

Escultores y esculturas en el Virreinato de Perú a comienzos del Barroco

Sculptors and sculptures in the Viceroyalty of Peru at the beginning of the Baroque period

Jesús Porres Benavides¹

Resumen

El objetivo de este artículo² es presentar el flujo de artistas y obras escultóricas desde España a los nuevos territorios incorporados a la Corona de Castilla, especialmente al virreinato del Perú. Se analiza una serie de esculturas religiosas en la ciudad de Lima, así como en algunas ciudades de Chile. Igualmente, se estudia, mediante la documentación de varios archivos, el tipo de obras que se enviaban o se encargaban en la época.

Palabras clave: Escuela sevillana, esculturas, arte peruano virreinal, siglo XVII

171

1 Docente del grupo de investigación HIEART de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Contacto: jesus.porres@urjc.es

2 Agradezco al Prof. Dr. Joaquín García-Huidobro la lectura y revisión de este artículo.



Abstract:

The objective of this article is to describe the flow of artists and sculptural works from Spain to the new territories incorporated into the Crown of Castile, with a special focus on the Viceroyalty of Peru. A series of religious sculptures are analyzed in the city of Lima, as well as in some Chilean cities. Likewise, the type of works that were sent or ordered during that time is studied based on documentation of different archives.

Keywords: Sevillian school, sculpture, Peruvian viceroyal art, seventeenth century

* * *

Es importante la relación que tuvieron algunas ciudades andaluzas con el continente americano. Sevilla primero, y luego Cádiz, fueron los puertos de salida hacia América, el lugar desde donde zarpaban las naves con hombres y mujeres que buscaban en el Nuevo Mundo un lugar para establecerse y prosperar. La carrera de Indias, como se llamaba a este tráfico marítimo, fue “el vehículo por el que transitaron ideas, técnicas, modas y gustos artísticos, libros,³ obras de arte y toda clase de productos”⁴ que iban de un lado a otro de ma-

3 Entre estos, por ejemplo, tenemos: “Un flos sanctorum en dos cuerpos, seis libros que llaman espejo de consolación e tristes en romance, dos pares de las obras de fray Luis de Granada”. Cfr. Envío a tierra firme en el barco de la Magdalena. *Contratación*, Archivo General de Indias, Sevilla (en adelante AGI) 1586 1085, n° 2 folio 225.

4 Entre estas mercancías, podemos citar: “Seis rosarios de azabache de sobre roca negras, marcos de cristalina, agujas de Francia, sombreros, gargantillas, una gruesa de devociones de papel, quatro gruesas de ca-

nera recíproca. Entre estas destacan las imágenes o incluso retablos que se citan de manera lacónica y breve en los registros de mercancías de los navíos. Dichas imágenes, que suelen de Cristo, de la Virgen o de santos,⁵ a menudo llevan una breve descripción iconográfica o el sitio de destino.⁶

Al principio, las esculturas que llegan al Perú,⁷ al igual que al resto de Hispanoamérica, formaban parte del equipaje de los

ritas de azabache, peines, dos corses de canicu de mujer a treinta reales el corse, tijeras de barbero, dos docenas de gorgueras, flautas, cuchillos carniceros... Tres docenas de caballitos de madera a quatro reales la docena. Un fardo numero cinquenta y nueve en q va cinco docena de cordobanes a ciento y sesenta y cinco reales la docena”. Cfr. AGI, 1586, *Envíos a Tierra Firme, Contratación*, 1085, fol n° 2. Las mercancías se registraban con indicación de sus destinatarios y de los impuestos satisfechos: almojarifazgo, avería, lonja y otros Colomar (2003, p. 231). En Sevilla sabemos también que al editor Jacobo Cronberger se le encarga unas 2000 “cartillas de enseñar a leer” con destino a América con sus correspondientes estampas (Estabridis, 2002, p. 32).

5 Es interesante cómo en esta época postconciiliar habían hecho mella algunas preferencias iconográficas propias de la “Devotio Moderna” desarrollada a finales de la Edad Media. Esta corriente era una forma de piedad fundada en el cultivo de la vida interior y resultaba apropiada para sacerdotes y religiosos, así como para simples fieles, que estando en el mundo deseasen practicar las virtudes evangélicas y avanzar en el seguimiento de Jesucristo. Se pusieron de moda iconografías más cercanas al fiel, como la infancia de Jesús o imágenes pasionales que removiesen al espectador y, por supuesto, imágenes marianas y de los santos como modelos a seguir en la vida espiritual.

6 Bartolomé Sánchez envió en 1643 a Juan de la Torre, de Caracas “un cajón toscó, quintaleño, sin número en que va un niño Jesús de talla” (Ramos Sosa, 1999 p. 218).

7 Sobre los primeros envíos de obras escultóricas y pictóricas a La Española, véanse Torres Revello (1948, pp. 87-96). El lote de obras adquiridas en 1513 por el dominico P. de Córdoba para transportar a Indias, aparte de la consignada a Jorge Fernández, incluye referencias imprecisas a

primeros españoles o eran obra de unos pocos artífices itinerantes aficionados, a veces escultores de segunda fila, que se aventuraban a recorrer estos territorios (Wuffarden, 2014, p. 246).

Los promotores de estos encargos eran iglesias, particulares⁸ o hermandades que iban surgiendo en estos territorios a imitación de los que había en España y más concretamente en Andalucía.⁹

otros “6 crucifijos grandes por importe de 15.750 maravedies”, que por el contexto parece que salieron del mismo taller.

