

# ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE

(AEA)

*Consejo de redacción:* Dra. D.<sup>a</sup> Margarita M. Estella Marcos (*Directora*). Dra. D.<sup>a</sup> Elisa Bermejo Martínez (*Secretaria*), Dr. D. Enrique Arias Anglés, Dra. D.<sup>a</sup> Amelia López-Yarto, Dra. D.<sup>a</sup> Isabel Mateo Gómez, Dr. D. Wifredo Rincón García, Dr. D. Andrés Ubeda de los Cobos

*Consejo asesor:* Dr. D. Yves Bottineau, Dr. D. Luis Cervera Vera, Dra. D.<sup>a</sup> Enriqueta Harris, Dr. D. Jesús Hernández Perera, Dr. D. Carlos F. K. Kanki, Dr. D. Juan José Martín González, Dra. D.<sup>a</sup> Priscilla Müller, Dr. D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Dr. D. José Manuel Pita Andrade, Dra. D.<sup>a</sup> Elisa Varga Lugo

Tomo LXVIII

Núm. 271

Julio-Septiembre

Año 1995

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

Juan Manuel Magariños, <i>Unos dibujos de Henri Lehmann en la Biblioteca Nacional de Madrid</i> .....	237
Amelia López-Yarto Elizalde, <i>El platero conquense Cristóbal Beceril</i> .....	255
Rafael García Mahiques, <i>Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio de Loyola en la Casa Profesa de Valencia</i> ...	271
Salvador Salort Pons, <i>Francisco Barrera: Aproximación a su biografía</i> .....	285

### VARIA

Alfonso E. Pérez Sánchez, <i>Salvador Jordán, pintor madrileño</i> .....	299
Agustín Bustamante García, <i>Datos sobre el gusto español del siglo XVI</i> .....	304
Rafael Ramos Sosa, <i>La sillería coral de Santo Domingo de Lima</i> .....	309
M. <sup>a</sup> Luz Rokiski Lázaro, <i>Nueva aportación documental sobre el arquitecto Juan de Orea</i> .....	316
Pilar Corella Suárez, <i>Dos planos de la Casa Real de la Moneda de Cuenca obra de Jose de Arroyo</i> .....	317

### BIBLIOGRAFÍA

#### Libros

Joaquín Bérchez, <i>Arquitectura mexicana en los siglos XVII y XVIII</i> , México, 1992 (Yves Bottinea) .....	321
J(osé) Alvarez Lopera, <i>El Greco. La obra esencial</i> , Madrid, 1993 (Isabel Mateo) .....	322
M. Valdés, C. Cosmen, M. V. Herráez, M. D. Campos e I. González Varas, <i>Una historia arquitectónica de la Catedral de León</i> , León, 1994 (María Paz Aguiló) .....	322
Ignacio González-Varas Ibáñez, <i>La catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental</i> , Sevilla, 1994 (José Manuel Prieto González) .....	323
William Melczer, <i>La Porta del Bonanno nel Duomo di Pisa. Teologia ed immagine</i> , Ospedaletto, 1988 (Margarita Estella) .....	326
André Turcat, <i>Etienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition</i> , Paris, 1994 (Agustín Bustamante García) .....	327
Teresa Gómez Espinosa, Guadalupe Sardiña González, Rocío Bruquetas Galán, M. <sup>a</sup> Luisa Gómez González, Irene Arroyo Marcos, Alfonso Muñoz Cosme y Bárbara Hasbach Lugo, <i>La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando</i> , Madrid, 1994 (Margarita Estella) .....	327
Gloria Rodríguez, <i>La Platería Americana en la isla de La Palma</i> , 1994 (Amelia López-Yarto) .....	328
C. Kesser, <i>Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte</i> , Berlin, 1994 (Isabel Mateo Gómez) .....	329
G. Vollans, <i>Männermach und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt by Goya</i> , Berlin, 1993 (Isabel Mateo Gómez) .....	329
Beatriz Maestre, <i>La Cartuja de Sevilla. Fábrica de Cerámica</i> , Sevilla, 1993 (M. <sup>a</sup> Paz Aguiló) .....	329
Francesc Esteve Gavel, <i>Cerámica d'Onda</i> , Castelló, 1994 (M. <sup>a</sup> Paz Aguiló) .....	330
Clementina Julia Ara Gil y Jesús María Parrado del Olmo, <i>Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Antiguo Partido Judicial de Tordesillas</i> , Valladolid, 1994 (Eva J. Rodríguez Romero) .....	330

