

UN ESCULTOR INDIO DEL BARROCO LIMEÑO: RODRIGO CHAFAL Y SU CRUCIFICADO DE LA AGONÍA EN COPACABANA*

RAFAEL RAMOS SOSA¹
Universidad de Sevilla

Se da a conocer a un nuevo artista indígena, Rodrigo Chafal, del que se identifica una obra, el Crucificado de la Agonía en el monasterio de Copacabana de Lima. Esto permite asignarle también otro Crucificado ya conocido en el monasterio del Prado.

Palabras clave: escultura; barroco; Perú; siglo XVII; artista indio.

A NATIVE SCULPTOR OF THE LIMA BAROQUE: RODRIGO CHAFAL AND HIS CRUCIFIED OF THE AGONY IN COPACABANA

We introduce a new indigenous artist, Rodrigo Chafal, of whom a work is identified, the Crucified of Agony in the Copacabana monastery in Lima. This also allows him to be assigned another Crucified already known in the Prado monastery.

Key words: sculpture; baroque; Peru; 17th century; native artist.

Cómo citar este artículo / Citation: Ramos Sosa, Rafael (2020) “Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su crucificado de La Agonía en Copacabana”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 372, Madrid, pp. 417-426. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28>

En estos últimos años se ha producido un importante impulso general de las investigaciones sobre la escultura hispanoamericana, la gran olvidada de las artes en América².

En el desarrollo de la escultura limeña del siglo XVII conocemos sobre todo el panorama de la primera mitad de la centuria, destacando el protagonismo de los escultores de origen sevillano: Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luis Ortiz de Vargas; a los que hay que añadir el vasco Juan Martínez de Arzona, la plástica castellana de Pedro Muñoz y el escultor mexicano Juan García Salguero. En las investigaciones de las últimas décadas se han podido identificar sus obras en Perú³. Junto a estos maestros españoles trabajaban en sus talleres aprendices y oficiales de distinto origen y condición, ya fueran indios, peninsulares, criollos, mestizos, africanos y hasta esclavos como el mulato Juan Simón. Si bien los maestros españoles polarizaron los grandes encargos de retablos, sillerías y esculturas, produciendo abundante documentación notarial, los maestros y oficiales locales que se fueron consolidando

* Este artículo forma parte del proyecto *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad HAR2013-43976-P.

¹ rabel@us.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2012-185X>

² Sin ánimo de ser exhaustivo, entre otros pueden citarse, Escudero, 2007. Díaz, 2012. Porras, 2015. Chuquiray, 2018. Contreras, 2019. Hay que señalar los tres volúmenes coordinados por Gila, 2010; 2013; 2018.

³ Ramos Sosa, 2011-2012: 21-50.