- 8 Entre los bienes que se han podido analizar en algunos inventarios del siglo XVII en Lima, hay ejemplos de imágenes en casas particulares como : “Yten mando al padre fray marcelo de valenzuela una talla que tengo en mi quadra del bautismo de nuestro señor justo en medio le digo al padre para ella goze por hace muy buena... y ansi mismo le mando un cristo de marfil que tengo en mi tabernaculo” o “un niño jesus pequenito que esta en la dicha alzasena y un san pedro pequeño con cuenta de ambar que no a comenta con la cabeza, manos y pies de marfil”. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante A.A.L.) *Testamentos siglo XVII*. Testamento de don Juan Arias de Valencia, oriundo de Sevilla, presbítero, XXVI: 2, año 1654. En este otro encontramos: “Una echura de un santo crucifixo de bulto pequeño 29- una imagen de nuestra señora de la concepción de bulto con su peana” Testamento de Alberto de Mora y Figueroa, bachiller (también sevillano de origen). A.A.L *Testamentos*, Leg.LXXI:27 1667/1668.

- 9 Así, he podido comprobar en los inventarios de algunas de estas hermandades la gran cantidad de pasos procesionales que a veces llevaban en sus cortejos con diferentes momentos pasionales o alegóricos: “Unas andas grandes de madera de negro que son las que salen el viernes santo en la procesión con unos faldones de terciopelo negro con su cielo y su sevillaneta y alamares de hilo de oro y la ymagen de ntra señora que sale las andas, mas otras andas del santo sepulcro de madera doradas y en blanco con veintisiete hachenillos de madera de oro y blanco, otras andas del mundo, el demonio y carne... y su cruz, mas otras andas de madera de negro en que llevan la sabana santa, Ítem la cruz del desendimiento, grande de madera, mas otras dos cruces del bueno y mal ladron, Ítem los bultos de balsa de los dchos dos ladrones, Ítem un bulto de san juan

En ocasiones, encontramos contratos que son más prolíficos a la hora de describir estas obras, al intermediario y también algo fundamental, como es el escultor. Así sabemos de los envíos de escultores tan afamados como Martínez Montañés,¹⁰ Andrés de Ocampo o Pedro de Mena.¹¹

También fue muy interesante la llegada de algunos escultores formados artísticamente en Sevilla o propiamente andaluces, como Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Gaspar de Ginés¹² y Luis de Espindola,¹³ que

evangelista y otro de la magdalena y otro del salvador y la imagen de los... de nuestra señora y otra hechura de la resurrección mas otra imagen de ntra señora sirve de los dolores". A.A.L. *Hermandad de la Piedad*, Cofradías, leg:14, exp. 33 años, 1689-1692.

10 Sabemos cómo Diego de Daza envía a Perú no menos de 12 imágenes o las 8 vírgenes con la advocación del Rosario que embarca Martínez Montañés en 1590. Este, cuando contrata en 1603 el crucificado de la Clemencia, hoy en la catedral de Sevilla, promete "hacerlo mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú". Al final de su vida sabemos que un hijo suyo residía en Lima. Una obra fundamental es el retablo de San Juan Bautista de la iglesia de la Concepción de Lima de 1607 y de cuyo ensamblaje, dorado y estofado cuidaron también los artistas andaluces Gaspar de Ragis y Diego López Bueno. La fama de Montañés debía ser grande, pues a finales del XVII, de una escultura de santa Catalina, se dice que es del "gran estatuario Martínez Montañés" (Angulo Íñiguez, 1981, p. 14).

11 Del cual se enviaron en la década de 1670-1680 a la iglesia de San Pedro de Lima los bustos del *ecce-homo* y la dolorosa, que se conservan en la actualidad (Bernaes Ballesteros, 1991, p. 88).

12 Que en 1640 marcha de Sevilla al servicio de los jesuitas en esas tierras.

13 Luis de Espindola y Villavicencio, jerezano, estuvo en Lima en 1623 y parece que también trabajaba en la sillería limeña. Se ha constatado una tal Brígida de Espindola y Villavicencio, natural de Jerez de la Frontera, que hizo testamento en 1658. Tenía muchos bienes y esclavos, y bien podría ser hermana de dicho escultor. A.A.L. *Testamentos*.

llegaron al Nuevo Mundo en busca de mejor fortuna y poder establecerse allí. Como comenta Ramos Sosa, llegaron prácticamente todos hacia 1619, época que supone el inicio definitivo del Barroco en la capital (2007, p. 111).¹⁴ También Luis Ortiz de Vargas (oriundo de Cazorla) se encontraba en Lima en 1621; trabajaba en la sillería del coro de la catedral de esta ciudad, pero regresó a Andalucía, donde esculpió obras importantes en las catedrales de Sevilla y Málaga.

Aparte de estos escultores que decidieron viajar a América y especialmente al virreinato del Perú, como ya se ha dicho, hubo una gran cantidad de obras andaluzas que se mandaron desde Sevilla a partir del siglo XVI.¹⁵ A veces, eran obras talladas o esculpidas de manera personalizada y otras se hacían en serie.¹⁶ En el virreinato, fueron a parar a grandes urbes principalmente, a cuya cabeza estaba la propia Lima, capital del virreinato, aunque también otras ciudades importantes como Cuzco, Arequipa, Tunja, Potosí, Sucre o Santa Fe fueron destino de estas obras. Núcleos más pequeños, como Arica, donde se documentan envíos, fueron también objeto de estas exportaciones.

