



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

ANEXO I

Curso	2016 / 2017

GRADO UNIVERSITARIO

PORTADA

EN: Historia del Arte

Título: El círculo escultórico de Montañés en el Virreinato del Perú

Nombre del Alumno: Rafael Gallardo Montesinos

Tutor: Dr. D. Rafael Ramos Sosa

I-Índice

I-Índice	2
II-Resumen	3
III-Justificación	4
IV-Objetivos	4
V-Metodología	4
VI-Estado de la cuestión	5
El panorama escultórico entre el Virreinato del Perú y el Reino de Sevilla en la primera mitad del Siglo XVII	5
Proceso de adjudicación y construcción de la sillería de la Catedral de Lima	9
VII-El círculo escultórico de Montañés en el Virreinato del Perú	14
Martín Alonso de Mesa y Villavicencio	14
Pedro de Noguera	29
Gaspar de la Cueva	37
Luis de Espíndola Villavicencio	46
Luís Ortiz de Vargas	52
VIII-Conclusiones	56
IX-Fuentes y Bibliografía	57
X-Anexos	61

II-Resumen

Este estudio recoge la biografía y las obras realizadas por escultores afines a Montañés y a su círculo, que luego marcharon a Lima. El primero de ellos fue Martín Alonso de Mesa que emigró al Perú hacia 1602 imponiendo el naturalismo con sus obras a través de las imágenes que llegaban del alcalaíno a La Ciudad de los Reyes. Luego llegaron hacia 1619 Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luis Ortiz de Vargas. Todos ellos, incluido Martín Alonso, se enfrascaron por conseguir en 1623 la realización de la sillería de coro de la catedral limeña, una obra que daría prestigio al que la hiciera. Esto ocasionó que entre ellos se pusieran pleitos desprestigiando la labor del contrario. La obra finalmente quedó a manos de Pedro de Noguera, debido a que Martín Alonso falleció, Luis Ortiz de Vargas marchó de nuevo a los reinos de España, y Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola fueron ambos a Potosí a buscar fortuna en el campo de la escultura; Cueva formó una escuela que tuvo trascendencia, pero Espíndola regresó de nuevo a Lima en 1646. Todo concluye cuando Noguera fallece en 1656, quedando Espíndola como último escultor montañésino hasta 1670, fecha en la que muere.

Palabras claves: Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola, Luis Ortiz de Vargas, Barroco, Lima, escultura, retablo, sillería de coro.

Abstract

This study gathers the bibliography and the works made by sculptors related to Montañés and his circle. Afterwards, they went to Lima. In 1602, the first of these sculptors, Martín Alonso de Mesa, emigrated to Peru (La Ciudad de los Reyes, also known as "The City of the Kings") imposing naturalism with his works through the images from Montañés's workshop. Then, in 1619, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luis Ortiz de Vargas went also to the city. In 1623, them all, including Martín Alonso, made strenuous efforts to carry out the realisation of the choir stall belonging to the cathedral of Lima. This work would give prestige to the person who did it. This caused, therefore, lawsuits between them in order to discredit the opponent's work. Finally, the work ended up in hands of Pedro de Noguera for several reasons: firstly, Martín Alonso died; secondly, Luis Ortiz de Vargas went back to the Kingdoms of Spain, and Gaspar de la Cueva and Luis de Espíndola, they both went to Potosí in order to seek fortune in sculpture. There Cueva formed an academy which had relevance, but Espíndola went back to Lima in 1646. All concluded in 1656 when Noguera died. Espíndola is the last sculptor of the branch of Montañés until his death in 1670.

Keywords: Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola, Luis Ortiz de Vargas, Baroque, Lima, sculpture, altarpiece, choir stall.

III-Justificación

El motivo de la realización de este estudio viene porque siempre me atrajo la escultura sevillana en general, en concreto el siglo XVII y XVIII. El tema de los escultores montañesinos en Sevilla es un tema bastante investigado por distintos profesores e investigadores y vi la posibilidad de estudiar esta vía hacia América, mucho menos conocida.

A parte de ello me resultó interesante indagar como la producción escultórica sevillana se había instalado tal cual en tierras americanas, con una producción semejante en la imaginería y en el retrato.

IV-Objetivos

El planteamiento de este trabajo es mostrar el panorama de la escultura en el Virreinato del Perú durante la primera mitad del Siglo XVII, haciendo referencia al comercio artístico entre el Virreinato y Sevilla, luego recogiendo documentalmente una de las mejores obras del arte Hispanoamericano que es la sillería de coro de la Catedral de Lima; y finalmente mostrar una biografía actualizada de todos los artistas y las obras que se han ido documentando y atribuyendo desde los estudios de Teresa Gisbert, José de Mesa, Jorge Bernales, Antonio San Cristóbal, y las últimas aportaciones de Rafael Ramos Sosa.

V-Metodología

Para la información y recopilación de este estudio he utilizado una serie de libros que van desde la escultura general del Perú tanto las de Jorge Bernales como Enrique Marco Dorta, también de regiones específicas, como es la *Escultura virreinal en Bolivia* de José de Mesa y Teresa Gisbert. Las noticias de los contratos muchos de ellos sacados de los volúmenes de *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano* de Marco Dorta, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* de Bago Quintanilla y Muro Orejón, y de extractos publicados por Antonio San Cristóbal y Ramos Sosa. Para las biografías y las obras de los artistas me he basado en los artículos que se han ido publicando desde mediados de los años 50 del siglo pasado, en primer lugar Harth-Terré y Lohmann Villena, luego por Antonio San Cristóbal y los bolivianos Mesa y Gisbert, y finalmente las últimas noticias que aporta Ramos Sosa. El campo de las imágenes me ha sido el más complicado, porque si no veo la obra no puedo hablar de ella; y muchas de las esculturas y piezas se encuentran en conventos y capillas no muy conocidas, y por ende no aparecen con facilidad por Internet ni por los manuales. Me he apoyado primordialmente en la

Escultura en el Perú de Bernal, *Escultura virreinal en Bolivia* y en artículos publicados tanto en la revista *Atrio*, *Laboratorio de Arte* y otras tantas españolas y americanas. También ha sido fundamental para este estudio la tesis de licenciatura de Javier Renato Chuquiray Garibay del año 2015.

VI-Estado de la cuestión

El panorama escultórico entre el Virreinato del Perú y el Reino de Sevilla en la primera mitad del Siglo XVII

El Naturalismo en la escultura sevillana viene de la mano de **Juan Martínez Montañés**, y de sus seguidores como Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luís Ortiz de Vargas, que marcharon a tierras peruanas, y de una u otra manera bebieron de las influencias del insigne maestro. Pero sin duda su mejor discípulo es Juan de Mesa, que a pesar de su pronta muerte, hace una larga serie de imágenes devocionales con una exquisita calidez tanto anatómica como compositiva, mostrando un dolor y un sufrimiento más acusado, que no se refleja en su maestro. Otros tantos artistas del taller de la Magdalena son Martín de Andújar, Juan de Remesal, Gaspar de Ginés, Alonso Álvarez de Albarrán, Juan Gómez, Francisco de Villegas, Alonso Cano y, como no, su hijo Francisco Montañés Salcedo, que marchó a Lima. En aquella ciudad habían escultores que pertenecían a la generación del bajo renacimiento y trabajaban ya desde 1600 como Fabián Jerónimo Alcocer, Juan García Salguero y Martín Alonso de Mesa que pasaron al naturalismo montañésino por las obras que iban llegando.

Esta tendencia se instala en el Perú hacia 1620, cuando el grupo de seguidores de Montañés llegan a Lima y las obras del maestro se consolidan en diversas ciudades del virreinato. La belleza de Montañés se compone de la serenidad de sus formas, en contraste con la corriente barroca italiana de Bernini, con paños y expresiones más atemperados; en la idealización de los rostros que le dan un aire clásico, por eso fue llamado el “Lisipo andaluz”; y el naturalismo anatómico, donde se aprecia los músculos, las venas y los huesos¹.

Ya hay envíos del alcalaíno desde 1590, pero la primera obra conservada y parcialmente documentada es el Cristo del Auxilio [Fig. 1] hacia 1603, que se mencionó en el contrato con Vázquez de Leca para hacer el suyo donde dice: *porque tengo gran deseo de acabar*

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Martínez Montañés y el manierismo” en AA.VV.: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972. Págs. 41-60.

y hacer una pieza semejante a esta para que quede en España y no se lleve a Indias². También se ha identificado como obra segura el retablo de San Juan Bautista para el Monasterio de la Concepción de Lima, fechado hacia 1607-1629; encargado por doña Ana Pinelo y doña Petronila Bernarda de la Vega. En el centro se colocó otro de los espléndidos crucificados del maestro, pero esta vez de tres clavos. Por aquellos años, 1618, Montañés declara haber hecho una imagen de San Juan Evangelista para Doña Ana Pinelo para el mismo monasterio, actualmente en la catedral. Hacia 1625 el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla adquirió en Sevilla la Santa Apolonia, documentada por una carta de pago entre el capitán y el maestro. Al año siguiente marcha al Perú el capitán Santa Cruz y Padilla con la imagen de la santa y un crucificado realizado por Juan de Mesa³. Actualmente la santa se encuentra en la catedral limeña.

Otra más tardía es la Inmaculada [Fig. 2] que encargó el jesuita Alonso Buiza en 1640 para la iglesia de la Compañía de Oruro, actualmente en la Catedral; y que gracias a José de Mesa y Teresa Gisbert, que estudiaron la obra en profundidad, hallaron la firma del escultor en su peana en una chapa metálica. Lamentablemente la imagen ha sido mutilada en el manto y la caída de los cabellos, para colocarle vestimentas; se ha conservado la parte baja del manto, la luna y los ángeles de clara mano del maestro. En el rostro tiene una asimilación con la que se conserva en la Capilla de la Concepción Chica, llamada popularmente “La Cieguecita” (1628-31). También de esta fecha, 1640, envía un crucificado a Lima por encargo de don Luis de Betancur y Figueroa, fiscal de la Inquisición. Montañés entregó la escultura a Alonso de la Estrella Olivares y Nava, que estuvo al cuidado de ella para que llegara a buen puerto. Aún esta imagen no se ha hallado.

En la Audiencia de Charcas, en la iglesia de Santo Domingo de Chucuito, se halla una Virgen del Rosario de mucha veneración, por ende muy retocada. Se conserva intacto la parte baja con la túnica, la media luna y los querubines; en la talla de estos últimos se aprecia la mano joven del alcalaíno, siendo probablemente una de las ocho Vírgenes del Rosario que en 1590 envió al dominico fray Cristóbal Núñez con destino al Perú. En los rostros, a pesar de estar repintadas, se aprecian la expresión serena, como en el Niño que

² DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal en Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, 1972. Pág. 112.

³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1991. Págs. 65-67.

recuerda al de la Parroquia del Sagrario; pero los cabellos han sido mutilados perdiendo su forma original⁴.

De su discípulo directo, **Juan de Mesa**, como ya he comentado, le fue encargado en 1626 por el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla un Cristo en la cruz de más de dos varas de alto, de cedro, y tres clavos de hierro; del que se tenía que entregar en blanco. A la muerte de Mesa al año siguiente, había en su taller una obra preparada para ser mandada a Lima; pero no se sabe si es el que se conserva en la Iglesia de San Pedro [Fig. 3] o el del monasterio de Santa Catalina [Fig. 4], ambos en la Ciudad de los Reyes. En los rostros se aprecia la mano del cordobés, nariz aguileña, corona tallada en bloque, uso de las espinas clavadas en la frente y en la oreja; y qué duda cabe en el modelado anatómico tanto en los brazos, como en el torso y las piernas, donde el paño nos deja ver el muslo⁵.

Otros escultores que trabajaron en la ciudad hispalense durante la primera mitad y le fueron encargadas obras para América son **Francisco de Ocampo**, que en 1625 el fraile arquitecto Miguel de Huerta le pide una Inmaculada, que se relaciona con la del Convento de San Francisco de Lima, parecida en su composición a la enviada a Comayagua, Honduras⁶. También para otras ciudades hispanoamericanas envió obras, como la Inmaculada y Santa Clara de la ciudad colombiana de Pamplona en 1607. Para el año siguiente le encargan hacer un retablo para la capilla de Nuestra Señora del Rosario, ubicada en el monasterio de Santo Domingo de Tunja, actualmente conservado y en buenas condiciones. En 1620 hizo la Inmaculada de Comayagua junto a un tabernáculo con otras imágenes de santos, también han llegado hasta nosotros, pero con repintes⁷.

Otro artistas coetáneos a Ocampo es **Diego López Bueno** que envió obras como el retablo de la Inmaculada Concepción (1620-21) a Comayagua, pero se sustituye por uno barroco del siglo XVIII; se le atribuye el Dios Padre que remata el actual retablo mayor, y la

⁴ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Págs. 117-118; PALOMERO PÁRAMO, Jesús María: “Instruir, deleitar y reconciliar. A propósito de las Inmaculadas de Martínez Montañés” en CASTAÑEDA DELGADO, Paulino y COCIÑA Y ABELLA, Manuel José (Coord.): *La Inmaculada y Sevilla: XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*. Obra Social y Cultural Cajasur. Sevilla, 2007. Págs. 35-45.

⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú...* Ob. Cit. Págs. 80-82.

⁶ *Ibidem*. Pág. 85.

⁷ MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, maestro escultor*. Graficas del Sur. Sevilla, 1983. Págs. 179-188. En este estudio de su obra no recoge la Inmaculada del Convento de San Francisco de Lima; GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)” en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Arco/Libros. Madrid, 2010. Págs. 501-562.

Inmaculada, que Martín Macías la adscribe a Ocampo⁸. También **Felipe de Ribas**, autor de la señera imagen de Nuestro Padre Jesús de la Divina Misericordia de la Hermandad de Las Siete Palabras (1641); se sabe documentalmente que envió obras como dos santos para el convento de la Merced de Panamá, probablemente perdido tras la invasión inglesa, y tres imágenes de la Inmaculada Concepción enviadas a las Américas, que actualmente se desconocen su paradero⁹.

En estos cincuenta años en Lima se documenta toda una serie de artistas, pero apenas las obras se conservan en su lugar de origen o están incompletas, debido a cambios de gustos de la época y a los terremotos sucesivos de la ciudad. La nueva tendencia será fundamentada por lo escultores llegados de Sevilla: Pedro Noguera, Gaspar de la Cueva, Luís Ortiz de Vargas y Luis de Espíndola y Villavicencio, que se trataran con detenimiento más adelante. Sus seguidores: **Juan García de Salguero**, de nacionalidad mexicana pero establecido en Lima, ayuda a Noguera para la sillería de San Agustín, luego le traspasan las obras de Cueva, cuando este es detenido por deudas; pasa a Charcas, al no encontrar trabajo en Lima, pero regresará hacia 1630. A partir de estos años parece ser que Salguero dejó el arte de la escultura, dedicándose a labores de explotación agrícola de tierras, perdiéndose sus noticias hacia 1649¹⁰. Otro es **Fabián Jerónimo Alcocer**, que no se sabe si es criollo o peninsular, trabaja con Martín Alonso de Mesa en 1620 para el retablo de la Purísima del Convento de San Francisco, luego le traspasan la obra de éste del retablo que había comenzado en San Agustín. Se sabe que marcha a Charcas con Salguero, pero vuelve posiblemente para trabajar con Noguera en la catedral.

Artistas que llegaron a la ciudad limeña en el segundo tercio de siglo, de origen hispano son **Asencio de Sala**, de Logroño, a pesar de ser más ensamblador que escultor se le conocen obras como los retablo con esculturas de San Joaquín y Santa Clara. Tuvo que ser un artista con renombre al encargarle el retablo de la Inmaculada de la Catedral, hoy día transformado, pero del que se conservan algunas piezas. Otro artista activo en Lima por aquella fecha de origen salmantino es **Bernardo Pérez de Robles y Lorenzana**, se

⁸ PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1994. Págs. 43, 68 y 73.

⁹ DABRIO, María Teresa: *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1985. Págs. 76 y 77.

¹⁰ RAMOS SOSA, Rafael: "Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico artístico del escultor mexicano Juan García Salguero" en *Boletín del Instituto Riva-Agüero* nº 36. Lima, 2011. Pág. 41.

le documenta una estancia en la ciudad hispalense entre 1642-44; luego llegó a la Ciudad de los Reyes en ese año. Se le documenta la Inmaculada de la capilla de la Concepción de la Catedral en 1655. Marcha a Arequipa, donde hace el Crucificado de Vera Cruz en 1662; pero regresa a su tierra natal en 1671 donde apenas hace obras, porque parece ser que llegó con una gran fortuna, viviendo holgadamente hasta su fallecimiento en 1683¹¹.

En este contexto artístico se va a realizar una de las obras más importantes de Hispanoamérica, la sillería de coro de la catedral limeña.

Proceso de adjudicación y construcción de la sillería de la Catedral de Lima¹²

En primer lugar, según por los documentos y testimonios que se conservan parece que la sillería estaba bajo el patrocinio del Real Patronato, y no del Cabildo catedralicio. Por eso el Deán Almeyda expuso al Virrey: *suplicamos se sirva mandar se tome resolución la dicha obra cometiéndola ejecución de ella -la sillería-, alegando que sólo restan puertas y portadas y otras cosas de menor consideración y la dicha sillería que es tan precisamente necesaria como se ve en todas las iglesias de España...*, adecuada a la importancia de la sede arzobispal como *catedral principal y primada del Perú*¹³; también se habían terminado de cubrir las bóvedas hacia 1620.

La construcción de la sillería tuvo dos etapas, separadas por el gobierno de dos Virreyes. El primero con el Virrey Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache; que junto a él estuvo como superintendente de la fábrica de la Catedral, oidor de la Real Audiencia y administrador del virreinato durante la transición de los virreyes, el doctor Juan Jiménez de Montalvo.

En este momento se prepararon los recursos económicos, y la realización de un proyecto base de una traza obligatoria para todos los concursantes que se presten. Esta venía firmada por el doctor Montalvo y del escribano público, pero no se sabe de quién era el diseño. Pero, tanto Noguera como Luís de Espíndola, mencionan que la sillería fue diseñada por Martín Alonso de Mesa; y las obras complementarias de reja, tribunas y púlpito se debían a Noguera. Se conserva una memoria de las condiciones que debe tener

¹¹ RAMOS SOSA, Rafael: "Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú" en *Laboratorio de Arte* n° 16. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2003. Págs. 453-464.

¹² SAN CRISTÓBAL, Antonio: "Nueva visión histórica de la sillería de la catedral" en *Revista Histórica* n° 33. Lima-Perú, 1981-1982. Págs. 221-268.

¹³ Archivo General de la Nación (en adelante A.G.N.), escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1623, protocolo 1754, ff. 2855 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Págs. 221-268.

la sillería por Luís Ortiz de Vargas, algunas de ellas son: *Es condición que las columnas han de ser de la orden corintia los tercios tallados de medio relieve y lo demás estriado y los capiteles arpados a sus hojas. Es condición que los recuadros que vienen entre columna y columna han de ir con sus molduras adornados con cartelas y agallones y motivos cornisas y frontispicios y en cada frontispicio ha de ir un niño sentado que sirve de remate... y así mismo ha de llevar cada claro de estos un santo labrado de medio relieve. Sobre el cornisamento principal de la sillería ha de mover un tumbadillo con su ornato y ha de llevar juntamente unos niños en correspondencia de las columnas de abajo los cuales...han de estar recibiendo el tumbadillo que sirve de guardapolvo. La coronación que viene sobre el tumbadillo...la cual se remata ha de ser calada y tallada de relieve con sus fruteros y remates*¹⁴. Todo esto transcurrió antes del día 31 de diciembre de 1621, cuando el Príncipe de Esquilache partió de Lima para regresar a España.

Por testimonio del Deán y del doctor Montalvo se sabe que el anterior virrey mandó que *se hiciesen estas obras y se sacasen en pregón*¹⁵, donde se hicieron posturas y rebajas de los precios, aunque no hay constancia de ello; la primera postura que aparece es la que ofreció Ortiz de Vargas por 60.000 pesos; seguramente había otras más altas, pero se tenía por costumbre anular las posturas más elevadas.

Durante el periodo vacante del virrey estuvo como administrador, como ya he mencionado, el doctor Juan Jiménez de Montalvo, que no llevó a cabo ninguna actividad de la sillería, por tanto quedó paralizado.

