

El maestro cuzqueño de San Jerónimo

John F. Scott

Hace unos años cuando visité algunas colecciones peruanas de pintura colonial, me impresionó la semejanza entre varios cuadros de San Jerónimo penitente que mostraban un claroscuro fuerte casi nunca igualado en el Virreinato sudamericano. Al comparar mis fotografías de estas obras, me fijé que todas las composiciones contenían la misma posición del torso superior del santo: su cabeza yacía sobre la palma izquierda, estudiando intensamente el rosario colgado a nivel del pecho por la mano izquierda; la cabeza y el cuerpo inclinados forzosamente hacia adelante, y desnudo hasta la cintura salvo una capa colgada por los hombros en una manera no muy convincente. Los colores son de la misma tonalidad: el fondo varía desde un castaño oscuro hasta un amarillo dorado, contra el cual se sienta el cuerpo color naranja del santo, envuelto por una capa y un sombrero ambos rojos y los libros y la calavera, ambos blancos. Estilísticamente los cuerpos de estos cuadros demuestran el mismo tratamiento en los músculos pliegados formando los brazos y hombros sinuosos del ascético santo medio desnudo tanto como la frente fruncida coronada por el cráneo alto en forma de bóveda.

De acuerdo con esas semejanzas, puedo atribuir que estos cuadros fueron realizados por un solo pintor, a quien nombraré el Maestro de San Jerónimo por su tema común de las obras identificadas al momento. Le podríamos identificar tres óleos sobre lienzos: uno en el Museo del ex-Convento de Santa Catalina en Arequipa, que mide 96 cm. de ancho (Figura 1); y uno muy semejante, de 90 cm. de ancho, en el Museo de Arte Virreinal de Cuzco (Figura 2). Un tercero, en la Pinacoteca Colonial particular del señor Santiago Lechuga Andia, de Cuzco, es por mucho, el más ancho (196 cm.) y el más ambicioso. Este último revela el cuerpo completo del santo situado dentro del paisaje (Figura 3). Tanto que yo sepa, únicamente este último fue publicado por el Museo del Arte Virreinal¹.

* (Ph. D. Associate Professor, University of Florida).

1. Banco de Crédito del Perú, *Arte y Tesoros del Perú: Pintura virreinal*. (Lima, 1973), p. 129, muestra una reproducción en colores algo cortada con enfoque en el santo.



Figura 1. Maestro de San Jerónimo, *Busto de San Jerónimo rezando el rosario*, óleo sobre tela, 96 cm. ancho, 145 cm. alto. Museo del ex-Convento de Santa Catalina, Arequipa. Fotografía cortesía del Museo.



Figura 2. Maestro de San Jerónimo, *Busto de San Jerónimo rezando el rosario*, óleo sobre tela, 90 cm. ancho, 147 cm. Museo de Arte Virreinal, Cuzco. Fotografía del autor.



Figura 3. Maestro de San Jerónimo, *San Jerónimo rezando en el desierto*, óleo sobre tela, 196 cm. ancho, 136 cm. altb. Pinacoteca Colonial "Santiago L. Lechuga A.", Cuzco. Fotografía cortesía del dueño Sr. Lechuga.

Existen otras dos pinturas en Cuzco que están íntimamente relacionadas con las citadas anteriormente pero no parecen ser obra del mismo maestro. Una cuarta, también del Museo de Arte Virreinal, de mayores dimensiones que las antes citadas y en la misma colección, mide 112 cm. de ancho por 236 cm. de alto². Es de un estilo más burdo que las del Maestro de San Jerónimo, incorpora una perspectiva errónea mezclado con intentos de copiar las ilusiones sofisticadas barrocas (Figura 4). Las composiciones casi iguales y la localización casi idéntica de los detalles hace evidente que los dos artistas conocían de manera íntima las obras de uno y otro. Un quinto cuadro, una obra mucho más sofisticada, está ubicado en el Convento de La Merced en Cuzco. Su composición varía en muchos otros aspectos en relación a los cuatro cuadros ya antes citados y, lo que es más importante, falta el contraste tenebroso y la estilización de los músculos y tendones. Es probable que fuese la obra de un español que compartía un tema común con los otros pero lo interpretaba según distintos modelos.

2. Quiero agradecer al profesor George Kubler de la Universidad de Yale el envío de copias de la fotografía de la colección del fallecido Martín Soria que reproduce en la Figura 4.



