

Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias

Rafael Ramos Sosa
Universidad de Sevilla

1. Introducción

La presente nota trata sobre el mejor escultor de Lima en las dos primeras décadas del siglo XVII, y da a conocer una imagen inédita del sevillano Martín Alonso de Mesa (1576-Lima 1626). Junto al estudio, análisis formal e iconográfico de la misma, amplía y añade nuevas noticias documentales de su vida y sus obras, así como apreciaciones sobre otras esculturas conocidas del artífice.

La identificación de una notable escultura inédita en la trayectoria de Martín Alonso —la imagen del titular de la catedral de Lima, San Juan Evangelista— ofrece buena ocasión para darla a conocer y rectificar las aseveraciones y noticias anteriores, así como aportar nuevos datos y obras al elenco del artífice.

En un artículo anterior presenté una revisión parcial de la vida y la obra de Martín Alonso de Mesa. En aquella ocasión, además de comprobar las noticias y documentación publicadas por otros autores, procuré fijar las fuentes, añadir trabajos artísticos desconocidos de este ensamblador y escultor, así como identificar las posibles obras existentes y su análisis. Nuevas investigaciones y el trabajo de campo permiten clarificar y consolidar el conocimiento de su personalidad artística, teniendo

en este otro estudio el complemento, aunque no la conclusión definitiva (Harth-Terré 1977: 118-132; Ramos Sosa 2000: 45-63).

2. San Juan Evangelista, patrón de la Catedral de Lima

Cuando Martín Alonso firma y compromete el encargo de esta escultura —el 14 de febrero de 1623—, atraviesa unas circunstancias profesionales y laborales muy especiales.¹ Distintos artistas ofertaban pujas, entre ellos el propio Mesa, para realizar la sillería de coro catedralicia (17 de febrero a 3 de marzo de 1623), adjudicada poco después a Noguera. Son conocidas las pugnas y pleitos que suscitó esta obra entre los artífices e instituciones implicadas (Marco Dorta 1951-1960; Chichizola 1981; San Cristóbal 1981-1982).

Mesa, autor del diseño de la sillería, veía por aquellos días cómo el proyecto escapaba de sus manos, a pesar del largo magisterio ejercido sin competencia durante años en la ciudad. La llegada de nuevos escultores y arquitectos, una generación artística más joven, forzó la creatividad de Martín Alonso, con tal de demostrar su valía e idoneidad para el gran proyecto coral intentando aportar novedades o identificarse con las nuevas tendencias de la plástica: composiciones más abiertas, naturalismo y movimiento, propios del primer barroco que ya campeaba en la Metrópoli.

Encomendado por el Cabildo para presidir el altar mayor de la catedral limeña, en los trabajos previos a la consagración definitiva de 1625, el lugar y función exigían una escultura de tamaño natural, capaz de centrar la atención del recinto sagra-

¹ Archivo de la Catedral de Lima, Serie C, expedientes y carpetas n° 1, f. 45. En las cuentas tomadas al obrero mayor Tomás de Paredes en septiembre de 1627, consigna estas partidas. La escritura con Mesa se hizo ante el escribano Pedro Juan de Rivera el 14 de febrero de 1623; el concierto para la policromía con Umbelá fue ante Juan de Valenzuela el 2 de marzo de 1623, corresponderían a los legajos n° 1620 y 1940 respectivamente de los protocolos del siglo XVII del Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGN), pero en ninguno de los dos casos he encontrado las escrituras en esas fechas aproximadas.

do recién acabado, de monumental grandeza y por entonces plenamente diáfano, ya que ni había retablo mayor, ni coro ni sillería en la nave central. Así, pues, el artista dispone al santo titular —Paulo III erigió el templo en catedral bajo la advocación de San Juan Evangelista en 1541— erguido, de pie y exento (con frecuencia aparecía sentado) (Bernales Ballesteros 1969: 2).² Esta obra manifiesta una rotunda presencia impositiva de sólida monumentalidad, tan genuina del género escultórico. Su composición frontal muestra matices, como la pierna flexionada levemente y dirigida hacia su izquierda. Pero, sobre todo, la rígida solidez estática se ve modificada y enriquecida al extenderse decididamente el brazo y la mano que sostiene la pluma; también, al apoyar el pie derecho sobre el águila, imprime un quiebro en la composición que aporta cierto movimiento ascendente (apreciado en la visión lateral), juego de volúmenes con profundidad y claroscuro en los paños (también visibles bajo el brazo extendido y el libro).

Hay un aspecto importante en la composición de la imagen y que la diferencia notablemente de otras interpretaciones plásticas contemporáneas, como la del San Juan Evangelista de Martínez Montañés para el convento sevillano de Santa Clara (1621-1626?), o también la versión que realizó para el Monasterio de la Concepción de Lima hacia 1618 (hoy precisamente en la catedral limeña); o la que pocos años después (1627-1632) lucirá en el altorrelieve de la sillería catedralicia elaborada por Noguera. Mención aparte, en este sentido, merece el San Juan Evangelista expuesto en el Museo Pedro de Osma (Lima).³ Se trata del águila que suele acompañar al apóstol como su habitual emblema. En los primeros ejemplos el ave es independiente, colocada junto al personaje, apareciendo de frente y con las garras asentadas firmemente sobre la base, con las alas un tanto extendidas y las puntas hacia abajo. En la obra perteneciente al

² Inaugurada en agosto de 1622, el arzobispo don Gonzalo de Campo la consagró el 19 de octubre de 1625; al respecto véase Bernabé Cobo (1956 [1639]: II, 371-72) y Domingo Angulo (1935: 18).

³ Las esculturas mencionadas pueden verse ilustradas en José Hernández-Díaz (1987: 215); AA. VV. (1991: 63 y 66) y Pedro Gjurinovic (1995: 109).

Museo Pedro de Osma, Martín Alonso compone con sentido unitario y traba al apóstol con el animal, al apoyar su pie sobre este, de tal modo que ya no sería posible esta postura sin el ave. En cambio, en los anteriores ejemplos mencionados, si desaparece el pájaro (caso del de la Concepción), no se altera la disposición del Evangelista. Pero, además, la postura del águila es más dinámica, despliega sus alas suavemente, intenta arrancar el vuelo hasta el punto de que una de sus patas —la más externa—, ya despegada, parece batir el aire. El movimiento ascendente sugiere contagiar —conectar formal y simbólicamente— a la actitud del Apóstol, elevando rostro y mirada a la inspiración divina procedente de lo alto. La escultura del Museo Pedro de Osma muestra también esta solución de apoyarse en el tetramorfo, pero con una actitud y resultado compositivo más reposado; así como el pequeño relieve de San Lucas en el retablo del Bautista de la Concepción de Lima, por Montañés, del que pudo tomar la idea, aunque en este la monumental composición cerrada expresa una actitud de íntima concentración.

