

UN PINTOR FLAMENCO EN NUEVA ESPAÑA: SIMÓN PEREYNS *

JOSÉ GUADALUPE VICTORIA

Su vida

La vida de Simón Pereyns bien podría servir para escribir una novela, pues a través de ella se conocerían algunos aspectos de la turbulenta sociedad novohispana de la segunda mitad del siglo xvi. Por eso no resulta extraño que Luis González Obregón, en su *México Viejo*, haya escogido algunos hechos de la vida del pintor para recrear la leyenda que mantiene gran relación con una de sus obras, tal como veremos líneas adelante.¹

Por fortuna se conocen algunos documentos que permiten formarse una idea más cabal del pintor, cuya biografía se encargó de esbozar Tous-saint² y, recientemente, se ha enriquecido con nuevos aportes documentales hechos por Efraín Castro Morales y Guillermo Tovar de Teresa,³ Entre los documentos fundamentales que no pueden dejar de citarse están los relacionados con uno de los procesos que le siguió el Santo Oficio.⁴

Pereyns era oriundo de Amberes, en el país flamenco, donde debió nacer hacia 1535. Sus padres fueron Fero Pereyns y Constanza de Lira. Pronto quiso probar fortuna en el extranjero y partió para Portugal, instalándose en Lisboa en 1558, ciudad donde permaneció alrededor de nueve meses; según se dice trabajando en el taller de un pintor cuyo nombre ignoramos. Tiempo después y siempre con la idea de acumular fortuna marchó a Toledo, que en ese entonces era residencia de la Corte. Luego pasó a Madrid pues Felipe II había decidido instalar ahí su residencia definitiva.

En el medio cortesano quizá conoció a varias personas relacionadas con la política de ultramar. Entre ellos citaremos a don Gastón de Peralta, marqués de Falces, quien había sido nombrado virrey de la Nueva España y se preparaba para tomar el camino de México.

* Este artículo —redactado originalmente en francés— constituye el capítulo I, de la tercera parte, de nuestro estudio acerca de *Les problèmes de la peinture en Nouvelle-Espagne entre la Renaissance et le Baroque. 1555-1625*, Paris, Université de Paris X, Nanterre, 1982. Thèse de Doctorat de Troisième Cycle. Su versión en español requirió varias modificaciones, aunque los lineamientos generales son los mismos.

¹ Luis González Obregón, *México Viejo*, p. 93-98.

² Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 54-59.

³ Efraín Castro Morales, "La Catedral Vieja de Puebla", p. 64 y Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura del Renacimiento en México*.

⁴ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 55.

No es remoto pensar que el espíritu aventurero de Pereyns lo haya llevado a pasar a las Indias. Cuando el virrey le propuso que lo acompañara el pintor no debió dudar mucho. Llegaron a San Juan de Ulúa el 17 de septiembre de 1566, encontrando la situación política en la Nueva España bastante delicada; y aunque el virrey obró con suficiente tacto, algunos acontecimientos posteriores lo obligaron a dejar el país.

La amistad entre el marqués de Falces y Pereyns debió intensificarse después de su llegada a México, al grado de que el pintor comenzó a trabajar en el Palacio de los Virreyes. Otro hecho que parece corroborar la intensa amistad que los unía es que una vez Pereyns cayó enfermo y el virrey se preocupó mucho por su estado de salud. En ese entonces Pereyns vivía en casa del célebre arquitecto Claudio de Arciniega.

Al momento de dejar la Nueva España el marqués de Falces, Pereyns realizaba algunos trabajos importantes; esa fue una de las razones por las cuales quizá no pudo acompañar a su amigo. O tal vez fue el mismo virrey quien “debe haber pensado sin duda en las ventajas que al país se seguían de la permanencia en él de un pintor de la talla de Pereyns, muy superior a los otros que existían”.⁵

Así pues, el flamenco decidió quedarse en Nueva España y en consecuencia luchó bastante para mantener su posición. Sin embargo, en 1568, de *motu proprio*, se presentó ante el Santo Oficio para denunciarse por haber dicho cosas contrarias a la fe católica.

A partir de ese momento fue sometido a un proceso largo y fastidioso cuyos detalles han sido dados a conocer por Toussaint. El pintor fue condenado a retractarse; no obstante la sentencia final fue que “dándole todo recaudo al dicho Simón Pereyns, pinte a su costa el retablo de nuestra señora de la Merced desta Santa Iglesia y a mi contento, y que en el interin que el dicho retablo pinta no salga desta ciudad en sus pies ny en agenos”.⁶

Cumplió la pena y pudo continuar sus trabajos, algunas veces solo y otras en colaboración con algunos artistas como Luis de Arciniega y Andrés de la Concha. Junto con ellos firmaba contratos de obras para ser realizadas por él mismo o algunas veces otorgaba poder para que el contrato se estableciera en su nombre.

