

OBRAS IBEROAMERICANAS EN COLECCIONES PARTICULARES CACEREÑAS

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO

Doctor en Historia del Arte

- I. SAN JERÓNIMO PENITENTE
- II. SAN FRANCISCO DE ASÍS
- III. SAN JUAN NEPOMUCENO

I. SAN JERÓNIMO PENITENTE

Autor: Anónimo de la Escuela Cuzqueña.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Época: Último tercio del siglo XVII.

Origen: Cuzco, Virreinato del Perú.

Medidas: 86,5 x 75 cm.

Procedencia: Antigua colección particular, Trujillo (Extremadura)

Breve apunte geográfico

El distrito de San Jerónimo es uno de los ocho que conforman la provincia del Cuzco, ubicada en el departamento del Cuzco en el Sur del Perú. Este distrito se encuentra dentro de la conurbación del área metropolitana del Cuzco. San Jerónimo fue incorporado oficialmente a la Corona el 11 de agosto de 1571. Los ayllus fueron “reducidos” y encomendados

a los españoles por intermedio de la orden Domínica, quienes fueron los primeros y verdaderos fundadores del poblado de San Jerónimo; esta Orden era privilegiada por haber intervenido en la conquista con el padre Domingo Vicente Valverde, tocándoles en el reparto de tierras la hacienda de Patapata.

Y es en 1571, cuando se funda la parroquia de San Jerónimo como una simple ermita para el culto, edificándose la iglesia sobre una Huaca Inca y sobre tierras pertenecientes al Ayllu Sorama, con sus caciques; Pascual Tupayupanqui Panaca y Pascual Quispe Rimachi. Pero no es hasta el 28 de diciembre de 1628 cuando se elige en la casa cabildo de la parroquia el primer alcalde y sus regidores.

Es una de las pocas iglesias que aún se mantuvieron en un buen estado de conservación tras el terremoto del Cuzco en 1650, debido al buen material que se empleó para su edificación y, a pesar del paso del tiempo y sus avatares, conserva todavía hoy gran parte de su estructura original. Su cruz de piedra llama mucho la atención de los viajeros, debido a los grabados que tiene, ya que se puede ver claramente que son motivos prehispánicos, los cuales posiblemente pudieron ser parte de la estructura inicial de la cual partió la construcción del templo.

Y es allí, en un santuario incaico, en las latitudes exóticas y la altitud extrema del antiguo Tauantinsuyu, donde nace la veneración al eremita, lo indígena se une con lo hispánico, lo incorpora y se funde. Y es allí, a más de tres mil metros de altura, donde ruge por primera vez en el Perú el león de San Jerónimo.

La Escuela Cuzqueña

La escuela de pintura surgida en la ciudad virreinal del Cuzco. Fue quizás la más importante de la América española; se caracterizó por su originalidad y fue el resultado de la confluencia de dos corrientes poderosas: la tradición artística hispana por un lado, y el afán de los pintores indígenas por expresar su realidad y su cosmovisión.

La Escuela Cuzqueña se desarrolla desde época muy temprana; cuando en 1539 se empieza a construir, sobre la base del palacio de Viracocha Inca, la primera catedral del Cuzco (la Iglesia del Triunfo), y ya serán los artistas locales, los encargados de realizar las obras que decorarían sus muros, empezando aquí y de esta manera, su paulatina evolución. Más tarde con la ampliación del primer templo, se inicia la construcción de la gran catedral de Cuzco (1560). Pero es la llegada del pintor italiano Bernardo Bitti en 1583, la que marca un primer momento del desarrollo del arte cuzqueño. Este jesuita introduce en el Cuzco una corriente de moda en la Europa de entonces, el manierismo.

Durante el siglo XVII, especialmente en sus inicios, continuará sintiéndose la influencia de otros pintores italianos como Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Pero más tarde, a estos influjos se unirán otros nuevos, como el barroco hispano y su corriente sevillana, que desembarcarán en el Virreinato del Perú a través de la copiosa obra del extremeño Francisco de Zurbarán, que es, sin duda, la figura más influyente en el barroco hispanoamericano, y Lima la ciudad con mayor número de obras relacionadas con su taller (están documentadas más de seis series suyas enviadas a Lima).

Cabe destacar también, la figura del gran patrón de las artes, Manuel de Mollinedo y Angulo y la importante colección que llevó consigo desde España al tomar posesión de la silla episcopal del Cuzco. Su pinacoteca estaba formada por numerosas obras de los mejores pintores de la corte española. Sirviendo esta de ejemplo y estímulo a los artistas indígenas, quienes no se contentaron con imitar, sino que muchos de ellos elaboraron respuestas propias, que conducirían a la consolidación de la Escuela Cuzqueña de pintura.

Pero el pintor indígena más importante y representativo de la Escuela Cuzqueña es, sin duda alguna, Diego Quispe Tito (Cuzco 1611-1681). Su estilo, inicialmente de influencia manierista, se fortalecerá a partir del estudio de los grabados y tablas de pintores flamencos llegados de ultramar; pero su determinada personalidad indígena, emergerá aún con más fuerza desde su vinculación con las formas y modelos europeos. Y en sus obras irrumpen una serie de elementos plásticos, anunciando claramente un sincretismo que anticipa lo que constituirían las características de la tradición pictórica cuzqueña.

Diego Quispe fue contratado durante varias etapas de su vida para decorar la Iglesia de San Sebastián del Cuzco, construida en el mismo barrio del que era vecino y financiada principalmente por los curacas Ignacio Inca Roca y Juan de Dios Susco, que fueron los más importantes donantes del templo.



*Fuente de las fotos -
Archivo PESSC
San Jerónimo
Diego Quispe Tito
(entre 1634-1640)
- Iglesia de San
Sebastián, Cuzco,
Perú*

Sus obras tempranas son arcaicas y muestran una indecisión estilística propia de su obra de principios del siglo XVII. Son pinturas de esta época la Visión de la Cruz de 1631 y la Ascensión de Cristo de 1634, ambas basadas en grabados de Wierix. Son también de esta época la serie de los Doctores de la iglesia, pintadas entre 1634 y 1640 y basadas en grabados de Aegidius Sadeler II. (5).(6)

El grabado como fuente del Arte Virreinal

El arte creado en la España de ultramar representó un logro artístico asombroso e irrepetible. Pero también paradójico. Por un lado, el arte Virreinal fue realizado en los territorios más remotos del Imperio español, siendo producido por artistas que jamás pusieron pie en Europa. Por otro lado, el arte Virreinal, sin dejar de ser *singular y excepcional*, revela una innegable impronta europea, tanto en su forma como en su contenido. Aunque este hecho tiene una clara explicación, los artistas locales siempre utilizaron grabados europeos como modelos para sus composiciones. Muchos de estos grabados fueron producidos en Amberes, la capital comercial de Flandes, región que era por entonces, al igual que el Perú, parte del vasto Imperio español.

Encuadrados en obras religiosas, encolados en álbumes de artista, o sueltos como parte de un robusto comercio de obras de arte, millares de grabados amberinos viajaron a todo lo largo y ancho del imperio español, dejando a su paso una marca indeleble en todas las composiciones artísticas de los Virreinos españoles. Producidos a bajo costo, reproducidos en grandes cantidades, transportados con ligereza, resistentes a los trajines del viaje, y almacenados con facilidad, los grabados venidos de Europa fueron usados como estímulo de invención, asistentes de composición, repertorios de poses, y garantes de ortodoxia iconográfica, convirtiéndose así en una “portátil Europa” para los artistas virreinales.

Estos grabados procedían en su mayor parte de Amberes y en particular de la casa de la familia Plantin-Moretus, la cual obtuvo, por privilegio real, el derecho de abastecer, en exclusiva, la ingente demanda de libros para todo el Imperio español, convirtiéndose así en la firma editorial más importante del mundo entre 1550 y 1625.

En efecto, como nos señala Kelemen en su obra, la Oficina Plantiniana envió a España, entre 1570 y 1804, once tipos de breviarios, misales en tres tamaños, libros de horas en cuatro tamaños, diurnos, himnarios, y otras obras religiosas. Para darnos una idea del volumen de estos envíos, podemos precisar más los datos; la Plantiniana envió a la corona española, tan sólo entre 1571 y 1576, nada menos que 19000 breviarios, 17000 misales, 9000 horas, 3200 himnarios, 1800 oficios de San Jerónimo, 1500 oficios de Santiago, y 1250 santorales para el culto hispano.

Establecida la resolución gráfica a la paradoja del arte Virreinal, el estudio de las fuentes grabadas de dicho arte se centra sobre dos objetivos: primero la identificación de los grabados que sirvieron de base a las obras y segundo la identificación de la serie de transformaciones e interpretaciones que sufrieron dichos grabados en nuestra vasta progenie de Ultramar.

Un conocimiento imprescindible para quien quiera entender la génesis del arte Virreinal español y la posición que ocupa en la Historia del Arte universal.

