

José del Pozo, de la Academia de Sevilla a Lima

JOSÉ DEL POZO, FROM THE SEVILLE ACADEMY TO LIMA



IVÁN PANDURO SÁEZ

Universidad de Granada

RECIBIDO: 21-12-22 / ACEPTADO: 12-01-23

RESUMEN: Pintor de la *Expedición Malaspina*, la figura del sevillano José del Pozo tuvo una influencia destacada en el panorama artístico de la Lima de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del novecientos. En la ciudad de los Reyes participó junto a Matías Maestro de encargos para diferentes parroquias limeñas que respondían a la glorificación de los diferentes santos peruanos en las épocas cercanas a la independencia. No obstante, el presente artículo pretende además apuntar algunos detalles biográficos en su formación en la *Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla*, antes de su partida en la citada *Expedición Malaspina* en 1789 y su relación con actores clave en la ciudad hispalense como Francisco de Bruna o el pintor Juan de Espinal.

PALABRAS CLAVE: Pintura-Sevilla-Lima-Expedición Malaspina-siglo XVIII

ABSTRACT: Painter of the *Malaspina Expedition*, the figure of the sevilian José del Pozo had a notable influence on the artistic panorama of Lima at the end of the 18th century and the first decades of the 1800s. In this way, in the city of the Kings he participated together with Matias Maestro in commissions for different Lima parishes that responded to the glorification of the different peruvian saints in the times close to independence. However, this article aims to point out some biographical details on his training at the *School of the Three Noble Arts in Seville*, before his departure on the aforementioned *Malaspina Expedition* in 1789 and his relationship with key actors in the Seville city such as Francisco de Bruna. or the painter Juan de Espinal.

KEY WORDS: Painting-Seville-Lima-Malaspina Expedition-18th century

A finales del siglo XVIII el exceso de gesto, el intento de sobresignificación y la consecuente ambición semiótica del siglo y medio precedente estaban en desuso. Por entonces, el incipiente positivismo y el interés por la catalogación era la costumbre que se estaba imponiendo, dando lugar, como forma más elocuente a las conocidas como expediciones científicas que circunnavegaban, –bajo el Estado o Academia europea de turno–, aquellas regiones entendidas y consabidas aun como desconocidas. Así, con este afán por cartografiar, registrar y retratar fauna, flora y población, se encontraban los capitanes Alejandro Malaspina y José de Bustamante en junio 1789 convocando a los últimos integrantes del bautizado como *Viaje científico y político alrededor del mundo* (1789-1794) que, por una especie de metonimia acabó casi desde el principio

conociéndose como la *Expedición Malaspina*.¹ Por el registro de pasajeros que se puede establecer a partir de los fondos del Archivo del Museo Naval de Madrid, conocemos que uno de los últimos integrantes en sumarse a las corbetas *Descubierta* y *Atrevida* fue el sevillano José del Pozo (1757-1831), que entró en la nómina de la expedición como “pintor de perspectiva” acompañando a José Guio, único dibujante de la expedición hasta entonces.²

Siguiendo la documentación, la incorporación de Pozo debió realizarse de manera apresurada si atendemos a la carta ya desde Cádiz con fecha 26 de junio de 1789, –apenas un mes antes del inicio de la expedición–, que Malaspina envía al Ministro de Marina Antonio Valdés y Fernández Bazán en la que solicitaba la aceptación de la contratación de un pintor que le había recomendado Francisco de Bruna, –Oidor decano de la Audiencia de Sevilla–, del que “desconocía su nombre” y, excusándose “por la precipitación mía” debido al plazo “muy cercano a la partida” de una expedición que, todavía no tenía un “pintor nacional tan inmediato”.³ Lo cercano de la salida parece haber acelerado el expediente burocrático si tenemos en cuenta que tan solo cuatro días después el mismo Malaspina vuelve a escribir a Antonio Valdés satisfecho por el esclarecimiento de su petición:

[...] me avisa el Oidor Decano de la Real Audiencia de Sevilla Don Francisco Bruna, que había accedido á mis propuestas Don Josef del Pozo eccelente sujeto para pintar de Perspectiva, de mui buena Educacion, algún caudal de Geometría, y una grande Robustez sobre una edad de 32 años. Atento a la facultad [...] con las condiciones pactadas por el mismo Bruna [...] Me doy verdaderamente la enhorabuena de este conseguimiento de un eccelente pintor Nacional que sinceramente no hubiera alcanzado sin el zelo de Don. Francisco de Bruna y Don Josef Espinosa y espero que V.E. se sirva ratificar este apunte.⁴

Según se nos presenta, el propio Francisco de Bruna parece haber estado detrás de la dotación del contrato del pintor, –aprobado finalmente en real orden del 7 de

¹ Cfr: GALERA GÓMEZ, Andrés. *Las corbetas del rey. Viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Madrid: Fundación BBVA, 2010.

