

De Quito a Lima: el pintor itinerante Vicente Pazmiño (1827-1861)

From Quito to Lima: the itinerant painter Vicente Pazmiño (1827-1861)

Anthony Holguín Valdez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<https://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

anthony.holguin@unmsm.edu.pe

Lima-Perú

Resumen

En 1852, el pintor ecuatoriano Vicente Pazmiño obtuvo el premio del primer concurso de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, por la serie de cuadros *Los Reyes de Judá*. Pero el maestro no vio posibilidades de ejercer su profesión en su ciudad natal, y emprendió su viaje a Perú. Así, en este artículo nos aproximamos a la situación de los pintores itinerantes de Ecuador que arribaron a Lima a mediados del siglo XIX, para luego presentar el caso de Pazmiño y su producción pictórica. A través de la revisión de documentación de época y de referencias secundarias, estudiaremos el entorno histórico y artístico de este personaje poco conocido.

Palabras clave: pintura, itinerante, Vicente Pazmiño, Quito, Lima.

Abstract

In 1852, the Ecuadorian painter Vicente Pazmiño won the prize in the first competition of the Escuela Democrática Miguel de Santiago, for the series of paintings of The Kings of Judah. But the master did not see the possibility of practicing his profession in his native city, and set out on his journey to Peru. Thus in this article we approach the situation of the itinerant painters of Ecuador who arrived in Lima in the mid-nineteenth century, and then present the case of Pazmiño and his pictorial production. Through the review of period documentation and secondary references, we will study the historical and artistic environment of this little known character.

Keywords: painting, itinerant, Vicente Pazmiño, Quito, Lima.

Introducción

La presencia consistente de artistas y obras ecuatorianas en la Ciudad de los Reyes en el último tercio del siglo XVIII propició una renovación del gusto, así como la demanda cada vez más extensa del comercio intrarregional. Debido a ello, de manera gradual, las colecciones civiles y religiosas fueron manifestando entre sus inventarios una amplia cantidad de pinturas procedentes de Quito¹. Sin embargo, la crisis política y económica generada por los procesos independentistas coadyuvó a quebrantar el circuito comercial, lo que tuvo

1 Resulta sintomático el caso de la tasación de la pinacoteca de Gabriela Josefa de Azaña, elaborada por el maestro genovés Lorenzo Ferrer, que en 1726 registra entre sus obras «ocho lienzos de las Vírgenes, pintura de Quito a dos pesos cada una; *Nuestra Señora de Belén de Quito* con su marco dorado, *Nuestra Señora de la Asunción de Quito*». Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), escribano Pedro de Espino Alvarado, protocolo 272, folios 415-417. Por otra parte, el historiador del arte Jaime Mariazza enfatiza que la presencia de la pintura y escultura de Quito condicionó las preferencias de un sector del mercado local, por lo que el gusto de los valores plásticos de estas obras tuvo influencia; por otro lado, maestros quiteños avecindados en Lima, como es el caso de Francisco Javier Cortés, reafirmaron la escena pictórica (Mariazza, 2010, p. 211).

como consecuencia la paulatina desaparición de la clientela en el área andina. Definitivamente, como bien anota Kennedy (1992), los talleres artísticos de Ecuador y su continuidad de las expresiones del barroco no vio un camino claro que recorrer en el período posindependencia de los años veinte y treinta del siglo XIX.

Este devenir social de los pintores ecuatorianos ocasionó que muchos migraran hacia los países del sur andino, anunciando el perfil de los artistas itinerantes en busca de mercado y de nuevos espacios para ejercer su oficio que su propio país no brindaba². De hecho, durante el período virreinal la principal producción artística que se exportó estuvo vinculada a la temática religiosa, y durante el período republicano la práctica se inclinaba hacia el retrato como principal género pictórico³. En ese sentido, se ha calificado al retrato como el signo distintivo del nuevo pintor republicano, lo que exigía al pintor ir a establecerse en el lugar del retratado, puesto que los artistas ecuatorianos, que habían asentado su actividad sobre el comercio de exportación, se encontraron ante un género que les demandaba movilizarse (Majluf, 2000, pp. 395-396). A ello se debe el creciente número de pintores ecuatorianos en la ciudad de Lima a partir de la década de 1840, como José Anselmo Yañez, José y Miguel Baca, Idelfonso Páez, los hermanos Palas, Manuel Ugalde, Rafael Ortega, entre otros.