Como puede apreciarse en la vista lateral de la imagen, el recurso del águila que inicia el vuelo constituye un ejemplo de la pretendida inserción espacial de la escultura en su ámbito, de claro signo barroco, insinuando la irrupción del espacio circundante donde se sitúa el espectador, al mismo tiempo que dota de sentido unitario a la composición de las dos figuras, sin ser este ejemplo el cenit del recurso. En general, pese a este rasgo, la escultura muestra aún el concepto de bloque pétreo propio de la talla renacentista, frontalidad y aplomo compositivo, aunque con intenciones propias del primer barroco, acreditando a Martín Alonso de Mesa como un buen escultor del renacimiento final en Lima, a la búsqueda de nuevos caminos expresivos (Wittkower 1934: 340).

Mesa elige el modelo físico del Apóstol joven, con un tipo facial aún idealizado, rostro de facciones geometrizadas y regulares en ancho óvalo, sobre fuerte cuello y sin excesivos pormenores anatómicos; entreabre la boca y mira hacia lo alto en gesto que acentúa y recoge toda la expresión visionaria de la escultura, con clara intención barroca de representar el clímax de una acción, en este caso espiritual: evocar el momento de la



**Escultura de San Juan Evangelista, Martín Alonso de Mesa,
Lima, 1623. Museo de la Catedral de Lima.**

inspiración divina (Wittkower 1995: 193).⁴ La mirada clavada en el cielo saca la acción de sí misma y la sitúa por tanto fuera, en el mismo espacio del espectador. La disposición y tratamiento del cabello lo resuelve en perfecta simetría, peinado con raya al medio, colgando a un lado y otro dos mechones unidos en característico pico sobre la frente, que enmarcan el rostro (visibles en otras obras como el Ángel de la Anunciación en el retablo mayor concepcionista). Es peculiar el modo de la cabellera: gruesos tirabuzones y abultados rizos de recio concepto escultórico, adhiriéndose a la nuca ostensiblemente; se ajustan al volumen craneal y caen hasta rozar hombros y espalda.

Francisco Pacheco, en su tratado sobre la pintura, recoge una y otra vez el interés y el esfuerzo de los artistas —así como la valoración por la clientela— a la hora de plasmar las telas, paños y tejidos. Aquilataban la disposición, efectos plásticos, calidades y texturas. No constituían un elemento secundario, más bien al contrario; el acierto y personalidad en este recurso acreditaban al pintor o escultor hasta el punto de suponer un auténtico ejercicio plástico en el que se mostraba (Pacheco 1990 [1649]: 485). Mesa resuelve el vistoso manto rojo en gruesos y pesados pliegues, especialmente el que cae sobre el hombro izquierdo y rodea la figura bajo la cintura, encuadrando en leves diagonales y enfatizando visualmente el torso, cabeza y brazo extendido. Los pliegues y oquedades del manto sobre las piernas otorgan un efecto de claroscuro, manchas informes de luz y sombra, a tono con el procedimiento pictórico del primer barroco, que anima y vitaliza la superficie en una gama de rojizos destellos dorados (a diferencia del estilo montañésino con pliegues más lineales, controlados y racionales). Incluso apreciamos un incipiente movimiento ondulante en la orla del manto, casi continuación del impulso alado del águila. Por último cabe destacar un característico pliegue grueso y frunciendo de la túnica sobre el pecho, en forma triangular, aquí muy largo, desde la embocadura del cuello a la cintura. En obras de

⁴ En estas páginas el autor estudia el *David* de Bernini, precisamente de la misma fecha que el *San Juan* —1623—, facilitando la visión simultánea de los distintos ritmos artísticos en la escultura occidental.

Miguel Adán, como la Virgen del Rosario de Palomares, o la misma de la Oliva en Vejer —única escultura de Mesa identificada en Andalucía—, puede apreciarse este motivo. Lo utilizan otros artistas, pero en sus gubias es propio el fruncirlo, creando de nuevo texturas y volúmenes como pedestal del cuello y cabeza (Hernández Díaz 1951: 55-63, 66 y figura 53).

La composición unitaria del Apóstol con el águila subraya el valor simbólico del pensamiento del evangelista que, como el ave, se eleva con fuerza sobre los demás autores inspirados, hasta el punto de enfrentarse cara a cara con Dios en sus escritos y profecías, así como el águila al sol. Pacheco, el ya citado pintor y tratadista, aconsejaba —dando sus razones— representar a San Juan Evangelista joven; no obstante, si se le pintaba en la isla de Patmos y como autor del Evangelio y del Apocalipsis habría que hacerlo ya maduro, o mejor anciano, pues históricamente fue a avanzada edad cuando redactó sus revelaciones (Pacheco 1990 [1649]: 670-673). En esto consiste una buena parte del concepto del decoro postridentino que exigía verdad y coherencia históricas en el arte sacro. No obstante aquí, y en un rasgo más de la tradición idealista del renacimiento, Mesa lo muestra joven y completamente barbilampiño, sin el bigote y perilla difundidos por los modelos montañesinos, más naturalistas y a la moda del momento. Lo recoge como evangelista, con el libro y la pluma; por cierto que nada comenta Francisco de Pacheco (1649) de la iconografía del águila. Incluso, el sevillano manda imperativamente: "pintese con túnica ceñida y manto, la cual yo pinto siempre blanca, por su pureza y el manto, rojo". Aunque le obedeció hasta su yerno, nuestro ejemplo solo le sigue en la disposición de la túnica y resuelve en el tradicional verde y rojo a cargo del dorador y pintor Antonio de Umbela.

