lienzos de la iglesia de San Sebastián y de la catedral, inspiradas en grabados de Flandes, donde el paisaje —ausente hasta entonces en la pintura cuzqueña— constituye el elemento principal. En la parroquia del citado pueblo de indios destaca la serie dedicada a la vida del Bautista (1663), que ocupa seis medios puntos a cada lado de la nave principal. El pintor utilizó los grabados de Cornelio y Felipe Galle sobre dibujos de Juan Stradamus, pero introdujo en las composiciones figuras de angelitos, flores, frutas y animales. En un lienzo en que interpretó muy libremente la estampa original, aparece San Juan niño entre dos ángeles con vistosas túnicas en un ambiente bucólico de frondas con pavos reales, palomas, ánades, un loro, etc. Al otro lado del medio punto, San Juan predica a la multitud congregada a la sombra de unos árboles, sobre el fondo de un paisaje brumoso con un río y los tejados y torres de una ciudad de aspecto europeo. Entre los que escuchan la palabra del Santo destaca el grupo de tres madres jóvenes con sus niños, el pequeñuelo trepado en la horcadura de un árbol y otros dos que juegan con un perro. Las figuras de hombres cortados por la cintura, del primer término, las encontraremos en otros cuadros de Quispe Tito (fig. 595).

Ya al final de sus días pintó el artista cuzqueño la serie de cuadros del Zodíaco, de la catedral (1686), en la que siguió con mucha fidelidad las estampas de H. Bol y A. Collaert, gra-

badas por Sädeler. Cada lienzo representa una parábola o una escena de la vida de Jesucristo y es posible que fueran pintados, como creen J. y T. de Mesa, para combatir la idolatría de los astros que pervivía en el Perú durante el siglo XVII, pues la serie de grabados se había hecho (1585), precisamente, para desterrar la Astrología, asociando la evolución de los astros a paráboles y escenas evangélicas. La fidelidad a los grabados es tal que estos cuadros con paisajes y arquitecturas europeas se dirían extranjeros a no ser por las frondas con que, a veces, adornó el pintor los árboles del grabado flamenco o por detalles como florecillas o un loro. En el lienzo de "San José y la Virgen buscando posada" (fig. 597), el escenario es una plaza de la Amberes medieval y el puerto de la ciudad aparece en la "Vocación de los Apóstoles".

En relación con el círculo de Quispe, hay que citar los cuadros de la Procesión del Corpus, serie repartida hoy entre el Museo de Pinturas del Cuzco (fig. 598) y la colección Peña Otaegui, en Santiago de Chile. Son obras de interés documental, que se dirían pintadas para ilustrar una de esas relaciones en las que, con lenguaje barroco, algún cronista nos describe grandes solemnidades religiosas o civiles. Los espectadores de medio cuerpo del primer término y los loros que aparecen en algunos cuadros, así como otros pormenores anecdóticos, adscriben estos lienzos a algún taller cercano a Quispe Tito. Los estudios de Mariátegui Oliva permiten fecharlos hacia 1680. También hay que situar en el círculo del pintor cuzqueño el cuadro de la iglesia de la Compañía que representa la boda de don Martín de Loyola con la fiesta doña Beatriz, hija del inca Sayri Túpac y prima del desventurado Túpac Amaru. La joven esposa viste a la usanza indígena, con la "lliclla" sujetada al pecho por un "tupo". Los incas que aparecen en el último término de la izquierda, llevan también sus atributos reales (figura 599).

BASILIO DE SANTA CRUZ. — Con Martín de Loayza (activo entre 1648 y 1663) comienza la influencia de las escuelas españolas. Su "Adoración de los Pastores", cuya composición repite la de un cuadro de Bassano, conocido a través de alguna estampa, nos muestra la devoción del pintor por el tenebrismo, con un estilo próximo al de Orrente, según advirtió Soria.