### CRÓNICA

José Alvarez Lopera, <i>Exposición y Simposio «El Greco en Italia y el arte italiano»</i> , en Atenas .....	333
Benito Navarrete Prieto, <i>Colección Pedro Masaveu. Cincuenta obras en Oviedo</i> .....	338
Mario López-Barrajón Barrios, <i>Symposium. La escultura en el Monasterio del Escorial</i> , en El Escorial .....	338

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE ES UNA PUBLICACIÓN TRIMESTRAL  
REDACCIÓN: DUQUE DE MEDINACELI, 6. 28014 MADRID  
DISTRIBUCIÓN: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL C.S.I.C., VITRUVIO, 8  
28006 MADRID

## LA SILLERÍA CORAL DE SANTO DOMINGO DE LIMA

Los historiadores del arte han destacado, dentro de la escultura hispanoamericana, el valor de las numerosas obra de talla y ensamblaje, tales como retablos, sillerías, púlpitos, cajonerías y otros muebles litúrgicos. En ellas se hace alarde de diseño, inventiva formal, variedad decorativa y consumada técnica en el trabajo lignario, caso de los mejores ejemplos. Su papel dentro de los interiores, especialmente en el Barroco, es primordial al transformar la sencilla estructura de la arquitectura hispánica en ámbitos espaciales envolventes, con acusado poder de sugestión, de clara estirpe barroca. Muestran también en sus figuraciones hagiográficas, bíblicas o históricas, importantes programas iconográficos. Además, como hemos apuntado, estas piezas presentan gran protagonismo en lo que respecta al diseño compositivo y variada ornamentación, de necesario estudio para aquilatar su función en el panorama artístico, así como detectar en sus creaciones las escuelas y variantes de la sensibilidad hispanoamericana.

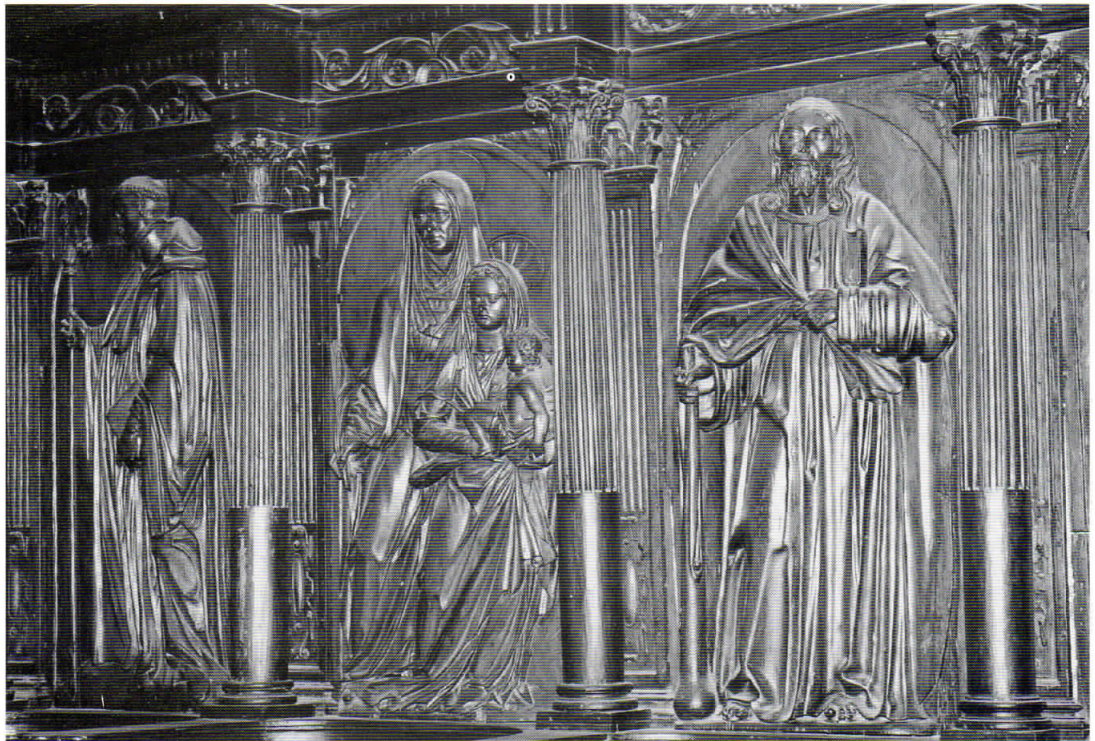
Siempre ha llamado la atención, el valioso conjunto de sillerías corales que se encuentran hasta hoy en día, en el antiguo virreinato del Perú. Lima es especialmente rica en esta tipología escultórica<sup>1</sup>. El presente trabajo, un avance dentro de una investigación más amplia, trata sobre la del convento de Santo Domingo, procurando exponer algunos aspectos y dando a conocer su autoría inédita (fig. 5). Es una pieza que ha resistido bien el paso de los siglos y sin duda es la más antigua de las existentes en la ciudad. Su conocimiento es un paso adelante en el nebuloso panorama de la escultura limeña, donde lo más admirado e identificado son las obras importadas desde la metrópoli, pero no así las realizaciones en la propia capital. Ayudará a conocer el derrotero de la plástica en la antigua Ciudad de los Reyes.

