

Sobre el Perú

Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo



Capítulo 77



Pontificia Universidad Católica del Perú

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

FONDO EDITORIAL 2002

Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo

Editores:

Margarita Guerra Martinière

Oswaldo Holguín Callo

César Gutiérrez Muñoz

Diseño de carátula: Iván Larco Degregori

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima

Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra completa: ISBN 9972-42-472-3

Tomo I: ISBN 9972-42-479-0

Hecho el Depósito Legal: 1501052002-2418

Primera edición: mayo de 2002

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

Vicente Carducho y la escuela madrileña en América

Francisco Stastny

Academia Nacional de la Historia

Profesor emérito de la U. Nacional Mayor de San Marcos

Es habitual referirse a la influencia de España en la pintura americana como un fenómeno limitado al ámbito geográfico de Andalucía. En efecto, desde finales de la cuarta década del siglo XVII la presencia probada de obras de Zurbarán¹ y de lienzos de varios artistas de su círculo que sistematizaron el envío de series pictóricas a ultramar, jugaron un papel preponderante en la formación del barroco pictórico de América (Kinkead 1983: 73). Otras influencias de igual origen llegaron en oleadas sucesivas representadas por artistas de inicios de siglo (1608-1610) como Miguel Güelles y Domingo Caro, autores de la Vida de Santo Domingo del convento limeño; y más adelante con Francisco Varela o Matías Arteaga y Alfaro, cuyos lienzos portaban las renovaciones estilísticas de Roelas, Murillo y Valdés Leal. En cambio, la incidencia de escuelas distintas de la andaluza apenas ha sido reconocida en la importación aislada de pinturas llegadas entre los bienes de autoridades eclesiásticas o gubernamentales, como los lienzos de El Greco, Patricio Cajés y Juan Carreño conducidos al Cuzco por el obispo Mollinedo y Angulo. Por su alto aprecio en la imaginería piadosa, también fue ubicua en América la modalidad del artista extremeño del siglo XVI, Luis de Morales; y por su importancia como retratista real, la del pintor de corte Alonso Sánchez Coello, cuyo hijo se radicó en Lima.²

Un mayor contacto, en cambio, con la escuela de Madrid nunca fue sospechado. El propósito de este trabajo es presentar un conjunto de obras encontradas en iglesias limeñas de Vicente Carducho (1576/

¹ El primer documento relacionado a envíos de Zurbarán es de 1638. Acerca de los contratos ver López Martínez (1932).

² Un hijo suyo, Pedro Reynalte Coello, murió en Lima en 1634. Vargas Ugarte (1968: 330).

1578-1638), el artista ítalo-hispano cuya actividad fue crucial en la formación del naturalismo de la escuela de Castilla y que, por extensión, tuvo participación decisiva en la apertura de la pintura peninsular hacia el lenguaje barroco.

I. El Juicio Final

El conjunto más importante de Vicente Carducho que hemos hallado hasta la fecha en el Perú es la serie del Juicio Final, representado éste en cuatro grandes lienzos, que se encuentran en la Sacristía de la Catedral de Lima (Figs.1-4). Es, sin lugar a duda, junto con *Los Meses del Año* de la escuela de Bassano, la *Pasión de Cristo* del círculo de Rubens y el *Apostolado* de Zurbarán, una de las colecciones más valiosas de pintura europea conservada desde el período colonial en el país. A pesar de ello su estudio ha sido eludido hasta la fecha. M. S. Soria y algunas opiniones inéditas remitieron las composiciones a la escuela flamenca (Soria 1965), sin que se profundizara más el tema.

El conjunto está compuesto por cuatro lienzos de aproximadamente 2.50 m. de largo cada uno. Representan los acontecimientos centrales del Juicio Universal: 1) *La resurrección de la carne*; 2) *El Juicio*; 3) *Los Condenados al fuego eterno*; y 4) *Los Elegidos*. El sistema de composición empleado ha dividido cada lienzo en dos mitades claramente diferenciadas que destacan la separación entre cielo y tierra, entre humanidad sufriente y divinidad. Esta dicotomía está acentuada por un tratamiento estilístico deliberado que opone al italianismo idealizado de las partes altas, un naturalismo de inspiración flamenca en las zonas inferiores. Probablemente en ninguna otra obra se aprecie tan claramente la aplicación en la práctica de las teorías ambivalentes que Vicente Carducho expuso en sus escritos teóricos acerca del uso de un idioma pictórico realista para ciertos fines (como el retrato) y del lenguaje idealizado, que él consideraba el más correcto.

