

## Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico artístico del escultor mexicano Juan García Salguero

A la memoria del Dr. Antonio San Cristóbal Sebastián

### Resumen

En cuanto a las relaciones artísticas entre los distintos virreinos y la metrópoli, se dan a conocer los últimos avances en el conocimiento riguroso y preciso de la escultura del virreinato del Perú. En concreto, los artistas que trabajaron en la ciudad de Lima, donde abundaron los escultores de origen sevillano. En ese panorama, aun sin ser definitivo, se encuentra un artífice de origen mexicano, Juan García Salguero, del que se aportan noticias inéditas de sus obras, y se trata de identificar dos relieves escultóricos de su mano.

Promete un rico y significativo panorama el estudio de la escultura virreinal americana, tan rico que no dejan de llamar la atención –visto en perspectiva hasta donde conocemos– los diferentes desarrollos y ritmos de las artes en los distintos virreinos y centros artísticos americanos. México destaca por el gran desarrollo de la arquitectura, el retablo y la pintura; la escultura ha sido estudiada en menor medida y tal vez porque, por el momento, sus creaciones no sean de la importancia de las otras artes. En cambio en el otro gran virreinato, el del Perú, parece que la escultura tuvo un gran desarrollo igual que en México, pero con singulares aciertos y personalidades en Lima, Cuzco, Potosí, Quito. No sé si fue significativo para el derrotero del desarrollo artístico el hecho de que en los inicios mismos del proceso occidental-histórico en México surgiera una pintura como foco relevante del crisol novohispano; me refiero a la tilma de Juan Diego, el icono de la Virgen de Guadalupe (1535).<sup>1</sup> Mientras que en el virreinato suramericano, con un proceso histórico un poco posterior y desde luego más dificultoso, el hecho más relevante fue la escultura de la Virgen de Copacabana por Francisco Tito Yupanqui (1583). En ambos casos la protagonista es una imagen mariana generada entre las poblaciones autóctonas como vehículo del proceso general evangelizador. Visto en perspectiva pareciera una opción artística en las creaciones de México y Perú, consolidada con los siglos. Un aspecto que ilumina las profundas raíces comunes entre los distintos virreinos y su entronque con la mentalidad hispana medieval y del Siglo de Oro es cómo estos primeros iconos perviven con el carácter inicial de “imagen de lo invisible”, ante las cuales –afortunadamente– no parece haber llegado a cuajar aquella afirmación de Hegel en su Alemania contemporánea (recogida por M.

<sup>1</sup> Richard Nebel, *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe*, México, FCE, 1995.

Heidegger): “De nada nos sirve hallar magníficas las imágenes de los dioses griegos y ver digna y consumadamente representados Dios-Padre, Cristo y María: ya no nos arrodillamos ante ellas”.<sup>2</sup> Efectivamente, este es un nervio de la escultura religiosa americana y ha de tenerse siempre en cuenta a la hora de enfocar y valorar sus creaciones artísticas.

La escultura hispanoamericana comenzó con las mismas obras llevadas por los conquistadores y misioneros, ya en el Caribe. Inmediatamente, surgieron las exportaciones para las iniciales necesidades religiosas, piezas que serían los primeros modelos para la posterior evolución de tipologías tan expresivas como los crucificados. La llegada de esculturas de Jorge Fernández Alemán y Miguel Perín están documentadas y sin duda en ellas hay que buscar los modelos para ese importante capítulo de la escultura mexicana, los tempranos Cristos de caña que significativamente fueron demandados y traídos a España desde los comienzos (caso de Toledo en 1531) y durante todo el siglo XVI, hecho verdaderamente significativo que alumbra las raíces donde se asentó y desde donde fue posible el traumático proceso civilizador occidental en América.<sup>3</sup> Las iniciales experiencias artísticas alrededor de los atrios conventuales narradas por fray Toribio de Benavente, donde se dan esos primeros pasos de asimilación de temas iconográficos en las creaciones artesanales indígenas, fraguan en la escultura pétreo de cruces atriales y capillas posas exponentes de esa nueva sensibilidad mexicana.<sup>4</sup> Junto a ello se han realizado esfuerzos en la investigación por acercarse a la imaginería novohispana con la celebración de congresos específicos como el de Encrucijadas.<sup>5</sup>

## PERÚ

El proceso histórico colonizador arranca en el extenso territorio del Perú tras la refundación de la antigua ciudad imperial de Cuzco en 1534, y sobre todo con la fundación de Lima, la nueva capital del virreinato en 1535. El siglo XVI peruano no fue fácil, pues las guerras intestinas entre pizarristas y almagristas sumieron a la población en un largo período de inestabilidad e inseguridad, que pareció cerrarse definitivamente con la llegada del virrey Francisco de Toledo en

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Sobre la Madonna Sixtina*. Traducción, presentación y notas de Irene Borges Duarte, ER, 12-13, Sevilla, 1991, pp. 211-212.

<sup>3</sup> José Torre Revello, “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*, Buenos Aires, 1948. Emilio Rodríguez Demorizzi, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*, Madrid, 1956. Emilio Gómez Piñol, “Sentimiento religioso e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI”, en *Signos de Evangelización*, Sevilla, Fundación el Monte-Ministerio de Cultura, 1999, pp. 63-94. Sobre la exportación de los Cristos de caña a España pueden verse los estudios de *Imaginería indígena mexicana, una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, 2001. Pablo Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano, El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002. Iván Quintana Echeverría, “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”, en *Anales del Museo de América*, 8, Madrid, 2002, pp. 103-110.

<sup>4</sup> Emilio Gómez Piñol, “Arquitectura y ornamentación en los primeros atrios franciscanos de México”, en *Congreso de Historia del Descubrimiento*, Madrid, Real Academia de la Historia, tomo IV, 1992, pp. 213-247

<sup>5</sup> Hasta ahora se han celebrado en Oaxaca (2008), Puebla de los Ángeles (2010), y el próximo en Cádiz (2012).

1569 y la promulgación de sus conocidas Ordenanzas al año siguiente. Estas condiciones históricas ralentizaron el proceso civilizador y el desarrollo de las artes. En los comienzos llegaron numerosas obras desde la península, especialmente de origen sevillano. Las corrientes artísticas presentes en el virreinato fueron parejas a las de la península y en concreto en el centro hispalense, es decir, el influjo flamenco y centroeuropeo propio de la primera mitad del siglo XVI y la corriente italiana, protagonista decidida en la segunda mitad del siglo. De esta época se han llegado a conservar algunas esculturas como la Virgen de la Evangelización en la catedral de Lima (1551-1554) (figura 1), o la del Rosario en el convento de santo Domingo (1558-1559), las dos realizadas por Roque de Balduque, escultor de origen flamenco afincado en Sevilla. Este artista realizó numerosos envíos al Nuevo Mundo, por lo que no es de descartar que también aparezcan sus obras en México.<sup>6</sup> Los aires clasicistas llegaron al Perú con las obras de Juan Bautista Vázquez el Viejo y su escuela; cabe destacar en esta línea la Virgen con el Niño, popularmente conocida como La Rectora. También una bella imagen de la Virgen encinta realizada en mármol conservada en el convento de Santo Domingo de Cuzco. El ambiente limeño se enriqueció con otros artistas, posiblemente de origen castellano, al juzgar su estilo plástico: Alonso Gómez con el relieve del Nacimiento (1558) en la catedral, algunos relieves de la antigua sillería coral catedralicia por Gómez Hernández Galván, con un lenguaje ya manierista (figura 2). Singular impronta en el arte peruano es la que dejaron los tres pintores italianos afincados en el virreinato desde las últimas décadas del XVI: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, en la estela posterior a los seguidores de Miguel Ángel.



