



EL ESCULTOR JUAN SIMÓN: DISCÍPULO Y ESCLAVO DE MONTAÑÉS

RAFAEL RAMOS SOSA / ESPAÑA

Las tareas artísticas realizadas por los maestros locales en el virreinato del Perú también fue objeto de atención en los trabajos de Emilio Harth-Terré, especialmente las labores desarrolladas por indígenas y negros. Como interesado en estos mismos artistas y los resultados plásticos derivados de ese entronque entre tradiciones culturales diferentes pude investigar sobre el escultor andino Francisco Tito Yupanqui, atractivo personaje conocido por su insólita autobiografía artística y autoría de la Virgen de Copacabana (1583), a orillas del lago Titicaca. El conocimiento de estos artífices vernáculos resulta más difícil por no consignar testimonios documentales y verse desplazados por artistas de origen europeo, sobre todo en los siglos iniciales y ciudades institucionales de primordial presencia española. Otro grupo social crecientemente numeroso, y al paso de los años con peso propio a la hora de ir decantando los gustos artísticos, fueron los mestizos y mulatos. Estas primeras generaciones de artistas locales ofrecen la posibilidad de indagar sobre el proceso de maduración de las obras de arte americanas autóctonas, es decir en las que ya se descubre una sensibilidad propia a la vez que se diluye el fecundo influjo hispano inicial. Este proceso fue más temprano e intenso en las zonas de abundante población indígena y menor presencia española como demuestra el ejemplo citado de Tito Yupanqui en los Andes¹.

En el caso de las grandes urbes virreinales, un profundo programa civilizador contó con el desarrollo de las artes como proyección directa de la metrópoli hasta donde fue posible. Lima resulta paradigmática en el ámbito de la escultura y el retablo, al menos durante un siglo se caracte-

terizó por una clara impronta hispana y particularmente sevillana, integrándose con otras corrientes plásticas propias de la variedad cultural de un centro internacional: los influjos castellano e italiano².

La Ciudad de los Reyes como centro político, religioso e institucional, generaba una importante actividad económica, apoyada en abundante mano de obra de origen esclava. Mayoritariamente los esclavos fueron personas de raza negra, procedentes de diversos centros africanos. Los hijos seguían manteniendo el estatus de esclavitud de sus padres. La cruda realidad en la que estas personas se emplearon para los trabajos físicos más duros, así como en las apacibles tareas domésticas desde las cuales comenzaban a formar parte de la vida familiar, testigos de la intimidad, introduciéndose en la célula civilizadora, para con los años aflorar en esa sociedad que los relegaba y esclavizaba, hasta conseguir el protagonismo que su naturaleza reclamaba. El remoto punto de partida de este largo, tortuoso y sangriento proceso, desde las sociedades esclavistas precristianas hasta nuestros días, tuvo lugar en el siglo I después de Cristo, cuando Pablo de Tarso instaba -con la luz de la nueva fe- a la voluntad de Tito para disolver la esclavitud de Onésimo. Testimonio de este proceso histórico en las artes fue el progresivo protagonismo que alcanzaba la figura del hombre negro en las artes visuales, desde el reflejo detallado en una realidad, un personaje secundario de escena, al actor del tema, o la iniciativa de resolver el problema; para nosotros el problema artístico que no

¹ Harth-Terré, 1960 y 1961. Mesa y Gisbert, 1972, pp. 73-92 y 159-169. Ramos Sosa, 2003b.

² Ramos Sosa, 2010b.

es cuestión de colores. Esta revitalización y recuperación, rehabilitación de la dignidad tuvo un nuevo impulso en el ambiente social y religioso tras el concilio de Trento, en la que la tensa claridad doctrinal reavivó la ardiente voluntad para doblegar una injusta realidad; entre otros factores, la Compañía de Jesús fue la que enarbó en el ámbito religioso, médula del ser de la época, esta liberación. La rehabilitación social tenía que comenzar por la redención religiosa para ser eficaz y duradera. Alonso de Sandoval, jesuita y rector del colegio de Cartagena de Indias, encabezó el ideal universal del bautizo de negros, y lógicamente el escenario más apropiado para ello tenía que ser una ciudad cosmopolita con abundante población de color, como la Sevilla de comienzos del siglo XVII, contando además con el aliento del arzobispo don Pedro de Castro. En la ciudad del Guadalquivir se publicó en 1627 la obra apologética

de Sandoval: *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Etiopes*, ins-tándose al bautizo tras la predicación y adhesión interna³.

