

# El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII

Inmaculada Rodríguez Moya

## EL RETRATO COLONIAL

Hablar del retrato de la élite en Iberoamérica desde la conquista a la independencia americana es hablar prácticamente de todo el género retratístico que se realizó en estos territorios. Pues este género estaba reservado a aquellos personajes que por su relevancia política y social merecían ser retratados. Aunque se realizaron retratos durante los siglos XVI y XVII, el verdadero auge del retrato colonial en toda Hispanoamérica es el siglo XVIII, siglo en el que la sociedad americana trata de afirmar con más fuerza su propia identidad cultural criolla. El final de la Guerra de Sucesión es el punto de inflexión entre un retrato predominantemente de carácter histórico y conmemorativo en los siglos XVI y XVII, y el retrato de ostentación del siglo XVIII introducido por la corriente artística francesa. Éstos van a ser los límites cronológicos de este estudio, pero además debido a la gran cantidad de obras de este género vamos a tratar de resaltar aquellas que nos han parecido más relevantes, tanto por su calidad, como por su significación histórica o social.

A medida que los territorios americanos de la Corona española se fueron organizando tras el periodo de conquista se iba creando una élite, política, social y religiosa, que fue acaparando las esferas de poder de la administración indiana. Esta élite, como grupo dominante, no podrá resistirse a la tentación de hacer ostentación de ese predominio social recién obtenido. Trataron de hacerlo patente a los demás súbditos americanos mediante la construcción de magníficos palacios cuyas salas adornaban con retratos no menos ostentosos. Por otro lado, la élite del poder –virreyes, arzobispos y rectores– tuvo además otro medio de resaltar su importancia histórica a través de las galerías de retratos que dejaban constancia de su paso por el cargo en la sede de su poder.

Conforme esta élite social y política adquiría títulos de nobleza, sus retratos se enriquecieron decorativamente, aunque todavía su gesto se mantuviese severo, ya que el

retrato colonial iberoamericano no trata de reproducir con gran penetración psicológica al retratado sino que más bien busca manifestar ciertos aspectos de su persona, especialmente su pertenencia a un grupo social, a una comunidad religiosa, a una corporación. Esto no quiere decir que los rasgos de los personajes sean ficticios, sino que aunque se buscó la verosimilitud, no se trató de plasmar su carácter, sino más bien manifestar su posición social, política o religiosa. La exacta reproducción de la fisonomía no era importante en la pintura de retrato iberoamericano, e incluso según Elisa Vargas Lugo los pintores, dada la predominancia de la pintura religiosa, no tenían los recursos técnicos para pintar adecuadamente rostros terrenales.<sup>1</sup> Otro aspecto que contribuía a que los rostros fueran austeros fue que en la mayoría de las ocasiones se trataba de retratos hechos *post mortem* o de retratos hablados, es decir, a través de retratos anteriores, de descripciones literarias o familiares. Tampoco suponía esta falta de exactitud una idealización de los personajes, pues en algunos casos el verismo en la representación de arrugas y defectos es extremo.

Pero repasemos quién pertenecía a esta élite. La sociedad americana era una sociedad estamental, el grupo dominante o élite, monopolizaba el poder económico, político y social. De raza blanca, estaba formado tanto por peninsulares como por criollos, aunque estos últimos no podían acceder fácilmente a los puestos administrativos importantes, que eran monopolizados por los españoles peninsulares. Dentro de esta élite podemos distinguir entre la nobleza, por un lado, y el funcionariado y el clero medio por otro. La nobleza es la que más interés nos despierta pues será la que procedente de la Península traerá consigo la costumbre familiar del retrato. Estaría formada por los títulos de procedencia española: los virreyes, presidentes de Audiencia, capitanes generales, gobernadores, que pocas veces son criollos, y la alta jerarquía eclesiástica: arzobispos y obispos, también en su mayoría peninsulares. Igualmente consideraríamos dentro de este grupo a los descendientes de los conquistadores, que pretendieron obtener títulos nobiliarios, y que se casaron con los grandes terratenientes y comerciantes. Estas uniones darán lugar en el siglo XVIII a una verdadera nobleza titulada, que adoptará las costumbres de la nobleza europea: palacios urbanos, riqueza y vida ostentosa, y que será la que en ese siglo provocará el auge del retrato civil.

La composición en los retratos de esta élite se repetirá invariablemente, serán retratos en pie, hasta la cadera o de busto, con cuatro elementos imprescindibles: el cortinaje al fondo, el escudo heráldico, una cartela (en forma de banda al pie o de forma oval a un lado) y una mesa donde reposaran diferentes elementos que nos hablan de su condición social: un tintero para un intelectual, una tiara para un arzobispo, un bastón de mando para un virrey, etc. Esta composición se enriquecerá además de con otros elementos decorativos: relojes, abanicos, libros, astrolabios, sombreros, con la minuciosidad en la representación de riquísimas telas, con la gestualidad de las manos, con fondos de marinas o batallas navales.

No podemos hablar de pintores retratistas durante la etapa colonial, como ocurrió ya avanzado el siglo XIX en Europa y también en América. Esta escasez de retratistas era debida, como numerosos autores han puesto de relieve, a que en Iberoamérica los encargos de pintura eran predominantemente religiosos. La falta de una verdadera nobleza criolla hasta el siglo XVIII también provocó que los encargos de retratos fueran escasos. Aunque casi todos los pintores realizaron, en algún momento de su vida, el retrato de aquel prelado eclesiástico que le encargó una gran obra o el del virrey en cuyo séquito llegaba a tierras americanas, por lo que en ocasiones eran los encargados de reproducir su imagen para los súbditos. Sirvan como ejemplo Pereyns y el virrey Gastón de Peralta, Alonso Vázquez y el virrey Marqués de Montesclaros en México, o Mateo Pérez de Alesio y el virrey García Hurtado de Mendoza en Perú.

---

<sup>1</sup> Elisa VARGAS LUGO: "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXVIII (1981), p. 672.

A la cabeza de la élite colonial americana encontramos al virrey. Verdadero *alter ego* del monarca, su representante en los territorios americanos, reunió en su persona los máximos títulos de la administración indiana. Para demostrar su poder además disponía de todos aquellos elementos que un monarca debía tener: un palacio, una corte, un carruaje y una guardia personal. Pero el virrey no era sólo el máximo poder político sino también el máximo poder social, modelo para la élite criolla y peninsular de usos sociales y de ostentación.

