

## CRISTOBAL LOZANO, PARADIGMA DE LA PINTURA LIMEÑA DEL SIGLO XVIII

**Ricardo Estabridis Cárdenas**

Universidad de San Marcos de Lima. Perú

Uno de los mejores ejemplos de la problemática producida por la delimitación de una producción artística bajo un sello estilístico, lo encontramos en el llamado estilo barroco. El barroco europeo aún es tema de discusión entre los historiadores y teóricos del arte y resulta un problema de unidad por la variedad de formas de expresión que trajo consigo en los siglos XVII y XVIII. En un primer momento con la semilla colocada en el Concilio de Trento en las últimas décadas del siglo XVI, como un arte fruto de la Contrarreforma, que fue evolucionando como medio de propaganda religiosa para cimentar nuevamente el poder de la Iglesia en el mundo en el siglo XVII, pero que además fue medio de afianzamiento burgués en los países protestantes, cimiento de un absolutismo real en algunas monarquías y bandera de evangelización y defensa de fe en otras. Intereses diferentes dieron por resultado expresiones formales diferentes, que sólo han podido hermanarse por la intencionalidad retórica.

Por todo ello la visión y caracterización del barroco ya no puede ser únicamente la del formalismo de Wölfflin. Bialostocki ha profundizado sobre el tema y ante la pluralidad de problemas nos dice:

*".. por un lado se debe subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII, y por otro lado el hecho de que el carácter \*retórico+ común de sus creadores y de todas sus obras es propio de un arte que no fue creado ni para Dios ni para alcanzar una perfección ideal y objetiva, sino sobre todo para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles"<sup>1</sup> .*

En Iberoamérica el llamado arte barroco, si bien parte inicialmente de modelos o referencias europeas, en el siglo XVIII igualmente se ponen de manifiesto en él caracteres formales diferentes no sólo con el Viejo Mundo, sino también entre centros importantes de producción como Lima, Cusco, Quito o Potosí, llamados generosamente escuelas, concepto tan amplio y relativo que usaremos para destacar principalmente diferencias formales y ciertas particularidades en sus discursos persuasivos.

Creemos que si bien en hispanoamérica no hubo libertad absoluta en cuanto a la temática, controlada por la Iglesia, en el siglo XVIII se desarrollan en mayor porcentaje otros temas de carácter profano donde el artista fue modificando lo aprendido y lo transformó a un "modo" más personal. Además, no se puede negar que tanto en un reino como en una colonia el arte fue usado por el poder, ya sea eclesiástico o laico, para controlar y persuadir a las masas y que la libertad del artista, en cierta medida, siempre estuvo sujeta a los deseos del encargante; por tanto creemos que el arte en el Virreinato del Perú, sobre todo en esta etapa, no debe verse como un arte

---

<sup>1</sup> BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores. Barcelona, 1973, p. 98.

provincial sino como una manifestación diferente producida en una sociedad diferente.

En la historiografía de la pintura virreinal en el Perú se han realizado varios trabajos sobre las manifestaciones cusqueñas, y se ha puesto de manifiesto que este centro de producción artística alcanzó niveles muy altos en el siglo XVIII. La llamada escuela cusqueña de pintura difundió sus caracteres formales por diferentes ciudades de la región centro y sur andina, e incluso en la misma Lima; sin embargo muy poco se ha escrito sobre la pintura del siglo XVIII en la Ciudad de los Reyes, sede de la corte virreinal.

Es por ello que en el marco de este Congreso deseamos resaltar, dentro del contexto del arte hispanoamericano, la figura de Cristóbal Lozano, pintor que consideramos paradigma de las manifestaciones artísticas más relevantes de la escuela limeña del siglo XVIII, dando a la luz documentos de archivo así como nuevas obras ubicadas en España y en conventos y colecciones particulares limeñas, con la finalidad de ubicarlo al nivel de pintores contemporáneos a él en otros centros de producción artística de Hispanoamérica.

El siglo que le tocó vivir a Lozano en Lima, si bien no dejó de lado la religiosidad característica y el espíritu de una cultura barroca, manifiesta en diferentes campos que iban desde los círculos literarios y musicales cerrados, hasta las grandes ceremonias públicas de recibimientos de autoridades, fiestas religiosas y pompas fúnebres, desarrolló en la expresión pictórica de carácter religioso un mayor dinamismo y respeto por las formas académicas y en las pinturas profanas el género del retrato. En ese marco, por el número y calidad de pinturas legadas por Lozano, podemos considerarlo como el "maestro clásico" de la época, símbolo o punto de referencia fundamental para artistas de su generación y posteriores. En su producción de pintura religiosa encontramos buenos ejemplos de un barroco dinámico, y en el género de lo profano los característicos retratos áulicos que representan no sólo a virreyes, sino también a criollos nobles y a limeños destacados en la docencia universitaria.

Cristóbal Lozano debió nacer en la primera década del siglo XVIII, probablemente en 1705, según una partida de bautismo que consigna a un Cristóbal huérfano, bautizado a los dos años y diez meses en la Parroquia de Santa Ana, por un fraile dominico de apellido Lozano<sup>2</sup>. Aparte de este documento del Archivo Arzobispal de Lima, hemos localizado su testamento en el Archivo General de la Nación, fechado el primero de septiembre de 1776<sup>3</sup>.

El testamento no consigna la fecha de su nacimiento ni el nombre de sus progenitores, lo que certifica que era de padres desconocidos; sin embargo, nos alcanza importantes datos sobre su vida, como aquel donde declara ser limeño y pintor y expresa su voluntad de ser enterrado en la iglesia de la Buenamuerte; asimismo, manifiesta en él ser casado con doña María Vicenta Aistarangollena y haber procreado con ella cuatro hijos, de los cuales sólo vive su hija María Estefa, que está casada con Félix Barreto, a quien nombra su heredera universal. Entre sus bienes declara un solar en la calle que va de la esquina de la Pileta de San Bartolomé a la pampa de la

---

<sup>2</sup> Partida de Bautismo. Parroquia de Santa Ana, 1633-1710. Archivo Arzobispal de Lima (AAL).

<sup>3</sup> Escribano: Santiago Martel. Protocolo 674. Año 1776. Folio 529. Archivo General de la Nación (AGN).

Huaquilla comprado el 12 de mayo de 1751, y una casa en la cuadra que va del colegio de Santo Tomás de Aquino al monasterio de las Descalzas de San José, frente a la Casa de la Moneda, comprada el 14 de mayo de 1748. De este documento se deduce que nuestro pintor vivió en los Barrios Altos de la ciudad de Lima y que gozó de cierta solvencia económica.

