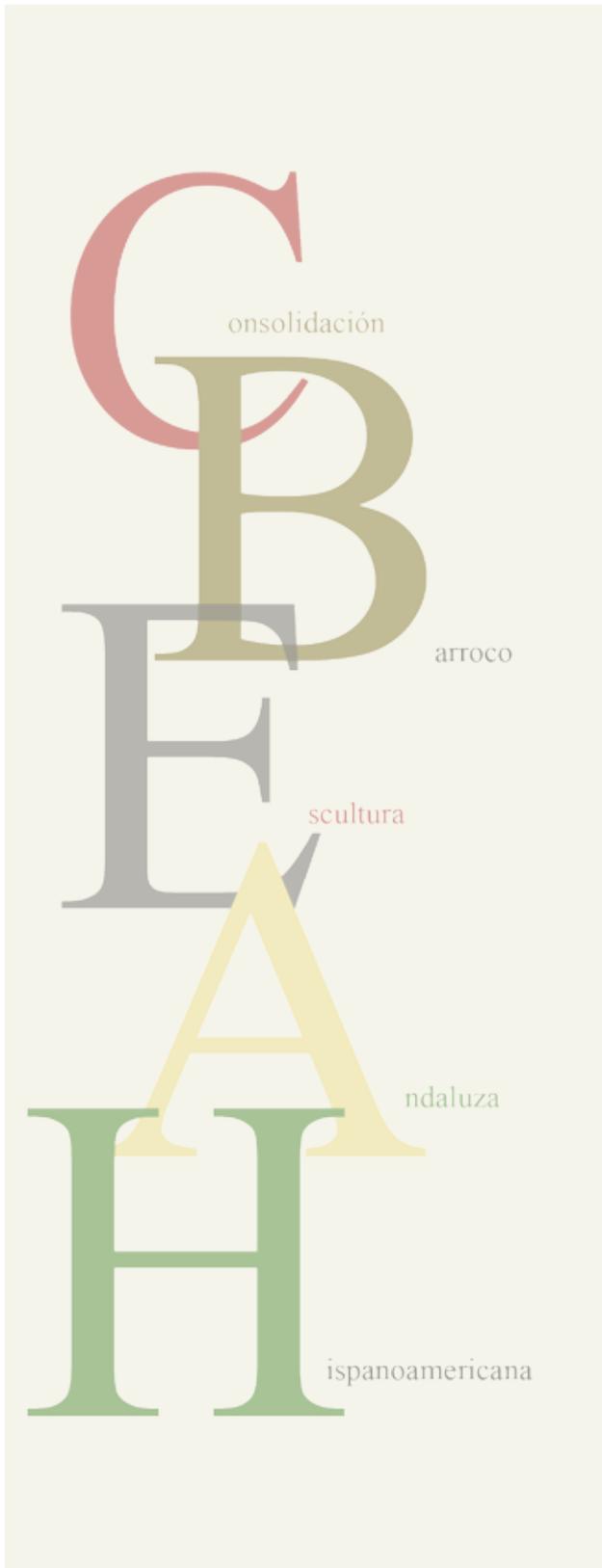


II.5. EL ESCULTOR-IMAGINERO GASPAR DE LA CUEVA EN LIMA (1620-1628)

Rafael Ramos Sosa
Universidad de Sevilla







La valía plástica de este artista fue puesta de relieve hace años por los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert, alentados por el profesor Enrique Marco Dorta. Dieron a conocer las excelentes imágenes que se conservan de este sevillano en Potosí y otros lugares de Bolivia. También Mario Chacón realizó un importante trabajo sobre el arte potosino en el que brillaba Gaspar de la Cueva como gran maestro escultor¹. En anteriores ocasiones he afrontado la figura de este imaginero hispalense en el antiguo virreinato de Nueva Castilla, sus obras en las actuales repúblicas de Bolivia y Perú. En el primer caso intenté atribuir con fundamento y argumento formal nuevas esculturas de Potosí y Sucre, en concreto una hermosa Inmaculada de la recoleta de Sucre, un san Juan Bautista en la iglesia de san Martín de Tours de Potosí, un san Juan Evangelista en san Francisco, un san Pedro y una Inmaculada de san Lorenzo en Potosí. En segundo lugar una bella Virgen con el Niño de la iglesia de santo Domingo de Lima².

Hasta ahora sabemos que Gaspar de la Cueva nació en Sevilla entre 1583 y 1587, hijo de Melchor Gutiérrez y Beatriz de la Cueva; casado en 1609 con Catalina Ruiz de Milán en la parroquia de la Magdalena. De momento no hay noticias de su actividad artística hasta 1612, cuando viviendo en la collación hispalense de San Miguel realizó tres esculturas para el ensamblador Miguel Bovis y una imagen de San Vicente destinada al pueblo de Tocina³. Desconocemos donde y con quién aprendió el arte

1 J. MESA y T. GISBERT. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972. M. CHACÓN TORRES. *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1973.

2 R. RAMOS SOSA. "Aportación a la obra del escultor Gaspar de la Cueva en Bolivia (1629- c. 1640)", en *III Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia/Unión Latina, 2005, p. 67-76; y "Notas sobre el escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628", en *Estudios de Historia del Arte, Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, t. I, pp. 513-524.

3 J. MESA. y T. GISBERT. *Ob. cit.* [1972], pp. 123-136. P. J. GONZÁLEZ GARCÍA. "Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva", en *Andalucía y América en el siglo XVII*, II, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pp. 141-146. M.

escultórico, aunque a tenor de sus obras fue sin duda un escultor montañésino, más afín al estilo de Francisco de Ocampo. Con argumentos estilísticos, históricos y conocimiento por fotografías de la obra segura de Cueva, se ha propuesto a este escultor como artífice de la señera imagen del Nazareno del Silencio de Sevilla, mientras tanto habrá que esperar a futuros estudios para aquilatar la atribución⁴. En la parroquia de Tocina se conservan los restos de la antigua imagen del patrón que fue mutilada y quemada en la guerra civil española. La cabeza está tan dañada que dificulta sacar conclusiones netas, en principio hay que identificarla con la escultura de san Vicente realizada por Gaspar de la Cueva.

Cuando tramitaba los expedientes oportunos en la Casa de Contratación para emigrar al Perú junto a su esposa y un criado, el 15 de febrero de 1613, declaraba tener veintiséis años. Ese mismo día contrató a Miguel Antúnez como aprendiz de escultor, tal vez fuera el criado que le acompañaría. Al mes siguiente recibió del pintor Juan de Uceda Castroverde doce lienzos para vender en Indias “*de pintura al óleo de lo divino, de diferentes hechuras de imágenes*” por valor de 142 ducados⁵.