Los dominicos se establecieron en la ciudad casi desde los comienzos. Con el paso de los años se fueron ampliando los solares que se le asignaron en un principio, llegando a ocupar una notable porción en el damero de Pizarro. Tras una primera iglesia provisional, se instalaron en el convento en 1541 comenzando un nuevo templo de cal y ladrillo. En 1547 fue contratado el cantero Jerónimo Delgado para la construcción del crucero y dos capillas. Años después las obras quedaron paralizadas. Sabemos que en 1582 la iglesia no estaba acabada, con un coro bajo provisional en medio de la nave. A partir de estos años, parece que mejoró el ritmo constructivo de todo el convento ya que hacia 1599 se encontraba muy adelantado y la iglesia acabada en un tipo gótico-mudéjar. Las dependencias del cenobio continuaron edificándose durante el siglo XVII. En esta misma centuria hubo un proceso de conversión de la planta del templo al igual que en otros de la Ciudad de Los Reyes<sup>2</sup>.

Hay un testimonio que ha pasado desapercibido a los historiadores del arte, aún siendo una obra muy utilizada. Se trata de la crónica del dominico fray Reginaldo de Lizárraga. Él fue contemporáneo a estos años de la segunda mitad del XVI y comienzos del XVII, conociendo personalmente el convento y sus dependencias. Lizárraga nos dice que la iglesia fue terminada en tiempos del provincial fray Salvador de Rivera, cuyo mandato corrió entre 1594 y 1598. A partir de este último año es de suponer que

<sup>1</sup> Angulo Íñiguez, Diego, Marco Dorta, Enrique y Buschiazzo, J.: *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, 1945-1956, vol. II, págs. 340 y ss.; vol. III, págs. 567-574. Harol, E. Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Perú*. Cambridge-Massachusetts, 1949, págs. 179-195. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, págs. 119-121 y 242-249. José Chichizola Debernardi, *El Manierismo en Lima*. Lima, 1983, págs. 96-97. Damián Bayón, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona, 1989, págs. 88-93. Jorge Bernalles Ballesteros, «La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII», en *Escultura en el Perú*. Lima, 1991, págs. 46 y 99-108. Para las sillerías españolas medievales se puede ver Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid, 1979; Dorothy y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, 1984; M. P. Aguiló Alonso, «Hacia una tipología de las sillerías de coro: Madrid, Toledo y Valladolid a fines del Renacimiento», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, 1994, tomo I, págs. 605-620.

<sup>2</sup> Bernalles Ballesteros, Jorge: *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, 1972, págs. 50-56. Martha Barriga Tello, «La iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII», en *Letras*, n° 88-89, Lima, 1985, págs. 7-20. Antonio San Cristóbal, «Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el siglo XVII», en *Anuario de Estudios Americanos*, XLIX, Sevilla, 1993, págs. 233-270.



Figs. 5-6. JUAN MARTÍNEZ DE ARRONA. *Sillería coral*. Conjunto y detalle. Convento de Sto. Domingo. Lima.

se comenzaría a amueblar las estancias concluidas. Por otra parte, sabemos que este cronista murió en noviembre de 1609 y deja en su obra escrita el siguiente comentario: «El coro tiene sillas altas y bajas, de madera de cedro, labrados los respaldares, altos, de madera de talla, de admirables figuras de santos, que si fueran doradas no había más que desear; costaron 18.500 pesos de a nueve reales, y el oficial perdió mucha plata»<sup>3</sup>. La ejecución de la sillería sería entre 1598 y 1609, como podremos demostrar, fecha que desde el punto de vista estilístico no es rechazable.