3. Nuevas notas sobre su vida

Cifrábamos la llegada a Lima y el primer trabajo de Mesa en 1602, pero ya Harth-Terré recopiló ese retablo de la parroquia de Surco en un artículo referido al siglo XVI (Harth-Terré 1959: 23 y 37-42). Alrededor de esta fecha llegaría también el sevilla-

no Agustín de Sojo, el que le prestó su firma cuando, ya enfermo, otorgó testamento en 1625. Creo que Sojo era hermano de Petronila de Salazar, la esposa de Mesa, y por tanto su cuñado. Fue pintor, dorador, y se presenta como un ejemplo más de la característica y acusada endogamia —de origen gremial— entre los artistas de la época. Igualmente, nos muestra algunos de los cauces de desarrollo del comercio artístico con América, de la difusión de formas y estilos.⁵

Sobre la vida cotidiana del escultor sabemos que en diciembre de 1621 arrendó unas casas de su propiedad, lindantes con las que habitaba en la plazuela del hospital de San Diego, a doña Beatriz de Córdoba, viuda del maestro de campo don

⁵ Existió en Sevilla un Agustín de Sojo menor de once años que, respaldado por Juan de Oviedo el Viejo, entró en 1589 como aprendiz del pintor Francisco Pacheco durante seis años (López Martínez 1929: 178). Asimismo, el 19 de enero de 1601 consta un expediente de embarque hacia el Perú de Juana de la Paz, viuda de Sancho de Sojo, para reunirse con su hermano en compañía de sus hijos María y Agustín de Sojo, ambos solteros; Juana era hija de Pedro Izquierdo y Mayor López, de edad de 44 años; presentó como testigos del expediente al escultor Miguel Adán y al ensamblador Juan Izquierdo, entre otros; su hijo Agustín dice que tenía 21 años y era “delgado, con dos señales de heridas en la frente” (Archivo General de Indias de Sevilla [en adelante AGI], Contratación 5268, n 2, r.43). En 1604 aparece este Agustín junto a Martín Alonso, para dorar y estofar la Inmaculada de la cofradía de la Catedral de Lima. Tras unos años en la ciudad de Los Reyes volvió a Sevilla, donde contraería matrimonio y solicitaría regresar al Perú con toda la familia en 1622: “Agustín de Sojo se despachó al Perú donde vino a estos reinos y lleva consigo a su mujer, doña Estefanía de Salcedo natural de Sevilla, hija de Diego de Salcedo y de doña Micaela de Sandoval, y a Jerónimo su hijo, y a doña Micaela de Sandoval, natural de Sevilla, hija de Miguel Adán y de Lucía de Sandoval, y a doña Ana de Salcedo y Miguel de Salcedo hijos de la dicha doña Micaela y hermanos de la dicha doña Estefanía, por cédula de S. M.” (AGI, Contratación, 5539, L. 2, f. 344 r.) Esta Estefanía de Salcedo (hija y nieta de pintores y escultores) era hermana de Catalina, segunda esposa de Martínez Montañés, aspecto este que puede iluminar sobre los cauces por los que llegaba el arte montañésino precisamente a Lima, su gran cliente en América. De Agustín de Sojo se conserva un lienzo firmado y fechado en la colección limeña Barbosa-Stern, publicado por Francisco Stastny, llamando la atención sobre este pintor como transmisor del estilo de Pacheco en Lima (Stastny 1998: 23 y 27). De todos modos, Petronila de Salazar dice en su testamento ser hija de Rodrigo (y no de Sancho) de Sojo y Juana de la Paz, y ella misma se llama Petronila y no María; pudiera ser una equivocación.

Juan de Velasco, durante cuatro años y por alquiler de trescientos pesos anuales; ahí constan como testigos presumibles amigos suyos, tales como Miguel Ruiz, Rodrigo de Útrera y Rodrigo del Pino.⁶

Además de los nuevos trabajos artísticos que recogemos en este estudio, hay una serie de noticias inéditas sobre las actividades comerciales de Mesa, que reseño brevemente. Por ejemplo, en 1613 compra telas al tesorero Luis de Santillán y a Pedro Martínez del Portillo; al año siguiente hace negocios junto con Juan Martínez de Arrona; en 1618 contrae una deuda para la adquisición de paños y sedas; pasados dos años adquiere del mercader Benito Adame tres mil quinientas varas de "ruán de fardo" por valor de dos mil cuatrocientos seis pesos.⁷ No solo hay géneros textiles en sus "tratos y contratos": a Diego Núñez Coronel le compró doscientas libras de pimienta en 1618, y a Miguel Flores veinte quintales de hierro plano en 1621 y seis quintales de cera al año siguiente.⁸ También aparece junto a su mujer otorgando un poder a Leandro de Larrinaga, para cobrar una deuda.⁹

Puede constatarse cómo con el paso de los años, Mesa se siente y trabaja cada vez más como escultor. Va dejando en manos de otros los encargos de ensambladura de retablos traspasándolos o subcontratándolos y reservándose la escultura.

⁶AGN, protocolos de Pedro Juan Rivera, n° 1619, f. 1292. Las referencias documentales inéditas procedentes de los protocolos notariales del AGN las debo a la generosidad del Padre Antonio San Cristóbal mientras no conste lo contrario.

⁷ AGN, protocolos notariales de Diego Sánchez Vadillo, 30-1-1613, n° 1728, ff. 147-149; protocolos de Francisco González Balcázar, 24-1-1614, n° 762, f. 31; protocolos de Cristóbal Rodríguez, 12-3-1618, n° 1638, f. 38; protocolos de Pedro Juan Rivera, 17-3-1620, n° 1618, f. 39.

⁸ AGN, protocolos de Diego Sánchez Vadillo, 16-7-1618, n° 1737, f. 1556; protocolos de Diego Sánchez Vadillo, 16-9-1621, n° 1747, f. 3552; protocolos de Diego Sánchez Vadillo, 21-7-1622, n° 1750, f. 1714 v.

⁹ AGN, según una escritura ante Pedro de Orbaneja el 21 de septiembre de 1615, registrada el 11 de marzo de 1619 ante Cristóbal Rodríguez, año 1618-19, f. 428 v.; agradezco la amabilidad de la Dra. Teresa Gisbert al proporcionarme esta referencia.

Cuenta frecuentemente con la ayuda de su hijo Pedro, y para las labores de dorado y policromía con la de Fabián Gerónimo.

4. Esculturas y retablos

A continuación comentamos una serie de obras, inéditas en su mayoría o conocidas brevemente por referencias. Esta sólida aportación documental servirá de base para que otros investigadores puedan acometer el estudio y desarrollo del arte peruano, continuando con el interés por identificar y conservar este patrimonio.