² Existen otros nombres de artistas vinculados a la expedición. No obstante, no se debe caer en el error de adjuntarlos desde la salida de las corbetas en Cádiz el 30 de junio de 1789 ya que estos se fueron sumando conforme el itinerario del viaje. Si seguimos los diarios de Malaspina y las crónicas del mismo, José Cardero marino se unió como artista tras el desembarco en Lima de José del Pozo en 1790, Tomás de Suria, grabador, se embarcó en Acapulco en febrero de 1791, el pintor milanés Fernando Bambrilla se unió asimismo en México en abril de 1791, recomendado por el conde de Greppi, amigo de Malaspina al igual que Juan Ravenet, quizá el artista más notable de la expedición que se ocupó principalmente de los retratos de los locales. Cfr: PALAU DE IGLESIAS, Mercedes. *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina*. Madrid: Museo de América, 1980.

³ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0591 Ms.1827 / 009, f, 59r-59 vto.

⁴ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), Ms.1407 / 003, f.12r-13vto.

julio de 1789 y comunicado al Intendente de Cádiz–, que ascendía a “270 reales al año sin el aumento de plata y el goce de la mesa con los oficiales”, admitiendo Pozo la “asignación de mil al mes que desea dejar a su familia”.⁵ Bruna por su parte había escrito a Malaspina el 4 de julio del mismo año felicitando al capitán por la acogida de Pozo del que destacaba su “genio y habilidad” apuntando virtudes como su “falta de vicio y docilidad”, cuestiones que posteriormente se pondrían en entredicho. Incluso, el decano Oidor de una manera afectiva relataba a Malaspina la disposición del pintor de forma inminente ya que “el pobre desea irse a Cádiz por no ver las lágrimas de su mujer”.⁶ Paralelamente, Pozo escribía a Malaspina remitiéndole “sus más expresivas gracias” por su designación como acompañante en el viaje que se iba a emprender.⁷

Ya con José del Pozo en Cádiz, de todo este acervo documental, es preciso destacar la implicación de Francisco de Bruna tanto en la recomendación como en el contrato del pintor, cuestión que lejos de ser baladí, supone ciertamente una línea de continuidad en la amistad con la familia del artista. Así, el anterior matiz afectivo se sustenta y se anticipa en la designación de Pedro del Pozo, padre del pintor de la expedición, como director general de la *Real Escuela de las Tres Nobles Artes* de Sevilla en 1775.⁸ La escuela reorganizada en 1759 e impulsada en 1771 y 1775 con dotación real, tendría sus orígenes en la *Academia de Bellas Artes* fundada el primero de enero de 1660 por Murillo y otros artistas como Francisco de Herrera el Mozo, Juan de Valdés Leal o Sebastián de Llanos y Valdés que se estableció en la Casa Lonja. De esta forma, bajo el patronazgo de Carlos III y el protectorado de Bruna, según el primer libro de actas la reestablecida *Escuela* celebraría su primera reunión el 26 de octubre de 1775,⁹ si bien, según se indica en su *Libro de Matrículas* las clases no empezaron hasta el 6 de noviembre de ese mismo año en el domicilio de la *Real Escuela* de la calle de las Sierpes n.º 53.¹⁰ Como bien indica Carmen Sotos Serrano en su publicación sobre *Los pintores*

⁵ Esta comunicación se hace el 7 de julio de 1789 tan solo diez días después de la petición de Malaspina de la aceptación del pintor y a escasos días de la partida de las corbetas. AMN 0177 Ms.0279 / 065. f. 83vto. Oficio de Antonio Valdés a Alejandro Malaspina, trasladándole la aprobación del nombramiento de José del Pozo como pintor de perspectivas en la expedición.

⁶ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0177 Ms.0279 / 063.

⁷ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0177 Ms.0279 / 064 f.83.