Así, para territorios algo lejanos de la metrópoli limeña, como Arica, Martín Alonso de Mesa¹⁷ envía un crucificado articulado (Ramos Sosa, 2004, p. 46) para la cofradía de la

14 Sobre la catedral, se puede consultar también San Cristóbal, 1996.

15 Algo se ha aportado con respecto a este tema (Porres Benavides, 2014, p. 182 y también 2013, pp. 9-19), donde se trató más concretamente acerca de las imágenes de barro cocido o plomo realizadas mediante moldes.

16 Por ejemplo, se consigna “veinte docenas de imágenes de estaño costaron ocho reales con destino a la Nueva España” (Ramírez Montes, 1983, p. 27).

17 De Martín Alonso de Mesa sabemos la gran autoestima que tenía, pues llega a afirmar “Porque como se sabe en este reino no hay persona en el

Soledad. Como explica Ramos Sosa, el encargo del año 1603 por parte de Juan Bautista Picón, incluía la realización de una cruz de cedro, tres clavos y una corona; asimismo, la escultura sería en cedro de tamaño natural y “hueca hecho de manera que juegue la cabeza y los brazos de suerte que pueda servir para el descendimiento de la cruz”. Debía realizarlo en un plazo de tres meses y enviarlo en un cajón apropiado, por lo que cobraría unos 300 pesos de a nueve reales.

En la actual catedral de San Marcos de Arica,¹⁸ pude identificar una obra que seguramente es de ascendencia sevillana (Ramos Sosa, 2004, pp. 41-47). Se trata de un crucificado (fig. 1) de dimensiones naturales que actualmente está colgado mediante dos cadenas en el presbiterio de la iglesia, pero que originariamente hubo de presidir un retablo. Es interesante observar cómo en la zona de los hombros tiene unos goznes o sistema articulado, cubierto de una tela que posiblemente servía para las procesiones o cultos de Semana Santa, pudiendo adaptar la iconografía de yacente con los brazos perpendiculares al cuerpo o crucificado según conviniera. Esta imagen del crucificado se podría corresponder con la encargada a Martín Alonso de Mesa.

La obra, que conserva una policromía antigua pero sucia por barnices oscurecidos y repintes que cubren la zona de la barba (fig. 2) y el paño de pureza, se asemeja a obras sevillanas

que me haga ventaja en la dicha arte de la escultura” (Ramos Sosa, 2000, p. 46). Para saber más sobre este autor, véase San Cristóbal 1998, pp. 91-130.

18 La actual iglesia se construyó a finales del XIX, pues la anterior de época colonial sucumbió en un maremoto. La actual es de estilo neogótico, con estructura férrea de piezas que se pueden montar *in situ* y fue enviada de Francia.

del primer cuarto del siglo XVII que están en la órbita de Montañés. Quizás algo en las facciones recuerda al Cristo sevillano del Desamparo y Abandono, aunque sin el tratamiento anatómico excepcional que este presenta, con una concepción más alongada y un sudario con la tela que se retuerce en pequeños pliegues, mientras que en el de Arica hay una concepción más sencilla, es de una pieza, y no deja ver parte del muslo, como presentan obras algo posteriores. También recuerda algo al Cristo de Diego López Bueno¹⁹ para la iglesia de San Juan Bautista de la localidad de San Juan del Puerto de Huelva.

Este tipo de obra no es nuevo²⁰ y se prolongará después. Así, en 1619 se le encargó a Pedro de Noguera, por parte de la cofradía de la Soledad, un Cristo (fig. 3) que pudiera ser “descendido”. Noguera se comprometió a realizar uno “*la qual hechura ha de subir y bajar la cabeza bajando y subiendo a su tiempo y asi mismo ha de jugar los brazos por los hombros y las piernas por las rodillas. Los dichos juegos de la hechura han de ser tales como conviene al descendimiento de la cruz*” (Harth-Terré, 1977, p. 134). Por lo que se puede observar, son articulables los brazos y la cabeza,²¹ parte de cuyo cuello puede introducirse en el interior con lo que se consigue una posición recta, propia del

19 De este autor sabemos que también envió retablos y esculturas a América (Pleguezuelo & Sánchez-Cortegana, 2001, pp. 275- 286).

20 Aunque esta tipología aparece profusamente en la península ibérica a partir de 1545, su origen parece ser de Alemania. Vinculada a los dramas medievales de la Pasión de Cristo, la ceremonia del descendimiento se representará de forma independiente a partir del siglo XVI. También en España hay algunos ejemplos antiguos en la zona de Galicia y Castilla (Fernández, 2012).

21 En diversas partes del Perú, por ejemplo, en Lurín, se realiza esta ceremonia desde tiempos coloniales, en la cual los “santos varones” van

yacente o inclinada sobre el pecho, más propia del crucificado.²² Parece ser que la obra no estaba acabada en 1620.