La segunda etapa viene con la llegada del nuevo Virrey Don Diego Fernández de Córdova, marqués de Guadalcazar, el 25 de julio de 1622. Una vez transcurrido el periodo de agasajos y pleitesías, el 24 de enero de 1623, el Deán y Cabildo piden al Virrey que se resuelva la obra con su ejecución. El oidor Montalvo presentó el informe a Fernández de Córdova, y este dispuso inmediatamente que las obras se sacasen a pregón, adjudicándose las al que ofreciese la puja más baja. El día 16 de febrero dispuso el oidor que se diesen de inmediato 10 pregones en la plaza pública por término de 10 días.

En esa misma fecha aparece la postura de Luís Ortiz de Vargas, donde ofrece tallar la sillería por 60.000 pesos; pero el pregonero Alonso de la Paz abrió el proceso al día

¹⁴ A.G.N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1623, protocolo 1754, ff. 2855 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Págs. 221-268.

¹⁵ *Ibidem*.

siguiente, donde ya se anotaba la suma de Vargas. El día 18 de febrero Noguera bajó a 57.000 pesos; el 20 Mesa lo rebaja a 53.000; el 21 se presenta de nuevo Noguera ofreciendo 52.000 pesos; y el 22 Luis de Espíndola baja a 50.000 por los trabajos. En la fecha del último día, 2 de marzo, y décimo pregón, Ortiz bajó a 48.000; Noguera a 47.000, y Espíndola a 40.000; finalmente el 3 de marzo ante notario apareció un nuevo contrincante, Gaspar de la Cueva, que lo dejaba en 39.000 pesos. Con total seguridad se le ofrecería a él, sin embargo no fue así.

El oidor Montalvo también sacó a pregón la *custodia y sagrario para el altar mayor de la dicha Santa Iglesia conforme a la traza que se ha visto que Pedro de Noguera maestro escultor y arquitecto ha mostrado*¹⁶ con una imagen de Nuestra Señora. Aquí en primer lugar se presentó Noguera para realizarlo por 6.000 pesos, luego Martín Alonso por 5.800, bajando su apuesta intervino Luis de Espíndola por 5.600, pero Gaspar de la Cueva lo disminuye a 5.400, pero se presenta Noguera de nuevo bajando el precio final a 5.000 pesos; y le fueron adjudicados los trabajos. Además el oidor amplió otros tres pregones adicionales para la sillería con fecha 11 de marzo, pero no se anotó ninguna rebaja del precio. El día 15 de marzo el pregonero, Alonso de la Paz, atestiguó ante notario que *apercibió para el remate de la dicha obra y andando y haciendo apercebimientos para el dicho remate pareció el dicho Pedro de Noguera y puso toda la obra de la dicha sillería rejas tribunas y púlpito en treinta y ocho mil y ochocientos pesos de a ocho reales*¹⁷; pero esta propuesta no se manifestó ni en las actas, ni escrito ante notario. No se tiene constancia, pero se ve claro que hubo tretas ilegales entre el pregonero y Noguera antes o durante la sesión para adjudicar el remate de la sillería. Luego se siguió con el remate del sagrario, custodia e imagen, que también se le adjudicó a Noguera, con esto, suma la cantidad total de 43.800 pesos.

El 7 de abril el oidor doctor Juan Jiménez de Montalvo, le ordenó a Noguera que presentara fiadores; Noguera mostró el 26 de abril a su suegro el platero Miguel Bonifaz¹⁸, y Diego García Jiménez.

¹⁶ A.G.N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1623, protocolo 1754, ff. 2855 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: “Nueva visión histórica de la sillería...” ob. Cit. Págs. 221-268.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ RAMOS SOSA, Rafael: “Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663)”, en *Laboratorio de Arte* nº 5. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 298.

Ante lo sucedido tarda el superintendente Montalvo en dar aceptación a sus fiadores, ni tampoco le concedieron alguna cantidad para iniciar las obras; finalmente se lo autorizó el superintendente, pero va a haber una fuerte oposición por parte del fiscal del rey ante los hechos sucedidos. Por tanto va a haber una rivalidad entre la Real Audiencia y el Patronato Real, que hizo trascender tanto en la Ciudad de los Reyes como en España, en concreto a la ciudad de Sevilla, como consta en los documentos conservados en el Archivo de Indias.

Noguera ante la situación de tensión reparte la talla de la sillería entre los cinco oponentes, donde se deja atestiguado en un documento ante notario el 4 de mayo de 1623, donde se reúne con Martín Alonso de Mesa y Luís Ortiz de Vargas. En aquel testimonio se dice *para acabar las dichas obras con la puntualidad a que estoy obligado –dos años- y cumplir con el dicho asiento tengo necesidad de personas que me ayuden para lo cual heme convenido y concertado con los dichos Martín Alonso de Mesa y Luis Ortiz de Vargas. Primeramente a cargo de mí el dicho Pedro de Noguera y de mí el dicho Luis Ortiz de Vargas de hacer como nos obligamos y encargamos a hacer toda la obra de arquitectura y ensamblaje ambos a dos de por mitad tanto el uno como el otro. Item yo el dicho Martín Alonso de Mesa me obligo a hacer y haré toda la obra de escultura y talla que ha de llevar toda la dicha obra...ha de ser y soy obligado y me obligo a hacer como dicho es de la cual la tercia parte de lo que así me cabe de hacer a dar una tercia parte a Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola la una tercia parte de la tercia parte*¹⁹. Pero estos dos últimos no firmaron la escritura por no estar conformes; a lo que Mesa también rehúsa el dicho contrato, empujado seguramente por los otros dos.

Con este hecho la oposición del Fiscal de Su Majestad se relajó en parte; aun así pasaron tres largos años paralizada las obras de la sillería de la catedral, ni si quiera se le pagó los primeros plazos para que iniciasen; porque el Cabildo y el Fiscal seguían aún en pleitos. Para concluir con ello el Virrey deja constancia que la sillería deje de pertenecer a la administración Real, y se la entrega al Cabildo, y que eligiesen los maestros oportunos; aunque deja claro que no se dé más de los 38.800 pesos de lo que se acordó en su momento. Por tanto el Cabildo tenía libertad para la dirección de las obras, y sacó un nuevo memorial de cómo hacer las obras el 15 de mayo de 1626, modificando en parte

¹⁹ A.G.N., escribano Juan de ZAMUDIO, 1622-1623, protocolo 2038, ff. 867 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: “Nueva visión histórica de la sillería...” ob. Cit. Págs. 221-268.

las condiciones de Vargas; cabe reseñar que los cambios ninguno fue estilístico sino funcionales.

El Cabildo concertó la iniciación de la sillería buscando dos fiadores propios, el mayordomo Juan Martínez de Uceda y el Maestro Mayor de obras Juan Martínez de Arrona. Se reunieron en primer lugar con Vargas, el 26 de agosto, y le encargaron la mitad; para que Noguera aceptase la otra mitad, hecho del que se quejó, pero no le dieron mayor importancia. A Vargas se le encargó *todo un lado de sillas altas y bajas desde la silla arzobispal hasta el fin del coro con más la reja principal una tribuna y una puerta que ha de haber en el dicho lado*²⁰. A Noguera se le llamo el 29 de agosto para *hacer la silla mayor arzobispal y un lado de las sillas altas y bajas desde la dicha silla mayor hasta el fin del coro y una tribuna y púlpito y una puerta al rincón en lugar de la última silla... y toda costa de talla escultura ensamblaje madera herraje llaves y todo cuanto fuere necesario hasta que esté acabada y puesta en su lugar*²¹; dividiendo la suma de 38.800 pesos entre los dos a lo que corresponde. Al firmar ambos el Cabildo entregó 2.000 pesos para que empezasen.

Por estas fechas ya había fallecido Martín Alonso de Mesa, y no entró en el contrato; pero Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola estuvieron aun pululando por Lima, el primero se va en 1628, y el segundo abandonó por la misma fecha, pero apareció de nuevo hacia 1646, una vez terminada la sillería.

Luís Ortiz de Vargas apenas hizo gran parte de la sillería porque el 15 de marzo de 1627, al año de iniciarse las obras, firmó con Noguera para entregarle la mitad de lo que estaba convenido, debido *por su poca salud y el no tener el avío necesario para cumplir a lo que estaba obligado*²², dicho en palabras de Noguera.

Por tanto queda Noguera sólo ante las obras de la sillería. La marcha de Vargas no afectó a la realización de la sillería porque las trazas y las condiciones eran obligadas a seguir las a rajatabla. Con toda probabilidad Noguera estableció un taller para realizar la obra con oficiales y aprendices con el objetivo de acelerar la terminación. De esa nómina de artistas

²⁰ A.G.N., escribano Juan de VALENZUELA, 1626, protocolo 1945, ff. 1206 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Págs. 221-268.

²¹ A.G.N., escribano Juan de VALENZUELA, 1626, protocolo 1945, ff. 1254 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Págs. 221-268.

²² A.G.N., escribano Juan de VALENZUELA, 1627, protocolo 1947, ff. 513 y sigtes en SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Págs. 221-268.

se encuentran el escultor Francisco Lobo por el pago de 400 pesos por su trabajo; Hernando Joseph, que estuvo por un año a su servicio, desde 1626 al 27; artistas que se encontraban en la ciudad que probablemente trabajaron para la sillería son Pedro de Mesa, hijo de Martín Alonso de Mesa, que aún se encontraba por la zona hasta 1631; otro escultor que se sabe que aún seguía vivo era Juan García Salguero; y Sebastián de Sande, que trabajó para Noguera en otras obras.

El 27 de noviembre de 1632 Pedro de Noguera entrega la carta de pago por 36.437 pesos de la sillería de coro. Pero de aquella sillería tan solo se conservan las sillas altas con sus respaldos, no se conservan las bajas, debido a la remodelación que tuvo la catedral en 1896, cuando se trasladó desde el coro, en medio de la nave central, al presbiterio. Además en el transcurso de ese año hasta 1898 se incrementó con 22 tableros nuevos realizados por el escultor Manuel Severo Carrión, pero carecen de figuras talladas²³.

VII-El círculo escultórico de Montañés en el Virreinato del Perú

Martín Alonso de Mesa y Villavicencio [Fig. 5]

Nació en Sevilla hacia 1573; comenzaría a formarse en el oficio desde 1587-1595 con 14 años. Actualmente se desconoce con quien se formó, pero se encuadra por cronología, técnica y estilo con Miguel Adán, Gaspar del Águila, Vicente Fernández o Andrés de Ocampo²⁴, discípulos todos ellos de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Las primeras noticias del escultor en Sevilla nos la da Celestino López Martínez²⁵, dice que desde 1595 estaba trabajando para el convento de San Francisco de Cazalla haciendo tres imágenes; desde este año al siguiente se tiene la primera obra documentada y conservada de su etapa sevillana, la Virgen de la Oliva del santuario de Vejer de la Frontera en Cádiz. En 1598, junto con Andrés de Ocampo, trabaja en la decoración de la portada del convento de la Encarnación, hoy día desaparecida²⁶. Hacia 1599 son las últimas noticias del artista en Sevilla, pidiendo el documento que acredita su título de escultor ante el veedor del dicho oficio Gaspar del Águila; donde declara tener veintiséis

²³ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio: *La Catedral de Lima*. Cabildo Metropolitano de Lima. Lima, 1992. Pág. 40.

²⁴ RAMOS SOSA, Rafael: "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador" en *Anales del Museo de América* nº 8. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Madrid, 2000. Pág. 45.

²⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Rodríguez Giménez. Sevilla, 1932. Págs. 20-22.

²⁶ MARCO DORTA, Enrique: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, estudios y documentos*. Tomo II. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1960. Pág. 105.

años de edad. Por estas fechas o antes se casa con Petronila Salazar, de la collación de la Magdalena, e inmediatamente desaparece del panorama artístico de Sevilla.

La primera noticia que tenemos de su etapa en Perú es en Lima, cuando el 8 de septiembre de 1602 le encargan el retablo de la iglesia del pueblo de Santiago de Surco²⁷.

A lo largo de esos veinticuatro años se conservan documentos sobre las obras que fue realizando, en un primer momento pocos encargos, pero a partir de 1617 será un artista ya consagrado y con prestigio porque lo que sus servicios aumentan en número; e incluso llegan mayordomos de cofradías lejanas a Lima como de Chile o Yungay²⁸, por tanto su obra tuvo mucha repercusión en el Virreinato del Perú en vida.

Una de sus últimas apariciones es en 1625 cuando nombró albacea a su esposa, y en diciembre de ese año le traspasa el arrendamiento de la casa de la plaza del Hospital de San Diego a su hijo Pedro. Ya en 1626, en mayo, su hijo se compromete a terminar dos retablos del convento de San Agustín, por tanto deducimos que su padre ya había fallecido²⁹.

Obras documentadas y conservadas

Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera en Cádiz (1595-96)³⁰

Virgen de la Merced de Huánuco [Fig. 6] (1603)

Fue encargada por fray Juan Bautista de Ortega por 300 pesos para el convento de la Merced de Huánuco; pero por razones que desconocemos hoy día se encuentra en la iglesia de La Merced de Trujillo. Es bastante similar en composición a la realizada en la etapa hispalense, aunque esta tiene mayor acercamiento al naturalismo en los rostros³¹.

²⁷ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 46; HARTH-TERRÉ, Emilio: “Retablos limeños en el siglo XVI” en *Revisita del Archivo Nacional del Perú*, XXIII-I. Librería e Imprenta Gil. Lima, 1959. Pág. 37.

²⁸ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias” en *Revista Histórica* Vol. XXVII nº 1. Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2003. Pág. 193.

²⁹ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 47.

³⁰ *Ibidem*. Págs. 57-58; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento” en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. T. 82. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1999. Págs. 17-176.

³¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú...* ob. Cit. Págs. 166-167.

Relieves de la Pasión para el retablo del Santo Crucifijo para el Templo de la Merced de Lima (1612)

Alonso Martín de Mesa se obligó con el mercedario fray Martín de Aparicio a realizar dos retablos para la iglesia. Uno de ellos fue mandado hacer por el ya difunto padre fray Juan Bautista Ortega, y el otro sería para el altar del Santo Crucifijo, que contendría siete tableros de medio relieve y las imágenes de la Virgen y San Juan a cada lado del Crucificado. En este caso solo haría las esculturas y los relieves por el que se le pagó 1.600 pesos.

Jorge Bernales y otros investigadores decían que estos relieves pertenecían al retablo de la cofradía de Nuestra Señora de La Piedad de Martín de Oviedo de 1601; pero la bibliografía reciente se los atribuye a Martín Alonso de Mesa del retablo del Santo Crucifijo de 1612. Este retablo se desmanteló y se colocó uno neoclásico en su lugar, reutilizando algunos relieves del anterior, incluso el Cristo del Auxilio de Montañés; la Virgen y el San Juan que lo acompañan son del momento de la transformación.

Del conjunto original se conservan el *relieve de la oración en el huerto* [Fig. 7], *relieve de Jesús con la Cruz a cuestras* [Fig. 8], *la Piedad, Ecce Homo y Cristo atado a la columna*. En el primero, con las recientes restauraciones, se aprecia el naturalismo del rostro y la talla de los cabellos, incluso en ese dramatismo implorando al Padre Eterno a través de ese ángel con el cáliz. En la túnica se percibe la anatomía desdibujada por los numerosos pliegues del ropaje. Este relieve iba acompañado de un paisaje, que se observa sensiblemente bajo la figura con esa peña rocosa y en las raíces de la derecha, con el tronco mutilado, que nos ambientaría en el Huerto de los Olivos. En el segundo, Cristo con la Cruz a cuestras, está casi totalmente mutilado, solo han dejado al Cristo y han cortado brutalmente el madero para adaptarlo al hueco. Probablemente, como en el otro relieve, iría acompañado de un paisaje y con probabilidad de figuras. Desgraciadamente el relieve de la *Piedad, Ecce Homo y Cristo atado a la columna* al estar a gran altura y en penumbra es imposible de fotografiar y por ende estudiar³².

³² BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú...* ob. Cit. Págs. 47-50; RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 58; y GARCÍA JURADO, Ricardo: “La Oración en el Huerto” en AA.VV.: *La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Municipalidad de Lima. Lima-Perú, 2016. Págs. 66-67.

Escultura funeraria de Bartolomé Lobo Guerrero [Fig. 9] (1622)

Antonio San Cristóbal atribuyó una figura orante de estética naturalista de la primera mitad del siglo XVII a Martín Alonso de Mesa, en relación al monumento funerario de Bartolomé Lobo Guerrero realizado en 1622 para su capilla catedralicia por 800 pesos, cuyo retablo fue llevado a cabo por Juan Martínez de Arrona por 2.000³³.

Este sepulcro se encontraba en la capilla de San Bartolomé de la catedral limeña, donde actualmente está el presbiterio. El retablo realizado por Arrona fue trasladado a una iglesia del pueblo de Sayán³⁴.

La figura se encuentra arrodillado sobre un cojín y con las manos, parcialmente mutiladas, en posición orante. Viste con indumentaria de prelado con una cruz bajo la capelina de armiño, colocada sobre los hombros; la túnica es lisa hasta que cae en la parte inferior con abundantes pliegues. Al ser un hombre de edad madura se plasma en el rostro las arrugas, como también las entradas de la frente³⁵.

San Juan Evangelista de la Catedral de Lima [Fig. 10] (1623)

La imagen se contrató en febrero de 1623, días previos a la disputa de la sillería de coro, entre el Cabildo y el escultor ante el escribano Pedro Juan de Rivera, para presidir el retablo mayor de la catedral, por el precio de 180 pesos. En su composición ya se ve una obra barroca, rompiendo el eje vertical, colocando el pie derecho sobre el águila, símbolo parlante del santo, levantando la pierna y marcando la rodilla bajo el manto, la otra la mantiene fija sobre la peana. En los brazos igual, mientras con la izquierda sostiene el evangelio que escribe, en la otra la pluma (actualmente desaparecida). Magnífica resolución de los paños con líneas oblicuas y verticales, dando volúmenes profundos y claroscuros. El Apóstol eleva el rostro y mira a los cielos recibiendo la inspiración divina. Es anecdótico como el águila eleva una de sus patas y despliega las alas, para salir al vuelo. La policromía fue a manos de Antonio de Umbela³⁶.

³³ SAN CRISTÓBAL, Antonio: “Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros” en *Revista del Archivo General de la Nación* n° 7. Lima, 1984. Págs. 88, 197-199.

³⁴ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio: *La Catedral de Lima...* ob. Cit. Pág. 48.

³⁵ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 60; CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú, 2015. Págs. 134-136; SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias..." ob. Cit. Págs. 188-189, 195-199.

³⁶ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 182-184.

Obras documentadas y no conservadas

Retablo para Santiago de Surco (1602)

Aquí actúa como escultor, junto con el pintor Cristóbal de Ojeda en el encargo con el cacique del pueblo, Francisco Tanta Obimbi, para hacer el retablo mayor. En la calle central debía de ir Santiago, en el segundo cuerpo la Virgen con el Niño, y rematando el conjunto Dios Padre. En los laterales irían toda una serie de santos y escudos franciscanos. Su coste fue de 2.000 pesos³⁷.

Cristo yacente de San Marcos de Arica (1603)

Fue contratada por Juan Bautista Picón. Se estipulaba que tenía que ser articulado, de tamaño natural y hueco. El hecho de hacerlo movable era para la ceremonia del Descendimiento y luego el Santo Entierro. Su valor fue de 300 pesos de nueve reales³⁸. También en el contrato incluía la realización de una cruz de cedro, tres clavos y una corona³⁹.

Monumento eucarístico (1603)

Fue encargado por doña Lucrecia de Sonsoles para situar el Santísimo Sacramento⁴⁰.

Inmaculada Concepción de Lima (1604)

El mayordomo de la cofradía de la Inmaculada de la catedral de Lima, don Juan de Montoya, encargó al escultor y al pintor Agustín de Sojo, una escultura de la Virgen de bulto redondo, en madera de cedro y hueca. También se concertó en hacer unas andas de cedro doradas y estofadas; todo ello por 612 pesos⁴¹.