Los notables estudios anatómicos representados en las tres primeras escenas llaman a la memoria, aparte de las obvias citas de Miguel Ángel,³ los reiterados tratamientos del tema por Martin de Vos. Así,

³ Por ejemplo, en la segunda escena, el hombre emergiendo de la tierra con el rostro en perfil y manos apoyadas en el suelo; en *Los Condenados*, la figura en el fondo arrastrada de cabeza derivan del *Juicio* de la Capilla Sixtina.

todo el grupo del ángulo derecho en la *Resurrección* proviene directamente de un Juicio Final de Martín de Vos grabado por Sadeler. El hombre en perfil de medio cuerpo en primer plano, repite otro (en sentido inverso) del Juicio de M. de Vos en el Museo de Sevilla. Igualmente está relacionado a la tradición flamenca de Martin Heemskerck y de De Vos el pecador echado en primer plano que hace un gesto de desesperación con una mano en la cabeza (Fig. 5); así como el hombre visto de espaldas a la derecha del Juicio, que deriva de la serie del Credo de M. de Vos, grabada por Adrian Collaert.⁴

No se agota acá el análisis posible de las fuentes, pero es suficiente para comprender los modelos usados y también para percibir las diferencias entre los lienzos y los prototipos flamencos. Dentro de la agudeza general del trazo anatómico y de la preferencia naturalista, las propuestas de Carducho son algo más mórbidas, más unificadas cromáticamente, y tanto su tratamiento tipológico como pictórico pertenecen claramente a otro mundo conceptual que el de los grabados de Amberes: el de la búsqueda de la integración barroca de la composición (notoria sobre todo en *Los Condenados*) y el de ideales de belleza mediterráneos que afloran por encima de los modelos empleados. Esto es, por cierto, más claramente apreciable en las figuras de la Virgen y de los Apóstoles, en los cuales la filiación italiana es totalmente evidente y donde la atribución a Carducho es, por lo mismo, tan obvia. Será suficiente pensar en los Apóstoles de la *Cena de Las Carboneras*, o los Santos José y Juan Bautista de la *Virgen de los Cartujos* o aun la Virgen del *Ángel de la Guarda* (1630) de Toledo para encontrar una casi exacta repetición de tipos y soluciones en cuanto a expresión corporal y ritmo de drapeados en la obra de Vicente.⁵ Es verdad que algunas de las figuras están tratadas en forma esquemática, o que no todas tengan el mismo nivel de ejecución, particularmente si se comparan las del fondo con los primeros planos, pero es

⁴ El grabado de J. Sadeler está reproducido en Francisco de la Maza (1971: fig. 34): *El pintor Martín de Vos en México*; dibujo de M. Heemskerck, Fot. N.º 3780, Netherl. Art Institute; grabado de M. de Vos y C. de Passe I: *Lázaro con el hombre rico*, Cat. Hollstein, N.º 121.

⁵ También la Trinidad representada en *Los Elegidos* está estrechamente relacionada a la del *Ángel de la Guarda* y a la de la *Virgen de los Cartujos*. Ver Pérez Sánchez (1976: N.º 19, fig. 3); y Angulo Iníguez y Pérez Sánchez (1969: fig. 76). Deseo agradecer aquí al Prof. Alfonso Pérez Sánchez, quien tuvo la gentileza de confirmar mi atribución en una comunicación personal.

sabido que esa era una práctica común en la época, defendida teóricamente por el propio Carducho en sus *Diálogos*.⁶