⁸ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *La Real Academia Sevillana de Buenas letras en el Siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1966.

⁹ MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Santa Isabel de Hungría, 1961, pp. 9-10. La reunión contó con la presencia del mismo Pedro del Pozo como director principal, Juan de Espinal como director de pintura, Blas Molner, director de escultura, Pedro Miguel Guerrero, director de arquitectura y Francisco Miguel Ximénez, Cristóbal Ramos y Lucas Cintora, tenientes siendo el secretario Francisco Miguel Ximénez.

¹⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. *Libro de Matrículas* [Manuscrito].

de la *Expedición Malaspina*,¹¹ no es difícil pensar que la formación de José del Pozo estuvo en primera medida a cargo de su propio padre.

Sobre el director de la *Escuela*, autor de un inédito dibujo conservado entre los fondos del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (Fig. 1), Ceán Bermúdez le dedica una entrada como “pintor y natural de Lucena y descendiente de la escuela que estableció allí Bernabé Ximénez [Jiménez] de Illescas cuando volvió de Roma, aunque estudió después en Sevilla con don Luis Cancino”.¹²

Aun siendo un autor carente de un trabajo riguroso, se puede afirmar que no debió ser su dilatada y brillante trayectoria el motivo por el que Bruna confía la dirección de la *Escuela* sevillana al lucense, reforzando el argumento del vínculo personal entre ambos que se apuntaba. Por otra parte, no parece acertado relacionar los inicios de José del Pozo con el taller de su padre, sino con el del que precisamente era su profesor y director de la sección de pintura en la *Escuela* Juan de Espinal, figura clave en la pintura sevillana del setecientos.¹³ De hecho, esta afirmación encontraría un respaldo atendiendo a los inventarios de cuentas publicados por Teodoro Falcón Márquez acerca de las pinturas encargadas a Espinal para la escalera del Palacio Arzobispal sevillano. En ellos aparece con fecha de 6 de octubre de 1781 el pago de 30rs, –10rs por 3 días trabajados–, al “oficial José del Pozo” cuestión que se repetiría en las cuentas de los jornales del 10 de octubre y 15 de octubre del mismo año.¹⁴ De esta forma, además de probar la relación directa entre Juan de Espinal y José del Pozo, anotamos la única obra en la que se documenta la participación de Pozo en Sevilla, camino todavía transitable por la historiografía del arte hispalense.

Resuelto este primer apunte, el aspecto más complicado de solventar se refiere a la propia presencia del joven pintor en la *Escuela*. Según consta en el citado *Libro de Matrículas*,¹⁵ José del Pozo entraría en la lista de alumnos en el año 1779,¹⁶ si bien no lo

11 SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

12 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo IV. Madrid: Real Academia de San Fernando en Madrid, 1800, p. 116. Más parcas son las noticias que nos llega de Pedro del Pozo en GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T.II. Sevilla: En la Oficina de Andalucía Moderna, 1900, p. 81: “Pedro del Pozo fue director principal de la Escuela de Bellas Artes de esta Ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII, con trescientos ducados anuales”.

13 Sobre Juan de Espinal destaca el estudio de: PERALES PIQUERES, Rosa María. *Juan de Espinal*. Sevilla: Excma Diputación Provincial de Sevilla, 1981 y RODA PEÑA, José. “Juan de Espinal. Apuntes biográficos inéditos y una aportación a su catálogo”. *Laboratorio de Arte*, 2020, n.º.32, pp.597-606.

14 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla”. *Cuadernos de Arte*, 1992, n.º. 23, pp. 387-388.

15 Agradezco la generosidad en la noticia de esta fuente de documentación al profesor de la universidad de Sevilla Rafael de Besa Gutiérrez.

16 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. *Libro matriculas* [Manuscrito], p. 23.



Fig. 1. Pedro del Pozo. *Virgen con el Niño y San Juan*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

volvemos a encontrar hasta 1785¹⁷ momento que coincide con la muerte de su padre. Tras estos dos apuntes, anotamos su nombramiento por el mismo Francisco de Bruna como Conserje de la *Escuela* en la junta del 4 de junio de 1786, oficio que llevará a cabo antes de su embarque a América con alguna sombra profesional.¹⁸

¹⁷ Archivo Real Academia de Bellas Artes..., op.cit., p. 72.