1. Virgen de la Evangelización

<sup>6</sup> Jorge Bernal Ballesteros, "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América", en *Anuario de Estudios Americanos*, 34, Sevilla, 1977, pp. 349-371.

### La vocación artística hispanoamericana: Francisco Tito Yupanqui y la Virgen de Copacabana

Si estas obras son exportadas desde la metrópoli o realizadas por artistas españoles en Lima, paralelamente los artistas americanos van incorporándose a las tareas artísticas con singulares aciertos. El caso más luminoso y paradigmático es el del escultor Francisco Tito Yupanqui en los Andes. Descendiente de la nobleza incaica, procedía del pueblecito de Copacabana, a la orilla del lago Titicaca, en la actual Bolivia. Quiso ser escultor y para ello se fue a Potosí, la gran ciudad minera para aprender el arte con un maestro español, un tal Diego de Ortiz. Tuvo que sortear numerosas dificultades hasta conseguir su objetivo: realizar una imagen de la Virgen con el Niño, en su advocación de Candelaria, que desde 1583 alcanzó una gran devoción en toda la región como la Virgen de Copacabana (figura 3). A partir de ese momento se multiplicaron los encargos de otras imágenes para la vasta geografía andina, hasta que murió en Arequipa como lego agustino a principios del siglo XVII. Junto con todo el proceso vital e histórico de su quehacer artístico, narrado en una insólita autobiografía, Yupanqui consolida una técnica escultórica parecida a la escultura en caña de Michoacán. Ante la escasez de madera en los Andes trabajaba con el maguey, una cactácea de la que se aprovechaban los troncos y hojas secas para hacer la estructura y volumen general de la figura. A continuación terminaba de modelar con pasta de maguey o yeso y le aplicaba un lienzo sobre el que estucaba, doraba y policromaba, con el estofado final. El rostro y manos podían ser de madera. La imagen responde a modelos sevillanos del tercer cuarto del siglo interpretada con el sentimiento y estética nueva de la sensibilidad americana, en la que afloran el arcaico concepto de hieratismo adusto del icono. Esta técnica y material se generaliza con Yupanqui y su escuela entre los escultores indios de los Andes durante los siglos posteriores; destaca Sebastián Acostopa Inca, quién realizó con este material el retablo para la Virgen de Copacabana en 1618 y otras esculturas conservadas.<sup>7</sup>



2. San Felipe

<sup>7</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pp. 73 y ss., y 259-261. Rafael Ramos Sosa, "Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en *Barroco Andino, Memoria del I encuentro internacional*, La Paz, 2003, pp. 243-256.

El siglo XVII limeño y por extensión peruano se caracterizó por una fuerte impronta hispalense, no exclusiva, al menos en el arte de la escultura y el retablo. Ya desde fines del quinientos se encontraba en la ciudad Juan Martínez de Arrona, arquitecto, ensamblador y escultor de origen vasco que realizó numerosas obras de todo tipo en la ciudad.<sup>8</sup> De su primera etapa como retablista y escultor ha llegado en bastante buen estado de conservación la sillería coral del convento de Santo Domingo de Lima, terminada en 1603. Los paneles escultóricos con el santoral dominico y cristiano presenta varias manos, la que hemos podido identificar como la suya muestra a un escultor de formación manierista, con figuras un tanto secas pero bien resueltas.<sup>9</sup> Habría que destacar el San José con el Niño (figura 4), seguramente inspirada en una estampa, la misma que da pie a una serie de planchas de plata en relieve dispersas por España y América: una en la colección sevillana de Marmolejo, otra en la colección mexicana del Museo Soumaya, y otra en la limeña de Barbosa-Stern. Este caso es expresivo de las relaciones internas entre todos los reinos de la corona española del momento. Arrona construyó retablos y bastante escultura, pero su labor fue decantándose cada vez más hacia la arquitectura, sobre todo desde que obtuvo el cargo de maestro mayor de la catedral de Lima (1609), enfrentándose con el reto de reparar la media catedral construida por Francisco Becerra, que tras el terremoto de 1607 quedó muy maltrecha. Además terminó la otra mitad del edificio en 1622. Luego consagró todos sus esfuerzos para acabarla con la grandeza propia de una gran capital dotándola de portadas monumentales desde 1626, hasta que le llegó la muerte en 1635 sin haber concluido su aspiración.<sup>10</sup>

La decidida y llamativa impronta sevillana en Lima comenzó con las abundantes importaciones de esculturas y hasta retablos completos del gran maestro de la escuela hispalense, Juan Martínez Montañés y su mejor discípulo Juan de Mesa. La ciudad de los Reyes es afortunada, pues conserva nume-



■  
3. Virgen de Copacabana

■  
<sup>8</sup> Rafael Ramos Sosa, "Juan Martínez de Arrona escultor (c. 1562-1635)", en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. El País Vasco y el Nuevo Mundo* (1994), Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996, pp. 567-577.  
<sup>9</sup> Rafael Ramos Sosa, "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en *Archivo Español de Arte*, 271, Madrid, 1994, pp. 309-316.  
<sup>10</sup> Antonio San Cristóbal, *La Catedral de Lima: estudios y documentos*, Lima, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996, pp. 215-272.

rosas esculturas de estos maestros de gran calidad y en bastante buen estado de conservación.<sup>11</sup> Cabe citar el retablo de san Juan Bautista de la catedral de Lima, con su espléndido Crucificado, la santa Apolonia, el Cristo del Auxilio, todos estos de Montañés. El Cristo de la Buena Muerte de Juan de Mesa en la iglesia de la Compañía, o el de santa Catalina. Muchos otros envíos constan documentalmente, pero no se han conservado o identificado hasta ahora.

Junto a las exportaciones de los grandes maestros hubo otras de las decenas de artistas y artesanos que enviaban pinturas, esculturas, retablos pequeños, etc. y que se movían en la estética de Montañés. Más singular es el caso limeño por la emigración masiva y en los mismos años de varios buenos maestros ensambladores y escultores que afianzan el lenguaje montañésino en la ciudad de Lima y desde allí a todo el virreinato durante el primer tercio del siglo XVII. Entre 1600 y 1630 coinciden en Lima: Martín de Oviedo, Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola. Todo ellos formados en el ambiente artístico sevillano.

Martín de Oviedo, hijo de escultor y arquitecto de retablos, se formó en Sevilla cuando a fines del siglo XVI emprendió viaje al Nuevo Mundo. Consta su estancia en México donde se ha documentado su participación en el túmulo para las exequias de Felipe II en 1599. Poco después apareció en Lima con el contrato de un retablo en 1601 y acometió otras obras hasta que pasó a Sucre y Potosí, donde se le pierde la pista sin que hasta ahora se le haya identificado alguna escultura con seguridad.<sup>12</sup>



4. Relieve de San José con el Niño

<sup>11</sup> Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura montañésina en el virreinato del Perú", en *Archivo Hispalense*, 8, Sevilla, 1974, pp. 95-120

<sup>12</sup> Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 118-119. Lázaro Gila Medina y Rafael López Guzmán, "Noticias documentales para la historia del arte en la ciudad de México, (1577-1636)", en *Cuadernos de Arte Colonial*, 8, Madrid, 1992, p. 153. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pp. 93-106.

