

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

**EL “TESTAMENTO” DE MATEO PÉREZ DE ALESIO: PINTURA, AMALGAMA
Y MINERÍA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI
THE "TESTAMENT" OF MATEO PÉREZ DE ALESIO: PAINTING,
AMALGAM AND MINING IN THE LAST THIRD OF THE 16TH CENTURY**

Ignacio Algarín González
Universidad de Sevilla

Resumen:

Mateo Pérez de Alesio en la correspondencia deja claro su intención de buscar riquezas y no regresar hasta hallarlas. El artista explotó incansablemente minas en Vilcabamba y Huancavelica, pero nunca llegó a encontrar oro. El pintor debía conocer de primera mano el método alquimista de la amalgamación en frío que estaba en uso en el virreinato de México, aunque no se extendería al peruano hasta el siglo XVII. En 1764, a la mina de Huancavelica se la describe como "la más preciosa joya de S.M. en América".

Palabras clave: Alesio, siglo XVI, Minería.

Abstract:

Mateo Pérez de Alesio in his correspondence makes clear his intention to seek riches and not return until finding them. The artist exploited tirelessly in Vilcabamba and Huancavelica mines, but never found gold. The painter had to know at first hand the alchemical method of cold amalgamation that, although in use in the viceroyalty of Mexico, would not extend to Peru until the beginning of the 17th century. In 1764, the Huancavelica mine is described as "the most precious jewel of S.M. in America".

Keywords: Alesio, Sixteenth Century, Mining.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Entre los artistas que viajan al virreinato peruano en la segunda mitad del siglo XVI se encuentran Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. La motivación de todos ellos era la de mejorar económicamente, destacando Mateo Pérez de Alesio, que en su correspondencia deja clara su intención de buscar riquezas y no regresar hasta hallarlas.

Historiográficamente, se considera que Pérez de Alesio fracasó en la búsqueda de oro y plata. Baglioni termina su historia sobre el pintor diciendo: “se fue a las Indias para hacerse rico (...) anduvo en lejanos países donde se hizo famoso. Pero incitado por la codicia, por querer excavar tesoros, se empobreció y termino miserablemente su vida (...)”.¹ Pero lo cierto es que, aunque sus minas carecían de los preciados metales, eran ricas en azogue. Mateo Pérez de Alesio debía conocer en los círculos humanistas el método alquímico de la amalgamación en frío, que se extendería ya en el siglo XVII (método que ahorraba mucho tiempo en el proceso de la extracción de los metales nobles) y, por tanto, era consciente de la importancia de este mineral, gracias al cual entraría en el incipiente negocio del azogue del virreinato peruano. Esta es la hipótesis inicial a la hora de realizar esta investigación.

El propósito de este artículo es sencillo. Consiste en presentar una nueva visión sobre los intereses de los pintores que emigran a América a fines del siglo XVI alejada de las motivaciones puramente culturales, ya que las aspiraciones no siempre estaban enfocadas a un fin artístico *superior*, como podría ser la oportunidad de destacar entre otros artistas en este *ocaso del manierismo y la contramaniera*, dentro de un estilo ya agotado, en una vieja Europa colapsada por grandes figuras artísticas.

En este panorama europeo, el Nuevo Mundo se planteaba como un libro en blanco en la historia del arte donde escribir las primeras hojas. Pero la realidad es que la búsqueda de estos creadores era más mundana, quizás como la de casi todos los que emprendieron el sueño americano, simplemente la búsqueda de un enriquecimiento personal. Esta idea la plantearé a través de una de las figuras italianas más destacadas que pasa a América e introduce el manierismo en el continente a fines del XVI, Mateo Pérez de Alesio.

¹ Giovanni Baglione, *Le vite de pittori e architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 a tempi di papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, 1642), p. 32, citado en José de Mesa y Teresa Gisbert, “El pintor Mateo Pérez de Alesio”, *El Manierismo En Los Andes: Memoria Del III Encuentro Internacional Sobre Barroco* (La Paz: Unión Latina, 2005), p. 21.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Planteamos además nuestras hipótesis sobre las razones por las cuales la ciencia, la alquimia y la minería americana se interrelacionan con la ambición personal del artista. Dichas teorías penden de la localización de documentos que podrían esclarecer el tipo de relaciones del artista con la minería peruana.

Sevilla, *puerto y puerta de indias*,² a fines del XVI era una de las primeras capitales europeas, el corazón del primer Imperio transoceánico y universal en pleno esplendor y la segunda ciudad más poblada, “*una de las mayores aglomeraciones humanas de la Europa de la época*”.³ Fue el principal atrayente para comerciantes, artistas, aventureros y todo aquel que deseaba hacer fortuna en el Nuevo Mundo, ya que desde Sevilla partían dos flotas al año, establecidas en 1564 por el *Sistema de Flotas y Galeones*. Según Fernand Braudel, en la Sevilla del siglo XVI “*latía el corazón del mundo*”.⁴

El círculo intelectual sevillano gozaba de una gran fama y respeto en todo el reino (la ciudad se autodenominó “*Nueva Roma*”),⁵ y las reuniones de sus *hombres doctos* se formalizaron en torno a las denominadas *academias*. Sus participantes fueron reconocidos hasta el punto de ser llamados a elaborar fábulas en clave simbólica y alegórica, como nos señala Lleó, para la empresa más ambiciosa: la decoración de la Galera Real, cuyo proyecto se gestó en el círculo de Juan de Mal-Lara, (considerado maestro y creador del primer círculo intelectual que se ha denominado como “*academia Sevillana*”)⁶ y de la que se conserva su descripción, compuesta por los mismos eruditos que acudían a las tertulias del duque de Alcalá. En esta descripción destaca Lleó el nivel oculto y el mismo hermetismo que también se encontraba en las pinturas de los salones y techos de las mansiones sevillanas.⁷

Entre los intelectuales de este círculo de Mal-Lara destacaron personajes como Benito Arias Montano, Gonzalo Argote de Molina, Fernando de Herrera el “*divino*” o

2 José María Oliva Melgar, “*Puerto y puerta de las Indias*”, *Memoria de las ciudades, Sevilla, siglo XVI: el corazón de las riquezas del mundo* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), p. 93.

3 Carlos Martínez Shaw, *Sevilla, siglo XVI: el corazón de las riquezas del mundo* (Madrid: Alianza, 1993), p.15.

4 *Ibid.*

5 Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Sevilla: Ed. de Estudios Europa Hispánica, 2012), p. 11.

6 Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana* (Sevilla: ed. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 2005), p. 201.

7 Vicente Lleó Cañal, p.106.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Baltasar del Alcázar. Los miembros de esta tertulia que acudían a las estancias de los palacios sevillanos⁸ facilitaron un florecimiento cultural, consiguiendo adjetivos como “la Atenas española”, “el parnaso sevillano”⁹ y siendo laureados por Lope de Vega.¹⁰

Es Pacheco del Río quien recoge el retrato y la biografía de muchos de ellos en su famoso “*Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres varones*”¹¹, donde menciona a pintores como Luis de Vargas, Pablo de Céspedes y Pedro de Campaña y escultores como Jerónimo Hernández y Martínez Montañés.