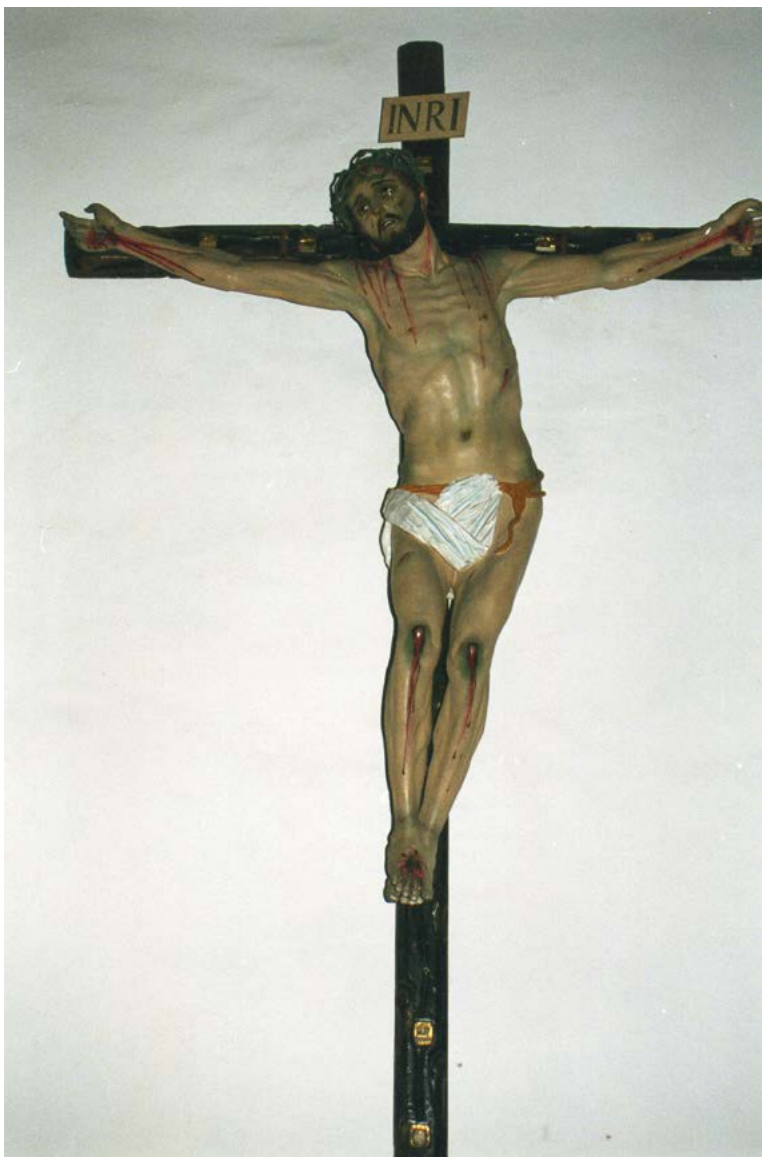


Fig. 1. Rodrigo Chafal, *Crucificado de la Agonía*, c. 1675, Iglesia de Copacabana, Lima. Foto del autor.

en esas décadas no generaron tanta constancia documental, lo cual dificulta la identificación de sus obras y la valoración de su quehacer artístico que debió ir en ascenso. En una sociedad como la virreinal, los sectores de procedencia más modesta así como la pertenencia a los distintos grupos raciales, cualificaba el estatus social y protagonismo en la vida cotidiana. Es difícil por tanto rastrear a los artífices de origen social llano.

El propósito de este artículo es precisamente dar a conocer a un artista indio, del que además puede identificarse con seguridad una buena escultura de la segunda mitad del seiscientos [fig. 1]. Creo que es un caso del mayor interés para estudiar el entronque del artífice americano con la plástica occidental, después de más de un siglo de colonización. El ejemplo más antiguo conocido en el Perú es el del escultor Francisco Tito Yupanqui a finales del siglo XVI, con nombre propio y obra conocida⁴.

⁴ Mesa / Gisbert, 1972: 73. Ramos Sosa, 2003: 245-256.

En el contexto de la religiosidad de las cofradías y su veneración a las imágenes surge el testimonio histórico y antropológico, manifestando el protagonismo de estas instituciones en el panorama sociocultural del barroco⁵. Se desarrolla en la capital del gran virreinato del Sur, la ciudad de Lima, de fuerte impronta peninsular y criolla que generó —al otro lado de su río— el barrio del Rímac, espacio en el que con el paso de los años parece que germinó un núcleo complementario de identidad indígena como vamos a ver⁶.

Para nuestra historia conocemos un primer episodio de conflictos cofrades cuando el 31 de marzo de 1680, Rodrigo Alejo Chafal como prioste de la cofradía de indios de Ntra. Sra. de Copacabana, denuncia a los mayordomos de dicha cofradía, entre ellos a Antonio Muxica Pomalliva, por ser revoltosos, haber sustraído bienes e intentar llevarse “la imagen de la Santa Cruz”⁷. Solicitaba que dejaran de ser mayordomos y entregaran la llave de los enseres al capellán de la cofradía. En su defensa, el alférez Muxica y Juan de la Cruz declararon que hacía siete días que los mayordomos de la Santa Cruz entraron en la iglesia de Copacabana con intención de llevarse la Santa Cruz a la iglesia de san Lázaro, donde antes estaba. En 1681, Muxica y sus compañeros presentaron un escrito contra los hermanos de Copacabana por expulsarles, alegando que los que robaron fueron los anteriores mayordomos, Francisco Supo y otros, habiendo defraudado con la venta de tierras así como los bienes enumerados en un listado⁸. El asunto continuó en años sucesivos generando un embrollo con un largo expediente. En febrero de 1681 la cofradía contaba ya con nuevos mayordomos. Por lo que veremos a continuación, la cruz debió de permanecer en el templo de Copacabana con capilla propia.