¹⁸ Como bien recoge Carmen Sotos, haciéndose eco de la sesión del 26 de noviembre de 1786 del *Libro de Actas* de la Escuela se hizo de forma pública mención de la negligencia de Pozo al haber olvidado informar de la convocatoria de la junta a los directores. SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la expedición...*, op.cit., p. 72.

La cuestión de su ausencia documental en la academia puede suplirse por un lado con el aprendizaje cercano a Espinal fuera de ella como se ha visto o, con más precisión, en el hecho de que el joven aprendiz desarrollaría su formación entre clases y ayudas en las labores de funcionamiento de la *Escuela* de la que su padre era director, aspecto que se relacionaría de nuevo con su posterior cargo oficial de Conserje tras la muerte de su progenitor.¹⁹ El otro interrogante algo complejo en su respuesta es la razón por la que Francisco de Bruna le recomienda a Malaspina a Pozo como “pintor de perspectiva”, siendo Conserje de la *Escuela* por entonces-, cuestión nada baladí, que encontraría su contestación en la misma formación más o menos continua de Pozo con Espinal y la reseñada amistad de Bruna con la familia de pintores que se viene sosteniendo que tendría su origen en el hecho de que el padre del oidor, Andrés Tomás López de Bruna y Recio era natural de Lucena, al igual que Pedro del Pozo.²⁰ Con independencia de esta propuesta, lo cierto es que con 32 años el pintor se embarca con la *Expedición* el 30 de julio del 1789 en la corbeta *Descubierta* arribando a las costas de Montevideo en septiembre y pasando de ahí por las islas Malvinas y las amplias regiones de la Patagonia, doblando el cabo de Hornos hasta llegar a las costas chilenas y la isla de Chiloé a finales de año. Otorgando razones a la historiografía que lo ha trabajado, en su obra se percibe una calidad desigual. De esta forma, en la serie de Montevideo se alternan los dibujos dedicados a la fauna y botánica, de gran acierto pero sin carácter, dejando la mediocridad para las vistas de los paisajes como el de la costa de Valparaíso o el bosquejo de las dos corbetas navegando que se pueden observar en el Museo Naval de Madrid y, destacándose como un gran retratista en la zona de la Patagonia y chilena soltando su lápiz en escenas grupales con multitud de naturales en ricas y clásicas composiciones en las que llega a autorretratarse dibujando a los naturales (Figs. 2 y 3).

No obstante, a pesar de la calidad de algunos de sus dibujos, la corta producción de Pozo a su llegada en la corbeta *Descubierta* al puerto limeño del Callao el 20 de mayo de 1790 junto con la “indisciplina” notificada por Malaspina y los oficiales, así como una “flojera” en el trabajo que lo tenía siempre indispuerto hacen que el pintor quedase en la capital virreinal notificando el capitán de Mulazzo su decisión al Ministro Antonio Valdés.

¹⁹ Cabe apuntar que en un impreso conservado en la Biblioteca Nacional de España, con el discurso de Francisco de Bruna en el repartimiento de premios de la Escuela en 1778, en unos versos de D. Cándido María Trigueros dedicados a las pintura de Murillo se nombra como seguidores de este a “los dos Pozos”, matiz que nos abre la posibilidad, si los identificamos como padre e hijo, de que José del Pozo entró en la Academia con algunos conocimientos previos y era reconocido ya que no es hasta un año después cuando entra como alumno de pintura a la Escuela. Cfr: Biblioteca Nacional de España (BNE), VE/339/15. Oracion, que en la junta general de la Escuela de las Tres Bellas Artes para el repartimiento de premios, pronunció D. Franc[isc]o de Bruna. Sevilla: Imprenta de Manuel Nicolás Vazquez, y Compañía, 1778, p. 66.

²⁰ RUIZ DE ALGAR Y BORREGO, Rafael. “Genealogía lucentina. I. Los Bruna”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1935, nº47, pp. 77-93.



Fig. 2. José del Pozo. *Dos indios Huilliches*, 1789. Museo Naval de Madrid.



Fig. 3. José del Pozo. *Concurrencia de Patagones en el Puerto Deseado*, 1789. Museo Naval de Madrid.

