

Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana

Jaime Mariazza Foy



Fig.2. *Jesús y la Samaritana*. Seguidor de Diego Quispe Tito, siglo XVII. Colección Barbosa-Stern.

Fig.1. *Jesús y la Samaritana*. Hieronymus Wierix. Tomado del libro *De Amberes al Cuzco* (2009).

Es posible afirmar que el paisaje en la pintura virreinal peruana fue siempre un elemento secundario, supeditado al contexto religioso. Cuando se le representó fue a modo de complemento escenográfico y no como género autónomo¹. Durante los dos primeros siglos del virreinato, no guardó ninguna relación con la geografía local pues el modelo paradigmático provino de las vertientes italiana y flamenca. Consecuentemente, toda referencia a la realidad quedó supeditada a una suerte de representación romántica e idealizada de la naturaleza (Figs.1 y 2). Su presencia en América se hizo notar desde temprano con arquetipos

1 La cita de algunos documentos puede ser suficiente para corroborar su ausencia en el conjunto de motivos que interesaron a la clientela colonial. Por ejemplo, un libro como *Derroteros de Arte Cuzqueño* de Jorge Cornejo Bouroncle, director del archivo histórico del Cuzco a mediados del siglo pasado, señala numerosos contratos de obras de los pintores cusqueños pero incluye únicamente dos entradas que se refieren a pinturas no religiosas. La primera corresponde al mes de Febrero del año 1668 cuando el pintor y residente en el Cuzco, Bartolomé de Cárdenas, contrató con el convento franciscano de dicha ciudad, la pintura de "florones y demás dibujos..." en los ángulos del claustro principal. Ver: Jorge Cornejo Bouroncle. *Derroteros de Arte Cuzqueño*. Editorial Garcilaso, Cuzco, 1960, pág. 73. El segundo caso está fechado a fines de Marzo del año 1713 y corresponde al contrato firmado entre el pintor Carlos Sánchez de Medina y Don Francisco Suasso y Carvajal para la ejecución de 12 lienzos de tema mitológico. Dichas obras repetirían las escenas que el maestro había pintado anteriormente para el Marqués de Valdelirios (Ibidem, pág. 270). Por otro lado, el mismo autor se refiere al remate de lienzos que pertenecieron a la orden jesuita provenientes del edificio del colegio de la Compañía de Jesús. Después de su expulsión, 62 cuadros fueron adjudicados a Don Enrico Pacheco en 1786, previa tasación por parte del pintor Ignacio Gamarra. En dicha relación se menciona temas sagrados recurrentes en la pintura colonial así como retratos de figuras relacionadas con la orden. Ver: Jorge Cornejo Bouroncle. "Documentos del Siglo XVIII". *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, 4, año IV, 1953, pág. 283 y ss. Del mismo modo, en un inventario del siglo XVIII de la llamada Quinta de Presa en Lima, publicado por Ella Dumbar Temple, no hallamos ejemplos de tema profanos. Los pocos lienzos mencionados son de temática exclusivamente religiosa. En: Ella Dumbar Temple. "El Inventario de la Quinta de Presa". *Documenta, Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, 1, año I, Lima, 1948.



Fig. 3. *La Oración en el Huerto*. Bernardo Bitti, 1595. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto archivo MNAAHP.

modélicos de enorme interés para el ámbito colonial. Tomemos como muestra los dos más antiguos conocidos hasta la fecha. El primero, pintado en Cuzco, es atribuido a Bernardo Bitti y ha sido fechado hacia 1595² (Fig.3). Presenta la escena de la Oración en el Huerto (originalmente en la colección Yábar del Cuzco) y ha sido estructurado mediante una composición en profundidad en la que se levanta una ciudad y cerros de fondo. La luz y color acentúan el drama de la Pasión que protagonizan el ángel con el cáliz y Cristo. La ciudad (Fig.4) es una elaboración fantasiosa a la que se han unido torreones, portadas, arcos de medio punto y almenas. La ciudad y el espacio circundante guardan un cercano parecido con los que aparecen pintados en los relieves de San Ignacio de Antioquia (Fig.5) y de San Sebastián (Museo Histórico Regional del Cuzco), cuya autoría es atribuida igualmente a Bitti y a su ayudante Pedro de Vargas³. La costumbre de incluir ciudades en grandes espacios abiertos



Fig. 4. Detalle de *La Oración en el Huerto* de Bernardo Bitti.