Nuestro escultor Rodrigo Chafal encabezó otro hecho de mayor importancia al donar una imagen de un crucificado en agonía para la “Santa Cruz de las reliquias” que había en el templo de Copacabana⁹. El testimonio inédito fue emitido por el bachiller y presbítero Félix Estacio, capellán de la iglesia citada, ante la petición de la justicia y solicitud de Chafal, prioste de la cofradía por entonces, para recuperar años después la imagen, con intención de donarla al monasterio de las Descalzas de san José¹⁰. El informe del bachiller Estacio va fechado el 25 de noviembre de 1687, haciendo relación puntual de que cinco años antes, en el mes de noviembre de 1682, el escultor Chafal donó una imagen de un crucificado para colocarlo en la “Santa Cruz de reliquias”. Constaba que

el dicho don Rodrigo Alexo vino a dicha iglesia y a mí como a tal capellán de ella, y a los mayordomos... nos dijo que sentía mucho que una santa cruz de reliquias que estaba colocada en dicha iglesia, en separada capilla, no tuviese la hechura de un santo crucifijo de la agonía que el susodicho tenía en su casa más tiempo de siete u ocho años....

Así pues, relata Estacio, decidió donarlo voluntariamente “llevado de su devoción y católico celo” para que recibiera culto, a pesar de que el gobernador del pueblo de Surco le ofreció por la obra quinientos pesos. Los cofrades y el capellán aceptaron el regalo y Chafal llevó a su casa la santa cruz, en hombros de cuatro hermanos de la cofradía, cortó el madero en proporción y medida a la escultura y le puso tres clavos. En ese mismo mes de noviembre de 1682, un día a

⁵ Lévano Medina, 2016. Fernández Villanova / Lévano Medina, 2017.

⁶ Prueba esta aseveración la investigación de Vega Jácome, 2018. Resulta muy provechoso para el estudio de las identidades el trabajo de Estenssoro, 2003.

⁷ *Alegación de Rodrigo Alejo Chafal contra los mayordomos de la cofradía de Copacabana*, 31 de marzo de 1680, Archivo Arzobispal, Lima (AAL), Cofradías, X-A: 21. Agradezco a Luis Bogdanovich la noticia de la existencia de esta documentación.

⁸ *Alegación de Antonio Muxica*, 1681, AAL, Cofradías, X-A: 22.

⁹ Es muy expresivo el hecho de unir la imagen con la cruz relicario, intensificando la sacralidad de la escultura y haciendo más evidente la cruz. Parece que el madero con reliquias ya tenía devoción hasta el punto de enfrentarse por su posesión. Por otra parte es conocida la intensa demanda y consiguiente trasiego de reliquias entre Europa y América, fomentado especialmente por los jesuitas.

¹⁰ *Testimonio del bachiller Félix Estacio, capellán de Ntra. Sra. de Copacabana*, 25 de noviembre de 1687, AAL, Cofradías, XI: 7.

las seis de la mañana, Chafal y otros “hermanos naturales” portaron en procesión la cruz y el crucificado acompañado de luces y rezando el rosario. Nuestro capellán cantó misa solemne en acción de gracias y allí comenzó a tener culto, especialmente los Viernes con misas. Además, desde entonces, todos los Viernes Santo se celebraban “las tres horas de la agonía”. Cundió la devoción pues los hermanos y fieles del crucificado le donaron una colgadura de brocatel, tres potencias de plata dorada y un velo morado de tafetán. De este modo permaneció cinco años con el beneplácito de todos.

Cuenta Estacio que una nueva disputa surgió cuando el 16 de noviembre de 1687,

estando don Alonso de Castro, mayordomo bolsero de dicha cofradía, pidiendo limosna para la cera del santo crucifijo de la agonía y recogido seis pesos y cuatro reales, llegó el dicho don Rodrigo al plato de la limosna y de mano poderosa y propia autoridad cogió dichos pesos, y repugnándolo el dicho mayordomo respondió el dicho don Rodrigo que la santa imagen era suya y que así le tocaba la limosna, a que satisfizo dicho mayordomo que no le reconocía por dueño de ella, porque en el inventario y entrega que se hizo de los bienes de la dicha santa iglesia había recibido dicho mayordomo la santa imagen, de que resultaron voces que yo no oí por no estar presente y sin embargo el dicho don Rodrigo se llevó dicha limosna...¹¹.

