

LUIS ORTIZ DE VARGAS EN LIMA. REVISIÓN Y APORTACIÓN DOCUMENTAL 1619-1627

LUIS ORTIZ DE VARGAS IN LIMA. REVIEW AND
DOCUMENTARY CONTRIBUTION. 1619-1627

POR RAFAEL RAMOS SOSA
Universidad de Sevilla, España

Revisión de la documentación durante la estancia en Lima del escultor Luis Ortiz de Vargas. También algunas noticias inéditas. Por último, presentar la atribución de la escultura del san Antonio de Padua de la capilla real en la catedral de Sevilla.

Palabras claves: escultura, retablo, barroco, Lima, Luis Ortiz de Vargas.

Review of documentation of stay in Lima by sculptor Luis Ortiz de Vargas. Also some unpublished news. Finally, make the attribution of the sculpture of St. Anthony of Padua of the royal chapel in the cathedral of Seville.

Keywords: sculpture, altarpiece, baroque, Lima, Luis Ortiz de Vargas.

Ya Bernaldes Ballesteros ofreció un compendio de todo lo referente al escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas hasta entonces, dando a conocer su testamento inédito¹. Posteriormente se han realizado nuevas y decisivas aportaciones por otros investigadores, tanto de sus trabajos anteriores a la estancia americana como tras su vuelta a Andalucía. Son el retablo de la Merced en la iglesia de san Pedro de Carmona (1617) y el retablo de la actual capilla sacramental de san Bartolomé de Sevilla².

Estas páginas recogen la investigación realizada durante varias estancias en el Archivo General de la Nación, en Lima, donde traté de revisar tanto los documentos

¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas", en *III Jornadas de Andalucía y América (en el siglo XVII)*, Sevilla, 1985, vol. II, pp. 97-139.

² DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban, "En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: nuevos aportes documentales", *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 501-510. ROMERO TORRES, José Luis, "Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano", *Atrio*, 12, 2006, pp. 33-58. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "San Francisco de Asís", en *Teatro de Grandezas*, Sevilla, 2007, p. 220.

ya citados por los investigadores peruanos, precisando las referencias y ampliando los datos que aportaban, como otros inéditos. La otra faceta de la investigación fue procurar identificar alguna de las obras de Ortiz en Lima, pero hasta ahora ha sido infructuosa.

El artista debió de llegar hacia 1619, pues el diecinueve de octubre de este año se comprometió con Bartolomé Lorenzo, administrador de la fábrica de la iglesia de San Marcelo, para realizar un retablo en este templo destinado para su enterramiento. Sus medidas se fijaron en cuatro varas y media de alto y tres de ancho. Albergaría a una imagen de San Bartolomé en bulto redondo y cuatro tallas de santos a los lados: San Simón, San Judas, Santa Clara y San Lorenzo. El coste total se estipuló en ochocientos pesos³. Debió de acabarlo en abril del año siguiente cuando le otorga carta de pago de cien pesos. No obstante el catorce de octubre de 1620 se comprometió a completarlo con “*un banco del altor necesario para que levante y tenga gracia, con una cartela y adorno que lo hermostee y de gracia*”. En esta ocasión se identifica como “*el retablo colateral de la mano derecha arrimado al arco toral de la capilla mayor junto a la capilla de San Antón Abad*”⁴.

El trabajo comenzaría a llegarle al taller por lo que el siete de mayo de 1620, tituló “*maestro del arte de ensamblar*”, compró al maestro carpintero Santiago de la Zarza cinco tablones de madera de cedro y una tabla grande, por valor de ciento treinta y siete pesos⁵. También comenzó a admitir aprendices y ayudantes. Así es en 1620 con Diego Bazán por dos años. Al año siguiente compra a Leonardo Rodríguez un negrillo bozal donde aparece como fiador el escultor Gaspar de la Cueva. Por último, en 1622 recibe por aprendiz al mozo criollo Cristóbal Manuel, por un período de seis años⁶.

Un nuevo encargo de mayor envergadura es el que firma, el dieciocho de agosto de 1620, con Melchora de los Reyes, monja profesa del monasterio de Ntra. Sra. de la Encarnación⁷. En esta ocasión sus fiadores fueron el escultor Gaspar de la Cueva y Juan Ortiz de Moncada. El concierto de ejecución abunda en la descripción del retablo que albergaría la imagen titular del cenobio. Tendría cinco varas de ancho y ocho de alto. Constaba de banco, un cuerpo principal y remate. No sabemos exactamente como sería y su disposición en el convento, pues una de las condiciones que se especifican dice: “*ha de tener dos puertas, la una en correspondencia de la otra que ha de tener modo de confesonario, y encima de cada puerta ha de tener tres ventanas porque por ellas entre claridad al confesonario...*”. La fábrica del retablo debía facilitar y realzar

³ Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos notariales de Francisco González Balcázar, n° 766, f. 1307. Agradezco la ayuda del doctor Antonio San Cristóbal, q.e.p.d., para precisar las referencias documentales.