Figura 4. Círculo del Maestro de San Jerónimo, *Busto de San Jerónimo rezando el rosario*, óleo sobre tela, 112 cm. ancho, 236 cm. alto. Museo de Arte Virreinal, Cuzco. Fotografía del archivo de Martín Soria, cortesía del profesor George Kubler.



Figura 5. Francesco Villamena, *S. Paulus Primus Eremita*, grabado sobre papel, 24.1 cm. ancho, 30.8 cm. alto. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, E. U. A.; J. W. Randall Bequest. Fotografía cortesía del Museo Fogg.

La posición del San Jerónimo que comparten las tres obras atribuidas al Maestro de San Jerónimo deriva de un grabado italiano que muestra a San Pablo, el primer ermitaño, hecho por el romano Francesco Villamena en 1613 según un cuadro realizado por Ferrau Fenzoni (Figura 5). El prolífico investigador Martín Soria ya notó la relación entre este grabado y el cuadro grande del Museo de Arte Virreinal íntimamente ligado a la obra del Maestro de San Jerónimo³; sin embargo, nunca publicó ni discutió esta obra cuzqueña. Sin duda la posición del torso del San Pablo es igual que la de los San Jerónimos que se encuentran hoy en los museos de Arequipa y Cuzco. Los dos santos se inclinan hacia la izquierda del observador, colocan el codo derecho sobre una superficie llana, y tocan en forma intensa un rosario colgado de la mano izquierda. Sobre una plataforma de piedra, debajo del triángulo formado por los brazos, yace una calavera blanqueada vista de la cúspide del cráneo; en este detalle, el cuadro grande por el otro pintor ligado al Maestro de San Jerónimo se acerca más al grabado de Villamena ya que la calavera está tornada un poco hacia el cuerpo del santo.

El brazo y el hombro proveen muchas diferencias significativas entre la versión italiana y la peruana. La italiana define los músculos por volúmenes, con líneas cruzadas que crean la ilusión de bíceps redondo y codo saliente. En forma de contraste, la versión peruana muestra una cierta linealidad por el semicírculo del músculo del hombro que cubre el bíceps alargado y el pecho vecino. El brazo de los Jerónimos tiene dos líneas adicionales paralelas al perfil del brazo, lo que crea una ranura céntrica delgada no anatómica que está alargada en el centro, formando así dos nódulos en vez de un bíceps inflado que muestra la obra italiana. En modo semejante, el antebrazo de Jerónimo está rayado con líneas y venas, formando un patrón abstracto fascinante completamente ausente del grabado italiano. Esta tendencia culmina en la mano de Jerónimo, que en la versión del Sr. Lechuga logra un juego lineal y circular digno del arte románico.

Las cabezas de los dos santos difieren entre sí, un hecho que podríamos emplear cuando tratamos de encontrar fuentes alternativas de inspiración del Maestro de San Jerónimo. La cabeza de Pablo en el grabado se inclina ligeramente, la cara rodeada por una barba graciosa y cejas anchas plumosas. El pelo crespo oscurece la calavera en forma de bóveda. La nariz, aunque larga, no está definida por líneas rectas enfáticas, como la es

3. Según el profesor Kubler, era este cuadro a que refirió Soria en la página 324 del libro de aquellos dos autores, *Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800* (Baltimore, 1959). Para ver un estudio de Fenzoni y la reproducción de otro grabado después de él por Villamena, consulté a Scavizzi, "Ferrau Fenzoni as a Draughtsman", *Master Drawings*, IV (Nueva York, 1966), pp. 3-20.

en los San Jerónimos, que la hace parecer aun más larga y aguileña. La barba de Jerónimo es dura, recta, con poca distinción de los cabellos. Se puede inferir la existencia de las cejas únicamente por la piel pliegada sobre los ojos. Bajo la frente fruncida, los ojos de Jerónimo dan una mirada fuerte por la sombra hasta el final del rosario. Las arrugas de la frente tienen el mismo tejido de líneas que se ve en el tratamiento del antebrazo y la mano. Sobre la banda de las cejas, y aparentemente parte de una estructura distinta, surge la bóveda alta y lisa del cráneo, no cubierto por pelo hasta la sombra de la cabeza anterior.