El ejemplo de San Jerónimo

Boëtius à Bolswert o Boëtius Adamsz. à Bolswert, también conocido como Bodius (Bolsward, ca. 1580-Amberes, +1633), grabador flamenco.

Hacia 1620 se trasladó a Amberes, donde entre septiembre de ese año y septiembre de 1621 fue admitido como maestro en la guilda de San Lucas. Fiel católico y cercano a los jesuitas, colaboró en Bruselas con Herman Hugo en los emblemas del *Pia Desideria*, uno de los más populares libros de devoción del siglo XVII, impreso en Amberes en 1624. Fue uno de los libros piadosos de emblemas más importantes del siglo XVII, con gran difusión en toda Europa y América; fue varias veces reimpresso y así sus grabados sirvieron de modelos de diversos modos.

Más tarde en 1624, junto a su hermano Schelte à Bolswert entran a trabajar en el taller de Rubens para hacer, bajo la dirección del maestro, grabados de algunos de los asuntos por él pintados y contribuyendo de este modo a extender la fama de Rubens por toda Europa y el Nuevo Mundo.



Fuente de las fotos - Archivo PESSCA

San Jerónimo. Boëtius Adamsz. à Bolswert (1580-1633). Artista anónimo. Escuela de Cuzco S. XVII.

San Jerónimo Penitente

En la imagen inferior podemos observar como el autor del San Jerónimo, objeto del estudio, basa también sin duda, su modelo y su composición, en el grabado original del autor flamenco referenciado anteriormente, Boëtius Adamsz. à Bolswert (1580-1633).

Descripción y conclusiones

Podemos observar el estilo artístico que nos remite a un manierismo tardío, cuyas principales características son: el tratamiento de la figura de manera un tanto alargada y con la luz focalizada sobre ella. El eremita es presentado por el pintor con una exageración del movimiento, con una figura serpentinata en dramático escorzo y dando un tratamiento teatral a las texturas que enfatiza con el potente colorido.

Aunque así, la escena se ve representada con un exceso, ya más propio del barroco hispanoamericano, caracterizado por sus efectos de exageración y contraste.

En cuanto al tratamiento técnico, se observa un desentendimiento de la perspectiva, sumado a una fragmentación de la escena en varios espacios concurrentes en el mismo plano. Nuevas soluciones cromáticas, con la predilección por los colores intensos, que son otros de los rasgos típicos del naciente estilo pictórico de la Escuela Cuzqueña.

En la pintura de esa época, finales del siglo XVII, hay que destacar la menor presencia de la brocatería en oro (muchas veces realizada o añadida posteriormente, en el siglo XVIII, para adornar y enriquecer las obras), aunque en algunas ocasiones se utiliza, principalmente en nimbos circulares, que aparecen por detrás y alrededor de la cabeza de la imagen, como en el caso de este San Jerónimo Penitente. Siempre como símbolo para destacar la luz espiritual o divina del personaje representado.

También ejerció una gran influencia sobre la escuela del Cuzco y, sobre este autor en particular, la obra de José de Ribera, sublime interprete del tenebrismo napolitano, cuya sensibilidad se introdujo con gran auge en el Virreinato del Perú (quizás formaba parte de la pinacoteca del Obispo Mollinedo y Angulo), y que trasmitió así su punto de vista dramático y la presencia de los claroscuros.



San Jerónimo Penitente

Autor anónimo Escuela Cuzqueña - Colección particular, Trujillo (Extremadura - España)

Conocer y reconocernos en el sincretismo del Arte Virreinal, es comprobar que la identidad propia no está reñida con el mestizaje, con la fusión, con la integración enriquecedora del uno en el otro. A esa fecundación cultural mutua, de lo andino y de lo hispano, responde la presencia religiosa, artística y folclórica en el Cuzco de nuestro venerado San Jerónimo, iracundo penitente y plácido y reflexivo traductor, que allí es sobre todo, el Santo Patrón. Lo que, por desgracia, ya no es en la metrópoli que irradió su culto y su interés.

II. SAN FRANCISCO DE ASÍS

Autor: Taller de los Figueroa.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 94 x 70 cm.

Época: Medios del siglo XVII.

Procedencia: Antigua colección particular, Trujillo (Extremadura).

Origen: Audiencia de Santa Fe de Bogotá, Virreinato del Perú, (Colombia).

Introducción histórica: Política y Religión

El Nuevo Mundo de mediados del siglo XVI, significó un nuevo comienzo en las relaciones políticas, sociales, culturales y económicas. Todo era posible en una inédita visión del mundo donde España, la nación y la cultura dominante en el orbe de la época, presentaba características de un Medioevo tardío, que todavía no había desaparecido por completo bajo la presión del movimiento renacentista. Subsistía la huella secular de la dominación árabe de la península. Y existía el poder de un Imperio que se extendía, y que abarcaba territorios tan dispares como Flandes, Italia, Alemania, Europa Central o el norte de África.

Ese mundo de sobresaltos llega también a esa América que conoció simultáneamente a Dios y a los Reyes Católicos; dicotomía reforzada por la Contrarreforma en su interés por proteger, propagar y prolongar los símbolos del dogma, y así detener las ideas que promulgaban los protestantes, con las guerras religiosas del siglo XVI en Europa. Era una época confusa en perpetua guerra, donde se debatían poderes temporales y morales “yendo del Papa al Rey y de Roma a la Corte de Madrid, luchando con las debilidades de su propio cuerpo y cuidando de los rigores de la Inquisición”.

El Nuevo Mundo se adaptaba a una doctrina que fue pensada y diseñada en la España del siglo XIII: el Neotomismo, que consideraba a la “sociedad como un tema jerárquico en el cual cada persona y grupo sirven a un propósito de orden general y universal y donde el Príncipe es la autoridad de un todo jerárquico que no es responsable ante la sociedad, sino ante Dios”.

Y el Imperio español en América tenía sus prioridades y un modelo religioso propio: se edificaron más de 70.000 iglesias, más de 500 conventos de las de Ordenes de San Agustín, Santo Domingo, San Francisco, La Merced y la Compañía de Jesús. Una gran estructura

administrativa articulada por: 1 Patriarcado, 6 Arzobispados, 32 Obispos, 3 Tribunales de la inquisición, 2 virreinos, 11 Audiencias e innumerables estructuras menores.

La organización sanitaria colonial en Hispanoamérica fue también una de las primeras preocupaciones. La ocupación definitiva de los territorios de las Indias Occidentales hizo indispensable una rápida organización de la asistencia sanitaria como parte integrante de la colonización española en ultramar. Recién llegado el gobernador Nicolás de Ovando a La Española en 1502, tomó a su cargo la obra, levantando un hospital cuya fundación se considera efectuada el 29 de noviembre de 1503: el primero del Nuevo Mundo, el Hospital de San Nicolás de Bari y dotándolo de buena renta.

A esa construcción siguieron muchas otras y en el resto de las islas se siguió la misma política. Una medida asistencial necesaria, a la vez que una de las más originales de la época. Más tarde la Corona española la cristalizó en norma desde el primer libro, primer título, primera ley y primer folio de las Leyes de Indias.

(Ley 1 de las Leyes de Indias del 7 de Octubre de 1541: “Que se funden hospitales en todos los pueblos de Españoles e Indios. Encargamos y mandamos a nuestros Virreyes, Audiencias y Gobernadores, que con especial cuidado provean, que en todos los pueblos de Españoles e Indios de provincias y jurisdicciones, se funden hospitales donde sean curados los pobres enfermos, y se ejercite la caridad cristiana...”).

Tejiéndose a partir de entonces una gran red asistencial a lo largo y ancho del Imperio. Se estima que la obra Hospitalaria virreinal llegó a fundar más de 1.196 instituciones asistenciales en Hispanoamérica y Filipinas entre 1492 y 1898.

También hubo una gran diferencia entre el modelo colonial español, que tuvo una idea de sistema educativo completo para los hombres que habitaban esas tierras. Ese modelo se basó en el establecido por Alfonso X el Sabio, también en el siglo XIII, quien inició el derecho universitario español en una de las Siete Partidas estableciendo distintos niveles de estudios. Así aparecieron Universidades Generales, Oficiales o Mayores, y particulares, privadas o menores.

Las universidades fundadas en América siguieron el modelo de las españolas bajo el patronato real y las órdenes religiosas, como las de Salamanca (1218), Valladolid (1241) y Alcalá de Henares (1499). De esta manera, hubo facultades mayores donde se estudiaba Derecho, Teología y Medicina, y menores, dedicadas a las artes y a la Filosofía. Algunas universidades tenían cátedra de lengua indígena ya que era obligatorio para los religiosos que ejercían la enseñanza en las Indias. La estricta reglamentación de los estudios y el difícil acceso a la docencia convirtieron a aquellas Universidades en centros de formación e investigación tan importantes como los europeos.