En esta ciudad cosmopolita situamos a un tipo determinado de *artistas viajeros*, que aportan una importante influencia al ámbito local de la segunda mitad del siglo XVI, como son Vasco Pereira, que llega a Sevilla en 1560, Bernardino Bitti (1573), Mateo Pérez de Alesio (1583) y Angelino Medoro (1586),¹² quienes generan un dinamismo no solo en la propia ciudad de Sevilla, pues posteriormente se extiende hasta el virreinato de Perú.¹³

Algunos artistas, como el portugués Vasco Pereira, se quedan en la ciudad, igual que lo hicieron anteriormente otros como el alemán Alejo Fernández, el flamenco Pedro de Campaña o el holandés Hernando de Esturmio, dadas las oportunidades laborales y los proyectos que se emprenden en la catedral.¹⁴

De este elenco de artistas extranjeros que parten al Nuevo Mundo destacamos tres figuras: Mateo Pérez Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro, de los cuales es Alesio el que emprendió el viaje a Lima con mayor edad -41 años-, mientras que Bitti llegó a la capital del virreinato en 1576, a los 27 años, y Medoro a Bogotá en 1587, con apenas 20 años.¹⁵

⁸ *Ibid*, p. 70.

⁹ Carlos Martínez Shaw, p. 220.

¹⁰ Ramón María Serrera Contreras, “Lope de Vega y ‘El arenal de Sevilla’”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, XXXV (Sevilla: 2007), pp. 149-167.

¹¹ Francisco Pacheco, *Libro De Descripción De Verdaderos Retratos De Ilustres y Memorables Varones. Sevilla, 1599-1644* (Sevilla: Ed. Diputación, 1985).

¹² José de Mesa y Teresa Gisbert, “El pintor Mateo Pérez de Alesio”, p. 51.

¹³ Enrique Valdivieso González, “Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano”, *XIII Jornadas de Historia del Arte, El arte foráneo en España presencia e influencia* (Madrid: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla y CSIC, 2005), p. 199.

¹⁴ Juan Miguel Serrera, “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, *La Catedral de Sevilla*. (Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1984), pp. 353-404.

¹⁵ Francisco Stastny Mosberg, “Pérez de Alesio y la pintura del Siglo XVI”, *Anales*, XXII (Buenos Aires, 1969), p. 11.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Angelino Medoro, tras su estancia en Sevilla partió a Colombia y de allí a Perú. Su arte virreinal se desarrolló hasta 1622 que regresa a España. Quedan pinturas suyas en Quito, Santiago de Chile y Potosí.¹⁶

Bernardo Bitti fue enviado a Lima con un grupo de jesuitas para cubrir la necesidad de evangelizar a los indios mediante medios visuales, en una expedición que salió de Italia en 1574. Desde entonces, y hasta su fallecimiento en 1610, residió en la capital del virreinato. La actividad del hermano Bitti fue intensa. Su labor se extendió por toda las zonas de Perú y Bolivia (Lima, Cuzco, Arequipa, Juli, La Paz, Potosí y Chuquisaca).¹⁷

Mateo Pérez de Alesio: de Roma a Lima

Figura central de este artículo, su estudio se realiza a través de tres caminos paralelos, que coinciden con sus tres etapas vitales: la etapa italiana, la española y la americana. Los primeros datos fueron recogidos por sus propios compañeros de trabajo coetáneos, como Van Mander,¹⁸ Baglione,¹⁹ Pacheco,²⁰ Argote,²¹ Calancha²² o Espinosa de los Monteros.²³ En el siglo XVIII lo citan en España historiadores como Palomino,²⁴ Ponz,²⁵ Zúñiga²⁶ o Ceán Bermúdez,²⁷ mientras que en el siglo XIX es estudiado por

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ José de Mesa y Teresa Gisbert, "El pintor Mateo Pérez de Alesio, p.13; Francisco Stastny Mosberg, p. 9.

¹⁸ Carel Van Mander, *Het Schilder Boeck* (Haarlem: Passchier Wesbusch, 1604), pp. 193-194.

¹⁹ Giovanni Baglione, p. 32.

²⁰ Francisco Pacheco, *Libro De Descripción de.*

²¹ Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andaluzia* (Sevilla: ed. Fernando Díaz, 1588), p. 98. Disponible desde Internet en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/548/12/nobleza-del-andaluzia/>

²² Fray Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada del orden de san Agustín en el Perú* (Barcelona: La caballería, Pere, imp., 1638). Disponible desde internet en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3732/10/cronica-moralizada-del-orden-de-san-augustin-en-el-peru-con-sucesos-egenplares-en-esta-monarquia-c-compuesta-por-fray-antonio-de-la-calancha-de-la-misma-orden-dividese-este-primer-tomo-en-quatro-libros-lleva-tablas-de-capitulos-i-lugares-de-la-sagrada-escritura/>

²³ Pablo Espinosa de los Monteros, *Antigüedades y grandezas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla* (Sevilla: Oficina de Matías Clavijo, 1627).

²⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, I (Madrid: Imprenta de Sancha, 1796-1797), pp. 266-267.

²⁵ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* (Madrid: ed. Viuda de Ibarra, 1793).

²⁶ Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiástico y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, III (Madrid: Imprenta Real, 1796), p. 226.

²⁷ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I y II (Madrid: ed. Viuda de Ibarra, 1800), p. 262.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Amador de los Ríos,²⁸ González de León,²⁹ Pascual Madoz³⁰ y Meyer,³¹ quienes recrearon las noticias anteriores. A principios del siglo XX fueron José Gestoso³² y Celestino López Martínez³³ quienes aportaron numerosos datos documentales sobre el pintor y su época, realizando además una labor fundamental para los investigadores posteriores.³⁴

Los historiadores americanos fueron los primeros en tratar monográficamente la figura del artista, si bien en 1950 Marco Dorta afirma que Alesio es conocido únicamente por las obras sevillanas, *puesto que no se han identificado las obras documentadas en el Perú*,³⁵ (siguiéndole otros investigadores como Mancini,³⁶ Ugarte³⁷ y Soria³⁸). Quince años después Francisco Stastny Mosberg localiza y le atribuye obras en el virreinato.³⁹ Mesa y Gisbert, en 1972, realizan un estudio más completo, publicado por la Universidad de San Andrés de Bolivia gracias a la beca de la fundación Guggenheim.⁴⁰

28 José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. (Sevilla: Francisco Álvarez y Ca, 1844), pp. 100 y 312.

29 Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen* (Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía. 1844), pp. 29, 35-36, 93 y 216.

30 Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico De España y Sus Posesiones De Ultramar*. XIV (Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848), p. 318.

31 Julius Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, I (Leipzig, 1872), pp. 271-273.

32 José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. II (Sevilla: ed. Andalucía Moderna, 1899-1909), p. 80.

33 Celestino López Martínez, *Capítulos para la biografía del historiador Argote de Molina*. VIII, s. 6 (Madrid: ed. Asociación Española para el progreso de la ciencia, 1917).

34 Otros estudios que lo citan: Riva Agüero, *El Perú histórico y artístico*, (Santander: talleres tipográficos J. Martínez, 1921), p. 90; Luigi Vittorio Bertarelli, *Guida d'Italia* (Roma: ed. Touring Club italiano, 1925); Ulrich Thieme y Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVI (Leipzig: ed. Verlag E.A. Seemann, 1932), p. 409-410; Rubén Vargas Ugarte, *Manuscritos peruanos en las bibliotecas y archivos de Europa y América* (Lima: Biblioteca Peruana, 1947), p. 96.

35 Enrique Marco Dorta, "La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia" citado en Diego Angulo Iníiguez, *Historia del arte hispanoamericano II* (Barcelona: Salvat, 1954), pp. 472.

