DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

PEDRO A. PRADO, UN PINTOR DEL SIGLO XVII

Por Xavier Moyssén

Entre el grupo de poetas que figuran en la capital de la Nueva España, en la primera mitad del siglo XVII, se encuentra el presbítero bachiller Arias de Villalobos, originario de Jerez de los Caballeros, "ilustre lírico, iniciador gongorista de N. E., y uno de los mayores épicos de Cortés", a decir de Alfonso Méndez Plancarte; [1] y autor de varias obras publicadas entre las que se encuentra su *Canto intitulado Mercurio.* [2]

El poema escrito en doscientas treinta y tres octavas, no es otra cosa que una extensa alabanza dedicada a la "gran Ciudad de México-Tenoxtitlan", de manera un tanto semejante a como lo hiciera con anterioridad, Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana.* Arias de Villalobos no se olvidó de citar a los artistas que con sus obras habían contribuido al enriquecimiento y belleza de la ciudad. Refiriéndose a ellos dijo:

> Vamos a los retablos de su frente,
> de Apeles y Parrasios propios nuestros;
> aquí el relieve y el pincel valiente
> vuelan a lo inmortal por sus maestros;
> del arte, en suma, son la esencia y ente;
> y muertos, y entre vivos los más diestros,
> Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera,
> Franco, Echave, Perin, Concha y Pesquera

Sin embargo, el bachiller Arias de Villalobos solamente citó a los artistas por su segundo nombre, por su apellido, mas él se refería a los escultores Diego de Pesquera y Pedro de Requena y entre los pintores a Alonso Vázquez, Juan de Arrué, Alonso López de Herrera, Alonso Franco, Baltasar de Echave Orio, Simón Perines y Andrés de la Concha.

Entre los artistas citados aparecía un enigmático Prado, del cual no se tuvo por muchos años noticia alguna; no se sabía si éste había sido pintor o escultor, sólo se contaba con la referencia de Arias de Villalo-

[1] En *Poetas novohispanos* (1621-1721), parte primera, p. XXXV, Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 43, México, 1943.

[2] El canto está incluido en su libro *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la majestad católica del rey D. Felipe.* México, Imprenta de Diego Garrido, 1623. Debido a la rareza bibliográfica que es esta obra, Genaro García la reimprimió con el título de *México en 1623*, en su *Colección de documentos para la historia de México*, tomo XII, México, 1907.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

bos. Se le buscó entre los maestros que trabajaron en España antes de llegar al Nuevo Mundo; tanto el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, como las *Adiciones* que le escribió el Conde de la Viñaza, entre otras fuentes importantes, nada dicen sobre él. En fecha aún reciente el misterio se ha aclarado gracias al hallazgo de unas pinturas en las que aparece su nombre completo y el año en que las ejecutó. Su nombre fue Pedro A. Prado y la fecha corresponde a 1620.

Diez son las pinturas de Pedro A. Prado, se encuentran formando parte de la composición de dos retablos dorados dedicados uno a la vida de la Virgen y el otro a la vida de San Ignacio de Loyola. Figuras 1 y 2. A cada retablo corresponden cuatro pinturas, mas el dedicado a María cuenta aún con sus predelas con las imágenes de Santa Lucía y Santa Inés. Los cuadros están pintados sobre tablas y miden 0.92 x 0.70 cm., individualmente, pues Prado los trabajó por parejas, es decir, pintó dos cuadros en unas tablas largas, al colocar éstas en los intercolumnios de los retablos se dividió cada historia representada, mediante una moldura labrada y dorada, con lo cual se obtuvo un resultado engañoso.

Los retablos se encuentran en la pequeña iglesia parroquial de Santa Bárbara Tlacatempan, México. Su estado de conservación es lastimoso, mas una hábil restauración puede salvarlos de una ruina completa. El interés que tienen para la historia del arte virreinal mexicano, es de primer orden dada la fecha de su construcción, cuentan entre los más antiguos del arte barroco del siglo XVII. El orden clásico de los retablos renacentistas o la fina elegancia de los plateresco, ha desaparecido por completo para 1620; las columnas como elemento básico para definir un estilo, llevan en su fuste la decoración fitomorfa tan cara al barroquismo; los pequeños *putti* hacen su aparición sustituyendo ménsulas y soportes, o pugnando por salir de los cogollos que ahogan un tercio del fuste de las columnas; los frontones se han curvado con graciosa línea. Los principios dinámicos del barroco aparecen de manera rotunda en los antiguos retablos de Santa Bárbara. Figura 3.

Dado su tamaño y actual colocación es fácil entender que los retablos fueron construidos para otra iglesia. Es posible que provengan de la antigua parroquia de Tepotzotlán, que como se recordará estuvo ad-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

ministrada por los padres de la Compañía de Jesús, tras un largo alegato entre éstos y el clero secular. El conflicto concluyó en 1618 merced a una cédula real que favoreció a la Compañía para que administrara, sin problemas civiles o eclesiásticos, la parroquia de indios. A partir de la fecha anotada el edificio fue arreglado o "fortificado", según la descripción que hizo el cronista Pérez de Rivas, quien nos dice que, el pueblo de Tepotzotlán tenía "su iglesia parroquial labrada de cantería y bóveda, que a principio de su conversión habían edificado estos indios, y aunque ya antigua, pero después que la Compañía se encargó de esta doctrina, la fortificó, con que quedó por uno de los más hermosos templos que hay en la comarca . . .".[3] Atendiendo a las fechas que aparecen en las pinturas de Prado, los retablos no tardaron en colocarse; bien pudo referirse a ellos Pérez de Rivas cuando escribió que el templo estaba "adornado de tan ricos y hermosos retablos en el altar mayor y en sus colaterales, que así por esto como por los continuos ministerios que aquí se frecuentan es visitada esta iglesia de indios y españoles con frecuencia".[4] Atendida la parroquia por los jesuítas, lógica resultaba la presencia de un retablo, entre los que cita Pérez de Rivas, dedicado a San Ignacio de Loyola, y el retablo quizá hoy se encuentra en Santa Bárbara Tlacatempan.