Esta apología de la dignidad de una única naturaleza humana que alerta sobre las raíces culturales de Occidente, fue precedida y acompañada de recursos simbólicos en la literatura, la imagen y percepción del hombre de raza negra. Me refiero a las pinturas en las que habitualmente aparece un obligado personaje de color como fue el pasaje de la Adoración de los Reyes Magos, en las que Baltasar va desde la anécdota y exotismo al protagonismo plástico visual e iconológico (Fig. 1). Un hito artístico en el desarrollo de esta realidad señalado por Stoichita fue *La adoración de los Magos* por Velázquez, 1619, todavía en la Sevilla que le alumbró para encumbrarle como el pintor de la verdad, la misma dignidad de todos los hombres, sin tópicos, plu-



Fig.1 Adoración de los Reyes Magos (detalle), El Bosco, c. 1495, Museo del Prado.

³ Vila Vilar, 1987.



Fig.2 Adoración de los Magos, Velázquez, 1619, Museo del Prado.

mas ni colores, como siguió demostrando después en su retratos cortesanos de bufones y reyes. El porte, semblante y actitud del Baltasar velazqueño recupera la dignidad de su universal naturaleza primigenia (Fig. 2).

La rehabilitación del negro en la cultura occidental ofrece en este mismo ambiente hispalense de artistas y artesanos algunos de esos "relatos simbólicos" tan propios de la España señalada por Stoichita. Este investigador distingue cuatro tipos emblemáticos: el negro-santo, el negro-hombre de letras, el negro-hombre de armas y el negro-pintor⁴. Este último con el paradigmático ejemplo de Juan Pareja, mulato esclavo de Velázquez y redimido por el retrato que le brindó su maestro, a la postre homenaje eterno y envidia de todos (Fig. 3). El pintor del rey otorgó

⁴ Stoichita, 1999, pp. 367-382; y 2002, p. 265.

⁵ Palomino de Castro, 1988, vol. III, pp. 307-309.

la libertad a Juan –su ayudante– aunque sería Palomino el que tejiera la glorificación del asunto⁵.

Como es sabido, la reglamentación gremial prohibía el ejercicio de las artes, entre otras profesiones y oficios, a los esclavos. Lógicamente la vida flexibilizaba y acomodaba las normas y prejuicios de cualquier tipo. Si bien los esclavos no llegarían a ser maestros del arte, es decir con facultad de ejercer independientemente con taller propio, admitir y enseñar a oficiales y aprendices, lo cierto es que poco a poco y con mayor frecuencia a lo largo de los siglos XVI y XVII, van apareciendo esclavos artistas. Hay estudios al respecto, y ejemplos como aquel esclavo negro que pasó por tres pintores, y aunque no está probado que el cautivo lo fuera, es muy posible que supiera cuando menos los rudimentos del arte, valorándose como mano de obra cualificada, y así fue pasando sucesivamente por Juan Bautista de Uceda, Alonso Cano y Pablo Legot entre 1627 y 1636. La adquisición de un joven negro permitía que se le enseñara un oficio y su propietario pudiera después rentabilizar esas habilidades aprendidas. Consta como un amo encargó la enseñanza de pintura a su esclavo



Fig.3 Retrato de Juan Pareja, Velázquez, c.1650, Metropolitan Museum.