“Costumbre fue de los Virreyes, Gobernadores y hasta de los Presidentes de Audiencia, que gobernaron América durante la dominación española, como de los Arzobispos y Obispos que dirigieron las diócesis, dejar en el asiento de su gobierno su imagen”.<sup>2</sup> Al igual que los monarcas españoles, los virreyes se hacían retratar para que sus súbditos conocieran a su vicemonarca. Encontramos numerosos retratos de los virreyes en diferentes aspectos de su vida: en retratos oficiales, haciendo su entrada triunfal, en sus exequias fúnebres, en el ejercicio de su cargo, retratos grabados.

Uno de estos tipos de retrato virreinal común en toda Iberoamérica son las galerías de virreyes. Siguiendo una costumbre renacentista, los virreyes se hicieron retratar en imágenes oficiales que dejaran constancia de su paso por el cargo, con una función meramente conmemorativa. Sólo la serie novohispana fue comenzada desde el primer momento de creación del virreinato. En el caso de la serie del virreinato del Perú fue empezada en el siglo XVIII, en un momento en el que el virreinato ya comenzaba a tener conciencia de unos gobernantes y un territorio propios. Las series del virreinato rioplatense y neogranadino fueron realizadas desde el primer momento de creación de los virreinatos, ya a finales del siglo XVIII, sin duda imitando aquellas de los virreinatos más antiguos y conscientes de la importancia que tenían como documento histórico.

Esta serie se solía colocar en una sala, presidida por el retrato del monarca reinante, al que rodeaban los retratos de los virreyes ordenados cronológicamente. Dado su carácter testimonial no solían tener una fuerte carga alegórica y seguían todos un mismo esquema compositivo, que variará poco a lo largo de los siglos, excepto quizá por los cambios en la moda y las actitudes. Seguirán el esquema que impuso en la corte de los Austrias Antonio Moro y que continuó Sánchez Coello, como podemos comprobar por la reconstrucción de la Galería de Retratos del Pardo.<sup>3</sup> Se representarán de medio cuerpo o en pie, en posición de medio perfil, con un fondo neutro o con cortinajes, el escudo heráldico en una esquina de la parte superior o dibujado en la cortina. En algunas ocasiones aparecerán junto a una mesa de trabajo. Al pie del cuadro o enmarcada por un óvalo aparecerá una cartela explicativa. En sus manos sostendrán en ocasiones un billete, el bastón de mando o unos guantes, y algunos de ellos lucirán en su cinto las llaves de la ciudad que se les entregaba en su entrada triunfal. Otra de las características comunes en estas series es que en general los autores son anónimos, aunque encontramos algunos de ellos firmados por los mejores artistas de la etapa colonial. Vemos también como hacia principios del siglo XX estas series virreinales sufren un proceso de revalorización mediante la reproducción con técnica litográfica de estos retratos, en publicaciones que tratarán de resaltar los hechos de los virreyes a través de sus biografías con una clara intención de acercar al público en general la imagen y los méritos de los que fueron sus gobernantes.

Del antiguo virreinato de la Nueva España, creado en 1535, se conservan en México dos series virreinales. Una de ellas en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México, D.F., y la otra en la Sala de Cabildo del Ayuntamiento de México. En líneas generales, ambas series son muy similares, ya que de hecho los retratos que se conservaban en el Palacio Virreinal hasta 1692 (hoy en el Palacio de Chapultepec) fueron quemados en un tumulto y se restauraron copiando los de

<sup>2</sup> J. A. LAVALLE: *Galería de retratos de los Gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1909, p. 5.

<sup>3</sup> María KUSCHE: “La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”, *AEA*, n° 253 (1991), pp. 1-28.



Fig. 1. "Virrey Don Fernando de Lencastre Noroña y Silva, duque de Linares", Juan Rodríguez Juárez, ca. 1714, Museo Nacional de Bellas Artes, México.

ca casaca de terciopelo rojo bordada ricamente con hilo de plata, puños y corbata de chorreras de fino encaje. Lleva una larga peluca blanca. Apoya su mano sobre una mesa, sosteniendo un billete, presumiblemente las Instrucciones que se solían dar a los virreyes para que desempeñaran adecuadamente su cargo. Bajo su brazo izquierdo se distingue un tricornio negro ribeteado con plumaje blanco. Destaca la calidad de este lienzo en la representación de las diferentes texturas, especialmente en los terciopelos, encajes y bordados. Al fondo, un cortinaje azulado enmarca la composición y sobre él se dibuja el escudo heráldico del virrey, y al pie, la cartela. Existe otro retrato de este virrey de gran calidad que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de México realizado por Juan Rodríguez Juárez hacia 1714. Aparece el virrey en la misma pose que el retrato anterior, sólo que éste está en pie. Junto a él una mesa donde reposa un reloj, símbolo evidente del paso del tiempo, y el bastón de mando. El escudo heráldico está dibujado sobre el cortinaje rojo y la leyenda que nos indica de quién se trata pintada sobre el pedestal de una columna. De nuevo hay que llamar la atención sobre la maestría con que el pintor representó las diferentes texturas, y sobre todo el rostro casi de porcelana del más elegante de los virreyes [Fig. 1].

<sup>4</sup> Dr. ISIDRO SARIÑANA Y CUENCA: *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas y noticia breve de la deseada, ultima dedicación del templo metropolitano de México*, edición facsimilar de las impresiones hechas en 1666 y 1668, Bibliófilos mexicanos, México, 1977.

la serie del Ayuntamiento; sin embargo se observan notables diferencias entre ellos. Estos retratos en general son de autores anónimos aunque hay algunos firmados por pintores de la talla de López Herrera, Sebastián López de Arteaga, Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Antonio Vallejo. Esto hace que las diferencias de calidad entre las series sean notables.

Encontramos la primera referencia sobre esta serie de retratos en el opúsculo que a la muerte de Felipe IV escribió D. Isidro Sariñana y Cuenca, el *Llanto del Occidente*,<sup>4</sup> donde nos describe el Palacio Virreinal. El autor nos detalla la Sala del Real Acuerdo adornada con colgaduras de damasco carmesí en sus paredes, un baldaquino de brocado, con el escudo de las Armas Reales donde se situaba el retrato del monarca reinante. En lo alto y alrededor de toda la sala los retratos de los virreyes que habían gobernado hasta esa fecha.