Si los dos retablos pertenecieron a la parroquia de Tepotzotlán, como se pretende, ¿cuándo y por qué, pasaron al sitio en que hoy se encuentran? Las respuestas tal vez puedan encontrarse hacia finales del siglo XVIII, cuando la ola de renovación artística que desató el neoclasicismo llegó a la antigua parroquia; quizá fue entonces cuando se les trasladó; lo cual, por otra parte, no fue un caso único pues existen noticias de cómo algunos retablos barrocos que se salvaron de terminar en leña, se donaron o vendieron a humildes iglesias pueblerinas. Para una iglesia del campo, pobre e insignificante como la de Santa Bárbara, los viejos retablos costeados por los jesuitas, eran todo un tesoro. Existe una fecha que puede ayudar a sostener lo aseverado hasta aquí. En el retablo dedicado a la vida de María se colocó en 1784, una pintura de la Virgen de Guadalupe, con la cual se sustituyó el cuadro que allí existía; ahora bien, tal pintura debió colocarse a propósito del nuevo destino del retablo.[5]

[3] Andrés Pérez de Rivas, S. J. *Crónica e historia religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*. México, 1654, Libro VII, capítulo III.

[4] *Ibidem*.

[5] El cuadro es solamente una muestra de la pésima pintura de la época; la leyenda

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

Juzgado por las pinturas de los retablos, Pedro A. Prado no fue un artista de primera línea dentro del medio en que se movió. Su lugar en la pintura virreinal del siglo XVII resulta, en verdad, secundario. El trazo de su dibujo es torpe, descuidado, lo mismo en las figuras de sus personajes que en los fondos de arquitectura en que los situó. Un imperdonable desconocimiento de la perspectiva existe en los edificios que pintó, de tal manera que éstos dan la sensación de que están a punto de venir abajo. Notoria es la falta de escala entre los edificios y los personajes de sus composiciones y aún entre éstos hay una molesta desproporción. Los distintos personajes de los cuadros del retablo de la Virgen tienen unas manos verdaderamente monstruosas; mas no sucede lo mismo, curiosamente, con las figuras del retablo de San Ignacio. Aquí las manos obedecen a estudiadas actitudes, hay finura en ellas, sus ademanes y calidad de dibujo hacen recordar al maestro Alonso López de Herrera, por lo menos en los cuadros que representan a *San Ignacio de Loyola orando* y el *Éxtasis de San Ignacio*. Figuras 12, 15 y 16.

La originalidad de Prado en estas tablas debe ser casi nula. Él dependió, como sus contemporáneos, de la copia de láminas europeas para la composición de sus pinturas. Varias fuentes fueron las que utilizó, de ahí la falta de unidad de estilo que muestra en los cuadros de los dos retablos. Copió de grabados y lo hizo mal; su pintura de *La visitación*, figura 7, salió posiblemente del mismo grabado que utilizó Baltasar de Echave Orio para su cuadro del mismo tema; sin embargo, entre una y otra obra hay un abismo de por medio.

A propósito de Baltasar de Echave Orio, los cuadros de Pedro A. Prado acusan la influencia del vascongado, quien no en balde era en esa época, el maestro de mayor personalidad y obra en el país. Prado le sigue en la composición de sus cuadros; gusta como él, de colocar varias figuras en los primeros planos. Sus fondos arquitectónicos parecen tener idéntico origen. Bien sea que Echave Orio haya inventado o copiado la historia de su *Visitación*,[6] de un grabado que desconozco, lo cierto es que Prado depende de esa pintura, es el antecedente de su tabla.

En cuanto a las figuras o personajes que aparecen en primer término, dos de ellas dan la impresión de que se trata de sujetos contemporáneos al propio artista. Figuras 6, 15 y 16. Es factible que algunos de esos

en que se encuentra la fecha reza así: "Se acabó a 4 de diciembre del año 1784. A donación de don Julián José Sánchez y de doña Luisa Brígida Villalobos."

[6] El cuadro se reproduce en la lámina 119 de la *Pintura colonial en México*, de Manuel Toussaint. México, UNAM, 1965.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

sujetos pueda ser el mismo Prado, lo cual en modo alguno sería imposible ni novedoso. En esas imágenes hay algo más que una finalidad decorativa, existe en ellas una acusada intención de posar y de sobresalir, de perpetuarse por medio del retrato.

La mugre acumulada sobre las tablas de Pedro A. Prado, impide dar un juicio justo sobre sus cualidades de colorista. Algo se puede decir, no obstante. Su paleta es dispareja, parca en colores vivos y con tendencia hacia tonalidades frías.

De los seis cuadros del retablo dedicado a María, el correspondiente a *La circuncisión*, figura 8, es tal vez el mejor del conjunto; hay una cierta delicadeza en el tratamiento de la Virgen y el Niño; las tres figuras que los rodean, aunque convencionales, no carecen de interés dentro de la composición. Los pequeños cuadros de la predela, con las imágenes de *Santa Lucía* y *Santa Inés*, nos muestran a un pintor con inspiración y habilidad en el manejo de los colores; si algún día se llegaran a limpiar las tablas del retablo, las dos santas lucirán magníficamente. Figuras 10 y 11. De los tres cuadros que están en la parte superior del retablo, me parece que el del centro, con el tema de la *Asunción* y *coronación de la Virgen*, se le puede adjudicar, con ciertas reservas, a Prado. Dada la altura en que se encuentra es imposible saber si está firmado; su estado de conservación es lastimoso a pesar de los repintes que acusa. Figura 9.