Cercano ya el último cuarto del siglo, la pintura cuzqueña, tan arcaizante hasta entonces, recibe los aires renovadores del barroco, coincidiendo con el episcopado del gran mecenas don Manuel de Mollinedo, que llevó de España lienzos de El Greco, Patricio Cajés, Alonso Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo y Juan Carreño de Miranda. Florece entonces, destacando entre los de su generación, el pintor Basilio de Santa Cruz Pumacollao, "indio ladino en lengua española", cuya actividad está documentada entre 1661 y 1693. Poco sabemos de su vida y nada de su formación, por lo que no deja de sorprender el hecho de que en el corazón de la América andina, tan lejos de la Metrópoli, un pintor cuzqueño esté tan cerca del estilo de los artistas españoles contemporáneos. Sus relaciones estilísticas con Herrera Barnuevo podrían explicarse porque sabemos que el obispo tenía en su palacio dos cuadros de este pintor. Los contactos con Claudio Coello, señalados por los esposos Mesa, hacen pensar en la posibilidad de que tuviera el prelado algún lienzo del pintor madrileño.

La primera obra conocida de Santa Cruz, el "Martirio de San Laureano" (1662), de la iglesia de la Merced, contemporánea de los lienzos del Bautista de Quispe Tito, señala el triunfo de la pintura barroca de escuela española. Treinta años más tarde pinta, por encargo de Mollinedo, los catorce lienzos del transepto de la catedral (1691-1693), en los que probablemente colaboraron oficiales de su taller. En las grandes composiciones de la "Aparición de



Fig. 595.—D. QUISPE TITO: FRAGMENTO DE LA PREDICACIÓN DE SAN JUAN (IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN, CUZCO).

Fig. 596.—B. DE SANTA CRUZ: RETRATO DEL OBISPO MOLLINEDO (CATEDRAL DE CUZCO). Fig. 597.—D. QUISPE TITO: SAN JOSÉ Y LA VIRGEN BUSCANDO POSADA (CATEDRAL DE CUZCO).