Ahora bien, en 1578 volvió a tener nuevos problemas con la Inquisición. Esta vez fue denunciado por el pintor Francisco de Zumaya. Seis años más tarde la esposa de este último pintor también denunció a Pereyns.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Por fortuna en ambas ocasiones salió bien librado de las acusaciones que le imputaban.

Es posible que los últimos años de su vida los pasara con suficiente tranquilidad. Así permite suponerlo el hecho de que tuviera algunos sirvientes y vendiera un rebaño de su propiedad.⁷

Tal vez murió en Puebla hacia 1589 pues al principio de ese año el pintor prestó mil pesos a Luis de Arciniega.⁸ Esta cantidad era reclamada por el segundo marido de su viuda Francisca de Medina.

Esto es, *grosso modo*, lo que conocemos acerca del Pereyñs. Otras informaciones que aparecen dentro del primer proceso que le siguió la Inquisición permiten entrever cuál pudo haber sido la formación artística que recibió antes de pasar a la Nueva España; al mismo tiempo gracias a ese documento sabemos de otras obras realizadas por él, aunque hoy en día han desaparecido.

Formación del artista

La falta de información en España y México acerca de Pereyñs no permite afirmar cuál haya sido su información artística. Suponemos que tuvo lugar en su país de origen, en donde a mediados del siglo la creación pictórica estaba dominada por el romanismo. Artistas como los hermanos Vosv, Franz Flois y otros tenían en ese entonces un éxito inusitado.

Tal vez Pereyñs trabajó como pupilo en uno de los tantos talleres que abundaban en Amberes. Que no fue al lado de un gran maestro lo prueba el hecho de que el propio pintor no lo mencione durante el proceso.

Al instalarse en Lisboa ya poseía suficiente formación que debió consolidar trabajando en algún obrador de la ciudad del Tajo; tal como lo declaró en su proceso. Más tarde, si es verdad que merodeó en la corte española, debió conocer a los pintores del rey, sobre todo a los retratistas.

Pero es seguro que su papel dentro del círculo artístico cortesano no tuvo mayor trascendencia; aun cuando uno de los testigos que declararon a su favor durante el proceso que se le siguió, dijera que "por su habilidad, mereció alcanzar licencia de su magestad para sacar su retrato, todas las veces que quisiese y asimismo el de la reina nuestra Señora y príncipe y princesa y los demás de su casa real".⁹

⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 159.

⁸ Efraín Castro Morales, *op. cit.*, p. 159.

⁹ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 54.

La buena fe del testigo es evidente. En realidad no dudamos que Pereyng haya conocido la Corte e incluso que pudiera ejecutar algún retrato del monarca, pero de haber logrado cierto éxito no se hubiera embarcado hacia la Nueva España, a donde no tenía mayor seguridad de triunfar.

Además, recuérdese quiénes eran los pintores de Felipe II: Gaspar Becerra, Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello... y varios italianos. Como se ve los gustos artísticos del monarca eran de mayores polendas.

No dudamos que Pereyng tuviera una formación artística sólida; al contrario, el largo camino que recorrió desde su salida de Flandes hasta el momento de instalarse en México, le proporcionó suficiente experiencia que harto apreciaron sus contemporáneos. Al llegar al virreinato como parte del séquito del virrey encontró una atmósfera propicia para desarrollar sus actividades artísticas. De inmediato recibió encargos tanto de autoridades civiles como religiosas.

Debido a la falta de pintores europeos, Pereyng hubo de aceptar prácticamente todos los encargos que le fueron hechos. Si bien la mayoría de sus trabajos —en razón del sentido artístico que se tenía en ese momento— fueron de carácter religioso, en especial pinturas para retablos.

Hasta el momento presente, los informes documentales que se conocen permiten suponer que él era ante todo pintor; aunque eso no le impidió que firmara contratos que pasaba a otros maestros, sobre todo escultores.

Obras

Cabe a Pereyng el honor de haber sido el primer pintor de gran renombre instalado en el virreinato. Así se explica por qué de inmediato recibió tantos encargos. Por supuesto que su amistad con el marqués de Falces le permitió realizar algunos trabajos en el Palacio de México (1567): fueron las pinturas al fresco de las que únicamente se sabe que representaban escenas de batallas. Estas pinturas hicieron pensar en aquel momento que el virrey quería rebelarse en contra de la metrópoli.¹⁰

En el momento de ser encarcelado (1568) por la Inquisición, el pintor realizaba el retablo mayor de la iglesia franciscana de Tepeaca, en colaboración con Francisco de Morales. Durante el proceso varios residentes de los pueblos en que había trabajado fueron llamados a declarar. Gracias a sus testimonios sabemos que pintó los retablos de Ocuilan y Mali-

¹⁰ *Ibidem*, p. 54-55.



Figura 1. *Virgen con el Niño, Santa Ana y San José*, más comúnmente conocida como *La Virgen del Perdón*. Pintura destruida durante el incendio de 1967. Foto: I. I. E.



Figura 2. *San Cristóbal*. Capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de México, Firmada y fechada en 1585.
Foto: A. M. R.