Finalmente mil combinaciones me han conducido a dar el paso para mi hartazgo desagradable de apartar de la Expedición uno de los yndividuos que la componen, cuyas tareas le hubieran dado mucho lustre, si una mayor robustez hubiera coayudado al zelo que debía ser la base de su conducta. El pintor Don Joseph del Pozo después de por largo tiempo haber resistido a una falta de robustez en su complexión [...] últimamente ha manifestado nuevas necesidades de alejamiento y trato que a pesar de su salud algo quebrantable no es posible concederle [...].²¹

Concluyendo, en la misma página firmada en octubre de 1790 que: “Pozo se restituirá en la primera ocasión oportuna a Europa, según lo he suplicado a este Excelentísimo Señor Virrey, para que ni se hagan nuevos gravámenes a la Real Hazienda, ni su familia quede abandonada en Sevilla”.²² Por su parte, el virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos (g. 1790-1796), escribía en el momento de la partida de la *Expedición* en septiembre de 1790 a Malaspina sobre la permanencia del pintor en Lima:

A consecuencia de que V.S. me expone en 3 del presente, he dado orden para que se lo considere a Don José del Pozo, pintor de la corveta Descubierta del 15 del presente la gratificación de mesa, por el tiempo que permanezca en esta ciudad hasta su regreso a España en la primera ocasión que se presente, de que cuidase, y su actual estado de salud le impide continuar en la expedición.²³

No obstante, la estancia del sevillano en la Ciudad de Los Reyes que se presumía corta se prolongaría hasta su muerte a pesar de la insistencia de su mujer María Antonia Hernández solicitando su vuelta y las disposiciones del propio virrey en abril de 1791 por conseguirla ya que: “no pensaba en regresar a esos reynos, por cuyo motivo me vi precisado a decirle, que inmediatamente se dispudiese a volver a servir Su Empleo de Conserge de la Academia de Sevilla, y a unirse con su Muger e hijos que se hallan en dha. Ciudad”.²⁴

Por entonces, respondiendo al auxilio de la mujer de Pozo que le escribe con desesperación desde Cádiz el 4 de marzo de 1791 con “la fatiga que yo tendré con cinco hijos y no tener un bocado de pan que darles”,²⁵ Francisco de Bruna había intercedido

²¹ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0682 Ms.2219 / 008 10 vto.

²² Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0682 Ms.2219 / 008, f.10 vto

²³ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), Ms.0281 / 061, f.61r.

²⁴ Archivo General de Indias. (AGI), Lima,709, nº55, f. 649r. Un hecho destacable es que desde su llegada a Lima, Pozo se instala en la zona de Santo Domingo en el centro de la ciudad a diferencia de sus compañeros de *Expedición* que se hospedaron en la zona periférica de *La Magdalena* lo que evidencia su separación del resto aun incluso antes de partir los expedicionarios el 20 de septiembre de 1790 rumbo a Guayaquil.

²⁵ Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), Ms.1827 / 010, f.64-65. En el mismo expediente firmado por la mujer de Pozo declara que se encuentra en Cádiz por recomendación del médico “para

para que se mantuviese el sueldo a la familia.²⁶ La situación aparentemente satisfecha, se agravaría con la llegada de la *Expedición* a España en 1794 y la renuncia al sueldo de Conserje de Pozo que evidenciaba su deseo de no volver a Sevilla.²⁷ Con todo, a pesar de las epístolas del virrey instándole a volver, podemos suponer entre ambos una cierta amistad que llevaría a promocionar la *Academia* de dibujo que abre Pozo según se nombra en el *Mercurio Peruano* un año después de su llegada a Lima en 1791, como recoge Holguín Valdez en un brillante trabajo sobre el pintor.

Don Joseph del Pozo [...] se ha propuesto el laudable objeto de sacar partido a beneficio público de los momentos desocupados, que le proporciona su actual situación. Hecho cargo de la viveza y general aptitud de los ingenios Peruanos, ha abierto una Escuela de Diseño (previas las licencias necesarias) el Lunes 23 del corriente, en la Casa número 817, sita enfrente de la cerca de Santo Domingo.²⁸

