

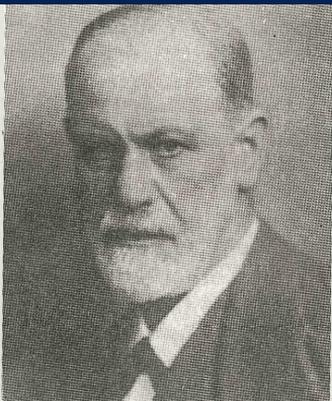
MIGUEL GIUSTI - HORST NITSCHACK  
EDITORES

# ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

ESTUDIOS SOBRE LA RECEPCION DE LA  
CULTURA ALEMANA EN AMERICA LATINA



## Capítulo 4



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1993



Primera edición, agosto de 1993

Diagramación: Yoryina León Mejía

*Encuentros y Desencuentros*

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18. San Miguel. Apartado 1761. Lima 100, Perú. Telfs. 626390, 622540, Anexo 220.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

*Derechos Reservados*  
ISBN 84-89309-79-5

Impreso en el Perú - Printed Peru

# INFLUENCIA DE LOS PINTORES ALEMANES EN EL ARTE VIRREINAL PERUANO

Ute Geyer de León

---

Como ya lo han mostrado varios historiadores del arte, los grabados flamencos han jugado un papel de suma importancia en la pintura virreinal peruana. Así, por ejemplo, Stastny ha señalado la enorme influencia de Rubens y su escuela, y Mesa y Gisbert han publicado numerosos ejemplos de lienzos de la Escuela Cuzqueña con sus modelos flamencos correspondientes<sup>1</sup>.

Sin embargo, muy poco se ha investigado hasta ahora la influencia que puedan haber ejercido en el arte colonial peruano los grabados alemanes, aunque se conozcan pinturas coloniales con motivos iconográficos tomados de Albrecht Dürer (Alberto Durero) o de Lucas Cranach, el Viejo.

No pretendemos, ciertamente, tratar exhaustivamente este tema en el presente artículo, sino que queremos, tan solo, referirnos a algunos aspectos que nos parecen de particular interés. Así, desearíamos hacer algunas anotaciones acerca de un motivo de la pintura virreinal, tomado de un grabado de Martin Schongauer, y tratar de aclarar algunos puntos en relación a la imagen de una Virgen, inspirada, en última instancia, en una pintura de Lucas Cranach, el Viejo. Quisiéramos agregar, finalmente, algunas reflexiones sobre la influencia indirecta que estos artistas alemanes pudieran haber tenido en la formación y el desarrollo del arte virreinal peruano.

- 
1. Véase Stastny, Francisco. *La Presencia de Rubens en la Pintura Colonial*, Lima, 1965. (Separata de la *Revista Peruana de Cultura*, N° 4, Enero 1965), p. 17 ss. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, 1982. 2 tomos. Tomo II, p. 99 ss.

Siendo el grabado, en general, y el desarrollo del grabado alemán, en especial, un campo de estudio poco conocido, en nuestro medio, nos permitimos presentar, antes de entrar en materia, un breve resumen sobre esta importante forma artística.

Como se sabe, el trabajo del grabado en madera, también llamado xilografía, consiste en retirar, con una herramienta muy cortante, todas las partes de la madera que el artista no haya cubierto con sus dibujos. Esto significa que lo que se imprime son las porciones dejadas en realce por el grabador al tallar la madera y que los espacios en blanco de la impresión corresponden a las partes retiradas al hacer las incisiones.

La técnica del grabado en cobre, en cambio, exige un trabajo diametralmente opuesto, porque las líneas del dibujo que se va a imprimir están grabadas en hueco sobre la plancha de cobre, que es el material que se utiliza en este caso. Al imprimir, el papel, humedecido y sometido a una fuerte presión, absorbe la tinta depositada en el fondo de las rayas o líneas. Por eso, mientras que en el grabado en madera quedan realizadas, de manera muy especial, la fuerza de la línea y la de los contrastes en blanco y negro, en el grabado en cobre se observa una variación de tonos mucho mayor, según que las líneas hayan sido hechas con mayor o menor profundidad y según, también, la densidad que presentan las líneas paralelas. Por lo demás, el grabado en cobre exige un trabajo muy largo y un procedimiento sumamente complicado.

En lo que se refiere a la historia del arte del grabado, sabemos que los primeros grabados en madera aparecieron en Europa hacia fines del siglo XIV; no se ha llegado, sin embargo, a un consenso sobre su país de origen, mencionándose, alternativamente, el Norte de Italia, los Países Bajos, Francia y Alemania<sup>2</sup>. Los grabados, cuyos temas eran predominantemente religiosos y morales, fueron usados para imprimir, al comienzo, láminas individuales; poco más tarde, desde comienzos del siglo XV se utilizaron también para imprimir series y

---

2. Musper, Teodor. *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, 1944. p. 7 ss.

para las ilustraciones de los libros. El grabado en cobre aparece algo más tarde, a mediados del siglo XV, siendo su origen igualmente discutido<sup>3</sup>. Resulta muy sorprendente, sin embargo, que haya sido el grabado en cobre el que logró un nivel artístico mayor antes que el grabado en madera, a pesar de ser posterior. Es muy probable que este éxito artístico del grabado en cobre se deba en gran parte a los artistas alemanes de la época, como el Maestro de las Barajas, el Maestro con las iniciales E. S., pero sobre todo a la obra de Martin Schongauer. Todos ellos trabajaron en la región del Alto Rin, centro artístico de una enorme actividad en aquellos tiempos.

El Maestro de las Barajas (Meister der Spielkarten), que era activo entre 1430 y 1450, recibe su denominación por un juego de naipes, casi enteramente conservado, que se considera como una de las obras más importantes entre los tempranos grabados alemanes en cobre. En este juego, los diferentes palos de la baraja aparecen representados en forma de animales, como pájaros, ciervos, leones, etc. El artista muestra un dominio excepcional para captar lo esencial de cada animal y, al mismo tiempo, ha conseguido que cada lámina constituya una composición totalmente independiente<sup>4</sup>. Se le atribuyen también otras láminas de una calidad hasta entonces desconocida como, por ejemplo, una "Virgen con la Serpiente"<sup>5</sup>.

Si al Maestro de las Barajas le debemos la independización del grabado en cobre de una mera función ilustrativa de un texto, le pertenece al Maestro E.S., conocido también como el Maestro de 1466 y de quien tenemos obras datadas entre 1450 y 1467, el gran mérito de haber logrado en sus grabados en cobre una calidad que está muy por encima de la de los demás artistas contemporáneos. De este maestro con las iniciales E.S. se conocen más de 300 grabados, que cubren una

---

3. Klein, Heijo. Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst. Köln, 1976 p. 104-110.

4. Pinder, Wilhelm. Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Leipzig, 1940. p. 73, fig. 20.

5. Pinder, Wilhelm. Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig, 1940. p. 285, fig. 104.

gran gama de temas religiosos y profanos<sup>6</sup>. Según Duplessis "es innegable que en esta época no podría hallarse en ningún país un artista tan instruido en la práctica del grabado ni tan fecundo". Agrega Duplessis que el Maestro E.S., como auténtico artista gótico, no buscaba tanto la belleza misma como los primitivos italianos, pues "lo que se empeñó en demostrar, lo que logró a menudo, fue el sentimiento verdadero y la expresión exacta de la figura que ponía en acción"<sup>7</sup>.

El Maestro E.S., como posteriormente lo hicieron también Martin Schongauer y Dürer, no se inspiraba solamente en las obras de los grandes pintores flamencos, sino que también se servía de relieves y esculturas, por lo que sus grabados actuaron muchas veces de algo así como intermediarios entre las diferentes expresiones artísticas. Tenemos así el caso de la estatua de una Virgen, ejecutada en el llamado "estilo suave" ("Schöne Madonnen") de comienzos del siglo XV, transformada aparentemente por el Maestro E.S. en el estilo más severo y realista de su propia época en un grabado que, a su vez, sirvió de modelo para una famosa escultura alemana de la Virgen<sup>8</sup>.