1611. Retablo para los plateros en San Agustín.

Hay noticia indirecta por la que conocemos la existencia de este retablo. Más adelante veremos los añadidos que se le encargan para la ensambladura mayor del templo de la Encarnación (1488-1617); ahí especifica que el modelo sea “como el retablo que hice a los plateros en San Agustín”. Esta obra constituía un buen retablo de pinturas instalado en la capilla de San Eloy, donde residía la cofradía del gremio de los plateros. Aunque no sabemos de las características del marco arquitectónico, sí podemos dar a conocer el contrato de las pinturas entre el mayordomo Antonio Ruiz Barragán —“platero de oro”— y Angelino Medoro. El 15 de junio de 1611 acuerdan que en

[...] el retablo que se está haciendo para la capilla de la dicha hermandad” pintará “el banco, que ya lo tengo pintado, y el cuadro del medio de arriba que también lo tengo ya pintado y más he de pintar cuatro tableros del dicho retablo que para este [...] tengo en mi casa; y en el un tablero de ellos ha de ir pintado el martirio de San Blas conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres, y en el otro el martirio de Santa Apolonia y en el otro cuadro de arriba la asunción del Señor con los doce apóstoles conforme al dibujo y en el otro la asunción de Nuestra Señora por la misma orden que el de Nuestro Señor y así mismo tengo de pintar los dos cuadros de los lados de arriba del dicho retablo que ha de llevar un pabellón con sus ángeles de la manera que está comenzado. Todo

ello pintado en toda perfección y que sea conforme a las dos historias del banco [...].

La ejecución transcurriría en cinco meses, cobrando ochocientos pesos.¹⁰ Parece que la trama arquitectónica albergaría dos pinturas en el banco, dos a cada lado del cuerpo del retablo y otra en el remate, sobre la cornisa. Por tanto, suponemos que presidiría una imagen del patrón del gremio, San Eloy, que tal vez fuera una escultura de mano de Martín Alonso de Mesa.

1614, 18 de julio. Sagrario para el convento de las Trinitarias.

Las monjas de la Santísima Trinidad le habían encargado en 1603 un Monumento Eucarístico para el templo de su monasterio. Ahora el licenciado Alonso Jaramillo de Andrade lo contrata para hacer un "sagrario" en el altar mayor de la iglesia, cuyo costo alcanzaría seiscientos pesos. Habría de tomar por modelo el que Diego de la Presa había ordenado realizar en la parroquia de San Marcelo. Sobre las puertas iría tallada la Asunción, y a los lados San Pedro y San Pablo. En el segundo cuerpo, la "historia" de la Santísima Trinidad en el tablero central, y a sus lados dos santos con figuras de medio relieve; por remate llevaría la figura de la Fe.¹¹ Al año siguiente las monjas le encargaron el retablo mayor del templo.

1615, 18 de mayo. Escultura de Santa Lucía.

En la villa de Saña, los mayordomos de la cofradía de la mártir Santa Lucía encargaron a Mesa una imagen de la titular; Andrés Ramírez Segundo y Gregorio de las Salas deseaban que

¹⁰ AGN, Pedro González Contreras, n° 793, f. 80 v- 82. Al margen consigna que el 5 de enero de 1612 se había entregado y pagado. Sobre la platería y plateros puede consultarse Cristina Esteras Martín (1997); Francisco Stastny (1997: 130-133); Rafael Ramos Sosa (1992: 296-303). Sobre Medoro véase también José Chichizola (1983: 125-134); Ricardo Estabridis Cárdenas (1989: 145-158).

¹¹ AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 53, f. 591v. Véase también Ramos Sosa (2000: 54).

fuera “de siete cuartas de alto, de escultura redonda y hueca para que se pueda sacar en procesión”. Además exigían que la entregara “dorada y estofada y encarnada, con sus insignias, palma, plato con sus ojos y diadema”. El precio total de doscientos cuarenta pesos incluía dos peanas —con el tornillo—, una para las andas y otra para el altar en las que la escultura debía colocarse. De entrada los cofrades le abonaron la mitad del costo y esperaban que estuviera acabada en tres meses, entregándola con el visto bueno de otros oficiales del arte y en un cajón para su mejor transporte.¹²

1616, 14 de septiembre. Retablo para la Universidad de San Marcos.

Conocemos la existencia de este trabajo de Mesa gracias al contrato del dorado con Fabián Gerónimo pocos meses después.¹³ Mesa conviene que “tiene un retablo grande de la universidad de esta ciudad conforme al dibujo y modelo que se me dio y tengo en mi poder para lo hacer e dar acabado y de escultura y estofado, dorado y encarnado [...]”. Para esta última tarea contrata al andaluz de Moguer, Fabián Gerónimo, que por 1450 pesos haría el trabajo, comprometiéndose a entregarlo el 15 de mayo de 1617.

1617, 19 de abril. Imágenes de santos agustinos para Huánuco.

Con el paso de los años, cada vez recibe más encargos de escultura; debía por tanto consolidarse como un buen imaginero. Los trabajos ejecutados para los agustinos de Lima le valieron de carta de presentación para otros monasterios de la orden. En

¹² AGN, Diego Sánchez Vadillo, n° 1732, ff. 557-559. El 14 de noviembre de 1615 el escribano anotó al margen que la escultura se había pagado y entregado; agradezco esta referencia documental a la Dra. Teresa Gisbert.

¹³ AGN, Diego Sánchez Vadillo, n° 1735, f. 2250, es el concierto para el retablo pero no se encuentra. El contrato del dorado en AGN, Luis de Alcocer, n° 77, f. 148 v., firmado el 14 de diciembre de 1616. Sobre las actividades artísticas de Fabián Gerónimo puede consultarse José de Mesa y Teresa Gisbert (1972: 144) y Mario Chacón Torres (1973: 77-79).

el referido día lo contrata el prior del convento de San Agustín de Huánuco para tallar cinco esculturas: San Agustín, San Nicolás Tolentino, Santa Mónica, San Juan de Sahagún y San Jerónimo. Todas ellas de siete palmos de altura (147 cm) y huecas, para poder procesionar. Las imágenes lucirían doradas y policromadas en negro con esgrafiados, así como rostros y manos encarnados. También especifica los atributos de cada una; por ejemplo, San Nicolás llevaría un Cristo en la mano derecha y en la otra un libro; o bien San Juan de Sahagún con un cáliz en la izquierda y señalando con un dedo de la derecha.¹⁴

1617, 14 de agosto. Reformas en el retablo mayor de la Encarnación.

Martín Alonso había contratado en agosto de 1612 el retablo mayor del monasterio de monjas agustinas de la Encarnación (Ramos Sosa 2000: 52). Cinco años después convino realizar con la abadesa, doña Mencía de Sosa Portocarrero, unas mejoras en el mismo tendentes a enriquecerlo. El acuerdo consistía

[...] en el tabernáculo que al presente está puesto (sin) ornato que aya de einchir los vacíos y huecos de la pared de lo que deja el dicho retablo de la testera que ha de empezar a subir desde el suelo de el dicho altar mayor hasta la vuelta de los arcos que acompañan el dicho retablo acomodando en la obra los cuatro cuadros de lienzos que al presente están puestos dos a cada lado y la obra que se ha de hacer en este ornato ha de ser diferente que la que está hecha en el dicho retablo que está puesto y han de ir unos tableros detrás de los dichos lienzos y han de ir con sus molduras y argollones y sus pilastras por los lados y todo dorado como el retablo que hice a los plateros en San Agustín [...].¹⁵

¹⁴ AGN, Pedro Juan Rivera, nº 1616, ff. 330 v.-332. El documento conservado aparece quemado por la tinta y prácticamente ilegible.