Además, el sevillano entraría en contacto con la élite limeña aceptando encargos tan señeros como la *Pintura Alegórica* para el testero de la Sala de Corte del Palacio Real de Lima, obra del “José del Pozo sevillano” que se documenta en un inventario de 1817 del virrey Joaquín Pezuela (g.1816-1821).²⁹ Con todo, según los protocolos notariales conocemos que este primer establecimiento en su primera academia limeña que comenzó según el *Mercurio* en 1791,³⁰ finalizó en 1800 debido a un pleito que arrasaba con María Rivera, madre de Antonia Herencia, alumna adolescente de Pozo con

que no se le pegue la calentura”. Por otro documento sobre la familia del pintor, desapercibido por la historiografía, conocemos que la mujer de Pozo ejercía “el oficio de cómica” y que vivía en una casa situada en la calle del Sacramento junto a sus tres hijas y dos varones, situada cerca “de unos solares” propiedad del “Hospital” en la capital hispalense correspondiente en la actualidad con la calle Rafael Calvo. Agradezco a Alfredo J. Morales su ayuda en la localización de esta vía. Cfr: Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0238 Ms.0427 / 073.

26 Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), Ms.1827 / 010. En el documento, Bruna parece hacerse responsable de la partida de Pozo, aspecto que junto con la amistad consabida justifica su implicación en la manutención de la familia que había quedado en Sevilla.

27 Sobre el asunto, contamos con el resumen de las prestaciones de Pozo en la *Expedición* y su posterior pleito con la Real Hacienda en: Archivo del Museo Naval de Madrid (AMN), 0485 Ms.1407 / 019, f. 82r-82vto.

28 HOLGUÍN VALDEZ, Anthony Michael. *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019, p. 67.

29 UGARTECHE, Pedro. *El palacio del Excelentísimo señor virrey en 1821*. S/C, 1969. Este inventario junto a otro inédito de 1802 se ha podido trabajar en: PANDURO SÁEZ, IVÁN. *Los Reales Palacios de México y Lima en la Edad Moderna*. Granada: Editorial Universidad de Granada [En prensa].

30 Esta se situaría en su domicilio en la calle que baja a Santo domingo esquina con la antigua calle Valladolid donde recibía “de siete a nueve los días de trabajo” a los varones y a las mujeres previa cita igualmente a primera hora de la tarde. Cfr: HOLGUÍN VALDEZ, Anthony Michael. “El sevillano José del Pozo, viajero y profesor de dibujo en Lima”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (Granada), 20 (2021), pp. 106-118.

la que mantenía una relación sentimental, aspecto que deja claro de nuevo su idea de no volver a la capital hispalense.³¹ No obstante, este litigio no fue impedimento para establecerse en el panorama artístico limeño ni le privó de contratos importantes.³²

Mención especial requiere su relación con el arquitecto, diseñador y teórico Matías Maestro, figura clave en la cultura peruana del siglo XIX.³³ De la proximidad con Maestro y la intermediación de este con las principales órdenes y parroquias Pozo recibiría en 1795 el primer encargo por parte de Diego Antonio de la Casa y Piedra, –comitente burgalés afincando en Lima–, de los lienzos de *San Diego de Alcalá en las Islas Canarias* y *Veneración del cuerpo de San Diego de Alcalá por el rey Felipe IV y su corte*, para el convento de San Francisco de la ciudad. De mejor factura e igualmente con Maestro detrás del contrato, Pozo realizaría para el retablo de uno de los transeptos del templo de Santo Domingo un gran lienzo con *Los desposorios místicos de Santa Rosa*, –obra de regusto clásico con grandes juegos de arquitecturas y perspectivas–, y el lienzo que preside el retablo atribuido al propio Matías Maestro, c.1815, con la *Apoteosis de Santa Rosa de Lima*, en la iglesia de Santa Rosa de los Padres (Fig.4).³⁴

Introduciéndonos en la historia del Perú, no resulta extraño la categoría de los anteriores encargos a Pozo. Como acertadamente indica Luis Eduardo Wuffarden, durante estos años del “fidelismo” preemancipador debemos asociar la tónica de las alegorías de exaltación monárquica y de santidad como una herramienta de Estado.³⁵ De hecho, se produce una gran producción de imágenes en las que Santa Rosa “pasaría a encarnar simbólicamente la benigna sujeción secular del Perú a la corona española”³⁶ y, para ello el pincel de Pozo con sus valores efectistas era más que útil”.³⁷ Sin embargo, no solo la monja dominica fue la única figura desplegada en este sentido, sino que

31 Archivo General de la Nación del Perú (AGN), Audiencia/Causas Civiles, L372, .3420, f 2. Holguín Valdez afirma que fue el desgaste anímico y laboral a consecuencia de este pleito el que llevó a Pozo a cerrar su academia. Cfr: HOLGUÍN VALDEZ, Anthony Michael. *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada...*, op.cit., p. 71.