Figura 3. *San Cristóbal*. Detalle. Foto: A. M. R.

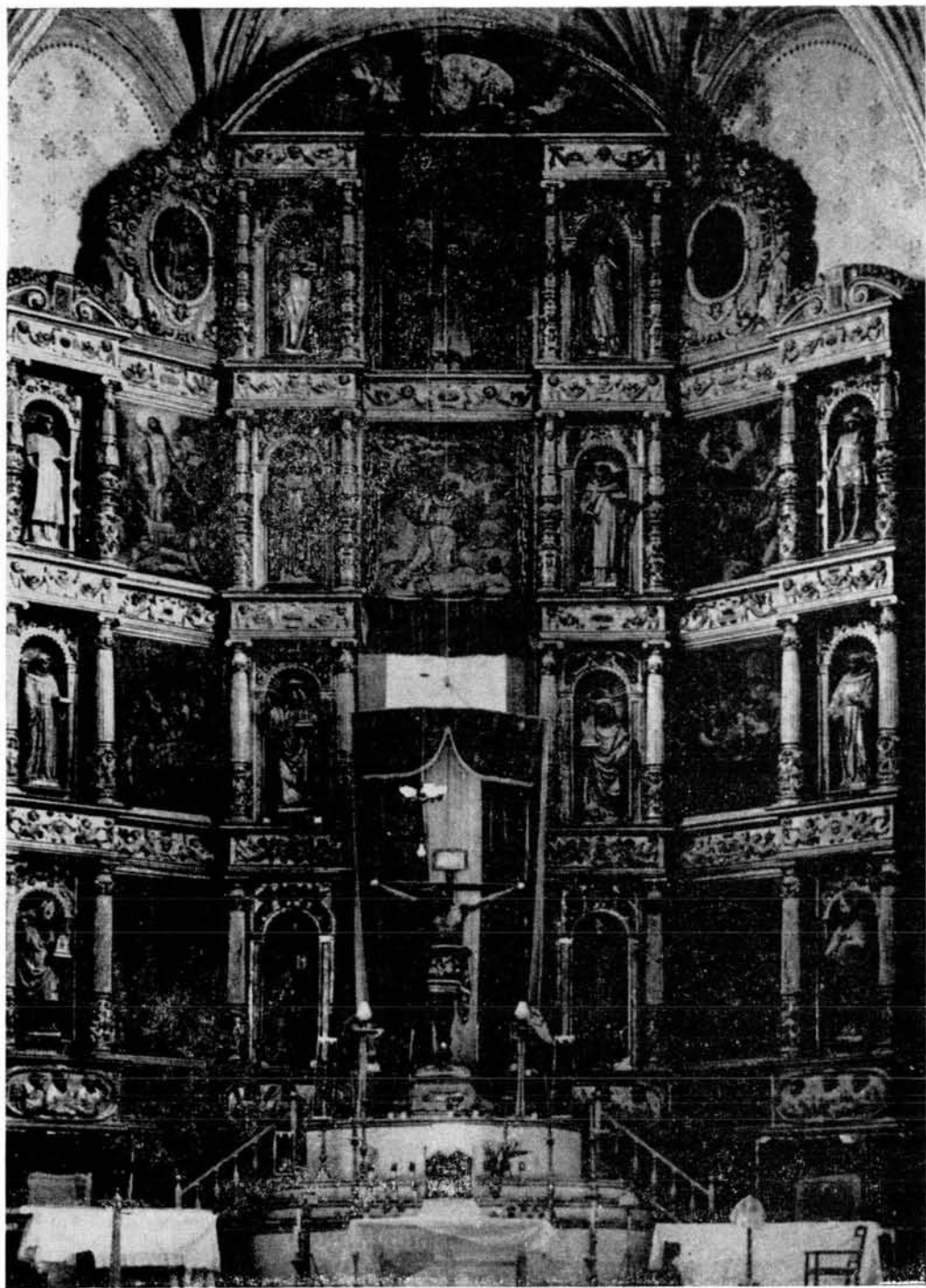


Figura 4. Simón Pereyñs. *Retablo de Huejotzingo*, Pue. Foto: E. V. L.