La primera universidad se fundó en Santo Domingo en el año 1538. Fue la Real y Pontificia Universidad de Santo Tomás de Aquino, clausurada en 1824, tres años después de la independencia. La última fue la Real Universidad de Guadalajara, en México, en 1792. En total fueron 26 universidades, creadas entre el siglo XVI y el XVIII. Además, en Filipinas, dependiente del Virreinato de Nueva España, en la ciudad de Manila en 1611 y en 1621 se crearon otras dos.

Hay que reconocer a la Iglesia católica gran parte de la gloria de toda esta constelación universitaria, que actuó a través del interés de sus prelados y la dedicación de sus religiosos. Pero también el Estado contribuyó poderosamente a la consolidación y al tamaño de estas instituciones.

Y esa sensibilidad hacia los pueblos nativos, no era sólo el resultado de la fe religiosa. Sino también del desarrollo de la ciencia, y del auge del Humanismo renacentista español de los siglos XV y XVI, visto a través de la Retórica, la reflexión filosófica y la búsqueda de la virtud. Un Nuevo Mundo, una nueva sociedad en la que las voluntades de la colectividad y el príncipe se armonizan a la luz de la ley natural y en interés de la felicitas civitatis o bien común.

El arte del Nuevo Mundo

Desde la llegada de los españoles a América, la presencia de obras de grandes maestros del arte hispano en el patrimonio cultural Iberoamericano, es un factor relevante para el desarrollo y transformación de la historia del arte en el Nuevo Mundo.

La América hispana desarrolla una serie de manifestaciones artísticas que imbrican las técnicas y estilos llegados de Europa con las tradiciones artísticas y artesanas indígenas, las cuales presentan una enorme riqueza y gran originalidad. A esta idiosincrasia contribuyen diversos factores, como las diferencias en la organización social y la administración del territorio o el descubrimiento de un nuevo paisaje. Todo esto se manifestará tanto en las artes plásticas como en la arquitectura, las artes decorativas, la literatura y la música.

Por esta razón y otras, su estudio y difusión, merece un mayor interés por parte de las instituciones dedicadas a la cultura. El gran valor estético, cultural e intelectual de la pintura, la escultura, la arquitectura, las artes decorativas y la música producidas en Iberoamérica tras el descubrimiento, ha sido celebrado dentro y fuera de la región, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Pero, sin embargo, pese al auge de las investigaciones sobre arte virreinal en Iberoamérica, Estados Unidos y Europa, las exposiciones dedicadas exclusivamente a dicho tema han sido escasas hasta el día de hoy.

La clave principal de este estudio es la idea de sincretismo y fusión cultural entre la espiritualidad prehispánica y la espiritualidad cristiana llevada por los españoles. El estudio pretende delinear primero, las relaciones entre las figuras prehispánicas y aquellas producidas por la evangelización, resaltando las correspondencias y combinaciones de algunos íconos cristianos con aquellos propios de la mitología local andina. Todo esto en el contexto del arte barroco iberoamericano, que permite ese tipo de complejidad y diversidad.

La presencia de Zurbarán en América

El arte que buscando la mejor expresión de la fe de sus gentes adopta un lenguaje de verismo e intimidad. Así lo hizo. El genio de Zurbarán no se manifiesta en una obra excéntrica a su medio artístico sino en hacer con inusitada introspección, profundidad y capacidad creadora, lo que otros hicieron a través de formas exultantes. Si en muchos

de sus contemporáneos la misma premisa se expresa en lenguajes y formas exuberantes que parecen buscar la fe desesperadamente, en él la fe pesa en el fondo de su obra hasta un punto que parece tocar la fe de todos.

Su cercanía tal vez procede, de la sencillez de la realidad aparente de su pintura; y su grandeza deriva, de ahondar en lo sencillo de los objetos, de las actitudes, y con sus composiciones, transgrede los límites reales y nos embarca a lugares más profundos.

Pero la obra de arte aspira a la trascendencia y los verdaderos artistas han intentado siempre, al recrearla, captar la esencia de la imagen misma. Es un lugar común, por ejemplo, que el barroco es el arte del movimiento y que Rubens es su paradigma. Pero cada tendencia dominante estimula sus oponentes y en pleno triunfo del barroco algunos artistas, sin escapar de él, pugnaron por mantener, frente a la agitación y al exceso, los valores que venían del Renacimiento: el equilibrio, la norma, la idea.

En este trance, al promediar el siglo XVII, un pintor provincial, Francisco de Zurbarán, revelaba en España una dimensión insólita de la pintura. “Zurbarán todo lo debe a sí mismo. Es único y está solo. Y pinta solamente para responder a su profundo instinto”, ha afirmado Jacques Lassaingt. Y en 1918 H. Kehren escribía: “Sólo pintó frailes, pero ello justifica el núcleo de su arte, hace posible valorar justamente su significado”. He aquí los verdaderos puntos de partida: su pintura como expresión de su idiosincrasia y la identificación de ésta con la vida monacal. Esta es la base, individual y mística, que recibió en Sevilla las influencias de Rivera y del Caravaggio.

Pero es evidente que los rasgos definitorios de su arte vienen de su misma persona: austero como su tierra, orientado a lo esencial, el pintor extremeño parece poseído de un clasicismo raigal, innato. Si toma algo de Caravaggio no es el repertorio realista -que le era familiar, como a buen español-, sino el modo de iluminar el tema, un contrastado dramático, que manejará con tacto propio. Pero lo verdaderamente personal, lo suyo, es un verismo un tanto rústico, campesino, que enfoca y traduce los valores de la España de su época, que eran también suyos: misticismo, espiritualidad, vida conventual.

Su posición en la constelación artística sevillana de la época, es única y original por la expresión individualizada y el estilo personal alcanzados. Lo es inclusive en aquello que nos llama la atención a quienes lo contemplamos desde la vertiente iberoamericana: su relación con el Nuevo Mundo y los largos años dedicados al envío de pinturas y a transacciones comerciales con esta parte del globo.

Nada tiene de extraño que un artista sevillano haya hecho remesas de lienzos religiosos a América. Todo lo contrario, investigaciones recientes, han demostrado que la exportación a las Indias se había convertido en una especialidad lucrativa de algunos pintores quienes ejercían con exclusividad ese comercio y quienes no intervenían prácticamente en el mundo artístico propio de la ciudad ni participaban en las actividades de la Academia sevillana.

El caso de Zurbarán, sin embargo, asume un cariz particular en este contexto.

Lejos de ser un artista de dotes limitadas en búsqueda de un mercado poco exigente, como se suele representar a los pintores que comerciaban con las Indias, el maestro de

Fuente de Cantos inició sus tratos con ultramar en pleno apogeo de su carrera (1637 o antes) a poco tiempo de haber sido nombrado “pintor del Rey” en la corte madrileña y de tener abiertas todas las puertas en la Península.

Fue la extensión de su fama a tierras lejanas, más que la retirada a una provincia escondida. En parte su interés se explica por los vínculos establecidos con los territorios americanos por intermedio de parientes que se habían asentado en Lima, Cartagena, Puebla (México) y otros lugares. Entre ellos figuran su yerno José Gasso y miembros de la familia de Beatriz Morales, su segunda esposa.

Es cierto que en la década siguiente, cuando se inició la crisis económica en Andalucía y Francisco de Zurbarán se vio enfrentado, además, a la competencia de las nuevas generaciones de artistas barrocos (Murillo, Herrera el Joven, Valdés Leal, etc.), el pintor buscó mayor apoyo en los virreinos, pero aquel no fue el origen de su conexión con las casas conventuales americanas. Los documentos dados a conocer hasta la fecha de hoy, permiten confirmar que el maestro hizo al menos siete envíos importantes al Nuevo Mundo. Cuatro dirigidos a Lima, uno a Buenos Aires y dos indeterminados.

Desde 1638 realizó esfuerzos para cobrar unas deudas en la Ciudad de los Reyes (Lima). Se ignora a quién estuvieron consignadas y cuántas fueron las pinturas vendidas. Un año después, se sabe que habría de recibir un monto al retornar las galeras de América. Y en la década siguiente (1647) que estableció un importante contrato con el monasterio de la Encarnación de la capital del Virreinato peruano, para ejecutar diez escenas de la Vida de la Virgen y veinticuatro Santas de cuerpo entero. Y en septiembre del mismo año, otorgó poder para cobrar en Lima del Capitán Andrés Martínez lo que se le adeudaba, por la venta de una serie de temática curiosa: “doce lienzos de pinturas de Césares (sic) romanos a caballo”. Y ese mismo año, todavía en mayo, obtuvo mil pesos por obras vendidas en la misma ciudad. Otro documento se refiere al envío a Buenos Aires, en febrero de 1649, de 54 lienzos que abarcaban santas mártires, patriarcas, reyes y hombres ilustres y algunos paisajes flamencos. El último dato es de 1659, cuando Zurbarán ofrece en garantía de un préstamo veinte lienzos destinados a América.

