

Capítulo I

Antecedentes italianos y españoles en los inicios del arte del grabado en el Perú

El arte del Renacimiento se dio en Italia como fruto de una evolución que tiene sus orígenes en la Edad Media. La cultura humanista consideró bárbaro al arte medieval y promovió la exaltación del hombre como medida de todas las cosas, y el renacer de un pasado glorioso greco-romano. Este fenómeno que se da en Italia como fruto de una evolución, supuso para los demás países una revolución, pero sin dejar de lado la tradición goticista.

Mientras en el siglo xv se desarrolla el modelo florentino y se difunde por otras ciudades de Italia, en el resto de Europa todavía se vive en la cultura medieval, más aún si hablamos de Renacimiento clásico o alto Renacimiento se puede afirmar que fue un fenómeno estrictamente italiano, con escasa proyección en el resto de Europa.¹ Ello se debió a que en otros países europeos las expresiones consideradas renacentistas no fueron fruto de un proceso de experimentación o de una evolución como en Italia, sino que se importaron formas ya elaboradas. No se planteó en estos países el recuperar un modelo de la antigüedad, ni un estudio para resolver los problemas de su reformulación, simplemente, como afirma Víctor Nieto, el mito de lo antiguo se estableció partiendo del supuesto de la validez propuesta por el modelo italiano.²

¹ NIETO, Víctor y CHECA, Fernando. El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Madrid, Editorial Istmo, p. 340, 1980.

² NIETO, V. "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526". En Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599. Madrid, Editorial Cátedra, p. 15, 1993.

Por todo lo expuesto es difícil hablar de Renacimiento español, francés o alemán ya que a estos reinos se importa recién en el siglo XVI, principalmente, elementos o modelos decorativos procedentes de la Lombardía. Además, después de que se acepta este lenguaje decorativo "quattrocentista", y de la escasa recepción del momento clásico del Renacimiento, se difunde por las cortes europeas el modelo Manierista, y todo ello sucede en el siglo XVI. Así lo especifica claramente el historiador Nieto cuando afirma:

Planteado el concepto de "Renacimiento" como la asimilación del modelo florentino, primero por los restantes centros artísticos italianos y, ya en el siglo XVI, por el resto de Europa, difícilmente puede admitirse la existencia de un arte que tenga este nombre fuera de Italia en los primeros años del siglo XVI.³

Las manifestaciones artísticas en el arte del grabado fuera de Italia, no escapan al influjo de los elementos decorativos que son introducidos en gran escala. En ellos, como estudiaremos más adelante, se puede ver la evolución que va desde los motivos que provienen del "quattrocento", hasta aquellos que bajo el influjo de los tratadistas del siglo XVI italiano, transmiten las formas ornamentales propias del Manierismo.

En la Italia del siglo XVI se ha establecido que después de la muerte de Rafael, y hasta finales del siglo, se desarrolla un arte de crisis denominado Manierismo cuyas formas se expanden por Europa, quizás con mayor rapidez que las del Renacimiento, usándose ambas indistintamente, sobre todo en el campo ornamental, entremezclándose sin definición estilística y bajo la denominación de "a lo romano", como se calificaba al arte venido de Italia. Ello lo vamos a ver incluso en documentos peruanos hasta entrado el siglo XVII.

Antes de que termine el siglo XV en la España de los Reyes Católicos se van a dar cambios, sobre todo en el campo de la arquitectura, en obras que eran consideradas "a lo moderno" y que corresponden, como ha estudiado Nieto, a un Gótico con nuevas soluciones, diferenciándose de la arquitectura donde se hacía uso de elementos italianos llamados por entonces "a lo romano".⁴

³ NIETO, V. Op. cit., p. 171, 1980.

⁴ Ibidem, p. 177.

Un punto de partida a considerar para la introducción de elementos “a lo romano” es el constante interés de la corona española por la conquista de territorios en el norte de Italia, así como también el deseo de sectores de la aristocracia de utilizar un repertorio que les permita reflejar una imagen de prestigio y representación; esto se pone de manifiesto sobre todo en los campos de la arquitectura y escultura. Se ha determinado que el gusto italiano en la Península se introduce en primera instancia a través de la presencia de artistas italianos, así como de obras importadas, sin dejar de lado los modelos ornamentales grabados en los libros impresos que circularon por España.

Al Renacimiento español se le aplicó como nombre diferenciador la denominación de “plateresco”, en referencia a su aspecto ornamental. Urgando en el tiempo en búsqueda del origen del uso de este término nos remontarnos al siglo xvii, a Diego Ortíz de Zúñiga, quien lo aplica para calificar la ornamentación del Ayuntamiento de Sevilla, sin referirse a éste como estilo arquitectónico y sin tomar como referencia la platería que se hacía por entonces, como tanto tiempo se ha creído.⁵ En el siglo xviii será A. Ponz quien utilizará por primera vez el término plateresco como sinónimo de estilo. Los historiadores del siglo xx han estudiado profundamente el problema del plateresco y se ha esclarecido que no es un estilo nacional español ya que se da en otros países de Europa, ni que tampoco constituye una respuesta o una oposición a las formas italianas, justificando con ello el producto híbrido como intento consciente de resistencia.⁶ Ello también nos permitirá explicar el eclecticismo de la etapa que estudiamos en el arte colonial peruano.

Los elementos ornamentales que constituyen el cuerpo del llamado estilo plateresco son los grutescos a los cuales ya se refiere el mismo Vitruvio en su Libro vii, Cap. v cuando nos habla de la moda de pintar las habitaciones en la antigüedad clásica a base de:

⁵ Anales eclesiástico y seculares de la ciudad de Sevilla. Madrid, p. 525, 1677.

