

Escultura en el Perú

Escultura en el Perú

ESCULTURA EN EL PERU



**BANCO DE CREDITO
DEL PERU**





© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

Contenido

Presentación	IX
<i>Dionisio Romero Seminario</i>	
Agradecimiento	XIII
Notas para el lector	XVII
Advertencias preliminares	XXI
<i>Jorge Bernales Ballesteros</i>	
La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII	1
<i>Jorge Bernales Ballesteros</i>	
La escultura en Trujillo	135
<i>Ricardo Estabridis Cárdenas</i>	
La escultura en Cusco	191
<i>Teresa Gisbert y José de Mesa</i>	
Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cusco	251
<i>Jesús Lámbarri Bracesco</i>	
La escultura virreinal en Arequipa	275
<i>Luis Enrique Tord</i>	
Escultura monumental y funeraria en Lima	325
<i>Alfonso Castrillón-Vizcarra</i>	
Bibliografía General	387
Registro de Autores	391
Indice de Ilustraciones	395
Indice Onomástico y Toponímico	401



Presentación

TIENE ESPECIAL SIGNIFICACION escribir estas líneas para presentar el libro "Escultura en el Perú", décimoctavo volumen de la colección *Arte y Tesoros del Perú*, cuya aparición cubre el evidente vacío existente en este tema en la literatura relativa a las artes plásticas en nuestro país.

A diferencia del arte precolombino y de la pintura virreinal, que son motivo de investigación permanente por autores peruanos y extranjeros, y que por ello cuentan con vasta bibliografía —y en menor grado de la pintura contemporánea— son escasos los libros dedicados al estudio de la escultura en el Perú. Los textos existentes forman parte de obras de mayor aliento que estudian el arte peruano en su totalidad.

Tales razones nos impulsaron a encargar a Jorge Bernales Ballesteros, en el mes de diciembre de 1989, la coordinación de una obra que abarcara las expresiones de este arte desde el virreinato hasta nuestros días. El resultado lo tenemos a la vista en este volumen que hoy ofrecemos a nuestros clientes y amigos, que contiene entre otros excelentes trabajos los que probablemente sean los últimos textos escritos por el propio Jorge Bernales Ballesteros y Jesús Lámbarri Bracesco, fallecidos en julio y agosto, respectivamente, del presente año. Residente en Sevilla el primero y en la ciudad imperial del

Cusco el segundo, estuvieron no obstante unidos por su acendrado culto a las artes plásticas y, por encima de todo, por su permanente reclamo en defensa del patrimonio cultural del Perú.

Estas inquietudes, que son también las que animan al Banco de Crédito, determinaron la presencia de esos amigos —a quienes dedicamos este libro— en las principales actividades realizadas por nuestra Institución en los últimos años a través de su Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural, creado en 1984, y gracias al cual se ha logrado reponer en su real valor, hasta la fecha, cerca de 300 obras de arte, entre pinturas y esculturas, consideradas en su mayoría como las más importantes de nuestro país. Cabe mencionar que precisamente en lo que se refiere a la escultura se destacan en este libro las dieciséis imágenes de Cristo —de excepcional valor artístico e histórico— recientemente restauradas por nuestro Fondo, algunas venidas de España y otras realizadas en nuestro país durante los siglos XVI al XVIII. Entre ellas sobresalen por su importancia, o por su trascendencia en la formación de una escuela con características propias, las procedentes de la gubia de Juan Martínez Montañés.

Con la publicación de este libro sobre escultura el Banco de Crédito aspira a estimular la investigación de los historiadores especializados en arte para que continúen sus estudios en tan importante materia, lo que permitirá difundir más y mejor las innumerables obras que hoy exornan los altares de nuestras iglesias y embellecen plazas y parques, creando a la vez conciencia de que todos somos responsables de su protección y cuidado. Nuestro reconocimiento a los autores: Jorge Bernales y Jesús Lámbarri Bracesco, Alfonso Castrillón, Ricardo Estabridis, Teresa Gisbert, José de Mesa y Luis Enrique Tord; quienes no sólo nos han brindado excelentes textos, sino además su permanente consejo. Nuestro reconocimiento igualmente a Daniel Giannoni, por la calidad de las fotografías; a Yolanda Carlessi de Vargas Prada, por la fina y elegante diagramación, y a la Imprenta Ausonia, por la excelencia de su trabajo.

El Banco por su parte se propone persistir en su labor editorial y tiene previsto en el mediano plazo publicar un segundo tomo que amplíe la labor que se presenta en este libro, con estudios dedicados a obras existentes en ciudades de gran tradición y acervo cultural como Ayacucho, Cajamarca, Huancavelica y Puno, y sus respectivas zonas de influencia, que no han sido examinadas en este volumen.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO
Presidente del Directorio

Lima, diciembre de 1991





Agradecimiento

EL BANCO de Crédito del Perú agradece a las autoridades religiosas por el apoyo brindado, que permitió el acceso a conventos y monasterios de clausura, y a las instituciones y personas que autorizaron la reproducción de las obras de sus respectivas colecciones, así como a todos aquéllos que de una u otra forma han contribuido a la edición de este libro.

Su Eminencia el Señor Cardenal *Juan Landázuri Ricketts*; Monseñor *Augusto Vargas Alzamora*, Arzobispo de Lima; Monseñor *Fernando Vargas Ruiz de Somocurcio*, Arzobispo de Arequipa; Monseñor *Alcides Mendoza Castro*, Arzobispo de Cusco; Monseñor *Manuel Prado Pérez Rosas*, Arzobispo de Trujillo; Monseñor *Alberto Brazzini Díaz Ufano*, Obispo Auxiliar de Lima; Monseñor *Pedro Laos Hurtado*, Deán del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Lima, fallecido en el presente año; Monseñor *Augusto Camacho Francia*, Deán del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Lima; Monseñor *Severo Aparicio Quispe*, Obispo Auxiliar, Vicario General y Deán de la Catedral de Cusco; Monseñor *Publio Prada Torres*, Párroco de la Iglesia de San Blas de Cusco; Rvdo. Padre *Anibal Romero Villacorta*, Deán de la Catedral de Trujillo.

Fray *José Lobatón Heredia*, Ministro de la Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú hasta marzo de 1991; Fray *Guido Zegarra Ponce*,

Ministro de la Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú; Fray *Jorge Christopherson Petit*, Superior del Convento de San Francisco de Lima; Fray *Anselmo Díaz*, Secretario Provincial de la Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú; Fray *Martín Arraztto*, Superior del Convento de San Francisco de Trujillo; Fray *Emilio Carpio Ponce*, Superior del Convento de San Francisco de Cusco; Rvdo. Padre *Carlos Lafuente*, Superior del Convento de La Recoleta Franciscana de Arequipa; Rvdo. Padre *Manuel Montero*, Superior del Convento de la Compañía de Cusco; Rvdo. Padre *Benjamín R. Morín*, Superior de la Iglesia de la Compañía de Arequipa; Rvdo. Padre *Elías Mazzotti*, Prior de la Comunidad de los Padres Agustinos de Lima hasta marzo de 1991; Rvdo. Padre *Benigno Uyarra*, Prior de la Comunidad de los Padres Agustinos de Lima; Rvdo. Padre *Pedro García*, Guardián de la Iglesia de San Agustín de Trujillo; Rvdo. Padre *José Villa Cerri*, Superior de la Orden de San Camilo de Lelis y del Convento de la Buena Muerte de Lima; Rvdo. Padre *Enrique Angulo Vela*, Comendador Superior de la Orden de la Merced de Lima; Rvdo. Padre *Manuel Meza Meza*, Superior del Convento de La Merced de Trujillo; Rvdo. Padre *Miguel Velásquez Mercado*, Superior del Convento de La Merced del Cusco; Rvdo. Padre *Eleuterio Alarcón*, Superior del Convento de la Merced de Arequipa; Fray *Juan Sokolich*, Prior del Convento de Santo Domingo de Lima; Fray *Guillermo Benavente Carpio*, Superior del Convento de Santo Domingo de Trujillo; Fray *Felipe Huaipar Farfán*, del Convento de Santo Domingo de Trujillo; Fray *Benigno Gamarra Padilla*, Superior del Convento de Santo Domingo de Cusco; Fray *Arnulfo Salinas*, Superior del Convento de Santo Domingo de Arequipa.

Rvda. Madre *Soledad García*, Priora del Convento de Las Nazarenas de Lima; Rvda. Madre *María Lucía de Monte*, Superiora del Convento de las Clarisas Capuchinas de Lima; Rvda. Madre *Benita Ríos Morales*, Superiora de la Congregación de Agustinas Hijas del Santísimo Salvador del Monasterio del Prado de Lima; Rvda. Madre *Arminda Cabrera Vega*, Superiora del Convento de Copacabana de Lima; Rvda. Madre *Teresa Capellán*, Priora del Monasterio de Santa Catalina de Lima; Rvda. Madre *Rosa Victoria Vega*, Priora del Monasterio de Santa Catalina de Cusco; Rvda. Madre *Teresa Marsano*, Superiora del Monasterio de Santa Catalina de Arequipa; Rvda. Madre *Isabel Hernández*, Abadesa del Monasterio de Santa Clara de Lima; Rvda. Madre *María Jesús de Belén Achótegui*, Abadesa del Monasterio de Santa Clara La Real de Trujillo; Rvda. Madre *Juana Marín Farfán*, Abadesa del Monasterio de Santa Clara de Cusco; Rvda. Madre *Mercedes de la Santísima Trinidad Trelles*, Priora del Monasterio El Carmen de Trujillo.

Rvdo. Padre *José Antonio Egulior*, Párroco de la Iglesia de San Pedro de Lima; Hermanos *Pedro López* y *Felipe Sebastián*, de la Iglesia de San Pedro de Lima; Rvdo. Padre *Joaquín Barriales*, Vicario Regional y Capellán del Santuario de Santa Rosa de Lima; Rvdo. Padre *Angel Sáiz*, Párroco de la Iglesia Santa Rosa del Callao; Rvdo. Padre *Dietrich Düllberg*, Párroco de la Iglesia de San Felipe de Lima; Rvdo. Padre *Harold Marlow*, Párroco de la Iglesia Matriz del Callao; Sr. *César Alarcón Muñoz*, Mayordomo de la Archicofradía de la Soledad de Lima; Sr. *César Flores Noriega*, Encargado de la Archicofradía de la Soledad de Lima; Rvdo. Padre *Roberto Olórtegui Ramírez*, Rector del Seminario Mayor San Carlos y San Marcelo de Trujillo; Rvdo. Padre *Jesús Callupe*, Párroco de la Iglesia de Mansiche de Trujillo; Rvdo. Padre *Argimiro Gago Vicente*, Párroco de la Iglesia de Huamán de Trujillo; Rvdo.

Padre *Juan B. Varriest*, Párroco de la Iglesia de San Lorenzo de Trujillo; Rvdo. Padre *Julio Caballero Delgado*, Vicario Canónico General de la Iglesia de Jesús María de Cusco; Rvdo. Padre *Oscar Velasco Lasteros*, Superior de la Iglesia de San Sebastián de Cusco; Rvdo. Padre *Juan Antonio Manyá Ambur*, Superior de la Iglesia de la Almudena de Cusco; Rvdo. Padre *Oscar Pantigoso Medina*, Párroco de la Iglesia San Jerónimo de Cusco; Rvdo. Padre *Wilfredo Zegarra Farfán*, Superior de la Iglesia de San Cristóbal de Cusco; Rvdo. Padre *Argemido Escobar*, Superior de la Iglesia de Chincheros de Cusco; Rvdo. Padre *Santiago Delgado Butrón*, Párroco de la Iglesia de Yanahuara de Arequipa; Rvdo. Padre *Alejandro López*, Párroco de la Iglesia de Cayma de Arequipa; Rvdo. Padre *Rafael Ríos*, Párroco de la Iglesia de Chivay del Valle del Colca, Arequipa; Rvdo. Padre *Franz Windishoffer*, Párroco de la Iglesia de Chivay, Valle del Colca, Arequipa; Rvda. Madre *Antonia Kaiser*, Superiora de la Comunidad Mariknoll de Yanque, Valle del Colca, Arequipa.

Sr. *Ricardo Belmont Cassinelli*, Alcalde de la Municipalidad de Lima; Arq. *Luis Tagle Pizarro*, Director de Obras y Control Urbano, Dirección Municipal de Desarrollo Urbano de Lima; Sr. *Armando Lerma Santos*, Alcalde de la Municipalidad del Rímac; Sr. *Juan Navarro Quiróz*, Alcalde de la Municipalidad de La Victoria; Sr. *Pedro Gjurinovic Canevaro*, Jefe del Instituto Nacional de Cultura y Director del Museo Pedro de Osma; Sr. *Manuel de la Peña y Angulo*, Presidente de la Sociedad de Beneficencia de Lima Metropolitana; Ing. *Arturo Siles*, Gerente General de la Sociedad de Beneficencia de Lima Metropolitana; personal encargado de los cementerios Presbítero Maestro, El Angel de Lima y Baquijano del Callao; Gral. *Waldo Olivos*, Director General del Cuerpo de Bomberos del Perú; Gral. *Herman Hamann*, Director del Museo Real Felipe; Sr. *Orlando Alegre*, Director del Museo de la Catedral de Lima; Sr. *Federico Letona Muñoz*, Director de Museos del Instituto Departamental de Cultura del Cusco; Sr. *Fernando Astete*, Museo Regional del Cusco; Sr. *Juan Esteban Ganoza Vargas*, Colección Ganoza Vargas de Trujillo; Sr. *Ricardo Morales Gamarra* en Trujillo; Sra. *Isabel Olivares López de Romaña* y Sr. *Franz Grupp Castello* en Arequipa.



Notas para el Lector

EL TRABAJO DE RESTAURACION de dieciséis esculturas en madera policromada, consideradas entre las más importantes venidas a América y que fuera realizado por el Banco de Crédito del Perú a través de su Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, ha sido factor determinante para editar este libro. La recuperación de estas importantes obras, efectuada en el período 1989-1991 nos ha permitido confirmar la existencia del valioso patrimonio escultórico existente en nuestro país. De allí nace el deseo de su mayor difusión, se pretende además llamar la atención sobre el estado en que se encuentran estas piezas y el compromiso que debemos asumir los peruanos para asegurar la buena conservación de este patrimonio.

El libro "Escultura en el Perú" aborda esta expresión artística en Lima, Trujillo, Cusco y Arequipa, ciudades donde se manifestó desde los primeros momentos del virreinato esta actividad. Ha sido estudiada por especialistas en el tema con ensayos especialmente preparados para esta publicación. Se ha previsto para el futuro publicar otro volumen que no sólo registrará estudios sobre el arte escultórico desarrollado en ciudades importantes como Ayacucho, Cajamarca, Huancavelica, Puno y otras, sino que también completará la visión de esta especialidad hasta nuestros días.

El orden en que aparecen los ensayos guarda relación con la antigüedad de las piezas existentes. Se ha considerado la escultura colonial en Trujillo inmediatamente después que la de Lima, teniendo en cuenta que el desarrollo de esta manifestación plástica en esa época en la ciudad norteña, está íntimamente vinculada con el perfil general que trazan los maestros en la Ciudad de los Reyes.

El tema de la escultura en Cusco, a cargo de los doctores Gisbert y Mesa, se enriquece con el trabajo preparado por Jesús Lámbarri, sobre la fiesta del Corpus, en la que el autor tomó parte activa durante muchos años y que constituye una de las festividades más importantes de la comunidad cusqueña. Al aspecto histórico se añaden la vivencia cultural y religiosa y las costumbres ancestrales del pueblo cusqueño que dan vida y actualidad a esta manifestación.

El ensayo sobre la escultura en Arequipa en el que está incluido el valle del Colca, registra documentos fotográficos previos a la destrucción de Maca, pueblo afectado tal vez irreversiblemente por el terremoto que afectó la zona en el mes de julio del presente año. Algunas de las fotos tomadas en el valle del Colca ponen en evidencia el estado precario en que se encuentra una gran mayoría de las obras de arte existentes.

El ensayo "Escultura Monumental y Funeraria en Lima" pone en evidencia insospechados desarrollos en el futuro, pues el tema ha sido tratado por primera vez y en consecuencia es necesario —como lo señala el autor— profundizar las investigaciones. Un aporte significativo representa el haber señalado el valor de las esculturas del Cementerio Presbítero Maestro, tomando nota de los monumentos más importantes, hoy en peligro de desaparecer si no se toman medidas al respecto.

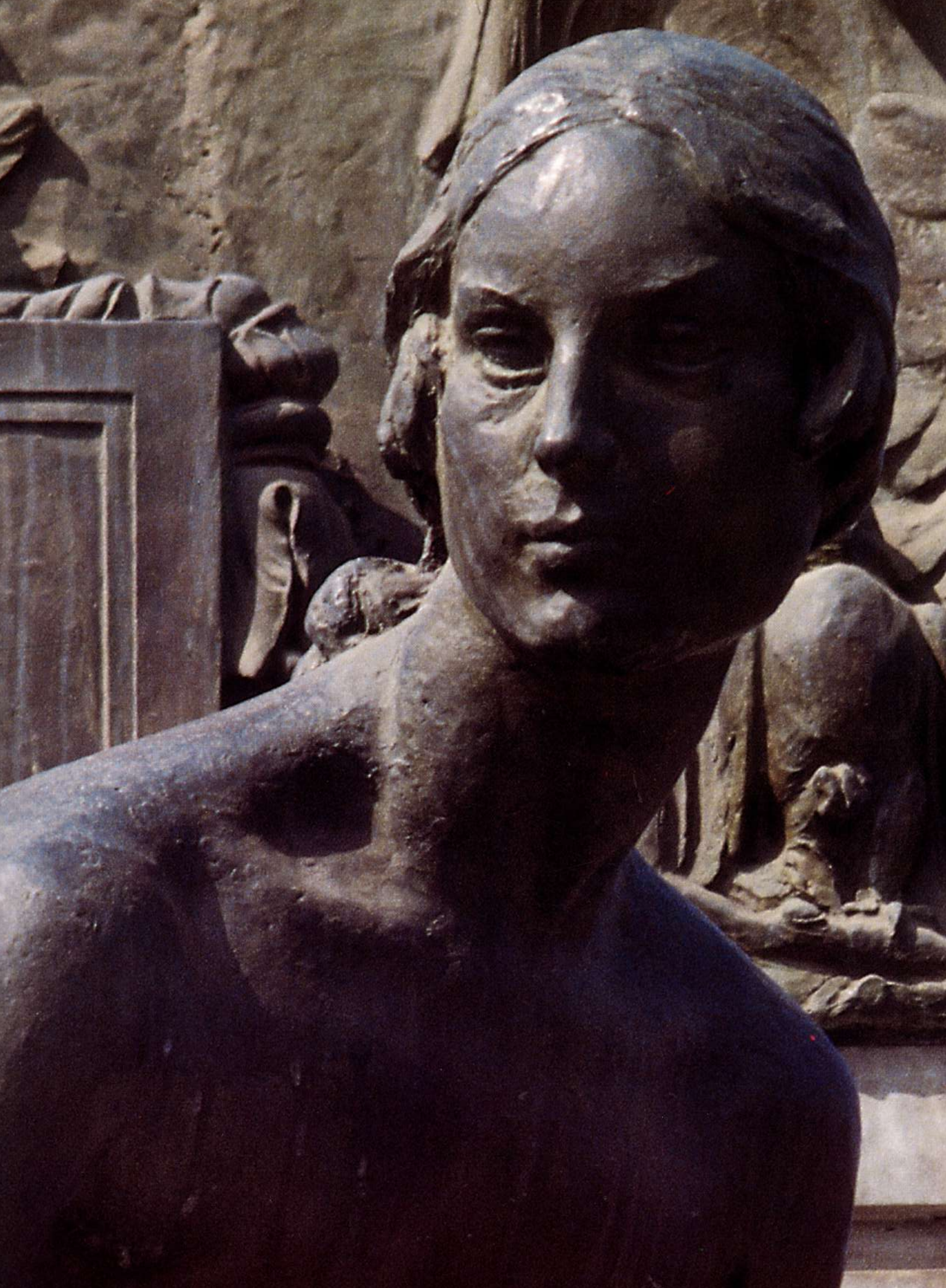
En las fichas técnicas sólo se ha consignado la fecha exacta cuando los documentos existentes así lo confirman, en caso contrario sólo aparece el siglo. En las medidas sólo se toma como referencia el dato de la altura y se expresa en metros, cuando acompaña a la medida de un detalle una cifra entre paréntesis se refiere a la altura total de la obra. La ubicación de las reproducciones fotográficas obedece, en principio, a ilustrar la obra escrita.

El lector podrá apreciar que dentro de la unidad del tema de la Escultura existen, eventualmente, criterios diferentes que hacen más atractivo el análisis propuesto.

Se ha respetado la ortografía de los nombres propios indicados por cada autor, por lo que no será raro encontrar que un mismo artista es mencionado de diferente forma, como en el caso de Tairu Túpac o Tuyru Túpac.

Con la publicación de este libro, el Banco de Crédito del Perú, a la vez que cumple con su propósito de seguir colaborando en el rescate del patrimonio artístico nacional, ofrece esta obra a los historiadores y estudiosos del arte como un aporte para investigaciones futuras.

Lima, diciembre de 1991





Advertencias preliminares

HACE AÑOS que acariciaba el proyecto de hacer un estudio síntesis sobre la escultura del Perú, lo que hoy se hace realidad gracias al generoso patrocinio del Banco de Crédito del Perú. No obstante, conviene hacer unas cuantas advertencias que sirvan a los lectores como simples pautas y justificaciones, científica y humanamente comprensibles.

Son más de veinte años los que venimos trabajando en temas de escultura limeña, y nuestra permanente residencia en España ha impedido que estudiemos a fondo las realizaciones artísticas de otras comarcas, dado lo fugaz de nuestras visitas al Perú; sin embargo, han sido ocasiones entrañables para efectuar reencuentros, algún hallazgo, relacionar unas obras con otras, o penetrar en el todavía lleno de misterio mundo de las clausuras monjiles; algunos avances de esas investigaciones formales las hemos dado a conocer en algún artículo; pero es una producción dispersa, poco conocida, y que hoy ordenamos para la publicación que ahora ve la luz.

Naturalmente ha sido necesario reconocer que esta tarea no era posible para una sola persona —aunque las hay y muy capacitadas en territorio peruano—; se entendió desde el primer momento que había que recurrir a los especialistas en cada comarca artística del Perú, o a personas que habían dedicado algunos años de su vida a investigar y estudiar la escultura de una

ciudad y su forma de influencia. Es pues, un libro en el que necesariamente se advertirán diversos criterios y valoraciones, por cuanto la coordinación efectuada se ha dirigido más a aspectos técnicos que a contenidos, en lo que se ha observado una respetuosa actitud ante los textos originales de cada autor.

Esta variedad en cada uno de los capítulos del libro es posible que se advierta también en las fuentes utilizadas, tema sobre el cual rogaría comprensión a los investigadores y eruditos del Perú. Hay capítulos que ofrecen verdaderos aportes documentales y datos inéditos que vienen a fijar autorías y fechas para determinadas obras, pero no en todos los casos se ha podido contar con tan valiosas contribuciones. En el caso de mi cometido particular, no me ha sido posible consultar archivos limeños de forma intensa, dada la brevedad de mis visitas a esa querida ciudad; por ello se ha empleado un sistema historiográfico perfectamente legítimo y admitido como válido en cualquier universidad europea, cual es el de utilizar toda la bibliografía existente sobre el particular — conocida y distribuida claro está—, y efectuar análisis de formas con cautela y sin caer en las fáciles tentaciones del “atribucionismo”, salvo cuando existen datos historiográficos y grafismos que sí permiten atribuciones siempre provisionales.

En el largo camino que nos ha llevado hasta la elaboración de estas páginas, no podemos dejar de mencionar a todas las personas que nos alentaron para estudiar precisamente la escultura de Lima. Se suceden en el recuerdo los nombres de mis profesores ya ausentes, Diego Angulo Iníiguez, Juan de Lozoya y Enrique Marco Dorta; por fortuna vive el profesor Hernández Díaz a quien he sucedido en la cátedra universitaria y cuyo ánimo no me ha faltado en todos estos años.

En mis viajes al Perú tuve ocasión de conocer a personas de venerables trayectorias históricas como el padre Rubén Vargas Ugarte S.J., en una larga entrevista que se centró fundamentalmente en el templo jesuita de San Pedro, y en una corta mañana en la que recorrimos el templo unas pocas veces, más las capillas vecinas de la Penitenciería y de Nuestra Señora de la O. No menos fructíferas fueron las conversaciones con el ilustre arquitecto e historiador, Emilio Harth-Terré: algunos de los datos que se manejan proceden de su archivo personal y su manifiesta bondad, los que después han sido también publicados en Lima. No menos amistosas y altamente esclarecedoras han sido las amenas e interminables charlas mantenidas con mis amigos Héctor Schenone, José de Mesa, Teresa Gisbert, Jesús Lámbarri, José Chichizola, Luis Enrique Tord, Alfonso Castrillón en cualquier reunión de Cusco, de Lima y aun de Sevilla y Roma.

No es posible dejar de mencionar a mi alumno de la Universidad de Sevilla, Ricardo Estabridis, de quien todos esperamos mucho, basados en los ya notables trabajos que ha producido. Para todos ellos un emocionado recuerdo desde estas páginas preliminares.

Nos habría gustado incluir la importante producción documental efectuada por el padre Antonio San Cristóbal y que versa precisamente sobre ensambladores y escultores en Lima durante el período virreinal; pues aunque es obra anunciada, que sepamos no ha llegado a publicarse; ojalá sea así, y para bien de todos los que trabajamos en estos temas, pues lo más difícil es localizar

la documentación, lo que con paciencia y rigor ha efectuado durante años el padre San Cristóbal. Es una labor documentalista meritoria y que ofrece material imprescindible de manejar por los historiadores del arte, pero no siempre las comprensiones humanas acompañan la tarea de hacer e interpretar la historia y sus fuentes —escritas y formales— para lo cual es preciso que exista una preparación específica.

Antes de terminar quisiera hacer una observación que procura salvar un frecuente error; el retablo no es escultura, pertenece al arte del ensamblaje y arquitectura de retablos, e incluso la abundante decoración que suele tener en los años barrocos, es tarea propia de maestros entalladores. Hay retablos para pinturas y otros para esculturas (relieves o de bulto), y estas piezas son las que estudiaremos, pues pertenecen al mundo de la imaginería que es de las más ricas en el caso de la escultura hispánica. No vamos pues a confundir retablos con labores escultóricas, pero sí haremos las referencias pertinentes cuando proceda. Por otra parte el ensamblaje y arquitectura de retablos, su evolución y caracteres es algo que todavía no está hecho, pues faltan materiales documentales. Se observa que con frecuencia los escultores hicieron retablos, y los ensambladores hicieron esculturas, consecuencia quizá de la falta de rigor en los oficios y normativa tolerante de los respectivos gremios, lo que en la Península no se consintió en el XVI y largos años del XVII, aunque también al final proliferó el trabajo indistinto de los artistas, debido quizá a las estrecheces de los tiempos.

Bien, como advertencias generales quedan aquí estas consideraciones, en las que hemos aprovechado para expresar nuestro agradecimiento a todos los que de una o de otra manera han hecho posible este libro, y reiterar nuestro reconocimiento a la Gerencia de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú, que hace realidad un viejo sueño que sin duda contribuirá al mejor conocimiento del patrimonio cultural del Perú.

Sevilla, junio de 1991

J.B.B.



La escultura en Lima siglos XVI-XVIII

Jorge Bernales Ballesteros

*A mi madre,
que me enseñó a querer
las antiguas
imágenes de Lima*

LA ESCULTURA OCCIDENTAL se introduce en América en el siglo XVI y con rápidas adhesiones y habilidades indígenas. En el caso de Lima, la capital del Virreinato del Sur y ciudad más importante de la América meridional, el proceso de introducción de la escultura va ligado a la sensibilidad de la población —en su mayoría castellanos, extremeños, andaluces y criollos—, a los envíos de obras de la Península y a la inmigración de artistas naturales de estas regiones, aunque por razones de facilidad en los embarques y complicadas autorizaciones de viaje que tenían que efectuarse, fueron andaluces los que empezaron a ser más numerosos desde el propio siglo XVI. En Lima no existió, como en Cusco y otras localidades andinas, una tradición local, indígena, que aportase motivos iconográficos o técnicas y materiales para la escultura.

La población fue esencialmente de peninsulares y criollos, y sólo más tarde se encuentran mestizos y algún maestro indio del pueblo satélite del Cercado, pero es justo reconocer, y sin concesiones demagógicas, que para el arte de la escultura las experiencias prehispánicas del valle de Lima fueron casi nulas.

Distinto es el asunto de las sensibilidades; podría entenderse que reducimos la producción de la Escuela de Lima a un simple trasvase de las

formas andaluzas y en particular de Sevilla, pero no es así; los comienzos sí que significan lógicas dependencias, a las que se suceden etapas de relaciones, de envíos, viajes, etc; y poco a poco se fue perfilando una Escuela con características propias, sobre todo entrados los años del barroco del siglo XVII.

El papel de Lima como puerta y puerto por donde penetraron en el país las ideas y las formas, es vital desde el mismo siglo XVI, aunque muy pronto Cusco siguió sus propios derroteros y características individualizadoras.

Por ello importa conocer, aunque sea de forma somera, cuál era la escultura practicada en España en la época del descubrimiento, conquista y asentamiento en territorio peruano; los éxitos y limitaciones de la escultura peninsular serán también los que se observen en la evolución de la escultura limeña, pues los inicios formales de ésta, no las conceptuales, están en las creaciones de la Península.

El pluralismo estilístico del siglo XVI

La multiplicidad de estilos artísticos en España durante el siglo XVI, que es el que se suele identificar con el de la época del renacimiento, es uno de los problemas con los que aún debemos enfrentarnos. Es evidente que el gótico no desapareció en esta centuria, continuó fuerte en diferentes temas e iconografías, en especial en el mundo de la imaginería religiosa, por explicables actitudes conservadoras tanto de entidades eclesiásticas como populares, y es visible que se mantuvo en las estructuras arquitectónicas —de edificios y retablos— que condicionaron los marcos donde se desarrollaron las composiciones escultóricas y motivos decorativos; sin embargo, es también innegable que estas resistencias del gótico fueron debilitándose a lo largo del siglo y que el estilo triunfador fue el renacimiento, pese a sus indecisiones primeras, evolución lenta, torpezas conscientes de los artistas para aplicar los cánones clásicos y carencia de rigor, todo lo cual condujo al arte peninsular al clima de manierismo, en cortos años y dentro del mismo siglo XVI, según periodización que se verá más adelante. Hubo pues, en esta centuria, más de un estilo —el mudéjar es en realidad una constante y no llegó a formar un estilo, pero subsistió vigoroso dentro de múltiples formas arquitectónicas y de artes suntuarias que se expandieron por América—, y de todos el que mejor define los nuevos tiempos es el “Renacimiento”, de ahí que se mantenga la denominación con fines didácticos, aun cuando no es válido para todo el siglo. Cabría, tal vez, diferenciarlo del puro renacimiento italiano —al igual que en muchos otros puntos de Europa— por los conceptos de variedad y exuberancia con que fue aplicado en tierras castellanas y andaluzas, además del punto de vista cristiano, esencial para entender el arte español de esta época, pues las sólidas convicciones religiosas fueron en muchos casos los determinantes para la adopción de los modelos y cánones italianos; por ello el arte escultórico hispano —castellano y andaluz— empleó las doctas recetas clásicas de proporciones para obtener bellezas formales, pero con especial intención de buscar la expresión de lo invisible, de transmitir un contenido que elevase la simple obra de arte a la representación de un ideal cristiano, tanto en la piadosa escenificación de los momentos más drámaticos y solemnes de la Pasión de Cristo, como en la

dulzura de las efigies marianas, e incluso en la figuración idealizada de los difuntos en sus sepulcros, en serena espera de la salvación eterna. La escultura del renacimiento en la Península fue, según Azcárate, la más fiel expresión del espíritu; y ese fue el clima que se llevó al Nuevo Mundo, y en particular a Lima.

Es igualmente importante tener en cuenta la relación que existe entre las obras renacentistas y manieristas de Andalucía con las del resto de España, y en particular con Castilla y Extremadura; ese parentesco anida en similares concepciones ideológicas, religiosas y comunes sensibilidades, y se halla reforzado por la utilización de fórmulas artísticas similares, gracias a los trasiegos y labores diferentes de un mismo artista en ésta o en aquellas regiones, además del uso genérico y paralelo de léxicos procedentes de Lombardía, Florencia, Flandes y Francia. Sin embargo, ello no fue impedimento para que surgiesen en la interpretación y hechura de las obras de arte, caracteres específicos que poco a poco se acomodaron a sensibilidades regionales; el caso de la estructura andaluza es particularmente reconocible dentro de la gran familia hispánica, quizá por el sentido de riqueza y exuberancia, e intenso naturalismo, visibles desde los inicios de la edad moderna, aun cuando esos acentos se dieron con más intensidad a partir del manierismo.

Durante muchos años la escultura fue un arte menospreciado, en particular por historiadores y críticos anclados en los prejuicios neoclásicos, tal vez por el horror que manifestaban los seguidores de este estilo ante las tallas policromadas, pues consideraban erróneamente que la gran escultura clásica, hecha preferentemente en mármol o bronce, había carecido de color; posteriores investigaciones han rectificado esta creencia y estudios pacientes, despojados de actitudes negativas, han devuelto a la escultura el papel que con justicia ha ocupado como una de las tres artes mayores. Hoy se considera a la obra escultórica como una realización sólida y concreta que puede proyectarse en tres dimensiones y alcanzar, cuando representa la figura humana, las más altas calidades de verismo y belleza por reflejar las formas anatómicas con precisión y hacerlo de manera armoniosa por la perfección de proporciones y elocuentes estados anímicos, capaces todos de producir emociones en los espectadores.

A la luz de los estudios actuales, la escultura ocupa uno de los lugares relevantes en la historia del arte andaluz, precisamente a partir de la Edad Moderna, pues fue, quizá, la primera de las tres artes que introdujo temas y fórmulas del ‘Renacimiento’, la que revalorizó la figura humana a través de la representación de personajes sacros o la de alegorías y virtudes mediante la de dioses del viejo Olimpo de griegos y romanos. Este papel fundamental de la escultura en Andalucía, hoy se reconoce por casi todos los historiadores del arte, y sobre todo por su papel trasmisor de formas a la América hispana, y dentro de ella a la ciudad de Lima.

Períodos

La periodización tradicional del renacimiento en España ha sido establecida desde hace muchos años en tres grandes etapas, más o menos



CRISTO DE BURGOS

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.93 m.

Iglesia de San Agustín, Lima.

La imagen del Santo Cristo de Burgos es una obra remitida de Sevilla en el siglo XVI; según Calancha realizada por el escultor Jerónimo Escorcero, del que de momento no hay noticias en España. Su aspecto arcaizante se debe a que se trata de una copia de la imagen medieval del Cristo de Burgos, venerado en la Catedral de esta ciudad.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

coincidentes con los tres tercios del siglo XVI. De esta manera se considera que el primer tercio correspondería al de la introducción de las ideas y formas renacentes y en total convivencia con el gótico y el mudéjar; el segundo tercio es el de la escultura española propiamente dicha y significa la fusión de los modelos italianos con la tradición gótica bajo el signo de la religiosidad hispana; finalmente el último tercio sería el de la etapa del manierismo, caracterizada por la internacionalidad del estilo y por sentimientos de libertad e imaginación, de lo que, en buena cuenta, fueron responsables los artistas italianos que vinieron a trabajar con frecuencia en España, y los españoles que superaron las resistencias anteriores y lograron conciliar el legado clásico del mundo pagano, gracias a la consolidación de la fe católica después del Concilio de Trento.

Esta división puede parecer arbitraria, pero en muchas ocasiones es preciso recurrir a ella con fines didácticos; y en el caso particular de la historia de la escultura andaluza del siglo XVI, es hasta necesario para analizar mejor la evolución de este arte, de modo que queden claros los caracteres y obras que corresponden a la fase de introducción, la específicamente renacentista y la del manierismo, así como su expansión por América y en el foco de Lima, unido a Sevilla desde el segundo tercio de la centuria.

Otro problema es el de las escuelas en Andalucía. Si se admite la tesis que sostiene que una escuela artística es —en una ciudad o comarca— una forma de ver y sentir el arte, de modo que posee unos caracteres específicos transmisibles de generación en generación, a través de sucesivos estilos y con apreciables evoluciones, pues, en Andalucía no habría más escuelas que las de Granada y Sevilla, con influjos en sus respectivas áreas, la de Andalucía oriental en el primer caso y la occidental en el segundo; pero el problema no es tan sencillo en lo que se refiere a la escultura, por cuanto esta simplificación de las dos grandes zonas de las dichas escuelas no se ve clara hasta el último tercio del siglo, en los años del manierismo; antes no parece que hayan existido fórmulas suficientes como para admitir la existencia de dos escuelas. Es frecuente ver en la primera mitad de la centuria que hay escultura en Andalucía, y mucha, pero de caracteres comunes en toda la región, producto tal vez de la movilidad de los artistas.

Según estos conceptos y en el caso americano pueden reconocerse las escuelas: mexicana, guatemalteca, quiteña, limeña, cusqueña, etc., todas vinculadas, inicialmente a las escuelas andaluzas.

Materiales y técnicas

Los materiales usados en Andalucía y América para el arte de la escultura son los mismos que en el resto de España; las diferencias se aprecian en todo caso en el tipo y calidad de los mismos, caso de los mármoles, que en Andalucía se importaron de Italia (Carrara) o se extrajeron de las canteras de Cabra, de Macael, Mijas y Casares. Lo mismo ocurre con la madera, el material más usado en Castilla fueron las maderas de tejo, nogal, castaño o pino, mientras que en Andalucía fueron las de cedro, nogal, ciprés, alerce y pino de Segura. En Lima se utilizó el cedro, la caoba y el pino.

El uso del material adecuado va condicionado lógicamente por el tipo de obra; en el caso de la escultura decorativa de monumentos arquitectónicos (con representaciones de figura humana como símbolos y grutescos de programas iconográficos) se emplearon mármoles o piedra de diferentes calidades.

En la escultura funeraria se utilizaron igualmente el mármol y la piedra, aunque en este capítulo hubo interesantes variantes en Andalucía, pues también hay sepulcros con esculturas del difunto en cerámica, alabastro e incluso de barro y madera policromada, que fue el material que proliferó en Lima.

La imaginería, tanto de retablos como las exentas (titulares de capillas, ermitas o de hermandades y cofradías de diferentes signos) se hizo preferentemente en madera y por lo general de talla completa, o las llamadas “de chuleta”, aquéllas que se ahuecaban por detrás y se cubrían con una tapa para conformar los volúmenes correspondientes al bulto redondo y dar impresión de solidez, según puede comprobarse en más de una escultura de iconografía mariana de la producción de Roque de Balduque, con lo cual se aligeraban de peso las imágenes y eran también más fáciles de enviar a las Indias.

