

UNA PINTURA INÉDITA DE ANGELINO MEDORO EN SEVILLA

POR RAFAEL RAMOS SOSA

Se da a conocer un lienzo de la Sagrada Familia del pintor italiano Angelino Medoro en 1622. Este artista trabajó en Italia, Sevilla, Colombia y Perú.

A picture of the Holy Family by the italian painter Angelino Medoro, dated 1622 is revealed. The artist worked in Italy, Seville, Colombia and Peru.

En la pintura peruana virreinal, el centro artístico de Lima aun espera recibir un estudio al menos como del de la pintura cuzqueña. Falta una investigación sistemática y de conjunto que saque a la luz obras y artistas para obtener una visión general del renacimiento y el barroco pictóricos en la corte de América del Sur. Hasta ahora las personalidades más conocidas son los tres pintores italianos denominados manieristas: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Este calificativo fue rebatido proponiendo la “contramaniera” y la “antimaniera”¹.

Durante estos últimos años en el contexto español y americano se ha reavivado el interés por el arte hispanoamericano. Fruto de ello fueron las exposiciones de carácter internacional en las que se mostraron buenos ejemplos del patrimonio artístico de los distintos países, así como algunas obras de Medoro y otros

1. Sobre la pintura en el Perú puede verse de varios autores **Pintura en el Virreinato del Perú**, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989; Luis Eduardo Wuffarden, “Las Artes”, en **Historia General del Perú**, V, Lima, Editorial Brasa, 1994, pp. 590-613. La monografía sobre la pintura en Cuzco es la de José de Mesa y Teresa Gisbert, **Historia de la pintura cuzqueña**, 2 vols., Lima, Banco Wiese, 1982. Una última aportación es el trabajo de Ricardo Estabridis “El retrato peruano del siglo XVIII como símbolo de poder”, en **El Barroco peruano**, II, BCP, Lima, 2003, pp. 135-171. Por último el artículo de Francisco Stastny, **El Manierismo en la pintura colonial Latinoamericana**, Lima, 1981.

pintores emigrados al Perú. Cabe destacar la magna muestra **Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700**, (1999), y la monográfica dedicada al **Perú indígena y virreinal**, (2004). Con motivo del III Encuentro Internacional del Barroco, celebrado en La Paz (2005), se inauguró una exposición en el Museo Nacional de Arte sobre “Manierismo y transición al Barroco”, en la que se presentó una pintura inédita de Angelino Medoro, **Cristo de la caña**, firmada y fechada en 1612, procedente de una colección particular en Sucre². En este mismo año de 2005 también se celebró en Puebla de los Ángeles un coloquio internacional, por el Instituto de Estéticas de la UNAM, el Instituto de Ciencias Sociales de la Autónoma de Puebla y la Asociación Carl Justi de Alemania. La ponencia de la Dra. Helga von Kügelgen versó precisamente sobre “¿Manierismo en la pintura de los reinos?”, concluyendo que no puede denominarse con este término a estos pintores italianos del Perú, entre otros³.

El recorrido vital y artístico de Angelino Medoro –Roma, 1576-Sevilla, 1633– se ha ido decantando poco a poco en las últimas décadas, desde los trabajos de Martín Soria y Mesa-Gisbert hasta la aportación puntual de otros investigadores. No obstante merecería una revisión completa y monográfica que recogiera la ardua trayectoria desde Italia a Sevilla pasando por Colombia y Perú. En su pintura confluyeron derroteros plásticos y contextos históricos muy variados y hasta opuestos, su conocimiento alumbraría sin duda sobre el complejo proceso de transculturación llevado a cabo en América desde 1492⁴.

Aparece en Sevilla en 1586 firmando un lienzo y al año siguiente pasa a Colombia donde se conservan bastantes obras suyas. A fines del siglo se encuentra en Lima y allí abrió taller. De sus años en el virreinato del Perú han surgido algunos nuevos datos sobre pinturas y trabajos en colaboración. En 1608, doña Juana de Cepeda –viuda de Hernán González– contrató con el ensamblador y escultor Martín Alonso de Mesa un retablo de columnas corintias para la capilla de Ntra. Sra. de Gracia, en el convento de San Agustín de Lima. El primer cuerpo consistió en una escultura de la Virgen en pie, entronizada sobre una peana de ángeles y coronada por otros dos, flanqueada por imágenes de san José y san Juan Bautista. En el segundo cuerpo dos tableros de pintura con santa Mónica a un lado y san Joaquín con santa Ana en el otro. Los comitentes exigieron taxativamente: “*que todo lo que fuere de pintura de pincel, toda cuanta llevare el dicho retablo ha*