La influencia del Maestro E.S., sin embargo, no quedó circunscrita a la región del Alto Rin ni se ejerció solamente en la época en que él vivió; esa influencia, en efecto, se extendió a lo largo de los años hasta llegar a los Países Bajos, Italia, Francia y España, y no es improbable que también en el Perú hayan de encontrarse pinturas, relieves o esculturas que se hayan inspirado, aun lejanamente, en invenciones compositivas de este prolífico grabador alemán.

La obra del Maestro E.S. precede inmediatamente, en cuanto al estilo, a la de Martin Schongauer (1430/35-1491), que eleva el grabado

---

6. Krohm, Hartmut. Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer. Bemerkungen zu seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung. en: Krohm, H. y J. Nicolaisen. (ed.) Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett. Berlin, 1991. p. 18.

7. Duplessis, J. La historia del grabado. Buenos Aires, s.a. p. 136.

8. Pinder, W. Die deutsche Kunst... op. cit., p. 76-82, fig. 21-23.

en cobre a un rango artístico propio, independiente de la pintura y del dibujo. La calidad estética de sus grabados y la perfección de su técnica sólo pueden ser comparadas con las del gran Albrecht Dürer<sup>9</sup>.

Curiosamente, en lo que se refiere al grabado en madera, no hubo en Alemania en el siglo XV ningún maestro que se pudiera igualar a la figura de Schongauer. Este hecho es aún más sorprendente si consideramos que en ningún otro país de Europa se hicieron tantos grabados en madera como en Alemania; sin embargo, hay que tener en cuenta, como lo anota Westheim, que la xilografía de los siglos XIV y XV, no representa el verdadero espíritu artístico de la época, por lo que era trabajada por los artesanos para satisfacer un consumo sencillo y barato. La xilografía, agrega Westheim, "en un principio no fue ni quiso ser más que un procedimiento destinado a sustituir el trabajo de los calígrafos y dibujantes"<sup>10</sup>. Esta situación, empero, cambia hacia fines del siglo XV, cuando el grabado en madera va alcanzando un nivel artístico cada vez mayor. La obra de mayor envergadura del grabado en madera fue la "Crónica Mundial de Hartmann Schedel" (Weltchronik von Hartmann Schedel), publicada en latín en 1493 y en alemán al año siguiente por la gran casa impresora de Anton Koberger en Nürnberg. Esta obra, que contiene más de 2000 grabados en madera, era una especie de enciclopedia popular que abarcaba, en forma sucinta, todo lo que en esa época se consideraba digno de saberse; habiendo sido acogida por el público con un entusiasmo sin par, fue reeditada, reimpressa y regrabada una y otra vez. Los autores de los grabados, Wilhelm Pleydenwurff y Michael Wolgemut, eran pintores muy estimados de aquella época, que trataban la enorme variedad de nuevos temas con inacabable imaginación y con una gran libertad de expresión<sup>11</sup>.

---

9. Véase Krohm, H. y J. Nicolaisen. op. cit. Pinder, W. Die deutsche Kunst... op. cit., p. 142-150.

10. Westheim, Paul. El grabado en madera. México, 1967. p. 19.

11. Musper, T. op. cit., p. 80.

Albrecht Dürer (1471-1528), que tuvo como maestro a Michael Wolgemut, debe haber tenido en sus manos todas las obras editadas por esta famosa imprenta de Anton Koberger, que era, justamente, su padrino. Además, conoció también los grabados de Martin Schongauer desde antes de publicar, en 1498, los magníficos grabados en madera de la serie de la "Apocalipsis" que lo hicieron inmediatamente famoso. Sabemos que el impacto producido por esta serie, así como por las que la siguieron –la Pequeña y la Gran Pasión– y por las láminas individuales fue inmenso<sup>12</sup>. No es necesario insistir aquí en la magnífica calidad artística y técnica que logra también Dürer en los grabados en cobre, de los que tenemos espléndidos ejemplos, como "La melancolía" o "El caballero, la muerte y el diablo". Pero, aunque aún hoy en día el nombre de Dürer es, con mucho, el más famoso y conocido, es preciso recordar que, en su época, Schongauer casi lo superó en fama por sus grabados en cobre; y, en lo que respecta al grabado en madera, no debemos olvidar que Lucas Cranach, el Viejo, llegó a ser tan apreciado como el mismo Dürer.

Aunque generalmente se asocia a Lucas Cranach, el Viejo, que vive entre los años 1472-1553, mayormente con sus famosos desnudos femeninos de un estilo bastante amanerado, hay grabados en madera de la época temprana del artista, como la "Crucifixión", "Getsemaní" o las series de la Pequeña y la Gran Pasión, que nos muestran a un creador sumamente expresivo. No alcanza Cranach, por cierto, en estas láminas la exactitud técnica insuperable de Dürer, pero sí lo supera en expresividad, pasión y espíritu de protesta, reflejando así la inquietud e inseguridad que en aquellos tiempos imperaban en Alemania. Por lo demás, tenemos también otros grabados suyos, muy alegres y llenos de imaginación, como el "Cristóforo" o "El descanso en la Huída". A partir de 1505 Cranach se convierte en pintor de la corte del Elector de Sajonia, y establece un gran taller en Wittenberg; a esta época pertenece una enorme producción de grabados, de temas tanto religiosos como profanos; pero su calidad expresiva ya no es la de antes, sino que se nota una especie de adaptación a las exigencias y gustos de los nobles de la corte. Al igual que su mecenas, Cranach se adhirió a la

---

12. Ibid. p. 124 ss.

Reforma, llegando a ser muy amigo de Lutero, de quien hizo incluso varios retratos. La amplia difusión de que han gozado las ideas compositivas y las particularidades estilísticas de Cranach se debe, en gran parte, indudablemente, a los grabados que realizó para las ilustraciones de la traducción de la Biblia por Martin Lutero<sup>13</sup>.

Ciertamente, aparte de Dürer y Cranach, hubo en la primera mitad del siglo XVI otros pintores alemanes destacados, cuyos grabados, sin embargo, no llegan a tener la misma importancia. En lo que se refiere a Schongauer, Dürer y Cranach esa importancia se hace aún más manifiesta si consideramos el desarrollo del así llamado "grabado de reproducción". A diferencia del "grabado original", en el cual el artista hace el dibujo y lo ejecuta en la plancha de madera o de metal, en el "grabado de reproducción" un grabador especializado trata de traducir los colores y los contornos de una pintura al blanco y negro del grabado. Como se sabe, uno de los primeros expertos en esta técnica fue el italiano Marcantonio Raimondi (ca. 1475-1530). Marcantonio, famoso por sus "traducciones" de pinturas de Rafael, fue influenciado en el desarrollo de su técnica, en gran medida, por Dürer. Pero aunque él mismo, o más tarde otros lograron niveles excepcionales en sus estampas, como por ejemplo Lucas Vorsterman (1595-1667), en Flandes, trabajando éste último con modelos tomados de Rubens, sus obras no pueden ser consideradas, en nuestra opinión, como verdaderas "creaciones" artísticas, por lo que no pueden ser equiparadas a los trabajos de Schongauer y Dürer. Menos aún sería éste el caso para los miles de grabados de reproducción que se hicieron en toda Europa a lo largo del siglo XVI y hasta el siglo XIX en talleres de menor categoría<sup>14</sup>.

Como se puede deducir de lo expuesto, la invención de nuevos motivos iconográficos para temas bíblicos, así como el desarrollo de una expresión artística propia del grabado en cobre y en madera, se debe principalmente a la obra de los mencionados pintores alemanes.

---

13. Ibid. p. 152-161, fig. 124-133.

14. Véase Stastny, F. op. cit. 5 ss. Klein, H. op. cit. p. 150. Waetzoldt, Wilhelm. Dürer, und seine Zeit. Königsberg, s.a. p. 139.

Sin embargo, parece que recién en los últimos tiempos se nota la tendencia de revalorizar debidamente la obra del Maestro E.S. y la de Martin Schongauer, como lo indican las últimas exposiciones y la extensa bibliografía dedicada a estos artistas. Pero, mientras que todavía no tenemos investigaciones sobre motivos iconográficos en la pintura del Nuevo Mundo que pueden atribuirse a una influencia de los grabados en cobre del Maestro E.S., ya Angulo y Kelemen se han referido a la influencia indudable de Schongauer en algunos murales de conventos mejicanos.