La escultura en bronce no se dio con mucha frecuencia y es lástima que los artistas de Andalucía no recibiesen mayor número de encargos de este tipo, pues en los casos que se conocen lograron obras maestras, tal como puede apreciarse en la bellísima laude del Duque de Alcalá, diseñada por Juan Bautista Vázquez, *El Viejo*, en Sevilla, o la incomparable estatua de La Fe que corona la Giralda, verdadera “giganta de Sevilla”, uno de los más ingeniosos alardes técnicos de la escultura fundida en metal realizada en España.

Otro material utilizado con gran maestría fue el barro modelado, cocido y policromado, con el que se consiguieron sorprendentes efectos naturalistas en las figuras humanas. No son pocas las obras de gran envergadura y nobleza —caso de las de Torrigiano en Sevilla— en las que se utilizó este humilde material.

Un tipo de material de fácil manejo fue la pasta de madera, hecha a base de serrín, colas y a veces yeso, con lo que se moldearon figuras de valientes escorzos. En algunas ocasiones las esculturas compuestas con este tipo de materiales blandos, se forraron con lienzos o telas fuertes antes de ponerles al aparejo o de colocarles las vestiduras. Fueron imágenes de menor cuantía por ser de bajos costes y de valores artísticos discretos, aunque de aspectos nobles; estas técnicas, con variantes locales, se aplicaron en diferentes comarcas del continente americano.

La técnica usada para los trabajos en materiales duros (piedra, mármol, alabastro, etc.) fue la específica de los relieves (con dibujos o plantillas previas) en el caso de la decoración de fachadas, y de la “saca de puntos” para las de las figuras humanas, bien por adornar portadas, estatuas de diversos temas o para sepulcros. En más de una ocasión se puede comprobar cómo los artistas utilizaron el sistema de ensamblaje o uniones de las piezas esculpidas —con cuñas interiores o con grapas de hierro—, sobre todo para las extremidades, pero hábilmente disimuladas por vestiduras.

CRISTO DE LA CONTRICION

Martín de Oviedo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.70 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

El Cristo de la Contrición de la iglesia de San Pedro es una obra representativa de la etapa de transición del manierismo hacia el realismo, ligada a la escuela de Martín de Oviedo. Responde a la figura de un Cristo de fuerte modelado, con desnudo de acusada musculatura, que pende de la cruz con cuatro clavos y en composición simétrica.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

INRI



Las esculturas de bronce se obtuvieron con la colaboración de fundidores de metal, probablemente mediante el empleo de la técnica de la "cera perdida" que precisaba del modelo previo hecho por un escultor, y entregado al fundidor para que vertiera el bronce sobre el todo, o por partes (que luego debían unirse y soldarse en las juntas).

Los procedimientos aplicados para las esculturas en madera eran conocidos en España desde el medievo y perfeccionados pasaron a la época del renacimiento. Los escultores hicieron imágenes exentas o para retablos de talla completa, según trazas y bocetos previos aprobados por los clientes en los contratos de hechura; una vez elegida la madera, de la calidad estipulada y bien seca, hacían las escenas o figuras con golpes de gubias y luego recurrían a los ensamblajes necesarios con espigas de la propia madera (zonas de articulaciones) o con clavos y grapas de hierro. Una vez unidas todas las piezas y compuesta la figura, se hacía el aparejo, capa de yeso y colas con la que se cubría y repasaba toda la talla, de manera que quedase perfectamente pulida y expedita para las tareas de dorado y policromías hechas por un pintor especializado en estas difíciles técnicas. El pintor hacía las anteriores operaciones de "plastecer", añadir yeso con brochas, y a continuación aplicaba el bol (arcilla fina) sobre las partes que debían aparecer vestidas; a las descubiertas (rostro, cuello, manos, pies, etc.) sólo se les aplicaba una leve capa de yeso y albayalde. Una vez embolada la imagen, recibía una mano de panes de oro (preferentemente de doblones castellanos de 23 quilates que fueron los preferidos en el siglo XVI); en algunas ocasiones se empleó la plata, sobre todo en la primera mitad de la centuria, según procedimiento que desapareció en Andalucía y subsistió en las escuelas hispanoamericanas de Guatemala y Quito. Luego se hacían las tareas de estofado, que consistían en pintar sobre el dorado con colores lisos, según el ropaje apropiado a la calidad del personaje representado; esta operación se acompañaba de la del "picado", "grabado" o "esgrafiado", términos con los que indistintamente se designaba a las labores de rascar la pintura con garfio para sacar el oro que había dejado, al tiempo que se componían figuras de grutescos, flores, picados, rameados y telas ricas como el brocado y el damasco.

Finalmente se encarnaban las partes descubiertas; en color carne para obtener visos de naturalidad. Estas encarnaciones podían ser mates o brillantes, esta última también denominada de "pulimento"; en Granada se emplearon desde finales del XVI los tonos mates, mientras que en Sevilla se utilizaron los dos, aunque parecen más numerosas las piezas de aspectos brillantes en los rostros, lo cual también se aprecia en Lima desde los primeros tiempos.

Las esculturas llamadas de candelero empezaron a finales del XVI y se multiplicaron en los años barrocos; en realidad reducen la talla a cabeza y manos, pues el resto es un maniquí para ser vestido con telas naturales; fue quizá un ahorro de escultura y de costos, pero artísticamente fue negativa, tanto en Sevilla como en Lima y otros lugares de América.

Las técnicas propias de los materiales blandos (barro, pasta y telas) fueron más sencillas, salvo la cochura en el caso de las de barro, pues las otras se limitaron a labores de modelados, secados y consolidación con yesos y colas,

CRISTO DE LA BUENA MUERTE

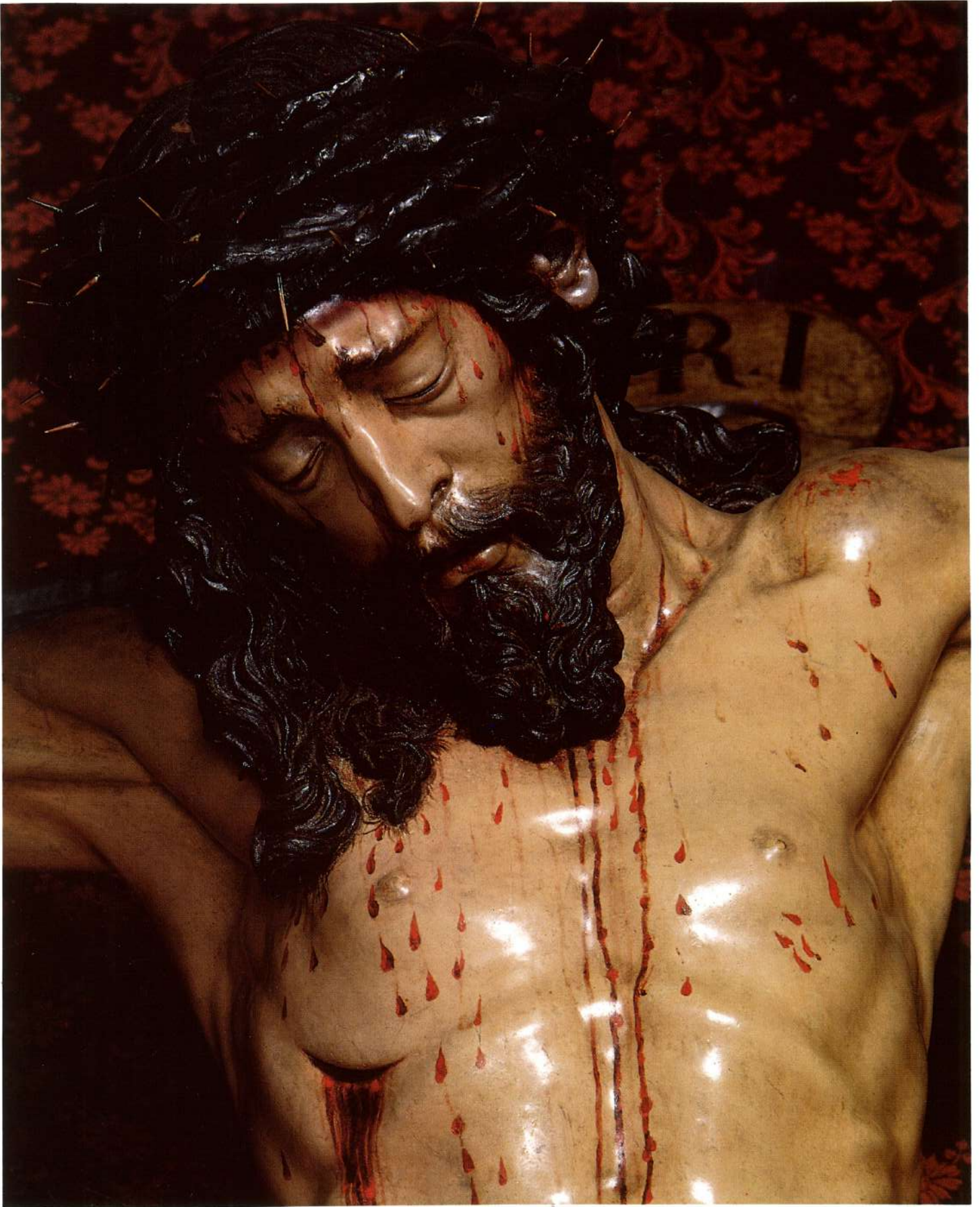
Juan de Mesa

1625

Talla en madera policromada, 2.10 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

En la capilla de Nuestra Señora de la O, los jesuitas conservan este Crucificado que, muestra ya los caracteres realistas del discípulo de Montañés, en el tratamiento anatómico, en la corona de espinas y en el sudario muy movido, con sobrepliegues por encima de la cuerda que deja al descubierto parte de la cadera. La autoría está certificada por la firma ubicada en la restauración.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



para luego pasar a las operaciones de encarnado, dorado, policromía y estofados, de manera similar a las de las tallas en madera.

Clases de escultura y temas iconográficos

La primera impresión que ofrece la escultura del renacimiento y manierismo en Andalucía es la del predominio de los temas religiosos; efectivamente son los más numerosos, pero a diferencia de lo que ocurre en otras regiones de la Península hay temas de carácter mitológico, histórico y alegórico de excelente calidad, o retratos funerarios de aspectos idealizados que cuentan entre los más bellos de la escultura española.

Los motivos usados en las composiciones escultóricas pétreas de carácter decorativo, para embellecer las fachadas de los edificios, son por lo general grutescos, trofeos y escudos, aunque suelen incorporar figuras humanas en tímpanos y hornacinas con arreglos a posibles programas iconográficos.

Es frecuente que estas figuraciones acompañen a las de carácter sacro cuando los edificios son de tipo religioso, pero en las arquitecturas oficiales o civiles son abundantes las representaciones de alegorías mitológicas, con arreglo a programas previos y en donde se dieron ocasiones para la utilización del cuerpo humano desnudo, una de las legítimas conquistas del renacimiento.

En Andalucía la tradición figurativa es antigua, pero debe reconocerse que el medioevo andaluz no fue época propicia para el desarrollo de la escultura figurativa, salvo las brillantes realizaciones del siglo XV en Andalucía occidental, por lo que es posible surgiese en toda la región con la llegada del renacimiento un gusto especial por cultivar la representación de la figura humana, bien de carácter sacro o, en menor número, las mitológicas, alegóricas y de retratos.

Deben citarse en este apartado los relieves y figuras exentas que embellecen las fuentes y monumentos públicos; dichas fuentes erigidas de acuerdo a los renovados criterios de destacar la imagen de la ciudad, por lo general se hicieron en piedra, aunque las hay también en bronce. Los escudos y heraldos son los más frecuentes.

El arte funerario del renacimiento italiano ha sido considerado consecuencia del culto a la fama e individualismo renacentista, pero debe recordarse que en España muchos de los conceptos básicos del humanismo italiano fueron tamizados por ideas y sentimientos cristianos, de modo que se operó una síntesis que dio lugar a composiciones sepulcrales impregnadas de la doctrina católica referente a la resignación serena ante la muerte, la resurrección de la carne y la esperanza de la salvación gracias al Sacrificio del Redentor y el papel de María como intercesora de los fieles cristianos; todos estos temas fueron de los más representados dentro de los sepulcros hispanos, y Andalucía, luego Lima, no fueron una excepción. No se eliminaron las alegorías y figuras mitológicas que como símbolos hacían alusiones a las virtudes y hechos heroicos del difunto, pero sin ser lo primordial. De lo más destacado en el arte

CRISTO DE LA RECONCILIACION

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 2.23 m.

Iglesia de las Nazarenas, Lima.

Espléndida escultura del Crucificado aún vivo, de tamaño mayor que el natural, con un tratamiento anatómico que muestra una musculatura contorsionada entre los tres clavos y un paño de pureza que, atado con una tosca cuerda, deja al descubierto las caderas. Su aspecto trae recuerdos de los crucificados de Rubens y Van Dyck, difundidos a través de grabados.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

INRI



funerario es la figura del difunto, bien de tipo yacente, orante o ligeramente incorporado; en casi todos estos casos los retratos son idealizados, ofrecen rasgos próximos a los difuntos —por retratos anteriores o de mascarillas mortuorias— pero sin llegar a exagerados realismos; esa idealización les resta algo de naturalismo, pero éste se mantiene en el concepto general que poseen las esculturas, gracias a las posturas, proporciones anatómicas y habilidad para disponer los ropajes y armaduras. En Sevilla y Lima se hicieron de madera policromada, lo que les dio más verismo y fragilidad. Los primeros sepulcros renacentistas sentaron unas formas (tanto los de arcosolio como los exentos) que se repitieron durante el resto de la centuria, y aun en el s. XVII.

La imaginería de carácter religioso es sin duda la temática usada con más frecuencia desde el siglo XVI. Los retablos e imágenes de devoción requirieron de escultores y doradores ingentes trabajos que jalonan con bastante claridad la evolución de los estilos, sobre todo en Andalucía occidental, donde existió una tradición imaginera medieval que subsistió vigorosa. Puede observarse con nitidez cómo al tiempo que empezaban a construirse los suntuosos sepulcros de novedades renacentistas, se hacían para los mismos templos y capillas, imágenes o relieves de aspectos goticistas, caso que puede verse en la catedral de Sevilla, cuyo gran retablo se hizo en los años en los que se montaban los sepulcros del cardenal Hurtado de Mendoza y del obispo de Scalas. Es posible que esta resistencia de la imaginería gótica tuviese apoyaturas en gustos conservadores de determinados sectores del clero —no todos vieron con buenos ojos las ideas del humanismo— y en estamentos populares, tales como gremios, hermandades y cofradías, más amigos de la expresividad del último gótico que de las frías correcciones corporales y bellezas idealizadas del nuevo estilo. No obstante, los cánones renacentistas para la escultura lograron penetrar —en muchos casos por artistas extranjeros o españoles italianizados— y hay hermosas realizaciones que dan fe de ello.

El uso del color en la imaginería española permitió un aspecto más natural en los personajes; esta costumbre de orígenes medievales se vio reforzada en los años del renacimiento y manierismo, además de enriquecida con las nuevas técnicas y motivos iconográficos que engalanaron los esgrafiados de las vestiduras.

Entre los temas preferidos por la imaginería religiosa destacan los pasionarios, así en relieves para retablos como en figuras exentas. El tema de Cristo crucificado fue de los más repetidos a lo largo de los siglos XVI y XVII en Andalucía y América (Lima en particular) y puede observarse la evolución que se da en esta iconografía, desde las dramáticas composiciones goticistas de las primeras décadas, con cruces arbóreas, cuerpos curvados y sudarios de agitados pliegues, hasta los más serenos de finales de siglo, las posteriores obras del barroco son expresiones de conceptos más dramáticos y agitados.

Otros temas ligados a la representación de la Pasión fueron los de Jesús con la cruz a cuestas, atado a la columna, yacente y el de Cristo resucitado, ocasiones todas en las que el escultor tuvo que enfrentarse a la representación de un cuerpo semidesnudo, pero con la absoluta necesidad de que inspirase devoción mediante la respetuosa dignidad y severa composición

CRUCIFICADO

Anónimo

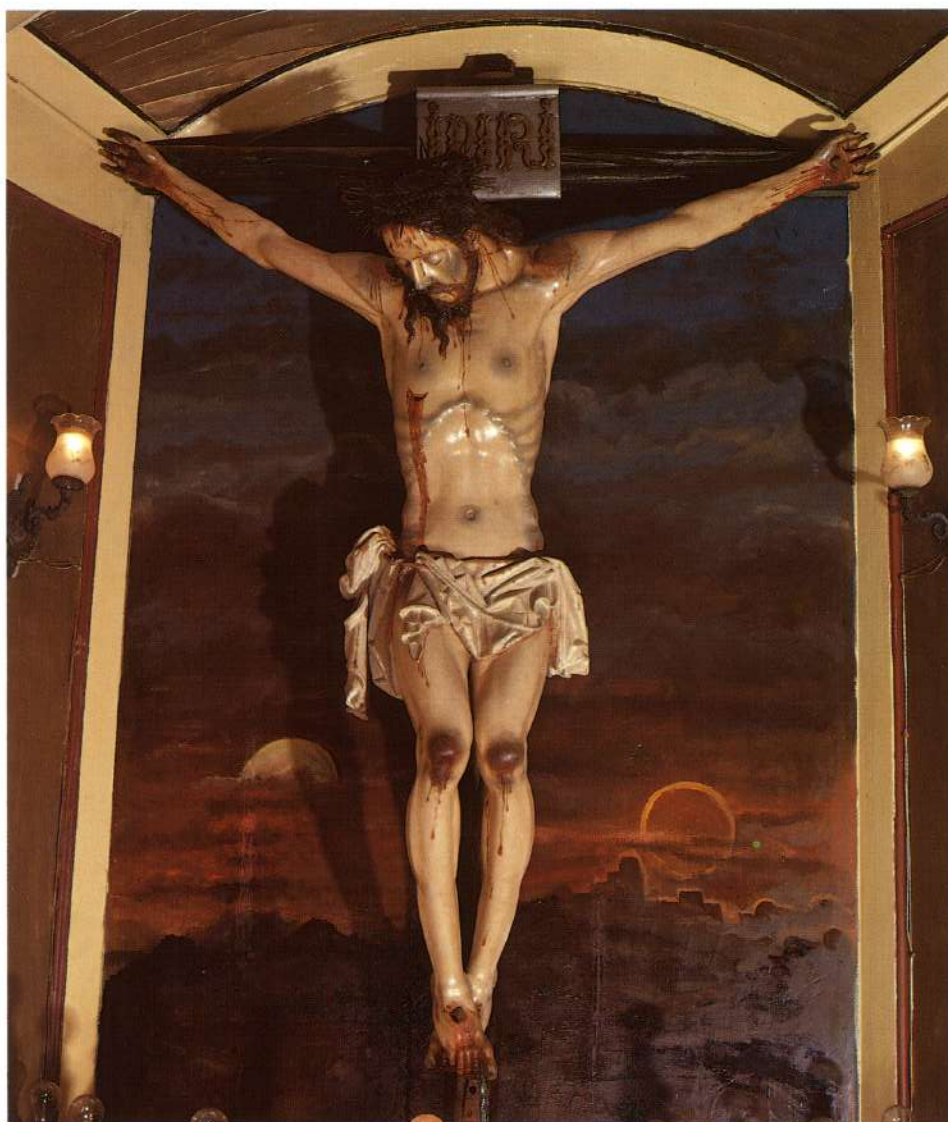
Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.65 m.

Capilla de Guadalupe, Callao.

Entre las pocas imágenes de años coloniales que guarda nuestro primer puerto, se encuentra ésta de Cristo Crucificado en la Capilla de Guadalupe, levantada por el padre Guatemala, hacia 1835. La imagen es del siglo anterior, ya que, por sus caracteres está inmersa todavía en el barroco practicado a través de la gubia de un escultor criollo.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



de la escena, lo que en más de una ocasión condujo a acentuar los efectos dramáticos para transmitir diáfananamente lo que se pretendía representar.

No menos afortunados fueron los temas del Niño Jesús en actitud de bendecir —muy ligados a la escuela sevillana desde su nacimiento en los años del manierismo— y el de la Virgen Madre, ya conocido desde el medioevo, pero ahora generalizado con fórmulas de gran belleza y como recreándose el escultor en representar los dulces coloquios y ternura entre María y Jesús Niño en sus brazos. La actividad en Sevilla del escultor flamenco Roque de Balduque es decisiva para la difusión del tema en Andalucía Occidental e incluso en América; en Lima se documentan obras de Balduque desde mediados del siglo XVI.

La figuración de los santos es muy variada, prevalecen quizás las de los Santos Juanes (Bautista y Evangelista), de los apóstoles Pedro y Pablo, San Jerónimo, San Sebastián y Santa Ana, aun cuando hay obras de excelente calidad de santos poco representados y con legítimas devociones como patronos de localidades o de gremios y hermandades.

De singulares atracciones fue la iconografía usada en las arquitecturas y decoraciones efímeras; como es de suponer nada queda de ellas, pues entonces habrían dejado de ser eventuales y habrían perdido sus condiciones de efímeras; sin embargo, restan descripciones y algunos dibujos —incluso grabados— que permiten comprobar la variedad y riqueza de motivos empleados para estas ocasiones solemnes, las más de las veces con iconografías inspiradas en doctos humanismos y en donde sí tuvieron cabida las alegorías y dioses olímpicos como símbolos de los personajes homenajeados, reyes y príncipes por lo general. Fueron fechas de gran fausto, tales como entradas o visitas oficiales de los monarcas y virreyes a sus ciudades o sus proclamaciones. En Lima fueron famosas, entre otras, las solemnes entradas de los virreyes don Francisco de Toledo, en el XVI, y en el primer tercio de la siguiente centuria las de los virreyes Príncipe de Esquilache, Marqués de Guadalcázar, etc. Igual calidad tuvieron los túmulos funerarios, fueron célebres los de la catedral de Sevilla, y en Lima veremos más adelante cómo se inspiraron los artistas para estas obras en conocidos modelos manieristas o de Sevilla.

Función de la escultura

De acuerdo a los variados tipos que reviste, la escultura tuvo desde el renacimiento un claro sentido o función didáctica, y en el caso americano, debía ser evangelizadora y una especie de Biblia gráfica en los afanes catequísticos de los frailes doctrinales.

Sin embargo, ninguna forma escultórica cumplió una función tan ejemplar como la imaginería de madera policromada. España fue y es un pueblo eminentemente figurativo; los andaluces cuentan entre los más acérrimos defensores de la imagen y por ello la escuela que fundaron en Lima tuvo desde sus comienzos claras tendencias figurativas. Las representaciones de la Pasión de Cristo tienen sus orígenes en el bajo medioevo, y fue esta ciudad de Sevilla la tierra en la cual la imagen se convirtió en consustancial a los pobladores. No fue nunca una idolatría, pero es evidente que entre fieles e imágenes se establecieron unas relaciones de cariño, de identificaciones espirituales nacidas del trato devocional, aun del roce que, tal vez, han hecho pensar y sentir a más de un poblador de cualquier tiempo —pasado o presente— que el rostro y dulzura de Cristo es como el de Jesús del Gran Poder, incluido su gesto imponente y viril; o que el llanto de María y su belleza inefable sólo pueden ser semejantes a la Esperanza Macarena. Sólo Dios sabe cuántas sugerencias habrán salido de las esculturas pasionarias y marianas de Sevilla, en realidad ello escapa al contenido de estas páginas, pero no puede dejar de citarse como testimonio del poder de sugestión y fuerza expresiva de la escultura, en una de sus funciones más prístinas y también compleja. En Lima se han perdido esas vivencias, a diferencia de lo que ocurre en el sólido Cusco; pero hay las referencias de la acendrada devoción por el Cristo de Burgos del templo de San Agustín, el Señor Yacente de la Vera Cruz y de la popular imagen de la Soledad de su templo propio, vecino a San Francisco.

¿Cuándo empezó este proceso de comunicación? Resulta difícil esclarecerlo, pero quizás provenga de muy antiguas fechas. Conocemos mejor



ECCE HOMO

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.83 m.

Iglesia de San Agustín, Lima.

Escultura de la escuela limeña del siglo XVIII.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



CRISTO DE LA COLUMNA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.66 m.

Iglesia de San Agustín, Lima.

La escuela limeña en el siglo XVIII crea algunas imágenes como esta de Cristo atado a la columna, donde se acentúa el dramatismo en el acabado realista de la talla; en ella podemos apreciar la fuerza expresiva del artista, que no escatima esfuerzo por conmover al espectador a través de un cuerpo lacerado.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

las obras y devociones que proceden de los años barrocos, pues aún están vigentes: aunque esta etapa artística no fue más que la culminación de un largo camino iniciado en el medioevo. Sin embargo, es preciso reconocer que las imágenes barrocas trascienden más efectivamente de sí mismas, se desbordan, y por ello llegan mejor a la sensibilidad popular.

Esa necesidad en la estética hispana de que las imágenes de devoción sean expresivas, tanto del dolor como de la ternura, que a través de la postura y el gesto, comuniquen con los fieles y se establezcan esas misteriosas relaciones de trato entre lo humano y lo sacro, según motivaciones que escapan a las consideraciones artísticas, fueron probablemente las causas que originaron la progresiva separación de la escultura andaluza y su proyección en las tareas evangelizadoras de América. Además de la vigencia y fidelidad al gótico, demostrada por amplios sectores de la población, (en lo que se refiere a imaginería sobre todo), hubo aceptaciones y rechazos a la estatuaria inspirada en fórmulas clásicas de bellas apariencias, pero que no suscitaban devociones ni sentimientos piadosos, y por el contrario podían conducir a cierto hedonismo o complacencia sensorial reñida con la moral católica, fortalecida después del Concilio de Trento, lo que dio lugar a la revisión de las normas del arte sacro. No resulta extraño comprobar en los contratos de ejecución, desde mediados del siglo más o menos, la existencia de cláusulas por las que el comitente obligaba al escultor a que haga determinada imagen “que sea muy devota”, o en otros casos “que mueva a devoción”, como preocupaciones nacidas, quizá, de la repetida tendencia de los artistas a realizar las esculturas con bellas formas aunque poco expresivas.

Los criterios docentes para las representaciones sacras proceden de las normas dictadas al respecto por el Concilio de Trento. Sería precisamente en la última sesión de dicho Concilio, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, cuando se abordó el tema de la imaginería sacra y se redactó el documento —publicado como Decreto— “Acerca de la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas”. El contenido de este documento, que debía ser aprobado por los obispos, procuraba fundamentalmente acabar con las corrientes iconoclastas procedentes del Norte de Europa, contener los abusos de ciertos sectores católicos con respecto a la veneración de sus imágenes y evitar la paganización de las mismas.

Las recomendaciones hechas a los prelados insisten en que enseñen que las imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos deben ser expuestas y conservadas principalmente en los templos y que ha de tributárseles la veneración y el honor debidos porque el honor que se tributa a las imágenes va dirigido a los prototipos que representan, de tal modo que “a través de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos la cabeza y nos prosternamos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza protestan” (*Bula Benedictus Deus* del 26 de enero de 1564).

En Lima el Santo arzobispo Toribio de Mogrovejo incorporó estos temas a los concilios limenses, y por su parte los jesuitas difundieron el culto a los santos y a las reliquias con sendos retablos. Y en general las recomendaciones trentinas se hicieron con tal habilidad en el Nuevo Mundo, que se

aceptaron con absoluta normalidad, lo cual se explica por la ausencia en América de movimientos humanísticos polémicos que exaltaran la representación del desnudo y culto por la belleza clásica, con lo cual se cortaron en América, desde los comienzos, toda posibilidad de crear una plástica sensual que moviera los sentidos.

Resumen final de estos documentos de inspiración trentina y con mayor aceptación en España y América, fue el escrito del cardenal Gabrielle Paleotti sobre el valor y uso de las imágenes sagradas y el buen uso que se debía hacer de las profanas (1582); la publicación de Paleotti es una de las muchas que proliferaron después del Concilio, pero es quizá de las más claras y efectivas. En España el pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644) se hace eco de esas recomendaciones y las recoge en su largo magisterio artístico y en su obra postrera “Arte de la Pintura”, la que en realidad es una síntesis de todas las inquietudes teóricas de su tiempo, enciclopedia de iconografías y procedimientos técnicos de escultura y pintura empleados en Sevilla y América desde la segunda mitad del siglo XVI y durante la primera mitad del XVII.

Con todos estos antecedentes, puede comprenderse que la función esencial de la escultura en América, incluida una ciudad criolla como Lima, fue la de catequizar y sugerir a los fieles las ideas básicas de la fe, puestos en comunicación con lo trascendente.

La escultura en Lima desde sus orígenes

Los estudios de escultura en Lima ofrecen uno de los capítulos más sugestivos por sus innegables connotaciones ideológicas y sociales, si bien hay lagunas y aún resta mucho por investigar. Es cierto que se cuenta con notables aportes documentales de Emilio Harth-Terré, Guillermo Lohmann y Vargas Ugarte que suponen un punto de partida, pero todavía pueden arrojar más luz los archivos peruanos, pues lo conservado en el de Indias en Sevilla se halla publicado por don Enrique Marco Dorta o por anteriores artículos en los que hemos ido dando cuenta de las tareas de escultores activos en el Virreinato y de las obras más señaladas. Sin embargo, es preciso reconocer los aportes que han efectuado historiadores como Héctor Schenone, Harold Wethøy, José de Mesa, Teresa Gisbert, y Luis E. Tord; gracias a todos ellos hoy puede conocerse a grandes rasgos la historia de la escultura peruana, y sería tal vez el momento de ir estableciendo las fases, evolución y posibles cronologías estilísticas; pese a la notable dificultad de cualquier intento de periodización artística en América, no medible con parámetros europeos sino acomodados a la realidad y estética hispanoamericanas; por ello conviene ir haciendo hipótesis con objeto de esbozar los primeros períodos de la escultura peruana.

Todo el proceso del arte escultórico en el Virreinato peruano está jalonado por los intercambios de influjos artísticos entre las distintas escuelas que se formaron desde fines del siglo XVI, por las relaciones que existieran entre Lima, Cusco y Sucre, las capitales más importantes, y la estrecha vincula-

ción de éstas con Sevilla —sobre todo la primera— desde lo que podría considerarse como la etapa de los comienzos, y después de la conquista, y hasta los siguientes períodos del manierismo y realismo. La rápida incorporación del indígena a las tareas escultóricas favoreció, en los años barrocos y en el interior del país, el desarrollo de una imaginería de indudables valores iconográficos y de singulares técnicas para el relieve decorativo, unido con frecuencia a las actividades arquitectónicas.

A diferencia de otras escuelas y núcleos artísticos peninsulares, la de Sevilla tuvo unas posibilidades de expansión gracias a la centralización en esta ciudad del comercio con Indias y salida de las flotas hacia el nuevo continente desde los puertos del Guadalquivir. Fueron motivaciones de control de la política económica y organización del imperio, pero a la postre tuvieron consecuencias de carácter artístico, que son las que ahora interesa recordar. No se trata en modo alguno de crear una falsa arcadia de idílicas relaciones culturales entre Sevilla y Lima; es cierto que hubo edificantes empresas y lazos de carácter religioso, así como afanes evangelizadores y culturales que sí pueden considerarse de reconfortantes tonos espirituales, pero las relaciones a las que hacemos referencia —las de tipo artístico— fueron de carácter comercial, con las habituales frialdades de contratos ajustados a disposiciones legales, plazos y estipendios. Los artistas de Sevilla encontraron en ese tráfico uno de sus más ricos filones de ingresos, con la comodidad de una clientela lejana, poco exigente y con la posibilidad de enviar obras hechas por artistas colaboradores o por aprendices de sus talleres. Es cierto que hubo riesgos, bien de clientes morosos o de pérdida de las obras por hundimientos de barcos, pero se procuraron remediar mediante precauciones que se fueron adoptando en los contratos de obras. No resulta extraño comprobar que los gremios artísticos de Sevilla defendiesen a ultranza esos privilegios, y protestasen airadamente de las intromisiones en este comercio, casi monopolizado, de artistas de otras regiones peninsulares, lo que en realidad no estaba prohibido. Y se explica también la ruina de la gran mayoría de los talleres de escultores y pintores locales cuando en el siglo XVIII la Casa de la Contratación fue trasladada a Cádiz. En el Catastro del Marqués de Ensenada, a mediados de esta centuria, se mencionan buen número de artistas sevillanos de esos oficios, pero se especifica que en su mayor parte eran “pobres de solemnidad”.

La facilidad de contratar obras por ricos mecenas y prebendados; el patronazgo de la Iglesia de Sevilla (de la cual fue sufragánea la arquidiócesis de Lima, durante algunos años), y en fin, los religiosos de diferentes órdenes que debían fundar conventos en aquellos territorios, dieron múltiples ocasiones para que en pocos años pasasen a las Indias numerosas obras de imaginería que básicamente repetían los temas fundamentales de la nueva fe. La escultura fue uno de los medios más cualificados en el proceso evangelizador del continente americano, tanto por la posibilidad de comunicar, didácticamente, los pasajes evangélicos o hagiográficos representados en las diferentes obras, como por sus valores plásticos, los que debían conmover y suscitar la piedad de los fieles.

Gracias al movimiento evangelizador, los artistas de Sevilla se encontraron con uno de los panoramas artísticos más amplios e importantes de la historia y se avocaron a la tarea de trabajar para América, pero quizá sin

entender las ricas posibilidades que tenían de crear un lenguaje artístico común, similares iconografías y sensibilidades que reposasen en un ideario inspirado en la cultura cristiana de Occidente; con toda probabilidad, se buscaron más bien los monopolios e incentivos económicos, aunque no dejaron de crearse vínculos estéticos que permanecieron vivos durante largos años.

Sin embargo, debe advertirse que toda esta riqueza y variedad de la escultura del renacimiento y manierismo en Europa casi se redujo en América a la imaginería de madera y materiales blandos —de retablos y exenta— por lo menos en los lustros siguientes a la conquista de territorios, fundación de ciudades y evangelización primera de la población indígena. Años después surgió algún sepulcro, fuente o paseos con estatuas de temas humanísticos y composiciones ornamentales para portadas de palacios y templos; pero lo esencial fue la imaginería, lo que hasta cierto punto fue una limitación de la escultura en el mundo hispánico. Es obvio que las necesidades de evangelización, fomento de la fe y sustitución de las antiguas idolatrías —aun figurativamente— obligaron a dar preferencia a este tipo de escultura, con lo que se relegaron para momento más propicio, o de madurez, los lujos de una plástica de elaborados programas iconológicos.

La presencia de lo sevillano existe en casi todo el continente americano, pero se comprueba que fue de mayor intensidad en el Virreinato del Perú. La historiografía que ha revisado estas relaciones ha pasado por diferentes etapas, unas veces regidas por sentimientos nostálgicos —en el s. XIX y primeros años del s. XX— y otras veces por ideologías políticas que nada han beneficiado el estudio y problema del arte. En las páginas escritas por algunos historiadores y literatos decimonónicos de Lima puede comprobarse que, cuando evocaban el pasado esplendor de la ciudad, hacían lamentaciones de sus perdidas relaciones culturales con España —no las políticas desde luego—, y cuando comentaban una obra artística importante de colecciones religiosas o privadas, decían que era de procedencia sevillana, como testimonio de una noción de calidad no olvidada por el paso de los tiempos. Evidentemente muchas de esas obras se ha comprobado después que tenían otros orígenes (castellanos, europeos y aun locales), pero lo que realmente interesa destacar es ese concepto de “sevillano” como sinónimo de categoría artística, lo que, al parecer, respondió a una forma de sentir y de expresarse con visos de propiedad en la literatura artística de la época, según puede indagarse en escritos como los de Mendiburu, Ricardo Palma, Ismael Portal, etc.

Con respecto a la historiografía artística del presente siglo —para estos temas que se comentan—, puede recordarse en apretada síntesis una trayectoria que arranca en la década de 1920 con tesis que procuraron poner mayores acentos en los aportes indígenas en la evolución de las artes plásticas y en ocasiones negaron los de origen hispano, según óptica que ha continuado en algunos sectores políticos que en verdad no han analizado a fondo el problema de contenido del arte hispano-peruano, y se han quedado en descripciones puramente formales. A estas corrientes se opuso otra de matiz hispano, con preocupaciones por considerar todas las realizaciones artísticas del continente como producto del trasvase de formas efectuado por España y los españoles, lo que también puede estimarse como injusto, pues hubo otros influjos y aportes



RETABLO DE SAN FRANCISCO DE BORJA

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera.

Iglesia de San Pedro, Lima.

Detalle de la base.

—europeos e indígenas— que no se tenían en consideración. A estas dos corrientes, se añadieron en los años de 1960 las de los defensores del mestizaje y la de los europeístas. Los primeros sostienen la tesis que gran parte del arte hispano-americano es producto de la fusión de razas y culturas, lo que algunos historiadores como George Kubler rechazan por lo que tiene de aplicar conceptos biológicos a procesos históricos y artísticos que obedecen a una estética peculiar. En cambio los europeístas (historiadores, arquitectos y críticos de origen italiano o centro europeo), estiman que las fuentes fundamentales del arte hispano-americano proceden del renacimiento y manierismo italiano, o de grabados flamencos, franceses y alemanes que fueron aprovechados por artistas

hispanos e indígenas en territorio americano, además de la presencia activa de maestros de esas nacionalidades que fueron los que habrían realizado las obras realmente importantes. Naturalmente que nada dicen del arte de la escultura, la más hispana de las artes americanas. Esta aventurada tesis llegó hasta el Simposio de Roma de 1980 que versó sobre el “hipotético” barroco latinoamericano, pero también ahora tiende a integrarse dentro de un análisis más flexible que procura estudiar el arte del Nuevo Mundo en un contexto general de relaciones artísticas y el entorno cultural existente en el momento en el que nacieron las obras. Esta es la línea actual, de amplias perspectivas y con reconocimiento de los intercambios artísticos que existieron en Europa desde el siglo XVI y del papel básico que desempeñó España con relación a las Indias. Y es precisamente en esta visión cabal de lo que fue la España del quinientos en la que Sevilla ocupa un lugar señalado, pues fue el centro más cosmopolita del Imperio, quizá por azar de la Historia y la fortuna, pero con influjos decisivos en las artes del continente americano.

Las investigaciones documentales efectuadas en Sevilla y Perú, en la primera en el Archivo de Protocolos Notariales por profesores del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en torno a 1930 y en diferentes archivos de Lima por los investigadores peruanos, han confirmado la presencia de obras y artistas de procedencia peninsular, flamenca e italiana, así como la pronta incorporación de artistas mestizos e indígenas, pero con mayor número de obras ajustadas a la plástica hispalense, tanto en iconografías como en procedimientos técnicos, lo que no se opone a reconocer los aportes castellanos e italianos. Por otra parte, las obras hablan por sí mismas, son la fuente primera para el historiador del arte y expresan adhesiones formales en unos casos a las escuelas españolas, en otras a las de Italia y Flandes, y no faltan las de carácter mestizo, todo lo cual corrobora la hipótesis de que el movimiento artístico del Virreinato peruano tuvo un tono integrador y no exclusivo de uno y otro grupo racial; igualmente se observa que las limitaciones fueron temáticas o de pobreza de materiales, impuestas las primeras por las ideas emanadas de Trento y motivadas las segundas por la rápida y barata adquisición de imágenes más o menos consistentes y expresivas, en regiones escasas de maderas nobles, caso del cedro o del roble.