Conjunto escultórico procesional de Ica (1604)

Juan Pantoja, fundador de la cofradía de nazarenos de la villa de Ica, le encarga por medio de Diego Hernández Melgarejo, el conjunto del misterio del encuentro de Cristo con la Verónica. En el contrato se dice que ha de hacer cuatro figuras, en las que solo tiene que

³⁷ RAMOS SOSA, Rafael: "Martín Alonso de Mesa...", ob. Cit. Pág. 48.

³⁸ *Ibidem*. Pág. 49.

³⁹ RAMOS SOSA, Rafael: "La proyección de los talleres limeños de escultura y retablo en el Reino de Chile (1603-1668)" en AAVV.: *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte*. Ril editores. Santiago de Chile, 2004. Pág. 46.

⁴⁰ RAMOS SOSA, Rafael: "Martín Alonso de Mesa...", ob. Cit. Pág. 49.

⁴¹ *Ibidem*.

tallar cabezas, manos y pies, el resto del cuerpo solo anatomizado, porque luego se vestirían. El grupo estaba compuesto por Cristo, un sayón, Simón de Cirene y una Verónica. Simón iría detrás sujetando la cruz y la Verónica de rodillas delante del Cristo con el paño. Por todo el trabajo cobró 380 pesos⁴².

Virgen de Copacabana de Ica (1605)

Fue encargada por Alonso Hernández, para la cofradía de esta advocación, sita en el convento de la Merced. Cobró por ello 200 pesos⁴³.

Conjunto escultórico procesional de Callao (1607)

El mayordomo de la cofradía de nazarenos del puerto del Callao, Francisco Canelas, le encarga seis figuras de vestir, en la que de nuevo solo tiene que tallar cabezas, manos y pies. En este caso lleva a Cristo, la Virgen, San Juan evangelista, la Verónica, Simón de Cirene y un fariseo. Todo ello por 300 pesos de 9 reales⁴⁴.

Retablo para la iglesia de Ate en Lima (1607)

Fue contratado para hacer el retablo del templo de la doctrina mercedaria de Ate junto con el dorador Diego Sánchez Merodio, en la que le pagarían 1.450 pesos de a 9 reales. El primer cuerpo, en el centro, una hornacina con el ábside en forma de venera con una imagen de la Virgen en hueco para poder llevar en procesión. En los laterales relieves de San Pedro Nolasco y San Ramón. En el segundo cuerpo iría un relieve de la vida de la Virgen⁴⁵.

Retablo de Nuestra Señora de Gracia de Lima (1608)

Se localizaba en el templo de San Agustín, en la capilla dedicada a la Virgen de Gracia, cuyos patronos eran Hernán González, ya difunto, y su esposa Juana de Cepeda, que fue quien lo encargó. En este conjunto trabajarían una serie de artistas de renombre de Lima, en primer lugar Martín Alonso de Mesa, que se encargaría del ensamblaje y escultura; lienzos de Angelino Medoro, pero los retratos de los comitentes serían realizados por Diego de Urbina; y finalmente el estofado y dorado a mano de Diego Sánchez Merodio.

⁴² RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 49.

⁴³ *Ibidem*. Pág. 50.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

El retablo estaba compuesto de sotabanco, banco, donde Juana de Cepeda elegiría el tema de los cuatro tableros; primer cuerpo con una hornacina central donde se situaría la Virgen de Gracia sobre un trono de ángeles y en la parte superior coronada también por ángeles. A los laterales irían esculturas, a un lado San José, y al otro San Juan Bautista; a los extremos flanqueándolos irían los retratos de los patronos. En el segundo cuerpo llevaría un medio relieve con un tema aún no definido en el contrato, y a los laterales dos pinturas de Medoro sobre Santa Mónica y San Joaquín con Santa Ana. Rematando el conjunto iría un medio relieve de la Encarnación, y coronando el conjunto la figura de la Fe, y a sus pies la Caridad y la Esperanza sobre los frontispicios⁴⁶.

Retablo mayor de San Sebastián de Lima (1609)

El mayordomo de la parroquia de San Sebastián, Hernando Ramón de Oviedo, encargó el retablo mayor del templo. En el banco irían medios relieves de los cuatro evangelistas. En el primer cuerpo un Sagrario flanqueado por relieves de San Pedro y San Pablo. En el segundo, en el centro la imagen de San Sebastián, que ya existía, y a sus lados San Ramón y San Jerónimo. Finalmente sería coronado con un relieve del Calvario y pirámides. En este mismo día, el mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, Diego Días de San Pedro, le pidió un Sagrario-manifestador para dicho retablo⁴⁷.

Retablo de San Crispín y Crispiano de la Catedral de Lima (1609)

Dicha cofradía solicitó su labor para hacer un el retablo, contendría figuras de medio relieve y bulto⁴⁸. En la capilla que se ubicaba actualmente es de La Candelaria con un retablo barroco-neoclásico.

Retablo mayor de San Agustín de Lima (1611)

Esta obra tendría gran relevancia, ya que se requirió la colaboración del ensamblador Juan Martínez de Arrona. Recibieron una primera paga de 4.000 pesos. En esta obra intervino el pintor fray Francisco Bejarano, discípulo de Mateo Pérez de Alesio⁴⁹.

⁴⁶ RAMOS SOSA, Rafael: "Martín Alonso de Mesa...", ob. Cit. Págs. 50-51.

⁴⁷ *Ibidem*. Pág. 51.

⁴⁸ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 63. Sacado de VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Imp. Aldecoa. Burgos, 1968. Págs. 277-278. Pero no cita la fuente documental.

⁴⁹ RAMOS SOSA, Rafael: "Martín Alonso de Mesa...", ob. Cit. Págs. 51-52.

Retablo para los plateros en San Agustín (1611)

Se localizaría en el templo de San Agustín, en la capilla del gremio de los plateros, San Eloy. No se sabe cómo iría constituido la ensambladura del retablo, pero se conoce el contrato de las pinturas entre el mayordomo Antonio Ruiz Barragán, platero de oro, y Angelino Medoro. Se sabe que lo hizo Mesa porque este mismo lo menciona en un contrato posterior, en el de la Encarnación de Lima. Probablemente el escultor realizaría la imagen del santo titular, colocado en la hornacina principal⁵⁰.

San Juan de Sahagún de Ica (1611)

Se obliga hacer para fray Hernando Maldonado una talla de San Juan de Sahagún con sus insignias para el convento agustino de Ica. Cobró por ello 320 pesos⁵¹.

Imagen de Santa Catalina para Chile (1612)

Francisco Hernández le encargó una imagen de la Santa Catalina y unas andas procesionales. Todo ello por 575 pesos⁵².

Retablo mayor de la Encarnación de Lima (1612)

Esta obra fue en parte una porción en concepto de dote y ajuar para dos hijas suyas que estaban en el convento, porque de los 14.000 pesos de la obra los dejó en 10.000.

También es interesante esta obra porque hubo un enfrentamiento entre Mesa y un discípulo suyo, Pedro de Avilés, que entregó otro proyecto rebajando a 5.000 pesos. A tenor de lo visto, el arzobispo de entonces, Bartolomé Lobo Guerrero, pidió informes a Juan Martínez de Arzona y al platero Diego de la Torre, ambos testificaron a favor de Mesa; que favoreció para que el arzobispo se decantara por él. En este caso solo hizo la arquitectura y ensamblaje del retablo, pues los relieves y esculturas ya estaban.

En 1617 lo contratan de nuevo para hacer algunas reformas, sobre todo en la decoración, para enriquecerlo. Años después, en 1623, se le da carta de pago por todo el trabajo realizado⁵³.

⁵⁰ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 189-190.

⁵¹ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 52.

⁵² RAMOS SOSA, Rafael: *La proyección de los talleres limeños de escultura...* ob. Cit. Pág. 46.

⁵³ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 52-53; RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 192-193.

Figuras alegóricas para el monumento pascual de la Catedral de Lima (1613)

La arquitectura del monumento fue llevada a cabo por el maestro mayor de la catedral, Juan Martínez de Arona. La escultura fue encargada a Martín Alonso, donde tenía que hacer doce figuras y ocho pequeñas, los rostros y manos de madera encarnada y el ropaje de lona, por lo que cobraría 1.125 pesos. Años más tarde acomete reformas importantes por el que se le pagó 3.100 pesos; y a parte le encargó realizar el remate del último cuerpo, que era una peana ochavada con una urna, con cúpula de una media naranja sobre columnas y coronado por una linterna con una cruz y adornado con obeliscos por 350 pesos⁵⁴.

Virgen de las Nieves de Lima (1614)

Fue encargada por el contador Juan Pardo y Cárdenas, la cual tendría que estar colocada en una peana donde estaría el monte nevado⁵⁵.

Esculturas para el retablo mayor de la iglesia del noviciado de la Compañía de Lima (1615)

El retablo mayor fue concertado entre el jesuita Francisco Gómez con el ensamblador Diego Gutiérrez de Rivera; por tanto la obra escultórica se la encargó a Martín Alonso de Mesa; en cuyo contrato se mencionaban las imágenes a tallar: San Antonio de Padua, San Jerónimo, Santa Catalina mártir, la Inmaculada Concepción, San Luis Gonzaga, el beato Estanislao, etc. Por todo ello cobró 2.250 pesos⁵⁶.

Sagrario para el altar mayor del Monasterio de la Santísima Trinidad (1614)

El licenciado y capellán Alonso Xaramillo de Andrade de dicho monasterio le encargó un sagrario para el altar mayor; tendría que basarse en el modelo que Diego de la Presa hizo para la parroquia de San Marcelo. Para ello debía de ejecutar figuras de media talla como la Anunciación, a sus lados los santos Pedro y Pablo; en el segundo cuerpo la Santísima Trinidad acompañado de otros dos santos, y rematado por la Figuera de la Fe⁵⁷.

⁵⁴ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 53.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *Ibíd.* Págs. 53-54.

⁵⁷ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 65.

Escultura de San Lucía (1615)

Andrés Ramírez Segundo y Gregorio de las Salas, mayordomos de la cofradía de la mártir Santa Lucía de la villa de Saña, le encargaron la imagen de dicha santa, de bulto redondo y hueco, para sacarla en procesión, y con sus atributos palma, plato con sus ojos y la diadema. Por su trabajo se le pagó 240 pesos⁵⁸.

Arco triunfal del virrey Esquilache en Lima (1615)

Para la entrada triunfal del nuevo virrey del Príncipe de Esquilache, el cabildo le encomendó la labor de levantar una arquitectura efímera en la calle del Arco, donde realizaría nueve figuras imitando mármol. El coste del arco fue de 450 patacones y otros 150 pesos por las esculturas⁵⁹.

Retablo mayor de la Santísima Trinidad de Lima (1615)

Las monjas bernardas de Lima encargaron al ensamblador Francisco Vázquez y al escultor Martín Alonso realizar el retablo mayor. En el primer cuerpo en cuyo centro se colocaría la historia de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen; en los laterales esculturas de San Bernardo y San Benito, en los pedestales de las columnas contendrían repisas para colocar a los arcángeles San Miguel y San Rafael. Sobre los frontispicios redondos de los remates se colocarían las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad. El dorado y estofado fue realizado a manos de Cristóbal de Ortega en 1617. Actualmente se conservan las esculturas de San Bernardo, San Benito y el relieve de la Coronación⁶⁰, que luego se comentaran.

Retablo para la Universidad de San Marcos (1616)

Se conoce la existencia de esta obra de Mesa por el contrato que estableció este con Fabián Gerónimo para estofar, dorar y encarnar las figuras de dicho retablo⁶¹.

Retablo mayor de la parroquia de San Marcelo de Lima (1616)

Bartolomé Lorenzo concertó con Mesa para hacer el primer cuerpo del retablo, en el centro, iría San Marcelo sobre el tabernáculo, franqueándolo dos santos aún sin

⁵⁸ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 190-191.

⁵⁹ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 54.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 191.

determinar, y a los extremos San Lorenzo y San Bartolomé. En el segundo cuerpo, en el centro la historia de San “Alifonso”. Por todo ello cobró 600 pesos⁶².

Imágenes de santos agustinos para Huánuco (1617)

Fue un encargo del prior del convento de San Agustín de Huánuco para tallar cinco esculturas: San Agustín, San Nicolás Tolentino, Santa Mónica, San Juan de Sahagún y San Jerónimo. Todas ellas eran para procesionar⁶³.

Retablo y esculturas para Yungay (1617)

Pedro Revelo, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del pueblo de Santo Domingo de Yungay, le encargó un retablo con su sagrario y sus cuatro esculturas: San Pedro Mártir, Santo Tomás, Santa Inés y Santa Catalina de Siena. En el remate del retablo tendría una historia de Nuestra Señora del Rosario dando el rosario a Santo Domingo. Todo ello costó 500 pesos⁶⁴.

Esculturas para Chile (1618)

Diego de Cózar y Diego de Sotomayor, vecinos ambos de la ciudad portuaria de San Marcos de Arica, en el Reino de Chile; como mayordomo de las cofradías de la Santa Vera Cruz y Nuestra Señora del Rosario le encargaron una Virgen del Rosario con su hijo en brazos, y una imagen de Santa Elena llevando una cruz en su mano derecha⁶⁵.

Reformas de la cajonería de la catedral de Lima (1618)

La obra primigenia fue realizada por Juan Martínez de Arrona en 1608, pero diez años después los canónigos le encargaron a Mesa introducir novedades funcionales⁶⁶.

Retablo mayor de la Concepción de Lima (1618)

Este retablo tiene un proceso largo y complejo. En primer lugar el monasterio concertó con Mesa la realización del retablo mayor del templo. Al año de comenzar, 1619, el escultor contrata a su vez a otro del mismo oficio, Juan Simón, un mulato esclavo discípulo de Martínez Montañés en Sevilla, que fue vendido a Pedro González Refulio⁶⁷.

⁶² RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 54-55.

⁶³ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 191-92.

⁶⁴ Ibídem. Pág. 193.

⁶⁵ Ibídem. Págs. 193-194.

⁶⁶ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 55.

⁶⁷ RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés” en *Migraciones y rutas del Barroco*. Fundación Visión Cultural. La Paz, 2014. Pág. 41.

Mesa recibe carta de pago en 1620. Al año siguiente parece que intervino en él Juan Martínez de Arzona, por el cual se le abona 600 pesos. En 1626, Martín Alonso fallece, y las obras son traspasadas a Gaspar de la Cueva, pero fue denunciado por deudas y encarcelado, por tanto se rescindió del contrato establecido, y se le pasó a Juan García de Salguero en 1627. En octubre de 1629 la obra ya estaba concluida. Desgraciadamente el retablo sufrió varios terremotos en su historia y fue sustituido por otro nuevo en 1783 al que se le añadieron esculturas del anterior, pero que en el siglo XX, cuando desapareció la capilla mayor también se llevó por delante el retablo dieciochesco. Actualmente los relieves de dicho retablo se conservan en el museo arzobispal de Lima, que son: *El Nacimiento de la Virgen, La Presentación de la Virgen María en el templo, El abrazo en la Puerta Dorada, La Anunciación, La Visitación, La Natividad, la Coronación de la Virgen y La Asunción*; también otras imágenes de bulto redondo: *Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís, Santa Clara y Santa Catalina de Alejandría*⁶⁸.

Andas para la cofradía de la Vera Cruz (1618)

El mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz en el convento de Santo Domingo, Juan Francisco Ramírez, le encarga unas andas para poder procesionar el Lignum Crucis. Pagándole por ello 200 pesos⁶⁹.

Retablo de la Inmaculada Concepción de San Francisco (1620)

Esta obra prelude las diferentes disputas que tendrán para la sillería de la catedral años más tarde, porque Pedro de Noguera pone un pleito junto con Luis de Espíndola, alegando que los mayordomos de la cofradía de la Inmaculada Concepción, sita en el convento de San Francisco, le encargaron a ambos el retablo; pero después firmaron un acuerdo con Martín de Alonso y Fabián Gerónimo. En 1623 Mesa contrata al oficial de ensamblador Antonio Vázquez para acabarlo⁷⁰.

Retablo de la capilla de Santa Mónica en la iglesia de San Agustín (1621)

Este trabajo se conoce gracias al contrato entre fray Francisco de la Serna con Fabián Gerónimo, en el que comenta que seis de las figuras eran de Mesa⁷¹.

⁶⁸ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 55-56; CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...*. Ob. Cit. Págs. 105-108.

⁶⁹ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 195.

⁷⁰ *Ibidem*. Pág. 196.

⁷¹ *Ibidem*. Pág. 197.

Retablo de don Pedro Bilbao en San Agustín (1621)

Don Pedro Bilbao tenía enterrado a sus padres en la iglesia de San Agustín, en uno de los laterales del altar mayor. Le encarga a Mesa la realización del retablo, en el centro presidiría una imagen ya existente de Santo Tomás de Villanueva, y en los laterales la iconografía de la degollación de Bautista. Rematando el conjunto contendría el escudo de armas del comitente. Le pagaría por su trabajo 1.900 pesos⁷².

Retablo mayor de la iglesia del pueblo de Magdalena (1621)

En febrero otorga carta de pago por la realización del retablo mayor de dicho pueblo, por valor de 2.300 pesos⁷³.

Custodia para el pueblo de Pisco (1621)

Para la iglesia mayor de San Clemente de Pisco le encarga el presbítero y licenciado Andrés de Velasco una custodia de madera de cedro dorado y estofado. Estaría compuesto el primer cuerpo por una urna a modo de peana, sobre ella seis columnas colocadas de manera circular, que en cada una de ellas iría un angelito con las insignias de la pasión, y finalmente otro cuerpo compuesto ya por cuatro columnas, y en el centro al figura de San Clemente⁷⁴.

Escultura de San Bartolomé para don Luís de Oliva (1621)

A finales de este año otorga carta de pago por la realización de un San Bartolomé para Luis de Oliva, por el coste de 225 pesos⁷⁵.

Tabernáculo para la iglesia del Hospital de San Diego (1622)

Mesa concierta con el hermano de San Juan de Dios, fray García Martín de Reina, un retablo diseñado previamente en un dibujo, pero posteriormente en el contrato se decide cambiar algunos elementos, como las pilastras que son sustituidas por columnas, y colocar en el último tablero un Dios Padre en pintura⁷⁶.

⁷² RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Págs. 197-199.

⁷³ *Ibidem*. Pág. 199.

⁷⁴ *Ibidem*. Págs. 199-200.

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 200.

⁷⁶ *Ibidem*. Págs. 200-201.

Imagen procesional de San Francisco de Asís (1622)

Francisco López de Cepeda, le encarga con cierta rapidez una escultura de su santo homónimo, ya que el contrato se hizo a inicios del mes de junio y la entrega tenía que ser a finales del mes siguiente. En el contrato se estipula que tiene que ser similar al que se encuentra en la iglesia de San Francisco, con un crucifijo en la mano derecha y una calavera en la izquierda. Se le pagó por ello 320 pesos⁷⁷.

Dos retablos para San Agustín de Lima (1622)

El Padre fray Pedro de la Rúa, Procurador General de la Orden de San Agustín, le encargó dos retablos, el primero una imagen de bulto redondo de Cristo arrimado a la columna con un San Pedro de rodillas, y el segundo Cristo Crucificado y a sus pies San Agustín⁷⁸.

Calvario para don Juan Arias de Valencia (1623)

Juan Arias de Valencia, vecino de Lima le encargó cuatro esculturas para configurar la escena del Calvario con las figuras de Cristo en la cruz, la Virgen, San Juan y la Magdalena. Se cree que pudiera pertenecer a un oratorio personal. Por ello cobró 350 pesos⁷⁹.

Púlpito para el templo del monasterio de la Encarnación (1623)⁸⁰

Reformas del retablo del Sagrario de la catedral de Lima (1623)

Los mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral, Pedro de Orduña y Bernardo Benegas, encargaron a Mesa y al pintor Antonio Donvela para añadir un cuerpo al retablo del Sagrario siguiendo el estilo anterior, se compondría de tableros con santos de medio relieve, y rematar el Sagrario con un Crucificado. También se establecía dorar de nuevo el retablo, quitando el anterior. Todo ello por 2.400 pesos⁸¹.

Diseño de la sillería de la catedral de Lima (1623)

A pesar que no realizara nada de ella, por su fallecimiento en 1626, se puede decir que la obra vino de su mano, porque fue convocado para realizar el proyecto. Luego Luís Ortiz

⁷⁷ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 201.

⁷⁸ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 69.