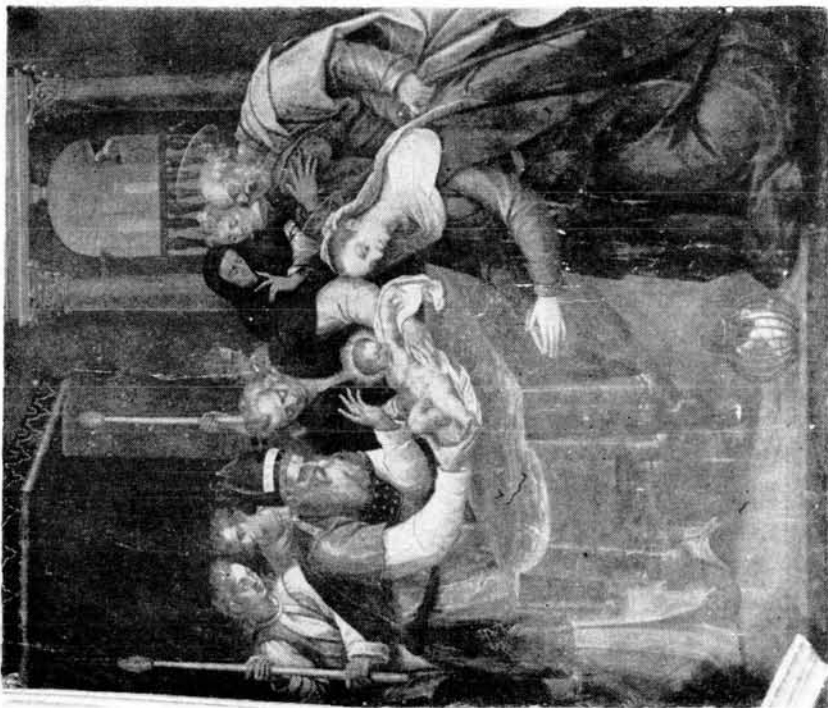


Figura 5. Simón Pereyus. *La Circuncisión*. Pintura del retablo de Huejotzingo.



Figura 6. Simón Pereyus. *La Adonación de los pastores*. Detalle. Pintura del retablo de Huejotzingo, Pue.

nalco —también con ayuda de Morales— y el de Mixquic. Según esos mismos informes el pintor estuvo en Cuauhtinchan durante la cuaresma de 1568, donde posiblemente también haya pintado.

El castigo que recibió por parte del Tribunal de la Fe fue de pintar el retablo de Nuestra Señora de la Merced, el cual sería instalado, aparentemente, en la catedral de México.

En 1574, en compañía de Luis de Arciniega, hizo el retablo de Tula.¹¹

Ahora bien, Toussaint escribió que Concha colaboró con Pereyus en la realización del retablo mayor de Teposcolula. De acuerdo con los documentos consultados por él, la obra pudo haberse realizado en 1578, tuvo un costo de 4,300 pesos de oro común de los que, un año después, sólo habían sido pagados parcialmente; Concha en representación de Pereyus presentó una queja ante el gobernador, el alcalde y otras autoridades del pueblo, “quienes nos adeudan”. Pero el problema no fue fácil de resolver y el propio rey de España hubo de intervenir, ordenando el pago de la deuda “continuando dicho proceso hasta su conclusión, estando fechado a 29 de julio de 1580”.¹²

Sin embargo, Guillermo Tovar de Teresa alude a otros acontecimientos que contradicen lo expuesto por Toussaint. Según ese autor, el retablo debía entregarse “el día de Pascua del año siguiente, de mil quinientos ochenta y uno”.¹³ Así, suponemos que el contrato debió ser firmado un año antes. Desgraciadamente no publicó completo el documento, con lo cual es casi imposible saber cuándo fue redactado. Pero lo más importante es que en ese encargo las pinturas fueron hechas por Concha: tal como lo prueba un somero análisis de ellas.

Por otros documentos encontrados en el Ayuntamiento de Teposcolula, Oaxaca, se sabe que Pereyus y Concha trabajaron juntos durante algún tiempo, pues se comprometieron con los naturales del pueblo a “hacer unas puertas para hacer un retablo que está en la capilla fuera de la iglesia del templo de este dicho pueblo”.¹⁴ Es difícil darse cuenta con seguridad en qué consistía la obra; en cambio parece fue hecha por mera obligación, casi como compensación de la primera obra —el retablo mayor— pues los habitantes no quedaron satisfechos con ella. En cuanto a la capilla mencionada en el documento parece ser que se trata de la capilla abierta.

¹¹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, p. 68.

¹² Manuel Toussaint, “Tres pintores del siglo xvi. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyus”, p. 59-61.

¹³ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴ María de los Angeles Romero Frizzi, “*Más ha de tener este retablo...*”

Por esos años una de las iglesias más importantes de la ciudad de México era la de Santo Domingo; pero desgraciadamente había sido mal construida, por lo cual se le hicieron constantes reparaciones. En 1579 la sacristía fue redecorada y para tales trabajos se mandó llamar, entre otros artistas, a Francisco de Zumaya y a Simón Pereyns. Esto hace pensar a Tovar de Teresa que Pereyns haya podido realizar las pinturas de ese recinto cuyos temas se inspiraban en pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento.¹⁵

Tal como indicamos líneas arriba, Pereyns firmó varios contratos con otros artistas para trabajar juntos. Según algunos documentos, no siempre eran ellos quienes ejecutaban las obras, sino que podían encargárselas a pintores de menor renombre. Luego entonces no es fácil determinar, por ejemplo, si la obra que Concha y él contrataron con la Cofradía de los Evangelistas, de la ciudad de México, en 1578, fue realizada por ellos mismos. Era una escultura que representaría a los Cuatro Evangelistas.¹⁶

Años más tarde, en 1585, tuvo lugar en México el Tercer Concilio Provincial. Tal acontecimiento hizo ver a las autoridades de la catedral que era necesario contar con un recinto amplio y adecuado para el desarrollo de las sesiones. Y el único lugar indicado era la propia catedral; por lo que se decidió restaurarla. En esos trabajos participaron los principales artistas que residían en la ciudad. Pereyns hizo seis pinturas para el retablo mayor.¹⁷

Ese mismo año el pintor se comprometió a realizar los trabajos del retablo de Huejotzingo.¹⁸ En esta obra, concluida el año siguiente, participaron también Andrés de la Concha, Pedro de Requena y Marcos de San Pedro.