Un testimonio de su periplo hasta llegar a Lima nos lo cuenta él mismo cuando atestiguó en los trámites matrimoniales del escultor y ensamblador Pedro de Noguera en 1621. Hizo constar que le conocía desde hacía once o doce años en “*Sevilla, Cartagena, Panamá y los Reyes*”⁶. Es probable que realizaran juntos la travesía del océano. Va-

rios escultores sevillanos se establecieron prácticamente al mismo tiempo en la antigua capital del virreinato peruano: Martín de Oviedo (incógnita artística que estuvo unos años en Lima y luego emigró a Charcas), Pedro de Noguera, Luís Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva, Luís de Espíndola y Fabián Gerónimo. Casi todos ellos junto con Martín Alonso de Mesa, otro artista hispalense que trabajaba en la ciudad desde hacía dos décadas, protagonizaron uno de los episodios más expresivos del quehacer artístico en las sociedades del Antiguo Régimen, por sus implicaciones gremiales, institucionales y sociales. Intervinieron en las pujas para realizar la sillería del coro de la catedral de Lima en 1623 y fue precisamente Cueva quién la hubiera ejecutado pues ofreció el presupuesto más bajo y se le llegó a asignar. Las rivalidades profesionales condujeron a agrios pleitos entre los artistas y las autoridades competentes, y tras varios años de dilación Noguera y su taller se hicieron cargo del trabajo⁷.

La fuerte competencia entre los ensambladores y escultores durante una década propició la diáspora: Gerónimo, Espíndola y Cueva emigraron a Potosí; Ortiz de Vargas volvió a Sevilla, y Martín Alonso falleció, permaneciendo Noguera en Lima como dueño del panorama plástico en la ciudad.

Los años limeños de Cueva estuvieron jalonados de dificultades. Ya aportamos testimonios inéditos de sus frecuentes visitas a la cárcel, deudas y demás apuros que precipitaron su ida a Potosí. Entonces aclaré que tras varias investigaciones directas en Perú y Bolivia, en el caso limeño ninguna de las obras contratadas por Cueva y con testimonio documental en protocolos notariales se ha identificado de momento. Esto no quiere decir que no se hayan conservado algunas de ellas. Seguramente cuando sea posible consultar fuentes escritas de los repositorios pertenecientes a conventos, parroquias y cofradías surgi-

M. GARCÍA QUILIS, *La parroquia de san Vicente Mártir de Tocina*. Tocina: Ayuntamiento de Tocina, 2005, pp. 51-52.

4 A. TORREJÓN DÍAZ. “Jesús Nazareno (El Silencio)”, en *De Jerusalén a Sevilla: La Pasión de Jesús*. (Dir. M. Lineros Ríos). Sevilla: Tartessos, 2005, pp. 246-252.

5 Archivo de protocolos notariales de Sevilla, oficio IV, Pedro de Carpio, libro 1º de 1613, fol. 829. (APNS). E. MARCO DORTA. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, t. II, Sevilla: Instituto Diego Velázquez. Sección de Sevilla, 1960, pp. 106 y ss. y 301-304.

6 R. RAMOS SOSA. “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*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007, pp. 107-118. En su testimonio de 1621 decía tener 38 años.

7 E. MARCO DORTA. Ob. cit. [1960], pp. 8-108. A. san CRISTÓBAL. “Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral”, *Revista Histórica*, XXXIII, Lima: Academia Nacional de la Historia, 1981-1982, pp. 221-268. R. RAMOS SOSA, R. “Las artes de la madera”, en *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, 2004, pp. 132-145. R. RAMOS SOSA. *Art. cit.* [2007], pp. 107-118.

rá información que avale las atribuciones fundamentadas que pueden hacerse a tenor de sus trabajos documentados, y en ocasiones firmados, de Potosí y Sica Sica.

Hay que señalar una dificultad habitual en estas investigaciones sobre artistas coetáneos y sus obras pertenecientes a un mismo foco artístico: la férrea unidad formal y estética apoyada en la continuidad del sistema gremial y la preponderante funcionalidad religiosa de la escultura⁸. A ello hay que añadir como consecuencia de lo anterior las frecuentes colaboraciones entre los artífices, aunque uno de ellos firma el contrato podía subcontratar el trabajo con otros, aspecto constatado en el caso de Cueva⁹. Ejemplo muy expresivo es el caso de un retablo encargado por el capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla “*hecho de mano de Pedro de la Cueva y Domingo Pérez, y traza de Pedro de Noguera y escultura de Luis de Espíndola*”, así como el dorado se encomendó a Fabián Gerónimo en 1624¹⁰.

El 20 de agosto de 1628 parece que Gaspar de la Cueva ya había tomado la decisión de saldar todas sus deudas y compromisos, abandonando la ciudad. Para ello otorgó un poder a su amigo Diego de Medina, maestro carpintero de Sevilla, para que pudiera vender sus bienes¹¹. Tras

los años limeños vuelve a aparecer en Potosí el 12 de febrero de 1629¹².

Hasta ahora la primera noticia inédita de Cueva en Lima es cuando el 18 de agosto de 1620, firmaba como testigo del contrato que Luis Ortiz de Vargas realizó con la monja Melchora de los Reyes, del monasterio de agustinas. La obra en ejecución fue el retablo dedicado a Nuestra Señora de la Encarnación. Con este dato es posible pensar que Cueva trabajara por entonces para Ortiz de Vargas¹³.

Gaspar de la Cueva debió de ser un consumado imaginero, nunca aparece como ensamblador o arquitecto, dominando el amplio repertorio de la figuración sagrada de entonces. Constituye un documento muy expresivo sobre la dinámica laboral del taller, los aspectos comerciales de la obra de arte así como sus implicaciones artísticas con la vida cotidiana, es la venta que realiza Cueva al dorador Antonio Donvela (Dovela) en 1624 de una esclava negra, criolla de Cartagena, llamada Isabel y con 16 años más o menos. Fue el modo de pagarle los numerosos trabajos de encarnadura, policromía y dorado de una serie de imágenes realizadas por Gaspar de la Cueva¹⁴. Citamos textualmente:

[...] en el dorado y estofado y encarnado de tres cuerpos de santos, el uno el beato Luis Gonzaga para el colegio de la Compañía de Jesús, y el otro es del padre y beato fray Pedro de Alcántara para el convento del señor san Francisco, y otro cuerpo del dicho beato fray Pedro de Alcántara para la recoleta de san Francisco del pueblo de la Magdalena del puerto de Pisco. Y por el dorado de tres cabezas de santos que doró y encarnó de los de la Compañía de Jesús para el colegio que de la dicha Compañía está en la ciudad de Panamá; y por el dorado y encarnado de un rostro y manos de señora santa Ana para el monasterio de las monjas descalzas de esta ciudad; y por el dorado de otro san Ramón de

8 E. GÓMEZ PIÑOL. “Los retablos de san Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio”, en catálogo de la exposición *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, p. 120.

9 M. CHACÓN. *Ob. cit.*, [1973], p. 76. Otro ejemplo de las colaboraciones entre artistas en una misma obras, además de complicaciones jurídicas, es el retablo mayor del monasterio de la Concepción de Lima, cfr. A. SAN CRISTÓBAL. “Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción”, *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, Lima: Ministerio de Cultura, 1998, pp. 91-130. O bien el ensamblador Asensio de Salas que subcontrataba la escultura con Bernardo Pérez de Robles, caso del retablo de la Inmaculada Concepción de la catedral de Lima.