El primero en llegar y formar un taller que dominó buena parte de las necesidades durante el primer cuarto del siglo fue Martín Alonso de Mesa, escultor sevillano, (c. 1573-1626) formado en alguno de los talleres hispanos de fines del siglo XVI. Conocemos de su primera etapa la Virgen de la Oliva (figura 5), en Vejer de la Frontera (Cádiz) (1595-1596). Pocos años después solicitó que se le expida el título de escultor (1599), tal vez pensando ya en el viaje al Nuevo Mundo. Vuelve a aparecer en septiembre de 1602 en Lima con el contrato de un retablo para la iglesia de Santiago de Surco. Formó un amplio taller y dominó en buena parte el panorama escultórico y la arquitectura de retablos en la ciudad hasta su muerte en 1626. Sabemos de su orgullo profesional, pues en un pleito de 1612 llegó a afirmar: "porque como se sabe en este reino no hay persona en el que me haga ventaja en la dicha arte de escultura".<sup>13</sup> Entre las numerosas esculturas que realizó se han podido identificar algunas; la más clara y mejor conservada es el San Juan Evangelista (figura 6) para el altar mayor de la catedral de Los Reyes. Fue realizada en 1623, precisamente cuando se dirimía la ejecución del gran proyecto de la sillería de coro del mismo recinto catedralicio y que él había diseñado, pero no realizó. El evangelista es el titular de la catedral li-



■ 5. Virgen de la Oliva

■  
<sup>13</sup> Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 51, f. 1104 v.



meña y lo presenta erguido, de pie y exento, con 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 a la composición que aporta cierto movimiento ascendente, juego de volúmenes con profundidad y claroscuro en los paños. Otorga sentido unitario al conjunto al trabar el ave con la figura, incluso el pájaro despliega sus alas suavemente, intenta arrancar el vuelo hasta el punto que una de sus patas parece batir el aire. Este detalle le imprime unidad conceptual y dinamismo barroco a la obra conectando ese impulso con el gesto visionario y la mirada hacia arriba del santo. Tenemos aquí a un escultor que partiendo de conceptos escultóricos renacentistas va adentrándose e intentando introducir recursos claramente barrocos.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Rafael Ramos Sosa, "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador. (Sevilla c. 1573- Lima 1626), en *Anales del Museo de América*, 8, Madrid, 2000, pp.45-63; "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la catedral de Lima (1623) y otras noticias", en *Histórica*, XXVII-1, Lima, 2003, pp. 181-206.



7. Vista general de la sillería de la catedral de Lima

Cuando Martín Alonso disfrutaba prácticamente de la hegemonía artística en la ciudad, aparecieron presumiblemente al unísono cuatro nuevos escultores sevillanos de una generación más joven y plenamente imbuidos de la nueva estética montañesina. Hacia 1619 llegan a Lima Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola. Todos ellos participaron del estilo arrollador de Juan Martínez Montañés y sus más directos discípulos Mesa y Ocampo renovaron definitivamente el ambiente artístico de la ciudad hacia un decidido barroco. La ocasión culminante de confrontación personal y artística entre ellos fue con motivo de la sillería de coro para la catedral de Lima. Se trataba de un proyecto que arrancó desde antes de 1621 con la traza de Martín Alonso de Mesa y era lógico que él la ejecutara. Por distintas circunstancias el retraso del comienzo de la obra animó a los demás escultores a optar por la ejecución del proyecto.<sup>15</sup> Tras engorrosos y

■

<sup>15</sup> Antonio San Cristóbal, “Nueva visión histórica de la sillería de La Catedral”, en *Revista Histórica*, Lima, XXXIII, 1981-82, pp. 221-268. R. Ramos Sosa, “La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la Catedral de Lima”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana*, Sevilla, Museo Bellas Artes-Fundación Cajasol, 2007, pp. 107-118.



■  
8. Cristo Salvador

áridos pleitos entre los artistas y las autoridades competentes, realmente comenzó a trabajar y controlar todo el encargo Pedro de Noguera, en ello hay que ver también apoyos personales desde el cabildo catedral, donde el gusto de algunos de sus canónigos influyó definitivamente a favor de Noguera. Este escultor de origen catalán, formado en Sevilla, realizó su primera obra conservada en Lima, el Cristo yacente de la Cofradía de la Soledad, contratado en 1619. Aunque se encuentra en mal estado de conservación, en él podemos ver claramente el naturalismo propio de un primer barroco con tintes realistas, tal vez más en la línea del sentimiento dramático de Juan de Mesa. Poco después comienza la sillería de san Agustín, preludio de su gran obra, el conjunto coral de la catedral de Lima (1626-1632). Esta obra, a pesar de haber sido transformada y mutilada, por la novedad del diseño arquitectónico, la talla ornamental y especialmente por la calidad de los paneles escultóricos constituyó un jalón decisivo en la evolución artística del virreinato. Fue sin duda la obra de mayor aliento en toda Hispanoamérica por aquellos años (figura 7). La singular novedad del diseño limeño –convertido en verdadero sello distintivo de todo el barroco peruano–, como puede verse en una antigua fotografía, es la cornisa rota de brazos curvos verticales de gran dinamismo y sentido ascendente. La vemos por duplicado en la silla arzobispal. De las composiciones en obras lignarias pasó a las portadas pétreas de la ciudad comenzando por la de la propia catedral, aun con una impronta seca y lineal manierista, para llegar a la plenitud en la gran portada retablo de san Francisco de Lima (1672-1674). La transferencia de composiciones y motivos ornamentales desde la madera a la piedra es habitual en el contexto creativo del arte hispanoamericano, el mundo de las labores en madera, la ensambladura en sus múltiples variantes, se comporta como matriz generadora de formas compositivas y ornamentales que terminan por fraguar en la arquitectura pétreo, incluso a veces en el proceso hay que contar con la vertiente de los quehaceres lignarios de la fiesta y el teatro con sus escenografías. Sin duda, la calidad de los relieves escultóricos es una de las claves artísticas del conjunto. En ellos puede apreciarse patentemente el paso decisivo desde los modelos cultivados por Martín Alonso de Mesa en su san Juan Evangelista, donde aún prima la idealización y concepto escultórico renacentista, y las figuras de Noguera plasmadas según las novedosas exigencias de “al natural” y “al vivo”.<sup>16</sup> En la rica galería de personajes destacan distintos tipos muy decantados, Cristo como Salvador (figura 8), La Inmaculada, San Pedro, San Francisco, San Pablo, etc., en los que se hace gala del conocimiento y dominio de las edades del hombre, así como gestos y actitudes anímicas que distinguen a cada uno. Por otro lado, existe un variado ejercicio plástico en ropajes y movimientos. Noguera parece distinguirse por una impronta estética de dignidad mayestática en las figuras, caso del Salvador envuelto en ricos y monumentales ropajes que enfatizan ese gesto de cabeza y rostro.