Pintores ecuatorianos en Lima

Si bien esta lógica se puede pensar en estos años como el auge del retrato, también debemos mirar a los pintores limeños, muchos de ellos herederos de los talleres virreinales, como es el caso de Teodoro Junco, que trabajó en encargos de obras religiosas, como el cuadro de la *vera efigie Fray Martín de Porres* (1841) del monasterio de la Encarnación, y el caso de Juan Sánchez de la Torre, quien pinta *Los santos mártires franciscanos de Japón* (1863) para el convento de los franciscanos descalzos del Rímac (Holguín, 2021, pp. 56-57). En este contexto, los ecuatorianos aprovecharon en atraer a sus comitentes y establecer asociaciones profesionales; el caso más notorio es el taller de «Palas Hermanos. Escultores y Pintores», registrado en las patentes de Lima, en 1857⁴. Sin embargo, sabemos que Elías Palas residía en la ciudad desde 1853, lo cual indica que no tuvo necesariamente su inscripción en el registro cívico de la municipalidad, cuya solicitud la presentó muchos años después, en 1871, y la cual expresamente indica:

Señor alcalde municipal/Elías Palas ante vuestra señoría respetuosamente me presento y digo: que teniendo diez y ocho años de residencia en esta capital [de Lima], y al frente del establecimiento, situado en el portal de San Agustín en la inscripción de «Palas Hermanos. Escultores y Pintores» y con la dependencia de padres peruanos, por cuya razón pido y suplico se sirva mandar inscribirme en el registro cívico, por favorecerme las leyes del caso⁵.

Esto parece sugerir que el establecimiento de los Palas tuvo una licencia de funcionamiento gracias a colegas peruanos que, con toda seguridad, se desempeñaban en el oficio

2 En ese sentido, Kennedy Troya propone que los artistas quiteños itinerantes también buscaron nuevos espacios educativos, como es el caso de Manuel Palacios, quien había sido alumno del italiano Alejandro Ciccarelli en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile (Kennedy Troya, 1998, p. 108).

3 En 1841 se tiene la información aislada del caso de la venta de escultura virreinal ecuatoriana, así, por ejemplo, en la sección «Avisos» del diario *El Comercio*, se lee: «Se ha mejorado el surtido de efigies de Santos de todos tamaños hasta de 5 cuartas, que se abrió en la caja de los Navios con obras de los mejores escultores del Ecuador, todas de madera incorruptible» (*El Comercio*, 8 de julio de 1840). Según Kusunoki, se tiene numerosas referencias de embarques de pintura quiteña a Lima a mediados del XIX (Kusunoki, 2009, p. 50).

4 AGN, O.L. 415, expediente 2408, sección de contribuyentes, folio 11.

5 Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (en adelante, AHML), Registros Civiles, CL-ReC-03, caja 03, 29 de setiembre de 1871, folio s.n.

o eran propietarios del recinto. Por lo tanto, tuvieron encargos de obras religiosas de mediana dimensión, como el comisionado por la cofradía de san Eloy de la Virgen de la Misericordia, quienes renovaron el adorno de su capilla, en 1863, con una pintura de san Eloy en su taller, que aún se conserva en el templo del convento agustino (Wuffarden, 2022, p. 182). Otra obra, pero esta vez para los padres dominicos, es *San Jacinto de Polonia*, pintada por Nicolás Palas y marcada por un claro dominio del dibujo y colorido cálido⁶. En otras ocasiones los artistas, en la necesidad de establecer lazos de clientela, publicitaban sus obras en donaciones a determinadas devociones locales; este es el caso de Rafael Ortega, quien entrega a la orden de Predicadores el cuadro *Inmaculado Corazón de María*, y en el coloca su firma de la siguiente manera: «Rafael Ortega ecuatoriano dedica este cuadro al Venerado Fray Juan Masías. Lima junio 19 de 1862». Esta idealizada imagen de María, de buena factura técnica y de aire romántico, envuelta en un fondo nuboso y preciosista, testimonia a un artista alejado de los talleres artesanales y con ciertas reminiscencias académicas (Holguín, 2021, p. 57).