⁴ Ibid., n° 767, f. 749 v.; y n° 768, f. 1511; citado por HARTH-TERRÉ, Emilio, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, pp. 154 y 158.

⁵ Ibid., n° 767, ff. 774 v.-775.

⁶ HARTH-TERRÉ, Emilio, o. c., p. 154.

⁷ AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 59, ff. 344-349; la referencia la debo al doctor Antonio San Cristóbal de grata memoria.

la visión de la imagen de la Virgen. Así “*la caja principal ha de ser de madera con tal gala y (hecha) que se pueda gozar la imagen desde la reja del coro donde están las señoras monjas, sacando la urna afuera la cantidad que fuere necesaria para que se goce la dicha imagen y juntamente lleve su adorno bien acomodado con la curiosidad y perfección que pide el arte y tiene la dicha traza*”. Llevaría un sagrario en el banco del retablo. Las columnas sería corintias, estriadas y el tercio inferior entorchado. A los lados de la hornacina principal llevaría cuatro expositores, es decir cuadros de relieves. En este lugar irían el santo y el ángel de la devoción de Melchora de los Reyes. Se fija el plazo de realización para marzo de 1621 por un precio de dos mil cuatrocientos pesos, siendo supervisado por otros dos artistas⁸.

Sin duda alguna Ortiz de Vargas, como otros artistas de la época, compaginó sus tareas artísticas con el comercio. En 1621 firma una obligación de trescientos noventa pesos con Antonio Pérez Garavito. También se adeuda con un mercader cuatrocientos ochenta y cuatro pesos por la compra de telas y mantas. Por último en 1625 compra bastante cera blanca junto con el escultor Luis de Espíndola⁹.

Entre 1621 y 1622, Luis Ortiz de Vargas monopolizó una serie de encargos a nivel institucional muy interesantes. Es prueba de sus buenas relaciones en la ciudad, gobernada por numerosos andaluces. Desde el punto de vista profesional se consolidaba en los medios artísticos limeños. Se trata de trabajos de arte festivo, campo muy atractivo para las experiencias en diseño, técnicas e iconografía. Ortiz se encargó de levantar tres edificios de carácter efímero: el catafalco para las exequias de Felipe III, el teatro para la proclamación de Felipe IV y el arco triunfal para el recibimiento solemne del virrey marqués de Guadalcázar¹⁰.

El rey Felipe III falleció en Madrid en 1621. Para celebrar las exequias por el monarca en la catedral se eligió el diseño del túmulo funerario presentado por Ortiz de Vargas. Conocemos esta fábrica provisional gracias al dibujo conservado en el Archivo General de Indias y publicado por el profesor Marco Dorta¹¹. Aparece firmado: “*Luis Ortiz inbentor*”. Se le abonaron cuatro mil pesos por materiales y trabajo. Nuestro artista nos presenta aquí una versión que sigue el modelo del levantado en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598. Este monumento luctuoso fue muy famoso en su tiempo, realizado por Juan de Oviedo y de la Bandera y conocido en Lima por grabados. Pocos

⁸ Este retablo fue dorado por Agustín de Sojo según contrato con la abadesa del monasterio doña Luisa Altamirano el 7 de octubre de 1624; cfr. AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 60, ff. 208-210.

⁹ AGN, protocolos de Pedro de Velorado, 5 de octubre de 1621, n° 1972, f. 1037 v.; protocolos de Gerónimo Bernardo de Quirós, 10 de noviembre de 1621, n° 219, f. 553; y protocolos de Diego Sánchez Vadillo, 15 de febrero de 1625, n° 1759, f. 190.

¹⁰ RAMOS SOSA, Rafael, *Arte festivo en Lima virreinal, siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1992, pp. 154-160, 75-80 y 62-63.