La sillería se conserva en buen estado actualmente, aunque es notorio que ha debido pasar por numerosas vicisitudes. La crestería de remate es a todas luces un añadido (o sustitución de la anterior) de finales del siglo XIX o principios del XX. También se pueden apreciar arreglos y restauraciones poco ortodoxas en los paneles escultóricos, frisos, columnas, pedestales, etc.

Wethey, en su clásico estudio, dedicó unos párrafos a esta obra<sup>4</sup>. En ellos apuntaba la posibilidad de que fuera un español el que la realizó. Veremos como no se equivocó. También sugería que fuera un principiante, un monje aficionado, sin formación técnica, dada la tosquedad de algunos relieves y mediana calidad de bastantes otros. Es evidente que la factura de esta obra parece mostrar una ejecución dificultosa, tal vez debido a no contar con herramientas de calidad y adecuadas a una labor artística de primera categoría<sup>5</sup>. Además no olvidemos la referencia de Lizárraga, al decirnos que el oficial «perdió mucha plata», por lo que tal vez se recurrió a ayudantes poco avezados, piezas reaprovechadas o rápida ejecución, etc.

Sebastián de Sande es un escultor al que se le ha puesto en relación directa con esta obra. Ha pasado de largo la información que daba Harth-Terré en uno de sus artículos. Al hablar de esta pieza este investigador decía, sin citar la fuente directa: «También tenemos presente a Sebastián de Sande que es 'maestro de sillerías': realiza la del coro de Santo Domingo por los años de 1625 al 27»<sup>6</sup>. Hemos tratado de verificar este aserto. La primera noticia fidedigna que nos avisaba de la existencia de este artista fue dada por Lohmann. Como maestro escultor, en agosto de 1633, se obligaba a realizar para la cofradía de San Juan Capistrano, del convento de San Francisco, una imagen de este santo en madera, pintada, dorado y estofado con todas sus insignias. El coste total sería de trescientos doce pesos<sup>7</sup>.

Sabemos que Sande se inició como aprendiz de carpintero con el maestro de este oficio Benito Rodríguez, el 7 de abril de 1620. El compromiso es por espacio de un año, y en ese momento dice ser mayor de veintiséis años<sup>8</sup>. Sande debió de mostrar inclinación y cualidades para el arte de la escultura tras este período de aprendizaje. Así, el 7 de noviembre de 1622, declarando ser mestizo y de veinticinco años, se comprometió con el sevillano Martín Alonso de Mesa, «maestro ensamblador», durante dos años para que «le enseñe el dicho oficio de ensamblador, tallador y escultura...». Sande se obligaba a «de

<sup>3</sup> Fray Reginaldo de Lizárraga, *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Madrid, 1987, edición de Ignacio Ballesteros, Libro primero, capítulo XXXI, pág. 104.

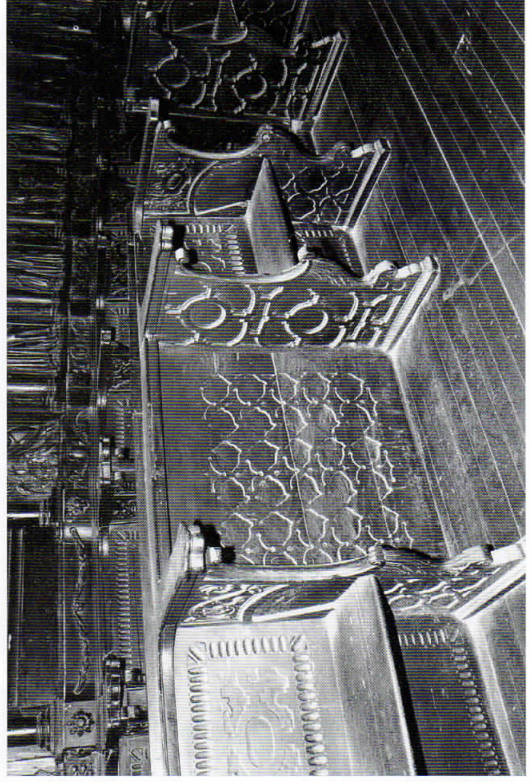
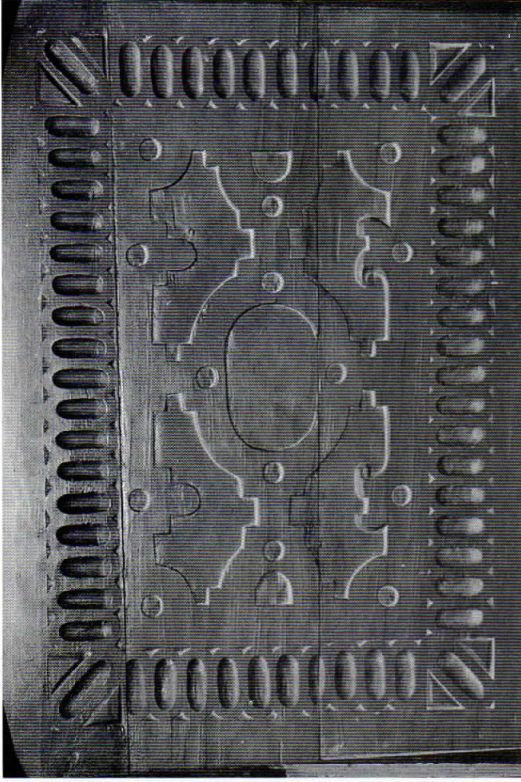
<sup>4</sup> Wethey, Harold E.: *Colonial...*, págs. 180-181.

