

Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción

Luis Eduardo Wuffarden

Instituto Riva-Agüero

Surgido en 1575 como refugio para “muchas hijas de conquistadores pobres”, el monasterio limeño de la Concepción llegó a ser, en poco tiempo, el más extenso y rico de la ciudad. Este esplendor se vería reflejado en la decoración de su iglesia que, a lo largo del siglo XVII, acumuló un conjunto insuperable de imágenes, retablos y pinturas, en su mayoría importados desde Sevilla. La verdadera dimensión de ese acervo solo pudo empezar a aquilatarse a partir de 1942, cuando Vargas Ugarte (1942) publicó su primer opúsculo sobre el monumento.¹ En él se hacía referencia —con abundante respaldo documental— a los retablos encargados al taller de Juan Martínez Montañés, así como a las series de pinturas firmadas por el maestro flamenco Simón de Vos. Un cuarto de siglo más tarde, el restaurador Teófilo Salazar (1969) daba a conocer los magníficos arcángeles zurbaranescos, colocados en el monasterio como custodios simbólicos del misterio de la Inmaculada Concepción. Hoy, gracias a los recientes trabajos de restauración emprendidos por la comunidad religiosa, estamos en condiciones de revelar que la Concepción posee además dos raras obras del célebre artista italiano Mateo Pérez de Alesio (1547-ca. 1607), considerado entre los iniciadores de la pintura colonial andina.

¹ En 1960 apareció una edición ampliamente corregida y aumentada (Vargas Ugarte 1960).

Las piezas identificadas son nada menos que los retratos de Inés Muñoz de Rivera (Fig. 1 [GD8V7131]) y de su esposo Antonio de Ribera (o Rivera) (Fig. 2 [GD8V7139]), fundadores y principales patronos del monasterio. Fueron ejecutados a fines del siglo XVI por el artista que gozaba de mayor fama en la ciudad.² Junto con el jesuita Bernardo Bitti, Pérez de Alesio infundiría en el arte del virreinato una peculiar impronta italiana. De ahí que los cronistas religiosos del virreinato no dejaran de asociar su nombre con los grandes maestros del Renacimiento, cuyas prestigiosas hazañas pictóricas parecía recrear en el Nuevo Mundo. Fue así como Alesio sería considerado durante mucho tiempo pintor de la corte papal y discípulo de Miguel Ángel Buonarrotti, pese a la obvia incongruencia cronológica que suponía esta última afirmación.³ Así lo sostuvieron desde el cronista agustino Antonio de la Calancha hasta el biógrafo español Lázaro Díaz del Valle, en 1638 y 1656 respectivamente, pero además el tópico sería consagrado por los fundadores de la historiografía artística española, Antonio Palomino y Juan Agustín Ceán Bermúdez.⁴

Este largo equívoco —tal vez nacido en tiempos del pintor, e incluso fomentado por él mismo— tenía un origen preciso. Se remontaba a la comisión más importante que había recibido Alesio durante su primera estancia en Roma. Entre los pontificados de Pío V y Gregorio XIII, hacia 1572-1573, le tocó ejecutar una de las dos nuevas pinturas al fresco sobre el muro de entrada de la ya famosa Capilla Sixtina, en reemplazo de la obra preexistente de Guirlandaio que había sufrido daños irreparables. Correspondió a Alesio representar la escena de la *Defensa del cuerpo de Moisés*, obra que consolidó el reconocimiento en Roma de quien hasta entonces era un joven pintor virtualmente desconocido. Fue precisamente esta circunstancia afortunada la que le permitió incorporarse a la Academia de

² Entre las biografías modernas del pintor pueden consultarse Stastny (1969), Mesa y Gisbert (1972) y Bernaldes Ballesteros (1973).

³ Las primeras noticias sobre Pérez de Alesio datan de 1568, es decir cuatro años después de la muerte de Miguel Ángel.