Con mucho acierto Luis Wuffarden atribuye a la comunidad mercedaria de Lima la vitalidad que tuvieron en el patrocinio artístico quiteño, ya que lograron fusionar la herencia virreinal con el novedoso ideal académico. Así, además de la ya conservada colección pictórica, comisionaron otras pinturas como la *Oración en el huerto*, obra de José Anselmo Yañez, ca. 1844; o el cuadro que preside la sacristía, *Revelación de la Virgen de la Merced a los fundadores de la orden*, que el artista firmó con orgullo: «José Yañez inventó, pintó y dedicó a este templo en septiembre de 1852». Y quizás la obra imbuida del academicismo es el *Cristo flagelado* por Joaquín Pinto, en 1869, que ofrece un testimonio excepcional sobre el interés de la comunidad por las nuevas formas de arte (Wuffarden, 2022, pp. 160-161).

Todo ello se ve reflejado también en el mecenazgo de los frailes franciscanos, circunstancia propicia que ayuda a entender el devenir de la serie *Los Reyes de Judá* del pintor Vicente Pazmiño, cuyo establecimiento en la ciudad se ve compensado con la demanda —ciertamente esporádica— de las comunidades religiosas en adquirir nuevos cuadros y de la circulación de los maestros pintores de Ecuador.

Vicente Pazmiño y la Escuela Democrática Miguel de Santiago

La Escuela Democrática Miguel de Santiago en Quito se fundó en 1852, por razones más políticas que académicas; allí, la ideología liberal de sus protectores institucionales enarboló discursos contra el conservadurismo. La única intervención dedicada al tema artístico fue la de don Francisco Gómez de la Torre, que impulsaba al artista a buscar temas como el de la naturaleza, y a utilizar la invención y la originalidad, únicos caminos para que el arte tomara un carácter nacional (Kennedy, 1992, pp. 125-126). De hecho, en la Escuela existió una crítica punzante de la atención prestada por los pintores al arte religioso virreinal, y de cómo el carácter imitativo permaneció en la práctica. Así, en el primer concurso es interesante advertir que entre los participantes se encontraban obras en las que se copiaba literalmente cuadros virreinales, por ejemplo, el sexto premio otorgado a este género fue para el cuadro *Oración del Huerto* de Leandro Venegas y *Los Reyes de Judá* por Vicente Pazmiño, cuyo modelo inmediato era la serie atribuida a Nicolás de Goríbar, discípulo de Miguel de Santiago. En ese sentido, la copia barroca virreinal no solo era una práctica institucionalizada a modo de modelos, sino también podía estar sujeta a concurso y ser premiada (Kennedy, 2011, p. 57).

6 La pintura se conserva actualmente en el Santuario de Santa Rosa de Lima, en el centro histórico de Lima. Palas integra una escena costumbrista que alude a la celebración de la independencia granadina, es más, se observa un barco a vapor con la inscripción «BOLÍVAR» y una bandera de Colombia.