Lozano se debió formar en las primeras décadas del siglo XVIII en algún taller local y bajo la influencia latente de las pinturas cusqueñas, llegadas a varios conventos limeños como el de Jesús María<sup>4</sup> y también existentes en casas particulares, como nos comenta con carácter peyorativo en 1713 el viajero francés A. Frezier<sup>5</sup>.

La influencia de la pintura cusqueña en la obra del joven Lozano, ha quedado manifiesta en una serie de lienzos con escenas de la *Vida de la Virgen*, que se conservan en el Monasterio del Carmen de los Barrios Altos, en Lima, las que dimos a conocer en 1994 al descubrir la firma del pintor en la escena de la *Anunciación*, donde se lee: "*Por amor de Dios una ave María Por Lozano*"<sup>6</sup>. Estas obras se relacionan directamente con un lienzo inédito de Lozano, firmado y fechado en 1734, que representa "*La imposición de la casulla a San Ildefonso*", obra que se ha localizado en una colección particular limeña, firmada: "*Dionoslo Christoval Lozano quien lo pintó*", y que indudablemente corresponde a la misma etapa de juventud de la serie del Carmen.

A la luz de estas nuevas obras ubicadas podemos decir que hasta el momento la producción de Cristóbal Lozano se desarrolla aproximadamente entre 1730 y 1771.

En los años cuarenta del siglo XVIII la etapa de juventud de las obras religiosas de influencia cusqueña ya había sido superada, y gracias al apoyo que recibirá desde entonces y a lo largo de su vida de mecenas cercanos al gobierno, nobles y religiosos, su estilo da un giro y se convierte en un arte que refleja el gusto de la sociedad limeña de la época, donde ya había quedado atrás la vida austera marcada por la religiosidad, y se había dado paso al gusto por la vida de galantería y sibaritismo, donde reinaba el refinamiento francés en la etiqueta y la vida cultural en torno a la corte y círculo de intelectuales. Es en esta etapa que prolifera el retrato de gala de virreyes, nobles, intelectuales e incluso religiosos.

Uno de sus primeros mecenas fue Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, asesor de tres virreyes de la corte limeña, oidor de la real Audiencia y catedrático de la Universidad de San Marcos. Hemos podido ver en el Archivo General de la Nación su testamento, declarado por su hermano Pedro Bravo de Castilla en 1765, en base a un poder que le otorgara en 1751; en él se incluye una Memoria de sus bienes, fechada el 24 de abril de 1759<sup>7</sup>. La colección referida en esta memoria nos da una clara idea de la riqueza iconográfica y cosmopolita de obras de arte, procedentes de Francia,

---

<sup>4</sup> ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: "La vida de la Virgen en la iglesia de Jesús, María y José", en *La imagen de María en el arte del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1990, p. 27.

<sup>5</sup> FREZIER, Amédee Francois: "A voyage to the Sout-sea, and along the coasts of Chile and Peru, in the years 1712, 1713 and 1714". London, 1717. Ver también: ESTABRIDIS, R.: *Lima a través del arte de los viajeros extranjeros*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1997.

<sup>6</sup> ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: "Cristóbal Lozano en el Monasterio del Carmen", en diario *El Comercio*. Lima, 8 de marzo de 1994, p. C7.

<sup>7</sup> Escribano: Orencio de Ascarrunz. Protocolo 83. Año 1765. Folio 476. Archivo General de la Nación (AGN)

Inglaterra, Flandes, además de pinturas venecianas de la escuela de Ticiano y españolas de la mano de Francisco Herrera y de Murillo, las que debieron ejercer una profunda influencia en la pintura de Lozano.

La referida memoria nos documenta sobre una gran cantidad de obras inéditas de Lozano, no localizadas hasta el momento, que certifican el patronazgo de Bravo de Lagunas y que demuestran en su variedad temática la fuente de inspiración en la pintura sevillana del último tercio del siglo XVII, como aquella citada "*Asumpcion de Nuestra Señora De mano De Lozano, copia de Murillo*" o la "*Copia de dos Muchachos golosos comiendo frutas de Losano*", a las que se suman una serie de temas poco comunes en la pintura limeña virreinal que representan a personajes populares, pobres, mudos y locos que deambulaban por las calles<sup>8</sup>.

A la temática religiosa y de escenas de género de Lozano mencionadas en la Memoria, se suman los primeros retratos de su pincel realizados hacia los años cuarenta, tales como el del virrey José Antonio de Mendoza, marqués de Villagarcía, los de sus hijos don Mauro de Mendoza y el marqués de Monroy, además del retrato del conde de Villa Señor, sobrino de Bravo de Lagunas<sup>9</sup>.



**Figura 1: Retrato ecuestre del Virrey Conde de Superunda. Firmado por Cristóbal Lozano Museo de América. Madrid.**

---

<sup>8</sup> Ibidem. Folio 477.

<sup>9</sup> FLOREZ ARAOZ, José: "La pintura colonial en América", en *Cultura Peruana*. Vol. III. N1 12, enero-julio. Lima, 1943. Aquí menciona el retrato del conde de Villa Señor y el de un loco, sin citar sus fuentes.

Aunque todas las obras citadas en la Memoria de Bravo de Lagunas no han sido localizadas, es posible darnos una idea de su producción de estos años a través de algunos lienzos ubicados en iglesias limeñas. En todas ellas es latente la influencia de la pintura española del siglo de oro, sobre todo de la etapa en la que ya se percibe una intención dinámica en la composición, como en las obras de José de Ribera, en el que se inspira para su *"San Pedro y el ángel"* conservado en la sacristía de la iglesia de San Agustín, fechado en 1741; igualmente la sensación atmosférica dada por el rompimiento de gloria donde revolotean ángeles en rebuscados escorzos, utilizados en la pintura sevillana, sobre todo por Murillo, son frecuentes en el pincel del maestro limeño, resueltos con gran audacia en sus posturas, como es posible ver en tres lienzos de la Catedral, en el *"San Cayetano"*, fechado en 1742, en *"La Inmaculada"* rodeada de los atributos de sus letanías y en *"La muerte de San Francisco Javier"*. Este último tema iconográfico lo desarrollará en otra versión de mayor formato, con ligeras variantes en los colores, para el Hospital de San Andrés.