¹⁵ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta en el registro de Juan de Valenzuela, nº 1929, f. 936; firmó como testigo el presbítero y maestro Juan Rodríguez.

El trabajo que Mesa tomaba a cargo titulándose escultor corría todo de su cuenta, debiéndolo entregar a fines de septiembre. Dos entendidos fijarían el precio y las monjas le pagarían la mitad; esta rebaja como donativo se debía a que en la clausura del cenobio vivía su hija Tomasina de Mesa.

1617, 17 de noviembre. Retablo y esculturas para Yungay.

En la provincia de Huaylas se encuentra el pueblecito de Santo Domingo de Yungay. Desde allí vino Pedro Revelo, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para encargarle un mediano retablo de seis varas de alto y cuatro de ancho “según un dibujo en un papel”. También haría el sagrario con cuatro figuras de medio relieve en los lados: San Pedro Mártir y Santo Tomás, Santa Inés y Santa Catalina de Siena. Aparecía, seguramente en el cuerpo de remate del retablo, “en el tablero último una historia de Ntra. Sra. del Rosario de media talla que esté dando el rosario a Santo Domingo con cuatro ángeles a los lados”. Emplearía maderas de roble y cedro, entregándolo sin dorar y por un precio de quinientos pesos, en un plazo de cuatro meses; además, si lo acababa puntualmente le pagarían ciento cincuenta pesos más.¹⁶

1618, 12 de octubre. Esculturas para Chile.

Desde la ciudad portuaria de San Marcos de Arica, en el vecino reino de Chile, llegaron Diego de Cozar y Diego Sotomayor. Cada uno como mayordomo de las cofradías de la Santa Vera Cruz y de Ntra. Sra. del Rosario le encargaron dos esculturas. En primer lugar “una imagen de Ntra. Sra. del Rosario de cinco cuartas de largo con su hijo en brazos y más cuatro ángeles de a tercia de largo, con dos peanas, una pegada y otra suelta, y una diadema para el Niño [...]”. Para la hermandad de la Vera Cruz tallaría

¹⁶ AGN, Pedro Juan Rivera, nº 1616, ff. 837-838 v.

[...] una imagen de Santa Elena de siete cuartas de largo cuatro dedos menos, con dos peanas una de a cuarta y otra de dos dedos fija en la imagen; y ha de llevar la dicha imagen de Santa Elena una cruz en la mano derecha en la cual han de ir [¿ ?] los relicarios que quedan en poder de mí el dicho Martín Alonso de Mesa ..., y la dicha cruz ha de llevar en los blancos pintadas insignias de la pasión, las cuales tengo de hacer de madera de cedro, y así mismo tengo de hacer la corona de Santa Elena que ha de ser imperial y postiza; toda la cual dicha obra me obligo de hacer dorada y estofada a punta de pincel por todas partes para llevarlas en procesión [...].

El escultor también debía embalarlas en un cajón con estopa, lana y papel para enviarlas por mar; en principio el plazo de ejecución acabaría en la pascua de Navidad. En el momento de firmar el contrato, cobró ciento cincuenta pesos por cada una, y al entregarlas recibiría el resto de los trescientos pesos por la imagen de la Virgen, y de los doscientos cincuenta de la santa.¹⁷

1618, 11 de noviembre. Retablo mayor de la Concepción.

Del proceso constructivo y de las vicisitudes que sufrió este retablo hay constancia documental ya reseñada (Ramos Sosa 2000: 55 y 59-60). Debo rectificar algunas apreciaciones de mi anterior trabajo tras el análisis formal. A los siete relieves conservados en la catedral de Lima añadía entonces un medio relieve de la Asunción conservado en el nuevo convento concepcionista de Ñaña, y que atribuí por deducción histórica y documental a Juan García Salguero. La Asunción que realmente presidió el retablo mayor en cuestión no es esta, sino la que también se conserva en la catedral de Lima, en el retablo de la capilla del Corazón de Jesús. Mirando con mayor atención antiguas fotografías del convento, puede verse en la ensambladura de 1783 esta Asunción y la Coronación de la Virgen, así como cuatro esculturas a los lados (Gonzales Salazar 1970: 125). Estos

¹⁷ AGN, Bartolomé de Toro, nº 1864, ff. 1175 v-1178. Al margen de la escritura anotó el escribano (31-5-1619) que había entregado y pagado el encargo.

dos relieves parecen de la misma mano, la de Salguero, especialmente visible por los peculiares tipos físicos de los angelotes en la peana de la Virgen, a modo de grandes cabezas esféricas, además de otros grafismos formales en el plegado de los paños. También hay que asignar a Salguero el santo anónimo (¿Santo Domingo?) del museo catedralicio, mientras que las otras tres esculturas de San Francisco, Santa Clara y Santa Catalina de Alejandría son de Mesa. Otra santa anónima (¿Santa Bárbara?) procedente de la Concepción y expuesta en el Museo de Osma muestra recursos compositivos y estilísticos muy parecidos al San Juan Evangelista objeto de este artículo (Schenone 1982-1983: 118; Gjurinovic 1995: 114-115). A Mesa también se le pueden asignar con más seguridad los relieves del Abrazo en la Puerta Dorada, la Anunciación y la Visitación, teniendo en cuenta que intervinieron también en el retablo el escultor mulato Juan Simón, y seguramente el propio hijo de Mesa, Pedro de Mesa, sin descartar otras colaboraciones contratadas por Martín Alonso y difícilmente constatables documentalmente, como la del dorador-escultor Fabián Gerónimo. Por último, en cuanto al relieve de la Asunción de Ñaña, no creo que sea de Salguero; presenta clara estirpe hispalense, en relación con la misma época y generación de Mesa, aunque anterior a los del retablo mayor.

1618, 15 de diciembre. Andas para la cofradía de la Vera Cruz.

Juan Francisco Ramírez, mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz en el convento de Santo Domingo, le encarga unas andas para el Santo *Lignum Crucis* que poseía la hermandad. Según el modelo, debía alcanzar una altura de una vara y cuarta, con un primer cuerpo ochavado de ocho columnas corintias y sus arcos de medio punto; el último cuerpo sería cuadrado con mutilos, sobrepuestos y remates. Debía entregar la obra para mediados de la cuaresma del siguiente año, por doscientos pesos.¹⁸

¹⁸ AGN, Francisco Hernández, nº 831, f. 2091; agradezco esta noticia documental a la Dra. Teresa Gisbert.