Deberíamos mencionar algunos elementos ausentes en el grabado italiano pero añadidos en los cuadros cuzqueños. En la mayoría fueron requeridos por el cambio de iconografía desde la representación de San Pablo, El Ermitaño, hasta San Jerónimo. Aparte de la versión del Sr. Lechuga, en que Jerónimo se encuentra en un bosque cuyas ramas plumosas se asemejan a las del grabado de Villamena, los cuadros de San Jerónimo reemplazan la caverna áspera por el bosque generalizado del grabado. De los atributos señalados que identifican a San Jerónimo, el más significativo para ubicar la fecha de la obra es la gran trompeta que se encuentra en la parte superior derecha, acompañada por la luz saliente que se abre entre las nubes. Extrañamente el origen intenso de la luz que modela el cuerpo del santo no viene de esta apertura sino fuera del marco izquierdo. La presencia de la trompeta del arcángel fue introducida a la iconografía de San Jerónimo solamente en la época barroca, en base de una carta apócrifa que lo hace decir, "Despierto, dormido, comiendo, bebiendo, creo que siempre puedo oír la trompeta del Juicio Final"⁴. Pigler ha señalado que el tema fue introducido por un *caravaggista* en Italia a principios del siglo XVII.⁵ José de Ribera trató el tema en varias ocasiones durante su carrera en Italia, sobretodo desde 1621 hasta 1632⁶. Aunque pintó en Nápoles, y así se le puede considerar uno de los artistas italianos que aprovechaba esta iconografía, en España se conocía su obra por los cuadros adquiridos en Nápoles, en esa época una parte del Imperio Habsburgo, y por los grabados que hizo de temas semejantes. El ejemplo más temprano realizado por Ribera de San Jerónimo oyendo la última trompeta, un grabado hecho en Roma en 1621, es el más íntimamente relacionado a las obras cuzqueñas, sobretodo al cuadro de La Merced, por la posición y la forma de la trompeta, pero no es el prototipo directo. Una prueba de la llegada de los grabados de Ribera al Alto Perú se encuentra en la ocurrencia múltiple de su dis-

6. Elizabeth duGué Trapier, *Ribera* (New York, 1952), figs. 5 (del año 1621), 7 *siécle* (Paris, 1951), p. 502.

5. Andrew Pigler, *Barockthemen; eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie de 17. und 18. Jahrhunderts, I* (Budapest, 1966), p. 430.

6. Elizabeth duGué Trapier, *Ribera* (New York, 1952), figs. 5 (del año 1621). 7 (c. 1631), 17 (1626). 31 (1629). y 33 (1631-32).

tintiva "Desollado de San Bartolomeo", recopilado por Falcón de Aguilar (1631-50) y por Holguín⁷.

La obra de Ribera fue muy admirada por Francisco Pacheco, el mayor maestro de Sevilla y posiblemente de toda España. De la iconografía de Ribera del San Jerónimo, o de fuentes italianas y flamencas, adoptó Pacheco la trompeta como parte de la iconografía ecléctica del santo que él recomendaba a todos los pintores en su *Arte de la Pintura*⁸. Pacheco distingue dos papeles en que se puede representar a San Jerónimo: un ascético penitente, y el cardenal en su escritorio. Puesto que ese corresponde mejor a los atributos de los cuadros cuzqueños, es posible que el Maestro de San Jerónimo siguiera conscientemente las recomendaciones de Pacheco, así:

"Píntasele una calavera, Crucifixo o Cruz y Calvario y una trompeta al oído, por la continua memoria de la muerte y juicio final, y muchos libros, porque en aquella soledad le ayudaban los estudios, junto con la mortificación de su carne"⁹.

El león también era atributo tradicional del santo en el desierto, lo que incluye el Maestro de San Jerónimo en el rincón izquierdo bajo. Sin embargo, la iconografía del santo en el desierto incluye una piedra con que se lastima el pecho —un atributo que falta en las versiones cuzqueñas—, aunque está desnudo hasta la cintura, como exige Pacheco¹⁰.