Una unidad mayor en estilo y en calidad artística, se encuentra en las cuatro pinturas del retablo de San Ignacio.[7] Sin embargo, es evidente que los temas provienen de diversas fuentes. Desconozco las primeras ediciones de la biografía de San Ignacio de Loyola que escribió el padre Rivadeneyra, tal vez en alguna de ellas se encuentra el origen de las pinturas de Pedro A. Prado. De manera particular sobresalen los cuadros sobre la oración y el éxtasis de San Ignacio, figuras 12 y 15; el último es de gran interés tanto por la composición como por la iconografía de los personajes que acompañan al fundador de la Compañía de Jesús. Los trajes que visten los hombres que aparecen en los extremos y en primer término, nada tienen de común con la moda española de la época de Prado, y menos aún el uniforme que porta una de las figuras del fondo. Un contraste por la negra severidad con que viste, marca el personaje que vuelve el rostro hacia el espectador, por

[7] En el remate de este retablo hay una pintura sobre *La muerte de San Ignacio*, mas como la considero de mano de otro artista no deseo ocuparme de ella.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

ese significativo detalle cabe preguntar: ¿se trata de un retrato? ¿es el propio artista? Las preguntas nunca encontrarán contestación.

Pedro A. Prado estuvo activo en la Nueva España por algo más de veinte años. Si su origen fue peninsular, es posible que al país haya llegado hacia fines del siglo XVI. El bachiller Arias de Villalobos escribió su poema en 1603 a propósito de la llegada del virrey Marqués de Montes Claros; las tablas del pintor están fechadas en 1620, lo cual nos da un periodo efectivo de trabajo de diecisiete años. No se me escapa el hecho de que el *Canto*... sólo fue publicado hasta 1623 y de que haya sufrido, antes de entrar a las prensas, una revisión por parte del poeta. Con todo, opino que Prado se encontraba trabajando en México al despuntar el siglo XVII, razón por la cual Arias de Villalobos lo incluyó entre los artistas de que hizo cita en 1603. Por otra parte, el poeta jerezano mantenía buenas relaciones con los artistas de la época, recuérdese que él prologó en 1607, el libro sobre la *Antigüedad de la lengua Cántabra*, del maestro Baltasar de Echave Orio.

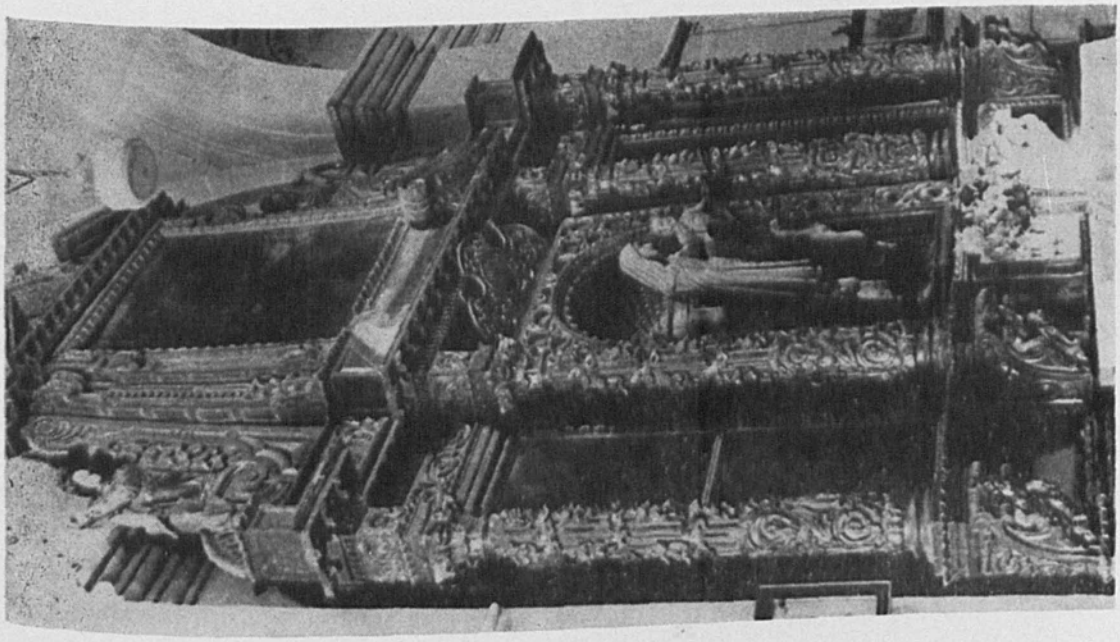
El misterio que presentaba Pedro A. Prado en el arte virreinal del siglo XVII, ha terminado. Ojalá algún día aparezcan otras obras suyas y cambie nuestra opinión respecto a su pintura.