II. Observaciones iconográficas

No sólo es raro encontrar representaciones del Juicio Final en la Europa católica en fecha posterior a 1630, sino que, en general, el desarrollo del tema descompuesto en cuatro escenas fue totalmente desusado en cualquier período. Después de culminar una larga evolución iconográfica, que pasó por las obras geniales de Signorelli (Orvieto, Catedral, 1499), Miguel Angel (Vaticano, Capilla Sixtina, 1536-1541) y Rubens (Munich, Antigua Pinacoteca, c.1616), los Juicios casi desaparecieron del panorama del arte europeo, con excepción de España donde su representación ocasional se mantuvo hasta el siglo XVIII.⁷ Tan sólo en los grabados flamencos de fines del siglo XVI, dedicados a satisfacer las necesidades de ilustración piadosa de la iglesia contrarreformista, es frecuente hallar la narración de los avatares de las Postrimerías en una secuencia de cuatro cuadros como los representó Vicente Carducho.⁸

La evolución antigua del tema en el arte de Occidente, desarrollado en los portales de las catedrales góticas de Francia, había concentrado los acontecimientos escatológicos en un gran despliegue escenográfico ordenado en estratos, en cada uno de los cuales se cumplía una de las etapas del drama postrero. Ocasionalmente, en la antigua pintura flamenca se recurrió al uso del tríptico, como en los casos conocidos de Rogier van der Weyden, Hans Memling y Lucas de Leyde. Pero al avanzar el siglo XVII su representación se hizo cada vez más rara.

⁶ Cf. Carducho (1979). Lo mismo afirmó acerca de Carducho Jusepe Martínez (1866: 112) donde escribió que el artista pudo producir tanto gracias a sus alumnos a quienes daba modelos que luego el maestro hacía pasar "por suyos con poco retoques".

⁷ Por ejemplo, F. Herrera el Viejo (1628) en S. Bernardo, Sevilla; Antonio Arias, Col. privada, Madrid; Andrés Pérez, Museo del Prado; V. de Cieza en S. Domingo, Granada.

⁸ Así ver, por ejemplo, las estampas diseñadas por J. Stradano y grabadas por H. Goltzius (Bartsch 1803-21: III, 86/281-287; 282-284); las de D. Barendsz con Jean Sadeler (Hollstein 1949: v. 22, N.º 452); o las de M. de Vos con J. Sadeler (1579) (Hollstein 1949: v. 22, N.º 275).

Todo lo contrario de lo sucedido en el Viejo Mundo, en América la preferencia por la representación del Juicio Final durante el Virreinato adquirió progresivamente más fuerza y su composición revirtió al antiguo formato medieval estratificado en segmentos horizontales (Stastny 1994: 13). Como si compartiera el espíritu que animó a los constructores de las catedrales del siglo XIII, el cronista indígena Felipe Guamán Poma escribió que era deseable que “en cada iglesia haya un juicio pintado. Allí muestre la venida del Señor al juicio, el cielo y... las penas del infierno” (Guamán Poma de Ayala 1980: 36). Se interpreta en esas palabras, escritas unos tres lustros anteriores a la ejecución de los lienzos de Carducho, la preocupación que reinaba en los círculos religiosos del Virreinato conmovidos, precisamente en esos años, por la persistencia de la idolatría indígena.

III. *El Juicio y la tradición italiana*

Cabe asumir, entonces, que el Cabildo metropolitano de Lima haya encomendado al pintor del Rey, alrededor de 1625-1630, la ejecución del ciclo del *Juicio Final* para decorar la Catedral; y tal vez haya aquél también sugerido unos grabados flamencos como patrones del programa iconográfico. El realismo sobrecogedor de las representaciones anatómicas y el *pathos* solemne de las figuras divinas deben haber causado una profunda impresión en la sociedad colonial y haber abierto nuevas perspectivas a los artistas limeños de la época. Estas circunstancias, de probarse, explicarían a la vez, la opción de Carducho de usar modelos nórdicos para el desusado encargo, y su dependencia tan manifiesta de las estampas para resolver las numerosas “academias” incluidas en el conjunto. La obra de Vicente Carducho, como toda la pintura ibérica, es muy parca en la representación del desnudo. Figura rara vez en algunas escenas de martirios, en una batalla y en los demonios que atormentan a los cartujos.⁹ Son tan raros, que cabe preguntar si no hubo un colaborador flamenco que trabajó bajo la dirección del maestro en la serie.