Pacheco aceptó anacronismos en la representación de San Jerónimo en el desierto que corresponderían mejor al Jerónimo viejo, el cardenal. El sombrero y capa rojos, lo que constituye un conjunto dominante en los cuadros cuzqueños de Jerónimo, deben estar únicamente vinculados a mostrarlo cuando hizo el papel de secretario particular del Papa, cuando él también llevaba documentos¹¹. En este papel debe ser un hombre envejecido con cara rugosa de setenta y ocho años, con una venerable barba blanca¹². Concluyó Pacheco que debe estar representado así incluso cuando era penitente en el desierto siríaco a pesar de tener solamente treinta años de aquella época; la gente iletrada que no había leído la vida del santo por Sigüenza no lo reconocería en ningún otro estilo. El diseño anacronista del siglo XIII del sombrero de cardenal, un *pileo* ancho y llano, puede estar justificado por las mismas razones, aunque Jerónimo murió a inicios del siglo V.

7. Compárese la Figura 15 en Trapier, *Ribera*, con la Figura 68, p. 105; en José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Buenos Aires, 1962); y la Figura 21 en Mesa y Gisbert, *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato* (La Paz, 1956).

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla, 1649), p. 340.

9. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* [1638]. Sánchez Cantón, redactor, volumen II (Madrid, 1956), p. 336.

10. *Ibidem*, p. 335.

11. *Ibidem*, p. 338.

12. *Ibidem*, p. 339.

Si el Maestro de San Jerónimo basó su iconografía en el libro de Pacheco de 1649, en vez de solamente haber absorbido las convenciones sobre las cuales el mismo Pacheco basó las suyas, entonces los cuadros cuzqueños datan después de mediados del siglo XVII. De lo contrario, la iconografía de San Jerónimo oyendo la trompeta final, que entra en la pintura española en 1621, tanto que la fecha de publicación en 1613 del grabado de Villamena que suministró la base de la composición de los San Jerónimos, nos da una fecha anterior de la que no hubiese sido posible crear estas obras. Lo que sugiere que estos cuadros datan de la primera mitad del siglo XVII. El contraste dramático tenebrista de luz y sombra también sugiere tal fecha. La escuela española había adoptado rápidamente las innovaciones de Caravaggio en la pintura real del Palacio del Escorial durante la última década del siglo XVI, implantado allá por tales italianos importados como Garducho y Borgianni¹³. Después de este florecimiento exótico, sin embargo, las raíces más hondas del tenebrismo español fueron implantadas al sur del reino, por Ribalta en Valencia y Roelas en Sevilla, quienes iniciaron el nuevo modo barroco mientras que estaban de aprendices en Castilla. Sus obras incluyen varios retratos de santos envejecidos cuyas caras arrugadas están modeladas por una fuerte fuente única de luz¹⁴. Esta tradición culminó alrededor de 1632 en la serie impresionante de santos ascéticos por Francisco de Zurbarán, incluyendo dos de San Francisco meditando sobre una calavera¹⁵, visto de encima del cráneo precisamente como en los dos cuadros pequeños por el Maestro de San Jerónimo.

Varias veces se ha notado la influencia y verdadera presencia de unas obras de Zurbarán en Sudamérica¹⁶; el prestigio de este pintor sirve para explicar el entusiasmo sudamericano para los santos meditadores ascéticos como San Jerónimo. Pero una comparación del torso desnudo y la cabeza arrugada del San Jerónimo cuzqueño con los santos viejos de Zurbarán u otros maestros sevillanos del Barroco Temprano no revela muchos paralelos sino el uso evidente de la iluminación dramática lateral. Cabezas de

13. Kubler y Soria, *Art and Architecture of Spain*, p. 220.

14. Véase a los santos parados (p. ej. San Pedro y San Bruno) por Ribalta en la Cartuja de Porta-Coeli (1626), ahora en el Museo de Valencia, y su Raimundo Lulio en el Museo de Barcelona (discutido por Diego Angulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae* XV [Madrid, 1971], pp. 61-62).

15. Martín Soria, *The Paintings of Zurbarán* (Londres, 1953), catálogo núm. 44 (c. 1630-32) y 61 (1632).

16. Enrique Marco Dorta, Capítulo XII en Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, II (Barcelona, 1950), p. 477; Héctor Schenone, "Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, IV (Buenos Aires, 1951); y Francisco Stastny, "Una crucifixión de Zurbarán en Lima", *Archivo español de arte*, XLIII (Madrid, 1970), pp. 83-86.