De esta serie del Palacio de Chapultepec podemos destacar ya del siglo XVIII el retrato del *Virrey Don Fernando de Lencastre Noroña y Silva, duque de Linares* (hacia 1716), atribuido a Francisco Martínez. Este retrato supuso la introducción del modelo retratístico francés con la llegada al trono del primer Borbón, Felipe V. En el retrato de la serie podemos observar al virrey, que viste una magnífica



Fig. 2. Salón de Cabildos del Ayuntamiento de México, México, D.F.

En este siglo XVIII será cuando encontremos la mayoría de los retratos firmados por los mejores artistas novohispanos, así por ejemplo Juan Rodríguez Juárez firmará el retrato del virrey *Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte* (1722), de gran calidad artística y penetración psicológica a través de la dura mirada y gesto del virrey; José de Ibarra los de *Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo de México* (hacia 1734), el del *Duque de la Conquista* (hacia 1740-1741) y el del *Conde de Fuenclara* (hacia 1742-1746), en los que destaca la riqueza del colorido; el gran Miguel Cabrera el del *I Conde de Revilla Gigedo* (hacia 1746-1755), y Juan Patricio Morlete Ruiz los del *Marqués de las Amarillas* (1756), el de *Don Francisco Cagigal de la Vega* (1760) y el del *Marqués de Croix* (1761), muy similares en su composición, vestimenta y ámbito decorativo.

Los avatares de la serie del Ayuntamiento nos los relata Eusebio Gómez de la Puente en la publicación que con motivo del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia Nacional realizó el Ayuntamiento de la ciudad de México.<sup>5</sup> En el estudio previo apunta algunas generalidades sobre el periodo virreinal y nos cuenta cómo con la creación del Museo Nacional esta serie fue entregada al conservador don Ignacio Isidro Icaza, y cómo finalmente fue devuelta de nuevo en 1846 faltando cinco de los retratos que fueron rehechos y los demás restaurados por don Ignacio Velasco. Quizá es debido a esta restauración que gran parte de los cuadros sean anónimos, especialmente los de los siglos XVI y XVII, ya que podría ser en este momento cuando se pintaron las cartelas de los cuadros. Se puede observar a simple vista que estas cartelas fueron pintadas en un mismo momento y tapando la parte inferior del cuadro, donde generalmente firmaba el artista. Por ello desconocemos los artistas que realizaron esta serie, que por otro lado es de gran calidad, especialmente los retratos pintados en el siglo XVIII. Existen además diferencias fisonómicas entre ambas series, como la mayor juventud en esta serie de los virreyes Pedro Moya de Contreras y Don Álvaro Manrique de Zúñiga, y diferencias en la composición, en la vestimenta y en la pose. En esta serie también podemos observar cómo los fondos se han enriquecido más, ya que algunos de ellos presentan perspectivas abiertas tras el cortinaje, con representaciones de marinas o batallas navales, como por ejemplo el retrato del *Virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque* (hacia 1702-1711), o por ejemplo el del *Virrey Don Matías de Gálvez* (hacia 1783-1784), único de la serie con un fondo de damasco rojo [Fig. 2].

<sup>5</sup> Eusebio GÓMEZ DE LA PUENTE (ed.): *Iconografía de Gobernantes de la Nueva España tomada de la colección que se conserva en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la ciudad de México*, México, 1921.

Otra serie virreinal conservada es la del antiguo Virreinato del Perú. El virreinato del Perú fue creado en 1542 con las Leyes Nuevas. Correspondió a Blasco Núñez de Vela la titularidad de ser el primer virrey. El segundo virrey fue Don Antonio de Mendoza, que ya tenía experiencia en el virreinato de Nueva España. Con estos virreyes comienza también una serie de retratos de los virreyes peruanos que se conserva en el Museo Nacional de Antropología e Historia de Lima. Este museo era el antiguo Palacio de los Virreyes, residencia y sede del gobierno del virreinato peruano, y allí se conservaba la mencionada serie en el Salón General. En 1909 y siguiendo esa tendencia que hemos comentado de dar a conocer en publicaciones la iconografía de sus gobernantes, J. A. de Lavalle realizó un estudio previo y un pequeño resumen biográfico de cada virrey, acompañado con la reproducción litográfica de los retratos hecha por el artista Evaristo San Cristóbal. En esta introducción Lavalle nos comenta que debido a la manera, hasta cierto punto tranquila, de cómo se pasó en Perú del gobierno colonial al independiente y quizá también la reconocida tendencia del jefe de las armas liberales de establecer un puente entre el pasado y el futuro que soñaba para el Perú, fueron la causa de que esta serie virreinal se salvase de la destrucción. Causas que no se dieron en el caso de los pocos retratos de los virreyes del Río de la Plata y de los presidentes de Chile.

Nos informa también de que pasados los primeros años de desasosiego de la Independencia y en el proceso de organizar el país, se pensó en crear un Museo Nacional donde hacia 1834 a 1836 se trasladó la galería. Desde entonces sufrió otros traslados, salvándose incluso de la dispersión que sufrieron los cuadros durante la ocupación chilena de 1881 a 1883. Se reunió finalmente íntegra gracias al Alcalde de Lima, General D. César Canevaro, que ocultó la mayor parte de ellos, y al celo del entonces bibliotecario D. Ricardo Palma, que recuperó los extraviados.<sup>6</sup>

En general se trata de retratos oficiales, que representan a los virreyes peruanos en pie, en posición de medio perfil junto a una mesa de trabajo y enmarcados por un pesado cortinaje de terciopelo rojo. Según Ramón Gutiérrez todos los retratos hasta el virrey D. José de Armendáriz fueron hechos por el mismo autor en el siglo XVIII, Cristóbal Lozano (1700-1776).<sup>7</sup> Desconozco qué retratos le sirvieron de inspiración para realizar la serie y quién y qué motivó el encargo. Pero esto explicaría el que todos tengan el mismo esquema compositivo y la gran similitud entre ellos. Las cartelas en estos retratos se configuran en forma de un marco ovalado ricamente ornamentado. Sólo variará la vestimenta siguiendo los sucesivos cambios en la moda española y en el peinado: desde la austeridad del traje negro del XVI, la mayor riqueza del XVII con la sustitución de la golilla por la lechuguilla, en el XVIII la introducción de la moda francesa y en el XIX el traje militar napoleónico.