36 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1957), pp. 222, 866-869.

37 Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional* (Buenos Aires: ed. A. Baiocco, 1947), p. 96.

38 Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956).

39 Francisco Stastny Mosberg, p.10.

40 José de Mesa y Teresa Gisbert, *El Pintor Mateo Pérez de Alesio* (La Paz Bolivia: Institutos de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés, 1972).

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

En Sevilla, Jorge Bernales publica en la revista *Archivo Hispalense*, en su número de 1973, un completísimo artículo sobre la figura de Alesio.⁴¹ Otros historiadores recogerán posteriormente todos estos estudios para actualizar la figura del artista en un marco más amplio. Valdivieso, Serrera⁴² y Fernández López⁴³ retoman la figura del artista en obras de carácter más general. El último monográfico que hemos encontrado es el de los historiadores italianos Palesati y Lepri, en 1999, los cuales parecen revolucionar las investigaciones sobre Alesio.⁴⁴ Mesa y Gisbert actualizan su estudio sobre Alesio con motivo de la celebración del III Encuentro Internacional sobre el Barroco en 2005,⁴⁵ dedicado al Manierismo en los Andes, manteniendo sus tesis frente a los investigadores italianos, estando ahora las opiniones divididas. En 2005 es recogido también por Luis Méndez.⁴⁶ Una de las más interesantes visiones iconográficas es la realizada por Nicolás Cabrillana,⁴⁷ que analiza la figura de Santiago y aporta una interesante teoría que seguimos en nuestra investigación sobre la obra de Alesio en Sevilla.

En 2009 se realiza un compendio titulado *Pintura de los reinos*, que cita también a Mateo Pérez de Alesio y estudia su etapa peruana.⁴⁸

Francisco Stastny, en su última publicación de 2013, actualiza sus *Estudios de Arte Colonial* centrándose en la figura de Pérez de Alesio.⁴⁹

También nosotros hemos podido revisar la figura de Mateo Pérez Alesio en Sevilla a través de nuestras investigaciones iniciadas en 2012, gracias a las cuales publicamos dos

41 Bernales Ballesteros, "Mateo Pérez de Alesio, Pintor Romano en Sevilla y Lima", *Archivo Hispalense*, LVI (Sevilla: Diputación, 1973), pp. 221-271.

42 Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera Contreras, *Historia De La Pintura Española: Escuela Sevillana Del Primer Tercio Del Siglo XVII*. (Madrid: ed. CSIC Press, 1985).

43 José Fernández López, *Programas Iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Universidad Sevilla, 2002).

44 Antonio Palesati y Nicoletta Lepri, *Matteo da Leccia. Manierista Toscano dall'Europa al Perú* (Pomaranze: Ed. Associazione Turistica "Pro Pomaranze", 1999).

45 José de Mesa y Teresa Gisbert, "El pintor Mateo Pérez de Alesio".

46 Luis Méndez Rodríguez, p.166.

47 Nicolás Cabrillana Cíezar, *Santiago matamoros. Historia e imagen* (Málaga: ed. Diputación de Málaga, 1999).

48 Juana Gutiérrez Haces (comps), *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (México D.F.: Fondo Cultural Banamex, 2008-2009), pp. 225, 247 y 253.

49 Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, I (Lima: Institut Français d'Études Andines, 2015).

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

artículos: uno con aportes y nuevos enfoques sobre la iconográfica de *Santiago en la batalla de Clavijo* (2015) y la revisión del acuerdo firmado con Argote de Molina (2017).⁵⁰

Actualmente hay discusión sobre el origen de Mateo Pérez de Alesio. Algunos autores lo sitúan en 1547 en Alezio, Puglia.⁵¹ En la documentación vemos que cambia constantemente de nombre: Matteo de Lecce, Mateo d'Aletsi, Matteo da Lechio, Matthaeus P. de Alecci o Mattheus P.⁵² Por último, en 1999, los investigadores Palesati y Lepri lo han denominado Mateo da Godi.⁵³

En 1568-1569, Mateo Pérez de Alesio realiza sus primeros trabajos documentados en las villas romanas de Villa d'Este o Tívoli, bajo la tutela de Federico Zuccaro y Cesare Nebbia. Allí toma contacto con Pirro Liborio, que fue el arquitecto encargado de las obras de la Villa d'Este, e influenció a Alesio en la cultura hermética imperante del momento.⁵⁴

El carismático Pirro Ligorio fue, además de pintor, arquitecto, paisajista y erudito de antigüedades, uno de los primeros arqueólogos y defensor de la conservación de los restos *in situ*, autor de un *Diccionario de Antigüedades* y de la *Carta Arqueológica de Roma*.⁵⁵ También fue el arquitecto del jardín de la "*Villa delle meraviglie*" de Bomarzo y de la Villa d'Este, obras donde se observa la influencia de ese mundo hermético, que junto con el uso de maquinarias sofisticadas y artificios forman el gusto de esta época final del siglo XVI. Esta podría ser la primera toma de contacto de Mateo Pérez con el neoplatonismo, el hermetismo, la alquimia y las antigüedades.

Con el manierismo se extiende por toda Europa una nueva idea de la naturaleza, un tipo de cultura mágica, esotérica y alquímica, que salta a la vista en los jardines y las villas, donde concurren la mayor parte de los tópicos del hermetismo: es muy representado el lema de la *coniunctio* o unión de contrarios para conseguir lo simple, lo perfecto, lo *uno*. El tema

50 Ignacio Algarín González "Nuevas visiones y aportaciones en la pintura 'La Batalla de Clavijo', de la Iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, n. 27 (Sevilla, 2015), pp. 145-172; y "El mecenazgo de Gonzalo Argote de Molina: el contrato firmado con Mateo Pérez de Alesio", *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016), pp. 627-642.

51 José de Mesa y Teresa Gisbert, "El pintor Mateo Pérez de Alesio", p.14.

52 *Ibid.*

53 Antonio Palesati y Nicoletta Lepri, p. 20.

54 René Taylor, *Arquitectura y Magia: Consideraciones Sobre la Idea de El Escorial* (Madrid: Siruela, 2006), p.18.

55 M.ª Victoria García Morales, Victoria Soto Caba y Joaquín Martínez Pino, *El Estudio del patrimonio cultural* (Madrid: Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 2017), p. 169.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

de la unión de contrarios, procedente de la tradición neoplatónica, es la unión de masculino y femenino, activo y pasivo, seco y húmedo, sol y luna. Es un tema recurrente como también lo son los seres andróginos, la insistencia en la figura de Ganimedes, el andrógino, el Hércules niño o Mercurio.