⁹ Véase el demonio en la *Virgen apareciendo a un cartujo* (Col. Contirini, Florencia) y el dibujo para esa obra (Biblioteca Nacional, Madrid); *La aparición de Basilio de Burgundía a S. Hugo* (Museo del Prado) *El martirio de los cartujos en Londres* (Pal. Arzobispal Valladolid); *La victoria de Fleurus* (Museo del Prado). Ver Volk 1977: figs. 78, 77, 82, 84.

La fecha aproximada del encargo se puede deducir no sólo del estilo de los lienzos, que indica la época de madurez del artista, sino de un documento que se refiere a los tratos que tuvo el pintor con América. Al morir dejó entre sus papeles legajos de correspondencia con el Nuevo Mundo y una memoria de un envío de 16 pinturas, que sin duda no fue el único, remitido el 22 de abril de 1631 a su cuñado Bartolomé Astete, que se hallaba en Lima.¹⁰ Nada extraño sería que Vicente haya seguido el ejemplo de su hermano Bartolomé, conocido por su actividad de comerciante en obras de arte.¹¹

Merece destacarse que la fecha señalada (1631) antecede en más de un lustro a los primeros envíos documentados de Zurbarán al mundo americano (López Martínez 1932: 224). Y en ese sentido, la presencia de Vicente Carducho en el arte virreinal de América del Sur, después de Bitti, Alesio y Medoro, corresponde a una lógica histórica. Así, es la culminación de una corriente italiana que se integra armoniosamente con el barroco hispano.

IV. La Comunión de Santa Catalina de Siena

En los fondos de la Catedral de Lima se halla un lienzo que representa *La Comunión de Santa Catalina de Siena* (Fig. 6) y cuyo estilo denota el mismo origen que la serie del Juicio. La santa está arrodillada ante Cristo, quien ha aparecido milagrosamente delante del altar en hábito sacerdotal (Male 1951: 79, fig. 44). Nuevamente, aquí las semejanzas con los prototipos carduchianos de los años avanzados (c. 1630) son muy evidentes. Compárese, por ejemplo, la figura principal y el encuadre arquitectónico con la *Renuncia de San Juan de Mata* (Museo del Prado) o, para una transcripción casi literal, con la *Santa Catalina* (Parroquia de Braojos, Madrid) cuya actitud reitera el de la figura arrodillada detrás de la santa. El colorido es cálido, compuesto con ocre y bermejos, y denota preocupación por otorgar una tonalidad ambiental de clara inspiración veneciana que integre el rompimiento de gloria con el interior arquitectónico. Y aunque la impresión gene-

¹⁰ Ver nota 12.

¹¹ Bartolomeo Carducho comerció con obras de arte y materiales para artistas, sobre todo entre Florencia y España, desde 1590 o poco antes. No está probado que haya incursionado en Indias, pero no sería extraño. Baldunicci (1845: III, 475-476); Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969: 86-109); Pérez Sánchez (1976: 293-325).

ral de la composición es la de una obra de buen nivel en su correcto manejo de pliegues y equilibrada distribución de figuras, el examen de los detalles anatómicos no deja de sugerir la participación de asistentes de taller que intervinieron, inclusive, en las manos y los angelitos.

El nombre de la santa coincide con uno de los lienzos enviados por Vicente Carducho a Indias en 1631, descrito simplemente como "Santa Catalina de Sena" y que fue valorizado en 110 reales.¹²

V. San José, con el Niño

Los envíos de Carducho al Nuevo Mundo abarcaron varios años desde 1631, o antes, y fueron más de uno a juzgar por el hallazgo que hemos hecho en el Convento de los franciscanos Descalzos de Lima, donde existe una réplica del *San José con el Niño* en brazos firmado por Carducho en 1632 y conservado en el Museo de Narbona. La versión limeña fue ejecutada, sin duda, en aquel año o en alguno subsiguiente (Fig. 7).

El lienzo europeo ha sido considerado como un hito en la evolución pictórica del artista. Señala su mayor aproximación a los efectos lumínicos, que resaltan las superficies sin llegar, como antes, al contraste tenebroso. Se ha sugerido que fue pintado para los Trinitarios Descalzos de Madrid, para los cuales trabajó en 1632-35, y que el tema novedoso de la composición es una alusión a la Trinidad, que exalta la personalidad de San José. Éste, en efecto, es presentado bajo las alas extendidas del Espíritu Santo con los rasgos de un hombre joven y majestuoso, según las recomendaciones tridentinas.¹³

En la versión limeña, los franciscanos, apasionados defensores del humilde carpintero, no contentos con los honores teológicos con que se le representó, le agregaron en el siglo XVIII una corona sobre la cabeza para que no quepan dudas acerca de la elevación de San José, al más alto sitial jerárquico.