En 1585 un canónigo donaba a la catedral un retablo dedicado a San Cristóbal.¹⁹ Es probable que la pintura que representa a ese santo, hoy en día conservada en la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de México, haya pertenecido a ese retablo.

Tal vez hacia esa misma época realizaba el retablo mayor de la iglesia franciscana de Cuernavaca.²⁰ Con base en el análisis de estos documen-

¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶ Mariano Muñoz Rivero, "Un documento inédito de interés para el estudio de la escultura colonial", p. 341.

¹⁷ Manuel Toussaint, *Paseos Coloniales*, p. 3.

¹⁸ Heinrich Berlin, *The High Altar of Huejotzingo*, p. 63-67.

¹⁹ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 60.

²⁰ Eduardo Enrique Ríos, *Una obra ignorada de Simón Pereyns*, p. 62-63. Según los

tos, Eduardo Enrique Ríos piensa que Pereyng pudo haber realizado otro retablo del mismo género para la iglesia franciscana de San Buena-ventura de Cuauhtitlán.

Uno de sus últimos trabajos fue el altar mayor de la catedral vieja de Puebla que, dicho sea de paso, no concluyó pues la obra era retomada tiempo después por Francisco de Zumaya y Baltasar de Echave Orio.²¹

Consideraciones acerca de sus obras

De la amplia producción pictórica de Pereyng son muy pocos los ejemplos que se conservan. De los retablos en los que participó sólo queda en pie el de Huejotzingo. Otras obras realizadas por él y de las que se conocen suficientes informaciones son: la *Virgen del Perdón* (destruida durante el incendio del *Altar del Perdón* en 1967) y el *San Cristóbal*.

La *Virgen del Perdón* (óleo sobre tabla; 2.60 x 2.13) cuya denominación más adecuada sería *Virgen con el Niño, Santa Ana y San José* ocupaba la parte central del retablo del Perdón. Recientemente Diego Angulo Íñiguez atribuyó la obra al pintor flamenco Franz Floris;²² sin embargo la pintura ostentaba la firma de Pereyng, según el testimonio de Justino Fernández y Xavier Moyssén, quienes tuvieron oportunidad de examinar el cuadro.²³ Por eso creemos conveniente mantener la paternidad de Pereyng.

La pintura, repetimos, ocupaba la parte central del retablo del perdón. Sin embargo, originalmente perteneció a otro conjunto retablístico. En 1737, cuando Jerónimo de Balbás construyó el mencionado retablo, integró a él tres cuadros que pertenecían a la catedral, aunque no sabemos si eran obras independientes o a qué conjunto pertenecían.²⁴

Xavier Moyssén pudo constatar, en 1965, que el cuadro de Pereyng y el

documentos estudiados por este autor, en el retablo de Cuernavaca había una pintura con el tema de la Anunciación, cuyo tratamiento resultaba herético pues en el resplandor del ángel Pereyng había colocado la imagen del Niño.

²¹ Efraín Castro Morales, *op. cit.*

²² Diego Angulo Íñiguez, "Franz Floris. La Virgen del Perdón de la catedral de Méjico", *A. E. A.*, t. III, núm. 208, octubre-diciembre, 1979, p. 437.

²³ La firma se localizaba en uno de los escalones del trono de la Virgen, véase, Xavier Moyssén, "Las pinturas desaparecidas de la catedral de México", *A. I. I. E.* núm. 39, 1970, p. 87-112.

²⁴ Las otras pinturas eran el *San Sebastián* —obra anónima pero tradicionalmente atribuida a Francisco de Zumaya— y una *Santa Faz* de Alonso López de Heirera.

que representaba a *San Sebastián*, habían sido mal restaurados durante el siglo XVIII, por el pintor Francisco de Molina.²⁵

La primera mención que se tiene del cuadro de Pereyns aparece consignada en la *Gaceta de México* (19 de junio de 1737), fecha en que tuvo lugar la dedicación del retablo hecho por Balbás. Según esta noticia el cuadro ocupaba la parte más importante del retablo y había sido pintado por un prisionero de la cárcel de México. Gracias a esa obra obtuvo su libertad; de ahí que a la pintura se le conociera como *Nuestra Señora del Perdón*.²⁶

El fraile capuchino Francisco de Ajofrín (1764) dice que conoció la imagen e incluso compró una estampa de ella.²⁷ Años más tarde don Juan de Viera (1777) al escribir su *Breve compendiosa narración de la ciudad de México...*, agregó algunos detalles a la leyenda.²⁸ Según él, una tradición antigua indicaba que la pintura era propiedad de unos judíos y había sido pintada sobre la puerta de una caballeriza. Esta leyenda acerca de la imagen, en sus dos versiones, sobrevivió hasta el siglo XIX.