Gracias a las investigaciones realizadas y a las obras localizadas, hoy pueden distinguirse en la escultura hispano-peruana del siglo XVI dos períodos claramente diferenciados; uno sería el de los comienzos de dicha actividad, y otro el de la primera fase de la escuela y su adscripción a un estilo artístico, que fue el del manierismo. En ambas etapas los escultores y obras de procedencia sevillana tuvieron importancia decisiva, aun cuando no puede ignorarse la producción de los artistas de otras formaciones y orígenes, así como la de los escultores indígenas en las comarcas andinas, estos últimos demostraron tener hábiles capacidades para las tareas escultóricas, debido tal vez a anteriores pericias en la talla y pulimento de piedras, por lo que primero se incorporaron como expertos canteros que colaboraron en las labores de relieves escultóricos de carácter decorativo (asociados a la arquitectura) y más tarde a los trabajos de imaginería, los que, con técnicas peculiares, difundieron por el extenso territorio andino de Perú y Bolivia.

Los comienzos

No restan muchas esculturas de este primer período de la escultura peruana, el cual podríamos situar cronológicamente entre, más o menos, los años 1535 y 1580. Los terremotos, lógicos deterioros por el paso del tiempo, mutilaciones antojadizas y también la incuria, han contribuido a la desaparición de las obras que por entonces engalanaron la ciudad y los edificios públicos, así como las probablemente más numerosas de templos y conventos.

La conocida escasa variedad de la escultura española también se repite en territorio peruano, dado que se limitó a la de aspecto ornamental en algunos edificios nobles (muy pocos en estos años), de tipo monumental (fuentes, arcos y monumentos de reducido número) y la imaginería de retablos y de carácter exento. No hubo escultura de tipo mitológico y de retratos, y en cuanto a la funeraria, fue igualmente muy escasa. Sin embargo, todas las restricciones que parece existieron para las obras duraderas, se eliminaron con facilidad para las de carácter efímero, las que adornaron arquitecturas fugaces hechas con motivo de algún acontecimiento notable en la vida religiosa o monárquica del Imperio. Como es de suponer, no restan esas composiciones de papelón o de telas encoladas, pero sí quedan las descripciones que refieren sus aspectos e iconografías. Y confirman la tesis de que fue mucho más creativa y variada la escultura de esas ocasiones, pese a sus pobres materiales y probables aspectos sumarios.

También hubo cierta variedad con respecto a los materiales. De España se llevaron las técnicas tradicionales referentes al mármol o piedra, madera, pasta, marfiles y metales; pero a estos procedimientos añadieron, en tierras peruanas, las del “maguey” de probable origen indígena, que coincide con las peninsulares de pasta y de telas encoladas, conocidas desde el medioevo y de barata utilización en los talleres andaluces del siglo XVI; significa un aporte de los artistas indígenas y también una fuerte reducción en los costos de las imágenes, sobre todo en las comarcas andinas, en donde el cedro no era abundante; por ello es frecuente comprobar los numerosos casos de imágenes con cuerpo de maguey y cabeza y manos de cedro, madera que se estimaba como la más noble e incorruptible, según testimonio de los cronistas de entonces. En Lima no se hicieron inicialmente obras en maguey, pero sí en pasta.

Las formas que se advierten en las esculturas de este primer período proceden de la Península y si acaso también de Flandes, pero en ambos casos adscritas a un renacimiento tardío en el que no faltan las huellas de cierto goticismo que no acabó de desaparecer del todo en las realizaciones artísticas de España y Flandes, salvo notables y conocidas excepciones en ambos países. En buena parte las iconografías remiten a concepciones de sendas aceptaciones populares; no hay en estos momentos elaborados programas iconológicos que respondan a tesis humanistas de profundos significados. Las tareas básicas de posesión del territorio e inmediata evangelización, obligaron a construir casas, iglesias, conventos y hospitales, y, como se ha mencionado antes, en todos estos edificios el mundo de la imagen tuvo que estar presente; en unos casos por ser el símbolo de un nuevo poder político y, en mucho mayor grado, por ser la forma

CRISTO DE LOS FAVORES

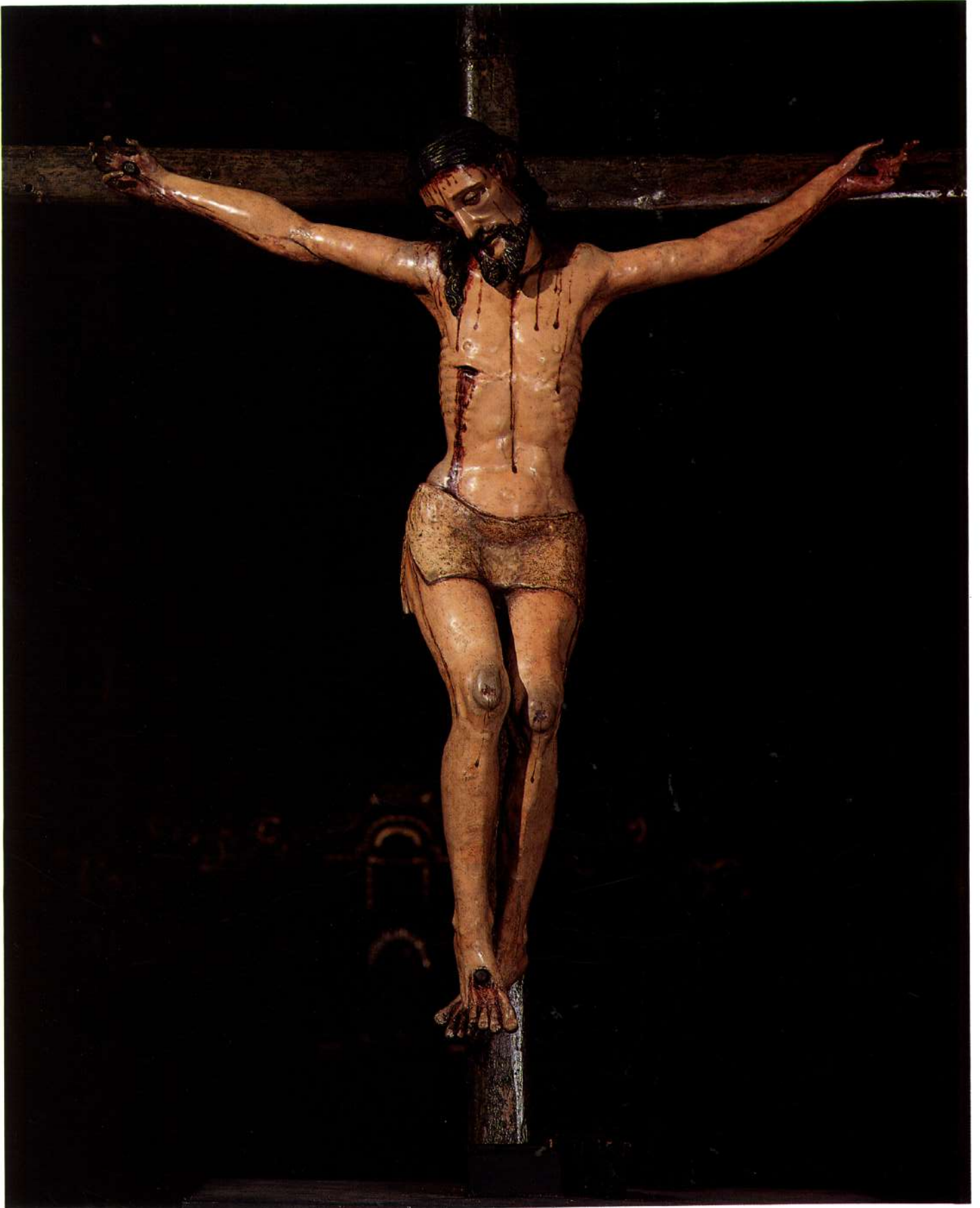
Anónimo

Siglo XVI

Maguey y tela encolada y policromada, 1.25 m.
Santuario de Santa Rosa, Lima.

Crucificado de características primitivas realizado por un artista local en el siglo XVI.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.





VIRGEN DE LA EVANGELIZACION

(antes de La Asunción)

Roque de Balduque

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.70 m.

Catedral de Lima.

Obra encargada por la hija de Francisco Pizarro, hacia 1551, para el retablo de la capilla mayor de la Catedral, destinado al entierro de su padre. Su belleza formal la hermana a la tipología de las que creara en Sevilla el escultor flamenco Balduque, conocido como "el imaginero de la madre de Dios". Su advocación original fue cambiada por S.S. Juan Pablo II en 1985.

habitual de representar los misterios de la nueva fe que debía sustituir las antiguas creencias religiosas prehispánicas. La escultura, por su naturalidad y tradicional aceptación en los fieles de ambos mundos, tuvo más posibilidades que la pintura como medio de expresión y comunicación, pues en la mayoría de los casos se procuró que esos “palos tallados” trascendiesen de su propia materia y evocasen seres que edificasen o que, con su ejemplaridad, amparasen.

Es posible que en estos argumentos se encuentren los justificantes de las solicitudes que pronto se hicieron desde tierras peruanas a talleres peninsulares, dedicados al arte de la escultura. En la península fue Sevilla la que, por razones de centralismo y monopolio comercial, se hizo cargo de los envíos, con lo que en fechas relativamente tempranas empezó uno de los más constantes ingresos económicos de los artistas de esta ciudad, que fue la de los contratos de obras para las Indias, o mandarlas en comisión para ser vendidas sin contrato previo, de todo lo cual hay abundante documentación en el Archivo General de Indias. Algunos artistas, no satisfechos con permanecer en Sevilla y disfrutar del ventajoso trato comercial con América, prefirieron pasar a este continente y también ellos fueron portadores de formas y estilos artísticos. Esta es la razón por la que conviene citar —dentro de este período de los comienzos— las obras provenientes de envíos sevillanos, y luego analizar la actividad peruana de los artistas.

Obras importadas

Durante los años de la conquista e inmediatos de la pacificación del país, no hubo ambiente propicio para la instalación de talleres artísticos, por lo que puede suponerse que en su gran mayoría las esculturas que proceden de esos años son de origen peninsular o flamenco, en especial las vinculadas respectivamente a conquistadores y órdenes religiosas en la fundación de templos mayores y conventuales. Apenas si quedan obras de esos tiempos, aunque son varias las esculturas a las que se les atribuyen esas antigüedades.

Entre las imágenes que merecen figurar con especial mención, figuran las relacionadas con la producción del flamenco Roque de Balduque, escultor activo en Sevilla durante el segundo tercio del siglo XVI. Según investigación que efectuamos hace algunos años, pertenece a Balduque la imagen de la Virgen de la Asunción, titular de la catedral de Lima. La obra se contrató hacia 1551 y se embarcó en Sevilla a principios de 1554. Es de gran parecido con las creaciones de la Virgen Madre que definió el artista flamenco en esta ciudad (tales como las esculturas de la Virgen del Amparo del templo de la Magdalena, la de la Misericordia del de San Benito, de la Granada de la parroquia de San Lorenzo, etc.). La de Lima es una hermosa imagen de tamaño natural, de rostro ovalado y expresión de melancolía, acorde con cierto sentimiento de sabor romántico que parece anida en la estética flamenca que mantuvo Balduque, a pesar de su identificación con el naturalismo renacentista; sin embargo, esta dualidad fue usual por aquellos años en el plural ambiente artístico de Sevilla y se percibe en la producción de este escultor y otros artistas de su tiempo. El aspecto de la imagen es frontal y hierático; tiene la cabeza con ligero escorzo, inclinada sobre el Niño, mientras que éste aparece con un



VIRGEN DEL ROSARIO

Roque de Balduque

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.70 m.
Iglesia de Santo Domingo, Lima.

Los dominicos de Lima conservan una escultura de su virgen patrona tallada por Balduque hacia 1558, por encargo del Obispo fray Domingo de Santo Tomás. Su tratamiento formal es semejante al de la Virgen de la Evangelización, de rostro ovalado y expresión de melancolía, mientras que el tratamiento ornamental de sus vestiduras sigue las indicaciones del gusto sevillano del siglo XVI.

movimiento infantil, compuesto con gracia y soltura, que parece preludiar el manierismo, aunque tiene su origen en las creaciones renacentistas del arte flamenco. Después de haber llamado la atención sobre la importancia de esta escultura, colocada a gran altura sobre el retablo mayor de la catedral y burdamente repintada de blanco, se consiguió su restauración por el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Fue dignamente restaurada y en la actualidad recibe culto en la dicha catedral con la advocación de "Nuestra Señora de la Evangelización", pues su llegada a la capital peruana (por donativo de doña Francisca Pizarro, hija del fundador de la ciudad), coincidió con el proceso evangelizador del antiguo imperio incaico. Fue coronada canónicamente en febrero de 1985 por S.S. Juan Pablo II durante la visita que efectuó al Perú en aquel año.

Según documentación de la que dimos cuenta en el citado artículo de 1977, la imagen de la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de Lima también procede del taller sevillano de Roque de Balduque y fue esculpida entre 1558 y 1559 por encargo del Obispo electo de Charcas fray Domingo de Santo Tomás y para la Cofradía del Rosario de los españoles de ese convento, sustentada por los conquistadores y fundadores de Lima. La escultura tiene gran parecido con la Virgen de la Cabeza de la parroquia sevillana de San Vicente, obra que procede del extinguido convento de El Carmen y que no está documentada como de Balduque, aun cuando estilísticamente está inmersa en los rasgos esenciales de su producción. Guarda similitudes con otras creaciones del artista referidas a la Virgen Madre, como las ya citadas de Sevilla y Lima, pero su mayor parecido es con la del mencionado templo de San Vicente, al extremo de poderse considerar una copia, si bien resulta más esbelta y de elegante postura. Su esquema es de composición frontal y figura enhiesta; posee las consabidas formas de toca, túnica con fajín y manto de caídas en diferentes planos que son usuales en Balduque, según estudios de Hernández Díaz². Las encarnaduras de pulimento y los estofados con rameados y picados de abolengo renacentista son los originales, aunque tiene algunas policromías en las vestiduras que proceden de restauraciones posteriores, las que no afectan al espléndido aspecto de esta escultura. Desde el punto de vista de su hechura, es una talla de madera ahuecada por detrás para aligerar peso, por lo que tiene una tapa posterior, según sistema que también se repite en la imagen antes descrita de la catedral limeña, y en otras de Balduque que hemos podido estudiar en diferentes templos de Sevilla y Provincia.

Un valioso testimonio para comprobar la existencia de esta escultura en su capilla del templo limeño, es el del cronista de la Orden fray Reginaldo de Lizárraga³, quien vivió en ese convento buena parte de la segunda mitad del siglo XVI. Sobre el particular dice que fue traída de España y que al concertarse en 1582 el retablo de la dicha capilla del Rosario con el escultor residente en Sevilla Juan Bautista Vázquez, no se encargó la imagen titular por cuanto ya existía, y antes se dispuso en el contrato que la obra se había de ajustar a las dimensiones de la escultura de la Virgen. Lizárraga escribía estas referencias hacia 1596/98, y muchos años después esa noticia fue confirmada por el hallazgo efectuado por Celestino López Martínez en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla del contrato de hechura del mencionado retablo a cargo de Juan Bautista Vázquez, documento que publicó en 1929⁴. En una cláusula, efectivamente, se especificaba que se había de dejar al centro una hornacina



CRUCIFICADO

Atribuido a Roque de Balduque

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.50 m.

Iglesia de San Francisco, Lima.

La imagen de Cristo Crucificado ubicada en el coro de San Francisco, parece revivir algunos ecos goticistas, propios del estilo de los maestros nórdicos en los años del renacimiento. Dados los parecidos estilísticos que tiene con obras similares de Balduque, la colocación del sudario, encarnadura y policromía, creemos que puede relacionarse con él.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

vacía de diez palmos de vara de alto para colocar la imagen de la Virgen de ocho palmos "... que está allá...". El retablo de Vázquez se ha perdido en gran parte, pero subsiste la escultura de Balduque, como testimonio veraz e importante por su calidad, de los envíos efectuados desde Sevilla al lejano Virreinato peruano.

Roque de Balduque dice en su testamento de 1561 que se le debían ciertas cantidades por unas tablas grandes con figuras a pincel enviadas a vender en las Indias, lo que probablemente se refería a relieves policromados. Hay la sospecha que estas obras se vendieron en Lima en 1560₅, pero hasta el momento no se han podido identificar ni se conocen sus temáticas. En colección particular limeña hemos visto un relieve de "La última Cena" que parece guardar analogías con la plástica de ese artista, pero se encuentra tan deteriorado que no se puede sacar conclusiones definitivas. También está relacionado con el estilo de Balduque el Crucificado del coro alto del templo de San Francisco de esa ciudad, aun cuando no puede vincularse con los mencionados envíos de tallas, pues es una escultura exenta y cabe más bien la posibilidad de que se trate de un encargo independiente, en lo que ya reparó el profesor Schenone al considerarlo como pieza remitida desde España a mediados del siglo XVI₆. Dados los parecidos estilísticos que tiene con obras similares de Balduque y técnicas de ensamblaje, colocación de sudario, encarnadura y policromía, estimamos que es otra imagen que puede relacionarse con el maestro flamenco o su círculo, pese a la actual falta de documentación. En alguna ocasión se ha vinculado con la producción de Gómez Hernández Galván, maestro castellano activo en Lima en el último tercio del siglo XVI, pero los rasgos que muestra la imagen no coinciden con lo que actualmente se conoce de este escultor y parece estar más cerca de la comentada plástica "balduquiana".

Hay más noticias de esculturas en relieves de Balduque, pero se desconocen sus paraderos, si bien es significativo que obras salidas de las manos del escultor con más prestigio en Sevilla por aquellos años, fuesen conocidas en sus días en el Perú y probablemente imitadas por los artistas activos de esas tierras.

Hacia 1560 llegó a la ciudad de Lima, procedente del Puerto de Sevilla, la imagen de la Virgen de la Merced, titular del gran convento e iglesia de los mercedarios en la capital de Virreinato. Hace unos treinta años sufrió una desgraciada restauración que le hizo perder la mascarilla original del rostro y lo que quedaba del cuerpo tallado, pues en anteriores reformas fue mutilada para poderla vestir con suntuosidad. Casi nada resta en esta obra de origen sevillano, salvo antiguas descripciones que comentan su singular hermosura y viejas fotografías que dan fe de la calidad artística que tuvo.

Entre las imágenes que aún están sin estudiar, pero sobre las que conviene llamar la atención por sus probables orígenes europeos, pueden citarse, entre otras, las de la Virgen de los Remedios del templo jesuita limeño de San Pedro, de postura sedente y el Niño desnudo sentado sobre la pierna derecha; su rigidez y extraña toca le dan un aspecto arcaico, pero podría ser más avanzada: guarda ciertos parecidos con la imagen de la Virgen de Valvanera de la parroquia sevillana de San Benito; también en Lima cabe recordar —y como

más próximo a la plástica sevillana— el Crucificado del templo de Santa Rosa de los Padres, de aspecto frontal y de cierta rigidez en las articulaciones, más propio de una época anterior a 1560; y finalmente, el interesante relieve del Nacimiento de don Juan de Los Descalzos, que ha perdido la policromía, pero conserva bellos tratamientos de la anatomía y pliegues de vestiduras de los personajes que componen la escena.

Los primeros talleres

Dentro de esta etapa que denominamos de “los comienzos” de la actividad artística del Virreinato peruano, está la aparición de los primeros talleres de escultura, entre los que figuran algunos maestros de procedencia sevillana, bien de la misma Sevilla o de poblaciones de su antiguo reino. Hubo otros talleres al frente de los cuales figuraron artistas castellanos y algún extremeño, pero no fueron tan destacados.

Particular interés para la historia de la escultura en el Perú tuvo el desaparecido sepulcro del Conquistador Francisco Pizarro en el presbiterio de la catedral de Lima, templo que desapareció en 1604 cuando se estrenó parte de la nueva fábrica. Fallecido Pizarro en 1541, hubo en su herencia algunas dificultades, pero al final dispuso su hija doña Francisca —por entonces residente en Trujillo de Extremadura— que terminadas las obras de la catedral en 1551, se colocasen los restos de su padre en un lateral al retablo mayor que mandó construir y con un lugar sólo señalado por escudo con sus armas e inscripción.

Al parecer, renunció a sepulcro con figura yacente u orante, y prefirió una sencilla composición en madera dorada y policromada, que recordaba a su padre como Fundador de Lima y Patrón de esa capilla mayor catedralicia presidida por la imagen de Balduque que antes se ha comentado. Esta austera decisión tuvo repercusiones en las posteriores composiciones funerarias del Perú, pues en su mayoría son muy pobres y escuetas, las más de las veces de madera —incluso cuando tienen representaciones de los difuntos— y más en la línea de las limitaciones impuestas para el arte funerario de la época barroca y no coincidentes con los afanes de gloria inmortal, propios de los años renacentistas en los que vivió doña Francisca.

Entre los primeros artistas activos en Lima figura Cristóbal de Ojeda, escultor, entallador e imaginero natural de Sevilla. En 1555 con 29 años de edad embarcó en la flota con destino a Perú, acompañado de un criado apellidado Sánchez, nacido en Salamanca que también era entallador de oficio. Las obras de Ojeda han desaparecido o no se han identificado, pero los documentos conservados dan testimonio de su extensa labor, caso, entre otras obras, del retablo mayor y sillería de coro que hizo para la primitiva iglesia conventual de los agustinos en 1563. Más tarde fue “alarife” de la ciudad y como tal realizó el diseño de la primera fuente de la plaza mayor en 1576-78, con relieves de escudos y ocho mascarones esculpidos en piedra por Martín de Xubita. Los datos documentales referidos a Ojeda llegan hasta 1594, aunque son tan confusos que podrían corresponder a un hijo suyo del mismo nombre⁷. Precisamente en este año un artista de ese nombre y apellido que podría ser el sevillano Ojeda, hacía una imagen de madera policromada de la Virgen de la Candelaria



NUESTRA SEÑORA DE LA GRACIA
Atribuida a Cristóbal de Ojeda
Siglo XVI
Talla en madera policromada, 1.60 m.
Convento de San Agustín, Lima.

Cristóbal de Ojeda, uno de los primeros artistas sevillanos activos en la Ciudad de los Reyes, según documentos de la época, se desempeñó como escultor en la iglesia de San Agustín donde realizó, entre otras obras, la antigua sillería de coro y el retablo mayor. Se cree que esta imagen de la Virgen de la Gracia perteneció el antiguo retablo mayor y salió de su gubia.

ADORACION DE LOS PASTORES

Atribuido a Alonso Gómez

Siglo XVI

Relieve en madera policromada, 2.80 x 2.30 m.
Catedral de Lima.

Este relieve es el único que queda de tres grandes tablas que ornaron el antiguo retablo mayor de la Catedral, conjuntamente con la Virgen de la Asunción, retablo que fuera costeadado por doña Francisca Pizarro para el entierro de su padre. El maestro castellano Alonso Gómez está documentado hacia 1558 como escultor en este segundo altar mayor de la Catedral.



“... de bulto con ojos de vidrio...”⁸; noticia que, además, nos confirma el dato del uso de ojos de cristal desde el siglo XVI, aunque su total aceptación y frecuente utilización ocurrió avanzada la siguiente centuria.

Ojeda parece que hizo un diseño en el remate para la fuente mayor de Lima, inspirado en el Giraldillo de Sevilla, según antiguas referencias que no se han podido confirmar.

Se cree que la imagen de la Virgen de la Gracia del convento de San Agustín, sustancialmente reformada en el siglo XVIII, podría ser original de Ojeda para el retablo mayor del primitivo templo agustino.

La actividad del escultor Diego Ortiz de Guzmán está llena de lagunas, pero se cree que estuvo en Sevilla durante algún tiempo y conoció la plástica de artistas consagrados como Roque de Balduque. Pasó primero por Lima, luego fue a Cusco y finalmente se dirigió a la Villa de Potosí, donde abrió taller por los años de 1570. Se desconocen los paraderos de las obras que realizó, salvo un Crucificado hecho para Cochabamba; es posible que pueda vincularse con Ortiz la escultura de la Virgen de la Candelaria del templo de los dominicos de Potosí, que remite a fórmulas “balduquianas” y confirmaría su posible aprendizaje sevillano, o en todo caso limeño, pues para entonces ya estaban en Lima las dos imágenes de Balduque que antes hemos comentado. Hay constancias literarias de su reconocida habilidad en esculturas de temas pasionarios y marianos, y de que alcanzó fama de ser el mejor artista hispano en la extensa región de Charcas por lo que hasta la lejana Villa minera se dirigieron indios y mestizos con ánimo de aprender el arte de la escultura; entre esos aprendices de escultores figuran Francisco Titu Yupanqui y su hermano Felipe León; el primero de éstos se convirtió años después en el más afamado imaginero del Collao como autor de la venerada imagen de la Virgen de Copacabana, escultura que, en versión y sensibilidad indígena, se inspira en las fórmulas creadas por el estilo de Balduque y los escultores de su círculo en Sevilla y América.

En la Catedral de Lima se conserva una interesante tabla con relieve de la Adoración de los Pastores que parece relacionarse con la que ejecutara para el dicho templo el artista natural de Toro, Alonso Gómez (hacia 1558). Este escultor castellano se le documenta en Lima desde los años de 1550 hasta su fallecimiento en 1565 después de hacer testamento ante el escribano Juan Gris. En este documento declara haber nacido en esa población castellana y ser hijo de Román Gómez y de María Gómez, pero no se conocen más datos de su biografía. En cuanto a su producción, sólo se tienen noticias de su intervención como escultor en el retablo mayor de la segunda catedral de Lima, el que debía ser costeadado por doña Francisca Pizarro como Patrona de la capilla mayor de dicho templo en donde estaba enterrado su padre el Conquistador y Fundador don Francisco Pizarro. El retablo fue encargado en 1558 con tres grandes relieves de madera policromada dedicados a las escenas de la Anunciación, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes; en la hornacina principal se colocó la imagen de la Virgen de la Asunción, titular de la Catedral, aunque es una Virgen con el Niño y pertenece al ya mencionado Balduque.

En el lateral derecho de la dicha capilla mayor se colocaron los restos del Fundador, según testimonio del Inca Garcilaso, en sencillo sepulcro de madera.



VIRGEN CON EL NIÑO

Juan Bautista Vásquez

Siglo XVI

Talla en madera, 1.40 m.

Universidad Católica-Instituto Riva Agüero, Lima.

Vásquez estuvo, ligado al gusto italiano miguelangelesco y así lo demuestra en esta imagen de la Virgen con el Niño de la Pontificia Universidad Católica, conocida como "La Rectora". La Virgen sedente lleva al Niño sobre las piernas, de pie y desnudo en pose manierista. De seguro formó parte de algún retablo ya desaparecido.

De los tres relieves se conserva sólo uno, el de la Adoración de los Pastores; su estructura es muy esquemática, casi central por la distribución de los personajes y recuerda las creaciones renacentistas peninsulares por su simetría y simplicidad, aunque con algunos arcaísmos en el dibujo y volúmenes. Para Harth-Terré evoca el arte del zamorano Juan Rodríguez⁹, si bien son evidentes los intentos del escultor por buscar efectos de perspectiva. La policromía se ve alterada, aun cuando restan algunas zonas con dorado y estofado originales. Se sabe que en 1580 el retablo fue “aderezado” por Gómez Hernández Galván¹⁰ y dorado y policromado por los maestros Miguel Ruiz de Ramales y Juan de Yllescas.

En 1604 desapareció esa segunda iglesia para que se pudiese terminar la nueva catedral proyectada por el extremeño Francisco Becerra; inicialmente se aprovechó el retablo anterior, pero después se desmontó y sólo permaneció en la capilla mayor la escultura de Balduque, mientras que de los relieves de Alonso Gómez sólo se salvó este de la Adoración de los Pastores por su colocación en la capilla de los Malo de Molina y más tarde en el tránsito de la catedral al museo, donde permanece.

Los protocolos notariales de Lima, las listas de pasajeros a Indias convocadas en Sevilla, y en fin, otros archivos eclesiásticos y civiles dan cuenta de numerosos nombres de artistas, pero no se han identificado sus obras o han desaparecido. De 1555 es la autorización para trasladarse a Perú de Juan de Navajeda, entallador; del mismo año la de los carpinteros Francisco de Castilla, Francisco de Xuara, con sus respectivas familias y los hermanos Marco y Francisco de Cuéllar.

Hay noticias más concretas como la referida a un retablo de tallas para la iglesia limeña de la Merced, realizado en 1563 por el artista Juan Suárez de Ortega, de quien se desconocen su origen y formación.

Como se puede apreciar, esta primera etapa que denominamos “de los Comienzos” es muy compleja y con sendas lagunas, pero hay piezas identificadas y documentadas que ya parecen insinuar los derroteros de la escultura limeña.

La etapa del manierismo

El segundo momento estilístico de la escultura en Perú es el del manierismo, con artistas y obras que pueden situarse, aproximadamente, entre los años 1580 a 1610. Como es lógico esta duración no es igual en todas las comarcas, pues los núcleos de mayor relación con la Península —Lima, Cusco, Potosí— evolucionaron hacia el realismo, mientras que las más alejadas permanecieron fieles a esquemas formales del quinientos y con lentos desarrollos.

Las obras importadas

El manierismo llegó a tierras peruanas por diferentes conductos —artistas italianos, grabados, libros, etc—, si bien uno de los más efectivos fue el de las obras remitidas desde Sevilla por cualificados escultores de entonces;

maestros que son los que por aquellos años del último tercio del XVI estaban precisamente configurando la escuela escultórica de Sevilla. La documentación conservada en el Archivo de Protocolos Notariales y en el de Indias, demuestran que fueron numerosas las piezas embarcadas en el puerto sevillano durante estos años con destino a toda América, aunque Perú fue la tierra más favorecida en este comercio artístico¹¹.

Las obras que se enviaron, según la documentación, son de las más diferentes dimensiones, iconografías y materiales. Hay retablos con sus arquitecturas e imaginería hasta esculturas de candelero para procesiones y altares, además de otras de tipo ornamental para decorar portadas y también los pequeños retablos domésticos. Los temas comprenden los usuales de entonces: Cristo crucificado, unas veces de tamaño natural y otras de los llamados “de mano”, Vírgenes con el Niño, distintos Santos y sobre todo Niños Jesús, según iconografía que empezó a difundirse. Casi todas las obras son de madera que se especifica debía ser de buena calidad, pero hay también alguna de piedra,



CRISTO DE LA CONQUISTA

Anónimo

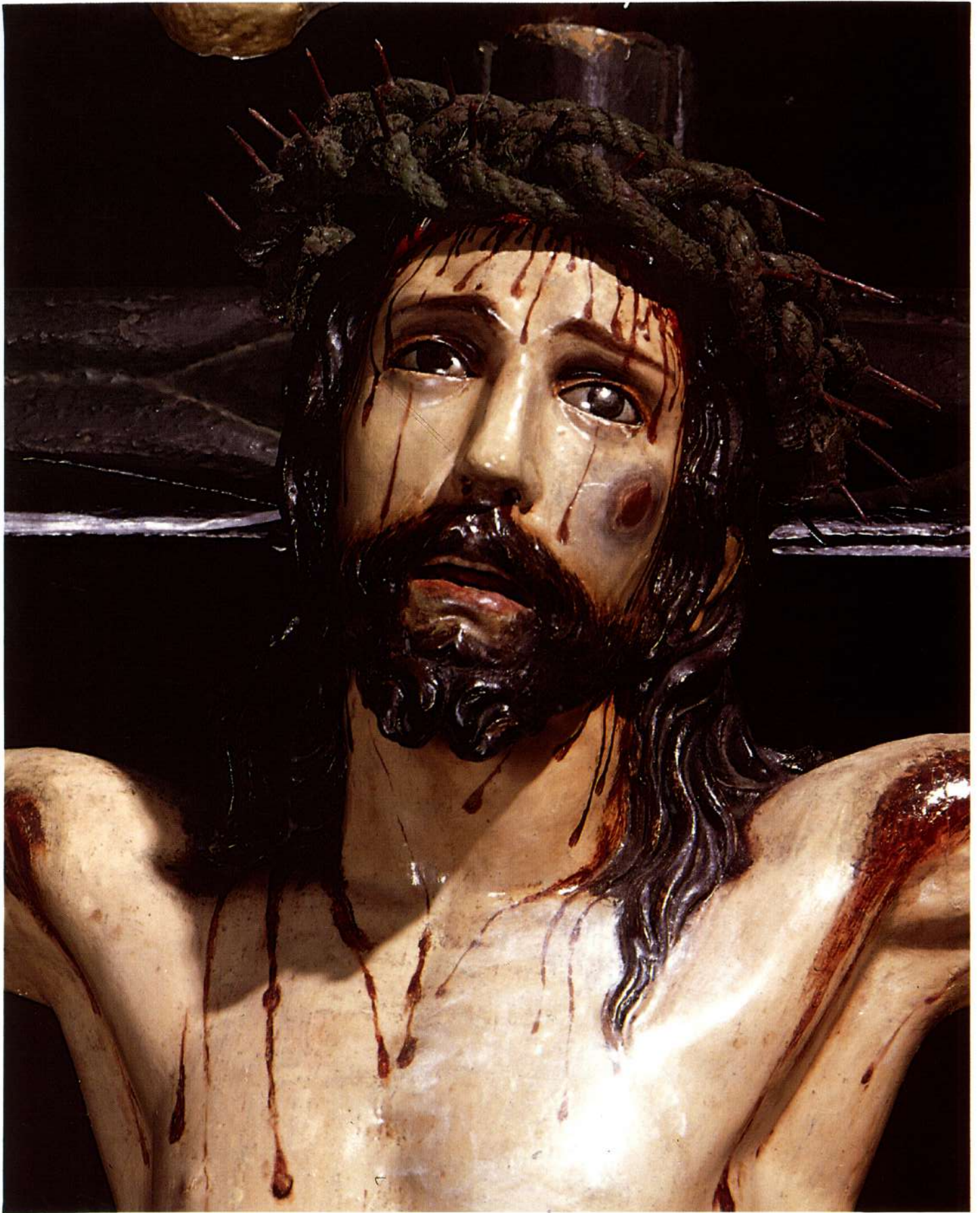
Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.20 m.

Iglesia de la Merced, Lima.

La imagen de Cristo Crucificado que se conserva en la iglesia de la Merced y que recibe la denominación por tradición de “Cristo de la Conquista” es una de las relevantes obras anónimas del siglo XVI, que subsisten aún. Cristo pende de cuatro clavos de la cruz aún vivo, con las piernas cruzadas que marcan un suave “contrapposto” manierista y un paño de pureza sin ampulosidad.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



marfil, barro cocido y las de pasta y plomo hechas en increíbles series de ochocientos Niños o tres mil crucificados “de mano” que suponen las hechuras previas de moldes para ahorrar trabajo y efectuar con más atención los aparejos, encarnaduras y policromías.

El retablo de la Virgen del Rosario que contrató Juan Bautista Vázquez en Sevilla en 1582¹² para la capilla de la Cofradía de este título en el convento de Santo Domingo de Lima, se ha perdido, pero subsiste en el actual retablo una escultura de Crucificado que, pese a modificaciones posteriores, podría ser de Vázquez. En cambio los grupos y relieves de la Anunciación, Visitación, ángeles, etc., están sustancialmente transformados y algunos incluso —caso de los ángeles— parecen proceder de añadidos ulteriores. En 1959 existían, según el profesor Schenone, en el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos, unos relieves de santos dominicos que podían relacionarse con los cuatro que hiciera Vázquez, *El Viejo*, para el citado retablo del Rosario¹³.

Muy cerca del estilo de Vázquez por la elegante composición y belleza de formas corporales, es la escultura de la Virgen con el Niño de la Universidad Católica de Lima, denominada afectuosamente “La Rectora” en ese centro universitario. La imagen parece exenta, pero es sólo un alto relieve que debió formar parte de un retablo. Ambas figuras son de tamaño natural; de postura sedente la Madre, mientras que el Niño aparece de pie, desnudo y con desenfadado movimiento de estirpe manierista. Esta composición confirma la admiración de Vázquez por las creaciones artísticas italianas, en particular las de Miguel Ángel, a quien probablemente conoció y estudió en Italia, si bien sus interpretaciones son de expresiones más dulces y pausados movimientos.

Documentalmente se sabe de otros contratos de Vázquez para Perú, caso de un San Jerónimo que debía estar inspirado en el de Torrigiano, entonces de propiedad del convento Jerónimo de Buenavista en las afueras de Sevilla, y otras esculturas enviadas en 1586 que hasta el momento no se han localizado.

En cambio, pertenecen a este período y permanecen como anónimos sevillanos, el Cristo llamado “de la Conquista” del templo limeño de la Merced, de original composición de cuatro clavos y pies cruzados; es de tamaño académico y no resulta muy esbelto, pese al correcto modelado de la anatomía y postura manierista. El historiador mercedario Padre Barriga considera que esta imagen primitivamente fue denominada “Señor de los Afligidos” y estuvo en una capilla de la portería del Convento.

La Virgen de la Candelaria de la iglesia de Copacabana de Lima es considerada por Marco Dorta como obra anterior a 1600 y quizá enviada desde Sevilla o hecha en Los Reyes por algún escultor de esa procedencia¹⁴. Hay un dato de los primeros años del siglo XVII por el cual consta que el gran escultor sevillano Juan de Oviedo mandó a Lima una escultura de la Virgen de la Candelaria, de la cual dio carta de pago por valor de 2000 reales. No tenemos argumentos para relacionar el nombre de Oviedo con la imagen limeña, salvo la excepcional calidad de dicha obra, la que hemos visto, lamentablemente, revestida y con pelos postizos, aunque es de talla completa, con túnica y manto estofados y arrogante prestancia.

Consta documentalmente que el Santo Cristo de Burgos, del templo de San Agustín de la capital peruana, es obra remitida desde Sevilla por estos



VIRGEN DE COPACABANA

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1,60 m.
Monasterio de Copacabana, Lima.

En el convento de Copacabana de Lima, fundado como beaterio indígena, bajo la advocación de la Virgen Candelaria de Copacabana, se conserva una escultura de su virgen patrona, considerada por Marco Dorta como una de las mejores obras de las postrimerías del siglo XVI en América del Sur. Su filiación es sevillana por el tratamiento del rostro y de las vestiduras.

años; debe su marcado aspecto goticista a que se trata de una copia de la imagen medieval del Cristo de Burgos o de San Agustín, venerado en el templo sevillano de la Orden.