⁷⁹ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 202.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 56.

de Vargas impuso condiciones añadiendo algunos elementos modernos para la época. Cuando en marzo de 1626 toma el cargo de la obra el Cabildo de la catedral tampoco cambia nada del proyecto, solo cambian elementos funcionales y se decide quien lo va a ejecutar, Pedro de Noguera y Luís Ortiz de Vargas; pero cuando este último marcha de nuevo a España, la obra queda a manos de Noguera y taller, sin cambiar lo establecido⁸².

Virgen de la Merced y un San Diego (1625)

Le fueron encargadas para la capilla del ejército chileno por el capitán Pedro Arias Molina, que le pagó 550 pesos por adelantado⁸³.

Retablo para la iglesia de la Vera Cruz de Lima (1625)

El mayordomo, Juan Fernández Ramírez, de la cofradía de la Vera Cruz, sita en el convento de Santo Domingo, le encarga realizar un retablo para una capilla situada entre la iglesia de la hermandad y el convento; presidía una imagen del Ecce Homo. Por ello cobró 250 pesos⁸⁴.

Obras atribuidas

San Benito y San Bernardo del Monasterio de la Santísima Trinidad de Lurín [Fig. 11 y 12]

Estas dos imágenes las atribuyó el historiador del arte Rafael Ramos Sosa a Martín Alonso, en relación a las que pertenecieron al retablo mayor de dicho templo, contratado en 1615 por las monjas trinitarias⁸⁵.

Relieves de la vida de la Virgen y esculturas de santos del Museo Arzobispal de Lima⁸⁶

Estos relieves pertenecieron al Monasterio de la Concepción de la misma ciudad, y según la trayectoria de los últimos estudios al antiguo retablo mayor.

El retablo al tener un proceso largo de realización actuaron diferentes manos; aquí solo voy a mencionar los relieves y esculturas atribuidas a otros escultores. De momento no se han adjudicado a ningún autor en concreto los relieves del Nacimiento de la Virgen, la Presentación de la Virgen María al templo y la Natividad. A Juan García de Salguero se le atribuyen la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad y la Asunción, y la

⁸² RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 56.

⁸³ RAMOS SOSA, Rafael: “Una escultura de Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 203.

⁸⁴ RAMOS SOSA, Rafael: “Martín Alonso de Mesa...”, ob. Cit. Pág. 57.

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 59.

⁸⁶ Ver páginas 24-25 de este estudio.

escultura de bulto redondo de Santo Domingo de Guzmán; y al mulato Juan Simón se le relaciona con los relieves de la Anunciación y la Visitación.

A Martín Alonso de Mesa se le atribuye el relieve de *El abrazo en la Puerta Dorada* [Fig. 13], y asimismo las esculturas de bulto redondo de *San Francisco de Asís* [Fig. 14], *Santa Clara de Asís* [Fig. 15] y *Santa Catalina de Alejandría* [Fig. 16].

Crucificado de la parroquia de la Vera Cruz de Santiago de Chile [Fig. 17]

Igualmente Ramos Sosa atribuyó esta escultura a Martín Alonso en relación al encargo de 1620 con el mercedario fray Andrés de Lara en nombre de Andrés Enríquez Yáñez, vecino de la ciudad de Santiago de Chile para enviarlo a dicha ciudad, por el precio de 400 pesos. Se estipula que debe ser un Cristo en expiración, con el rostro inclinado hacia el lado izquierdo, mirando al Padre Eterno, probablemente encomendando su espíritu. Este crucificado se cree que pudo ir destinado a la capilla funeraria del comitente, en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes, como se menciona en el testamento; pero no se sabe porque razón actualmente se encuentra en la iglesia de la Vera Cruz, en la manera de componer la figura coincide con las mismas características del que se recoge en el contrato⁸⁷.

Pedro de Noguera [Fig. 18]

Nació en Barcelona hacia 1591⁸⁸. Antes de su marcha al Virreinato del Perú se documenta que estuvo formándose en Sevilla en la collación de la Magdalena, donde se localizaba el taller de Juan Martínez Montañés. Acabado ese tiempo de aprendizaje, se conoce en esta etapa hispalense que trabajaba como ensamblador de retablos, en 1613 se le contrata para un retablo del Colegio de Montesión; y en agosto del mismo año, recibía del maestro Pedro de Carranza el retablo para la iglesia de Santa María de la Mesa en Utrera, pero no se han conservado⁸⁹.

Se sabe que a partir de 1619 está en Lima, porque en julio de ese mismo año los mayordomos de la cofradía de la Soledad, sita en el convento de San Francisco, le encargan un Cristo yacente articulado⁹⁰. En agosto de 1620 los padres agustinos le

⁸⁷ RAMOS SOSA, Rafael: *La proyección de los talleres limeños de escultura...* ob. Cit. Págs. 41-43.

⁸⁸ Según el contrato matrimonial de 1621, en el que consta que tiene 30 años.

⁸⁹ MARCO DORTA, Enrique: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano...* ob. Cit. Pág. 95.

⁹⁰ RAMOS SOSA, Rafael: "La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima", en AA.VV.: *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Junta de Andalucía/Consejería de Cultura. Sevilla, 2007. Pág. 111; MARCO DORTA, Enrique: "La escultura en

encargaron hacer la sillería de coro de su convento en Lima, pero que sus colaboradores, entre ellos Luis de Espíndola, decían que la escultura no la había hecho él.

Hay documentación que por aquellos años está trabajando en un retablo para el convento de monjas de San Agustín en Santiago de Chile, y en 1622 para otro de la iglesia del convento de San Francisco del Callao⁹¹. Contrae matrimonio en 1621 en Lima, a los treinta años de edad, con la limeña Úrsula de Bonifaz, hija de un acaudalado platero de la ciudad.

Años más tardes, en 1627, recibe los encargos de Luís Ortiz de Vargas porque este marcha de nuevo a España; primero, en febrero le cede el retablo concertado con fray Jerónimo Bautista para la recoleta dominica; segundo, en marzo recibe la parte que le correspondía de la sillería de coro de la catedral, quedando Noguera solo en la obra, porque en 1626 había fallecido Martín Alonso de Mesa.

Después de aquella empresa sus encargos se van dilatando en el tiempo, en 1630 Juan Yáñez le encargó una serie de tallas para el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo. Años después, en 1634, los mayordomos de la cofradía de Santa Elena del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción le encargaron la ejecución de un retablo. En el 36 recurrió al dorador Juan de Arce para que se ocupase de dorar y estofar el Sagrario que había realizado para el altar mayor de la Catedral. En diciembre de ese mismo año don Sancho de Paz, solicitó la maestría de Noguera para que realizara la talla de un Crucificado para colocarlo en la entrada de la sacristía mayor⁹².

Desde 1637 hasta 1655 Noguera sucede a Joseph de la Sida en la dirección de las obras de la portada principal de la Catedral de Lima cambiando el diseño manierista de Arrona por uno nuevo con un proto-barroquismo en el segundo cuerpo⁹³.

No hay noticias de él hasta 1640, cuando la viuda de Melchor Malo de Molina, doña Mariana Ponce, le encarga un retablo para la capilla funeraria en la catedral limeña. Cinco años después hace mejoras en la sillería ya acabada donde recibió 1.000 pesos. Meses

Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia”, en *Historia del Arte Hispanoamericano* T. II. Salvat. Barcelona, 1956. Pág. 331.

⁹¹ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* ob. Cit. Pág. 72.

⁹² *Ibidem*. Págs. 73-74.

⁹³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú...* ob. Cit. Pág. 90.

después recurre de nuevo al dorador Juan de Arce para que pinte y adorne el túmulo que había fabricado para las honras fúnebres de la reina Isabel de Borbón.

Ya en 1655 se le relaciona con la hechura de una reja que hizo para la capilla de San Isidro Labrador en la Catedral de Lima; un año después, en enero, junto con el escultor Tomás de la Parra tasan la obra escultórica de Bernardo Robles y Lorenzana, para la capilla de la concepción en la Catedral limeña. Falleció el 19 de febrero de 1656 según como consta en el segundo libro de defunciones de San Sebastián, y fue enterrado en la iglesia de San Agustín. También se anota que murió sin atestar⁹⁴.

Pedro de Noguera era más ensamblador-arquitecto que escultor propiamente dicho, aunque su obra escultórica es bastante extensa e interesante, realiza desde esculturas sueltas hasta conjuntos religiosos, como su labor en la sillería de coro de la Catedral de Lima; pero donde más destacaba es en la realización de retablos y sagrarios. También hace labores de construcción, como las reparaciones del tajamar del río Rimac, las reformas de la carnicería, alhóndiga y la cárcel pública; y la construcción de casas particulares. A él se debe el diseño de la maravillosa fuente que fundió en bronce Antonio de Ribas en 1651 y que es actualmente ornato máximo de la plaza Mayor de Lima⁹⁵.

Obras documentas y conservadas

Cristo yacente de la Soledad [Fig. 19] (1619)

Andrés Hornillos y Francisco Martín de Reina, mayordomos ambos de la Cofradía de la Soledad, le encargaron un Cristo yacente con brazos y cabeza articulable, que servía para hacer la ceremonia del Descendimiento de la Cruz en la Semana Santa; como se muestra en la obra conservada de *la procesión del Viernes Santo en la Plaza Mayor de Lima* de autor anónimo de mitad del siglo XVII, donde se ve la Cofradía de la Soledad con su paso con el Cristo y otras tantas figuras en el momento del Descendimiento.

Hoy en día la figura ha llegado trastocada, como en la talla de la cabellera, que ha sido mutilada en parte para colocarle una peluca. Si se conserva la talla de la barba donde se

⁹⁴ LAVARELLO VARGAS DE VELEOCHAGA, Gabriela: *La Pileta de la Plaza Mayor de Lima*. Perú, 2015. Consultado el 2 de mayo de 2017. <http://slideplayer.es/slide/10090480/>.

⁹⁵ IBÁÑEZ MARTÍN, José: “La obra de los escultores españoles en el virreinato del Perú” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* n° 5. Madrid, Trienio 1955-1957. Págs. 149-162. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 12 de febrero de 2017. <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-obra-de-los-escultores-espanoles-en-el-virreinato-del-peru/>; DI DOMENICO SUAZO, M. Hydee: *La Fuente de la Plaza mayor de Lima*. Americana. Lima, 1944.

ve claramente la influencia de Montañés. También se ha mantenido el paño de pureza, que sigue la línea del alcaláino, con numerosos pliegues que le dan efectos de claroscuros. De Juan de Mesa toma del real la representación de los cadáver, como en esa nariz aguileña y afilada, propias de un difunto⁹⁶.

Sillería de San Agustín [Fig. 20] (1620-1640)

Esta sillería fue encargada por los padres agustinos a Noguera en 1620. En ella participaron los escultores Luis de Espíndola, Juan García de Salguero y Gaspar de la Cueva, aunque este último aún no está documentado. En 1625 surgió un conflicto, porque la comunidad decidió que los respaldos se hicieran solo de talla, y Noguera fue ante la Real Audiencia con un respaldo con relieve demostrando la calidad de su trabajo. Esta sillería no se terminó hasta 1640⁹⁷.

Está conformado por sillas bajas y altas. Donde se ve la labor escultórica son en los apoyamanos donde se tallan cabezas; y en las sillas altas, en los respaldos con medio relieve de santos y santas; separados por columnas con el fuste estriado y el tercio bajo retallado con motivos florales, y coronado por un capitel compuesto. Encima un entablamento simple y, finalmente, en correspondencia con las columnas, bolas rematadas en puntas. En las sillas bajas, en la unión de las esquinas, hace una solución de venera; y sus respaldos con paneles de motivos geométricos propios del manierismo.

La sillería sufrió parcialmente el terremoto de 1678, y tuvo una restauración en el siglo XVIII. En el siglo XX ha sido desmantelada en partes, la mayoría se conserva en su emplazamiento original, pero otra se ha colocado en el museo. Actualmente es difícil deslindar que escultor hizo cada respaldo. El relieve que se le atribuye a Noguera es el de *San Pedro Nolasco* [Fig. 21]⁹⁸.

Sillería de coro de la catedral de Lima [Fig. 22] (1624-32)

Una vez conocido los pormenores del asunto de la realización y adjudicación de las obras, vamos a comentar su ubicación, configuración y rasgos estilísticos.

Su lugar primigenio fue en medio de la nave central, ocupando los dos tramos de la nave antes del crucero. Iba cerrado por aquella parte con una reja y en el trascoro, que daba a

⁹⁶ RAMOS SOSA, Rafael: “La obra del escultor Pedro de Noguera...” ob. Cit. Págs. 111-112.

⁹⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *Escultura en el Perú...* ob. Cit. Pág. 99.

⁹⁸ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 134.

la Puerta del Perdón, estaba la primitiva capilla de Nuestra Señora de La Antigua. Como ya se ha comentado con las reformas de finales del siglo XIX trastocaron casi por completo el interior, al pasar el coro al presbiterio fue preciso eliminar los sitiales bajos por el poco espacio que dejaba el gran altar mayor neoclásico de Matías Maestro; esta nueva ubicación del coro eliminó el antiguo presbiterio, delante del crucero, un transepto libre que servía de procesión y la capilla de San Bartolomé, donde estaba la escultura funeraria del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero⁹⁹.

La configuración de la sillería es la típica que se imponía en España por aquellos años, pero que desgraciadamente muchas se han trastocado o perdido en el transcurso del siglo XX; tenían sillas bajas y altas ocupando tres de los testeros y una reja hacia el crucero, mirando al presbiterio; un ejemplo claro es el coro de la Catedral de Sevilla, que afortunadamente se conserva sin apenas modificación.

En el caso de la sillería limeña tenía 32 sitiales bajos, que hoy no podemos contemplar porque faltan, pero estarían en correspondencia con las altas. Los respaldos bajos con decoración de bucráneos con guirnaldas, y otros elementos grotescos. Los asientos plegables con la misericordia con rostros leoninos. Probablemente estas sillas bajas se conserven en alguna iglesia de algún pueblo de la geografía de la República del Perú.

Las sillas altas se conservan con una gran calidad, donde destacan los respaldos. En primer lugar tiene un friso que sirve de base tanto para las columnas como para los medios relieves. En estos últimos tiene una decoración semejante a los asientos, con una suerte de cintas o guirnaldas. En los pedestales de las bases de las columnas se colocan rostros leoninos parecidos a los de las misericordias.

Las columnas, que sobresalen del muro, las describe muy bien Luis Ortiz de Vargas en las condiciones que realiza para la obra *las columnas han de ser de la orden corintia los tercios tallados de medio relieve y lo demás estriado y los capiteles arpados a sus hojas*. Estas columnas se podían apreciar en el retablo del Cristo de la Buena Muerte de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla, obra documentada de Vargas en la segunda etapa hispalense; debido a esto muchos historiadores dijeron que por activa o pasiva Luis Ortiz tuvo que trabajar en la sillería de Lima, cuando él prácticamente solo impuso las condiciones, porque al año de iniciarse las obras marchó a España.

⁹⁹ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio: *La Catedral de Lima...* ob. Cit. Págs. 31-34, 38-40.

En los paneles se ve ya un aire protobarroco en la composición, sobre todo en la búsqueda de movimientos de los personajes, de los que hablaremos más detalladamente a continuación. La solución del remate de los relieves proviene de *Los cuatro libros de Arquitectura* de Andrea Palladio [Fig. 23], rompiendo el frontón curvo que se enrosca a modo de volutas, colocando figuras sobre ellas, que a simple vista no se sabe si tiene relación con la doctrina católica. En ese rompimiento coloca una cartela con orejetas cuadradas y rematado por un frontón triangular.

Para el guardapolvo hace una solución espectacular, coloca niños atlantes, en correspondencia con las columnas, que se curvan para adaptar la forma; y encima de cada relieve sitúa en el guardapolvo una venera. Sobre todo ello emplaza un friso quebrado, esta solución se hizo por primera vez en el foro de Nerva en Roma; en la correspondencia de las columnas y los atlantes sobre sale el friso, pero con la misma decoración. Sobre estos salientes remata una decoración a modo de jarra que sale un vástago que acaba con una flor bulbosa. Entre ellas, pero retranqueadas, coloca un remate de estilo renacentista con esa cartela de orejetas cuadradas con un elipsoide central; pero colocándole tarjas y agallones propios del barroco. Sobre él, de nuevo, un frontón partido en cuyo centro se inserta un rostro angelical, y finalmente se coloca un *frutero* con el remate de jarra, vástago y flor bulbosa.

Los relieves de los distintos santos son de tamaño menor al natural, recogidos en tableros verticales; muchos de ellos tienen los brazos y cabezas exentos del tablero, creando un efecto de realismo.

De los relieves que se le adscriben a la mano de Noguera son *Cristo Salvador* [Fig. 24], la *Inmaculada Concepción* [Fig. 25], *San Agustín* [Fig. 26], *San Ambrosio* [Fig. 27], *San Gregorio Magno* [Fig. 28], *San Jerónimo* [Fig. 29], *San Francisco de Asís* [Fig. 30] y *San Miguel Arcángel* [Fig. 31].

Crucificado de la sacristía mayor de la Catedral de Lima [Fig. 32] (1636)

Según en un contrato con el doctor don Sancho de Paz, racionero de la catedral, requirió la labor de Noguera para que hiciera la imagen de un Crucificado para colocarlo en un altar que estaba en la entrada de la sacristía. Hoy en día hay un Crucificado dentro de la Sacristía que puede corresponder con el del contrato. Es de tres clavos, el paño de pureza

está en parte mutilado, le falta la moña donde estaría el nudo, seguramente para colocarle algún faldellín de tela¹⁰⁰.

Túmulo funerario a la reina Isabel de Borbón [Fig. 33] (1640)

Esta obra no ha llegado a nosotros porque era efímera, pero se conserva un grabado de Guillermo de Oliva de 1645 donde lo representa. Esta obra se levantó para celebrar las honras fúnebres de la reina en los días 1 y 2 de junio de 1645. Se conoce la realización de la obra por el concierto entre el escultor y el dorador Juan de Arce para que pinte y adorne el túmulo¹⁰¹.

Según en el grabado es un monumento turriforme ochavado de tres cuerpos decrecientes octogonales con columnas corintias y decorado con banderas. El primer cuerpo contiene el catafalco con las insignias reales, custodiado por leones sedentes; y en las columnas los escudos de armas de Sevilla, Granada, Toledo, Vizcaya, Navarra, Aragón, Sicilia y Portugal. En el segundo cuerpo la efigie de la reina de pie en el centro; y en eje con las columnas de abajo figuras de cuerpo entero de cuatro emperatrices y cuatro reinas. En el tercer cuerpo figuras alegóricas de virtudes. Finalmente rematado por una cúpula y coronado por un obelisco con un ave fénix sobre el globo terráqueo, alusión a la inmortalidad¹⁰².

Diseño de la fuente de la Plaza Mayor de Lima [Fig. 34] (1651)

Durante el mandato del virrey Pedro Álvarez de Toledo, Marqués de Mancera, entre 1639-1648, le encargó a Pedro de Noguera la restauración de la Pileta de Piedra de 1578; pero ante la imposibilidad de restaurarla diseñó una nueva. Una de las condiciones es que fuera de bronce fino y que estuviera coronado por una Fama. El proyecto lo entregó 1644, y le fue concedido al fundidor Antonio Rivas la realización del vaciado; proceso del que duró seis años, como consta en una inscripción en la pileta. La obra de fundición costó 81.749 pesos.

La fuente actual tiene 12,54 metros de altura; está compuesta por una pila con ocho surtidores con figuras de leones y grifos de bronce; en el centro el vástago central

¹⁰⁰ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 140.

¹⁰¹ *Ibidem*. Pág. 74.

¹⁰² ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2002. Págs. 231-234.

abalaustrado con decoración de hojas de acanto, con piletas colocadas de manera decreciente y finalmente rematada por la figura de la Fama, con la diestra toca la trompeta y con la otra lleva el escudo del rey de España de entonces. Esta figura en el proceso de restauración de 1903 se calló y se partió, en su lugar se colocó *una aguja, piña y botón de loto*, hasta que 1997 se volvió a restaurar y se le colocó una copia idéntica a la que había, realizada por los fundidores Arena y de los Ríos¹⁰³.