Luis Ortiz de Vargas fue otros de los escultores llegados a Lima hacia 1619 y al parecer con buenos contactos a tenor de los encargos institucionales que recibió inmediatamente. Pudo formarse con Francisco de Ocampo, y debió de ser un personaje singular, pues con frecuen-

<sup>16</sup> R. Ramos Sosa, “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito, 2004, pp. 113-169.

cia no acababa los contratos, traspasaba otros, un hombre inquieto que también aspiró a realizar la sillería de coro de la catedral, él fue el que redactó las condiciones de ejecución del proyecto de Mesa. Aunque hay documentación sobre sus actividades artísticas, hasta ahora no se ha identificado nada suyo. Ortiz volvió a Sevilla en 1628 y continuó trabajando en Andalucía, donde su obra más significativa es la espléndida sillería coral de la catedral de Málaga (1633-1638). Aquí se le atribuyen los relieves de la Virgen con el Niño, san Pedro y san Pablo. Recientemente se ha documentado como suyo el retablo de la capilla sacramental de la parroquia de San Bartolomé en Sevilla (1641-1643). Su obra conocida desde siempre es el retablo de la Virgen de los Reyes, en la capilla real de la catedral hispalense.<sup>17</sup>



■  
9. Inmaculada

Otro buen escultor de la escuela sevillana fue Gaspar de la Cueva, aunque la fortuna no le favoreció en Lima. A él le hubiera correspondido realizar la sillería de la catedral, pero las intrigas y enfrentamientos entre los distintos postores terminaron por marginarlo. Por motivos desconocidos, estuvo frecuentemente en la cárcel, sin acabar los contratos comprometidos. Todo ello le llevó a establecerse en Potosí donde dejó afortunadamente numerosas

■  
<sup>17</sup> José Luis Romero Torres, "Coro Catedral", en *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía, Obispado de Málaga, 1998, pp. 176-179. "Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano", en *Atrio*, 12, Sevilla, 2006, pp. 33-56.

esculturas identificadas y en buen estado de conservación. Es un escultor que recuerda a las formas de Francisco de Ocampo, pero con personalidad propia. Las interpretaciones de sus crucificados o de Cristo flagelado suelen tener tintes expresivos peculiares, donde en el dominio del desnudo clasicista aflora el dolor que parece mitigarse con un halo de melancolía. Hay que destacar el Cristo atado a la columna y el Crucificado de la iglesia de san Lorenzo, o bien el Crucificado de la catedral de Potosí procedente de la Compañía, así como la escultura de mediano formato de Cristo atado a la columna de la sacristía catedralicia. Recientemente se le han atribuido con fundamento nuevas esculturas, entre las que destaca una hermosa interpretación de la Inmaculada en la Recoleta de Sucre (figura 9). Cueva formó escuela en la región; también colaboró con él Luis de Espíndola, otro de los escultores que dejaron la capital del virreinato para probar fortuna en los Andes. Un discípulo o seguidor fue Diego Quispe Curo, que firmó una versión más dramática de Cristo azotado en la columna, en la recoleta franciscana de Sucre.<sup>18</sup>

Luis de Espíndola Villavicencio fue el último representante hispalense en el virreinato de toda esta generación, después de trabajar en Potosí y Sucre volvió a Lima con numero-



■  
10. Resucitado de Mochumí

■  
<sup>18</sup> Mesa y Gisbert, *Escultura...*, pp. 123-134. R. Ramos Sosa, "Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629- c. 1640), en *Manierismo y transición al Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 67-76.



■  
11. Sagrada Familia

34 — sos encargos y falleció en 1674. Suya es la interesante escultura del Resucitado de Mochumí (cerca de Chiclayo) en 1654 (figura 10), que lo acredita como un buen escultor, aunque a mi juicio su formación no es estrictamente montañesina.<sup>19</sup>

La pujanza de la escuela hispalense que floreció en otro centro, en la capital del virreinato suramericano a la orilla del Pacífico, se proyectó hacia el sur y sus obras llegaron por vía marítima

■  
<sup>19</sup> R. Ramos Sosa, “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú”, en *Barroco y diversidad cultural*, La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2004, pp. 61-66.

hasta Arica y Santiago de Chile, aunque poco queda de todos aquellos envíos durante el siglo XVII.<sup>20</sup> Incluso hay noticias de envíos esporádicos de esculturas a Quito y Panamá desde Lima.

De este marco temporal de la primera mitad del siglo XVII existen en Lima otras vetas artísticas no hispalenses aun no aquilatadas. Un ejemplo es la italianizante Sagrada Familia de la Capilla de la Soledad, o el caso del escultor Pedro Muñoz de Alvarado del que se conserva una Sagrada Familia en la catedral de Lima (1633) (figura 11) con acentos plásticos más cercanos a la escuela castellana presente en la ciudad también por exportaciones concretas, como la Sagrada Familia de la Virgen en la iglesia de la Compañía de Gregorio Fernández.<sup>21</sup>

#### *Juan García Salguero escultor y ensamblador (1627-1649)*

En este panorama limeño y peruano de fuerte impronta hispalense en el arte de la escultura se encuentra de un modo un tanto sorprendente la figura del criollo mexicano Juan García Salguero. Dado a conocer hace ya muchos años por Harth-Terré al publicar su testamento en Lima, a partir del cual recogía sus intervenciones en la sillería coral de san Agustín y en el retablo mayor de la Concepción en la antigua ciudad de Los Reyes.<sup>22</sup> Declara en dicho documento (17-XII-1628) que era maestro ensamblador y natural de la ciudad de México, sus padres ya difuntos fueron Juan García Salguero y Marina de Bustamante. Estuvo casado con María de Portillo, de la que tuvo una hija, pero ambas habían fallecido. Por otro lado, declara como hija natural en México a María Salguero de unos veintitrés años, por tanto nacida hacia 1605 y podría situarse el nacimiento de este escultor alrededor de 1580. En Nueva España seguían sus tres hermanas: Catalina, casada con Gerónimo Vázquez de Mercado, ejecutor de los oficiales reales de México; María, esposa de Juan de Bañuelos; y por último Isabel, mujer de Juan Alonso de Cepeda, que vivía en la calle de la Trinidad. Sus relaciones familiares novohispanas se incrementan con algunas deudas que mantenía con personajes del virreinato norteño, así cita al batihoja Antonio de Herrera, a Tomás Álvarez Tejeda en la calle de santo Domingo, a un mercader llamado de las Casas, al barbero Antonio de Lucena de la calle del Águila, etc. También entabla relaciones con otros artistas de Lima, como el entallador indio Francisco, o el dorador y pintor de origen sevillano Agustín de Sojo.

Un aspecto que hay que reseñar es que Salguero declara que posee carta de hidalguía en su testamento, entonces podría plantearse si, desde el punto de vista de la sociología del arte,

<sup>20</sup> R. Ramos Sosa, "La proyección de los talleres limeños de escultura y retablo en el Reino de Chile (1603-1668)", en *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago, RIL, 2004, pp. 41-47.

<sup>21</sup> Antonio San Cristóbal, "La escultura virreinal en Lima", en *Sequilloa, revista de Historia, Arte y Sociedad*, 9-10, Lima, 1996, p. 38.

<sup>22</sup> Emilio Harth-Terré, "Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30, México, 1960, pp. 69-90.

Salguero se consideraba un artista moderno, es decir, ejercía un arte liberal y no mecánico, con el consiguiente prestigio social y privilegios, así como la libertad de criterio al realizar las obras e imponer su gusto por encima del comitente. Algunos destellos de esta polémica sobre el carácter liberal de las artes procedente del mundo italiano y español se han podido detectar en América, como el caso de Puebla en 1655, o de Lima en 1659.<sup>23</sup>