Fig. 5. *San Ignacio de Antioquia*. Bernardo Bitti, siglo XVII. Museo Histórico Regional de Cuzco.

como elemento que acompaña a las imágenes de los mártires o del propio Cristo lleva implícita la idea de la Jerusalén celestial o del Edén bíblico como indicación visual del paraíso prometido. Se creía que éste estuvo ubicado en América, y así quedó expuesto en un libro titulado *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Antonio León Pinelo⁴, quien unió en un solo texto el pensamiento religioso de su tiempo y nociones propias de la historia natural, propuesta innovadora cuya trascendencia en el ámbito de la cultura y del arte colonial es un campo todavía inexplorado.

- 2 Francisco Stastny. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22, Buenos Aires, 1969, pág. 33 y ss.
- 3 José de Mesa y Teresa Gisbert. *El manierismo en los andes*, memoria del III encuentro internacional sobre el Barroco, Unión Latina, La Paz, 2005. Para información adicional sobre la relación entre Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, ver: Mesa-Gisbert, *Historia de la pintura cusqueña*, edición de la fundación Augusto N. Wiese, Lima, 1982. Tomo I, pág. 63 y ss.
- 4 Antonio León Pinelo. *El paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologético, historia natural y peregrina de las indias occidentales islas de tierra firme del Mar Oceano*, edición del comité del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas (Perú), dos tomos, Lima, 1943.

El segundo, fue pintado en Lima, lleva la firma de Antonio Mermejo y se encuentra fechado a mediados de la segunda década del siglo XVII (Fig.6). Ocupa un plano menor en la porción izquierda del lienzo en correcta perspectiva con la imagen de María Magdalena penitente, presentada con los atributos asociados a su iconografía (hoy en el museo Fernández Blanco de la ciudad de Buenos Aires)⁵. El paisaje, bañado por una luz cenital, muestra árboles, dos cisnes en un estanque y montañas de excelente factura⁶. Revela una acusada influencia de la noción arcádica de la naturaleza, cuya armoniosa soledad alude a la paz espiritual que se consigue con el silencio y la oración, idea que desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo siguiente sería formalizada por pintores como Annibale Caracci, Nicolás Poussin o Claude Gelle⁷.



Fig.6. *Magdalena Penitente*. Antonio Mermejo, siglo XVII. Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires. Gentileza de Gabriela Siracusano.

Un tercer cuadro puede citarse para ejemplificar el tratamiento del paisaje por parte de un pintor anónimo. Pertenece a una fecha avanzada del siglo XVII, se encuentra en la iglesia de San Pedro de Juli, en Puno, y presenta a San Ignacio en Manresa escribiendo sus Ejercicios Espirituales (Fig.7). Si bien el origen de la composición se



Fig.7. *San Ignacio en Manresa*. Anónimo, siglo XVII. Iglesia de San Pedro de Juli, Puno.

- 5 Debo agradecer a la estudiosa Gabriela Siracusano por su gentileza al remitirme la foto del cuadro.
- 6 La imagen del cisne fue tradicionalmente empleada como símbolo de la música y por tal razón suele acompañar al dios Apolo. Como referencia de la belleza es también un atributo de Afrodita. Desde la Edad Media se le conoce como una metáfora de la castidad y la fidelidad. Ver: Guy de Terverant, *Atributos y símbolos en el arte profano*, ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- 7 Sobre el concepto de Arcadia y el paisaje, consultar el siguiente trabajo y la extensa bibliografía allí consignada: "Et in Arcadia ego": Poussin y la tradición elegiaca, de Erwin Panofsky, en *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1979, pág. 323 y ss. También en: A.A.VV., *Poussin and Nature, Arcadian Visions*. Edición de Pierre Rosenberg y Keith Christiansen, New York, 2008. Para la relación del artista con la naturaleza, ver el capítulo introductorio de Giovan Pietro Bellori, *Vidas de pintores*. Traducción de Isabel Morán García, ediciones Akal, Madrid, 2005.