1619, 10 de noviembre. Retablo de la parroquia de San Marcelo.

Otorgó una carta de pago por el retablo de la parroquia de San Marcelo, en el que aparece como testigo Pedro de la Cueva, posiblemente por trabajar a sus órdenes o en su taller.¹⁹

1620. Retablo de la Inmaculada Concepción en San Francisco.

El proceso de esta obra alumbra de modo significativo las relaciones profesionales entre los artistas que trabajaban en la ciudad durante la década de los años veinte; constituye el germen y prelude del enconado y largo pleito con motivo de la sillería de la catedral limeña. Pedro de Noguera, llegado a Lima en 1619, puso alegación ante la autoridad competente, junto con Luis de Espíndola, contra Martín Alonso de Mesa. Aducía, en septiembre de 1622, que él había tratado con los mayordomos de la cofradía de la Inmaculada Concepción en el convento de San Francisco hacerles un retablo, pero después eligieron y firmaron acuerdo con Martín Alonso y Fabián Gerónimo, sin dar ocasión a realizar pujas y bajas. Los cofrades respondieron que ya estaba hecha la escritura con Mesa por mil quinientos pesos ante el escribano Domingo Muñoz. Incluso Noguera llega a insistir en sus aspiraciones haciendo rebaja a mil pesos. Lo cierto es que con fecha de 28 de febrero de 1623 Martín Alonso contrata al oficial de ensamblador Antonio Vázquez para acabar dicho retablo por novecientos cincuenta pesos; en esos momentos aparecen, como testigos de Mesa, Pedro de la Cueva y Sebastián de Sande, que trabajaban en su taller.²⁰

¹⁹ AGN, Francisco González Balcázar, nº 766, f. 1381. En este mismo legajo, folio 65, se anota un concierto de Mesa con Cristóbal de Madrigal, pero faltan esas páginas. Este Pedro de la Cueva fue un escultor oriundo de Cuenca. Sobre el retablo de San Marcelo (Ramos Sosa 2000: 54).

²⁰ AGN, Francisco González Balcázar, nº 770, f. 45. El expediente con el pleito de Noguera se encuentra en el Archivo Arzobispal de Lima, sección Cofradías, leg. 5, exp. 3; cita brevemente el enfrentamiento Harth-Terré (1977: 127). Sebastián de Sande en esos momentos cumplía un período de aprendizaje en el taller de Mesa (Ramos Sosa 1995: 311).

1621, 21 de enero. Retablo de la capilla de Santa Mónica en la iglesia de San Agustín.

Conocemos este trabajo de Martín Alonso por el contrato que el prior agustino, fray Francisco de la Serna, realiza con el "maestro escultor y dorador" Fabián Gerónimo. No consta descripción de la ensambladura, pero sí que llevaba seis esculturas de bulto redondo que corresponderían al quehacer de Mesa. Como detalles importantes hay que destacar que Fabián Gerónimo solo se comprometía a las tareas de dorado y estofado, ya que la pintura correría por cargo de la orden. Además señala una noticia importante: le ayudaría "un negro oficial dorador que tiene el dicho convento", pagándole diariamente catorce reales más la comida; el total de los jornales los descontaría de la paga final que era de mil ochocientos pesos. Como vemos, existían en Lima unos artesanos cualificados anónimos que con los años lograron recorrer un camino propio.²¹

1621, 25 de enero. Retablo de don Pedro Bilbao en San Agustín.

Don Pedro de Bilbao había enterrado a sus padres en la iglesia de San Agustín, en "el altar colateral del arco de la capilla mayor", y acude a Martín Alonso para que haga y coloque allí un retablo, según "la traza que se hizo en pergamino". Cobraría por el trabajo —incluido el dorado, el estofado y la colocación en su lugar— mil novecientos pesos, con el acuerdo de acabarlo para el quince de agosto. Sus dimensiones no debían ser excesivamente grandes: banco, un cuerpo con nicho flanqueado de columnas y remate. La iconografía refiere el martirio de San Juan Bautista en distintas escenas. Especifica en las condiciones del encargo que los capiteles serían de orden corintio, "tallados de hojas", y fustes estriados, con la particularidad de llevar el tercio inferior lleno y los dos superiores vacíos. Ade-

²¹ AGN, Pedro Luis de Alcocer, nº 77, f. 777. Sobre el artesano negro en Perú puede verse el artículo de Harth-Terré y Márquez Abanto (1961).

más de la obra de ensamblaje, Mesa ejecutaría los trabajos de escultura. El texto dice que:

En el primer banco se ha de enriquecer los sobrepuestos de agallones y cartelas y todo lo demás como está dibujado en la traza; y así mismo en este recuadro ha de ir una figura de San Juan Bautista degollado redonda que se pueda sacar en procesión; y así mismo ha de ir una figura de Herodías con la cabeza de San Juan en una fuente.

Este retablo parece dedicado al santo agustino Tomás de Villanueva, pues una imagen ya existente presidiría "la caja principal [...] con sus cartelas a los lados, con sus fruteros y todo lo demás como está dibujado". Notemos aquí cómo la ornamentación va en aumento con el paso de los años, y sobre todo como los motivos geométricos y arquitectónicos van siendo sustituidos por los de origen vegetal, tales como los citados "fruteros", dando una imagen más vistosa, rica y variada de las ensambladuras limeñas; puede seguirse así el paso desde el renacimiento purista al barroco. Los deseos del comitente parecen que van añadiéndose de abajo arriba, por ello a continuación detalla que "ha de hacer una tarja con sus dos ángeles que la reciban redondos y en medio del escudo labradas las armas del dicho Pedro de Bilbao de media talla"; suponemos que el lugar sería en el centro del entablamento o sobre la cornisa. Como remate del conjunto,

en el cuadro último ha de ir una historia de San Juan Bautista de la degollación del dicho santo de medio relieve que son tres figuras; en el cuadro donde viene esta historia ha de ir enriquecido de agallones, cartelas y remates de pirámides y sobrepuestos como está todo dibujado en la traza, y los frisos del cornisamento han de ser de talla.

Vemos prueba evidente de las importantes colaboraciones en el taller de Mesa —y particularmente en este retablo—, cuando el 8 de enero de 1625 otorgó poder a Fabián Gerónimo y a su hijo Pedro de Mesa para que pudieran cobrar mil pesos a Pedro de Bilbao por dicho retablo. Seiscientos pesos del

dorado y pintura para Fabián, y los otros cuatrocientos para su hijo por acabarlo.²²

1621, 6 de febrero. Retablo mayor de la iglesia del pueblo de Magdalena.