vo para después llevarlo a Cartagena de Indias en 1614. También existen casos, como no es de extrañar, en la escultura. Jacome Nizola da Trezo enseñó el arte escultórico (c.1570-80) a dos esclavos, uno de los cuales (Diego de San Pedro) le había regalado el príncipe don Carlos, cuyo deseo fue que con la enseñanza “*salieren hombres de bien y que lo merezcan, sean libres y yo les deyo la libertad*”⁶. Constituía sobre todo un problema y prejuicio de estima social más que racial, el artista no podía ser negro porque no era libre. De ahí que en reconocimiento personal, dignidad de su arte y gratitud, se le concedieran la libertad, como Velázquez a Juan Pareja, o Murillo a su ayudante mulato Sebastián Gómez. Esta realidad enlaza con otra cuestión candente en la época: la dignidad y liberalidad de la pintura o la escultura, de las artes en general. Si la pintura no era un oficio mecánico, sino ejercicio de la inteligencia, un pintor negro, mulato, o de cualquier condición y ori-



Fig.4 Retrato de Juan Martínez Montañés, Velázquez, 1635, Museo del Prado.

gen, no debía ser esclavo; y en su caso merecía la libertad propia de su naturaleza humana; en realidad el proceso es del mayor alcance: la dignidad del hombre no está en su oficio, color, origen, condición, sino en la misma identidad de ser humano. Así pues el ejercicio artístico pudo resultar como una vía de estima social, pero también méritos de manumisión para alcanzar la libertad⁷.

Un ejemplo y variante de esta tesitura artística y sociológica, en la estructura cultural que comentamos, puede identificarse como inédito un caso sevillano y limeño, vinculado al taller del mejor escultor del momento Juan Martínez Montañés, sin olvidar las estrechas relaciones entre pintura y escultura que hubo en la escuela hispalense donde Velázquez y Montañés con Francisco Pacheco de por medio constituían una de las coyunturas más creativas, fecundas y universales de la época. En aquellas casas y talleres de artistas y artesanos discurría el trabajo entre maestros, oficiales, aprendices, criados y esclavos, estos últimos con frecuencia dedicados a labores puramente domésticas y artesanales, que en algunas ocasiones llegaron a ser cualificados pintores, escultores o plateros. En estos casos, el hogar fue también taller y obrador, vivienda y tienda pública, en principio no creo que hubiera un lugar diferente para los esclavos incorporados a las tareas artísticas y los de más directo contacto con la vida familiar, seguramente compartirían las estancias de los otros criados, aprendices y oficiales. La integración se ampliaba y consolidaba en el ámbito religioso con la aparición de cofradías de negros o de mulatos, de las cuales ya existían ejemplos muy arraigados⁸.

JUAN SIMÓN: ESCLAVO, MULATO Y DISCÍPULO DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS

En la realidad de la época, fue común que cualquier familia medianamente acomodada o bien mercaderes, oficios, artesanos y artistas tuvieran algunos esclavos para el servicio de casas y talleres, en las tareas más duras, con bajo costo y manutención⁹. Los artistas, pintores, escultores, arquitectos, plateros, etc., también contaban con esclavos para las tareas más sencillas y de esfuerzo físico del oficio. Constituían sin duda una manifestación de protagonismo social y económico en la realeza, aristocracia y sectores acaudalados de la época.

⁶ Méndez Rodríguez, 2011, p. 114, 133 y 136. Un caso de pintor esclavo lo recoge Frago, 2012; agradezco a Clelia Domoñi esta última referencia.

⁷ La estimación social de los artistas y la defensa sobre todo de la pintura como arte y actividad intelectual puede verse en los estudios clásicos de Gállego, 1976; Kris y Kurt, 1982; Mues Orts, 2008.

⁸ Moreno, 1997. Camacho Martínez, 2001. En el caso peruano y limeño hay algunos estudios como el de Celestino y Meyers, 1981; Reverter-Pezet, 1985; Tardieu, 1989. En Lima existían la cofradía de los morenos con sede en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral; en San Francisco una de negros branes bajo la advocación de Nuestra Señora de los Reyes; y en Santo Domingo había otra del Rosario de morenos.

⁹ Vila Vilar, 1977. Fra Molinero, 1995 y 2000. Un estudio histórico para el caso del Perú es el de Bowser, 1977, especialmente los capítulos 6 y 10.