En 1746 asume el poder en el virreinato peruano José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda y Lozano se convierte en el pintor oficial del distinguido Conde que gobernó el Perú por más de tres lustros, a quien pintaría tres retratos, el primero de ellos en 1749 para las madres capuchinas del monasterio de Jesús María y José, donde se expresa en la leyenda el agradecimiento al virrey por ser insigne benefactor del convento después del terremoto de 1746, obra que ubicamos en 1984 en uno de los ambientes del Palacio de Gobierno<sup>10</sup>. Retrato áulico de cuerpo entero que ya revela a un pintor con capacidad de captación del carácter psicológico del representado a través del naturalismo, un buen manejo del color y el respeto académico de las formas. El virrey es mostrado con las galas y dignidades que corresponden a su cargo, y lleva en la mano un papel donde figura la firma del pintor. El segundo retrato del conde de Superunda fue motivado por la misma circunstancia de agradecimiento por la que se realizó el primero, en este caso, según la leyenda, por el apoyo que brindó para la reconstrucción de la Catedral Metropolitana. Este retrato firmado y fechado en 1758, representa al virrey en forma similar al primero, con ligeras variantes en la disposición de cortinajes, escudo y una cartela que ya muestra elementos de rocalla, además de la vista de la Catedral en el proceso de reconstrucción.

Uno de los más grandes hallazgos de la producción de Lozano lo constituye el retrato ecuestre del conde de Superunda, adquirido por el Museo de América de Madrid de los descendientes del Virrey, restaurado e incorporado a su colección, obra firmada que da a nuestro artista una dimensión no alcanzada por otro pintor en el Virreinato del Perú. El Virrey es representado sobre un brioso corcel negro, vestido a la moda de la época, con el tricornio en la cabeza, mientras a lo lejos una ciudad amurallada alude a la Ciudad de los Reyes y en la parte superior una figura alegórica de la Victoria sostiene su escudo nobiliario y bate la palma de triunfo sobre él. La línea de horizonte ubicada en el tercio inferior del lienzo, tras las patas del caballo,

---

<sup>10</sup> VARGAS UGARTE, S.J., Rubén: *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*. Talleres Gráficos A. Baiocco. Lima, 1947, p. 319. Ver también: ESTABRIDIS, R.: "Pinacoteca de Palacio de Gobierno", en diario *El Comercio*. Lima, 22 de abril de 1984, p. C1.

refuerza la intencionalidad representativa de glorificación del personaje<sup>11</sup>. Este retrato debió ser pintado hacia 1760 poco antes de finalizar su gobierno (Lam. 1).

Un año antes, en 1759, según nos informa Mendiburu el conde de Superunda envió a España un lienzo pintado por Lozano con el tema de "La envidia", como obsequio a Carlos III con motivo de su coronación<sup>12</sup>. Ello es clara muestra de lo bien cotizado que era Lozano por entonces. La pintura no ha llegado hasta nosotros y se desconoce cómo desarrolló el tema; sin embargo, en los últimos años Stastny ha publicado un estudio sobre temas clásicos en el arte hispanoamericano, donde puso como ejemplo esta obra de Lozano cambiándole el título por "La Calumnia", lo que le permitió establecer una relación con la obra perdida del pintor griego Apeles, descrita por Luciano e interpretada por Botticelli a fines del siglo XV<sup>13</sup>. No podemos olvidar que el libro de "Iconología" de Cesare Ripa era conocido en Lima desde el siglo anterior, ya que figura en inventarios de bibliotecas ya publicados, tales como las del clérigo cusqueño Francisco de Avila<sup>14</sup>, así como las de Cipriano de Medina y del librero Tomás Gutiérrez de Cisneros<sup>15</sup>, a las que podemos agregar los ejemplares localizados en un inventario inédito de la biblioteca de Juan Hurtado de Vera, canónigo de la Catedral de Lima<sup>16</sup>. En el libro de Ripa se describe como temas diferentes la calumnia y la envidia y esta última bien pudo ser la fuente inspiradora de Lozano<sup>17</sup>.

Entre las fechas que pinta los dos primeros retratos del Conde de Superunda, en 1752, posa para él el asesor de la corte de este virrey, su mecenas, Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, obra firmada y fechada que se conserva en la colección de Juan Luis de Aliaga. Lo representa con sobrias pero elegantes vestiduras y le sirven de marco un amplio cortinaje con su blasón y algunos libros sobre un escritorio.

En 1761 es nombrado virrey del Perú Manuel de Amat y Juniet y todo parece indicar que, en primera instancia, toma como pintor de cámara a Lozano, ya que posa para él el mismo año que asume el cargo, así lo pone de manifiesto el lienzo del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, uno de los mejores logrados de su pincel<sup>18</sup>. La firma se aprecia en el papel que lleva el Virrey en la mano izquierda.

El 9 de octubre de 1763 Lozano realiza la tasación de las pinturas de la colección de don Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de

---

<sup>11</sup> Agradecemos la fotografía alcanzada por Jaime Mariazza y la información proporcionada por María Concepción García Saíz.

<sup>12</sup> MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, 1931-1935. Vol. 7, p. 113.

<sup>13</sup> STASTNY M., Francisco: "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano", en *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1999.

<sup>14</sup> HAMPE M., Teodoro: *Cultura barroca y extirpación de idolatrías. La biblioteca de Francisco de Avila-1648*. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, 1996.

<sup>15</sup> HAMPE M., Teodoro: *Bibliotecas privadas en el mundo colonial*. Iberoamericana. Madrid, 1996.

<sup>16</sup> Escribano: Juan Bautista de Herrera. Protocolo 871. Año 1636. Folios 1418-1426v. Archivo General de la Nación (AGN).

<sup>17</sup> RIPA, Césare: *Iconología* Tomo I. Akal. Madrid, 1987, p. 341.

<sup>18</sup> GUTIERREZ DE QUINTANILLA, Emilio: *Catálogo de las Secciones Colonia y República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*. Imprenta de L. Ramos, Pileta de Santa Teresa 752. Lima, 1916. En este catálogo se considera pintura anónima; igualmente en el inventario de 1964, durante la dirección de José María Arguedas, a pesar de que ya Flores Araoz lo había citado en 1943 (Ver FLORES ARAOZ, J. : Op. cit.)

Monteblanco<sup>19</sup>. En este documento él mismo se autocalifica como "*Profesor Inteligente del arte de la Pintura*"; ya por estos años había alcanzado la madurez y realizado importantes encargos. La relación de obras de esta colección, al igual que la referida líneas atrás de Bravo de lagunas, nos da una idea del patrimonio artístico que albergaban las casas limeñas en el siglo XVIII; aquí se cuentan por ejemplo doce lienzos de los meses del año de la "*escuela de Bazan*", que bien podrían ser los de Bassano que se conserva en la Catedral de Lima; asimismo, grabados de la escuela de Rubens, entre otras obras europeas.