El interés histórico artístico de este personaje consta porque intervino en obras que afortunadamente se han conservado y en las que podemos intentar acercarnos a su plástica y estilo. El hecho de que aparezca en Lima en 1627 y no tener noticias suyas anteriores, así como su edad madura, nos hace pensar que llegó al Perú ya formado como artista y por tanto en algún taller de escultura y retablos de la ciudad de México a fines del XVI y principios del XVII, e incluso es posible que puedan subsistir esculturas suyas de la etapa novohispana. Señalaba en el testamento la cláusula de que "se me debe por el convento y frailes del señor san Agustín, el resto de los tableros de escultura que hice para el dicho convento y coro de la iglesia, ciento y setenta y cinco pesos de a ocho reales de los cuales ha de haber el reverendo padre fray Alonso de Riero, religioso del dicho convento cien pesos de ellos, y lo demás es mío como parecerá en una cédula que de ello hay hecha".<sup>24</sup> Esta sillería fue contratada inicialmente con Pedro de Noguera, pero surgieron malentendidos y pleitos entre los frailes y el escultor, de modo que no terminó todos los relieves figurativos de la misma e intervinieron otros artistas como Luis de Espíndola y Salguero. Así mismo hizo constar en su testamento la terminación del retablo mayor del convento de la Concepción, otro proyecto muy dilatado y dificultoso desde que en 1617 se contratara con Martín Alonso de Mesa, con intervenciones de Arrona, Juan Simón, Gaspar de la Cueva que no realizó lo previsto, y por último Salguero: "declaro que tengo hecho concierto con las monjas del monasterio de la Pura Concepción de Nuestra Señora que está en esta ciudad de las hechuras de unas imágenes de escultura en cuatro mil pesos de a ocho reales...".<sup>25</sup> Harth-Terré intentó identificar las esculturas de relieve en el coro agustino que realizó Salguero y así le atribuyó el san José, entre otras. La historiografía posterior ha jugado hasta el extremo con un atribucionismo de compromiso sobre los diferentes artistas que intervinieron en la sillería. Décadas después, el investigador Antonio San Cristóbal dirimió en un contundente estudio documental las intervenciones de los distintos escultores en el retablo de la Concepción que facilitan el trabajo de estudio formal de las obras conservadas: siete historias en altorrelieve.<sup>26</sup> Aclaraba la no intervención de Cueva en la fase final del retablo y probaba el trabajo de Salguero, además de nuevas noticias de sus obras durante muchos años después de la presunta muerte en 1629. Estos siete relieves se encuentran hoy en la ca-

■  
<sup>23</sup> Juan Miguel Serrera, "La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura", en *Academia*, 81, Madrid, 1995, pp. 277-288. R. Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal, siglos XVI y XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 100-104. Más recientemente la obra de Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

<sup>24</sup> E. Harth-Terré, o. c.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Antonio San Cristóbal, "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 17, Lima, 1998, pp. 91-130.



■  
12. Asunción de la Virgen

tedral de Lima, han sido objeto de una restauración y he tenido oportunidad de estudiarlos. Tomándole la palabra al Dr. San Cristóbal, del que tan grato recuerdo y agradecimiento conservo, voy a procurar identificar algunos de esos tableros de Salguero. Ya apunté y demostré que a estos siete relieves hay que añadir otro más del mismo retablo concepcionista, el de la Asunción, que también se encuentra en la catedral, colocado en el retablo de la capilla del Corazón de Jesús.<sup>27</sup> Así pues tenemos ocho escenas de la vida de la Virgen: el abrazo ante la puerta dorada de santa Ana y san Joaquín, el nacimiento de María, la presentación de la Virgen niña en el templo, la anunciación del arcángel Gabriel (figura 15), la visita a su prima santa Isabel, el nacimiento del Niño en Belén adorado por los pastores, la Asunción, y la Coronación de la Virgen por la Trinidad. Cuando las monjas contrataron a Salguero enumeran con precisión las piezas de esculturas que debía realizar, exactamente las mismas que no hizo Cueva, entre otras “cuatro historias, las que se pidieren por el dicho convento porque aún falta la principal, no se trata ahora de ella por no haber tomado el dicho convento resolución de lo que ha de ser”. Tres de estos relieves historiados pertenecían al tercer cuerpo del retablo.<sup>28</sup> Así pues teniendo en cuenta la lógica de los programas iconográficos de estos retablos en la época, la sucesión temporal de escenas irían de abajo arriba y por tanto la zona superior culminaría con la apoteosis de la Virgen: la Asunción y la Coronación; los dos tableros muestran una mano diferente de los otros seis y al mismo tiempo parecidos formales entre ellos. La Coronación da la impresión que remataría el conjunto por su estructura rectangular apaisada, diferente de todos los demás. No sabemos cuál sería la historia principal, pues tratándose de un monasterio concepcionista y con un proyecto que fragua a partir de 1617, en plena ebullición del



■  
13. Coronación de la Virgen

■  
<sup>27</sup> R. Ramos Sosa, “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, pp. 194-195; y “La grandeza de lo que hay dentro: las artes de la madera”, p. 125.

<sup>28</sup> A. San Cristóbal, “Martín Alonso...”, pp. 122 y 126.

fervor inmaculadista, es de suponer que contaría con una imagen o relieve de la Inmaculada Concepción, que no ha llegado hasta hoy. Este contrato se firmó el 20 de octubre de 1627 en el que el mexicano aparece como escultor, y el 26 de octubre de 1629 consta que había cumplido con su trabajo y entregado las esculturas,<sup>29</sup> con ello pueden fecharse estos dos relieves y establecer posibles fases estilísticas en la plástica de Salguero y la evolución general de Perú y México.

#### *Análisis formal*

Ante todo hay que hacer constar que estas obras han sufrido mucho; el aspecto que muestran tras la última restauración no las favorece y dificulta el análisis formal. El relieve de la Asunción (figura 12) presenta una composición frontal y simétrica donde la figura de la Virgen con la mirada hacia lo



14. Detalle de las cabezas de ángeles del relieve de la Asunción

alto y los brazos abiertos, gestos más dinámicos, va flanqueada por cuatro ángeles de posturas movidas y paños que intentan agitarse aunque de efecto forzado. A sus pies una peana de nubes donde la recogen tres cabezas de querubines, fórmula acuñada por Montañés en Sevilla en el retablo de San Isidoro del Campo y en otras obras anteriores. La escultura de María va envuelta en ampulosos ropajes, telas gruesas y pesadas que traducen los volúmenes generales de la anatomía femenina, el manto se cierra y le cruza bajo el pecho dando un efecto de solidez corporal de bloque pétreo propio del concepto renacentista de la escultura. Sin duda, creo que pueden distinguirse tipos físicos particulares de Salguero, sobre todo en los rostros, especialmente en la Virgen y las cabezas de querubines (figura 14), que vuelven a aparecer en el relieve de la Coronación, esta obra menos conseguida en las proporciones y efectos plásticos de las

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 129.

telas (figura 13). Cabezas de ángeles resueltas en grandes y contundentes esferas con peculiares modelos de orejas. Junto a estos relieves, el contrato con Salguero incluía seis esculturas de bulto redondo de dos varas, así como otras de serafines, ángeles y niños. También han subsistido algunas de estas esculturas, como la de san Francisco, santa Clara, santa Catalina de Alejandría y la que se podría identificar con santo Domingo. Tal vez esta última también pueda atribuirse al mexicano. Podría calificarse a Juan García Salguero como un escultor que se adentra en los caminos de un primer barroco, tras haberse formado y aprendido con maestros de tradición renacentista por su sólido concepto de bloque en la figura y simetría en la composición figurativa.