No es de extrañar entonces, que la presencia de las obras del pintor extremeño, se haga sentir intensa y extensamente en el Continente durante más de un siglo.

La religiosidad intensa y las composiciones estáticas de sus obras se adaptaron bien, al inicio, a las necesidades americanas. Algunos prototipos zurbaranescos se inscribieron desde entonces profundamente en los hábitos virreinales. El arte del Nuevo Mundo era acumulativo en su modo de tratar las variaciones formales y asimilar los cambios iconográficos que llegaban desde la Metrópoli.

Así es como a fines del siglo XVIII, todavía se reiteran ciertos motivos iconográficos renacentistas, igualmente que algunos temas creados por Zurbarán, fueron incorporados permanentemente a la iconografía virreinal americana. Con el tiempo el arte americano se volvió cada vez más etéreo, fantástico, idílico y teatral, como se percibe en los Arcángeles arcabuceros del Cuzco o en las asombrosas criaturas celestes de la parroquia de Sopó. Las figuras se parecieron cada vez menos a los sólidos personajes del pintor

extremeño. No obstante, bajo la cubierta de vestimentas caprichosas o el tratamiento anatómico esquemático, a menudo se reconoce la presencia y la composición de Zurbarán que ha sobrevivido en ese ropaje el paso del tiempo.

Fueron no pocos los autores autóctonos, que se impregnaron del estilo del extremeño. Desde el siglo XVII, hay ya constancia de artistas americanos que hacían copias de obras del maestro de Fuente de Cantos. Un curioso ejemplo y digno de destacar, es Juana de Valera, una de las pocas pintoras conocidas de la época y radicada en Lima, que produjo antes de 1667, tres series de pinturas, cuyos temas no dejan duda acerca del origen de sus modelos.

Pero en el siglo XVII, en la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá, que sería más tarde el Virreinato de Nueva Granada, aparece instalada una familia de grandes artistas: los Figueroa. Que son sin duda los legítimos herederos y representantes más genuinos del arte de Zurbarán.

El Taller de los Figueroa

Gaspar de Figueroa, pintor colonial, nacido en Mariquita hacia el año 1594, según un documento fechado en 1650 en el que decía tener “cincuenta y seis años más o menos” y muerto en Santa Fe de Bogotá, el 12 de diciembre de 1658. Era hijo de Baltasar de Figueroa “el Viejo” y de Catalina Saucedo. Gaspar de Figueroa se formó en el taller que fundó su padre en Turmequé, y que años más tarde trasladó a Mariquita.

Y estuvo activo desde 1637, Figueroa se estableció en Santafé en su propio estudio; el afamado Taller de los Figueroa; además ocupó el cargo de alférez de milicias en Santa Fe de Bogotá.

Puede considerársele como el iniciador del género del retrato en la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá, en esos años Virreinato del Perú (y a principios del siglo XVIII, ya con los borbones, Virreinato de Nueva Granada), en el cual ejerció simultánea el oficio de retratista y el de pintor de temas religiosos. Una de sus mejores obras es el Retrato de fray Cristóbal de Torres, que se encuentra en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá.

Su hijo Baltasar Vargas de Figueroa 1629-1667, nacido en Santa Fe de Bogotá, fruto del matrimonio del pintor Gaspar de Figueroa con Lorenza de Vargas. Y para diferenciarlo de su abuelo paterno, llamado Baltasar de Figueroa, se le conoce como Baltasar Vargas de Figueroa. Y también alguna vez firmó, Baltasar Pérez de Figueroa, utilizando el segundo apellido materno, en un cuadro sobre el Purgatorio que pintó en 1662, con destino al Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Fe.

Se formó en el taller de su padre, y se advierte entre estos dos pintores tan notable y estrecha relación, que dificulta la mayoría de las veces, la correcta atribución de los cuadros que no están firmados, pues muchos de los que se presume son de Gaspar, fueron terminados por su hijo. Hasta en el cargo militar de alférez de milicias, Baltasar de Vargas sucedió a su padre.

Los historiadores del arte no han realizado aún un estudio documentado, que permita distinguir con certeza, las características formales de Gaspar y de su hijo Baltasar de Vargas Figueroa. Pero se sabe que su gran taller se formaron conocidos artistas, entre otros muchos, los pintores Gregorio Carvallo de la Parra y los hermanos Juan Bautista y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que habrían recibido lecciones de los Figueroa.

Muchas de sus obras denotan una fuerte influencia de Zurbarán y como era habitual en la época, sus temas fueron de carácter religioso, aunque también de sus manos salieron algunos retratos. De este género los más interesantes son, quizás, los que acompañan a la Virgen de los Corazones del templo de Las Aguas en Bogotá.

Con abundante clientela, en 1658 Baltasar Vargas de Figueroa recibió el encargo de realizar veinte cuadros para la capilla mayor del Convento de la Concepción, pero sólo pudo cumplir parcialmente. El 23 de noviembre de 1660 firmó un contrato en el que se comprometía a pintar todos los cuadros de la iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá, pero parece que este fue un trabajo que no pudo realizar.

Es el autor de numerosas series sobre la vida de la Virgen María para las iglesias de San Ignacio y San Francisco de Bogotá, también para el templo de Monguú, para el de Tabío y para el Convento de la Concepción, este último por el encargo de las monjas en 1658 (conjunto recientemente restaurado).



Fuente de las fotos - Archivo PESSCA
San Roque
 (Attrib.), Gaspar de Figueroa 1637-1658
 _ Museo Banco de la República



Fuente de las fotos - Archivo PESSCA
San Roque
 (Attrib.) Gaspar de Figueroa 1637-1658 _
 Colección particular, Bogotá, Colombia.



*Fuente de las fotos - Archivo PESSCA
Santo Domingo de Guzmán
(Attrib.) Gaspar de Figueroa, 1650-1667 -
Colección particular, Bogotá, Colombia.*

Técnicamente el pintor Baltasar de Vargas incurría en ciertos errores en la proporción de las figuras, e igualmente era torpe en cuanto al trabajo de las manos: “ya que no sólo se le dificultaba cerrarlas, sino también darles expresión”. En cambio, las caras son en general muy delicadas y cuidadosas y con frecuencia repitió el mismo rostro en cuadros diferentes. Prestaba mucha atención a los trajes, especialmente cuando éstos estaban elaborados con brocados. Una interesante y reciente atribución a este pintor es el cuadro de La Piedad de Santa Clara, cuyos donantes poseen notables calidades, tanto en sus rostros como en las joyas y encajes con que van engalanados.

Además se encuentran entre sus obras: San Martín partiendo su capa (1647), en la iglesia de Santa Clara; El martirio de Santa Bárbara (1659); La Virgen orante (1661), del Museo de Arte Colonial; y la Virgen de las Mercedes (1667), del templo de San Francisco de Bogotá.

Como todos los pintores coloniales, Baltasar Vargas de Figueroa se sirvió de grabados europeos como modelos para sus pinturas. En su testamento dice, refiriéndose a sus pertenencias: “*libros de vidas de santos, con estampas para las pinturas, más un libro de arquitectura, necesario al arte, más de mil ochocientas estampas que habrán costado unas a doce, otras a patacón y otras a cuatro reales*”.

Baltasar Vargas de Figueroa murió en Santa Fe de Bogotá, el 19 de febrero de 1667, y sus restos mortales se encuentran sepultados, precisamente, en la Iglesia de San Francisco.

Simbolismo animal en el Arte

Desde los tiempos más remotos, la presencia humana se ha ligado a la fauna, en el estrato ontológico que enlaza a los vivientes, específicamente al hombre y al “reino animal” en los relatos cosmogónicos sobre el origen del mundo, y en la participación de animales totémicos como augures, protectores y acompañantes del ser humano.

El hombre se ha vinculado al animal en una amplia gama de actitudes que fluctúan entre su sacralización y su exterminación irracional. Desde la Biblia al Barroco, la religión cristiana concede una importancia crucial a los animales como encarnación de atributos y cualidades —o de vicios y pecados— que complementan y refuerzan las del

hombre. Lo muestran estas obras artísticas que corresponden aún a la cultura simbólica del Medioevo, prolongada en Iberoamérica hasta finales del periodo virreinal.

La mirada del arte y de la zoo historia puede constituir un aporte al debate sobre el tema, al develar a través del símbolo, la metáfora y el relato hagiográfico una peculiar mirada sobre la vida animal.

Se sistematiza en esta época, la antigua tradición astrológica babilonia y grecorromana del zodiaco, del griego “zoodiakos (kyklos)”, “rueda de los animales”; una banda de la esfera celeste de dieciocho grados de anchura centrada en la eclíptica, que se desplaza con el tiempo sobre el cielo y se divide en doce partes iguales llamadas “signos zodiacales”, de los cuales están representados por un animal: Aries, carnero; Tauro, toro; Cáncer, cangrejo; Leo, león; Escorpio, escorpión; Capricornio, chivo con cola de pescado; y Piscis, pez.