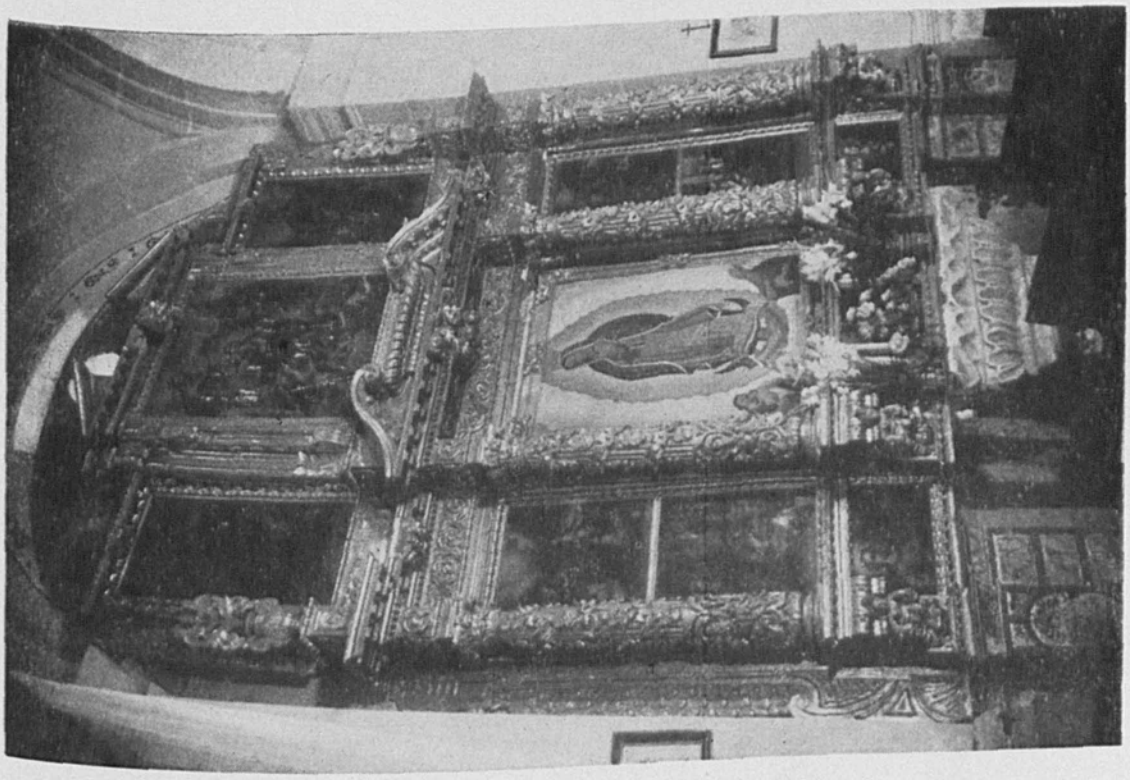
Sobre la puerta del tabernáculo del altar dedicado a San Ignacio, se pintó la imagen de un *Divino Rostro*. No obstante los torpes repintos a que se le ha sometido, la buena calidad de su factura se impone el ojo conocedor; creo que una esmerada limpieza de la pintura nos entregaría una obra más del dominico Alonso López de Herrera. Figura 17. Esta tabla del tabernáculo acusa en su concepción y en los detalles de su dibujo, un tipo de imagen que fue común en la obra del dominico; en 1634 fechó la pintura que servía de puerta al tabernáculo del destruido Altar del Perdón, de la catedral de México. Hasta en sus dimensiones es semejante a los cuadros del mismo tema que se conservan en la Pinacoteca Virreinal de San Diego y en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán; la tabla de Santa Bárbara mide 0.94 x 0.70 m.

