



Rafael Ramos Sosa / España

EL ESCULTOR LUIS DE ESPÍNDOLA
Y SU TRAYECTORIA ENTRE BOLIVIA Y PERÚ



Portada, *Resucitado*, Luis de Espíndola Villavicencio, 1654.
Vista posterior idem.
Fotografías gentileza del autor.



Este escultor y ensamblador de origen andaluz mereció una primera investigación sobre su vida y obra en 1972 por los profesores Mesa y Gisbert, que aportaron noticias documentales e intentaron caracterizar su personalidad artística. He revisado las fuentes citadas referentes a Lima, apurando la información, dando a conocer otras noticias inéditas y viendo directamente las obras en Perú, Bolivia y Chile con el fin de precisar el estilo, tareas y circunstancias vitales e históricas del artista. Fruto de este trabajo se presenta una escultura segura e inédita de Espíndola, que podrá servir para afinar, conocer y apreciar el arte de este artífice así como tratar de acotar atribuciones, los gustos y derroteros plásticos del antiguo virreinato del Perú. Nuestro artista fue un hombre inquieto, recorrió buena parte del territorio de las actuales repúblicas de Bolivia y Perú, trazando un amplio abanico de conexiones entre las grandes ciudades de la época como Lima, Potosí y Chuquisaca.¹

VIDA

Nació en Jerez de la Frontera, antiguo reino de Sevilla, en fecha aún por determinar pero que suponemos alrededor del año 1600. Hijo de Bernardino Espíndola Villavicencio y Catalina de Montalvo; así consta en el acta de su primer matrimonio con Josefa Morón el cuatro de enero de 1622, hija del pintor italiano Pedro Pablo Morón, discípulo de Mateo Pérez de Alesio.² Debió de arribar a la ciudad de los reyes en la hornada de artistas hispalenses que llegaron hacia 1619 (Noguera, Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva)

pues aparece por primera vez su nombre hacia 1620 junto a Pedro de Noguera en el pleito contra Martín Alonso de Mesa y Fabián Gerónimo por la ejecución del retablo de la Inmaculada en la iglesia de San Francisco.³ Al contraer matrimonio parece que edificó su casa y compró dos piezas de madera de roble para la construcción, puertas y ventanas por cien pesos.⁴ Fue uno de los artistas que pujaron para realizar la sillería de la catedral en 1623. En estos años sabemos que intervino en algunos relieves escultóricos de la sillería de los agustinos, esculturas para la cofradía de la Visitación en la catedral y otros trabajos.⁵ Tras perder la posibilidad de hacer o intervenir en la sillería del coro catedralicio limeño emigró a Potosí donde aparece el doce de agosto de 1628.⁶

En su testamento (20-8-1666) recoge claramente sus tres matrimonios e hijos. El ya citado con Josefa Morón, de la que tuvo un hijo llamado Luis de Espíndola, muerto sin descendencia. El segundo enlace fue con Gerónima de Meneses en su estancia andina, hija de Gerónimo de Meneses y Melchora de Arce vecinos de la villa de Oruro, de esta unión nació Juana de Espíndola. Y por último tras la muerte de la segunda esposa casó con María de Cisneros, de nuevo en Lima en 1646, de la que tuvo ocho hijos.⁷ Su vinculación con la ciudad de Oruro es una pista para encontrar posibles trabajos de Espíndola en esta villa.

Tras la vuelta a Lima compró a Martín González de Aranzamendi "unas casas principales" situadas en la calle "que va del convento de san Agustín a el mármol de Carvajal".⁸ En esta vivienda debió tener su taller y con él trabajaba el pintor potosino Domingo Muñoz de Arangurto, que tal vez le acompañó en su vuelta a la capital del virreinato.⁹ Una circunstancia que caracteriza la vida de Espíndola

fueron sus enfermedades curadas milagrosamente por intercesión de San Juan Masías como recoge el cronista dominico fray Juan Meléndez, aspecto que habrá de tenerse en cuenta a la hora de interpretar sus obras y resonancias personales en la escultura.¹⁰ Este testimonio reconoce que fue famoso en su tiempo y sin duda debió de colmar las exigencias de una parte de la sociedad de entonces. Hizo constar al repasar deudas y haberes que sus cuentas las conoce su mujer por el libro donde van apuntadas y ella "sabe el estado de cada cosa mejor que yo". Falleció el 25 de febrero de 1670, siendo enterrado en San Agustín.¹¹

OBRAS

Aunque realizó retablos parece que fue buscado y apreciado sobre todo como escultor e imaginero. Se llegó a pensar en una estancia del artista hacia 1650-60 en la ciudad de Trujillo a raíz del relieve de la Asunción en la colección Ganoza Vargas, que aparece firmado con la inscripción "*espídola me fec*"; como la calidad es menor de lo esperado se ha hablado del taller o seguidores. En principio no se movió de Lima tras su vuelta a la ciudad, aunque no hay que descartar el envío de obras suyas a Trujillo.¹² Puede añadirse a su catálogo como inédito el sagrario que realizó para el altar mayor de la catedral limeña en 1623, por el que se le abonaron 525 pesos.¹³ También intervino en 1624 con cuatro esculturas de bulto redondo para la capilla de la Visitación en la catedral, el licenciado Lorenzo Pardo del Castillo, mayordomo de la cofradía, le encargó las imágenes de San Zacarías, San Joaquín, San José y San Juan Bautista, todas de dos varas de alto incluida la peana y en blanco por valor de cuatrocientos cuarenta pesos. Así mismo ejecutó la escultura para el retablo de la capilla catedralicia de Hernando de Santa Cruz y Padilla, y acabó dos retablos para el claustro de San Agustín.¹⁴ En su estancia andina realizó en 1638 un retablo para la iglesia de los agustinos de Chuquisaca; y en Potosí sobreviven los relieves de la vida de San Antonio en la iglesia franciscana, que fueron realizados en 1643 según Mario Chacón, por tanto obra clave para indagar el estilo del maestro y posibles atribuciones.¹⁵

Ya en Lima de nuevo, el tres de septiembre de 1661 fue contratado por los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco, para "*hacer un sepulcro para el santo Cristo para la dicha cofradía para lo sacar en la procesión el Viernes Santo*" por la elevada suma de dos mil ochocientos pesos. El diseño y supervisión de esta obra corrió a cargo nada menos que del culto y

polifacético arquitecto portugués Constantino de Vasconcellos. Iría "*dorado y acabado en toda perfección imitando en las partes y lugares que fuere necesarias a mármol y con toda perfección y lucimiento y a contento y satisfacción del dicho don Constantino... Y es condición que ha de ser a corrección y como se contiene y declara en la planta y dibujo que hizo el dicho don Constantino de Vasconcellos...*"¹⁶ Este mismo arquitecto dio la traza del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Lima en 1662, y de nuevo para la escultura acuden y desean que sean "*de mano de Luis de Espíndola*", estas fueron una imagen de San Juan de Dios, otra de San Juan Pecador, dos ángeles y una figura de San Rafael para procesionar, además de remozar otras tres imágenes ya existentes de San Carlos Borromeo, San Diego y el arcángel Rafael.¹⁷

Una obra exportada al vecino reino de Chile fue el retablo de la capilla de San José para la iglesia mayor de Arica. Lo contrató como "*maestro escultor y arquitecto*" con el capitán Arias Tinoco Pacheco el tres de marzo de 1664. Sus dimensiones fueron siete varas y tres cuartas de alto y seis de ancho, dorado y policromado, además de un sagrario. Las esculturas principales de San José con el Niño serían de bulto redondo, de vara y media de alto la del patriarca y la del Niño en proporción, acompañándole relieves de la vida del santo: los desposorios, la huida a Egipto, el sueño de San José, y la visitación a Santa Isabel. Todo el trabajo por dos mil seiscientos cincuenta pesos.¹⁸

EL RESUCITADO DE MOCHUMÍ

El Dr. San Cristóbal dio escueta noticia documental sobre esta obra.¹⁹ Tras recorrer fértiles valles desde Chiclayo, en un ambiente agrario y campestre, de mayoritaria población indígena, pude llegar a la iglesia del pueblito de Mochumí, cercano a Lambayeque, al norte de Trujillo.²⁰ Allí localicé la escultura con burdos repintes y policromía superpuesta en capas gruesas, así como algunos dedos de las manos rotos, con todo en buen estado de conservación. No olvidemos que estas esculturas siguen funcionando como "*imágenes de devoción*" con las que se establecen relaciones afectivas, comparten la vida de los hombres —los fieles de la parroquia de Mochumí— y por tanto están expuestas a continuas manipulaciones formales para darles vida de acuerdo a los gustos, usos litúrgicos, religiosos y sociales.²¹ Normalmente en un proceso tendente a la extrema humanización de la efigie. Por otro lado hay que tener en cuenta que aunque la obra fue encargada en Lima, es decir un centro artístico cosmopolita y culto, su

función y usos han sido desde los comienzos en un ámbito rural por la población nativa, donde sigue al culto.

El 19 de enero de 1654 Juan de Espíndola, licenciado y presbítero, contrató con Espíndola por encargo del cura y vicario del pueblo de "Mochumís en los valles de Saña", Juan López de Saavedra, "una hechura de madera de Cristo nuestro Redentor resucitado con su peana, que todo ha de tener de alto con dicha peana dos varas y no más ni menos". Lo entregaría en plazo de ocho meses incluida la encarnadura, dorado y estofado, por precio de quinientos doce pesos, con toda perfección y a satisfacción "de personas que entiendan de la materia". Esta escultura en bulto redondo, tamaño natural (con las medidas exigidas) y semidesnudo puede facilitar el conocimiento del estilo del escultor tras una pulcra restauración.

Es de todos conocido el problema plástico que suponía para los artistas la representación convincente de la doble naturaleza de Cristo, lo humano y lo divino de la imagen debía inspirar devoción al tiempo que colmar la exigencia estética y artística.²² La iconografía del Resucitado conllevaba gran importancia doctrinal, primera causa de fe, por lo que teólogos y tratadistas del decoro y la ortodoxia como el pintor Francisco Pacheco recomendaban encarecidamente que se había de representar con "majestad y hermosura", incluso especifica la tradición plástica anterior: "con su manto roxo y paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas, con grandes resplandores de luz y no escusemos su bandera triunfante y acompañamiento de ángeles y serafines..."²³ No olvidemos que Espíndola procedía y debió de formarse artísticamente en el núcleo sevillano y fue contemporáneo de Pacheco, estas ideas y recomendaciones le serían familiares. El tratadista hispalense vuelve a insistir en otro párrafo de su enjundioso libro: "Y advierto aquí que en todas las apariciones de Cristo resucitado se ha de pintar con su manto roxo y cuerpo bellissimo, desnudo, con sus llagas resplandecientes, lleno de inmensa luz..." y vuelve a subrayar después de señalar dos excepciones iconográficas "será acertado que sigamos el traje de resucitado, descubierto su bellissimo cuerpo y llagas".²⁴

La interpretación del Resucitado por el escultor jerezano aparece inserta en ese tono triunfante que aconsejaba Pacheco y exigía el tema iconográfico. Muestra la figura de Cristo con un fuerte contraposto y un tratamiento anatómico estilizado y clasicista, apurando la talla en detalles como músculos, venas, huesos, etc. El tipo físico es atlético y su rostro, a pesar del repinte, presenta detalles naturalistas en la nariz, orejas y barba bifida ajustada a las mandíbulas. La larga cabellera cae sobre sus hombros y espalda en peculiares mechones ondulantes y acabados en punta, el concepto es clásico, de belleza idealizada.

Envuelve ese "bellísimo cuerpo" en un manto rojo cubriendo la espalda y al tiempo sirve de paño de pureza. La disposición de los pliegues es un tanto dura y seca, típica de la tradición manierista, además son muy característicos y personales los contradictorios dobleces horizontales en la caída vertical de los pliegues, visibles en la parte posterior de la efigie. Una agitación general en el manto crea efectos pictóricos de claroscuro, apropiado recurso de un primer barroco. Precisamente la sustitución del perizoma blanco por el amplio manto rojo en el arte escultórico sería un recurso plástico para facilitar las posibilidades de mayor movimiento y atractivo visual, de índole pictórica, en la línea de intensificar el discurso retórico de la imagen, evolución propia del barroco.

A tenor de esta obra hay que calificar a Espíndola como un escultor no montañésino, sino perteneciente a la generación anterior, de transición entre el manierismo y el naturalismo y realismo barrocos. De momento es apresurado apuntar donde y con quién se formó, pero procediendo del foco sevillano no puede dejar de hacerse una comparación con el Resucitado —ya famoso e imitado en su tiempo— de la hermandad de la Quinta Angustia en la parroquia de la Magdalena de Sevilla, obra de Jerónimo Hernández en 1582, al que remite desde el primer momento.²⁵ El ejemplo hispalense lógicamente recoge más de cerca los postulados de la grandeza heroica del desnudo clásico, con tan sólo el paño de pureza y una composición más reposada y cerrada, mientras que Espíndola, dentro de la serenidad, la dota de un mayor movimiento al levantar el talón del pie derecho, y sobre todo expandir decididamente la composición disponiendo las manos y brazos en diagonal, con una clara "forma abierta" wölffliniana, aspectos que encaminan a la estatua en los genuinos derroteros del movimiento barroco.²⁶ También el uso del manto confiere mayor ampulosidad y "autonomía" a la representación de Cristo triunfando sobre la muerte, bendiciendo y portando la bandera.

Este Resucitado de Mochumís cabe relacionarlo con el expuesto en el museo del convento franciscano de Santiago de Chile, atribuido a Gaspar de la Cueva.²⁷ Su impronta es más reposada y composición menos abierta.

Los relieves de la vida de San Antonio en la iglesia potosina de San Francisco son la obra mejor documentada de Espíndola en Bolivia (1643), con un estilo más manierista, visible especialmente en la gesticulación afectada y elegancia artificiosa de manos y cabezas inclinadas. El tratamiento de las telas en pliegues secos y un tanto acartonados puede estar en la misma línea del escultor. Partiendo de estas escenas y personajes habría que relacionarlos con otra obra que ha pasado inadvertida, se

trata de los medios relieves de la vida de San José que pertenecieron al retablo del patriarca en el monasterio limeño de la Concepción. Esta obra se encuentra hoy alojada en la capilla del Sagrado Corazón de la catedral de Lima. Aparecen los cinco tableros repintados con las mismas historias que el retablo encargado a Espíndola

para la ciudad de Arica ya citado: el ingreso de la Virgen en el templo, los desposorios, la visitación, el sueño del patriarca y la huida a Egipto.²⁸

Con la muerte de Luis de Espíndola en 1670 desapareció el último representante sevillano de la escuela limeña de escultura.

NOTAS

- 1 Mesa, José de, y Gisbert, Teresa, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pp. 138-144.
- 2 *Ibid.* p. 139; Archivo Arzobispal de Lima, en adelante AAL, Libro 1^o de matrimonios de españoles de la iglesia de San Sebastián.
- 3 AAL, sección Cofradías, leg. 5, exp. 3; cita brevemente el documento E. Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977, p. 127.
- 4 Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos de Bartolomé de Toro, n^o 1866, f. 640, 30-9-1622; agradezco al Dr. San Cristóbal esta referencia documental.
- 5 Dorta, Marco E., *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, II, Sevilla, 1960, p. 90; Mesa y Gisbert, o. c., p. 139; y R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de artistas de la América Meridional*, Burgos, 1968, pp. 210-211.
- 6 Chacón, Mario, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, 1973, pp. 80-81.
- 7 AGN, Fernández, Salcedo, Bartolomé, n^o 513, ff. 105-110, el 25 de febrero de 1670, su esposa presentó el testamento ante el escribano; citado por Mesa y Gisbert, o. c., p. 141. El matrimonio con María de Cisneros se celebró el dos de junio de 1646 según recoge la carta de dote de sus padres y la de la cofradía de la Inmaculada en el convento de San Francisco de quien recibió otra cantidad, cfr. AGN, Nieto, Maldonado, Francisco, n^o 1254, f. 302, 1 de junio de 1646; y Diego Xaramillo, n^o 2015, f. 607, 14 de junio de 1646.
- 8 AGN, Nieto Maldonado Francisco, n^o 1254, ff. 344 v. a 347; citado también por Mesa y Gisbert, o. c. p. 140.
- 9 AAL, Expedientes de matrimonios, XXIII: 62, mayo de 1649; esta información la cita Mesa-Gisbert y Chacón por informes de Harth-Terré pero en ningún caso se da a conocer la fuente documental. Se trata del expediente para contraer matrimonio de Joan Toledano, natural de Cuzco, hijo de Joan Toledano y Mariana de Malaber, para casar con Margarita Rodríguez, hija de Juan de los Reyes y Paula Peralta. Parece que la madre no consentía el matrimonio de su hija con Toledano e incluso llegó a maltratarla y encerrarla, por lo que ésta mandó pedir a su prometido la sacara de allí. Interviene como testigo Juan García de Paredes, natural de Cartagena de Indias y oficial de dorador con 22 años; también el citado Aranguro que tenía 21 años y no sabía escribir; por último el presbítero y sacristán mayor de la iglesia de San Lázaro, Juan Lorenzo. El provisor y vicario general ordenó sacar a Margarita y que fuera a vivir con Juan García de León y su esposa. Este Juan Toledano trabajó también en Potosí hacia 1643, como tallista en San Francisco, cfr. Chacón, o. c., p. 81.
- 10 Mesa y Gisbert, o. c., p. 140.
- 11 San Cristóbal, Antonio, "La escuela de los retablos de Trujillo", en *Historia y Cultura*, n^o 21, Lima, 1991-92, p. 251; Archivo de la Parroquia del Sagrario, Defunciones, libro 5, f. 117.
- 12 Mesa y Gisbert, o. c., p. 141; Balleteros, Bernaldes J., "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, p. 92; Estrabridis, R., "La escultura en Trujillo", *ibid.*, pp. 179-180; y A. San Cristóbal, o. c.
- 13 Archivo de la Catedral de Lima, serie C, n^o 1, ff. 45 v, 45 y 46 v y 313.
- 14 Mesa y Gisbert, o. c., p. 139; San Cristóbal, Antonio, *La catedral de Lima, estudios y documentos*, Lima, 1996, p. 400; y *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*, Lima, 2001, p. 119.
- 15 Mesa y Gisbert, o. c., p. 139 y Chacón M., o. c., p. 81. No obstante para esta misma iglesia y retablo intervino muy pocos años antes Fabián Gerónimo, personalidad artística aun por despejar y que probablemente cultivó también la escultura.
- 16 AGN, Holguín, Francisco, n^o 951, f. 312; citado el documento por San Cristóbal en "La escuela...", p. 252.
- 17 AGN, Bautista de Herrera, Juan, n^o 919, ff. 633-637 v; cfr. Lohmann, Villena, G., "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el virreinato (II)", en *Revista Histórica*, XIV, Lima, 1941, pp. 363-364.
- 18 AGN, Fernández, Salcedo, Bartolomé, n^o 507, ff. 201 v- 204; citado por San Cristóbal.
- 19 San Cristóbal, A., "La escuela...", p. 252; AGN, Basilio, Ortiz, Álvaro, n^o 1319, f. 18 v.
- 20 Agradezco a Manuel Alberto Díaz de los Santos su ayuda para llegar hasta la localidad, y también al párroco el padre Félix Fiestas Martínez sus facilidades para ver y fotografiar la imagen.
- 21 Guardini, Romano, *Imagen de culto e imagen de devoción*, Madrid, 1960, pp. 24 y ss; David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- 22 Valga como ejemplo el que nos cuenta Vasari en *Las Vidas*, (1550) Madrid, 2002, p. 344, hablando de Andrea del Castagno al pintar un Cristo atado a la columna donde "intentava mostrar el padecimiento de la carne, y que la divinidad oculta en él exhalase un aura de nobleza"; como vemos la dificultad estribaba en saber conjugar la humanidad y sus limitaciones con la majestad propia de Dios.
- 23 Réau, Louis, *Iconographie de l'art Chrétien*, II-2, Paris, 1957, p. 548; Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, (1649), Madrid, 1991, pp. 648-651.
- 24 *Ibid.*, p. 654.
- 25 Palomero Páramo, Jesús, *Gerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, pp. 113-114. Hernández pudo conocer por estampas el Cristo Resucitado de Miguel Ángel en Santa María Sopranitierva (1520-21).
- 26 Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1985, pp. 199 y 235.
- 27 Amenábar, Cruz Isabel de, *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago de Chile, 1986, pp. 232-233.
- 28 Una fotografía antigua del retablo en la iglesia de la Concepción puede verse en Manuel González Salazar, *El Perú y el arte*, Lima, 1970, p. 129. En este documento gráfico se observa la imagen de San José y el Niño en la hornacina central y que tal vez pudiera ser de la misma mano que los relieves.