10 A. SAN CRISTÓBAL. *La iglesia y convento de san Agustín de Lima*, Lima: Colegio de san Agustín, 2001, p. 287.

11 Archivo General de la Nación, Lima; [en adelante A.G.N.]. Pedro López de Mallea, n° 980, ff. 419-420 v. Sobre Medina existe el artículo de A. SAN CRISTÓBAL. “El carpintero Diego de Medina”, *Revista del Archivo General de la Nación*, 13, Lima: Archivo de la Nación, 1996, pp. 95-131.

12 M. CHACÓN. *Ob. cit.* [1973], p. 76.

13 A.G.N. Protocolos notariales de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 59, f. 346-350. Agradezco esta referencia documental al doctor Antonio san Cristóbal, de grata memoria.

14 AGN, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 772, 23 de enero de 1624, ff. 67-68 v. En el documento no está claro si el precio fueron 400 o bien 800 pesos.

la orden de Nuestra Señora de las Mercedes para una doctrina de la dicha orden fuera de esta ciudad. Y toda esta obra montó cuatrocientos y setenta y dos pesos de a ocho reales y los setenta pesos se los había yo dado e pagado para el oro de todo este dorado y en la forma dicha [...]”.

Con este testimonio puede apreciarse como el arte escultórico de Cueva llegó hasta Panamá, y que la capital virreinal fue un centro artístico que surtió a toda Sudamérica. Trabajó para todas las órdenes religiosas, pero hay encargos frecuentes de la Compañía como el que le hace el procurador general, el padre Alonso Fuentes de Herrera, en agosto de 1627. Esculpió cinco imágenes: tres del Niño Jesús de una vara y dos dedos de altura, con peanas y cojines cada uno, doradas y estofadas, así como con talla de agallones y cartelas “*de las hechuras que agora se usan*”. Las otras dos figuras fueron una imagen de la Virgen con el Niño Jesús en los brazos de una vara y tres cuartas de alta sin la peana, aunque el Niño debía ser independiente. Por último una escultura de san Ignacio de dos varas de alto sin contar con la peana, especificando que llevaría “*su diadema de las más bien labradas que se labran y con un Jesús en la mano derecha y en la otra un libro*”; todas las obras irían encarnadas, doradas y estofadas según convenga. Cobró por todas estas esculturas mil pesos, y en anotación al margen del contrato consta que entregó en 1628¹⁵.

LA SILLERÍA CORAL DE SAN AGUSTÍN: OTRO PLEITO DE PEDRO DE NOGUERA¹⁶

Si el tenso y envenenado proceso de pujas a la baja por la sillería coral de la catedral de Lima supuso una auténtica confrontación de artistas y autoridades, por medio

15 AGN, protocolos de Pedro Juan Rivera, n° 1624, 17 de Agosto de 1627, f. 449 vto. Los testigos que firman son los padres Antonio Navarrete y Hernando Alonso.

16 He de manifestar mi gratitud a los priores que me facilitaron varias veces el estudio de la sillería agustina a lo largos de los años, tanto a fray Benigno Uyarra, como especialmente a fray Héctor Boggio. También he de hacer constar los tres intentos, expresos y fallidos, para consultar el archivo conventual a pesar de los buenos oficios de estos dos agustinos.

estuvo también la realización de la sillería del coro de san Agustín. Este proyecto se encomendó a Pedro de Noguera y en ella trabajaba al mismo tiempo que comenzó el proceso de diseño, subasta y construcción de la catedralicia. El contrato entre los agustinos y el escultor se firmó el 17 de Agosto de 1620, debiendo realizar la sillería en dos años y por valor de veintitrés mil pesos¹⁷, le entregaron en ese momento dos mil. Incluso se llegó a concretar que la terminación del trabajo sería a fines de Junio de 1622. Como fiadores del artista aparecen nada menos que Martín Alonso de Mesa, junto con Juan del Fierro y el arquitecto Bernabé de Florines. Aparece también como testigo Domingo Pérez de Lizarde, del que se sabe que era escultor y tallista, probablemente colaborador de Noguera. El convento nombró como supervisores habituales de la obra a fray Alonso de Olivera (o Riera) y a fray Francisco Bejarano “*que entienden de la dicha escultura*”¹⁸. El agustino Bejarano fue también pintor y grabador, un limeño discípulo de Mateo Pérez de Alesio¹⁹.

Los agustinos no fueron puntuales en los pagos sucesivos para continuar con buen ritmo la obra. Al año siguiente le pagaron solo 1933 pesos y le dejaban a deber 1500. Un personaje de la vida limeña de entonces, el doctor Cipriano de Medina, abogado de la real audiencia, entregó estos mil quinientos pesos a Noguera para que continuara con el trabajo del coro, el 29 de mayo de 1621. Fue un favor que le hizo Medina a los agustinos, devolviéndole el dinero el 22 de abril de 1622. El siguiente testimonio documental sobre esta obra de ensambladura es la carta de pago que Noguera otorga al convento por todo el dinero

17 A. SAN CRISTÓBAL, “Algunas sillerías corales limeñas”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, 6, Lima: Ministerio de Cultura, 1984, pp. 71-100. “La sillería del coro de san Agustín”, en *La iglesia y el convento de san Agustín de Lima. Ob. Cit.* [2001], pp. 281-309.

18 *Ibid.* p. 298.

19 R. ESTABRÍDIS CÁRDENAS. “Francisco Bejarano, pintor y grabador limeño”, en *Arte y Arqueología*, 8-9. La Paz: Instituto de Estudios de la Universidad Mayor de san Andrés, 1982-1983, pp. 38-53. Sobre Alesio puede verse A. PALESATI, y N. LEPRI. *Matteo da Leccia. Manierista toscano dall' Europa al Perù (la vita e le opere)*. Pomarance: Associazione Turística Pomarance, 1999.

Martín Alonso de Mesa y Pedro de Mesa: *Retablo del claustro de San Agustín*
Lima, 1622-26. (Todas las fotografías de este capítulo son obra del autor)



recibido hasta el 22 de abril de 1623, según parece en distintos pagos el escultor había recibido un total de 12.931 pesos. Algo debía ocurrir en este contexto y relaciones entre escultor y frailes pues se entabló un pleito entre las partes en agosto de 1623. Hecha la mayor parte del trabajo, a la hora de instalar la sillería en el coro los frailes no estaban conformes con algunos aspectos.

Al parecer el diseño inicial de Noguera incluía la talla de esculturas en los respaldos de las sillas altas, modelo que aprobó el provincial fray Gonzalo Díaz Piñeyro, pero el prior y los frailes del convento a la hora de firmar el contrato introdujeron una cláusula que fue el objeto de la discordia. Los agustinos concretaron que se haría según el

proyecto “*excepto en los respaldos que en la dicha traza aparece en las sillas altas que al presente parece estar dibujados de escultura que en estos han de ser como los tableros de las sillas bajas labrados de talla en la forma que están dibujados en la dicha traza la cual se ha de guardar en todo y por todo como en ella se contiene*”²⁰.