Ya se ha hecho notar la presencia frecuente de esclavos en los obradores artísticos de la época, y en ello no fue una excepción el de Juan Martínez Montañés (Fig. 4). Sabido es que este escultor mantenía –al igual que otros muchos– un pingüe comercio artístico con América, contactos frecuentes con cargadores, comerciantes, maestros y pilotos de barcos. Uno de estos personajes de enlace entre las dos orillas fue Pedro González Refolio, que aparece en 1597 como maestro de la nao Santa Ana en Paita. Por su testamento sabemos que había nacido en Valencia de Alcántara (Cáceres) hacia 1570, hijo de Francisco Refolio y Leonor Vicioso, también naturales de esa localidad cacereña¹⁰. Parece que se dedicó al comercio de todo tipo de géneros, y tal vez la compraventa de esclavos entre Sevilla y Lima, llegando a adquirir notoriedad en las instituciones limeñas como el Consulado de mercaderes o la universidad de San Marcos¹¹.

Existen noticias de sus idas y venidas, regresó a España con mercancías para vender en 1600. Al año siguiente pide licencia en la casa de Contratación para volver a Lima con autorización de llevar al esclavo que trajo en su servicio, a Pedro Pérez de Medina y a Francisco de Villegas como criados sin que a estos se le pidieran informes. Aparecieron en la tramitación del expediente Refolio y Francisco Bañón su esclavo negro¹². Tornó a Sevilla con sus negocios pues apareció comprando al escultor Juan Martínez Montañés, vecindado en la collación de la Magdalena, un esclavo mulato llamado Juan Simón. Así consta que el 3 de marzo de 1604 Montañés vende a Pedro González vecino de Sevilla “un mi esclavo mulato nombrado Juan Simón, de edad de veinte e un años poco más o menos. El cual os vendo por de buena guerra e no de paz, e por sano y no enfermo de ninguna enfermedad; y vos aseguro que no es borracho, ladrón, ni huidor (erético) ni endemoniado, ni tiene gota coral, ni mal de bubas, ni de corazón, ni los ojos claros sin ver, ni estar hipotecado a ninguna deuda, ni ha cometido delito...”¹³. El precio acordado fueron dos mil cuatrocientos reales, de los que se le pagaron al contado mil trescientos y los cien ducados restantes librados en Hipólito

de Vergara. Tras la consulta directa del documento pudo comprobarse que el segundo apellido del comprador era Refolio y por tanto relacionarlo con el mercader de Lima.

Si Juan Simón tenía aproximadamente veintiún años, puede deducirse que nacería hacia 1583, tal vez en Sevilla hijo de la unión entre español y negra. La carta de venta no recoge el oficio del esclavo ni la finalidad precisa de la transacción, pero sí sorprende el precio pagado de dos mil cuatrocientos reales, unos doscientos ducados, el doble de lo que solía costar un esclavo varón, mientras que las mujeres podían llegar a ciento sesenta ducados por término medio¹⁴. El alto valor del mulato Juan Simón, vendría no de su simple fuerza física, mano de obra barata no cualificada, si no por sus conocimientos y destrezas, como vamos a intentar probar, y en este caso de la mano del mejor escultor de la época, el célebre Montañés.

Tras aprovisionarse de mercancías, el comerciante González Refolio volvió a pedir permiso en la Casa de Contratación el cuatro de abril de 1605 para regresar a Perú, junto con dos criados Pedro Morujo y Francisco Pérez, además de sus esclavos el negro Francisco y María Hernández mulata. En el expediente cita también como pasajeros a Gerónimo Martínez, Antonio de Vera Carrasco y Diego González de Cervera. Sorprendentemente no alude al esclavo Juan Simón¹⁵. Sin embargo debió de llegar al Perú pues el diez de julio de 1607, Refolio acuerda con el arquitecto, ensamblador y escultor Juan Martínez de Arona que su esclavo mulato Juan Simón, como oficial de escultor, trabajaría en su taller en dicho oficio durante un año, pagándole al dueño tres pesos por cada día de trabajo además de la comida al oficial¹⁶. Creo que este Juan Simón escultor es el esclavo que le vendió Montañés en Sevilla en 1604. Así se explica el alto valor de esta persona, pues no solo suponía mano de obra barata y sumisa sino que había adquirido saberes y destrezas especializadas en el arte de la escultura, con categoría gremial y profesional de oficial. En principio habría que pensar que se formaría con Montañés durante seis o siete años, y entraría en el taller alrededor de los catorce años, siguiendo la práctica acostum-