⁴ Véase Calancha (1975 [1638]: II, 564), Díaz del Valle (1659: f. 178v), Palomino (1715-1724) y Ceán Bermúdez (1800).

San Lucas en 1573 y consolidar su carrera profesional a los 25 años de edad. Por entonces Alesio se encontraba trabajando en el círculo de Federico Zuccari, aunque claramente influido por el estilo miguelangelesco tardío de Francesco Salviati. Tanto esta filiación como el emplazamiento mismo de la obra, frente al grandioso *Juicio final* comisionado varios decenios atrás por Julio II, indujeron a pensar en una relación directa entre Alesio y el célebre florentino.⁵

A pesar del inusitado reconocimiento profesional obtenido hasta entonces, la vida y la obra de Alesio experimentaron un vuelco repentino hacia 1577, cuando en un arrebatado de ira destruyó parte de los murales que estaba pintando en el Oratorio del Gonfalone. Entonces buscó refugio en la isla de Malta y allí trabajó durante los siete años siguientes, decorando el Palacio de la Valetta y otros edificios oficiales. En estas obras, Alesio abandonará el miguelangelismo de sus trabajos romanos para adoptar el estilo oficial de la *contramania*, más acorde con el gusto de la orden religioso-militar de San Juan. Cuando perdió la protección del gran maestro de Malta, Alesio se vio obligado a volver a Roma, aunque esta vez sin mayor acogida. Es probable que su cercanía con los jesuitas lo familiarizara en ese momento con el repertorio devoto del último "arte sacro" —inspirado en los modelos de Rafael Sanzio—, y a la vez lo indujera a trasladarse a España —país de su padre— para emprender el viaje a las Indias en busca de fortuna. Su primer lugar de destino fue lógicamente Sevilla, donde trabó amistad con Francisco Pacheco y se incorporó a su círculo humanístico. De esa época data su gran mural con la imagen de San Cristóbal en la catedral hispalense, pintado hacia 1584, y tres o cuatro años más tarde emprendía la aventura americana junto con su discípulo Pedro Pablo Morón.

Instalado en Lima al menos desde 1589, al año siguiente Alesio retrataba al nuevo virrey García Hurtado de Mendoza y se hacía llamar "pintor de cámara de Su Señoría". Después se sucedieron los encargos de dominicos y agustinos, así como del

⁵ La otra pintura, una *Resurrección de Cristo*, fue ejecutada por el artista flamenco Henri Van den Broeck. Sobre este encargo y sus implicancias, véase Stastny (1979).

cabildo catedralicio, que se disputaban sus servicios. Por ello no debe extrañar que en 1599 ejecutara los retratos de los fundadores para el floreciente monasterio de la Concepción. Estas pinturas estaban destinadas a la capilla sepulcral de los Ribera, erigida en el presbiterio de la primitiva iglesia, y permanecieron en el mismo lugar al menos hasta la última reforma arquitectónica, acaecida en la década de 1950, cuando la edificación fue cercenada para dar paso a la actual avenida Abancay. Mucho antes de que eso ocurriera, la autoría de los lienzos había caído en el olvido, en parte debido a los gruesos repintes practicados en diversas ocasiones, sobre todo después de los grandes terremotos de 1687 y 1746.

Hasta ahora, todas las fuentes disponibles ofrecían noticias confusas acerca de estas obras, y ninguna de ellas las relacionaba con Alesio. Así, por ejemplo, Vargas Ugarte sostenía en su estudio que hacia 1632, tras concluirse el retablo principal, un anónimo pintor limeño se habría encargado de realizar tres retratos: dos de la fundadora, Inés Muñoz, y el tercero de su marido, Antonio de Ribera (Vargas Ugarte 1960: 61).⁶ Pero es posible que se tratase de copias, o tal vez de una "restauración" de las ya existentes. También está documentado el repinte efectuado en 1784, y sin duda se produjeron varios retoques más en los siglos XIX y XX (Vargas Ugarte 1960: 64-65).⁷ Todas esas intervenciones en la superficie pictórica han sido detectadas por el actual equipo técnico de restauradores dirigido por Jaime Rosán.⁸ Durante varios meses, su labor principal ha con-

⁶ Cabe precisar que no se indica la fuente documental donde estarían consignadas estas noticias.