El cronista Calancha marca los novelescos episodios que motivaron la hechura de la escultura por el escultor de Sevilla Jerónimo Escorcero, a instancias del agustino limeño fray Rodrigo de Loayza, quienes se habrían trasladado hasta la ciudad de Burgos para hacer copia del Cristo en la cruz conservado en el convento de esa población. Hecha la copia habría sido requisada por el Provincial, fray Luis de León y llevada a su convento en Salamanca hasta su muerte ocurrida en 1592; el nuevo Provincial autorizó que fuese traída a Sevilla y embarcada con destino a Lima, donde llegó el 25 de noviembre de 1593. La escultura podría haberse inspirado en la talla sevillana del Cristo de Burgos o del Convento de San Agustín, aunque la fantasiosa relación de Calancha ha prevalecido, aun con el nombre de ese misterioso escultor, Jerónimo Escorcero, del que de momento no hay noticias en Sevilla.

Según recientes estudios se ha podido comprobar que es talla de casi 2,10 m. de alto, de modelado anatómico muy sumario, pero esbelto, sudario escueto de tela, la cabellera de pasta sobrepuesta para un añadido posterior que supone la mutilación de la escultura, pues hoy carece de cabellera, la cual se le añadía probablemente en el período barroco con aires efectistas. Es interesante la composición de Jesús imberbe, algo horizontal en la disposición de los brazos, con cuatro clavos y con las heridas pintadas. Pese a ser una escultura de aspecto no muy afortunado, fue de las devociones más acendradas en la población virreinal limeña, con famosa capilla y retablo en el templo de San Agustín y procesión célebre en los días de Semana Santa.

Muchos artistas de la ciudad del Betis, de nombres conocidos unos y otros muy poco o nada, participaron en el comercio indiano, de lo que dan fe los mencionados protocolos notariales, los registros de embarques y las obras hasta hoy identificadas. Podría ser de Jerónimo Hernández la pequeña escultura de Jesús sentado y recogiendo sus vestiduras de colección particular limeña, dado el valiente tratamiento del desnudo —poco habitual en la escuela— y rasgos del rostro. No hay certeza en esta atribución, pero es importante señalar el influjo temprano de este artista en el Virreinato peruano, bien por obras directas o de seguidores cercanos, pues es el más “miguelangelesco” de los escultores activos en Sevilla durante la segunda mitad del quinientos.

Otro artista clave en la escuela sevillana es Gaspar Núñez Delgado, a quien podría pertenecer un San Juan Evangelista de colección particular limeña, que aun cuando está muy repintado y ofrece ciertas durezas, tiene una iconografía que con ligeras variantes se repetirá durante largos años del s. XVII; la confirmación de la cabeza en tres masas, con la peculiar cabellera que desarrollará Montañés desde esos años finales del XVI y la ampulosidad de las vestiduras de elegantes pliegues, son de los efectos más conseguidos en esta talla de tamaño académico y es justamente en estos años en los que se supone llegaron a tierras peruanas las esculturas arriba citadas —entre 1582 y 1600—, cuando también se introdujo en este tráfico el joven Juan Martínez Montañés, recién llegado a Sevilla y vinculado a algunos de los artistas antes mencionados.



SAN JUAN EVANGELISTA

Anónimo
Siglo XVII
Talla en madera.
Museo de Osma, Lima

La imagen de San Juan Evangelista de tamaño académico conservada en el Museo de Osma, está ligada al estilo de Gaspar Núñez Delgado. Este escultor de la escuela sevillana creará modelos iconográficos que se repetirán durante largos años del siglo XVII, entre ellos el del evangelista, con la peculiar cabellera que desarrollará Montañés.

De 1591 es la autorización para embarcar una imagen de San Juan Bautista con destino a doña Juana de Figueroa, monja profesa del Convento de La Encarnación de Lima¹⁵ pero no se ha podido identificar esta escultura que podría haber sido realizada por Andrés de Ocampo.

Finalmente debe recordarse el ya mencionado envío de una Virgen de la Candelaria de tamaño natural —hoy sin identificar— por otro de los grandes de la escultura sevillana, Juan de Oviedo, maestro que se aparta un tanto del manierismo y parece aproximarse a composiciones imbuidas de mayor naturalismo.

Artistas activos en Lima

Durante estos años en los que llegaron las obras antes referidas, también hay actividad escultórica en territorio peruano, y de lo más variada, gracias a los interesantes trabajos del jesuita italiano Bernardo Bitti, de los castellanos Andrés Hernández y Gómez Hernández Galván, del vasco Juan Martínez de Arrona, del jesuita cordobés Pedro de Vargas, etc. En este momento los aportes italianos y herencia de Berruguete, quizá transmitida por los escultores castellanos, son de vital importancia para el arte escultórico del Virreinato, pero poco a poco se fue imponiendo —sobre todo en Lima— la plástica hispalense, no sólo por la ya citada afluencia de obras procedentes de Sevilla, sino por la presencia y actividad decisiva en la ciudad de los artistas sevillanos o afines a la escuela —desde Martín de Oviedo a Pedro de Noguera y Gaspar Ginés a mediados del s. XVII —quienes formalizaron la escuela de Lima y la hicieron evolucionar desde el manierismo al realismo o primera fase del barroco.

El hermano jesuita Bernardo Bitti (1547-1610) fue célebre pintor y también se cree que aprendió el arte de la escultura. Sus estudios los realizó en Italia. De 1575 a 1577 estuvo en Andalucía antes de embarcar para el Perú, donde permaneció hasta su muerte ocupado en pintar diferentes retablos, cuadros de devoción y decorar las iglesias de la Compañía en numerosas ciudades y poblaciones del Virreinato. Hace algunos años Martín Soria le atribuyó (1956) el gran relieve de la Asunción del templo de esta advocación en Juli (hacia 1584), por su gran parecido con el lienzo del mismo tema que le pertenece y se guarda en la iglesia de San Pedro de Lima; los estudios posteriores han ratificado la hipótesis de Soria, pues las formas que exhibe el relieve en cuestión, son quizás las más bellas de la escultura manierista peruana y frecuentes en la plástica de Bitti, tanto por el canon alargado y afectada elegancia del “contrapposto” como por las caprichosas actitudes de los angelillos que rodean la figura de la Virgen. Fue también Soria quien le atribuyó el retablo de San Pedro de Acora. De momento no hay certeza de obras escultóricas en Lima, donde hizo preferentemente pintura, pero se sabe que para las tareas de escultura trabajó con el también hermano jesuita Pedro de Vargas, natural de Montilla; sin embargo, el hermano Pedro, conocido como escultor tanto en Lima como en Quito, es un personaje sobre el que aún falta investigar.

En 1580 fue ampliado y reformado el retablo mayor —hoy perdido— de la segunda catedral de Lima por Gómez Hernández Galván; en el

CAJONERIA

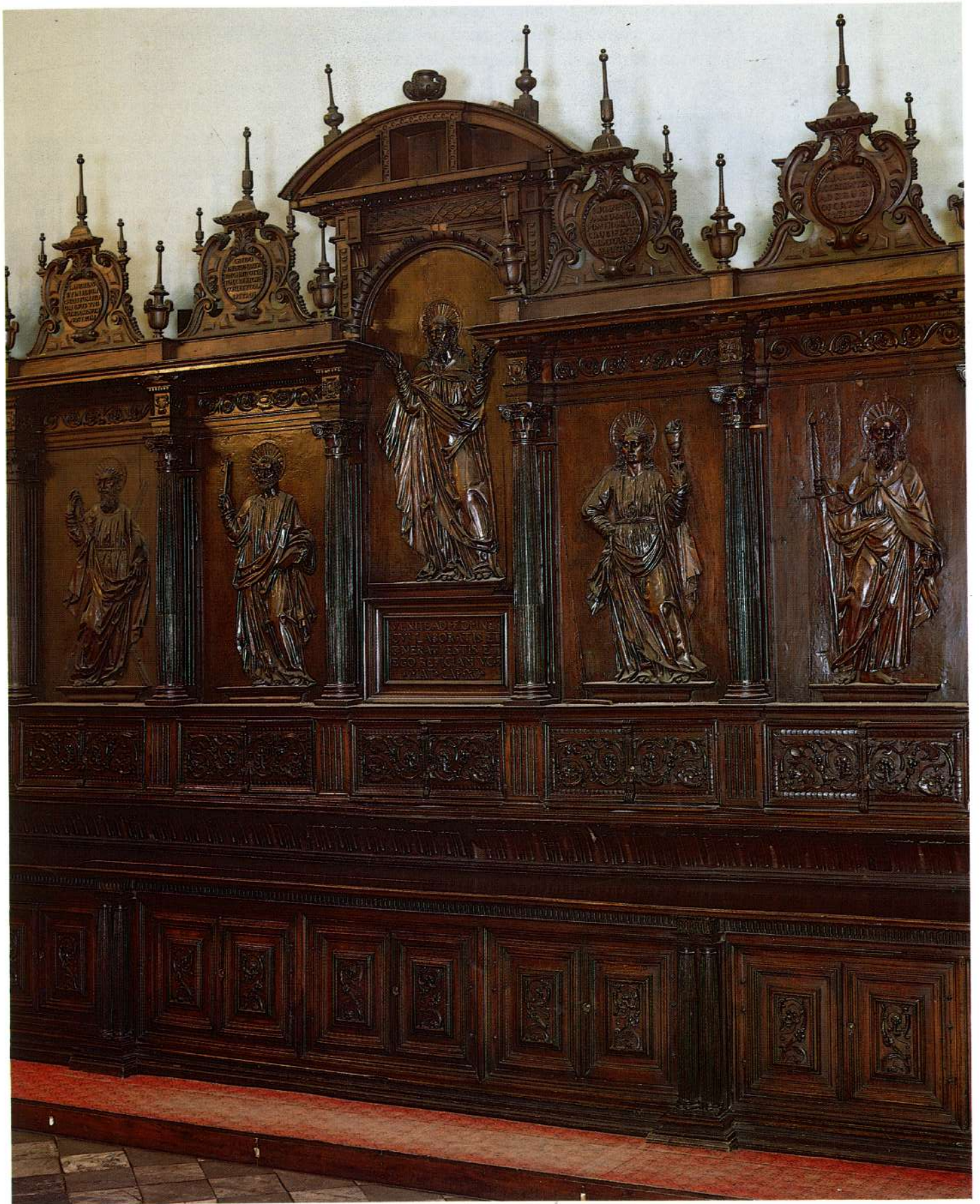
Juan Martínez de Arrona

Siglo XVII

Relieves en madera, 5.40 x 18.00 m.

Catedral de Lima.

Martínez de Arrona fue arquitecto y escultor de la Catedral de Lima desde 1591 y como tal realizó, entre otras obras, la cajonería que se conserva en la sacristía. El tema iconográfico de los relieves que la adornan es el del apostolado; figuras trabajadas dentro de un manierismo tardío, de aspecto robusto y posición frontal, sin embargo, es minucioso en el plegado de sus paños.





contrato se especifica que debían encomendarse parte de las esculturas al artista Juan Enrique y las tareas de pintura y dorado a los maestros Miguel Ruiz de Ramales y Juan de Yllescas. El más enigmático e interesante de estos artistas es Gómez Hernández Galván; su personalidad es todavía desconocida; es probable que su origen sea castellano, pero se ignora cuál fue su formación, la cual pudo ocurrir quizás en la propia América y cerca de Bitti, además de comprobarse, en las obras que de él se conservan, la consulta de tratados de arquitectura y de estampas de artistas italianos y españoles que podrían conducir a Parmigianino y al propio Berruguete, en este último caso más por visiones personales que por la consabida difusión de grabados. Tres años después aparece en La Plata (hoy Sucre), donde se le encomendó el retablo de la iglesia de la Merced, que subsiste incompleto; en esta ocasión Gómez hizo la parte de ensamblaje y

Andrés Hernández —tal vez hermano o colaborador suyo— realizó las figuras de medio relieve con tonos fuertes en la composición de los cuerpos y vestiduras de pliegues angulosos; su estilo es muy diferente de la elegancia y suavidad que pone de manifiesto Gómez en las obras que se le conocen. Los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert estiman que a Gómez Hernández Galván le pertenece también el retablo de Ancoraimas, población situada a 160 Kms. de La Paz a orillas del lago Titicaca, pero que pudo ser el retablo primitivo del templo de San Francisco de La Paz, más tarde trasladado a esta localidad ribereña. Su estructura de tres cuerpos reticulados con sagrario y hornacina al centro es parecida a la de los mercedarios de Sucre, y las actitudes inestables de los apóstoles y santos franciscanos que figuran en los relieves es similar a los que se conservan en Lima, así como el canon alargado que exhiben, si bien debe recordarse que este tipo de representación de las figuras —con talles muy altos— también recuerdan las creaciones de Bernardo Bitti, de quien pudo ser un seguidor el autor de este retablo, de momento identificado con Hernández Galván. Años después se vuelve a encontrar al artista en la ciudad de Lima; es en 1592 cuando trabaja en la primitiva sillería de coro de la catedral, que debía realizar conjuntamente con Alvaro Bautista de Guevara; al parecer esta obra pudo comenzarse en 1580, conjuntamente con Andrés Hernández. Los cuatro relieves que se conservan, de San Felipe, San Miguel, San Martín y San Juan Bautista, los identifica Schenone como originales de Gómez y de actitudes muy parecidas a las de Ancoraimas, si bien es sensible que el relieve del Bautista pertenece a otro escultor. De las tres figuras que restan, San Felipe es el mejor y más elegante en su visible postura manierista; San Miguel

MARIA MAGDALENA

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera, ca. 1.00 m.

Convento de Santo Domingo, Lima

En la portería del Convento de Santo Domingo se conservan una serie de relieves sin policromar entre los que destaca este de María Magdalena, vestida de pieles, orante, en actitud penitente y con aureola. Su postura, de recuerdo manierista nos permite suponer que pudo formar parte de un retablo o de alguna antigua sillería de coro.

es, pese a su convencionalidad, de la misma filiación, mientras que la figura de San Martín de Tours es algo más floja. El relieve de San Juan Bautista se debe quizá a la intervención de Alvaro Bautista de Guevara.

También podría relacionarse con Gómez Hernández Galván el Crucificado colocado en el coro alto de la iglesia de la Merced de Lima; de tamaño natural, encarnación correcta aunque alterada y cercana a las obras de Galván por el alargamiento de la figura, tratamientos de la cabellera, rostro, y cierta rigidez poco natural.

Las últimas noticias que se poseen de Galván lo vuelven a situar en Charcas, en la Villa de Potosí, dedicado a tareas de menor cuantía y quizá empeñado, como otros artistas, en hallar en las minas la fortuna que no consiguió como escultor. En el Museo de la Casa del Almirante de Cusco hay un relieve policromado que parece representar a un apóstol y que coincide con las formas conocidas de este artista.

El escultor Andrés Hernández, tal vez pariente del anterior, consta que le ayudó en las citadas obras de Sucre y Lima. Hay otro artista sevillano del mismo nombre que emigró al Perú en 1575, lo que de identificarse con el colaborador de Gómez, eliminaría la posibilidad de parentesco sugerida por los historiadores Mesa y Gisbert¹⁶.

Otro pintor que incursionó en tareas escultóricas fue el manierista Angelino Medoro, autor de un Cristo crucificado, con firma, que hoy se conserva en Bolivia y que probablemente fue enviado desde Lima (donde residió de 1599 a 1620 más o menos) a Yotala, población cercana a la actual ciudad de Sucre. La imagen sigue a distancia los postulados manieristas del Crucificado de Juan Bautista Vázquez en la capilla de los Mancipe de la catedral de Tunja, obra conocida por Medoro.

Un artista notable en el panorama artístico de Lima es Juan Martínez de Arzona, a quien no tenemos más remedio que incluir dentro de esta etapa del manierismo, pero no por las fechas de su vida, sino por identificación estilística. Arzona nació en Vergara en 1562 y falleció en Lima en 1635; su formación artística debió ocurrir dentro del ámbito de Burgos, comarca donde prevaleció en gran parte del siglo XVI la plástica de Felipe Vigarny y sus herederos. Afincado en Lima desde 1591 como arquitecto y escultor de la catedral¹⁷, su estilo artístico milita dentro de un manierismo tardío de figuras robustas

SAN ANTONIO ABAD

Anónimo
Siglo XVI

Talla en madera, 1.00 m.
Convento de Santo Domingo, Lima.

En la misma portería del Convento de los dominicos y hermanado con la imagen de María Magdalena, ubicamos este relieve del santo ermitaño San Antonio Abad, con un cánon y postura que muestra un mayor influjo del estilo manierista. Creemos que también debió formar parte de algún retablo o antigua sillería de coro de la iglesia de Santo Domingo.





SILLERIA DE CORO

Anónimo

Siglo XVII

Relieves en madera.

Iglesia de Santo Domingo, Lima.

Lima es una ciudad privilegiada en lo que a número de sillerías de coro conservadas se refiere; entre ellas destaca la del Convento de Santo Domingo, obra anterior a 1620. Al centro se representa el abrazo de San Francisco y Santo Domingo y en los demás relieves destaca la variedad iconográfica y las posturas afectadas de sus personajes, principalmente en las figuras ecuestres.

en escultura y de aspectos frontales, pero de minuciosos plegados en las vestiduras, rizos de la cabellera y detalles anatómicos, como puede verse en los relieves del Apostolado que esculpiera para la cajonería de la catedral de Lima en 1608. Mientras que en sus obras arquitectónicas, como en el monumento de la catedral de Lima, decorado con esculturas de Martín Alonso de Mesa (1613), siguió la misma estructura del monumento de la catedral de Sevilla, y también para la portada principal de la catedral limeña (1626) hizo un diseño de reposadas fórmulas manieristas.

Dentro de la producción escultórica que se conoce por antiguas referencias figura una escultura de San Lorenzo en 1599 para la cofradía de herreros y caldereros del templo de la Merced; otra del mismo Santo en 1604 para la dicha cofradía, pero hueca por dentro, de siete palmos de cedro dorado y policromado y probablemente para ser imagen provisional, y la ya citada cajonería de la catedral de quince relieves fuertes que representan al centro al Salvador con ropajes pesados y minuciosos plegados al igual que los doce Apóstoles, San Pablo y San Bernabé. Esta cajonería fue reformada por Martín Alonso de Mesa en 1618, pero no parece que afectara a los relieves.

Hacia 1614-15 intervino con Mesa en el retablo mayor de San Agustín, pero en este caso sus tareas debieron ser de arquitectura y ensamblaje del citado retablo. Otras obras de Arrona de las que se tienen noticias son: un grupo de la Visitación (1605) para su Cofradía en la catedral. En 1612 diseñó el túmulo funerario de la reina Margarita de Austria, considerado como aparato monumental. De 1613 el ya citado monumento cuaresmal de la catedral descrito por Lohmann Villena. En 1616 una urna o tabernáculo de primorosas tallas para Pedro Valiente de la Barra y finalmente en 1628 contrató la hechura de la portada del templo de San Lázaro toda en piedra, así la arquitectura como las esculturas de bulto y relieve central; pero esta portada fue reformada intensamente en los años neoclásicos.

Otros artistas activos en Lima fueron: Juan Bautista Guzmán, quizá limeño, autor de retablos con esculturas para la parroquia de San Marcelo



SAN FELIPE

Gómez Hernández Galván

Siglo XVI

Relieve en madera.

Catedral de Lima.

Hacia 1580 el escultor Gómez Hernández Galván, posiblemente de origen castellano, trabaja en el retablo mayor y en la sillería de coro de la Catedral de Lima. De esa antigua sillería se conservan cuatro relieves, entre ellos, éste es el mejor y el más elegante dentro de la composición de estirpe manierista.

(1593) y templos de los agustinos en Lima y Huánuco; Melchor de Sanabria, a quien se le encomendaron retablos para Santa Ana (1583) y San Marcelo (1593), ambos de posibles estructuras y ornamentaciones platerescas, verdaderamente tardías para la capital del Virreinato.

En el retablo de San Marcelo se colocó al centro una imagen de la Virgen de los Remedios, realizada en 1590 por Alvaro Bautista de Guevara, que existe, aunque está transformada en imagen de vestir. Hay noticias de que Guevara pasó a Huánuco en 1593, pero tres años después se le encuentra en Lima, ocupado en hacer una escultura de San Jacinto para el templo de los dominicos.

Más escuetas, pero expresivas del número de talleres activos en Lima, son las noticias que traen los nombres de Francisco García, autor en 1601 de un retablo de esculturas dedicado a San Pedro y a San Juan en la capilla del Tribunal de la Inquisición. Baltazar Vázquez, quien se comprometió en el mismo año a esculpir una Virgen de Copacabana en veinte días. Domingo Márquez, autor de un curioso contrato firmado en 1612, por el cual comprometía al pintor y dorador Francisco de Vargas, a que durante cuatro años se encargase de dorar y pintar imágenes de Cristo o de la Virgen María, con indicación de que por una imagen de dos varas se pagarían 100 pesos, por una de siete cuartos, 80 pesos y por una de 50 centímetros o media vara, 60 pesos, y entregadas a satisfacción del pintor Angelino Medoro¹⁸.

Otras obras anónimas, pero hechas en estos años son igualmente expresivas de la actividad escultórica limeña; caso de las figuras de San Pedro y quizá San Silvestre, ambos del templo de la Magdalena Vieja, que parecen proceder de los años finales del siglo XVI.

Una obra notable por sus composiciones manieristas es la sillería de coro del templo de Santo Domingo de Lima, todavía de autor desconocido, pero anterior a 1620. Wetthey estima que los 47 relieves podrían ser de algún artista aficionado, tal vez religioso, que debió conocer trabajos similares en la Península. La variedad iconográfica que posee y posturas afectadas de los personajes, son de indudable interés.

Pese a sus arcaísmos, destacan los relieves que representan a figuras ecuestres; al centro se dispuso la escena del abrazo entre San Francisco y Santo Domingo; pero de todos el de mayor calidad parece ser el dedicado a Santa Ana. En este mismo convento hay una curiosa serie de santos en relieves de unos 60 a 70 cms., de acusadas posturas manieristas, hoy carecen de policromía y en realidad se ignora si alguna vez la tuvieron, pudieron formar parte de un retablo o de alguna antigua sillería; las figuras de la Magdalena y San Antonio Abad son quizás las más interesantes.

La transición al realismo

En plena fase de predominio de las fórmulas manieristas aparecen en Lima artistas que proceden de la Península y envíos de obras de arte que

anuncian un cambio inicial en el estilo imperante, proceso que se da de forma paralela en Sevilla y Lima, gracias a la personalidad arrolladora de Martínez Montañés, el mejor escultor andaluz de todos los tiempos; su actividad en Sevilla durante unos sesenta años y las obras que envió a Lima, fueron precisamente en esos años, desde 1590 hasta su muerte ocurrida en 1649. Compañeros suyos que le trataron y conocieron sus fórmulas renovadoras y luego emigraron a Lima, permiten confirmar que ese proceso de apertura hacia el realismo fue común a estas dos ciudades.

No obstante, debe advertirse que los artistas que vamos a citar en estas páginas pertenecen al realismo de estirpe barroca; Martín de Oviedo, Martín Alonso de Mesa, el propio Montañés, todos contemporáneos, se formaron dentro del manierismo y evolucionaron, como más jóvenes, hacia un naturalismo más expresivo y composiciones de aspectos de cierta monumentalidad. En ellos se aprecian esquemas manieristas no olvidados, pero prevalecen esos rasgos de apertura a un arte menos rígido y más expresivo, lo que fue, años después, puerta abierta al realismo barroco que triunfó en los discípulos de uno y otros.

Los artistas activos en Lima

Entre los escultores que emigraron a Lima está Martín de Oviedo, hijo del escultor Juan de Oviedo, *El Viejo* y hermano del famoso arquitecto e ingeniero Juan de Oviedo de la Bandera, quien también incursionó en el campo de la escultura. Martín nació en Sevilla hacia 1565; inició su aprendizaje escultórico en el taller de Juan Bautista Vázquez y después de una breve actuación independiente (de 1587 a 1593) marchó a la Nueva España en 1594, pero no se conocen las obras que realizó en ese Virreinato. En 1600 se traslada a Lima y permaneció en territorio peruano durante más de veinte años. De 1601 es el contrato para hacer el retablo de la cofradía de Nuestra Señora de La Piedad del templo limeño de la Merced; el retablo tenía ciertas novedades con respecto a los anteriores que se habían hecho en la ciudad, pero se perdió en los años neoclásicos; se cree que cuatro relieves pasionarios que hoy se ven en el retablo del Cristo del Auxilio de dicho templo podrían ser los de Oviedo; están dedicados a: “La oración en el huerto”, “Cristo atado a la columna”, “Ecce Homo” y “Jesús con la cruz a cuestas”, todos ellos de estilo próximo al inicial de Montañés, con inequívocos signos manieristas que sindicaban a su autor como a un maestro de transición entre el manierismo y los primeros síntomas de realismo. En Lima tuvo discípulos y adquirió fama de buen escultor, pero la mayoría de las obras en las que intervino, según la documentación conservada, están hoy sin identificar; sin embargo; cabría recordar la imagen del Cristo de la Contrición de la iglesia jesuita de San Pedro, de fuerte modelado con desnudo de acusada musculatura, pies de cuatro clavos y rasgos en general más acordes con las formas del manierismo de transición al realismo que las del posterior estilo que se impuso en la ciudad. En 1612 Oviedo se traslada a Charcas, donde realizó preferentemente trabajos de arquitectura.

La biografía de Martín de Oviedo es de las más interesantes dentro de esa etapa incierta del manierismo incentivada para los artistas peninsulares por la aventura americana. Su origen familiar le aseguraba un porvenir estable



ORACION EN EL HUERTO

Atribuido a Martín de Oviedo

Siglo XVII

Talla en madera, 1.10 m.

Iglesia de La Merced, Lima.

En el retablo del Cristo del Auxilio de la iglesia mercedaria se conserva, entre otros, el relieve de la Oración en el Huerto, imagen con signos que reflejan a un maestro de transición entre el manierismo y primeros síntomas del realismo. Martín de Oviedo en 1601 contrató el retablo de la cofradía de la Piedad en dicha iglesia, del cual procedería este relieve.

en Sevilla y desde que se examinó en 1590 como escultor y entallador ante sus parientes y amigos Miguel Adán y Gaspar del Aguila, recibió bastantes encargos (sillería de la parroquia de Sanlúcar la Mayor, retablo para la iglesia de Santiago de Alcalá de Guadaira, una imagen de Santa Agueda del Castillo de las Guardas, etc.), obras desaparecidas en parte, pero de las que hay espléndidas fotografías en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. La sillería de Sanlúcar se conserva parcialmente.

Su amistad con Montañés le llevó a ser testigo de la boda de éste con Ana de Villegas en 1587, y probablemente colaboraran juntos en los retablos de Alcalá de Guadaira. Vivía con comodidad en la collación de la Magdalena.

En Lima, aparte del citado retablo de La Piedad hecho con el pintor y dorador Cristóbal de Ortega, debió trabajar poco, pues el retablo y relieves parece que quedaron en blanco. De 1602 es su retablo para el importante gremio de los carpinteros de San José de la catedral que debían mudarse a otro templo. Y antes en Sevilla tuvo otras actuaciones, como la de 1592 en que toma como aprendiz a Juan Gutiérrez, de 16 años y en ese mismo año contrató un espléndido Crucificado para El Arahál que se perdió en 1936, pero que fue la devoción de su cofradía y vecinos de esa localidad; quedan fotografías antiguas en la Universidad de Sevilla. Son años febriles pues hace un relieve del nacimiento de la Virgen para la catedral, otro con la historia de la Encarnación con pintura del donante Gaspar Hernández y su mujer, para la antigua parroquia de la Magdalena y otro parecido para la capilla de Alonso Hernández de Treviño en San Lorenzo. En Lima, en el año 1612 toma dos discípulos: Juan Carrasco, natural de Jerez de la Frontera y Domingo Márquez de la Nueva. Poco después este último artista se comprometía con el ya citado pintor Francisco de Vargas para hacerle varias imágenes a gusto de Angelino Medoro, pues el aprendizaje con Oviedo debió terminarse ese mismo año, debido al traslado de éste a Potosí.

De más largas tareas en Lima es el escultor Martín Alonso de Mesa y Villavicencio, nacido en Sevilla hacia 1573 y fallecido en Lima en 1626. Su formación debió realizarse en el núcleo sevillano de Juan Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández; entre 1590 y 1595 comenzó a trabajar de forma independiente y en 1595 contrató la hechura de una de las imágenes marianas más bellas de finales del quinientos, la Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera, la que por su majestuosa monumentalidad y singular hermosura de cierto aire clásico, parece recoger algunas herencias del arte de Jerónimo Hernández. Antes de



JESUS CON LA CRUZ A CUESTAS

Atribuido a Martín de Oviedo

Siglo XVII

Talla en madera, 1.10 m.

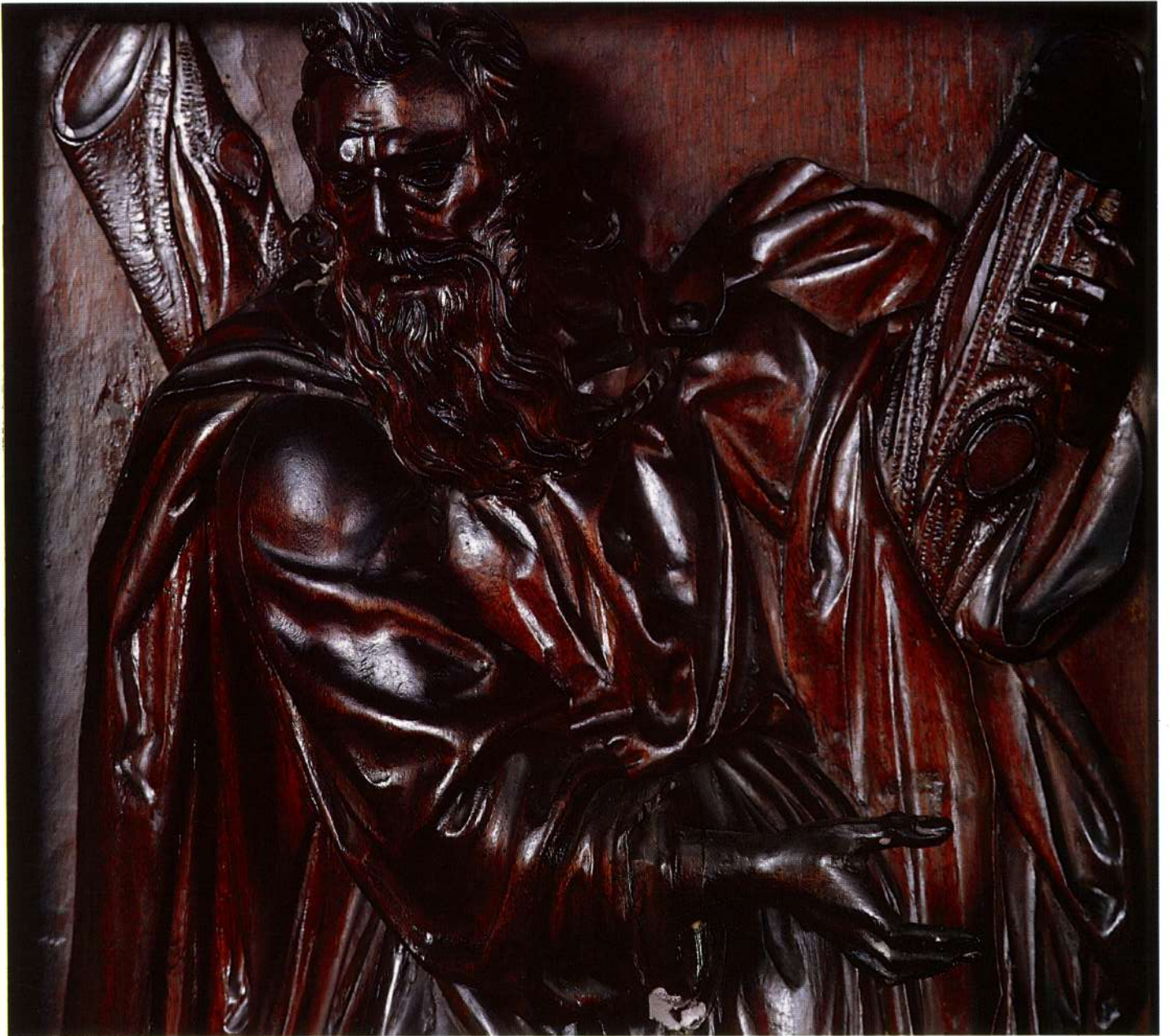
Iglesia de la Merced, Lima.

Martín de Oviedo después de una estancia en Nueva España llega al Virreinato del Perú y en 1601 contrata con los mercedarios el retablo de Nuestra Señora de la Piedad. Actualmente en el retablo del Cristo del Auxilio se conservan relieves pasionarios, entre ellos, éste de Jesús con la cruz auestas, que por sus caracteres de transición del manierismo al realismo, podría ser de Oviedo.

trasladarse a Perú residía con sus padres en la collación de Triana, cerca de la recolección carmelita de Los Remedios. En 1599 ya contaba con veintiséis años y estaba examinado (unos cuatro o cinco años antes) por el Veedor del gremio de escultores Gaspar de Aguila; por este documento se sabe que era alto, rubio, ojos azules y una herida en el dedo segundo de la mano izquierda. Debió llegar a la capital peruana entre los años 1600 y 1603 y hasta su muerte se dedicó fundamentalmente al arte de la escultura en el que ganó justa fama como autor de imágenes de devoción (Crucificados y Vírgenes con el Niño), las que incluso le fueron solicitadas desde poblaciones lejanas, caso de Trujillo, León de los Caballeros (Huánuco) y aun del vecino reino de Chile. También hizo retablos (los de Ate y la Merced de Lima) que no se conservan, así como esculturas efímeras para el monumento de la catedral (1612) y arco de recibimiento del virrey príncipe de Esquilache. De los retablos que hizo para los mercedarios de Lima, hay noticias que especifican que uno de ellos debía de tener siete relieves de La Pasión para acompañar la imagen ya existente del Crucificado. Algunos autores estiman que estos relieves podrían ser los que hoy se ven en el retablo del Cristo del Auxilio (también relacionados con Martín de Oviedo, según se ha visto con anterioridad), pero esta es una historia complicada que precisa investigarse documentalmente y efectuar análisis más detenidos, pues la fecha de 1612, en la que se contrata el retablo es justamente cuando Oviedo abandona Lima, por lo que podría tratarse de una terminación, lo que ya hizo Mesa para los mercedarios en el retablo que dejó inacabado fray Juan Bautista Ortega. En todo caso los relieves parecen acusar más de una mano y carecen de policromía, lo que no ayuda mucho para estudiar sus estilos y cronologías. De momento y dados los aspectos que tienen, pueden considerarse como próximos al estilo de Martín de Oviedo los cuatro relieves pasionarios antes citados, mientras que La Piedad estaría más cercano a su sucesor, Martín Alonso de Mesa. Este relieve de La Piedad se halla colocado a cierta altura, lo que dificulta un cuidadoso examen de sus formas, pero parece ser de calidad por la correcta composición de los personajes y elegantes tratamientos anatómicos y de vestiduras. Los dos relieves restantes no se han podido localizar.

La actividad más destacada y conocida de este escultor fue su participación en la sillería de coro de la catedral de Lima (1624-26), obra que cierra magníficamente esta fase de transición local y abre los caminos del barroco. La intervención escultórica de Mesa en esta obra es importante y ofrece problemas, pues la sillería acusa diversas manos, por lo que vamos a dejar su estudio para páginas posteriores, cuando se hayan examinado las personalidades de los otros escultores, Luis Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera, verdadero artífice de esta pieza que es de las más señaladas del arte hispano-americano del siglo XVII.

En Sevilla hay noticias que en 1598 colabora con el célebre maestro Andrés de Ocampo en la portada desaparecida del convento de La Encarnación, según diseño del arquitecto Alonso de Vandelvira. Pero su labor preferente es la escultura y todavía en 1599 hizo varias esculturas para el franciscano fray Mateo de Recalde. En 1597 aceptó como aprendiz por seis años al joven Agustín González, contrato que evidentemente no pudo cumplir. Es posible que esa relación con los franciscanos, en 1599, tuviese algo que ver con la colabora-



SILLERIA DE CORO
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y
Martín Alonso de Mesa
Siglo XVII
Madera tallada.
Catedral de Lima.

Detalle que nos muestra a San Andrés con su
símbolo.

ción solicitada por el pintor Alonso Vázquez, quien había pintado las esculturas de Mesa de: una Concepción de seis palmos más la peana con tres querubines, así como las imágenes de Santiago, San Juan Bautista y San Francisco, más tres láminas de cobre pintadas *motu proprio* por Vázquez; interesante retablo, pero nada se sabe de su paradero. Entre 1599 y 1602 ocurrió el viaje a Lima, donde ya se encontraba su paisano Martín de Oviedo. Precisamente de 1603 es la hechura de una Virgen de la Merced de Huánuco. De 1607 es el retablo para la doctrina de Ate.

El estilo de Mesa parte del manierismo, pero avanza con más decisión hacia un concepto arrogante y pleno de belleza de las esculturas (Virgen de Vejer), que también le sindicaban como a un artista de transición que no ignora la plástica de Montañés, aunque de forma muy personal. De las obras citadas unas son esculturas hechas completamente por Mesa y otras son reformas o terminaciones, lo que se ha prestado a cierta confusión.

De 1609 es el último retablo de esculturas de San Crispín y San Crispiniano, zapateros, de la catedral, de dos cuerpos rematado por la Santísima Trinidad. Por entonces trabaja para las agustinas de La Encarnación, lo que le convierte en el escultor más solicitado por la sociedad limeña. De 1613 son las veinte figuras para el monumento diseñado por Arrona; doce de alegorías revestidas de yeso blanco y dorado, y ocho pequeñas para el Sagrario sólo con cabeza y manos policromadas y encarnadas, mientras que los cuerpos se hicieron de lona con yeso. En 1612-14 se le encomienda un trabajo delicado, el retablo de la capilla de La Piedad, hecho poco antes por Martín de Oviedo, parece que tuvo que ser removido de su testero, pues aunque la cofradía era propietaria de esa capilla y enterramiento desde 1573 (fecha en la que ya existía la imagen titular), tuvo que acomodarse en 1614 a las nuevas obras del templo por Andrés de Espinosa que dispuso dos bóvedas de crucería, una hacia el templo y otra hacia la calle, y dos arcos, uno a la iglesia y otro para cobijar imágenes que no se conocen.

De este mismo año (1614) es la intervención de Mesa en el retablo mayor de San Agustín, una de las obras más ponderadas del Virreinato por las pinturas del padre Bejarano, discípulo de Mateo Pérez de Alesio; creemos que el ensamblaje y arquitectura fue de Arrona y las pocas esculturas (en el sagrario y banco) debieron ser relieves menores de Mesa. En el mismo templo hizo un retablo vecino al mayor. De 1615 son varias obras interesantes, cuatro santos para el Hospital de la Ciudad, unas andas de la Virgen de la Candelaria de San Francisco; el contrato para el retablo mayor de las monjas bernardas de la Trinidad, de grandes dimensiones, columnas corintias y en el primer cuerpo las imágenes de San Bernardo con San Benito. En el segundo cuerpo relieve de la Santísima Trinidad coronando a Nuestra Señora y en el remate del todo ángeles músicos y las tres virtudes teologales; el primer dorado fue de Cristóbal de Ortega. De 1617 es una imagen para el Noviciado jesuita. De esas fechas es el retablo mayor de San Marcelo, que debió ser una terminación, pues era muy reciente, de todas formas se perdió en el siglo XVIII. Otra fecha problemática es la de 1618 cuando el Cabildo catedralicio le encomendó reformar la cajonería de Arrona; creemos que Mesa no tocó los relieves, pero colocó un cuerpo con cajoncillos y gavetas con su friso que faltaba en la obra existente, y solucionaba

SILLERIA DE CORO
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y
Martín Alonso de Mesa
Siglo XVII
Madera tallada.
Catedral de Lima.