La tradición de los bestiarios tiene también repercusiones en el ámbito de los alquimistas y en ciertos círculos del conocimiento hermético a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Lo atestiguan libros de emblemática como la *Hyeroglyphica* de Horapollo (1505), atribuido a uno de los últimos magos egipcios del siglo IV, y los *Emblemas* de Alciato (1522), que marcaron el acceso a una iconografía ligada a esas tradiciones. Los textos herméticos y las ilustraciones que los acompañan incluyen una variedad de animales-símbolos cuya polisemia se encuentra relacionada con la representación de la especie bajo sus diversas transformaciones, los colores de sus cuerpos y sus plumajes.

Todas las culturas precolombinas tienen también sus animales emblemáticos como la serpiente emplumada Quetzalcóatl, entre los pueblos mesoamericanos y los felinos de las civilizaciones del sur andino. La fauna en el área andina no tiene igual significado; éste depende de cada cultura, de su emplazamiento y del grupo social representado junto al animal. Como en otros estadios culturales de la época arcaica y de la Antigüedad, en la cosmovisión indígena andina existe la creencia en la posibilidad de una unión íntima entre el hombre y el animal, según se visualiza en el arte rico en criaturas híbridas y en sustituciones.

La descripción de la fauna americana realizada por exploradores, soldados, funcionarios y religiosos no se limitó a dar respuesta a la personal sorpresa de aquellos hombres, sino a las peticiones de información por parte de las autoridades y de la corona española, deseosas de descubrir las propiedades de la naturaleza del Nuevo Continente. De ahí que en los comentarios de los textos de historia natural se anotase, junto al aspecto físico y conducta del animal, su hábitat y las advertencias para cazarlo, procesarlo y aprovecharlo como alimento, vestimenta o medicina. Aunque no todo fue premura por sobrevivir y comerciar; la fauna indiana inspiró reflexiones de carácter naturalista, que motivó la especulación didáctico-simbólica y, a la vez, desplegó el campo para un fértil ejercicio retórico-teológico encaminado a celebrar las maravillas de la naturaleza y a su autor.

Paradigmática y avanzada resulta para el estudio de la fauna del Virreinato peruano, la obra del jesuita José de Acosta (1540-1600) “*Historia Natural y Moral de las Indias*” (Sevilla, 1590). La gran capacidad de observación, su actitud racional en la línea de

Aristóteles, y el interés por buscar explicaciones a la existencia de estos animales, lo acreditan como fundador de la biogeografía.

Los animales en el Arte Virreinal

Poco a poco va apareciendo representada la fauna autóctona en la “nueva pintura” y en el resto de las artes decorativas, siempre con un significado de sustitución y sincretismo religioso: el cuye (conejo de indias) en lugar del cordero en la “Última Cena”, las llamas en “La adoración de los Magos”, los papagayos y colibríes en las escenas de santos de la pintura cuzqueña y peces originarios del Titicaca, portados por el “Arcángel San Rafael” de los pintores de Charcas, etc.

Para gran parte de las culturas, las aves son símbolos de espiritualidad. Se compara al alma que sale de cuerpo en el momento de la muerte con un pájaro que emprende el vuelo –poder ascensional–, aunque no se implica un juicio positivo sobre ella. También los pájaros se han considerado mensajeros y emisarios de los dioses.

Las culturas precolombinas de los Andes no escapan a esta idea espiritual de los pájaros. Y entre las aves americanas especialmente el colibrí, deidad amerindia por antonomasia y el loro, que se consideran seres parlantes y augures; y aún más, pájaros fantásticos, que tenían el don del habla y que son poseedores de poderes sobrenaturales.

Los doctrineros difunden la imagen del cielo como un jardín poblado de árboles con flores, frutos y pájaros posados en sus ramas, que se equiparan así a seres ascensionales, angélicos.

Este mensaje se refuerza con la idea de que los pájaros son portadores de la voz de Dios, como señala la paloma del Espíritu Santo presente en la Anunciación del Ángel a María y en la Trinidad. Este mismo significado fue explícitamente formulado en tiempos del Papa Sixto V por el cardenal Giulio Sartorio de Santa Severina en su libro “De Angelis Generatium”, donde se sitúa a las aves junto a los ángeles.

Todas estas nociones orientan la pintura cuzqueña, donde pájaros multicolores anidan sobre las ramas de los árboles en escenas de la vida de Jesús y la Virgen o se posan junto a los santos.

Se reiteraba así la sacralización de ciertos pájaros por las culturas precolombinas de las tierras altas de los Andes, como el famoso pájaro Indi, al cual Pedro Sarmiento de Gamboa atribuye mágicos poderes, entre ellos, predecir la llegada de los españoles. Lo refuerza la leyenda del cronista Alonso Ramos Gavilán, al señalar que, estando en el Cuzco los indígenas dedicados a sus rituales y sacrificios, en el lugar donde hoy está la Iglesia Mayor –Catedral–, un pájaro de varios colores nunca visto, se posó sobre el techo y les arengó anunciando que tales ceremonias se acabarían.

San Francisco predicando a los pájaros

Es una de las representaciones más interesantes y entrañables de todos los episodios narrados sobre la vida del santo de Asís.

La obra está basada en la “Legenda maior” de San Buenaventura, recogiendo el pasaje del capítulo X: “Estando el beato Francisco en Bevagna predicó a muchos pájaros los cuales, exultantes, alargaban el cuello, batían las alas, abrían los picos, le tocaban la túnica; y todo esto lo veían sus compañeros que le esperaban en el camino”.

El autor ambienta el episodio en plena naturaleza, un paisaje de rasgos muy sumarios que sirve de marco excepcional y convincente para la representación del sermón de San Francisco. La figuración de algunos árboles y la línea del suelo son los únicos elementos para la significación del argumento. Sus colores apagados potencian la fuerza volumétrica de la figura, a la vez que se relaciona ambos con una gama cromática de similares tonos. Los pájaros se arremolinan ante las palabras dirigidas por el santo, posándose sobre él; para escucharle.



San Francisco de Asís predicando a los pájaros
(Attrib.) Gaspar de Figueroa, 1637-1658 _
Colección particular, Trujillo, Extremadura

Con su rostro expresa el entusiasmo de lo que está aconteciendo y sus manos también caracterizan su reacción, bendiciendo el suceso. La importancia de la escena, y lo que es evidente por su localización a las puertas de un paisaje agreste, es que está determinada por ser un auténtico símbolo del camino por el que optó San Francisco en su vida, así como una metáfora del espíritu de pobreza y amor a todos los componentes de la Naturaleza que representa su Orden. La escena sería altamente emotiva y clarificadora para el fiel que llega al templo para adorar al santo. Sin duda, una de las escenas más simples pero más aleccionadoras y expresivas de todo el ciclo de pasajes, en los que se representa la vida de San Francisco de Asís.

Los pájaros son multicolores, y visualmente constituyen una mezcla de varias especies pero realizados en una escala similar, podemos reconocer algunas de ellas; como el loro y el colibrí. Ambas aves tenían connotaciones de poder religioso y político en la cultura precolombina, y sus plumas constituían el máspreciado adorno de los mantos y tocados de sus autoridades. En la Iconología de Cesare Ripa, la representación de América está ataviada de ese modo, con cintillo y manto de plumas.

Por la velocidad de su vuelo, brillo de su plumaje, aparición y desaparición según las estaciones, el colibrí o picaflor en los Andes del Sur se consideró mensajero, guardián del tiempo y signo de la resurrección. Parece morir en las noches frías, pero vuelve a la vida de

nuevo al amanecer. Todos los pájaros portan su simbolismo de seres celestes, espirituales y paradisiacos, a la vez que dotados, como los ángeles de poderes sobrenaturales.

El pintor nos llama la atención con la celestial cúpula del cuadro, que puebla con una banda de ángeles músicos. Estas figuras confieren al espacio un aura de sacralidad aún más intensa, por cuanto se integran en la composición, hasta configurar un verdadero “cielo” abierto. En la colección de instrumentos antiguos que portan los ángeles, aparecen expuestas las familias de instrumentos más representativos de la época, lo que nos da una interesante información sobre la música barroca desarrollada en esa región concreta.

Quiero señalar que, aparte de ensalzar exquisitamente la fisonomía en la construcción de la escena, simbolizan un arte cercano al plano espiritual por dos vías: una de ellas por el arte musical en sí, al revelar la significación y la solemnidad, que tenían los cánticos de las misas barrocas virreinales mezclados con las melodías de la instrumentación. La otra por los instrumentistas, que al ser seres alados, sitúan a la música en un nivel más elevado. Retratan, pues, una música prodigiosa, fuera totalmente del alcance humano.