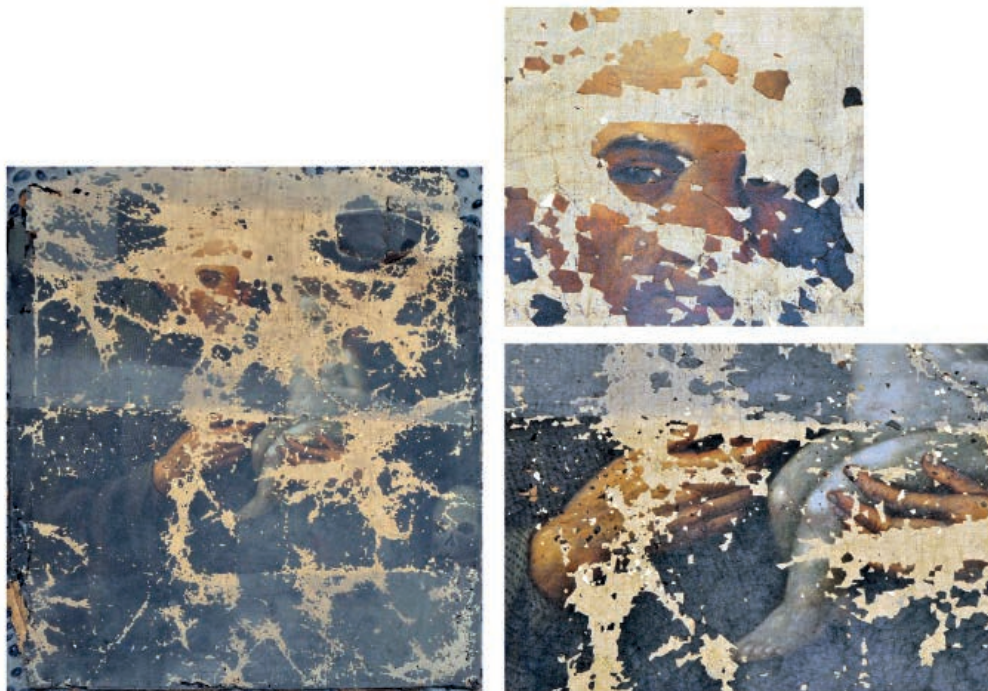


Figura 1. Vicente Pazmiño. *Retrato de Fray Juan Gómez*. 1861, 88 x 72 cm, óleo sobre lienzo. Casa de Ejercicios de la Orden Terciaria Franciscana, Lima.

La serie de cuadros de *Los Reyes de Judá* fue conservada por Pazmiño⁷. Es imprecisa la fecha del viaje que debió hacer a Perú, y es muy probable que el motivo de su migración sea la búsqueda de un mercado estable, pues sabemos, a través del censo municipal de Lima, en 1860, que el artista estuvo residiendo en esa ciudad, en la calle de Zárate⁸, cuya tienda compartía junto a su esposa Sacramento Vallejos, ambos registrados naturales de Ecuador. En el mismo registro civil da cuenta que el pintor declaraba tener 33 años. A partir de esta información, hemos podido determinar que Vicente fue bautizado el 30 de julio de 1827; sus padres fueron Javier Pazmiño y Lorenza Bagua, y el acta señala que fue asentado como mestizo⁹; sin embargo, el censo limeño señala la categoría de raza indio¹⁰.

Sea cual fuese la condición fenotípica del artista, debemos tener en cuenta que la ciudad, en 1860, presentaba un total de 107 pintores y doradores, y la filiación de indios era un total de 12, frente al considerable grupo de 67 registrados como blancos, lo cual permite ver el panorama muy completo de la relación entre el oficio y la raza (Cosamalón, 2009, p. 255, cuadro 3.5).

7 Agradezco esta comunicación a la historiadora del arte Alexandra Kennedy Troya.

8 La calle pertenece a la actual cuadra 4 del jirón Junín en el centro histórico de Lima (Bromley, 2019, p. 424).

9 Libro de bautismos de la iglesia de la Pura y Limpia Concepción de Guaranda, Ecuador, 1827, folio 184 y 184v. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-G522-S927?cc=1923402&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AC864-KD2M>