El ejemplo más patente lo vemos en el misterioso *Sacrobosco* de Bomarzo o *Parco dei Mostri*, (los jardines del Castillo de los Orsini, Bomarzo, provincia de Viterbo), obra de Pirro Ligorio y el tratadista Jacopo Vignola, - en sus cartas el Duque Vicino Orsini, explica esta nueva visión de la naturaleza como un lugar de misterio-. En Bomarzo lo hermético y la alquimia tienen un papel determinante, pues allí aparecen figuras de elefantes, leones o dragones, elementos del nuevo bestiario de la ciencia hermética. Todo esto influenciado por la literatura, la *Hypnerotomachia Poliphili*, (el sueño de Polifilo) obra de Francesco Colonna (Venecia: Aldo Mauricio, 1499), donde la magia, el sueño, la arqueología y la mitología se amalgaman en lo que se ha considerado mezcla de enciclopedia y tratado de arqueología, donde también figuran elefantes, leones, perros, osos y dragones que conforman la iconografía animal que el hermetismo proponía.⁵⁶

En esta cultura imperante, al final del Renacimiento, donde se entremezclan el arte, los inicios de la arqueología, la literatura, la magia y la alquimia, es donde se desenvuelve Pérez de Alesio, primero como colaborador-aprendiz en las villas y al final como artista con entidad propia. Alesio permaneció en Roma hasta 1576, recibiendo su encargo más importante en 1571. En la Capilla Sixtina, frente al muro del *Juicio Final*, realiza el fresco de *La defensa del cuerpo de Moisés*, del que más tarde repetirá algunas figuras en Sevilla, donde dice Pacheco que trajo cartones y bocetos.⁵⁷ Su participación en la Capilla Sixtina le sirvió para autodenominarse *pintor de Su Santidad*,⁵⁸ cargo que nunca le correspondió, pero que le valdría para entrar en el elitista círculo sevillano.

56 Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa Cremades, *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico* (Madrid: ed. Itsmo, 2000), p. 300.

57 “Mateo Perez de Alecio trajo a Sevilla muxos dibujos acabados de su mano, de lapiz i aguada, i tambien entre ellos uno de aguada i realce de la muerte de *Moises*”, citado en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simon Faxardo, 1649), p. 336.

58 “(...) aquel único y raro pintor Mateo de Alesio que lo fue del Papa Gregorio Decimotercero”. Fray Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada del orden de san Agustín en el Perú* (1938), en Francisco Stastny Mosberg, pp. 85, 114; “famoso romano (...) pintor de Gregorio XIII”, Enrique Marco Dorta, “La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia” citado en Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano II* (Barcelona: salvat, 1654), pp. 443-494. Su vinculación con el Papa la confirma el

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

En Roma, como artista consagrado, trabaja mano a mano con sus maestros en el Oratorio del Gonfalone (1575-76), considerado la Capilla Sixtina del manierismo. Alesio se encarga de pintar al Rey David, además de profetas y sibilas, pero destruye parte de su pintura y huye a Malta, que en ese momento era territorio español (años más tarde Caravaggio también repite el periplo para huir de la justicia romana).⁵⁹

En 1576 se encuentra en Malta, donde realiza los frescos del *Gran Asedio*, una de las epopeyas bélicas más importantes, tras el intento por parte de la armada turca de tomar la isla de Malta y así controlar el Mediterráneo. Estos frescos los realiza en la “*sala de embajadores*” del palacio de la Orden de Malta en la Valletta.⁶⁰

En 1581 regresa a Roma tras solucionar sus problemas legales y participa en la *Accademia de San Luca* y la congregación *dei Virtuosi*. También recibe encargos importantes, como en San Eligio degli Orefici (San Eloy de los orfebres), en la iglesia de la hermandad de los Plateros, donde vemos al artista relacionado con el mundo de los metales. En esta segunda estancia romana la actividad de Alesio como grabador es intensa. Realiza con gran éxito la serie de las estampas del *Asedio a Malta*, que son ejecutadas por su mano o por mano de otros grabadores como Pierre Perret, pero manteniendo los derechos sobre el diseño a través de una bula papal,⁶¹ como se aprecia en el texto que aparece al pie de *La conversión de San Pablo*, (Roma, 1583). A Perret lo documentamos posteriormente en Madrid realizando los grabados de las famosas vistas del Escorial.

En este período Mateo Pérez de Alesio conoce a Ottaviano Nonni, con el que mantendrá correspondencia desde Lima, donde escribió que no volvería hasta no ser rico.⁶² Esta estancia romana dura poco, porque en 1584 aparece ya documentado en Sevilla realizando el fresco de *San Cristóbal* de la catedral, bajo la mirada del licenciado Pacheco, encargado del programa iconográfico. Posteriormente lo vemos bajo la tutela de Gonzalo Argote de Molina, perteneciente al mismo círculo humanista, con quien firma un sustancial

privilegio que éste le otorgó para su estampa del *Retablo de San Juan Bautista* y cuya inscripción transcribo: *Maittaetus Pérez de Alesio inventor. Incidebat Romae. Cum privilegio Greg. XIII Pont. Max. AD. X. MDLXXXII*”. Julius Meyer, *Allgemeines Kunstler Lexikon*. III. (Leipzig: ed. Von Wilhelm Engelmann, 1872), p.272, citado en Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, I, pp. 85, 114.

⁵⁹ José de Mesa y Teresa Gisbert, (1972), p.36.

⁶⁰ *Ibid*, p. 38.

⁶¹ Christopher Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth- Century Venice and Rome* (The Netherlands: 2004), pp. 231-232.

⁶² Giovanni Baglione, p. 32.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

acuerdo del que da noticia Celestino López Martínez, el cual analizamos en un artículo anterior.⁶³ Bajo el mecenazgo de Argote realiza el primer gran cuadro de altar, *Santiago en la Batalla de Clavijo*,⁶⁴ y tras casi cinco años en la ciudad lo encontramos en Lima, donde en 1590 realiza el retrato del Virrey D. García Hurtado de Mendoza y adopta el título de *pintor de su Señoría el Señor Virrey*. También realiza grandes conjuntos pictóricos en la Catedral, en el convento de Santo Domingo y de San Agustín, en la iglesia de San Pedro y de la Merced y en ciudades como Huanuco y Arequipa, de lo que hoy no queda prácticamente nada. En 1606 se le pierde la pista y no se vuelve a saber de él hasta el testamento que su discípulo y compañero de viaje, Pedro Pablo Morón, otorga en 1616.⁶⁵ De toda su producción limeña apenas quedan obras, pero poco a poco se van encontrando y documentando posibles obras suyas en recientes investigaciones.⁶⁶

Aunque el título del trabajo haga referencia al testamento de Alesio, no es el testamento documental del que se trata, sino el de sus extrañas relaciones con los comercios de minas.

Sostenemos la hipótesis de que su verdadera intención en América era la de entrar en el suculento negocio de la extracción del azogue para la amalgama, ya que el mineral aún no se había explotado para estos fines en el virreinato peruano. Y es que las minas de Huancavelica serán, más adelante, la mayor y más importante fuente de mercurio del Nuevo Mundo y de ellas dependerá la producción del oro y la plata peruana, desbancando temporalmente al mercurio de Almadén, que durante todo el siglo XVI fue el que abasteció principalmente a América, con la desventaja de tener que ser transportado mediante largas travesías marítimas desde la Península.

63 Ignacio Algarín González, “Nuevas visiones y aportaciones en la pintura La Batalla de Clavijo”, pp. 145-172.

64 Enrique Valdivieso, p. 199; Ignacio Algarín González, “El mecenazgo de Gonzalo Argote de Molina: el contrato firmado con Mateo Pérez de Alesio”, *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016).