⁶ NIETO, V. Op. cit, p. 183, 1980.

candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios y arrancando de sus frontones, grupos de pequeños vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; asimismo débiles tallos que terminan en estatuas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal...

Vitruvio critica la moda de su tiempo y concluye con el siguiente juicio sobre esta fantasía:

no se deben aceptar como buenas las pinturas que no representan la verdad...⁷

En años del Renacimiento italiano el nombre de "grutesco", para referirse a este tipo de decoraciones, apareció por primera vez en un contrato del cardenal Piccolomini con el pintor Pinturicchio, para que decore la biblioteca de la catedral de Siena. En España se menciona el término por primera vez en 1494, en el testamento del Cardenal Mendoza, al referirse al retablo del Colegio de Santa Cruz de Valladolid y años después en 1526 lo emplea Diego de Sagredo en su *Medidas del Romano*.

Los españoles usaron las formas italianas en el campo de la arquitectura antes de que finalice el siglo xv. Entre las obras destaca como buen ejemplo el colegio citado, levantado bajo el auspicio del cardenal don Pedro González de Mendoza. Ello no implicó innovaciones estructurales sino acabados en su portada a base de almohadillados "a lo romano" y sobre todo grutescos. Otra obra arquitectónica que hace ya uso del almohadillado italiano con mayor profusión, además de los grutescos en la portada, es el Palacio de Cogolludo en Guadalajara. Ambos monumentos relacionados con el arquitecto Lorenzo Vázquez.

Ya entrado el siglo xvi destacan los palacios de tipo fortificado suburbanos de Vélez Blanco en Almería —hoy en el Metropolitan de Nueva York— y el de La Calahorra en Granada, encargados por don Pedro Fajardo y Chacón, primer marqués de Vélez y por don Rodrigo de Vivar y Mendoza, marqués de Cenete, respectiva-

⁷ VITRUVIO, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, Editorial Iberia, traducción de Agustín Blánquez. p. 182, 1997.

mente. Ambos son buenos ejemplos de arquitectura con decoración de grutesco de marcado aire "quattrocentista", de un repertorio ornamental relacionado con el norte de Italia.

Santiago Sebastián ha estudiado detenidamente los motivos ornamentales del Palacio de la Calahorra y ubicado su fuente inspiradora en el llamado Codex Escorialensis, donde encontró una serie de motivos ornamentales provenientes del taller de Ghirlandaio;⁸ sobre ellos también ha realizado estudios Fernández Gómez.⁹ Estos motivos decorativos están relacionados con el Palacio de los Vélez y también con la fachada de las Cadenas de la Catedral de Murcia, obras atribuidas a Francisco Florentín. Víctor Nieto ha comprobado la estrecha relación entre un friso con cabezas de niños y guirnaldas que penden de una argolla, existentes en la portada citada de Murcia, y los frescos de la Capilla Mayor de los Tornabuoni en Santa María Novella de Florencia.¹⁰

Aparte de los ejemplos de grutescos mencionados citaremos algunos en los cuales ya se han identificado las fuentes grabadas que les sirvieron de inspiración; entre ellos los creados por Zoan Andrea y usados por Nicolás de Vergara en la decoración del púlpito de San Esteban de Salamanca, los de Nicoletto de Modena que inspiraron parte de la portada de la Universidad de Salamanca y los de su escalera donde, además, se han identificado los modelos de Israhel van Meckenem; igualmente, en otra escalera tan importante como la de Diego de Siloe, en la Catedral de Burgos, se ha determinado el uso de grabados de Antonio de Monza, Agostino de Musi y Agostino Veneciano.¹¹ En Andalucía también podemos citar como ejemplo de lo expuesto la portada de la iglesia de Santa Paula de Sevilla, donde Niculoso Pisano en su arte alfarero hace uso de algunos de estos modelos.¹²

⁸ SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y Humanismo*. Madrid, Editorial Cátedra, p. 97, 1978.

⁹ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

¹⁰ NIETO, V. *Op. cit.*, p. 53, 1993.

¹¹ SEBASTIÁN, S.; GARCÍA GAINZA, C.; BUENDÍA, R.: "El Renacimiento". En *Historia del Arte Hispánico*. Tomo III, Madrid, Editorial Alhambra, p. 3, 1980.

¹² MORALES, A. *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, Diputación Provincial, 1977.

En 1526 se publica en España el primer libro castellano de arquitectura, *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, en él dicho autor intenta divulgar las reglas para el buen uso de las órdenes, basado principalmente en Vitruvio y Alberti. De esta obra interesa para nuestro estudio el capítulo donde se ocupa de las llamadas columnas monstruosas o balaustres, tan usadas en la llamada arquitectura plateresca y donde, a pesar de todo, Sagredo se muestra antivitruviano o anticlásico. En el diálogo que se establece en el libro, Picardo hace mención a Tampeso sobre la clase dada el día anterior en torno a las columnas, y de su visita al taller de Andino, donde le llamó la atención unas columnas diferentes a las enseñadas, a las que el artista llama balaustres. Basándose en ello Tampeso empieza la explicación hablando de las columnas monstruosas, de las cuales forma parte el balaustre. Para Bassegoda i Hugas, Sagredo no inventa el balaustre sino que lo toma de Fra Giocondo e indica que su uso ya es frecuente desde finales del siglo xv, lo que sí considera novedoso es el tema de la columna monstruosa, aunque éstas se dan en retablos platerescos anteriores y posteriores a Sagredo; un buen ejemplo se ve en la traza que presenta el retablo de la Mejorada de Olmedo de Alonso Berruguete, donde observamos balaustres y grutescos.¹³ El libro de Sagredo está ilustrado con un grabado que procede de la edición veneciana de Vitruvio realizada por Fra Giocondo en 1511.¹⁴

Otra de las expresiones plásticas donde se pone de manifiesto el grutesco desde muy temprano es el monumento funerario o retablo sepulcral importado de Italia. Han llegado hasta nuestros días los levantados para el Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo, y para el Cardenal Hurtado de Mendoza —hecho por Doménico Fancelli— para la Catedral de Sevilla, además de los existentes en la cartuja sevillana de las Cuevas de don Pedro Enríquez y doña Catalina de Ribera. Estos últimos realizados por

¹³ BASSEGODA I HUGAS, B. "Notas sobre las fuentes de *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo". En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xxii. Madrid, p. 123, 1985.