10 AHML, Censo de Lima, 1860, p. 111.

El mecenazgo franciscano

Además de la reducida información biográfica expuesta, por fortuna contamos con su primera pintura conocida en Lima, que nos permite saber la actividad de Pazmiño. El cuadro en cuestión es el retrato de fray Juan Gómez; esta representación de medio cuerpo del sacerdote se acompaña del Niño Jesús desnudo y una mesa con un cráneo en clara alusión de su condición de penitente (Fig. 1). El naturalismo del rostro y la minuciosidad de las pinceladas puntillistas del hábito franciscano coinciden en la esmerada captación y prolijidad del pintor. El reverso del lienzo tiene una inscripción que refiere a la biografía del religioso, y con atinada precisión de la rúbrica del artista, se lee: «Vicente Pazmiño Pinto en Lima año de 1861»¹¹. La fama de este personaje tuvo tanta resonancia que incluso nuestro admirado escritor Ricardo Palma escribió su tradición «El alacrán de fray Gómez», en la que introduce al lector contando dos milagros del fraile: aquel en el que salvó a un hombre que cayó de un caballo y quedó malherido; y el famoso milagro de los pejerreyes que convidó a un convaleciente san Francisco Solano, cuando el fraile andaluz estaba internado en la enfermería del convento de San Francisco de Lima (Córdova, 2011, p. 15). Lamentablemente, la obra requiere una adecuada restauración debido a su estado calamitoso. Esta pintura se conserva en la Tercera Orden Franciscana de Lima, institución religiosa que reúne una colección importante de cuadros con notoria calidad y de destacados artistas¹².

Aún queda por discutir un asunto central: ¿cómo identificar la vida material, valor histórico y estético de la serie de *Los Reyes de Judá* de Pazmiño? Líneas atrás advertimos que la obra ganó el sexto premio del concurso de la Escuela Miguel de Santiago, en 1852, proponiendo lo que posiblemente sea la primera gran producción del pintor en su localidad. Es preciso entonces aclarar que el artista, a la edad de veinte años, concluyó las pinturas en Ecuador, según da fe la firma el cuadro de losapha (Josafat), donde se lee: «P[o]r Vicente Pazmiño / en Quito año de 1847» (Fig. 2). En ese sentido, Pazmiño no tenía dudas de que las oportunidades laborales y la dificultad de encontrar un comprador oportuno de los cuadros lo incentivó a trasladarse a Perú junto a su menaje.



Figura 2. Vicente Pazmiño. Detalle de la firma del artista. 1847, óleo sobre lienzo. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.

11 El reverso de la tela lleva la siguiente inscripción: «El Venerable Juan Gomes religioso Lego Profeso / Menor Observante de Nuestro Padre San Francisco / Natural de la Provincia de Extremadura / fue enfermero 40 años en el Convento Máximo / de Jesús. / Murió en Lima el año 1631 de la edad / de 71 años con fama de santidad y / acreditó el Señor su santa vida con muchos/ milagros en vida y muerte. / Vicente Pazmiño Pinto/ en Lima año de 1861».

12 El padre Gento, con atinada calificación, consideró a la casa de ejercicios de la Tercera Orden franciscana con el título de «Museo de Pinturas». Entre las más destacadas obras se conservó en este espacio los lienzos de la *Pasión de Cristo*, que siguen los modelos de las estampas de la obra de Rubens, el apostolado asociado a los modelos de José de Ribera, la *Vida de Jesús* de Miguel de Cabrera, entre otros (Gento, 1945, pp. 326-338). Sin embargo, no se da cuenta de toda la colección pictórica, posiblemente por las condiciones del estado de conservación de muchas de estas piezas.



Figura 3. Vicente Pazmiño. *David, Salomón, Asa, Josafat, Joram y sus correspondientes fuentes grabadas*. 1847, 90 x 88 cm, óleo sobre lienzo. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín. Fuente: PESSCA 426A, 372A, 2504A, 371A, 374A.

De hecho, el mismo modelo iconográfico de *Los Reyes de Judá* está presente también en la pinacoteca de los Descalzos del Rímac, comisionada a un pintor limeño de la centuria dieciochesca. Además, sabemos que la provincia franciscana del Perú siguió actuando como mecenas de arte en pleno período republicano del XIX, por lo tanto, creemos que la compra de la serie de Pazmiño debió concretarse en Lima, aun cuando trabajaba con el encargo de la Tercera Orden¹³. En este contexto, los cuadros del artista debieron trasladarse con las dificultades del territorio andino hacia el convento de Santa Rosa de Ocopa, provincia de Concepción, en Junín, cuya colección de arte sobresale con sendos lienzos que relatan escenas de los mártires franciscanos en la Amazonía¹⁴, una serie de la vida de santa Rosa de Lima en soporte de piedra de Huamanga, entre otras obras de admirable calidad¹⁵.