A partir del siglo XVIII los retratos aparecerán firmados por diversos artistas: Cristóbal Daza pintó el del virrey *Excmo. Sr. D. José de Armendariz* (hacia 1724-1736) [Fig. 3], Cristóbal Aguilar el del *Exmo. Sr. D. Antonio José de Mendoza Caamaño y Sotomayor* (1736-1745), José Díaz pintó el del *El Excmo. Sr. D. Ambrosio O'Higgins de Vallenar* (1796-1801) y el del *Excmo. Sr. D. Gabriel de Avilés i del Fierro* (1801-1806). De discutida atribución es el del *Excmo. Sr. D. José Fernando de Abascal y Sousa* (1806-1816), atribuido a varios pintores: Matías Mestre, José Pozo o Javier Cortés según autores.<sup>8</sup>

Los elementos que aparecen en el retrato son los mismos que vimos en el caso mexicano: la mesa y la silla, que simbolizaban el gobierno, las llaves al cinto, que aludían a su cargo de alcalde de la capital del virreinato, el bastón de mando, símbolo de su poder, y el cortinaje que además de equilibrar la composición daba un carácter más teatral, como del monarca que se descubre.

<sup>6</sup> J. A. LAVALLE: *Galería de retratos de los Gobernadores y virreyes del Perú*, p. 6.

<sup>7</sup> Ramón GUTIÉRREZ (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 170.

<sup>8</sup> *Catálogo de las Secciones Colonia i República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, cuyo actual director D. Emilio Gutiérrez de Quintanilla lo hizo i lo dio a la estampa, Lima, Imprenta Peruana de E. Z. Casanova, Inambari, 359, 1916.

Lavalle además nos ofrece en su libro algunas informaciones concretas sobre otros retratos de los virreyes, por ejemplo nota la diferencia existente entre el retrato del virrey Don Martín Enríquez de Almansa (que fue también virrey en la Nueva España) de la serie peruana y el de la serie mexicana. No cree que el de la serie peruana sea la exacta representación del virrey durante su mandato en el Perú, ya que para entonces contaba con más de setenta años y aquí se le representa como un joven imberbe y rechoncho. Lo explica diciendo que el retrato de Lima sería uno que él trajo y que lo representaría en su juventud y que, a falta de otro, se agregó a la serie de sus predecesores.<sup>9</sup> Sin duda el autor de esta serie, Cristóbal Lozano, se inspiró en algún retrato temprano del virrey.

De los retratos del Conde de Lemos, Lavalle nos dice que se conservan en Lima dos, uno que forma parte de la colección oficial y otro en el presbiterio de la iglesia de los Desamparados que representa al virrey de cuerpo entero, sentado cerca de su mesa de escribir y del que se tomó el publicado en este libro, por estimarlo superior.<sup>10</sup> Recoge también la noticia de que en Cajamarca existía uno ecuestre en el convento de San Francisco que hacía pareja con otro de la virreina rodeada de sus hijos, pero duda si existen cuando lo escribe. Este retrato de una virreina sería uno de los pocos conservados donde aparece la consorte de un virrey.<sup>11</sup>

En cuanto al virreinato del Río de la Plata, fue creado en 1776 con sede en Buenos Aires. Se sabe que hubo una sala en el antiguo Fuerte de Buenos Aires con una galería de los virreyes pero durante la Revolución fue dispersada y subastada.<sup>12</sup> De todas formas, esta galería no sería muy numerosa, pues el virreinato fue creado muy tardíamente. Se tiene noticia de un retrato del segundo virrey, Don Juan de Vértiz y Salcedo, que resultó ser falso y que de todos modos desapareció. De su antecesor en el cargo, el primer virrey Don Pedro de Cevallos, no se ha hallado ningún retrato, aunque el Cabildo de Buenos Aires propuso confeccionar uno cuando se creó el Virreinato del Río de la Plata.<sup>13</sup> Este cuadro sería el primero de una galería de los virreyes sucesores. De los virreyes restantes sólo se conservan en Buenos Aires tres pinturas que representan a Nicolás de Campo, Pedro Melo de Portugal y Villena y Antonio Olaguer Feliú. De diferente factura, por lo que serían de diferentes autores.

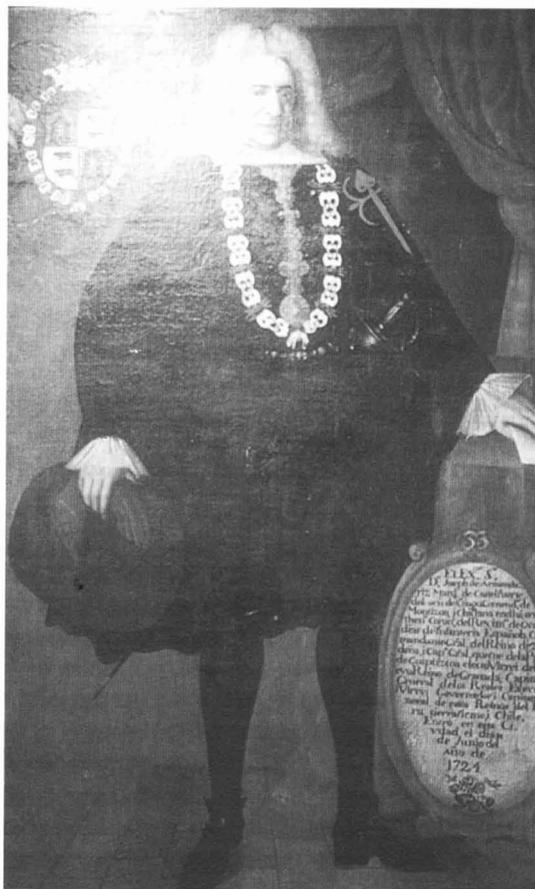


Fig. 3. "Excmo. Sr. D. José de Armendariz", Cristóbal Daza, hacia 1724-1736, Museo Nacional de Historia, Lima.

<sup>9</sup> J. A. LAVALLE: *Galería de retratos de los Gobernadores y virreyes del Perú*, p. 47.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>12</sup> Adolfo Luis RIBERA: *El retrato en Buenos Aires: 1580-1870*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1982, p. 59.