Fig.8. *San Ignacio en Manresa*. Grabado de Jean Baptiste Barbé, siglo XVII.

encuentra en un conocido grabado de Jean-Baptiste Barbé (Amberes, 1578-1649) (Fig.8), el pintor local ha realizado algunos cambios respecto del original. Por un lado, el santo se encuentra sentado a la entrada de una cueva escribiendo acompañado por un par de ángeles que inspiran su trabajo intelectual. Él percibe su presencia, no los ve, se relaciona con ellos de un modo sutil. En el grabado San Ignacio mira directamente a los ojos de los ángeles, y la escena se torna así en un gesto brusco, sin misterio. Por otro, en el sector izquierdo del lienzo se aprecia un paisaje tratado con una mayor amplitud que en la versión grabada. El anónimo pintor ha agregado bosques, montañas y casas y ha completado la ruptura del cielo por donde los ángeles se acercan al santo. Se ha suavizado también los rayos de luz que caen sobre éste, mientras que en el grabado tienen una definición de mayor dureza. Así mismo, el trabajo pintado del fondo tiene efectos naturalistas a base de veladuras y celajes de gran calidad.



Fig.9. *Retorno de Egipto*. Diego Quispe Tito, siglo XVII. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto archivo MNAHP.

Los ejemplos citados nos presentan a sus autores como maestros en las técnicas de construcción del espacio pictórico. Si bien no conocemos el proceso que los convirtió en exploradores de la naturaleza debemos reconocer que sus obras los muestran en un periodo de madurez. A partir del último cuadro mencionado, es oportuno señalar también que los pintores coloniales frecuentemente reelaboraron los modelos grabados de los que dependía su producción. Las innovaciones realizadas nos acercan a su visión de la naturaleza, una visión que conceptualizó la noción de un mundo utópico, atemporal y

paralelo al nuestro, creado a partir de elementos del entorno real pero destinado a ser un reflejo del espíritu piadoso. Las innovaciones realizadas sobre grabados flamencos son más claras en el caso del pintor Diego Quispe Tito (1618-1681) y su taller. Convertido hoy en uno de los referentes de la pintura colonial peruana, Quispe Tito, sus discípulos y seguidores solían agregar objetos, animales y plantas de su entorno adaptando la creación original a su propia definición de dibujo y color. Una de sus pinturas, *El retorno de Egipto* (Fig.9), revela como ninguna otra este rasgo. El grupo familiar ha sido tomado de una composición de Rubens, difundida como lámina grabada, mientras que el paisaje, obra llena de color y luz, ha cobrado un rol protagónico de tal modo que rivaliza con las figuras a las que somete a la dinámica de su espacio.

Sin embargo, a pesar de los ejemplos vistos, la mimesis del natural y la idealización de su aspecto no son los únicos propósitos que se tuvo en el ejercicio del género. Existe otro que fue menos practicado, donde la naturaleza se construyó con signos y símbolos de uso frecuente en el arte cristiano tradicional y también con la escenificación de leyendas bíblicas.

Ha sido llamado paisaje de ideas y no trata de ser necesariamente un reflejo del natural⁸. Como ejemplo tenemos un lienzo andino de la segunda mitad del siglo XVII, procedente del ámbito rural cusqueño. Combina los temas de la *Huida a Egipto* y la *Virgen de la Leche*, (Fig.10). La Virgen se encuentra montada sobre un burro con el Niño en sus brazos, San José camina y lleva las riendas mientras un ángel los sigue portando una fuente donde aparece un ramo de uvas y una granada. El camino que siguen está cubierto de flores semejantes a rosas y claveles. En eje con la cabeza de María y el Niño se ha colocado una palmera, mientras que en un segundo plano, un grupo de segadores de trigo es atacado por un ejército de infieles. Las connotaciones simbólicas, de fácil interpretación y recurrente presencia en el arte occidental, convierten a la composición en un paisaje eucarístico en virtud del significado de las uvas y el trigo. La palmera, los claveles, la granada, los infieles vestidos a la usanza oriental y los segadores de trigo son elementos que aluden, respectivamente, a la eternidad, a la pasión de Cristo, a la hostia y a la Iglesia atacada por sus enemigos. El carácter metafórico de la composición no es, en este caso, distinto al de otras obras conocidas, sin embargo, es aquí donde