¹⁴ SAGREDO, Diego de. *Las Medidas del Romano*. Toledo, 1549, introducción de Fernando de Marías y Agustín Bustamante. Madrid, Colección *Tratados*, p. 109, 1986.

Antonio María de Aprili da Carona y Pacce Gazzini, respectivamente, de cuyos talleres genoveses salieron también otras piezas para el Castillo de la Calahorra de Granada y para la Casa de Pilatos de Sevilla.¹⁵

Frente a la polémica que se plantea en los escritos de Sagredo sobre los sepulcros y sus ornamentos, el tratadista en su libro, en su papel de Tampeso, adopta una posición de defensa de estas obras frente a Picardo al decir:

Pareceme a mi que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se haze en los sepulcros: porque allende de que decoran y acrecientan el edificio del templo: despiertan mucho a los que descuydan de la muerte y los provocan a mejorar y corregir su vida.¹⁶

Avanzado el siglo *xvi* el ornamento de obras arquitectónicas y retablos no se abandona, sólo que da paso a variantes procedentes del gusto que se enmarca en el llamado arte Manierista, cuyo desarrollo establecido para Italia, entre 1520 y 1600, no puede aplicarse a España y menos aún a Hispanoamérica donde se prolonga hasta avanzado el siglo *xviii*. La variante más importante o que tuvo más fortuna, aparte de la columna o pilastra cinchada, fue la estípite, elemento decorativo que aparece en la portada del Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Serlio, tratadista italiano del siglo *xvi* de gran fortuna editorial, ya que su obra gozó de 56 ediciones durante los siglos *xvi* y *xviii*. La traducción española la hizo el rejero y retablista Francisco Villalpando en Toledo en 1552, en ella se siguen las ediciones venecianas de 1537 y 1540, de las que también se copian las ilustraciones.¹⁷

El tratado de Serlio es muy importante en España e Hispanoamérica, sobre todo por su repertorio gráfico, fuente que inspira la ornamentación arquitectónica, retablistica y de portadas de los

¹⁵ SEBASTIÁN, S.; GARCÍA GAINZA, C.; BUENDÍA, R. Op. cit., p. 108. Ver también MORALES CHACON, Alberto. Escultura Funeraria del Renacimiento en Sevilla. Arte Hispalense. Sevilla, Editorial Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

¹⁶ SAGREDO, Diego de. Op. cit., 1986.

¹⁷ SERLIO, Sebastián. Tercero y Cuarto Libro de Architectura. Toledo. Editorial Juan de Ayala, 1552. Reproducción en facsimile de la edición príncipe. Valencia, 1977.

libros que se editan por esos años. En España tenemos dos buenos ejemplos en Toledo, en la Nueva Puerta de la Bisagra, de Covarrubias y en la portada del Colegio de los Infantes, de Villalpando.¹⁸

Son caracteres propios de la sintaxis decorativa manierista la falta de orden y escala definida, la despreocupación por darle a los motivos un significado concreto, primando en ellos sólo la idea ornamental donde reina la ilusión y la fantasía. Prueba del gusto ornamental de estos años lo apreciamos en la obra grabada de Vredeman de Vries o de Dietterlin, donde ya se ha perdido completamente esa sintaxis original del grutesco que giraba en torno al culto a Baco.

En la última etapa del siglo *xvi* y dentro de la línea que se denominaba “a la romana” para referirse al arte procedente de Italia en el siglo *xvi* y no Manierismo como lo llamamos ahora, en España se pasa del gusto ornamental de Serlio a la austeridad del Manierismo cortesano basado en Vignola.

España y la imprenta en el siglo *xvi*

La primera imprenta en España la estableció el alemán Juan Parix de Heidelberg en la ciudad de Segovia en 1471, seguidas por las imprentas de Valencia, Barcelona y Zaragoza. En las publicaciones de esta época todavía no se incluyen estampas, ello recién se hará en España en 1480 en la obra de Velmer Rolewinck, *Fasciculus Temporum*, editada en Sevilla por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, sí bien con ilustraciones, según Gállego, copiadas de la edición veneciana de Geor Walch de 1479.¹⁹

Habrá que esperar hasta 1483 para ver trabajos grabados por artistas españoles en la obra de Enrique de Villena, *Los trabajos de Hércules*, editado por Antonio de Centenera en Zamora, donde se

¹⁸ LOBATO DOMÍNGUEZ, Javier. “Libros del siglo *xvi* en la Biblioteca del Laboratorio de Arte”. En *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*. N° 5, Tomo I, p. 78, 1992.

¹⁹ GÁLLEGO, Antonio. *Historia del Grabado en España*. Madrid, Editorial Cátedra, p. 19, 1979.

aprecia hasta qué punto es deudora la estampa española de la alemana por aquellos años.