¹² El envío comprendió seis pinturas de santos, cinco retratos de la familia real (un Felipe IV "hentero del natural"), dos "países". El de más valor fue un S. Juan Evangelista de 2 varas y media de alto cotizado en 880 reales. Como Carducho no pintó retratos en toda su carrera, cabe suponer que las efigies de los reyes, valorizadas tan sólo en 66 reales cada una, fueron de otra mano. Ver Volk (1977: 291, apéndice III).

¹³ Ver también D. Angulo Iñiguez y A. Pérez Sánchez (1969: 171, cat. N.º 437).

Estamos acá ante una réplica casi literal de un lienzo de Vicente Carducho, la cual fue, sin lugar a dudas, producida en su taller para el envío a una casa franciscana de América.¹⁴ Los cambios ínfimos que lo diferencian del original (las flores en manos de los angelitos, la expresión de rostros más seria y piadosa) pueden deberse a alteraciones sufridas localmente. Mientras la obra no sea limpiada y sometida a un proceso de restauración, que lo requiere urgentemente, no podrá saberse con exactitud que calidad posee.

VI. *San Diego en Gloria* y el horizonte virtual

Preocupado con los asuntos teóricos de su arte, Vicente Carducho estuvo dividido entre su fidelidad a los principios del Renacimiento italiano y a los requisitos del naturalismo, que la propia iglesia reclamaba de los artistas de sus días. Se hizo eco de quienes criticaron el sistema de doble punto de mira usado por los grandes artistas del siglo XVI, pero luego encontró maneras de justificar las obras maestras que compartían ese rasgo, con argumentos convincentes de sentido común. Es así que en el libro quinto de los *Diálogos* afirmó que, según las reglas estrictas de la perspectiva, los personajes celestiales del *Giudizio* de Miguel Angel deberían haberse pintado mostrando la planta de los pies (Carducho 1979: 223-229), pero que eso no hubiera sido lo adecuado porque seguir el sistema de un horizonte único conduciría a que se hicieran "las figuras... disformes e ignotas".

A pesar de esa defensa de las normas clásicas, Carducho incursionó en la lógica visual del realismo y pintó en diversas ocasiones santos o personajes celestes de tal modo que, al encontrarse en estado de levitación, sus pies eran vistos desde abajo. Recurrió a ese expediente siempre en situaciones circunstanciales, cuando se justificaba un solo punto de mira. No así, por ejemplo, en la serie del *Juicio Final* anteriormente reseñada, donde en atención a la complejidad panorámica de la composición, aplicó la regla renacentista.

El punto de fuga único aparece en casos como en la *Ascensión de Cristo* (Iglesia de Algete), de 1619; en el *San Diego en Gloria* (Museo de Valladolid), de 1605; y nuevamente en 1626-1632, en la serie de la

¹⁴Otra copia existe en la iglesia parroquial de Muruzbal, Navarra. Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969: 171).

Cartuja del Paular.¹⁵ Podemos ahora agregar un ejemplar más. En el refectorio de la Tercera Orden franciscana de Lima, se encuentra un *San Diego en éxtasis* (Fig. 8) que es una variante del de Valladolid. Sobre un fondo de cielo neutro, el santo está suspendido con ambos brazos extendidos. En la mano derecha sujeta una pequeña cruz que parece ser la causa de su elevación por los aires. Un par de alas penden, sin otra función, de sus espaldas. Su rostro, de trazo rudo, refleja el éxtasis. Como en el caso anterior, es una obra que requiere un urgente tratamiento de conservación. Mientras eso no suceda será difícil pronunciarse acerca del nivel de participación del maestro en su ejecución. Indicios de pliegues tubulares simplificados en el tratamiento de la túnica y la sencillez de medios empleados en la ejecución de otros aspectos de la escena sugieren, sin embargo, que ésta fue menor que en los otros casos estudiados.