La resolución del pleito a favor de una u otra parte tardaría en llegar y por el momento no se ha encontrado el documento que lo aclare. La diferencia consistía en si el precio acordado de 23.000 pesos incluía los respaldos escultóricos como querían los agustinos, o no, como defendía Noguera. Esto paralizó el proceso y seguramente los frailes veían pasar los meses sin tener acabado su espacioso coro.

Por eso el 12 de diciembre de 1625 ambas partes llegaron a un acuerdo ya que “*el fin de los pleitos es dudoso y las costas y gastos muchos, y no tan cierto el derecho como se pretende, y por nos quitar de él [...]*”. Sin perjuicio del dictamen de la audiencia sobre si el presupuesto inicial incluía los respaldos escultóricos o no, Noguera se comprometió acabar la sillería desde el día 15 de diciembre en ocho meses, siendo a costa del convento todos los gastos de oficiales y materiales, deduciéndolo de lo que le debían. El 20 de abril de 1626 Noguera recibió un pago de 3.801 pesos por esos gastos. El acabado consistió:

“conforme a la silla que tengo hecha y está en la sala de la Real Audiencia ... y lo que faltare en ella de piezas por poner las he de añadir conforme a la planta y en la forma dicha me obligo de hacer la dicha sillería y todas las sillas que tengo hechas y la de suso citada me obligo de hacer de nuevo en ella y en las demás todos los alcatres altos y bajos a la medida que el dicho padre procurador general fray Alonso Riera diere firmada de su nombre y para este efecto el dicho convento me ha de dar a su costa pieza y media de madera de cedro puesta en el dicho convento a razón de cuatro pesos cada pieza, y han de ser de dar y recibir. Y la demás sillería me obligo de hacer y darla acabada en la forma di-

20 A. SAN CRISTÓBAL. *Ob. cit.*, [2001], p. 295.

cha poniendo la manufactura y todo lo demás necesario para que quede acabada de todo punto según y de la forma y manera que está la dicha silla de suso citada poniendo en ella lo que le falta que es una tablilla de la coronación de escultura y las alas de las marioletas. Con declaración que en la testera del dicho coro tengo puestas doce sillas las cuales están una pulgada más angostas de asiento que la que está en la Real Audiencia y estas doce sillas en cuanto a los asientos se han de quedar en cuanto al ancho en la forma y manera que están pero lo demás de la obra de las dichas sillas se han de poner como está la de la Real Audiencia y la silla prioral se ha de ejecutar como está en el dibujo; con condición que las sillas bajas las tengo de ensangostar a contento del dicho convento como me las pidieren y he de llenar el sitio del coro conforme a la medida que lleva en las dichas sillas bajas y en lo demás me obligo de dar acabada la dicha sillería de la forma y manera que se contiene en la dicha traza y ejemplo que se queda en su fuerza y vigor [...]”²¹.

Al no conocer la documentación con la resolución de la audiencia no sabemos quién costó la realización de los relieves escultóricos. Es evidente que se hicieron pues han llegado hasta hoy, y además los agustinos deseaban acabar el proyecto sin demora a mediados de agosto de 1626, seguramente para celebrar el día de su santo titular, san Agustín, el 30 de agosto, con el mueble litúrgico en toda su perfección y esplendor, como complemento del canto de las Horas de la comunidad agustina, en el edificio más representativo de la orden en el virreinato del Perú.

Así pues puede concluirse que el diseño, ensamblaje, carpintería y talla decorativa corresponden con seguridad a Pedro de Noguera y su taller. También se desprende de la documentación que Noguera hizo algunas tallas escultóricas, aunque no todas como veremos. Sabemos bien que el coro presenta una numerosa galería de personajes en medio relieve, hoy son 29 en el coro. Pudo ser el mismo Noguera o bien los agustinos los que acudieron a otros artistas.

En la documentación manejada por los distintos historiadores sobre la sillería y artistas de la época aparecen personajes como testigos y fiadores de Noguera. De algunos

de ellos hay constancia de su quehacer artístico y probablemente colaboraron con Noguera en el taller y por tanto en la obra de la sillería agustina. Tales como Domingo Pérez de Lizarde, Pedro de la Cueva, Pedro Muñoz²². También consta que Luis de Espíndola Villavicencio había realizado varias figuras para la sillería de San Agustín cuando estaba la obra a cargo de Noguera ya en 1623, según se afirmaba acaloradamente en los enfrentamientos para realizar la sillería de la catedral. Acusaban a Noguera que “*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 haga la escultura y talla de ella, y algunas figuras que tiene hechas las hizo Luis Despíndola y así está parada la dicha sillería por esta causa*”²³. Se le atribuyen así los relieves escultóricos de san Andrés, san Francisco de Asís y san Francisco de Paula²⁴. También hay una referencia documental de intervención en la escultura de la sillería agustina de Juan García Salguero, escultor criollo mexicano que trabajó y vivió en el virreinato del sur. Consta en su primer testamento de 1628 que le debían “*el convento y frailes del señor san Agustín el resto de los tableros de escultura que hice para el dicho convento y coro de la iglesia de él, ciento y setenta y cinco pesos de a ocho reales de los cuales ha de haber el reverendo padre fray Alonso de Riero, religioso del dicho convento cien pesos de ellos y lo demás es mío como parecerá de una cédula que de ello hay hecha*”²⁵. A tenor de este testimonio se le atribuyó el relieve de San José.

22 Este Pedro Muñoz y su hermano Gonzalo Muñoz eran escultores que vivían en Lima, y en una ocasión le prestaron a Cueva cien pesos, cfr. AGN, protocolos de Agustín de Atencia, n° 171, 22 de abril de 1622, f. 604 (antes f. 107). Agradezco al Dr. san Cristóbal esta referencia documental.

23 E. MARCO DORTA. *Ob. cit.* [1960], p. 287.

24 J. MESA y T. GISBERT. *Ob. cit.* [1972], pp. 143-144. Sobre Espíndola puede verse una obra conservada, documentada e identificada en R. RAMOS SOSA. “La vida y la obra de Luis de Espíndola entre Bolivia y Perú”, en *II Encuentro internacional sobre el Barroco y diversidad cultural*, Sucre-Bolivia: Viceministerio de Cultura de Bolivia/Unión Latina, 2004, pp. 61-66.

25 E. HARTH-TERRÉ. “Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1960, p. 89. R. RAMOS SOSA. “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*, Lima: Instituto Riva-Agüero, (en prensa).

21 *Ibíd.* pp. 305-306.

Al contemplar hoy en día el coro agustino, considerablemente reducido tras las numerosas reconstrucciones después de los habituales seísmos en la ciudad, la última y más drástica tras los terremotos de 1940 y 1970, fue reinaugurada la iglesia en 1984. Es evidente que al menos se ha reducido a la mitad como ya se ve en antiguas fotografías tras una remodelación neogótica de principios del siglo XX, así como evidente son las diferentes manos artísticas en los relieves de escultura, tanto los que están en la sillería, como los dispersos por diversas dependencias conventuales, museo e iglesia. He llegado a contabilizar 45, más una robada pero que llegó a ser fotografiada²⁶.