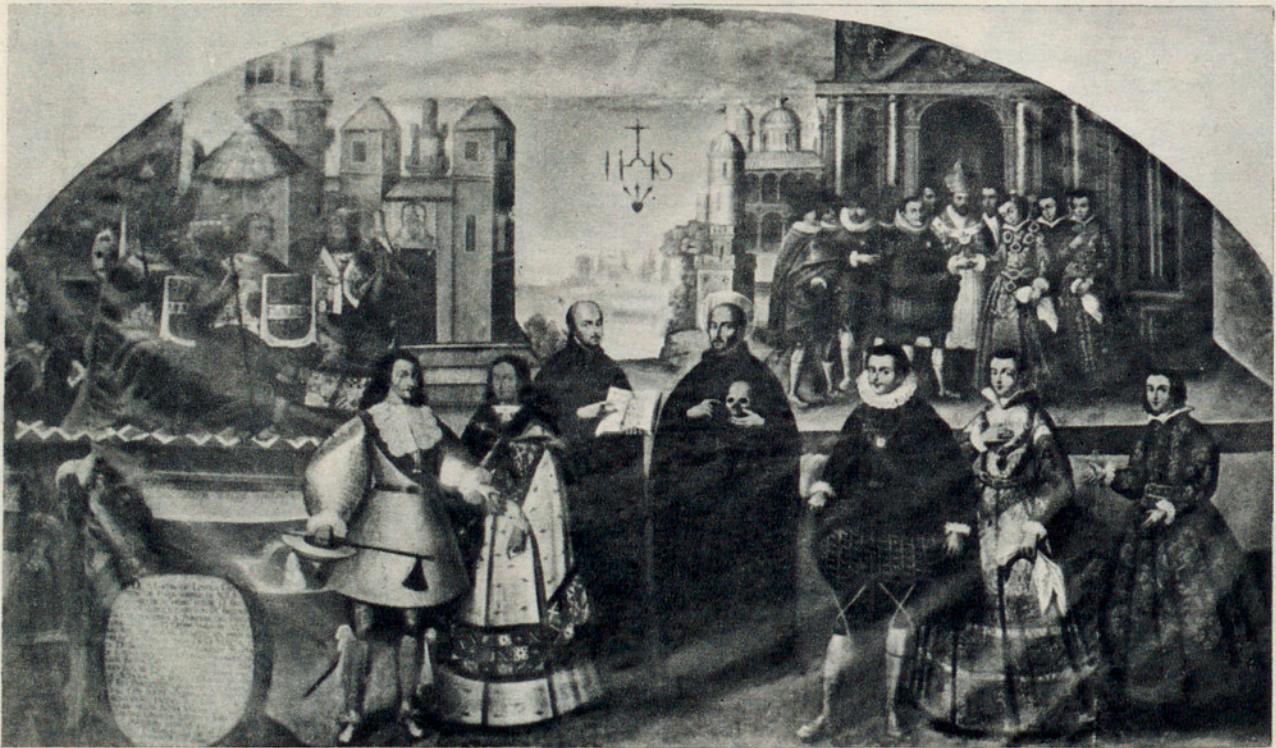


Fig. 598.—PROCESIÓN DEL CORPUS (MUSEO DE PINTURAS DE CUZCO),
Y DOÑA BEATRIZ ÑUSTA (IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, CUZCO).



Figs. 600 y 601.—B. DE SANTA CRUZ: VISIÓN DE SAN FELIPE NERI E IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO (CATEDRAL DE CUZCO). Fig. 602.—RETRATO DE UN INCA (MUSEO DE ARTE, LIMA). Fig. 603.—ÁNGEL.



Fig. 604.—B. PACHECO: LA CIRCUNCISIÓN (CATEDRAL DE CUZCO). Fig. 605.—M. ZAPATA: VIRGEN (IGLESIA DE LA ALMUDENA, CUZCO). Fig. 606.—HUIDA A EGIPTO (CONVENTO DE LA MERCED, CUZCO). Fig. 607.—F. MARTÍNEZ: SAN PEDRO NOLASCO (CONVENTO DE LAS MERCEDARIAS, LIMA).

"la Virgen a San Felipe Neri" y la "Imposición de la casulla a San Ildefonso", triunfa el estilo barroco, con los fondos de arquitecturas que ambientan las escenas y los rompimientos de gloria con ángeles (figs. 600 y 601). En el otro lado del crucero destaca la "Magdalena Penitente".

Basilio de Santa Cruz dejó otras obras en la catedral, como la "Virgen de Belén", del trascoro, con la que retrató al obispo en actitud orante. La figura del ilustre prelado (fig. 596) basta para consagrar al pintor como excelente retratista y es una de las mejores obras de la pintura cuzqueña de la época. Santa Cruz pintó también para los conventos. Entre los lienzos de la vida del titular que se conservan en el de San Francisco, hay uno con la firma del pintor que representa la muerte del Santo, inspirado en el modelo de Shelte de Bolswerp, varias veces utilizado por pintores americanos.

Basilio de Santa Cruz ilumina con su arte la época más brillante del barroco cuzqueño. Entre sus discípulos probables o seguidores, hay que citar a Juan Zapaca Inca, que firma (1684) uno de los cuadros de la vida del Santo de Asís, del convento de San Francisco de Santiago de Chile. Antonio Sinchi Roca pintó (1699-1700) varias series para la catedral del Cuzco, entre las que destacan los cuatro Evangelistas. No lejos del círculo de Santa Cruz y sus discípulos se encuentra la serie de "Santas" del mismo templo, lejano eco de las creaciones similares de Zurbarán. Con el pintor indio y su círculo de discípulos y seguidores se cierra el brillante capítulo de la pintura cuzqueña del XVII, que tomará otros derroteros en el siglo siguiente.

LA PINTURA DEL SIGLO XVIII. — La difusión de los "Comentarios Reales", del inca Garcilaso de la Vega, y el recuerdo de los antiguos señores de la tierra, que se convierte en tema de bastantes obras literarias, algunas escritas en lengua quéchua, tuvo su repercusión en la pintura. El capitán Agustín de Navamuel se comprometió a pintar (1717) los retratos de los doce incas y las doce ñustas "con todas las insignias y atributos dorados en realce de colores finos y las camisetas bordadas de oro, según lo natural en las vestiduras y trajes que usaron los dichos incas y ñustas". Entre los retratos de estos personajes, que se conservan en museos de Lima y Cuzco (fig. 602), tal vez se encuentren las obras de Navamuel.