Esto nos indica la clara función en la liturgia de la música, desde la intención de evangelización, así como en los procesos de catequesis, al considerar la música un acto solemne.

Pero también, la utilización de los ángeles músicos como medio de expresión de un “lenguaje social”; al representar instrumentos de cuerda que pertenecen al ámbito de la música culta, como son el arpa y la viola y otros que proceden de la popular, como la guitarra y la vihuela.

Desde esta óptica y cumpliendo los preceptos barrocos del horror vacui, el arte sonoro de los ángeles y los pájaros, asume el papel de reflejar la armonía celestial, y no sólo una música temporal, efímera y perecedera. Para enaltecer la fe y sobre todo el establecer lo que podía conectar con lo divino, y significarlo que podía conectar con lo profano.

El pasaje de San Francisco predicando a los pájaros, es tratado aquí desde la música, con la magia de reflejar en su seno, mediante la forma y el color, esas notas mudas. Por todo ello, al contemplar esta pintura, oímos desde la imaginación ese silencio sonoro, que ya nos indicara San Juan de la Cruz, que no es audible pero se comprende; al tras-pasar lo íntimo del alma.

III. SAN JUAN NEPOMUCENO

Autor: (Atrib.) Francisco Martínez

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Origen: Virreinato de Nueva España (México).

Época: Mediados del siglo XVIII

Medidas: 117 x 90 cm.

Procedencia: Antigua colección particular Trujillo (Extremadura).

San Juan Nepomuceno o Juan de Nepomuk (1340-1393), es el Santo Patrón de Bohemia. Y según cuenta la historia, el santo, que era el confesor de la reina de Bohemia,

sufrió martirio por negarse a romper el voto de secreto de confesión. Pero fue canonizado varios siglos más tarde, por Benedicto XIII el 19 de marzo de 1729, en la basílica de San Juan de Letrán en Roma.

San Juan Nepomuceno en la Península y en el Nuevo Mundo

Aunque no es éste el lugar para elaborar una historia del culto a San Juan Nepomuceno en España (y además estrechamente ligado a Nueva España), necesito mencionar por lo menos algunos hechos. Puede ser que el culto al patrón del secreto de la confesión haya llegado pronto a la Península, concretamente ya en un libro publicado en 1759 en Amberes por J. Wielens (Historia del martirio de San Juan Nepomuceno), se menciona ya el culto al santo en España y Portugal. Wielens señala que un noble erigió un altar de San Juan Nepomuceno. Aunque no podemos identificarlo, es muy probable que el autor se basara en una noticia concreta. Pero se explica por el contacto con los “alemanes” que venían a la corte de los Habsburgo en Madrid.

Sin embargo, parece indudable que la mayor difusión del culto al santo en España se debe a los jesuitas. Estos escogieron ya en 1731 a San Juan Nepomuceno como su segundo patrono y extendieron su culto a ultramar. Lo declararon copatrono en tanto que protector contra las calumnias. Por otra parte, el culto a Juan Nepomuceno tuvo también puntos de vista políticos al margen de los religiosos. Y es el Padre Juan Antonio de Oviedo, capellán de la Casa Profesa de México y uno de los que dieron su parecer aprobando la traducción de la biografía de San Juan Nepomuceno escrita por el padre Francisco María Galluzzi, el que dice claramente en la última Congregación General del año de 1731 (apenas dos años después de la canonización):

[...] “que se escogiese a San Juan Nepomuceno por especial Patrón y Tutelar de su buena fama y nombre [...] siendo un espejo cristalino, expuesto a que el odio o la envidia o la ambición lo empañen con maligno aliento, era muy conveniente tener un protector y Tutelar de superior virtud, que con la sombra de su amparo y patrocinio la defendiese de las impías y venenosas lenguas. Y éste es el gloriosísimo Martyr San Juan Nepomuceno, a quien con universal y concorde aplauso de los fieles tiene escogida la devoción por Patrón de la buena fama”.

San Juan Nepomuceno fue, además, encarnación de la confidencialidad del confesor, la cual fue atacada por los protestantes y por los grupos anti jesuitas desde dentro de la Iglesia católica, quienes acusaban a estos de utilizar su papel de confesores en las intrigas internacionales de su época.

El reemplazamiento de los Austrias por los Borbones en el trono español en 1700, añadió otra dimensión a la difusión de su devoción, puesto que al parecer hubo una cierta rivalidad entre las dos casas, sobre quién podría ser el patrón más importante del culto a San Juan. Y otra rivalidad manifiesta, fue la que hubo entre los jesuitas y los reyes españoles y especialmente Carlos III; quien terminó por expulsarlos de sus dominios. Y que quizás este hecho, contribuyó para aumentar la cantidad de publicidad que el santo ya había recibido.

También en Portugal se mostró el influjo de los Habsburgo y de los jesuitas después de la canonización del Santo. Allí Ana María de Austria, hija del emperador Leopoldo, se casó en 1708 con Juan de Portugal y en 1734, el Papa Clemente XII, permitió a Portugal celebrar la fiesta de San Juan Nepomuceno como fiesta doble. Y una de las residencias jesuíticas de Lisboa, tomó el nombre de San Juan Nepomuceno.

En Brasil, San Juan Nepomuceno era conocido ya desde 1720. En la provincia de Maranhão el padre Jerónimo de Gama escenificó una pieza teatral en honor al santo, escrita por él mismo, bajo el título de *Silentium Constans*. En la actual catedral de Maranhão, Nossa Senhora da Luz, hay desde 1760 una escultura del santo realizada en plata. También en el importante enclave barroco de Ouro Preto, en Nossa Senhora da Conceição, se venera desde 1727, una figura de San Juan Nepomuceno. Y en 1760 el escultor Felipe Vieira realizó para el retablo mayor la figura de San Juan Nepomuceno, entre otras.

También la Corte de España siguió el ejemplo de Portugal. Y en 1749, Fernando VI impuso ante el papa Benito XIV y por mediación del cardenal Almenar Portocarrero, el privilegio de celebrar la fiesta de San Juan Nepomuceno como fiesta especial doble. Probablemente el rey fue instigado a ello por su mujer María Magdalena, hija del rey portugués.

En toda las Españas, se divulgó el nombre de San Juan Nepomuceno, entre otros, el padre Florián Baucke, de Bohemia, en Argentina; en las reducciones para los indios Chana se fundó la reducción llamada Juan Nepomuceno; en Chile hubo una misión en la frontera, cerca de la Concepción, llamada Juan Nepomuceno. En Filipinas, Manuel José Avezdaño publicó el año 1741, en español y en tagalo, la Novena de San Juan Nepomuceno con otros tratados devotos.

Patrón de los hombres de acción, la Infantería de Marina española



Copyright © Smithsonian American Art Museum | Washington - Estados Unidos

Para la Infantería de Marina española, fundada el 27 de febrero de 1537 por el rey Carlos I de España y V de Alemania –la más antigua del mundo–, el Virrey capitán general de Nueva España, dispuso por Real Orden de 1731, sobre la base de los Batallones de Marina, la creación del llamado Batallón de Barlovento, al que se puso bajo la protección de la Virgen de Guadalupe cuando estuviese de guarnición en América y de San Juan de Nepomuceno mientras permaneciese en la Península, por ser ejemplo permanente del sigilo sacramental. Años más tarde por comunicación de 16 de mayo de 1758 del Capitán General de la Armada don Juan José Navarro, marqués de la Victoria, este patronazgo se transmitió a todos los batallones del Cuerpo.

Posteriormente, una real orden, de 18 de marzo de 1878, dispone la confirmación de San Juan Nepomuceno como patrono de la Infantería de Marina, a instancias del inspector general del Cuerpo, mariscal de campo Montero y Subiela. En virtud de la misma, S.M. el rey transmitió a los mandos jurisdiccionales su soberana voluntad:

“que el día 16 de mayo, en que se celebra constantemente la festividad del Santo Patrono San Juan Nepomuceno, lo sea de gala para cuantos pertenecen al Cuerpo de Infantería de Marina, celebrándose una función religiosa, según permitan los fondos de entretenimiento general de los Regimientos, Batallones sueltos Apostaderos; costeándose por los mismos la efigie del Santo o retrato en pintura que ha de existir en la capilla de los cuarteles donde alojan de ordinario las tropas de la Armada, de que se trata”.

San Juan Nepomuceno en Nueva España

En México, la corona y los jesuitas fueron extremadamente activos en este tipo de actividades religiosas, a través de las cuales el culto a San Juan logró —como aún veremos— una popularidad sin precedentes. Ya Elisa Vargas Lugo hizo notar cómo los jesuitas recrearon la figura de un santo culto, destacado orador y adornado de los máximos honores académicos de aquel entonces.

No cabe duda que San Juan Nepomuceno se tomó como una devoción novedosa y necesaria en su momento puntual, y adecuada para las personas que constituían la modernidad en el siglo XVIII. San Juan Nepomuceno en su momento no fue un santo más, sino que tuvo la significación de haber sido un refugio para los hombres de acción.