La escultura y sillerías de Lima las comencé a estudiar en 1991, la unidad estilística de la escuela sevillana y limeña de aquellos años, así como la complicada información documental o su carencia han dificultado enormemente la investigación. He procurado aclarar la maraña, en la que sin renunciar al documento, aprovechándolo, prevalece la contemplación, estudio y análisis de la obra misma: el amplio muestrario de relieves escultóricos. Fruto de ello propongo la atribución de algunos a Gaspar de la Cueva. No hay por el momento testimonio documental, pero tras conocer y estudiar sus obras en la actual Bolivia, identificadas, documentadas y algunas firmadas, puede aceptarse como hipótesis que la sucesiva investigación habrá de refrendar o refutar.

Antes de abordar directamente los relieves escultóricos de la sillería hay que pasar por el claustro principal del convento hasta llegar a la amplia escalera que conduce al coro. Cueva trabajaba en el ámbito limeño por cuenta propia o también para otros escultores y ensambladores. Exactamente en las mismas fechas que Noguera y los agustinos se empeñaban en acabar la sillería, el mismo convento de san Agustín contrató a Cueva el 11 de mayo de 1626 para realizar “*una hechura de un Cristo hincado de rodillas de la oración del huerto, del alto natural y un ángel que traiga un cáliz en la mano de estatura de tres cuartas, las cuales han de*

ser redondas”²⁷, entregándole la madera necesaria y “*por sus manos*” trescientos cincuenta pesos, en cuatro meses. La escena de la Oración en el huerto iba destinada a uno de los cuatro retablos del claustro principal contratados de dos en dos con Martín Alonso de Mesa²⁸. La historia documental de estas ensambladuras ha distraído tanto (“entreverado”) que no han reparado que de los cuatro retablos, tres continúan en su lugar de las esquinas del recinto, el cuarto claramente ha sido sustituido en el setecientos por otro de estilo barroco limeño. Esos tres son los citados por la documentación en 1622, 1624, 1626 y sucesiva, si bien repintados de blanco, mutilados, sin los grupos escultóricos originales que citan los protocolos notariales, con unas puertas en la hornacina principal como especificaban las condiciones de ejecución, aunque las que hoy lucen pertenecen seguramente a la renovación de principios del siglo XX. Dos de ellos son más parecidos entre sí, presentan pares de columnas corintias estriadas con el tercio inferior señalado, rematados por pirámides y un cuerpo menor con diseños muy expresivos de la ensambladura limeña de la tercera década del seiscientos, visibles también en las sillerías de la catedral, la agustina, púlpitos, cajonerías y otras obras lignarias de la época en el amplio virreinato del Perú. Junto con Cueva los agustinos contrataron a Pedro de Mesa, hijo de Martín Alonso, para que acabara los retablos según la traza inicial, ya que al fallecer su padre no los había terminado. Otro aspecto documental inédito y que complica, al mismo tiempo que enriquece, el panorama artístico limeño, es la cita en el contrato de mayo de 1626 de un fraile como maestro escultor; suponemos que agustino. Al ajustar el trabajo y condiciones con Pedro de Mesa, este cobraría trescientos setenta pesos

²⁷ AGN, Juan de Valenzuela, n^o 1944, ff. 995 v.-998, f. 996. Documento citado por A. SAN CRISTÓBAL. *Ob. cit.* [2001], pp. 122-123, transcrito como anexo documental en páginas 175-176, la transcripción parece que tiene lagunas. Pude consultar directamente el documento completo.

²⁸ *Íbidem*, págs. 116-125. Harth-Terré ya citó documentación sobre estos retablos, la secuencia documental completa corresponde a san Cristóbal, pero en ningún caso ni ellos ni otros aprovechando estas noticias reparan en los mismos retablos existentes.

²⁶ H. SCHENONE. *Iconografía de Arte Colonial, los santos, vol. II*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, pp. 568-569 y fotografía en pág. 571; el personaje se identifica como santa María Egipciaca.



y le darían la madera necesaria “y si el padre fray Antonio de (Olmera) maestro de escultor dijere es necesario añadir una [...]” (roto el documento). Nada sabemos de este nuevo artífice que sin duda trabajaría para el convento de Lima y otros de la orden y quién sabe si también intervino en la sillería. Esperemos que las pesquisas de los investigadores locales puedan algún día aportar luz al respecto.

Cada retablo estaba dedicado a una escena: Cristo atado a la columna con los sayones azotándole, más la figura de san Pedro arrodillado y llorando; un Cristo crucificado de tamaño natural y san Agustín a sus pies con un cordón en las manos; Cristo arrodillado en la oración del huerto y un ángel con un cáliz. Del cuarto retablo desconocemos

su iconografía. Una vez, más surge la diferencia metodológica esencial entre historiador e historiador del arte, identificando unos retablos de los más antiguos de la ciudad.

Así pues en este contexto de febril actividad para acabar las principales estancias del convento agustino con decoro institucional, con numerosos artistas disponibles y todos ellos con el alto nivel técnico y artístico de una escuela como la hispalense, es más que posible la intervención en las esculturas de la sillería del escultor Gaspar de la Cueva. Sería muy probable como veremos a continuación, según esa “lógica de la situación” de la que escribía Gombrich.

Cuando Cueva emigró a Potosí también trabajó para el convento de san Agustín de la villa imperial. Se conservan el Cristo de Burgos, varias esculturas y relieves de aquel templo. El santo agustino conservado hoy en el museo de san Francisco de la ciudad andina muestra una gran calidad plástica y estética, constituye un buen punto de partida para tratar de identificar por medio del análisis formal estos mismos personajes de la orden en el coro limeño.

El santo agustino de Potosí muestra un rostro juvenil refinado, de nariz afilada, con uno de los modelos de oreja más característicos de Cueva, el pelo de la barba muy ajustado a las mandíbulas, hermosos labios sonrosados, terso y ancho el inferior, trabajando las hebras del cabello con gran precisión y suaves ondulaciones que no llegan a romper el volumen general del mechón y estilización classicista. Presenta un gesto de dolor interno contenido pero llegando a derramar lágrimas, como puede apreciarse en sus carnaciones práctica y sorprendentemente intactas. De cerca puede observarse el “*peleteado*”, recurso pictórico que facilita la transición visual entre el volumen de la talla del cabello y la policromía del mismo sobre la piel²⁹. Los ropa-

29 F. PACHECO. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra,

Santo agustino. Detalle de la cabeza, panel en relieve
Convento de San Agustín, Lima



jes alrededor del cuello han sido mutilados, seguramente para ser revestido con telas, conservando buena parte del dorado y policromía original.

Sugerimos asignar a Cueva algunos de los paneles de la sillería, de los que estamos más seguros por ahora, a partir de los signos formales del escultor que definimos en anteriores trabajos ya citados³⁰.

1990, p. 499 (edición de B. BASSEGODA).