Fig.10. *Huida a Egipto*. Anónimo. Siglo XVII. Colección privada.

el paisaje ha sido construido a manera de una alegoría y resulta, desde este punto de vista, excepcional en el conjunto temático colonial. Casos similares, aunque menos evidentes en el uso del paisaje como vocabulario alegórico, puede verse en el pintor Martín de Loayza y su escena en la que narra la leyenda de la aparición de Cristo Crucificado a San Eustaquio, en la catedral de Cuzco, o en algunas pinturas de Marcos Ribera, en la misma ciudad.

El breve catálogo de obras expuesto aquí ilustra la aproximación que el pintor colonial del siglo XVII tuvo hacia la naturaleza. En el siglo siguiente, los centros productores de imágenes en el virreinato pondrán menos énfasis en la reproducción mimética de ésta y más en el contenido doctrinal de los temas pintados. Si bien es cierto que algunas ciudades



Fig.11. *La Visitación*. Anónimo. Siglo XVIII. Colección privada.

andinas, como Cuzco y Ayacucho, alcanzaron su mayor desarrollo en el siglo XVIII y que Lima elaboró igualmente un discurso propio en el mismo siglo, también es cierto que en dicho periodo la pintura practicada en los centros artísticos más importantes tiende a la esquematización formal y espacial (Fig.11), y al decorativismo devocional, características que se convirtieron en usuales patrones de trabajo en virtud de las preferencias del mercado colonial.

8 Anna Ottani Cavina, Poussin and the Roman Campaign: "In Search of the Absolute", en: *Poussin and Nature, Arcadian Visions*. Edición de Pierre Rosenberg y Keith Christiansen, New York, 2008, págs. 39-49.



Fig.12. Retrato del Virrey Ambrosio O'Higgins. Pedro Díaz, 1798. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Fig.13. Detalle de Retrato del Virrey Ambrosio O'Higgins. Pedro Díaz.

En Lima ocurrió el mismo fenómeno. Las pinturas de gran formato en la capilla de la penitenciaría de la iglesia jesuita o las que dejó el pintor ecuatoriano Vicente Albán en colecciones privadas, ejemplos donde la interpretación del espacio natural tiende a integrar a las figuras en un esquema armonioso de volúmenes, proporciones y color, pueden considerarse excepciones a la regla. En la mayor parte de las obras conocidas de dicho siglo la interpretación de la naturaleza pierde comunicación con el observador al reducirse a un plano secundario, vagamente ornamental, tal como vemos en un retrato del virrey Ambrosio O'Higgins, firmado por el pintor limeño Pedro Díaz, en 1798 (Fig.12) en cuyo fondo se tiene un paisaje visiblemente esquematizado, por detrás de un arco de medio punto y molduras arquitectónicas tomadas de Sebastián Serlio (Fig.13). Unos años antes, en 1773, el mismo pintor hizo un retrato del virrey Manuel d'Amat y de Junyent (Museo Nacional de Arte de Catalunya, Barcelona) en cuyo ángulo superior izquierdo se representó la batalla de Bitonto (1734) en el reino de Nápoles, como ejercicio de perspectiva⁹.