65 Francisco Stastny Mosberg, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, p. 13.

66 En el testamento de Pedro Pablo Morón, otorgado el 28 de abril de 1616 (F. Hernández, fol. 734) se puede leer que “los bienes de Mateo Pérez de Alesio me deben novecientos cincuenta pesos de a ocho reales que le preste y que el secretario Juan Bello, albacea que fue del dicho Mateo de Alesio dará razón de la deuda”. No queda duda, por eso, de que ya en 1616 había fallecido. El último contrato conocido es el de 1606, cuando Alesio se compromete con Juan de Vega de Gunio Lozada a pintar siete lienzos para la ciudad de Huánuco. Francisco Stastny Mosberg, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, p. 12.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Como vimos en su correspondencia, Mateo dejó clara su intención de buscar fortuna y no volver de América hasta conseguirla, asegurando “*no volver hasta tener carroza y palafreneros*”, lo que es igual a una vida de lujo con sirvientes. De hecho, hallamos muchos tratos comerciales que realiza el artista en tierras americanas, entre los que destacan la explotación de minas, la búsqueda de tesoros *guasca* o *huacas*,⁶⁷ mercader artístico comerciando con obras de arte traídas de España, etc. Eso sí, siempre sin abandonar su oficio de maestro pintor.⁶⁸

La hipótesis principal es que no buscaba oro, sino que había viajado tras las riquezas del incipiente negocio del azogue peruano. Esto lo hace necesariamente conocedor de las formulaciones alquímicas de este nuevo proceso de amalgamación y de la vital importancia que comenzaba a tener en Perú, donde la implantación de esta técnica tenía un retraso de quince años con respecto a la Nueva España. Según Bakewell,⁶⁹ los mineros del Potosí no quisieron invertir en la adaptación porque con la fórmula nativa -el sistema de guayras- ya obtenían grandes beneficios, aunque pasado el tiempo y debido al descenso de la producción, finalmente se vieron obligados a adaptarse. Es en este entorno donde Mateo Pérez de Alesio parece querer entrar en el negocio minero, no en el de la plata o el oro, sino en el del azogue, y de ahí su vinculación con las minas de Huancavelica.

Las propias condiciones del momento invitaban a ello. El mercurio peninsular estaba regido bajo un estricto control de la Corona desde fechas bien tempranas, en 1572 el virrey Enríquez recibió instrucciones para almacenar todo el mercurio llegado a la Nueva España.⁷⁰ Dicha disposición fue complementada por otra cédula de 1589, en la que se daba orden a los virreyes, presidentes y oficiales regionales de enviar a España informes de las cuentas anuales del mercurio recibido, de cómo se había repartido y cómo se había cobrado.

67 Guillermo Lohmann Villena, “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”. *Revista Histórica*, pp. 22 y 23, citado en Francisco Stastny Mosberg, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, p.11.

68 Francisco Stastny Mosberg, p.10; Julius Meyer, p. 272; Guillermo Lohmann Villena, “Noticias inéditas...”, pp. 27, 102-103; Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, “Pinturas y pintores en Lima Virreinal”, *Revista del Archivo Nacional*, XXVII, I y II (Lima: 1963), pp. 22, 23; Luis Méndez Rodríguez, p.166; José de Mesa y Teresa Gisbert, (2005), pp. 27 y 28;

69 Peter J. Bakewell, *Mineros de la Montaña Roja: el trabajo de los indios en Potosí, 1545-1650* (Madrid: ed. Alianza, 1989), p. 32.

70 Jaime J. Lacueva Muñoz, *La plata del rey y de sus vasallos: minería y metalurgia en México siglos XVI y XVII* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2010), p.74.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Las reales Cédulas fueron acompañadas por otras que confirmaban lo dicho, lo ampliaban y a veces lo contradecían.⁷¹ Por tanto, el comercio y la explotación del azogue era monopolio de la Real Hacienda, que por real Cédula ordenaba: “que no se lleve azogue a las Indias, ni se comercie en ellas, si no fuere por cuenta del Rey”.⁷² Pero tenemos noticias sobre el fin de los arrendamientos de los “asientos” de varias de las minas de Huancavelica hacia 1590, pactados cinco años antes, siendo ese el momento perfecto para comenzar a participar en este difícil mundo minero.⁷³ Pérez de Alesio parece estar justo en el lugar y el momento adecuado para entrar en el negocio.

El bermellón alquímico

Como ya hemos dicho, mientras el mercurio de Almadén abastecía casi en exclusividad a las minas novohispanas, las peruanas tuvieron una fuente de mercurio más cerca: la mina de cinabrio de Huancavelica, descubierta en 1563.

Antes de su uso en la minería, el mercurio sólo se empleaba en la producción del sublimado corrosivo (cloruro de mercurio), en la elaboración de medicinas para el tratamiento de la sífilis o en la fabricación de pinturas, ya que el cinabrio triturado producía bermellón, un pigmento escarlata muy apreciado por su durabilidad e intensidad.⁷⁴ De hecho, ya era usado en la antigüedad y Plinio el Viejo, en el siglo I, habla de las explotaciones de bermellón en Almadén,⁷⁵ puesto que los romanos conocían el mercurio, del que obtenían el bermellón de cinabrio y que usaban como pintura nobiliaria.⁷⁶

71 Mervyn Francis Lang, *El monopolio estatal del mercurio en el México colonial (1550-1710)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 30 pp. citado en *El trimestre económico*, vol. 46, (Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 526.

72 Real Cédula firmada el 4 de marzo de 1559; ratificada en 1572, 1573, 1574, 1577 y 1637 e incorporada a la Recopilación de 1680 como ley I, tít. XXIII, lib. VIII, citado en Jaime J. Lacueva Muñoz., p.73, n. 65.

73 Guillermo Lohmann Villena, *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1999), p.155.

74 Guillermina Martín Reyes, *La alquimia en la España de los siglos XVI y XVII* (Tenerife, La Orotava: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2012).

75 En el capítulo VII del Libro XXXIII, dedicado al bermellón, Plinio dice que casi todo el que se llevaba a Roma procedía de España, añadiendo que es excelentísimo el de la Provincia Silaponte en la Andalucía. La piedra se enviaba sellada, aunque también se falsificaba con el llamado bermellón segundo. Ed. 1624-26, pp. 593-595, citado en Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales pintura siglo de oro*. (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), pp. 162-164.

76 María de los Ángeles Silvestre Madrid y otros, “El mercurio de Almadén, llave de la plata americana”. Gonçalo de Vasconcelos y otros (comps). *Áurea quersoneso, estudios sobre la plata iberoamericana, siglos XVI-XIX*. (León: Universidad de Católica portuguesa. Universidad de León: CONACULTA - Consejo

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

La *Relación del Sitio de la mina del Azogue que está en el Almadén, con la manera del distiliarse el azogue y hacerse el bermellón* (1543),⁷⁷ es una de las primeras publicaciones sobre el método de extracción y “destilado” del pigmento a partir del mercurio. Rocío Bruquetas explica las dos maneras de conseguir el bermellón, una mediante la trituración del mineral y otra artificialmente, difundida por los *tratados de secretos*, que eran recopilaciones de recetas para elaborar toda clase de productos como perfumes, barnices, pigmentos y otros trucos de interés para boticarios, pintores o curiosos.

Aunque de origen medieval, este tipo de libros fue muy popular en los siglos XVI y XVII.⁷⁸ El Doctor Laguna (1555), en su reedición ilustrada del tratado del médico griego Pedacio Dioscórides de Anazarbeo (40-90 a.C.),⁷⁹ dice: “Del cinabrio nuestro común (el cual se llama Bermellón en Castilla) tenemos dos diferencias, una de las cuales es mineral y otra se hace con artificio”.⁸⁰ Alexo Piamontés dice que se hacen en Alemania: “aquellos que se traen de Alemania, lo qual hasta aquí no ay quien lo sepa hazer en Italia (...) que embían a vender a Italia y por todo el mundo, y también entre sí lo tienen en secreto, y no lo quieren comunicar a muchos”.⁸¹ Por otra parte, Dioscórides explica su receta: “Hácese el

Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), p.18. Disponible en Internet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569053>.