El mismo Noguera envió un retablo a Santiago de Chile encargado por don Pedro Rico para las agustinas.²³ Este tipo de obras procesionales es frecuente en la obra del artista: así, un año después realizó para la cofradía de Nazarenos de Ica varias esculturas de tipo procesional. Este paso se componía de cuatro imágenes de madera de cedro, solo con las cabezas y manos anatomizados, el resto sería de candelero o con maniqués en los que se intuye la anatomía, pues irían vestidos. Así, el encargo incluía “un rostro de un cristo con pecho y sus manos y pies”, “una cabeza de un sayón con su morrión dorado y grabado”, un Simón de Cirene y una Verónica “que jueguen los brazos” con lo que se da entender que quizás deberían tener cierta movilidad, dependiendo del sitio que ocuparan: retablo, paso procesional o simplemente para poderla vestir. Todas estas esculturas irían encarnadas a pulimento. Le pagarían unos 380 pesos al entregar las obras en la siguiente cuaresma (Ramos Sosa, 2000, p. 50). En 1607, contrató otro paso procesional con el mismo pasaje y le añadió la Virgen y san Juan (a manera del momento del “encuentro” en la vía sacra) para la localidad de Callao, que debía tener como modelo las imágenes del convento de Santo Domingo de Lima (Ramos Sosa, 2000, p. 6).

desclavando la imagen de Jesús y la preparan para ser llevada en una procesión, en medio de cánticos y moniciones.

22 El cristo mide 1,70 cm de alto.

23 En el contrato se dice que a los lados del Cristo llevaría “unas figuras de media talla de san Juan evangelista y la Magdalena” (Harth-Terré, 1977, p. 95). El fuerte terremoto del 13 de mayo de 1647 y 1730 produjeron sismos que destruyeron la iglesia y seguramente arruinó dicho convento.

Sabemos cómo Alonso de Mesa contrató otro crucificado para Santiago de Chile, el Cristo de la Vera Cruz, que recientemente ha identificado el propio Ramos Sosa, aunque en este caso se trata de un Cristo expirante. El Cristo santiaguino (fig. 4) recuerda en el tratamiento anatómico al de Arica, aunque el paño de pureza de aquel remite a obras de Andrés de Ocampo, de quien parece que fue discípulo (Hernández Díaz, 1987, p. 83). Mesa recibió el encargo de parte del mercedario fray Andrés de Lara en nombre de Andrés Enríquez Yáñez, vecino de Santiago “*de hacerle una imagen de un cristo de escultura de la espiración inclinado el rostro sobre el lado izquierdo del tamaño de del santo crucificado que esta en la capilla de la redención de cautivos del monasterio de nuestra señora de las mercedes desta dicha ciudad (Lima) con su cruz y su titulo y los clavos de yerro y corona de madera y encarnado y acabado de todo punto y en toda su perfeccion conforme a buena obra y con su caja tosca y empapelado y puesto en ella como se hubiere de llevar a la dicha ciudad de Santiago de Chile*”. Al analizar las esculturas que hay actualmente en la Merced limeña²⁴ deberíamos descartar algunas que se han relaciona con el que tallara Martínez Montañés para los mercedarios

24 En esta iglesia, aparte, debemos observar una serie de esculturas que han pasado desapercibidas para la historiografía local, como son el retablo de la Inmaculada a los pies de la iglesia. En el cuerpo central presenta la escena de la coronación de la Virgen. La imagen de la Virgen, de bulto y quizás añadida responde a los cánones de la escuela castellana. En cambio, las imágenes de Dios Padre y Cristo responden a la estética sevillana, a pesar de los múltiples repintes que presentan. En el ático del retablo tiene un Cristo Salvador de tamaño menor que el natural, que presenta connotaciones montañesinas y una calidad extraordinaria. En la misma iglesia hay un san Juan evangelista de tamaño académico que, a pesar de sus repintes, también tiene características sevillanas. También en el claustro hay un retablo de la Virgen de las Mercedes que puede ser obra de artífices sevillanos.

en 1603,²⁵ pues ni sus medidas, al ser mayor que el natural (2,07 m), ni su iconografía (al ser un Cristo muerto) corresponden con esta identificación. Sin embargo, se ha obviado otra obra, el famoso Cristo de la Conquista,²⁶ que está en la propia iglesia. Esta se encuentra en la nave central, en uno de los pilares, al lado del púlpito, en la zona del Evangelio. Este Cristo es expirante, mide 1,20 m, por lo tanto se correspondería mejor con la imagen del Cristo de la Vera Cruz de Santiago, que tiene solo 1,48 cm de largo y 1,43 cm de ancho en los brazos.

El Cristo de la Conquista (fig. 5) es un crucificado expirante que se presenta con cuatro clavos; a pesar del momento pasional tiene una presencia armónica, quizás ayudado por el cruce de las piernas que ayuda a compensar volúmenes. Los brazos ligeramente descolgados y el rostro elevado hacia arriba y hacia la izquierda (fig. 6), serenamente, como entregando su alma a Dios Padre. El sudario, anudado por un cordón, que recoge la parte derecha con la típica moña, deja ver parte de la pierna. Es un sudario que está en sintonía con los que ejecuta Juan de Mesa, que envió algunos al virreinato. Esta obra también de caracteres sevillanos tiene una cronología, según su estilo, más razonable en el primer cuarto del siglo XVII y quizás pudiera ser obra del propio del propio Alonso, pues en 1612 se le encargó un retablo para el santo crucifijo “conforme a la traza e modelo que del esta fecho en un pergamino que pareció de presente al otorgamiento de

25 Actualmente, denominado Cristo del Auxilio.

26 Mal identificado con el que trajo Pizarro en la entrada de Lima. Este tipo de leyendas, como los supuestos regalos de Carlos V de imágenes marianas a diferentes ciudades, queda un poco en entredicho debido a diferencias cronológicas tras un estudio estilístico (Mujica Pinilla, 1991).

esta escritura” (Harth-Terré, 1977, p. 120). Ya Ramos Sosa identificó hipotéticamente unos relieves de la Pasión que están en dicha iglesia, que podían haber formado parte de este retablo.