Desde que se crea la imprenta en España, se nota claramente que la estampa española está muy ligada a la alemana debido, principalmente, a la procedencia de la mayoría de los impresores, así como también al apego similar que tenía el pueblo español hacia el espíritu del Gótico. Más adelante, ya en el siglo xvi se introduce el Renacimiento, de la misma forma como sucedió en otros campos de las expresiones artísticas, circunscrito principalmente al mundo del ornamento, a través de repertorios decorativos procedentes de Italia. Gállego plantea la introducción del Renacimiento en el grabado español de la primera mitad del siglo xvi con las siguientes palabras:

Esta manera vino de Italia, y más concretamente de Venecia, donde un impresor germánico, Erhardt Ratdolt, de Augsburgo, fue el primero en introducir elementos renacientes en sus temas decorativos.²⁰

Los elementos decorativos renacentistas los veremos en las portadas de los libros enmarcando títulos o estampas, letras iniciales o cenefas, con los caracteres del llamado “plateresco español” que pervivirá hasta aproximadamente mediados del siglo xvi. Convivirá con formas clásicas e incluso, tal como se da en la arquitectura, con elementos góticos, pero del llamado “estilo Moderno”, como se calificaba en la época al Gótico renovado. Hacia mediados del siglo xvi y bajo la influencia del libro de Serlio, publicado en Toledo en 1552, se introducen las formas propias del Manierismo ornamental. Más adelante en las últimas décadas del siglo, la cultura contrarreformista influye notablemente en el campo del grabado, no sólo con las novedades técnicas de la calcografía sino, además, con la temática religiosa e incluso profana, inmersas en el mundo de las alegorías.

Habida cuenta el breve perfil formal del desarrollo del grabado en España en el siglo xvi que hemos realizado, trataremos a través de los ejemplos más representativos de cada etapa, sentar

²⁰ *Ibíd.*, p. 75.

las bases para futuras comparaciones con el grabado en la capital del virreinato peruano. Hemos seleccionado de los estudios sobre el tema realizados por Antonio Gállego y Fernando Checa, las tipologías en motivos ornamentales de frontispicios, estampas religiosas, retratos y figuras alegóricas, que como veremos más adelante se dan en el grabado limeño.

Sevilla es uno de los centros de producción de grabados de las primeras décadas del siglo XVI, donde el impresor y librero Jacobo Cronberger realiza una importante tarea con la edición de libros de las más diversas disciplinas. Entre ellos *El Retablo de la Vida de Cristo*, de Juan Padilla, editado en 1518, donde es posible apreciar una composición basándose en varias escenas pequeñas de la vida de Cristo y de los santos, como resultado del uso de matrices de diversa procedencia, en las que se aprecia la influencia alemana.²¹ Asimismo, es necesario destacar la estampa de la Crucifixión que figura en la obra *Vita Christi Cartuxano*, editada en 1531,²² donde el marco de la portada es tratado como si fuera retablo con columnas abalaustradas del tipo de las que nos habla Sagredo.²³ Otro punto importante a destacar sobre Cronberger es el encargo hecho en 1508 por el rey don Manuel de Portugal, de imprimir 2000 “cartyllas de enseñar a leer” con destino al Nuevo Mundo, acompañadas de estampas.²⁴

La influencia de Cronberger llega a Toledo y es posible apreciarla en la obra de Petrus Hagenbach. Sin embargo, será Ramón de Petras el que introduce el Renacimiento en esta ciudad, con una obra de tanta trascendencia en la historiografía artística española, como el primer tratado español de arquitectura ilustrado, *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, editado en 1526 con abundantes ilustraciones, entre las que ubicamos las llamadas columnas abalaustradas tan típicas del plateresco.

²¹ CARRETE, J.; CHECA CREMADES, F.; BOZAL, V. *El Grabado en España (siglos XVI-XVIII)*. SUMMA ARTIS. Tomo XXXI, Madrid, Editorial Espasa Calpe, p. 57, 1996,

²² GÁLLEGO, A. *Op. cit.*, p. 91.

²³ SAGREDO, D. *Op. cit.*, p. 109.

²⁴ CHECA, F. *Op. cit.*, p. 30.

Hasta la tercera década del siglo xvi se puede ver la pervivencia de columnas abalaustradas o platerescas en la producción de los Cronberger, tal como se pone de manifiesto en obras como *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara, de 1531. Esta tipología convive con otros frontispicios donde se dan los típicos grutescos con volutas, follaje y figuras fantásticas en un mayor equilibrio, establecidas claramente en el libro de Josefo De bello judaico, editado también por Cronberger en 1536, estampa que veremos cómo se usa en Lima en la primera década del siglo xvii.

En la cuarta década del siglo xvi en los grabados de los frontispicios de los libros ya aparecen los elementos plenamente manieristas que van dejando de lado los grutescos, para dar paso a los estípites con medias figuras de atlantes, guirnaldas, mascarones y complicada cartonería.

Los mejores ejemplos se encuentran en las portadas de los libros de tratados, como el que en 1552 editará en Toledo Juan de Ayala, la traducción que Villalpando hiciera del tercer y cuarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio, donde aparecen los estípites, los mascarones y las guirnaldas que tendrán mucha influencia en otros libros, como por ejemplo en el libro de Cifuentes, *Glosa sobre las leyes de Toro*, editado por Matheo y Francisco del Canto en 1555, o el de *Los cinco libros primeros de la primera parte de los anales de la corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita, editado por Jorge Coci en Zaragoza en 1562.²⁵

Bajo la influencia de los ideales renacentistas concentrados en los estudios de anatomía y proporciones del cuerpo humano se ubica, dentro de la producción española, el ya citado libro de Sagredo; al que hay que sumar el de Juan de Arfe *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*, cuyos dos primeros libros fueron editados en Sevilla en 1585, ricamente ilustrados con más de 300 xilografías presididas por su retrato. Sin embargo, hubo otros tratados españoles que fueron publicados en otras prensas europeas, como el de Juan Valverde de Amusco *Historia de la Composición del Cuerpo Humano*, editado en Roma en 1556 por An-

²⁵ *Ibidem*, p. 72.

tonio de Salamanca. En esta obra figuran abundantes grabados de singular calidad, algunos de Gaspar Becerra y otros firmados por Nicolás Beatrizet, como el del frontispicio donde el retrato del autor aparece rodeado de esqueletos y osamenta humana.