**Figura 2: Santa Ana. Firmado por Cristóbal Lozano  
Colección Juan Luis de Aliaga. Lima.**

En el referido documento mencionan aparte merecen los dieciocho lienzos que el mismo tasador cita como de su mano en los diversos ambientes de la mansión, lo que indica un claro mecenazgo del conde. Entre las pinturas se encuentran, en la pieza del dosel: una serie de doce lienzos con diversos pasos de la Historia Sagrada, con marcos dorados y tallados a la inglesa, un retrato del rey don Carlos III, con marco dorado y el retrato de un loco nombrado Javier. En la cuadra del estrado: una Sagrada Familia en marco de plata. En el estudio: una Purísima Concepción. En el cuarto de dormir: un lienzo grande de Santa Ana y uno de la imagen del Rosario, ambos con marco

---

<sup>19</sup> Escribano: Orencio de Ascarrunz. Protocolo 83. Años 1764-68. Folio 1033. Archivo General de la Nación (AGN).



dorado. En la colección de don Juan Luis de Aliaga encontramos ocho lienzos inéditos a los cuales hace referencia Lozano en la tasación. Uno de ellos es el de *Santa Ana*, donde como maestra enseña a leer a la Virgen María. En esta pintura es posible apreciar un par de angelitos en una baranda de la habitación, los que nos remiten un modelo ya utilizado por el pintor en el lienzo con la escena de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, firmado en 1734. Asimismo queremos destacar el ángel sentado de la parte superior, orante ante Dios Padre, para el que ha tomado como modelo el que figura en el grabado de la *Adoración de los Pastores* de Boetius a Bolswert, sobre composición de Bloemaert, que más adelante reutilizará en otros lienzos<sup>20</sup> (*Lam. 2*).

En la misma colección Aliaga se conservan además seis de los doce lienzos con temas de Historia Sagrada, de gran formato, los que a pesar de no estar firmados, como muchos de Lozano, reúnen caracteres propios de su pincel y muestran su etapa de madurez, ya que en ellos sale airoso de las composiciones de mayor complejidad que muestra esta serie. En ella se desarrollan los siguientes temas del Antiguo Testamento: *La creación*, donde Dios separa la luz de las tinieblas, la *Bendición de Jacob*, *Salomón y la reina de Saba*, *Judith y la cabeza de Holofernes* (*Lam. 3*), *Esther y el rey Asuero*; del Nuevo Testamento sólo se conserva *La Cena de Emaús*. Todos ellos con marco tallado y dorado a la inglesa, tal como dice el documento de la tasación.

El octavo lienzo ubicado en la colección Aliaga es el del retrato del rey Carlos III, de tres cuartos de tamaño, visto de perfil, con armadura y amplia capa de terciopelo rojo con vuelta de armiño, que deja ver el toisón de oro sobre el pecho y sobre una mesa las dignidades reales. Por la edad que aparenta el monarca debió pintarlo hacia 1759, con motivo de su coronación, por el año en que realizó el cuadro de *La Envidia*, obsequiado por el conde de Superunda al mismo rey. Como complemento podemos anotar que lleva el mismo tipo de marco de la serie de la *Historia Sagrada*.

Dos años después de esta tasación, Lozano recibe los encargos de don Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco, para realizar su retrato y los de su familia.

Guillermo Swayne y Mendoza en 1951 publicó un libro de limitado tiraje sobre las genealogías de algunas familias limeñas<sup>21</sup>, donde incluye importante información obtenida de archivos en el Perú y en España. Documenta los retratos de don Agustín de Salazar, de su esposa doña Francisca Gabiño y Reaño, y de los padres del conde, Andrés de Salazar y Alcedo y su esposa Josefa Rosa de Muñatones que, según afirma, vio y fotografió en 1921 en la Quinta de Presa, sin relacionarlos con el pintor Cristóbal Lozano.

Los cuatro retratos de la familia mencionada, hoy restaurados, han dado a la luz la firma del insigne pintor limeño, que figura en los cuatro al reverso del lienzo y solamente en el del conde de Monteblanco también en el anverso<sup>22</sup>. Además sólo están fechados, en 1765, los del conde y su esposa.

---

<sup>20</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1998, p. 168. El autor establece el uso de este grabado en Murillo y en otros autores hispánicos, así como por José Juárez en la pintura de Nueva España.

<sup>21</sup> SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo: *Mis antepasados. Genealogía de las familias Swayne, Mariátegui, Mendoza y Barreda* Lima, 1951.

<sup>22</sup> MARIAZZA, Jaime: "Redescubriendo a Lozano", en diario *El Comercio*. Lima, 16 de enero de 2000, p. C8. Proporciona información al diario sobre las obras restauradas en los



Ahora la firma de Lozano como muestra de autoseguridad, producto de la fama alcanzada, consiste simplemente en un monograma.

Don Agustín de Salazar y Muñatones, quien obtuvo el título de primer conde de Monteblanco del rey Fernando VI en 1755, había nacido en la Ciudad de los Reyes en 1702, de padre español y madre peruana, nacida en Pisco; en 1746 se casó con doña Francisca Gabiño, igualmente limeña nacida en 1725, hija de español y de peruana nacida en Lima, con quien tuvo tres hijas, entre ellas, la mayor fue Rosa de Salazar y Gabiño, que heredó el título de segunda condesa de Monteblanco y se casó con Fernando Carrillo de Albornoz, sexto conde de Montemar<sup>23</sup>.

Dos años después de obtener el título de conde, don Agustín de Salazar funda el Mayorazgo de Monteblanco, define escudo y hace inventario de sus bienes que comprenden, aparte de su casa principal ubicada en la esquina de la Caridad y Santo Tomás en Lima, la hacienda principal de Cañaverall que fue de sus padres, situada en el valle de Chíncha, entre otras haciendas<sup>24</sup>.

Como vemos Lozano fue favorecido por la nobleza criolla que vivió con opulencia en la Lima dieciochesca, a quienes representa con la prestancia de su linaje. El conde posa para Lozano a los 63 años de edad con vestiduras en tono rojo, uno de los colores preferidos de Lozano, con bastón de mando que de seguro alude al cargo de Alcalde Ordinario de la ciudad de Lima y Provincial de la villa de Pisco, citado en la leyenda. A su lado un muro con cortinaje y blasón, y en lontananza una vista de sus tierras.



**Figura 3: Judith y la cabeza de Holofernes. Atribuido a Lozano Serie de la Historia Sagrada. Colección Juan Luis de Aliaga. Lima.**

El retrato de doña Francisca Gabiño, primera condesa de Monteblanco, es uno de los mejores logrados por nuestro artista, prototipo de muchos otros de la época. La dama limeña posa a los cuarenta años con la ostentación de

---

talleres de Liliana Canessa y Alicia Yagui, a iniciativa de su propietario el señor Manuel Gastañeta Carrillo y Albornoz.