Martin Schongauer, nacido según unos entre 1430 y 1435 y según otros en 1450, fue hijo de un orfebre, originario de Augsburg, el cual había establecido su taller en Colmar, en el Alto Rin. En sus viajes a los Países Bajos y a Borgoña, Martin Schongauer llega a familiarizarse bastante con la pintura flamenca de aquella época. En 1471 se establece en Colmar, viviendo sus últimos años en Breisach, en donde muere el año de 1491. Aunque ya en su época era Martin Schongauer muy estimado como pintor, sólo se le pueden atribuir con certeza algunas pocas pinturas, entre ellas la celebre "Virgen del emparrado de rosas", de 1473. Mucho más famosos son sus grabados en cobre, de los cuales han llegado hasta nosotros alrededor de 115 con su firma.

Aunque Schongauer ha sido identificado hasta hace poco con el gótico tardío, las últimas investigaciones prestan mucho más importancia a su gran capacidad innovadora, por lo que se considera actualmente que su obra representa más bien una especie de transición hacia el arte del Renacimiento. Aparte de la natural influencia flamenca de Rogier van der Weyden y de Dieric Bouts, se puede notar en los grabados de Schongauer la presencia de la obra de pintores alemanes como Stephan Lochner, Hans Multscher y Konrad Witz; particularmente interesante es la relación que se puede observar especialmente en su serie sobre la Pasión, con pinturas anónimas del sur de Alemania, que muestran una gran expresividad. También hay referencias a ciertas esculturas y relieves de la época de la región del Alto Rin<sup>15</sup>.

---

15. Sobre la vida y la obra de Martin Schongauer véase Krohm, H. y J. Nicolaisen, op. cit. Acerca de la fecha de nacimiento Westheim, P. op. cit. p. 19; Krohm, H. op. cit., p. 9 y p. 20, nota 5.

Uno de los grabados más conocidos de Schongauer es la "Tentación de San Antonio", en donde el artista, creando una nueva iconografía, representa al santo en el aire, circundado de demonios que lo atacan. En esta composición, llena de vigor y movimiento, Schongauer crea con increíble virtuosidad estos seres grotescos, compuestos de formas vegetales y partes de animales, aparentemente observadas minuciosamente en la naturaleza, reproduciendo así, de una manera hasta entonces no conocida, las características de los diferentes materiales que intervienen en la composición. Como es sabido, Dürer se inspiró en este grabado de Schongauer para trabajar su famoso grabado "El caballero, la muerte y el diablo"; se dice, también, que el joven Miguel Angel hizo una copia de este grabado, verificando en el mercado los colores y las formas de los pescados<sup>16</sup>.

Sin embargo, el grabado en cobre más famoso y logrado de Schongauer es el "Gran Calvario" (Grosse Kreuztragung), también llamado "Cristo de la Caída" o "Cristo con la cruz auestas" (fig. 1). Esta obra, que fue realizada probablemente entre 1475 y 1480, presenta las inusuales medidas de 286 mm. de alto por 430 mm. de ancho. En esta composición, sumamente complicada y de gran expresividad, Schongauer ha representado el largo séquito, dentro de un amplio y profundo paisaje, con una infinidad de personas que parecen venir, desde la derecha, de una ciudad lejana a orillas de un lago o de un mar, y que, a la izquierda, parecen subir hacia las alturas del monte Gólgota. Casi en el centro de esta grandiosa escena está Cristo con la cruz auestas, representado en el instante mismo de la caída<sup>17</sup>. Este motivo del Cristo con la cruz auestas se conoce ya, ciertamente, desde el siglo IV, pero adquiere una divulgación mayor en el siglo XIV, cuando se le aísla de las escenas de la Pasión como imagen devocional<sup>18</sup>. Schongauer, sin embargo, introduce nuevos elementos

---

16. Krohm, H. y Nicolaisen, J. op. cit. p. 114-116, fig. 31.

17. Ibid., p.91-93, fig. 12.

18. Keller, Hiltgart. Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Stuttgart, 1975. p. 115-116.

iconográficos. Cristo, que parece haber tropezado con una elevación bastante brusca del terreno, está representado de perfil, casi arrodillado, agarrando la cruz con la mano derecha y apoyándose con la izquierda en un montículo. Llama poderosamente la atención el contraste de los movimientos agitados de los esbirros que tratan de jalar a Cristo y de pegarle, y la expresión severa y tranquila del rostro de Cristo, presentado en estricta frontalidad, como aislado, por su mirada hacia el espectador, de la multitud exaltada que lo rodea. Aunque es probable que Schongauer se haya inspirado en trabajos de Jan van Eyck y Dieric Bouts, el "Gran Calvario" presenta una interpretación totalmente propia de este tema, en donde la figura de Cristo, en especial, se aproxima a lo que se conoce como un "Andachtsbild", es decir una imagen destinada a la devoción individual<sup>19</sup>.

Schongauer transmite en este grabado un dramatismo singular por medio de una nueva técnica altamente desarrollada, en donde todo un sistema sumamente complicado de líneas le permite presentar una gama muy amplia de tonalidades. Por medio de esta técnica, el artista logró no solo reproducir con notable precisión las características de los diferentes materiales, sino que también consigue interpretar magistralmente el comportamiento psicológico de cada personaje<sup>20</sup>. Es igualmente una novedad la representación homogénea del paisaje panorámico, para la que no se conocen antecedentes inmediatos. Es por demás interesante, además, el hecho de que Schongauer prolongue la duración temporal de la estructura narrativa de la escena al incluir en este momento el oscurecimiento del cielo, cosa que no ocurrió en realidad sino durante la crucifixión misma. La manera en que están representadas las condiciones atmosféricas constituye también un nuevo hallazgo en la historia de las técnicas gráficas; Schongauer utiliza para este fin una gran cantidad de líneas horizontales de gran longitud y de diferente profundidad, lo cual da la impresión de una luz cambiante, terminando las líneas por conformar unas nubes oscu-

---

19. Krohm, H. op. cit., p. 14-16.

20. Ibid., p. 19-20.

ras, mientras el resto del cielo es muy claro. Es bien conocido que Dürer, unos veinte años después, adoptó estos principios formales de Schongauer, especialmente en los fondos de sus grabados en madera de la "Apocalipsis" (1498), la "Vida de la Virgen" (1511), y de la "Gran Pasión" (1511)<sup>21</sup>.

Como dice Lehrs, "el impacto de este grabado en cobre del Maestro de Colmar, obra mayor en todo respecto, fue enorme. En todas partes... se reproducía la lámina, en pinturas o esculturas, en grabados en cobre o en madera, o bien se tomaba figuras o detalles del mismo"<sup>22</sup>. Muchas veces se agregaron en las copias las figuras de la Verónica, la Virgen y San Juan, que se tomaban de otro grabado sobre el mismo tema de Schongauer perteneciente a la serie de "la Pasión", en donde Cristo aparece representado caminando. También Dürer se inspiró en estos grabados de Schongauer para sus propios grabados en madera de la Pasión<sup>23</sup>.

El "Gran Calvario" de Schongauer sirvió de modelo también, desde muy temprano, en España. Así, por ejemplo, se conocen dos tablas de "El camino del Calvario", atribuidas a Fernando Gallegos (ca. 1440 - ca. 1507) que acreditan conocimiento de esta estampa de Schongauer. Esto se nota, especialmente, en la figura de Cristo y de los dos esbirros que aparecen en el primer plano<sup>24</sup>.