13 Quizás otra hipótesis se relacione con los cuadros que debieron enviarse al convento de Ocopa, cuando este entra a forma parte de la provincia de San Francisco Solano de los Padres Descalzos, en 1908. Pues, además, sabemos que en 1928 el convento es establecido como casa única de estudios filosóficos y teológicos de la mencionada provincia (Heras, 1967, pp. 1-37).

14 El estudio de esta singular pinacoteca está dando sus primeros frutos, como la reciente tesis de María Muñoz, en la que se abordan las pinturas de los mártires franciscanos del convento de Ocopa (Muñoz, 2022).

15 El convento conserva obras de distintas regiones, desde pinturas cusqueñas hasta novohispanas; en este último caso se ha dado a conocer recientemente el cuadro *Entierro de Santa Rosa de Lima*, realizado por un obrador novohispano del siglo XVIII (Wuffarden, 2022, p. XXII).



Figura 4. Vicente Pazmiño. Ozías, Ezequías, Manasés, Josías, Joaquín, Sedequías y sus correspondientes fuentes grabadas. 1847, 90 x 88 cm, óleo sobre lienzo. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín. Fuente: PESSCA 4369A, 432A, 433A, 434A, 435A, 375A.

La primera referencia de las pinturas en el convento de los misioneros franciscanos las entrega el fraile Conrado Juaniz. En su detallada descripción de los ambientes y la arquitectura, se detiene en los corredores del segundo piso del claustro del Olivo, donde registra «una serie de pinturas de los reyes de Judá, notables por la diversidad de tipos y por la viveza del colorido» (Juaniz, 1953, p. 15). Años más tarde, el padre Julián Heras, en su erudito ensayo sobre la pinacoteca de Ocopa, da a conocer la autoría de los lienzos, cuya minuciosa observación le permitió identificar que uno de los lienzos presentaba la firma; además, relata que las obras estuvieron en el segundo nivel del claustro de la Portería, donde destacaron por ser «notables por la diversidad de tipos y la viveza del colorido», y finalmente estableció que en el convento de los Descalzos de Lima «hay unos similares a éstos, pero mal conservados» (Heras, 1972, pp. 14-15). En efecto, ambas series —la de Pazmiño y la de los frailes del Rímac— están realizadas a partir del mismo modelo de estampa¹⁶.

16 La historiadora Nora Córdova explica lo siguiente: «En primer lugar, una galería que representa a los reyes de Judá, de vistosos colores, pintada en 1847 en Quito por Fr. Vicente Pazmiño» (Córdova, 1974, p. 77); sin embargo, la autora confunde la abreviatura original «Pr» por la de «Fr», es decir, fraile. Sabemos que hace algunos años se publicó una guía didáctica sobre arte y tecnología, donde se presenta una breve reseña del convento de Ocopa y se muestra la escueta información de los lienzos con la identificación de «Escuela Quiteña» (Galarreta & Gonzales, 2015, p. 18).



Figura 5. Vicente Pazmiño, *Jehú, Abías y sus correspondientes fuentes grabadas; Roboam y Amón, sin modelo visual*. 1847, 90 x 88 cm, óleo sobre lienzo. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín. Fuente: PESSCA 431A, 373A.

De Francia a Quito: las pinturas de *Los Reyes de Judá*

Cuando Francisco Gómez de la Torre, en su discurso de 1852, acusaba a los pintores quiteños de seguir presentando imágenes melancólicas con «el aspecto sombrío del claustro», que solo incitaban a la piedad y el cilicio, pues su producción «se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación» (Vargas, 1971, pp. 14-15), revelaba la todavía fuerte herencia de los talleres virreinales y la ausencia de una institución que encamine las artes de la nación ecuatoriana. En ese sentido, se ha comentado que la serie *Los Reyes de Judá* de Pazmiño depende de los cuadros homónimos de Nicolás Goríbar, conservados en la iglesia de Santo Domingo de Quito¹⁷. Tal vez la falta de un patrocinio y la continuación del ejercicio de la copia de modelos virreinales propiciaron la búsqueda de reconocimiento oficial de la Escuela. Resulta interesante este caso, como muestra de un ejercicio de interpretación del modelo como fuente de inspiración, que a su vez introduzca adaptaciones que las distinga del original; de ahí que el pintor introduzca su firma, en su afán de profesar su oficio.