<sup>13</sup> AGN, Buenos Aires, Acuerdos, serie 3, t. 6, pp. 158-159.

El retrato de *Don Nicolás de Campo, marqués de Loreto*, virrey que fue nombrado el 13 de agosto de 1783, tomó posesión el 7 de marzo de 1784 y gobernó hasta el 4 de diciembre de 1789, se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y fue propiedad de Ángel J. Carranza. A. L. Ribera piensa que posiblemente fue cortado para ser adaptado a otro marco u otro lugar, pues la bocamanga está cortada. Es de la opinión que debe de ser así porque “aunque el ocultamiento de la mano derecha dentro del chaleco es un recurso para eludir el dibujo y prueba de la falta de habilidad de oficio, ningún pintor hubiera ocultado el otro brazo”.<sup>14</sup> Para Ribera sería atribuible a un pintor local por su calidad. Tiene un colorido claro y transparente.

*Don Pedro Mela de Portugal y Villena* (5º virrey de Buenos Aires) asumió el mando el 16 de marzo de 1795 hasta el 15 de abril de 1797, en que falleció. El Museo Histórico posee un gran retrato que entró el 1 de octubre de 1890 procedente del Museo Público, que a su vez lo recibió en donación del señor José Juan de Larramendi según publica el periódico *El Nacional* con fecha de 6 de abril de 1857. El virrey aparece en pie, vistiendo calzón corto, chaleco y casaca, con la mano derecha sostiene el sombrero y un bastón en el que se apoya. El fondo es oscuro, señalando el pintor los planos horizontal y vertical mediante el suelo embaldosado en perspectiva. Aparece el blasón en la parte derecha y la cartela en la parte inferior del cuadro. Una mala restauración apenas permite distinguir la calidad del cuadro, lo que dificulta su atribución.

El virrey *don Antonio Olaguer Feliú* gobernó de 1797 a 1799. Este virrey se casó en Buenos Aires con Ana de Azménaga y Basavilbaso, contándose entre sus descendientes los señores Antonio Olaguer Feliú y Carlos Villette Olaguer, quienes en 1898 donaron al Museo Histórico un retrato antiguo de este militar. El retrato del virrey es un busto con posición de tres cuartos, luce en su pecho la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III. La cabeza está bien construida y acusa la nobleza del modelo. Las luces y sombras destacan los valores plásticos de la sólida cabeza del mismo modo que la del obispo Manuel Antonio de la Torre, también en el mismo museo, lo que inclina a pensar en un mismo autor: José de Salas.

Del virrey Gabriel de Avilés se conserva una copia de un original no conocido, obra de un pintor de finales del siglo XIX llamado Fidencio Alabrés.

El virreinato de Nueva Granada fue establecido en 1717 y creado definitivamente en 1739 con capital en Santa Fe de Bogotá. De sus virreyes sabemos que el artista Joaquín Gutiérrez pintó algunos retratos de virreyes, con más valor histórico que artístico, y que su discípulo Pablo Antonio García fue pintor de cámara del arzobispo- virrey Antonio Caballero y Góngora, por lo que es de suponer que pintó su retrato.<sup>15</sup>

## LA ÉLITE ECLESIASTICA

Al igual que se realizaron series virreinales, también los obispos quisieron dejar constancia de su paso por el cargo, de modo que era costumbre adornar la Sala Capitular de las catedrales con los retratos de los obispos.

En el caso de la Nueva España muchos de estos obispos y arzobispos ostentaron además de su cargo eclesiástico el cargo civil de virrey de forma interina, ya que en numerosas ocasiones los virreyes fallecieron repentinamente o bien fueron destituidos. Hasta que llegase el nuevo virrey desde la Península los prelados gobernaban provisionalmente, sumando al más alto título religioso el más alto título político, lo que nos permite imaginar hasta qué punto llegaron a tener poder sobre el gobierno novohispano. A pesar de ello, las crónicas nos hablan del aprecio que los súbditos novohispanos tuvieron hacia sus arzobispos- virreyes, quizás porque el haber desempeñado un alto

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>15</sup> Enrique MARCO DORTA: *Ars hispaniae*. Vol. 21, Arte en América y Filipinas, Plus-Ultra, Madrid, 1973, p. 361.

cargo religioso les permitía conocer mejor la realidad novohispana. La Catedral Metropolitana de México conserva dos series de retratos de arzobispos, una fue comenzada en el siglo XVII y representa a los arzobispos de cuerpo entero, y la otra, realizada a partir del siglo XVIII e inspirándose en la serie anterior y continuada hasta nuestros días, representa a los prelados de medio cuerpo.<sup>16</sup> Quizá estas series sirvieron de inspiración para realizar las copias de los arzobispos que eran nombrados virreyes con el fin de completar las series del Palacio Virreinal y del Ayuntamiento de México. Estos retratos seguían también un esquema compositivo muy claro. Se representaba a los prelados de medio cuerpo, los fondos solían ser neutros o con ricos cortinajes. Dado su cargo eclesiástico, aparecían con sus atributos: mitra, báculo, una rica cruz en el pecho, traje episcopal o hábito de la orden a la que pertenecían, y en ocasiones sostenían un libro entreabierto en sus manos. Ejemplos serían de la serie del Museo Nacional de Historia, el arzobispo *Don Pedro Moya de Contreras* (anónimo, hacia 1584), el de *Don Francisco García Guerra* (atribuido a Alonso López de Herrera, 1611) o el del arzobispo *Don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta*, firmado por José de Ibarra en 1734. Un caso especial sería el del insigne Don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla, que además fue también virrey interino, y del que se conservan numerosos e interesantes retratos, tanto pictóricos, como grabados, de los hasta tres mil que al parecer se realizaron.<sup>17</sup>

La serie de arzobispos de la sede limeña es también tardía, al igual que la serie virreinal. Esta serie conservada también en la sala capitular de la catedral fue realizada por Matías Maestro (1766-1835) a finales del siglo XVIII y principios del XIX.<sup>18</sup>