La influencia de los grabados de Martin Schongauer se hace presente también en el Nuevo Mundo, desde época muy temprana. Se

- 
21. Nicolaisen, Jan. Die Darstellung von Natur und Landschaft in der Druckgraphik Martin Schongauers. en: Krohm, H. y J. Nicolaisen. op. cit., p. 34 ss.
  22. Katalog der Ausstellung "Sammlung Max Kade. Max Kade-Foundation Inc. New York". Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart. 1963/64, p. 9.
  23. Nicolaisen, J. op. cit., p. 38-39.
  24. Véase Jiménez-Placer y Suárez de Lezo, Fernando. Historia del Arte Español. 2 tomos. Barcelona, 1955. Tomo I, p. 468, fig. 879, y el catálogo "Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España". Toledo, 1992. p. 406-407, fig. 145.

trataba ciertamente, como en otros casos, de "copias hechas por talleres", como anota Stastny, "que realizaban una labor de piratería artística más o menos encubierta. Son las mismas composiciones, pero reducidas, abreviadas e invertidas en relación al original". Esta característica de la inversión es de particular interés, pues se produce, como dice Stastny más adelante, "cuando el copista repite el diseño sobre su plancha sin tomarse el trabajo de grabar con un espejo. Al imprimir obtendrá imágenes volteadas en relación al modelo que usó"<sup>25</sup>.

Es probable que una copia, más o menos libre, del "Gran Calvario" de Schongauer haya servido de modelo para el pintor anónimo de las pinturas murales que se encuentran en el claustro de Epazoyucán en México, fechadas por Angulo antes de 1550. A pesar de que Angulo reproduce solo un detalle de este mural, es posible apreciar las figuras de Cristo y los dos esbirros con sus gestos impetuosos, además del grupo de las Marías, tomadas tal vez de otros grabados de Schongauer<sup>26</sup>.

Es por demás probable que en el Virreinato del Perú hayan circulado, ya desde mediados del siglo XVI, copias hechas según grabados de Schongauer, pues las estampas eran indispensables en ese entonces para la información iconográfica y estilística de los artistas. Se sabe, por lo menos, que el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, trajo consigo a su llegada al Perú en 1590 "un libro con todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos"<sup>27</sup>. Es muy posible que entre estos últimos se puedan incluir obras de Martin Schongauer. Sin embargo, como muchas pinturas coloniales de época temprana han desaparecido en el Perú, no nos son conocidos lienzos

---

25. Stastny, F., op. cit., p. 18.

26. Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, 1950. Tomo II, p. 364-365, fig. 334. También los murales con este tema de Acolman y Actopan que, según Angulo (p. 361 y p. 369) se basan en grabados de Dürer, podrían tener su último origen en el "Gran Calvario" de Schongauer.

27. Chichizola D., José. *El Manierismo en Lima*. Lima, 1983. p. 117.

con este tema del Calvario que sean anteriores a la segunda mitad del siglo XVII.

Los cuatro cuadros de la Escuela Cuzqueña a los que nos referiremos en lo que sigue parecen estar relacionados con el "Gran Calvario" de Schongauer por la figura de Cristo, que está más o menos arrodillado y apoyándose con la mano izquierda —o con la mano derecha en los casos de inversión de la imagen— en un curioso montículo, que aparentemente reemplaza a la elevación del terreno del original.

Es muy hermoso el cuadro del "Jesús Nazareno con el alférez real don Pedro Orcogar y su esposa", perteneciente a una colección particular en el Cuzco y publicado por Mesa y Gisbert<sup>28</sup>. Este lienzo de un pintor anónimo cuzqueño sigue más de cerca que los otros al original de Schongauer, pues incluye al esbirro que jala a Cristo y un jinete. Como en el caso del mural mejicano, también aquí se ha incluido a las Marías; además, se ve la figura de la Verónica. Llamen mucho la atención los retratos de los donantes, una pareja indígena, que aparecen en la parte inferior del cuadro.

Otros dos lienzos con el "Cristo con la cruz auestas", también publicados por Mesa y Gisbert, se limitan a representar solamente a Cristo con la cruz, observándose en el fondo a dos angelitos que levantan una cortina. El cuadro de la colección Lechuga, procedente del convento de San Francisco del Cuzco, y que muestra una calidad mucho mejor, está firmado al reverso por "D. Juan Flores Cevylla", siendo atribuido por Mesa y Gisbert al primer tercio del siglo XVIII. El otro lienzo, que se encuentra en el Beaterio de las Nazarenas también en el convento de San Francisco del Cuzco es de calidad inferior pero presenta los mismos motivos, aunque con la figura de Cristo invertida. Además, lleva una cartela al pie con el nombre de la persona que mandó pintar el cuadro y la fecha de 1713<sup>29</sup>.

---

28. Mesa, J. de y T. Gisbert, op. cit., Tomo II p. 286, tomo I, fig. 513.

29. Mesa, J. de y T. Gisbert. op. cit. tomo II p. 198, tomo I fig. 279 y 281.

Otro interesante ejemplo de este tema del "Cristo de la Caída" se puede apreciar en el catálogo de la exposición de la colección Barbosa-Stern en Arequipa<sup>30</sup>. En este cuadro está representado Cristo, ya de volúmenes más barrocos, con los lados invertidos, delante de un amplio paisaje, notándose al fondo las figuras de la Virgen María y de San Juan. Hay que mencionar que la típica decoración con láminas de oro, el "brocateado" o "estofado", no se ha usado en este último ejemplo, apareciendo solo en la corona de Cristo en el lienzo de Jesús Nazareno, mientras que en los otros dos cuadros, que hemos mencionado antes, cubre toda la vestimenta de Cristo.

Es posible también que una copia invertida del "Gran Calvario" de Schongauer haya servido como modelo para un lienzo del conjunto de la "Vida de Santo Domingo", de 1719, que se encuentra en el coro bajo del convento del Monasterio de Santo Domingo del Cuzco. Este cuadro ofrece, según Mesa y Gisbert, "una extraña versión de la 'Pasión de Cristo', en la cual el Redentor ha sido sustituido por Santo Domingo y donde los sayones son demonios..."<sup>31</sup> Como el Cristo de los otros ejemplos también aquí Santo Domingo está arrodillado, apoyando la mano derecha en un montículo. Llama la atención la figura del demonio, que está levantando una serpiente para golpear al santo, con un gesto muy similar al del esbirro del grabado de Schongauer.

Muy diferente, en cuanto al estilo, pero tal vez más cercano a las intenciones de Schongauer en lo que se refiere a la expresividad y al dramatismo que se observan en su grabado del "Gran Calvario", es un cuadro que se encuentra en la Colección Barbosa-Stern, Lima, (fig. 2). Este lienzo del siglo XVII, atribuido a la Escuela Ayacuchana, muestra en el centro la figura de Cristo, en la típica posición de este motivo iconográfico de Schongauer. Llama la atención, sin embargo, el gran contraste entre la figura y el rostro de Cristo que siguen muy de cerca el modelo de Schongauer, y las exageradas y hasta toscas formas de

30. Catálogo "Pintura Virreinal -Colección Barbosa- Stern. Casa de Moral, Arequipa". (ed. Banco Industrial del Perú). Agosto, 1987. fig. 10.

31. Mesa, J. de y T. Gisbert. op. cit. Tomo II, p. 187-189, tomo I fig. 257.

los esbirros que lo atacan. El artista los ha representado aquí con una gran libertad de composición, pero, a pesar de todo, las figuras de un jinete y de Simón de Cirene ayudando a cargar la cruz, nos remiten al modelo de Schongauer<sup>32</sup>. Se pueden anotar muchos errores en lo que a los detalles anatómicos se refiere, pero aún así el cuadro posee un considerable valor por su expresividad y su mensaje religioso.

Teniendo en cuenta las muchas similitudes iconográficas que presentan estos cuadros con el "Gran Calvario", pensamos que sus modelos puedan haber estado en grabados inspirados en la obra de Schongauer. Disentimos aquí de la opinión de Mesa y Gisbert, quienes consideran que se trata de reproducciones de esculturas devocionales, como es el caso, sin duda, de los muchos lienzos de "El Señor de los temblores"<sup>33</sup>. Incluso se podría considerar a este grabado como una especie de "cabeza de serie", según expresión de Schenone mencionada por Gjurinovic, pues existen aparentemente muy pocas variantes en lo que a la figura de Cristo se refiere<sup>34</sup>. Sería sumamente interesante ampliar las investigaciones iconográficas en torno de este motivo también a otras expresiones artísticas virreinales, como por ejemplo las esculturas y los relieves<sup>35</sup>.

