

BUEN PASTOR (Lám. II, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 47 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Jph. de Paez fecit en Mexico» (lámina V, figura 3). Adquirido en 1968 junto al cuadro anterior, como ya se indicó.

El tema del Buen Pastor, tan utilizado en la iconografía cristiana desde los primeros tiempos, tiene una especial importancia en España, tras reaparecer en el siglo XVI en Francia y Portugal. En la Península sirvió de fuente de inspiración a numerosos artistas, no sólo para grandes lienzos, sino que aparece incluso en pequeños cuadros de vidrio, con los que, debido a su fácil traslado, se favoreció una extraordinaria difusión durante todo el siglo XVIII (19). Este tipo de representación se utiliza en muchas ocasiones formando pareja con el tema de la Divina Pastora, lo que unido a unas dimensiones exactas y a una composición general idéntica en ambos cuadros permite pensar que las dos obras que comentamos (lámina II, figuras 1 y 2) estaban destinadas a aparecer juntas.

De nuevo, como en el caso anterior, una forma artificial a modo de gran arcada separa la figura principal, el Buen Pastor, y la escena que le rodea, de la parte superior donde se agrupan varios personajes con diferentes leyendas. Dos figuras de Cristo como Buen Pastor, siguiendo distintas variedades iconográficas, ocupan esta mitad inferior: sentado y rodeado por el rebaño en primer término y al fondo, en pie, llevando sobre sus hombros una oveja, a la manera representada durante el siglo XVII español por el conquense García Salmerón en un cuadro existente en la iglesia de San Jerónimo, en Madrid (20), aunque completamente alejado de los rasgos naturalistas de éste, tanto en la figura de Cristo como en las de los animales. Todo ello sobre un paisaje que da profundidad a la escena, sin que aparezcan en esta ocasión las arquitecturas utilizadas por el pintor en otros ejemplos. Rematando esta composición, dos angelitos colocan una corona de flores sobre Jesús, que, sentado en primer plano y cubierto por una larga túnica, deja al descubierto los pies mostrando las señales de las llagas.

Situadas en la mitad superior encontramos, a la izquierda, la figura de un profeta con su nombre escrito bajo ella: Isaías, acompañado por una larga inscripción que parte casi de sus labios: «Ego autem Cantabo fortitudinem tuam, et exultabo mane misericordiam tuam.

(19) Sánchez Cantón, F. J.: *Los grandes temas del arte cristiano en España. Cristo en el Evangelio*, Madrid, 1950, pp. 78-80.

(20) Angulo, D., y A. Pérez Sánchez: *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, fig. 215.

Ps. 58, v. 18»; hacia el fondo, en un segundo término, otra figura, posiblemente una nueva representación de Cristo, se dirige a Dios Padre en estos términos: «Quid amplius potuit facere et non fecit? Joan. Cap. 18», y junto a ella, en medio de unas vides, están escritas las palabras: «Ego te Clarificavi super terram, opus consumavi quod de disti michi ut faciam. Joan. Cap. 17, v. 4». A la derecha del cobre se encuentran otros dos grupos: el primero, formado por el evangelista Mateo y el ángel, y el segundo, por un hombre que apoya su mano sobre la frente de una mujer arrodillada, al tiempo que de sus labios parte el siguiente texto: «Miser factus sum, et curatus sum, usuque infinem. Ps. 37, v. (?)»; tras ellos, y dirigiendo su mirada a la mujer, un nuevo personaje cubierto con atuendo y corona de rey.

En principio, la conexión entre las figuras y las leyendas que utiliza Páez no aparece demasiado clara, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de estos escritos no se corresponden con la realidad en las Sagradas Escrituras a las que el artista hace referencia, y sólo el versículo 4 del capítulo 17 del Evangelio según San Juan ha sido seguido con toda fidelidad. Prescindiendo de estas irregularidades, la elección de los personajes podría centrarse en la idea esencial de, a través de ellos, aludir a Cristo como Buen Pastor; así sucede con la profecía de Isaías o con el Evangelio de San Mateo, cuyo pasaje referido a la mujer cananea (15,21-28) puede tener su representación plástica en el grupo situado en el ángulo superior derecho del cuadro; por último, la figura central y las vides que aparecen junto a ella podrían referirse a la parábola de los viñadores, de la que también se ocupa San Mateo.