Chafal deseaba entonces, cinco años después, obsequiarlo al monasterio limeño de las descalzas de san José. No parece que se llevara a cabo esta nueva donación, pues en estas le llegó la muerte, ya que el dos de Mayo de 1689 su viuda, Inés de la Peña, reclamaba a la cofradía de Copacabana la devolución de la imagen que valoró en seiscientos pesos, o bien que se quedaran con ella pagándole al contado trescientos cincuenta pesos, ya que su marido “la había puesto porque estuviera con más decencia una hechura de un santo Cristo de la agonía de dos varas hasta tanto que hubiese persona que comprase la hechura...”¹². El presbítero Félix Estacio no parecía estar a favor. Es muy probable que esta cruz y escultura sean las que todavía hoy existen en la iglesia de Copacabana, en el barrio del Rímac. Los maderos de la cruz presentan pequeños relicarios metálicos incrustados, sería esta la “Santa Cruz de las reliquias” referida en la documentación.

Poco sabemos de este artista. Harth-Terré citaba brevemente a este escultor en 1960, dando alguna información pero sin consignar la fuente documental¹³. Lo identificaba como maestro escultor y dorador en Lima, indio natural de Huasipongo (Jauja), casado en 1661 con Ana Espinoza del mismo lugar. Indicaba su participación en las tareas artísticas del túmulo de Felipe IV en el monasterio de la Concepción (1666), al dorar y estofar cuatro figuras de virtudes y otros tantos leones, realizadas por el escultor indio Francisco Flores¹⁴.

Por nuestra parte podemos aportar también que aparece como maestro escultor en 1670, cuando realiza una petición a los albaceas del ensamblador Asensio de Salas, para que le paguen lo que le debía “por haberle hecho muchas obras tocantes al dicho oficio y habernos ajustado, me quedó debiendo de resto de ellas trescientos pesos...”¹⁵. Hace constar que le hizo trabajos para la capilla de la Concepción en la parroquia de santa Ana, también en la iglesia del monasterio de la Encarnación y en san Francisco. Fue frecuente, como apunté en otras ocasiones, que el arquitecto-ensamblador de retablos contratara todo un encargo, y por su cuenta subcontractaba la parte de escultura, dorado y pintura. De modo que estos artistas no figuran en la documentación y su quehacer artístico es anónimo o de difícil localización¹⁶.

Cabe destacar que en la documentación se le llama en repetidas ocasiones de “Don”, detalle que aboga por la estimación que debió alcanzar, pues raramente se nombra así a los artistas, y

¹¹ AAL, Cofradías, XI: 7, folio 2.

¹² *Petición de doña Inés de la Peña*, 2 de mayo de 1689, AAL, Cofradías, XI: 10. Esta Inés de la Peña sería un segundo matrimonio.

¹³ Harth-Terré, 1960: 55, 63 y 72.

¹⁴ Ramos Sosa, 1992: 171.

¹⁵ *Causa de Rodrigo Chafal contra los albaceas de Asensio de Salas*, 1670-72, AAL, Causas civiles, 104: 4.

¹⁶ San Cristóbal, 1982: 91-108. Ramos Sosa, 2000: 408.

menos los de origen indígena. Incluso podría pensarse que el cultivo de las artes por los nativos pudo ser una vía para alcanzar la estimación social, en el caso de Chafal es evidente que la donación, además de su devoción, significaba apuntalar su protagonismo y proyección externa en la cofradía.

De la documentación y testimonio presentado por el bachiller Estacio se desprende con claridad que la escultura fue propiedad de Chafal, siendo escultor y su interés en venderla en alguna ocasión hace suponer que él la realizó. En ningún momento se dice lo contrario. Así pues, tenemos aquí una imagen escultórica que puede fecharse alrededor de 1675, en aceptable estado de conservación, aunque con una policromía que sin ser la original no lo desfigura excesivamente.