Aunque se supuso que murió después o que viajó a Charcas como otros escultores de esos años, lo cierto es que permaneció en Lima y el 26 de agosto de 1629 firmó un codicilo donde hace constar la deuda que le deben las concepcionistas por el retablo que ha realizado. Un mes después Salguero abrió pleito a las monjas y la sentencia favorable al escultor salió el 27 de mayo de 1630.<sup>30</sup> Bien es



■  
15. Relieve de la Anunciación

■  
<sup>30</sup> AGN, Francisco González Balcázar, n° 776, f. 873 y ss. Cfr. San Cristóbal, o. c., p. 111.

cierto que a partir de esa fecha y hasta 1635 no hay constancia documental de él en la ciudad. Otro íterin documental volvió a ocurrir entre 1639 y 1643. A partir de estos años parece que Salguero dejó el arte de la escultura y se dedicó a la explotación agrícola de tierras, llegando las noticias hasta 1649.<sup>31</sup> Otras referencias abren posibles horizontes de sus orígenes y viajes. Tovar de Teresa cita un Juan Salguero Saavedra en Puebla de los Ángeles entre 1606 y 1611.<sup>32</sup> Otra referencia, de la que no podemos afirmar que se trate de nuestro criollo, es la donación de esculturas que hace el capitán Juan García Salguero al templo de san Francisco de Santiago de Chile en 1642.<sup>33</sup>

## OBRAS

El profesor San Cristóbal reseña algunos de sus trabajos que hemos revisado y ampliamos a continuación con noticias inéditas.<sup>34</sup>

-1635, 9 de enero. Contrató con Juan de la Peña, mayordomo de la cofradía de la redención de cautivos del convento de la Merced de Lima, realizar ocho imágenes de santos para el retablo de la capilla de esta corporación. Fueron esculturas de una vara y media al menos: “san Pedro y san Pablo sobre la caja de la Madre de Dios; una imagen de Nuestra Señora de las Angustias a un lado de la caja del Santo Crucifijo y al otro lado san Juan evangelista; y en las repisas debajo de donde está la historia de Nuestra Señora, entre las columnas hay cuatro repisas como la de arriba para las que me obligo de hacer otros cuatro bultos de santos, los que el dicho Juan de Peña pidiere de la misma altura y tamaño”. El trabajo lo realizaría en seis meses a sesenta pesos cada pieza, sin pintar y también a cambio entraría en la cofradía como hermano veinticuatro. En el margen del documento consta que se entregó y pagó.<sup>35</sup>

■  
<sup>31</sup> El 30 de mayo de 1643 realiza una cesión de una carta de pago a Diego de Aguirre Urbina, para que cobre en su nombre cien pesos a Alonso Pérez Romero que estaba en los valles de Trujillo, según escritura de 1641, cfr. AGN, Pedro López de Mallea, n° 988, f. 491 v. Hay otras noticias biográficas entre las que destaca que había contraído un nuevo matrimonio con Isabel Guerrero, del que nació Francisca Salguero Guerrero. Los padres de su esposa, Juan Guerrero y Petronila de Bastidas habían instituido una capellanía por la que el presbítero Pedro Zambrano debía decir dos misas cada día de fiesta en la chácara de Guerrero, y su yerno se hace cargo de la ejecución de este deseo, cfr. AGN, Juan Bautista Herrera, n° 890, 13-9-1646, f. 1161. El 26 de octubre de 1647 firma la dote de su hija por doce mil pesos para casarla con Juan Núñez de Herrera, natural de Málaga, cfr. AGN, Juan Bautista Herrera, n° 891, ff. 1559-1563 v. Debíó de haber malentendidos pues Francisca planteó una petición de disolución del matrimonio, Núñez ejecutó ante el juez al escultor por la dote, que finalmente revocó por salir sentencia definitiva a su favor, cfr. AGN, Juan Bautista Herrera, n° 895, f. 906 v. También hay noticias de un pleito con el convento de san Agustín sobre el pago de unos derechos por el entierro de su mujer el 12 de mayo de 1648, cfr. Archivo Arzobispal de Lima, convento de san Agustín, lg. 3, 1647-61, sin numerar. Precisamente García Salguero en su testamento de 1628 pedía ser enterrado en la capilla de san Nicolás de dicho convento.

<sup>32</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Azabache, 1992, p. 233.

<sup>33</sup> Isabel Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1986, p.195.

<sup>34</sup> A. San Cristóbal, “Martín Alonso ...”, pp. 111 y ss.

<sup>35</sup> AGN, protocolos de Francisco Holguín, n° 929, f. 13.

-1636, 25 de agosto. El maestro carpintero Juan Coronado y don Gerónimo de Salazar clérigo de epístola como su fiador, le otorgó carta de obligación por cincuenta pesos, el valor de cuatro angelitos que Salguero le había tallado.<sup>36</sup>

-1637, 16 de junio. En esta ocasión consta que vivía junto a las casas de Diego de Ovalle, cuando contrata con Roque de Miranda una escultura de san Roque, con el ángel y el perro propios de la iconografía, la altura sería de una vara y ochava, sin la peana que tendría cuatro dedos; todo ello pintado, dorado y estofado por el precio de ciento cincuenta pesos, en un plazo de setenta y cinco días.<sup>37</sup>

-1637, 26 de agosto. Acuerda esculpir una imagen de san Antonio, con el Niño y el libro en la mano, para Antonio de Mendoza. La altura del santo fue de vara y cuarta, sobre una peana de sexma. Su coste fue de ciento dos pesos, incluido el dorado y estofado a condición de entregarlo a fines de octubre.<sup>38</sup>

-1638, 14 de febrero. En esta ocasión aparece asociado para las labores de carpintería con el maestro de arquitectura Mateo de Tovar. Se comprometen con el bachiller y presbítero Luis de Espinosa, cura de la parroquia de San Lázaro y capellán de la cofradía de la Magdalena de dicho templo, Francisco de Valdelomar y otros mayordomos a realizar una imagen de esta santa de vara y tercia de alto incluida la peana, además de las parihuelas. Todo ello dorado y estofado por doscientos setenta pesos y a tiempo para el día del Corpus Christi. Esta vez el árido documento notarial recoge una condición muy singular, que abre el abanico de los modelos e inspiraciones a las que se debían someter los artistas. Consta que "la dicha imagen de la bendita Magdalena ha de ser semejante a la imagen de la Magdalena que tiene la dicha cofradía bordada en su pendón e insignia y que sea mejor". Así pues, un insólito caso en el que el arte del bordado señala la pauta al arte escultórico, esto abre horizontes y prueba que las artes plásticas, pintura y escultura no tuvieron un desarrollo independiente, y estaban conectadas con otras artes, las suntuarias, que tanto protagonismo alcanzaron en el contexto y al servicio de la religiosidad de la época.<sup>39</sup>

-1639, 22 de agosto. Tras la inauguración del nuevo templo de la Compañía en Lima, el padre Juan de Córdoba le encargó a Salguero dos retablos y le insistió que fueran de igual diseño, según "la planta y dibujo que para el dicho efecto he hecho y dibujado". En uno se alojaría un Crucificado y en el otro con "un nicho avovado con su trono de serafines y nubes en que ha de estar Nuestra Señora". El trabajo lo entregaría sin dorar para fines de enero de 1640, por precio de dos mil doscientos cincuenta pesos.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> AGN, Francisco de Acuña, n° 16, f. 679 v.

<sup>37</sup> AGN, José Núñez del Prado, n° 1271, ff. 416-17.

<sup>38</sup> AGN, Francisco de Acuña, n° 17, ff. 466 v-467 v.

<sup>39</sup> AGN, Francisco Bustamante, n° 246, f. 497.

<sup>40</sup> AGN, Francisco Holguín, n° 933, ff. 644-645 v.