17. José de Mesa y Teresa Gibbert, *Gregorio Gamarra* (La Paz, 1962), p. 3, donde dicen claramente que el tenebrismo de Gamarra está "aún dentro de su manierismo".

viejos pintados en España durante esa época señalan una distribución semejante de arrugas arañando la piel de la frente, y no la división aguda entre las cejas surcadas y la frente de bóveda alta y lisa. No se puede igualar los músculos lineales del torso de Jerónimo en la pintura española del siglo XVII. El cuerpo invertido de San Pedro (cuando aparece a San Pedro Nolasco) pintado por Zurbarán en 1629 demuestra una llanura —casi una suavidad— de los músculos bien modelados que corren juntos sin tensión. Las varias representaciones de viejos por Ribera (por ejemplo, San Andrés de 1632 o San Bartolomeo, los dos en el Musco del Prado) dan una alusión clara de gordura floja que hacen los torsos tiesos de Jerónimo. El torso arrugado de San Jerónimo oyendo la Trompeta Final, pintado por Antonio de Pereda, un poco más tarde, en 1643, en Valladolid, España, muestra un tratamiento casi idéntico al torso pintado en Italia por Ribera. El cuerpo entero de Jerónimo en la colección Lechuga (Figura 3) también tiene el vientre ligeramente protuberante como se ve en el San Andrés hecho por Ribera; sin embargo, las arrugas de éste son únicamente horizontales, vistas encima del ombligo donde dobla el torso, mientras que las gorduras pliegadas de Jerónimo crean un patrón en forma de remolino alrededor del abdomen.

Tales patrones llanos y tal linealidad son evidentemente elementos importantes en la pintura de la escuela cuzqueña, pero son los que comparte con muchos otros estilos provinciales del arte. El Maestro de San Jerónimo no trataba conscientemente de representar la profundidad en su obra por medio de la perspectiva; al contrario, la lograba por hacer saltar la figura de las sombras hondas, lo que modela dramáticamente la forma. Igualmente, cuzqueño es el follaje típico del fondo lleno con pájaros exóticos, como se ve en la versión del Sr. Lechuga. Puesto que el follaje no aparece en ningún otro cuadro por el Maestro Pintor, el fondo puede haber sido hecho por un ayudante.

Raras veces se encuentra el claroscuro dramático del Maestro de San Jerónimo en la obra de otros pintores de la Escuela Cuzqueña. Los pocos otros ejemplos que alcanzan este efecto están fechados alrededor de 1640 y hasta 1670. Casi nada por fechar sobrevivió el gran terremoto de 1650 en Cuzco. Las pinturas de Martín de Loayza, muchas de las cuales tienen una fuerte fuente de luz, se ubican entre los años 1648 y 1663¹⁸. Una pintura con claroscuro destacado, creado en Potosí por Herrera y Velarde data de 1663¹⁹. Y el artista seminal Diego Quispe Tito, después de abandonar el Manierismo de sus primeras pinturas, produjo dos obras alrededor de 1670 que exhiben un tenebrismo en el contraste de la luz: son *Postrimería* y *La*

18. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Buenos Aires, 1962), p. 107 y figuras 70-72.

19. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato* (La Paz, 1953), p. 28.

Piedad. La última, aunque deriva de un grabado manierista, exagera el contraste de luz y de sombra sobre las figuras iluminadas²⁰. El papel que juega el Maestro de San Jerónimo —iniciador o seguidor— quedará desconocido hasta que obtengamos fechas seguras de su obra²¹. A pesar de la falta de información cierta, las fechas tempranas de sus modelos me hacen pensar que pueda ser el iniciador del estilo claroscuro del Barroco Temprano en el Perú.

El desarrollo subsecuente en la Escuela Cuzqueña después de 1670 enfatiza la claridad, incluso la brillantez. Ciertas diferencias destacadas separan la obra del Maestro de San Jerónimo de los pintores siguientes, tal como uno que denominó el Maestro de la Trinidad²². Aunque los dos comparten una linealidad pronunciada, incluso un empleo decorativo de las líneas, el Maestro de La Trinidad conserva las figuras llanas, apenas iluminadas, y claramente delimitadas por perfiles. Patrones elegantes y proporciones graciosas definen la composición y los rasgos idealizados de las caras: Ilustra un tipo de presentación icónica que a veces ha sido denominada bizantina²³, con cuyo estilo comparten una postura llana y frontal del cuerpo y las proporciones delicadas de la cara: la cabeza ovoide, en forma de huevo, los ojos grandes bajo cejas graciosamente arqueadas, la nariz larga