Las características generales de que goza esta composición son las mismas que presentaba el cuadro anterior en cuanto a la repetición de modelos y el agrupamiento simétrico de los volúmenes, aunque en esta ocasión resalta una mayor amplitud del paisaje, lo que permite al artista hacer gala de su habilidad detallista.

También en este caso, como ya sucedía en la Divina Pastora y se repetirá en otros ejemplos, el pintor cuenta con una obra de Miguel Cabrera como punto de partida para mayores complicaciones iconográficas (21).

(21) Carrillo y Gariel, A.: (16), lám. 59.

Oleo sobre cobre de 43 × 45 cm. Firmado sobre la representación del terráqueo: «Joseph de Paez fecit» (lámina VI, figura 1). Adquirido por compra en el año 1956 (23).

La escena principal de este cuadro es la representación plástica, aunque incompleta, de la cuarta parte del Apocalipsis según San Juan (IV,12,1-5;13-17), ya que Páez se detiene solamente en algunos de sus fragmentos: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas..., y vi un dragón de color de fuego que tenía siete cabezas..., con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo y los arrojó a la tierra..., se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón. Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande... La serpiente arrojó de su boca detrás de la mujer como un río de agua...».

La figura central, la Virgen, repite el modelo de la misma imagen realizada por Rubens para el altar mayor de la Iglesia de María, en Freising, que, en grabado, recorre México, inspirando a los pintores más importantes de la época, José de Ibarra y Miguel Cabrera entre ellos, quienes habían realizado ya esta composición, conservando todavía un cierto barroquismo que se aminora en el cuadro del Museo de América. La silueta de la Virgen alada, elevando con sus brazos al Niño y apoyándose sobre el globo terráqueo sólo con el pie derecho mientras que el otro queda flotando en el aire, es idéntica en todos los casos, aunque, lógicamente, el rostro ha perdido la frescura del original, tanto en el caso de la Virgen como en el del propio Niño; tampoco el movimiento de los ropajes conserva la extraordinaria agitación rubeniana y las alas han ido haciéndose cada vez más estilizadas y amaneradas.

En esta ocasión el artista ha introducido una serie de variaciones dentro de la escena. Así, el dragón, situado en el ángulo inferior izquierdo, ha tomado un aspecto acartonado y ha desaparecido la figura del ángel con atuendo de guerrero que antes se lanzaba sobre él, con

(22) En la página 83 de la *Guía del Museo de América*, editada en Madrid en 1965 y redactada por Pilar Fernández Vega, con relación a esta obra se dice: «Virgen con el Niño. Cobre. Siglo XVIII. La Virgen tiene grandes alas (alusión al pasaje del apocalipsis "La mujer y el libro"). Sus pies reposan en la bola del mundo y al lado está el dragón o hídra de cinco cabezas; sobre la Virgen, el Padre Eterno y a su alrededor cabezas de ángeles. A la derecha, San Juan Evangelista escribiendo. Marco dorado y pintado. Medidas: 0,43×0,35 metros.»

(23) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 31 del XII de 1956; número de entrada: 143; número del inventario general: 25; descripción del objeto: cuadro representando a la Virgen alada, con el Niño, pisando un dragón, firmado por J. Páez; medidas: 0,42×0,33 m.; forma de adquisición: O. M. de 20 de septiembre de 1956; número de expediente: 56».

lo que el pintor ha eludido la posible representación de una escena cargada de fuerza y violencia que haría descomponer la quietud general del cuadro. Tras la cola del monstruo, una serie de estrellas simbolizan esa tercera parte de los astros del firmamento que, según el texto sagrado, se derrumbó. Por su parte, la figura de Dios Padre ocupa un lugar cada vez más reducido en la composición, de forma que, en la obra de Páez, el modelo no tiene nada que ver con el original; se ha anulado su expresividad para dar paso a un personaje de una gran frialdad que, en actitud de bendecir, no interviene plenamente en la escena, sino que la contempla, al mismo tiempo que ha perdido volumen, con lo que el tratamiento de las telas se hace innecesario.