⁷ De acuerdo con los últimos estudios, la capa de doña Inés, originalmente pintada en azul ultramar, recibió un repinte de azul de Prusia, pigmento sintético utilizado en Europa a partir de 1704. La presencia de blanco de zinc en las capas superficiales revelaría también un repinte efectuado a fines del XVIII. Los datos químicos proceden del informe técnico elaborado por Jorge Luis Gamarra Gamio.

⁸ Además del profesor Rosán, el taller de restauración está conformado por Georgina Palma de Rosán, Manuel Palma y Armando Vera. A todos ellos, así como a la comunidad de las religiosas concepcionistas, agradezco las facilidades amablemente prestadas para el estudio y registro fotográfico de estas obras.

sistido en remover sucesivas capas de pigmentos, con lo cual ambos lienzos se han visto liberados finalmente de los añadidos que impedían apreciar su aspecto original.

Una de las revelaciones más significativas fue la aparición de una cartela en formato rectangular, oculta por mucho tiempo bajo el fondo oscuro del retrato de doña Inés. Se trata, sin duda, de la leyenda primitiva, con la semblanza biográfica de la abadesa, en la que se puede leer claramente "ALLECIO F." (*Alesio fecit*, Alesio lo hizo), además de la fecha 1599. Ello permite suponer que el cuadro fue pintado cinco años después de muerta la retratada. Por la misma época debió realizarse el retrato de su esposo Antonio de Ribera, fallecido hacía mucho tiempo. Se buscaba perennizar así la memoria de dos personajes que revestían importancia no solo para la vida religiosa de la ciudad sino que habían llegado a constituir figuras emblemáticas del grupo social de los encomenderos.

Las biografías de ambos personajes, en efecto, se entrelazan de un modo singular con la historia de la conquista del Perú, como lo atestiguan documentos y crónicas del periodo.⁹ Antonio de Ribera pasó a América en 1537 y, tras participar con Gonzalo Pizarro en la expedición a El Dorado, se afincó en Lima siendo ya un rico encomendero de indios y propietario de grandes obrajes en el valle de Jauja. Su fidelidad a la Corona quedó demostrada varias veces durante los inciertos años de las guerras civiles. De ahí que fuese designado tutor de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador, además de procurador de los encomenderos ante la corte española y alcalde de Lima entre 1563 y 1569. Por su parte, Inés Muñoz fue una de las primeras mujeres españolas llegadas al Perú. Se dice que ella trajo consigo las primeras espigas de trigo, mérito que le disputará otra mujer de su tiempo, María de Escobar.

Doña Inés sería recordada por Cobo como "matrona digna de perpetua memoria por las muchas partes y excelencias que en ella concurrían para eternizar su nombre". Ella no solo había sido impulsora de industriosos obrajes en Jauja, sino que "por

⁹ Véanse, sobre todo, Cobo (1964 [1890-1895]) y Garcilaso de la Vega (1976 [1609]), citadas más adelante; y Mendiburu (1874-1890).

su industria y diligencia hizo traer de España los más de los árboles y plantas que ahora goza esta tierra" (Cobo 1964 [1890-1895], I: 407). Siempre estuvo ligada al clan de los Pizarro, ya que su primer esposo fue Martín de Alcántara, medio hermano de Francisco Pizarro y acompañante fiel del marqués gobernador, al punto de morir junto con él en la conjura almagrista del 26 de junio de 1541. Una vez viuda, acogió a los deudos de Pizarro y contrajo segundas nupcias con el mencionado encomendero Antonio de Ribera. Tras enviudar nuevamente y perder a su único hijo, Inés Muñoz y su nuera, María de Chávez, decidieron fundar un monasterio que emulase al de la Encarnación como refugio piadoso para hijas y viudas de conquistadores o encomenderos. Con ese fin fue escogida una extensa huerta en las afueras de la ciudad, donde empezaron a llevar vida comunitaria a partir de 1573.