-
20. José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*, p. 80, demuestran que la *Pieta de San Lázaro* estuvo basada en un grabado hecho por Golzius.
21. El señor Lechuga me declaró en una carta del 28 de diciembre de 1972 que el Sr. Teófilo Benavente, director del Museo Histórico Regional del Cuzco, atribuyó el cuadro en la colección Lechuga a un Gerónimo Gutiérrez, quien trabajaba en 1663, por su composición, su estilo, su colorido, y su *horror vacui*. Sin embargo, no he podido localizar ninguna mención de este pintor. Su nombre no aparece en R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional* (Lima, 1947). Hay otro pintor, Gerónimo Gutiérrez de las Casas, que estaba en plena actividad el año de 1618, según Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, I (Lima, 1982), p. 85, donde ellos lo incluyen entre pintores arcaizantes durante la época manierista; su "Misa de San Gregorio" de 1606 en el Museo Virreinal del Cuzco no tiene ninguna relación al estilo de nuestro Maestro de San Jerónimo.
22. Por primera vez reconocí la semejanza de tres lienzos en la colección de Lavalle en Lima, que vi gracias a la atención de la Sra. Sara Lavalle, y que atribuyo al Maestro de la Trinidad: Un cuadro grande (163 por 87 cm.), una Trinidad con Donantes, muestra la misma cara de Cristo en tres posiciones. Rasgos casi idénticos aparecen en las caras de dos Vírgenes de Belén de la colección Lavalle, un cuadro de 92 cm. de ancho y otro de 137 cm. de ancho. Otra obra que puedo asignar al mismo pincel mide 102 cm. de ancho y se exhibe en los salones públicos del Palacio de Torre Tagle en Lima. Descubrí otra versión de los tres Cristos idénticos en una "Trinidad corona a la Virgen" en la colección del Banco Central de Reserva de Arequipa (116 cm. de ancho por 145 cm. de alto). Obras publicadas que se pueden atribuir a este Maestro de la Trinidad incluyen la "Virgen de la Concepción Inmaculada" en la Catedral del Cuzco, ilustrada por Paul Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (Nueva York, 1951), fig. 134a; y la "Virgen de la Candelaria", 117 por 159 cm., en la colección Alvarez Calderón de Lima, ilustrada en *Exposición de cuadros y objetos de arte virreinal* (Lima, 1942).
23. p. ej., véase Paul Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, pp. 199-200; y Felipe Cossío del Pomar, *Arte del Perú colonial* (México, 1958), p. 206.

y aguileña terminada en bulbo pequeño, flanqueado por dos alas nasales, y la minuciosa boca en forma de arco cazador. Este estilo más tardío de la pintura cuzqueña no tiene los teñidos sepios y las líneas zigzageantes de los iconos bizantinos; sustituye un énfasis en líneas curvas floridas y una encarnación marfilada semejante a la aplicada a la escultura quiteña. Los rasgos comunes poseídos por la pintura cuzqueña y bizantina ocurren a causa de la convergencia de los dos estilos artísticos que tenían fines semejantes.

Hay varios rasgos característicos de la obra del Maestro de San Jerónimo que sugieren una influencia u origen bizantino, pero son mucho más factibles en este caso porque su estilo tiene rasgos únicos en el corpus de la pintura peruana del siglo XVII: un claroscuro extremo que llamamos tenebrismo, los músculos lineales y la frente hondamente arrugada, ambos formando volutas fantásticas, la frente alta y bovedada, y las tonalidades de sepia dorada de la piel. Detalles faciales semejantes a los Jerónimos aparecen en los santos envejecidos pintados por Emmanuel Tzanes, un pintor italo bizantino radicado en Venecia durante el siglo XVII. Se ve en su Dionysios Areopagites²⁴; la frente arrugada en la región de las cejas, con una línea encima de cada ceja que baja súbitamente bajo el puente de la nariz en el centro de la cara, un detalle igual en las caras de Jerónimo. Separado por arco subiente, la frente arriba es lisa con reflejo prominente. En ambas obras la cabeza tiene forma de pera invertida rodeada por pelo blanco ligeramente crespo. La barba larga pendiente, aunque oscurecida por hondas sombras, tiene la misma forma en los dos santos. Halos circulares, como aparecen en los dos grandes lienzos de Jerónimo en las colecciones Lechuga y Museo de Arte Colonial, también aparecen en iconos bizantinos mucho después de su empleo en el arte occidental. Los dos otros cuadros atribuidos al Maestro de San Jerónimo tienen el halo encorizado empleado típicamente por los pintores cuzqueños.