<sup>5</sup> Este es un punto, el material y técnico, aún no bien aquilatado y valorado a la hora de estudiar el comienzo y desarrollo de las tradiciones artísticas occidentales en América y sus repercusiones en los aspectos formales y estilísticos, entre otros. Para este tema se puede consultar el estudio de Rudolf Wittkower, *La Escultura: procesos y principios*, Madrid, 1983.

<sup>6</sup> Harth-Terré, Emilio: «Juan Gargá Salguero, un criollo de México escultor en Lima», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 30, México, 1961, pág. 76. En la nota de referencia a esta información alude a su archivo personal sin citar la fuente documental, añade que este artista era mestizo y que en 1622 entró de aprendiz con Martín Alonso de Mesa. Para verificar estos datos nos pusimos en contacto con la Universidad de Tulane, donde se encuentra su fichero de referencias documentales. Amablemente nos remitieron fotocopia de las fichas bajo el nombre de Sande para comprobarlas en nuestra investigación en Lima.

<sup>7</sup> Lohmann Villena, Guillermo: «Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII», en *Revista Histórica*, XIII, Lima, 1940, pág. 25. Comprobamos este documento en el Archivo General de la Nación (Lima, Perú), protocolos de Melchor de Medina, n° 1113, 19-8-1633, fol. 392, la escritura aparece firmada por Sande.

<sup>8</sup> AGN, protocolos notariales de Miguel Alfárez, n° 91, 7-4-1620, fol. 106. Agradezco esta referencia al investigador Dr. Antonio San Cristóbal.



Figs. 7-9. JUAN MARTÍNEZ DE ARRONA. *Sillería coral*. Decoración y *Apóstol*. Lima. Convento de Santo Domingo.

acudir e trabajar todo lo que por el susodicho se me ordenare... y me ha de dar casa, de comer y ropa limpia en todo el y 200 pesos de a ocho reales por cada año de seis en seis meses...»; Mesa «le enseñará todo sin encubrir nada»<sup>9</sup>. Ya como escultor independiente realizó sobre todo obras de imaginería, pero ninguna que le vincule con la sillería de Santo Domingo. Tal vez el dato de Harth-Terré se refiera a una intervención en la obra para reparar o completar la sillería.

Sebastián de Sande falleció entre julio y agosto de 1634 sin cumplir los cuarenta años. Según parece, la enfermedad se lo llevó de prisa y no llegó a realizar el testamento ante el escribano sino una memoria firmada por testigos. Su viuda, Juana Romero, presentó ese documento ante notario para que fuera reconocido<sup>10</sup>. En la memoria testamentaria nombra albaceas a su suegro, Mateo Romero, y a su mujer. Deseaba ser enterrado donde dijeran éstos y afirmaba que había comprado unos solares con «frutillas» de poca consideración, donde había hecho muchas mejoras. También aparecen los deudores y deudas de diversos trabajos. El carretero Tomás García le había encargado una imagen de bulto de Ntra. Sra. de las Mercedes, por doscientos pesos; Antonio Dovela, pintor, le debía veinticuatro pesos; Juan González le adeudaba siete pesos de una imagen que el artista tenía en su casa. La noticia más significativa es cuando afirma: «que tengo en mi poder una hechura de Santo Domingo del dicho convento para la sillería concertado en ciento sesenta pesos...», de los que había recibido setenta del padre maestro fray Miguel de Santo Domingo. Tal vez de este dato dedujo Harth-Terré su afirmación, aunque es difícil hacerle artífice de toda la sillería con el testimonio transcrito<sup>11</sup>.