<sup>23</sup> SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo: Op. cit., 1951, p. 525.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 529.

la nobleza criolla, en pose característica de las damas nobles europeas, con abanico en una mano y en la otra una flor; viste rico traje con brocados y encajes finamente trabajado por el pintor y abundante aderezo de perlas, integrado por pendientes, collares, pulseras en ambos brazos y gran broche sobre el pecho. La enmarca el cortinaje recogido acostumbrado y una columna con el blasón de los Gabiño y a lo lejos una alameda (*Lam. 4*).



**Figura 4: Doña Francisca Gabiño y Reaño. Primera Condesa de Monteblanco. Firmado y fechado por Cristóbal Lozano en 1765. Colección Manuel Gastañeta. Lima.**

Los retratos de los padres del Conde de Monteblanco, firmados al reverso con el monograma Lozano no están fechados. Su padre, el Capitán Andrés de Salazar y Alcedo, murió en 1705 de cincuenta y ocho años de edad y su madre doña Josefa Rosa de Muñatones en 1736, de sesenta y siete años, por lo que suponemos que Lozano se debió inspirar en otros retratos pintados en la segunda mitad del siglo XVII, ya que los personajes son representados aún jóvenes, y sus vestiduras corresponden a su etapa de juventud.

En la colección de Manuel Gastañeta, aparte de los cuatro retratos citados se conservan otros sin firma, entre los que seleccionamos el de Mariana Bravo de Lagunas Vilela, pariente de Pedro José Bravo de Lagunas, uno de los protectores de Lozano, casada en 1723 con don Diego Miguel de la Presa y Carrillo de Albornoz, cuarto conde de Montemar. El retrato responde a caracteres del pincel del maestro limeño, en la composición, introspección psicológica y gusto por el detalle en los encajes y en las abundantes joyas que ornaban ambos brazos.

Existen en colecciones públicas y privadas de Lima otros retratos de la nobleza limeña sin firma que pueden vincularse al pincel de Lozano, tales como los de José Bernardo de Tagle y Bracho y su esposa Rosa Juliana Sánchez de Tagle, primeros marqueses de Torre Tagle, así como los de su hijo Thadeo de Tagle y Bracho y su esposa María Josefa de Ysásaga Mujica y Guevara, segundos marqueses de Torre Tagle, lienzos conservados en el Palacio de Torre Tagle. Los dos últimos personajes, contemporáneos a los primeros condes de Monteblanco, son representados con similar tratamiento pictórico e incluso la composición es la misma, sobre todo en los retratos de las damas; la segunda marquesa de Torre Tagle es retratada en la misma postura que la primera condesa de Monteblanco, vestida con ampuloso traje en brocado con puños de encaje, cabellos recogidos con listón, aderezos de perlas en ambas muñecas e igualmente un abanico en una mano y una flor en la otra; asimismo, le sirve de marco asimismo un cortinaje, columnas sobre las que va el blasón y en lontananza el paisaje de una alameda con fuente y arco.

El año de 1765, fecha en que están firmados los retratos de los condes de Monteblanco, una noticia de la *Gaceta de Lima*<sup>25</sup> nos informa de la reparación por estas fechas de la fábrica del antiguo noviciado de los jesuitas, llamado de San Antonio Abad, después del terremoto de 1746. Al referirse a la decoración de su templo nos dice:

*"La Sacristía, aunque es de igual Clase con la Iglesia, y tiene los mejores adornos de lucida Caxonería, dos preciosas, Urnas, y Ornamentos de las mejores Telas; pero se halla más enriquecida de un Lienzo, que ocupa la Pared principal, cuya latitud es de 6 varas y media, y de longitud sube hasta el Azafate de dicha Pieza. En él se figura la sagrada Imagen de María, coronada de la Santísima Trinidad; y por la parte inferior el Patriarca San Joseph, San Antonio Abad y todos los Santos de la ilustre Compañía de Jesús, crecido número de Angeles, en airoso movimiento; cuyas Imágenes, juntas con las primeras, llegan hasta 70: obra, por su distinción, única en el Perú: parto al fin del inimitable Ingenio de Don Christoval Lozano".*

Años después con la expulsión de los jesuitas, en 1769, se cerró el noviciado de San Antonio Abad, ubicado en el local de la actual Casona de la Universidad de San Marcos, y se creó el Real Convictorio de San Carlos al fundirse en uno solo los colegios mayores de San Martín y Real de San Felipe<sup>26</sup>. Posiblemente por estas fechas en que se redistribuyeron los bienes

---

<sup>25</sup> Ver la *Gaceta de Lima*, de 1762 a 1765. Apogeo de Amat. Edición facsimilar. Pro. de José Durand. Cofide. Lima, 1982, p. 198.

<sup>26</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Lima, la Ciudad y sus Monumentos*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. Sevilla, 1972, p. 336.

de los jesuitas es que el referido lienzo pasó a formar parte del templo de San Marcelo de esta ciudad, donde se ubica en la actualidad.

Sin lugar a dudas podemos afirmar que el lienzo de la *Asunción y Coronación de la Virgen* es el más importante del pincel de Lozano, aparte de ser el de mayor formato entre todos los conocidos de su producción. La Virgen Inmaculada, inspirada indudablemente en las realizadas por Murillo, vestida de blanco y azul, de pie sobre la media luna, querubines y angelitos que revolotean en variados escorzos, los que portan rosas, azucenas y palmas, es recibida en el cielo por la Santísima Trinidad Dios Padre con el globo terráqueo y Jesús con la cruz, sostienen sobre su cabeza la corona imperial, bajo la luz del Espíritu Santo en forma de paloma, rodeados de una corte de numerosos ángeles; ambos con ampuloso manto rojo agitado al viento, acentúan aún más la atención sobre la figura de la Virgen. En los ángulos inferiores cuatro figuras a cada lado de rodillas, a la derecha del lienzo el Patriarca San José, seguido por San Ignacio y otros dos santos jesuitas, mientras que al otro extremo del lienzo figura en primer plano el santo titular del noviciado, San Antonio Abad, y detrás de él San Francisco Javier y otros dos jóvenes jesuitas (*Lam. 5*).



**Figura 5: *Asunción y Coronación de la Virgen*. Cristóbal Lozano  
Iglesia de San Marcelo. Lima.**

Un lienzo con el tema iconográfico de la *Asunción de la Virgen* figura en la Memoria que dejó Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla en 1759, incluida en su testamento de 1765, como ya hemos anotado líneas atrás. En ella se especifica que es copia de Murillo y que está destinada al convento de la Buenamuerte. Años después, la herencia de este ilustre personaje pasa a su hermano el coronel José Bravo de Castilla y después a su sobrino Pedro José Bravo y Zavala, marqués de Torreblanca. En un inventario de los bienes de este último personaje realizado en 1770, se menciona: "*Lo que encuentro de Lozano*" y sigue la relación de los mismos cuadros de la Memoria de su tío,



con la excepción de la pintura de la *Asunción de la Virgen*<sup>27</sup>. Esta obra no figura ya en la colección del convento de la Buenamuerte.