Detalle en donde se aprecian los soportes corintios y las mujeres que decoran estas columnas.



a los canónigos el tener sitios individuales para guardar objetos del culto. No hay pues alteración de los relieves originales y, al parecer, esta fue toda la intervención de Mesa.

De 1615 es el encargo hecho por el Cabildo secular para recibir al virrey príncipe de Esquilache; fue un arco decorado con esculturas efímeras de tipo alegórico.

Más interesante es la noticia que nos informa de la hechura de un Crucificado expirante inclinado el rostro al lado izquierdo, según encargo de Andrés Enríquez Yañez, vecino de Chile y debía ser copia del que estaba en la capilla de Redención de Cautivos de la Iglesia de la Merced de Lima (obra de Montañés que se podía transformar), según dato conservado en el Archivo Nacional del Perú: Diego López Lizar, 1608-1630, folio 331.

Entre 1622 y 1625 hay varias obras que no conocemos. En 1624 es su intervención en la famosa sillería, lo que se interrumpe con su muerte ocurrida en 1626 a los 53 años de edad, cuando aún podía dar mucho para la escultura limeña.

En el mismo año de su muerte contrataba un buen retablo mayor para el monasterio de las concepcionistas de Lima, las más suntuosas de la ciudad; es posible que hiciera algunos relieves que existen, pero la sucesión de Gaspar de la Cueva y otros escultores recomienda prudencia a las atribuciones.

El profesor Marco Dorta invita a reflexionar sobre la ya mencionada Virgen de la Candelaria del Beaterio de Copacabana, y el escultor Martín Alonso de Mesa, pero no hay indicios documentales.

Los envíos de Juan Martínez Montañés

De los artistas sevillanos del siglo XVII ninguno es tan importante para la América española como el escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649). Sin embargo, y a pesar de la copiosa documentación que se ha publicado relativa a contratos de obras, y a los detenidos estudios que se han realizado sobre su producción, estilo e influencias en el amplio marco de Andalucía y América, aún persisten lagunas, sobre todo en lo referente a las imágenes enviadas a ultramar. Estilísticamente hay que colocar su producción también en la fase de transición al realismo.

La ciudad de Lima fue, en América, el más importante centro montañesino; las obras documentales del artista suman nada menos que once esculturas y un retablo de veintiséis imágenes, pero a estas cifras podemos añadir algunas piezas sueltas y un posible retablo, según veremos más adelante. Además de estos envíos de obras —muchas de ellas ampliamente divulgadas— la presencia del gran escultor de Sevilla en la capital del Virreinato del Sur fue constante a través de discípulos suyos que emigraron a la propia Lima, a otras piezas de artistas tan vinculados al maestro como Juan de Mesa o Francisco de Ocampo, entre otros, y, en fin, a la de su propio hijo, residente en Lima, Francisco Montañés Salcedo, todo lo cual evidencia los fuertes vínculos de Lima con el gran creador.

Esta múltiple presencia de Montañés en la ciudad del Rímac determinó en parte la formación de la escuela limeña, lógicamente de profundas raíces hispalenses, la misma que se extendió al interior del extenso virreinato, donde muchos años después se hacían expresivas tallas pasionarias o marianas con lejanos ecos de las composiciones montañesinas, si bien que ocultas bajo coloridos y excesos de sangre, acordes con la sensibilidad indígena, o imperceptibles tras los increíbles atavíos y abalorios preciosistas, casi bizantinos, de la Vírgenes cusqueñas.

Pal Kelemen observa que esta imitación de los modelos sevillanos fue frecuente en toda América, aunque añade que muchas veces los artistas de la Península no concedieron gran importancia a las piezas destinadas para las Indias, pues éstas sólo se vendían a buen precio, mientras que las que permanecían aquí aumentaban el prestigio de sus creadores¹⁹. Esta observación no parece ajustarse a la realidad de lo sucedido, pues, aunque no dejaron de hacerse algunas preferencias en determinados trabajos, lo cierto es que los maestros de entonces tenían especial cuidado en el acabado y perfección de sus obras, incluso en aquéllas de esencial intervención del taller, en las que el toque final era dado por el maestro. La imitación de los modelos hispalenses sí fue un hecho en toda América española, y en Perú concretamente, por las razones expuestas, fue la plástica montañesina la que se prefirió a cualquier otra.

Esta es, quizá, la mayor y más trascendente de las importancias que pueden concederse al arte de Montañés en América, la de haber influido con sus creaciones a toda una generación y lograr, a través de sus obras y discípulos activos en Perú, que casi todo el continente Sur se expresase plásticamente en las inconfundibles características de su arte.

CRUCIFICADO

Juan Martínez Montañés

1607

Talla en madera policromada, 2.00 m.
Retablo de San Juan Bautista, Catedral de Lima.

Aparte de los relieves, el retablo del Bautista posee en el nicho principal la efigie de un Cristo Crucificado, de los mejores salidos de su gubia. Es un Cristo de tres clavos, muerto en la cruz, con el rostro inclinado hacia la izquierda, el que con toda evidencia deriva del de los Cálices de la Catedral de Sevilla. El sudario original, fue reemplazado por uno de tela en siglos pasados y actualmente rehecho.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



Por estas consideraciones se hace preciso recordar el envío de las obras de Montañés al antiguo Perú y puntualizar la ubicación de estas piezas; sistema que seguiremos en las líneas siguientes, dando relevancia a la cronología y llegada a Lima de dos imágenes, la controvertida del Cristo del Auxilio del templo de la Merced de Lima y la de Santa Apolonia en la Catedral de la misma ciudad. Las demás, tanto obras documentales como atribuidas, serán noticias escuetas.

Conviene señalar que no todo es de Montañés; todavía en América deslumbra el nombre y fama del genial artista, razones por las que la gran mayoría de las atribuciones oscilan en torno a su producción. Hay esculturas de otros escultores de Sevilla contemporáneos suyos, influidos por su estilo, y que igualmente firmaron contratos de obras para ser llevadas a Indias. El nada despreciable comercio indiano, como es de suponer, tentó a casi todos los artistas de Sevilla en los siglos XVI y XVII. Las piezas de este numeroso grupo de escultores que podríamos considerar “montañesinos” activos en la Península, con preferencia en Sevilla, son de gran calidad y siguen básicamente las fórmulas compositivas de Montañés, si bien con sus matices individualizantes. Otro grupo lo conforman los “montañesinos” emigrados a Lima.

Y finalmente distinguimos otro grupo compuesto por todos aquellos artistas, nacidos en tierras americanas, que no conocieron personalmente a Montañés; quizá vieron sus obras o las de los “montañesinos” de los grupos arriba citados; muchos de estos artistas —criollos, mestizos e indios— se formaron al lado de un escultor emigrado y también adoptaron la plástica triunfante en ese momento; vienen a tener cierta vinculación con lo “montañesino”, aunque alejados en tiempo y espacio. Este grupo, el más genuinamente hispano-americano, es de especial importancia y sus obras ofrecen el peculiar encanto de una sensibilidad nueva, con modelos y composiciones de esquemas peninsulares, pero con un concepto que obedece a otro tipo de vivencias que superan lo estrictamente artístico, según intentaremos exponer más adelante.

De modo que de todas las abultadas atribuciones que se han hecho a favor de Juan Martínez Montañés, y que no estaban muy desencaminadas, creemos que conviene matizar; que se pueden advertir diferencias estilísticas, a veces muy sutiles, pero suficientes para sospechar una gradual evolución. Este proceso arranca del reposado manierismo del maestro y llega al barroco de las creaciones de los artistas hispanoamericanos; en las obras de éstos es visible la intencionalidad expresiva de las imágenes; en el intermedio se suceden el barroquismo realista y el eclecticismo de los “montañesinos” de los dos grupos intermedios.

Algunas de las obras de las que antes hemos dado noticia las consideramos ahora como piezas de seguidores sevillanos o locales, según veremos más adelante. En cambio, habría que aumentar a la producción del maestro, o por lo menos a su taller y directa vigilancia en la ejecución, ciertas piezas de las que en fecha reciente hemos podido obtener información, documental en unos casos y en otros estudiarlas directamente.

El primero de los casos se refiere al año 1591, fecha en la que Montañés contrató con Luis Martín de Cáceres la hechura de un Francisco de Asís de madera de pino policromada, del tamaño de un hombre mediano, con un

crucifijo en las manos y de carácter procesional. El precio estipulado fue de veinte ducados. Hoy sabemos que el encargo iba destinado a “los reinos del Perú”; dada la dilatada extensión que por entonces tenía ese virreinato, la escultura podría haber ido a parar desde Panamá hasta Buenos Aires, pero tenemos razones para sospechar que pudo instalarse en algún punto de la comarca andina central, donde luego fue muy copiado por artistas mestizos e indios, según referencia del cronista franciscano fray Diego de Córdoba y Salinas.

De 1598 es la noticia por la cual sabemos que se remitieron al virrey Velasco dos imágenes del Niño Jesús de unos 0,60 metros de alto, junto con un crucificado de bulto, otro Niño Jesús más pequeño y una Virgen con el Niño. Por la calidad del personaje —que probablemente requería labores de maestros con prestigio— y por las dimensiones de los Niños, uno podría relacionarse con la efigie del Niño Jesús que perteneció a Santa Rosa; “El Doctorcito” del que ya nos hemos ocupado en anterior artículo; y el otro, tal vez, sería el que llevó al monasterio de Santa Catalina, la madre de la Santa al quedarse viuda, hoy perdido.

El número de imágenes de madera encarnada y policromada que representan desnudo al Niño Jesús es muy elevado. Aunque hay constancia de envíos para América, anteriores a la afortunada creación de Montañés para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla (1609), la gran mayoría de las piezas conservadas tienen analogías con esta obra singular. Por ello se le puede considerar como una iconografía que tuvo feliz acogida en la piedad popular y monjil del siglo XVII hispánico, sin embargo no es posible acumular toda esta producción al taller del maestro; habría que pensar más bien en talleres sevillanos, e incluso, tal vez, de Quito, Lima y Cusco, los que se dedicaron con maestría a repetir incansablemente el mencionado tema. No obstante cabría recordar por sus calidades los dos Niños de colección particular cusqueña de J. Lábarri, piezas realmente notables.



NIÑO JESUS “EL DOCTORCITO”

Atribuido a Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, ca. 0.60 m.
Santuario de Santa Rosa, Lima.

Entre los modelos iconográficos que creara el gran maestro andaluz, se encuentran imágenes del Niño Jesús de pie en pose graciosa, bendiciendo, las que tendrán una gran acogida en el mundo monástico. En Lima se conserva esta imagen que perteneció a Santa Rosa y que está ligada, posiblemente, al envío que se hizo en 1618 al Virrey Velasco.

Otra noticia es más concreta, pues nos informa del envío en 1592 para la ciudad y comarca de Cusco, de diez sagrarios diseñados por el escultor. Como en anteriores descripciones de contratos, los detalles son mínimos, pero como se conocen otros trabajos similares del maestro para diferentes puntos de América, puede suponerse que fueron

de sencillas formas y con pequeños relieves circunscritos a las puertas y marcos dorados.

Cristo del Auxilio

Pocas esculturas del maestro han merecido tan opuestos juicios y cronologías; los más autorizados críticos han sugerido la fecha de 1640, para lo cual se basan en la obra de ese año remitida a Lima por el artista; pero no ha faltado quien opine que la imagen en cuestión es de 1603 y la misma a la cual se refiere el propio Montañés en dicho año, al contratar el famoso Cristo de los Cálices de la Catedral de Sevilla, en la que dice el artista que habría de ser esta obra "...mucho mejor que uno que los días pasados hice para las Provincias del Perú". Pese al aparente barroquismo que exhibe el Crucificado limeño, nos parece que su cronología está más cerca de 1603, y se encuentra en el templo de la Merced.

La capilla que preside la talla se fundó en 1542-43 bajo la advocación de "Redención de Cautivos", casi al propio tiempo que el primer templo que tuvo la Orden en Lima, y según el Padre Barriga, el Crucificado llevado de España se colocó en su retablo sesenta años después, o sea, en 1603.

Quienes más luz podían arrojar sobre la antigüedad de la citada efigie deberían ser los cronistas mercedarios, pero sus apreciaciones artísticas son muy vagas, a excepción de fray Luis de Vera, comendador del convento y autor —en 1637— de un memorial sobre el establecimiento y progresos de sus frailes en la provincia de Lima²⁰; al describir el templo matriz menciona brevemente la riqueza de sus capillas y notable figura del Crucificado que estudiamos, dato que ya es importante de tener en cuenta. Igualmente fray Diego Mondragón —cuya crónica permanece inédita en el Archivo General de Indias— redactó en 1750 una extensa Historia de la Orden de la Merced en América, pero sus comentarios artísticos tienen las consabidas exageraciones de los cronistas conventuales. Así pues, que de los testimonios mercedarios, el más útil para nuestro cometido es el del padre Barriga, historiador de nuestros días, que sigue la descripción de fray Luis de Vera (1637), aumentada con muchos datos de archivos de su Orden en España, Italia y Perú; y son estos autores quienes nos sitúan en 1603 para la llegada y colocación del Crucificado del Auxilio en su capilla.

El erudito historiador padre Ricardo Cappa hizo, a mediados del siglo XIX, una detenida y rigurosa investigación en los archivos limeños, y al escribir sobre esta imagen sigue el testimonio del padre Cobo, anotando al margen que "conocía" que la fecha era la de 1610, sin indicar razón alguna²¹; es probable que se refiera al inicio de los trabajos de un nuevo retablo en la mencionada capilla, pues efectivamente se empezó uno por entonces, aunque no se terminó más o menos hasta 1615²².

En 1620 es el encargo a Martín Alonso de Mesa para que haga con destino a Chile un Cristo de la Expiración, "inclinado el rostro sobre el lado izquierdo", del tamaño del que se veneraba en la capilla de la Redención de Cautivos del templo mercedario. Esta capilla no es otra que la ya citada por el padre Barriga como la del Cristo del Auxilio. Es cierto que la imagen para Chile había de ser la de un Cristo de la Expiración, y el modelo citado es el de un



CRISTO DEL AUXILIO

Juan Martínez Montañés

Ca. 1603

Talla en madera policromada, 1.90 m.

Iglesia de la Merced, Lima.

Esta imagen es mencionada por su propio autor en 1603 cuando contrata el Cristo de los Cálices de la Catedral de Sevilla, diciendo que será mejor que la que envió al Perú. El Cristo es apolíneo y refleja un buen conocimiento del relieve anatómico, semejante al de los Cálices de Sevilla, en cánón y disposición de pies. Se constituye en pieza clave de una etapa de transición del maestro.

Cristo muerto en la cruz, pero también es verdad que el contrato sólo especifica que había de tomarse de éste el tamaño, no su composición iconográfica, pues la imagen de la Merced es de talla natural, 1,82 m., y muy posiblemente la primera de estas dimensiones que llegó a la capital del virreinato peruano.

El testimonio definitivo para confirmar la presencia de la efigie montañesina en el templo de la Merced desde 1603 es la afirmación del más versado de los cronistas limeños, el religioso jesuita padre Bernabé Cobo, cuyo juicio y referencias a esta imagen no han sido correctamente interpretados, pues se ha relacionado su descripción con la del Crucificado enviado a Lima por Montañés en 1640 para Luis de Betancur y Figueroa. Lo cierto es que el padre Cobo empezó su "Historia de la fundación de Lima" en el año 1628 y la continuó en el siguiente de 1629; por abril de 1630 fue enviado a Méjico, donde permaneció hasta 1650. En el virreinato de Nueva España terminó su libro, según lo expresa en su dedicatoria final el 24 de enero de 1639, y remitió el manuscrito a Sevilla y aquí se ha conservado hasta su publicación en 1882 por Manuel González de la Rosa²³.

La referencia que hace el historiador jesuita sobre la Merced de Lima coincide con la del período de obras en dicho recinto, 1628-1630, pues dice en un apartado, gobierna esta archidiócesis el arzobispo don Hernando Arias de Ugarte, que "entró a quince de febrero de este presente año de mil seiscientos treinta, y vive cuando esto se escribe"²⁴; con respecto al templo mercedario lo describe como edificio en reformas en el que se va gastando mucho dinero, y agrega, "el ornato de la iglesia no se ha acabado de poner por no estar ella acabada, hase puesto poco ha en un altar colateral de la capilla mayor un suntuoso retablo que costó más de seis mil pesos; algunas capillas que se han acabado están bien adornadas, en una de ellas está colocado un crucificado muy devoto traído de España, de mano del mejor artífice que allá se conocía: costó su hechura dos mil pesos puesto acá"²⁵.

El testimonio del padre Cobo, escrito en 1630, hace indudable alusión a la imagen del Crucificado considerado como de Montañés y confirma las referencias del propio artista en 1603, del padre Barriga sobre el mismo año, del padre Cappa de 1610, la del contrato notarial de 1620 y la del padre Vera de 1637.

Harold Wethey admite que esta escultura pueda ser la que menciona el padre Cobo y plantea la posibilidad de que sea la misma que la remitida por Montañés al Perú en 1603, si bien observa la dificultad que existe en analizar correctamente la imagen por los desafortunados repintes posteriores en cabellera, rostro, barba, mutilación de la corona de espinas para colocar ráfagas de oro, pinturas de sangre y magulladuras en el cuerpo y cinco heridas, e incluso transformaciones en el sudario, todo lo cual desfigura un tanto la imagen.

Sin embargo, un detenido estudio del modelado y composición del Crucificado limeño pueden llevarnos a la conclusión de que lo trabajaría el maestro hacia 1602-1603, a pesar del sudario que se ha considerado más cercano a los de Mesa por su complicación y múltiples pliegues. Si se compara el sudario del Cristo de Lima con el de la Clemencia de Sevilla, este último resulta de composición y trazado más complicado, casi helenístico, amén de mostrar múltiples pliegues menudos, que también existen en el del Auxilio, pero alternando con otros más amplios; ambos recogen los paños a la altura del

NIÑO JESUS "EL DOCTORCITO"

Atribuído a Martínez Montañés

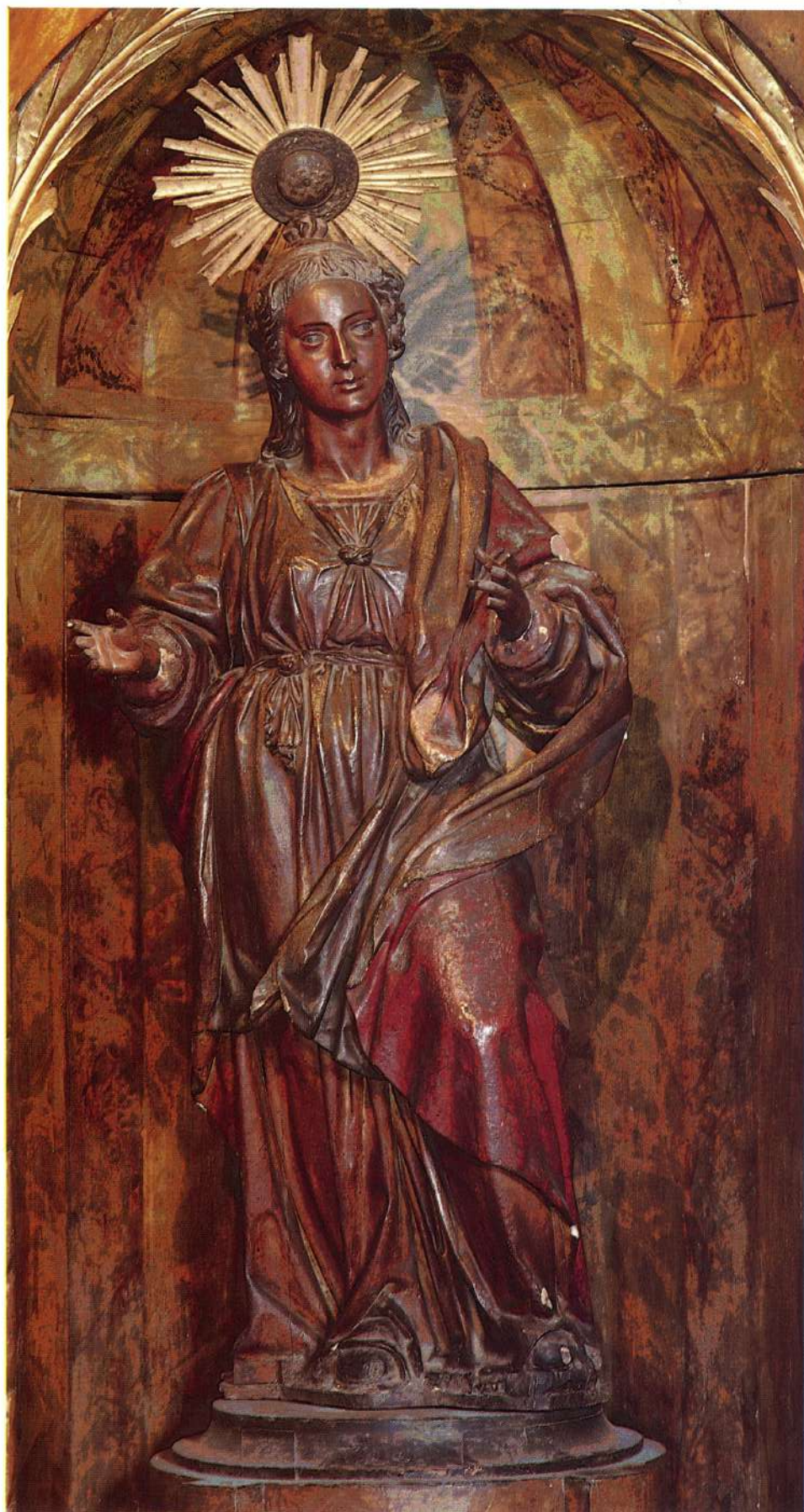
Siglo XVII

Talla en madera policromada, ca. 0.60 m.

Santuario de Santa Rosa, Lima.

Imagen del Niño Jesús bendiciendo. Perteneció a Santa Rosa.





SANTA APOLONIA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.67 m.

Catedral de Lima.

La imagen de Santa Apolonia en la Catedral, posee esa postura elegante que resulta del "contrapposto" típicamente montañésino; lastimosamente ha perdido su policromía y estofados originales, de los cuales sólo se ven ligeros rastros. Según Angulo, fue adquirida en el taller de Montañés en 1625 por un ascendiente de la familia Aliaga.



SAN JUAN EVANGELISTA

Juan Martínez Montañés

1618

Talla en madera policromada, 2.00 m.
Catedral de Lima.

La iconografía de los Santos Juanes formó parte de la temática que difundió Montañés en los años iniciales del barroco, prueba de ello son los retablos que les dedica en Santa Paula de Sevilla. Entre los encargos limeños, aparte del retablo del Bautista, doña Ana Pinelo, monja concepcionista, encargó en 1618 esta imagen del Evangelista, que pone en evidencia la gubia montañesina.

lado derecho de la cintura, forman una especie de moña y caen enmarcando la cadera y muslo de ese lado; sistema que después siguió Juan de Mesa, y que pudo aprender de su maestro, como fácilmente se advierte en toda su producción imaginera, de lógica evolución barroquista sobre la base de las pausadas creaciones montañesinas.

Así pues, el argumento del barroquismo del manto de pureza es en realidad más aparente que real en la talla limeña; es un sudario algo movido, pero nada lejano a los del artista. Además, el Cristo limeño es de cuatro clavos y, como observa don José Hernández Díaz, “la primera impresión que produce es su relación con el Crucificado de la Clemencia de la Catedral sevillana, tanto en su cánón escultórico como en la disposición de sus pies cruzados”²⁶. Al parecer estas imágenes de Cristo con los pies cruzados y cuatro clavos responden a las revelaciones de Santa Brígida, y en el renacimiento más de un escultor italiano compuso la escena de esta forma.

Pero lo realmente importante del Crucificado limeño es su abolengo como escultura de transición en la producción del insigne maestro y antecedente inmediato del Cristo de la Clemencia, que se venera en la sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, portentosa talla, con la que Montañés inicia lo que el profesor Hernández Díaz define como etapa magistral que va a durar hasta 1620²⁷; y, en efecto, consiguió interpretar el tema de Cristo en la cruz de forma inigualable, pues no en vano su cuerpo es el más apolíneo de toda la escultura española, con un halo de divinidad impuesto por su hermosura, y serenidad manifiesta por la ausencia del dolor de la agonía²⁸.

En cuanto al modelado que luce la escultura limeña, se reconoce un relieve anatómico con buen conocimiento del dibujo, aunque con cierto pronunciamiento en los músculos y algunas durezas como el San Jerónimo de Llerena que, por cierto, tiene un manto recogido en la cintura, muy parecido al sudario de Lima. El cuerpo muerto de Jesús se halla inscrito en un trapecio, por los dos clavos de los pies cruzados, esquema que resulta menos violento que la disposición triangular; y la cabeza, fuerte y noble, cae suavemente sobre el hombro derecho, con lo que puede apreciarse un rostro de perfil recio y varonil. No se descarta la intervención de algún joven discípulo del taller.

Como es de suponer, el Crucificado de Montañés mereció en el Virreinato peruano comentarios elogiosos en todas las épocas y sirvió de modelo a muchos escultores del barroco; una de las primeras copias fue justamente para el convento de la Merced de Lima, un Cristo pequeño, de marfil, también de cuatro clavos²⁹ y, al parecer, ejecutado por un artista sevillano hacia 1628-30, con lo que tenemos otro argumento para corroborar nuestra hipótesis de que la imagen en cuestión se hallaba en dicho templo en 1603.

Santa Apolonia

Esta figura se encontraba en la capilla de su nombre, que es la octava de la nave Norte de la Catedral de Lima, casi al lado de una de las puertas del testero que recibe el nombre de la Virgen y Mártir. El docto historiador padre Domingo Angulo examinó hace algunos años un documento que posee la



RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Madera tallada, 10,00 x 7,88 m.

Catedral de Lima.

El retablo dedicado a San Juan Bautista en la Catedral de Lima es un buen ejemplo de los llamados retablos historiados, ya que relata, a través de relieves, la vida del santo. Procede de la antigua iglesia de la Concepción cuyas monjas hicieron el encargo al taller de Montañés, convirtiéndolo a la ciudad de Lima en privilegiada, al poseer un retablo de la gubia del maestro.

familia Aliaga, en el cual consta que en 1625 dicha imagen fue adquirida en Sevilla por el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla —ascendiente de los Aliaga— en el taller de Juan Martínez Montañés³⁰.

Tanto el padre Domingo Angulo como Enrique Torres Saldamando, meticolosos investigadores que han manejado papeles —muchos hoy perdidos— del Archivo del Cabildo eclesiástico de Lima, aseguran que se hizo retablo para la capilla familiar de los Santa Cruz y Padilla, con pinturas que fueron ocho, adquiridas también en Sevilla y por valor de 1.000 pesos, en tanto que la imagen de la Santa, debida a las gubias de Montañés, costó otros 1.000 pesos³¹.



El documento de la familia Aliaga, que es el que actualmente avala la historia y atribución de esta imagen, es en realidad una carta de pago o “finiquito” firmado en Sevilla, 1625, por Juan Martínez Montañés y por el propio capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla, además de un apoderado cuyo nombre resulta ilegible; en la carta se da por contento el artista y manifiesta haber recibido mil pesos de a ocho reales por la hechura de la imagen, la que estaba terminada y metida en un cajón para ser embarcada al Perú, donde debió llegar en el mismo año. El capitán Padilla quedó en la ciudad del Betis como cargador de mercancías, las que reuniría en gran número, pues al año siguiente, el 29 de diciembre de 1626 —aficionado a las bellas obras de la imaginería hispalense o, tal vez, por encargo de alguna de sus opulentas amistades limeñas— contrataba con Juan de Mesa la hechura de un crucificado, obra notable y de las últimas del escultor cordobés, cuyo posible paradero en Lima daremos más adelante.

No era la primera vez que Montañés interpretaba el tema de la Santa de Alejandría; ya en 1598 concertó un retablo dedicado a la Asunción de la Virgen para las concepcionistas de Panamá, que había de llevar un relieve con la figura de Santa Apolonia, con sus tenazas y muela en una mano y palma del martirio en la otra³². Pero en esta ocasión la escultura se hizo de bulto redondo, y de 1,60 m. aproximadamente; de acuerdo a la tradicional iconografía de la Mártir, porta la palma en la mano derecha y en la izquierda sólo una muela, pues parece haber perdido las tenazas. Su aspecto es juvenil, aunque en muchas otras representaciones se le da fisonomía de noble matrona, entrada en años y con los símbolos alusivos a su martirio³³.

La imagen conserva restos de policromía, pero ha perdido casi todo, aun el blanco del aparejo, ya que en época indocumentada, quizá en los años del neoclásico local, se oscureció la madera con un barniz de color caoba, dejando imperceptibles orlas estofadas en los pliegues más profundos de la túnica y manto en las zonas de brazos y pies.

PREDICACION DEL BAUTISTA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, ca. 0.73 x 0.70 m.

Catedral de Lima.

El retablo del Bautista de la Catedral posee en sus calles laterales, paneles magníficamente tallados por el maestro andaluz, que nos relatan la vida del santo. En esta escena San Juan predica ante un grupo de hombres, mujeres sedentes y soldados en composición y tratamiento que nos recuerda los relieves del retablo de San Isidoro del Campo en Santiponce.



SAN JUAN EVANGELISTA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Relieve en madera.

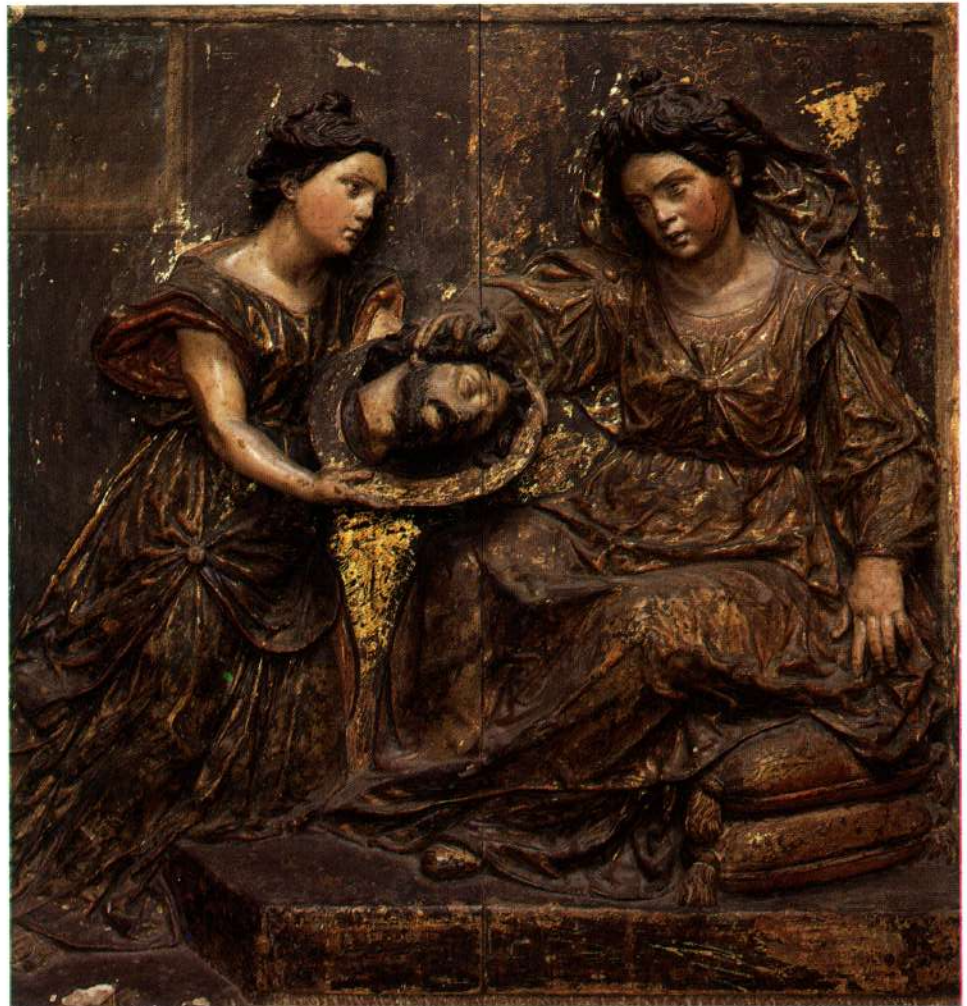
Catedral de Lima.

Este relieve forma parte del retablo de San Juan Bautista.

La postura elegante de la figura resulta del “contrapposto” típicamente montañésino; la pierna izquierda se flexiona, en falso, y se acusa tras el ropaje, mientras la derecha se pierde en los amplios pliegues de la túnica, así como todo lo que es corporal, aunque se insinúan las formas femeninas; técnica seguida por el maestro en múltiples obras, tales, entre otras, la bellísima Inmaculada de la Catedral, 1629, o la Santa Ana del Buen Suceso, 1632, ambas en Sevilla y poco posteriores a la Santa Apolonia, que hoy está en el Museo de la Catedral.

El retablo del Bautista

Las noticias que reseñamos a continuación corresponden a la obra de Montañés más completa de las conservadas en América. El retablo fue hecho para el monasterio limeño de la Concepción. La documentación existente es compleja y parece iniciarse en 1607 y alcanza hasta 1629 con el finiquito de los ángeles músicos del remate del retablo. Los relieves narran la consabida historia del precursor, pero hechos con maestría, aunque se observan colaboraciones. El padre Vargas Ugarte³⁴ dio noticia de esta obra, y luego fue estudiada por Hernández Díaz³⁵ pero antes de su restauración y traslado a la catedral donde permanece.



SALOME CON LA CABEZA DEL BAUTISTA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, 0.73 x 0.70 m.

Catedral de Lima.

Al igual que las calles, el banco del retablo del Bautista posee tablas con relieves que relatan la vida del santo; entre ellas encontramos ésta que cierra el ciclo, al lado de la epístola y que representa el momento en que una esclava le trae a Salomé la cabeza de San Juan sobre una bandeja, con un tratamiento, que marca la evolución de Montañés hacia el realismo.

La estructura del retablo es un poco extraña y al parecer se envió el diseño desde Lima. Las patrocinadoras fueron las monjas concepcionistas doña Ana Pinelo y doña Petronila Bernarda de la Vega, miembros de familias pudientes limeñas.

Merece especial mención el Crucificado que conforma el Calvario de la caja central del retablo. Es el segundo de los Crucificados de Montañés en Lima, de sólo tres clavos, pero de bello modelado y que con toda evidencia deriva del de los Cálices, aunque no tiene la alta calidad de éste; todavía luce la policromía mate de Gaspar Raxis, propugnada por Pacheco, mas el sudario ha sido mutilado para poder colocarle uno de terciopelo bordado; de conservarlo, con los pliegues y moñas característicos de los Crucificados montañesinos, podríamos efectuar un meticuloso análisis y comparar esta obra con la del Cristo de los Desamparados de la iglesia hispalense del Santo Angel, íntimamente ligado a la plástica de Montañés y fechable hacia 1623. El sudario debió cubrir todo el cuerpo, y lleva corona de espinas de color verde, tallada en bloque, y el rostro inspira notable nobleza. En la restauración reciente se ha observado que tiene tres capas de encarnación, la primitiva es de tonos rosáceos con visibilidad de venas y tendones.

Igualmente debemos llamar la atención sobre una de las cláusulas del contrato celebrado para la ejecución de este retablo; en ella dice el artista que queda obligado a hacer un San Miguel con el diablo a los pies y el Angel de la Guarda con un niño como si lo cuidara, figuras de seis palmos y casi redondas. Estas tallas no parece que hayan pertenecido en ningún momento al retablo del Bautista ni hay espacio en él para las mismas; en cambio en la clausura del monasterio, capilla de la Soledad, hay un retablo con imagen de un Angel de la Guarda y un niño a su lado protegido por la figura del Angel; el grupo está lleno de repintes y es difícil su clasificación, pero de ser el contratado por el maestro, se convertiría en una de sus imágenes iconográficamente más interesantes.

San Juan Evangelista

De 1618 es un documento por el que el Maestro declara que había hecho una imagen del Evangelista para Doña Ana Pinelo, monja concepcionista de Lima y figura efectivamente en el inventario del monasterio de 1754 (existente en el Archivo Arzobispal según Vargas Ugarte), colocado en un sencillo retablo lateral de un solo cuerpo y hornacina. La magnífica escultura está hoy en la Catedral; ha perdido el estofado original, pero se puede recuperar.

Virgen del Rosario

En el templo de Santo Domingo de Chucuito, en las riberas del lejano Collao, existe una imagen de vestir de esta advocación que mide 1,50 m. aproximadamente; aunque es figura de candelero tiene peana con tres ángeles y tallados los pies, manos y cabezas de la Virgen y el Niño, si bien que éstas aparecen mutiladas. El historiador argentino Héctor Schenone y los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert identifican esta escultura con una de las ocho Vírgenes del Rosario que en 1590 ejecutó Montañés para el



CRUCIFICADO

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 2.00 m.

Retablo de San Juan Bautista, Catedral de Lima.

Aparte de los relieves, el retablo del Bautista posee en el nicho principal la efigie de un Cristo Crucificado, de los mejores salidos de su gubia. Es un Cristo de tres clavos, muerto en la cruz, con el rostro inclinado hacia la izquierda, el que con toda evidencia deriva del de los Cálices de la Catedral de Sevilla. El sudario original, fue reemplazado por uno de tela en siglos pasados y actualmente rehecho.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

dominico fray Cristóbal Núñez y que habían de ser llevadas al reino de Chile. Se basan en la dimensión de la imagen —coincide con una de las que habían de tener siete palmos más la peana de ángeles—, forma de cabezas y rostros del grupo de los ángeles de la peana; de ser cierta la atribución, sería una obra juvenil del artista en la que se apuntan los caracteres de que están imbuidos los ángeles de las peanas de las Inmaculadas de Santa Clara de Sevilla y de Oruro-Bolivia, esculpidas muchos años después.