Al margen de los maestros de cierta personalidad, que siguen el estilo tradicional, la pintura cuzqueña se va haciendo cada vez más popular y, hacia mediados del siglo, algunos talleres industrializados producen lienzos en gran número que se exportan a todo el virreinato. Abundan las escrituras notariales en las que figuran pintores contratando con mercaderes centenares de lienzos que se obligan a entregar en plazo breve. Al parecer, fue entonces cuando se pasó del "perfilado", o sea de subrayar con oro las orlas de ropajes, nimbo y aureolas, al "bocateado" que llena todas las vestiduras sin respetar los pliegues, acentuando así el aspecto planiforme de las figuras. Por esa época, y tal vez como consecuencia de vestir las imágenes de acuerdo con la moda del momento, aparecen los lienzos de ángeles y santos con vestidos civiles y militares, que tanto se prestan para que el minucioso pintor se recree realizando con aplicaciones de oro los encajes que desbordan las mangas o los bordados de la casaca (fig. 603).

Junto a esos talleres industrializados, algunos maestros continúan la tradición de la gran pintura cuzqueña. Basilio Pacheco (activo entre 1738 y 1752), siguiendo los grabados de Bolswerp, ya utilizados por el quiteño Miguel de Santiago, pinta para los agustinos del Cuzco (1742-1746) la serie de más de cuarenta lienzos de la vida del titular que hoy se encuentra en el convento de San Agustín de Lima, obras desiguales con mucha intervención de taller. Pacheco gusta de situar sus composiciones en amplios interiores con perspectivas arquitectónicas,

como se ve en "La Circuncisión" (fig. 604) y "Jesús entre los doctores", de la catedral cuzqueña. En el "Ecce Homo", de la iglesia de Santa Clara de Ayacucho (1752), el tema le da ocasión para hacer alarde de escenografías, cuya inspiración en grabados parece evidente.

Marcos Zapata (documentado entre 1748 y 1773), continúa la tradición de la escuela cuzqueña seiscentista sin aportar verdaderas novedades y su obra es tan numerosa que hace pensar en un taller bien organizado con oficiales y aprendices. Su "Virgen de la Almudena", de la iglesia cuzqueña de esa advocación, rodeada de ángeles y querubines, es bien representativa de su estilo un tanto amanerado, pero no exento de encanto (fig. 605). En 1775 contrató los cuarenta lienzos de la letanía lauretana que decoran las naves de la catedral del Cuzco, en los que cada advocación de la Virgen tiene su paralelo en una escena mitológica. En la iglesia de Humahuaca (Argentina) hay una serie de doce profetas de mano de Marcos Zapata (1764).

En el siglo XVIII vuelve a florecer la pintura mural, que tanto arraigo había tenido en la región cuzqueña durante la época renacentista. No sabemos por qué motivos permaneció ignorada durante dos centurias, hasta que se descubrió hace pocos años, una celda del convento de la Merced del Cuzco, que guarda un interesante conjunto de pinturas murales. En ella había pasado largos años fray Francisco de Salamanca († 1737), natural de Oruro (Bolivia), buen teólogo y humanista que dejó fama por su austeridad y sus virtudes. Entre las pinturas al temple y al fresco que decoran las cuatro habitaciones que componen la celda, destacan las del dormitorio, que describen escenas de la infancia de Cristo. No consta en las crónicas conventuales que el P. Salamanca fuera pintor y es raro que lo silencien cuando tanto elogian sus conocimientos y su vida ejemplar, pero en composiciones tan llenas de poesía como la "Huida a Egipto" (fig. 606), se advierte una fina sensibilidad, que parece la propia del ilustre fraile que vivía recluido en su celda, de la que sólo salía los viernes por la noche para pasear por el claustro cargando una pesada cruz. El conjunto de los murales es único en el Cuzco y, sin duda, lo mejor de la pintura cuzqueña de la época.