77 Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Miscelánea, E, v. III, f. 195; Antonio Matilla Tascón, *Historia de las Minas de Almadén desde la época romana hasta el año 1645*, I (Madrid: Consejo de administración de las minas de Almadén y Arrayanes, 1958). Existe una edición facsímil reeditada por la Fundación Almadén-Francisco Javier Villegas en 2005, citado en Rafael Gil Bautista, *Las minas de Almadén en la Edad Moderna* (Alicante: Universidad de Alicante, 2015), p. 27.

78 Rocío Bruquetas Galán, p. 23.

79 “El tratado acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos, es el libro científico probablemente más utilizado en nuestro país durante los siglos XVI al XVIII. Su autor, Dioscórides, un médico griego del siglo I, su comentarista y traductor Andrés Laguna, un humanista español del siglo XVI, traductor de libros de medicina griega. Su obra se mantuvo actual durante tres siglos, hasta el punto de que todavía en el siglo XVIII era obligatoria su consulta para los boticarios españoles. Aurora Miguel Alonso, “Las ediciones de la obra de Dioscórides en el siglo XVI. Fuentes textuales e iconográficas.” Edición digital de, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* (Madrid: Fundación de Ciencias de la Salud, 1999), pp. 77-101; (Biblioteca de clásicos de la medicina y de la farmacia española). Disponible en Internet Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f272,;>

80 Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Andrés de Laguna y Hans de Laet, *Pedacio Dioscorides anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos traducido de lengua griega en la vulgar castellana & ilustrado con claras y substantiales annotationes, y con las figuras de innumeras plantas exquisitas y raras por Andres de Laguna* (Anuers: en casa de Iuan Latio, 1555), disponible en Internet: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000037225>), citado en Bruquetas Galán, p. 162.

81 Alexo Piamontés, *De los secretos de diversos excelentes hombres y del reverendo don Alexo Piamontes* (Madrid: 1691, 1º ed. 1555), p. 143, citado en Bruquetas Galán, pp. 162-164.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

artificial de azufre y azogue, cogidos e incorporados juntamente al fuego”.⁸² Este era el método denominado la “vía seca”, conocido desde la antigüedad.⁸³ A fines del siglo XVI, Holanda fue el principal productor de bermellón por la *vía seca*, pero en España abundaba el pigmento natural procedente de Almadén, por lo que el pigmento holandés no fue tan demandado.

Céspedes y Pacheco escriben sobre el uso del uno y del otro. Céspedes dice que entre los más caros estaba el *minio*, que se corresponde a nuestro bermellón, diferenciando el *minio* como natural y el bermellón como artificial. Pacheco responde: “Es de advertir que también lo hay natural en nuestra España, como nota el Padre Juan de Mariana en su "Historia" que se halla mucho en Almadén y yo no lo he visto y gastado, pero no es tan alegre como el artificial”.⁸⁴

Pacheco da un dato importante asegurando que, por su intensidad y color, el mejor es el artificial, y aunque en el óleo se pueden usar los dos, en la pintura al fresco sólo se puede usar el natural.⁸⁵ Este punto es importante porque un buen maestro fresquista debía de usar los mejores pigmentos naturales, así que obligatoriamente Alesio debía ser conocedor ya no solo de las técnicas alquímicas para su fabricación, sino de la procedencia del pigmento, es decir, de la mina de cinabrio, cuando este pigmento es natural. Pacheco llegó a coincidir con Mateo Pérez de Alesio en su juventud, cuando éste realizó el fresco de San Cristóbal, como describe en su tratado. Quizás llegaron a Roma o a Sevilla noticias del bermellón peruano.

Para entender el método de la “vía seca” hay que recurrir de nuevo a la tradición hermética. En la alquimia hay dos vías para la obtención de la *gran obra*, que equivalen a los pequeños misterios de las antiguas iniciaciones grecolatinas, la vía solar y la vía lunar.

82 Pedacio Dioscorides Anazarbeo, c. LXVIII, L.V., citado en Rocío Bruquetas Galán, *ibíd.*

83 Se cree que lo introducen en Occidente los árabes hacia el siglo VIII. Hay numerosas recetas medievales sobre su fabricación, Bruquetas Galán, *ibíd.*

84 “Es de advertir que también lo hay natural en nuestra España, como nota el Padre Juan de Mariana en su 'Historia' que se halla mucho en Almadén y yo no lo he visto y gastado, pero no es tan alegre como el artificial”, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, F.J. Sánchez Cantón, t. II (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1956), p.16. Palomino reconoce que el artificial es más hermoso, aunque también puede serlo el mineral cuando está bien escogido, citado en Rocío Bruquetas Galán, *ibíd.*

85 También Carducho incluye los dos tipos para la pintura al óleo, mientras que para el fresco sólo el bermellón mineral. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición*. Ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid: Turner, 1979), citado en Rocío Bruquetas Galán, *ibíd.*

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

La diferencia que existe entre ambas es el comienzo del procedimiento. La primera es la vía de los iniciados y la segunda la de los místicos o expertos. El procedimiento de la vía seca (solar) es el corto y el de la vía húmeda (lunar) es el largo, correspondiéndose con la combustión y la destilación. También hay dos elementos básicos para iniciar todo el proceso alquímico: el azufre y el mercurio, pues ambos conforman la dualidad. La unión de los dos elementos se representa como el hermafrodita, figura plasmada tanto en los textos alquímicos como en pinturas y esculturas.⁸⁶ Este bermellón obtenido por la vía rápida o seca, sería uno de los procedimientos más básicos (de iniciados) de la obra alquímica,⁸⁷ de ahí su relativa facilidad de elaboración.

En la "vía Seca", el alquimista debe mantener su materia en fusión constante y trabajar con el "mercurio disolvente" o "mercurio azufrado". "El mercurio y azufre se obtienen reduciendo oro y plata a sus constituyentes. La piedra filosofal sería, por tanto, la congelación del vapor de azufre que se contiene en el mercurio".⁸⁸ En la alquimia helenística el mercurio se obtenía por tostación del cinabrio. En época árabe, la doctrina del azufre-mercurio está ya plenamente establecida y se la considera componente fundamental del elixir que curará a los metales enfermos.⁸⁹

En la química actual al cinabrio o bermellón se le denomina cinabrita, que es un sulfuro compuesto de 85% mercurio y 15% azufre. Su fórmula es HgS (sulfuro de mercurio).

El término de la *vía seca* fue usado también para otros fines, nada alejados de la alquimia en esta época. Pacheco recoge en su galería de retratos a Bartolomé Hidalgo de Agüero, un reconocido cirujano a quien se debe la técnica llamada "de la vía seca o particular para curar las heridas", la cual presenta en su tratado denominado *Tesoro de la verdadera cirugía y via particular contra la común* (Sevilla, 1604).⁹⁰

No poseemos documentación sobre compra o adquisición de bermellón de

86 Según el texto correspondiente, la unión de la pareja formada por seres opuestos, que el miniaturista encarna en la gura del hermafrodita, engendra cuatro hijos: los cuatro elementos de la naturaleza –la tierra, el agua, el aire y el fuego– cuya conjunción da lugar al quinto ser, la quintaesencia.

87 Juan Eslava Galán. *Cinco Tratados Españoles de Alquimia*, (Madrid: Tecnos, 1987), p. 33.

88 *Ibid.*, p. 31.