Obras documentas pero no conservadas

Retablo del Colegio de Montesión de Sevilla (1613)¹⁰⁴

Retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Mesa de Utrera (1613)¹⁰⁵

Retablo de San Agustín de Santiago de Chile (1620)

Por aquella fecha ya había realizado el primer cuerpo con su remate, pero resultaba bajo y se le añadió un segundo cuerpo con sus figuras en relieves. Por esa labor se le pago 1.050 pesos¹⁰⁶.

Retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco del Callao (1622)

Fue encargado por la Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de los Soldados. En la hornacina central se colocaría la imagen de la Inmaculada Concepción, y en el remate se colocaría un Cristo Crucificado¹⁰⁷.

Esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Lima (1630)

Juan Yañez le encargó una serie de imágenes para dicho retablo como son ángeles niños para sujetar columnas, dos santos de medio relieve para el banco, dos relieves, uno para el primer cuerpo y otro para el segundo, y cuatro santos de bulto redondo¹⁰⁸.

¹⁰³ LAVARELLO VARGAS DE VELECHAGA, Gabriela: *La Pileta de la Plaza Mayor de Lima...* Consultado el 2 de mayo de 2017. <http://slideplayer.es/slide/10090480/>.

¹⁰⁴ BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. V. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Sevilla, 1932. Págs. 63-64.

¹⁰⁵ MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. IV. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Sevilla, 1932. Págs. 13-16.

¹⁰⁶ RAMOS SOSA, Rafael: *La proyección de los talleres limeños de escultura...* ob. Cit. Pág. 46.

¹⁰⁷ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Págs. 72-73.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Pág. 73.

Retablo del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción (1634)

Los mayordomos de la cofradía de Santa Elena, sita en el dicho monasterio, solicitaron al escultor para realizar un retablo¹⁰⁹.

Sagrario de la catedral de Lima (1636)

Se conoce esta obra porque Noguera requirió la labor del dorador Juan de Arce para dorar y estofar el Sagrario que estaba haciendo para el retablo mayor de la catedral. Por lo que se conoce también contenía esculturas¹¹⁰.

Retablo para la capilla funeraria de Melchor Malo de Molina para la catedral de Lima (1640)

Doña Mariana Ponce de León, viuda don Melchor Malo de Molina, alguacil mayor de Lima, le encargó un retablo para la capilla que tenían en la catedral limeña. La figura se menciona que debe estar armada. Esta capilla actualmente es la de La Antigua, situada a los pies del templo entre la de San José y Santa Rosa¹¹¹.

San Antonio de Padua (1647)

El tesorero José Antolines le encargó una imagen de San Antonio de Padua por 250 pesos¹¹².

Reja de la capilla de San Isidro Labrador en la Catedral de Lima (1655)

Recibió por ello 1.375 pesos y 6 reales. Actualmente la capilla de San Isidro es la de San José.

Gaspar de la Cueva [Fig. 35]

Nace en Sevilla hacia 1587, sus padres fueron Melchor Gutiérrez y Beatriz de la Cueva. Hacia 1609 vivía en la collación de la Magdalena que se refleja en las actas matrimoniales de octubre de ese mismo año en aquella iglesia parroquial, donde se casó con Catalina Ruiz de Milán¹¹³.

¹⁰⁹ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 73.

¹¹⁰ *Ibídem*. Pág. 74.

¹¹¹ *Ibídem*; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio: *La Catedral de Lima...* ob. Cit. Pág. 33.

¹¹² *Ibídem*.

¹¹³ GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro J.: "Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva", en *Andalucía y América en el Siglo XVII: actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1982. Pág. 146.

Su formación debió de transcurrir en Sevilla, probablemente en un taller cercano a Montañés hacia 1600-1605/7, por aquellos años otros talleres importantes de escultura son el de Andrés de Ocampo y Juan de Oviedo y de la Bandera, talleres donde se formó Francisco de Ocampo, el segundo incluso lo tenía en la collación de la Magdalena, al igual que Martínez Montañés, y donde vivía Cueva.

En 1612 declara que es vecino de la collación de San Miguel como se refleja en el contrato con Miguel de Bovis. En el mes de octubre se comprometió a ejecutar para Alonso de Espinoza un San Vicente para el pueblo de Tocina¹¹⁴.

Entregó el expediente para emigrar al Perú en la Casa de Contratación de Indias el día 15 de febrero de 1613, donde demostraba ser cristiano viejo, su pureza de sangre y la total fidelidad a la Fe Católica, como también trámites oficiales con la Inquisición. Aquí demuestra que tiene veintiséis años de edad, acompañado de su mujer y con su criado Antonio de Burgos. También hace referencia a unos cuadros que tenía que vender en Perú doce lienzos “pintados a lo divino” del pintor romanista asentado en Sevilla Juan de Uceda Castroverde. Los cuadros están tasados en 142 ducados¹¹⁵.

El primer documento que atestigua que ya está en Perú es en agosto de 1620, cuando firma como testigo en el contrato de Luís Ortiz de Vargas con la monja Melchora de los Reyes para un retablo del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación. Al año siguiente, en Navidad, aparece en los trámites matrimoniales del escultor y ensamblador Pedro de Noguera, donde Cueva testifica la soltería del artista, añadiendo que ya lo conocía desde hace más de una década¹¹⁶.

El 26 de junio de 1626 se le cede el contrato para continuar el retablo del Monasterio de la Concepción, debido a la muerte de Martín Alonso de Mesa, se le encarga hacer una

¹¹⁴ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 123; BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte...* ob. Cit. Págs. 63-64.

¹¹⁵ GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro J.: “Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva”... ob. Cit. Págs. 143-144; RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)”, en *III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Viceministro de Cultura de Bolivia/Unión Latina. La Paz, 2005. Pág. 67; y HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima” en *Laboratorio de Arte* nº 15. Sevilla, 2002. Pág. 380.

¹¹⁶ RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)”, en GILA MEDINA, Lázaro (Coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada. Granada, 2013. Pág. 427; y “Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)”... ob. Cit. Pág. 67. En este último se comenta en los lugares que estuvieron Noguera y Cuevas juntos: *Sevilla, Cartagena, Panamá y los Reyes*. Por tanto una vez que salieron de Sevilla probablemente trabajaron en Cartagena y Panamá antes de llegar a la ciudad de los Reyes hacia 1619.

serie de figuras; pero en 1628, cuando es encarcelado por deudas, las obras son traspasadas al escultor García Salguero. Finalmente se ha aclarado que no realizó ninguna de las esculturas y relieves existentes. En agosto de 1626 concierta con el presbítero Juan López de Alarcón la hechura de una Virgen de la Concepción destino para la iglesia de la Magdalena de Pisco, pero que al año siguiente se dio su cancelación¹¹⁷.

En ese mismo año se ve obligado a salir de Lima para buscar mejores fortunas en otras tierras, para ello encargó a su amigo Diego de Medina vender sus propiedades. Desde 1629 ya se encontraba en Potosí como consta en un envío de 620 pesos a su esposa residente en Lima. Hacia 1631 concierta con el presbítero Diego del Castillo para hacer un Crucificado para la parroquia de Carangas, actual San Lorenzo de dicha villa. Aquí estuvo viviendo hasta 1640, cuando se le pierde la pista. Allí trabajó junto a Luis de Espíndola y Fabián Jerónimo. En los contratos que hacía era encabezado por Cueva, pero pedía colaboración de los otros dos; esto hace que los investigadores les cuesten deslindar el quehacer de cada uno de estos maestros¹¹⁸.

En la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela en 1736 nos comenta los últimos años de Cueva, que después de hacer el Cristo de Burgos, quedó ciego y al poco tiempo murió¹¹⁹.

Obras documentas y conservadas

Ecce Homo de San Francisco de Potosí [Fig. 36] (1632)

Mario Chacón descubrió esta imagen firmada y fechada por el escultor. La cabeza del Cristo es característica del autor, el peculiar tratamiento de los cabellos, la cuenca de los ojos abultadas, la nariz aguileña, los labios carnosos y la barba bífida¹²⁰.

Santísima Trinidad en Potosí (1632)

Fue encargado para hacer el conjunto de las tres figuras: Cristo, Espíritu Santo y Dios Padre para un retablo de San Agustín en Potosí; para salir en procesión. También a su

¹¹⁷ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Págs. 124-125.

¹¹⁸ CHACÓN TORRES, Mario: *Arte Virreinal en Potosí*. Escuela de Estudios Hispanoamericano de Sevilla. Sevilla, 1973. Págs. 72-73.

¹¹⁹ ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé: *Historia de la villa imperial de Potosí*. vol. III University Press. Brown, 1965. Pág. 234.

¹²⁰ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 130.

cargo el estofado y dorado de la figura, todo por 2.500 pesos. El retablo fue realizado por el maestro entallador Juan Ramírez.

En la actualidad se conserva la figura de Dios Padre [Fig. 37] en una colección particular, su propietario dijo que provenía de dicho convento. Cueva lo ha representado como un hombre joven y barbado. En los ojos y en la nariz recuerda a otras tallas del escultor. Se cree que se representó a las tres personalidades de la misma forma. Es una iconografía que por aquel entonces (1632) no se veía mal, pero a partir de la publicación de 1649 del tratado del Arte de la Pintura de Pacheco esa iconografía daba error, decía que se debía de representar a Cristo, Espíritu Santo como una Paloma y el Dios Padre como un venerable anciano.

San Bartolomé de la iglesia de Sica-Sica [Fig. 38]

Está firmado en la peana. Con esta imagen también se puede comparar los rasgos del estilo cuevino: rostro alargado y sereno, con los pómulos salientes, nariz aguileña, la cuenca de los ojos abultadas y la característica talla de la barba y hebras de la cabellera¹²¹.

Cuerpo de San Francisco de Asís

El cuerpo de esta figura se le documenta a Cueva por el cronista Bartolomé Orzúa, nos da la noticia que la cabeza y las manos se trajeron de Roma, pero el cuerpo lo hizo Cueva por 800 pesos¹²².

Cristo de Burgos de la iglesia de San Agustín de Potosí [Fig. 39]

Esta imagen se le documenta y atribuye de nuevo por la crónica de Orzúa y Vela, siendo su última obra. Es un crucificado de tres clavos con los brazos paralelos al madero. Está perfectamente anatomizado, y presenta un perizóna al modelo de Juan de Mesa anudado con cuerda. La cabeza erguida mirando al cielo invocando al Padre, tanto en la forma de los labios como en la barba recuerda a otras obras de Cueva¹²³.

Obras documentas y no conservadas

Tres esculturas para Miguel de Bovis (1612)¹²⁴

¹²¹ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 133.

¹²² *Ibidem*. Pág. 130.

¹²³ *Ibidem*. Pág. 129.

¹²⁴ BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte...* ob. Cit. Pág. 63.

San Vicente para Tocina (1612)¹²⁵

Cristo en la oración en el huerto de los Olivos de la iglesia de San Agustín de Lima (1626)

Esta obra se concertó mientras se realizaba la sillería de coro de dicha. Los agustinos para terminar de embellecer la iglesia mandaron hacer cuatro retablos para el claustro principal, realizados a mano de Martín Alonso de Mesa. En ellos iban a ser colocados las representaciones de Cristo atado a la columna con los sayones azotándole con Pedro arrepentido, Cristo crucificado con San Agustín a sus pies, Cristo arrodillado en la oración del huerto, y el cuarto se desconoce la representación. Los agustinos acordaron con Gaspar de la Cueva para que realizara el grupo de la oración en el huerto, donde también había un ángel arriba que traía un cáliz. Por ello se le pagaría 350 pesos. Hoy en día estas figuras han sido cambiadas por otras¹²⁶.

Virgen de la Concepción para el Puerto de la Magdalena de Pisco (1626)

El presbítero Juan López de Alarcón encargó una imagen de la Virgen en agosto de 1626 en el que se menciona que la imagen tenía que ser enviada a la iglesia mayor de San Clemente del Puerto de la Magdalena de Pisco. Estaba compuesta por una media luna con tres serafines con la peana con un rótulo grabado. Se acordó pagar 300 pesos; pero se canceló el contrato en marzo de 1627¹²⁷. No se sabe si se llegó hacer, pero si se hubiera hecho probablemente quedó en el taller hasta que otro solicitase una Inmaculada.

Tres Niño Jesús, una Virgen con el Niño y un San Ignacio (1627)

El jesuita Alonso Fuente de Herrera concertó con el escultor para hacer cinco bultos: tres *Niños Jesús* de una vara y dos dedos, debería llevar su peana y el cojincito; una *Virgen con el Niño*, este último especifica que debería de ir exento; y un *San Ignacio* que en la mano derecha tendría una custodia radiante, en cuyo interior contiene el anagrama del IHS, y en la otra un libro. Cobró por ello 1.000 pesos¹²⁸.

Crucificado y Yacente de Copacabana en la iglesia de San Lorenzo de Potosí (En paradero desconocido)

¹²⁵ BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte...* ob. Cit. Págs. 63-64; RAMOS SOSA, Rafael: "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva..." ob. Cit. Pág. 426.

¹²⁶ RAMOS SOSA, Rafael: "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima..." ob. Cit. Pág. 431.

¹²⁷ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 124.

¹²⁸ *Ibidem*. Págs. 124; 128-129.

Crucificado de la catedral de Sucre (En paradero desconocido)

Obras atribuidas

Nazareno del Silencio (Anterior a 1611)¹²⁹

Relieves de la sillería de San Agustín de Lima (h. 1620-23)¹³⁰

Por documentación se sabe que trabajaron Luis de Espíndola y Juan García Salguero; de momento no se ha encontrado escrito alguno que Gaspar de la Cueva trabaje aquí, pero este y Noguera se conocían desde hace bastante tiempo, incluso firmó como testigo de su boda, por tanto tendrían relación en la ciudad limeña.

Rafael Ramos Sosa atribuyó una serie de relieves de la sillería basándose en una imagen existente de un santo agustino del museo de San Francisco de Potosí, donde se recoge claramente los rasgos físicos de la obra de Cueva.

En primer lugar un *santo agustino con insignias de la cruz y unas disciplinas*, *santo agustino con libro y cruz*, *beato Pedro de Zúñiga* [Fig. 40], *Santo Domingo de Guzmán* [Fig. 41], *San Ignacio de Loyola* [Fig. 42], *Santa Rosa de Lima* [Fig. 43]¹³¹.

Crucificado del monasterio de la Encarnación [Fig. 44] (C. 1623)

Aquí Cristo está en el momento de la expiración, con la cabeza en alto, mirando al cielo, y la boca entreabierta. No es un cristo musculoso, en esto tiene relación con Cueva, como en el Cristo de Burgos. El perizoma tiene una genialidad en la composición con dos moñas laterales, unido con cuerda y dejando descubierta las caderas¹³².

San Juan Bautista en la parroquia de Santa Ana [Fig. 45] (c. 1626-27)

En la parroquia de Santa Ana de Lima se encuentra esta imagen del San Juan Bautista, que se relaciona con otras imágenes de la misma advocación hechas por el artista, el caso de Potosí o Sucre. Actualmente se encuentra muy repintada, pero se aprecia el modelo físico que impone Gaspar de la Cueva: la cuenca de los ojos abultados, las orejas ovaladas,

¹²⁹ TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “Jesús Nazareno (El Silencio)”, en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús* vol. III. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2005. Págs. 249-252.

¹³⁰ Var página 32 de este estudio.

¹³¹ RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima...” ob. Cit. Págs. 432-437.

¹³² *Ibidem*. Págs. 440-441.

la nariz aguileña, los labios carnosos, la forma de tallar el pelo de la cabellera y la barba con ese bigote que se abre en los extremos¹³³.

Crucificado de la parroquia de San Lorenzo de Potosí [Fig. 46] (h. 1629-31)

Atribuido a Cueva por sus rasgos formales sobre todo en el rostro. Es un Cristo muerto de tres clavos, la anatomía es perfecta, al igual que el anterior, no enfatiza la musculatura en sus imágenes. El perizoma con multitud de pliegues y con dos moñas en los laterales.

San Juan Bautista de la iglesia de San Martín de Tours [Fig. 47] (h. 1629-1640)

Es una variación del San Juan Bautista de San Miguel de Sucre. En este caso se acusan más los rasgos del maestro, el abultamiento de las cuencas de los ojos, la nariz aguileña, los labios, la barba bífida y los bigotes que se ensanchan lateralmente; como también el modelo de la oreja ovalada¹³⁴.

Cristo atado a la columna de la parroquia de San Lorenzo de Potosí [Fig. 48] (h. 1632)

Tiene las mismas características del anterior y una semejanza copiosa al Nazareno del Silencio de la hermandad sevillana. Anatómicamente es perfecto, aunque si alarga el tronco. El sudario se recoge y se anuda con una serie de pliegues alrededor de la cintura.

Santa Teresa de Jesús de la iglesia de San Agustín de Potosí [Fig. 49] (h. 1632)

La imagen de *Santa Teresa*, se encontraba apartada en el coro en un estado deplorable de conservación cuando la observaron Teresa Gisbert y José de Mesa. En su rostro se aprecia la mano del maestro con la cara larga y redondeada, esos ojos abultados y labios carnosos.

Relieves de María Magdalena y Santa Apolonia del antiguo retablo del Convento de San Agustín (h. 1632)

Estos relieves sobresalen del resto por su calidad en la talla, sobre todo del rostro. *María Magdalena* recuerda a otras obras de Cueva. La figura de *Santa Apolonia* igual, su rostro parecido a los de Cueva, la cuenca de los ojos abultados y labios carnosos.

¹³³ RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima...” ob. Cit. Págs. 442-443.

¹³⁴ RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)”... ob. Cit. Pág. 69.

Crucificado de la Catedral de Potosí [Fig. 50] (h. 1639)

Es igual que los otros crucificados, este de cuatro clavos, con los pies cruzados y los brazos rectos en el madero. El rostro es el prototipo del maestro¹³⁵. Pertenecía a la Compañía de Jesús.

San Juan Evangelista de la iglesia de San Francisco de Potosí [Fig. 51]

Este evangelista se lo atribuyen a Gaspar de la Cueva¹³⁶, aunque para mi apreciación le faltan algunos toques del maestro, como es la estrechez de la cara y la mandíbula acabada en pico y el característico bigote que se ensancha por los laterales. Si es cierto que plasma muy bien la cabellera con el nacimiento en forma de ángulo en la frente y la oreja ovalada. Hay que comentar que esta imagen ha tenido retoques y repintes, que probablemente haya cambiado su fisonomía primitiva.

San Pedro de la iglesia de San Juan de Dios de Potosí [Fig. 52]

Esta imagen fue restaurada en el año 2004 por lo tanto se puede apreciar mejor sus rasgos, como es en las hebras de los mechones del cabello y la barba. Es una escultura de un santo arrodillado, por el rostro se puede identificar como San Pedro; al mirar hacia, se cree que puede pertenecer a un conjunto, siendo un San Pedro arrepentido ante Cristo atado a la columna¹³⁷.

Inmaculada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí [Fig. 53]

Desafortunadamente esta imagen ha sido desfigurada por retoques y repintes, por ejemplo la aplicación de pestañas postizas, revestimientos de telas y por ende pérdida de la talla del manto. Añadiendo que la peana, que tenía tres cabezas de querubines, también ha sido cortada y reducida en altura. La forma del rostro es similar a otras obras de Cuevas de relieves y esculturas, también en el tratamiento del pelo y en esa oreja ovalada¹³⁸. Esta Inmaculada podríamos relacionarla con la Virgen de la Concepción que iba a ser enviada a la iglesia mayor de San Clemente del Puerto de la Magdalena de Pisco, la que fue encargada por el presbítero Juan López de Alarcón en 1626, pero que al año rehusó del contrato; porque en dicho escrito se menciona que la peana debía estar compuesta por una

¹³⁵ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 132.

¹³⁶ RAMOS SOSA, Rafael: "Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)"... ob. Cit. Pág. 71.

¹³⁷ RAMOS SOSA, Rafael: "Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)"... ob. Cit. Pág. 72.

¹³⁸ *Ibidem*. Pág. 73.

media luna con tres serafines o querubes, y esta los lleva, pero mutilados. Tan solo es una suposición, probablemente la imagen se realizaría pero quedase en su taller a la espera de que otro lo solicitase.

Inmaculada de la iglesia y museo de la Recoleta de Sucre [Fig. 54]

Con esta figura se puede comprender mejor la anterior. La forma del rostro similar, al igual que el nacimiento del pelo en ángulo de la frente; aquí sí se puede decir que ha conservado los ojos originales que miran a lo alto y las manos unidas en oración, que giran a la izquierda, mientras la cabeza al lado opuesto. La figura descansa sobre una media Luna con las puntas hacia arriba con dos querubes¹³⁹.