Muchas décadas más tarde, vuelve a florecer la pintura mural con los frescos de Tadeo Escalante (1802), en la iglesia de Huaro, obras de acusado carácter popular.

LA ESCUELA LIMEÑA. — Infelizmente, la pintura limeña del siglo XVIII está poco estudiada. En la primera mitad de la centuria, algunos maestros se mantienen fieles al estilo de la anterior, como el español Francisco Martínez, cuyos lienzos, de San Pedro Nolasco y San Bernardo (del convento de las Mercedarias), muestran la tardía influencia de Zurbarán (figura 607). El limeño Cristóbal Lozano († 1776) es la figura más importante de mediados del siglo y tal vez sea su mejor obra el retrato del virrey Manso de Velasco, el reconstructor de Lima después del terremoto de 1745.

El último de los buenos maestros que contribuyeron al esplendor final de la escuela limeña es el sevillano José del Pozo († 1821), que pasó a América con la expedición de Malaspina y desembarcó al llegar al puerto del Callao. Buen dibujante y colorista, los lienzos que decoran el camarín del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo, nos ofrecen la más cumplida expresión de su arte, cimentado en las más puras tradiciones de la escuela sevillana, pero tocado ya por la gracia, un tanto amanerada, del espíritu del rococó. La "Anunciación", que ocupa un testero del camarín, es uno de los mejores lienzos del conjunto (fig. 608). José del Pozo fundó en Lima una escuela de Pintura (1791) en la que se formaron numerosos discípulos. Con él se cierra la última etapa de la pintura dieciochesca en la capital del virreinato.

BOLIVIA

LA PINTURA DEL SIGLO XVII.— La semilla manierista sembrada por el jesuita Bitti arraigó con tanta fuerza en el Alto Perú, que sus influencias perduraron durante la primera mitad del siglo XVII entre los pintores documentados en Potosí, Sucre y pueblos ribereños del lago Titicaca. Algunas obras del taller de Zurbarán llegaron a las ciudades altoperuanas. En Sucre se conserva un conjunto de cuadros zurbaranescos, entre los que destaca el "San Pedro Nolasco", de la iglesia de la Merced. El maestro Francisco de Herrera Velarde, que firma un "Ecce Homo", del convento de las Mónicas, de Potosí (1663), es un imitador tardío de la manera zurbaranesca, influido por la escuela sevillana.

En la segunda mitad del siglo se forma en el Collao una escuela provinciana de estirpe española, con pintores trashumantes que recorren los pueblos pintando para parroquias y doctrinas. Abundan las series de ángeles, como la de la iglesia de Calamarca, y las de santas derivadas de las de Zurbarán. El pintor más destacado del Collao, ya en el último cuarto del siglo, es Leonardo Flores, vecino de La Paz, que trabajó para las iglesias de varios pueblos, desde Yunguyo (Perú) hasta Ayo-Ayo (Bolivia), protegido por el obispo don Juan Queipo de Llano y Valdés, gran mecenas de la diócesis paceña, como lo fue su contemporáneo Mollinedo en la del Cuzco. Leonardo Flores utiliza grabados flamencos, pero enriquece sus composiciones añadiendo ángeles y florecillas, adorna sus figuras con ricas joyas y deja que los paños de los vestidos se agiten al viento. En "La cena del rico Epulón", de la iglesia de San Pedro, de La Paz (fig. 609), siguió la versión grabada por C. Van der Passe de un cuadro de Martín de Vos, pero adornó los atavíos barrocos de las damas con los broches característicos y dispuso sobre la mesa un gran plato con frutas, ajíes y las típicas cajas de dulces de la repostería chusqueña. Entre los seguidores del maestro paceño, hay que citar a Juan Ramos Contreras, que firma (1703) los grandes lienzos del "Triunfo del Nombre de Jesús" y el "Triunfo del Nombre de María", de la iglesia de Jesús de Machaca.