Con esta fecha otorga una carta de pago por valor de dos mil trescientos cincuenta pesos, en concepto de haber realizado el retablo mayor del templo en ese pueblo. Los recibe de manos del franciscano fray Antonio Lucero, vicario de la población de Magdalena, del padre fray Francisco de Chávez y de Agustín de Gamarra.²³

1621, 20 de febrero. Custodia para el pueblo de Pisco.

Andrés García de Velasco, presbítero y licenciado, le encarga con destino a la iglesia mayor de San Clemente de Pisco, una custodia de madera de cedro por cuatrocientos pesos. El trabajo debía estar terminado para el quince de abril, estipulándose que si lo ejecutaba en el plazo acordado se le abonarían cien pesos más. Se describe la obra, pero el documento aparece quemado, dificultando la lectura. Tendría "su urna que sirve de banco principal", sobre la que se alzaba un cuerpo de seis columnas doradas y estofadas, con seis angelitos portando las insignias de la Pasión y otras referentes al misterio eucarístico. Este primer cuerpo donde alojar la Eucaristía pudiera ser un templete de planta circular (ya que no es fácil disponer una planta cuadrada con seis fustes). Anota que sobre este edículo, "en el segundo cuerpo en medio de los cuatro arcos ha de ir otra figura del señor San Clemente que es patrón del pueblo [...] en medio de los frontispicios", y en lugar de las seis pi-

²² AGN, Diego López de Salazar, nº 1006, f. 1083 v. y Juan de Valenzuela, nº 1942, f. 83 v. Véase también Lohmann, (1940: 17-18).

²³ AGN, Juan de Valenzuela, nº 1935, f. 160. Sobre la trayectoria de este pueblo puede consultarse Puente Candamo (1986) y Vergara Ormeño (1995). Seguramente existe alguna escultura de este retablo en el templo y dependencias actuales.

rámides irían otros tantos angelitos estofados y encarnados. Parece por tanto que, a la hora de redactar el contrato, sobre el diseño arquitectónico iban modificándose los detalles por acuerdo entre el comitente y el artista. Desde la base hasta los pies de un Niño Jesús que remataba la obra, medía dos varas de alto.²⁴

1621, 31 de diciembre. Escultura de San Bartolomé para don Luis de Oliva.

Con esta fecha otorga una carta de pago por valor de ciento veinticinco pesos, de un total de doscientos veinticinco, por la realización de una escultura de San Bartolomé, según escritura del 29 de julio de ese año ante el escribano Antonio de Zúñiga.²⁵

1622, 2 de junio. Tabernáculo para la iglesia del Hospital de San Diego.

Nombrándose maestro escultor, Mesa contrata un retablo con sus vecinos, los hermanos de San Juan de Dios, y en concreto con fray García Martín de Reina,

[...] conforme al dibujo y traza que está firmado del presente escribano; y en el banco principal en medio de el he de hacer una cajita a modo de sagrario que sirva de depósito para la semana santa; y en lugar de las pilastras que están dibujadas en el modelo han de ser columnas doradas y estriadas; y en el tablero último ha de ir un Dios Padre de pintura; y el ancho ha de ser de modo que ocupe el sitio donde al presente está el altar del señor san Antonio de Padua; y el alto ha de ser desde encima del altar del dicho santo hasta que toque con la cruz y remate al techo; he de poner el dorado y madera de cedro y roble y pintura y asentarlos todo [...].

²⁴ AGN, Pedro Juan Rivera, nº 1619, f. 145. La noticia de esta obra es recogida por Harth-Terré (1977: 128), pero sin dar la fuente documental.

²⁵ AGN, Pedro Juan Rivera, nº 1619, f. 1306 v. Harth-Terré (1977: 128) aporta el dato sin especificar la fuente documental.

Le entregan doscientos pesos, y acabado lo tasarían y le pagarían el trabajo.²⁶

1622, 6 de junio. Imagen procesional de San Francisco de Asís.

Con cierta premura, Francisco López de Cepeda pide a Mesa que le talle una efigie hueca de su santo, en madera de cedro, para fines del mes de julio. Como características de esta obra figuran una altura de siete palmos, imitando la existente en la iglesia de San Francisco, con un crucifijo en la mano derecha y una calavera en la izquierda, dorada y estofada, con diadema, y dos peanas: una de dos dedos de altura con dos tornillos para llevarla en procesión, y otra de una cuarta de alto para el altar. Todo ello por trescientos veinte pesos, y en un cajón empaquetado para transportarla, aunque no sabemos a dónde. Asimismo el trabajo debía contentar al padre fray Francisco de Chaves y al contratante.²⁷

1623, 14 de febrero. San Juan Evangelista para la catedral de Lima.

Esta escultura es la que encabeza el artículo y se conserva actualmente en la sacristía, centrando la primera sala del museo catedralicio. La ejecutó Martín Alonso de Mesa por ciento ochenta pesos; el dorado, estofado y encarnado corrió por cuenta de Antonio de Umbela, por otros cien pesos.²⁸ Sus medidas aproximadas son 170 x 97 x 52 cm. Los recursos estilísticos de esta escultura se ven también en la imagen (Santa Bárbara) del Museo de Osma, procedente del monasterio de la Concepción.

²⁶ AGN, Francisco González Balcázar, nº 771, ff. 551-552 v. Al margen anota el escribano que fue entregado y pagado (17-7-1623). Harth-Terré (1977: 128) aporta el dato sin especificar la fuente documental.

²⁷ AGN, Francisco González Balcázar, nº 770, f. 539; Harth-Terré (1977: 129) aporta el dato sin especificar la fuente documental.

²⁸ Archivo de la Catedral de Lima, Serie C, expedientes y carpetas nº 1, f. 45.; AGN, Pedro Juan de Rivera, nº 1620, 14 de febrero de 1623; AGN, Juan de Valenzuela, nº 1940, 2 de marzo de 1623.

1623, 15 de febrero. Caja de madera para un altar del monasterio de la Encarnación.

Un nuevo trabajo para las monjas. Sería una “caja de madera de cedro y roble [...] para tapar el hueco del altar [...]” en la iglesia; debía entregar la obra dorada y estofada.²⁹

1623, 21 de febrero. Calvario para don Juan Arias de Valencia.