Santa Rita del convento de Santa Mónica de Potosí [Fig. 55]

En el rostro de la santa tiene correspondencia con el santo agustino, por la proporción de la cabeza, con las cuencas de los ojos abultadas, la nariz recta y los labios carnosos, rasgos prototípicos de Cueva. En la frente tiene sangre en alusión a su estigmatización ocurrida en 1248 cuando Cristo le mando una espina de la corona, que se le clavó en la frente.

Crucificado de San Juan de Dios [Fig. 56]

En el rostro se ve de nuevo la mano de Cueva, con esa característica nariz, los labios y el tratamiento de la barba¹⁴⁰.

Santo agustino de la iglesia de San Agustín de Potosí [Fig. 57]

Este santo se conserva en la actualidad en el museo de San Francisco de Potosí. En su rostro se muestra una gran calidad plástica y estética¹⁴¹, recuerda al San Bartolomé de Sica-Sica.

¹³⁹ RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)”... ob. Cit. Pág. 74.

¹⁴⁰ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 132.

¹⁴¹ RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima...” ob. Cit. Pág. 432.

Relieves del retablo mayor de San Lorenzo de Potosí

Se le atribuye el relieve de la *Anunciación* [Fig. 58]¹⁴². Para el pintor y tratadista Francisco Pacheco no recogería bien sus postulados, el ángel debe de ser pudoroso sin mostrar la pierna desnuda, y ha de estar de rodillas ante la Santísima Virgen¹⁴³.

Cristo atado a la columna de la Catedral de Potosí

Es una transposición del Cristo atado a la columna de San Lorenzo de Potosí.

Crucificado de la iglesia de Copacabana de Potosí [Fig. 59]

En el rostro se ven las mismas características. Es un Cristo de tres calvos, lleva el paño de pureza anudado con cuerda.

Cristo del Descendimiento de la iglesia de Copacabana de Potosí

San Juan Bautista de San Miguel en Sucre¹⁴⁴

Cristo atado a la columna del Museo de Charcas

Anunciación colección particular

Luis de Espíndola Villavicencio [Fig. 60]

Nace en Jerez de la Frontera hacia 1600, hijo de Bernardino Espíndola Villavicencio y de Catalina de Montalvo, como consta en el acta matrimonial con su primera mujer, Josefa Morón, natural de Lima, en el año de 1622; con la que tuvo un hijo llamado Luis¹⁴⁵. Su formación debió de transcurrir en Sevilla a partir de los 12 o 14 años como era habitual; a partir de su obra conservada y documentada lo clasificamos en la corriente tardomanierista con un incipiente naturalismo; por aquellos años los artistas que quedaban de esta corriente era Andrés de Ocampo y Juan de Oviedo y de la Bandera, precedentes ambos de Martínez Montañés.

Probablemente llegaría a Lima hacia 1619 como lo hicieron Pedro de Noguera, Luís Ortiz de Vargas y Gaspar de la Cueva; pero lo tenemos documentado ya en 1620 junto a

¹⁴² DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 131.

¹⁴³ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, 1649 (Ed. Bonaventura Bassegoda), Cátedra. Madrid, 1990. Págs. 592-595.

¹⁴⁴ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 133.

¹⁴⁵ RAMOS SOSA, Rafael: "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural, Memoria del II encuentro internacional*. Viceministerio de Cultura. La Paz, 2004. Pág. 63.

Noguera cuando demandaron a Martín Alonso de Mesa y Fabián Gerónimo reclamando ante el Arzobispado el retablo de la Inmaculada en la iglesia de San Francisco, porque Mesa era solo escultor y no arquitecto. Luis de Espíndola entregó el título de escultor y Noguera el de arquitecto. Finalmente el reclamo no se tomó en consideración¹⁴⁶.

En 1623 hizo el sagrario para el altar mayor de la Catedral de Lima, por el que se le pagó 525 pesos. Al año siguiente, aún en Lima, firma un contrato con el licenciado Lorenzo Pardo del Castillo para hacer cuatro santos para la capilla de la Visitación de la catedral; pero en 1625 rehusó el contrato. Ejecutó la escultura para el retablo de la capilla catedralicia de Hernando de Santa Cruz y Padilla en 1624, y también por esa fecha, según un contrato con el dorador Fabián Gerónimo, le encargó que acabase dos esculturas para un retablo que había hecho años atrás¹⁴⁷. Vargas Ugarte dice que también en Lima hizo retablos y esculturas para la Merced, y un tabernáculo para la Virgen de Copacabana para la parroquia de Santa Ana de Chachapoyas, encargado por la cofradía de los indios¹⁴⁸.

Una vez cerrado el pleito de la sillería limeña marchó de allí como también hizo ya Gaspar de la Cueva y Fabián Jerónimo hacia Potosí. En 1638 está en la ciudad de Chuquisaca concertado con el convento agustino para hacer un retablo. Aquí se casa por segunda vez con Gerónima de Meneses, de padres oriundos de la villa de Oruro; de este matrimonio nació Juana. En 1643 aparece en Potosí trabajando para el convento franciscano en un retablo, donde aún perviven los relieves de la vida de San Antonio.

En los *Tesoros Verdaderos* de Fray Juan Meléndez narra que cuando llegó Luis de Espíndola a la Villa Imperial, dice que cayó enfermo con calenturas y que estuvo tres meses en cama, además de ello le salió un hinchazón en la boca y un dolor en los oídos que no le dejaba ni comer, por lo tanto los médicos le desahucieron. Pero le aplicaron una reliquia de Fray Juan Masías y sanó milagrosamente. Además hay que añadirle que padeció un accidente maligno de ojos, a lo que los médicos dijeron que perdería la vista, pero Espíndola *se arrojó de ojos* sobre la sepultura de Fray Juan Masías y se libró¹⁴⁹; hay

¹⁴⁶ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* ob. Cit. Pág. 138.

¹⁴⁷ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 79.

¹⁴⁸ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Pág. 139; RAMOS SOSA, Rafael: "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria..." Ob. Cit. Pág. 64; y VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales...* ob. Cit. Pág. 36.

¹⁴⁹ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Pág. 140.

que añadir que la tumba de este santo se encuentra en el Convento de Santo Domingo de Lima, por tanto tendría que ser después de 1646 cuando estaba de nuevo en Lima.

En ese año casa de nuevo con María Cisneros, con la que tuvo ocho hijos. También en esa fecha compra una finca en Lima situada en la calle *que va del convento de San Agustín a el Mármol de Carvajal a mano izquierda*¹⁵⁰, este hecho manifiesta que el escultor tenía fama y dinero para adquirir dicha vivienda.

El año de 1649 en su taller trabajaba el pintor Domingo Muñoz de Arangurto, natural de Potosí, que declaraba no saber escribir. En enero de 1654, Juan de Betancur encargó a Espíndola para el cura, Juan López de Saavedra, del pueblo de “Mochumis” (Mochumí) un Cristo resucitado; afortunadamente esta escultura se conserva. Años después, en septiembre de 1661, fue contratado por los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento franciscano para hacer el sepulcro para el Santo Cristo para sacarlo en procesión el Viernes Santo. El diseño fue realizado por Constantino de Vasconcellos, que supervisó la obra cuando la estaba realizando. Al siguiente año, de nuevo Vasconcellos realizó la traza del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Lima, y para ello acudió a Espíndola para que realizara la escultura¹⁵¹; por tanto la primera obra la hizo acorde y a buen gusto del portugués.

Espíndola escribe ante notario su testamento el 20 de agosto de 1666, pero falleció años más tarde, el 25 de febrero de 1670 en Lima.

Obras documentadas y conservadas

Sillería de San Agustín (h. 1620-23)¹⁵²

A raíz del pleito de la sillería de coro de la catedral limeña, se menciona que Noguera no es *escultor sino, ensamblador, como se verá en la sillería que tiene a su cargo de San Agustín a tres años y no a acabado diez sillas por no tener escultor que le aga la escultura y talla della, y algunas figuras que tiene echas las izo Luis Despíndola y así está parada la dicha sillería por esta causa*¹⁵³.

¹⁵⁰ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Pág. 140; RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria...” Ob. Cit. Pág. 63.

¹⁵¹ RAMOS SOSA Rafael: “El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria...” ob. Cit. Págs. 64-65.

¹⁵² Ver página 32 de este estudio.

¹⁵³ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 78; RAMOS SOSA, Rafael: “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima...” Ob. Cit. Pág. 430.

A raíz de ello se le atribuyen los relieves escultóricos de *San Andrés*, *San Francisco de Asís* y *San Francisco de Paula*.

Retablo de San Antonio para el Convento de San Francisco en Potosí (1643)

Se menciona que hizo un retablo para la capilla de San Antonio, donde el primer cuerpo fue realizado a mano de Espíndola por el coste de 7.000 pesos. Actualmente se conservan cuatro relieves con asuntos de la vida de San Antonio. Estos son de mayor calidad que la Asunción de la colección Ganoza Vargas, a pesar de los repintes. Es interesante ver como aquí sí compone de manera adecuada y ordenada las figuras en el espacio, gesticulando entre ellas¹⁵⁴. En dos relieves [Fig. 61 y 62] se muestra la indumentaria de la época que nos lo ambienta hacia el reinado de Felipe IV (1621-1665) por el uso de la valona acabado en pico en los laterales, por lo contrario los frailes franciscanos con su indumentaria habitual. En los rostros se ve una perfección técnica, no lejano al naturalismo montañésino, hay incluso figuras que le coloca una moña en la cabellera.

Relieve de la Asunción [Fig. 63] (h. 1650-1660)

Está en la colección Ganoza Vargas de Trujillo. Se le documenta a él porque está firmado bajo el sepulcro “espíndola me fec”. Representa el tema de la Asunción de la Virgen; arriba María con un canon alargado con el manto ondeando al viento, rodeada de nueve angelitos. En la parte terrenal el sepulcro rodeado por los apóstoles. Su composición está tomada de Rubens de la pintura de misma temática; probablemente se tomó de uno de los múltiples grabados que se difundió tanto por Europa como por América. Sobre todo se ve en la posición, probablemente de San Pedro, de espaldas apoyando su brazo sobre el sepulcro, y en al manto de la Virgen ondeando al viento¹⁵⁵.

Resucitado de Mochumí [Fig. 64] (1654)

El licenciado y presbítero Juan de Betancur contrató a Espíndola por encargo del cura y vicario del pueblo de Mochumí, Juan López de Saavedra, para realizar una escultura de madera de Cristo resucitado con su peana. Tenía que enviarla ya encarnada, dorada y estofada. Por todo ello se le pagaría 512 pesos.

El tratamiento anatómico es más próximo al renacimiento que al naturalismo de inicios del barroco; pero sí es cierto que representa músculos, venas y huesos. A pesar de los

¹⁵⁴ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Pág. 143.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Pág. 141.

repintes se puede apreciar en el rostro detalles naturalistas como la nariz, orejas e incluso la talla de la barba bífida¹⁵⁶.

Obras documentadas y no conservadas

Sagrario de la Catedral de Lima (1623)¹⁵⁷

Figuras para la Capilla de la Visitación de la Catedral de Lima (1624)

El licenciado Lorenzo Pardo del Castillo, mayordomo de la Hermandad de la advocación de la Visitación de Nuestra Señora, le encargó en septiembre de 1624 cuatro figuras de madera de cedro con sus peanas, esos santos eran: San Zacarías, San Joaquín, San José y San Juan Bautista, cada uno tenía que tener su insignia que lo identificaba. Se tenía que dar en blanco dentro de cuatro meses, por el que se le pagaría 440 pesos de a ocho; pero se canceló el contrato en julio de 1625¹⁵⁸, probablemente por la tardanza de la entrega.

Escultura para el retablo de la capilla de Hernando de Santa Cruz y Padilla de la Catedral de Lima (h. 1623-24)

La traza fue dada por Pedro de Noguera¹⁵⁹, probablemente este hiciera el retablo, y a Espíndola se le encargase las esculturas funerarias.

Esculturas para dos retablos del claustro de San Agustín de Lima (1624)¹⁶⁰

En 1624 el padre provincial de San Agustín, fray Francisco de la Serna, concertó junto con Fabián Gerónimo y Luis de Espíndola acabar dos retablos que tenía a su cargo Martín Alonso de Mesa¹⁶¹. En ellos habían representaciones de Cristo atado a la columna, Cristo crucificado con San Agustín, Cristo en la oración del huerto, realizado por Gaspar de la Cueva en 1626, y el cuarto que se desconocía su representación. Por tanto a esos dos escultores se le encargó realizar otras de las dos representaciones de las tres restantes.

Retablo del Convento de San Agustín de Chuquisaca en Bolivia (1638)¹⁶²

¹⁵⁶ RAMOS SOSA Rafael: "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria..." ob. Cit. Págs. 64-65.

¹⁵⁷ CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII...* Ob. Cit. Pág. 78.

¹⁵⁸ DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Pág. 139.

¹⁵⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio: "El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima" en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Lima, 1996. Pág. 241.

¹⁶⁰ Ver páginas 27 y 41 de este estudio.

¹⁶¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio: "El ensamblador limeño Mateo de Tovar..." ob. Cit. Pág. 241.

¹⁶² DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal...* Ob. Cit. Págs. 139-140; RAMOS SOSA Rafael: "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria..." ob. Cit. Pág. 64.

Sepulcro del Santo Cristo (1661)

Los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco le encargaron hacer un sepulcro para el Cristo de la dicha cofradía, para poderlo sacar en procesión el Viernes Santo. Por ello se le pagó 2.800 pesos. Previamente el diseño lo hizo el arquitecto portugués Constantino de Vasconcellos, que estuvo al tanto de la supervisión de la obra. Se menciona que el sepulcro debería pintarse imitando mármol¹⁶³.

Esculturas del retablo mayor de San Juan de Dios de Lima (1662)

El arquitecto Constantino de Vasconcellos hizo la traza del retablo de la iglesia de San Juan de Dios, para ello acudió de nuevo a la labor de Espíndola como escultor para las imágenes. Se le encargó realizar a San Juan de Dios y San Juan Pecador, dos ángeles y una figura de San Rafael; pero aparte aderezar las existentes: San Carlo Borromeo, San Diego y arcángel San Rafael¹⁶⁴.

Retablo de la capilla de San José para la iglesia mayor de Arica (1664)

El capitán Arias Tinoco Pacheco lo contrato para dicho retablo. La escultura principal era San José con el Niño, que iba acompañado de relieves de la vida del santo: los Desposorios, la Huida a Egipto, el Sueño de San José y la Visitación a Santa Isabel. Todo ello por 2.600 pesos¹⁶⁵.

Retablos del crucero de la iglesia de San Francisco de Potosí

Realizó dos retablos dorados y estofados por el coste de 6.150 pesos, donde se colocaron las imágenes San Bernardo y San Bernardino. Se conserva un San Buenaventura en la misma iglesia que se cree que pertenecía al retablo; que tiene rasgos formales parecidos a un San Juan del Museo de Osma de Lima.

Bultos para la iglesia de la Merced de Lima y Tabernáculo para la Virgen de Copacabana para la parroquia de Santa Ana de Chachapoyas

¹⁶³ *Ibídem*. Pág. 64.

¹⁶⁴ RAMOS SOSA Rafael: "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria..." ob. Cit. Pág. 64.

¹⁶⁵ *Ibídem*.

Obras atribuidas

Relieves de la vida de San José para el monasterio de la Concepción de Lima

Estos relieves se encuentran en la actualidad en la capilla del Sagrado Corazón de la catedral de Lima. Representan las historias de los Desposorios, la Huida a Egipto, el Sueño de San José, la Visitación y el ingreso de la Virgen al templo¹⁶⁶.

Luís Ortiz de Vargas [Fig. 65]

Su nacimiento fue en Cazorla entre 1588 y 1590. Sus padres fueron Juan Ortiz e Isabel de Vargas. De su infancia y formación no se sabe nada, poblanamente fue en su lugar natal donde adquirió las nociones de arquitectura y ensamblaje, como también de escultura y pintura, con algún artista local. En aquel momento estaba activo el pintor Juan Francisco de Vargas, del que se sabe que era pariente, pero nada más.

En 1608 contrajo matrimonio con Isabel Alfonso, vecina de Cazorla¹⁶⁷. Pero falleció al año siguiente al dar a luz a su hija, Isabel de Vargas. Antes de marchar a Sevilla dejó la tutela de su hija al cargo de su hermano mayor Francisco. En 1610, con más de veinte años de edad, está en Sevilla en un taller artístico. Allí se introduciría como aprendiz y oficial en el taller de algún maestro ensamblador de retablos, los más importantes eran Juan Martínez Montañés o Juan de Oviedo y de la Bandera, vecinos ambos de la collación de la Magdalena.

Hacia 1614 o 15 debió de obtener el examen que le otorgaba el título de maestro ensamblador y arquitecto; porque en 1616 ya lo tiene cuando le contratan para su primera obra conocida, el retablo mayor de la iglesia de las monjas carmelitas descalzas de Écija¹⁶⁸. Asimismo, en noviembre, Alonso Martín de la Cerda le encarga el retablo de la Merced para la iglesia de San Pedro de Carmona [Fig. 66]¹⁶⁹.

¹⁶⁶ RAMOS SOSA Rafael: “El escultor Luis de Espindola y su trayectoria...” ob. Cit. Págs. 65-66.

¹⁶⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas” en *Actas III Jornadas de Andalucía y América*, Vol. 2. Escuela de Estudios Hispanoamericano de Sevilla. Sevilla, 1985. Pág. 101.

¹⁶⁸ BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte...* ob. Cit. Pág. 11; BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz... Ob. Cit. Pág. 103.

¹⁶⁹ DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: “En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: Nuevos aportes documentales” en *Laboratorio de Arte* nº 11. Sevilla, 1998. Págs. 502-504.

En diciembre de 1617 se compromete hacer un escritorio a Francisco de Herrera el Viejo, a cambio de unos bocetos para un retablo que estaba ejecutando en Córdoba¹⁷⁰. Estas son sus últimas noticias en el primer periodo sevillano. Actualmente no se ha podido documentar cómo y con quién se fue a las Américas. Hay personajes vinculados con sus apellidos que marcharon allí, como fue Fray Luis de Vargas, natural de Cazorla; o el alguacil del virrey, Francisco Ortiz.

De su etapa limeña tan solo se conoce por sus encargos que se reflejan en los documentos, pero ninguna obra se ha conservado en su totalidad. Debió de llegar hacia 1619, porque en octubre de ese año se comprometió hacer un retablo para la iglesia de San Marcelo¹⁷¹.

Sus encargos son numerosos en este periodo, en agosto de 1620 firma con la monja Melchora de los Reyes, un retablo para el monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación¹⁷². Entre 1621 y 22 va a monopolizar los encargos más prestigiosos de la ciudad, levantar tres edificios de carácter efímero. El primero de ellos para celebrar las exequias por el monarca fallecido Felipe III en la catedral limeña, donde se escogió el diseño del túmulo funerario del artista¹⁷³. El segundo, en 1622, se procedió a levantar para la proclamación del rey Felipe IV un teatro de carácter arquitectónico, presidiendo la plaza mayor de la ciudad¹⁷⁴. El último, también en ese mismo año, es la realización de un arco efímero para la entrada del nuevo virrey, don Diego Fernández de Córdova, marqués de Guadalcazar¹⁷⁵.

Otros encargos ya menores son el retablo de San Miguel de 1622 para la iglesia de San Agustín, donde dio lugar una inspección, en la que intervinieron Juan Martínez de Arrona y Martín Alonso de Mesa en 1623¹⁷⁶. En este año se le encargó el retablo de la Recolectión de los franciscanos descalzos para el templo de La Alameda¹⁷⁷. También de 1623 el púlpito para el templo de San Francisco¹⁷⁸. En 1624 el dominico fray Jerónimo

¹⁷⁰ BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte...* ob. Cit. Págs. 11-12.

¹⁷¹ RAMOS SOSA, Rafael: *Luís Ortiz de Vargas en Lima...* Ob. Cit. Pág. 878.

¹⁷² *Ibidem*. Págs. 878-879.

¹⁷³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Noticias sobre el escultor y arquitecto Luís Ortiz...* Ob. Cit. Págs. 105-107.

¹⁷⁴ RAMOS SOSA, Rafael: *Luís Ortiz de Vargas en Lima...* Ob. cit. Págs. 879-880.

¹⁷⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Noticias sobre el escultor y arquitecto Luís Ortiz...* Ob. Cit. Págs. 107-108.

¹⁷⁶ *Ibidem*; RAMOS SOSA, Rafael: "Luís Ortiz de Vargas en Lima..." Ob. Cit. Pág. 880.

¹⁷⁷ *Ibidem*. Pág. 108; *Ibidem*. Pág. 881.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Bautista, le encarga el retablo mayor de la nueva iglesia de La Recoleta de Santa María Magdalena, dedicada a la Virgen del Rosario¹⁷⁹.

De su último año en Lima, 1627, hay varias noticias, todas ellas en marzo; el cuatro Ortiz acudió a justicia porque vendió dos esclavos a Noguera, y uno de ellos no apareció. El quince firmó para entregar la mitad de la sillería de la catedral limeña a Noguera, donde dice éste textualmente el pretexto de Vargas: *...por poca salud y el no tener el avío necesario para cumplir a lo que estaba obligado...*¹⁸⁰, cuando en verdad era para retornar de nuevo a los reinos de España. El veintisiete del mismo mes, encargó Francisco Pacheco desde Sevilla a él y al alguacil del virrey del Perú, Francisco Ortiz, que cobrasen del comerciante Cristóbal Pérez el importe de ejemplares encuadernados de los versos del Divino Herrera que había enviado¹⁸¹.

La partida debió de realizarse entre el mes de julio o agosto de 1627, porque en los primeros días de 1628 ya se encontraba en Sevilla.

En su segunda etapa sevillana adquirió el taller del difunto Juan de Mesa. Las obras de este periodo son el retablo del convento de Santa Ana de la collación de San Lorenzo (1628)¹⁸²; retablo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Omnium Sanctorum (1629)¹⁸³, perdido en el incendio de la iglesia en 1936. Uno de sus proyectos más interesantes era el retablo para la Hermandad de San Lucas del gremio de pintores (1629), donde encargó a Alonso Cano que representase, en la zona inferior del altar, el Santísimo Sacramento en el centro, rodeado por la parentela de Luis Ortiz de Vargas con la familia de Marcos de Soto, debido a que el artista se casó con la hija, llamada Mariana de Soto; pero desgraciadamente no se realizó¹⁸⁴.

Otros encargos son los retablos del templo de San Alberto entre 1630-33¹⁸⁵. Continuó el retablo de San Juan Bautista que se le encargó a Juan de Mesa del convento de las

¹⁷⁹ RAMOS SOSA, Rafael: "Luis Ortiz de Vargas en Lima..." Ob. cit. Págs. 881-882.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Pág. 883; SAN CRISTÓBAL, Antonio: "Nueva visión histórica de la sillería..." ob. Cit. Pág. 266.

¹⁸¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz..." Ob. Cit. Pág. 116.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*. Pág. 118.

¹⁸⁴ *Ibidem*. Págs. 119-122.

¹⁸⁵ LINA MALO, Lara: *La iglesia de San Alberto de Sevilla en el siglo XVII*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 2015. Págs. 88-96.

Virgenes en 1630¹⁸⁶. También perdido el retablo para la iglesia de San Francisco de Marchena entre 1631-32¹⁸⁷; asimismo el monumento eucarístico para la iglesia de la villa de Bornos en 1631¹⁸⁸. En 1632 se le encargó la hechura del retablo de la Cofradía de la Encarnación de Triana, pero no lo concluyó porque se fue a Málaga, y se lo traspasó al escultor Martín Moreno¹⁸⁹.

En 1633 el cabildo de la catedral de Málaga lo contrata para que haga las trazas y la sillería de coro [Fig. 67], de él lo único que se le atribuye es la silla episcopal con la imagen de la *Virgen Madre* [Fig. 68] con *San Pedro* [Fig. 69] y *San Pablo* [Fig. 70], debido a que en 1638 se le retiró el contrato. Se asignó la obra a José Micael de Alfaro, que estuvo al cargo de ella hasta 1650; y a partir de 1658 trabajó Pedro de Mena que lo concluyó en 1660¹⁹⁰.

En 1638 vuelve de nuevo a Sevilla donde intervino como tasador del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo, donde hizo la valoración de la arquitectura y ensamblaje de Martínez Montañés.

Entre 1641-44 estaba enfrascado en el retablo de la capilla de la familia Ramírez de Arellano en la iglesia de San Bartolomé [Fig. 71] de la localidad sevillana¹⁹¹.

En 1643 y 44 el arcediano carmonense, canónigo de la catedral sevillana, Mateo Vázquez de Leca, le encargó la realización del retablo para la Virgen de los Reyes [Fig. 72]¹⁹².

En 1647 redactó su primer testamento, donde aún declara que estaba bien de salud. A su hija que reside en Cazorla la hace heredera de todos los bienes muebles e inmuebles de aquel lugar. Luego designa a su segunda esposa heredera de las propiedades y rentas que tenía en Sevilla. A los dos años, en el verano de 1649, Luis Ortiz de Vargas cogió la terrible enfermedad que asolaba a Sevilla en aquellos tiempos, la peste, de la cual falleció

¹⁸⁶ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz...” Ob. Cit. Págs. 122.

¹⁸⁷ DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: “En torno al escultor Luis Ortiz...” ob. Cit. Pág. 505.

¹⁸⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz...” Ob. Cit. Págs. 122-123.

¹⁸⁹ *Ibidem*. Pág. 123.

¹⁹⁰ ROMERO TORRES, José Luís: “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano” en *Atrio* nº 12. Sevilla, 2006. Pág. 36; GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*. Arco/Libros. Madrid, 2007. Págs. 105-109; BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz...” Ob. Cit. Pág. 125.

¹⁹¹ ROMERO TORRES, José Luís: “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla...” Ob. Cit. Págs. 39-40, 44-54.

¹⁹² RAMOS SOSA, Rafael: “Luis Ortiz de Vargas en Lima...” Ob. Cit. Pág. 883.

en el mes de julio de ese año¹⁹³, como también le pasó al insigne escultor Juan Martínez Montañés.

VIII-Conclusiones

Este trabajo me ha parecido útil, práctico e interesante. En primer lugar por haber estudiado e investigado un sección que no se ven en las asignaturas de Arte Español Moderno, Arte Hispanoamericano ni Arte Moderno en Andalucía, que resulta ser muy rica e importante. Me he percatado que es un campo en el que aún quedan muchas cosas por aquilatar tanto en la documentación de las obras como la localización in situ de ellas; pero que poco a poco entre los historiadores del arte oriundos y los españoles van completándolo. También es importante dar la difusión del arte hispanoamericano sobre todo al campo visual de las obras, que en muchas ocasiones es fundamental para su estudio.

En segundo lugar hacer referencia a lo estudiado e investigado sobre el estilo de los escultores que llegan a Lima. En primer lugar Martín Alonso de Mesa es un artista en el que se aprecia bien su quehacer, de transición del manierismo al naturalismo del barroco, de canon alargado con rostro con toques realistas. Pedro de Noguera es indudable su labor escultórica, la más cercana a la plástica de Montañés por el tratamiento de los cabellos, de los rostros y el drapeado de las telas. Gaspar de la Cueva es uno de los escultores en el que se le aprecia muy bien su estilo, pero habría que diferenciar, en la medida de lo posible, cuando actúa su mano y cuando su taller, labor bastante complicada; pues como ya se sabe el encabezaba sus contratos, pero requería de otros escultores para sus encargos como Juan García de Salguero y Luis de Espíndola. A este último se le ha dado como un escultor de calidad media baja por el relieve de la Anunciación firmado, pero por las escasas obras conservadas podemos dar por hecho que se trata de una obra de taller u otro artista que se apellidara Espíndola. Los relieves de San Antonio tienen otra calidad pero se aprecia también otras manos. Por su formación sevillana tiene que ser un escultor de calidad cercano a Montañés o a Ocampo; pero es indiscutible su formación manierista como se aprecia en el Resucitado del pueblo de Mochumí. Por último Luis Ortiz de Vargas, escultor cercano a la formación manierista-montañesina como se aprecian en los relieves de la capilla de La Merced de San Pedro de Carmona. Vivió escasamente diez

¹⁹³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz...” Ob. Cit. Pág. 129.

años en la Ciudad de los Reyes, donde prácticamente su obra no se ha conservado y por ende no podemos estudiar su evolución por aquellas tierras. A su vuelta a España evoluciona a la plástica del pleno barroco, probablemente influido por algún escultor malagueño o de José de Arce tras su llegada a Sevilla en 1635, o por los hermanos Ribas, como bien se aprecia en la mejor obra conservada de Ortiz el Altar de la Virgen de los Reyes.

IX-Fuentes y Bibliografía

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé: *Historia de la villa imperial de Potosí*. Vol. III University Press. Brown, 1965.

BAGO QUINTANILLA, Miguel: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. V. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Sevilla, 1932.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas” en *Actas III Jornadas de Andalucía y América*, Vol. 2. Escuela de Estudios Hispanoamericano de Sevilla. Sevilla, 1985.

- *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1991.

CHACÓN TORRES, Mario: *Arte Virreinal en Potosí*. Escuela de Estudios Hispanoamericano de Sevilla. Sevilla, 1973.

CHUQUIRAY GARIBAY, Javier Renato: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima-Perú, 2015.

DABRIO, María Teresa: *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1985.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: “En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: Nuevos aportes documentales” en *Laboratorio de Arte*, nº 11. Sevilla, 1998.

DE MESA, José y GISBERT, Teresa: *Escultura virreinal en Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, 1972.

DI DOMENICO SUAZO, M. Hydee: *La Fuente de la Plaza mayor de Lima*. Americana. Lima, 1944.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial. Lima, 2002.

- GARCÍA JURADO, Ricardo: “La Oración en el Huerto” en AA.VV.: *La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Municipalidad de Lima. Lima-Perú, 2016.
- GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*. Arco/Libros. Madrid, 2007.
- GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)” en: GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Arco/Libros. Madrid, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro J.: “Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva” en *Andalucía y América en el Siglo XVII: actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1982.
- HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima” en *Laboratorio de Arte* nº 15. Sevilla, 2002.
- HART-TERRÉ, Emilio: “Retablos limeños en el siglo XVI” en *Revisita del Archivo Nacional del Perú*, XXIII-I. Lima, 1959.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Martínez Montañés y el manierismo” en AA.VV.: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972.
- “Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento” en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. T. 82. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1999.
- IBÁÑEZ MARTÍN, José: “La obra de los escultores españoles en el virreinato del Perú” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 5. Trienio 1955-1957. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 12 de febrero de 2017. <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-obra-de-los-escultores-espanoles-en-el-virreinato-del-peru/>
- LAVARELLO VARGAS DE VELEOCHAGA, Gabriela: *La Pileta de la Plaza Mayor de Lima*. Perú, 2015. Consultado el 2 de mayo de 2017. <http://slideplayer.es/slide/10090480/>
- LINA MALO, Lara: *La iglesia de San Alberto de Sevilla en el siglo XVII*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 2015.
- MARCO DORTA, Enrique: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, estudios y documentos*. T. II. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1960.

- "La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia", en *Historia del Arte Hispanoamericano* T. II. Salvat. Barcelona, 1956.

MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, maestro escultor*. Graficas del Sur. Sevilla, 1983.

MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. IV. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Sevilla, 1932.

PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, 1649 (Ed. Bonaventura Bassegoda), Cátedra. Madrid, 1990.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús María: "Instruir, deleitar y reconciliar. A propósito de las Inmaculadas de Martínez Montañés" en CASTAÑEDA DELGADO, Paulino y COCIÑA Y ABELLA, Manuel José (Coord.): *La Inmaculada y Sevilla: XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*. Obra Social y Cultural Cajasur. Sevilla, 2007.

PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1994.

RAMOS SOSA, Rafael: "Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663)", en *Laboratorio de Arte* nº 5. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.

- "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador" en *Anales del Museo de América* nº 8. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Madrid, 2000.

- "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias" en *Revista Histórica* Vol. XXVII nº 1. Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2003.

- "Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú" en *Laboratorio de Arte* nº 16. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2003.

- "La proyección de los talleres limeños de escultura y retablo en el Reino de Chile (1603-1668)" en AAVV.: *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Ril editores. Santiago de Chile, 2004.

- "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú" en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural, Memoria del II encuentro internacional*. La Paz, Viceministerio de Cultura, 2004.

- "Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629-C. 1640)" en *III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Viceministro de Cultura de Bolivia/Unión Latina. La Paz, 2005.

- “La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima” en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Junta de Andalucía/Consejería de Cultura. Sevilla, 2007.
- “Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas obras y artistas: 1580-1610” en GILA MEDINA, Lázaro (Coord.): *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Arco/Libros. Madrid, 2010.
- “Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico artístico del escultor mexicano Juan García Salguero” en *Boletín del Instituto Riva-Agüero* nº 36. Lima, 2011.
- “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)” en GILA MEDINA, Lázaro (Coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada. Granada, 2013.
- “Luís Ortiz de Vargas en Lima. Revisión y aportación documental 1619-1627” en *Laboratorio de Arte* nº 25. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2013.
- “El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés” en *Migraciones y rutas del Barroco*. Fundación Visión Cultural. La Paz, 2014.
- ROMERO TORRES, José Luís: “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano” en *Atrio* nº 12. Universidad de Pablo Olavide. Sevilla, 2006.
- SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: “Nueva visión histórica de la sillería de la catedral” en *Revista Histórica*, XXXIII. Lima, 1981-82.
- “Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros” en *Revista del Archivo General de la Nación* nº 7. Lima, 1984.
- *La Catedral de Lima*. Cabildo Metropolitano de Lima. Lima, 1992.
- “El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima” en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Lima, 1996.
- TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “Jesús Nazareno (El Silencio)”, en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, vol. III. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2005.
- VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Imp. Aldecoa, segunda edición. Burgos, 1968.

X-Anexos

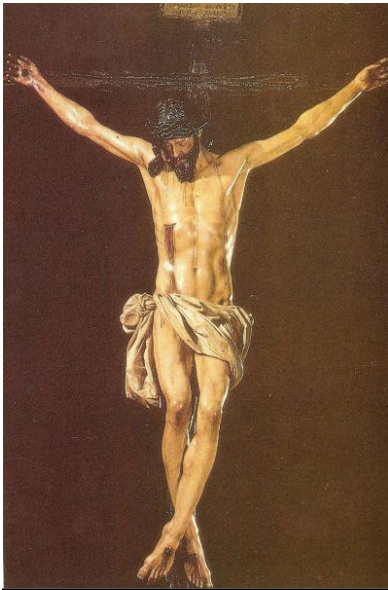


Figura 1: Cristo del Auxilio (1603) de Juan Martínez Montañés. Convento de la Merced de Lima.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. XI.



Figura 2: Inmaculada Concepción (1640) de Juan Martínez Montañés. Catedral de Oruro

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 313.



Figura 3: Crucificado de Juan de Mesa. Iglesia de San Pedro de Lima.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 81.



Figura 4: Crucificado de Juan de Mesa. Iglesia de Santa Catalina de Lima.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 83.

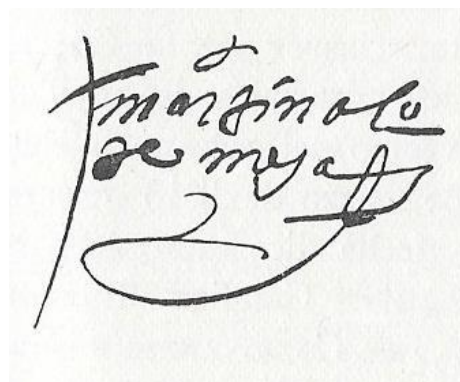


Figura 5: Rúbrica de Martín Alonso de Mesa.

Fuente: Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Pág. 105.



Figura 6: Virgen de la Merced (1603) de Martín Alonso de Mesa. Convento de la Merced de Huánuco.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 167.



Figura 7: Oración en el Huerto de los Olivos (1612) de Martín Alonso de Mesa. Catedral de Lima.

Fuente: La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo. Pág. 67.



Figura 8: Cristo con la cruz auestas (1612) de Martín Alonso de Mesa. Catedral de Lima.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 49.



Figura 9: Escultura funeraria de Bartolomé Lobo Guerrero (1622) de Martín Alonso de Mesa. Catedral de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 191.



Figura 10: San Juan Evangelista Escultura funeraria de Bartolomé Lobo Guerrero (1623) de Martín Alonso de Mesa. Catedral de Lima.

Fuente: Internet.



Figura 11: San Benito atribución a Martín Alonso de Mesa. Monasterio de la Santísima Trinidad de Lurín

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 183.



Figura 12: San Bernardo atribución a Martín Alonso de Mesa. Monasterio de la Santísima Trinidad de Lurín.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 182.

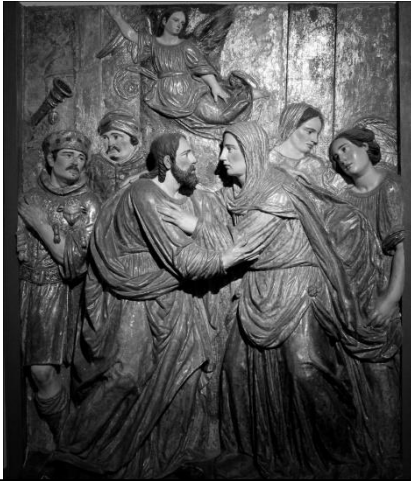


Figura 13: Abrazo ante la Puerta Dorada atribución a Martín Alonso de Mesa. Museo Arzobispal de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 183.



Figura 14: San Francisco de Asís atribución a Martín Alonso de Mesa. Museo Arzobispal de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 186.

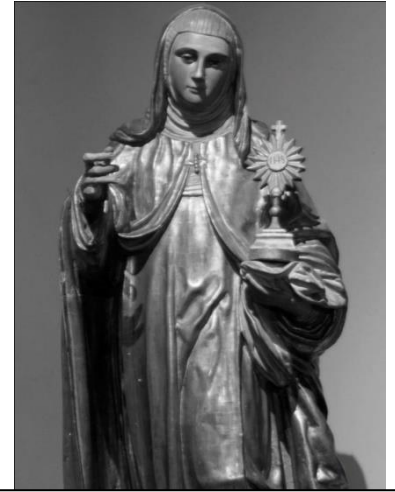


Figura 15: Santa Clara de Asís atribución a Martín Alonso de Mesa. Museo Arzobispal de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 187.



Figura 16: Santa Catalina de Alejandría atribución a Martín Alonso de Mesa. Museo Arzobispal de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 188.



Figura 17: Crucificado (1620) atribución a Martín Alonso de Mesa. Parroquia de Vera Cruz de Santiago de Chile.

Fuente: Internet.

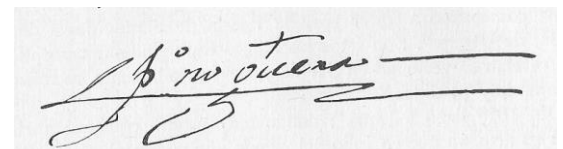


Figura 18: Rubrica de Pedro de Noguera.

Fuente: Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Pág. 96.

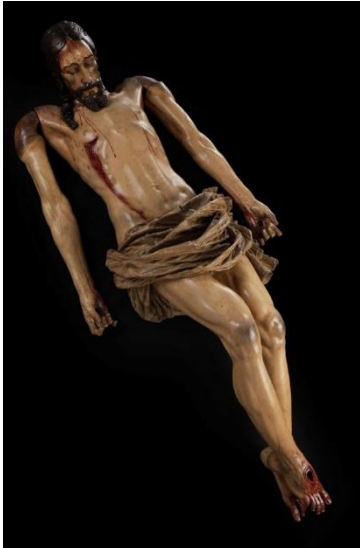


Figura 19: Cristo yacente de la Soledad (1619) de Pedro de Noguera.

Fuente: La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo. Pág. 47.



Figura 20: Sillería de Coro (1620-1640) de Pedro de Noguera y taller. Convento de San Agustín.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 99.



Figura 21: San Pedro Nolasco (1620-1640) de Pedro de Noguera. Convento de San Agustín.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 190.