Vicente Pazmiño ejemplificó el arquetipo del pintor que utilizaba modelos pictóricos virreinales. De hecho, la serie de *Los Reyes de Judá* representa modelos del grabado francés que fueron muy populares en la pintura andina del siglo XVIII. Así, el uso de las fuentes grabadas en la pintura virreinal de Quito podía ser propiedad del artista, quien las utilizaba *motu proprio* según gusto y conveniencia con la composición que quisiera realizar; o podían

17 De ahí que Pazmiño utilizara como modelo de aprendizaje de la serie de pinturas de *Los Reyes de Judá* del convento de Santo Domingo de Quito, atribuido al pintor Goríbar (siglo XVIII).

ser propiedad del cliente, quien se los facilitaba, de tal modo que sería este quien impusiese el modelo, al cual se habría de comprometer el artista (Justo, 2007, p. 28).

El estudio crítico sobre fuentes grabadas de Agustina Rodríguez ha establecido que las series *Reyes y Profetas de Israel* fueron pintadas por el francés Claude Vignon, en 1646, y que luego pasaron a servir para los diseños de los grabados de François Poilly y Jerome David, cuyas estampas tuvieron repercusión en muchos conjuntos pictóricos americanos que se extendieron a lo largo de América del Sur, desde la ciudad de Quito hasta Mendoza, en Argentina (Rodríguez, 2001, pp. 374-375). Es más, la composición de los cuadros de Goríbar ha sido reducida para colocarse a un marco circular, formato que acentúa las expresiones de las figuras en primer plano.



Figura 6. Vicente Pazmiño. *Detalle de David*. 1847, 90 x 88 cm, óleo sobre lienzo. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.

La serie de Pazmiño tiene un total de quince lienzos¹⁸ en buen estado de conservación, protegidos por marcos cuadrados de madera tallada y ornamentados con relieves de rosas¹⁹ (Figs. 3, 4 y 5). Además, es interesante observar que el pintor adapta la composición circular de la figura de cada personaje y, a su vez, condiciona a estas un marco fingido de enjutas grisáceas. Cada lienzo en su interior está identificado con los nombres de los reyes en letras doradas, que tienen una notoria asociación a los trazos de la tipografía real, a excepción de los cuadros de Asa y losaphat, que poseen la inscripción sobre la enjuta inferior derecha. Resulta característico constatar la destreza en el tratamiento de pinceladas pastosas para generar texturas, por ejemplo, los rostros con las veladuras grises y los drapeados de la vestimenta, cuya ejecución define los volúmenes corporales, como también la delicadeza de las pinceladas de los cabellos y barbas que forman ondulaciones y contornos esfumados. Del mismo modo, se advierte el sentido descriptivo de las lágrimas que brotan de los ojos del rey David, lo cual sugiere una trama cristalina de gotas de pigmento blanco (Fig. 6). En definitiva, el pintor supo conjugar el tratamiento de cierta reminiscencia tenebrista, no solo por influencia de los lienzos del templo dominico, sino también por las afinidades y licencias otorgadas a su paleta de colores.

18 Se conoce que los modelos de Vignon fueron diez de los reyes de la dinastía de la casa de Judá. Sin embargo, la serie quiteña excede en dos obras de dichos grabados, una de ellas, que presenta el nombre de Roboam, es totalmente inédito con relación a la serie *Reyes* de Vignon (Rodríguez, 2001, p. 378).