89 *Ibid.*, p. 30.

90 Francisco Morales Padrón, *Historia de Sevilla: la ciudad del quinientos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989), p. 316; Manuel Castillo Martos, *Bartolomé de Medina y el siglo XVI* (Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2006), p.33.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

Huancavelica (famoso por su calidad) por parte de Mateo Pérez para la realización de sus pinturas al fresco. Sin embargo, si tenemos muchas noticias de la variación de precios debido al incremento de la demanda de azogue para su uso minero y la diferencia que había de precios entre el azogue y el bermellón. Por citar un ejemplo, en los documentos los Fúcar (familia alemana que controló las minas de Almadén durante todo el siglo XVI) observamos que en 1583 “se pagan 32 ducados por el quintal de azogue y la misma cantidad por los 150 quintales de bermellón”.⁹¹

La técnica de la amalgama se comienza a utilizar en Perú en la década de 1571-80, (entre otros factores, gracias al funcionamiento de las minas de Huancavelica,⁹² implementándose más tarde que en México, como ya hemos comentado, por lo que su uso sería aún incipiente cuando Mateo Pérez de Alesio llegó a tierras peruanas. El artista seguramente dilató su estancia sevillana por la calidad y cantidad de sus contratos y por su paternidad, ya que encontramos documentos sobre su descendencia -antes desconocida- en la carta de embarque de Felipe de Alecio para viajar a Perú en 1598, donde se indica que su madre es María de la O y su padre Mateo Pérez de Alesio.⁹³

Así pues, la incansable búsqueda de oro de Mateo Pérez de Alesio no lo sería tanto,⁹⁴ puesto que el azogue valía más que el bermellón. Podemos entender que Mateo Pérez debió tener los conocimientos básicos de los beneficios del azogue para el desarrollo minero y quería estar en una buena posición cuando aumentara su demanda en Perú.

De hecho, una de las minas que adquiere Mateo Pérez de Alesio es la de Huancavelica. Ésta fue descubierta por el portugués Enrique Garcés en 1564, quien destacó por ser el traductor de las obras de Petrarca en español. Garcés, tras una breve estancia en la corte de Madrid, regresó a Perú en 1592, donde se le pierde el rastro. La tradición dice que

91 Rafael Gil Bautista, *Las minas de Almadén en la Edad Moderna*, (Alicante: Universidad de Alicante, 2015), p. 85.

92 Manuel Lucena Salmoral, “El Descubrimiento y la fundación de los reinos ultramarinos: hasta fines del siglo XVI”. *Historia general de España y América*, VII (Madrid: Ed. Rialp, 1982), pp. 669-670.

93 Archivo General de Indias (en adelante AGI). Contratación, 5257, n. 2, r. 7v. Libros de Asientos de pasajeros a Indias, el día 31 de Agosto de 1598, expediente de información y licencia de pasajero a indias de Felipe Alecio, citado en Algarín González, “Nuevas visiones y aportaciones en la pintura La Batalla de Clavijo”, p. 146.

94 Lohmann Villena, “Noticias inéditas”, p. 22;

Emilio Harth-terré y Márquez Abanto, “Pinturas y pintores en Lima virreinal”, p. 27, citado en Mesa y Gisbert, “El pintor Mateo Pérez de Alesio”, pp. 27, 28.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

descubrió enormes depósitos de mercurio a lo largo de la cordillera de los Andes, en Huánuco y Huamanga, buscando la pista del cinabrio rojo utilizado en la pintura por los indios, procedente del sulfuro de mercurio.⁹⁵

La técnica de Bartolomé de Medina o de Beneficio de patio

La técnica de este proceso de amalgamación la explica Jaime J. Lacueva de la manera más simple y certera posible:

*“consiste en añadir mercurio al mineral de plata. Dado que ambos (...) son afines, tienden a formar una aleación, que es posible separar con relativa facilidad del resto de impurezas que contiene el mineral, emulsionando toda la mezcla en agua y procediendo después a decantar las impurezas, el agua y la amalgama. A continuación se aplica calor para evaporar el mercurio y deshacer la amalgama, tras lo cual se obtiene un resultado de plata relativamente pura”.*⁹⁶

Esta técnica era conocida desde la época romana. Vitruvio y Plinio narran cómo recuperar el oro por medio del azogue y un medio líquido, pero no amalgamaban la plata, ya que esta se oxida e impide el contacto con los metales, lo que se solucionó más adelante añadiendo sal común (cloruro de sodio). En el medievo, ciencia y alquimia van unidos de la mano, por lo que fueron los alquimistas árabes los que se ocuparon del azogue. Avicena, en su *“Libro de la curación”*, acepta la amalgamación, pero se muestra escéptico ante la transmutación. En general, los alquimistas medievales conocían y usaban la amalgama de la plata y el mercurio, pero como prácticas en la trasmutación, no como objetivo final. En el siglo XVI se distinguieron de sus predecesores alquímicos por centrarse en aspectos exclusivamente prácticos. En 1540 aparece *“La Pirotechnia”* de Vannoccio Biringuccio, que contiene un apartado sobre la amalgamación.⁹⁷ Biringuccio fue uno de los primeros en rechazar la transmutación y en adoptar un pensamiento científico. Se le considera el padre de la amalgama pero a pequeña escala, porque el método industrial que revolucionó la

95 Lohmann Villena, “Las minas de Huancavelica”, p.14; Guillermo Lohmann Villena, “Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista”, *Anuario de estudios Americanos*, IV (Sevilla, 1948), pp. 439-482.

96 J. Lacueva Muñoz, p. 51.

97 Libro I. *Dell'oro* en Vannoccio Biringuccio, *Pirotechnia: li dieci libri della pirotechnia: nelli quali si tratta non solo la diuersita delle minere, ma ancho quanto si ricerca alla prattica di esseie di quanto s'appartiene all'arte della fusione ouer getto de metallie d'ogni altra cosa a questa somigliante* (Madrid: ed. facs. Patrimonio Nacional, Círculo científico, 2010), pp. 16-19.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

metalurgia fue obra del sevillano Bartolomé de Medina en 1555.⁹⁸ Un año después, George Bauer (Agrícola) publica “*De Re Metallica*”,⁹⁹ donde ya habla claramente de la amalgamación con auxilio de la sal común sobre ensayos con menas de cinabrio, y además expone su punto de vista sobre la alquimia y su fraude. Fue el pionero al usar la palabra *chymia*, aunque la química como ciencia moderna no aparece hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

La técnica que se impone se denomina el *beneficio de patio* y es la ideada, como ya hemos dicho, por Bartolomé de Medina. Este proceso permitía extraer de un modo económico los minerales de plata. Era necesario mezclar el mineral pulverizado con agua, sal, mercurio y otros compuestos. Se extendían las "tortas" en patios muy grandes, donde se debían incorporar los reactivos, dar los repasos, es decir, mezclar con ayuda de animales y cuidar que las reacciones se efectuaran adecuadamente, a fin de que la plata formara amalgama con el mercurio. Después de varias semanas se lavaba la torta para retirar los materiales indeseables y la mencionada amalgama se pasaba a un horno especial donde, con mucho cuidado, se volatilizaba el mercurio y quedaba la plata en forma esponjosa, que finalmente se fundía para obtener barras de metal.¹⁰⁰