Sabemos cómo, para la misma iglesia de Arica que comenté anteriormente, Francisco Hernández encargó una imagen de santa Catalina (Ramos Sosa, 2004, p. 46) y unas andas procesionales; y en 1618 Mesa envió otras dos esculturas a la iglesia, una Virgen del Rosario con el niño y una santa Elena. También sabemos que había una capilla dedicada a la Inmaculada, pues en 1651 el ensamblador Alonso de Salas realizó su retablo.

En las dependencias interiores de la misma iglesia se conserva una imagen de la Virgen de la Concepción tallada en madera y de bulto redondo, cuya calidad original es difícil de apreciar debido al repinte que presenta (fig. 7). Aunque ahora se presenta bajo la advocación de dolorosa, para lo cual se ha repolicromado de manera burda toda su talla con los colores propios de esta iconografía, la imagen, sin duda, es formalmente una inmaculada. La obra se encuentra en la órbita de esos escultores sevillanos posmanieristas que siguen las formulas iconográficas de Vázquez o de Jerónimo Hernández, pero que ya conocen las formas de trabajar impuestas por el maestro alcalaíno. Sabemos que hacia 1604, el propio Martín Alonso de Mesa realizó otra imagen de la Inmaculada para la cofradía de la misma advocación en la catedral de Lima y que en 1615 hizo otra Inmaculada para el retablo mayor de la iglesia del Noviciado de la Compañía de la misma ciudad (Ramos Sosa, 2000, p. 53). La imagen de Arica presenta alguna de las características propias de Mesa, como es la cabeza algo cuadrangular, aunque se reduce ligeramente hacia abajo

en forma de trapecio invertido, y el cuello alargado; por su estado, es difícil aseverar una posible autoría.

En el Museo de Artes de la Universidad de los Andes,²⁷ en Santiago, se conserva un Niño Jesús (fig. 8) denominado *Niño Dios doctorcito*²⁸ con el n.º de inventario: EN005,²⁹ Según la catalogación del propio museo se tiene por anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, *Caspicara*, y posiblemente del siglo XIX. Esta obra, que se ha restaurado recientemente, parece ser un niño de los denominados de cuna o pudo haber formado parte de otra imagen, como una Virgen, que lo tuviera entre sus manos o en su regazo.

La imagen parte de los modelos que creó Martínez Montañés, como se ve en el niño de la Virgen de la Cinta de Huelva (Romero Dorado & Moreno Arana, 2017, pp. 193-210) o en el niño del relieve *La Adoración de los Reyes Magos* del retablo mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo o sus seguidores, como el niño que sostiene la Virgen de la Cartuja que talló Mesa. Parece que la inclusión de los ojos de cristal ha desvirtuado en parte la expresión en esta imagen, aunque conserva esa apariencia algo adulta en el rostro marcada por la nariz y las orejas muy anatomizadas. El pelo se aleja de esos volúmenes característicos de la órbita de Mesa o Montañés, con rizos pronunciados y un gran volumen al centro.

27 Fue inaugurado el año 2010 a partir de una colección de obras donadas por María Loreto Marín Estévez.

28 Parece que esta advocación parte del relato evangélico del niño Jesús perdido y hallado en el templo, en el momento en que sentado en la cátedra explica las Escrituras como “doctor” de la ley a los escribas.

29 Mide 30 x 16 x 12 cm. Agradezco a Marisol Richter Scheuch, directora de dicho museo por las informaciones que tan amablemente me proporcionó.

Sí son muy parecidos los volúmenes pícnicos de su brazo derecho que bendice al espectador.

Si bien en el territorio del Reino de Chile no existió una gran producción artística, sí se convirtió en receptor de los circuitos comerciales establecidos en esta zona, en las que convivían imágenes de factura local, mucho más austeras, propias de un territorio de frontera, comparadas con las producidas en los grandes centros virreinales (Martínez, 2006, p. 29).

En el museo Pedro de Osma de Lima se conserva una escultura de San José (fig. 9) de tamaño menor que el natural (97 cm de alto por 52 cm de ancho), catalogada en el museo como seguidor de Martínez Montañés, siglo XVII. Es un San José itinerante, que desgraciadamente ha perdido el niño Jesús que debía acompañar a esta imagen, tiene la mano derecha bajada en ademán de agarrar la mano de su hijo y la izquierda levantada en actitud de sujetar la vara de olivo. Ha perdido la policromía en las encarnaduras y solo conserva el dorado en la túnica y manto, que a su vez ha perdido el estofado que debió llevar. Tiene ojos de cristal, que posiblemente fueron incorporados después. En el retablo mayor de la iglesia del Carmen de Barrios Altos en Lima, se encuentra en el ático un San José itinerante (fig. 10) con características montañesinas, que quizás ha pasado un poco oculto a la historiografía por estar a cierta distancia, aunque Ramos Sosa inspeccionó dicha obra hace ya unos años.

En dependencias comerciales del museo Pedro de Osma se conserva un busto femenino (fig. 11) con una corona prácticamente desbastada, que posiblemente se tratase de una Virgen o una santa reina. Al igual que el santo anterior, ha perdido la policromía en la cabeza y cabellera y solamente

conserva el dorado en el manto y la túnica, pero se puede apreciar la estética y forma de trabajar de la imaginería andaluza en el primer cuarto del siglo XVII, en la órbita de Pedro de Noguera o del propio Martín Alonso de Mesa.