Figura 22: Sillería de Coro (1626-1632) de Pedro de Noguera y taller. Catedral de Lima.

Fuente: La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima. Pág. 115.



Figura 23: Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio.

Fuente: Internet.

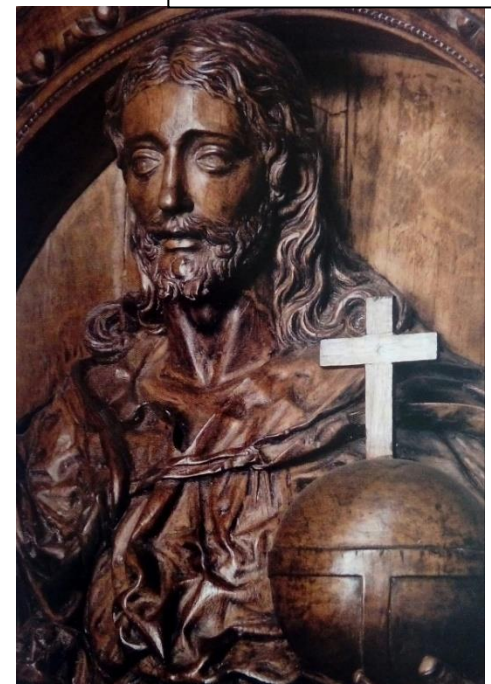


Figura 24: Cristo Salvador de Pedro de Noguera. Catedral de Lima.

Fuente: La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima. Pág. 117.



Figura 25: Inmaculada Concepción de Pedro de Noguera. Catedral de Lima.

Fuente: La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima. Pág. 118.



Figuras 26, 27, 28, 29, 30 y 31: Relieves de San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo, San Francisco de Asís y San Miguel de Pedro de Noguera. Catedral de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Págs. 192-195.

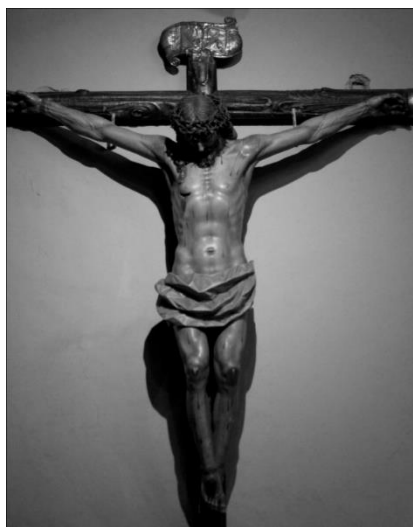


Figura 32: Crucificado (1636) de Pedro de Noguera. Sacristía de la Catedral de Lima.

Fuente: La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado. Pág. 196.

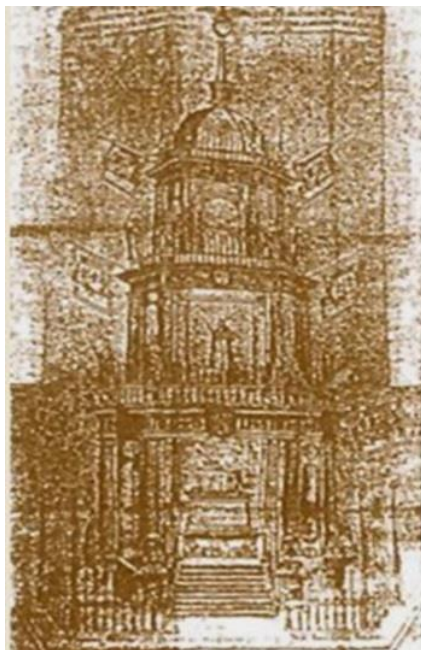


Figura 33: Grabado del Túmulo funerario de la reina Isabel de Borbón de Guillermo de Oliva (1645).

Fuente: El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX). Pág. 233.



Figura 34: Pileta de la Plaza Mayor de Lima (1644-1651) diseño de Pedro de Noguera y realización de Antonio Rivas.

Fuente: Internet.

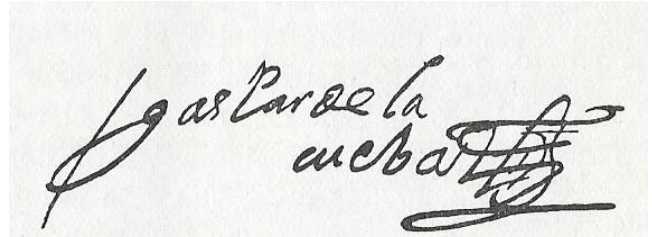


Figura 35: Rúbrica de Gaspar de la Cueva.

Fuente: Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Pág. 105.

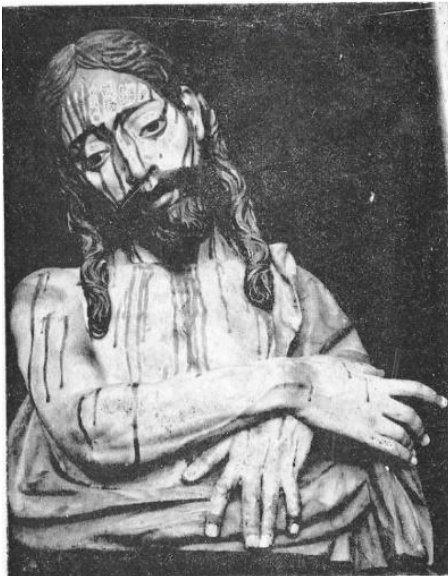


Figura 36: Ecce Homo (1632) de Gaspar de la Cueva. San Francisco de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 332.



Figura 37: Dios Padre (1632) de Gaspar de la Cueva. Colección particular.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 333.



Figura 38: San Bartolomé de Gaspar de la Cueva. Iglesia de Sica-Sica.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 342.

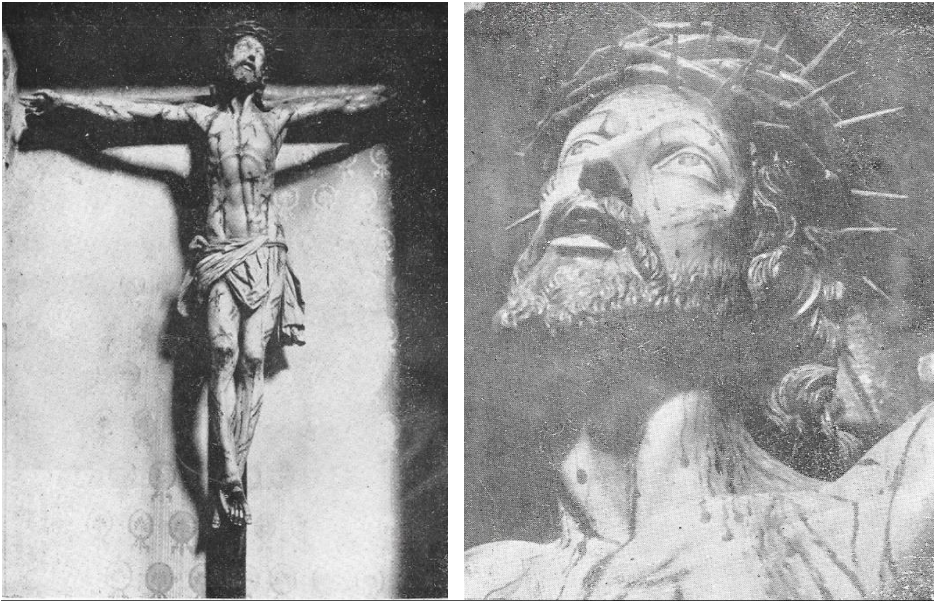


Figura 39: Cristo de Burgos de Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Agustín de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Págs. 324 y 325.



Figura 40: Beato Pedro de Zúñiga atribución a Gaspar de la Cueva. Convento de San Agustín de Lima.

Fuente: La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Pág. 432.



Figura 41, 42 y 43: Relieves de Santo Domingo de Guzmán, San Ignacio de Loyola y Santa Rosa de Lima atribución a Gaspar de la Cueva. Convento de San Agustín de Lima.

Fuente: La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Págs. 436 y 437.



Figura 44: Crucificado (1623) atribución a Gaspar de la Cueva. Monasterio de la Encarnación.

Fuente: La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Págs. 440 y 441.



Figura 45: San Juan Bautista (1626-27) atribución a Gaspar de la Cueva. Parroquia de Santa Ana de Lima.

Fuente: La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Pág. 443.

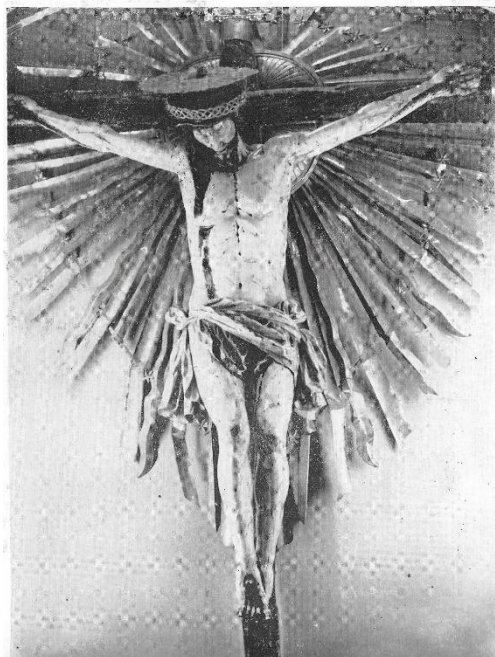


Figura 46: Crucificado (h. 1629-31) atribución a Gaspar de la Cueva. Parroquia de San Lorenzo de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Págs. 328 y 325.



Figura 47: San Juan Bautista (h. 1629-40) atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Martín de Tours.

Fuente: Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia. Pág. 69.

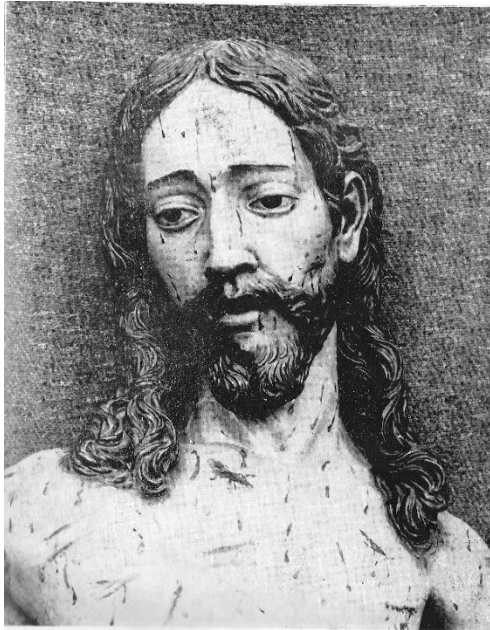


Figura 48: Cristo atado a la columna (h. 1632) atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Lorenzo de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 327.



Figura 49: Santa Teresa de Jesús (h. 1632) atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Agustín de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 323.

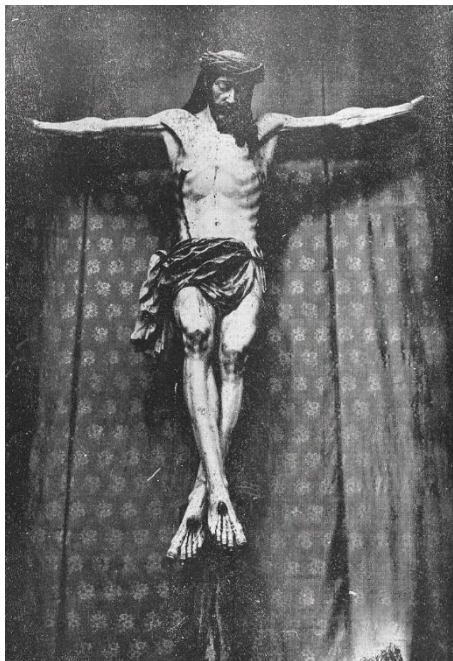


Figura 50: Crucificado (h. 1639) atribución a Gaspar de la Cueva. Catedral de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 340.



Figura 51: San Juan Evangelista atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Francisco de Potosí.

Fuente: Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia. Pág. 71.

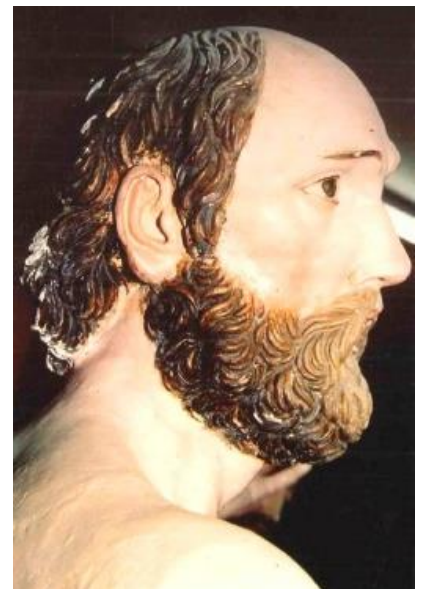


Figura 52: San Pedro atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Juan de Dios de Potosí.

Fuente: Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia. Pág. 72.



Figura 53: Inmaculada Concepción atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Lorenzo de Potosí.

Fuente: Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia. Pág. 73.



Figura 54: Inmaculada Concepción atribución a Gaspar de la Cueva. Museo de la Recoleta de Sucre.

Fuente: Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia. Págs. 74 y 75



Figura 55: Santa Rita atribución a Gaspar de la Cueva. Convento de Santa Mónica de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 335.



Figura 56: Crucificado atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Juan de Dios de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 341.



Figura 57: Santo Agustín atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Agustín de Potosí.

Fuente: La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Pág. 432.



Figura 58: Anunciación atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de San Lorenzo de Potosí

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 329.

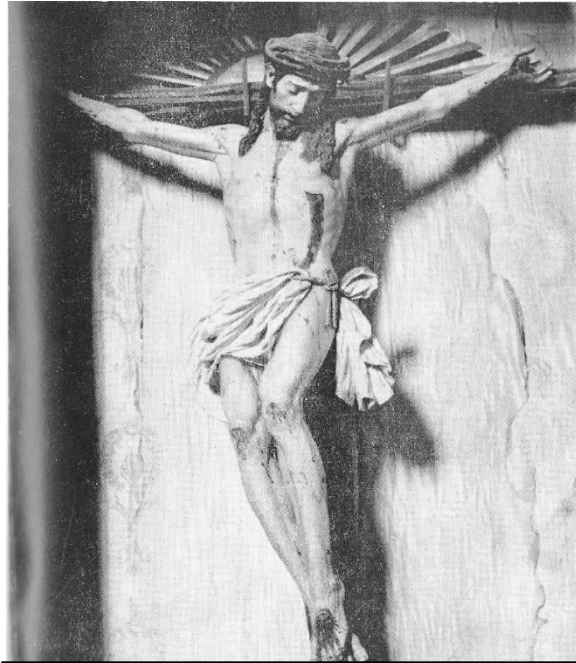


Figura 59: Crucificado atribución a Gaspar de la Cueva. Iglesia de Copacabana de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Pág. 343.

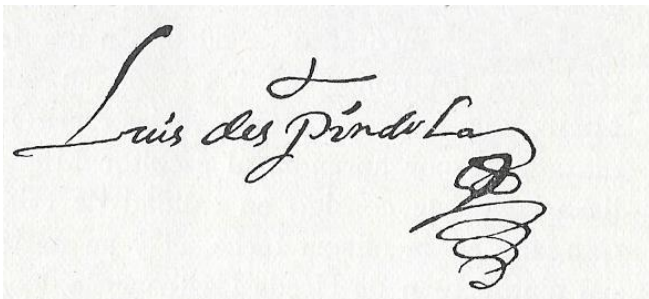


Figura 60: Rubrica de Luis de Espíndola.

Fuente: Fuentes para la Historia del Arte en Hispanoamérica. Pág. 105.



Figura 61 y 62: relieves de la vida de San Antonio (1643) de Luis de Espíndola. Convento de San Francisco de Potosí.

Fuente: Escultura virreinal en Bolivia. Págs. 355 y 359.

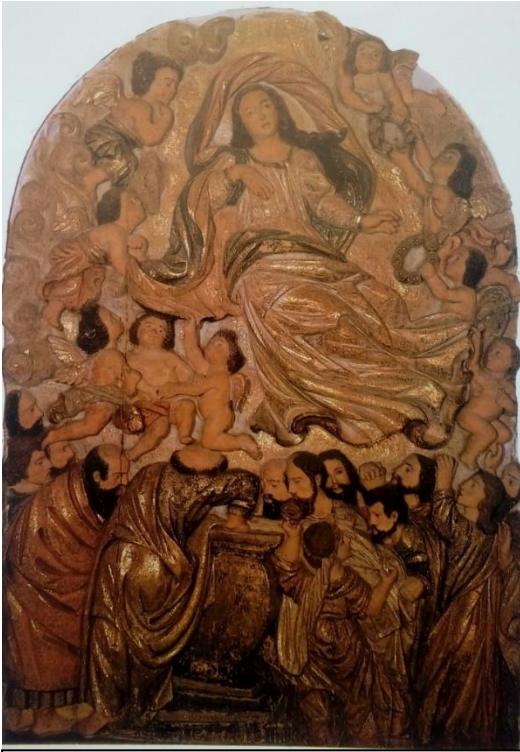


Figura 63: relieves de la Asunción (h. 1650-1660) firmado como Espíndola. Colección Ganoza Vargas. Trujillo.

Fuente: Escultura del Perú. Pág. 178.



Figura 64: Resucitado (1654) de Luis de Espíndola. Pueblo de Mochumí.

Fuente: La obra del escultor Pedro de Noguera: promotores y gusto artístico en la catedral de Lima. Pág. 113.

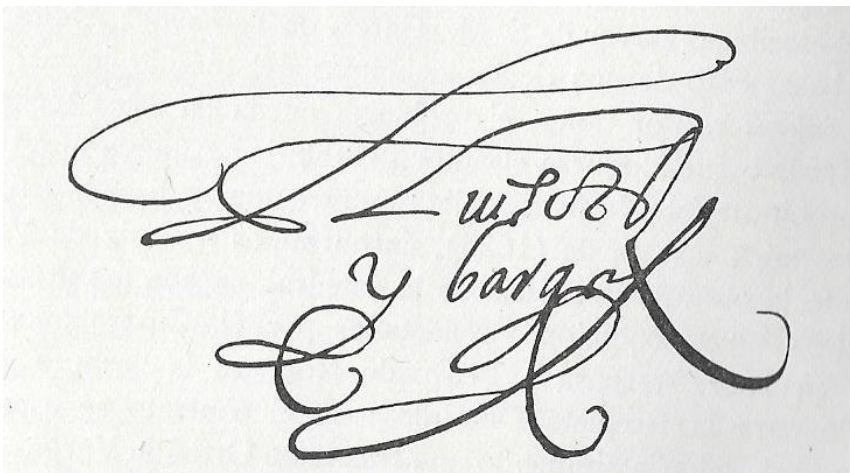


Figura 65: Rúbrica de Luis Ortiz de Vargas.

Fuente: Fuentes para la Historia del Arte en Hispanoamérica. Pág. 62.



Figura 66: Retablo de la Merced (1616) de Luis Ortiz de Vargas. Iglesia de San Pedro de Carmona.

Fuente: Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639). Pág. 215.



Figura 67: Sillería de coro (1634-1660) de Luis Ortiz de Vargas, José Micael de Alfaro y Pedro de Mena y Medrano. Catedral de Málaga.

Fuente: Pedro de Mena: escultor, 1628-1688. Pág. 105.



Figura 68: Virgen Madre (h. 1634-1638) de Luis Ortiz de Vargas. Sillería de la Catedral de Málaga.

Fuente: Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano. Pág. 37.



Figura 69 y 70: San Pedro y San Pablo (h. 1634-1638) de Luis Ortiz de Vargas. Sillería de la Catedral de Málaga.

Fuente: Ayuntamiento de Málaga. Archivo Municipal. Fondo Fotográfico.



Figura 71: Retablo de la capilla de la familia Ramírez de Arellano (1641-44) de Luis Ortiz de Vargas. Iglesia de San Bartolomé de Sevilla.

Fuente: Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano. Pág. 46.



Figura 72: Retablo de la Virgen de los Reyes (1643-44) de Luis Ortiz de Vargas. Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Fuente: Internet.