¹⁰ Lohmann Villena, 2001, pp. 151-167. Fue uno de los tres constituyentes del Consulado de Lima así como su tesorero. También se empeñó como mayordomo de la hermandad de la Caridad que sostenía un colegio para doncellas; contador del Santo Oficio y entre 1616 y 1620 fue mayordomo y administrador de la universidad de San Marcos. Testó en 1625 y las últimas noticias por ahora son de Mayo de 1627. En una escritura notarial de 1631 se cita que las casas de Refolio estaban en la calle de la Amargura, junto a las de Pedro de Artencia, y que ahora la vivienda del mercader era de Juan de Esquibel, cfr. Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos de Diego Sánchez Vadillo, n° 1775, fols. 2953 y ss.

¹¹ García Fuentes, 1997, pp. 112 y 261.

¹² Archivo General de Indias, AGI, Contratación 5266, N. 2, R. 18 (26-II-1601).

¹³ Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, Oficio 19, año 1604, núm. 12628, fols. 918-919; la referencia abreviada la publicó López Martínez, 1928, p. 40, pero no cita ni el apellido segundo del mercader ni que el esclavo fuera escultor, tampoco aparece la firma de Refolio.

¹⁴ Méndez Rodríguez, 2011, p. 127.

¹⁵ AGI, Contratación, 5291, n° 29.

¹⁶ AGN, protocolos de Diego López de Salazar n° 1002, fols. 2093 v.-2094 r. Ver Ramos Sosa, 1996a y 1996b.

brada. No sabemos si lo compró Montañés a esa edad o ya estaba en su casa como hijo de alguna esclava. Si desde el principio fue adquirido por el maestro tal vez al bautizarlo se le impuso el nombre de su amo, como era habitual.

En Lima ya se conocía a este escultor, Juan Simón, mulato y esclavo de Refolio, pero se ignoraba su origen. Dicho mercader alquilaba su trabajo a diversos maestros escultores y ensambladores de la ciudad. Su categoría profesional fue la de oficial escultor. No podía llegar a maestro y por tanto tener un taller propio admitiendo aprendices y oficiales, por su condición de esclavo. Evidentemente el comerciante González Refolio –que en una escritura de 1615 consta como presbítero– había hecho una buena inversión al adquirir la propiedad de un esclavo con conocimientos de escultura, aprendidos en el mejor taller y artífice de la época, por otra parte tan solicitado por la clientela limeña¹⁷. Este sería el trabajo habitual de Juan Simón, al margen de que puedan localizarse los documentos del alquiler de sus servicios a diversos escultores y ensambladores de la ciudad de Los Reyes. Puede pensarse que incluso trabajaría de modo autónomo en la casa de Refolio, sus imágenes y esculturas serían vendidas por el amo gracias a sus contactos y protagonismos en la vida social limeña, funcionando como una tienda semipública¹⁸.

Hay constancia de otra de esas colaboraciones, de gran importancia y de la que se conservan las esculturas. El tres de enero de 1619, el escultor y ensamblador sevillano afincado en Lima, Martín Alonso de Mesa contrató los servicios del escultor mulato para que se ocupara de toda la escultura del retablo mayor del monasterio de la Concepción, por valor de dos mil seiscientos pesos, que cobraría directamente del cenobio¹⁹. Así es como un año después, el veinte de febrero de 1620, Martín Alonso otorga carta de pago a Pedro González Refolio “amo y señor” de Juan Simón, para cobrar el dinero a dicho monasterio²⁰.