Conclusión

Como comenta Harth-Terré, es difícil que las obras que realizaron grandes maestros como Martínez Montañés, Bautista Vázquez o Pedro de Mena en la metrópoli hispalense sigan en los lugares donde fueron contratadas.³⁰ Los retablos o capillas han sido reemplazados muchas veces por otras, han sufrido notables alteraciones y añadidos por razón de modas,³¹

30 Así, por ejemplo, sabemos cómo Martín Alonso de Mesa contrató un retablo en 1608 para la iglesia de San Agustín de Lima. Este retablo debería acoger a la Virgen de Gracia. Los patronos serían el difunto Hernán Gonzales y su mujer Juana de Cepeda. Parece que en este retablo trabajaron importantes artistas, como el propio Mesa y Angelino Medoro, que realizaría algunas pinturas. Los retratos de los patronos habrían sido pintados por Diego de Urbina. Este era un retablo de bastante envergadura, concretamente de 11,5 x 6 varas (9,66 m x 5,04 m). Entre las numerosas obras (pictóricas y escultóricas) se podrían encontrar unas pinturas de san Joaquín y santa Ana encargadas a Medoro. Desgraciadamente, y como ejemplo de lo anteriormente expuesto, la iglesia ha sufrido numerosas pérdidas retablisticas, entre otras, la amputación de su nave central, que ha cega el presbiterio. En un retablo de la nave izquierda de esta iglesia se observan dos esculturas de san Joaquín y santa Ana. Ambas de tamaño casi natural, de raigambre sevillana e influencia montañesina, que podrían corresponder con las obras pictóricas encargadas para este retablo, pero que al final se decidió que fueran esculturas realizadas por el propio Martín Alonso de Mesa.

31 Es interesante recalcar algunas modas, como la impuesta por el presbítero Matías Maestro en Lima a principios del XIX, que tuvo consecuencias devastadoras, pues se sustituyeron retablos barrocos para adoptar la nueva moda de retablos neoclásicos.

o por deterioros propios del envejecimiento natural o por causas adversas como los terremotos, tan frecuentes en el continente americano. También hace hincapié en que quizás, aunque se ha avanzado mucho en las últimas décadas gracias a historiadores americanos y foráneos, queden algunas incógnitas a nivel documental sin resolver.

Como se ha visto, algunos escultores enviaron obras al Nuevo Mundo, otros se desplazaron en busca de mejor fortuna a estas tierras donde crearon sus propios talleres, en los que contaron con la ayuda de criollos o incluso indígenas, que empezaron a trabajar con esta nueva plástica y estilo, y la adaptaron poco a poco a sus gustos y necesidades. Es interesante constatar cómo estos escultores venidos de España mostraban a veces ciertos conflictos por motivo de las obras.³²

Algunos de estos escultores llegaron a tener una vida desahogada, con un taller importante y encargos que le dieron relativa tranquilidad, aunque se ha consignado que la mayoría de los escultores en el Perú a menudo tenían unas condiciones

32 Por ejemplo, en 1620, Pedro de Noguera y Luis de Espindola presentaron una queja al cabildo eclesiástico contra los mayordomos de la cofradía de la Concepción en San Francisco, donde señalan que habían dado esta obra a Martín Alonso de Mesa sin una oferta pública. Ellos argumentan que: “*sin habernos avisado, tenemos noticia an concertado la obra del dicho retablo con martin Alonso de mesa escultor siendo assi que el susodicho no es mas que tal escultor y que le falta la calidad para que su obra tenga perfetion de la arquitectura, y esta obra se había de traer primera azer? Todas cosas en posturas para que la fuere mas baxaessa se admitiese y por haver faltado de esto no se puede estar ni pasar por lo que los dichos mayordomos han hecho [...] mando que no se hiziese concierto si no fuese trayendo en pregon las dichas posturas*”.

de vida penosas y pocos bienes.³³ En este artículo también se han estudiado algunas obras de diferentes autores, como Martín Alonso de Mesa y Pedro de Noguera. Algunas de estas las presentamos de manera inédita o bien con una atribución inédita, pues a pesar de contar con la documentación y haberse publicado, no se habían relacionado con las imágenes físicas. Un problema para su correcta interpretación o identificación ha sido el lamentable estado de conservación que presentaban algunas de ellas.

Recibido: 11 de mayo de 2017

Aprobado: 9 de octubre de 2017

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo General de Indias, Sevilla

Envío a tierra firme en el barco de la Magdalena. *Contratación* 1586 1085, nº 2 folio 225.

Archivo Arzobispal de Lima

Testamento de don Juan Arias de Valencia, oriundo de Sevilla, presbítero, XXVI: 2, año 1654. *Testamentos siglo XVII*.

33 Se ha consignado, por ejemplo, el testamento de Pedro Cervantes, maestro escultor de piedra natural de la ciudad de Huamanga, 1654. Entre sus bienes hay: “una mula vieja de carga, un macho de carga, dos vestidos, uno nuevo de... de olanda [...] y otro vestido viejo, un sombrero negro, un poco de herramientas de oficio de escultor” (que se vendieron luego en la almoneda en 20 pesos), “una hechura pequeña de ntra. señora, ciento cinquenta pesos que [...] cobro de la hechura de un santiago que pago el dicho cura” Testamentos. A.A.L leg: 38. Exp. : 18 años 1654-1655.

Hermandad de la Piedad, Cofradías, leg: 14, exp. 33 años, 1689-1692.