¹¹ MARCO DORTA, Enrique, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano II*, Sevilla, 1960, p. 97, doc. 61, fig. 36. ALLO MANERO, Adita, “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte I*, Madrid, 1989.

meses después de las exequias se procedió a la proclamación del rey Felipe IV, el seis de febrero de 1622. El escenario de fidelidad al nuevo soberano fue un “teatro” de carácter arquitectónico. Se levantó junto al palacio real, presidiendo la plaza mayor, corazón de la ciudad y centro festivo por excelencia. Constaba de una plataforma de gran tamaño (17 x 12,5 X 2 m.) rodeada de una barandilla con balaustres. Sobre ella se alzó una especie de templete con cuatro columnas dóricas, que cobijaba el retrato del nuevo rey, asientos para las autoridades y dos esculturas alegóricas de las ciudades de Lima y Cuzco ofreciendo el reino al entronizado. Ortiz de Vargas parece que renovó la tradición de estas escenografías con un sentido más monumental y sentó las bases para posteriores celebraciones como la modélica de Carlos II en 1666.

Aquel mismo año de 1622 llegó a la ciudad el nuevo virrey, don Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar. Para su recibimiento y jura de los privilegios de la ciudad se contrató de nuevo al maestro arquitecto Luis Ortiz, que realizó un arco triunfal por seiscientos pesos.

Con frecuencia los trabajos de Ortiz terminan con disputas y problemas. Así firmó un contrato con el dorador Juan de Cáceres el veintiséis de abril de 1622. Este doraría el retablo de la capilla de San Miguel en la iglesia de San Agustín que había efectuado Ortiz. A su vez, Cáceres contrata al pintor Marcos de Silva para que pinte dicho retablo. Por último, es Cáceres el que se obliga de nuevo a realizar el trabajo a pesar de haber hecho alarde de que no lo haría. Debió de ser una obra controvertida, pues el diecisiete de noviembre de 1623, los escultores Juan Martínez de Arona y Martín Alonso de Mesa tuvieron que inspeccionar la labor ejecutada por Ortiz de Vargas. Declararon que se había hecho bien y de acuerdo a la traza, sugieren pequeñas modificaciones y aseguraron que “*vale muy bien los dos mil cien pesos en que se concertó*”¹².

La sillería de la catedral de Lima es una de las obras de ensamblaje y escultura más importantes de la historia del arte hispanoamericano. Pero también es cierto que fue de las más turbulentas y azarosas en ejecución. Supuso numerosos pleitos y enfrentamientos entre artistas, autoridades y administraciones. La documentación de su proceso constructivo está repartida entre Lima y Sevilla. El desconocimiento de parte de ella supuso grandes discusiones sobre los realizadores efectivos de la obra. Gracias al artículo del profesor San Cristóbal en 1982 se ha podido clarificar el asunto, aunque

¹² AGN, Protocolos de Gerónimo Bernardo de Quirós, n° 220, ff. 199 y 435; Diego Sánchez Vadillo, n° 1750, ff. 1394-95, aquí se especifican algunos detalles del retablo: “que tiene cuatro columnas corintias en el primer cuerpo con su banco y cornisamento y en medio una caja donde ha de estar el Santo San Miguel y entre columna y columna su caja con su adorno donde ha de estar un santo de medio relieve y en el otro lado otro de la misma forma y en el de arriba unas cartelas que reciben el cornisamento con un recuadro en medio que es el principal de el remate del dicho retablo el cual ha de ser de la pintura que el dicho Luis Ortiz de Vargas ordenase y a los lados sus cartelas. Todo lo cual con el frontispicio del remate del dicho retablo según y cómo se contiene en la traza del dicho retablo se obligó el dicho Juan de Cáceres a le dorar y estofar con lo demás necesario que la dicha obra pide y requiere... para fin de agosto de 1622”, por 440 pesos que fueron en realidad 460. Ver también los protocolos de Francisco Álvarez Balcázar, n° 770, f. 729 v.

queda pendiente un estudio más profundo basado en las formas a la luz de los datos documentales¹³. Fue un caso excepcional, pues siendo una obra de Patronato Regio acabó administrada por el cabildo catedralicio.

En el complicado proceso, iniciado en 1621 y con varias fases, intervino Luis Ortiz de Vargas junto con otros escultores como Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola. Resumiendo las conclusiones de la investigación citada puede afirmarse que: la sillería fue obra de Pedro de Noguera y su taller, con diseño de Martín Alonso de Mesa y condiciones de Luis Ortiz de Vargas. Nuestro artista firmó algunos documentos en los que se comprometía a realizar parte de la sillería pero parece que no llegó a ejecutar nada o casi nada. Cuando por fin el trabajo se repartió entre Noguera y Ortiz en agosto de 1626, este decidió volver a España y lo dejó todo en manos del primero por documento firmado ante notario el quince de marzo de 1627. Años después contrató el coro de la catedral de Málaga, que tampoco concluyó.