El Crucificado de Copacabana es un Cristo vivo expirante, en “agonía” como lo cita la documentación, en el momento en el que se dirige a Dios Padre. La escultura, bien proporcionada, presenta una composición peculiar. Si bien en la primera mitad del siglo XVII —cuando prima la tensión clasicista de Trento— la disposición del cuerpo fue con movimientos contrapuestos más o menos intensos, equilibrando la composición a partir del eje vertical, es decir la cabeza caída o girada hacia un lado y las rodillas-pies hacia el otro; en este caso que estudiamos la cabeza y los pies caen hacia la izquierda, mientras la cadera se curva a la derecha. De este modo la compostura del cuerpo forma un ligero arco que pudiera recordar a la obligada estructura sinuosa de algunos crucifijos en marfil¹⁷. Esta ondulación le confiere mayor intensidad dramática, al sugerir un desgarrado esfuerzo por alzarse, levantar la cabeza y hablar. Otro detalle muy expresivo de la hechura son los brazos dispuestos en horizontal y paralelos al *patibulum*, no está descolgado formando un ángulo como sería lógico por la pesadez del cuerpo sin fuerzas. Se inscribe por tanto en una interpretación decorosa del martirio del Dios hecho hombre. Su rostro y anatomía es la de un hombre joven y esbelto, pero no con anchos hombros de atleta, puede apreciarse como el tórax y el abdomen forman casi un rectángulo ligeramente estrecho en la cintura enlazando con la cadera, con un arco torácico en triángulo (a diferencia de los crucificados más clasicistas de arco semicircular). La flexión hace que surjan realistas pliegues laterales en los costados evocando la elasticidad y morbidez de la piel.

Posee un fino semblante de barba corta, ajustada a la mandíbula y mentón, con dos pequeños bucles en la barbilla. El bigote es menudo, sin llegar a fundirse con el resto de la barba. Su cabellera parece que ha sido mutilada en la parte izquierda y los repintes impiden distinguir como trabaja las hebras del pelo [fig. 2]. La anatomización del cuello es muy naturalista, acentuada por el volteo y tensión del músculo esternocleidomastoideo, así como el juego de la horquilla esternal. Este gusto por acentuar los puntos de giro, presión y movimiento puede apreciarse también en los pliegues del cuello y de los clavos en los pies. Son notas propias de una fase avanzada del realismo barroco, como signos de expresión dolorosa y dramática, en pos de mover a la empatía y devoción del espectador.

Otro aspecto importante que podemos constatar es el modo técnico de la talla, a pesar del repinte. El trabajo de las gubias sobre la madera es más suelto y abocetado, consigue efectos de modelado, suavidad en las transiciones profundas entre los distintos volúmenes internos que afloran configurando las ondulaciones de la anatomía, “la poesía de la carne desnuda” en palabras de Focillon, cuando el escultor se hace pintor al cultivar la carne como materia de arte. Esto puede apreciarse especialmente en el tórax y abdomen, aspecto que también caracteriza a la fase de plenitud en la escultura barroca, en el que la luz rompe los planos buscando verosimilitud¹⁸. En definitiva, en la senda del ilusionismo óptico de tipo pictórico [fig. 3].

¹⁷ Las relaciones entre los crucificados ligneos de tamaño natural y los realizados en marfil es un aspecto tan atrayente como dificultoso. Sin duda las hubo y es de suponer que las pequeñas piezas ebúrneas al poder viajar tanto, facilitaron el intercambio de modelos y novedades. El tamaño y material exquisito debió de ser un campo abonado para las excelencias creativas de los artistas y las exigencias de la selecta clientela. Para este caso además de considerar la producción española habría que detectar los posibles influjos de las escuelas europeas de los que conocemos ejemplos en América. Una primera aproximación sobre los marfiles puede verse en Estella Marcos, 1984.

¹⁸ Focillon, 1983: 20 y 30.



Fig. 2. Rodrigo Chafal, *Crucificado de la Agonía*, detalle del rostro, c. 1675, Iglesia de Copacabana, Lima. Foto del autor.



Fig. 3. Rodrigo Chafal, *Crucificado de la Agonía*, detalle del torso y abdomen, c. 1675, Iglesia de Copacabana, Lima. Foto del autor.