Ya desde el año de 1756, cuando Lozano estaba aún al servicio de la corte virreinal, se establece la relación con los padres de la orden de San Camilo al encargársele el primer retrato póstumo del iniciador de la obra de esta orden en Lima, fray Golbodeo Carami, fallecido en 1733<sup>28</sup>. Este acercamiento a los padres del convento de la Buenamuerte de Lima será cada vez más estrecho, y durará hasta su muerte en 1776 en que, como hermano agregado de la orden, será enterrado en la cripta de esta iglesia.

Entre los veinte años de relación con los hermanos camilos pinta, aparte de los importantes lienzos de temática religiosa, varios retratos. Al mencionado de 1756, le seguirá otro del mismo padre Carami en 1763, en un lienzo de mayor formato, conjuntamente con uno igualmente póstumo del padre fray Juan Muñoz de la Plaza, fundador y prefecto de este convento, fallecido en 1745, y a fines de 1770 dos lienzos de fray Martín de Andrés Pérez. En estos retratos los personajes aparecen de tres cuartos, y en ellos se muestra la austeridad propia de los religiosos en un trato sobrio, vestidos con su hábito característico al pie de una mesa con elementos de *vanitas*, como el cráneo y el reloj de arena, aparte de la inclusión de grabados prendidos en la pared del fondo, con San Camilo de Lelis y la Virgen con el Niño, tratados en tonos grises con minuciosidad. A la información alcanzada por Santibañez Salcedo en su estudio sobre estos retratos<sup>29</sup>, la pluma del hermano camilo Luis Martínez de Morentín, en los años sesenta del siglo pasado, hace precisiones sobre las pinturas realizadas para este recinto religioso en base a documentos del archivo conventual; asimismo, nos informa que falleció el 19 de septiembre de 1776, a las 7 del día en la calle de la Moneda y que se le enterró en la cripta de la Iglesia<sup>30</sup>.

En la sacristía de la iglesia de la Buenamuerte hemos localizado los dos retratos del padre Carami, el del padre Muñoz y dos del padre Martín de Andrés Pérez, uno pequeño donde se le ve de medio cuerpo y otro más grande de tres cuartos, en similar posición, con un libro abierto en la mano derecha, próximo a una mesa con libros y birrete doctoral; la leyenda en ambos indica que son retratos *post mortem* y a nuestro parecer anteriores a otro conservado en el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos, que trataremos a continuación.

Entre los últimos retratos de los padres camilos pintados por Lozano en 1770, está el del hermano Martín de Andrés Pérez del museo sanmarquino. El padre Pérez era de origen español y llegó a Lima en 1737,

---

<sup>27</sup> Escribano: Valentín Preciado. Protocolo 1073. Año 1770. Folio 93. Archivo General de la Nación (AGN).

<sup>28</sup> MARTINEZ DE MORENTIN, Luis A.: "Cristóbal Lozano. Hermano agregado a la orden camiliana", en *El mensajero de San Camilo*. Año VIII. N1 47, sep.-oct., 1961, p. 214. Menciona el primer retrato de Carami de 1756.

<sup>29</sup> SANTIBAÑEZ DE MORENTIN, Alberto: "Cristóbal Lozano, pintor limeño del siglo XVIII. Su obra pictórica en el Convento de la Buenamuerte", en *Turismo*. Año 10. N1 103. Lima, enero de 1945. El autor basado en una relación de gastos del convento de la Buenamuerte identificó los retratos de los padres camilos Goldobeo Carami y Juan Muñoz de la Plaza, pagados en junio de 1763 y otro de Fray Martín de Andrés Pérez, pagado en diciembre de 1771.

<sup>30</sup> MARTINEZ DE MORENTIN, Luis A.: Op. cit., p. 214. En relación a la muerte del pintor, en el Archivo Arzobispal de Lima se consigna su defunción en: Fallecimientos del mes de setiembre: "En 20 en la Buena muerte de Don Christobal Lozano, ante Don Santiago Martel...".

precedido de una notable labor docente en Alcalá y Madrid. En su convento de la Ciudad de los Reyes durante mucho tiempo se desempeñó como prefecto y como vice-provincial, y reconocido su prestigio en 1754, el doctor Manuel de Silva Vanda, entonces rector de la Universidad de San Marcos, creó la cátedra de Prima de Moral, que por decreto del virrey Conde de Superunda se oficializó, nombrándolo como su primer catedrático<sup>31</sup>.

El retrato del padre Pérez fue puesto en valor en el Museo de Arte de San Marcos después de su restauración, durante nuestra gestión como director de dicho Museo<sup>32</sup>. El padre camilo, a diferencia de los retratos de su convento, figura aquí de cuerpo entero, siguiendo el esquema clásico de los retratos virreinales de los personajes ilustres de esta Universidad, en un trabajo de pincel mucho más elaborado. Se encuentra de pie al lado de una mesa cubierta con reluciente manto azul, con libros y birrete doctoral, delante de una biblioteca donde, como hizo en los retratos de los padres Carami y Muñoz, incluye un grabado con la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Camilo*, en tono sepia. Le sirve de fondo arquitectura conventual. Ninguno de los retratos de los padres camilos se encuentra firmado pero, como ya hemos anotado, figuran en los recibos de pago del convento<sup>33</sup>.

Al Padre Pérez se le puede considerar como otro de los protectores de Lozano y quizás el más ligado a él. Según información del archivo del convento, el hermano camilo era muy aficionado a la pintura y acostumbraba visitar a Lozano en su estudio, por ello y por la estrecha relación con la Orden, le otorgó diploma de Hermano agregado. El padre González Laguna cuenta sobre las pericias del pintor para retratar al ilustre personaje:

*"Este, por el gran afecto y devoción que le profesaba, disponía cómo retratarlo, cogiéndole al descuido alguna de sus facciones, cada vez que lo visitase, hasta completar el bosquejo. Penetrole la intención y no volvió a entrar en su casa. Intentamos escondiendo a este artífice en la sacristía de la capilla, por cuya cerradura podía verlo bien mientras oraba; y el día que esto se debía ejecutar, dejó el sitio ordinario y prosiguió arrodillándose en otro donde nada se lo podía ver"*<sup>34</sup>.