Como ya lo hemos mencionado antes, también llegaron muy tempranamente al Nuevo Mundo copias más o menos libres de las obras de Albrecht Dürer. Así, por ejemplo, en una serie sobre la Apo-

---

32. Keller, H. op. cit. p. 115.

33. Mesa, J. de y T. Gisbert, op. cit. Tomo II, p. 198.

34. Gjurinovic C., Pedro. "The Barbosa-Stern Collection" en: Catálogo "Viceregal Peruvian Art-Barbosa-Stern Collection". Museum of Modern Art of Latinamerica. Washington, D.C. 1989. p. 12.

35. Quisiéramos mencionar en este contexto la escultura del "Señor de la Caída" del retablo de Jesús Nazareno en la iglesia de San Francisco, Lima, atribuido por Peña Prado y Gento Sanz a la Escuela Sevillana que recuerda el "Gran Calvario" de Schongauer y se basa tal vez en los cuadros de Fernando Gallegos. Véase Peña Prado, J. (ed.) Lima, Precolombina y Virreinal. p. 120y Ramirez de Villar, R. San Francisco de Lima. Lima, 1974. p. 77-78, fig. 87-89.

calipsis en el sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco, en México, pintado por Juan Jerson (o Gerson), figura un lienzo con los cuatro jinetes de la Apocalipsis, motivo tomado aparentemente del famoso grabado de Dürer sobre este mismo tema. Por Kelemen, sabemos que esta serie de pinturas, fechada en 1562, fue copiada de una Biblia impresa en Lyon a mediados del siglo XVI<sup>36</sup>. En el Virreinato del Perú, empero, los cuadros hasta ahora conocidos que presentan motivos tomados de pinturas o grabados de Dürer datan de unos cien años más tarde. Entre los motivos iconográficos que sirvieron de modelo a los pintores cuzqueños son bien conocidos, como lo han demostrado varios investigadores, la famosa "Virgen con el Niño" de Viena, "San Jerónimo meditando", y el "Cristo en brazos de Dios Padre"<sup>37</sup>.

En lo que se refiere a motivos iconográficos inspirados en obras de Lucas Cranach, el Viejo, sólo se conoce hasta ahora un solo ejemplo en el Perú, una Virgen con el Niño, sobre cuyo origen, además, existe una cierta confusión. Dado el interés del tema, nos permitimos explicarnos un tanto sobre este motivo.

Como es sabido, del gran taller de Lucas Cranach, el Viejo, en Wittenberg salieron más de 120 diferentes cuadros de la Virgen, aparte de un sinnúmero de grabados en madera y en cobre<sup>38</sup>. La copia de uno de estos cuadros, una "Virgen con el Niño" de comienzos del siglo XVII que se encuentra en Passau, alcanzó durante ese siglo y en el siguiente una enorme fama en toda Europa como Virgen milagrosa bajo la advocación de "Mariahilf". Esta representación de la Virgen

---

36. Kelemen, Pal. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York. 1967. 2 tomos. Tomo I, p. 211, tomo II, plate 137a.

37. Mesa J. de, y T. Gisbert. op. cit., Tomo II, p. 112.

38. Sobre la vida y obra de Lucas Cranach, el Viejo, véase Friedländer, Max J. y Rosenberg, Jakob. *Die Gemälde von Lucas Cranach*. Stuttgart, 1979 (Esta nueva edición de Rosenberg de la obra de Friedländer de 1932 ofrece sustanciales modificaciones). Koepplin, Dieter y Falk, Tilman. *Lucas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Basel, 1974 (Catálogo).

con el Niño por Lucas Cranach llama mucho la atención por la postura inusual del Niño Jesús (fig. 3). Este, sostenido por la Virgen a su lado derecho con ambas manos, está parado sólo sobre el pie izquierdo apoyándose en la rodilla de la madre, mientras la pierna derecha del Niño está muy levantada y doblada sobre el brazo izquierdo de la Virgen. Igualmente llamativa es la manera en que el Niño abraza la madre con ambos brazos, juntando su mejilla con la de la Virgen y mirándola intensamente. La Virgen, por su parte, tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia el Niño, mientras dirige su mirada algo pensativa hacia el espectador.

No existe acuerdo sobre la fecha en que Cranach hizo este cuadro, pintado sobre madera y de dimensiones relativamente pequeñas. Mientras algunos afirman que ello ocurrió en 1514, otros estudiosos proponen la fecha de 1535 o, incluso, con posterioridad al año 1537<sup>39</sup>. Se sabe, por lo menos, que todavía entre 1530 y 1550 salió un gran número de imágenes devocionales de la Virgen del taller de Cranach que fueron muy populares incluso en regiones protestantes<sup>40</sup>. Si bien es cierto que Cranach se ha inspirado en este cuadro en el tipo iconográfico de los íconos bizantinos de la "Glykophilousa" (la Virgen representada a medio cuerpo que es acariciada o besada por el Niño), en esta composición el artista le agrega una expresividad nueva a la escena, haciendo resaltar la relación íntima entre madre e hijo, al mismo tiempo que, por la mirada melancólica de la madre, incluye al espectador en la atmósfera de ternura que emana de esta composición<sup>41</sup>. A través de esta interpretación, Cranach respondía a la religiosidad de su época y su interés por utilizar imágenes que sirvieran para la devoción individual.

Como Lucas Cranach, el Viejo, fue pintor de la corte, se explica que este cuadro formase parte de la colección privada del Príncipe

---

39. Véase Drunkenpolz, Engelbert. *Mariahilf ob Passau*. München, 1981, p. 2; Friedländer, M. y Rosenberg, J. op. cit., p. 150, fig. 393.

40. Koepplin, D. y Falk, T. op. cit. p. 14.

41. Keller, H. op. cit., p. 356.

Electoral Johann Georg de Sajonia en Dresden, quien se lo obsequió al Archiduque Leopold de Passau, como nos informa Hartinger, durante una visita que éste último le hizo en el año 1611. El Archiduque colocó el cuadro en la capilla privada de su palacio en Passau, en donde lo vió el Deán de la Catedral, Barón Marquard von Schwendi. Impresionado por la imagen, Schwendi pidió permiso para mandar pintar una copia. Esta fue hecha por un artista local, probablemente entre los años 1611 y 1619, fecha en que el Archiduque Leopold se trasladó a Innsbruck, llevando el original de Cranach para colocarlo en su capilla privada de esa ciudad (fig. 4)<sup>42</sup>.

El Deán von Schwendi, por su parte, había colocado la copia en su capilla privada en las afueras de la ciudad de Passau. Debido a varias apariciones milagrosas de la Virgen en una colina cercana, von Schwendi mandó construir allí una pequeña ermita que albergase a la imagen; algo más tarde, y en vista de la creciente afluencia de peregrinos y creyentes, se edificó en ese lugar una iglesia más grande, que fue consagrada en 1627 a la Virgen "Mariahilf" y a San Francisco de Asís.

Un papel sumamente importante en la propagación del culto a esta Virgen les tocó jugar, sin duda, a las cofradías o hermandades que se fundaron bajo la advocación de la Virgen "Mariahilf ob Passau" o también "Santa María Auxiliatrix Passaviensis". Ya en el año 1627, fundó el Barón von Schwendi la primera de estas cofradías en Passau, a la que el Papa Urbano VIII le otorgó muchas indulgencias. Entre las varias cofradías que se establecieron posteriormente, y que gozaban de los mismos privilegios que la de Passau, la más importante llegó a ser la de Munich que, a mediados del siglo XVIII, llegó a contar con un millón trescientos mil miembros.

---

42. Sobre la historia del culto a la "Virgen de Passau" y su importancia véase Hartinger, Walter. "Mariahilf ob Passau. Entstehung und Verbreitung einer volkstümlichen Wallfahrt und Andachtsform". en: Kriss-Rettenbeck, L. y Möhler, G. (ed.) Wallfahrt kennt keine Grenzen. München, 1984. p. 284-299.