LA COMPLEJIDAD DEL TRABAJO Y CREACIÓN EN EL TALLER

Por tanto habrá que mirar con nuevos ojos los altorrelieves del retablo mayor de la Concepción, hoy en la catedral de Lima. A tenor de lo expuesto, son de Juan Simón

bajo la supervisión directa de Martín Alonso de Mesa, tal vez a partir de sus modelos. En esos momentos el taller de Mesa se encontraba en plena producción de retablos y esculturas para toda la ciudad, con varios colaboradores como su hijo Pedro. Cuando estudié estos relieves, aunque no lo manifesté en su momento dado el peso del testimonio documental y sobre todo sin saber el origen y formación del esclavo, siempre me parecieron algunos de ellos y ciertos detalles más propios del lenguaje de Montañés que lo conocido de Martín Alonso de Mesa (como el San Juan Evangelista de la catedral), llegando a pensar que Mesa trataba de evolucionar hacia un lenguaje más montañésino para adaptarse a la demanda y competencia. La identificación de Juan Simón confirma estos rasgos estilísticos en el tratamiento de telas y ropajes de las escenas de la Anunciación y Visitación, precisamente realizadas por un discípulo directo de Montañés (Figs.5 y 6).

Este caso vuelve a insistir en uno de los aspectos claves para entender la problemática del taller de la época, de las escuelas artísticas tradicionales en las que un maestro concebía y sintetizaba un lenguaje conceptual y formal, controlando todos los pasos de la producción, y absorbiendo personalidades secundarias, para terminar dotando de férrea unidad los diferentes resultados artísticos. En esta línea se pronunciaba el crítico francés Baudelaire al proclamar, frente a la desbocada libertad del artista contemporáneo, “la fuerza de la invención organizada” en la que “una extensa producción no es más que un pensamiento de mil brazos”²¹. Juan Simón pudo ser uno de esos brazos que difundieron el lenguaje montañésino por América, como lo fueron Nogueira, Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y otros en el virreinato del Perú.

Hemos llegado a identificar a este discípulo de Montañés, sacándole del anonimato al comprobar su procedencia y educación artística. Desconocemos de momento como terminó la vida de Juan Simón, si murió esclavo o libre (nada dice el testamento de Refolio), donde fue enterrado, si llegó a pertenecer a alguna de las cofradías de la ciudad, otras posibles obras. Visto a la vuelta de los siglos y desde la historia del arte, aporta nuevas luces al panorama de la escultura hispanoamericana y entresijos del sistema operativo gremial.

¹⁷ Sobre Montañés siguen siendo fundamentales las monografías, en este orden, de Proske, 1967, y Hernández Díaz, 1987. Más reciente la síntesis de Romero Torres 2011. Bernales Ballesteros, 1991, p. 54; Wuffarden y Guivobich, 1990; Ramos Sosa, 2004, p. 127; Ramos Sosa, 2010a, p. 342 y siguientes.

¹⁸ Siracusano, 2005, recoge el caso de un clérigo que fue denunciado en 1649 por mantener un taller de pintura en su casa, contratando a diversos pintores de la ciudad de Lima, en competencia desleal.

¹⁹ AGN protocolos de Francisco Hernández nº 830, fol. 101. San Cristóbal, 1998. Ramos Sosa, 2000, p. 55; 2003a, pp. 181-206; y 2004, p.125.

²⁰ AGN, protocolos de Miguel Alférez, núm. 91, fol. 128.

²¹ Baudelaire, 1999, p. 183, citado por Gómez Piñol, 2002, p. 120.



Fig.5 *Anunciación*, Juan Simón, 1620, Catedral de Lima.