En el territorio del actual Chile, se conservan también algunos retratos de los arzobispos y obispos de Santiago. Entre ellos destaca el del décimo obispo *Don Manuel Alday Aspée* (Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile). Su autor fue José Legarda y fue realizado hacia 1772, como consta en la firma situada en la cartela. El obispo aparece en pie, junto a una mesa de trabajo en la que apoya su mano. En ella vemos también la mitra, un libro de “Decretales” y algunos documentos. Destaca la magnífica representación de su vestido episcopal y la caracterización del rostro del dignatario. De finales del período colonial se conserva el retrato del *Obispo Francisco José Marán* (Museo de la Catedral de Santiago) realizado por Joaquín Mesías, pintor santiaguino de principios del siglo XIX. En este retrato el obispo ha querido resaltar la fundación de la Parroquia de la Estampa, obra suya, por lo que se representa sosteniendo una maqueta de ésta. Por lo demás sigue el esquema de los retratos de obispo, incluyendo elementos alusivos a su cargo: la mitra, la vestimenta episcopal, la pose casi frontal, el escudo con sus armas y la cartela inferior con la leyenda.<sup>19</sup>

Del virreinato rioplatense destaca el retrato del primer obispo y fundador de la diócesis de Buenos Aires, el carmelita sevillano fray Pedro Carranza, del que se conserva un retrato en la Sala Capitular de la Catedral del siglo XIX, o al menos repintado en ese siglo. También se conserva uno de su sucesor en el cargo, Cristóbal de Aresti. De otros obispos, o bien no hay retratos o los que circulan como tales no ofrecen suficientes garantías de autenticidad.<sup>20</sup>

En Venezuela, en el territorio de Nueva Granada, se atribuye el magnífico retrato del *Obispo Juan Antonio de la Virgen María y Viana* (1793, Catedral de Caracas) a Diego Landaeta. El corpulento obispo aparece sentado, con un gesto de gran elegancia sostiene un libro abierto y mira fijamente al espectador con gran expresividad mientras a su alrededor se despliega toda la magnificen-

<sup>16</sup> *Catálogo obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, MUNAL, INBA, México, D.F., 1990, p. 124.

<sup>17</sup> Véase: Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: “Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey Don Juan de Palafox” en R. ZAFRA y J. J. AZANZA: *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2000, pp. 163-187.

<sup>18</sup> Ramón GUTIÉRREZ (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica*, p. 174.

<sup>19</sup> *Arte. Lo mejor en la historia de la Pintura y Escultura en Chile*, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1984, p. 61.

<sup>20</sup> Adolfo Luis RIBERA, *El retrato en Buenos Aires*, p. 78.

cia barroca: cortinaje, escudo heráldico, cartela, mesa repleta de libros. También los obispos de Mérida, Torrijos y Lasso de la Vega, se dejarán retratar por José Lorenzo de Alvarado entre 1795 y 1816.<sup>21</sup>

Existieron también religiosos que por su significación social merecieron ser representados por el pincel, como por ejemplo en la Nueva España se retrató al venerable *Gregorio López* (Museo Nacional del Virreinato, INAH, México), pintado por un autor anónimo en el siglo XVII, casi cien años después de su muerte. O en el territorio actual de Colombia, Gaspar de Figueroa retrató a *Fray Cristóbal de Torres* en 1643, el fundador del Colegio del Rosario. Medoro, pintor italiano que trabajó en Perú, realizó el retrato *post mortem* de Santa Rosa de Lima con la que tenía una gran amistad. Fueron frecuentes los retratos de los monjes pertenecientes a una congregación, pero esta vez en grandes composiciones hagiográficas con muchos personajes donde se retrataba a los miembros de la orden y que se colocaban en los claustros de los conventos.

## LA ÉLITE INTELECTUAL

No podía la Real Universidad de México dejar de tener también su galería de rectores, como se nos describe en el prólogo de sus *Constituciones* publicadas en 1775: “Por la parte sur ocupa el mayor espacio del lienzo de la fábrica la aula que sirve de general en las funciones públicas, de cuarenta y tres varas de longitud, y diez de latitud, capaz de dos órdenes de asientos y adornada tan hermosa y magníficamente, que sería necesaria una prolija digresión para individuar la primorosa y costosa estructura de sus puertas, portadas, lumbreras, artesones, balaustres, asientos, cátedra y paredes cubiertas a esmeros de exquisitos pinceles de hermosos monumentos de gratitud a los Reales Patronos, y de memoria de algunos de los muchos y distinguidos alumnos, que con mitras y togas la han ilustrado...”.<sup>22</sup> Estas efigies se realizaban con la intención de demostrar cómo la universidad era capaz de formar a los que formarían parte luego del gobierno y de la Iglesia.

Un ejemplo sería el retrato del *Dr. Don Alonso de Cuevas Dávalos*, de autor desconocido, siglo XVII (Museo Nacional de Historia, México), donde aparece el arzobispo en pie, junto a una mesa donde descansan las mitras de sus obispados de Oaxaca, Nicaragua y arzobispado de México, así como el birrete de doctor en teología. Igualmente la composición se equilibra por un cortinaje que se pliega y una cartela ovalada al pie del retrato. También motivo de orgullo para la universidad fue el *Dr. Juan José de Eguíara y Eguren*, retrato anónimo de hacia 1763 (Museo Nacional del Virreinato, INAH, México), el gran humanista del siglo XVIII que publicó la famosa *Biblioteca Mexicana* en 1755. Con la notable intención de señalar este mérito el rector aparece dando la espalda a la mitra, aludiendo a que rechazó el obispado de Yucatán para poder continuar con su obra, a la que apunta con su mano derecha<sup>23</sup> [Fig. 4].

No podemos obviar al hablar de la élite mexicana a la gran poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, de la que existen numerosos retratos al óleo, de los que podríamos destacar uno realizado por Juan de Miranda en 1713 (Patrimonio Universitario, UNAM, México) y otro por Miguel de Cabrera en 1750 (Museo Nacional de Historia, INAH, México). En ambos aparece la poetisa vestida con su hábito en el entorno de su estudio, rodeada de sus libros y junto a su mesa. Pero Cabrera pinta a la monja sentada y en actitud más relajada en el proceso de leer un libro, mientras que Miranda lo

<sup>21</sup> Ramón GUTIÉRREZ (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica*, p. 157.

<sup>22</sup> *Constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México. Segunda edición, dedicada al Rey nuestro Señor don Carlos III*, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1775, prólogo. Citado en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, octubre 1999-febrero 2000, Mupavi, Puebla, 1999, p. 47.