El cargo de primera abadesa, no obstante, recayó en María de Jesús Henríquez, vicaria procedente de la Encarnación. Solo a partir de 1584, dos años después de profesar, doña Inés asumiría la conducción del monasterio hasta su muerte en 1594, cuando contaba con 105 años de edad. Esta circunstancia excepcional y su condición de "conquistadora" la convirtieron rápidamente en motivo de veneración. De ahí que en su retrato se enfatice el papel "civilizador" que había desempeñado mucho tiempo atrás, mientras el vasto territorio del imperio incaico se incorporaba a la Corona española. Junto con sus méritos religiosos, la historia oficial aquí resumida le atribuye haber trasplantado no solo el trigo sino la oliva, aporte que en realidad habría correspondido a su marido de acuerdo con los testimonios de Garcilaso de la Vega (1976 [1609]: II, 258-259) y del padre Cobo (1964 [1890-1895]: I, 393-395). Añadía el cronista jesuita que, gracias a su vínculo matrimonial con Antonio de Ribera, "a esta casa de doña Inés Muñoz debe esta república el pan y el aceite que en ella se cogen" (Cobo 1964 [1890-1895]: I, 407). Llevando a extremos tal afirmación encomiástica, la leyenda del cuadro llega a decir que por medio de doña Inés fueron traídas "todas las plantas, desde el trigo asta los olivos, de que se mantienen todos estos reinos".

Seguramente por indicación de sus comitentes, Alesio representó a los fundadores orando de rodillas, en típica actitud de

donantes. La efigie de doña Inés Muñoz constituye, con toda probabilidad, el retrato religioso más antiguo del país. Con él se inicia la galería de abadesas concepcionistas y también queda establecida la costumbre de retratar a las monjas después de muertas, a fin de que su imagen sirviera como “espejo de virtudes”, en el que la comunidad pudiese mirarse constantemente. El tratamiento enérgico y personalizado del rostro es, de hecho, el fragmento más notable de esta pintura. Sus sorprendentes detalles “veristas” sugieren que Alesio tuvo a la vista un boceto del natural, quizá trazado por él mismo ante el cadáver de la anciana abadesa (Fig. 3 [GD8V7136]). De ahí el contraste con las manos, alargadas e ideales, que responden más a un estereotipo que a la observación de la realidad visible.

Ataviada con el hábito blanco y azul de las concepcionistas, la retratada sostiene el báculo que denota su rango abacial y lleva sobre el pecho la medalla pintada con la Virgen y el Niño, distintivo característico de su congregación. Otro emblema similar asoma —sin dejar ver la imagen allí representada— sobre el hombro derecho de la capa. Por entre sus manos juntas cuelgan las cuentas de un rosario, detalle que confirma su devoción a María, representada en un cuadro de la Inmaculada Concepción —advocación titular del monasterio— sobre el altar que asoma a la izquierda. Pintadas de manera ostensible en la mesa del retablo, las armas familiares de la abadesa subrayan su generoso patrocinio en las obras de la iglesia.