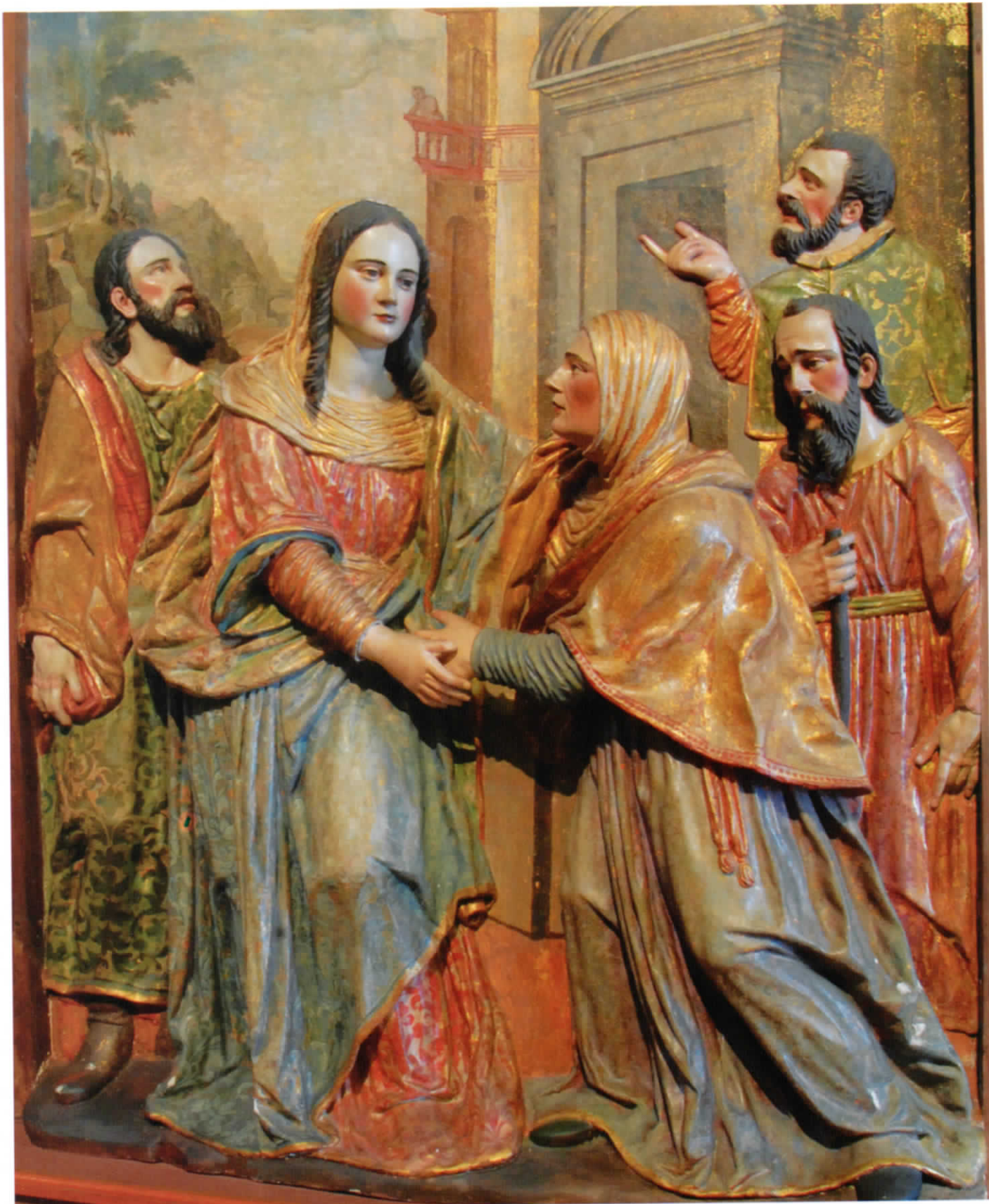


Fig. 6 *Visitación*, Juan Simón, 1620, Catedral de Lima.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Ch., "De las escuelas y de los obreros", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- Bernales Ballesteros, J., "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, pp.1-133.
- Bowser, F. P., *El esclavo africano en el Perú colonial*, México, Siglo XXI, 1977.
- Camacho Martínez, I., *La Hermandad de Mulatos de Sevilla. Antecedentes históricos de la Hermandad del Calvario*, Sevilla, 2001.
- Celestino, O., y Meyers, A., *Las cofradías en el Perú, región central*, Frankfurt, Vervuert, 1981.
- Fra Molinero, B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- _____, "Ser mulato en España y América: discursos legales y otros discursos literarios", en *Negros, mulatos, zambaigo: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, coord. B. Ares Queija y A. Stella, Sevilla, EEHA, 2000, pp. 123-147.
- Fragoso, M., *Antonio Teles: esclavo y maestro pintor del siglo XVII, en el monasterio de san Benito de Río de Janeiro*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano, 2012.
- Gállego, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- García Fuentes, L., *Los penuleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Gómez Piñol, E., "Los retablos de san Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002)*, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2002, pp. 117-147.
- Harth-Terré, E., "El indígena peruano en las bellas artes virreinales", *Revista Universitaria*, 118, 1960, pp. 46-95.
- _____, "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXV-II, 1961, pp. 360-430.
- Hernández Díaz, J., *Juan Martínez Montañés: (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir, 1987.
- Kris, E., y Kurt, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.
- López Martínez, C., *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Ca., 1928.
- Lohmann Villena, G., "Los gestores de la fundación del Tribunal del Consulado de Lima", *Revista del Archivo General de la Nación*, 23, 2001, pp. 151-167.
- Méndez Rodríguez, L., *Esclavos en la pintura sevillana de los siglos de oro*, Sevilla, Universidad y Ateneo de Sevilla, 2011.
- Mesa, J. de y Gisbert, T., *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.
- Moreno, I., *La antigua hermandad de los negros de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Mues Orts, P., *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988 (1724).
- Proske, Beatrice G., *Juan Martínez Montañés: seillian sculptor*, New York, Hispanic Society of América, 1967.
- Ramos Sosa, R., "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1636)", en *Actas del VI congreso internacional de Historia de América, El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1996a, pp. 567-577.
- _____, "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", *Archivo Español de Arte*, 271, 1996b, pp. 309-316.