Por último citaremos, sin pretender agotar el tema, un libro de fines del siglo *xvi*; la traducción e ilustración que hace Patricio Caxes de la Regla de los Cinco ordenes de Arquitectura de Vignola en 1593, ya que en él es posible ver en el frontispicio que lo orna, un grabado deudor de la estética manierista de corte clasicista, predominante en la época de Felipe II, de sobria arquitectura y figuras alegóricas.²⁶

Como hemos anotado dentro de las tipologías seleccionadas de nuestro perfil del grabado español, la estampa religiosa ocupa un lugar muy especial, desde aquella temprana realizada por Francisco Doménech, en 1488. En esta estampa calcográfica aparece la figura de la Virgen del Rosario acompañada por los Reyes Católicos e Inocencio VIII y en la parte superior los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos del Santísimo Rosario, como si fuera un retablo, con un repertorio iconográfico del tipo que más se difundió para la evangelización del Nuevo Mundo. Ya dentro del siglo *xvi* la imprenta de Cronberger en Sevilla nos dará muy buenos ejemplos de la estampa religiosa en el libro ya citado, Retablo de la Vida de Cristo, ilustrado con gran cantidad de viñetas con escenas sagradas. En líneas generales podemos decir que las estampas religiosas de las primeras décadas del siglo *xvi* mantienen un sentimiento religioso del Gótico.

En la España de la Contrarreforma la estampa religiosa tuvo una importancia mucho mayor que en la época antes citada. Dentro de los postulados de la Iglesia contrarreformista se da la proliferación de estampas en un lenguaje claro y sencillo. Entre los temas más difundidos se encuentran los de la Iconografía Mariana. La estampa de Nuestra Señora de Guadalupe grabada por Pedro Ángel, que figura en la portada del libro de Fray Gabriel de Talavera, Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, editado en Toledo

²⁶ GÁLLEGO, A. Op. cit., p. 127.

en 1597, refleja la típica estampa devocional de las que se harán muchas en América.²⁷ Pedro Ángel también está presente, con obras de singular calidad, en uno de los libros más importantes de esta época, el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, que gozó de varias ediciones en este siglo, desde la primera de Madrid de 1588, hasta la de Toledo de 1594. La gran cantidad de láminas que ilustran este libro con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, así como de estampas de santos permite calificarlo como un típico libro evangelizador, lo que justifica su gran éxito en la época.

La cultura del Renacimiento de marcado carácter antropocéntrico exalta al hombre en su individualidad. Quizá una de las muestras más palpables de esa búsqueda de identidad sea el retrato, tema iconográfico que en España encuentra más aceptación en el campo del grabado que en el de la pintura o escultura; por ello es posible ver en varios de los libros citados, una estampa con el retrato del autor.

A partir de mediados del siglo XVI se encuentran ejemplos significativos de retratos, uno de los más tempranos es el de Juan de Iciar realizado por Juan de Vingles para ilustrar su obra *Arte Subtilísima*, publicada en Zaragoza en 1550. El grabado muestra al calígrafo a la edad de 25 años, de semiperfil, sobre un fondo oscuro y con gran fuerza expresiva en el rostro; es considerada una de las piezas capitales de la imagen estampada del Renacimiento español. Su autor, nacido en Lyon, uno de los centros más avanzados en lo que a ediciones de libros se refiere, va a dar gran impulso al grabado en España a partir de su llegada en 1530.

En este siglo se dio también una tipología de retratos enmarcados en un óvalo, que recuerdan la medallística clásica y su sentido de prestigio y exaltación heroica del personaje. De la misma década del retrato de Iciar es el de Francisco Garrido de Villena, busto de caballero armado, en semiperfil, enmarcado en un óvalo que indica su nombre y sus xxxv años de edad, xilografía que ilustra el libro *El verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles*, publicado en Valencia en 1555. Este tipo de retratos de exaltación heroica

²⁷ CHECA, F. Op. cit., p. 160.

ca, enmarcados en óvalos, también será empleado para religiosos; buenos ejemplos son los retratos del cardenal Cisneros en la obra *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio*, de Alvar Gómez de Castro, publicada en Alcalá de Henares en 1569, y el del autor del *Flos sanctorum*, Alonso de Villegas, publicado en Toledo en 1589.

A los retratos de héroes y religiosos se suman los de intelectuales como el de Juan de Arfe que aparece en un medallón oval, de perfil, en su obra *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, publicada en Sevilla en 1585. Este retrato es acompañado por un soneto de Juan de Torquemada que constituye la mejor demostración del deseo de trascendencia:

Vive seguro de que el tiempo avaro mengue la fama, ni el loor
consuma de tu famoso nombre o Arphe raro Que cuando hazerle
injuria tal presuma a su pesar le harán eterno y claro tus mila-
grosas obras y tu pluma.²⁸

Esta tipología de retratos pervive hasta fines del siglo xvi como lo demuestra el retrato de Felipe iii realizado por Perret en 1596, ya en técnica calcográfica, para ilustrar la obra de Esteban de Garibay *Ilustraciones genealógicas de los Catholicos Reyes de España*. Después de cinco años de haberse decidido la instalación de la capital de España en Madrid, Alonso Gómez y Pierres Cosin establecen su imprenta en esta ciudad en 1566. La fundación de la imprenta en la ciudad capital indudablemente está ligada a la preocupación regia por el control de las lecturas espirituales de sus súbditos, dentro del espíritu general de la Contrarreforma. Pero, a pesar de ello no se puede hablar de una imprenta real hasta fines del siglo. Felipe ii llamó en 1594 a Tomás Iunti, de la dinastía florentina de los Giunti, para trabajar a su servicio, y en 1595 otro grabador activo en Madrid, Pedro Perret, es nombrado grabador de Cámara. Pedro Perret, nacido en Amberes en 1555, formado en círculos flamencos e italianos, había sido llamado por Juan de Herrera para que lleve a la estampa sus proyectos de El Escorial, en 1584.