2. Reproducido en un pequeño folleto de mano para la exposición.

3. Las actas de los encuentros de La Paz y Puebla de los Ángeles están en proceso de edición.

4. Sobre Medoro en concreto puede verse la siguiente bibliografía: José de Mesa y Teresa Gisbert, “El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica”, en **Anales del Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas**, 18, Buenos Aires, 1965, pp. 23-47; Fuensanta Arenado, “Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567- Sevilla, 1633)”, en **Archivo Hispalense**, 184, Sevilla, 1977, pp. 103-112; José Chichizola Debernardi, **El Manierismo en Lima**, Lima, PUCP, 1983, pp. 125-134 y 153-158; Ricardo Estabridis, “Influencia italiana en la pintura virreinal”, en **Pintura en el Virreinato del Perú**, Lima, BCP, 1989, pp. 145-158;

de ser de mano de Medoro Angelino, y los retratos de los patrones han de ser de mano de Urbina y lo que es dorado y estofado ha de ser de mano de Diego Sánchez Merodio que es el que ha pintado el retablo de san Nicolás...⁵.

Pocos años después, el 15 de junio de 1611, Medoro firmó un contrato con el platero de oro Antonio Ruiz Barragán, mayordomo de la hermandad de san Eloy, radicada y con capilla propia en el convento agustino de Lima⁶. Se trataba del retablo financiado por el gremio de plateros para su patrón, la obra de ensambladura corrió a cargo de Martín Alonso de Mesa⁷. Nuestro pintor se comprometió *“de pintar en el retablo que se está haciendo para la capilla de la dicha hermandad... que es el banco que ya lo tengo pintado, y el cuadro del medio de arriba que también lo tengo ya pintado, y más he de pintar cuatro tableros del dicho retablo y en el un tablero de ellos ha de ir pintado el martirio de san Blas conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres; y en el otro el martirio de santa Apolonia, y en el otro cuadro de arriba la asunción del Señor con los doce apóstoles conforme al dibujo y en el otro la asunción de nuestra Señora por la misma orden que el de nuestro Señor y así mismo tengo de pintar los dos cuadros de los lados de arriba del dicho retablo que ha de llevar un pabellón con sus ángeles de la manera que está comenzado, todo ello pintado en toda perfección y que sea conforme a las dos historias del banco...⁸”. El trabajo lo realizaría en cinco meses y cobró ochocientos pesos. Este retablo y pinturas no existen, seguramente ya en el mismo siglo XVII la capilla de san Eloy fue renovada en su mobiliario litúrgico acorde con las modas y estilos artísticos sucesivos. Precisamente dos pinturas del mismo tema –el san Blas y santa Apolonia– aparecen citadas muchos años después entre los bienes del platero Diego de Requena el Viejo, recogidos en su testamento inédito de 1666. Aquí se nombran expresamente dos retablos, uno de san Blas *“y el otro de santa Polonia de mano de Medoro de a dos varas y cuarta de largo⁹”*. Tal vez en la remodelación de la capilla se sustituyeron por otros y los de Medoro los conservó este platero, seguramente contemporáneo al encargo con el pintor en 1611.*

5. Archivo General de la Nación (AGN), Lima, protocolos notariales de Pedro González Contreras, n° 790, 13-11-1608, ff. 302-306 v; cfr. R. Ramos Sosa, “Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573- Lima 1626)”, en *Anales del Museo de América*, 8, Madrid, 2000, pp. 50-51.

6. Sobre la platería en el Perú pueden verse Cristina Esteras, *Platería del Perú Virreinal, 1535-1825*, Madrid, 1997; Francisco Stastny, “Platería colonial, un trueque divino”, en *Plata y Plateros del Perú*, Lima, 1997, pp. 119-265; R. Ramos Sosa, “Los plateros de la catedral de Lima (1614-1663)”, en *Laboratorio de Arte*, 5-I, Sevilla, 1992, pp. 295-304.

7. R. Ramos Sosa, “Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias”, en *Histórica*, XXVII-1, Lima, 2003, pp. 189-190.