- _____, "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)", *Anales del Museo de América*, 8, 2000, pp. 45-63.
- _____, "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la catedral de Lima (1623) y otras noticias", *Histórica*, XXVII-1, 2003a, pp. 181-206.
- _____, "Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina, 2003b, pp. 245-256.
- _____, "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.112-169.
- _____, "De Malinas a Lima: un largo viaje para un Niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino, a propósito de nuevas obras en el Perú", en *Actas del Coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plástica, siglos XV-XVII*, Sevilla, Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010a, pp. 315-361.
- _____, "Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas (1580-1610)", en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coord. L. Gila Medina, Madrid, Arco Libros, 2010b, pp. 487-500.
- Reverter-Pezet, G., *Las cofradías en el Virreynato del Perú*, s. l., s. n., 1985.
- Romero Torres, J. L., "Juan Martínez Montañés, maestro de generaciones", en *Martínez Montañés y Osuna*, Osuna, Amigos de los Museos de Osuna, 2011, pp. 131-171.
- San Cristóbal, A., "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, 1998, pp. 91-130.
- Siracusano, G., "'Para copiar las buenas pinturas'. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima", en *Manierismo y transición al Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 131-139.
- Stoichita, V. I., "La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro", en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, ed. H. von Kügelgen, Frankfurt am Main, Vervuert / Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 259-290.
- _____, "El retrato del esclavo Juan Pareja: semejanza y conceptismo", en Velázquez, ed. S. Alpers, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 367-382.
- Tardieu, J. P., *Les confrères de noirs et de mulâtes à Lima, fin XVIe-XVIIe siècle*, en Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1989.
- Vila Vilar, E., *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1977.
- _____, Alonso de Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud*, (introducción, transcripción y traducción), Madrid, Alianza, 1987.
- Wuffarden, L. W. y Guivobich, P., "El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 17, 1990, pp. 419-429.

Migraciones & Rutas del
BARROCO

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

FUNDACIÓN ALTIPLANO



VII ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

Imagen Portada:

Pintura mural de la Iglesia de Parinacota - Chile

Libro publicado por la Fundación Visión Cultural
y la Fundación Altiplano

Edición y Producción General:
Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:
Fátima Gutiérrez

Impresión:
PROINSA

Depósito Legal: 4 - 1 - 903 - 14

ISBN: 978 - 99974 - 41 - 33 - 1

Copyright © Fundación Visión Cultural

editorial@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2014