La formación lineal de los músculos y tendones de Jerónimo también está reflejada en el estilo italo bizantino de los madonneri concentrados en Venecia. La tradición preexistente en Creta de dibujar el Cristo desnudo enfatizando el *cuirasse esthétique* lineal y los pectorales pendientes ligados por líneas horizontales tiesas que representan los tendones²⁵. Aunque estos rasgos están oscurecidos por la posición del brazo izquierdo y por la sombra honda encontrada en las obras del Maestro de San Jerónimo, se

24. Ilustrado en H. P. Gerhard, *Welt der Ikonen* (Recklinghausen, 1970), p. 88, Lám. 23.

25. Véase el detalle de la posición en un icono de Creta del siglo XVI representando "La Virgen entronada entre dos ángeles" en la colección del Museo Benaki de Atenas, ilustrado en Kurt Weitzman y otros, *A Treasury of Icons* (Nueva York, 1966), Lám. 91.

ven claramente en el cuadro relacionado de La Merced en Cuzco. El estilo cretoveneciano de los refugiados de los turcos demuestra más sensibilidad de la anatomía asimilada por sus artistas en la Venecia renacentista, aunque recibieron las comisiones del barrio ortodoxo griego. En una Pieta bizantina de Boloña²⁶, el vientre de Cristo está rodeado por una sombra circular biseccionado verticalmente por una línea ligera, precisamente esos rasgos son los que distinguen el vientre del Jerónimo del Sr. Lechuga, de aquellos que aparecen en obras verdaderamente barrocas como en el caso de las de Ribera. Los brazos de Cristo en el ícono boloñés revelan las líneas largas paralelas ya notadas en los brazos izquierdos de los Jerónimos. La redondez enfatizada del hombro izquierdo, que distingue la obra del Maestro de San Jerónimo, aparece en un ícono veneciano de los "Cuarenta Mártires" del siglo XVII²⁷. Algunos de los mártires, desnudos hasta la cintura, demuestran clavículas prominentes que unen con los músculos del hombro en la misma manera que se ve en más detalle en los grandes lienzos de Jerónimo; sin embargo, ese no iguala la ilusión nivelada de éste. El cuadro del Sr. Lechuga muestra el mismo estilo de tibias prominentes delimitadas de las pantorrillas por líneas fuertes como se ve el ícono de los cuarenta mártires.

Hay ciertos rasgos, sin embargo, que no corresponden íntimamente al estilo bizantino. La piel de Jerónimo si irradia un color dorado ocre en el área más iluminada hasta un castaño sepia en las sombras, igual a los colores de piel en los iconos bizantinos, pero no sigue la técnica bizantina de aplicar toques de luz sobre baño basamento color sepia oscura²⁸. Ni emplea el Maestro de San Jerónimo los toques de luz lineales hechos por cepillazos paralelos como hacen los pintores bizantinos.

El tratamiento estético de la capa roja, añadido posteriormente a la composición, prestado del grabado de Villamena, no es estéticamente satisfactoria ni revela su fuente de inspiración artística. Los pintores bizantinos suelen componer el ropaje colgado alrededor de los hombros de la figura, no como se ve en esta capa, que parece estar colgado detrás de la figura. El color rojo intenso y la curva continua y lisa de la capa (que corresponde al perfil del torso) sugieren la mandorla roja de la cama de la

26. Ilustrado en Sergio Bettini, *La pintura de icone cretese-veneziane e i madonneri* (Pádova, 1933), Lám. XI.

27. Por el artista Philotheos Skouphos, en la colección Flachsmann de Zúrig, ilustrado en Gerhard, *Welt der Ikonen*, p. 93, Lám. XII. Para igualar la proyección circular de la rodilla de Jerónimo y sus huesos con extremidades redondas vistas en el codo y la muñeca, se debe ver en la obra de otro maestro italo-bizantino, Emmanuel Lampardo, cuyo crucifijo del siglo XVI está en el Museo Arqueológico de Siracusa, Sicilia, ilustrado en Bettini, *La Pittura*, Lám. XV.