Un nuevo pensamiento formado bajo los postulados de La Ilustración, lleno de curiosidad e interés por otros aspectos de la realidad, determinó una modernización global de la monarquía hispana y alentó viajes de estudio tanto a las colonias americanas como a las islas Filipinas. Tales viajes, llamados también expediciones científicas que se iniciaron bajo el auspicio de los dos primeros reyes de la casa de Austria, Carlos I y Felipe II, en el siglo XVI, cesaron en el seiscientos y fueron retomadas por Felipe V, contando con el patronazgo real hasta el siglo XIX¹⁰. Para los borbones españoles no solo era una imperiosa necesidad organizar eficazmente los reinos americanos, lo era también el conocimiento de sus riquezas y su adecuada

9 Margarita Cuyás, "Una pintura de procedencia colonial a la colección del MNAC: "El retrato de Manuel d'Amat i de Junyent Virrei del Perú de 1761 al 1776" en *Miscelánea en homenaje a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Biblioteca Abat Oliba, 1999, págs. 143-148. Ver también el catálogo de la exposición *Carlos III y La Ilustración*, comisión nacional organizadora del bicentenario, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, tomo II, pág. 730.

10 Bajo el reinado de Felipe V se organizó, en colaboración con Francia, la expedición geodésica al Ecuador (1735-42) y la de José Quiroga a La Patagonia (1745-46). Bajo Fernando VI, la del marqués de Valdelirios al Paraguay (1753-56), la de Iturrriaga al Orinoco (1754-61) y la de historia natural de Loeffling a Cumaná (1754-56). Bajo Carlos IV, la de Dombey, Ruiz y Pavón al Perú y Chile (1777-88), la real expedición botánica al nuevo reino de Granada (1783-1816), la de Juan Cuellar a Filipinas (1785-98) y la real expedición botánica a Nueva España (1787-1803). Bajo Carlos IV, se organizó la expedición de Alejandro Malaspina (1788-94) y la real comisión de Guantánamo (1796-1802). En el siglo XIX tenemos la expedición de Humboldt y Bonpland a la América equinoccial (1799-1804) y la expedición filantrópica de la vacuna de Balmis (1803-1807). Durante el reinado de Isabel II, la comisión científica del Pacífico (1862-66).

explotación. En lo referente al imperio, había que “...mejorar su defensa y comunicaciones...establecer los límites de sus fronteras...y conocer las condiciones de vida de sus gentes”¹¹. Para todo ello, un mejor conocimiento de las rutas marinas con adecuadas cartas náuticas, mapas con indicaciones de caminos, montañas y ríos y otros accidentes geográficos, hombres adecuadamente preparados en la lectura de los documentos de viajes y el aporte de especialistas en ciencias naturales, se convirtieron en herramientas imprescindibles en la observación y estudio de los fenómenos naturales y en el análisis de la flora y la fauna de América.

Esto no significó que no se levantaran voces que reclamaban el gobierno de la fe en todas las acciones humanas y que trataran de dar una explicación mística y filosófica de la naturaleza. El libro de Daniel

Concina¹², por ejemplo, tuvo una amplia difusión en los reinos americanos exponiendo el origen divino de todo cuanto existe en la tierra. No obstante, una religiosidad más racional pareció imponerse gradualmente de modo que, en lo que concierne a las artes figurativas, algunas pinturas prescindieron de elementos religiosos para privilegiar, en cambio, aquellos instrumentos que denotaban un recuento histórico, estudio y experimentación científica. Por ejemplo, cuando en 1751 el pintor Cristóbal de Aguilar entregó a La Universidad de San Marcos el retrato del Doctor Don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, el planteamiento final de dicho retrato dejó en claro por primera vez que el elemento religioso resultaba innecesario en el esquema general de la composición (Fig.14). Los infolios como fondo del retratado y una mesa con tinteros, plumas de escribir, libros, un astrolabio y un bastón constituyen el vocabulario de una nueva iconografía que define al sujeto en relación a la función pública desempeñada por éste en el marco de una institución. La fórmula empleada por el pintor mencionado sería repetida nuevamente por él mismo y por otros hasta convertirse en un procedimiento habitual de la época¹³.