El culto a la Virgen "Mariahilf de Passau" no se limitó a los territorios de habla alemana sino que se extendió también a los países eslavos, los Países Bajos e Italia, en donde, por ejemplo, se siguieron fundando cofradías hasta finales del siglo XVIII. Aparte de las cofradías y de las órdenes religiosas como los capuchinos y los jesuitas, también contribuyeron a la difusión de esta devoción muchos viajeros que a título personal llevaron el culto a esta Virgen a muchos lugares. Este es el caso, por ejemplo, del que nos informa una anotación del Libro de Milagros (Mirakelbuch) de Passau del año 1676. Se trata de un tal "don Pedro Ronquillo, Caballero de la Orden de Alcántara, Consejero secreto de su Majestad el Rey de España en India" que, de paso a Viena, había visitado la iglesia Mariahilf de Passau. Habiendo quedado muy conmovido a la vista de la imagen, pidió Ronquillo que se le hiciera una copia, la cual llevó siempre consigo en todos sus viajes, "lejanos y peligrosos", habiéndose salvado de una gran tormenta en el mar luego de haber invocado a María frente a este lienzo<sup>43</sup>. Los varios e interesantes detalles que contiene esta anotación del Libro de Milagros nos hacen pensar que no sería imposible que este personaje haya llegado hasta "las Indias" trayendo con él la imagen de la Virgen Mariahilf de Passau.

En lo que se refiere al original de Cranach, parece que también este cuadro gozó de gran aprecio, pues ante el temor de la invasión de los Suecos en 1647, Ferdinand Karl, hijo del Archiduque Leopold, ordenó que la imagen fuese expuesta en una iglesia de Innsbruck a la veneración pública. Sin embargo, recién en 1650, y a consecuencia de las súplicas de los ciudadanos, fue donada la imagen a la iglesia de Santiago, ahora catedral, en Innsbruck, en donde permanece hasta la actualidad. Este original de Cranach en Innsbruck, considerado en aquel entonces por muchos como "la verdadera imagen milagrosa de la Virgen Mariahilf", cobró también rápida fama por sus milagros. Fue objeto de invocación especialmente como protectora de las gestantes y los recién nacidos, y no menos de 4400 testimonios de la ayuda milagrosa de esta imagen de la Virgen Mariahilf de Innsbruck han

---

43. Hartinger, W. op. cit., p. 296.

quedado anotados hasta 1750 en los Libros de Milagros de esta iglesia de Santiago<sup>44</sup>. También se invocaba a esta Virgen como protección contra las pestes y el hambre, y contra los enemigos<sup>45</sup>.

Como la veneración a la Virgen "Mariahilf" se difundió no solamente desde Passau sino también desde Innsbruck, basándose siempre en el mismo motivo de Lucas Cranach, desde mediados del siglo XVII es posible identificar dos tipos iconográficos ligeramente diferentes, según se trate de reproducciones de la imagen original de Innsbruck o de su copia en Passau. Ello se debe a que, contrariamente a lo que generalmente se cree, la copia de Passau no es completamente idéntica al original de Innsbruck. Al parecer, el autor de la copia quiso adaptar la imagen más al gusto de la época, pues el rostro de la Virgen presenta rasgos que podríamos calificar, tal vez, como "más italianos", con la cara más ovalada que la más ancha y cuadrada del original. Observamos igualmente en la copia de Passau que la cabeza del Niño está menos inclinada hacia atrás, y que el cabello, tanto de la Virgen como del Niño, es algo más oscuro. También la mirada de la Virgen y las líneas de la boca son ligeramente diferentes, aunque ello sólo se puede notar por una observación sumamente cuidadosa. Pero la diferencia más notable entre ambos cuadros reside, indudablemente, en el tratamiento del fino velo transparente, tan típico del estilo de Lucas Cranach, que cubre parcialmente el rostro de la Virgen; este velo cubre también una parte de la cabeza del Niño en el original, no así en la copia de Passau.

Todo ello explica que hayan circulado grabados de la Virgen "Mariahilf" del tipo "Innsbruck" con el velo sobre la cabeza del Niño y del tipo "Passau" sin el velo. Este detalle no fue observado siempre, lo que ha dificultado la atribución a uno u otro tipo de los cuadros o grabados que actualmente se conocen. Además, existe aún otro factor

---

44. Gugitz, G. *Österreichische Gnadenstätten in Kult und Brauch*. Band 3. Tirol und Vorarlberg. Wien, 1956. p. 56-57.

45. Dünninger, Hans. "Wahres Abbild. Bildwallfahrt und Gnadenbildkopie". en: *Kris-Rettenbeck, L. y Möhler, G. op. cit.* p. 277.

que contribuye todavía más a complicar el asunto; en efecto, aunque hasta hace poco se había asumido, como lo señala Friedländer, que Cranach evitaba siempre cuidadosamente la repetición de un mismo motivo, investigaciones recientes han comprobado que el artista había pintado, después de 1537, hasta otros cinco cuadros con este motivo de la Virgen con el Niño en semejante posición tan llamativa<sup>46</sup>. Por eso, es posible suponer que, tal vez ya cien años antes de que el original de Innsbruck y la copia de Passau alcanzasen renombre como imágenes milagrosas, hayan circulado también reproducciones de estos otros cuadros de Cranach, el Viejo, con este famoso motivo de la "Virgen con el Niño que la abraza".

Teniendo en cuenta estas observaciones resulta también posible que algunos de estos grabados hayan sido conocidos en el Perú ya en el siglo XVI; sin embargo, los cuadros coloniales con este motivo de la "Virgen con el Niño que la abraza" que conocemos, como en el caso de los motivos tomados de Schongauer y Dürer, datan recién de la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Posiblemente el más temprano de los cuadros peruanos con este motivo iconográfico que conocemos sea una pintura muy pequeña de una colección privada de Lima (fig. 5). Este ejemplo es particularmente interesante pues está pintado sobre una lámina de plata y por sus características estilísticas es atribuido a un seguidor del pintor indio Diego Quispe Tito (1611-1681). Aquí, la Virgen aparece de cuerpo entero, sentada en una silla de madera con respaldo alto. El manto azul, que deja ver parte del vestido rojo, por inversión de los colores en el original de Cranach, cubre la figura hasta los pies. A su derecha, la Virgen sostiene al Niño, que conserva la postura típica de este motivo de Cranach, pero tiene su cabeza algo vuelta hacia el espectador y, como su madre, mira hacia afuera del cuadro. La Virgen no lleva velo y su cabellera, al igual que la del Niño, es un poco más oscura que en el original. Llamam especialmente la atención varios otros detalles iconográficos que se han agregado. Aparentemente, la Virgen y el Niño se encuentran al lado de una ventana dentro de una habitación,

---

46. Véase Friedländer, M. y Rosenberg, J. op. cit. p. 25 y p. 150.

parte de cuyas paredes pueden verse. A la izquierda, al fondo, hay una cortina roja, levantada a medias, y en el primer plano se aprecian ramos de rosas y otras flores en las esquinas, pudiéndose suponer la existencia de floreros que, sin embargo, no son visibles. Un encanto especial le prestan a este cuadro la vista de un paisaje con flores, árboles y pájaros, y la silueta blanca de una ciudad en el fondo, que alude posiblemente a la Jerusalén Celestial.

A diferencia de este pequeño cuadro, los cuatro lienzos de la Escuela Cuzqueña a los que queremos referirnos a continuación no presentan a la Virgen de cuerpo entero. Las diferencias que se observan entre ellos se refieren principalmente al tratamiento pictórico del vestido de la Virgen y de su velo, a la posición de las manos de la Virgen y de la cabeza del Niño, y al color del pelo de ambos. En tres de estos cuadros, el Niño está vestido con una camisita. Por lo demás, encontramos aquí el típico brocateado de la Escuela Cuzqueña en todos ellos.

De estos cuadros, el que sigue más de cerca al modelo de Cranach es la pintura que se encontraba en el antiguo Museo Religioso del Cuzco, en donde se reproduce este motivo casi sin ninguna modificación iconográfica, presentándose la Virgen con el Niño ante un fondo oscuro.