Ahora bien, lo que nos interesa es que como casi todas las leyendas, tiene cierto trasfondo histórico que en el caso presente ya ha sido estudiado en detalle por Manuel Toussaint y Xavier Moyssén, sin que hayan llegado a una conclusión precisa del problema; es decir a establecer la relación que existe entre la pintura mencionada en la leyenda y la obra que estudiamos.

Simón Pereyns fue hecho prisionero debido a sus opiniones sobre asuntos religiosos. Fue condenado a pintar un retablo para la catedral de México, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Merced; de ahí el origen de la leyenda. Sin embargo no existe relación entre el cuadro que estudiamos y la obra que Pereyns pudo pintar. Moyssén indica que tal vez el pintor había trabajado para la catedral años antes pues en un inventario de ese recinto se menciona que hubo un cuadro que representaba a Nuestra Señora de los Remedios.²⁹

Luego entonces Pereyns pintó tres cuadros cuyo tema estaba referido a la virgen, bajo distintas advocaciones; a saber: el cuadro de Nuestra

²⁵ Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 88.

²⁶ Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, vol. III, p. 37.

²⁷ Fray Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de Propaganda Fide hizo a la América Septentrional en el siglo XVIII el Padre...*, p. 157.

²⁸ Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México...*, p. 34-35.

²⁹ Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 94.

Señora de la Merced, el de Nuestra Señora de los Remedios y el que todos hemos conocido como de Nuestra Señora del Perdón. Desgraciadamente no sabemos en dónde se encontraban los primeros, aunque Moyssén supone que estaban integrados a retablos.

Tratemos ahora de indagar el sitio donde se localizaba originalmente la obra que llama nuestra atención. Durante el siglo xvi hubo un retablo en la catedral llamado del perdón. En efecto, fray Diego Durán dice que la puerta principal de la catedral “donde se encuentra el altar de la indulgencia”, se llamaba puerta del perdón.³⁰

Este retablo —que por otra parte parece que estuvo consagrado a las Ánimas del Purgatorio— perteneciente a la catedral vieja se conservó hasta mediados del siglo siguiente pues el *Diario* de Güijo señala que el 15 de agosto de 1650 los hermanos de la Cofradía de Nuestra Señora del Perdón celebraron la fiesta de las nieves, y que ese día se estrenó el retablo al cual se le agregaron las imágenes de los cuatro evangelistas, además de que se había renovado el cuadro de la virgen y las pinturas que representaban a los doce apóstoles.³¹

Lo cual nos hace pensar que el culto a la Virgen del Perdón —y tal vez su imagen— existían; aunque no sepamos si tal imagen había sido pintada por Pereyns. Cuando en 1737 las autoridades encargaron el nuevo retablo a Balbás, quizá les pareció conveniente, dada la calidad de la obra, que el artífice la integrara en su retablo.

Para la elaboración de su cuadro Pereyns se inspiró en dos obras de Rafael: la *Virgen del Baldaquino* (Floencia, Museo Pitti) y la *Virgen de Foligno* (Vaticano, Pinacoteca).³² Angulo anota que “el pintor tal vez conoció un grabado en el que estuvieran combinadas las dos obras del maestro”.³³ Santiago Sebastián publicó un grabado de Marco Antonio Raimondi, inspirado en un estudio preparatorio de Rafael para su obra del Vaticano, la cual posiblemente haya sido conocida por Pereyns, además de otra fuente impresa no localizada hasta ahora.³⁴

Sin embargo la composición de Pereyns es más ambiciosa pues incluyó las figuras de Santa Ana y San José, aunque no sepamos si para ellas también se inspiró en grabados. Como quiera que sea la colocación de estos personajes acentúa la composición triangular del grupo de la Virgen

³⁰ Fray Diego Durán, O. P., *Historia de los Indios de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, t. I, p. 154.

³¹ Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 90.

³² Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, t. II, p. 380.

³³ *Ibidem*, p. 382.

³⁴ Santiago Sebastián, “Nuevo grabado en la obra de Pereyns”, p. 45-46.

y el niño, tan frecuente en la pintura de la época. Basta recordar las distintas versiones pintadas por Andrés de la Concha, en el caso de la Nueva España. También son comunes en la pintura sevillana contemporánea; sirva de ejemplo el cuadro de Pedro Villegas Marmolejo conservado en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla.

La figura de los ángeles esboza una especie de elipse en la parte superior del cuadro lo cual establece un equilibrio con las tres figuras mayores de la parte baja. Pereyns, al colocar de esa manera las figuras angélicas, seguía una tradición septentrional que debía conocer suficientemente.