Así pues, el interés de esta escultura es doble. Por una parte se da a conocer una imagen desconocida para la crítica, enriqueciendo el panorama escultórico de la ciudad y virreinato. Por otro lado se la identifica como obra de un escultor inédito que trabaja hacia 1675 según el testimonio comentado anteriormente, por lo que alumbra el desarrollo de la plástica de la segunda mitad del siglo XVII, cuando los escultores sevillanos ya han fallecido, y no nos quedan más que los quehaceres de Bernardo Pérez de Robles, vuelto a España, y el poco conocido Diego de Agnes. Rodrigo Chafal muestra un estilo personal, creando un tipo físico propio y diferente de los otros escultores acreditados en el proceso de la creación barroca. Tenemos aquí un artista indígena de más que notable calidad poniendo en evidencia que esta no es cuestión de raza o condición social, sino la tradición de maestría transmitida en los talleres de la ciudad de Lima, centro artístico de primer orden en el contexto hispanoamericano. Esa maestría se debe a la exigencia personal en la utilización de los medios para alcanzar un fin y al nivel de expectativa de la clientela, aspectos comentados por Gombrich¹⁹. Todo ello nos lleva a preguntarnos por su formación y maestro con el que pudo aprender el oficio, o si tuvo discípulos. De momento nada podemos apuntar. Harth-Terré señaló la fecha de su matrimonio en 1661, podría situarse su nacimiento hacia 1640, por lo que su formación como aprendiz pudo discurrir en la década del cincuenta y sus primeros trabajos como maestro en la siguiente.

¹⁹ Lorda Iñarra, 1991: 253-272.

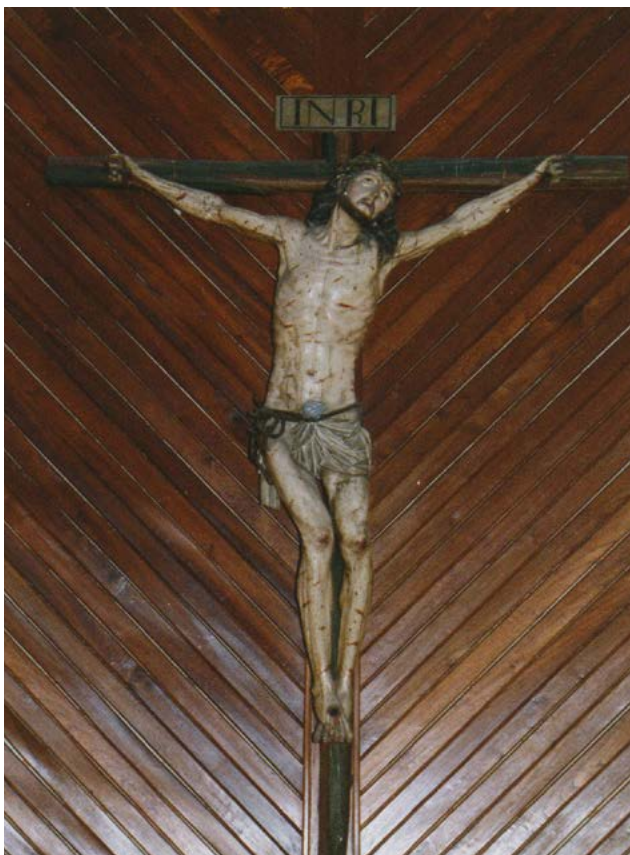


Fig. 4. Rodrigo Chafal, atribución,
Crucificado del monasterio del Prado, Lima. Foto del autor.

El tipo físico del Crucificado de Copacabana, tanto en anatomía como en el rostro, y la disposición del cuerpo sobre la cruz en una suave curva a modo de arco, pueden apreciarse también en el Crucificado del monasterio limeño del Prado (hoy en el colegio de agustinas Ntra. Sra. de Consolación, Rímac) [fig. 4]. Dado a conocer en 1943, se asignó directamente por su calidad a las gubias de Juan Martínez Montañés²⁰. En este caso la típica composición curva de su cuerpo se desplaza hacia la izquierda, al contrario del ejemplo de Copacabana. Este Cristo, también en agonía, conserva mejor la policromía blanquecina, que en principio parece ser la original aunque necesita una restauración. No obstante constituye una interpretación más dramática del suplicio crucífero, de intenso sufrimiento, como puede apreciarse en el mayor descuelgue y tirantez de los brazos sobre el madero horizontal, formando un triángulo; además de presentar la corona de espinas tallada en el mismo bloque de la cabeza, enfatizando su volumen y expresión conmovedora [fig. 5].