MELCHOR PÉREZ DE HOLGUÍN.— Nacido en Cochabamba hacia 1660, poco se sabe de la vida de Melchor Pérez de Holguín, el pintor más importante de su época en el Alto Perú, contemporáneo del quiteño Miguel de Santiago y del neogranadino Vázquez de Arce. En Potosí mantuvo un activo taller y su actividad documentada se extiende desde 1687 hasta 1724, ignorándose la fecha de su fallecimiento. Es de suponer que se formaría en la Villa minera, que era entonces el centro artístico más importante de la antigua Audiencia de Charcas. Los grabados flamencos que utilizó para sus composiciones dejaron en Holguín su influencia, a la que se añadió la de los maestros españoles, en especial la de Zurbarán, tan patente en toda la pintura virreinal americana.

El "San Pedro de Alcántara" (fig. 610), del Museo de Potosí, es obra típica de una etapa del arte de Holguín, en la que el pintor acentúa la nota expresionista en sus figuras religiosas y se recrea con la calidad de las estameñas de los hábitos en tonos grises y sienas, tan característicos de su paleta en las representaciones de santos franciscanos. Si en ese cuadro, como en el "San Pedro Regalado", de la colección Espinoza, de Potosí, está presente la huella zurbaranesca, más fuerte aún se advierte la influencia del pintor extremeño en el "San Diego de Alcalá", del museo del Banco Central de La Paz. El mismo amor que puso el maestro en sus naturalezas muertas, inspiró a Holguín cuando con tanto realismo pintó la cesta de pan que pende del brazo izquierdo del Santo y las rosas que sostiene en la mano derecha (fig. 611).

En la última etapa de su actividad documentada, la paleta de Holguín se aclara y vuelve al colorido rico en matices que había empleado en sus primeros cuadros. A estos años corresponden sus series de Evangelistas de Sucre y La Paz. El San Juan (1714) es otra obra de inspiración zurbaranesca que puede figurar entre las mejores del artista (fig. 612). En esta época pintó varios lienzos de la Sagrada Familia, como el "Descanso en la Huida a Egipto", del Banco Central de La Paz, cuadro de colorido rico y pincelada fácil (fig. 613). La Virgen, que lava la ropa en una batea de las que todavía se usan, peina su cabello en dos trenzas, como las "cholas" de la altiplanicie andina, y lleva sobre los hombros la típica "manta" sujetada sobre el pecho por un rico broche, en vez del alfiler o "topo" usual entre las indígenas. Como es característico de los pintores del Alto Perú, Holguín se complace en representar minuciosamente los detalles anecdóticos como las flores, las hierbas y hasta las gotas de agua. Las calidades de los paños, la dulzura del rostro de la Virgen y el amor a los objetos de naturaleza muerta, parecen acreditar, una vez más, la veta zurbaranesca siempre patente en los cuadros del maestro de Cochabamba.

Como otros pintores de su tiempo, compuso también Holguín esos grandes lienzos con innumerables figuras y leyendas explicativas, que párracos y religiosos encargaban para hacer comprender más fácilmente a la feligresía indígena los pasajes de la Historia Sagrada. "El Triunfo de la Iglesia" (1706) y el "Juicio Final" (1708), de la parroquia de San Lorenzo de Potosí, debieron inspirarse en grabados y abundan en figuras y letreros, algunos en lengua francesa (fig. 614). En el Museo de América, de Madrid, se guarda el lienzo que representa la entrada en Potosí del arzobispo de Charcas, don Diego Morcillo Rubio de Auñón (1715), cuando se dirigía a Lima para hacerse cargo interinamente del virreinato. El cuadro tiene un gran valor documental, tanto por describirnos uno de esos acontecimientos locales que los acaudalados "azogueros" celebraban con tanta pompa, como por ofrecernos testimonios de la fisonomía de la Villa en uno de sus momentos de mayor esplendor. En el centro del cuadro se retrató el pintor, cuya copiosa obra cierra el capítulo de la pintura seiscentista en el Alto Perú.