La arquitectura del fondo, donde está ubicado el baldaquino, proporciona grandeza y majestad a la composición. *

San Cristóbal

Esta pintura (firmada y fechada en 1585), conservada actualmente en el retablo de San José (capilla de la Inmaculada Concepción), en la catedral de México, en opinión de Toussaint procede de un antiguo retablo dedicado a ese santo, ofrecido por don Sancho Sánchez de Muñón.³⁵

Ahora bien, como es del conocimiento general, las representaciones de este santo fueron muy frecuentes en la época medieval y tuvieron como antecedente literario las leyendas consignadas por Jacobo de la Vorágine.³⁶ La devoción en España se intensificó durante el siglo xvi; de manera que no es extraño que pronto se difundiera en el Nuevo Mundo; a lo cual contribuyeron los grabados. A pesar de la intensa circulación de éstos, vale la pena mencionar la monumental pintura al fresco realizada por Mateo Pérez de Alesio para la catedral hispalense. Esta obra —tan alabada en su tiempo— era vista por todos los viajeros que pasaban a las Indias.

Es probable que los introductores del culto a San Cristóbal, en el ámbito novohispano, hayan sido los franciscanos quienes, por otra parte, pusieron bajo su advocación varios de sus conventos. Por ejemplo el de Ecatepec y el de Tlatelolco; en este último lugar también se invocaba al santo contra la muerte repentina.

En una de las leyendas de San Cristóbal se menciona el momento en

* Para otros aspectos relacionados con la composición de este cuadro véase, Justino Fernández, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón", *A. I. I. E.*, núm. 35, 1966, p. 41-44.

³⁵ Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, p. 3.

³⁶ Jacobo de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, t. I, p. 405-409.

que se disponía a cruzar el mar, a petición de un niño, que no era otro sino Jesucristo. Este pasaje relativo al santo portador de Cristo, quizá fue tomado por los religiosos franciscanos y traspuesto al contexto de la evangelización de la Nueva España, en el sentido de que creer su Orden, cual nuevo San Cristóbal, había sido la portadora del Salvador, para darlo a conocer entre los infieles. Ellos, los franciscanos, habían cargado —por decirlo de alguna manera— a la religión y, al igual que el santo, cruzaron el mar gracias a la voluntad de Jesucristo.

Tal vez por eso hicieron pintar la imagen del santo en varios de sus conventos: Xochimilco (actualmente desaparecida), San Francisco de México (conocida por la referencia de Couto); aunque también fue pintado en conventos pertenecientes a otras órdenes, por ejemplo el de Yanhuitlán (dominico). La devoción al santo continuó a lo largo de la época colonial, como lo prueban las innumerables representaciones en pintura y en escultura.

Ahora bien, aunque la composición del cuadro posiblemente está inspirada en un grabado, el pintor supo equilibrar la disposición de las figuras. San Cristóbal con el Niño ocupa casi la totalidad de la tela. El fondo está ocupado por el mar y el cielo; la división entre ambos elementos se acentúa gracias al paisaje de los extremos donde pequeños personajes evocan otros episodios de la vida del santo.

El equilibrio de la composición parece más evidente si observamos las figuras de los peces emergiendo del agua. Al lado de uno de ellos vemos una cartela donde el pintor plasmó su firma y la fecha de ejecución del lienzo.

La figura del santo cargando al Niño es muy sólida, muestra un conocimiento perfecto del dibujo tanto anatómico como de las telas. El intenso “realismo” del rostro de San Cristóbal y el dibujo de las manos muestran cuánto había asimilado el artista del repertorio manierista. Lo cual contrasta con la figura del Niño en la que el pintor no supo resolver convenientemente algunos escorzos.

No obstante, no debemos olvidar que el cuadro fue realizado para colocarse en un retablo; en consecuencia para ser visto de lejos; así el efecto visual era diferente del que nos produce al observarlo directamente. Insistimos en este aspecto porque es muy impresionante la diferencia de oficio entre las dos figuras.

Por lo que se refiere al color, lo que percibimos de inmediato es la correcta utilización de tonalidades ocreas en la figura del santo, por ejem-

plo, y la coloración azul de las aguas; una y otra nos remiten a modelos venecianos, en especial a Tiziano.

El retablo de Huejotzingo

El cuatro de febrero de 1584, las autoridades del pueblo de Huejotzingo firmaron un contrato con Simón Pereyns; por el cual el pintor se comprometía a realizar un retablo para la iglesia principal de ese lugar.³⁷ La obra costaría 7 000 pesos, los cuales cobraría el pintor en varios pagos. Pereyns se comprometió a acabar el retablo y colocarlo en un plazo de año y medio.