La influencia que los modelos de Carducho tuvieron en Lima se demuestra décadas más tarde en la pintura de Francisco Escobar: *La visión de San Joaquín de Fiore* (1671) de la gran serie de la Vida de San Francisco sobre lienzo pintada en el claustro. En ella el santo titular figura suspendido en el cielo en una solución en todo parecida a la del San Diego en éxtasis, que Escobar pudo haber visto en el propio convento.

VII. Proyección y conclusiones

La presencia en Lima del *Juicio Final* y de otras obras de Vicente Carducho, jugó un papel decisivo en la transformación que se produjo en la pintura peruana en la segunda mitad de esa década (1635-40).

Veinte años antes, los dominicos ya habían traído un conjunto de lienzos que revolucionó las premisas de la pintura limeña y se anticipó al mensaje carduchiano. Esa *Vida de Santo Domingo*, ejecutada por los sevillanos Miguel Güelles y Domingo Carro, fue colgada en el claustro de los Predicadores en 1610. En ella predominaron dos tendencias. Ecos equilibrados del renacimiento veneciano, muy distintos a la corriente umbro-romana practicada en Lima hasta entonces; y expe-

¹⁵ En el *Extasis del P. Juan Birellio*, boceto en la Colección Contini, Florencia. Reproducido en Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez (1969: 125, fig. 75).

rimentos tempranos de naturalismo, relacionados a Roelas, más que a Caravaggio. Ambas tuvieron poco efecto inmediato.¹⁶

La transformación empezó lentamente tres lustros más tarde y fue acelerada, dramáticamente, con la posterior llegada de los lienzos de Carducho. El movimiento se desarrolló en dos centros: en el ámbito académico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y por iniciativas surgidas en la Orden franciscana. Ésta última estuvo entonces en plena actividad, dedicada a concluir la construcción de su claustro principal y a decorarlo con pinturas y azulejos. Fue el período que coincidió con las celebraciones mundiales por la beatificación (1627) de los mártires de la Tercera Orden seráfica muertos en el Japón, y celebrada en el virreinato con gran pompa en 1630.¹⁷ Los retos a que se enfrentó la orden en el Nuevo Mundo por esos años, suscitaron entre sus miembros una nueva urgencia ideológica de volver a las fuentes espirituales de su congregación. Se priorizó, así, una vez más, la sencillez de costumbres y la humildad humana de su fundador. Esos desvelos sirvieron asimismo para señalar pautas a la vanguardia del movimiento artístico, que también ansiaba entonces una mayor simplicidad y un mayor naturalismo, en oposición a los rezagos sofisticados de la *maniera* italiana que seguían vigentes en la mayor parte de la pintura virreinal. Las obras de Vicente Carducho supieron interpretar con honestidad y vigor esos anhelos.

En la época, trabajó para los franciscanos un sevillano residente en el Perú, llamado Leonardo Rodríguez Jaramillo, quien fue el pintor más avanzado del momento y de quien me he ocupado en otra ocasión.¹⁸ Este artista, con Antonio Mermejo y algunos otros, fueron sensibles a los nuevos vientos. En los murales del lado oeste del claustro de San Francisco, ejecutados por Jaramillo, se percibe con claridad cómo el pintor se liberó lentamente de la tradición *contra-manierista* italiana y asumió el realismo anatómico en las figuras y el interés por el entorno paisajístico, derivados de ambas vertientes: la serie domini-

¹⁶ La identificación de los autores de la serie dominica de Lima, es un hallazgo reciente que ha aclarado décadas de erradas atribuciones. Ver Stastny (1998; 1999: 8-21).

¹⁷ La pintura mural de la Vida del santo titular fue ejecutada con ese motivo. Igualmente lo fueron los azulejos, encomendados a Sevilla desde 1621, y colocados recién a partir de los preparativos para la gran fiesta celebrada en 1630, en honor de los Mártires del Japón. Ver Stastny (1984a: 26-37; 1991: 75-83); Harth-Terré y Márquez Abanto (1958: 412); San Cristóbal (1983: 2).