Al morir el P. Pérez el 15 de agosto de 1770 llamaron a Lozano para que le hiciera su retrato y lo encontró con un rostro rejuvenecido y terso y comenta el padre González que el pintor dijo:

*"En varias ocasiones he querido bosquejarlo al descuido y conociéndome la intención me ha burlado su cuerpo; y ahora que no puede hacer fuga, me hurta su fisonomía, como si le valiera el ser humilde hasta después de su muerte"*<sup>35</sup>.

La relación con el padre Pérez se debió iniciar en los años cincuenta cuando ya era vice-provincial de la Orden, documentos de gastos del

---

<sup>31</sup> GRANDI, M.I., Virgilio: *El Convento de la Buenamuerte*. Bogotá, 1985, p. 42.

<sup>32</sup> ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: "Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos", en *Revista Letras*. N1 94. UNMSM. Lima, 1997, p. 25.

<sup>33</sup> SANTIBAÑEZ SALCEDO, Alberto: Op. cit. Cita la relación de gastos del mes de diciembre de 1771, donde figura un pago a cuenta hecho a Lozano por el retrato de Martín de Andrés Pérez.

<sup>34</sup> MARTINEZ DE MORENTIN, Luis A.: Op. cit., 1961, p. 214.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

convento así lo confirman desde 1756 en que inicia la serie de retratos ya citados y de seguro también los de temática religiosa. En la relación de gastos de 1763 se menciona cuatro lienzos de San Camilo, entre los que podríamos considerar el firmado en 1762 que actualmente se exhibe en el Museo de Arte de Lima con *San Camilo en Extasis*, sostenido por un ángel ante el crucificado; otro del mismo tema iconográfico con ligeras variantes en la composición, en la sacristía de la iglesia de la Buenamuerte; el tercero podría ser el retrato del santo de medio cuerpo con una banderola en la mano derecha, conservado en la iglesia de Santa Liberata en el distrito del Rímac, como bien supone Santibañez Salcedo<sup>36</sup>. Por último el lienzo de gran formato que representa al Santo ante la aparición de la Virgen con el Niño, en la sacristía de la iglesia de la Orden.

Al margen de que estas cuatro pinturas citadas sean las mencionadas en la relación de gastos de 1763, y que sólo aparezca la firma en la del Museo de Arte de Lima, es indudable que todas ellas son del maestro, sus caracteres formales así lo ponen de manifiesto. El rostro del santo es igual en las dos versiones de *San Camilo en Extasis* y en la del retrato en Santa Liberata, además del mismo tratamiento en los ángeles que lo sostienen.

Podemos afirmar que el lienzo con San Camilo ante la Virgen y el Niño, denominado *Apoteosis de San Camilo*, es el segundo más grande hecho por Lozano después del de la *Asunción de la Virgen* de la iglesia de San Marcelo, y al igual que este, complejo en su composición. Hacia la izquierda representa a la Virgen con el Niño en cielo abierto entre nubes, rodeada de una corte celestial con múltiples ángeles en las más diversas posturas, mientras que hacia el otro extremo aparece San Camilo, ya anciano, sobre una nube, con la banderola de su orden en la mano izquierda. Detrás de él varios hermanos camilos, sorprendidos contemplan la aparición (*Lam. 6*).

El esquema compositivo es la suma de varios elementos ya usados por Lozano en otros lienzos, sobre todo en lo referente a los ángeles. En primera instancia, nos podemos detener en el ángel que soporta la gran nube debajo de la Virgen, con la cabeza dirigida hacia atrás; está desarrollado exactamente en la misma posición que el usado en las dos versiones de la *Muerte de San Francisco Javier*, la de la Catedral y la del Hospital de San Andrés ya estudiados líneas atrás. Seguidamente podemos observar que para la composición de los ángeles en los ángulos superiores, tomó como modelo el mismo grabado que empleó para su *Santa Ana*, el de *La Adoración de los Pastores* de Boetius a Bolswert, sólo que en esta oportunidad no usó únicamente al ángel sentado orante, sino también al que figura frente a él en el grabado, suspendido en el aire en pronunciado escorzo y con los brazos en alto. Al parecer el grabado en mención circuló mucho por Hispanoamérica, porque aparte de ser fuente de inspiración para la *Trinidad en la Tierra* del pintor Murillo, hoy en el Museo de Estocolmo, también hay evidencia del uso de la estampa en *Los santos niños Justo y Pastor* del pintor mexicano José Juárez.

---

<sup>36</sup> SANTIBAÑEZ SALCEDO, Alberto: Op. cit.





**Figura 6: Apoteosis de San Camilo. Cristóbal Lozano, 1763  
Sacristía de la Iglesia de la Buenamuerte. Lima.**

En la capilla de la antigua hacienda denominada *La Quebrada*, en el valle de Cañete, al sur de Lima, se conserva aún un lienzo con el tema de *La Apoteosis de Santa Ifigenia*, que reúne los caracteres generales propios de la pintura religiosa limeña del siglo XVIII, asimismo, su tratamiento formal nos remite al estilo de Cristóbal Lozano.

Según Héctor Schenone, historiador argentino especialista en iconografía, Ifigenia es una santa legendaria, nacida en Etiopía, en la ciudad de Estigna, hija del rey Egipto, convertida al cristianismo por San Mateo, quien resucitó a su hermano. Fue martirizada por no haber querido contraer nupcias con Hirtaco, sucesor de Egipto<sup>37</sup>. La devoción llegó a América con los esclavos negros, quienes la hicieron su patrona y se popularizó sobre todo en el Brasil.

En el Perú sólo se tiene noticia de su devoción en el pueblo hoy denominado La Quebrada, en el distrito de San Luis de Cañete, en cuya hacienda trabajaron muchos negros en años coloniales, los que mantuvieron su culto a través de los siglos, celebrándola cada 21 de setiembre.

El lienzo conservado en Cañete, de más de dos metros de alto, representa a Santa Ifigenia como una mujer de raza negra, con los brazos abiertos, vestida con túnica ocre, manto rojo y turbante con plumas en la cabeza, además de un collar de perlas. El momento elegido es el de su

---

<sup>37</sup> SCHENONE, Héctor: *Iconografía del arte colonial*. Vol. II. Fundación Tarea. Buenos Aires, 1992, p. 442.

entrada a la gloria, resuelto en típica composición barroca, con la santa sobre una nube sostenida por un ángel y rodeada por otros, en las posturas rebuscadas típicas de Lozano, los que llevan sus atributos, tales como una corona, para indicar su procedencia real, una azucena, como símbolo de su virginidad, un cinturón de penitencia y un libro abierto con inscripción en latín, que alude a su castidad y a que Dios por ello la confortó de sus martirios con la gloria eterna. En la zona inferior se desarrolla una pequeña escena donde vemos a la santa ante dos personajes que preparan una hoguera.