LA ÚLTIMA ETAPA DE LA PINTURA EN EL ALTO PERÚ. — Fallecido Holguín antes de mediar el siglo, su influencia perduró hasta que, finalizando ya la centuria, entraron los aires del neoclasicismo por la vía del Río de la Plata. En Potosí, el pintor más destacado de la generación siguiente es su seguidor Gaspar Miguel del Berrío, de quien se conocen obras fechadas entre 1739 y 1762, ignorándose cuanto se refiere a su vida y a su formación. La influencia de Holguín es tan acusada en Berrío que en el lienzo de grandes proporciones del "Patrocinio Universal de San José sobre la Iglesia" (1737), del templo de las Mónicas, de Potosí, las figuras de Evangelistas, Doctores y fundadores de órdenes religiosas —lo más logrado del conjunto— se dirían pintadas por el maestro de Cochabamba (fig. 615). Obra importante de Berrío, por su interés geográfico e histórico, es la vista de la Villa Imperial de Potosí (1755), del Museo de Sucre.

El pintor que aparece más alejado del estilo tradicional altoperuano y más próximo a las corrientes de la pintura dieciochesca española es Manuel de Oquendo, que firma en La Plata (Sucre) el "Extasis de Santa Teresa", del convento de carmelitas de Potosí. Pero más que por este cuadro, Oquendo merece ser recordado por cuanto fue llevado al territorio de Moxos por el gobernador don Lázaro de Ribera, típico hombre de la Ilustración, para dirigir una Escuela de Dibujo que se fundó en el pueblo de San Pedro. En 1790 la dirigía un discípulo de



Fig. 608.—J. DEL POZO: ANUNCIACIÓN (IGLESIA DE SANTO DOMINGO, LIMA). Fig. 609.—L. FLORES: LA CENA DEL RICO EPULÓN (IGLESIA DE SAN PEDRO, LA PAZ).

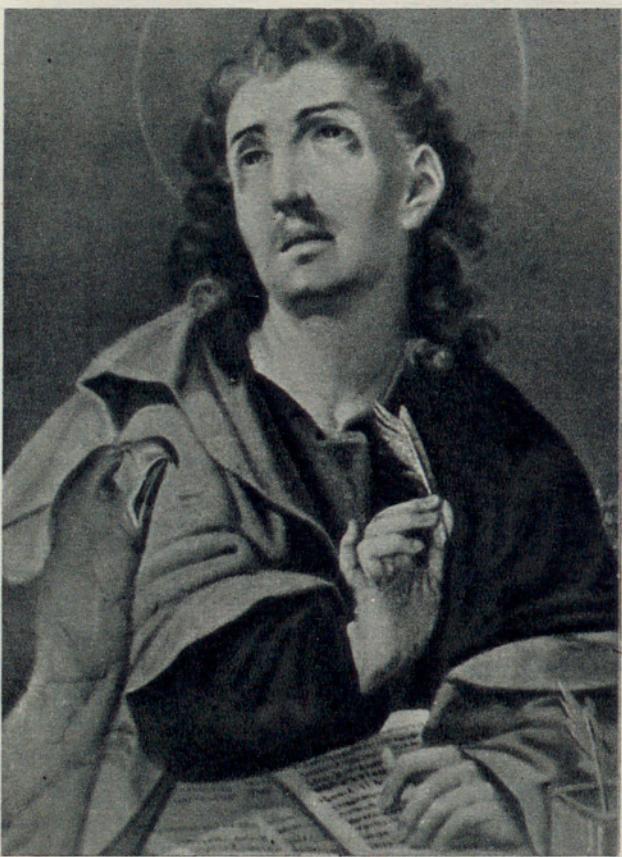


Fig. 610.—M. PÉREZ DE HOLGUÍN: SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (MUSEO DE LA CASA DE LA MONEDA, POTOSÍ). Fig. 611,
612 y 613.—M. PÉREZ DE HOLGUÍN: SAN DIEGO DE ALCALÁ (COL. BANCO CENTRAL, LA PAZ), SAN JUAN (MUSEO
DE CHARCAS, SUCRE) Y DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO (COL. BANCO CENTRAL, LA PAZ).