Un ejemplo especialmente hermoso de este motivo de la Virgen con el Niño se encuentra en el Monasterio del Carmen de Arequipa, que Luis Enrique Tord, en su libro sobre Arequipa, atribuye al siglo XVII<sup>47</sup>. Llama la atención aquí el brocateado sumamente minucioso y exuberante de la vestimenta, así como las coronas muy altas y elaboradas que portan la Virgen y el Niño. El cuadro incluye, además, una mesa a la derecha de la figura de la Virgen, cubierta con un manto rojo, sobre la que hay un florero lleno de rosas, claveles y azucenas. Como en el primer ejemplo mencionado anteriormente, también aquí se observa, en el fondo, una cortina roja medio levantada que presenta ornamentos dorados. Resulta interesante anotar el hecho de que la

---

47. Tord, Luis Enrique. *Arequipa Artística y Monumental*. Lima, 1987. p. 130.

inscripción que aparece en el borde inferior del cuadro no alude a la Virgen de Passau.

Son también muy importantes los dos cuadros de la Escuela Cuzqueña, reproducidos por Mesa y Gisbert, porque, al añadirse en ellos, a la derecha de la Virgen, la figura de San José, se da algo así como un cambio iconográfico, pues de la representación mariana se pasa a la de la Sagrada Familia<sup>48</sup>.

En todos estos cuadros que hemos mencionado se aprecia, por lo demás, las usuales particularidades estilísticas de la Escuela Cuzqueña como, por ejemplo, la simplificación de las líneas, la representación plana de los volúmenes, la ausencia de contrastes de luz y sombra, y la idealización de los personajes sagrados.

De un estilo muy diferente, sin embargo, es un cuadro con este mismo motivo que se encuentra en la Iglesia de Santa Rosa de los Padres de Lima, y que ha sido recientemente restaurado por el Banco de Crédito del Perú (fig. 6). Esta pintura, posiblemente del siglo XVII, es considerada por algunos como de manufactura europea. Se trata, en realidad, de un lienzo de gran tamaño y de excelente calidad de este motivo de la Virgen con el Niño; pero aquí, a diferencia de los otros casos a los que nos hemos referido, esta representación aparece identificada como la "Virgen de Passau" por una inscripción en el borde inferior del cuadro en la que se dice: "N.S., la Pasabiense"<sup>49</sup>.

---

48. Mesa, J. de y Gisbert, T. op. cit. Tomo I, fig. 581 "Nuestra Señora de Passau con San José". Museo Histórico Regional. Cuzco. (Los autores no indican si ésta es la inscripción del cuadro). Tomo I, fig. 337b "Ignacio Chacón. Sagrada Familia, convento de Santa Clara, Cuzco". (Parece que la atribución a Ignacio Chacón se debe a un error de imprenta, pues el cuadro en cuestión es el mismo de la figura 136 de la edición de 1962, que lleva el título de "Anónimo de la pintura popular. La Sagrada Familia. Convento de Santa Clara, Cuzco", mientras que la figura 124 de esta edición anterior, con el título "Ignacio Chacón. La Sagrada Familia con San Juanito. Convento Santa Clara, Cuzco", ha sido omitido en la edición de 1982).

49. La inscripción entera es "N.S. la Pasabiense/ in conceptione tua Virgo/ immaculata permansisti".

Tratándose específicamente de este motivo de la "Virgen de Passau", resulta sumamente sugestivo el hecho de que se hayan introducido ciertas modificaciones iconográficas muy interesantes. Así, la Virgen está representada de cuerpo entero, sentada en un trono. Además, se han agregado otros personajes sagrados: sentado sobre un cordero aparece San Juan Niño a la derecha de la Virgen; a la izquierda de ella hay un ángel que lleva un vestido de dos piezas y que sostiene en su mano derecha un ramo de rosas y azucenas, mientras que su mano izquierda parece señalar a dos palomas que se encuentran a sus pies; en la parte alta del cuadro, dos angelitos casi desnudos sostienen una corona por encima de la cabeza de la Virgen, mientras otros dos levantan por ambos lados los pesados pliegues de una cortina roja que aparece en el fondo.

Este lienzo ofrece un interés muy especial para el estudio de este motivo iconográfico, pues casi los mismos detalles se observan en un cuadro mejicano, descrito por Heinrich Berlin, que se encuentra en el Convento de Churubusco; según Berlin, este cuadro, que es apaisado, fue pintado por Diego Perez, un artista del que no se conocen otras obras, y lleva también una inscripción similar al cuadro limeño<sup>50</sup>. Berlin se refiere, además, a otros dos cuadros mejicanos con inscripciones alusivas a la Virgen de Passau; en uno de ellos, también aparece la Virgen de cuerpo entero sentada en una silla y con cortinas sostenidas por dos ángeles; en el otro, en cambio, se sigue más de cerca la iconografía original de Cranach, siendo la obra del conocido pintor mejicano Nicolás Rodríguez (1667-1734)<sup>51</sup>.

50. Berlin, Heinrich. "Relaciones artísticas transatlánticas". en: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Nº 20. Buenos Aires, 1967. p. 32/33. La inscripción es: "N.S. la Pasabiense V. In Conceptione tua, Virgo/Inmaculata permansisti/R. Ora pro nobis Patrem/ Cuius Filium peperisti".

51. Ibid. El cuadro del Museo del ex Convento de San Angel, México, D.F. lleva la leyenda: "Nuestra Señora de Pasavensis". El cuadro de Nicolás Rodríguez en el Convento-Museo de Guadalupe, Zacatecas, lleva la leyenda: "Sancta Maria Passaviensis Auxiliatrix miraculis clara nos iuvando Respice pestem famen que Remove et nos ab hoste protege, hora que mortis suscipe".

Es sumamente sugerente, a partir de la existencia de estos cuadros, comprobar la presencia plenamente identificada de la "Virgen de Passau" tanto en el Perú como en México. Aunque los elementos de estudio de los que disponemos son aún muy escasos e insuficientes, es posible, sin embargo, que exista alguna relación entre estos cuadros, especialmente entre el que se encuentra en la Iglesia de Santa Rosa de los Padres de Lima y el del Convento de Churubusco, teniendo en cuenta la casi absoluta semejanza de sus inscripciones.

Por lo demás, aunque ni Vargas Ugarte ni Egaña lo mencionan, sería sumamente interesante investigar si esta advocación de la "Virgen de Passau", que parece haber sido muy popular en Europa generalmente solo bajo el nombre de "Mariahilf", ha existido también en América. Tal vez sea permitido suponer que se trate de una advocación que se haya perdido, o que los cuadros en cuestión hayan sido encargado por eclesiásticos o laicos europeos que hayan tenido una preferencia especial por esta Virgen.

Todos estos cuadros peruanos que hemos venido mencionando se basan, al parecer, en grabados que, por su parte, son copias de calidad muy variada de grabados y pinturas de Schongauer, Dürer o Cranach transformados y adaptados, de una u otra forma, al estilo propio y la sensibilidad particular de los pintores virreinales. Sin embargo, una apreciación más amplia sobre la importancia de los pintores alemanes en el arte virreinal peruano, no debería circunscribirse solamente a la transmisión directa de motivos iconográficos de sus obras por medio de copias, sino que tendría que incluir también la transmisión indirecta de algunas de sus ideas compositivas, lo cual debe haber ocurrido muchas veces mediante los grabados flamencos. Este es el caso, por ejemplo, de un grabado de Dürer, "La Circuncisión", de c. 1505, que fue adaptado, como lo anota Francisco Stastny, con un "arcaísmo intencional", por Martin de Vos y burilado por J. Sadeler; impreso en Amberes en 1581, este grabado sirvió de modelo, a su vez, para el retablo mejicano de Huejotzinga de 1586, obra del pintor flamenco Simon Pereyngs<sup>52</sup>. No disponemos de una bibliografía

---

52. Stastny, Francisco. El Manierismo en la Pintura Colonial Latino-americana. Separata de la Revista Letras, N<sup>o</sup>s. 86-87, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977-79. p. 40 nota 60.

para un mayor tratamiento del tema de la influencia alemana en los grabadores flamencos, lo cual, por otra parte, excedería largamente el marco de esta exposición; sin embargo, creemos que se puede suponer que en muchos talleres de Flandes los grabados para un sinnúmero de ilustraciones de libros religiosos se basaron, incluso en la época de Rubens, en las obras del Maestro E.S., Schongauer, Dürer y Cranach, por lo menos en lo que se refiere a la invención iconográfica y la representación de paisajes. Puesto que desde fines del siglo XVI la casa editora Plantin-Moretus de Amberes, la más importante de Europa en ese entonces, tenía el monopolio del envío de libros religiosos a España y sus colonias, es razonable suponer que esta influencia indirecta alemana haya sido mucho mayor en el arte virreinal de lo que hasta ahora se ha pensado.