Este personaje de la Lima de entonces le encargó cuatro esculturas de dos tercias y tres dedos de alto cada una, que conformaban un Calvario: el Crucificado, la Virgen, San Juan y la Magdalena. Con este formato seguramente presidirían un oratorio particular. El precio estipulado fue de trescientos cincuenta pesos, y las entregaría a fines del mes de mayo.³⁰

1623, 28 de octubre. Púlpito para el templo del monasterio de la Encarnación.

Varias hijas de nuestro escultor y retablista habían profesado en este cenobio, de ahí los frecuentes trabajos para ellas. En esta ocasión aparece como “maestro del arte de escultor”, y le encargan un “púlpito de madera de cedro seixavado con molduras sobrepuestas y recuadros y otras curiosidades [...]”. El precio estipulado suponía una rebaja notable, “por la devoción de tener en su iglesia enterradas dos hijas monjas profesas y otra novicia que al presente está de próximo para profesar en el dicho monasterio”; de tal modo que si al tasarlo fuera menor el monto, abonaría en metálico la diferencia; el plazo de entrega acababa el miércoles de ceniza del año siguiente.³¹

²⁹ AGN, Francisco de Acuña, nº 3, f. 72; agradezco esta referencia documental a la generosidad de la Dra. Teresa Gisbert.

³⁰ AGN, Diego Sánchez Vadillo, nº 1752, ff. 285-286v.

³¹ AGN, Francisco González Balcázar, nº 771, f. 711.

1623, 17 de noviembre. Peritaje de un retablo realizado por Luis Ortiz de Vargas.

En esta fecha, y junto a Juan Martínez de Arrona, informa sobre el retablo de San Miguel que había ejecutado Luis Ortiz de Vargas para la cofradía de este arcángel en el convento de San Agustín. Tanto Mesa como Arrona coinciden en que el trabajo respondía a la traza del concierto, sugieren pequeñas modificaciones, y afirman que “vale muy bien los dos mil cien pesos en que se concertó”.³²

1625, 8 de abril. Una Virgen de la Merced y un San Diego.

El capitán Pedro Arias de Molina, general del reino de Chile, le adelanta quinientos cincuenta pesos a cuenta del costo de dos esculturas, tasadas por dos maestros al concluir las: una de “Nuestra Señora de las Mercedes con su Niño en brazos” y otra de San Diego, las dos con una altura de una vara y dos tercias, sin peana y con ella, respectivamente. Iban destinadas a la capilla del ejército chileno, entregándolas en el plazo de dos meses y acondicionadas en cajones para el transporte.³³

Fuentes y Bibliografía

Fuentes

Archivo Arzobispal de Lima
Cofradías.

Archivo de la Catedral de Lima
Expedientes y carpetas.

Archivo General de Indias (Sevilla)
Contratación

³² AGN, Francisco González Balcázar, nº 771, ff. 749v-750; citado por Harth-Terré (1977: 154).

³³ AGN, Juan de Valenzuela, nº 1942, f. 569.

Archivo General de la Nación (Lima)
Protocolos del siglo XVII.

Bibliografía

AA. VV.

1991 *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú (Colección Arte y Tesoros del Perú).

ANGULO, Domingo

1935 "La Metropolitana de la ciudad de los Reyes". En AA.VV. *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*. 2 vols. Lima: Librería e Imprenta Gil, II: 1-88.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge

1969 *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima (notas para su historia)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

COBO, Bernabé

1956 [1639] "Fundación de Lima". En *Obras*. 2 vols. Estudio preliminar y edición de Francisco Mateos. Madrid: Atlas, II: 277-460.

CHACÓN TORRES, Mario

1973 *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

CHICHIZOLA, José

1981 "La sillería de coro de la catedral de Lima". *Apotheca*. 1: 15-37. Córdoba.

1983 *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo

1989 "Influencia italiana en la pintura virreinal". En *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 109-164 (Colección Arte y Tesoros del Perú).

ESTERAS MARTÍN, Cristina (ed.)

1997 *Platería del Perú virreinal, 1535-1825*. Madrid y Lima: Grupo BBV y Banco Continental.

GJURINOVIC, Pedro

1995 *Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister.

GONZÁLEZ SALAZAR, Manuel

1970 *El Perú y el arte I: Lima*. Lima: San Julián.

HARTH-TERRÉ, Emilio

1959 "Retablos limeños del siglo XVI". *Revista del Archivo Nacional del Perú* 30. 1: 1-42. Lima.

1977 *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

HARTH-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto

1961 "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña". *Revista del Archivo Nacional del Perú* 25. 2: 360-430. Lima.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José

1951 *Imaginería hispalense del bajo Renacimiento*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Diego Velázquez.

1987 *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

1940 "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". *Revista Histórica*. 13: 5-30. Lima.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino

1929 *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía.

MARCO DORTA, Enrique

1951-1960 "La sillería de coro de la catedral de Lima y sus artífices". En *Fuentes para la Historia del Arte hispano-americano*. 2 vols. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, II: 88-108.

MESA, José de y Teresa GISBERT

1972 *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

PACHECO, Francisco

1990 [1649] *El Arte de la Pintura*. Estudio, edición y notas de B. Bassegoda. Madrid: Cátedra.

PUENTE CANDAMO, José Agustín de la

1986 *Magdalena Vieja, recuerdos de una larga historia*. Lima: Rotary Club de Pueblo Libre.

RAMOS SOSA, Rafael

- 1992 "Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663)". *Laboratorio de Arte*. 5-I: 295-304. Sevilla.
- 1995 "La sillería coral de Santo Domingo de Lima". *Archivo Español de Arte*. 271: 309-316. Madrid.
- 2000 "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573- Lima 1626)". *Anales del Museo de América*. 8: 45-63. Madrid.

SAN CRISTÓBAL, Antonio

- 1981-1982 "Nueva visión histórica de la sillería de la catedral". *Revista Histórica*. 33: 221-268. Lima.

SCHENONE, Héctor

- 1982-1983 "La escultura sevillana en Lima". *Arte y Arqueología*. 8-9: 115-121. La Paz.

STASTNY, Francisco

- 1997 "Platería colonial, un trueque divino". En José Torres Della Pina y Victoria Mujica (ed.). *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata Perú, 119-265.
- 1998 "Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el convento de la Orden de Predicadores de Lima". En *Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

VERGARA ORMEÑO, Teresa

- 1995 "Hombres, tierras y productos. Los valles comarcanos de Lima (1532-1650)". *Cuadernos de Investigación*. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero.

WITTKOWER, Rudolf

- 1934 "Le Bernin et le Baroque Romain". *Gazette des Beaux-Arts*. 11: 327-341. París.
- 1995 *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial.