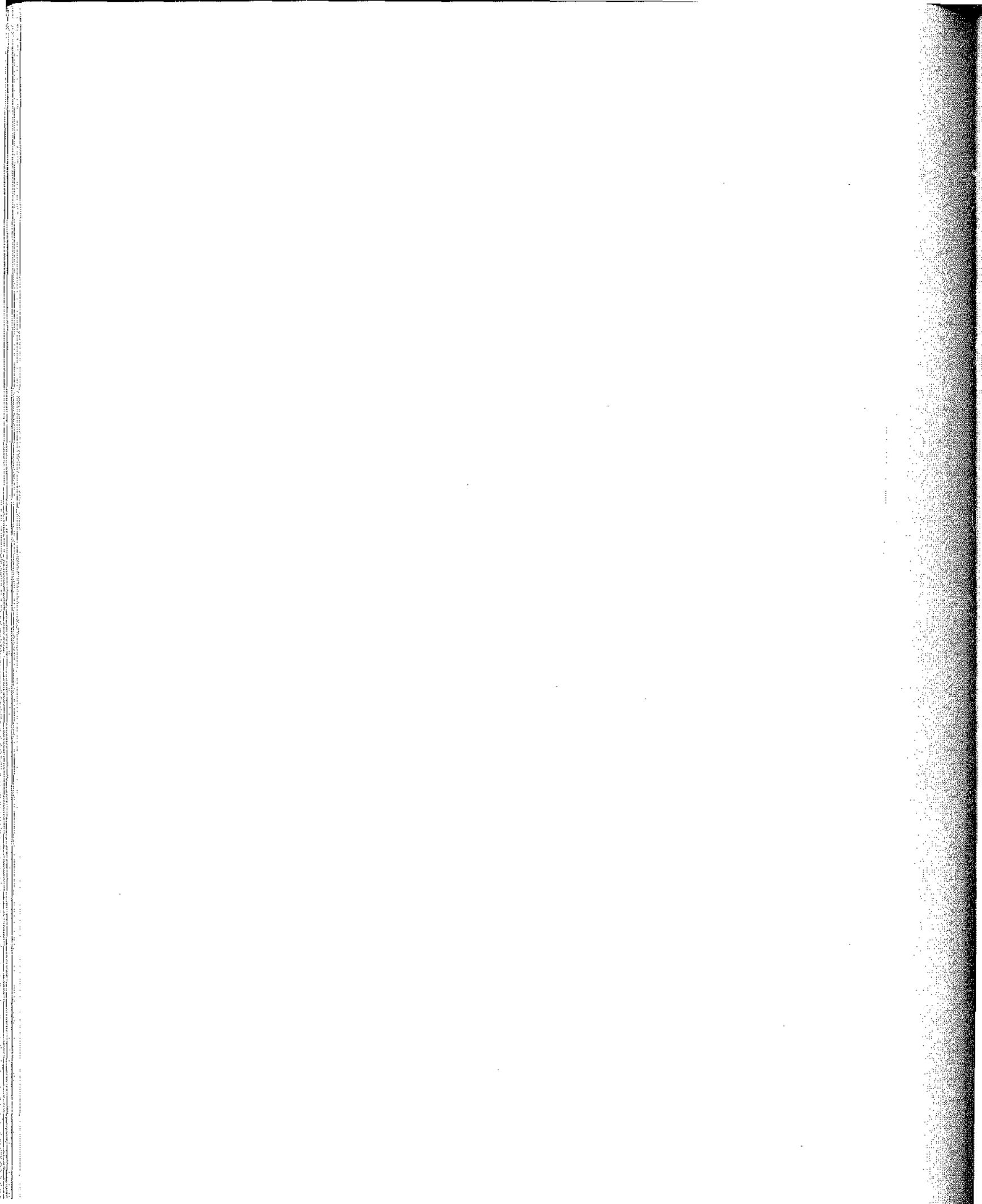




REFLEXIONES Y NOTICIAS SOBRE ESCULTORES Y ENSAMBLADORES
INDÍGENAS EN BOLIVIA Y PERU, SIGLOS XVI Y XVII

Rafael Ramos Sosa / España



REFLEXIONES Y NOTICIAS SOBRE ESCULTORES Y ENSAMBLADORES INDÍGENAS EN BOLIVIA Y PERU, SIGLOS XVI Y XVII

Rafael Ramos Sosa / España



El inicio del proceso histórico-artístico hispanoamericano presentó grandes complejidades. Experiencias tan novedosas en el Nuevo Mundo exigen afinar y matizar las obras, hechos y fuentes literarias que han llegado hasta nosotros. Caso paradigmático fueron las prácticas llevadas a cabo alrededor del atrio de los grandes conventos novohispanos en la primera mitad del siglo XVI. Los naturales mexicanos comenzaron tempranamente a ver e interpretar esos modelos españoles, y en general europeos, tanto en formas como en contenidos.¹ Las primicias de esas manifestaciones artísticas indígenas (c. 1530-1540) aparecen en las ofrendas de tejidos y labores artísticas en el interior de los templos, o en las artesanías decoraciones florales de fiestas y procesiones religiosas en los arrios, a cielo abierto. Aquellas experiencias plásticas desembocaron poco después (c. 1550) en la ornamentación pétreo de capillas-posas, capillas abiertas, cruces atriales, etc.

Junto a estos emotivos ejemplos iniciales, de todos es sabida la emigración de artistas peninsulares al Nuevo Mundo, y del resto de Europa en menor medida. Por otra parte la transmisión se llevó a cabo por el envío de las mismas obras de arte desde el puerto sevillano del Arenal, como constan en documentos de embarque y otros testimonios, además de la evidencia de las piezas existentes.²

Ha pasado desapercibido un testimonio temprano y peculiar en sus consecuencias, protagonizado por Cristóbal Gómez de Saravia, y seguramente no fue el único ocurrido. En enero de 1574, Saravia que residía en Lima y por entonces pasaba una temporada en Sevilla, se comprometió con Francisco Ramos, «pintor de imaginería e impresor de ellas», para que este le enseñara el oficio, a título de aprendiz durante tres meses.³ La primera condición es que Gómez de Saravia no daría a conocer esas técnicas en Sevilla, ni en España, Portugal e islas Canarias; era pues evidente que tenía intención de volver al Perú. Por otro lado llama la atención el poco tiempo de aprendizaje, tal vez porque ya conocía la práctica de la pintura y deseaba lo esencial en otros menesteres como veremos.

La enseñanza conllevaba experiencias artesanales celosamente guardadas para evitar la competencia desleal y ofrecer resultados únicos a la clientela. Tal es así que Francisco Ramos afirma le

va a «descubrir e mostrar los secretos del dicho arte». Además de otras condiciones, como el pago de cuarenta ducados por el servicio, tiempo, plazos y obligaciones de cada parte, hay una cláusula importante para ver el tipo de obra que se haría y demandaba el virreinato peruano; incluso alumbra posibles implicaciones y variaciones de la técnica del maguey, que en el caso de la escultura andina y en el ejemplo de Francisco Tito Yupanqui analizado más adelante aparece confuso. Dice así el contrato de 1574: «me obligo a hacer la dicha enseñanza del oficio y todo lo a el tocante de vaciado de medio relieve e bulto entero e de pasta, yeso y tierra, e pintarlo al temple e barnizarlo conforme a como yo lo uso en mi casa e lo se ...; e más me obligo a daros un modelo de cada suerte para sacar hembras e de ayudaros a las sacar poniendo vos los materiales para las dichas hembras excepto el yeso...».

Llama la atención que siendo pintor de imaginería realmente es también escultor, pero no de madera o entallador, sino de los otros materiales con los que se utiliza la técnica del modelado: pasta (de madera o papel), yeso y tierra (barro y arcilla).⁴ Son materiales más baratos y más fáciles de trabajar, y además pueden sacarse muchas copias por el sistema de moldes o «hembras». Desde el punto de vista sociológico es una técnica y una obra más cercana a la producción en serie, para satisfacer la fuerte demanda del mundo americano con precios más asequibles, sobre todo en los inicios de la evangelización y nuevas poblaciones.⁵ El resultado práctico de estas obras —una vez pintadas al temple, y es sintomático que no hable del dorado ni de la técnica del óleo para las carnaciones, así como el barniz que le daría el aspecto brillante propio de la imaginería del XVI— era el mismo, variaría la calidad de la ejecución o su valor de pieza única, pero estos aspectos —tan genuinos de la exigente creación artística occidental— pasaban a segundo plano en sectores menos refinados o sociedades abocadas a cubrir ante todo las primeras necesidades vitales, como era el caso de América, donde a la obra de arte se le exige en primer lugar el significado, función y uso religioso.

Por otra parte consta que le daría un modelo de cada «suerte», es decir de distintas tipologías escultóricas, o bien de modelos físicos y personajes: hombre, mujer, niño, anciano, etc. Modelos y moldes que irían en el equipaje de vuelta a Lima, difundándose

hasta los últimos pueblos del virreinato. Estas técnicas concuerdan con las exigencias y condiciones de la escultura en los Andes, donde la escasez de madera y la fuerte demanda recurrió al material vernáculo como tallos de magüey con lienzo y capa de yeso, modelando o tallando los rostros y manos, con todas las variantes impuestas por la vida misma y que el testimonio de Yupanqui no aclara mucho.⁶ La creatividad de los nativos, ya presente en las culturas prehispánicas, continuó una vez superado el colapso de sus culturas, incorporándose como hemos citado a la tradición occidental. Uno de los ejemplos más expresivos y tempranos es precisamente el noble indígena Francisco Tito Yupanqui, del pueblo de Copacabana.

FRANCISCO TITO YUPANQUI: LA VOCACIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA

La personalidad de este artista, puesta de relieve por los Drs. José de Mesa y Teresa Gisbert hace años, creo que aún no ha tenido el eco internacional que merece.⁷ Caso tan singular estimaría un estudio más acucioso y exhaustivo tanto en lo histórico como en su faceta artística, aunque probablemente encontrará la dificultad de la falta de testimonios. Revela un hito luminoso del proceso colonizador, a veces tan controvertido, que la figura de Yupanqui sobrevuela ayudando a elevar las miradas en el horizonte histórico de los pueblos americanos. Sabemos el nombre propio de uno de los primeros artistas nativos, pero la relevancia le viene gracias a su autobiografía, publicada oportunamente en 1621 por el cronista Ramos Gavilán, brindándonos un raro y de momento único caso.⁸ No existe hecho parecido en todo el virreinato, ni en toda América por ahora. Incluso en la misma España no conocemos algo similar en estos siglos; tan sólo en Italia se encuentra la autobiografía de Benvenuto Cellini y la de Giorgio Vasari.⁹ Acrecienta el interés lo relativamente temprano del hecho y edición en el marco americano (1580-1621), tan diferente del italiano.

Yupanqui nos cuenta con detalle las peripecias, vicisitudes y esfuerzos por aprender a ser un buen escultor, realizando la imagen de la Virgen de Copacabana, de la que después hizo numerosas versiones y a su alrededor nació una tradición artística. La aparición del género biográfico supone un rico contexto histórico-artístico donde el artífice y su obra enriquecen a la sociedad en la que viven, por ello los intelectuales plasmaban sus vidas y trayectorias profesionales al mismo tiempo que concienciaban del valor de la actividad artística. No obstante la biografía, o autobiografía en este caso, no es sin más la narración del transcurso de la profesión, en la edad moderna tiene valor "ejemplar", en algún sentido condicionando el tipo de información que ofrecen, y además el género permitía licencias que hoy nos parecerían inadmisibles (como falta de rigor histórico o positivista).¹⁰



Virgen de Copacabana Francisco Tito Yupanqui, 1583. Gentileza Carlos M. Rúa L. Centro de restauración.

Según la crónica, Ramos Gavilán consigue el manuscrito de la autobiografía a través de un hermano del escultor, que ya había muerto en 1608 como lego agustino en Arequipa. Realmente hay más preguntas que respuestas: ¿qué le llevó a escribir su vida y la de la Virgen del lago?, desde luego su conciencia y voluntad artística aparecen patentes; ¿pensaba publicarla?, ¿fueron los agustinos los que le animaron a dejar el testimonio para impulsar la devoción?; la historia solo recoge la ejecución de esa imagen, no las demás ni su trayectoria profesional.¹¹ Por tanto, en principio y aunque no exclusivamente, hay que ver esta autobiografía como un "ejemplo" de artista cristiano, de vida ejemplar. Su contexto es el libro de Ramos Gavilán, el estudio de esta obra en las coordenadas de su tiempo y circunstancias alumbrarían sobre el arte y la vida del escultor; la historia de Yupanqui además de su vivencia personal apoyaría la intencionalidad de la edición sobre el santuario mariano y los milagros de la Virgen. Precisamente en esos años arceciaban las campañas de extirpación de la idolatría en el virreinato, y pudo fomentarse la devoción a la Virgen como un medio oportuno para la cristianización; se hace necesario un estudio crítico del libro de Alonso Ramos Gavilán.¹²

Al comprobar el acierto de la imagen, ante la religiosidad y sensibilidad de los naturales, y aumentar el auge de la devoción, la autoridad eclesiástica debió de apoyarla por medio de la predicación y fiestas, a fin de encauzarla ordenadamente. La vida y la obra de Yupanqui puede inscribirse también en la práctica catequética de difundir por medio de la imprenta y las artes plásticas ejemplos devotos y milagros locales protagonizados por un cristiano indígena, para afirmar el éxito de la evangelización al mismo tiempo que la fomentaba.¹³ Mostrando, de este modo, a los naturales cómo ellos eran los primeros beneficiados, y cultivando la renovación de la identidad local en la nueva fe. Esas manifestaciones plásticas glorificaban también a la orden religiosa donde se producía el hecho confirmando el trabajo cristianizador, llegando el eco hasta la metrópoli donde el mismo Calderón de la Barca recoge la historia en su *Aurora de Copacabana*.

Partiendo de un modelo escultórico español, más en concreto las vírgenes erguidas de Roque de Balduque en Sevilla seguidas por Vázquez el Viejo y su escuela, consigue plasmar con una técnica y materiales vernáculos como el magüey, una **interpretación personal** novedosa, en la expresión de la forma y el tema, no como estilo diferente en el sentido de estilo histórico que puede encuadrarse en el renacimiento.

Precisamente en el aspecto técnico no aclara el modo de elaboración llevado a cabo por Yupanqui, parece que hizo una primera imagen de barro y tras las primeras dificultades se dispuso a aprender el oficio en Potosí con Diego Ortiz de Guzmán. Las necesidades de la vida en Indias flexibilizaban las prácticas artísticas y seguramente Ortiz conocería las técnicas citadas en el ejemplo del sevillano Francisco Ramos, por esta veta también pudo el artista entroncar con la escultura española.

El mismo Yupanqui dice en su testimonio que una vez elegida una escultura de la iglesia de santo Domingo de Potosí en la que inspirarse, junto a sus familiares "nos poneamos a hazer el moldi di barro ... si lo acabamos como oy y a por il mañana estaba quebrado, é dispoes lo tomamos a hazer otra vez, y se tornaba a quebrar, é otra vez lo haxeamos, é asi se hazea más de tres, ó quatro veces, y así nos pesaba mucho..."; y tras encomendarse a Dios, "é dispoes disto lo trabajamos con lienzo, y dispoes lo sacamos, y lleve al maestro Dego di Ortiz...". No aparece con claridad el proceso, no sabemos con certeza si modelaba un modelo en barro que se quebraba o bien hacía algún tipo de molde a partir de un modelo de donde "sacarlo"; sí evidencia que el lienzo dio consistencia a la pieza.

Sea como fuere no olvidemos por otra parte que la utilización de técnicas parecidas al magüey como la pasta de madera o papel (donde prima el modelado al tallado) era muy frecuente en todo tipo de escultores y ensambladores, caso de José Pastorelo cuando realizó el retablo mayor de la catedral de Charcas en 1604, donde las esculturas de san Pedro y san Pablo debían ser de "pasta o de otro vetamen fuerte".¹⁴ O incluso pintores como el jesuita Bernardo Bitti y Pedro de Vargas se vieron obligados a trabajar con el magüey.¹⁵ Puede hablarse de una afinidad de técnicas y materiales convergentes con unas condiciones y necesidades concretas en los Andes.

Su forma es un volumen de silueta ajustada, cerrada, sobria y angulosa, de composición frontal, con rigidez sobre todo desde la cintura hacia los pies. Destaca en el conjunto la esfera de la cabeza centrando en ella la atención. El rostro en ancho óvalo, las facciones rectas y amplias de mujer madura, el despejado arco de las cejas enfatiza sus grandes ojos mirando hacia abajo. Aletas nasales dilatadas y labios gruesos completan el rictus. Una característica desapercibida es la suave papada y pliegue bajo la barbilla que puede interpretarse como un destello en la evolución posterior (ya en 1583) de la escultura, hacia una progresiva y acentuada humanización de la imagen (comparada con la idealización coetánea en otras esculturas españolas).

Al verla en su época acusaban especialmente la expresión que emanaba la efigie y el color del rostro, dos claves de la estética de entonces –decoro y color– que en el fondo se identifican y en este caso la distinguen de otras esculturas de igual tema. El mismo Gavilán dice que "Tiene la Imagen vara y cuarta de estatura, el rostro de agradable proporción, y en todo Virginal, y gravísima, no moreno sino entre blanco...".¹⁶ Tal vez la mirada baja de la escultura, recatada, recogiera la aspiración de ese "en todo Virginal", sin olvidar que cuando se publica el libro (1621) ya se había desatado el fervor immaculista en la península y paralelamente en Indias. Además la singulariza anotando la particularidad del color de la piel: "no moreno sino entre blanco", un tono de blanco que no era el acostumbrado a la mirada y gusto peninsular o europeo y por eso lo hace notar, además sería el que le distinguía de otras esculturas realizadas por españoles o criollos; o bien precisa el color porque los rasgos no eran los acostumbrados. Posiblemente fue una de las vías de conexión con la sensibilidad

indígena. Por último hay otra característica más elocuente todavía al calificar el rostro, y por tanto la expresión que emanaba de la escultura y la sintetizaba, "gravísimo". Nótese el superlativo, esa gravedad en grado sumo, y que es lo que más llama la atención hasta hoy en el contexto de la plástica, se refiere al decoro en la representación de lo divino, capacidad de causar respeto, que afecta a cualificar la esencia del representado y en este caso va más allá de la gravedad para llegar al hieratismo o la severidad del más genuino arte sagrado tradicional, la distancia insalvable entre lo divino y lo humano.

Esa cualidad la caracterizaba e identificaba, así Castro y Carrillo obispo de La Paz, al referirse a la Virgen de Copacabana de Pucarani, también realizada por Tito Yupanqui, observaba que estaba "retratada en ella la misma magestad y altura que la de Copacabana que es de vara y cuarta...".¹⁷ Esa "magestad" alude a la expresión severa y hasta cierto punto dura; el afán por la exactitud en el tamaño con el original manifiesta la afirmación de Titus Burckhardt: "La autenticidad del arte sagrado está garantizado por sus prototipos".¹⁸ Existe un eco del icono medieval en la sobriedad plástica de la imagen, dentro del contexto histórico-artístico, que "obedece a cierta economía espiritual que limita los temas y los medios".¹⁹ Pero eso no significa falta de vida, al contrario evoca la realidad simbólica de lo sagrado con mayor fuerza y convicción, la verdad y presencia espiritual.²⁰

Ese hieratismo y severidad coincide en parte con la visión y concepto de las divinidades prehispánicas en general, tremendas y arrolladoras que provocaron la angustia del hombre ante el destino.²¹ Pero que también puede deberse a un eco de la espiritualidad del icono medieval. Esa "dureza" de la que se ha hablado en este caso va compensada con los detalles de humanización propios del tema, en el rostro y en el Niño jugueteón que escapa de los brazos maternos, rompiendo la forma resuelta y tensa de la efigie. Esta fuerte interpretación vislumbra la representación profunda de lo divino en el alma de Yupanqui y su pueblo. El tema humano es la cariñosa y fecunda maternidad, el contenido religioso es la Virgen con el Niño en brazos, la maternidad divina, asunto tradicional en la iconografía del cristianismo medieval renovado por el clasicismo renacentista. En concreto representa la advocación de la Candelaria, con la cesta y cirio encendido.²²

Creo que Tito Yupanqui con otro modelo hubiera hecho lo mismo, interpretaría el modelo y formas dotándolo de una expresión en la misma línea: un convincente hieratismo de icono humanizado, aumentado por las casi seguras adherencias contemporáneas de vestidos, joyas y pelucas en señal de ofrendas.

El esfuerzo vital y artístico de Francisco Tito Yupanqui acrisola y sintetiza a mi modo de ver tres nervios conceptuales, vertebrando la nueva estética.

- 1) Su decidida vocación artística. Asume como propio y lucha con tesón por adquirir la calidad técnica y formal mínima para ser escultor en términos occidentales, como vocación

humana, con conciencia artística individual (en paralelismo con lo que venía ocurriendo en Europa y la península) Por eso lo intenta una y otra vez, va a un maestro español, se somete a la crítica y críticos más variados, y persiste en el empeño de hacer una obra "pareciendo buena".

- 2) Fe arraigada y sincera. Asimila la temática e iconografía cristiana de la escultura. La nueva fe acrisoló ideales y sensibilidades en un proceso positivo, a pesar de traumático, como muestra la fuerza que le dan sus creencias ante las contradicciones profesionales, invocando a Dios, la Trinidad y a la Virgen. De los esfuerzos y penalidades en la consecución del ideal artístico narrados en la autobiografía se desprende un concepto de ofrenda, propio del arte sagrado tradicional, donde resuenan ecos insondables del alma humana.
- 3) Por último junto a los dos conceptos llegados del antiguo occidente, la secular tradición latina -grecorromana y cristiana-, fluye pujante la nueva sensibilidad hispanoamericana, la interpretación personal del artista, del modelo artístico y tema iconográfico con una novedosa expresión americana, la del severo icono dulcificado por la humanidad de la fe. Emergen las tendencias al expresionismo y la humanización, apreciables en otros centros artísticos y obras, de la sensibilidad indígena que desde 1492 ensanchó y enriqueció el mundo occidental.

La obra y la experiencia personal de Francisco Tito Yupanqui tuvo un eco inmediato y arrollador, desde 1583 se multiplicaron los encargos ahogando en íntima satisfacción tantas penalidades y humillaciones; al mismo tiempo surgía un taller de trabajo familiar y colectivo, características tan genuinas de la concepción laboral prehispánica coincidentes con el ordenamiento gremial europeo, y punto de apoyo en la conformación de la nueva sociedad americana.²³

Hay noticias de otras imágenes de Yupanqui como la Virgen de Pucarani, Huarina, Cocharcas, Humahuaca, y una escultura de la Verónica en el santuario de Copacabana.²⁴ Muy pronto llegó la devoción a Lima como a todo el virreinato, y cuajó con cofradía de indios en una capilla aneja a la catedral que hubo de derribarse a partir de 1604 para acabar el nuevo templo, según nos cuenta Bernabé Cobo. Aún se conserva esta imagen limeña tallada por Diego Rodríguez en 1588 y policromada por Cristóbal de Ortega, envuelta además en un proceso milagroso.²⁵ Otros escultores como Martín Alonso de Mesa realizó una en 1605, encargada por la cofradía de naturales de la iglesia de la Merced en Ica.²⁶

LOS RETABLOS DE SAN JERÓNIMO DE TUNAN, HUANCAYO - PERU ²⁷

Esta zona formó parte de la antigua región wanka, actuales provincias de Jauja, Concepción y Huancayo. Durante el incanato

estuvo dividida en Lurinwanka y Ananwanka, y la capital de la primera fue precisamente Tunan. Con la llegada de la colonización cada una de estas dos partes constituyeron repartimientos con un cacique-gobernador al frente. Los franciscanos llevaron a cabo el proceso de cristianización en el valle del Mantaro, organizando en la provincia de Jauja varias doctrinas, entre ellas el pueblo de San Jerónimo de Tunan. Según un informe de 1619, esta doctrina contaba con un pueblo, una iglesia, mil doscientos cincuenta indios tributarios, doce españoles y seis mestizos atendidos por dos sacerdotes religiosos franciscanos; y contaba con tres cofradías: la del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora y Animas.²⁸ Muy cerca de Huancayo, hoy casi unidos, encontramos el actual pueblito de San Jerónimo de Tunan. Como es costumbre el templo de esta población preside una plaza, y su modesta edificación no deja de aspirar a la dignidad propia de la arquitectura religiosa con la tipología, materiales y técnicas propias de la región. La áspera austeridad de la nave, un rectángulo cubierto a dos aguas con vigas y cañizos, quiere superarse en el ascua dorada de más de una decena de retablos, intentando arropar a los fieles en cálida atmósfera sagrada. Nos vamos a detener en dos ensambladuras, de las más antiguas del antiguo virreinato del Perú. Modestos y sencillos fueron citados y comentados brevemente por Wethey en 1949, e incluso de uno de ellos publicaba un detalle correspondiente al sagrario, consignando las fechas de 1609 y 1614 que aparecen en las cartelas del banco.²⁹ Al año siguiente los vio el arquitecto peruano Harth-Terré recogiendo el artífice de uno de ellos por la leyenda que había pasado desapercibida para el profesor norteamericano.³⁰ Conservándose tan escasos ejemplos de retablos renacentistas en el virreinato, los damos a conocer y a estudiar, recuperando uno de los artistas nativos más antiguos –prácticamente olvidado– y con obra identificada.

EL RETABLO INMACULISTA

Consta en las inscripciones de los pedestales que fue promovido en 1609 por fray Cristóbal Bela como vicario del pueblo y el gobernador don Jerónimo Limailla. Nada conocemos del franciscano, pero sí del gobernador. Parece que ya desde 1532 la familia Limailla ocupó el cargo de cacique-gobernador en la zona hasta fines del siglo XVII, al adquirir carácter hereditario. Este gobernador fue nombrado en 1595. Con el paso de los años y como un signo más de aculturación, un descendiente homónimo llegó a proponer al rey que instituyera una orden “o caballería” para la nobleza indígena.³¹

El más antiguo es el del Crucificado rodeado de ánimas, por el tema del lienzo que lo preside, aunque no creo que sea la iconografía original. Sobre la mesa del altar se alza una ensambladura renacentista de variada morfología en los cinco modelos de fustes, con cuatro pedestales y en el centro un sagrario flanqueado por pares de columnas abalaustradas de



Retablo de la Inmaculada. San Jerónimo de Tunan, 1609.

distinto modelo en la caña y capitel. Las dos puertas del tabernáculo albergan cuatro pinturas de los padres de la Iglesia occidental –san Gregorio Magno, san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín– con una cartela tallada debajo y su nombre casi perdido, dorados y policromados. Estas pequeñas pinturas al óleo sobre tabla muestran a los personajes afrontados, vistos de perfil excepto san Agustín que aparece de tres cuartos y mirando al espectador, las figuras monumentales ocupan todo el primer plano de unos interiores que se abren en el ángulo con fondos de arquitectura en perspectiva, recuerdan al quattrocento italiano por el aspecto plano y limpio de los órdenes y elementos; la escena parece recrear el gabinete del humanista y su trabajo intelectual. Sorprende apreciar el gusto por los detalles como un sobrio fragmento de bodegón en el de san Ambrosio, compuesto de un jarrón con rosas y una fruta sobre una repisa; o divisar un paisaje en lontananza por la ventana de san Gregorio. Posiblemente remitan a estampas o grabados de libros.

Los dos cuerpos del retablo abarcan tres calles con nichos para las esculturas; en el primero y principal las cuatro columnas corintias de capiteles simplificados se levantan sobre pedestales muy sencillos, incluso puede que fueran añadidos en otra época para ganar altura todo el conjunto, existen mutilaciones en este



Retablo de la Inmaculada. Detalle de una tarja en bello diseño de "cueros recortados".

cuerpo. Los fustes presentan dos modelos: los de la calle central divididos en tercios: estriado, entorchado y tallado; y los externos muestran dos tercios estriados y el tercio inferior tallado. El entablamento es muy sencillo, quebrado y con cierta proyección no llega a romper la impresión estructuradora de la clara retícula renacentista, simplificando el arquitrabe y la cornisa para dejar un ancho friso donde acoger relieves decorativos y tarjas con santos franciscanos. A su vez este entablamento sirve de apoyo al segundo cuerpo de cuatro columnas corintias con nuevo modelo de fuste, el tercio inferior estriado y guirnaldas de paños y frutas colgadas. Cierra el conjunto otro entablamento decorado con cabezas de angelotes y motivos orgánicos (rosetones), que tendría un remate hoy desaparecido, pues no era habitual esta burda horizontalidad. Pudiera tratarse del retablo mayor original del templo, desplazado por la actual ensambladura barroca en el testero; tampoco podemos descartar que el sagrario fuera anterior y se embutiera en el retablo de 1609, a juzgar por el excesivo desfase entre las columnas abalaustradas y las demás.

El dorado y policromía del retablo es de calidad, con finos y apurados detalles en la ejecución de estofado vegetal. Destacan el frente de los cuatro pedestales, los que flanquean el sagrario

acogen una tarja ovalada con cabezas de querubes en el centro, de rica y vistosa labor de estofado y policromía. Otro modelo distinto luce para los pedestales extremos donde leemos una inscripción en grandes letras doradas.³² En la izquierda: "ESTE RETABLO SE ACABO SIENDO VCO DESTE PVEBLO EL PE FRAI XPOBAL BELA"; a la derecha continúa; "SIENDO GOBERNADOR DON GERNIMO LIMAILLA. AÑO DE 1609".

La ornamentación de media talla y bajorrelieve de esta ensambladura presenta abundantes y variados motivos aunque nunca ahoga la composición arquitectónica. Hay elementos geométricos como medallones circulares, cuadrados, cruciformes con punta de diamante, rectangulares; también figurativos y orgánicos como cabezas de angelotes, guirnaldas de paños con frutos, jarrones con azucenas, palmas y roleos afrontados de estirpe clásica, palmetas en las columnillas abalaustradas del sagrario y sobre todo tarjas variadas.

La decoración pintada a punta de pincel con motivos vegetales complementa a la talla ornamental en el estofado. Hay que destacar como en el segundo cuerpo presidido por una Inmaculada aparecen alrededor de la hornacina los emblemas marianos propios de esta iconografía; incluso con la ingenua disposición de las doce estrellas de la mujer del Apocalipsis sobre el arco rebajado.

Las tarjas, especialmente los dos modelos del banco y los dos del primer friso con bustos de franciscanos junto con la del tercio inferior de los fustes interiores del primer cuerpo, pueden vincularse con modelos europeos difundidos por estampas y libros impresos. Son derivaciones de los conocidos cueros recortados, los "strapwork" de origen flamenco, difundidos en la península desde mediados del siglo XVI.³³

La iconografía del retablo parece un tanto confusa, creo que es franciscana, con los bultos redondos de la Inmaculada presidiendo el segundo cuerpo y san Francisco a su derecha y otro santo -que no llego a identificar- a la izquierda. Caracteriza al modelo escultórico de la Virgen un manto que cubre por completo la cabeza e incluso arropa los brazos, responde a la tradición de la segunda mitad del siglo XVI.³⁴ En el primer cuerpo, dos anónimas santas con un libro en la mano lucen su escapulario de rico y vistoso estofado en oro. Por último entre los pedestales del banco van tallados en medio relieve las figuras de san Buenaventura y santo Tomás de Aquino con sus manos dañadas y la derecha perdidas; los dos grandes defensores de la concepción inmaculada de la Virgen María.

El anónimo ensamblador y escultor de este retablo de 1609 parece combinar con enorme soltura el lenguaje renacentista del llamado plateresco español (desde 1530) en el sagrario de columnas abalaustradas, con variados fustes de columnas corintias en el primer y segundo cuerpo que hablan de un protobarroco. Las numerosas tarjas de nítidos y secos perfiles procedentes del repertorio manierista europeo, parecen conjugarse en clave preciosista y decorativa.



Retablo de San Francisco, detalle de los justes con guirnalda de frutos.



Detalle de las tarjas en el banco y justes de las columnas.

PEDRO FRANCISCO YNCHAVACHIN, UN ENSAMBLADOR OLVIDADO

El otro ejemplo de ensambladura presenta mayor modestia artística aunque servirá para recuperar y valorar a un artista de origen indígena hasta ahora eclipsado por el dato cronológico de fabricación. Del retablo original solo subsiste un primer cuerpo sobre el banco, ya que el remate actual es claramente posterior, de morfología barroca (ver portada).

La tipología arquitectónica de esta sencilla ensambladura es un "tabernáculo" presidido hoy por una imagen de san Francisco, va compuesto de una hornacina central con venera flanqueada por pares de columnas corintias, y fustes con el tercio inferior retallado de tarjas manieristas con óvalos en el centro, a modo de cabujones embutidos que recuerdan a los trabajos en piedras duras (tan característico del arte y culturas prehispánicas) y platería. Vuelve a aparecer la ornamentación vegetal frutera colgada de paños desde el astrágalo variando el modelo de una a otra columna; en las interiores muestra también un rostro felino y otro infantil. A su vez también varía el fuste estriado,

recto en uno y ligero entorchado en otro. Manifiesta gran flexibilidad a la hora de conjugar la membratura clásica al ampliar la basa de la columna produciendo una escocia muy ancha, a modo de carrete. El intercolumnio acoge una cenefa vegetal en bajorrelieve seca y menuda, parece de otra mano comparada con el aspecto turgente y jugoso de las frutas señaladas. Estrechas jambas apilastradas con motivos geométricos encadenados de círculos y rectángulos enmarcan la hornacina; a la altura del capitel acaba en una moldura y fragmento de friso de impreciso aspecto vegetal que intenta evocar un orden arquitectónico en un plano más profundo. El sencillo entablamento lo resuelve con rostros de angelotes entre paños y motivos geométricos de círculos y cuadrados articulados. Descansa el cuerpo del retablo sobre un banco compuesto de un pedestal corrido que avanza a cada lado con las columnas respecto a la hornacina central. En los frentes aparecen elegantes tarjas manieristas con inscripciones en letras doradas.

En la central recoge las palabras de la consagración eucarística de la misa, funcionando en este lugar como las llamadas "sacras", colocadas sobre los altares en ricos marcos de plata; seguramente

fue el retablo de la cofradía del Santísimo Sacramento, una de las tres existentes en el templo. La leyenda dice: "HOC EST ENIM CORPVS MEVM. IC EST ENIM CALIX SANGVINIS MEI NOVI ET ETERNI TESTAMENTI. MISTERIVM FIDEI: QVI PRO VOBIS ET P MVLTI EFFVNDITVR IN REMIS-SIONE PECCATO".³⁵

La de la izquierda hace alusión a la alegría de la resurrección de Cristo nombrando al promotor de la construcción del retablo: "SVREXIT DOMINVS: DE SEPVLCHRO: ALLELVYA: ALLA: ESTE TABERNACVLO MAO HAZER: EL PE FRAY BUENAA: DE FVENTES: SIEDO VICO DESTE PVO DE S. GERMO DE TVNA".³⁶ A la derecha cita a Martín Maymachin, mayor-domo del templo, llamando la atención que sea un indígena en fecha tan temprana, y aparece el nombre del ensamblador del retablo: "QVI PRO NOBIS PERPENDIT M LIGNO: ALLELVYA: ALLA. SIENDO MAYORO DESTA YGLESLIA DO MARN MAYMACHIN, EN 30 DE HENO DE 1614 AÑOS. PEDRO FRANCO YNCHAVACHIN ME FECIT".³⁷

El cronista franciscano Córdoba y Salinas recoge algunas noticias de fray Buenaventura de Fuentes. Nacido en Lima, ejerció como guardián del convento de Huamanga y en 1624 de provincial.³⁸ Poco sabemos en cambio de este artifice que muestra buen oficio y pudo haberse formado en algún taller de Lima, Cuzco o tal vez en la antigua Huamanga. Si está clara la conciencia artística al dejar constancia de su nombre en la misma línea que Francisco Tito Yupanqui. El estilo renacentista del retablo, con columnas corintias retalladas, puede inscribirse en la llamada fase romanista vigente a fines del siglo XVI (1580-1600) y cultivado en Lima por el sevillano Martín Alonso de Mesa (+ 1626).³⁹

Especial atractivo visual muestran los turgentes frutos colgados en los fustes: peras, granadas, manzanas y racimos de uvas alusivas a la Eucaristía, que podrían preludear la exuberancia ornamental del barroco en los Andes. En contraste, llama la atención los dos modelos de tarjas en los frentes y un tercero en el lateral interior de los pedestales, su aspecto plano y rancio sabor manierista por su lineal elegancia y preciosismo en la ejecución nos vuelven a remitir a los modelos flamencos, en este caso también combinados con las llamadas «ferroneries».⁴⁰

Hay un conjunto de retablos renacentistas dispersos por todo el virreinato mostrando a diversos maestros ensambladores que recorrieron distintas ciudades e iniciando tradiciones artísticas en los talleres locales. Tal es el caso de Andrés y Gómez Hernández Galván, o Bitti y Vargas, entre otros. Anterior a estos retablos de San Jerónimo es el pequeño tabernáculo en la Merced de Huánuco, hacia 1594, también con elegantes modelos de cartelas manieristas en el banco.⁴¹ La persistencia de los modelos platerescos puede apreciarse en los de Huaró, Cai-Cai y Catca en Cuzco. Más cercanos a nuestros ejemplos, por la columna estriada y tercio inferior retallado, es el de Chincheros, atribuido a Diego Cusi Guamán entre 1600 y 1607. A estos principios del siglo XVII corresponden el de la iglesia de Oropesa y los del templo de la Asunción en Juli.⁴² La mejor ensambladura de este tipo existente es el antiguo de la Virgen de Copacabana, en su santuario a las orillas del lago Titicaca, por el artista Sebastián Acostopa Inca en 1618, en el que técnica, diseño, ornamento, formas e iconografía se dan la mano culminando toda una época en feliz resultado artístico.

Tarja con la inscripción donde firma el ensamblador Pedro Francisco Ynchavachin.



NOTAS

- 1 Emilio Gómez Piñol, "Arquitectura y ornamentación en los primeros atrios franciscanos de México", en *Actas del Congreso de Historia del Descubrimiento*, vol. IV, Madrid, 1992, pp. 213-247.
- 2 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, n° 1, pp. 87-96; Pedro José González García, "Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano del siglo XVI", en *Actas de Andalucía y América en el siglo XVI*, vol. II, Sevilla, 1983; Iván A. Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", en *Anales del Museo de América*, n° 8, Madrid, 2000, pp. 103-110.
- 3 Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 195-196, la ortografía la hemos actualizado.
- 4 *Ibid.*, pp. 37 y ss, existían escultores especializados en trabajos relacionados con las fiestas y decorados teatrales, es el caso del famoso Juan Bautista de Aguilar, a fines del siglo XVI en Sevilla; trabajaba también figuras de pasta, paja y lienzo. Sobre las técnicas ver Constantino Gañán Medina, *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, 1999, pp. 83, 98, 123 y ss.
- 5 Otro ejemplo de producción en serie es la técnica del vaciado en plomo, cultivada también en España normalmente en obras de formato menor. En Quito se generalizó durante el siglo XVIII las mascarillas de plomo para esculturas de la popular Inmaculada Apocalíptica, cfr. Ximena Escudero *América y España en la escultura colonial quiteña*, Quito, 1992, p. 36; Gabriela Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque, 1987.
- 6 Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, vol. I, Madrid, 1956, pp. 211; Pedro Querejazu Leyton, "Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina", en *Arte y Arqueología*, n° 1 5-6, La Paz, 1978, pp. 137-151.
- 7 José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pp. 73 y ss. La biografía viene transcrita en pp. 259-261, por donde la he estudiado y citado.
- 8 Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*, Lima, Jerónimo de Contreras, 1621; hay edición en La Paz, 1976.
- 9 Benvenuto Cellini, *La Vida*, edición de Miguel Barceló, Barcelona, 1984; Giorgio Vasari, *Las Vidas ...*, (edición de 1568), Buenos Aires, 1945, vol. II, pp. 457-475.
- 10 Francisco Calvo Serraller y Javier Portús, *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid, 2001, pp. 39-40. El doctor Javier Portús me sugiere que hay dos ejemplos en la España del siglo XVII con sentido y alcance distintos. Uno es la Autobiografía de Sor Estefanía de la Encarnación (Madrid, c. 1610) donde cuenta como aprendió a pintar por afición, bajo las enseñanzas de su tío el pintor Alonso Páez; cf. Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999, p. 63. Por otro lado parece que Velázquez justa a Lázaro Díaz del Valle a escribir su obra para enaltecerse; cfr. Karin Hellwig, "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", en *Archivo Español de Arte*, n° 265, Madrid, 1994, p. 37.
- 11 Calancha en su crónica consigna que en 1607 ya muy anciano mandaron "dar ayuda de costa, con que poder sustentarse el tiempo que viviese puesto que no era otro su oficio que estar viviendo al culto y adorno del altar", cit. por Mesa-Gisbert, o.c.p. 76, nota 8.
- 12 Pierre Duviols, *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*, México, 1977, pp. 176 y ss.
- 13 Luisa Elena Alcalá, "Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial", en el catálogo de la exposición *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 1999, pp. 118 y ss. Sobre la iconografía que identifica a la Virgen con el cerro de Potosí y la madre tierra, puede verse Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980, pp. 17 y ss.
- 14 Enrique Marco Dorta, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Sevilla, 1960, p. 225; H. E. Wetthey, *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, La Paz, 1961, p. 109; Pastorelo también se nombraba pintor, por lo que vemos la versatilidad de la técnica.
- 15 J. de Mesa y T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, vol. I, p. 58.
- 16 J. de Mesa y T. Gisbert, *Escultura virreinal...*, p. 82.
- 17 *Ibid.*, p. 83.
- 18 Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona, 2000, p. 167.
- 19 *Ibid.*, p. 168.
- 20 Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Madrid, 1987, pp. 24 y 51.
- 21 *Ibid.*, p. 131.
- 22 Pedro Querejazu L., "La Virgen de Copacabana", en *Arte y Arqueología*, n° 7, La Paz, 1981, pp. 83-92. Esta iconografía cederá con el gran asunto de la Inmaculada; de hecho algunas versiones de la Virgen de Copacabana posteriores aparece ya con la luna a sus pies, como la de Chinchaypujio en Cuzco, cfr. *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, p. 200.
- 23 Ramón Gutiérrez y otros, "Aproximación al barroco hispanoamericano en Sudamérica", en *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Barcelona, 1997, p. 17.
- 24 J. de Mesa y T. Gisbert, *Escultura virreinal...*, p. 83 y ss.
- 25 Ricardo Estabridis Cárdenas, "La Virgen de Copacabana de Lima, obra de Diego Rodríguez", en diario *El Comercio*, suplemento cultural, Lima, s.f.; Bernabé Cobo, *Fundación de Lima*, Madrid, 1956, vol. II, p. 454, "estuvo en una ermita que hubo pegada a la iglesia mayor vieja, la cual se derribó para el edificio de la nueva",... "J la tenido el pueblo en todos tiempos mucha devoción a esta imagen, mayormente cuando estaba en su primera capilla o ermita en el cementerio de la catedral; la cual ermita tenía junto a la puerta que miraba al altar mayor dos ventanas pequeñas, con sus rejuelas de hierro siempre abiertas, por las cuales casi a todas horas de la noche se hallaba gente haciendo oración". La nueva capilla en el barrio de San Lázaro se hizo en 1617.
- 26 Rafael Ramos Sosa, "Marrin Alonso de Mesa, escultor y ensamblador", en *Anales del Museo de América*, n° 8, Madrid, 2000, p. 50.
- 27 Pude ver y fotografiar estos retablos en julio de 1997, gracias a la grata ayuda y compañía de los señores Hik H. Park y Felipe Vásquez de Velasco Duthurburu, que me facilitaron el viaje, así como al párroco de dicho templo.
- 28 Olinda Celestino y Albert Meyers, *Las cofradías en el Perú: región central*, Frankfurt, 1981, pp. 83, 92 y cuadros n° 21 y 22. Carmen Arellano y Albert Meyers, "Testamento de Pedro Milachami, un curaca cañari en la región de los Wanka (Perú)", en *Revista Española de Antropología Americana*, n° 18, Madrid, 1988, pp. 95-127. J. Heras, "Doctrinas franciscanas en el Perú durante los siglos XVI, XVII y

- XVII", en *Boletín de Lima*, n1 64, Lima, 1989, pp. 33-44; Antonino Tibesar, *Comienzos de los franciscanos en el Perú*, Iquitos, 1991.
- ²⁹ Harold E. Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Cambridge-Massachusetts, 1949, p. 211, lámina 306. Damián Bayón y Murillo Marx, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, 1989, p. 82, aparecen citados los dos retablos renacentistas de "San Jerónimo en Huancayo (1606)".
- ³⁰ Emilio Harth-Terré, "El indígena peruano en las Bellas Artes virreinales", en *Revista Universitaria*, n1 118, Cuzco, 1960, pp. 46-95; la noticia textual que da este arquitecto es: "INCHAY HUAMACHIN, Francisco.- Ensamblador. San Jerónimo de Tunan (Jauja). Retablo plateresco (lado izquierdo, que aun se conserva -1950-) concertado con el mayordomo de la obra Martín Huallamachin, en 1614, cual reza en una inscripción en él", cfr. pp. 77-78. Otras noticias sobre ensambladores en Lima, "Retablos limeños del siglo XVI", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXIII, Lima, 1959, pp. 3-42.
- ³¹ Carlos J. Díaz Rementería, *El cacique en el virreinato del Perú: estudio histórico-jurídico*, Sevilla, 1977, pp. 70-71, notas 34, 35 y 36, cita un expediente del Archivo General de Indias, Escribanía de Cámara, leg. 514-C, con una causa de Gerónimo Lorenzo Valentín Limaylla contra Bernardino Limaylla sobre el cacicazgo principal de este reparrimiento de Luringuanca en el valle de Jauja, a mediados del siglo XVII. Más adelante cita unos memoriales impresos (AGI, Indiferente General 640) del cacique Gerónimo Limaylla sobre las molestias que reciben los indios de Perú, y pide la institución de una orden militar o similar para la nobleza indígena hacia 1678, cfr. p. 103, nota 19. Este homónimo debe ser descendiente del que nos ocupa, sobre el cual el expediente citado recoge un decreto y título del cargo de gobernador el cuatro de febrero de 1595, cfr. p. 153, nota 59. Arellano y Meyers, o. c. p. 105, citan una relación de los gobernadores de Lurinwanka, existiendo una laguna desde fines del XVI a 1653.
- ³² He respetado la ortografía original; la abreviatura VIO creo que significa Vicario; y PE será Padre.
- ³³ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la península ibérica entre Manierismo y Barroco", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. II, Granada, 1976, pp. 553-559.
- ³⁴ Susan Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989, pp. 46-47.
- ³⁵ "Esto es mi cuerpo. Este es el cáliz de mi sangre de la alianza nueva y eterna. Misterio de fe. Que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados". Las inscripciones lleva abreviaturas en algunas palabras.
- ³⁶ "El Señor resucitó del sepulcro, aleluya, aleluya. Este retablo lo mandó hacer el padre fray Buenaventura de Fuentes, siendo vicario de este pueblo de San Gerónimo de Tuna".
- ³⁷ "Que por nosotros murió en la cruz, aleluya, aleluya. Siendo mayordomo de esta iglesia don Martín Maymachin, en 30 de enero de 1614 años. Pedro Francisco Yncavachin me hizo". Durante el Encuentro el Sr. Pedro Querejazu me sugirió acertadamente que la lectura del apellido de este ensamblador sería Inga, es decir indígena de origen noble. Algunos miembros de las familias de la nobleza incaica se dedicaron a actividades artísticas como Francisco Tito Yupanqui, Sebastián Acostopa, Diego Quispe Tito, Juan Tomás Tayru Túpac, firmando con el distintivo de Inga. Este aspecto ilumina también sobre el posible apoyo a la nobleza y liberalidad de las artes en esta sociedad virreinal, cuando los nobles incas que estaban exentos de trabajos obligatorios como la mita ("indios ociosos" se les nombra como crédito de su nobleza), se dedicaban a las artes. La investigadora Elizabeth Kuon me facilita el significado de la palabra quechua *Auachin*, "haciendo tejer", aunque no sabemos su alcance.
- ³⁸ Diego de Córdoba y Salinas, *Crónica de la religiosísima provincia de los doce apóstoles...*, Lima, 1651, edición de Lino G. Canedo, Washington, 1957, pp. 302, 841 y 1002.
- ³⁹ R. Ramos Sosa, o. c., pp. 61-63; Jesús Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, pp. 192-193; E. Harth-Terré, "Retablos limeños...", p. 26.
- ⁴⁰ Cfr. Cita n1 33 supra.
- ⁴¹ Luis E. Tord, "Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón", en *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, 1989, pp. 320-329.
- ⁴² T. Gisbert y J. De Mesa, "La escultura en Cuzco", en *Escultura en el Perú*, pp. 207-208; y Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Arguedo, *Pintura mural en el sur andino*, Lima, 1993, p. 87. Teresa Villegas de Anciva, "Las sibilas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana", en *Clásica Boliviana*, La Paz, 1998, pp. 221-226.