8. AGN, protocolos de Pedro González Contreras, n° 793, f. 80 v- 82.

9. Archivo Arzobispal de Lima, Testamentos, Leg. 71, exp. 6, f. 27 v.

LA SAGRADA FAMILIA

La obra que presentamos se encuentra en colección particular sevillana, tratándose de un óleo sobre lienzo con medidas de 1'63 m de alto por 1'23 m de ancho, y en buen estado de conservación¹⁰. El tema representado en la pintura es una Sagrada Familia con san Juan Bautista niño y un santo dominico, seguramente santo Domingo. Aparece firmada en el ángulo inferior derecho y, aunque ha perdido precisamente en esta zona algo de policromía, puede leerse: *Medoro Angelino 1622*.

La composición simétrica y en tres planos de profundidad recoge en el tercio superior una atmósfera resplandeciente en forma circular sobre nubosidades oscuras, enmarcando el rostro de la Virgen que mira en actitud de adoración a Jesús niño dormido, situado en el primer plano de la pintura. El infante descansa tendido sobre un rico y primoroso lecho, donde el pintor recrea el desnudo infantil frontal y coloca una rosa en la mano que cae sobre la pierna. A sus pies el niño Bautista mira al espectador buscando la complicidad en la escena y pidiendo silencio con el gesto inmemorial y característico del índice sobre los labios¹¹.

Las luces artificiales de la historia enfatizan la figura de María y el cuerpo del Niño. Así mismo predominan los colores y tonos cálidos que acentúan la amabilidad del asunto. Trata la figura de María como joven doncella, de rostro dulce e idealizado, común con otras representaciones suyas de la etapa americana, recuerda especialmente a la Inmaculada del convento de san Agustín de Lima (1618) recientemente restaurada.

A este tipo de representaciones ya en su época se les denominaban "pintura de devoción", gozaban de un amplio mercado y acogida general por satisfacer la práctica religiosa contemporánea. El tono íntimo, amable y sentimental del asunto constituye buen exponente de la evolución de las artes plásticas hacia modelos e interpretaciones tendentes a humanizar los personajes y temas religiosos. Sin duda que la nota más familiar y anecdótica no es el sueño del Niño sino el del patriarca san José, que aparece también dormido sobre un sillón frailer. Detalles como este aportan esos guiños de buen humor que suelen aparecer en la obra de arte del mundo medieval y moderno; fue la Ilustración la que impuso una visión "seria" de la obra artística¹². Siempre que no se faltara al decoro, estos guiños surgían en lo secundario o lo marginal, aquí en el gesto del niño Bautista y en la actitud de san José, que no desvían la atención preferente y central hacia la Virgen y el Niño dormido. Precisamente ese sentido anecdótico de la narración pictórica se encuentra en la raíz expresiva de la pintura cuzqueña, cuyos maestros

10. Agradezco al profesor don Fernando Martín Martín el conocimiento de esta pintura, y a los propietarios su autorización para publicarla.

11. André Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 49 y ss.

12. E. H. Gombrich, *El sentido del orden*, Madrid, Debate, 2004, pp. 251- 254 y 273.

y artesanos bebieron de estos pintores europeos y lograron un lenguaje muy personal con el paso de los años.

El culto y la iconografía juvenil de san José fueron impulsados por los carmelitas y se consolidó tras el concilio de Trento. Son muy sintomáticas las versiones donde el santo patriarca ya aparece como hombre joven en los pinceles del Greco o Alonso Vázquez, tras la edición (Madrid, 1597) del libro de Gracián de la Madre de Dios, titulado **Grandezas y excelencias del glorioso San José**¹³. Por otra parte este tema de la adoración del Niño dormido es frecuente en la segunda mitad del siglo XVI, ahí están por ejemplo la llamada Virgen del velo, de Lavinia Fontana en el Escorial; o la de Antonio Mohedano del museo de Antequera.

Esta pintura en Sevilla, presumiblemente pintada ya en la ciudad, adelanta la vuelta de Medoro en dos años pues la primera noticia que se tenía tras el retorno era de 1624. Bien es cierto que se trata de una personalidad artística secundaria en el contexto de la escuela pictórica hispalense que por entonces comenzaba a madurar.

13. Enrique Valdivieso, catálogo de la exposición **Francisco Pacheco**, Sevilla, 1994, nº 6.



Foto 1.- La Sagrada Familia, Angelino Medoro, 1622. Sevilla, colección particular.



Foto 2.- Detalle del rostro de la Virgen, Angelino Medoro, 1622.