El retrato de Antonio de Ribera sigue un esquema compositivo idéntico, mientras su ejecución pictórica evidencia una cierta dureza de ejecución a primera vista. Sin embargo, tanto el soporte como los materiales y la manera de plantear la figura o modelar las formas básicas del rostro indican una misma procedencia (Fig. 4 [GD8V7142]). Es probable que la menor calidad de este cuadro se deba a la intervención del taller de Alesio o a la ausencia del modelo, que seguramente obligó al pintor a basarse en testimonios y recuerdos hablados. Algunas semejanzas formales en relación con la escasa obra conocida de Alesio en el Perú no dejan de ser elocuentes. Así, el modelado del rostro es en todo similar al *San Agustín*, fechado en 1594, que conserva la iglesia de la Merced de Huánuco. Compárese, por

ejemplo, la forma de trazar los labios y el diseño de la barba de ambos personajes, que a su vez evocan los retratos realizados por Alesio en Sevilla para la "descripción de ilustres y memorables varones" que habría de publicar Francisco Pacheco.¹⁰ Otro tanto puede decirse con respecto al retrato de doña Inés antes comentado. Por añadidura, la ortografía y los rasgos caligráficos de la firma, así como las cifras de la fecha, resultan casi idénticas al cuadro huanuqueño de *San Agustín*.

A falta de un rostro individualizado para Ribera, Alesio parece haberse propuesto captar el tipo ideal del conquistador, en el que debían aunarse el valor de las armas con el fervor religioso. Al igual que su mujer, don Antonio aparece orando de rodillas, en su caso ante un crucifijo colocado sobre la mesa del altar, cuyo frontal también luce su escudo nobiliario. Lleva el torso cubierto por una armadura metálica refulgente, con una enorme cruz de la orden caballeresca de Santiago pintada sobre el pecho. Sus armas de combate —la espada y la daga simultáneamente— constituían una combinación habitual entre los hidalgos españoles desde la época de Carlos V. Pero el detalle más significativo se advierte en los pies del personaje —notoriamente visibles, a diferencia del retrato de su esposa—, cuyas brillantes espuelas aluden a la categoría eminente de "capitán de caballería" que ejerció durante sus mejores años al servicio de la Corona.

Mateo Pérez de Alesio realizó los retratos de la Concepción a diez años de su llegada al Perú, cuando se encontraba en la cúspide de su carrera artística americana y aún mantenía viva la fama de "pintor romano" que siempre lo precedió. Aunque los murales de grandes proporciones que por la misma época ejecutó para la catedral o para los templos de Santo Domingo y San Agustín han desaparecido, quedaba el testimonio de aque-

¹⁰ Véase Pacheco (1599). Esta publicación incluye los retratos de Gonzalo Argote de Molina, Melchor del Alcázar y Cristóbal Mosquera, según dibujos originales de Alesio. Solo una pintura de este género había sido atribuida anteriormente a Alesio en el Perú. Nos referimos al retrato de fray Luis López de Solís, en el Museo de la Universidad de San Marcos. El pésimo estado de conservación de esta obra en la actualidad dificulta, sin embargo, cualquier comparación.

llas pinturas devocionales —como la conocida *Virgen de Belén*—, en las que Alesio repetía casi literalmente los prototipos de Scipione Pulzone, propugnados por la Iglesia contrarreformista. Sus retratos ahora descubiertos muestran, en cambio, el proceso de “arcaización” que experimentaba el estilo de Alesio, en parte por la ausencia de sus modelos clásicos, pero también a causa de ser efigies icónicas de los conquistadores del Perú. Nos revelan una faceta virtualmente desconocida y quizá más interesante del artista, quien a través de obras de encargo como estas iba adecuando su trabajo a las necesidades expresivas de una sociedad en formación.