A lo largo de estos años trabajó para las distintas órdenes religiosas. El diez de julio de 1623 otorgó una carta de pago a los frailes franciscanos descalzos por las demasías que efectuó en un retablo para la Recoleta. Un mes después, el catorce de agosto, firmó una carta de pago a Miguel Ochoa, síndico del convento de san Francisco, por mil cuatrocientos pesos por el púlpito que hizo para la iglesia, mil por el púlpito y cuatrocientos por las demasías¹⁴. El veintiuno de abril de 1626 se comprometió a efectuar un retablo para el altar de santa Liberata en la misma iglesia¹⁵.

También realizó obras para los dominicos. Un nuevo retablo que al final no acabó es el que concertó con fray Jerónimo Bautista, prior de la recoleta dominica de Santa María Magdalena. Se trataba del retablo del altar mayor dedicado a la Virgen del Rosario. En un primer momento, veintinueve de abril de 1624, se comprometió a ejecutar el banco con el sagrario y la caja donde se pondría la imagen de la Virgen del Rosario en bulto redondo. Le avalan Juan Martínez de Arrona y el carpintero Alonso Vázquez. Poco después, el diecisiete de octubre, firma el contrato definitivo para ejecutar la obra en dos años por cinco mil pesos. El primer cuerpo lo entregaría para la Navidad de ese año. Su fiador vuelve a ser Arrona. Por último, el veinte de febrero de 1627, acuerda con Pedro de Noguera que este terminará dicho retablo y obligándose a efectuar “*seis bastidores para juntura que se ha de llevar en las cajas de abajo del retablo con unos listones en las dichas cajas de la pintura que ha de ser de mano de ancho para que tenga el fondo de la escultura que se ha de poner*”. También “*la orla que va alrededor*”.

¹³ SAN CRISTÓBAL, Antonio, “Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral de Lima”, en *Revista Histórica*, tomo XXXIII, Lima, 1981-82, pp. 221-268; ha sido publicado de nuevo en el libro *La catedral de Lima: estudios y documentos*, Lima, 1996. Ver también AA.VV., *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, 2004.

¹⁴ AGN, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 770, ff. 479 y 545; citado por HARTH-TERRÉ, E., o. c., pp. 155 y 158.

¹⁵ AGN, protocolos de Pedro Juan Rivera, n° 1923, f. 311; citada la noticia sin referencia por HARTH-TERRÉ, E., o. c., p. 155. El documento es ilegible.

del retablo guarneciéndola se ha de hacer hasta el segundo cornisamento y se ha de asentar toda la obra en la capilla de estos dos cuerpos dándome para ello andamios y madera, alcatayas y demás recaudos como está obligado el padre fray Gerónimo Bautista de la orden de la recoleta de Santo Domingo. Y otro si me obligo a que si fuere necesario ensanchar los nichos del segundo cuerpo del dicho retablo lo ensancharé conforme a la pintura que viene de España partiendo las columnas y ensanchando las repisas y poniendo los vuelos de el conforme al arte". Ortiz entregaría a Noguera una traza que trajo de España para que la copiara y luego devolvérsela¹⁶.

Las relaciones con Noguera fueron constantes. El veinte de abril de 1626 Ortiz aparece como testigo en la carta de pago que otorga Pedro de Noguera a los agustinos. Se trataba de tres mil ochocientos un pesos por la sillería del coro¹⁷.

Otro trabajo comenzado y no acabado fue el retablo para la capilla de San José de la catedral. En esta ocasión se compromete con el mayordomo Esteban Fernández el doce de mayo de 1626. Recibió cuatrocientos pesos a cuenta y su fiador es el sevillano Diego de Medina, con el tiempo afamado carpintero de lo blanco¹⁸.

PREPARATIVOS PARA EL REGRESO

Parece que desde agosto de 1626 aproximadamente Ortiz debe estar pensando en volver a España, pues va cerrando sus cuentas y negocios. A finales de este mes Ortiz y Espíndola se obligan a pagar a Miguel Ochoa un dinero por la venta de un esclavo. Ortiz pagó todo para evitar "prisión, costas, vejación y molestias" a cambio del poder de cobrar a Espíndola la mitad. A su vez Ortiz de Vargas otorga poder al pintor Domingo Gil para que cobre esta cantidad a Espíndola¹⁹.

Este año de 1626 había fallecido Martín Alonso de Mesa. En febrero de 1627 Ortiz firma una carta de cesión a Noguera para que cobre de los herederos de Mesa ciento sesenta y seis pesos. El nueve de marzo de ese año otorgó carta de pago a Petronila de Salazar, viuda de Mesa, por la cantidad anterior y los cede a Noguera²⁰.