1639, 9 de noviembre. En esta ocasión el padre agustino fray Francisco del Castillo le encargó una imagen de san Juan de Sahagún, en madera de cedro de una vara y dos tercias con una peana de una sexma de altura. Debía entregarla perfectamente acabada, con la encarnadura, dorada y estofada a fines de febrero de 1640, y a cambio le pagaría ciento sesenta pesos.<sup>41</sup>

Sin duda que para acometer estos encargos contaba con la ayuda del taller. Este es un tema fundamental a la hora de discriminar las autorías, sobre todo en escultura. Difícil de solucionar, pues estos oficiales y aprendices no suelen dejar huella documental de la obra que ejecutan al amparo del maestro. Pero hay que contar con ello al analizar las piezas y calibrar las calidades y resultados plásticos. El testamento de García Salguero es sustancioso en este aspecto. Cita a un aprendiz que trajo de México, y a quien le pagó el viaje desde Acapulco, llamado Simón de Montealegre. Además nombra a Francisco y a Manuel, dos oficiales del arte, esclavos negros. Esto fue frecuente en los talleres de la época; habría que plantearse hasta dónde llegaba el quehacer de estos artistas esclavos, pues su mérito artístico pasa desapercibido con el del maestro. También cita al indio entallador, Francisco, pero no bajo su tutela en el taller.<sup>42</sup>

#### Relaciones artísticas entre México-Lima y Sevilla

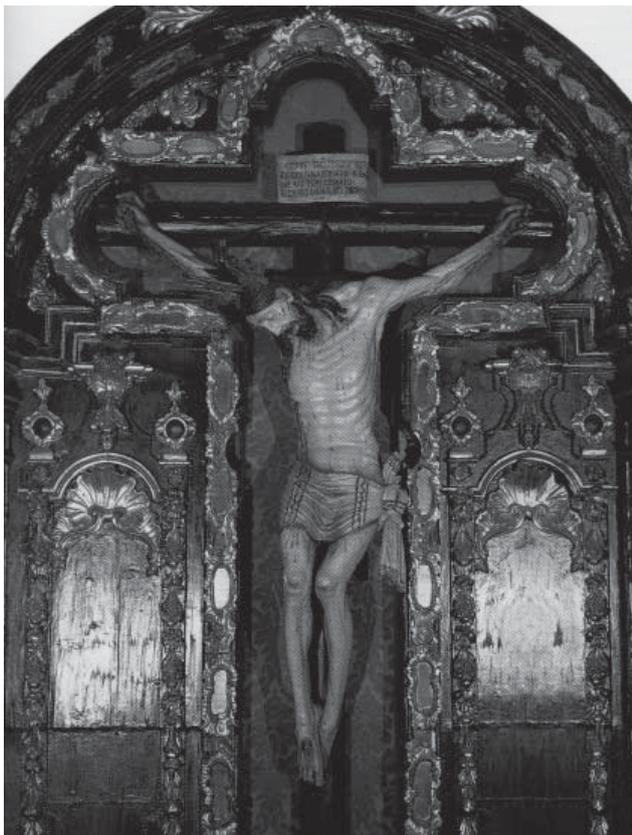
Los contactos internos entre los distintos virreinos americanos y estos a su vez con la península no deben extrañar en lo artístico. Formaban parte de una monarquía que imprimió unidad y una fuerte cohesión –no exenta de conflictos– por medio de la fe religiosa, la lengua y la cultura. El trasiego entre México y Lima debió de ser más flexible de lo que pensamos, no olvidemos que con frecuencia virreyes de México pasaban a Perú, con toda su corte virreinal, funcionarios reales cambiaban de destino, obispos y prelados criollos o peninsulares recorrían distintas sedes americanas, los intereses comerciales de la corona y particulares urdían redes familiares entre los funcionarios, aristócratas y mercaderes. En este orden existen expresivos ejemplos comerciales con sus implicaciones en lo artístico. Tal es el caso del poder notarial que en 1611 Bartolomé Gaty –tirador de oro y plata en Sevilla– otorga a Francisco y Simón de Acosta, Bartolomé Lorenzo y Tomás de Arauz –todos ellos residentes en Lima– para cobrar a Marco Antonio Gaty, tirador de oro en México.<sup>43</sup> Otras relaciones pueden ser el patronazgo artístico que desde México se ejerció en la península, caso de los caballeros de Santiago residentes en la Nueva España, que en 1634 encargaron un retablo de pinturas a Francisco Varela para la

<sup>41</sup> AGN, Francisco González Balcázar, n° 785, f. 321.

<sup>42</sup> Harth-Terré, “Juan García...”, p. 89. Sobre la problemática del trabajo escultórico en el taller con un maestro y unos discípulos y la unidad formal, cabe citar los oportunos razonamientos del profesor Gómez Piñol “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en *San Isidoro del Campo*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2002, pp. 120-121.

<sup>43</sup> AGN, Cristóbal de Vargas, n° 1983, ff. 1168 y ss.

capilla de los Cervantes en el templo hispalense de Ómnium Sanctorum.<sup>44</sup> En ese entramado se encuentran noticias de obras mexicanas en Perú, no ya los habituales productos filipinos a través del galeón de Acapulco que suelen aparecer en los inventarios de las moradas limeñas. Existieron casos como el de pinturas “del famoso Herrera de México”, del que un rico comerciante y coleccionista en Lima tenía (1650) ocho lienzos de ermitaños, de dos varas de ancho y vara y media de alto, con marcos dorados.<sup>45</sup> Este pintor debía ser el dominico Alonso López de Herrera del que se conservan varias obras suyas en México y otros museos.<sup>46</sup> Igualmente expresivo es la escultura de Jesús Nazareno traído desde México por Julián Cortés en 1674, para que presidiera la iglesia del



■  
**16. Crucificado de la Sangre**

■  
<sup>44</sup> Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 205-206. Otro caso es el retablo encargado para Aracena (Huelva) en 1671 para cumplir la voluntad de Alonso Guerra Chacón, fallecido en la ciudad de México; cfr. C. López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 121-122.

<sup>45</sup> AGN, Protocolos de Martín Ochandiano, n° 1287, f. 1177 v., testamento de Gonzalo Arias, 1650. Hace años que apunto la conveniencia de estudiar el coleccionismo artístico en Perú y en particular en Lima: “Aportación a la temática pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el siglo XVII”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, VI, Madrid, 1993, pp. 168-170; “El cabildo catedral de Lima: los gustos artísticos de una élite intelectual (1600-1630)”, en *Elites urbanas en Hispanoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 397-400; Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas”, en *Anuario de Estudios Bolivianos*, Sucre, Biblioteca Nacional (en prensa). También pueden verse estos aspectos en María Dolores Crespo Rodríguez, *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes, (1535-1750)*, Sevilla, CSIC-Diputación-Universidad, 2006, pp.311-340.

<sup>46</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México Azabache, 1992, pp. 157-163.

convento de las agustinas recoletas de Chiclana de la Frontera (Cádiz), devoción muy querida en la ciudad y conocido como el Divino Indiano. Es una imagen de pasta de yute (46 cm de altura), que representa a un Cristo de la caída, y que conserva sus potencias de filigrana mexicana y la cruz arbórea con relicarios.<sup>47</sup> Este y otros ejemplos de esculturas mexicanas en España pueden ayudar a conocer el propio patrimonio novohispano, para ir conociendo las fases estilísticas, las obras, personalidades artísticas y centros de producción.