El parecido estilístico de algunos tableros escultóricos y otros detalles de la sillería dominica con los de la cajonería de la catedral limeña, pieza conservada y documentada de Juan Martínez de Arzona, nos puso en la línea de identificar el autor y los años en los que se realizó la obra en cuestión<sup>12</sup>. El once de marzo de 1603, Juan Martínez de Arzona otorgó una carta de pago al procurador general de los dominicos, fray Bartolomé de Ayala y a fray Andrés de Castro, por todo el dinero recibido en abono de la sillería del coro alto de la iglesia<sup>13</sup>. Vemos como este parentesco formal se ve confirmado por el testimonio escrito. De todos modos, como ya hemos apuntado, los respaldos figurativos de la sillería presentan varias manos y no de igual calidad, aspecto que habría que matizar.

La sillería seguramente sufrió una primera transformación al alargar la iglesia con un nuevo coro alto. La prolongación de los paramentos, desde el muro de los pies de la misma «hasta el pretil del cementerio», tal vez suponía añadir nuevos asientos y espaldares, que puede explicar en parte los distintos estilos que aparecen en las esculturas. El alarife Antonio Mayordomo llevó a cabo esta obra en 1633<sup>14</sup>. Los distintos terremotos, que asolaron la ciudad a lo largo de los siglos, pudieron afectar a esta parte del templo con sus correspondientes reconstrucciones. Sí es conocida la intervención del arquitecto neoclásico Matías Maestro en el interior del edificio y no sabemos si se tocó la sillería.

<sup>9</sup> AGN, protocolos de Juan de Valenzuela, n° 1939, 7-11-1622, fols. 2300-2301. Firmaba el documento el pintor Antonio Dovela, pues Sande dijo no sabe firmar.

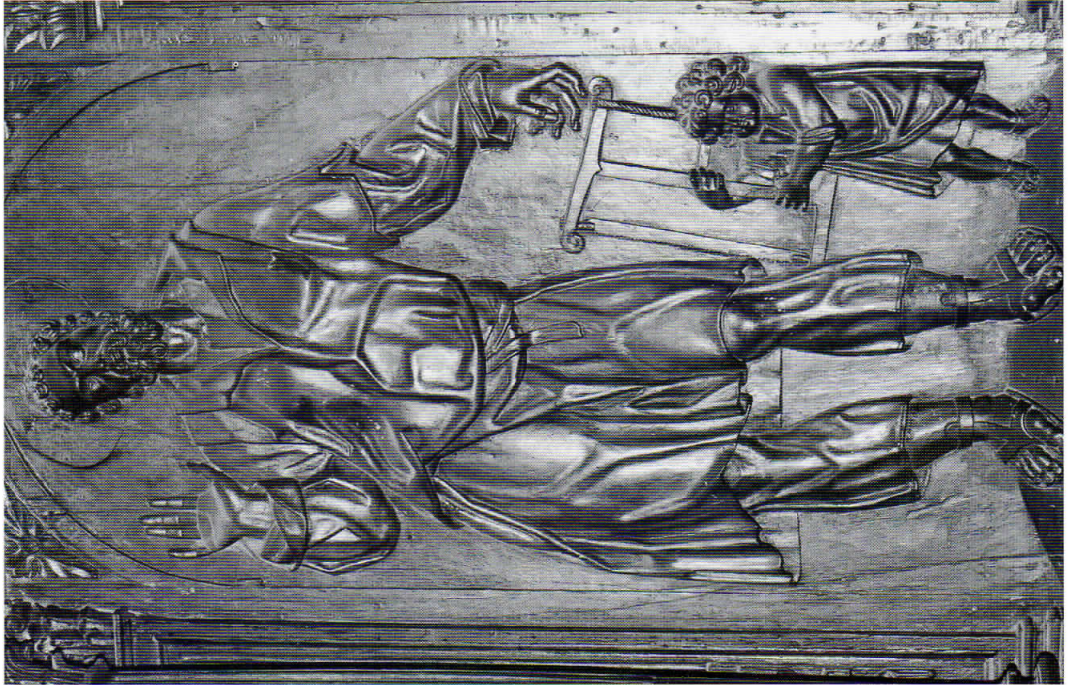
<sup>10</sup> AGN, protocolos de Diego Xaramillo, n° 1999, 21-8-1634, fols. 1-6. La memoria aparece fechada el 20 de julio de 1634, firmada por Sande aunque con mala letra. Tenían dos hijos: Sebastián, de más de 4 años, y Felipe, de más de 2 años y medio. Tal vez pertenecieran a la parroquia de San Marcelo pues los testigos firmantes son de ella.