¹⁸ Ver F. Stastny (1984b: 37-49); y para Jaramillo, Stastny (1984a; 1991). Cf. nota 17.

ca de Güelles y Carro, por un lado, y los lienzos de Carducho, muchos de ellos alojados en la propia casa franciscana, por el otro. Todavía en la década de 1670 se encuentran ecos de la influencia de Carducho en los artistas de Lima, como sucedió con Francisco Escobar quien experimentó con la perspectiva unificada en las escenas de figuras celestes, según mencionamos antes.

Necesitamos conocer más datos acerca de la obras de Vicente Carducho en Indias: número de envíos, patrocinadores, fechas de llegada, lugares de exhibición. Pero lo que sí podemos adelantar es que, tras el impacto inicial, el suyo fue un lenguaje artístico que pronto cayó en el olvido en el mundo virreinal. Los valores que contaban a este lado del Atlántico eran opuestos a los ideales de naturalismo, de armonía y equilibrio clásico que Carducho representaba, y que tuvieron tanta influencia en el barroco madrileño. La llegada de su *Juicio Final* a la Catedral de Lima fue, probablemente, un grandioso error histórico en el arte americano.



Figura 1. Vicente Carducho: *El Juicio Final: La Resurrección de los Muertos*. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.



Figura 2. Vicente Carducho: *El Juicio Final: El Juicio*. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.



Figura 3. Vicente Carducho: *El Juicio Final: Los elegidos*. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.



Figura 4. Vicente Carducho: *El Juicio Final: Los condenados*. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.



Figura 5. Vicente Carducho: *Un condenado desesperado*. Detalle de la Fig. 4. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.



Figura 6. Vicente Carducho:
La Comunción de Santa Catalina de Siena.
Museo de Arte Religioso, Catedral de
Lima.



Figura 7. Vicente Carducho: *San José y el Niño Jesús*. Convento de los Descalzos, Lima.



Figura 8. Vicente Carducho: *San Diego en éxtasis*. Tercera Orden Franciscana, Lima.

Bibliografía

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego y Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ
1969 *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid.
- BALDUNICCI, Filippo
1845 *Notizie dei professori del disegno (1681)*. 5 vols. Florencia.
- BARTSCH, Adam von
1803-1821 *Le Peintre-Graveur*. 21 vols. Viena: J. V. Degen.
- CARDUCHO, Vicente
1979 *Diálogos de la pintura (1633)*. Edición de F. Calvo Serraller. Madrid.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno. México D.F.: Siglo XXI.
- HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO
1958 "Azulejos limeños". *Revista del Archivo Nacional del Perú*. 22: 411-445. Lima.
- HOLLSTEIN, F.W.H.
1949 *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*. Amsterdam: Hertzberger Editors.
- KINKEAD, D.T.
1983 "Artistic trade between Seville and the New World in the midseventeenth century". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. 25.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino
1932 *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla.
- MALE, Emile
1951 *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*. París.
- MARTÍNEZ, Jusepe
1866 *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (siglo XVII)*. Madrid.

MAZA, Francisco de la

1971 *El pintor Martín de Vos en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. México D.F.: UNAM.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso

1976 "Pintura madrileña del siglo XVII: Addenda". *Archivo Español de Arte*. 19.

SAN CRISTÓBAL, Antonio

1983 "El claustro de San Francisco". *El Comercio* (Lima, 27 de enero).

SORIA, Martín S.

1965 "Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628". En *Estratto da Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*. Venecia.

STASTNY, Francisco

1984a "Jaramillo y Mermejo". *Cielo Abierto*. 27: 26-37. Lima.

1984b "Las pinturas murales del Convento de S. Francisco". En *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 17: 37-49.

1991 "Un muralista sevillano en Lima". En *IV Seminario Arquitectura Andalucía América*. Sevilla: Junta de Andalucía Sevilla, 75-83.

1994 "Síntomas medievales en el 'Barroco' americano". *Documentos de Trabajo N.º 63*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1998 *Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el convento de la Orden de Predicadores de Lima*. Lima: Conjunto Monumental de Santo Domingo. Banco de Crédito del Perú.

1999 "Las pinturas de Santo Domingo. Un proceso integral de conservación y de análisis histórico". *Íconos*. 2. Lima.

VARGAS UGARTE S. J., Rubén

1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos.

VOLK, M. A.

1977 *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*. Nueva York.