Alonso López de Herrera fue contemporáneo de Pedro A. Prado, hay obras suyas fechadas entre 1609 y 1637. Arias de Villalobos tuvo buen cuidado de incluirlo entre los artistas que citó. [8] En vida se le conoció como el "divino Herrera", en recompensa quizá de un tema que desarrolló con inspirada maestría: el del Divino Rostro; la fama de que disfrutaba

[8] Vide: Manuel Romero de Terreros. "El pintor Alonso López de Herrera." *Anales* del I.I.E. núm. 34. México. UNAM, 1965.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942





1-2. Santa Bárbara Tlacatempan, Méx. Parroquia. Retablos.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

3. Retablo de la Virgen. (Composición fotográfica.)

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

4. Pedro A. Prado. *La Anunciación.*

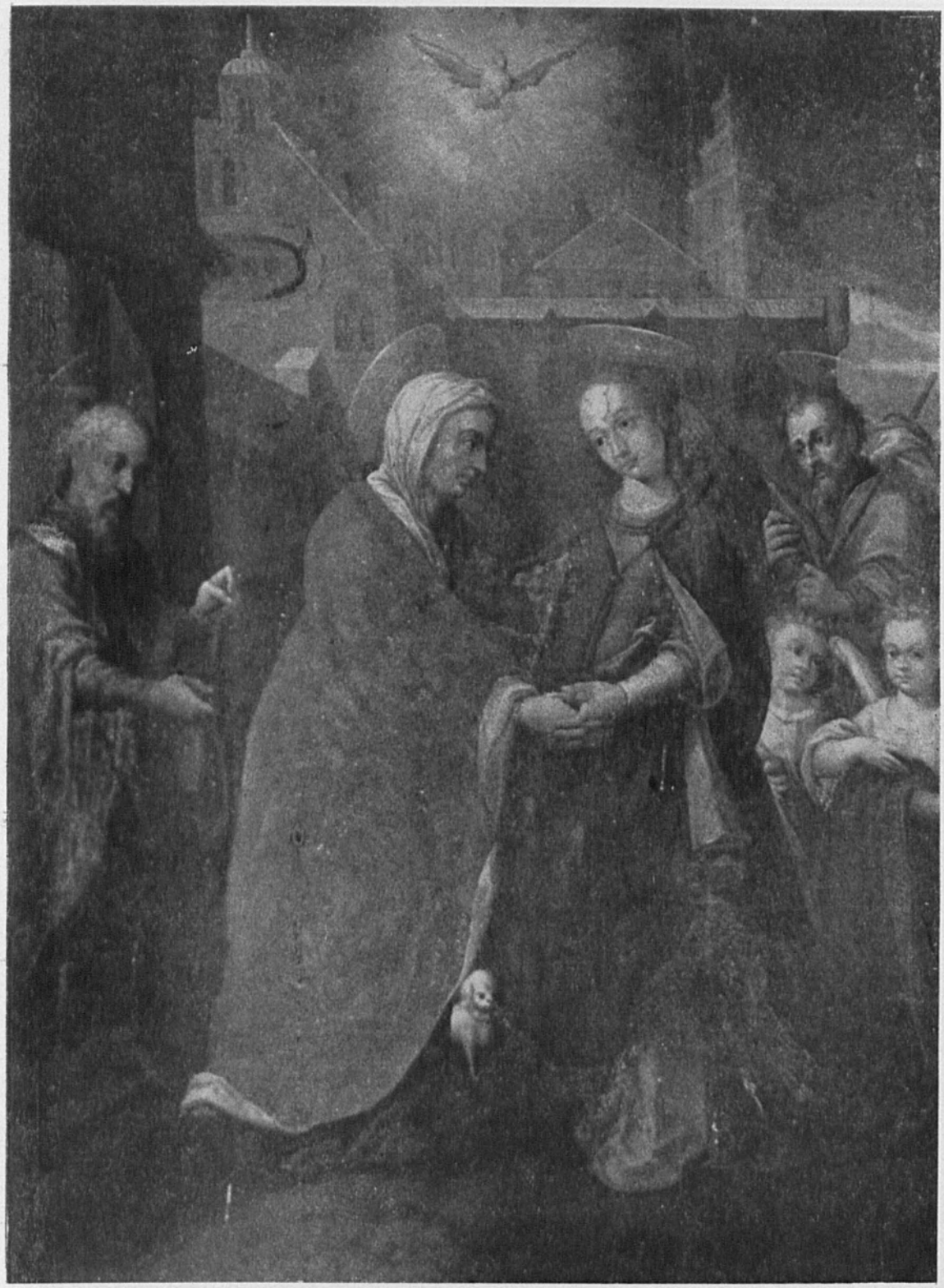
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