19 Dichos marcos fueron hechos en Ocopa (Heras, 1972, p. 15).

Conclusión

La actividad itinerante de Vicente Pazmiño a mediados del siglo XIX necesita documentarse para entender sus vínculos sociales y profesionales en el territorio peruano. Tras los primeros alcances aquí presentados, observamos que el pintor desarrolló un estilo naturalista que evoca la obra barroca quiteña. Tras haber recibido el premio de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, en 1852, pareciera que el ecuatoriano, descontento con la situación económica de su región, emprendió su viaje junto a la serie de pinturas de *Los Reyes de Judá*. Debieron pasar muchos años para que los frailes franciscanos adquirieran este importante conjunto de cuadros, y, en 1861, le encarguen el lienzo devocional de *Fray Juan Gómez*. Más allá de estos hitos biográficos de Pazmiño, su actividad silenciosa parece desvanecerse, y con esto el rastro de su obra, pues no tenemos noticia alguna de su labor posterior. A pesar de estas circunstancias adversas que enfrentamos para trazar la huella de un pintor casi desconocido por la historiografía del arte sudamericano, podemos concluir que el presente estudio rescata a uno de los personajes claves para entender la circulación de artistas ecuatorianos en Lima, cuya actividad consolidó muchos talleres y obras que merecen un estudio de largo aliento.

Referencias bibliográficas

- Anónimo (1840, 8 de julio). Avisos. *El Comercio*, p. 4.
- Bromley, J. (2019). *Las viejas calles de Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Córdova, N. (1974). La biblioteca de Ocopa: su historia y organización. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 23, (pp. 71- 127).
- Córdova, N. (2011). Fray Juan Gómez: un enfermero franciscano en la Lima del siglo XVI. *Almenara*, 10, (pp. 14-15).
- Cosamalón, J. (2009). *Babel en los Andes. Población y mestizaje en Lima (1860)* [tesis de doctorado, El Colegio de México]. Repositorio Institucional Colmex. <https://n9.cl/7ffhb>
- Galarreta, B. y Gonzales, P. (2015). *La misteriosa obra de arte. Edición luz visible. Guía didáctica*. PUCP. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/54068>
- Gento, B. (1945). *San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima Imprenta Torres Aguirre, S. A.
- Heras, J. (1967). *Fuentes para la historia del Convento de Ocopa (1725-1967)*. Lima: s.e.
- Heras, J. (1972). La Pinacoteca de Ocopa. *El Serrano*, 266, (pp. 9-16).
- Holguín, A. (2021). Noticias sobre el oficio de la pintura en Lima. *Yuyaykusun*, 11, (pp. 49-65).
- Kennedy, A. (1992). Del Taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2, (pp. 119-134).
- Kennedy, A. (1998). Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX. *Historia*, 31, 87-111.
- Kennedy, A. (2011). Formas de construir la Nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos. En *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional* (pp. 49-60). Fundación Visión Cultural.
- Kusunoki, R. (2009). Mercaderes libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima. *Illapa Mana Tukukuq*, N°6, 47-60. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas. Universidad Ricardo Palma.
- Juaniz, C. (1953). *Ocopa*. Lima: s.e.
- Justo, A. (2007). Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial. En William Waters y Michael Hamerly (compiladores), *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión. Tomo II* (pp. 25-37). Ediciones Abya Yala.
- Majluf, N. (2000). De la pintura y otras técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino. En *Homenaje a Félix Denegri Luna* (pp. 393-416). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mariazza, J. (2010). Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII. En A. Ortiz (coord.), *Arte quiteño. Más allá de Quito. Memorias del seminario internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y el 17 de 2007* (pp. 197-213). Fonsal Editores.

Muñoz, M. (2022). *The Place of Art in the Bourbon Amazon: Landscape, Martyrdom, and Neoclassical Appropriation* [tesis de doctorado, Universidad de California].

Rodríguez, A. (2001). Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon. En Arsenio Moreno y José Almansa (ed.), *Actas III Congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad* (pp. 371-380).

Vargas, J. (1971). *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Editorial Santo Domingo.

Wuffarden, L. (2022). Misioneros y redentores de cautivos. Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. En Luis Wuffarden (ed.), *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú* (pp. 115-162). Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

Wuffarden, L. (2022). Ermitaños del Nuevo Mundo. La provincia agustina de Nuestra Señora de Gracia. En Luis Wuffarden (ed.), *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú* (pp. 163-206). Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.

Contribuciones de autoría: Ninguno

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 20 de junio de 2023

Aceptado el 24 de octubre de 2023