<sup>11</sup> No obstante es extraño que Harth-Terré afirme rotundamente, además entrecomilla las palabras «maestro de sillerías» y llega a dar fecha concreta: 1625-27. Tal vez tuviera conocimiento de otros documentos para decir esto. Pero en su obra posterior *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, págs. 80-81, parece atenuar su afirmación aunque le sigue llamando maestro de sillerías.

<sup>12</sup> Ramos Sosa, Rafael: «Juan Martínez de Arzona, escultor», en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América: El País Vasco y América*. Vitoria, mayo de 1994 (en prensa).

<sup>13</sup> AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, n° 1973, 11-3-1603, fol. 374. Ver el Apéndice Documental. Agradezco esta referencia al Dr. don Guillermo Lohmann. En el documento se hace alusión a la escritura de concierto de la sillería ante el escribano Diego Martínez, del que sólo subsisten los protocolos de 1592 y 1597, correspondientes a los legajos n° 111 y 112, pero en ellos no se encuentra el contrato principal. Son años aún muy tempranos para la ejecución de la obra, que seguramente se concertaría dos o tres años antes.

<sup>14</sup> San Cristóbal, Antonio: «Reconversión...», págs. 246-249.



Figs. 10-11. JUAN MARTÍNEZ DE ARRONA. *Sillería coral*, detalle de *Santa Inés y San José*. Lima. Convento de Santo Domingo.

Juan Martínez de Arrona fue un artista polifacético: escultor, retablista y sobre todo arquitecto. En un trabajo anterior tratamos de despejar la procedencia de este personaje y, a pesar de las indagaciones en los archivos limeños, no fue posible esclarecer su origen. Ahora podemos añadir nuevas informaciones inéditas que confirman el linaje vasco que siempre se le otorgó. Juan Martínez de Arrona tenía un sobrino llamado Andrés de Arrona. Este nació en Deva (Guipúzcoa) y falleció en Lima el 9 de febrero de 1605. En el testamento de Andrés (fechado el 24 de enero de 1605) hacía constancia de su origen por lo que es de suponer que Martínez de Arrona tuviera la misma procedencia. Nuestro artista estaba casado con una tal María Magdalena, de la que tenía tres hijos: Eufemia (nacida en 1603), Francisco y Domingo<sup>15</sup>. Sabemos que en 1628 se encontraba sólo y sin hijos, aunque desde 1623, aproximadamente, tenía a sus dos hijas, Clara Eufemia y Catalina, en el convento de la Santísima Trinidad de Lima. A Juan Martínez de Arrona se le había hecho oriundo de Bergara, y en realidad este lugar está a las orillas del río Deva.

Debió de nacer hacia 1562, apareciendo por primera vez en Lima en 1591 con negocios de vinos. A finales del siglo surgen noticias de sus trabajos como escultor, en los que continúa junto a la realización de retablos y otras obras hasta su muerte en 1635. Pero su gran relevancia fue en el campo de la arquitectura. Ostentó el cargo de maestro mayor de la catedral de Lima hasta el final de sus días. A él se debe la terminación del templo mayor de la ciudad tras el terremoto de 1609, con el consiguiente cambio en el alzado y tipo de bóvedas que tanta repercusión tuvo en el territorio peruano. También diseñó la portada principal de la catedral limeña, de gran interés en sus aspectos compositivos y trascendencia en la evolución de las portadas barrocas de la ciudad y otros centros artísticos virreinales.

El coro es hoy una estancia solitaria, pues no se incluye en el recorrido turístico del edificio, tan sólo visitada de vez en cuando por algún empecinado turista. La numerosa comunidad, que antaño frecuentaba y alzaba sus cantos sobre el bullicio callejero inmediato, se plasma en una galería de figuras estáticas, tamizada por la luz opaca de la ciudad. El mueble presenta cincuenta y seis paneles escultóricos sobre las sillas altas, incluidas las dos esculturas en bulto redondo en el centro del coro, en general de bajo y medio relieve (fig. 6). Seis de ellos se encuentran, con sus asientos, en una habitación aparte y próxima. Se presentan los relieves separados por columnas corintias exentas de fuste estriado y liso el tercio inferior. La decoración es de tipo geométrico, evocando tramas de raigambre manierista combinada con acentos de flores, vegetación y cartelas (figs. 7 y 8). Las misericordias adoptan la forma de sencillas ménsulas. En las esculturas aparecen santos y santas dominicos, los apóstoles (fig. 9), santos fundadores de órdenes religiosas y otros de gran tradición (fig. 10). Todos presididos por la escena del encuentro y abrazo de Santo Domingo con San Francisco.