¹⁶ AGN, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 772, ff. 288 v. 290 v.; Diego Sánchez Vadillo, n° 1757, ff. 1653 v. - 1657.; Bartolomé de Cívico, n° 320, f. 687. Esta última noticia ya la daba LOHMANN, Guillermo, "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el virreinato", en *Revista Histórica*, XIV, Lima, 1941, p. 364.

¹⁷ AGN, protocolos de Pedro Pacheco, n° 1369, fol. 199. Es una carta de pago de Noguera al padre fray Alonso Riero que a su vez recoge las quince cartas de pago desde el 15 de diciembre de 1625 cuando recomenzó la obra.

¹⁸ AGN, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 774, f. 245 v. En el margen aparece una anotación en la que Esteban Fernández recibe de Ortiz los 400 pesos, 200 de contado y el resto "por lo que había empezado del retablo en que se concertaron por lo hecho porque no lo acabó y se va a España", fechada el 23 de mayo de 1627.

¹⁹ AGN, protocolos de Bartolomé de Cívico, n° 321, ff. 1793 v.-1797.

²⁰ AGN, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 775, 4 de febrero de 1627, fol. 34 v.; y protocolos de Juan de Valenzuela, n° 1946, ff. 473 v.-474 v.

Un último contencioso con Noguera es cuando Ortiz le vende dos esclavos y uno de ellos no apareció. Ortiz de Vargas acudió a la justicia el cuatro de marzo de 1627 y se avinieron a razones²¹. De todo el trabajo pendiente en el taller de Luis Ortiz se hizo cargo Pedro de Noguera. El maestro pintor Antonio de Umbela recibió de Ortiz un retablo para que lo dorase y luego lo entregara a Noguera que lo debía colocar en la iglesia de la Merced²². Por último, le hizo entrega de la mitad de la sillería de la catedral de Lima que tenía a su cargo el quince de marzo de 1627. Dice textualmente: “*Pedro de Noguera escultor digo que yo y Luis Ortiz de Vargas estamos obligados hacer la sillería de la Santa Iglesia Catedral y es así que el dicho Luis Ortiz por su poca salud y el no tener el avío necesario para cumplir a lo que estaba obligado me rogó tomase el hacer la parte de la obra que era de su cargo*”²³. La última noticia que tenemos de Ortiz de Vargas en Lima es del 23 de mayo de 1627²⁴.

Acabar estas páginas de árida documentación sería un áspero homenaje, por eso quisiera añadir cómo el esfuerzo por identificar retablos o esculturas de Ortiz de Vargas en Lima me llevó a estudiar su obra más conocida y documentada: el retablo de la Virgen de los Reyes (1644) en la catedral hispalense. Los tipos físicos de sus ángeles y niños, como bien se señaló pueden relacionarse con los ejemplos en el retablo de san Bartolomé, confirmado documentalmente como obra de Ortiz. Creo que otra consecuencia, deducción y propuesta de atribución como trabajo de este escultor es el san Antonio de Padua con el Niño, en un retablo lateral de la capilla real sevillana (Figura 1). La ensambladura se contrató con Luis de Figueroa en 1639-1641 sin incluir la escultura²⁵. Si observamos detenidamente los medallones con los bustos de santas Justa y Rufina del retablo de la patrona de Sevilla (Figura 2), sus rostros presentan una configuración en clara relación con el de san Antonio, idealización formal, indefinidos, sin ánimo de retrato ni introspección psicológica. El Niño Jesús sobre la mano del santo, también se desenvuelve en los modelos infantiles de Ortiz (Figura 3), con rasgos adultos en el rostro, de apariencia un tanto avejentado.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

²¹ AGN, protocolos de Juan de Valenzuela, n° 1946, ff. 408-409 v.

²² AGN, protocolos de Pedro Pacheco, 9 de marzo de 1627, n° 1369, ff. 308-309v.

²³ AGN, protocolos de Juan de Valenzuela, n° 1946, ff. 513v.-517v.

²⁴ Ver nota 18 referente al retablo de San José para la catedral.

²⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 50-51. Agradezco a la profesora Teresa Laguna las facilidades para estudiar el Niño Jesús del san Antonio.



Figura 1, San Antonio de Padua, retablo lateral de la Capilla Real, Catedral de Sevilla.



Figura 2, Santa Justa, detalle del retablo de la Virgen de los Reyes, Catedral de Sevilla (Fototeca del Laboratorio de Arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla).



Figura 3, Niño Jesús, retablo lateral de la Capilla Real, Catedral de Sevilla.