²⁸ ARFE y VILLAFANE, Juan de. *De varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Sevilla, 1585.

Antes de finalizar el siglo *xvi* se populariza en la corte la técnica del aguafuerte, que según Gállego fue introducida por pintores dedicados a grabar. Asimismo, basado en Ceán Bermúdez, considera que por esos años en Sevilla dicha técnica la practicaba el pintor romano Mateo Pérez de Alesio,²⁹ quien como veremos más adelante está activo en Lima desde 1588.

La figura alegórica se populariza hacia finales del siglo *xvi*. Una buena muestra de ello ya se ve en la alegoría de la conquista de América que ilustra el libro de Juan de Castellanos Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias, salido de la imprenta de la viuda de Alonso Gómez en 1589. Más adelante, hacia 1594 la "Alegoría de Felipe II", calcografía de Perret donde enmarcadas en figuras en estípite a manera de retablo se representa a una serie de figuras alegóricas presididas por la de la Virtud, que en código contrarreformista exalta al rey de España. El mismo autor, en lenguaje alegórico, también dedica uno de sus grabados a Herrera, por las mismas fechas, "Alegoría de Juan de Herrera", en clave iconográfica del Manierismo contrarreformista, donde el arquitecto aparece rodeado de figuras mitológicas que le indican el camino al templo de la fama. Toledo, la ciudad cercana a la capital del reino, también fue un centro cultural de importancia en el periodo de la Contrarreforma, y por ello hemos seleccionado un libro que posee ilustraciones que reflejan a través de alegorías los intereses propagandísticos religiosos del momento, *Triumpho de las tres virtudes theologicas, Fe, Esperanza y Caridad*, obra de Pedro Sánchez de 1595.

Aunque ya desde mediados de siglo circulaban por España libros de literatura emblemática, tales como los de Paolo Giovio o de Alciato, se publicarán antes de que finalice el siglo *xvi* dos obras de singular importancia en este campo. El primero *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, publicado en Segovia en 1591; el segundo, *los Emblemas Moralizados* de Hernando de Soto, en Madrid, 1599, que sentarán las bases de las representaciones artísticas del siglo *xvii*.

²⁹ GÁLLEGO, A. Op. cit., p. 130.

La producción de grabados europeos para la evangelización americana

El grabado europeo en Hispanoamérica tuvo una importancia vital como medio de apoyo a la evangelización, llevada a cabo por las órdenes religiosas en el Nuevo Mundo. La imagen grabada en estampas se convirtió en un instrumento indispensable por su poder comunicador, para la enseñanza de la Historia Sagrada y de los dogmas de fe.

España como responsable de la evangelización americana ejerció un control sobre las publicaciones. Ello se dejó sentir desde fines del siglo xv cuando, en 1494, se publicó un *Repertorium inquisitorum hereticae* y más adelante, en 1502, las leyes restrictivas que obligaban a una licencia real para imprimir, así como a la revisión no sólo política sino eclesiástica de todo lo publicado. Felipe II en 1558 emite su "Pragmática sanción" y el catálogo de obras prohibidas, cuya lectura podía llevar al sujeto hasta la muerte.³⁰ Como es comprensible todo esto influyó también en las expresiones grabadas y en la importancia que tuvo la imagen religiosa.

España desde el siglo xvi enarboló la bandera de la Reforma Católica y asumió, asimismo, la responsabilidad de la evangelización americana ante la Iglesia. En su tarea usó la imagen como principal medio de difusión y de fácil comprensión para el indígena, superando con ello los problemas de idioma y de comprensión de la ortodoxia católica.

Los libros que llegaron a nuestras tierras fueron muchos, verdaderas enciclopedias visuales de los evangelios, de la hagiografía y en general de los dogmas del cristianismo. Este rico material bibliográfico procedía de los Países Bajos que desde 1519 se encontraban bajo el dominio de la corona española. En Amberes, la ciudad más importante como cuna de impresores y grabadores, se imprimió por encargo de Felipe II y bajo la supervisión de Arias Montano la monumental Biblia Regia desde 1569. Su impresor, Cristóbal Plantin, ejerció el monopolio del comercio de libros con

³⁰ CHECA, F. Op. cit., p. 16.

España y sus colonias, desde que obtuvo en 1570, gracias al apoyo de Gabriel de Zayas, secretario de Felipe II y del cardenal Granvella, la exclusividad del suministro de libros litúrgicos a todos los países dependientes de la corona española. Esta inclinación regia hacia realizaciones extranjeras dio un duro golpe a la imprenta española.

Entre la gran cantidad de libros con intención catequizadora que llegó de Amberes a América, un buen ejemplo a destacar es La Historia de las Imágenes Evangélicas, escrito por el jesuita Jerónimo Nadal, editado en 1593, con 153 láminas grabadas por la familia Wierix.

Los grabados llegados de Amberes a América no sólo cumplieron su misión de evangelización y propagación de la fe, sino que sirvieron de fuente de inspiración de muchas realizaciones pictóricas desde finales del siglo XVI, incluso hasta entrado el siglo XIX. Existen varios trabajos de investigación que han demostrado que el pintor peruano utilizó con frecuencia las estampas europeas para sus composiciones; en algunos casos como copia fiel y en otros reformulándolas en una nueva estructura compositiva.³¹ Por ello se puede afirmar que el grabado jugó un papel importante en la transculturación europea y llegó a constituirse en el motor de una verdadera democratización icónica.