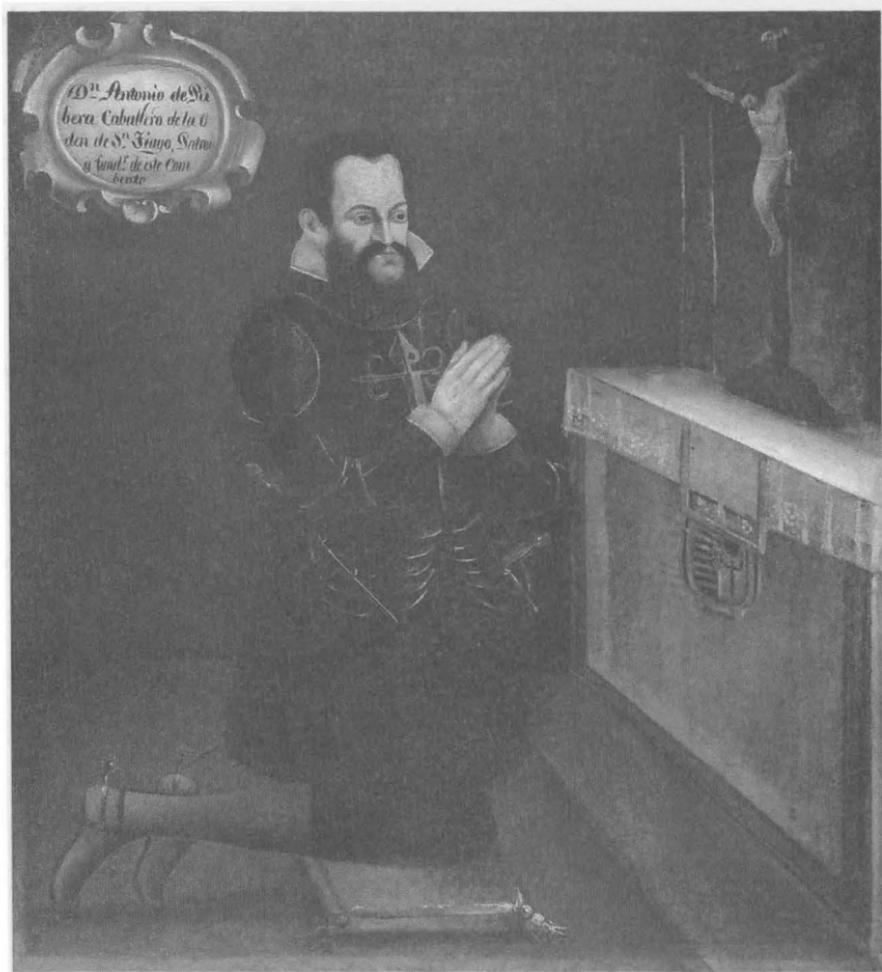
Bibliografía

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1973 “Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima”.
Archivo Hispalense. 171-173: 221-271. Sevilla.
- CALANCHA, Antonio de la
1975[1638] *Crónica moralizada*. 6 vols. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín
1800 *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 vols. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- COBO, Bernabé
1964[1890-1895] *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Atlas.
- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro
1659 *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices famosos y aventajados en el nobilísimo arte de la pintura*. Madrid: s/e.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1976[1609] *Comentarios reales de los incas*. 2 tomos. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MENDIBURU, Manuel de
1874-1890 *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. 8 vols. Lima: Imprenta de J. Francisco Solís.

- MESA, José de y Teresa GISBERT
 1972 *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- PACHECO, Francisco
 1599 *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla: s/e.
- PALOMINO, Antonio
 1715-1724 *El museo pictórico y escala óptica*. 3 vols. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar-Viuda de Juan García Infanzón.
- SALAZAR, Teófilo
 1969 "¿Siete Zurbaranes en Lima?". *El Comercio*. 3 de febrero: 20. Lima.
- STASTNY, Francisco
 1969 "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. 22: 9-46. Buenos Aires.
 1979 "A Note on Two Frescoes in The Sistine Chapel". *Burlington Magazine*. 921: 777-783. Londres.
- VARGAS UGARTE, Rubén
 1942 *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes*. Lima: Lumen.
 1960 *Un monasterio limeño*. Lima: Sanmarti.



1. Retrato de Inés Muñoz de Ribera



2. Retrato de Antonio de Ribera



3. Retrato de Inés Muñoz de Ribera. Detalle.



4. Retrato de Antonio de Ribera. Detalle.