

De Sevilla a Lima: irradiación escultórica hispalense del Seiscientos

From Seville to Lima: The Diffusion of Sevillian Sculptures of the 1600s

Jesús Rojas-Marcos González

Universidad de Sevilla, España

rojasmarcos@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-8339-2393>

Resumen

En el presente trabajo abordamos el estudio de los escultores de la escuela sevillana del siglo XVII que trabajaron para o en Lima. De los autores que no viajaron a la capital del Virreinato del Perú, se analizan piezas adscritas a Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa o Alonso Cano. En el caso de los que sí acudieron a la antigua Ciudad de los Reyes, se examinan obras de Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, etc. Su estilo, técnica, composiciones y modelos iconográficos se difundieron no sólo por Lima, sino por todos los territorios de Ultramar. De ese modo se pueden establecer las conexiones existentes entre la escuela hispalense del Seiscientos y los escultores nacidos ya en Hispanoamérica.

Palabras clave: escultura, retablo, Barroco, siglo XVII, Sevilla, Lima.

Abstract

In this paper, we study the sculptors of the Sevillian School of the seventeenth century who worked in or for Lima. Among the artists who did not travel to the capital of viceregal Peru, we analyze pieces attributed to Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa or Alonso Cano. In the case of those who did travel to the ancient City of Kings, we examine works of art attributed to Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, etc. Their style, technique, composition, and iconographic models were disseminated not only in Lima but also throughout all of the overseas territories. In this way, we can establish connections between the Sevillian School of the seventeenth century and sculptors born in Latin America.

Keywords: *sculpture, altarpiece, Baroque, seventeenth century, Seville, Lima.*

Al principiar el siglo XVII, el comercio de obras de arte entre Sevilla y América alcanza uno de sus momentos culminantes. La calidad de los obradores hispalenses y su capacidad de producción justifican sobradamente tal circunstancia. Además, la limitada oferta de los talleres indianos motivó que los objetos artísticos fueran encargados, en su mayoría, a la capital andaluza. Así se completó el ornato de los nuevos edificios civiles y religiosos. Es obvio que este fenómeno intensificó el flujo y el reflujo artístico y cultural entre ambos lados de la Mar Océana.

En el campo de la escultura, la mayoría de los grandes maestros de la escuela sevillana del Seiscientos participaron en el comercio artístico americano. Unos lo hicieron enviando imágenes, retablos y mobiliario; otros, cruzando decididamente el océano en busca de nuevas posibilidades profesionales. De cualquier modo, su estilo, técnica, composiciones y modelos iconográficos circularon por los territorios de Ultramar, perpetuándose más tarde entre los artistas nacidos ya en el Nuevo Mundo.

Lo expuesto con anterioridad acredita que en el presente trabajo abordemos el estudio de los escultores de la época que laboraron para o en América. Dada la amplitud del tema, nos centraremos en Lima. Analizamos las obras adscritas a Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa o Alonso Cano, que no acudieron a la capital del Virreinato del Perú; así como las de Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera o Luis Ortiz de Vargas, entre otros, que sí viajaron a la antigua Ciudad de los Reyes. En ambas ocasiones, las creaciones son veraces y convincentes, porque responden a la sincera devoción de los artistas y comitentes. Todo ello nos permite establecer, de forma clara, las conexiones existentes entre el arte hispalense del siglo XVII y el Barroco iberoamericano.

Escultores de la escuela sevillana con obras en Lima

Las relaciones artísticas entre Sevilla y Lima fueron muy estrechas en lo tocante a la estatuaria sagrada. La capital peruana fue una de las ciudades americanas que más encargos de imágenes y retablos prodigaron a los maestros de la escuela hispalense. Baste recordar, como precedente al siglo XVII, algunas de las obras realizadas por Juan Bautista Vázquez “el Viejo” con destino a la urbe limeña. En 1582 concertó un retablo con relieves e imágenes exentas, hoy perdido, para la capilla del Rosario de la iglesia conventual de Santo Domingo. Al año siguiente, Pedro de Uzedo del Águila contrató con el escultor un retablo por 200 ducados, no

identificado. En 1585, Jerónimo de Aliaga le encargó, para la capilla de su familia en el citado templo, un san Jerónimo penitente en madera que debía seguir el modelo de la célebre escultura del santo modelada en barro por Pietro Torrigiano, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y en 1586, el artista le entregó a Juan Núñez Tapia unas imágenes para que las vendiera en América que, quizás, quedaron en el Perú. Una y otras están aún sin identificar¹.

Tras pasado el año 1600, lo más interesante de la escultura sevillana en Lima se centra en las obras contratadas por el célebre **Juan Martínez Montañés** (1568-1649). Tan genial escultor, que asimiló con acierto el espíritu de la Contrarreforma, es el auténtico innovador de la plástica hispalense. En su estilo funde la belleza formal, el virtuosismo técnico de origen clásico y el ímpetu sacro propio de la divinidad. Sus figuras, solemnes, respiran emoción y vida. Razón por la que se erige por encima de todos, dada la excelencia y el refinamiento de su arte². El vínculo de Montañés con la ciudad del Rímac se fortalece con el considerable número de obras documentadas, la existencia de piezas de artistas íntimamente relacionados con el maestro, como Juan de Mesa o Francisco de Ocampo; la presencia de discípulos suyos que emigraron a la capital e, incluso, la de su propio hijo, Francisco Montañés Salcedo. Todo ello determinó la formación de la escuela limeña de escultura, que asumió la plástica montañesina y la perpetuó durante la segunda mitad del siglo XVII³.

En la producción documentada de Montañés, el *Cristo del Auxilio* de la iglesia de la Merced, fechado en torno a 1603, es la primera obra de una larga serie enviada a Lima (Fig. 1). Desde la identificación del Prof. Bernales, la crítica acepta sin titubeos que dicha efigie se corresponde con la citada por el propio maestro al contratar, el 5 de abril del referido año, el célebre *Cristo de la Clemencia* de la catedral de Sevilla. El escultor se comprometió a realizar un Crucificado que debía ser “mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú”. Pertenece, por tanto, al periodo formativo del autor (1588-1605), definido así por

-
1. Marco Dorta, Enrique. “La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia”, Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. T. II. Barcelona, Salvat, 1950, págs. 333-334; Estella Marcos, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América, Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, págs. 93-96.
 2. Rojas-Marcos González, Jesús. “La escultura procesional cristífera en la Sevilla del Barroco”, *Imagem brasileira*, n.º 7, 2013, pág. 137.
 3. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato del Perú”, *Archivo Hispalense*, t. LVII, n.º 174, 1974, págs. 95-97.

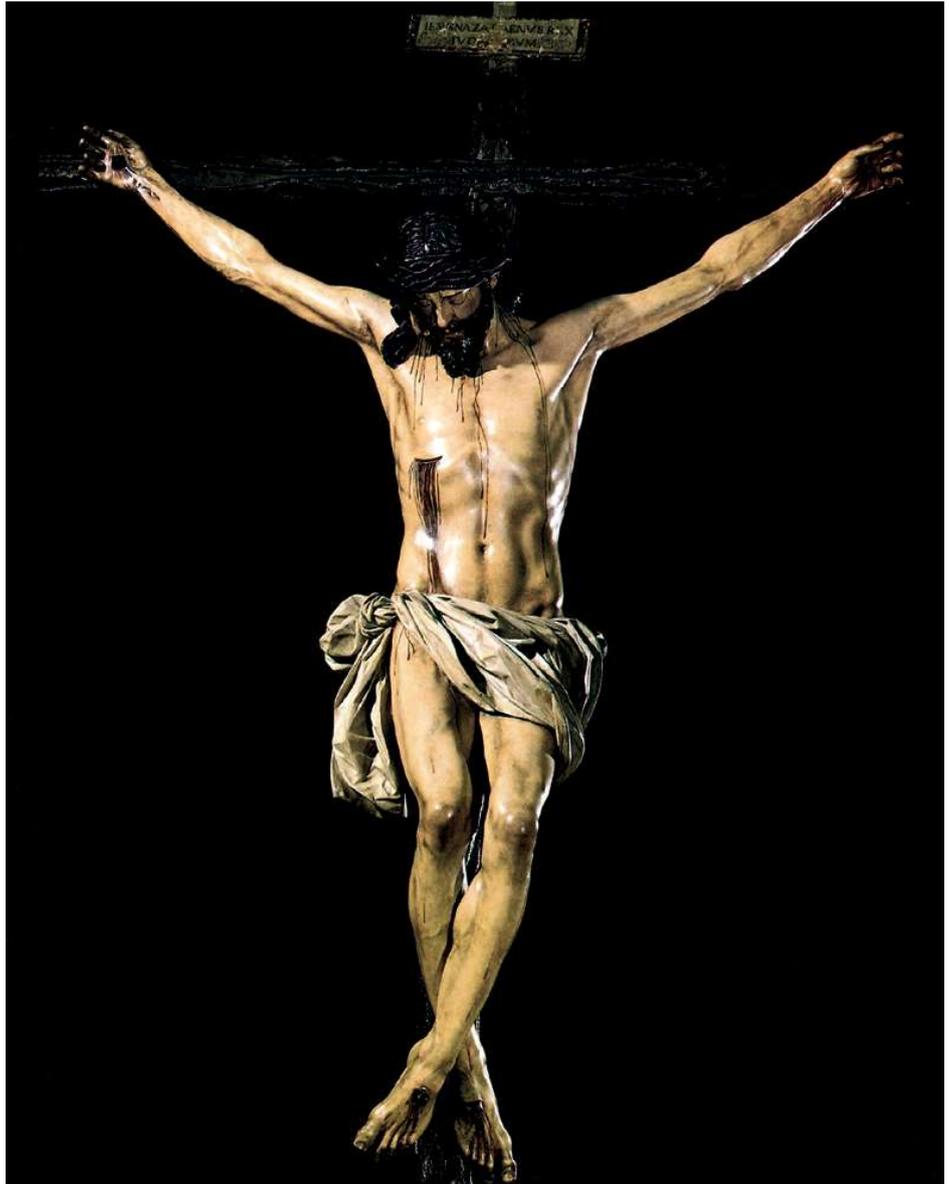


Fig. 1. Juan Martínez Montañés,
Cristo del Auxilio, ca. 1603.
Iglesia de la Merced, Lima
(Perú).

el Prof. Hernández Díaz. La profunda unción sagrada del simulacro se comprueba ya en el testimonio contemporáneo del P. Bernabé Cobo. En 1630 escribe que en una de las capillas del templo se coloca un crucifijo “muy devoto traído de España, de mano del mejor artífice que allá se conocía: costó su hechura dos mil pesos puesto acá”⁴.

Se trata de una escultura en madera policromada de tamaño natural (182 cm). Cristo, muerto, inclina la cabeza hacia su diestra. Se fija a una cruz arbórea con cuatro clavos, por influencia de las *Revelaciones*

4. *Ibíd.*, págs. 97-104; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976, págs. 36-37, 50 y 66-67; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, págs. 104-105 y 110; Passolas Jáuregui, Jaime. *Juan Martínez Montañés*. T. II. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008, págs. 28-29.

de santa Brígida de Suecia. Su composición es trapezoidal, al cruzar el pie izquierdo sobre el otro. El paño de pureza, de acusadas masas, se recoge con una moña en la cadera derecha. El pronunciamiento muscular de su anatomía, bien dibujada y modelada, responde al periodo de transición del maestro. La serena expresión del rostro manifiesta la resignada aceptación martirial del Hijo de Dios. En definitiva, esta escultura, precedente inmediato del extraordinario *Cristo de la Clemencia*, es una de las más valiosas del Nuevo Mundo.

El 4 de enero de 1607, enclavado ya en la denominada etapa magistral (1605-1620), Montañés concertó con Francisco Galiano, vecino de la Ciudad de los Reyes, el retablo de san Juan Bautista para la iglesia del convento de la Concepción. Estaría compuesto por varias escenas en relieve de la vida y martirio del Precursor, amén de las imágenes del Calvario, los cuatro Doctores de la Iglesia, los cuatro Evangelistas, los santos Pedro, Pablo, Lorenzo, Esteban, Catalina mártir, Bárbara, Inés, Lucía, Elena, Damiana?, Juan Bautista, Miguel, el Santo Ángel y dos Virtudes. El 5 de octubre de ese año, Gaspar de Ragis se obligó con el escultor a pintar, dorar y estofar doce historias del Precursor y los Evangelistas y Doctores, que ya le habían sido entregados⁵.

En enero de 1608 se hace referencia también al Crucificado y, en marzo, al traslado del conjunto en la flota del almirante Juan de Salas Valdés. En febrero de 1612 se otorga carta de pago por esta obra y, en diciembre de 1617, se hace lo propio por dos santos Juanes en edad infantil que hizo para el citado cenobio. Se ignora si tales piezas, no identificadas, serían también para el retablo. Y en 1622, el imaginero entregaba la escena del cuerpo decapitado del Bautista entre dos discípulos y su cabeza sostenida en un plato por dos ángeles, así como dos ángeles músicos y un cordero⁶.

En cuanto a la arquitectura del retablo, Montañés pasó las labores a Diego López Bueno. Sin embargo, parece que no se corresponde con ninguno de los dos maestros, pues pudo hacerse conforme a “una traza que vino hecha de la dicha ciudad de Lima”⁷. En este sentido, se ha

5. Hernández Díaz, José. “Martínez Montañés en Lima”, *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXV, 1965, págs. 99-108; Proske, Beatrice Gilman. *Juan Martínez Montañés: sevilian sculptor*. New York, The Hispanic Society of America, 1967, págs. 52-56.

6. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, *op. cit.*, págs. 52-54, 56, 73-74 y 84; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, págs. 126-141, 171 y 201.

7. Pleguezuelo, Alfonso y Sánchez, José María. “Diego López Bueno y su Obra Americana (1595-1620)”, *Anales del Museo de América*, n.º 9, 2001, págs. 281-282.

pensado en el círculo de Francisco Becerra o Juan Martínez de Arzona⁸, o en Martín Alonso de Mesa⁹, aportaciones que dificultan la catalogación arquitectónica de la obra.

Este importante conjunto limeño, que no llegó a completarse, fue identificado en 1942 por el P. Rubén Vargas Ugarte. En 1965, Hernández Díaz estudió las siguientes escenas y figuras, correspondientes al primer encargo (1607-1608): *Evangelistas, Doctores, Visitación, Natividad, Despedida, el Santo en el desierto, el Bautismo de Jesús, Comparecencia ante Herodes, Predicación, Prisión, Degollación, Anuncio angélico a Zacarías, Salomé y Herodías, Jesús y San Juan niños, Sacras Familias de Jesús y el Bautista* y el *Crucificado*. Al segundo encargo (1622) pertenece la referida representación de *San Juan depositado en el sepulcro y su cabeza degollada*. Poco después de 1965, el retablo fue restaurado y recompuesto por el artista Teófilo Salazar, colocándose en la antigua capilla de Todos los Santos de la catedral de Lima.

La escultura está íntimamente relacionada con otras producciones de Montañés. Entre otros relieves sobresale el de la *Visitación*. Su composición también la emplearía el maestro en el retablo del Bautista del convento sevillano del Socorro (hoy en la iglesia universitaria de la Anunciación) y en el mayor de la parroquial de Alcalá de Guadaíra (1626-1633). Merece especial mención el *Crucificado*, por el bello modelado de su anatomía y por la serena espiritualidad de su noble cabeza. Pese a no alcanzar su calidad, esta imagen, fijada a la cruz con tres clavos, deriva del *Cristo de la Clemencia* catedralicio. De forma insólita se destinó para la hornacina central y no para el coronamiento del retablo, donde se solía situar¹⁰. Años más tarde (1610-1620), el escultor repetiría composiciones, figuras y fórmulas artísticas e iconográficas de este conjunto en el referido retablo del Socorro, aunque con mayor dosis de calidad¹¹.

En 1617, Montañés dio carta de pago a Sebastián de Mendoza, que vino del Perú con 250 ducados remitidos por Petronila Bernarda de la Vega, monja profesa del convento de la Concepción, por un *Niño Bautista*

8. Palomero Páramo, Jesús. *El retablo sevillano del Renacimiento, análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, págs. 394-397.

9. Ramos Sosa, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: esculturas y artes de la madera", *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pág. 128.

10. Martín González, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, pág. 140.

11. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, págs. 140-141.

de la misma altura que otro simulacro infantil del Precursor que ejecutó para Ana Pinelo. Nada se sabe de estas esculturas¹².

También en 1617 y 1618, el genial imaginero otorgó cartas de pago de cantidades que le remitió la citada Ana Pinelo, monja de la Concepción, por la obra de “escultura, talla y ensamblaje que está haciendo para llevar a dicha ciudad”. Se ha supuesto que tales cantidades podrían corresponderse con los pagos por el retablo de las Once mil vírgenes, desaparecido en las reformas del templo del siglo XIX. La documentación de ese conjunto, donde no consta el nombre de su autor, afirma que costó 1.300 ducados y que comprendía unas historias del martirio de las Once mil vírgenes, predela con escenas de la vida de María y talla central de santa Úrsula. Se conserva una predela de aires montañesinos, pese a las restauraciones. En ella figuran seis relieves lignarios con la *Natividad de la Virgen, Presentación, Encarnación, Visitación, Nacimiento del Señor y Abrazo místico*¹³.

El 3 de enero de 1620 firma Montañés la carta de concierto para la elaboración de una *Virgen del Rosario* para Juan López de Bozmediano, clérigo residente en Lima. La escultura debía ser labrada íntegramente en madera de cedro, de unas tres cuartas de alto, con el Niño Jesús en el brazo izquierdo y la mano derecha en la postura de sostener un rosario. El rostro sería “aguileño, un poco inclinado, y los ojos que denoten humildad y modestia con la mayor hermosura que se pudiere, algo liso, de suerte que no haga muchos huecos en la barba ni ojuelos, con alegría, que mueva a devoción”. La túnica iría “estofada con una primavera blanca y el manto azul sin peana”. El precio ascendió a 2.232 reales y habría de estar terminada en siete meses. Curiosamente, el 13 de septiembre de 1619, el artista había otorgado carta de pago por esta obra al P. Fabián López, de la Compañía de Jesús. Se ignora el destino de esta imagen¹⁴.

En 1620 comienza, en la producción de Martínez Montañés, el llamado decenio crítico. Son momentos de intensa participación de sus discípulos, a raíz de los muchos encargos recibidos gracias a la

12. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, *op. cit.*, págs. 109-110; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, *op. cit.*, págs. 54, 61 y 100; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, pág. 171.

13. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, *op. cit.*, págs. 110-112; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, *op. cit.*, págs. 55, 61 y 100; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, pág. 174.

14. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, *op. cit.*, pág. 112; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, *op. cit.*, pág. 55; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, págs. 175-176.

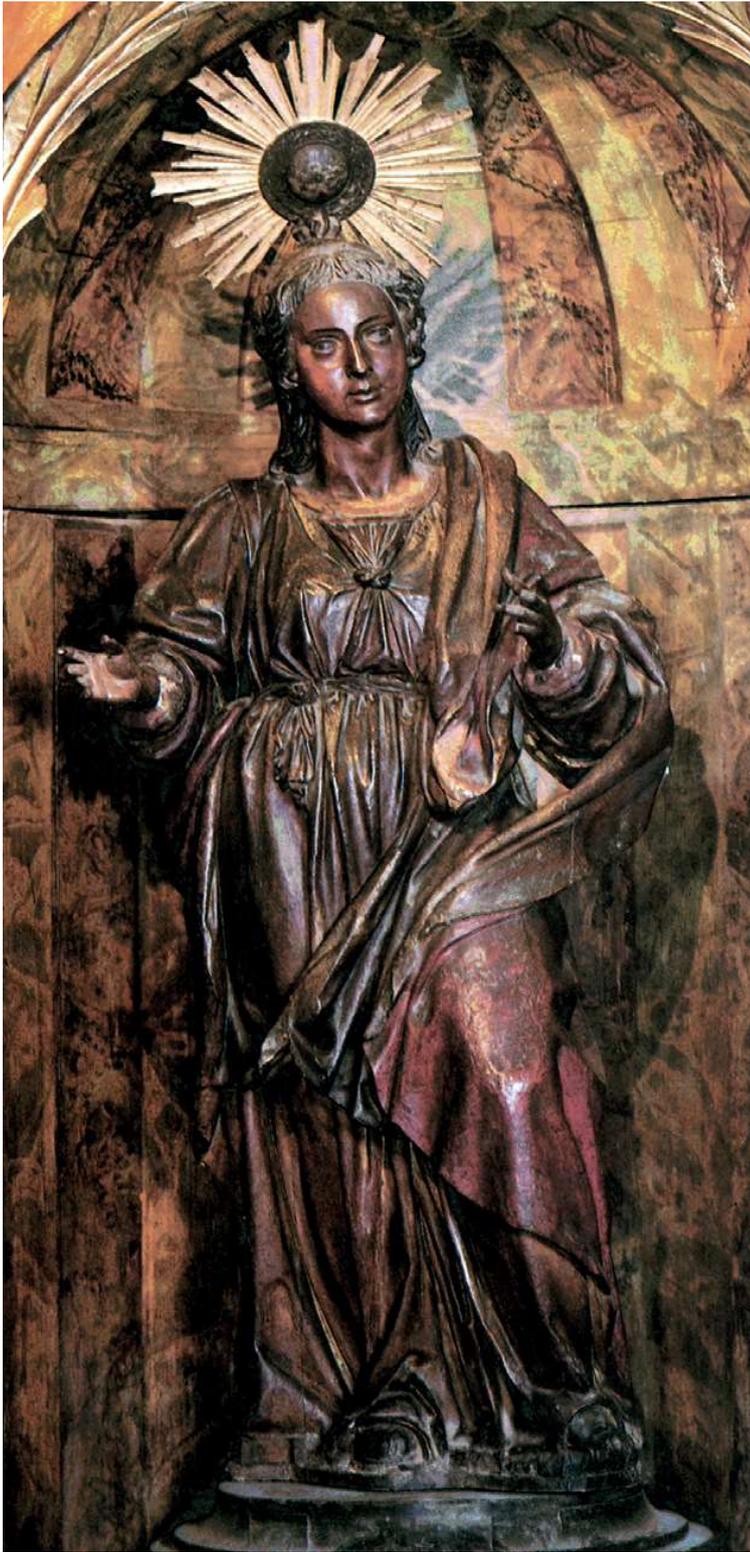


Fig. 2. Juan Martínez Montañés,
Santa Apolonia, 1624-1625.
Catedral de Lima (Perú).

celebridad del maestro. El año siguiente, el 10 de abril de 1621, Juan Bautista González, vecino de Lima, le encargó una *Inmaculada* y un *Niño Jesús*. Sin embargo, el comitente se embarcó para América sin las piezas, habiendo pagado sólo 5.000 reales de los 2.000 ducados (23.000 reales) en que fueron tasadas ambas tallas. Por ello, el escultor manifestó notarialmente su deseo de devolver la cantidad recibida y disponer de las imágenes. Al parecer se llegaron a enviar a las Indias, puesto que, el 25 de enero de 1623, el artista dio poder a Gaspar Jiménez, vecino también de Lima, para que cobrara la cantidad restante al citado Juan Bautista González. Por desgracia, se desconoce su destino. En cuanto a la Purísima, Hernández Díaz cuestiona si pudiera referirse a la que se custodia en la catedral de Oruro (Bolivia), única obra firmada por Montañés¹⁵. Respecto al divino Infante, Bernales sugiere con reservas la posibilidad de que se tratara de un *Niño Jesús* (60 cm) conservado, hasta poco antes de 1974, en la iglesia de Santo Domingo de Sucre (Bolivia)¹⁶.

Entre 1624 y 1625 se fecha la *Santa Apolonia* de la Catedral (Fig. 2). Consta documentalmente que, en ese último año, el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla la adquirió en el taller de Juan Martínez Montañés por el precio de 1.000 pesos. De la carta de pago se deduce que la figura sería vendida en blanco, policromándose en Lima. Sin embargo, los pocos restos de pintura conservados no

15. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, *op. cit.*, pág. 190.

16. Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañesina en el Virreinato...", *op. cit.*, págs. 112-113.

son los originales. La imagen se encuentra en la capilla de su nombre. En origen presidía un retablo de hacia 1624, hoy desaparecido, con traza de Pedro de Noguera, ejecución de Pedro de la Cueva y Domingo Pérez Lizarde, escultura de Luis de Espíndola y dorado de Fabián Jerónimo¹⁷. No era la primera vez que Montañés se enfrentaba a la representación de la santa. Lo hizo en el relieve de un retablo dedicado a la Asunción para las concepcionistas de Panamá, concertado en 1598¹⁸.

Se trata de una escultura tallada en madera (160 cm aprox.). Su composición se relaciona con la figura de Salomé del retablo del convento sevillano de San Leandro¹⁹. Santa Apolonia aparece de pie, en elegante y sereno *contrapposto*. Por consiguiente, descarga el peso corporal sobre su pierna derecha, quedando la otra libre y suavemente flexionada. Entre los amplios pliegues de la túnica se presienten las bellas formas de su anatomía femenina. El manto se quiebra bajo el brazo izquierdo e irrumpe en diagonal sobre el frente. Esta distribución de paños fue inusual en Montañés. En la mano izquierda sostiene una muela, pues parece haber perdido las tenazas, su atributo más característico. En la diestra portaría una palma, símbolo del triunfo de la mártir sobre la muerte. La cabeza queda realzada por su estilizado cuello. Su delicado rostro, enmarcado por los ágiles bucles de su cabellera, no se adscribe a la venerable anciana descrita por Santiago de la Vorágine²⁰. Se corresponde, en cambio, con la eterna hermosura juvenil de la que disfrutaban las vírgenes en el paraíso. Su expresión, de profunda espiritualidad, está en la línea del mejor arte montañesino.

El 20 de marzo de 1628, el maestro de Alcalá la Real concierta *Dos ángeles músicos* para el aludido convento de la Concepción. El encargo lo realiza el capitán Baltasar Becerra, representante del licenciado Martín Sánchez, capellán del cenobio. Se compromete a realizarlos en nueve meses, por el precio de 6.600 reales de plata. Dichas figuras, de 1,34 varas cada una, debían representarse en pie y tocando una corneta y una chirimía, respectivamente. Los instrumentos, no postizos, tendrían que estar unidos a las manos. Pudieron estar destinados para el retablo de san Juan Bautista, aunque los que allí aparecen tienen instrumentos

17. San Cristóbal Sebastián, Antonio. *La Catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima, Museo de Arte Religioso de la catedral de Lima, 1996, pág. 400.

18. López Martínez, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932, pág. 233.

19. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, op. cit., págs. 56 y 84; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, op. cit., págs. 201 y 203.

20. Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. 1. Madrid, Alianza Editorial, 2008, pág. 278.

de cuerda²¹. También se piensa que fueron concebidos para el referido retablo de las Once mil vírgenes²². Todavía no han sido identificados.

Entre 1630 y 1643 tiene lugar la aproximación realista de la apoteosis final de Martínez Montañés. En esos años, el escultor, superados difíciles contratiempos físicos y espirituales, sigue produciendo, en plena madurez, obras de excelente calidad. A esta etapa corresponde el *Crucificado* para D. Luis de Betancourt y Figueroa, fiscal del tribunal de la Santa Inquisición de Lima. El 13 de julio de 1640, Alonso de la Estrella Olivares, vecino de Sevilla, declaró ante escribano haber recibido “un Santo Cristo acabado en toda perfección”, para que se lo remitiera al citado señor. El Prof. Bernales relacionó esta obra con el *Señor del Santuario* venerado en el monasterio de Santa Catalina. De ser cierta esa hipótesis, su factura está muy influida por el realismo de su discípulo Juan de Mesa²³. Hernández Díaz descartó tal vinculación²⁴. En efecto, el intenso barroquismo de su anatomía y la patética expresión de su rostro invitan a desvincularlo del maestro alcaláino.

Por último, respecto a las obras documentadas de Montañés, parece identificarse la imagen que en 1648 envió a Lima con el *San Francisco Javier* de la iglesia de San Pedro. Consta que la talla llegó ese año junto a otra de *San Francisco de Borja*. Por la fecha, es obvio que ambas serían piezas de taller, ya que el artista, de avanzada edad, intervendría muy poco en esta etapa final de su existencia²⁵. En el apartado de esculturas atribuidas es digna de mención, entre otras, la Virgen del grupo de la Visitación de la catedral. Tan bello simulacro, de indudable estirpe montañesina, se puede fechar entre 1621-1624. Desde el punto de vista formal, compositivo y estético enlaza a la perfección con sus prototipos, como los de los retablos de San Isidoro del Campo, en Santiponce; o los de San Leandro y Santa Clara en Sevilla²⁶. En conclusión, la producción

21. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, op. cit., pág. 74; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, op. cit., pág. 226.

22. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, op. cit., págs. 110-111.

23. *Ibidem*, pág. 97, nota 3 y págs. 118-119.

24. Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, op. cit., págs. 59, 61, 95 y 100; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, op. cit., pág. 247.

25. Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, op. cit., pág. 119; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, op. cit., págs. 61 y 100; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés...*, op. cit., pág. 250.

26. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, pág. 113; Bernales Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en el Virreinato...”, op. cit., pág. 120; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, op. cit., págs. 61 y 100; Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Mon-*

de Montañés en Lima permite estudiar el proceso evolutivo de su estilo, desde sus primeras obras tardomanieristas hasta el equilibrio entre su singular clasicismo y el realismo propio de su etapa final²⁷. De ahí que se considere la ciudad más afortunada de América, respecto a las extraordinarias creaciones del maestro²⁸.

Francisco de Ocampo (1579-1639) realizó su aprendizaje con su tío Andrés de Ocampo, con Juan de Oviedo y de la Bandera y con Montañés, con quien colaboró en trabajos retablisticos. Se trata de un escultor de gran versatilidad que, aun de formación manierista, evolucionó con personalidad hacia fórmulas realistas²⁹. A él se le atribuye la hermosa *Inmaculada Concepción* de la sala capitular del convento limeño de San Francisco. La pieza, en madera estofada y policromada, es algo inferior al natural. Fue embarcada para Perú en 1625. La documentación la vincula con Ocampo, aunque no se ha hallado el correspondiente contrato de ejecución. La Purísima, que admite ciertos acentos del arte de Alonso Cano, deriva de las fórmulas empleadas por Montañés³⁰.

Juan de Mesa (1583-1627) se forma entre 1606 y 1610 en el obrador de Martínez Montañés, donde trabaja después como oficial. Al independizarse, abre taller propio y realiza retablos y esculturas. Mesa, como introductor del realismo barroco, se convierte en el más dramático de los artistas sevillanos, pese al imperante clasicismo montañésino. Fue muy requerido por las hermandades penitenciales, pues su acentuado realismo, sus acertados estudios del natural y su contundente narrativa intensifican el espíritu de contrición pretendido por tales corporaciones. Su plástica, según el sentir de Trento, fomenta el diálogo ascético entre los devotos y el Dios encarnado, que muere en la cruz para salvación del mundo³¹. Razón por el que se le considera, sin más, el imaginero del "Dolor"³².

tañés..., *op. cit.*, pág. 260; Ramos Sosa, Rafael. "La grandeza de...", *op. cit.*, págs. 130-131.

27. Banda y Vargas, Antonio de la. "Montañés y Zurbarán en el arte peruano", *La América de los Virreyes III. En torno al Virreinato de Perú*. Cádiz, Delegación Diocesana de Cádiz-Ceuta, 1992, pág. 14.

28. Bernaldes Ballesteros, Jorge. "Escultura montañésina en América", *Anuario de Estudios Americanos*, XXXVIII, 1981, págs. 510-511.

29. Cf. Martín Macías, Antonio. *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla, s.n., 1983, págs. 81-88.

30. Véanse los estudios de Bernaldes Ballesteros, Jorge. "Escultura montañésina en el Virreinato...", *op. cit.*, págs. 113-114; "Escultura montañésina en América", *op. cit.*, págs. 524-525.

31. Rojas-Marcos González, Jesús. "La escultura procesional...", *op. cit.*, pág. 139.

32. Hernández Díaz, José. *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 26.

Dos obras de Mesa destacan en Lima, ambas de idéntica iconografía. La primera es el crucificado que remataba el retablo mayor de la capilla de Ntra. Sra. de la O, en el templo jesuita de San Pedro. Hoy se encuentra en el crucero de la iglesia, junto al acceso a la sacristía. Fue identificada por el Prof. Bernales, quien afirma que es un *Cristo de la Buena Muerte* (Fig. 3). La talla en cedro, que costó 1.600 pesos, fue llevada al referido recinto de la Compañía por Nicolás de Villanueva en 1624. Al año siguiente, el artista otorgaba un poder al pintor Fabián Jerónimo, vecindado en la Ciudad de los Reyes, para que cobrase lo que se le adeudaba por la mencionada escultura³³. La pieza, de tamaño algo mayor que el natural, fue restaurada por Jaime Rosán. Con motivo de esa intervención salió a la luz la firma del autor y la fecha de 1622 en una pequeña placa de cobre colocada sobre la cruz de borne³⁴.

La segunda obra fue contratada, el 29 de diciembre de 1626, por el ya citado capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla. Encargó un *Crucificado* en madera de cedro, en blanco, de dos varas y más de alto, fijado con clavos de hierro de cabeza redonda a una cruz grande de borne, tosca, imitando un tronco descortezado, con su título, en el precio de 1.800 reales. El Prof. Hernández Díaz relacionó con Mesa un crucifijo de la iglesia de Santa Catalina³⁵. Bernales lo identificó con el contratado por el Capitán³⁶.

Ambos crucificados conservados en Lima poseen las características propias del tema, magistralmente interpretado por el imaginero cordobés. Jesús, ya fallecido, inclina la cabeza hacia su derecha (Jn 19,30). Su figura se inscribe en un triángulo, al estar fijado con tres clavos al madero cilíndrico y sin desbastar. La anatomía, corpulenta, responde a la consulta del natural. Cubre su desnudez un paño de pureza cordífero. Y rodea su testa una corona de espinas, tallada en el bloque craneal.

33. Bernales Ballesteros, Jorge. "Juan de Mesa en Lima", *Archivo Hispalense*, t. LV, n.º 168, 1972, págs. 77-84; Hernández Díaz, José. *Juan de Mesa...*, *op. cit.*, págs. 46 y 73-74; Dabrio González, María Teresa. "Catálogo de la obra de Juan de Mesa", *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones. Actas de las III Jornadas de Historia del Arte*. Córdoba-La Rambla, 28, 29 y 30 de noviembre de 2002. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003, pág. 433.

34. Dávila-Armero, Álvaro y Pérez Morales, José Carlos. "Catálogo. Obra documentada", *Juan de Mesa*. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2006, págs. 258-261.

35. Hernández Díaz, José. *Juan de Mesa...*, *op. cit.*, págs. 46 y 74-76.

36. Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañesina en el Virreinato...", *op. cit.*, págs. 116-117.

El polifacético **Alonso Cano** (1601-1667) estudió en Sevilla pintura, en el taller de Francisco Pacheco; y escultura con Montañés. Permaneció en la capital hispalense desde 1614 a 1638. En su etapa sevillana suele seguir los modelos montañesinos, como demuestran las Inmaculadas de las parroquias de Nervión (1615-1620) y San Julián (1633-1634). Sin embargo, en su colosal *Virgen de la Oliva* (1629), de Lebrija, disiente ya de las fórmulas del maestro, imponiendo el modelo fusiforme. De ese modo reforzó la expresividad, emoción y grandeza de sus obras, convirtiéndose en uno de los grandes innovadores de la estatuaria andaluza del momento³⁷. Pocas referencias hay de Cano en Lima. Tan sólo una *Inmaculada Concepción* del convento de la Merced (40 cm), atribuida por Bernales a un seguidor de los últimos años del artista en la ciudad de la Giralda³⁸. Es, quizás, la misma pieza que, años antes, este investigador adscribió a Juan de Remesal, fechándola hacia 1630-1635³⁹.

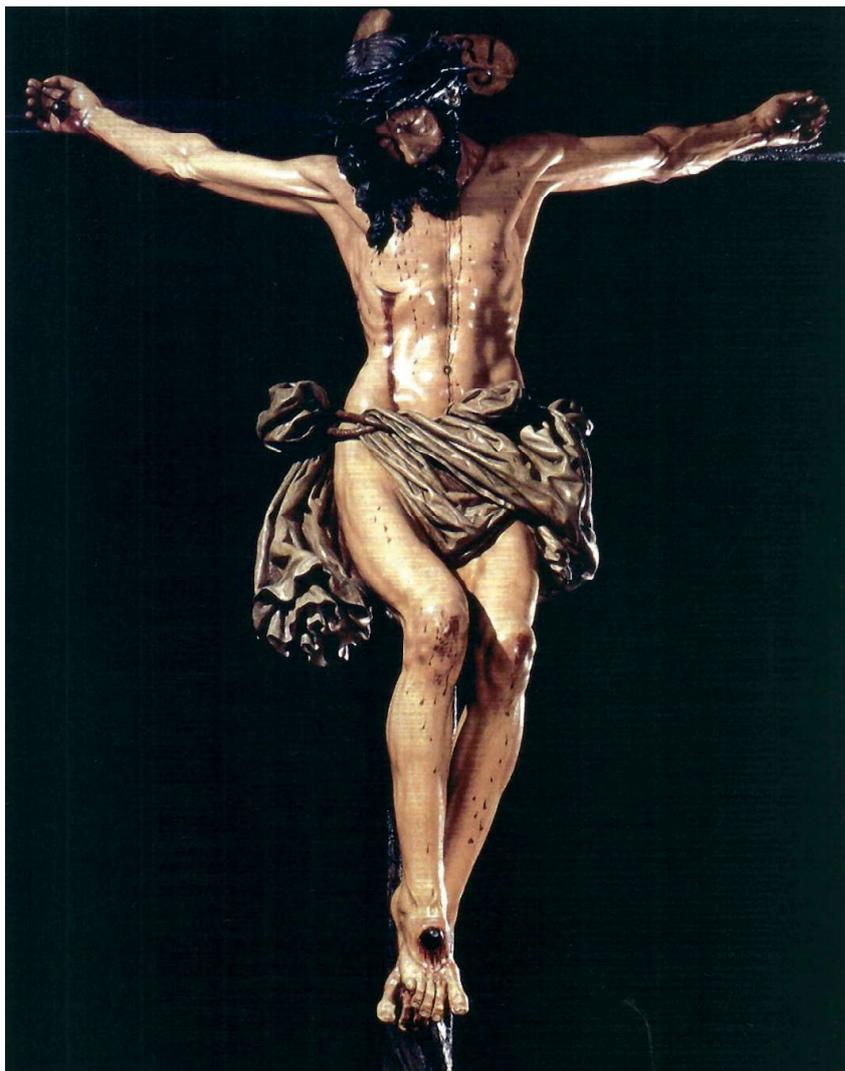


Fig. 3. Juan de Mesa, *Cristo de la Buena Muerte*, 1622. Iglesia de San Pedro, Lima (Perú).

En el obrador familiar de los **Ribas** trabajaron los hermanos Felipe (1609-1648), Gaspar (1611-1658) y Francisco (1616-1679). Se sabe que los dos primeros enviaron obras a las Indias⁴⁰. En el templo de San Francisco de Lima se han vinculado, al estilo menor de este taller, la imagen de *Ntra. Sra. de Aránzazu*, remitida en la flota de 1645; y un me-

37. Sánchez-Mesa Martín, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*. Vol. VII. Sevilla, Ediciones Gever, Historia del Arte en Andalucía, 1991, págs. 205-211.

38. Bernales Ballesteros, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1996, pág. 117.

39. Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañesina en América", *op. cit.*, pág. 527.

40. Cf. Dabrio González, María Teresa. *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, págs. 92, 348, 376 y 498 (Francisco); y 123-124, 140-141 y 383 (Gaspar).

Escultores de la escuela sevillana que trabajan en Lima

diorrelieve con la *Inmaculada*, fechada hacia 1640-1650⁴¹. Precisamente, a partir de esos años fueron menos frecuentes los contratos indianos en Sevilla. En tales fechas, los talleres americanos funcionaban a satisfacción. No es de extrañar, por ende, que escaseen en América las obras de Pedro Roldán (1624-1699), su hija Luisa Roldán (1652-1706) y Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720?). Hasta ahora no se han encontrado en el Nuevo Continente tallas dignas de crédito salidas de sus manos.

Según la documentación conservada, Lima fue la ciudad más atrayente de Hispanoamérica para los escultores de la escuela sevillana. Ya en 1555, Cristóbal de Ojeda, vecino y natural de Sevilla, se embarcaba para el Perú⁴². Sin embargo, los años de mayor movimiento emigratorio son los del primer cuarto del Seiscientos⁴³. En este sentido, se tiene constancia de que, entre 1601 y 1606, **Martín de Oviedo**, hermano de Juan de Oviedo y amigo de Montañés, estuvo en la Ciudad de los Reyes tras su paso por Nueva España. Dicho artista, formado en el ambiente sevillano de fines del Quinientos, trabajaba en 1602 en el retablo de la capilla de San José de la catedral, del que se conservan cuatro tableros⁴⁴. Se ha pensado en él como posible autor del *Cristo de la Contrición* del templo de San Pedro, tallado totalmente desnudo⁴⁵.

El sevillano **Martín Alonso de Mesa** (h. 1573-1626) es, junto al vasco Juan Martínez de Arzona (h. 1562-1635), la figura artística más importante de comienzos de la centuria. Formado en su ciudad natal, se encuentra en Lima el 8 de septiembre de 1602. Allí falleció en 1626, siendo enterrado en la capilla de la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo. Contrajo matrimonio, tal vez antes de partir, con Petronila de Salazar, de la collación de la Magdalena. De sus hijos, Pedro continuó el oficio paterno. Martín Alonso debió contar con un importante taller, convirtiéndose en el escultor más solicitado de su época. Su estilo revela el conocimiento de lo montañésino, aunque permanece arraigado a la solidez y rotundidad de lo renacentista. Por ello se le considera un autor de

41. Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañésina en América", *op. cit.*, págs. 528-529.

42. Cf. Romero Sánchez, Guadalupe. "El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda y su partida al Perú", *Laboratorio de Arte*, II, n.º 25, 2013, págs. 863-876.

43. Marco Dorta, Enrique. "La escultura en Colombia, Venezuela...", *op. cit.*, pág. 331.

44. San Cristóbal Sebastián, Antonio. *La Catedral de Lima...*, *op. cit.*, págs. 440-447.

45. Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañésina en el Virreinato...", *op. cit.*, pág. 98; Bernales Ballesteros, Jorge. "Escultura montañésina en América", *op. cit.*, págs. 531-532 y 538-539.

transición entre el Renacimiento y el primer Barroco⁴⁶.

En Lima se conservan pocas obras en comparación con la documentación aparecida. Las primeras, de 1612, son cuatro relieves de la Pasión, más uno de la *Piedad*, realizados, al parecer, para el retablo del Cristo del Auxilio de Martínez Montañés, en el templo de la Merced. Todos ellos evocan la plástica montañesina. Las imágenes de *San Benito* y *San Bernardo* de la iglesia de los cistercienses se han identificado con las que labró en 1615 para el retablo mayor de la Santísima Trinidad, del que también ha llegado el relieve de la *Coronación*. Las figuras, de tamaño mayor que el natural, muestran el alargamiento y *contrapposto* propios del Manierismo. En cambio, el tratamiento de los rostros resulta más naturalista, con algunos grafismos personales, como el lóbulo alargado y grueso de la oreja.

También hay que describirle parte de la labor escultórica del retablo mayor del monasterio de la Concepción (1618-1626-1629), custodiada hoy en la Catedral. Han sobrevivido cuatro tallas de bulto redondo y ocho altorrelieves de la vida de la Virgen, policromados por Antonio de Umbela. Entre ellos, la *Asunción* y la *Coronación* podrían asignarse al criollo mexicano Juan García Salguero y el resto, a Mesa y colaboradores⁴⁷. En el mismo re-



Fig. 4. Martín Alonso de Mesa, *San Juan Evangelista*, 1623. Catedral de Lima (Perú). Fot.: Cortesía Museo de Arte Religioso de la catedral de Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

46. Ramos Sosa, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador. (Sevilla c. 1573-Lima 1626)", *Anales del Museo de América*, n.º 8, 2000, págs. 45-63.

47. San Cristóbal Sebastián, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", *Revista del Archivo General de la Nación*, n.º 17, 1998, págs. 91-130.



Fig. 5. Gaspar de la Cueva (atrib.), *Santa Rosa de Lima* de la sillería coral de la iglesia de San Agustín, ca. 1625. Iglesia de San Agustín, Lima (Perú).

cinto es digna de mención la escultura orante del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, tallada por Mesa en 1622, por el intenso naturalismo del rostro. La figura, hoy mutilada, se arrodilla y mira hacia el altar, al gusto de la Edad Moderna. Reseñamos, por último, el san Juan Evangelista catedralicio, documentado en 1623, que ya introduce novedades del Barroco inicial (Fig. 4)⁴⁸.

Se ignora con quién realizó su aprendizaje **Gaspar de la Cueva**, nacido en Sevilla entre 1583 y 1587. Se trata de un escultor seducido por la poderosa impronta de Montañés, aunque más próximo al estilo de Francisco de Ocampo. En 1613 se asienta en Lima, donde permaneció, al parecer, hasta 1628, pues al año siguiente se encuentra en Potosí. Ninguno de los encargos limeños documentados han sido identificados⁴⁹. No obstante, se le atribuye el *Cristo de Burgos* del monasterio de Santa Clara⁵⁰. Últimamente se relacionan con su quehacer una *Virgen del Rosario*, titular de esa cofradía en el convento de Santo Domingo⁵¹; algunos paneles de la *Sillería coral de San Agustín* (Fig. 5), un

48. Ramos Sosa, Rafael. “Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias”,

Histórica, XXVII-1, 2003, págs. 181-206.

49. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, págs. 123-129.

50. Bernales Ballesteros, Jorge. “Consideraciones sobre el barroco peruano: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII”, *Anuario de Estudios Americanos*, XXXV, 1978, pág. 440.

51. Ramos Sosa, Rafael. “Notas sobre el escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628”, González Gómez, Juan Miguel y Mejías Álvarez, María Jesús (coords.). *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. T. II. Sevilla, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2009, págs. 513-524.



Crucificado del monasterio de la Encarnación y un *San Juan Bautista* en la parroquial de Santa Ana⁵².

Fig. 6. Pedro de Noguera, Sillería coral de la catedral, 1627-1632. Catedral de Lima (Perú).

Otro escultor muy destacado en el panorama limeño del Seiscientos es **Pedro de Noguera**, nacido en Barcelona hacia 1580 y formado con toda probabilidad en Sevilla. Llegó a Lima en 1619, año en que contrata su primera obra. Se la encargó la cofradía de la Soledad, establecida en el convento de San Francisco. Se trata de un *Yacente*, cuya cabeza y brazos articulados se adaptan para celebrar la ceremonia del Descendimiento durante la Semana Santa. La talla, de tamaño natural, denuncia el estilo montañésino de su autor, aun con matices interpretativos próximos a Juan de Mesa⁵³.

Su fecunda producción ha quedado muy mermada a causa de los terremotos. Sin duda, su trabajo de mayor trascendencia es la sillería de coro de la catedral, obra más significativa del momento en el Virreinato, que abre las puertas al Barroco (Fig. 6). Su diseño, que al parecer siempre

52. Ramos Sosa, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima", Gila Medina, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispano-americana*. Granada, Universidad de Granada, 2013, págs. 423-443.

53. Marco Dorta, Enrique. "La escultura en Colombia, Venezuela...", *op. cit.*, pág. 331.

se respetó, ya se había encargado en 1621 a Martín Alonso de Mesa. La oferta pública de su ejecución salió dos años después. En ella participaron todos los escultores de la escuela sevillana: junto a los aludidos Mesa, Cueva y Noguera, concurrieron Luis Ortiz de Vargas, quien redactó las condiciones de ejecución; y Luis de Espíndola. La postura más baja la ofreció Gaspar de la Cueva, aunque el contrato se firmó con Noguera, por preferencia del Cabildo catedralicio. Su realización, interrumpida por un largo pleito, tuvo lugar entre 1627 y 1632. Los magníficos relieves, presididos por la figura del Salvador, denotan el avance estilístico hacia los postulados naturalistas. Las figuras, casi de bulto redondo, cobran vida y movimiento. En el conjunto se observa la deuda respecto a los modelos sevillanos, en especial con lo montañésino. El autor, empero, no omite sus grafismos personales. Esta sillería, al producir un gran impacto, fue muy imitada durante toda la centuria⁵⁴.

Luis Ortiz de Vargas nació en Cazorla, probablemente en 1588. En 1610 está en Sevilla, donde pudo entrar como aprendiz y oficial en el taller del ensamblador de retablos Pedro Díaz de Palacios. Seis años después utiliza ya el título de maestro ensamblador y arquitecto. En 1619 debió llegar a Lima, donde se tienen noticias suyas hasta el 23 de mayo de 1627. En 1628, al regresar a Sevilla, inicia su etapa de plenitud, que perdura hasta su fallecimiento en 1649 en la ciudad de la Giralda. El estilo de Ortiz, donde late el espíritu de lo montañésino, progresa desde el Manierismo de su formación hasta el primer Barroco. En la capital peruana alcanzó pronto la fama. En su producción limeña hay numerosos retablos, que no han llegado hasta nuestros días. Entre las obras efímeras sobresale el Túmulo funerario por la muerte de Felipe III que se habría de erigir en la Catedral, encargado en octubre de 1621.

54. Vargas Ugarte, Rubén. *Manuscritos peruanos en el Archivo de Indias*. T. II. Lima, s.n., 1938, pág. 145; Harth-Terré, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima, s.n., 1945, págs. 124-126, 141 y ss; Harth-Terré, Emilio. "Las Bellas Artes en el virreinato del Perú en el siglo XVII", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XX-I, 1956, págs. 119-150; Wethey, Harold E. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1949, pág. 181-ss; Marco Dorta, Enrique. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, estudios y documentos*. Vol. II, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1960, págs. 88-108 y 266-296; San Cristóbal Sebastián, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la catedral", *Histórica*, XXXIII, 1981-1982, págs. 221-268; Sebastián, Santiago; Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (segunda parte)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXIX. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, págs. 117-118 y 128; Ramos Sosa, Rafael. "La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la Catedral de Lima", *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007, págs. 112-118; Ramos Sosa, Rafael. "La grandeza de...", *op. cit.*, págs. 132-140.

El túmulo, de estirpe manierista, sigue el modelo levantado en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598⁵⁵.

Luis de Espíndola nació en Jerez de la Frontera hacia 1600. Llegaría a Lima en torno a 1619. Fue uno de los escultores montañesinos que pujaron por la realización de la sillería de la catedral en 1623. Para el referido templo realizó, ese año, el sagrario para el altar mayor; y, en 1624, cuatro figuras para la capilla de la Visitación, además de la escultura para el retablo de la capilla de Hernando de Santa Cruz y Padilla. Últimamente se le han vinculado cinco relieves de la capilla del Corazón de Jesús, colocados en el retablo de San José, con escenas de la vida de la Virgen y de su casto esposo. En esos años intervino también en varios relieves de la sillería de la iglesia de San Agustín. Tras una estancia en Potosí, volvió a Lima donde, en 1661, contrató con la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco un sepulcro para el Santo Cristo. El diseño y supervisión de esta obra corrieron a cargo del arquitecto portugués Constantino de Vasconcelos. Al año siguiente acometió la escultura del retablo mayor del templo de San Juan de Dios. Falleció el 25 de febrero de 1670⁵⁶.

Ultimamos nuestro cometido reseñando otros escultores como **Gaspar Ginés**, que emigró a Lima en 1640; **Bernardo Pérez de Robles**, **Fabián Jerónimo** o **Blas Garzón**, que hacia 1630 abrió en la ciudad del Rímac un taller de aprendizaje del arte del ensamblaje y escultura de retablos para discípulos criollos y mestizos⁵⁷. Pese a todo lo dicho líneas atrás, el elevado tono escultórico de la capital del Virreinato del Perú descendió considerablemente durante la segunda mitad del siglo XVII. Por entonces, estos artistas criollos, mestizos e indios no dejarán de lado las influencias sevillanas, pero caminarán por una senda con sensibilidad y características hispanoamericanas. Usarán materiales aborígenes, como el maguey, y sus figuras, muy estereotipadas, estarán animadas por un peculiar realismo, acentuado por la rica policromía.

55. Bernalles Ballesteros, Jorge. “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas”, *Andalucía y América en el siglo XVII. Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. II. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, págs. 97-139; Ramos Sosa, Rafael. “Luis Ortiz de Vargas en Lima. Revisión y aportación documental 1619-1627”, *Laboratorio de Arte*, II, n.º 25, 2013, págs. 877-885.

56. Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Escultura virreinal...*, *op. cit.*, págs. 138-144; Ramos Sosa, Rafael. “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú”, *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz-Bolivia, Viceministerio de Cultura, 2004, págs. 61-66; Ramos Sosa, Rafael. “La grandeza de...”, *op. cit.*, págs. 126-127.

57. Bernalles Ballesteros, Jorge. “Escultura montañesina en América”, *op. cit.*, pág. 537.