Una larga espina cruza y atraviesa

la frente clavándose en la ceja, recurso dramático de origen bajomedieval, propio del tipo de crucificado doloroso, frunciendo el entrecejo de dolor y acentuando la caída de los ojos²¹. Todo el cuerpo aparece lacerado con finos golpes de sangre. El paño de pureza —personal y singular ejercicio plástico de cada artista— se conserva afortunadamente casi intacto: escaso, ajustado, de aspecto lineal y seco, deja ver la cadera izquierda sobre la que se anuda la soga en una maraña de dinámicos lazos en bulto redondo, manifestando el escultor gran dominio y virtuosismo técnico en la talla [fig. 6]. El Crucificado del Prado comparte los mismos grafismos formales estudiados en el Cristo de Copacabana: el tipo de barba y bigotes, los pliegues en el cuello, cadera y sobre el clavo de los pies.

Hace más de veinte años, desbrozando la posible obra peruana del escultor salmantino Bernardo Pérez de Robles —poco conocida y aquilatada por entonces—, estudié un Calvario en el monasterio de Santa Clara de Lima y los dos crucificados analizados anteriormente, atribuyéndolos a Robles²². Ya entonces señalé lo problemático de la atribución, aun cuando en el de las clarisas existía documentación en la que apoyarse. La diferencia de tipos físicos entre lo conocido y seguro del escultor y estos tres crucificados la justifiqué porque el salmantino pareció ser un excelente especialista en esta tipología escultórica. No obstante, la

²⁰ Santibáñez Salcedo, 1943. Lo recoge como anónimo Bernales Ballesteros, 1991: 113.

²¹ Sobre la tipología del crucificado doloroso ver Francovich, 1938: 145-261. Thoby, 1959. Gómez Piñol, 1999: 63-94.

²² Ramos Sosa, 1997-1998: 11-16; 2000: 405-438.



Fig. 5. Rodrigo Chafal, atribución, *Crucificado* del monasterio del Prado, detalle de la cabeza, Lima. Foto del autor.

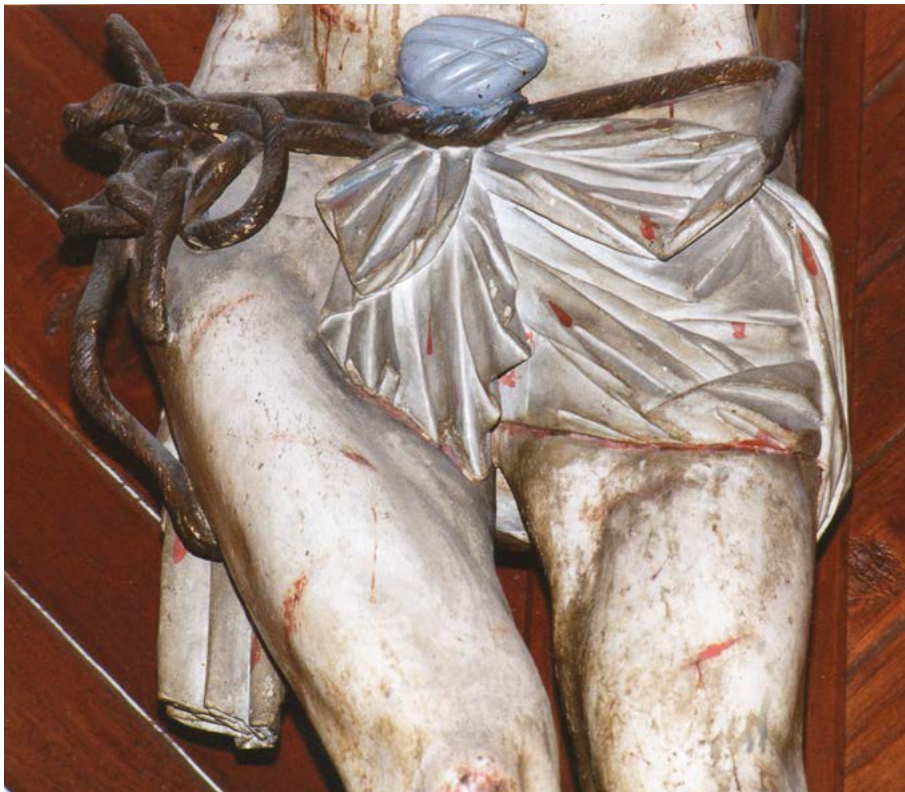


Fig. 6. Rodrigo Chafal, atribución, *Crucificado* del monasterio del Prado, detalle del paño de pureza, Lima. Foto del autor.