Panorama de las artes plásticas en Lima bajo la influencia italiana en el siglo XVI

El grabado, nueva forma de expresión artística en Lima Colonial, nace dentro del periodo en el cual predomina la influencia italiana, no sólo por la existencia de obras de "buena mano romana", como citan los documentos de archivo sino, además, por la llegada de la trilogía de pintores italianos considerados pilares de nuestra pintura colonial: el hermano jesuita Bernardo Bitti (1575), Mateo Pérez de Alesio (1588) y Angelino Medoro (1599).³² Cuando el

³¹ STASTNY, Francisco. "La presencia de Rubens en la pintura colonial". En Revista Peruana de Cultura. Lima, 1965. N.º 4. Véase también ESTABRIDIS, R. "Un cuaderno de grabados de Halbeeck y una serie de anacoretas en Cusco". En Kantú Revista de Arte N.º 6. Lima, agosto, p. 37, 1989.

³² ESTABRIDIS, Ricardo. "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal". En Pintura en el Virreinato del Perú. Lima, Editado por el Banco de Crédito del Perú, p. 109, 1989.

impresor italiano Antonio Ricardo llegó a Lima, Bitti ya tenía más de un lustro entre nosotros; su estilo deudor del Manierismo italiano ya se había difundido en la Ciudad de los Reyes con su obra para la iglesia de los jesuitas. Alesio llega a los pocos años y refuerza esa tendencia, incluso aporta a través de su magisterio el uso de las técnicas calcográficas, tal como veremos más adelante en la obra de su discípulo Fray Francisco Bejarano. A la actividad e influencia de Bitti y Alesio se sumará la de Medoro antes de que promedie la centuria y se prolongará a través de sus discípulos, hasta cerca de mediados del siglo xvii. Ante lo expuesto, y tomando en consideración el lugar de origen de Ricardo, no se pueden descartar sus preferencias en las primeras estampas que salieron de su imprenta.

La escuela de Mateo Pérez de Alesio y la introducción del gusto italiano en el arte del grabado

Al iniciarse el siglo xvii el gusto por el arte romanista tenía veinticinco años de asentamiento en la Ciudad de los Reyes, habiéndose propagado por todo el virreinato peruano gracias a Bitti, Alesio, Medoro y sus discípulos.

Entre los artistas citados Mateo Pérez de Alesio fue el más renombrado, como lo atestiguan sus trabajos en la Capilla Sixtina y Oratorio del Gonfalone en Roma, en el Palacio de la Valeta en Malta, en la Catedral de Sevilla, entre otros realizados antes de llegar al Perú; sin embargo, permaneció mucho tiempo olvidado hasta llegar a la segunda mitad del siglo xx, en que su obra será reconocida y estudiada por investigadores como Stastny (1970), Mesa-Gisbert (1972), Bernales (1973).³³

³³ MESA, José de y GISBERT, Teresa. El pintor Mateo Pérez de Alesio. La Paz, Cuadernos de Arte y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, 1972. BERNALES BALLESTEROS, J. "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima". En Archivo Hispalense. N.º 171-173. Sevilla, 1973. STASTNY, F. "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI" En Anales. N.º 22 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1969.

Como todos los artistas italianos de la época Alesio desarrolla una actividad artística versátil; sus biógrafos nos hablan de sus frescos, lienzos y grabados. Alfredo Petrucci ha estudiado su actividad como grabador en Roma entre 1581 y 1584 y ha recopilado los grabados enumerados por Baglione, Ceán Bermúdez, W. Y. Otley y Meller, clasifica y cita entre los creados e incisos por Alesio los siguientes: "Triunfo de Cristo", "Deposición de Cristo", "Historia de San Juan", "San Roque", "Martirio de Santa Lucía" y "Asedio de Malta".³⁴ Aparte de los enumerados, varios de sus dibujos fueron incisos por otros grabadores como: "La Conversión de San Pablo" y "El Martirio de Santa Catalina" incisas por Perret, y "El Asedio de Malta", quince estampas grabadas por Luccini.

De las obras mencionadas grabadas por el propio Alesio, sólo se han hallado las siguientes: "Historia de San Juan Bautista" firmada y fechada en 1582, en la Galería de los Oficios de Florencia; "El Martirio de Santa Lucía", firmada y fechada en 1582 en la Biblioteca Nacional de París, y los Verdaderos Retratos de la Guerra y Asedio de Malta" en la Biblioteca Angélica de Roma. Estos grabados, según Alfredo Petrucci, constituyen en su conjunto uno de los monumentos más insignes del grabado italiano de la segunda mitad del "cinquencento".

En 1969 Stastny encontró en una colección particular en Lima un cobre original grabado por Alesio y firmado en Roma, en 1583, que reproduce un cuadro de Rafael con la imagen de la "Sagrada Familia del Roble", hoy en el Museo del Prado. La plancha fue usada por el reverso del grabado como soporte de una pintura de la Virgen de Belén, atribuida al mismo Alesio.³⁵ (Lámina 1)

³⁴ PETRUCCI, Alfredo. Los grabadores italianos del siglo xv al xix. Roma, 1958.

³⁵ STASTNY, F. Op. cit., p. 12, 1969.



Lámina 1.

*Sagrada Familia del Rdo. epl. andr. original firmada por Alesio
en Roma, 1583. Colección Velarde, Lima*

En 1989 se dio a conocer una nueva plancha de Alesio, ubicada por Luis E. Tord en la Iglesia de La Merced de Huánuco, en la que se lee: "Vppeso Mattheo Perez de Allecio foglio quinto decimo et ultimo in Roma MDLXXXII", frase que indica que es la última de una serie de quince realizadas en Roma en 1582.³⁶ Una pintura posterior a Alesio cubre el grabado y no permite ver el tema. Líneas atrás indicamos entre las obras grabadas por el propio Alesio una serie de: "Los verdaderos retratos de la guerra y asedio de Malta", integrada por quince escenas de igual formato; ello nos permite suponer que se trate de una de las planchas de esta serie, actualmente cubierta por una pintura con el santo agustino "Nicolás de Tolentino".