Aparte del análisis formal de la pintura de Santa Ifigenia, no podemos dejar de considerar el refuerzo documental, el que nos lleva a la historia de la orden de San Camilo en el Perú y a que ellos fueron propietarios de la antigua hacienda *La Quebrada*. El 14 de enero de 1741 los padres camilos compraron la referida hacienda, llamada anteriormente de San Juan Capistrano, al presbítero don Antonio Salazar, ya que era una exigencia de las leyes de Indias que para dejar de ser hospicio y convertir la comunidad en convento, debían tener fincas y haciendas para su sustento<sup>38</sup>.

En el archivo del convento de la Buenamuerte no se han encontrado los inventarios de la hacienda en el siglo XVIII, pero sí uno del siglo XIX, realizado en 1851, con motivo del arrendamiento de estas tierras a don Enrique Swayne. Según este documento podemos comprobar que la capilla tenía por aquellos años un patrimonio artístico mayor del que vemos en la actualidad. Se menciona en él, a continuación de una escultura de San José, lo siguiente:

*"al costado dos lienzos uno de San Camilo y otro de Sta. Ifigenia"*<sup>39</sup>.

Por todo lo expuesto, además de saber que, desde los años cincuenta, ya existía una relación entre la orden y el pintor limeño, y que por entonces ya era prefecto su protector, Martín de Andrés Pérez, consideramos que se puede atribuir esta *Apoteosis de Santa Ifigenia* al pincel de Lozano.

Lozano, a lo largo de su existencia, no sólo retrató a reyes, virreyes, nobles, intelectuales y religiosos; se tienen noticias de que fueron tema de atracción pobres, borrachos y locos de la Lima de entonces, así lo puso de manifiesto la Memoria de 1759 de su protector Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, y más adelante él mismo en el documento de tasación realizado en 1763, para el conde de Monteblanco. Ello demuestra por una parte que Lozano ya en esta época, abre los ojos a la realidad circundante, y por otra que no sólo realizó un arte impuesto por un poder eclesiástico o secular. El hallazgo de una de las pinturas de este tipo, abriría nuevos horizontes de análisis en su producción.

El catálogo de una exposición realizada en el Museo de Arte de Lima sobre los cuadros de mestizaje del Virrey Amat<sup>40</sup>, nos alcanza en sus ensayos una reflexión sobre los tipos populares de la Ciudad de los Reyes. Se tiene noticia documental del envío que hace Amat de veinte lienzos de esta temática al Real

---

<sup>38</sup> GRANDI, M.I., Virgilio: Op. cit., p. 17.

<sup>39</sup> Protocolo 001405. Legajo 1148. Folio 1. Archivo del Convento de la Buenamuerte.

<sup>40</sup> ESTENSORO, Juan Carlos; ROMERO, Pilar; WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. Museo de Arte de Lima. Lima, 2000.

Gabinete de Historia Natural de Madrid, el 13 de mayo de 1770<sup>41</sup>. Por estas fechas Lozano ya tenía un largo recorrido dentro de la plástica limeña y es probable, como anota Wuffardem, que el encargo recayera en este maestro, aunque considera que por entonces se hallaba retirado en la vida conventual de los padres camilos y lejos de los círculos oficiales<sup>42</sup>. No podemos dejar de considerar que Lozano pintó a Amat en 1761 y a los condes de Monteblanco en 1765, y que tiene actividad pictórica documentada por el momento hasta 1771, cinco años antes de morir.

Por las fechas de ejecución de la serie del mestizaje, ya otro pintor limeño llamado Cristóbal Aguilar estaba activo y al servicio de la corte, así lo pone de manifiesto el retrato del virrey Amat realizado para el Monasterio de las Nazarenas en 1769. Sin embargo, la soltura de ejecución del pincel de esta serie, dista de la dureza que muestra Aguilar en sus obras conocidas. Ya los tiempos habían cambiado para Lozano, su protector y nexa con la corte Pedro Bravo de Lagunas había muerto en 1761 y en la década del setenta fallecieron sus otros dos protectores, el padre Martín de Andrés Pérez en 1770 y el Conde de Monteblanco en 1771; cinco años después deja de existir Lozano, el 19 de setiembre de 1776, y es enterrado en la cripta de la iglesia de la Buenamuerte, en cumplimiento a la voluntad expresada en su testamento<sup>43</sup>.

Por las razones expresadas, creemos que Cristóbal Lozano es el maestro clásico por excelencia del siglo XVIII limeño, paradigma y punto de referencia fundamental para artistas de su generación y posteriores; por ello, al margen de forzar para él una clasificación estilística generalizadora europea, creemos que hizo escuela en la Ciudad de los Reyes y tuvo muchos seguidores. Sus composiciones dinámicas y plenas de color son ejemplo para las pinturas de temas religiosos en claustros limeños como el de La Merced; asimismo, sus retratos son tomados como modelos y en algunos casos hasta copiados exactamente por otros pintores. Citaremos como muestra el retrato de Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla que realizó el trujillano José Joaquín Bermejo en 1778, para la Universidad de San Marcos, inspirado en el que pintó Lozano en 1752, donde sólo cambió el fondo neutro por una biblioteca; igualmente, el mismo Bermejo tomó como modelo el retrato del Virrey Conde de Superunda pintado por Lozano para la Catedral de Lima, en 1758, para otro similar conservado en la Galería de Virreyes del Museo de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Inclusive Cristóbal de Aguilar, el retratista contemporáneo que le sigue en importancia, no escapó a su influencia y tomó como modelo el retrato del virrey Amat realizado por Lozano en 1761, para el que dejó de su pincel en el Monasterio de las Nazarenas ocho años después.

---

<sup>41</sup> BARRAS DE ARAGON, Francisco de las: "Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla", en *Actas y Memoria de la Sociedad de Antropología, Etnografía y Prehistoria* Madrid IX. N1 2-39. Madrid, 1930, p. 78-81.

<sup>42</sup> WUFFARDEN, Luis E.: "Los lienzos del Virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII", en *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat*. Lima, 2000, p. 49.

<sup>43</sup> Hemos ubicado el documento que corresponde a su partida de defunción: "*Libro donde se asientan las Partidas de las personas que fallecen en esta Parroquia de Santa Ana y Empiesa a correr desde el Año de 1772*". en este libro se puede leer en el año de 1776, en el Folio 34, lo siguiente: "*En 20 en la Buena muerte de Don Christobal Lozano testo ante Don Santiago Martel...27*". Archivo Arzobispal de Lima.