30 R. RAMOS SOSA. Art. cit. [2005], pp. 67-76. Y "Notas sobre el escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628", en *Estudios de Historia del Arte. Centenario de Laboratorio de Arte (1907-2007)*, t. I. Sevilla: Universidad/Departamento de Historia del

La actual sillería muestra 29 relieves escultóricos, en otras dependencias había 16 sueltos y un relieve fue robado pero del que se conoce fotografía. En total son 46 paneles de escultura. Hace unos años, para dignificar el culto y darle una funcionalidad religiosa a los relieves sueltos, se montó una nueva mesa de altar y dos ambores en el templo agustino aprovechando varios paneles escultóricos y columnas de la antigua sillería, preservándolos así del abandono o el robo. Con claridad puede asignarse a Gaspar de la Cueva el santo agustino en el frente del altar, con las insignias de una cruz y al parecer unas disciplinas. Sobre todo la cabeza es de gran calidad plástica y expresiva, (pues parece recompuesto en alguna de las restauraciones históricas, intentando adrede que no se note, o bien imitando la disposición original). En este caso es el mismo tipo físico del rostro pero con labios más delgados y entreabiertos con claridad, expresión de arrobamiento espiritual y sufrimiento interno, como también sugieren cejas y ojos levemente caídos. Puede observarse el dominio en la talla escultórica apreciando el aspecto modelado de las facciones, mejillas, pómulos, y transiciones entre la

nariz, labios y barbilla. Al ser un relieve sin policromía, el escultor utiliza un recurso estrictamente plástico para introducir vida en sus ojos, señalando con ligera incisión los círculos del iris y pupila en las esferas oculares. Pueden asignarse a Cueva otros dos relieves de agustinos localizados en la sillería, variantes del mismo tipo físico de hombre joven.

El santo agustino en tercer lugar de la sillería, comenzando por la izquierda y en el sentido de las agujas del reloj, con libro y cruz (la mano de la cruz es una burda recomposición), de momento no sabemos a quién repre-

Arte, 2009, pp. 513-524.

Santo agustino. Conjunto y detalle de la cabeza



senta. Compone la figura con frontalidad y un ligero contraposto que flexiona su pierna derecha. Es el rostro de un joven, de facciones redondeadas, con templada mirada al frente. En este caso, tanto las hebras del pelo, orejas, y boca con labio inferior ancho, terso y carnoso, así como un característico plegado del hábito agustino a la altura del talle con el típico cinturón de hebilla, constituyen modos formales de Cueva.



El tercer relieve de santo agustino que cabe relacionar con Gaspar de la Cueva es el que pudiera identificarse con el beato Pedro de Zúñiga, agustino que murió mártir en Japón en 1620, a fuego lento en una hoguera³¹. El personaje es representado en el momento del martirio, atado con sogas a un árbol sometido a las llamas. La habitual y preferente frontalidad de los personajes en la sillería se ve compensada en un suave contraposto. El relieve está bien conservado, solo se aprecian restauraciones en la nariz del beato Pedro, incluso en este caso los brazos y manos parecen originales, mostrando un modelo con dedos finos dispuestos en elegante y contenida afectación, con un naturalismo al señalar el entramado de venas bajo la piel.

31 H. SCHENONE. *Ob. cit.* vol. II, [1992], pp. 642-43.

Beato Pedro de Zúñiga. Conjunto y detalles del rostro y mano

Junto al tipo físico del rostro, una vez más el cabello y orejas revelan el estilo y modelo de Cueva. La esclavina del hábito agustino en este caso muestra una superficie más agitada en ondulaciones que parecen acompañar el gesto dramático de la boca entreabierta en la que se distinguen los dientes, ojos al cielo y entrecejo fruncido. En su cuello la vena yugular intensifica la dolorosa tragedia.

La maestría de Cueva, a tenor de lo conocido en Potosí y los relieves que vamos presentando, es evidente en los paneles escultóricos de dos fundadores de órdenes religiosas: santo Domingo y san Ignacio. El dominico es un





Pág. anterior
Santo Domingo de Guzmán
San Ignacio de Loyola (conjunto y detalle del rostro)
 Sillería de coro de San Agustín. Lima

Santa Rosa de Lima
 Sillería de coro de San Agustín. Lima

hombre joven de rasgos idealizados en un tipo afín a otros personajes esculpidos por Cueva. En este caso es muy claro el modelo de barba corta, ajustada a las mandíbulas como el santo agustino de Potosí. La capa de la usanza dominica ensancha el volumen del cuerpo otorgándole el empaque y autoridad exigidos en el decoro sagrado de estas representaciones institucionales. San Ignacio de Loyola en su iconografía tradicional, con manteo que le cruza el cuerpo bajo la cintura, sostiene con una elegante mano de finos dedos el libro de reglas, y su brazo derecho levantando el emblema de la Compañía de Jesús, IHS, este brazo es una tosca reconstrucción tras algún desastre sísmico. Presentado como hombre maduro de aspecto juvenil, calvo y lampiño, de carnes austeras ajustadas en el pómulos y pliegue entre boca y mejillas, pero con la firmeza de un fundador, visible en un rasgo realista como es la vena atravesando en vertical la frente, desde el nacimiento del cabello hasta el entrecejo, así como en la sien.

En el coro agustino también aparece uno de los relieves escultóricos dedicados a santa Rosa de Lima. Tanto la composición general, como los rasgos estilísticos del rostro y disposición de los pliegues en sus vestiduras pueden asignarse a Gaspar de la Cueva, pero también es evidente que la escultura ha sufrido recomposiciones. Parece que la corona de flores sobre la cabeza presentan una talla más ligera y descuidada, diferente de las rosas de la mano, que también pueden ser recolocadas; así como el ancla sin la maqueta de Lima, símbolo de la protección de Rosa a la ciudad, que es una sumaria imitación posterior. Si este relieve se estaba realizando hacia 1626, y el culto a la criolla limeña no era público pues no hacía más de una década que había fallecido, hay que pensar que debió de tratarse de otra santa religiosa, que tras los desastres de algún sismo se aprovechó para incorporarla al coro agustino, una vez ya en los altares desde 1671.



*Bajorrelieve ornamental en el respaldo de la silla prioral
Sillería de coro de San Agustín. Lima*



Por aquellos años el cronista agustino Antonio de la Calancha en su **Crónica Moralizadora** pasaba por alto el dificultoso proceso de realización de la sillería y la describe como “*de cedro fino en blanco de todo primor, hermosura y arte, santos de talla de cuerpo entero, molduras y pirámides a proporción de la obra*”³². No obstante los habituales seísmos que azotan a la ciudad también afectaron al coro, especialmente destructor fue el de 1687 como nos cuenta Juan Teodoro Vázquez, que supuso una reconstrucción de todo el conjunto conventual, nueva portada, retablos, y ahí sería cuando fue restaurada y recompuesta la sillería a partir de los restos rescatados³³.

El ámbito coral agustino es una exaltación de la vida religiosa en general y de la orden de san Agustín en particular. Presidido por el relieve del obispo de Hipona, el único

que aparece sentado en sillón, le acompañan otros fundadores de órdenes religiosas, santos y santas agustinos, y otros personajes afines como santa Mónica y la Magdalena. Junto al espléndido trabajo escultórico hay que destacar el variado repertorio ornamental de la sillería, alojados en las misericordias, paneles de los asientos, apoyabrazos, apoyamanos, listones bajo cada uno de los personajes, el tercio inferior de las columnas. Estos motivos decorativos se mueven desde la tradición manierista internacional en clara tendencia a la organicidad barroca. Entre la limpia linealidad de las tarjas surgen cabezas femeninas, rostros felinos, flores y frutos enlazados por telas. Cabe citar algunos detalles que enriquecen la iconografía y simbolismo del conjunto. Uno de ellos resuelve en una inscripción la razón de ser de la sillería coral y por extensión de la vida monástica: al emblema agustino del corazón atravesado por dos flechas bajo capelo cardenalicio y la mitra episcopal junto a varios libros aludiendo a la sabiduría del doctor de la Iglesia, le acompañan las palabras **PSALLE ET SILE**. Canto y silencio, canta y guarda silencio, una aparente paradoja que encarna la retirada vida del monje,

32 A. DE LA CALANCHA. *Crónica moralizadora de la orden de ermitaños de san Agustín del Perú*, vol. I, pág. 54, Barcelona: por Pedro Lacavallería, 1638 (la primera parte ya estaba en 1633).

33 J. T. VÁZQUEZ. *Crónica continuada de la provincia de san Agustín del Perú*. Valladolid: Estudio Agustiniiano, 1991, p. 281 [Edición de Teófilo Aparicio López].

*Bajorrelieve ornamental bajo la silla prioral
Sillería de coro de San Agustín. Lima*



culminando en la oración litúrgica coral y comunitaria. Sería como una admonición para los frailes al entrar en el coro. Este tipo de inscripción no se ve en otros coros limeños que recogen el habitual “*Hic est chorus*”.

Entre los paneles en bajorrelieve hay que detenerse en los correspondientes al sitial central del prior. De arriba abajo puede verse una primera faja rectangular con dos fantásticos personajes masculinos alados, sus extremidades inferiores transformadas en tallos vegetales y sosteniendo una tarja con el corazón, símbolo de san Agustín. El panel del respaldo presenta una hábil y depurada talla en la que dos personajes femeninos con extremidades convertidas en amplios roleos de turgente vegetación, flor y frutos, sostienen un óvalo de hoja de laurel que envuelve el corazón atravesado de dos flechas y una es-

trella. Esta especie de cartela va coronada por el capelo cardenalicio y se anuda abajo en un rostro felino del que penden un báculo y una cruz patriarcal. En los ángulos inferiores vuelven a aparecer insignias episcopales como mitras, bonetes y birretes académicos. Más sorprendente son los pequeños relieves figurativos bajo los apoyabrazos. Dos personajes de la mitología clásica: el Tiempo como anciano alado con guadaña y reloj de arena; y un Cupido desnudo con arco y flecha. Tal vez resabios del humanismo renacentista que en sus iconografías aunaban la diversidad de tradiciones: grecolatina y cristianismo, visible también en el caso de la sillería de la catedral y que por el momento se nos escapa su significación en este contexto. Por último bajo el panel de asiento y misericordia se alojan otros tres bajorrelieves, los laterales recogen

dos escenas, una un caballero galopando entre árboles y peñas; el otro es un personaje en una barca remando hacia la orilla. Desconocemos si son temas iconográficos precisos y si existe alguna intencionalidad entre ellos. En el tercer panel central parece una escenografía enmarcada por pilastras clasicistas sobre pedestales y muros de sillar, con un pavimento sobre el que se alza una fuente de agua, flanqueada por instrumentos musicales y todo ello presidido por un rostro femenino envuelto en telas y del que cuelgan guirnaldas de frutas.

Antes de dejar el conjunto conventual agustino cabe citar en templo actual otras dos esculturas que pueden relacionarse con Cueva. Son de bulto redondo, sin descartar recomposiciones, o incluso que las cabezas se hayan insertado en un nuevo cuerpo. Serían san Juan de Sahagún y san Juan Tolentino. El modelo físico del rostro está en la estela de los santos agustinos de la sillería que hemos presentado.

EL CRUCIFICADO DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN (C. 1623)

Cueva realizó compromisos para tallar crucificados, con frecuencia es citado el que le encargó en 1621 fray Nicolás Pardo, de la orden de san Juan de Dios y prior del hospital de convalecientes del Callao, por trescientos pesos³⁴; aunque esta escultura nunca se ha identificado y probablemente desapareció tras la destrucción del puerto en 1746. También recibió el encargo de otro crucificado del capitán Bernardo de Villegas en 1628 para el hospital de santa Ana³⁵. Ya citamos la inédita presencia de Cueva como testigo (1620) en el contrato que Luis Ortiz de Vargas firmó para realizar un retablo en el monasterio de la Encarnación en Lima. Precisamente este cenobio conserva en el templo, después del traumático traslado del siglo



XX, un Crucificado que puede relacionarse con Gaspar de la Cueva por fundamentos formales y estéticos³⁶. Esta escultura es de tamaño natural y presenta unos burdos repintes que distorsionan y dificultan su estudio. También se aprecian recomposiciones en los dedos de las dos ma-

34 E. HARTH-TERRÉ, E., *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima: Juan Megía Baca, 1977, p. 95, nota 10. AGN, protocolos de Agustín de Atencia, n° 171, 15 de noviembre de 1621, f. 454v.

35 AGN, Diego Sánchez Vadillo, n° 1767, 14 de marzo de 1628, f. 1895.

36 J. BERNALES BALLESTEROS. *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972, pp. 162-163 y 263-65. G. LOHMANN VILLENA. "Las pinturas de Zurbarán para el convento de la Encarnación de Lima", en *Revista del Archivo General de la Nación*, 19, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1999, págs. 171-182.

Crucificado, detalle del rostro y del paño de pureza



nos, se le han introducido ojos de cristal, la barba parece también retocada en algún momento, y la corona de espinas no es la original. No obstante conserva casi intacto el paño de pureza, aunque con varias capas de pintura que anulan el ejercicio plástico de la talla.