Cuando Mateo Pérez de Alesio llega a Lima, después de una estancia en Sevilla, la imprenta tenía ya cuatro años de instalada. Es de suponer que se conociera con Antonio Ricardo, pero a pesar de esto no pudo llevar a la estampa sus grabados, por cuanto, como hemos manifestado, en el siglo XVI sólo se ilustraron los libros con la técnica de entalladura en madera.

Gállego, basado en Ceán Bermúdez, considera a Alesio, entre los que introducen las técnicas del grabado en cobre en España;³⁷ igualmente en el Perú, el maestro italiano, a pesar de conocer y dominar la técnica del grabado calcográfico, no practicará este arte pero sí lo introducirá a través de la docencia. El primero en hacerlo será uno de sus discípulos, el fraile agustino Francisco Bejarano cuando se dotan las imprentas con el equipo necesario. Por esta causa tenemos que considerar a Alesio, aparte de ser "Patriarca de la pintura peruana", como lo calificara el Marqués de Lozoya,³⁸ el primer maestro que enseñe la técnica calcográfica, la misma que dominará los siglos siguientes de nuestra historia del grabado colonial.

Pocas son las obras que se conocen de Alesio en el Perú, la mayoría sólo han quedado en atribuciones, sin embargo, los documentos de archivo demuestran que a lo largo de los veinticinco años que estuvo en el virreinato peruano, su labor fue fecunda,

³⁶ TORD, Luis E. "Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón". En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Editorial del Banco de Crédito del Perú, p. 321, 1989.

³⁷ GÁLLEGO, A. Op. cit., p. 74 ss.

³⁸ LOZOYA, Marqués de. *Pintura española en América*. Madrid, 1953.

tanto en obra como en magisterio artístico. Crónicas y otros escritos confirman que entre los muchos discípulos que tuvo el más destacado fue Bejarano.

Las primeras noticias sobre Bejarano las encontramos en un documento fechado en 29 de octubre de 1600. Por éste consta que hacía un año que estaba de aprendiz en el obrador de su maestro y con el propósito de aprender “todas las artes de la pintura” prolongaba su compromiso por tres años más.³⁹ Es de suponer que el contrato determina que en los cuatro años que está bajo el magisterio del pintor le enseñaba todas las técnicas, incluso las del grabado calcográfico.

El cronista agustino Fray Antonio de la Calancha al describir el esplendor del convento de San Agustín a comienzos del siglo xvii, cita a Bejarano como fraile agustino, excelente pintor:

El adorno es tan precioso que no lo exceden dos templos en Europa, y pocos lo igualan en España [...] Debajo de la cornisa están a cada lado, seis grandes lienzos con anchos cuadros, doradas molduras y cortinas de seda y en los doce está pintada la Vida y Tránsito de la Virgen Santísima, obra de un sacerdote nuestro Fray Francisco Bejarano, extremado pintor.⁴⁰

Por los años en que Bejarano trabajaba en la decoración de la iglesia de su Orden, Mateo Pérez de Alesio realizaba una pintura sobre el arco toral. Calancha nos informa al respecto:

El arco toral por la parte de la iglesia está adornado con un grandísimo lienzo que del techo de la iglesia hasta el arco toral baja arqueado, en que está nuestro padre San Agustín sentado en un trono con un sol en la mano dando luces a ocho doctores de la iglesia, que reciben los rayos en las plumas con que escriben, y todos están en cuerpos gigantescos; obra de aquel único y raro pintor Mateo Pérez de Alesio, que lo fue del Papa

³⁹ LOHMANN VILLENA, Guillermo. “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos xvi y xvii”. En *Revista Histórica*. Tomo xiii. Lima, p. 11, 1940.

⁴⁰ CALANCHA, Fray Antonio de la. *Crónica Moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, 1638. Libro I, Cap. xxxix, Fol. 248.

Gregorio Décimo tercio [...] El lienzo es fineza de arte y primor de pincel.⁴¹

Lo expuesto líneas atrás demuestra que Bejarano no fue un simple discípulo de Alesio, sino que participó con él en obras de gran envergadura. De toda la labor pictórica para la iglesia de San Agustín de Lima descrita detalladamente por Calancha, muy a nuestro pesar no nos ha llegado nada, todo se perdió en el fuerte sismo de 1687. Sin embargo, nos ha sido posible conocer su obra como grabador a través de estampas firmadas, como aquellas que aparecen en el libro de Fray Martín de León⁴² correspondientes a un escudo y el túmulo de la reina Margarita de Austria de 1612; además de la Virgen de Copacabana entre las alegorías de la Fe y la Gracia, de 1641, ubicada en el libro de Fray Fernando de Valverde.⁴³ A ellas se ha sumado una plancha de cobre incisa entre 1613 y 1620, donde se aprecia a un jesuita evangelizando a un indio noble, atribuida por Stastny.⁴⁴ Obras de las que nos ocuparemos en su acápite correspondiente.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² LEÓN, Fray Martín de. *Relación de las Exequias de la Reina Margarita de Austria*. Lima, 1613.

⁴³ VALVERDE, Fray Fernando de. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú...* Lima, 1641. Ver también VARGAS UGARTE, R. *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires, Editorial Talleres Gráficos A. Baiocco, p. 133, 1947. ESTABRIDIS, R. "Francisco Bejarano, pintor y grabador limeño". En *Revista Arte y Arqueología*. N.º 8-9. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, p. 147, 1982.

⁴⁴ *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*. Phoenix Art Museum. New York, Oxford University Press, p. 253, 1998.