Niño Bautista

En 1617 Martínez Montañés dio carta de pago a Sebastián de Mendoza, quien vino del Perú con 250 ducados remitidos por doña Petronila Bernarda de la Vega, monja profesa de la Concepción, por la hechura de un Niño Bautista de altura igual a otro Niño Bautista que hizo para doña Ana Pinelo. Esta carta de pago da a entender claramente que son dos esculturas de tal temática las que existieron en el dicho monasterio, pues doña Ana Pinelo también residía en la citada comunidad; antes y al quedar viuda se retiró como simple “dama de piso”, con el fin de acompañarse de una hija suya, monja concepcionista, pero años después profesó de religiosa, después de hacer fuertes donaciones al convento. El padre Vargas Ugarte creía identificar uno de los dos Niños Bautistas en el retablo dedicado a la Virgen del Carmen, pero con las obras de 1967-68 desaparecieron todos los adornos del templo y es posible que aún se conserve en clausura.

Retablo de las Once Mil Vírgenes

El mismo padre Vargas Ugarte afirma que en el archivo del Monasterio de la Concepción existen documentos que demuestran el envío de otro retablo sevillano a esa institución. No consta el nombre del artista que hizo este retablo, pero se ha supuesto que pudo ser el maestro alcalaíno, de quien las monjas limeñas eran clientes seguras, además de que disponían de rentas suficientes como para acometer empresas de envergadura a fin de colmar sus deseos devotos y refinamientos artísticos. Aquí los documentos expresan que el retablo costó 1.300 ducados —bastante menos que el del Bautista, por lo que debió ser pequeño, o quizá se refiera la cantidad únicamente a los paneles de relieves— y que comprendía unas historias del martirio de las Once Mil Vírgenes, y talla central de Santa Ursula. Es sólo una presunción el que Montañés fuese autor de este segundo retablo para las concepcionistas de Lima, si bien no deja de ser extraño que en los años de 1617 y 18 el artista otorgue cartas de pago de cantidades que le remitió doña Ana Pinelo, por la obra de “escultura, talla y ensamblaje que está haciendo para llevar a dicha ciudad”, y que no deben corresponder al retablo del Bautista, en parte ya entregado, aunque no lo terminó hasta 1629. Es posible que sólo hiciese una intervención lejana como la de trasladar la obra a algún discípulo.

El ya conocido capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla adquirió en 1626 una cabeza de las Once Mil Vírgenes, la cual donó a ese monasterio, en el que había profesado su hermana doña Rafaela de Celis y Padilla.

SALOME CON
LA CABEZA DEL BAUTISTA

Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, 0.73 x 0.70 m.

Catedral de Lima.

Detalle que nos muestra el rostro de Salomé



Sin embargo, los relieves y bultos importados de Sevilla no se armaron hasta el 22 de agosto de 1683, fecha en la que el escultor y ensamblador fray Cristóbal Caballero se comprometió con la comunidad a armar y componer el retablo donado por doña Ana Pinelo en tiempos de la priora Petronila Bernarda de la Vega. En el inventario de este convento, hecho en 1754, consta este montaje de 1683 y se afirma que el retablo es en parte obra de Martínez Montañés; es entonces cuando aparece el nombre del maestro, lo cual hace dudosa su intervención, pues en esos años, como en muchas otras partes de América, toda escultura medianamente buena y procedente de España, pertenecía a Montañés. De cualquier forma el retablo desapareció en las reformas del XIX, y quizá en clausura se conserven algunas tallas que sería preciso fotografiar para un análisis cuidadoso de los asuntos que trata y que también nos son desconocidos.

Virgen del Rosario

Del 13 de septiembre de 1619 es el compromiso de Montañés con el jesuita Fabián López, a fin de hacer una Virgen del Rosario de 0,75 m. de alto sin peana, para ser enviada a Lima al clérigo Juan López Vozmediano. Desgraciadamente nada se sabe de esta escultura que había de tener rostro aguileño y con la mayor hermosura que se pudiese, así como túnica estofada de flores y de "tonos primaveras". Al llegar al Perú, seguramente fue colocada en algún retablo de cofradía, gremio o simple capilla de las numerosísimas de esta advocación que hubo en todo el Virreinato.

Inmaculada Concepción y Niño Jesús

En 1621 le fueron encargadas al maestro dos tallas con destino al Perú por encargo de Juan Bautista González; sin embargo éste pagó solamente cinco mil reales a cuenta de los dos mil ducados (23.000 reales) en que se tasaron las esculturas y se embarcó para América sin recibir las hechuras ni saldar las diferencias, por lo que el artista expresó notarialmente su deseo de devolver los cinco mil reales y disponer de las imágenes. No obstante, parece que las obras se llegaron a remitir a las Indias, pues dos años después, el 25 de enero de 1623, Montañés daba poder a Gaspar Jiménez, vecino de Lima, para que cobrase a Juan Bautista González los maravedises restantes, cobranza que sólo podía justificarse mediante el envío y posesión de las obras. Nada se sabe, de momento, de la imagen de la Inmaculada ni de la del Niño Jesús.

San Juan Evangelista

En 1682, cuando las fiestas en la Catedral de Lima con motivo de la beatificación del segundo arzobispo de la diócesis, Toribio de Mogrovejo, se escribió un memorial y recuerdo de las celebraciones, lo cual estuvo a cargo de don Francisco de Echave y Assu. Es en esta obra donde el cronista, al describir los adornos del templo, menciona el nombre de Montañés como autor de una imagen de San Juan Evangelista, cotitular de la Catedral, la cual se hallaba en el

altar mayor. Estas afirmaciones eran frecuentes y un tanto gratuitas y, de momento, no se tienen más referencias que las del citado Echave. Sabemos que en 1625, al dedicarse el templo, existía una efigie del Evangelista y que años más tarde Pedro Noguera hizo los tres evangelistas restantes para completar la tetralogía. Después del terremoto de 1746 se colocó la capilla llamada “Escuela de Cristo” y su rastro se pierde en las restauraciones del XIX. Hoy, y en una hornacina lateral del retablo de Nuestra Señora de la Antigua, se aprecia una escultura de San Juan que luce un porte erguido a la par que de sereno reposo; muestra los usuales emblemas “juaninos” —libro, pluma y águila— y bien puede ser una obra hecha en la ciudad por cualquiera de los escultores hispalenses que hacia 1625 trabajaban en Lima y en el coro de la Catedral —Martín Alonso de Mesa, Luis Ortiz de Vargas, Pedro Noguera, etc.—, o una copia tardía del decantado modelo montañésino, pues no deja de tener, pese a los atávicos repintes, la dignidad de ese estilo.

Esculturas del templo de Santo Domingo

El cronista fray Juan de Meléndez asegura en su crónica de 1682 que en el convento limeño se guardaban valiosas esculturas de las gubias de Montañés, tales como Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Siena y el famoso Cristo de los Aliaga. De las restantes imágenes poco se puede decir; el padre Vargas Ugarte cree reconocer como de talleres sevillanos el Santo Domingo de Guzmán que aún se exhibe en dicho templo. El Santo Tomás fue sustituido en su altar por otra escultura que se llevó de Barcelona en el siglo XIX, y es probable que la imagen que comenta Meléndez se encuentre actualmente en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral; es una figura de apostura tradicional en la escultura hispalense del primer tercio del siglo XVII, pero impregnada de una burda policromía brillante. En el interior del convento dominico existe una Santa Catalina de Siena.



SANTA INES

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera, 1.00 m.

Convento de Santo Domingo, Lima.

En el interior del Convento de Santo Domingo de Lima existen varias esculturas consideradas como cercanas a la gubia de Martínez Montañés o a su escuela; entre ellas destaca esta imagen de Santa Inés que por su postura elegante, marcada por el “contrapposto”, está próxima a la Santa Apolonia de la Catedral, y al igual que ella, ha llegado hasta nosotros sin su policromía.

La polémica puede surgir respecto de la famosa efigie del Crucificado de los Aliaga. Esta familia tuvo enterramiento y capilla propia desde la erección del templo en el brazo del crucero del lado de la Epístola, pero no se adornó de retablo de pinturas debidas al pincel de Mateo Pérez de Alesio e imagen central de la Purísima hasta 1592, según atestigua el cronista Lizárraga hacia el año 1600₃₆. En-

tonces no estaba el Crucificado en este retablo, y no lo menciona el padre Cobo (1628-30), en cambio sí lo hacen, y como de Montañés, los cronistas posteriores (Calancha, 1638; Córdoba y Salinas, 1651, y Meléndez, 1682). En 1706 los Aliaga cedieron su capilla, con retablo y demás valores, para el culto de Santa Rosa y fue entonces cuando se dispersaron las distintas piezas que la adornaban, según inventario existente en el Archivo General de Indias³⁷.

Hoy vemos en este convento hasta cuatro esculturas de Crucificados, todas de correctas proporciones. Uno, en el retablo de la Virgen del Rosario que puede identificarse con el llamado “Cristo de los Agüero” y que procede del siglo XVI; otro, en el altar de la nave de la Epístola, bajo la advocación de “Cristo Milagroso”, imagen antigua, quizá del XVI; un tercer Crucificado se hallaba sobre la baranda del coro alto de la iglesia y hoy adorna el altar mayor; y la cuarta preside la Sala Capitular en el interior del convento. El Crucificado del coro lo reconoce Harold Wethey como el Cristo de los Aliaga y de estirpe montañesina³⁸. Evidentemente es una talla de aspecto hispalense y del XVII, así por el modelado del cuerpo como por el dramatismo del sudario agitado, cuerda que desgarrar las carnes y claroscuro que produce su movida composición de Cristo en el momento de la expiración. Cabeza y rostro parecen haber sufrido transformación, pero aun así nos parece difícil de relacionar directamente con la plástica de Montañés; más nos inclinamos a creer que sea obra de un seguidor.

El Crucificado de la Sala Capitular, mencionado en cuarto lugar, es talla digna de estudiarse con detenimiento, pues nos parece que también deriva de las fórmulas sevillanas de este período que comentamos.

Inmaculada de Oruro

Los señores de Mesa-Gisbert han descubierto en la Catedral de Oruro-Bolivia una hermosa Virgen de esta advocación que, además, está firmada por Montañés, algo insólito dentro de su producción. El detenido estudio que han realizado estos investigadores nos excusa de historiar y describir la imagen, la misma que, parece ser, fue la contratada en Sevilla por el jesuita padre Alonso de Buiza con nuestro artífice en 1640 y que fue remitida al indicado templo, por entonces de la Compañía de Jesús, en donde ha permanecido hasta nuestros días, aunque con mutilaciones increíbles. Los imagineros del Collao debieron quedar impresionados por la belleza de esta obra, pues son varias las esculturas locales desde mediados del XVII, en las que se puede apreciar el modelo montañesino, entre otras la Inmaculada del templo de la Asunción de Juli-Perú.

Crucificado para don Luis de Betancur y Figueroa

En este año de 1640 —dentro de la etapa final del barroquismo de Montañés, 1630-1643— hace el artista, o su taller, otro Crucificado para Lima; se trata del encargado por don Luis de Betancur y Figueroa, Fiscal del Tribunal

CRISTO DE LOS ALIAGA

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera policromada, 1.70 m.
Iglesia de Santo Domingo, Lima.

Juan Bautista Vázquez, primera gran figura de la escuela andaluza, fue contratado en 1582 en Sevilla, para realizar el retablo de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Lima. Dicho retablo ha desaparecido, pero aún subsisten algunos relieves y grupos con modificaciones posteriores y esta escultura de Cristo Crucificado que demuestra filiación con Vázquez.



de la Inquisición y que antes había estado en España, hacia 1637, donde pudo conocer de cerca los trabajos de este afamado obrador hispalense y trabar amistad con el artista, lazo que mantuvo en Lima a través de Francisco Montañés Salcedo, hijo del escultor que permaneció largos años en América. Hacia 1650, Betancur fue nombrado Obispo de Popayán, donde falleció en 1653.

La escultura fue entregada por Montañés a Alonso de la Estrella Olivares y Nava, quien quedó al cuidado de efectuar el envío en una caja de madera. El destino final de este Cristo no se conoce con certeza; podría ser el magnífico Crucificado de San Agustín, o el de las monjas descalzas de San José, pero ambas obras obedecen a conceptos diferentes.



CVLE
SOCIE
TATIS
IESV
ORI
DE
GLOR

SAN IGNACIO DE LOYOLA

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada.

Iglesia de San Pedro, Lima.

Escultura con aire montañésino. Su expresión dulce, transmite serenidad espiritual.

Santos Jesuitas en San Pedro de Lima

El historiador de la Compañía de Jesús en el Perú, padre Rubén Vargas Ugarte, asegura que en la carta Anua jesuita de 1648 —cuyos originales se guardan en los archivos de la Compañía de Roma y Toledo— consta que la talla de San Francisco Javier es de Juan Martínez Montañés. La imagen llegó a Lima en ese año junto con otra de San Francisco de Borja, lo cual, unido a la semejanza de tamaño y estofado, da pie al infatigable historiador para aseverar que ambas obras pertenecen al mismo taller. La fecha indica claramente que serían piezas de taller, pues el maestro, de avanzada edad, intervendría muy poco en este período final de su vida. Damos la noticia con las reservas del caso, ya que parecen esculturas de aires montañésinos, con tendencia al realismo, sobre todo San Francisco de Borja, y con ese aspecto de austeridad e inquietud espiritual manifiestos en las representaciones de San Ignacio y San Borja de la iglesia sevillana de La Anunciación, talladas por Montañés en 1610 y 1624, respectivamente. Harold Wethey admite la afirmación del padre Vargas por el parecido entre estas figuras y las limeñas.

El realismo y la formación de la escuela limeña

Otros artistas procedentes de Sevilla llegaron al Virreinato del Perú en los primeros años del siglo XVII, caso de Gaspar de la Cueva, Luis Ortiz de Vargas, Luis de Espíndola, Pedro de Noguera, Gaspar Ginés, etc., pero sus actividades se ambientan dentro de una plástica que evoluciona sobre el estilo de Juan Martínez Montañés y significan —dentro de la formación de la escuela limeña— un paso decidido hacia el realismo y expresionismo barrocos. Son artistas que paulatinamente se fueron alejando del manierismo, por lo que sus inquietas biografías y estudio de sus obras están fuera de los marcos cronológicos y estilísticos.

Hay tantas obras de gran belleza deterioradas y sin autorías conocidas que realmente intriga lo que pasó en esos años de actividad artística.

Obras anónimas

Las colocamos en este lugar por sus parecidos estilísticos con lo “montañésino”, pero al carecer de fechas podrían ir en cualquier otro sitio.

Virgen con el Niño de la espina de los religiosos camilos

Es un grupo de tamaño académico, de bulto entero y de madera policromada; ha perdido la peana original y está repintado. Las figuras son plenamente montañésinas en composición, actitud reposada, elegancia de postura acentuada por los amplios pliegues del ropaje y gracia candorosa del Niño. En la disposición de las manos, finísimas las de la Virgen, y juego con los pies del Niño, se aprecian detalles del estilo manierista que caracterizan a las



VIRGEN CON EL NIÑO DE LA ESPINA

Atribuida a Juan Martínez Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 0.80 m.

Convento de la Buena Muerte, Lima.

Es un grupo de tamaño académico, plenamente montañésino, donde la inclinación de la Virgen marca una cadencia suave y elegante acentuada por los pliegues clásicos de la caída de la túnica y el recogido del manto. Los restos de la policromía original ubicados nos indican un estofado en primavera que siguen los postulados de Pacheco.

Restaurada por el Banco de Crédito del Perú.

esculturas del mejor Montañés; en ello guarda gran parecido con dos imágenes de la Virgen y el Niño salidas de sus gubias; una es la que se conserva en Santiponce y otra la del antiguo convento de la Merced de Huelva; si bien estos dos grupos acusan mayor ampulosidad en vestiduras, mientras que la Virgen limeña es de un movimiento más grácil y desenvuelto al no cruzar el manto por delante del cuerpo, sino caer lateralmente en pliegues elegantes y contrastados. Todos los caracteres conocidos en la técnica del maestro —en cabellera, rostro, cuello, postura de piernas, etc.— aparecen claramente en esta escultura que permanecía olvidada en el interior del mencionado convento. Es posible, sólo una presunción, que se hiciese en la época en la que Juan de Mesa estuvo en el taller de Montañés.

Queremos llamar la atención sobre una figura de la Virgen en la escena de la Visitación, con Santa Isabel, de gran expresividad realista, que existe en la Catedral de Lima. Es una representación de hermosa apostura y cercana a las fórmulas empleadas por Montañés, como lo han advertido Schenone y los Mesa; sólo hay noticias de la capilla, que procede del XVI, la misma que después de 1604 y antes de 1625 se adornó de retablo y esculturas, según estudio que hemos dedicado al recinto catedralicio limeño. Cabe suponer, a la vista de su estilo y formas, que esta imagen sin historia es una de esas piezas de claro linaje montañésino, y quizá de las más puras que subsisten en el antiguo Virreinato.

Podríamos añadir otro grupo de la Catedral que ofrece igual interés, el de la Sagrada Familia, obra que ha sido fechada en 1633 y en el templo de

LA VISITACION

Anónimo

Siglo XVII

Relieve en madera policromada.

Catedral de Lima.

En el retablo de La Visitación de la Catedral de Lima, se conserva en su nicho central la representación de esta escena en el grupo escultórico de la Virgen y Santa Isabel. La capilla procede del siglo XVI, pero estas imágenes con expresión realista están muy cerca de las fórmulas empleadas por Montañés, como ya lo han advertido Schenone y los Mesa.



San Pedro otro conjunto formado por San José, la Virgen María y el Niño que es realmente espléndido y de alguno de esos artistas citados, aunque de momento sigan siendo anónimos. Otras dos esculturas sin estudiar, naturalmente atribuidas a Montañés, son una Santa Cecilia y una Santa Catalina de Alejandría que se encuentran en el interior del convento de Santo Domingo. Son de tamaño natural, en color madera y de arrogantes posturas.

Otros envíos peninsulares

No vamos a insistir más en este dilatado capítulo del comercio artístico que al final resulta fatigoso, pero vamos sólo a reseñar obras y artistas claves del realismo.

Juan de Mesa

En diciembre de 1969, y con ocasión de visitar la ciudad de Lima, tuve la oportunidad de reconocer una magnífica escultura sevillana en el interior del antiguo colegio jesuita de San Pedro. Después de haberla estudiado con detenimiento y revisar la bibliografía peruana sobre dicha obra y recinto, volví a España con la firme sospecha de que dicha escultura —un crucificado de tamaño superior al natural— era obra del imaginero cordobés Juan de Mesa y Velasco, lo que luego confirmamos documentalmente.

En 1625 se colocó en el testero de la capilla un retablo que el padre Cobo califica de “curioso” y cuyo costo ascendió a cinco mil pesos; fue en esta ocasión cuando se puso el Crucificado que el mismo cronista considera de “muy devoto” y adquirido al elevado precio de 1.600 pesos. Las cartas Anuas de la Compañía para dicho año dicen escuetamente que el crucificado, en imagen de bulto, se compró en Sevilla y se pagó por el mismo la cantidad expresada, con lo cual coinciden ambos testimonios. No hay documento alguno en el antiguo colegio jesuita que añada más luz sobre la procedencia y autor de la escultura, pero casi no hace falta ninguna otra prueba, pues, en la actual restauración a que está siendo sometido se ha encontrado la firma de Juan de Mesa.

El Crucificado de la Buena Muerte —como le denominamos— mide 2.10 m., tiene la corona de espinas tallada en bloque y lleva el detalle usual del realismo de Mesa, espinas que se clavan en la frente y en las orejas. La encarnación primera es de tonos rosáceos (como el Cristo de Montañés de las concepcionistas que también tiene el detalle doloroso de las espinas) y el sudario muy movido, con sobrepliegues por encima de la cuerda y gran nudo natural, que deja ver parte de desnudo anatómico, muy bien modelado entre los tres clavos que lo sostienen. Es un Cristo fuerte, imponente, de un rostro severo, pero de gran nobleza y bondad en el momento de la muerte.

En 1626 Mesa contrató con el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla, de Lima, un Cristo de más de dos varas de alto, de cedro, clavos de hierro (tres); al parecer se contrató en blanco, para ser policromado en Lima. Al morir Mesa en 1627 una imagen de estas características estaba preparada para

CRISTO DE LA BUENA MUERTE

Juan de Mesa

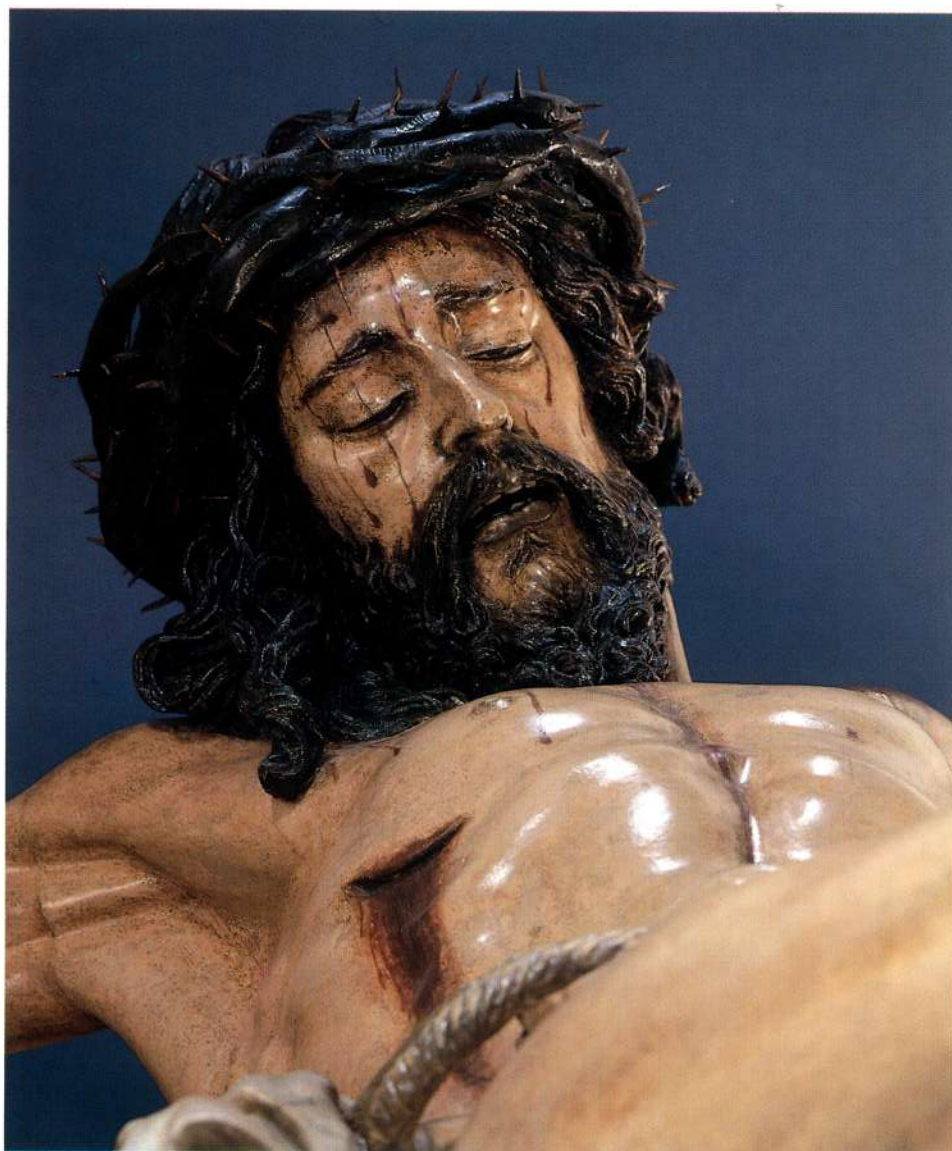
1625

Talla en madera policromada, 2.10 m.
Iglesia de San Pedro, Lima.

En la capilla de Nuestra Señora de la O, los jesuitas conservan este Crucificado que, muestra ya los caracteres realistas del discípulo de Montañés, en el tratamiento anatómico, en la corona de espinas y en el sudario muy movido, con sobrepliegues por encima de la cuerda que deja al descubierto parte de la cadera. La autoría está certificada por la firma ubicada en la restauración.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.





ser llevada a Lima, pero no sabemos si a la Catedral o a Santo Domingo, templos muy vinculados al expresado capitán. Sin que la tesis que vamos a exponer a continuación, suponga una identificación del Crucificado de Santa Cruz y Padilla con el de las monjas dominicas, conviene hacer un breve recuerdo de esta imagen sin historia. Lo cierto es que en el templo del monasterio de Santa Catalina de Lima, en un retablo lateral hay un Crucificado que coincide en todo con la plástica de Mesa; es evidente que tiene una policromía local, lo que es otra coincidencia, pero es el concepto realista que inspira la imagen, lo que le ha valido ser aceptada por los especialistas según la propuesta que hicimos hace unos años. El Crucificado tiene corona sobrepuesta, es muy esbelto, está vivo y parece querer decir una de las siete palabras evangélicas; mide unos dos metros y tiene en la cabeza todos los rasgos usuales del artista (se ven los dientes, espinas en la oreja, mechón de pelo que avanza sobre el rostro, etc.). En algún tiempo fue mutilado para ponerle telas bordadas, pero hoy se está restaurando y se aprecia mejor el espléndido modelado anatómico, pese a ser una de las últimas obras del malogrado Juan de Mesa.

CRUCIFICADO

Juan de Mesa

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.80 m.

Iglesia de Santa Catalina, Lima.

En la iglesia de las dominicas de Santa Catalina, se conserva en un retablo natural, un Crucificado que reúne los caracteres de la gubia de Juan de Mesa; es un Cristo aún vivo con un espléndido modelado anatómico y una distribución de la cabellera acostumbrada por el artista. Podemos considerarle como una de sus últimas obras, la que fue policromada, de seguro, por algún artista local.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.





INMACULADA CONCEPCION

Francisco de Ocampo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.40 m.

Convento de San Francisco, Lima.

La Inmaculada que conservan los franciscanos en su Sala Capitulare está ligada a la gubia de Francisco de Ocampo, con cierto acento granadino que supone un diseño de Alonso Cano. La imagen casi de tamaño natural, es realmente arrogante con un rostro de gran belleza y buena composición corporal. En años coloniales, fue titular de una famosa cofradía.

SAGRADA FAMILIA DE LA VIRGEN

Gregorio Fernández

Siglo XVII

Tallas en madera policromada.

Iglesia de San Pedro, Lima.

En Valladolid surge la escuela castellana con Gregorio Fernández, el que representa para esta escuela, lo que Montañés para la sevillana. De manos de este maestro se conserva este grupo en San Pedro de Lima, que fuera traído desde España por Diego Porres de Sagredo y su mujer Ana de Sandoval, imágenes que muestran el realismo y la elegancia compositiva, propia de Fernández.



Francisco de Ocampo

Parece que es de este artista, la famosa Inmaculada Concepción de San Francisco, que probablemente llevó a Lima en 1625 el fraile-arquitecto Miguel de Huerta, según documentación del Archivo de Indias. La majestuosa talla supera lo que conocemos de imágenes marianas de Ocampo y admite más bien ciertos acentos del arte de Alonso Cano. Quizá la intervención de éste se pudo limitar a un simple diseño, a lo que sabemos fue muy aficionado el granadino desde su juventud; además existe la certeza de que por esas fechas aún no tenía el título de maestro escultor, necesario para contratar obras, por lo que todas las esculturas que trabaja en estos años (de 1620 a 1629) fueron pactadas, bien por su padre, o por otros artistas con los que solía colaborar. En esta época aparece en más de una ocasión ligado a Montañés y a Francisco de Ocampo; por lo que las obras de estos años resultan complejas, pero no menos interesantes y bellas. La imagen es realmente arrogante, de tamaño casi natural; está policromada y adopta la postura recatada y humilde de la Inmaculada Concepción, pero sin dejar de mostrar la belleza de su rostro y perfecta composición corporal. Fue titular de una poderosa Cofradía —situada en el crucero del templo— pero en el XIX pasó al interior del convento, donde permanece.

Alonso Cano

Puede ser de este escultor granadino otra Inmaculada Concepción, de unos sesenta centímetros de alto, de forma ahusada y muy deteriorada, que hace algunos años vimos en la celda prioral de San Francisco, pero es imagen sin historia, difícil de investigar.



TRANSITO DE SANTA ROSA

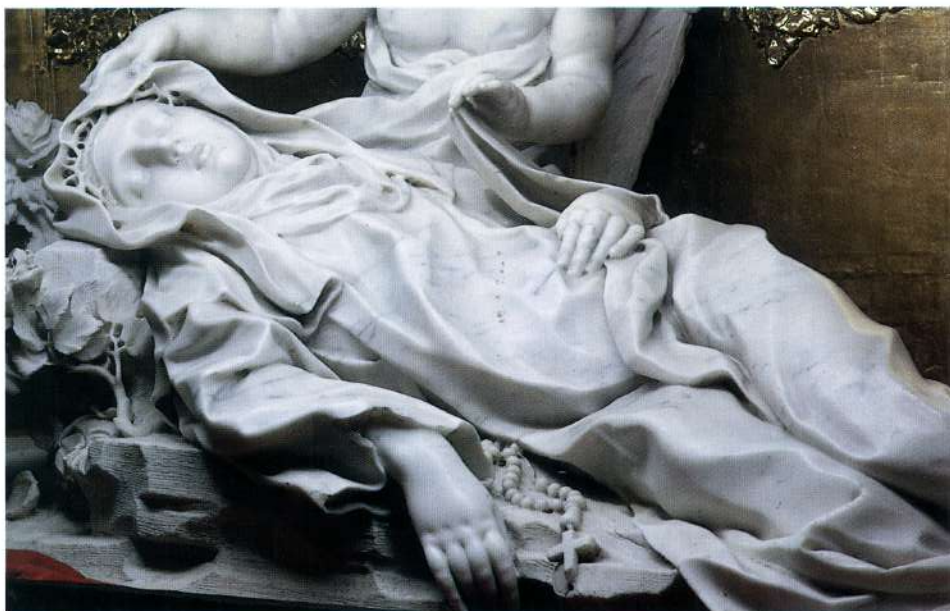
Melchor Caffa

1669

Mármol, 0.82 x 1.47 m.

Iglesia de Santo Domingo, Lima.

A Lima también llegó una muestra del barroco italiano en esta escultura del maestro maltés, obra que le encargara el Papa Clemente IX, para ser enviada a la Ciudad de los Reyes, con motivo de la beatificación de la Santa. Caffa la representa yacente con el hábito trabajado en ritmos que parecen de pétalos de rosas y nos recuerdan en algo a la vaporización sensual de Bernini.



Juan Remesal

Muy en la línea de las obras de este artista es otra pequeña Inmaculada Concepción de la Merced, con peana de ángeles y manto recogido bajo el brazo, pero es el caso que hace años que no hay indicios de esta escultura.

Gregorio Fernández

El gran escultor cabeza de la escuela de Valladolid, también remitió para Lima un grupo de excepcional calidad, San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, que se veneran en el templo jesuita de San Pedro; inicialmente se colocó el grupo en la capilla funeraria de don Diego de Porres Sagredo y su mujer Ana de Sandoval, fundadores de esa capellanía y mecenas que llevaron el famoso grupo desde España: cuando fue colocado en su capilla, asistió el virrey conde de Chinchón en 1638. El grupo es de tamaño natural y los tres personajes están perfectamente enlazados en sus movimientos y actitud itinerante; el realismo preside todo el conjunto y conserva zonas de policromía original.

ECCE HOMO

Pedro de Mena

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 0.35 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

Entre los escultores de la escuela granadina destaca Pedro de Mena con sus modelos iconográficos que calarán hondo en el sentir popular. El *Ecce Homo* conservado en Lima es un buen ejemplo de dichos modelos, trabajado en busto con expresión dulce, boca entreabierta que deja ver los dientes y ojos de cristal, elementos que en conjunto imprimen a la imagen el sello del realismo español.

Melchor Caffa

No es un escultor hispano, es maltés y pertenece a la escuela romana, hay que incluirlo entre los artistas que remitieron obras por América, solitariamente, pues le fue encargada por Clemente IX una obra de particulares querencias para los limeños, nos referimos al “tránsito de Santa Rosa” que le mandó hacer en 1667 o 1668 en vísperas de la beatificación de la Santa. La obra hecha en mármol de Carrara es realmente de una exquisita delicadeza, de suaves texturas hasta en las rosas que aparecen espaciadas por el lecho; tanto la composición como los tratamientos revelan que el joven Caffa se inspira en la Santa Teresa de Bernini a quien seguían de una u otra forma todos los escultores



DOLOROSA

Pedro de Mena

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 0.36 m.

Iglesia de San Pedro, Lima.

Aparte del *Ecce Homo*, también llegó a Lima hacia 1670 esta imagen de la Dolorosa que reúne todos los caracteres, en cuanto a composición y tratamiento realista, propios de la gubia del maestro granadino. La imagen en busto muestra la boca entreabierta y los ojos de cristal en la búsqueda intencional de conmover al espectador, a través de la expresión de sufrimiento.

de Roma; la muerte temprana impidió a Caffa ultimar algunos detalles de este grupo, tarea que asumió su maestro y amigo Ercole Ferrata; no obstante Caffa firmó la obra. En 1670 llegó a Lima y según el cronista Mugaburu fue todo un acontecimiento, la trajeron sobre andas desde el Callao hasta la capilla de palacio, con gran multitud y luego se llevó al templo de Santo Domingo³⁹ donde permanece en el retablo de la gloriosa Virgen Limeña.

Pedro de Mena

El gran escultor granadino, discípulo de Cano, cierra el ciclo de envíos importantes para la ciudad de Lima. En 1976 dimos a conocer dos hermosas esculturas de un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, de tamaño inferior al natural, ambas con los rasgos más personales de este artista. Se encuentran en el retablo dedicado a San Luis Gonzaga del templo jesuita de San Pedro y significan, aparte de sus calidades artísticas, un aporte iconográfico para temas que se difundieron en la escuela limeña desde entonces (las esculturas en cuestión debieron llegar a Lima entre 1670 y 1680).

Los artistas de la Escuela de Lima

En realidad son tan numerosos los artistas escultores y ensambladores que conforman la Escuela de Lima, que no es posible hacer una farragosa lista de nombres, fechas y obras que no conduce a nada. Vamos a destacar los nombres y actuaciones que estimamos como los más importantes así por la calidad de sus producciones, como por los influjos que ejercieron en sus círculos, con fidelidad a los rasgos esenciales de la escuela; esculturas de bellas apariencias, nada de efectismos teatrales, hermosas policromías y cierto realismo reposado que no permite composiciones de vistosos movimientos; por el contrario las figuras parecen moverse con suave y elegante parsimonia y sus rostros procuran expresar sentimientos, todo lo cual se perdió en la segunda mitad del XVII en aras de los efectos dinámicos.

Pedro de Noguera

Es sin duda el artista más señalado de esta primera mitad de siglo. Debió nacer en Barcelona entre 1580 y 1590. Su aprendizaje en cambio lo hizo en Sevilla y ya por los años de 1613 contrataba obras de ensamblaje y escultura, no identificadas. En 1619 se traslada a Lima donde contrae matrimonio con la limeña Ursula de Bonifacio. Es evidente que los años de aprendizaje pasados en Sevilla dejaron huellas en el joven artista, pues desde que llegó a la capital peruana no dejó de recibir encargos de cierta envergadura. En pocos años se convirtió en jefe de los trabajos escultóricos catedralicios, quizá con la protección del viejo maestro Arrona, y al morir éste le sucedió (1638) como maestro mayor de obras de la Catedral con más dedicación a la arquitectura que a la escultura, lo que no dejó de tener consecuencias en la joven escuela limeña.

De 1619 es el contrato con la Cofradía de la Soledad, para hacer una imagen de Cristo Crucificado que se convertía en yacente al ser descendido de la cruz; la imagen existe y muestra el realismo de Noguera, pero es una composición tan extraña que no pueden sacarse muchas consecuencias. En realidad este fue un procedimiento popular y muy antiguo, pero para esas fechas casi no se utilizaba en las escuelas andaluzas.

CRISTO YACENTE

Pedro de Noguera

1619

Talla en madera policromada, 1.70 m.
Archicofradía de la Soledad, Lima.

Entre los Cristos tempranos de la escuela limeña encontramos este Cristo Crucificado de la Cofradía de la Soledad, con los brazos articulados para ser descendido de la cruz. La imagen, según documento plasmado en un lienzo que se conserva en la misma iglesia, formaba parte de los pasos procesionales que recorrían la Ciudad de los Reyes en los días de Semana Santa.





PORTADA DEL PERDON

Martínez de Arzona y Pedro de Noguera

Siglo XVII

Piedra tallada.

Catedral de Lima.

Desde 1637 Noguera sucede a Martínez de Arzona en la dirección de los trabajos de la portada principal de la Catedral de Lima. Será este maestro quien transformará el diseño original de Arzona, de carácter clásico, hacia un proto-barroquismo, a partir del segundo cuerpo, donde el frontón se curva y se parte y adquiere carta de ciudadanía, repitiéndose hasta entrado el siglo XVIII.

La sillería de coro del templo de San Agustín la inicia en 1620, pero su hechura se dilató varios años como veremos más adelante; de todas formas supone un reconocimiento al prestigio que debía tener Noguera, pues sólo dos años después de estar afincado en Lima —quizá año y medio— recibe el encargo de una sillería que son palabras mayores en temas de esculturas.

Las obras hechas para la capilla de San Bartolomé en la Catedral, entierro del arzobispo Bartolomé Lado Guerrero, son de noticias confusas, como lo es la documentación de varios retablos que hizo Noguera por estos años (San Francisco del Callao, cuatro santos para el retablo de los dominicos con un retablo de niños-atlantes, túmulo de Felipe III, etc., etc.). En 1632 fue nombrado Maestro mayor y arquitecto de la ciudad, lo que confirma la fulgurante carrera de Noguera. En la Catedral seguía bajo las órdenes de Arzona, trabajando en la portada con la ayuda del cantero Francisco Lobo.

La famosa puja y subasta de la sillería de coro la veremos más adelante, pero todos los artistas de Lima, Martín Alonso de Mesa poco antes de morir, Gaspar de la Cueva e incluso Luis de Espíndola, amigo de Noguera, estaban de acuerdo en que lo más importante de la obra era la escultura y Noguera, según ellos, no estaba capacitado para ello. En realidad estas acusaciones y disputas pueriles, propias de artistas, reflejan ciertos resentimientos por el encumbramiento de Noguera en poco tiempo y, al parecer, protección de Arzona. Pero al morir Mesa (1626) y marcharse Ortiz de Vargas (1627) quedó solo y al frente de toda la obra Pedro de Noguera, y de alguna manera ese taller o “bodega” del arte que fue la Catedral por esos años se convirtió en el núcleo esencial de la escultura limeña hasta mediados del XVII.

A partir de los años cuarenta Noguera aparece vinculado al fundidor de bronce Antonio de Rivas; primero fueron “42 jarrones o macetones”

SILLERIA DE CORO

Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Juan García de Salguero.

1640

Talla en madera policromada.
Iglesia de San Agustín. Lima.

Detalle de uno de los relieves esculpidos que demuestran la calidad del trabajo.



decorados con flores, según diseño del maestro Noguera y fundición de Rivas; después fue la propia fuente de la plaza mayor de Lima con cuatro leones, armas de los reyes de España, del virrey conde de Salvatierra y de la ciudad. La decoración de animales mitológicos y otros elementos fitomorfos y zoomorfos son de inspiración post-renacentista, y al parecer fueron diseños de Noguera y Rivas que luego fundió éste en bronce en 1650. Tuvo un remate con estatua de la Fama, hoy perdido.