Testamento de Pedro Cervantes, maestro escultor de piedra natural de la ciudad de Huamanga 1654. Testamentos. Leg: 38. Exp.: 18 años 1654-1655. Testamento de Pedro Cervantes, maestro escultor de piedra natural de la ciudad de Huamanga, 1654.

Fuentes secundarias

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.

(1981) Repercusiones andaluzas en el arte americano. En *Actas de la I Jornadas de Andalucía y América* (v. 1). La Rábida: Instituto de Estudios Onubenses.

BERNALES BALLESTEROS, J.

(1991) La escultura en Lima, siglos XVI- XVIII. En *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

COLOMAR ALBAJAR, M. A.

(2003) Documentos para una historia: la sección de contratación del Archivo General de Indias. En *España y América: un océano de negocios: quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003: Real Alcázar y Casa de la Provincia*, (pp. 223-240). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, R.

(2002) *El grabado en Lima Virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R.

(2012) *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*. Trabajo de fin de master en conservación y restauración de bienes culturales. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia (UPV).

- HARTH-TERRÉ, E.
(1977) *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.
(1987) *Andrés de Ocampo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MARTÍNEZ, J. M.
(2006) Imaginería y devoción: estudio iconográfico en los valles del Elqui y Limarí. En *Materia y alma. Conservación del Patrimonio Religioso en los Valles de Elqui y Limarí*, (pp. 27-46). La Serena: Centro Nacional de Conservación y Restauración. Recuperado de: <http://www.cncr.cl/611/w3-article-4692.html>
- MUJICA PINILLA, R.
(1991) *Los Cristos de Lima: esculturas en madera y marfil, s. XVI-XVII*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. & SÁNCHEZ-CORTEGANA, J. M.
(2001) Diego López Bueno y su obra americana. *Anales del Museo de América* (9), 275-286.
- PORRES BENAVIDES, J.
(2013) El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 2, 9-19. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v2i0.9521>
- PORRES BENAVIDES, J.
(2014) Bautista Vázquez “el Viejo” y su escuela en los antecedentes del Barroco hispanoamericano. En *Actas del Congreso Internacional del Barroco, Arica, 2013* (pp. 13-23). La Paz, Bolivia.

RAMÍREZ MONTES, G.

(1983) *Catálogo de documentos de arte en el Archivo General de Indias*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de Méjico.

RAMOS SOSA, R.

(1999) Ficha catalográfica, *Signos de Evangelización: Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*. Catálogo de la Exposición. Sevilla.

RAMOS SOSA, R.

(2000) Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573- Lima 1626). *Anales del Museo de América* (8), 91-130.

RAMOS SOSA, R.

(2004) La proyección de los talleres limeños de escultura y retablo en el Reino de Chile (1603-1668). En F. Guzmán Schiappacasse, et al., *Arte y crisis en Iberoamérica*. Santiago: RIL Editores.

RAMOS SOSA, R.

(2007) La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la Catedral de Lima. En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Consejería de Cultura.

RAMOS SOSA, R.

(2016) Catálogo de la exposición: *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*. Lima: Municipalidad de Lima.

SAN CRISTÓBAL, A.

(1996) *La catedral de Lima: Estudios y documentos*. Perú: Litografía Artística, S.A.

ROMERO DORADO, A. & MORENO ARANA, J. M.

(2017) Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la Virgen con el Niño de la catedral de Huelva (1616). *BSSA*

Arte (83), 193-210. <https://doi.org/10.24197/bsa-aa.83.2017.193-210>

SAN CRISTÓBAL, A.

(1998) Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo de la Concepción. *Revista del Archivo General de la Nación* (17), 91-130.

TORRES REVELLO, J.

(1948) Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, pp. 87-96.

WUFFARDEN, L. E.

(2014) Los orígenes 1532-1575. En L. E. Alcalá & J. Brown. (Coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, (pp. 245-256). Madrid: Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex.



Fig.1. Crucificado (general); Martín Alonso de Mesa; Ca. 1603; imagen en madera; tamaño natural; Catedral de San Marcos de Arica (Chile).

© Magdalena Pereira.



Fig.2. Crucificado (detalle del torso); Martín Alonso de Mesa; Ca. 1603; Catedral de San Marcos de Arica (Chile). © Magdalena Percira.



Fig.3. Cristo del Descendimiento; Pedro de Noguera; 1619; imagen en madera; tamaño natural; Capilla de la Soledad (Lima). Cortesía museo Pedro de Osma de Lima (Perú).



Fig.4. Cristo de la Vera Cruz (general); Martín Alonso de Mesa; Iglesia de la Vera Cruz Santiago de Chile. ©Pino Gil de Pareja.