Por ello los jesuitas lo lanzaron y adoptaron como tutelar, así como los abogados y ministros, también hombres de acción, que rápidamente fundaron una cofradía bajo su patrocinio. En aquel entonces el peligro de perder la buena fama, el buen nombre —económica, social o moralmente— siempre fue el mayor desvelo en los hombres de acción que se arriesgaban peligrosamente a luchar por el éxito; de ahí la gran acogida que se dio a este santo, en un momento en que la sociedad novohispana se encontraba ya, indudablemente, contagiada de modernismo en diferentes formas.



Xavier Mariano Clavijero, México,
Imprenta del Real y más Antiquo Colegio
de San Ildefonso, 1762.
Acervo Antiquo de la Biblioteca
Franciscana, Universidad de las Américas,
Puebla, México

La obra del pintor novohispano Francisco Martínez

El pintor y dorador Francisco Martínez (Guadalajara 1708-1775), es uno de esos artistas novohispanos todavía carentes de una monografía. Pero si vale la pena profundizar en su estudio es por el interés intrínseco de algunas de sus obras y porque fueron realizadas en una época de intensa actividad y significativos cambios artísticos en la capital de la Nueva España. Como muchos otros artistas del Virreinato, Martínez ejerció varios oficios; fue pintor, dorador, ensamblador de retablos y decorador de fiestas efímeras, disfrutando de gran prestigio en varios de estos terrenos.

Entre sus trabajos más destacados se encuentra el dorado del retablo mayor de la Catedral de México (1743), la erección del túmulo funerario de Felipe V en Guatemala (1747), y la ulterior realización de las arquitecturas efímeras para la jura de Fernando VI en México (1747). Su prestigio profesional se colige también de las numerosas ocasiones en que dictaminó sobre imágenes milagrosas, procesos de indagación sobre manufacturas y transformaciones sobrenaturales bastante comunes en el ámbito religioso del Virreinato. Además, Martínez ocupó el puesto de calificador del Santo Oficio a partir de 1737, indicio también de su peso profesional (Toussaint, 1990: 265).

Entre 1748 y 1749, se instaló en la ciudad de Querétaro, y hacia 1752, Gudiño estaba construyendo el beaterio de Santa Rosa de Viterbo de esa misma ciudad. Y en 1773 fue otra vez contratado por el maestro Gudiño para ejecutar el altar de los Reyes de la Catedral Michoacana, según el modelo de Isidoro Vicente de Balbás. Ese mismo año, la ciudad de Valladolid (Morelia) lo contrató para que edificara la alhóndiga. También fue nombrado maestro mayor de todas las obras del altar mayor, el de Reyes y la crujía de plata de la catedral de Michoacán. Realiza su testamento el 23 de marzo de 1775 en Valladolid, año en el que muere.

Pese a tan exitosa trayectoria, la fortuna crítica de Martínez se ha limitado a su faceta como dorador, ignorando casi siempre su vertiente pictórica. Pero como tantas otras opiniones sobre el arte novohispano, fue la de Manuel Toussaint la que forjó esta visión



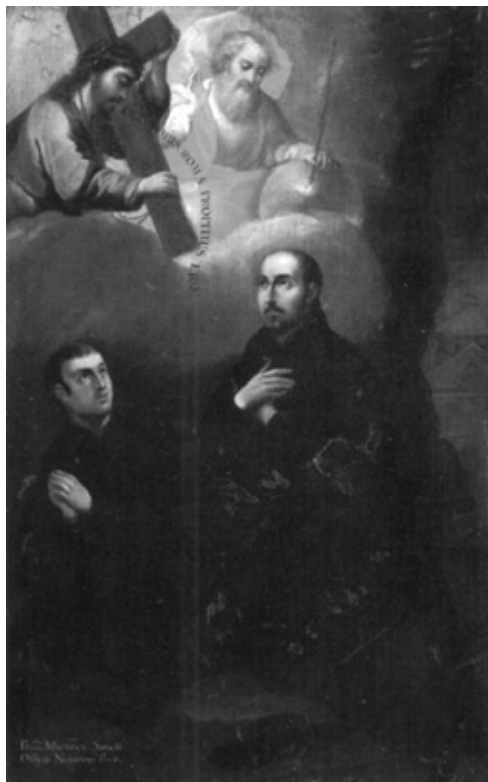
de Martínez al apuntar que, aunque no fue el mejor pintor de su época, como dorador fue “el más famoso (...) de que nos queda noticia”.

Francisco Martínez y la Compañía de Jesús

Numerosos historiadores han señalado la privilegiada relación que, a mediados del siglo XVIII, mantuvieron los jesuitas y el pintor novohispano Miguel Cabrera. Conviene, sin embargo, indicar que antes que Cabrera irrumpiera en escena y se hiciera cargo de algunos de los conjuntos jesuíticos más monumentales, Martínez trabajó asiduamente para la Compañía. La suya fue una fructífera relación profesional iniciada en los albores de su carrera y continuada a lo largo de ella. La cantidad de retratos que Martínez realizó de santos de la Compañía es realmente sorprendente. Entre sus obras más tempranas figuran una serie de santos jesuitas en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de Chihuahua, uno de ellos fechado en 1717, y en Tepoztlán, se conserva un cuadro del beato Juan Francisco Regis de 1720 y otro de san Francisco Javier de 1723, ambos firmados y fechados.

Martínez realizó también para los jesuitas composiciones más complejas de índole narrativa, como por ejemplo, el monumental Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús de 1733 y La Muerte de san Luis Gonzaga de 1736 en la Pinacoteca de la Profesa.

Otras obras de Martínez pueden vincularse a la Compañía por su temática aunque no representen a santos jesuitas. Entre ellas, dos cuadros de santa Rosalía de colores azules y tonos festivos conservados en las colecciones de Tepoztlán. La devoción a santa Rosalía no era de las más populares en la Nueva España, pero su culto fue promovido por los jesuitas especialmente durante el segundo tercio del siglo XVIII. La devoción a santa Rosalía en el Virreinato se explica por dos razones. Como rescatadora de plagas, podía cumplir una función consoladora durante las epidemias que sufrió la ciudad



Visión de San Ignacio de Loyola.

Francisco Martínez 1740-1775. _ Colección Juan F. Hernández Roa. Bogotá, Colombia



Santa Rosa de Lima rezando en la Ermita.
Francisco Martínez 1740-1770 _ Museo Universidad
Autónoma de Puebla, México

Corazones de Jesús, María y José, que se reunía en la Iglesia de la Purísima Concepción (Toussaint, 1990: 265).

Del conjunto de esta información podemos concluir que Francisco Martínez realizó gran cantidad de obras para la Compañía de Jesús y que su relación con los jesuitas se extendió a aspectos de su vida no estrictamente profesionales.

La trayectoria de Martínez coincidió con una época de gran actividad artística de la Compañía de Jesús de la que supo beneficiarse. El siglo XVIII fue el siglo de oro de los jesuitas en Nueva España, cuando las ganancias de las haciendas e ingenios permitieron una masiva reconstrucción de sus colegios e iglesias. Sin ser una cuestión de gustos y estilos, pues tal problemática no existía en la Nueva España de la época, está claro que Martínez supo satisfacer las necesidades artísticas de la Compañía.

Estas consistían básicamente en realizar un trabajo económico y rápido, y bueno de calidad, factura y funcionalidad. Antes que Miguel Cabrera irrumpiera en escena

de México en 1727, 1734 y 1736. En segundo lugar, como patrona de Palermo y después de Sicilia, era importante para el gran número de jesuitas italianos, muchos sicilianos, residentes en Nueva España.

La relación de Martínez con los jesuitas consta también documentalmente. Existen varios libros de cuentas o “borradores” de la Compañía en el Archivo General de la Nación, que relacionan a Martínez con los jesuitas en los años anteriores a la canonización de San Juan Nepomuceno en 1729, aunque lo caótico de su estado, llenos de tachones y correcciones, imposibilita a menudo una clara lectura de su contenido, pero testimonian una asidua relación de trabajo entre ambas partes.

Entre la Compañía y Francisco Martínez debió darse también cierta afinidad espiritual, pues además de pertenecer a la Cofradía de Pintores de Nuestra Señora del Socorro, fue miembro y tesorero de la Cofradía de los Sagrados

monopolizando la producción pictórica de la Compañía, fue Martínez quien, menos dotado profesionalmente, desempeñó un papel central y funcional para los jesuitas trabajando como dorador y decorador, pero también como pintor.

Aunque muchas de sus obras fueron encargos determinados, no todas fueron destinadas a iglesias y colegios jesuitas, como atestiguan otros trabajos ejecutados fuera de ese ámbito.

Martínez tuvo la desdicha de vivir entre dos generaciones de artistas repletas de pinceles geniales: la integrada por pintores mayores que él como Cristóbal de Villalpando y los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, y la de los más jóvenes abanderados por el sobresaliente Miguel Cabrera, cuya fama ha ensombrecido el conocimiento de otros pintores coetáneos o inmediatamente anteriores a él.

La Aparición a San Juan Nepomuceno

En esta pintura se representa en primer plano a San Juan Nepomuceno, presbítero y mártir, con los brazos abiertos, con sotana (o alba) y sobrepelliz, y a la altura de la cintura el símbolo de su Orden. El autor nos presenta al santo, arrodillado delante de un improvisado altar, ricamente engalanado con terciopelo. Y a sus pies descansa un bonete de cuatro puntas (al estilo español).

En la parte superior izquierda del cuadro, sobre el altar aparecen en la Gloria celeste, las figuras de Jesús Resucitado y de la Virgen Inmaculada, situados sobre las nubes, con lo cual nos recuerda la Asunción de la Virgen, “que terminado el curso de su vida terrena, fue llevada en cuerpo y alma a la gloria celestial”. Jesucristo porta en su mano izquierda un flagelo y con la derecha le entrega una corona de espinas, símbolos de la Pasión y el don del martirio y La Virgen María presenta y deposita generosa sobre el santo, una corona de rosas, símbolo de la vida eterna, de la Pasión y Resurrección de Cristo, del buen olor que despide el santo por sus virtudes. Es la corona del mártir, por las espinas y el color rojo de la sangre y blanco de la pureza.

Y en el ángulo superior derecho un grupo de ángeles querubines, custodian desde las alturas el pasaje. Una composición, en suma, muy descriptiva y vistosa, expuesta con gran solvencia por el autor, y dando como resultado una pintura muy atractiva para el espectador.

Existen versiones con los ángeles, como la que puede verse en el grabado de J. B. Sintès según A. Manucci, que realizado en 1727 en Roma, fue enviado a Praga, siendo divulgado, por Europa y América en numerosas reproducciones. Existió un fresco con este motivo en la fachada de San Vito, antes de su reconstrucción en el siglo XIX, que recuerda los aspectos marianos de su gloria.

En el año de 1724, en la iglesia del Hospital del Espíritu Santo en México, se había fundado la Congregación de San Juan Nepomuceno, según quedó publicado en la “Gazeta de México”, que fue el primer periódico impreso en la Nueva España, en el siglo XVIII. A su fundador, el periodista y religioso Juan Ignacio María de Castorena



*Aparición a San Juan
Nepomuceno.*

*Francisco Martínez _ Antigua
colección particular, Trujillo
(Extremadura).*

Ursúa y Goyeneche, se le considera el primer periodista de Hispanoamérica por haber creado este órgano informativo, cuyo primer número vio la luz el 1 de enero de 1722.

Hay incluso una curiosa iconografía de “los tres juanes” (el Bautista, el Evangelista y el santo de Praga) reunidos como mártires y profetas, asociados no sólo por el nombre y su significativo papel revelado sino por su anclaje en los crecidos cultos locales y su reiterada liga con la visión guadalupana.

A principios del siglo XVIII, al encumbrarse la dinastía borbónica en España, tras de la guerra de sucesión, acontece un reavivamiento del culto a San Juan Nepomuceno en la metrópoli y en todas las Españas. Sirva como ejemplo, que Carlos III, el mismo rey que acabaría expulsando a los jesuitas de sus territorios, dio a todos y a cada uno sus hijos, aparte de otros, el nombre de Juan Nepomuceno.

Más aún, en su poema heroico el criollo José Agustín de Castro hermanaba a la Virgen del Tepeyac, Nuestra Señora de Guadalupe y al mártir del Moldavia en los accidentes del prodigio, o establecía una suerte de simulacro triunfal e imperecedero por las condiciones tan adversas en que sus figuras ganaron la gloria. No por azar ambas quedaban aromatizadas de flores y salpicadas de estrellas, pero sobre todo vinculadas por el poder de la elocuencia palpable en sus imágenes “mudas” o silentes:

*El rocío de la aurora y el perfume
En Moldava, y sepulcro se anunciaron.
Y si al héroe difunto las estrellas
Fueron de sus victorias signos claros,
Ya quisiste también que en Guadalupe,
No faltasen estrellas al milagro:
Sírvanse pues tus flores de laureles,
Cuando en mudos colores aclamamos,
A pesar del embate de los tiempos,
El triunfo del silencio más sagrado.*

San Juan Nepomuceno que padeció con estoicismo la tortura y el martirio por no revelar el secreto de confesión. Entre el arquetipo hagiográfico y el prototipo pictórico tiene lugar la emulación retórica y, al cabo, la enseñanza moral: “Y aún es más bien parecido, porque calla”. Nada más provechoso que el silencio.

Una composición alegórica atribuida al pintor Francisco Martínez que es un excelente corolario a lo dicho hasta aquí. Es bien vista, también una declaración que honra al juramento de uno de los tres patronos titulares y principales de la Nueva España.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ananda Cohen Suarez, Raúl Montero Quispe, *Pintura Colonial Cusqueña. El Esplendor del Arte en los Andes*, Lima, 2015.
- Autores Varios. *Pintura en el virreinato del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 2002.
- Buenaventura Delgado Criado, *Historia de la educación en España y América*. Editores: Morata, Fundación Santa María, 1994.
- Carmen Ortega Ricaute, *Diccionario de artistas en Colombia*. 2a. ed. Bogotá, Plaza y Janés, 1979.
- Catálogo de la exposición Hollstein (388 nos) sobre los hermanos, Museo Bolsward Brandsma, 2013 (por T. de Jonge y otros).
- E. Harth-Terré y A. Márquez Abanto, “Pinturas y pintores en Lima virreinal”, en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, t. XXVII, Lima, 1963.
- Fernando Restrepo. Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura. Bogotá: Villegas Editores, 1986.
- Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1980.
- José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982.
- Hans Vieghe, *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Hernández de Alba, Guillermo, *Teatro del arte colonial*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1938.
- Hernández de Alba, Guillermo, «El alférez Gaspar de Figueroa», *Boletín de Historia y Antigüedades*, Vol. XXV, No. 285-286 (1938).

- J. Bernaldes Ballesteros *et al.*, *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1968.
- Nydia Gutiérrez, Carlos Rodríguez Saavedra, Francisco Stastny “Presencia de Zurbarán”. Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988.
- Isabel Cruz de Amenábar y Cristián Bonacic S. “Animales simbólicos en el arte virreinal surandino”. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.
- Jaime Cuadriello, “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”. *Instituto de investigaciones estéticas*, Unam, 33 (99), 2011.
- Les Horreurs de la Guerre d’Espagne (1610), par Boetius Adam Bolswert, d’après David Vinckboons, Universidad de Lieja, Colecciones artísticas, en francés.
- Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, *Pintura Cuzqueña*, Lima: MALI, 2016.
- Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, n° 7, 1999, 175-187.
- Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México D.F., 1990 (1ª ed. 1965).
- Pedro García Barreno, II Encuentro Hispanoamericano de Historia de las Ciencias. Acad. C.C. Exac. Fis. Nat. (España) y Acad. Nacc. C.C. Exac. Fis. Nat. (Argentina) Madrid: Ediciones Informatizadas, S.A., 1991, pp. 101-134.
- Pizano, Roberto y Pablo Arguez Valenzuela, «Catálogo de las pinturas de Gaspar de Figueroa», en: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. París, Camilo Bloch Editor, 1926.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier: *América en Extremadura. Reflejos y presencias de Iberoamérica en el arte y el patrimonio extremeños*. Diputación de Badajoz, Museo de Bellas Artes (MUBA). Badajoz (España), 2021, Colección rescate n.º 14.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier: “Extremadura en el viaje iconográfico del Cristo de la Encina entre Europa y América”, *Quiroga*, revista de Patrimonio Iberoamericano, núm. 12 (Julio-Diciembre 2017), Artículos, pp. 72-83.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier: *La arquitectura hospitalaria de la Nueva España en tiempos virreinales*. Universidad de Extremadura, 2020.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier y Fernández Muñoz, Yolanda: *El convento de San Francisco de Puebla y la capilla del Beato Sebastián de Aparicio*. 2019.
- R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, Burgos, Imprenta de Aldecoa, 1968.
- Roberto Pizano y Pablo Arguez Valenzuela, “Catálogo de las pinturas de Baltasar de Figueroa” (en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*). París. Camilo Bloch Editor, 1926.
- María de la Paz Tenorio González, Ángeles músicos en la pintura mural. Universidad de Málaga, España. Universidad de Guanajuato, México, 2016.
- Pavel Stépánek “San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano”. *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, tomo 3, número 6, 1990, pp. 11-54.
- V.V.A.A: *Catálogo de la Exposición “Confluencias”. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa*. Madrid, 1992.
- *PESSCA es el acrónimo del nombre original de este proyecto (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art).