28. David Talbot-Rice, "Cretan-Byzantine School", *Encyclopedia of Art*, IV (Nueva York, 1961), columna 74.

Virgen en la iconografía bizantina del Nacimiento²⁹. Al otro lado de Jerónimo, la capa conforme a un patrón zig-zag en la convención típicamente bizantina; sin embargo, la tela aparece tener más sustancia, y posiblemente debe estar considerado como una copia de la colgadura agitada barroca en vez del paño bizantino colgado verticalmente.

Evidentemente el estilo del Maestro de San Jerónimo debe tener un buen número de fuentes, igual como se encuentra en la obra de los cretenses del siglo XVI como el famoso Domenikos Theotocópulos, quien absorbió el estilo del Renacimiento Italiano durante su estancia en Venecia antes de que siguiese a España donde lo llamaron El Greco³⁰. Si el Maestro de San Jerónimo fue discípulo de una colonia bizantina, debe haber sido un hombre mayor, de una formación más rígida que la del Greco, antes de haber aprendido el nuevo estilo caravagesco de tenebrismo dramático, posiblemente en el sur de Italia, que entonces formaba el Virreinato de las Dos Sicilias, parte del antiguo Imperio de los Habsburgo donde fue muy activo Ribera, o en España misma, probablemente en Sevilla, el mayor centro comercial y artístico del nuevo estilo tenebrista. Desde allá hasta el Alto Perú, la fuente de la plata que corría hacia Sevilla, no hubiese sido un paso grande para un converso al Catolicismo Romano ansioso de pintar imágenes devotas de santos latinos como Jerónimo³¹. Sin embargo, no conocemos los nombres de pintores griegos activos en Sudamérica, aunque Soria cita a un par de carpinteros cretenses para apoyar su hipótesis de que el cuadro más grande de San Jerónimo en el Museo de Arte Virreinal de Cuzco (Figura 4) fuese pintado por un bizantino³². No aparece ningún apellido griego en las listas compiladas por Harth-Terré y por Cornejo Bouroncle³³. Es cierto que no queremos reactivar la creencia antañña que hipotizaba a pintores de Creta para explicar las calidades icónicas de mucha pintura de la Escuela Cuzqueña más tardía. Ni siquiera deberíamos desechar la posi-

29. Véase las versiones griegas y rusas en el catálogo del *Ikonen-Museum* (Recklinghausen, 1968) núms. 209, 211.

30. La larga bibliografía sobre El Greco y su herencia bizantina ha estado resumido por Harold Wethey, *El Greco and His School* (Princeton, 1962), p. 52; y por Paul Kelemen, *El Greco Revisited* (Nueva York, 1961), sobretodo el Cap. VIII. Otro pintor cretense en España fue presentado por el Marqués de Lozoya, "Nicolás, el "Greco segoviano", *Archivo español de arte*, XLIII (Madrid, 1970), pp. 1 sig.

31. La facilidad con que los pintores venetiano-bizantinos adoptaron los temas católicos nuevos fue expuesto por Talbot-Rice, *loc. cit.*, y mostrado por dos pinturas de Jerónimo extrayendo una espiga de la pata del león, una del siglo IV tardío en la Fundación Samuel Kress (69.2 por 48.3 cm.), el otro icono más reciente en la herencia Raimond van Marle, Perugia, reproducido por Kelemen, *Baroque, Lám.* 191d.

32. Kubler y Soria, *Art and Architecture in Spain*, p. 324 y nota 98 en pp. 396-397.

33. Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, *Pinturas y pintores en Lima Virreinal* (Lima, s.f.); y Jorge Cornejo Bouroncle, *Derrotos de arte cuzqueño, datos para una historia del arte en el Perú* (Cuzco, 1960).

bilidad de que el Perú contuvo a algunos *madonneri* dispersos entre la multitud de inmigrantes llegados durante el siglo y medio después de la Conquista. Necesitamos buscar más ejemplos de la obra del Maestro de San Jerónimo antes de que podamos apoyar la hipótesis. Un archivo fotográfico de cuadros peruanos en colecciones públicas y particulares podría ayudarnos con la identificación de los pinceles de la escuela cuzqueña. Su papel parece ser más acertado en la introducción del estilo tenebrista en el Perú, un papel equivalente a Sebastián López de Arteaga en la Nueva España en su cuadro de *Santo Tomás Dudoso* de 1643, muy cerca de la fecha que propongo aquí para los *San Jerónimos*.