Pueden añadirse otros casos documentados muy interesantes: existe un Crucificado de la Sangre en la sevillana capilla del Baratillo, situado cronológicamente en el segundo tercio del siglo XVI y anónimo, realizado en madera de cedro ahuecado (figura 16). Tras una restauración se localizaron en su interior varios fragmentos de papel deteriorados, uno de los cuales parecía restos de una carta y en su reverso puede leerse claramente: "P<sup>o</sup> López/ florines/ maestro y a/larife de la/ puebla de los/ ángeles". Este personaje como sabemos era de origen sevillano y trabajó en Puebla al menos desde 1604. Si la imagen fue enviada desde México puede constituir un punto de referencia para aclarar el panorama escultórico poblano. Otro caso es la hermosa Inmaculada de la hermandad Sacramental de la Magdalena (figura 17), traída desde Nueva España en 1664 por el capitán Miguel Beltrán de Benavides.<sup>48</sup>

Un episodio verdaderamente singular y expresivo en este arte de vuelta es el que protagonizó el escultor salmantino Bernardo Pérez de Robles (1621-1683), artista de ida y vuelta que dejó una página muy significativa de lo que podríamos llamar la actitud interna y sentimiento



17. Inmaculada de la Cofradía Sacramental de la Magdalena

<sup>47</sup> Domingo Bohórquez Jiménez, *El convento recoleto de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera*, Chiclana, 1998, pp. 106-111; Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *Estelas de Piedad*, Chiclana, 2003, pp. 180-181. Próximamente aparecerá un amplio estudio monográfico al respecto del profesor Pablo Amador Marrero.

<sup>48</sup> José Roda Peña, *Signos de Evangelización, Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*, catálogo de la exposición, Sevilla, Fundación El Monte-Ministerio de Cultura, 1999, pp. 196-199 y 200-203.



religioso del artista ante su obra.<sup>49</sup> Formado en Salamanca en el taller paterno llegó a Lima en la década de los cuarenta tras el obligado paso por Sevilla donde pudo dejar alguna obra. En Lima adoptó el nombre de Bernardo de Robles y Lorenzana, asociándose al arquitecto de retablos Asensio de Salas por lo que con frecuencia no aparece en la documentación, ya que Salas subcontractaba la escultura y el dorado de los retablos. Afortunadamente se conserva documentada de Robles la Inmaculada de la Capilla de la Concepción en la catedral de Lima (1655), imagen que recoge el modelo de la escuela sevillana del primer tercio del siglo a pesar de que este artista se formó en Castilla y conoció el tipo inmaculista de Gregorio Fernández (Fig. 18). Se le han atribuido algunas esculturas más, especialmente de Crucificados -en los que se revela como un especialista muy demandado- ya que existe el de la Vera Cruz que le encargaron en Arequipa en 1662, interpretación de la agonía de Cristo que como veremos tuvo gran repercusión en su vida, en su obra y en la ciudad del Tormes. Robles después de hacer fortuna y con mujer e hijos vuelve a su ciudad natal hacia 1670, donde sigue trabajando con fama y reconocimiento hasta su muerte. Entonces es cuando hace un singular ofrecimiento a la Orden franciscana de cuya Orden Ter-

■  
<sup>49</sup> Sobre Pérez de Robles a partir de M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno que sacó a la luz el Crucificado salmantino de la Agonía y la sólida aportación de A. Rodríguez G. de Ceballos "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVII, Valladolid, 1971, pp. 311-325; he podido estudiar sus obras en España y Perú y entre otras publicaciones pueden verse: "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú", en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 2, 1997-98, pp. 11-16; "Un especialista en crucificados: la obra de Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", *Laboratorio de Arte*, 12, Sevilla, 1999, pp. 153-162.



■  
19. Crucificado de la Agonía

asunto, donde puede hablarse de empatía personal a tenor de la religiosidad y honda piedad del artista expuesta en el acta de donación y su testamento. El Crucificado arequipeño se ha estilizado en su anatomía llegando a su cenit técnico y conceptual en el Cristo de la Agonía de Salamanca. Este último es una obra de fuerte impacto emotivo en el que el tormento de la

cera era hermano junto con su mujer. En 1672 donó el Cristo de la Agonía que actualmente se encuentra en la capilla de los Capuchinos de Salamanca (Fig. 19), el testimonio notarial nos aclara un aspecto clave sobre la intención y función de las imágenes. El escultor deseaba que a cambio del ofrecimiento se rezaran diariamente dos credos al anochecer, al toque de campana, llamada de la Agonía, por los necesitados en el momento de la muerte. También cuando lo pidiera algún agonizante durante el día. Más expresivo para nuestro estudio es el origen de esta costumbre de caridad cristiana: "con yntento de lograr una devoción mui usada en las Yndias de donde a venido y en los conventos de N. P. S. Francisco...". Así pues aquí tenemos un ejemplo de ese reflujo americano tan buscado en el arte español, en el contexto de las costumbres, el arte y la vida cotidiana, exponente de la sustancial sintonía, vital y religiosa, latiendo a uno y otro lado del Atlántico. En sus dos obras claves por el momento, el Crucificado de la Vera Cruz de Arequipa (Fig. 20) y su continuación en el de la Agonía salmantino, desarrolla un profundo sentido dramático del



■  
20. Crucificado de la Vera Cruz

crucifixión no le hace perder la majestad y presentarse como auténtico Señor de cielos y tierra. Colocado en la cruz, que ya no es un patíbulo sino un trono, extiende los brazos en horizontal, desea el sufrimiento redentor con un dominio total de la situación. Supone un verdadero esfuerzo artístico en ofrenda personal con un claro propósito de conmover a la práctica caritativa citada. De su honda médula religiosa, fraguada en América, se deriva el carácter severo, acentuado por la ausencia de policromía que enfatiza la talla apurada y estilizada. Por eso parece que el escultor vuelve "arcaico" de América, para los años en que se realizó no muestra detalles de ilusionismo óptico de tipo pictórico, propio de otras esculturas contemporáneas del pleno barroco.

## Fotografías

1. Virgen de la Evangelización, Roque de Balduque, Catedral de Lima.
2. San Felipe, posiblemente relieve de la antigua sillería de la catedral de Lima, Gómez Hernández Galván.
3. Virgen de Copacabana, Francisco Tito Yupanqui, 1583, maguey. Santuario de Copacabana, Bolivia.
4. Relieve de San José con el Niño, Juan Martínez de Arzona, 1603. Convento de Santo Domingo de Lima.
5. Virgen de la Oliva, Martín Alonso de Mesa, 1595, Vejer de la Frontera, Cádiz.
6. San Juan Evangelista, Martín Alonso de Mesa, 1623, Catedral de Lima.
7. Vista general de la sillería de la catedral de Lima, Pedro de Noguera, 1626-1632.

8. Cristo Salvador, relieve escultórico de la sillería de la catedral de Lima, Pedro de Noguera.
9. Inmaculada, Gaspar de la Cueva, Recoleta de Sucre.
10. Resucitado de Mochumí, Luis de Espíndola, 1654, Chiclayo.
11. Sagrada Familia, Pedro Muñoz de Alvarado, 1633, Catedral de Lima.
12. Asunción de la Virgen, retablo mayor de la Concepción, hoy en la Catedral de Lima, Juan García Salguero, 1627-29.
13. Coronación de la Virgen, retablo mayor de la Concepción, hoy en la Catedral de Lima, Juan García Salguero, 1627-29.
14. Detalle de las cabezas de ángeles del relieve de la Asunción, J. García Salguero.
15. Relieve de la Anunciación, Martín Alonso de Mesa, Catedral de Lima.
16. Crucificado de la Sangre, Capilla del Baratillo, Sevilla.
17. Inmaculada de la Cofradía Sacramental de la Magdalena procedente de México, c. 1664, Sevilla.
18. Inmaculada, Bernardo Pérez de Robles, 1655, catedral de Lima.
19. Crucificado de la Agonía, Bernardo Pérez de Robles, Salamanca, 1672.
20. Crucificado de la Vera Cruz, Bernardo Pérez de Robles, Arequipa, templo de Santo Domingo, 1662.