Que pintores manieristas, como Pérez de Alesio, hayan traído al Perú todavía a fines del siglo XVI grabados de Dürer y otros artistas antiguos, se debe probablemente a varios factores. Así, un cierto anacronismo ("Historismus", al decir de Friederike Klauner) y un interés creciente por coleccionar las obras de los grandes artistas del Renacimiento, llevó también a una revaloración de estos maestros alemanes en la Europa de fines de siglo XVI y primera mitad del XVII, como es el caso, por ejemplo, del grabado de Dürer de la "Circuncisión" que fue adaptado por Martin de Vos. De otro lado, contribuyeron también a ello las circunstancias religiosas. En efecto, habiendo sido Alemania el escenario principal de la Reforma de Lutero, se produjo también allí un movimiento de reacción que trató intensamente de revivir en el pueblo el recuerdo de un pasado católico, mediante una revalorización del arte del "gótico tardío", considerando que éste había sabido expresar una religiosidad verdadera. Más tarde, durante las diversas circunstancias políticas y confesionales durante la guerra de los treinta años en Alemania, como anota Klauner, este historismo adoptó características más bien patrióticas, perdiendo poco a poco su orientación puramente confesional<sup>53</sup>. Habiendo servido, pues, en cierta manera,

---

53. Klauner, Friederike. "Dürers Werke in der Kopie", en: *Alte und moderne Kunst*. 16. Jahrg. N<sup>o</sup> 118. Wien, sept./oct. 1971. p. 14-19.

los grabados de Schongauer, Dürer y Cranach para la Contrareforma como medios para una nueva evangelización con el objeto de reconquistar regiones protestantes, se entiende que sus grabados hayan obrado también, de una manera especial y aún en medida mayor, dentro de los lineamientos destinados a la evangelización del Nuevo Mundo.

Pero hay aún otro aspecto que nos parece importante. Aparentemente, los grabados de Schongauer, Dürer y Cranach deben haber contenido aspectos afines, en sus valores estéticos y estilísticos, con las modalidades nuevas de la contra-maniera y anti-maniera, introducidas en el Perú por los pintores Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio. Así, refiriéndose al primero de los nombrados, escribe Stastny: "Característico de esta actitud retrospectiva en Bitti como en todo el arte italiano de finales de siglo, es encontrar satisfacción en los rasgos arcaizantes de la pintura flamenca tradicional"<sup>54</sup>. En lo que respecta a la Escuela Cuzqueña, sin embargo, que se desarrolló a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, nos parece que nociones como las de "arcaizante" o "gotizante", deberían, posiblemente, ser un tanto matizadas<sup>55</sup>. Ciertamente son muy afines al estilo gótico tardío algunas de sus características estilísticas. Pero, aún así, creemos que "tendencias arcaizantes", sólo deberían considerarse en relación a regiones en donde se hayan dado las correspondientes etapas estilísticas anteriores. Por eso, podrían ser de utilidad, tal vez, algunas comparaciones con el caso de la difusión del arte budista, desde la India hacia el Asia Central. También aquí nos encontramos con el fenómeno de la propagación de un arte sagrado con el fin de ganar nuevos adeptos; un arte que, por su misma función sagrada, estaba limitado en lo que se refiere a los motivos iconográficos tradicionales, pero que buscaba constantemente nuevas formas y expresiones artísticas, para transmitir de esa manera más convincentemente su mensaje. De conformidad con

---

54. Stastny, F. op. cit. (1977-79) p. 32.

55. Véase Stastny, F. "The Cuzco School of Painting, a gothic revival". en: *The Connoisseur*, vol 189, N° 759. London, 1975. pp. 20-27.

esto, la pintura y la escultura de la época Gupta en la India, por ejemplo, se transforma y se adapta a los cánones estéticos de las regiones en las que va penetrando el budismo, conformándose así nuevos estilos para cada región<sup>56</sup>. En este contexto, nos parece muy sugerente lo que opina Laurence Sickmann a propósito del surgimiento de una nueva tradición artística, cuando, citando a Codrington, dice que esto ocurre cuando "un arte provincial se extiende lo suficientemente lejos como para hallar un nuevo entorno y nuevas oportunidades"<sup>57</sup>.

Pensamos que podría ser la tarea de investigadores futuros examinar más detenidamente la validez de una tal hipótesis en cuanto al surgimiento y significación de la Escuela Cuzqueña, indagando aún más el rol que han jugado los grabados alemanes de los siglos XV y XVI en el desarrollo de esta corriente del arte virreinal en el Perú.

---

56. Véase Rowland, Benjamin. *The Art and Architecture of India*. Harmondsworth, 1967. p. 255 ss.

57. Sickman, Laurence y Soper, Alexander. *The Art and Architecture of China*. Harmondsworth, 1978. p. 90.

ILUSTRACIONES

- Fig. 1 *Martin Schongauer. Die grosse Kreuztragung (Gran Calvario). ca. 1475/80. Grabado en cobre 286 x 430 mm. (Foto: D. Giannoni).*
- Fig. 2 *Anónimo. Cristo de la Caída. Escuela Ayacuchana. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo. 115 x 162 cm. Colección Barbosa-Stern, Lima. (Foto: D. Giannoni).*
- Fig. 3 *Lucas Cranach, el Viejo, Maria mit dem sie umhalsenden Kind (La Virgen con el Niño que la abraza). ca. 1535. Oleo sobre madera. 78.5 x 47.1 cm. Catedral de St. Jakob, Innsbruck, Austria. (Foto: Cortesía F. Giradelli).*
- Fig. 4 *Gnadenbild Mariahilf in Passau. (Imagen milagrosa de la Virgen Mariahilf de Passau). Copia del cuadro de Innsbruck por un pintor de la Corte. Entre 1611 y 1619. Oleo sobre lienzo. aprox. 80 x 50 cm. Iglesia Mariahilf ob Passau, Alemania. (Foto: W. Neumeister).*
- Fig. 5 *Anónimo. Virgen con el Niño. Escuela Cuzqueña. Siglo XVII. Oleo sobre lámina de plata. 15.4 x 11.6 cm. Colección Privada, Lima. (Foto: U. León).*
- Fig. 6 *Anónimo. Virgen con el Niño ("N.S. la Pasabiense"). Siglo XVII. Oleo sobre lienzo. 197 x 241 cm. Iglesia Santa Rosa de los Padres, Lima. (Foto: D. Giannoni).*

Estoy muy reconocida por la valiosa colaboración prestada en Lima por los esposos Barbosa-Stern, los Padres Dominicos de la Iglesia de Santa Rosa de los Padres, y el Banco de Crédito del Perú así como por W. Neumeister, Munich, H. Wurster, Passau y F. Giradelli, Innsbruck. Agradezco a mi esposo su ayuda en la corrección de mi castellano.



Fig. 1 Martin Schongauer. Die grosse Kreuztragung (Gran Calvario) aprox. 1475/80. Grabado en cobre.



Fig. 2 Anónimo. Cristo de la Caída. Escuela Ayacuchana. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo.



Fig. 3 Lucas Cranach, el Viejo. Maria mit dem sie umhal-senden Kind. Innsbruck.



Fig. 4 Gnadenbild Mariahilf in Passau. Copia del cuadro en Innsbruck. Passau.



Fig. 5 Anónimo. Virgen con el Niño. Escuela Cuzqueña.



Fig. 6 Anónimo. Virgen con el Niño. (Nuestra Señora de Passau).