Fig.14. Retrato de Don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides. Cristóbal de Aguilar. 1751. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

11 Fernando López Azorín, *Las Expediciones Españolas en el Nuevo Mundo y sus Aportaciones Científicas y Farmacéuticas*, discurso de ingreso como académico de número, Academia de Farmacia Santa María de España de la región de Murcia, Murcia, 26 de Octubre de 2004.

12 Entre otros, Fr. Daniel Concina, *Theologia Christiana Dogmatico-Moral*, dos tomos, Madrid, 1773.

13 En virtud del esquema señalado, el mismo Cristóbal de Aguilar pintaría los retratos de la familia Pérez Manrique de Lara prescindiendo de toda connotación religiosa. De igual manera lo hicieron José Joaquín Bermejo en el retrato del Doctor Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, Cristóbal Lozano en las pinturas que hizo de la familia de Agustín de Salazar y Muñatones, y muchos otros retratistas limeños



Fig. 15. Escena ganadera. Acuarela, siglo XVIII.

La desacralización que se operó en el pensamiento de la clase criolla ilustrada y en una buena porción del arte oficial del virreinato, se advierte también en un grupo de acuarelas que el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, mandó pintar en el transcurso de una visita pastoral hecha a su diócesis entre los años 1782 y 1785. En cumplimiento de lo dispuesto por el obispo, un grupo de pintores anónimos ejecutó alrededor de seiscientos acuarelas¹⁴ donde quedaron consignadas plantas, animales, mapas, retratos de diferentes personajes, grupos étnicos y una extensa variedad de escenas relacionadas con el trabajo cotidiano y fiestas populares (Fig. 15). La obra conformó nueve volúmenes y tres apéndices. Según informa Daniel Restrepo, el sobrino del obispo, Don José Ignacio de Lecuanda habría quedado a cargo de supervisar la realización de estos

trabajos y de comprobar la veracidad de las estadísticas y de los censos demográficos y económicos de la región¹⁵.

El carácter informativo y antropológico de las acuarelas en mención y el de denuncia social, descripción geográfica y evocación histórica de los dibujos de Huamán Poma de Ayala y de las acuarelas de Martín de Murúa a comienzos del siglo XVII guardan una estrecha relación de técnica de ejecución y tratamiento plástico. Así mismo, dan una idea de continuidad en el tiempo de la práctica de una pintura no oficial, no académica, anónima y rural que a fines del siglo XVIII anunciaba los rasgos del llamado arte popular o campesino en el siglo siguiente.

14 Víctor Peralta Ruiz, *El virreinato peruano y los textos de José Ignacio de Lecuanda*. Conferencia del 20 de Mayo de 2008 en el Museo de Ciencias Naturales, Madrid. Según Angel Goicoetxea Marcaida y M.N. Martínez Sigüenza fueron más de mil cuatrocientos dibujos y acuarelas, contenidos en nueve tomos (*La botánica y la medicina en la iconografía de Martínez Compañón*, Príncipe de Viana, págs. 181-186)

15 Daniel Restrepo M., *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, prelado español en Colombia y Perú, 1737-1797*, imprenta Nacional, Bogotá, 1955. Id. *La iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltasar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)*, servicio central de publicaciones del gobierno vasco, 1992.



Figura 16. Paisaje. Anónimo. Siglo XVIII.
Colección Barbosa-Stern.



Figura 17. Paisaje. Anónimo. Siglo XVIII.
Colección Barbosa-Stern.

En los años finales del setecientos asistimos también a un proceso de hibridación del paisaje donde los maestros ejecutores, generalmente itinerantes, se acercaron a un tratamiento mimético del espacio mientras esquematizaban volúmenes y formas, pintándolas de colores brillantes (Fig.16). Estos lienzos solían aplicarse sobre muebles, ya sea arcones, armarios o instrumentos musicales como decoración. De su función ornamental deriva su carácter lúdico, cortesano o, generalmente, pastoral. Fue el último proyecto de los pintores andinos, tuvo una enorme repercusión en las clases urbanas más altas de la sociedad virreinal y su práctica se mantuvo vigente durante una buena parte del siglo XIX, cuando estuvo unida a prototipos populares (Fig. 17). ♦