Legislación virreinal sobre minas a fines del siglo XVI

Llegados a este punto nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Podría un pintor italiano adquirir minas en el virreinato de Perú? En Indias se generó un derecho jurídico minero especial y original con disposiciones integradas en la *Recopilación de Leyes de Indias*.¹⁰¹ Desde las partidas de Alfonso X al *ordenamiento* de Alfonso XI, pasando por las *ordenanzas* de Juan I, se atribuía con absoluta rotundidad el dominio de todas las minas al poder regio y su explotación a particulares a cambio de un impuesto, denominado *iura regalia* en el medievo. Este concepto se amplió mediante una Real Orden en la que Carlos V permitía el descubrimiento y beneficio de nuevas minas, previo conocimiento de las autoridades. Este sistema se mantuvo vigente en América, reflejado en las *Capitulaciones*

98 Castillo Martos, pp. 73-76.

99 George Bauer (Agrícola), *De Re Metallica* (Basilea: Frobenivs & Episcopivs, 1556).

100 Castillo Martos, pp. 73-76.

101 Miguel Molina Martínez, “Legislación minera colonial en tiempos de Felipe II”. *III Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América, AEA 1998*. Coord. por Francisco Morales Padrón (Las Palmas de Gran Canaria, 2000), p. 1.014, citado en, Jaime Lacueva Muñoz, p. 38.

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

de Indias del siglo XVI, en las cuales la Corona mantenía el poder de las minas y el impuesto sobre la producción a través del arrendamiento a un particular. Este derecho de regalía permanece en los tratados de siglo XVII.¹⁰²

Felipe II acometió una serie de reformas legislativas para fomentar el negocio minero indiano a través del descubrimiento y la adopción de nuevas tecnologías para el mejor aprovechamiento de las minas, consciente de la importancia de las mismas, así como de un mayor control fiscal para satisfacer la insaciable necesidad de dinero de la monarquía.

El texto *Las ordenanzas de Nuevo Cuaderno* (1584)¹⁰³ es el gran impulsor y unificador de todas las demás leyes anteriores sobre minas. En la ordenanza segunda habla de “súbditos y naturales, y a otras qualesquier personas, aunque sean extranjeros destos nuestros Reinos”, reduce el plazo de registro a diez días naturales y elimina el límite de dos minas por persona que existía anteriormente. Dada la importancia del azogue, estas minas se rigen de manera especial. En el título I, ordenanza 15, se especifica qué producción se podía vender al estado y acota la duración de su explotación a treinta años o hasta la muerte de su propietario, tras lo cual la mina pasaba al rey.¹⁰⁴

La política de Francisco de Toledo dota a la minería peruana de un marco especial tras la caída de la producción de plata en 1566 y la amenaza para los ingresos del Estado. La intención era poner en práctica, ya desde 1570, el nuevo sistema de amalgamación, dando una importancia especial a las minas de azogue a través de las *Ordenanzas sobre el beneficio de las minas de Huamanga y Huancavelica y régimen laboral de los indígenas*, que se mantuvieron hasta el siglo XVIII.¹⁰⁵

Observamos en las disposiciones que Alesio no solo podía adquirir minas y explotárlas, sino que se incentivaba esta actividad a la vez que se controlaba la producción, sobre todo del azogue, como un modo para reactivar la minería de la plata, cuya producción empezaba a presentar síntomas de agotamiento por los medios tradicionales. Legalmente la

102 *Ibid.*

103 Molina Martínez, “Legislación minera colonial”, p. 1.019.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

década final del siglo XVI era el momento ideal para emprender el negocio que perseguía Mateo Pérez.

Ese fomento regio fue efectivo, como decimos, en su intención de incentivar la producción de azogue. Vemos que a finales del siglo XVI el valor del azogue había caído debido a las minas de Huancavelica y al incremento de la producción de Almadén, lo que redujo el precio de costo para la Corona a la mitad desde 1570 hasta la última década del siglo XVI.¹⁰⁶ Sin embargo, ya a finales del siglo XVII se aprecia una caída de la producción de azogue de Huancavelica, lo que obligó a la Corona que decidiera beneficiar a Potosí frente a México, derivando allí el azogue de Almadén.¹⁰⁷

La idea de las intenciones de lucro de Alesio ya fue planteada por anteriores historiadores. Francisco Stastny dice “*que Alesio viajó a América en busca de fortuna*”.¹⁰⁸ Mesa y Gisbert escriben: “A pesar de sus éxitos en el campo artístico y social, el pintor no olvida que una de las razones de su venida a América fue la procura de riquezas”.¹⁰⁹ Y Bernal Ballesteros asevera: “Como bien puede deducirse, el artista había iniciado la búsqueda de los soñados tesoros y minas que le habían movido a dejar la imponente Roma del Bajo Renacimiento”.¹¹⁰

Como conclusión, solo podemos formular una hipótesis, dada la falta de documentos tanto en la adquisición de minas como en las noticias del contacto del artista con el bermellón peruano. Exponemos una posibilidad que justifique el viaje desde Roma, donde Mateo Pérez de Alesio era un afamado y exitoso artista perteneciente a las mejores academias, hasta Perú. El propio artista deja patente la motivación económica. El negocio minero era en esa época una inversión común cuando había prosperidad. Además, tenemos datos de otros personajes del círculo de Mateo que también adquieren minas por distintas vías. No podemos dejar de advertir que en los documentos que vinculan a Mateo Pérez con el negocio minero se hace alusión a la mina de oro o plata, y no de azogue.¹¹¹ Sin embargo,

106 J. Lacueva Muñoz, p.78.

107 *Ibid*, p.349.

108 Francisco Stastny (1969), p.10.

109 Mesa y Gisbert (1972), p.74; *Ibid* (2005), p. 27.

110 Bernal Ballesteros (1973), *op. cit.*

111 “Y de ello hace gala, don Mateo Pérez de Alessio, declarando ante el escribano Diego Gutiérrez -que es pintor de su señoría del señor Virrey-, y lo que no le impide entregarse al mismo tiempo a la especulación de unas vetas de oro y plata en Vilcabamba y Huancavelica, por lo que da poder a Lucas Rodríguez para tomar

Ignacio Algarín González

El testamento de Mateo Pérez de Alesio: pintura, amalgama y minería en el último tercio del siglo XVI

Dossier *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte.*

hemos entendido el término “oro” no literalmente, sino como una referencia a metales preciosos, de ahí la confusión histórica de creer que buscaba un oro que no encontró. Hay otras hipótesis más prosaicas, como la que formulan los investigadores Palesati y Lepri, que presentan a Mateo de Alesio como un espía del gobierno italiano para una trama política ideada por Fernando de Medici en un intento de hacerse un hueco en el continente americano.¹¹²

Como hemos visto, Pérez de Alesio se manejaba en un mundo donde el conocimiento de los metales y sus reacciones era muy común, tanto en su formulación teórica como práctica, lo que da forma a esta teoría de la posible búsqueda de un negocio nuevo, rentable y posible, que sería la adquisición de estas minas.

posesión de ellas”, citado en Emilio Harth-Terré, “Mateo Pérez de Alessio, el romanismo en la pintura virreinal”, *Artífices en el virreinato del Perú* (Lima: Imp. Torres Aguirre, 1945), p. 62; “Desde el primer día de su estancia en Lima, se mete en negocios de minas”, citado en Harth-Terré y Márquez Abanto, “Pinturas y pintores en Lima virreinal”, p.27.

¹¹² Palesati y Lepri, “Matteo da Leccia”, p. 29.