Hay otras obras sueltas que se atribuyen a este autor, pero faltan indicios documentales y en algunos casos restauraciones estilísticas. El ya mencionado Cristo Crucificado-yacente de la Cripta de la Soledad, es de un sudario rígido poco natural; pero es que lo mismo se advierte en el Crucificado existente en la Sacristía de la Catedral, que encontramos también con ciertas durezas y aspecto severo como las obras de Francisco de Ocampo. En cambio, el San Juan Evangelista de la Catedral, antes en un rincón de la sillería y en color caoba, ha sido policromado con tonos, creo que muy fuertes, así como el brillante pulimento de la encarnadura; es una buena pieza de ampuloso manto y cierta monumentalidad, no ajena a Noguera, pero los repintes actuales y documentación confusa impiden confirmar lo que por otra parte es una vieja atribución.

Las noticias de Noguera llegan a 1655 o poco más; debió morir por entonces, y pese a las aseveraciones de que era más arquitecto y ensamblador, que escultor, dejó una obra de indudable calidad en el coro catedralicio.

Luis de Espíndola y Villavicencio

Nacido tal vez en los albores del siglo, o poco antes, en Jerez de la Frontera, pasa por ser de hidalga familia jerezana. Se desconoce su formación, pero en 1620 ya se le encuentra en Lima y trabajando con Noguera en la sillería de coro de los agustinos, de forma controvertida.

Casa en Lima con una hija del pintor manierista Pedro Pablo Morón, pero su temperamento inestable unas veces, le hace aliarse con Cueva contra Noguera y Mesa. Después del pleito de la sillería —que pierde conjuntamente con Cueva—, se marchó a Potosí; pero vuelve a Lima; en 1646 tenía una buena casa con prestigio de ser un gran artista de la ciudad y con discípulos. Es posible que en torno a los años de 1650 hiciese un viaje a Trujillo, donde dejó obras firmadas. En 1666 hizo testamento, pero no murió hasta 1670.

Gaspar de la Cueva

Se trata, sin duda, de una de la personalidades más interesantes de la escultura peruana. Debió nacer en 1588, y formarse al lado o por lo menos cerca de Montañés. Entre 1610 y 1612 contrata en Sevilla una serie de obras menores, pero en 1613 organiza un expediente para pasar a Perú (que se conserva en el Archivo de Indias) con su mujer Catalina Ruiz de Milán y dos criados aprendices del oficio.

Ya en 1614 está de la Cueva en Lima, pero es escasa la producción que se le conoce y al parecer permaneció en esa ciudad hasta 1632, unos

CRISTO DE BURGOS
Atribuido a Gaspar de la Cueva
Siglo XVII
Talla en madera policromada, 2.05 m.
Monasterio de Santa Clara, Lima.

El efecto adusto del rostro parece estar dentro de la plástica de Gaspar de la Cueva, pero luego de la restauración esta atribución parece incierta.
Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



dieciocho años que son un enigma. Hay noticias sueltas respecto a un Crucificado en 1621 para el Hospital de San Juan de Dios; quizás algunas obras para los jesuitas de Pisco y los consabidos Niños Jesús que eran siempre bien acogidos. ¿Pero dónde está la obra que acredita a Cueva como uno de los mejores artistas de Lima?; quizá es el autor de todas esas hermosas obras “montañesinas” que hemos dado como anónimas, pues no hay datos de archivo, aunque las formas que exhiben sí son sugerentes, si bien no nos atrevemos a ser rotundos.

En 1623 se encarga de un retablo lateral en la Concepción y en ese mismo año se enfrasca con Espíndola en el famoso pleito de la sillería de coro de la Catedral, que terminó perdiendo.

A la muerte de Martín Alonso de Mesa en 1626 se hace cargo del retablo mayor de las concepcionistas, según minucioso contrato que incluía la hechura de diez serafines para la cornisa. Cuatro evangelistas de medio cuerpo; seis ángeles para los frontispicios; seis figuras grandes de dos varas de alto, según lo que le ordenara la comunidad. Cuatro historias, para el tercer cuerpo, de la vida de la Virgen, todo entre niños, ángeles y querubines. Al parecer ya estaban hechas tres historias o relieves y dos de las seis figuras grandes. En 1628, de la Cueva fue a la cárcel por deudas y no se sabe si avanzó mucho en este retablo comentado como de los suntuosos de la ciudad. Creemos que parte de las historias existen, ahora en la Catedral y desmontadas, pero con gruesas capas de repintes; no obstante, y sólo después de armar los seis relieves que restan, podrá saberse qué es lo que hizo Mesa, Cueva y García de Salguero que le sucedió en la obras.

Se le atribuye a Cueva el Cristo de Burgos de las clarisas de Lima, y el efecto adusto del rostro parece estar dentro de su plástica, pero al verlo recientemente en las obras de restauración, hemos visto durezas en el modelado anatómico que hacen difícil mantener la atribución; es cierto que se trata de otra copia del Cristo antiguo que guardaban los agustinos, de cuatro clavos y rigideces medievales, pero de momento conviene mantener una actitud prudente. Habría hecho otra copia del Cristo de Burgos para el santuario interior del convento de la Encarnación, pero todo ese conjunto desapareció hace muchos años.

Cansado de los problemas que le acuciaban, sin alcanzar el éxito que habían obtenido artistas inferiores, Cueva abandona Lima hacia 1632, se dirigió a Potosí donde la obra que efectuó, perfectamente identificada, lo sindicó como uno de los “montañesinos” más personales de la escuela. Lima perdió así a un buen escultor, por motivos que todavía hoy parecen incomprensibles.

Juan García de Salguero

Es artista que no tiene renombre, pero aparece constantemente en los contratos de la época. Sabemos que era de nacionalidad mexicana, pero integrado en la escuela de Lima. Aparece al lado de Noguera en la sillería de los agustinos, en una segunda fase; y al ser llevado Cueva a la cárcel, se hizo cargo del retablo mayor de las monjas concepcionistas (cuatro historias para el tercer cuerpo), pero debió abandonar el trabajo pues entre 1628 y 1632 también hizo

CRISTO DE BURGOS

Atribuido a Gaspar de la Cueva

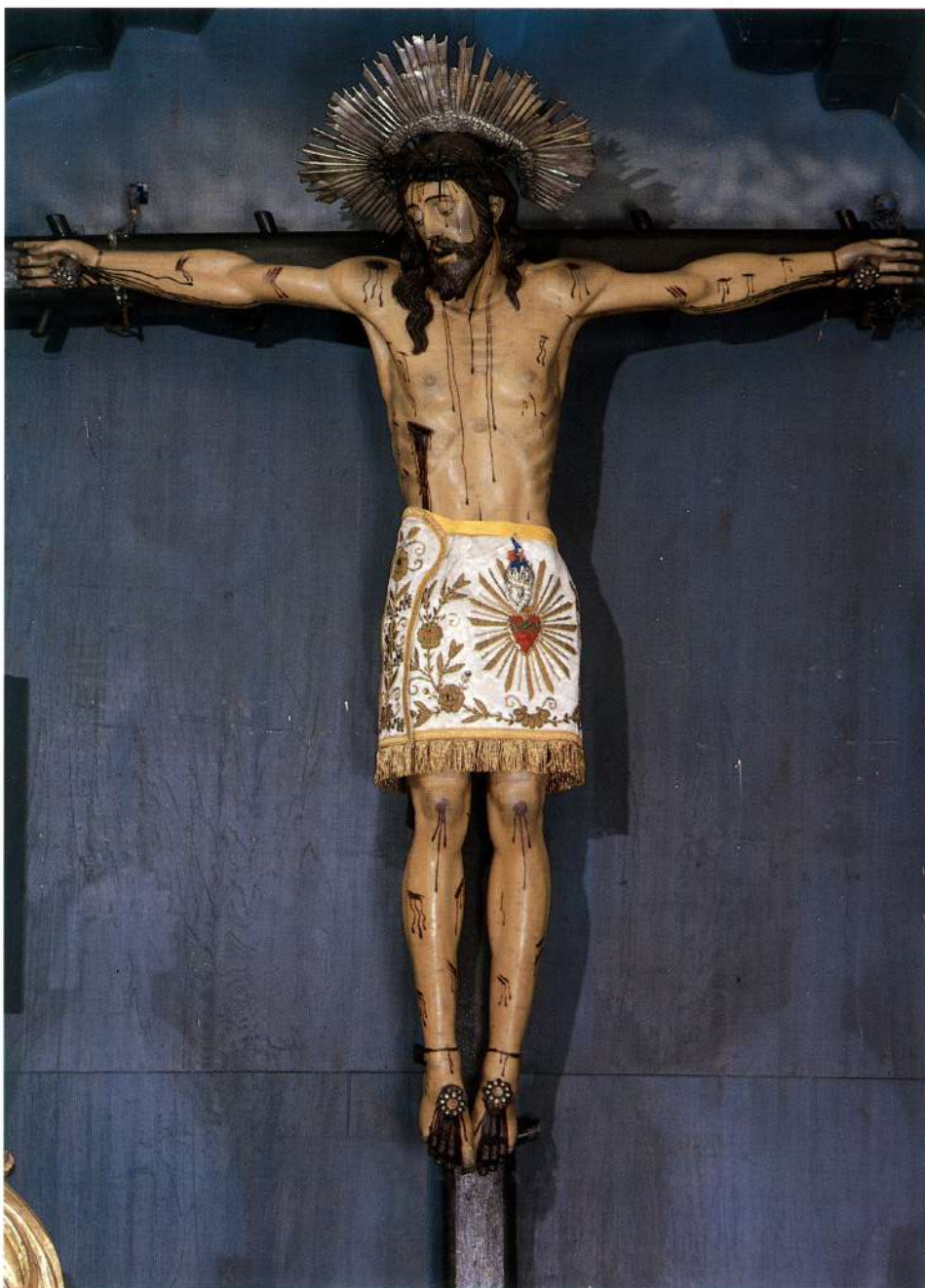
Siglo XVII

Talla en madera policromada, 2.05 m.

Monasterio de Santa Clara, Lima.

Desde hace algún tiempo, la imagen del Cristo de Burgos que conservan las clarisas de Lima, se atribuye a Gaspar de la Cueva, pero al verlo recientemente en las obras de restauración, la dureza del modelado hace difícil la atribución, a pesar de que a la iconografía medieval de la imagen recurren dichas formas.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



el atractivo viaje a Charcas, donde no triunfó, por lo que regresó a Lima, donde su nombre se pierde en la década de los años treinta.

Fabián Jerónimo Alcocer

Es otro artista de escasas noticias; no se sabe si peninsular o criollo, aunque creemos que lo primero. En 1620 trabajaba en sociedad con Martín Alonso de Mesa para el retablo de la Purísima del convento de San Francisco; y en 1626 al morir Mesa se hizo cargo de un retablo que éste había comenzado para San Agustín. Y poco más se sabe de este artista, que también incursiona por Charcas junto con el anterior García de Salguero y con Blas Garzón, pero

los tres regresaron a Lima, quizá atraídos por la cada vez más relevante figura de Pedro de Noguera y posibilidades de trabajo en la Catedral.

Blas Garzón

En realidad fue entallador de retablos, y que sepamos no hizo escultura; pero su labor es de interés por cuanto abrió un taller en Lima (hacia 1625) con numerosos discípulos que se iniciaban en el arte del ensamblaje, según noticias de Harth-Terré, que asegura hay múltiples documentos de aprendizaje y otros de retablos.

Diego Agnes

Es otro enigma; creemos que es criollo y discípulo de Noguera; se titula entallador y escultor; en 1660 recibió un encargo importante, un púlpito para la Catedral, ornado de tallas y esculturas. Era una obra no realizada por Noguera, pero de la cual pudo dejar un diseño; fue muy elogiado por los cronistas, pero se perdió con los terremotos del XVIII.

Gaspar Ginés

Este autor sevillano tiene obras localizadas en Sevilla (un Nazareno de herencia “montañesina” en el templo del Salvador), en la colegiata de Olivares y en la iglesia de la Victoria de Sanlúcar de Barrameda. En 1640 firma contrato con el padre Rodrigo de Barrionuevo, Procurador General de la Compañía de Jesús, para viajar a Lima a su costa, y luego se le pagarían los gastos con el compromiso de hacer una Inmaculada Concepción a “imitación” de otra que llevó el padre Alonso de Buiza, también de la Compañía, de mano de Juan Martínez Montañés. En septiembre de 1640 se encontraba en Cádiz para embarcar en la flota, pero no se tienen noticias limeñas de su estadía en estas tierras. Quizá todas esas obras de hermosas composturas del templo jesuita de Lima y de Pisco, son de Ginés, pero no hay ninguna constancia, incluidas las “cartas anuas”, lo cual es bastante extraño; quizá hizo las obras requeridas a cambio del costo del viaje, y luego se dedicó al ejercicio de su profesión.

Asencio de Salas

Artista logroñés activo en Lima durante el segundo tercio del siglo XVII, pero se integró plenamente en la ciudad, pues no se le conocen pleitos ni porfías. Es también otro ensamblador, pero parece que ocasionalmente hizo escultura dentro de un taller muy organizado, quizá junto a su vivienda, pues casó con limeña en 1635. Sus obras de ensamblaje a veces llevan esculturas nuevas, caso del retablo de San Joaquín que debía tener un Crucificado al centro, lo mismo que otro retablo para Santa Clara. Salas trabajó tan intensamente en ese tipo de obras, que su nombre es reiterativo en los papeles de entonces. Sin duda debía disfrutar de cierto prestigio, pues se le encomendó

CRUCIFICADO

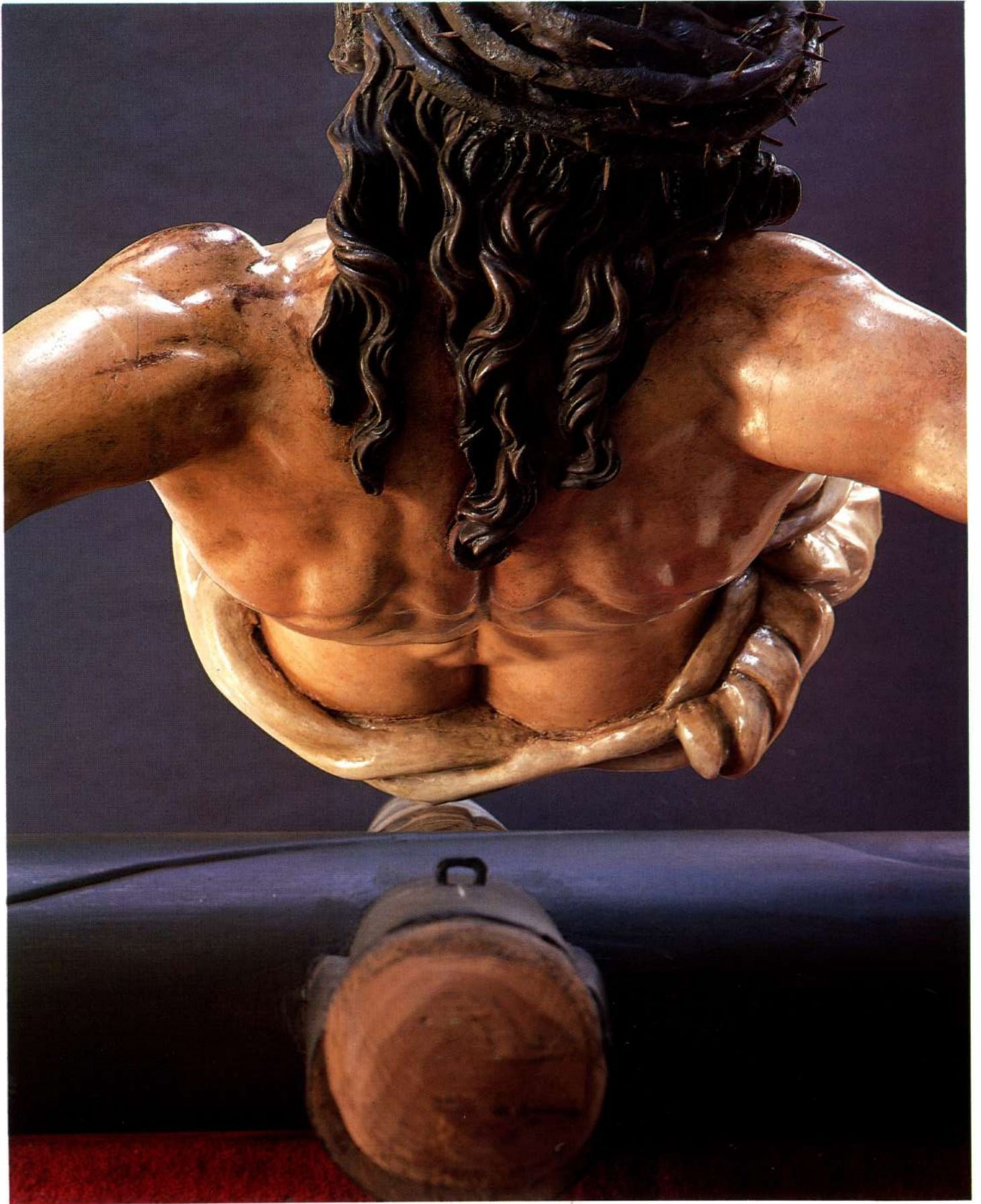
Juan de Mesa

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.80 m.
Iglesia de Santa Catalina, Lima.

Detalle en donde se puede apreciar el espléndido modelado anatómico.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



nada menos que el retablo de la Purísima de la Catedral, de estructuras parecidas a la portada principal de San Francisco, lo que es tema polémico que escapa al contenido de estas páginas. El retablo ha sido restaurado varias veces, pero mantiene algunos relieves que pueden ser de la época de Salas, y aun anteriores, con cierto concepto abigarrado del espacio (Nacimiento de la Virgen, por ejemplo). Salas fue artista preferido por las monjas, a su muerte en 1669 tenía obras (algunas pendientes) en El Carmen, San Agustín, El Prado y Santa Catalina, última obra que no terminó pero de la que dejó algunas esculturas de bulto que es preciso estudiar. No se puede incluir a Salas en los artistas del ámbito hispalense, pero sí en la escuela de Lima, a la que con toda propiedad representó más de treinta años.

Bernardo Pérez de Robles y Lorenzana

Otro artista salmantino activo en Lima durante el segundo tercio del siglo. El padre Gutiérrez Rodríguez de Ceballos ha hecho un minucioso estudio de la producción y estilo de este artista que él considera nacido en 1610 y que habría llegado a Lima en 1644, se hizo “montañésino” en Sevilla o en Lima, pero dentro de la peculiar gravedad castellana. Parece que se especializó en Crucificados, pero sólo se identifica con certeza el de Arequipa. En Lima se le atribuye con fundamento el Cristo Yacente de la antigua Cofradía de la Vera Cruz. Pero no hay más noticias de otras esculturas, salvo la Inmaculada, algo rígida y frontal que preside el retablo de ese título en la Catedral limeña. ¿Qué hizo en todos esos años?; no se sabe, quizá colaborara en el coro de la Catedral, todavía no terminado, pero no son más que suposiciones; en la década de los años 1660 regresó a España acompañado quizá de un hijo suyo, Jerónimo de Robles, y continuaron trabajando en Castilla, después de la aventura americana.

Estos dos artistas no son andaluces, pero eso es precisamente lo que le da variedad a la Escuela de Lima, y sobre todo a la intervención de criollos y mestizos en fases más avanzadas que veremos.

Otros artistas

Podríamos aumentar esta relación con la buena cantidad de nombres que aparecen en los archivos, pero no parece tener objeto. Si acaso, recordar al artista natural de Avila, Tomás de Aguilar por sus trabajos en piedra y sepulcros que luego veremos. Pedro Vázquez de Zamora, de origen zamorano, autor del retablo mayor del colegio agustino de San Ildefonso, según diseño de Angelino Medoro (1618). “El artista indígena Francisco Supo, ayudante de Pedro de Mesa en el retablo de la iglesia limeña de Montserrat; Sebastián de Sande, maestro escultor por los años de 1633, o incluso el retablo mayor diseñado en 1662 por Constantino de Vasconcelos para el templo de San Juan de Dios, con ejecución de José Lorenzo Moreno; pero todas son obras de ensamblaje y no hay referencias a la escultura.

Las sillerías de coro

En estos años de la primera mitad de la centuria que son los que se comentan, Lima va a hacer nada menos que tres sillerías y una cajonería de sacristía, que por razones de comodidad se incluyen en este apartado. En realidad podría incluirse una cuarta, la de Santo Domingo, pero es tan propia del arte del “quinientos” que la hemos incluido en las páginas dedicadas al manierismo, y no en éstas que se refieren al realismo barroco y su evolución.

Sillería de San Agustín

La primera en el tiempo es la de los agustinos, contratada con Noguera en 1620₄₀ con la colaboración de Espíndola. Se trata de una sillería de estructura muy simple, quizá ha perdido la original, pero conserva los altos respaldos con relieves de apóstoles y santos de la Orden. En 1625 surgió un curioso pleito, pues parte de la comunidad consideraba que los respaldos debían ser simplemente de talla y Noguera se presentó en la Real Audiencia con un respaldo con relieve esculpido que demostró la calidad de su trabajo, hecho por lo demás de acuerdo a fórmulas consuetudinarias en las sillerías. Los trabajos prosiguieron lentos, con Noguera al frente, pero desde 1625 a 1628, más o menos, es Juan García de Salguero quien ayuda al maestro y así se dilataron los trabajos hasta darlos por terminados, hacia 1640. El terremoto de 1678 dañó parcialmente la sillería y resulta difícil saber qué relieves pertenecen a uno u otro artista, pues es evidente la desigualdad que ofrece la sillería, con añadidos incluso del XVIII. Hoy está dividida, gran parte se conserva en el coro, con San Agustín policromado al centro y los altos relieves en color madera; otro grupo de respaldos, se ha bajado al museo que han formado los religiosos junto a la sacristía y son quizá los de mejor calidad.



SILLERIA DE CORO

Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Juan
García de Salguero
1640

Talla en madera policromada,
Iglesia de San Agustín, Lima.

Se trata de una sillería de estructura muy simple, conserva los altos respaldos con relieves de apóstoles y santos de la Orden.

Sillería de la Catedral

La segunda de las sillerías es nada menos que la de la Catedral de Lima, vinculada en sus inicios a los diseños y ensamblajes del jienense Luis Ortiz de Vargas, presente en Lima desde 1620 hasta 1627 en que regresó a Sevilla.

El año de 1623 Ortiz se presenta a la subasta y concurso que se convocó para realizar la sillería; era por entonces un artista afamado y esta obra debía de ser la de mayor importancia por aquellos años. La historia de esta hermosa sillería es bastante conocida, por lo que no vamos ahora a repetirla, pero sí a insistir en la participación que en ella tuvo Ortiz y parecidos que guarda con trabajos posteriores que ejecutó en Andalucía.

La documentación sobre la sillería ha sido estudiada por Harth-Terré y el padre San Cristóbal en el Perú y en España por Marco Dorta; han sido largas las discusiones referentes a la autoría de los trazos y dibujos, pero hoy los estudios parecen inclinarse por Luis Ortiz de Vargas y la ejecución, de forma indudable, por parte de Pedro Noguera, quien además la firma con un original relieve descubierto y publicado por el malogrado profesor José Chichizola⁴¹. La documentación guardada en el Archivo General de Indias —parcialmente publicada por Marco Dorta— se encuentra en la Audiencia de Lima, legajos números 310 y 583. Sin embargo, los documentos más importantes y definitivos están en Lima; según recopilaciones y transcripciones hechas por el padre San Cristóbal.

La primera sillería de Lima, ya estudiada, resultaba de un estilo poco acorde con las líneas del nuevo templo y ya por los años de 1620 existía el propósito de cambiarla, si bien el proyecto se fue dilatando hasta finales de 1623. En este año se convocó el concurso mediante pregones diarios y se presentaron Luis Ortiz de Vargas, Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Villavicencio y Gaspar de la Cueva, cada uno con su propio presupuesto, de los cuales el más elevado —60.000 pesos— era el de Ortiz. Previamente había entregado el proyecto básico, el cual está fechado el 6 de febrero de 1623 y firmado por Ortiz, acompañado de una extensa memoria que incluía las hechuras de la reja de acceso al coro, las dos tribunas para el órgano y el púlpito. A este proyecto base, encargado por el cabildo eclesiástico debían acomodarse todas las posturas y presupuestos, incluido el propio Ortiz, quien luego bajó hasta 48.000 pesos, pero sin conseguir que se le adjudicara la obra por él diseñada.

En la memoria de Ortiz se fijan los modelos de soportes corintios, respaldos con medios de relieves, molduras apropiadas a este orden, agallones y cartelas sobre dichas molduras, niños-atlantes de la cornisa en correspondencia con las columnas, etc., todo lo cual concuerda con las formas que hoy exhibe la mencionada sillería y obras posteriores de Ortiz. El 15 de marzo fue rematada la obra de sillería a favor de Pedro de Noguera, por haber bajado su presupuesto más que ningún otro, pues llegó a 38.000 pesos, cifra realmente estrecha que no podía cubrir el costo de tan ambicioso proyecto, como lo demostró el tiempo.



SILLERIA DE CORO

Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín

Alonso de Mesa

Siglo XVII

Madera tallada.

Catedral de Lima.

A pesar, que muchos de los motivos ornamentales proceden del léxico renacentista, el estilo de la sillería limeña es el de un barroco temprano que creará escuela convirtiéndose en cabeza de serie de otras sillerías y cajonerías de los años barrocos. Según Wethey tiene uniformidad en arquitectura y decoración, destacando el binomio de autores Ortíz y Noguera, al que hay que sumar el nombre de Mesa para algunos de los relieves.



SILLERIA DE CORO

Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín Alonso de Mesa
Siglo XVII
Madera tallada
Catedral de Lima.

Detalle en donde se observa los drapeados de las vestiduras y la composición de cuerpos con torsos elevados de izquierda a derecha y la cabeza en la misma posición.

En agosto de este año recusaron dicha adjudicación los escultores Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola quienes pusieron pleito ante la Audiencia, pero el asunto no prosperó, por cuanto la Audiencia y el Maestro Mayor de la Catedral, Juan Martínez de Arzona favorecieron la postura de Noguera, y el expediente pasó a la Corte; donde no se resolvió hasta 1629. Mientras tanto en Lima el Cabildo Eclesiástico habría procurado entendimiento entre los artistas, con respecto a la adjudicación a Noguera y éste accedió, pues estaba cansado de rencillas y ataques que le hacían por no considerarle escultor, sino simple ensamblador; de modo que optó por la transacción y firmó una escritura de concierto con Luis Ortiz de Vargas y Martín Alonso de Mesa para hacer conjuntamente la sillería de coro el 9 de enero de 1624. Por este acuerdo se especificaba que Luis Ortiz haría el ensamblaje y talla de las sillerías alta y baja del lado derecho del coro, desde la primera del deán hasta la postrera, incluidas la tribuna y reja. La silla mayor, sillerías alta y baja del lado izquierdo, así como el púlpito con su chapitel quedaban a cargo de Noguera; a Martín Alonso de Mesa se le encargaba

solamente la escultura de todas las partes, según convenio que particularmente tenía que firmar con Noguera. Así pues, no cambiaban la arquitectura y temas de la traza original, pero sí los relieves escultóricos de los respaldos que debía hacer Alonso de Mesa, y efectivamente, a estos diseños escultóricos tenían que ajustarse los otros dos artistas o quienes los sucediesen.

Harth-Terré afirma que no se hizo nada durante los años de 1624 a 1626, en el que murió Mesa, pero no hay certeza absoluta y por lo demás en los relieves de la sillería se perciben varias manos. De todas formas y desaparecido este escultor quedaron los dos restantes, quienes volvieron a firmar otro protocolo para proseguir las obras (18 de marzo de 1626) y poder contratar otros artistas cada cual en caso de considerarlo necesario, pero por cuenta de ellos, sin costo para el Cabildo y sin dilatar más el tiempo previsto para los trabajos que era de dos años. Y así pudo proseguir la obra, aunque más lenta de lo que inicialmente se pensaba. Un año después de este último convenio Ortiz regresaba a España, pues debió llegar a Sevilla a finales de 1627 o a principios de 1628. Noguera quedó solo y al frente de toda la sillería, la cual concluyó años después y con muchas dificultades, dado que el Cabildo le pagaba mal, según testimonio del padre Bernabé Cobo en 1630, en el que dice que ya estaba en uso la sillería por parte de los ministros del templo, se supone que con muchos relieves aún pendientes de esculpir.

De modo que la intervención de Ortiz queda circunscrita a la traza original de la arquitectura y temas decorativos, así como a los trabajos efectivos de ensamblaje y talla en media sillería, la del lado derecho, entre los años de 1624 a 1627, la que probablemente no terminó.

Muchos de los elementos arquitectónicos y ornamentales de la sillería limeña se encuentran en obras conocidas de Ortiz en España. La silla del Deán de Lima, que es identificable por el pasaje de La Visitación, está flanqueada por dos columnas cuyos fustes se hallan retallados de modo similar al desaparecido retablo del Cristo de la Buena Muerte de la parroquia sevillana de *Omnium Sanctorum*, hecho por Ortiz en 1629. El profesor Marco señalaba la importancia de estas columnas y el tipo de decoración que introdujeron en Sevilla; formas geométricas con espirales y “eses” que no se generalizaron en el arte local hasta mediados del siglo XVII. Puede estimarse que esta fue una forma o elemento artístico que llegó a Sevilla procedente de las Indias, aunque en manos de un artista andaluz que en todo caso se enriqueció y adoptó fórmulas barroquistas durante sus años limeños.

El pliego de condiciones originales firmado por Ortiz establecía que la sillería había de tener 49 sitiales en el primer orden o fila superior, incluido el trono arzobispal, y 32 sitiales bajos.

Esta sillería es la obra maestra en todo el Virreinato, pues creó escuela; es la cabeza de serie de otras sillerías y cajonerías de los años barrocos, de modo que el influjo de un binomio Ortiz-Noguera debe estimarse de alto interés, tanto por creativo como por las secuencias que tuvo el arte virreinal.

Para Wethey el coro limeño tiene uniformidad en la arquitectura y decoración; presume que es todo de Ortiz y Noguera, mientras que los relieves sí son muy variados. Señala igualmente el historiador americano que la presen-



SILLERIA DE CORO

Pedro de Noguera, Luis Ortiz Vargas y Martín de Mesa

Siglo XVII

Catedral de Lima.

Detalle de la sillería de la Catedral limeña.

SILLERÍA DE CORO
Anónimo
Siglo XVII
Relieves en madera.
Iglesia de Santo Domingo, Lima.

Detalle en donde están representados santos dominicos.

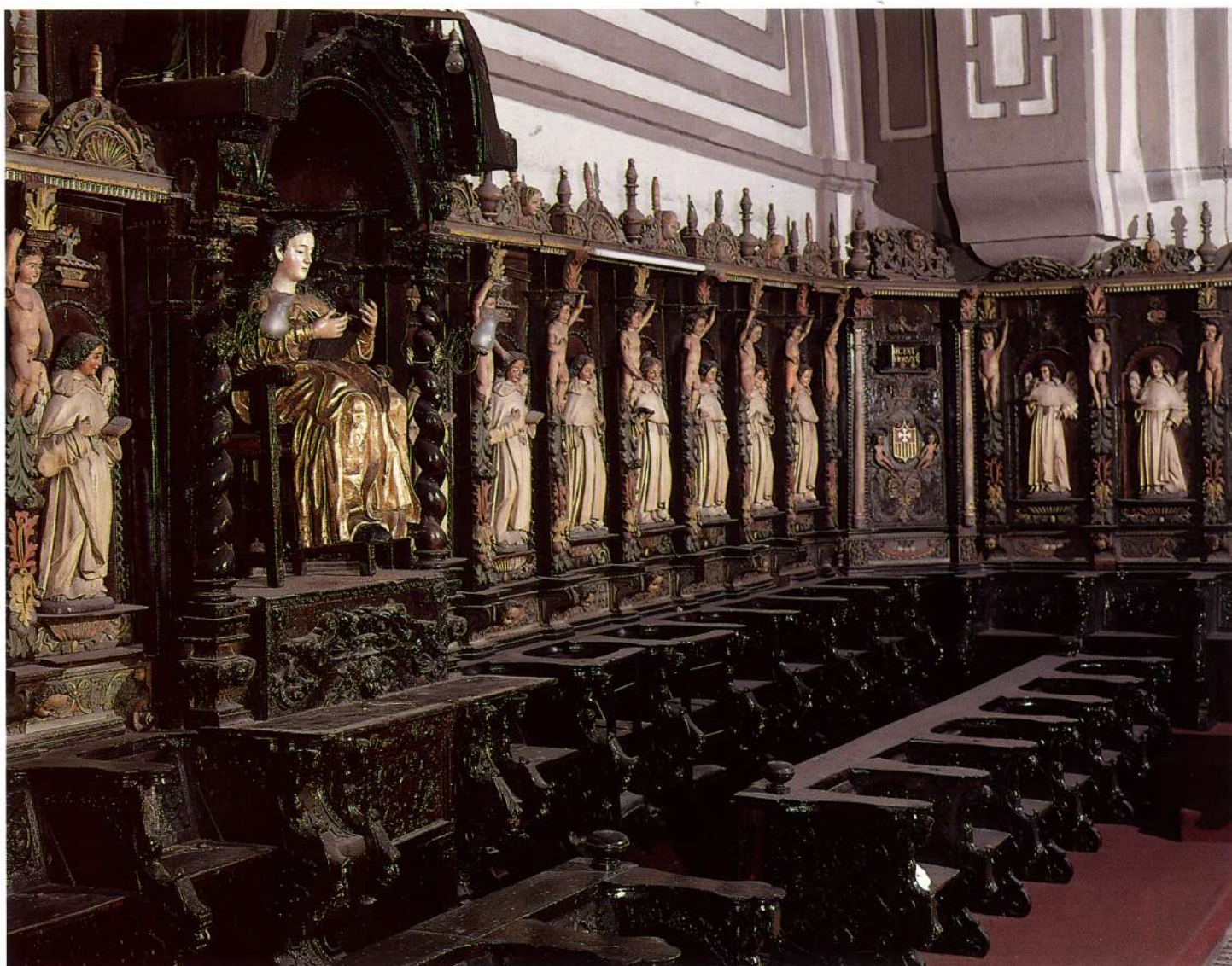


cia de “putti” que soportan la cornisa, así como los rostros de mujer que decoran las columnas, son idénticos a los de la sillería de coro de la catedral de Málaga, donde después intervino Ortiz.

La técnica de drapeados en las vestiduras de las figuras de los relieves competen a Mesa y sobre todo a Noguera; casi todas las figuras exhiben una sistemática composición de cuerpos con torsos elevados de izquierda a derecha y cabeza en la misma dirección. El relieve más irregular e inhábil es el de La Visitación, por el problema no resuelto de dos figuras que se abrazan, pero no hay constancia de que sea de Ortiz, aunque se supone que sí hizo toda la arquitectura de dicho sitio.

En general puede estimarse que el estilo de la sillería limeña es el de un barroco temprano, si bien muchos de los motivos ornamentales que se emplean proceden del léxico renacentista. Acentúan esos efectos barrocos, la búsqueda de movimientos en los personajes y en cuanto a la arquitectura el constante cambio de direcciones, las roturas de líneas y contrastes de planos; estos esquemas serán el primer paso hacia el barroco de Lima, y si se deben, como se cree, a Ortiz y Noguera, tendríamos aquí otro argumento para valorar el importante papel desempeñado por estos artistas en la evolución del arte peruano y del andaluz.

En cuanto a los relieves escultóricos, algunos de ellos apuntan a las primeras intervenciones de Mesa, quizá el Salvador, la “montañesina” Inmaculada, el San Bartolomé y el espléndido San Sebastián, pero todos los demás relieves revelan varias manos y fueron hechos bajo la dirección de Noguera con la intervención de colaboradores, por lo que hay que considerar a Noguera como único responsable de la sillería, desde 1627 hasta mediados de la centuria en que debió terminarse.



La sillería ha tenido añadidos en el siglo XVIII (relieves de Santa Rosa y San Francisco Solano) y en las tareas de restauración de 1893-98 se le agregaron veintidós siales, además de cambiarla de ubicación; pero ha mantenido en buen estado el espléndido conjunto de su arquitectura y esculturas, por lo que se le puede considerar con toda propiedad como una de las obras maestras del arte hispano-americano.

Sillería de La Merced

La hermosa sillería mercedaria es una obra iniciada hacia 1628-30 cuando se terminaron las obras del nuevo templo. El donante, capitán Bernardo de Villegas firmó en estos años la entrega de ciertas cantidades, pero no se menciona el nombre del artífice y lo más probable es que se hicieran avanzado el siglo. Pese a los visibles añadidos que tiene del siglo XVIII, su estructura se inspira en la sillería catedralicia, aunque es nuevo el empleo de pilastras en vez de columnillas; los respaldos se cubren con relieves muy desiguales.