32 Un estudio notable sobre los contratos de Pozo en Lima: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX”. *Fronteras de la Historia*, 2006, 11, pp. 183-209.

33 Sobre Matías Maestro: HARTH-TERRÉ, Emilio. “Perfiles neoclásicos de Lima: Matías Maestro”. *El Comercio* (Lima), 30 de noviembre de 1956 y BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972.

34 El “clasicismo sacro” ha sido una de las características significativas en la obra religiosa de José del Pozo en Lima como expone Luis Eduardo Wuffarden al presentar el *Jesús Niño* dentro de un formato elíptico que se encuentra en uno de los muros laterales de la capilla del Niño de Huanca en la iglesia de San Pedro de Lima. Cfr: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan. *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: El Viso, 2014, pp. 384-385.

35 MUJICA PINILLA, Ramón. *Santa Rosa de Lima y su Tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995, pp. 53-211.

36 MUJICA PINILLA, Ramón et al. *Visión y Símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 144.

37 GARCÍA BRYCE, José. “Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro”. *Mercurio Peruano*, 1972, n°480, pp. 48-68.



Fig. 4. José del Pozo. *Apoteosis de Santa Rosa de Lima*, 1815. Iglesia de Santa Rosa de los Padres, Lima.

todos los santos peruanos fueron igualmente reproducidos con el trasfondo político apuntado. Precisamente, esta visión se le puede otorgar a la decoración que Pozo hace para la cúpula de la capilla del Cementerio General, obra de Matías Maestro, con el rompimiento apoteósico, todavía de reminiscencias barrocas, sobre *El Ingreso de los Santos Peruanos a la Gloria*, obra hoy perdida que fue afortunadamente recogida en la *Descripción del cementerio* en 1808:

La abertura de la cúpula está revestida de su cornisa, y de las ocho ventanas adornadas con discreción y belleza, cierra la figura un azafate, y dexa un techo raso de 6 varas con la pintura, que recomienda bien el talento de su autor Don José Pozo: representa en su contorno un sotabanco, como término del edificio, para mostrar á cielo abierto, con la invención más grata y expresiva, la entrada triunfante á la gloria de los bienaventurados Santo Toribio, Santa Rosa y San Francisco Solano [...].³⁸

No obstante y a modo de conclusión, los momentos culminantes del pintor sevillano con Maestro estaban consumidos. Así, tras la independencia del Perú en 1821, si bien es cierto que Pozo llegaría a hacer un retrato de Simón Bolívar, –hoy perdido–, no menos cierto es que su paleta caracterizada entre el barroco y el clasicismo decimonónico no consiguió adaptarse al nuevo gusto local y republicano, relegado paulatinamente por artistas ahora entendidos como “nacionales” como José Gil de Castro. Los tiempos estaban cambiando y las alegorías apoteósicas y efectistas empezaban a estar en desuso. Igualmente, de fondo, estaba la desmembración del sistema gremial instaurado durante toda la época virreinal; esto es, el cambio de reglas en los contratos y estilos que no estarían apegados a la tradicional relación con la parroquia o cofradía al uso, ni con unos intermediarios al amparo y consecución del gusto de la élite, sino con el nuevo orden social de propaganda nacional propio de todas las repúblicas americanas.³⁹

³⁸ *Descripción del cementerio general mandado erigir en la ciudad de Lima, por José Fernando de Abascal y Sousa*. Lima: Imprenta Real de Niños Expósitos, 1808, p. 4.

³⁹ Holguín Valdez recoge la fecha exacta de la muerte citando un documento del libro de los asientos de cadáveres de la parroquia limeña de Santa Ana. La defunción se produciría el 12 de septiembre de 1831. Cfr: HOLGUÍN VALDEZ, Anthony Michael *Los lienzos de San Diego de Alcalá...*, op.cit., p. 73. El mismo autor recoge el testamento de Cayetano Pozo, hijo del pintor sevillano con doña María Ygarza en Lima, cuya muerte le vino en 1878, declarándose también como pintor, si bien no se le conocen obras de notoriedad: Archivo General de la Nación (AGN), Protocolos Notariales 1144, *Testamento de Cayetano Pozo*, f.129.