5. Pedro A. Prado. *Presentación de María al templo.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

6. Pedro A. Prado. *Presentación de María al templo.* Detalle.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

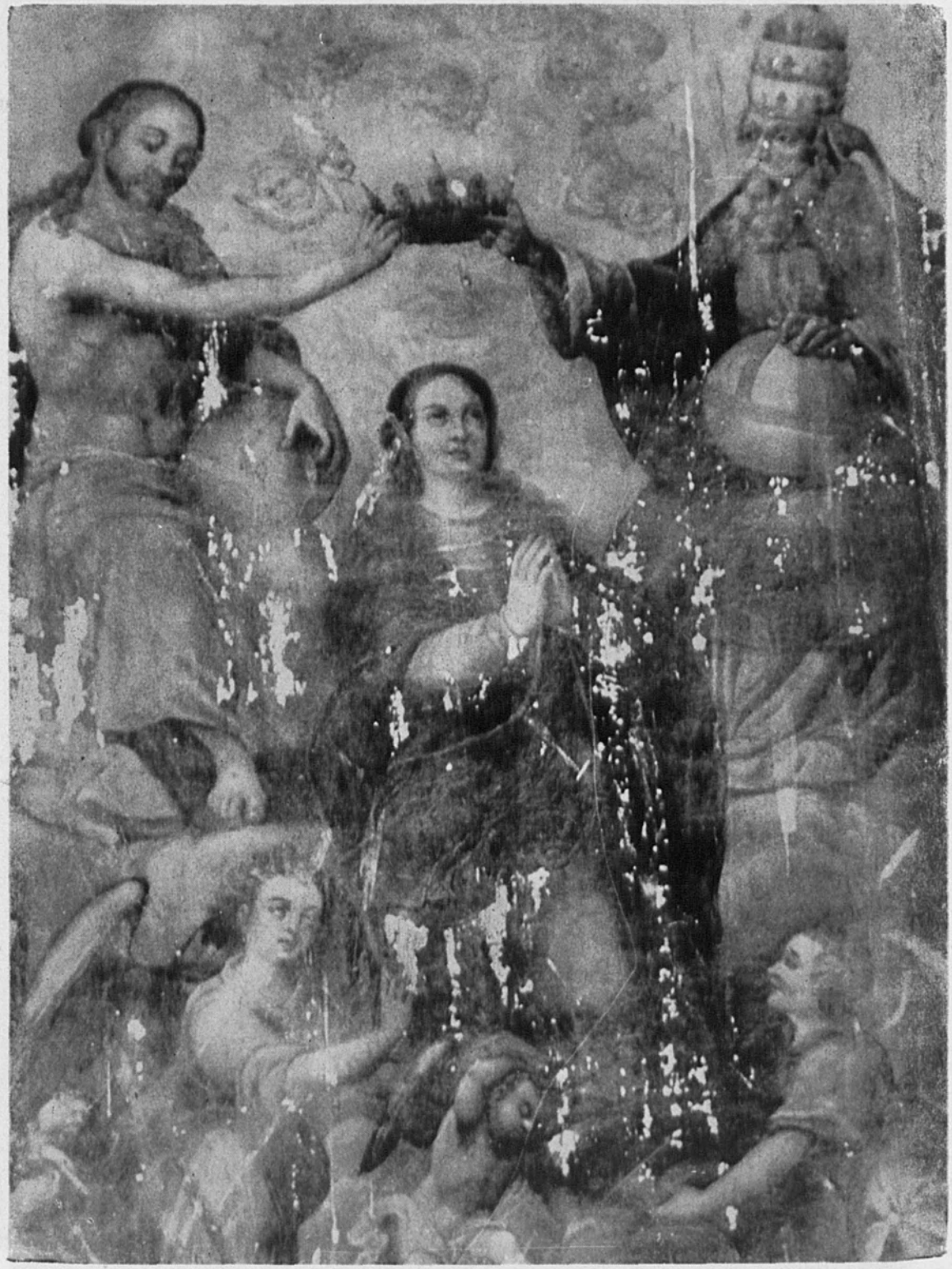


7. Pedro A. Prado. *La Visitación.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

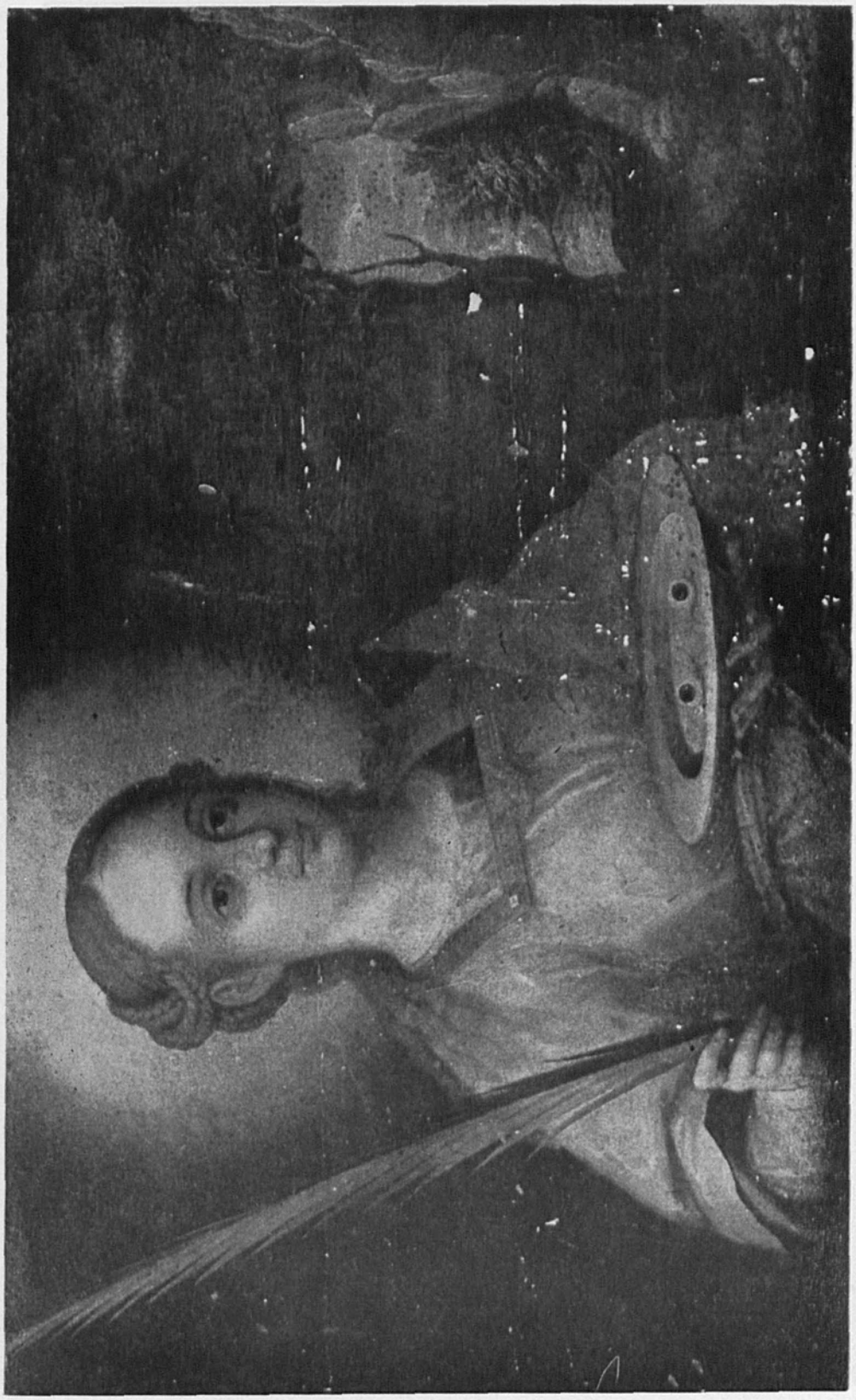
8. Pedro A. Prado. *La Circuncisión.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942