<sup>23</sup> *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, octubre 1999-febrero 2000, Mupavi, Puebla, 1999, p. 48.

hace de pie y en actitud tensa ya que acaba de terminar de escribir un poema. En ambos casos supieron reflejar los artistas la belleza de la ilustre poetisa.<sup>24</sup>

La élite intelectual peruana también gustó de retratarse. El Museo de Arte y de Historia de Lima, antigua sede de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, creada en 1551, conserva una serie de retratos de sus rectores.<sup>25</sup> Empieza la serie con el retrato de Don Gerónimo López Guarnido, que fue nombrado Rector en 1575. Justo en ese mismo año había llegado el pintor italiano Bernardo Bitti (1548-1610), que será el iniciador de una importante escuela pictórica en Perú. Debíó ser esta una de las primeras pinturas que realizó a su llegada, pues es la única de carácter no religioso que se le conoce. En ella vemos al adusto rector mirando fijamente al espectador, vestido totalmente de negro, resaltando sólo la lechuguilla y los puños que resaltan aún más el rostro y las manos. Desafortunadamente este retrato ha sido muy retocado y sólo son originales de Bitti el rostro, la mano izquierda y la cartela. El resto de los retratos de la serie son de pintores anónimos, aunque hay excepciones como el del rector Luis López de Solís (1535-1602), atribuido a Mateo Pérez de Alesio, los de Juan de Reina y Salazar (1593-?) y Tomás de Avendaño, realizados por Antonio Mermejo (1588-?), y el de Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (1664-1743), realizado por Cristóbal de Aguilar (activo 1752-; 1771), que son quizá los que más calidad artística ofrecen. Todos siguen el mismo esquema compositivo que los retratos de los virreyes, si bien ya en el siglo XVIII se introducen más elementos en la composición, como son sillas más ricas, una biblioteca como fondo, y astrolabios y ricos tinteros sobre la mesa.

Podríamos incluir en esta élite intelectual a los artistas, si bien, tenemos que tener presente que durante la etapa colonial los pintores no fueron considerados como artistas sino como artesanos. Fueron escasos sus retratos o autorretratos, sirva como ejemplo el caso mexicano donde sólo se conocen los retratos de Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra o los supuestos retratos incluidos en composiciones religiosas de Baltasar de Echave Orio, Sebastián López de Arteaga y Cristóbal de Villalpando.<sup>26</sup>



Fig. 4. "Dr. Juan José de Eguiara y Eguren", anónimo, hacia 1763, Museo Nacional del Virreinato, INAH, México.

<sup>24</sup> Héctor PEREA: "Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana" en *Artes de México*, n° 25 (1994), pp. 30-37.

<sup>25</sup> *Exposición pintores y catedráticos*, noviembre de 1975, Lima, Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1975.

<sup>26</sup> Véase ELISA VARGAS LUGO: "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1983), México, pp. 13-20.



Fig. 5. "Francisco de Fagoaga", anónimo, hacia 1736, Museo Nacional de Historia, México, D.F.

Tagle y de Miguel Alonso de Hortigosa, ambos pintados por Cabrera y conservados en el Museo Nacional de Historia de México. El primero fue realizado en 1761, diez años después de su muerte, a pesar de lo cual nos muestra un rostro bondadoso. El segundo retrato fue realizado viviendo el personaje, por lo que posiblemente el personaje posó para Cabrera,<sup>27</sup> esto influye en que el rostro sea más expresivo. Otros fueron realizados por pintores anónimos, como los de *Francisco de Fagoaga* hacia 1736 [Fig. 5], *Agustín Iglesias Cotillo* hacia 1772, *Eliseo Antonio Llanos de Vergara* hacia 1778.

El mando del Real Tribunal del Consulado era alternativamente ocupado por dos partidos diferentes: los vascos y los montañeses o santanderinos. Estos últimos formaban parte además de una cofradía, la del Santísimo Cristo de Burgos, que tenía una capilla en el Convento de San Francisco.<sup>28</sup> La capilla se adornaba con los retratos de sus miembros. Cabrera, por ejemplo, realizó el de *Juan Imaz y Esquer* en 1762. Varios de sus cofrades fueron retratados por el pincel de José Joaquín Esquivel en 1781 y 1785 como *Manuel José de Bustamante*, *José de Ceballos*, *José Mariano de la Cotera*, *Servando Gómez de la Cortina*, *José González Calderón*, *Fernando González de Collantes*,

<sup>27</sup> M. E. CIANCAS y B. MEYER: "El retrato civil novohispano en el Museo Nacional de Historia" en *El retrato civil en la Nueva España*, octubre 1991-enero 1992, Museo de San Carlos, México D.F., p. 56.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 60.

Juan Manuel González de Cossío, Gabriel Gutiérrez de Terán, Manuel Antonio de Quevedo y Domingo de Rábago. Todos ellos, al igual que los miembros del Tribunal del Consulado, se conservan actualmente en el Museo Nacional de Historia de México.<sup>29</sup> El Colegio de San Ildefonso también quiso dedicar una galería de retratos a algunos de sus más ilustres estudiantes, que luego ocuparían los puestos más relevantes en la sociedad novohispana gracias a la excelente educación que recibieron en el mencionado colegio. Así por ejemplo el Museo de Historia Nacional de México conserva los retratos de *Marcos de Inguazo*, pintado por José de Alcívar en 1788, de *José de Pereda Chávez* de autor anónimo del siglo XVIII y el de *Tomás de Rivera y Santa Cruz* atribuido a Francisco Martínez pintado en 1730.

En Perú destaca como retratista de la sociedad peruana Mateo Pérez de Alesio. Sabemos que realizó a finales del siglo XVI, entre otros géneros, obras de retrato, aunque no conozcamos ningún ejemplo. Y que era pintor de cámara del virrey García Hurtado de Mendoza. En el siglo XVIII realizará retratos en Potosí, Melchor Pérez de Holguín, que además retratará también al virrey Morcillo en su solemne entrada en la ciudad en 1715 (Museo de América, Madrid). En la capital, Lima, se realizará durante este siglo XVIII una pintura preferentemente cortesana que sigue la tradición del barroco pero que incorpora algunos elementos del rococó. Esta pintura cortesana se manifestará en retratos de virreyes y de funcionarios oficiales, así como de la nobleza limeña.<sup>30</sup> Destacan dos artistas que cultivaron este género: Cristóbal Lozano y Cristóbal Aguilar, que como vimos, realizaron retratos de los virreyes y trabajaron por las mismas fechas, el último cuarto del siglo XVIII. Aguilar, además del retrato del virrey Amat que se encuentra en el convento de Jesús María, realizó otros de Felipe V y el Papa Benedicto XIII. Al trabajar a finales del XVIII su estilo ya es plenamente rococó, sobre todo en el colorido. Cristóbal Lozano, además de obras religiosas, también retrató a los personajes limeños más importantes ya que fue un personaje muy cercano a la corte virreinal, aunque su estilo todavía tiene muchos elementos barrocos.