En un *poscriptum* del documento se señala categóricamente que las pinturas serían hechas por Pereyns y Andrés de la Concha. Por otros documentos se sabe que el pintor también contó con la colaboración de Pedro de Requena, quien hizo quince esculturas y un relieve de *La Estigmatización de San Francisco*. Requena empezó su trabajo a fines de 1584.³⁸

Un dorador de la ciudad de México, el indio Marcos de San Pedro también trabajó bajo las órdenes de Pereyns.³⁹

El retablo, tal como se conserva hoy en día, muestra algunas diferencias respecto a lo que se menciona en el documento. Pensamos que al momento de realizarse debieron hacer algunos cambios.

Por lo que se refiere a las pinturas el documento no especifica ni el número ni los temas. Actualmente hay diez cuyos temas son los siguientes: *Santa María Magdalena*, la *Adoración de los Pastores*, la *Circuncisión*, la *Resurrección*, *Cristo atado a las columnas*, *Santa María Egipciaca*, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación del Niño al Templo*, la *Ascensión* y *Jesús con la cruz auestas*.

La fecha en que fue terminada la obra y la firma del pintor están registradas en el cuadro que representa a *Santa María Magdalena*.

Un somero análisis de las pinturas permite afirmar que Pereyns fue influido notablemente por la pintura *romanista* de mediados del siglo. Sobre todo de pintores como los hermanos Vos —Pablo y Martín— y Franz Floris. Sin embargo también se advierten en su pintura otros rasgos

³⁷ Heinrich Berlin, *The High Altar of Huejotzingo*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Diego Angulo Íñiguez, "Pereyns y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo".

de la pintura italiana; los cuales pudo conocer durante su estancia madrileña.

Esas influencias se ponen de manifiesto debido a la utilización que hizo de grabados. Angulo Íñiguez supone que las diez tablas están inspiradas en estampas flamencas. Pero en realidad hoy en día el mismo autor sólo ha podido probar que la *Adoración de los Reyes* y la *Circuncisión* provienen de composiciones de Martín de Vos —grabadas por Sadeler— quien a su vez se inspiró en obras de Durero.

Ahora bien, a pesar de la dependencia de los grabados, las composiciones de Pereyus muestran cierta originalidad. De todas formas ellas —independientemente de su contenido simbólico— no constituyen un conjunto homogéneo. Así las dos Adoraciones resultan de una calidad excelente; en cambio los otros cuadros muestran un tratamiento más convencional.

En sus cuadros de las adoraciones Pereyus muestra gran pericia en el dibujo, a pesar de cierta rigidez manifiesta en los pliegues de las telas. En cambio en la representación de los rostros, de las manos y de los pies pone es evidencia su dominio de la anatomía.

Sus composiciones, repetimos, pese a estar inspiradas en grabados —o quizá a causa de ello— muestran de modo evidente que el pintor había asimilado el repertorio formal del manierismo: cuellos largos, violentos escorzos, tratamiento del desnudo, son algunos de los rasgos que permiten afirmarlo.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego

- 1949 "Pereyys y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo", *A. I. A. A. I. E.*, núm. 2, p. 21-27.
- 1950 *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, Salvat Editores, vol. II, p. 376-383.
- 1979 "Franz Floris. La Virgen del Perdón de la catedral de México", en *A. E. A.*, t. LII, núm. 208, octubre-diciembre, p. 437.

BERLÍN, Heinrich

- "The High Altar of Huejotzingo", *The Americas*, vol. xv, núm. 1, p. 63-73.

CASTRO MORALES, Efraín

- 1970 "La catedral vieja de Puebla", en *Estudios y Documentos de la región de Puebla y Tlaxcala*, Puebla, Instituto Poblano de Antropología, p. 29-67.

MOYSSÉN, Javier

- 1970 "Las pinturas perdidas de la catedral de México", en *A. I. I. E.*, núm. 39, p. 87-112.

MUÑOZ RIVERO, Mariano

- 1946 "Un inédito de interés para el estudio de la escultura colonial", en *Homenaje a Francisco Gamoneda*, México, Imprenta Universitaria, p. 337-343.

RÍOS, Eduardo Enrique

- 1942 "Una obra ignorada de Simón Pereyys", en *A. I. I. E.*, vol. III, núm. 9, p. 61-65.

ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles

- 1978 *Mas ha de tener este retablo*. Instituto Nacional de Antropología, Centro regional de Oaxaca, Oaxaca, 60 p.

SEBASTIÁN, Santiago

- 1966 "Nuevo grabado en la obra de Pereyys", en *A. I. I. E.*, vol. IX, núm. 35, p. 45-46.

TOUSSAINT, Manuel

- 1942 "Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyys", en *A. I. I. E.*, vol. III, núm. 9, p. 59-65.
- 1962 *Arte Colonial en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- 1962 *Paseos Coloniales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

1965 *Pintura Colonial en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

TOVAR DE TERESA, Guillermo

1979 *Pintura y escultura del Renacimiento en México*. México, INAH.

VICTORIA VICENCIO, Guadalupe

1982 *Les problèmes de la peinture en Nouvelle-Espagne entre la Renaissance et le Baroque, 1555-1625*. Paris, Université de Paris (X), Nanterre, These de Doctorat de Troisieme Cycle.