9. Pedro A. Prado. (?). *Asunción y coronación de la Virgen.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942



10. Pedro A. Prado. *Santa Lucía.*

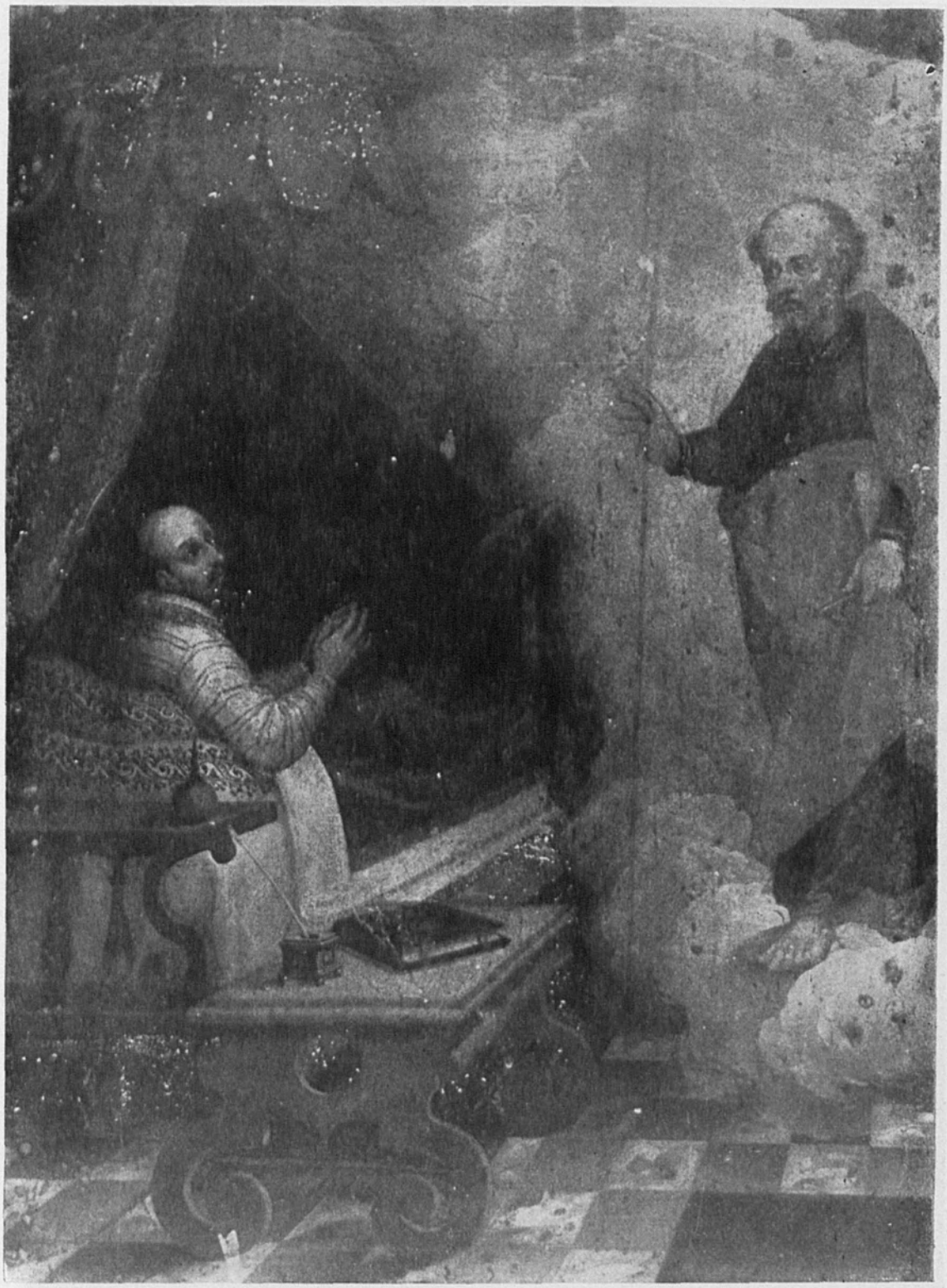
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

11. Pedro A. Prado. *Santa Inés.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

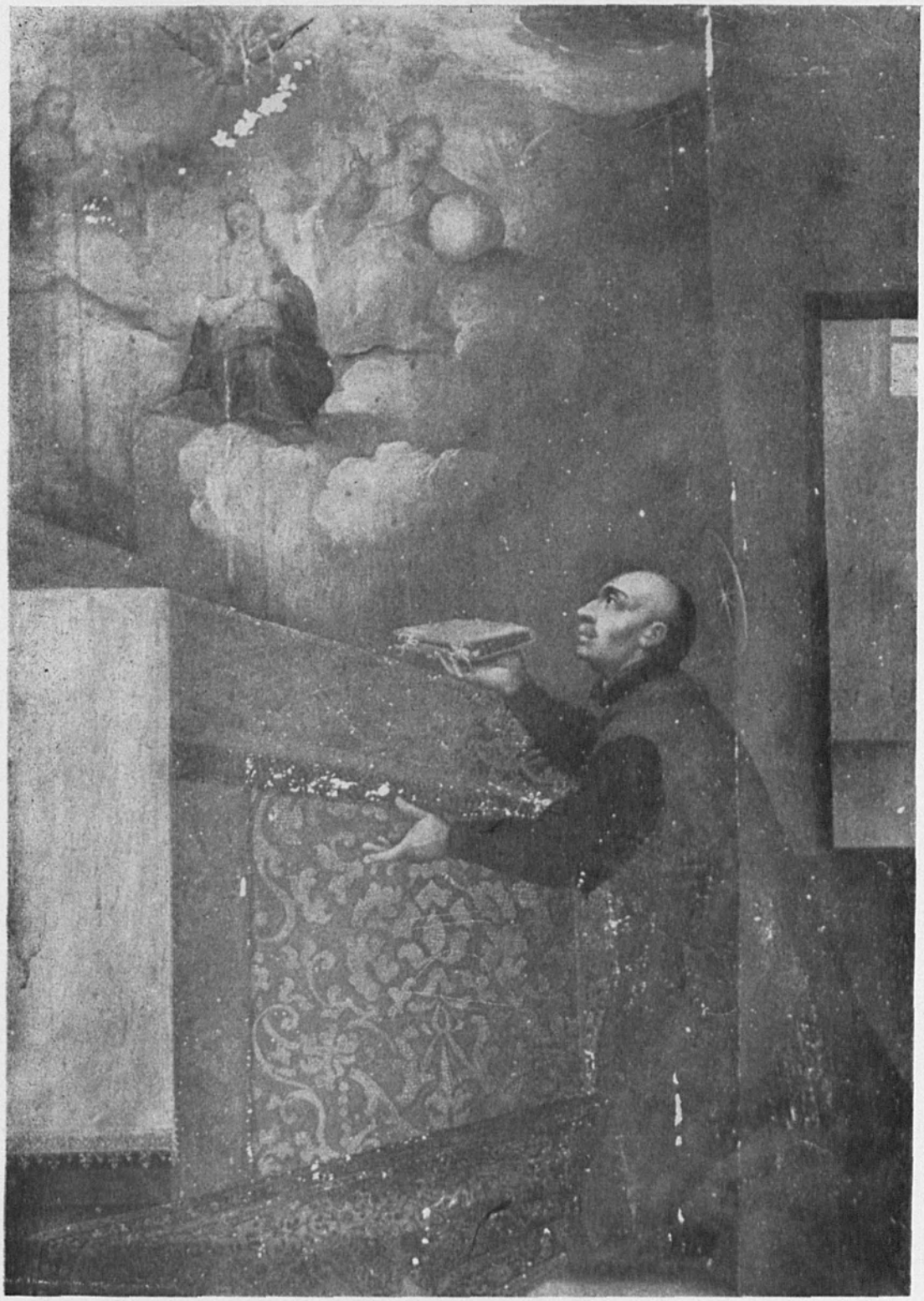
12. Pedro A. Prado. *Ignacio de Loyola, orando.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942