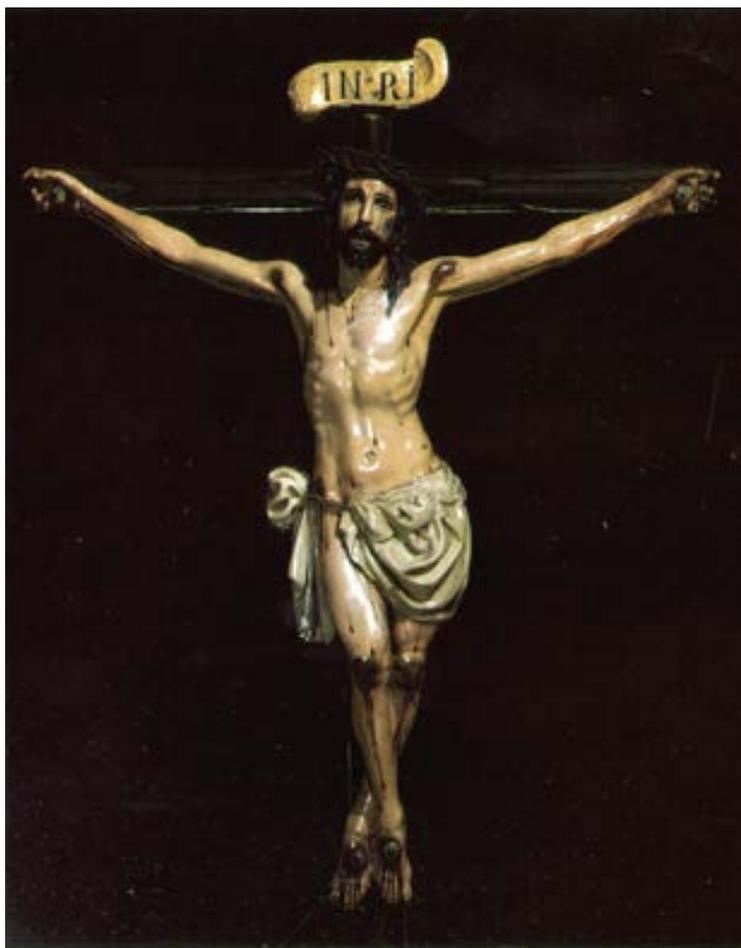


Fig.5. Cristo de la Conquista (general); escuela sevillana ¿?; 1º tercio del sig. XVII; imagen en madera; 120 cm.; de altura x 110 cm. de ancho. Iglesia de la Merced; Lima (Perú).

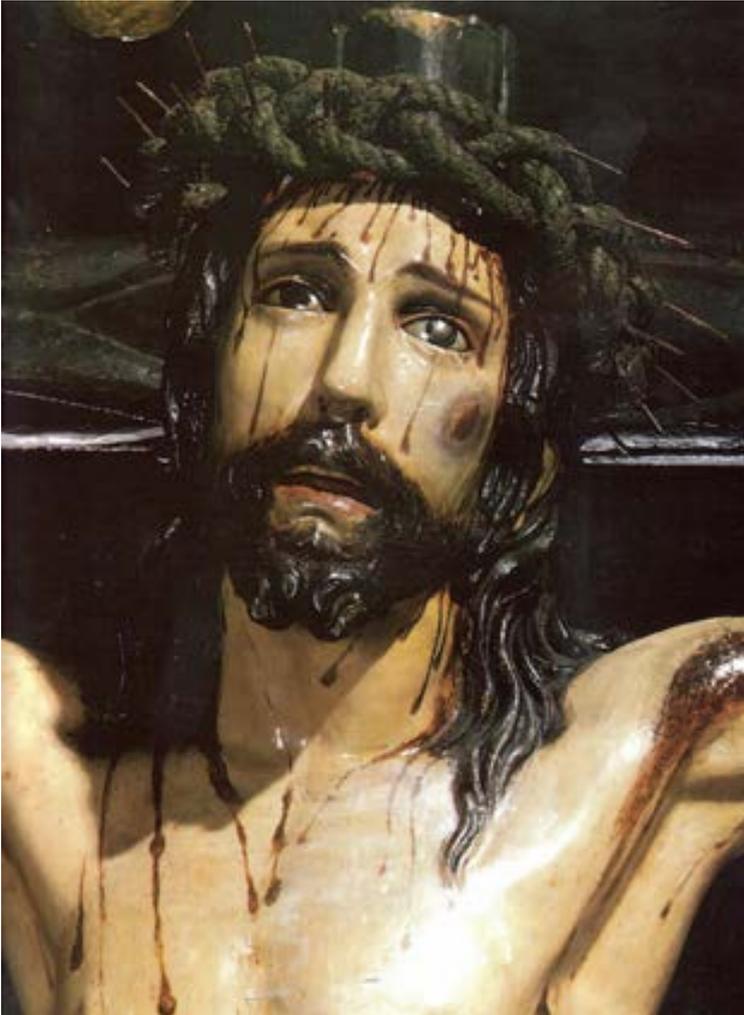


Fig.6. Cristo de la Conquista (detalle); escuela sevillana ¿?; 1º tercio del sig. XVII; imagen en madera. Iglesia de la Merced; Lima (Perú).



Fig.7. Inmaculada. Anónimo sevillano; ppios s. XVII; Catedral de San Marcos de Arica (Chile). © Ivone Espinosa



Fig.8. Niño Dios “doctorcito”; influencia sevillana. XVII; imagen en madera; 30x16x12 cm. Museo de Artes Universidad de los Andes; Santiago de Chile. Cortesía Marisol Richter Scheuch



Fig.9. San José; escuela sevillana; 1º tercio del sig. XVII; imagen en madera; 97 cm. de alto por 52 cm. de ancho. Cortesía museo Pedro de Osma de Lima (Perú).



Fig.10. San José; escuela sevillana ¿?; 1° tercio del sig. XVII; imagen en madera; iglesia del Carmen de Barrios Altos. Lima. © Jesús Porres Benavides.



Fig.11. Busto femenino; escuela sevillana ¿?; 1º tercio del sig. XVII; imagen en madera. Museo Pedro de Osma de Lima. © Jesús Porres Benavides.