En cuanto a la élite chilena, que en gran parte acudía a Lima para hacerse retratar, o bien si no podían desplazarse lo hacían en su ciudad, se conservan algunos retratos destacables. Como por ejemplo el del *Maestre de Campo Don Santos Izquierdo* y su mujer *Doña Tadea Jaraquemada de Aguila y Cisternas*. Retratos realizados por un pintor anónimo en 1790, aunque al pie de los retratos aparece la fecha de 1808. La vestimenta, anacrónica para 1808, es la que indica su realización en 1790, además de que sufrió repintes posteriores. Destacan en estos retratos la convencional pose del caballero y el lujo de la vestimenta de la dama, en la que destaca la forma acampanada de la falda.<sup>31</sup>

Ribera clasifica el retrato de la élite bonaerense en retratos de donantes, retratos hablados o *post mortem* y miniaturas-retrato. Quizá el más abundante sea el retrato de donantes, aunque tampoco podemos hablar de muchos ejemplos. Era costumbre a finales del siglo XVIII que se adornaran las paredes de las casas con retratos de sus habitantes, costumbre que tendrá su auge en el siglo XIX. Comprobamos en esto cómo todavía en el siglo XVIII pervive la modalidad medieval de retrato de donante. Un ejemplo sería el retrato anónimo de *Domingo de Acassusso* del siglo XVIII conservado en el Museo Histórico Nacional. Este personaje se retrató junto a una maqueta de San Nicolás de Bari, iglesia que mandó construir en Buenos Aires en 1706, hoy desaparecida. Según Ribera existieron tres retratos del presbítero licenciado Juan Alonso González, que fundó la hermandad de la Caridad de Buenos Aires. En uno de ellos aparecía el presbítero solo, otro de ellos fue encargado a José de Salas para los funerales del eclesiástico y el tercero aparecía junto a su hijo y la Virgen de los Remedios.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Véase M. E. CIANCAS, B. MEYER: *La pintura de retrato colonial (siglos XVI-XVIII)*, Museo Nacional de Historia, INAH, México, D.F., 1994.

<sup>30</sup> S. SEBASTIÁN, J. MESA y T. de GISBERT: *Summa Artis. Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia* (2ª parte), Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 566.

<sup>31</sup> *Arte. Lo mejor en la historia de la Pintura y Escultura en Chile*, p. 62.

<sup>32</sup> Adolfo Luis RIBERA, *El retrato en Buenos Aires*, p. 83.

En cuanto al retrato individual, a José de Salas, pintor madrileño, se deben una serie de retratos de personajes de Buenos Aires sin acompañamiento de imágenes religiosas. El más importante es el de *Sor María Antonia de la Paz y Figueroa*, beata fundadora de la Santa Casa de Ejercicios de Buenos Aires, hecho para ser colocado en sus funerales celebrados en la iglesia de Santo Domingo el 12 de julio de 1799. José de Salas tomó apuntes del natural una vez muerta como era costumbre.

La miniatura-retrato, presente ya en la etapa colonial, se hizo más frecuente en el siglo XVIII y alcanzó su mayor éxito en el XIX en Iberoamérica. El principal artista de miniaturas-retrato en Buenos Aires fue Camponesqui, artista de formación europea que dominaba a la perfección el arte de la miniatura, según podemos comprobar en los retratos de *M<sup>a</sup> Eugenia Escalada de Demaría* y el de *Juan Martín de Pueyrredón*. El primero está pintado sobre un óvalo de marfil, destacando la figura de cuerpo sobre un fondo gris que realza el color rosado del vestido, de talle alto. Está fechado en 1808 y es propiedad del Museo Histórico Nacional. El segundo, datado en 1806, lo conservan sus descendientes. Pero la primera miniatura-retrato del Río de la Plata es una firmada por Martín de Petris, propiedad del Museo Histórico Nacional. Es el retrato de la señora *Francisca Silveira de Ibarrola* (1769-1834), patricia porteña que se distinguió por su religiosidad y patriotismo. Fue madre del coronel de la independencia don Amadeo Ibarrola y contribuyó generosamente a la causa de la libertad.

En Nueva Granada en el siglo XVIII el decaimiento de la escuela de los Figueroa y Vázquez supuso que los artistas se dedicaran más al retrato, destacando Joaquín Gutiérrez y Pablo Antonio García, que retrataron a la opulenta sociedad de Santa Fe de Bogotá. También en Quito este siglo fue el del auge del retrato, destacando artistas como los hermanos Albán, Francisco y Antonio, Antonio Astudillo. A caballo entre el siglo XVIII y XIX Antonio Salas retrató a los jefes de la Independencia y Joaquín Gutiérrez retrató a los marqueses de San Jorge en 1775 (Museo de Arte Colonial, Bogotá).

Pocas noticias tenemos de la práctica del retrato en las Antillas, un territorio en el que tampoco hay grandes muestras de la práctica de las artes plásticas en el período colonial. Sólo destaca en el siglo XVIII y principios del XIX el portorriqueño José Campeche, que trabajó en San Juan. En 1775 conoció a Luis Paret y Alcázar, desterrado por Carlos III, y durante tres años aprendió de él el colorido y la elegancia del rococó. Tras la marcha de Paret fue solicitado por la rica sociedad portorriqueña para que la retratara. Destaca entre sus retratos el de *La dama a caballo* (1785, Museo de Ponce).

Si el paso del siglo XVII al XVIII supuso un cambio importante en el género retratístico, en cuanto a composición, naturalidad en la pose, riqueza ornamental y detallismo, el XIX introducirá el neoclasicismo y todas sus extensas posibilidades de representación humana.