Los restantes personajes que intervienen en el conjunto, los ángeles han sufrido una importante transformación. De las agitadas figuras de cuerpo entero que utilizó Rubens sirviéndose de formas de adolescentes desnudos, que toman parte activa en el suceso abriendo las alas de la Virgen, portando diferentes símbolos o enfrentándose al dragón, se ha pasado, en esta obra, a la representación de pequeñas cabecillas aladas de angelotes que se distribuyen por el cuadro como indiferentes espectadores. Por último, en el tercio inferior derecho del cobre, se encuentra la figura de San Juan, y tras él, en la lejanía, se advierte una ciudad que podría corresponder a la visión de Jerusalén, separado todo ello de la escena principal por un gran río o lago. El aspecto del evangelista, sentado mientras sostiene en sus rodillas el libro abierto, con la pluma en la mano derecha y con la mirada fija en el prodigio que está sucediendo ante él, presenta el amaneramiento propio del pintor, acentuado y resaltado en la inexpresividad de los rostros, lejos incluso de la figura que realiza Cabrera cuando trata el mismo tema. En lo que se refiere a la ciudad que se entrevé al fondo, es interesante resaltar cómo en la obra de Rubens, tanto si este detalle es de su mano como si fue realizado por uno de los pintores que le ayudaban en su taller, con una intención de localismo, se reproduce la ciudad de Freising para la que había sido pintado el cuadro (24), mientras que la idea de Páez es la opuesta, dar a esa ciudad un aspecto exótico y lejano, gracias a la reproducción de unas cúpulas de recuerdos orientales.

La influencia de las obras de Rubens en la pintura colonial es muy conocida y no es una novedad que sus grabados constituyen una fuente de inspiración continua que, como en este caso, sigue utilizándose al cabo de más de siglo y medio. En ocasiones, es sólo un

(24) Guldan, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Verlag Böhlau, 1966, página 211.

detalle lo que se copia, como sucede en la Virgen apocalíptica de fray Miguel de Herrera (25), en la que solamente la figura del Niño y la postura de los brazos de la Virgen sosteniéndole, nos recuerdan el ejemplo rubeniano; en otras, como la realizada por José de Páez, o en las anteriores de Ibarra y Cabrera, se mantiene el mismo esquema general en la colocación de los volúmenes y en la utilización de zonas luminosas y en sombra, como una copia real del grabado que, sin embargo, ha sufrido las matizaciones propias del gusto academista del momento, despojándole de todos los elementos que pudieran perturbar la serenidad y quietud de la obra.

TRINIDAD (Lám. I, fig. 2)

Oleo sobre cobre de 64 × 48 cm. Firmado a la derecha, en el borde inferior: «Jph. de Paez fecit, en Mexico año de 1774» (lámina VI, figura 2). Adquirido por compra en el año 1972 (26).

Repite este cuadro el tema del símbolo *Quicumque*: «talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Santus», que hace su aparición especialmente a partir del siglo XV y que preside, en la mayoría de las ocasiones, la Coronación de la Virgen, aunque en el ejemplo que nos ocupa no suceda esto. Se trata de una fórmula muy apreciada por la pintura colonial y que se seguirá empleando a pesar de la prohibición del papa Benedicto XIV, quien, a través de una bula, rechaza toda representación de la Trinidad que no sea aquella en que aparece como «trono de gracia» (27).

En esta obra, a pesar de que las Tres Divinas Personas siguen idénticos modelos, con fisonomías exactas, el pintor ha puesto especial cuidado en resaltar los caracteres o símbolos individuales que hacen diferenciar perfectamente al Padre del Hijo y del Espíritu Santo, con lo que evita caer en el error que ya había señalado, en 1730, fray Juan Interian de Ayala: «Hemos visto también otro modo de pintar a la Santísima Trinidad, que es el que voy a referir. Véanse en una tabla tres hombres con los semblantes muy parecidos, de una misma estatura, y en los colores, vestidos y lineamientos del todo

(25) Toussaint, M.: (4), fig. 235.

(26) En el libro *Registro de entrada de objetos en propiedad* se dan los siguientes datos referentes a este cuadro: «Fecha de ingreso: 19 de agosto de 1972; número de entrada: 287; número de inventario general: 30; descripción del objeto: un cuadro de escuela quiteña que representa a la Santísima Trinidad; forma de adquisición: O. M. del 2 de agosto de 1972; número del expediente: 125».

Revisado el expediente al que se hace referencia en el Inventario, comprobamos que en él se especifica que se trata de un cuadro firmado por Páez en el año 1774, por lo que sin duda debe tratarse de un error la indicación expresa que se hace en la catalogación de la pieza como de un cuadro de escuela quiteña.

(27) Reau, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956, p. 23.