Una de las fuentes de inspiración de estas esculturas pudieron ser las estampas y grabados, que tanto han dado que hablar y escribir a los historiadores del arte Hispanoamericano. Sólo nos detenemos en el caso del relieve de San José con el Niño (fig. 11). Los dos personajes aparecen casi iguales en una pieza de plata cincelada existente en una colección particular sevillana<sup>16</sup>. Esta última, muestra también un fondo de escena que en el caso limeño ha desaparecido. La correspondencia de los dos ejemplos nos hace pensar en la fuente común de la estampa. Como vemos, de modo muy significativo, un mismo motivo aflora a un lado y otro del Atlántico.

<sup>15</sup> Estas noticias las agradezco al Dr. Guillermo Lohmann Villena. Andrés de Arrona era dueño del navío «Nuestra Señora del Rosario» y sus hermanos se llamaban Juan Martínez de Arrona, presbítero, y Domingo de Arrona. El 1 de marzo de 1605 Juan Martínez de Arrona (artista) firmó un recibo de quinientos pesos de una manda de su sobrino Andrés, cfr. AGN, protocolos de Diego López de Salazar, n° 994, 1604-1605, fol. 430. El 1 de agosto del mismo año, Martínez de Arrona y otro albacea proceden a la fundación de una capellanía, como deseaba Andrés, en la iglesia de Santo Domingo, cfr. AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, n° 1975, 1605, fol. 1794 y López de Salazar, n° 994, 1604-1605, fol. 529 v. El 2 de mayo de 1606, Diego Núñez de Figueroa y su mujer venden a los hijos de Juan Martínez de Arrona un censo, en cumplimiento del testamento del primo de ellos, cfr. AGN, protocolos de Diego López de Salazar, n° 996, 1605-1606, fol. 1069.

<sup>16</sup> Se puede ver reproducida esta obra en el Catálogo de la exposición *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983, pág. 253.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

1603, marzo, 11. Ciudad de los Reyes (Lima).

Juan Martínez de Arrona otorga carta de pago en favor de fray Bartolomé de Ayala, procurador general de la orden de Predicadores, y fray Andrés de Castro, de la misma orden, por el importe total de la sillería del coro alto de la iglesia de Santo Domingo de Lima.

Archivo General de la Nación. Lima, Perú. Sección: Protocolos notariales, Cristóbal de Vargas, leg. n° 1973, fol. 374.

En la Çivdad de los Reyes/ del Pirú, en onze días del mes/ de março, año de mill e seisçientos y tres, ante mí/ el escriuano público está Juan Martínez de Arrona, a quién/ doy fee conozco. Confesó auer reçiui/ do del padre fray Bartolomé de Ayala procura/ dor general de la orden de Predicadores/ y del padre fray Andrés de Castro de la dicha/ orden, toda la cantidad de pesos/ que hubo de auer e le perteneçió por/ la sillería que hiço en el coro alto de la/ yglesia del convento de la dicha orden desta/ dicha çivdad, en raçón de que se hiço escritura/ ante Diego Martínez escriuano público que fue/ desta dicha çivdad. Porque todo lo que/ hubo de auer se lo han dado y pagado, de que/ se dio por entregado a su voluntad/; y en raçón de la entrega que no/ parece de presente renunçió la ex/ çepçión e leyes de la non numerata pecunia (e) prueua/ de la paga y otorgó carta de pago en forma/ y dio por rota y çancelada la dicha/ escritura y esta carta de pago no se pone al mar/ gen della por estar el registro della/ en poder del juez visitador/ y de la paga de los dichos/ pesos dio por libre e quito/ al dicho convento e sus bienes/ para no le pedir cosa alguna/ en raçón dello. Y lo firmó de su nombre, siendo/ testigo Diego Nieto Maldonado y Christoval (¿Rodríguez?) y Juan de Cabia presentes/

ante mí/

Christóval de Vargas  
 escriuano público  
 (rúbrica)

Juan Martínez de Arrona  
 (rúbrica)

RAFAEL RAMOS SOSA  
*Universidad de Sevilla*