constancia en la investigación y estudio de años posteriores me llevó a sospechar que no pertenecían al escultor castellano. Ahora se confirma con la documentación encontrada sobre Rodrigo Chafal y su imagen inédita en el templo de Copacabana que otros investigadores deberán confirmar o rectificar. Se enriquece notablemente el conocimiento de la escuela limeña de escultura en la segunda mitad del siglo XVII, con un nuevo artista ya nacido y formado en América, que recoge bien los postulados del pleno barroco, revelando una etapa de personalidad propia y madurez en las artes, como puede comprobarse en otros centros artísticos americanos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernales Ballesteros, Jorge (1991): "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII". En: *Escultura en el Perú*, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Chuiray Garibay, Javier (2018): *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII, el grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- Contreras Guerrero, Adrián (2019): *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (Siglos XVI-XVIII)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Díaz Cayeros, Patricia (2012): *Ornamentación y ceremonia*. México: UNAM-IIE.
- Escudero Alborno, Ximena (2007): *Escultura colonial quiteña, arte y oficio*. Quito: Trama Ediciones.
- Estella Marcos, Margarita, (1984): *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales*. Madrid: CSIC.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003): *Del paganismo a la santidad: La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto francés de estudios andinos-Instituto Riva-Agüero.
- Fernández Villanova, David / Lévano Medina, Diego (eds.) (2017): *Cofradías en el Perú y otros ámbitos del mundo hispánico*. Lima: Museo de Arte de la Catedral de Lima.
- Focillon, Henri (1983): *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Francovich, Geza de (1938): "L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso". En: *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, Roma, 145-261.
- Gila Medina, Lázaro (Coord.) (2010): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros.
- Gila Medina, Lázaro (Coord.) (2013): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Gila Medina, Lázaro (Coord.) (2018): *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Gómez Piñol, Emilio (1999): "Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI". En: López, Antonio / Roda Peña, José (eds.): *Signos de Evangelización*. Sevilla: Fundación el Monte, 63-94.
- Harth-Terré, Emilio (1960): "El indígena peruano en las bellas artes virreinales". En: *Revista Universitaria*, 118, Cuzco, 46-95.
- Lévano Medina, Diego (2016): *Procesión y fiesta. La semana santa en Lima*. Lima: Municipalidad de Lima.
- Lorda Iñarra, Joaquín (1991): *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Mesa, José de / Gisbert, Teresa (1972): *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- Porrás Godoy, Brenda (2015): *El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX*. Sevilla: Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.
- Ramos Sosa, Rafael (1992): *Arte festivo en Lima virreinal*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Ramos Sosa, Rafael (1997-98): "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú". En: *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, Valladolid, 11-16.
- Ramos Sosa, Rafael (2000): "El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)". En: Olaya Guillinta, Ada (eds.): *Homenaje al Rv. P. Doctor Antonio San Cristóbal*. Lima: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 405-438.
- Ramos Sosa, Rafael (2003): "Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII". En: Campos Vera, Norma (eds.): *Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura, 245-256.
- Ramos Sosa, Rafael (2011-12): "Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico artístico del escultor mexicano Juan García Salguero". En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 36, Lima, 21-50.
- San Cristóbal Sebastián, Antonio (1982): "El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima". En: *Historia y Cultura*, 15, Lima, 91-108.
- Santibáñez Salcedo, Alberto (1943): *El monasterio de Nuestra Señora del Prado*. Lima: Escuela Tipográfica Salesiana.
- Thoby, Paul (1959): *Le Crucifix des origines au Concile de Trento, étude iconographique*. Nantes: Bellanger.

Vega Jácome, Walter (2018): *Las cofradías indígenas como medio de inserción social en Lima (siglo XVII). El caso de la cofradía Nuestra Señora de Copacabana*. Lima: Tesis de Maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fecha de recepción: 18-V-2020

Fecha de aceptación: 17-VII-2020