13. Pedro A. Prado. *Aparición de San Pedro.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942



14. Pedro A. Prado. *San Ignacio ofreciendo los "Ejercicios Espirituales".*

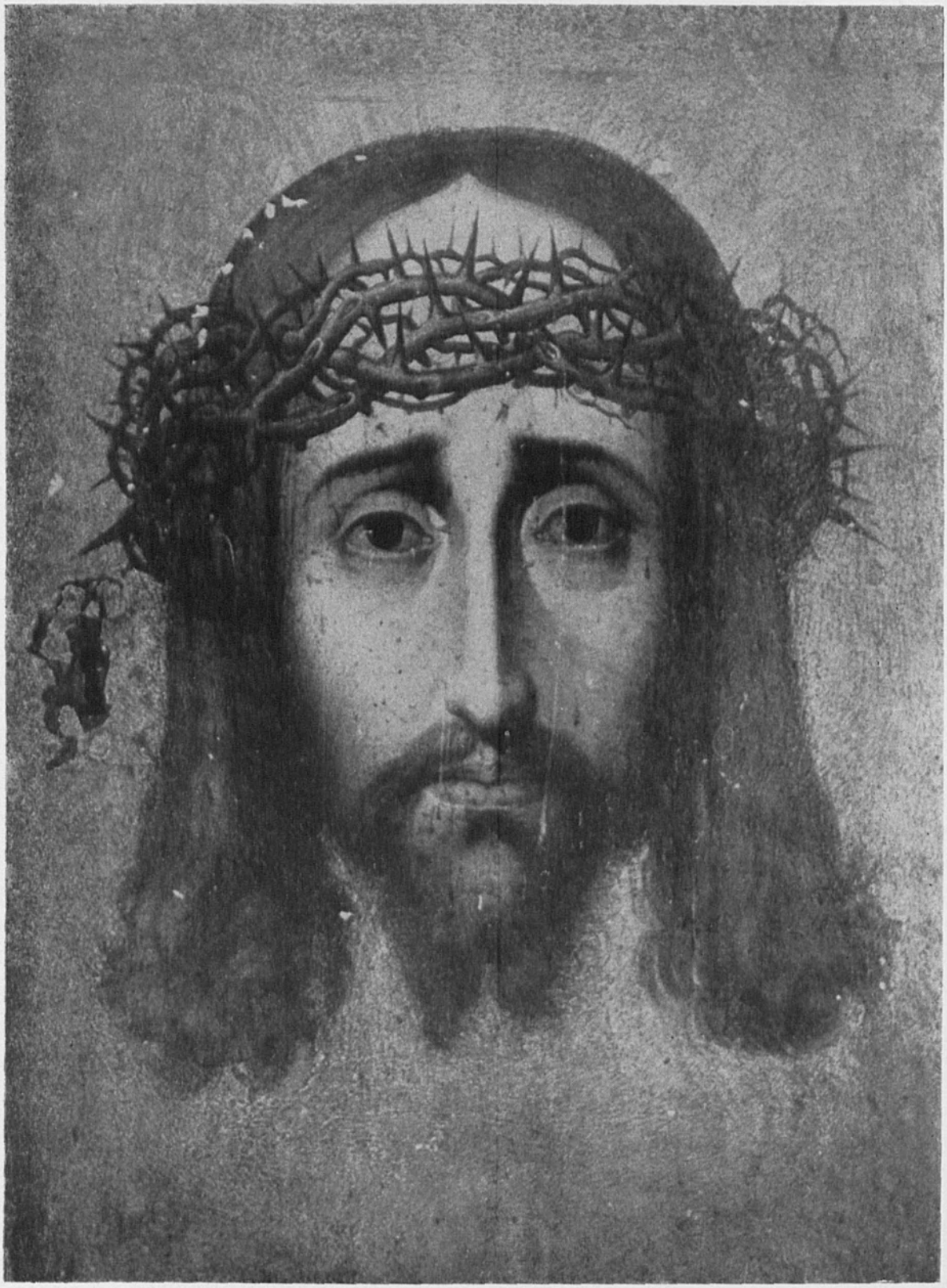
DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

15. Pedro A. Prado. *Extasis de San Ignacio.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

16. Pedro A. Prado. *Extasis de San Ignacio*. Detalle.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942



17. Alonso López de Herrera (?). *Divino Rostro.*

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.942

pudo moverse a los jesuitas para que les pintara la puerta del tabernáculo del retablo de San Ignacio. Sin embargo, no deseo excluir la posibilidad de que esta pintura sea obra de Prado, de que éste hubiera copiado al dominico, tal como lo había hecho, en cierta forma, con Baltasar de Echave Orio. En todo caso, la última palabra la tendremos el día en que se limpie esta valiosa tabla.