Existen varios crucificados de Cueva en Potosí, tales como los de la catedral, san Juan de Dios o el de san Lorenzo, además de otras imágenes cristíferas de gran calidad. Este de la Encarnación de Lima, con tres clavos, muestra una figura en el momento de la expiración, es un Cristo vivo que alza la cabeza y mira al cielo, en postura erguida, con los brazos casi en horizontal, un ligero movimiento en la cadera compensado por el del torso, y pierna derecha en leve flexión. Estas características conducen al modelo clasicista montañésino de aquellos años, tendentes a plasmar un cuerpo hermoso en suplicio pero sin perder la dignidad y el decoro divino. El énfasis del sufrimiento se centra más en el giro de la cabeza hacia la derecha así como la boca entreabierta. El tipo físico elegante y delicado, no corpulento, está en la tónica habitual de Cueva, aunque este caso es más acusado que en los

ejemplos potosinos, guarda mayor relación con el Cristo de Burgos del museo franciscano. El grafismo cuevino en el cabello y barba están presentes aunque su visión y análisis muy dificultoso por repintes y manipulaciones; esto pude comprobarlo también en la cabellera que le caen por detrás sobre la espalda, gracias a un espejo pero no fue posible hacer fotografía. Por último, constituye un personal ejercicio plástico el perizoma, un paño reducido comparado con los de otros escultores de la misma escuela, sujeto con cordón y con dos moñas laterales en simétrica composición, dejando a la vista las caderas, resuelto en pliegues que se mueven como los vistos en los hábitos de los santos agustinos, aquí en mayor densidad y por tanto con un efecto óptico de claroscuro más intenso. Este modelo puede relacionarse con ejemplos sevillanos como el Crucificado de la Vera Cruz en la Campana, o bien el de la parroquia de san Benito en Castilleja de Guzmán³⁷.

Aunque en estos años la existencia de varios crucifi-

³⁷ Agradezco al profesor don José Roda Peña estas apreciaciones.

cados en un mismo templo o monasterio fue frecuente, puede añadirse y plantear una posible relación con un documento inédito y así proponer una cronología más precisa para esta escultura en la escasa década que trabajó Cueva en Lima. Hay testimonio notarial de un retablo en la iglesia denominado “*del Santo Cristo*”, contratado en 1623 por la monja María de Benavides, del monasterio de la Encarnación, con Martín Alonso de Mesa³⁸. Esta obra de ensamblaje consistió en “*una caja de madera de cedro y roble de dieciocho palmos de alto y dos varas y media de ancho, con una moldura para la guarnición de ella de una tercia de ancho toda a la redonda, y dos tablas a los lados de manera que han de tapar todo el hueco del altar del Santo Crucifijo que está en la iglesia del dicho monasterio, y en lo último de la caja en lo alto de ella haré un cuerpecito cuadrado con sus molduras y a los lados sus frontispicios con sus remates todo ello dorado y estofado de colores. Lo cual he dar acabado de todo punto y puesto en el dicho altar del Santo Crucifijo para el primer jueves de cuaresma que viene; y así mismo una cruz redonda como a modo de árbol para el Santo Crucifijo que ha de estar en el dicho retablo, por lo cual me ha dado e pagado la susodicha trescientos y cincuenta pesos [...]*” (testigos: Lope de Mendieta presbítero, don Juan de Soria Maldonado y Jacinto Betancur). Pudo ser este retablo para el Crucificado que acabamos de presentar atribuido a Gaspar de la Cueva.

En el estudio sobre la religiosidad y funcionalidad de la imagen sagrada en el contexto limeño y peruano general, podría citarse a la monja María de Benavides, pues debió de tener especial veneración por aquella imagen del Crucificado (aunque no tenemos total seguridad de ser la que atribuimos a Cueva), ya que veinte años después, doña María, en calidad de subpriora del monasterio, vuelve a encargarse de la dignidad del icono y altar dedicado al santo Crucifijo. En Diciembre de 1643 encargó a Asensio de Salas, importante ensamblador de origen logroñés, que realizara un cuadro para dicho retablo, dorado y estofado, así como otro cuadro pequeño con la peana que serían las puertas del sagrario, y cinco cuadros de pintura del pintor que le indicase el agustino fray Antonio de Calancha,

³⁸ AGN, Francisco de Acuña, n° 3, 15 de febrero de 1623, fol. 72. Esta referencia documental la debo al doctor Antonio San Cristóbal q. e. p. d.

cronista de la orden. Los trabajos convenidos fueron mil novecientos pesos, e incluían “*aderezar el cuerpo del Santo Cristo*”. Todo debía estar a punto y conforme para la fiesta del tránsito de la Virgen del siguiente año de 1644, y así el monasterio celebrarla con esta mejora en su templo³⁹.

IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA EN LA PARROQUIA DE SANTA ANA (C. 1626-27)

En la antigua parroquia limeña de santa Ana, tantas veces remodelada tras los seísmos y el voraz incendio del siglo XIX, se encuentra una escultura de san Juan Bautista, situada en el presbiterio cuando la estudié, del tamaño aproximado y habitual de vara y media (c.120 cm). Creo que puede relacionarse directamente con otras obras de Cueva en Potosí, como la imagen de igual advocación en la iglesia de san Martín de Tours, que ya hubo oportunidad de estudiar y dar a conocer⁴⁰, o el dado a conocer por Mesa y Gisbert en el templo de san Miguel de Sucre. Una vez más recoge el modelo físico y disposición, altura, así como sus grafismos formales en rostro, orejas, labios y el inconfundible modo de tallar el pelo de la cabellera y barba, ajustada a las mandíbulas y forma de resolver el bigote.

También en este caso existe documentación que indirectamente puede hacer referencia a esta nueva versión figurativa del Bautista, y precisar su posible cronología. En el templo de santa Ana existía una cofradía fundada para el culto al precursor. Su mayordomo, Francisco Vicente, contrató al arquitecto Mateo de Tobar el cinco de febrero de 1627 para hacer “*un tabernáculo conforme a la traza que está firmada de mi nombre y del presente escribano para la dicha*

³⁹ AGN, Juan Bautista de Herrera, n° 885, 3-12-1643, fol. 1242. Sobre Asensio de Salas puede consultarse A. SAN CRISTÓBAL. “El retablo de la Concepción en la catedral de Lima”, en *Historia y Cultura*, 15, Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 1982, pp. 91-108. Y C. VILLANUEVA, Carlos A. “Asensio de Salas: pecador público”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, 15, Lima: Instituto Nacional de cultura, 1997, pp. 133-153.

⁴⁰ R. RAMOS SOSA. *Art. cit.* [2005], pp. 69-70. Y J. MESA y T. GISBERT. *Ob. cit.* [1972], p. 133.

cofradía y adorno del retablo del santo, el cual daré hecho y acabado y dorado en toda perfección para veinte días del mes de junio que vendrá [...]”, pocos días antes de la fiesta de su natividad. Especificó el acuerdo que un cuadro que debía llevar el retablo en la zona superior sería a costa del mayordomo, mientras que Tobar cobraría doscientos pesos⁴¹. En estos meses todavía se encontraba en la ciudad el imaginero Gaspar de la Cueva.

Así pues aquí tenemos algunas de las posibles obras que realizó Cueva en estos difíciles años limeños y que espero poder completar en una monografía de su trayectoria vital y artística, desde la orilla del Guadalquivir hasta las estribaciones andinas, en la que incluir la cualidad estética que caracteriza a su plástica, cuestión que requiere largos esfuerzos entre sinuosas y zozobrantes intuiciones.



41 AGN, protocolos notariales de Jerónimo de Valencia, n° 1919, fecha: 5-II-1627 y fols, 11 y ss. A. san CRISTÓBAL. “El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima”, en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 23, Lima: Instituto Riva-Agüero, 1996, pp. 241-286 y 253.

C

consolidación

B

barroco

E

escultura

A

andaluza

H

hispanoamericana