SILLERIA DE CORO

Círculo de Noguera

Siglo XVII

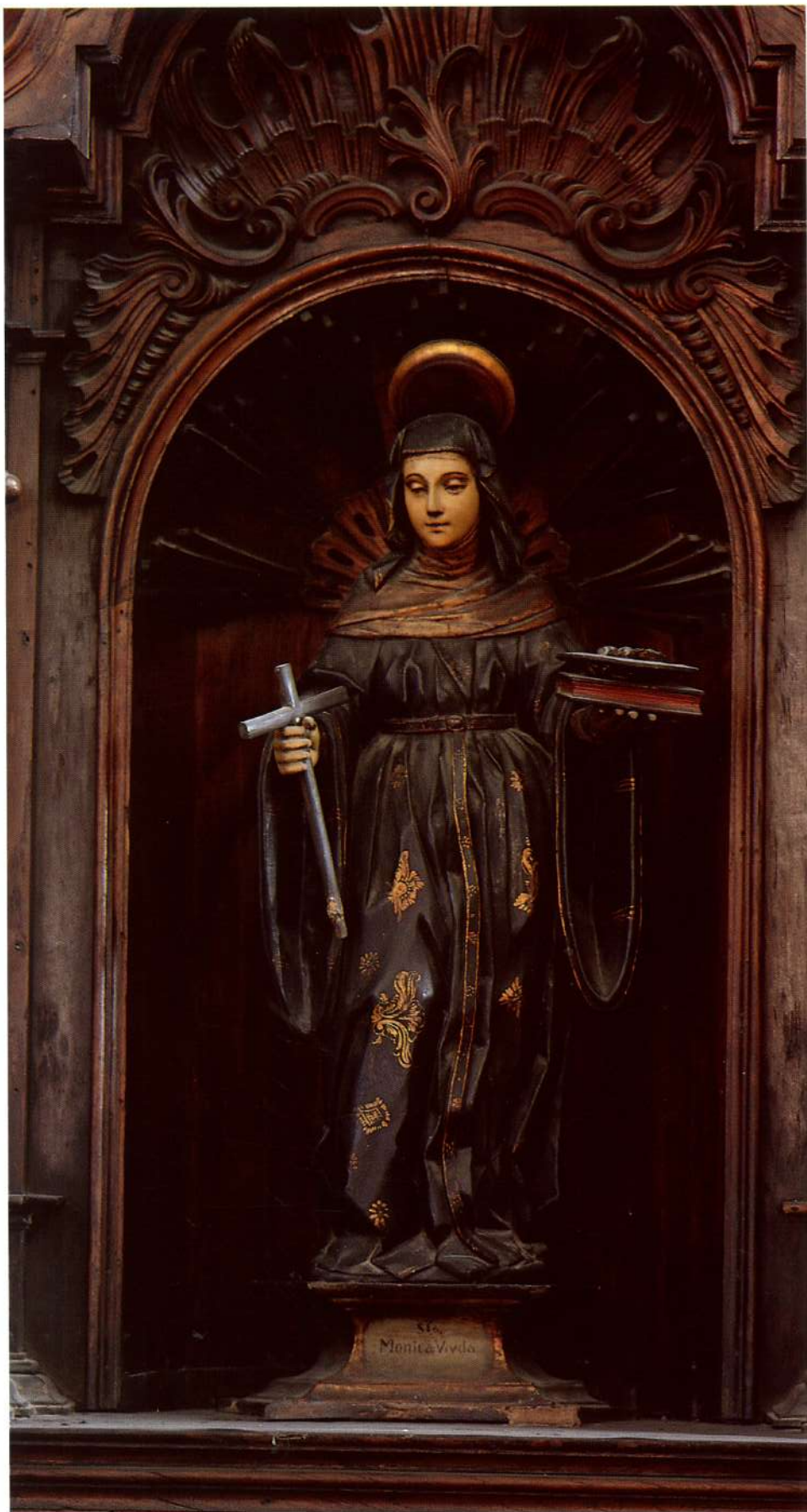
Madera tallada.

Iglesia de la Merced, Lima.

La sillería mercedaria responde en esencia a la estructura de la sillería catedralicia, con variantes, como el uso de pilastras en lugar de columnillas y la aparición de la salomónica en el trono central. Su inicio data de 1628-30, bajo la donación del Capitán Bernardo de Villegas, pero se trabajó en ella hasta avanzado el siglo y más adelante, en el XVIII, se le hicieron añadidos.

CAJONERIA DE SAN AGUSTIN
Asencio de Salas — Diego de Medina
Siglo XVII
Madera tallada y policromada,
Iglesia de San Agustín, Lima.

En años coloniales los escultores encontraron terreno propicio para su despliegue artístico en las cajonerías de las sacristías. La conservada en San Agustín se remonta a 1643 en que se contrató a Diego de Medina para la ejecución de 28 santos para ella, donde los respaldos y labores de talla, corrieron a cargo de Asencio de Salas. Hay que anotar que se removió en el siglo XVIII usando parte de la antigua cajonería.





CAJONERIA

Asencio de Salas — Diego de Medina

Siglo XVII

Madera tallada y policromada.

Iglesia de San Agustín, Lima.

Vista general y detalle de la cajonería en donde se pueden apreciar los santos agustinos.

Las salomónicas del trono central y presencia de la Virgen Comendadora, le dan a este conjunto un animado aspecto barroco, pues en rigor su estilo es de transición al realismo y las esculturas están acordes con esas tendencias. De su autor puede suponerse sin mucho error que podría ser uno de los artistas del círculo de Noguera.

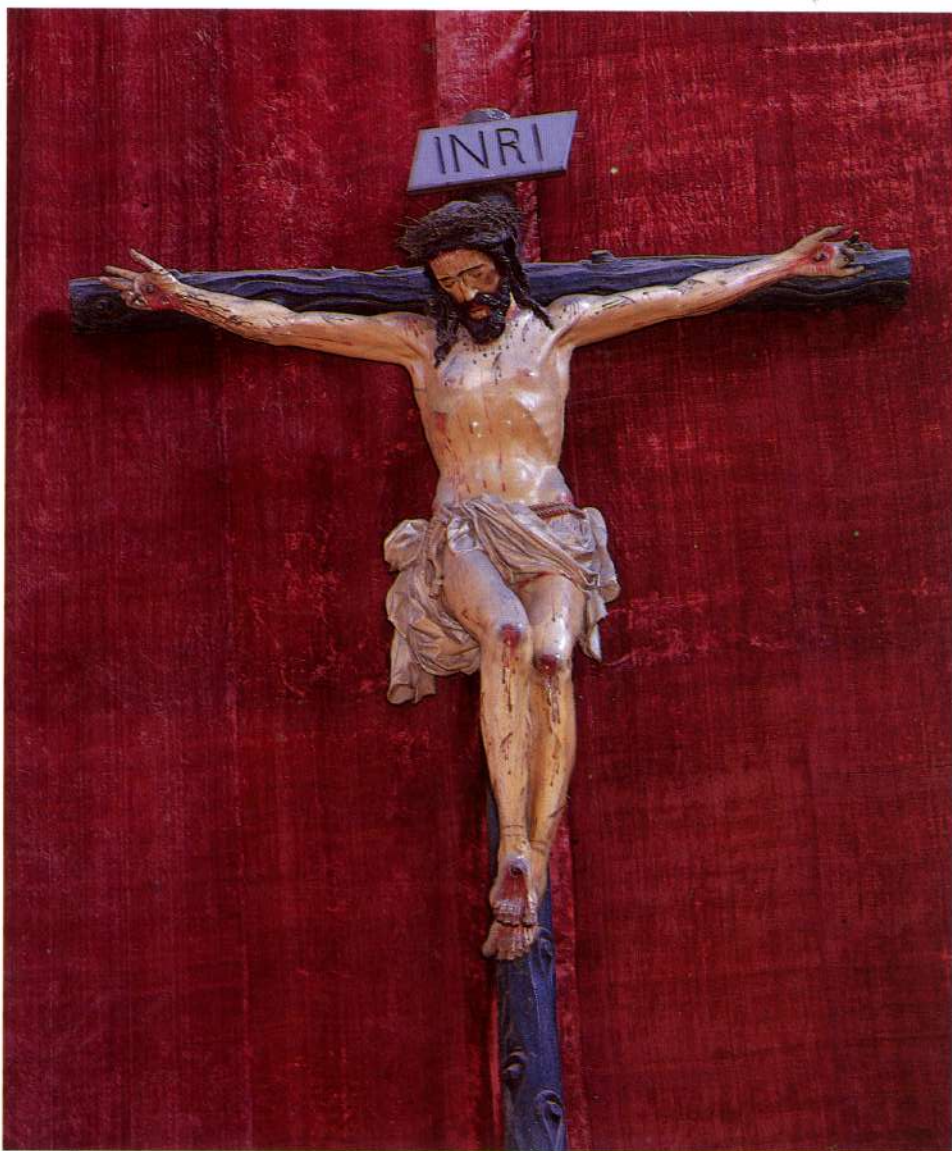
Cajonería de San Agustín

El 19 de abril de 1643 se contrató con el artista Diego de Medina la hechura del techo de la sacristía y antesacristía, y una cajonería con 28 santos de la Orden, a indicación del viejo fraile pintor Francisco Bejarano. Los terremotos de los s. XVII y XVIII destruyeron las primorosas cubiertas, aunque subsisten partes, y también se estropearon mucho las esculturas pero creemos que algunos de los 28 santos y santas de la Orden son de Medina y aprovechados en la renovación del XVIII. Asencio de Salas hizo los respaldos de la cajonería, con labores de talla, pero poco más puede decirse de una obra que por fortuna existe, aunque con alteraciones que se pueden subsanar.

Los crucificados anónimos de Lima

La capital peruana guarda buen número de imágenes del Crucificado que casi podríamos considerar es la iconografía que con mayor frecuencia desarrollaron los artistas locales, quizá como una artística especialidad de la escuela.





CRUCIFICADO

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.50 m.

Iglesia de San Agustín, Lima.

Dentro de los crucificados anónimos del siglo XVII, pertenecientes a la escuela limeña encontramos al del altar mayor de la iglesia de San Agustín. Su tratamiento anatómico responde a los caracteres de un “montañesino” evolucionado, que plasmó un Cristo de rostro severo y carnación pálida que, al parecer, tuvo originalmente la corona tallada en bloque.

Ya se han citado los Crucificados de autores conocidos e identificados (Balduque, Galván, Oviedo, Montañés, Mesa, Cueva, etc); pero ahora queremos llamar la atención sobre otras imágenes anónimas, de excelentes facturas, alguna historia y fuertes devociones, con la esperanza de que sean estudiadas en el futuro.

De los más antiguos debe ser el Crucificado del Santuario de Santa Rosa. El Crucificado del altar mayor de San Agustín es de un “montañesino” evolucionado, pero espléndido; es de tamaño natural, rostro severo y carnación pálida. Parece que inicialmente tuvo la corona tallada en bloque. También en el retablo mayor actual del templo de los dominicos hay otro Crucificado, pero que representa a Jesús vivo con un correcto modelado de la anatomía y cuello esbelto; mide unos dos metros de alto y está repintado, pero tiene corona sobrepuesta, y sudario de inquietos movimientos, que parece anunciar fecha avanzada del XVII. En tiempos estuvo en el coro alto, pero se ignora su historia. Lo han comparado con obras conocidas de Bernardo Pérez de Robles y Lorenza, lo que no repugna estilísticamente, pero no hay datos de archivo que confirmen esta sospecha.

SEÑOR DEL SANTUARIO

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.61 m.

Monasterio de Santa Catalina, Lima.

En el Monasterio de Santa Catalina las monjas dominicas guardan celosamente la imagen de un Cristo Crucificado conocido popularmente como el Señor del Santuario, una de las más veneradas en Lima. La obra es de algún escultor criollo realizada en fecha aún no precisa, con caracteres realistas, en un tratamiento anatómico de proporciones naturalistas.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.





EL SEÑOR DEL MAR

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.40 m.

Iglesia de Santa Rosa, Callao.

El lenguaje montañesino tuvo larga vida en Lima, tal como lo muestra esta escultura de Jesús semidesnudo, sentado, después de su flagelación, conocida en nuestro primer puerto como el "Señor del Mar", de seguro realizada por un escultor criollo, quien a través de un buen conocimiento anatómico, refleja ya su gusto realista.

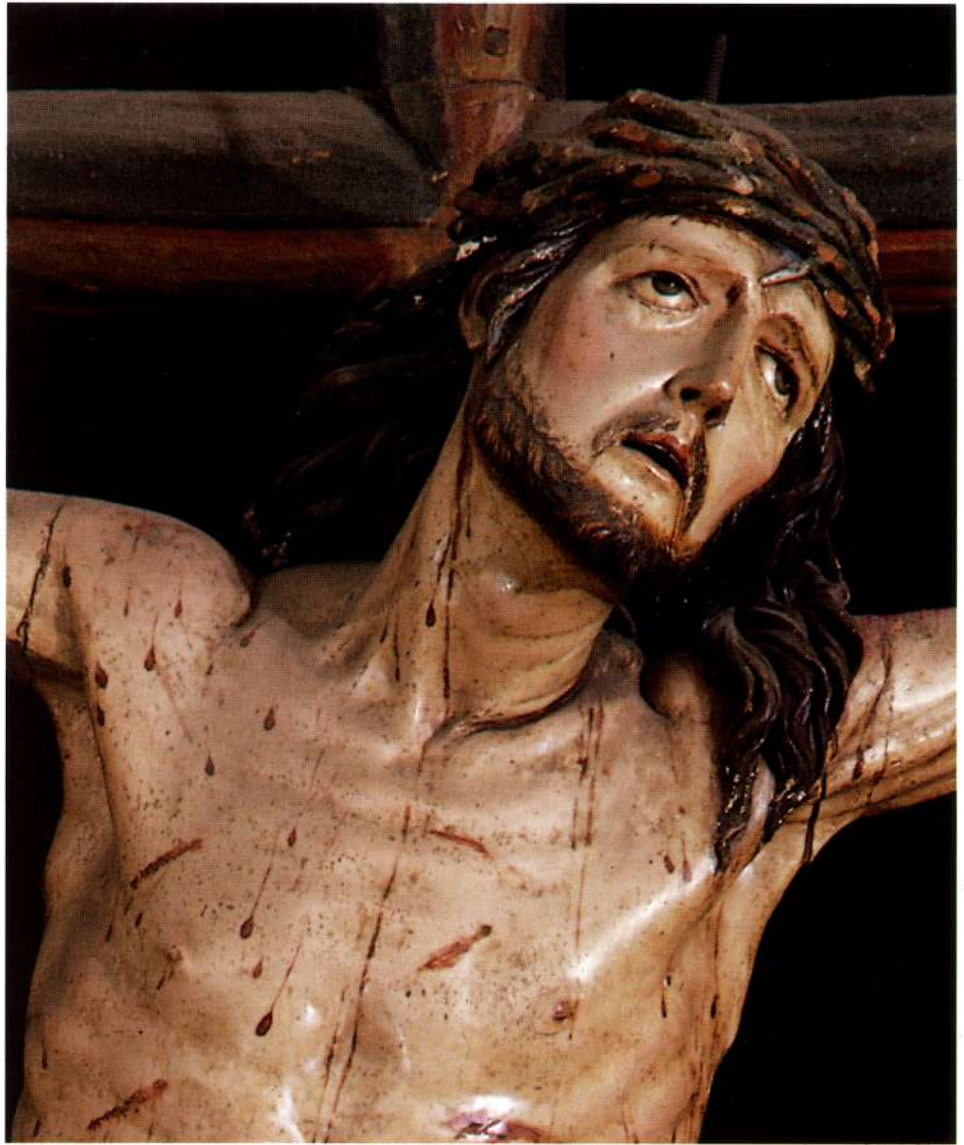
CRISTO DE LA AGONIA

Anónimo

1662

Madera tallada y policromada, 1.65 m.
Monasterio del Prado, Lima.

Detalle del rostro expresivo de la agonía, que convierte esta obra en una de las mejores del barroco.



Una de las imágenes más veneradas de Lima es el llamado “Señor del Santuario” que reside en el interior del monasterio de Santa Catalina. Es talla criolla, de gran severidad, representa a Cristo muerto y es de cronología desconocida. No tiene excesivos repintes y es de tamaño natural con la corona de espinas sobrepuesta. Otra imagen criolla es el Crucificado del Callao, actualmente en proceso de restauración. Mide, más o menos, 1.75 m. y obedece a un concepto barroco por las manos crispadas en la muerte que representa.

Tuvo fama en otros tiempos el Cristo de los Desamparados por presidir (h. 1660-1670) una procesión de cófrades que hacían muchas penitencias públicas desde su templo hasta la Concepción. Con los años perdió su templo y retablo, siendo trasladado a la nueva iglesia de los Desamparados en un barrio extremo de Lima.

En el monasterio del Prado se guardaba hace algunos años, en la Sala de Profundis, un Crucificado que se atribuía sin fundamento a Montañés. El Cristo denominado de la Agonía es una obra criolla, probablemente hecha en 1662; el esbelto modelado anatómico, con decidido movimiento y rostro expre-

sivo de la agonía, convierten esta obra en una de las mejores del barroco, pese a los repintes posteriores. Hoy, al parecer, ya no se encuentra en ese antiguo monasterio limeño.

Una obra desconocida hasta hace algunos años y que hoy goza de gran devoción es el denominado Cristo de la Reconciliación del monasterio de las Nazarenas. Su aspecto no parece hispano y trae recuerdos del arte flamenco, sobre todo de los Crucificados de Rubens y Van Dyck, difundidos por diferentes grabadores. La escultura representa a Cristo vivo casi en 2.20 m. de alto, cuerpo de pecho hinchado, vientre rehundido, y músculos contorsionales entre los tres clavos. El paño de pureza está dividido en tres segmentos, lo que permite ver zonas de desnudo, sostenidos por tosca cuerda y se unen en una especie de paño que se mezcla entre las piernas. Conserva parte de la encarnadura primitiva, aunque hay visibles repintes de sangre. La corona parece sobrepuesta. Esta espléndida escultura habría que considerarla, de momento,



CRISTO DE LA RECONCILIACION

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 2.23 m.

Iglesia de las Nazarenas, Lima.

Espléndida escultura del Crucificado aún vivo, de tamaño mayor que el natural, con un tratamiento anatómico que muestra una musculatura contorsionada entre los tres clavos y un paño de pureza que, atado con una tosca cuerda, deja al descubierto las caderas. Su aspecto trae recuerdos de los crucificados de Rubens y Van Dyck, difundidos a través de grabados.

CRISTO DE LA AGONIA

Anónimo

1662

Madera tallada y policromada, 1.65 m.

Monasterio del Prado, Lima.

Imagen de Cristo Crucificado, de esbelto modelo anatómico, con decidido movimiento y rostro expresivo de autoría criolla limeña, dentro de la segunda mitad del siglo XVII. Antiguamente se guardaba en la Sala Profundis del Monasterio y actualmente se le ubica en el colegio de las agustinas.



como una obra anónima hispano-flamenca, de la segunda mitad del siglo XVII, pues en el monasterio nos han asegurado que no tienen antecedentes escritos, por lo que debe de tratarse de un donativo.

Y así podríamos seguir acumulando más Crucificados como los de Jesús María, San Marcelo, Santa Clara, La Soledad, etc. etc, más tardíos, pero expresivos del especial cuidado que tuvieron los maestros de Lima en tan delicado y difícil tema.

La escultura funeraria

Por lo menos la que se refiere al siglo XVII se conserva muy mal y se ha perdido en gran parte. Sin embargo, las noticias son abundantes, aunque una ciudad tan castigada por los terremotos no ha podido mantener todo su patrimonio artístico.

Los sepulcros son por lo general de arcos embutidos en los muros, aunque hay figuras exentas; son de madera policromada y de posturas orantes hacia un altar o retablo. Podemos consignar a título de información el sepulcro que hizo en 1632 Tomás de Aguilar en el presbiterio del templo de la Concepción, dedicado a sus fundadores don Antonio de Rivera y doña Inés Muñoz de Ribera, con esculturas "valientes" según los cronistas. El mismo artista abulense hizo poco después el sepulcro del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero bajo la dirección de Noguera. De 1638 es el contrato de Mateo de Tovar con el párroco de Santa Ana, para hacer un sepulcro al arzobispo fray Jerónimo de Loayza, pintado de color alabastro, pero nada de esto existe; es posible que en la Catedral queden restos del sepulcro de Lobo Guerrero.

Al mismo Tovar perteneció el sepulcro del regidor Juan Sánchez de León en los Descalzos (1647); y de Asencio de Salas sería el sepulcro de Alfonso de Hita en Santa Catalina (h. 1640); las noticias conservadas sobre el convento de San Francisco dan frecuentes datos de tumbas y orantes en distintas capillas, Sala de Profundis, incluso en el claustro; pero todo esto no es más que un capítulo para el recuerdo.

Muy controvertida es la famosa escultura orante del considerado hasta hace poco virrey conde de Salvatierra, pero recientes investigaciones han trasladado la escultura al siglo XVIII, época de la que se conservan más piezas de carácter funerario.

Deben existir algunas piezas ocultas en clausuras, quizá del arzobispo Toribio de Mogrovejo en Santa Clara. De Angela de Zárate en El Prado, del s. XVIII; etc., etc. En la Catedral fueron numerosos los sepulcros y lápidas; quedan noticias del suntuoso sepulcro del arzobispo Fernando Arias de Ugarte, el del Arcediano Juan Velázquez de Ovando, la figura yacente de Melchor Malo de Molina, del Capitán Padilla y Santa Cruz, etc.; de lo que no resta nada. De finales del siglo y en el vecino templo del Sagrario, sería la escultura orante del arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros, de pobre factura y totalmente repintado.

ORANTE-CONDE DE SALVATIERRA (?)

Anónimo

Siglo XVII (?)

Talla en madera policromada, 1.20 m.

Convento de San Francisco, Lima.

Entre las esculturas funerarias que se conservan en Lima encontramos ésta, antaño identificada como del virrey conde de Salvatierra, del siglo XVII, y que hoy se cree que sea del siglo XVIII y de Luis de Castilla Altamirano, único personaje que tenía capilla propia en la Sala de Profundis. Según Lohmann, podría ser de don Pedro José Bravo de Laguna, pero aún habrá que seguir investigando.



La segunda fase del barroco

El doble proceso artístico de la segunda mitad del siglo XVII

En la segunda mitad del siglo XVII limeño se produce un doble movimiento artístico que es interesante resaltar; por una parte es la época triunfante del barroco de portadas, arquitecturas, de retablos y decoraciones doradas de los interiores, lo que supone una época de esplendor para la arquitectura limeña, pese a los terremotos que asolaron la ciudad. Pero las artes plásticas puras, la escultura y la pintura, no sólo no evolucionaron al mismo ritmo dinámico, sino que se quedaron como ancladas en anteriores etapas e incluso se inició cierta decadencia que se fue acentuando con el paso de los años y desaparición, por lo menos, de la escuela de escultura.

La abundancia de maestros ensambladores no dejó de repercutir en el estancamiento de la escultura; la propia actividad de Noguera, jefe de la escuela y del taller de la Catedral, estuvo más orientada hacia la arquitectura y ensamblaje, lo que determinó que hacia 1660 en Lima fueran escasos los escultores puros. El atractivo de Potosí, y la hechura de piezas escultóricas (para retablos) por los propios ensambladores, determinó que fuese un oficio no muy rentable.

Tampoco es época de envíos peninsulares; Lima tenía sus propios talleres y no necesitaba de los encargos hispalenses; es un movimiento lógico, pero privó a Lima de conocer la brillante escultura dinámica del mejor barroco de Sevilla; y tampoco hubo estímulos renovadores con ningún artista relevante, capaz de dar nuevos bríos a la escultura.

Las obras en San Francisco

En 1674 al inaugurarse el espléndido conjunto de los franciscanos se descubrieron en la portada principal unas esculturas en piedra o materiales duros, de correctas facturas, sobre todo la imagen mayestática de la Inmaculada Concepción que preside la hermosa portada; aun cuando tiene ciertos arcaísmos visibles, es una buena prueba de que existían escultores en Lima. Esta portada, al igual que la lateral de San Luis Obispo son del arquitecto limeño Manuel de Escobar, que, de momento, no sabemos que hiciera escultura, pero pudo contratar a alguien que se encargara de esos menesteres bajo su dirección.

La gran obra del convento es la sillería de coro; se cree que terminada también en 1674, aunque debió ser algo después. Es la última de las sillerías limeñas y dispone en madera de cedro de Guayaquil, dos órdenes de asientos (de 70 siales en la zona alta y 59 siales en la parte baja). La división de los respaldos es con pilastras enriquecidas con cariátides de cuerpo vegetal y alto tocado a modo de capitel. Al centro del coro se dispone en gran relieve con el abrazo de los fundadores de las Ordenes mendicantes San Francisco y Santo Domingo entre columnas salomónicas que podrían ser de las más antiguas de Lima. Tiene añadidos de 1721 y posteriores, e incluso desaparecieron seis respaldos en algún momento y hoy están en museos americanos.

PORTADA PRINCIPAL

Manuel de Escobar

Siglo XVII

Piedra tallada.

Iglesia de San Francisco, Lima.

El espléndido conjunto de los franciscanos, inaugurado en 1674 marca la evolución al barroco limeño. Tanto la portada principal como la lateral de San Luis Obispo son del arquitecto limeño Manuel de Escobar. Cabe destacar, entre las esculturas en piedra que ornán la portada principal, las de la Inmaculada, San Francisco y Santo Domingo, con ciertos arcaísmos visibles.





Todos los sitiales altos tienen relieves de Santos y Santas de la Orden, Apóstoles y otros santos afines a los franciscanos. Se ha sugerido el nombre del fraile Luis Montes, autor casi 25 años antes de la sillería franciscana del Cusco, pero no lo mencionan los cronistas de la inauguración del templo que son muy minuciosos en cuanto a autorías y atribuciones. El facistol es del hermano lego, fray Pérez Gómez (1678) y al igual que los sitiales bajos se adorna con simples labores de talla.

De esos años más o menos es la cajonería de la sacristía, con 35 figuras separadas por pilastras y columnas de tercio bajo retallado. Es una buena colección de esculturas de tamaño académico, policromadas, con una Inmaculada Concepción que todavía tiene recuerdos "montañesinos". Los añadidos del siglo XVIII restan unidad a este conjunto.

La brillante actuación de fray Cristóbal Caballero

No es escultor puro, pero no puede dejar de mencionarse la brillante actividad del fraile mercedario limeño Cristóbal Caballero, arquitecto, ensamblador, inventor de suntuosos decorados con arquitecturas y esculturas efímeras, y de alguna intervención en la escultura. Su nombre aparece vincu-

SILLERÍA DE CORO

Anónimo
Siglo XVII
Madera tallada,
Iglesia de San Francisco, Lima.

Una de las grandes obras del convento franciscano es su sillería de coro compuesta de ciento veintinueve sitiales, los altos con santos de la orden y otros afines a los franciscanos, entre pilastras enriquecidas con cariátides, al centro el abrazo de San Francisco y Santo Domingo entre columnas salomónicas que podrían ser de las más antiguas de Lima. Lastimosamente han desaparecido seis respaldos y tiene añadidos del siglo XVIII.

lado a todas las obras importantes de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVII, y culmina, al parecer, en la restauración del templo de su Orden en Lima, con una de las portadas (con escultura) más interesante del arte local.

En relación con la escultura cabe recordar la imagen de un San Juan Bautista para su Cofradía en Santa Ana (h. 1650). A la muerte de Asencio de Salas se encargó de terminar el retablo mayor de las monjas bernardas de La Trinidad (a partir de 1673), y según viejas descripciones, empleó columnas torsas y muchas figuras en los intercolumnios; pero todo se perdió en el s.XVIII.

En 1683 le llamaron las monjas de la Concepción para que armara el retablo dedicado a las Once Mil Vírgenes, con relieves llevados desde Sevilla a principios de siglo; como siempre el retablo se atribuía a Montañés, incluso documentalmente, pero no se ha podido comprobar por falta de identificación de los relieves. Con motivo de los trabajos hechos para este monasterio, las monjas le encargaron una Santa Bárbara que podría existir en clausura, aunque no lo hemos comprobado.

Escultores y ensambladores

Una ciudad como Lima, atenta a las modas, otras veces obligada a restauraciones por terremotos, precisaba constantemente de arquitectos o ensambladores. Los escultores puros no le resolvían a parroquias, conventos, monasterios, cofradías, hospitales, la constante renovación de sus capillas y retablos; máxime cuando los ensambladores, con gran habilidad, empezaron a titularse escultores, y encargarse de las piezas escultóricas nuevas (casi siempre secundarias) de los dichos retablos y pasos procesionales, pues las antiguas imágenes por fortuna no cambiaron mucho.

Al igual que en la primera fase del barroco, la del realismo, no vamos a caer en la tentación de dar listas de nombres y obras, pero al menos hay que citar a escultores que dejaron obras de algún interés, caso de Francisco Flores, llegado a Lima a mediados de la centuria, no se sabe de dónde, y autor de la imagen de Santa Rosa en su altar de San Francisco, que subsiste repintada. Más noticias hay del también escultor Francisco Martínez, probablemente criollo, autor de un crucificado para la Cofradía de Agua Santa (1660), del templo de la Merced, para pedir limosnas por las calles, por lo que debía ser pequeño o de tamaño académico. En 1679 hizo una imagen, quizá de candelero, de San Francisco Solano, con motivo de su beatificación y para ser llevado procesionalmente por las calles.

Todas las demás noticias que hemos reunido se refieren a ensambladores que, según hemos comentado, hicieron esculturas para hornacinas laterales y remates, pues las imágenes centrales solían ser antiguas esculturas de calidad o de devoción.

En esta fronda de retablos con imágenes policromadas de inquietas postreras, mantos volados y unos de postizos, la estereotipación es lo corriente, pues con frecuencia son inexpresivas. De esta guisa, pero de espléndidos resultados en conjunto, son los dorados retablos de San Pedro; las obras de Juan



NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera, 1.30 m.

Iglesia de la Soledad, Lima.

La escultura de la Virgen de la Soledad, titular del templo y de la cofradía de su nombre, responde a los caracteres de las imágenes procesionales del siglo XVII. Ella acompañaba al Cristo de Noguera en el recorrido de la procesión de Semana Santa que comprendía gran parte de la ciudad y era una de las más concurridas. Actualmente está muy intervenida por las restauraciones.

Gómez de Elizalde de la Catedral y en el dicho templo jesuita; Pedro Gutiérrez que trabaja mucho y se especializa en retablos de reliquias, pero, repetimos, esta no es escultura de la buena.

De las obras anónimas vamos a recordar la restaurada Virgen de la Soledad (1663); en ese mismo templo y Cofradía hay un Cristo atado a la columna que tiene buena factura y en los Descalzos, dos pequeñas esculturas de vestigios “montañesinos”, muy arcaizantes, que representan a San Bernardino y a San Antonio de Padua.

Diego de Aguirre

Es otro arquitecto y ensamblador, pero imposible de olvidar en esta semblanza del barroco limeño. Parece que nació en Torrelavega (Santander),

FACHADA
Atribuída a Diego Aguirre
Siglo XVII
Piedra tallada
Iglesia de San Agustín, Lima.

pero estaba afincado en Lima en 1665 hasta su muerte ocurrida en 1718. Fue famoso en la ciudad por sus inquietos retablos de columnas salomónicas.

Si como se cree fue discípulo de Asencio de Salas, sólo podría haber estado con este maestro unos cuatro años, pues Salas muere en 1669. En los comienzos (1667) hace ensamblajes para imágenes antiguas, caso del tabernáculo de San Juan Bautista de la iglesia de La Trinidad, hecho conjuntamente con Juan Diez de Gamboa y con destino para el remate del retablo mayor. Son numerosos y ponderados sus retablos, en su mayoría perdidos (reliquias de San Agustín por ejemplo), pues creemos que su mayor importancia estriba en el proyecto de retablo mayor para la Catedral, en forma de templete y con cuatro colosales columnas salomónicas como las de Bernini en San Pedro, (lo que no se hizo). En la restauración del famoso retablo de la Inmaculada Concepción de



la Catedral después del terremoto de 1687, Aguirre desmontó el retablo para colocar estructuras de maderas nuevas (1692-1696), pues mantuvo todos los relieves e imagen titular anteriores. Por entonces hizo para dicha Inmaculada unas andas procesionales. La vinculación de Aguirre con la espléndida portada de los agustinos es algo que merece estudios más detenidos y no es posible establecer relaciones sin otros apoyos que los de las aproximaciones estilísticas.

El siglo XVIII

Al igual que las escuelas peninsulares fue una época de escultura de poco interés. La llamada escuela de Lima desapareció en la segunda mitad del XVII, aunque sus influjos pueden observarse en remotas regiones del Perú. Lima se hundió para el buen arte de la escultura, pero eso no quiere decir que no se hiciera escultura y mucha, pero de candelero, telas encoladas y pintadas, muy movidas, ojos de vidrio, pestañas postizas e incluso aplicaciones de pelo natural; podrían tratarse de piezas muy efectistas, aunque lejanas del buen arte de dar volumen corporal y expresión natural a la figura humana. Fueron realizadas por artistas secundarios, o por los propios ensambladores, y salvo excepciones que vamos a citar, todo lo demás fue discreto.

Los ensambladores

Son una legión, según los nombres que aportan el padre Barriga, Lohmann, Harth-Terré y el padre Vargas Ugarte; pero no nos interesa recopilar títulos y obras que escapan a la escultura. Por sus calidades recordamos simplemente al maestro autor de los retablos de San Pedro, quizá Juan Gómez de Elizalde y más tarde Eugenio de Atienza, pues se percibe el influjo salomónico, hispano, de los retablos de Aguirre, y figuras no muy estereotipadas, caso de las santas embarazadas del retablo del Niño Jesús de Huanca. Distinto es el gran retablo del crucero dedicado a San Ignacio, de evidente modelo romano (padre Andrea Pozzo) que se ve en la imagen y el altar.

Otro nombre que aparece con frecuencia en los contratos de la época es el de José Castilla, natural de Conchucos según Lohmann, todas sus obras están perdidas, salvo el retablo mayor de la iglesia de Jesús María, uno de los recintos dorados más expresivos del "dieciocho" limeño. Si todo el conjunto pertenece a Castilla hay que reconocer que fue un ensamblador de ideas personales y esculturas apreciables. De 1733 es el ofrecimiento de José Flores junto a Antonio del Corro para hacer el retablo mayor de la Catedral, pero no pasó de proyecto. Y así llegamos en ese proceso de agotamiento y búsqueda de soluciones originales, a los retablos con atlantes, cariátides y otras figuras que encontramos en la Merced, San Francisco, San Marcelo, San Francisco de Paula, etc. El retablo franciscano de la Virgen de la Luz se hizo en 1791, con cuatro cariátides e imágenes que tuvieron que encargarse a Quito, lo cual es bastante elocuente del estado de la escultura limeña. El otro retablo franciscano de esta época es el de los Doce Apóstoles, el mejor de todos; aparecen los santos como atlantes con movimientos pausados y expresión serena, al centro se ve al Salvador y en el remate a Dios Padre con el Espíritu Santo y los cuatro Evangelistas. En fin que un recorrido por la Lima antigua con visitas a templos

IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

Anónimo

Siglo XVIII

Relieve en madera, 1.90 x 1.45 m.

Iglesia de Jesús María y José, Lima.

La iglesia de Jesús María es una de las pocas que conservan sus retablos sin intervenciones posteriores al siglo XVIII, siglo de su ejecución. En ella está documentado José Castilla como autor del retablo mayor y es muy posible que también interviniera en los retablos laterales, como en éste dedicado a San Ildefonso con el relieve de la imposición de la casulla.





CRISTO DE LA AGONIA

Anónimo
Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.40 m.
Convento de la Buena Muerte, Lima.

Los padres camilos conservan esta imagen que, según documentos conservados, fue enviada de Italia en el siglo XVIII. No debe extrañarnos la técnica de ejecución, ya que en Génova se desarrollará en este siglo una floreciente escuela de escultores en madera, encabezados por Antonio María Maragliano, la imagen, muestra a un Cristo joven de belleza apolínea con un paño de pureza que marca el ritmo de la composición barroca.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

de renovados y dorados conjuntos, esculturas anhelantes de pobres facturas, confirmarían que lo mejor de los interiores y plásticas limeñas estuvo en la anterior centuria; pues el XVIII es el siglo de la arquitectura, de las exquisitas decoraciones de templos, sacristías y salones, lo que también dio vida al arte local; distinto de las solemnidades y austeridades del realismo anterior, aunque con una vitalidad acorde con los nuevos tiempos.



Las obras anónimas

Generalmente se cree que los envíos de obras de arte no son del XVIII, pero es un error que conviene rectificar. En esta centuria lo que se buscó fue otros mercados, más atractivos o exóticos. Las viejas escuelas de Valladolid, Granada, Cádiz, Sevilla, silenciaron en sus relaciones con América, agotadas y con pocos artistas renovadores. Por otra parte las Indias miraba más hacia Italia, Francia, a las piezas de marfil y bronce. Hay una excepción en el Crucificado de los religiosos camilos, de 1,40 m. de alto, rostro muy dulce, con evidentes blancuras, propias de la imaginería italiana del siglo XVIII.

Son también anónimos los bustos del Ecce Homo y la Dolorosa que empiezan a proliferar en Lima después de los envíos de Pedro de Mena. Es una iconografía que se extiende por buena parte del Perú con distintas calidades. En la Orden Tercera de San Francisco hay un par de esculturas de este tipo.

En la colección Stern-Davis de los Estados Unidos se conserva un arcángel San Miguel, pieza criolla bellamente policromada (h. 1700) que demuestra la versatilidad de los limeños para los más variados temas iconográficos, si bien la gran escultura de imaginería fue desapareciendo.

Un capítulo que no puede perderse de vista en esta época es la llegada de Belenes napolitanos con figuras de gráciles posturas, de pastores y pastoras de aspectos profanos que fueron muy del gusto limeño y debieron imitarse en más de una ocasión.

Más exóticas, incluso, fueron las adquisiciones que hacían los comerciantes de Lima cuando llegaba el llamado Galeón de Manila, que traía figuras de Cristos —chinos o filipinos— en marfil, otras piezas de madera policromada de China, Filipinas, y aun de la India, lo que para Ilmar Luks es visible en los retablos de la Merced⁴² con cariátides cuyos movimientos le recuerdan los de las danzarinas hindúes.

En la antigua colección Prado existía un Apostolado de unos 0,25 m. cada figura de madera policromada y movimientos gesticulantes y algo estereotipados que reflejan el interés por lo grácil y pequeño que sucedió en el siglo

RETABLO DE JESUS Y LOS DOCE APOSTOLES

Anónimo
Siglo XVIII
Madera tallada, 12.00 x 5.20 m.
Iglesia de San Francisco, Lima.

Avanzado el siglo XVIII en Lima surgen los retablos con atlantes y cariátides, entre los cuales éste de los franciscanos es el mejor de todos. En él los apóstoles aparecen como atlantes, con movimientos pausados y expresión serena, al centro el Salvador y en el remate Dios Padre con el Espíritu Santo y los cuatro evangelistas.



XVIII limeño, frente a la gran estatuaría del siglo precedente. También son expresivas de esas actividades de posturas inquietas, las seis figuras de Apóstoles que antes estuvieron en el convento de la Buena Muerte y hoy pertenecen a la colección Poli; son de espléndidos aspectos dinámicos; cuatro de ellas son de dos cuartas (no llegan) de alto; San Juan es un poco más esbelto y con fuerte escorzo; el Salvador parece estar en actitud de iniciar la Ascensión, pero faltarían todas las demás figuras que bien policromadas y conservadas son buenas pruebas de las delicadezas del XVIII.

Otra costumbre del XVIII es la del retablo doméstico, con pequeñas figuras que componen escenas en una sola caja con urna u hornacina, o en un tríptico. Abunda el tema de la Inmaculada Concepción, el Calvario, el Nacimiento del Niño Jesús y todavía existen en muchos hogares limeños; suelen ser de made-

ra policromada, pero no faltan los de pasta, telas encoladas y las de candelero.

Baltazar Gavilán

Un nombre que es preciso rescatar del olvido es el del artista mestizo Baltazar Gavilán, en parte envuelto en la leyenda, pues para algunos fue fraile lego agustino, franciscano para otros. Su producción se presenta como de las más interesantes y expresivas de un afán de renovación, si bien se han perdido piezas claves como la estatua ecuestre de Felipe V (1738) que se colocó en el arco de ingreso al puente de piedra sobre el Rímac, escultura de novedad por su iconografía que lamentablemente se perdió en el terremoto de 1746. La realización de esta obra supone en Gavilán unos conocimientos nada corrientes, pues el tema de la escultura ecuestre es de los más difíciles en el arte de la escultura. Se conserva la impresionante "Alegoría de la muerte" que hizo para un "paso" de la Semana Santa limeña que hoy se conserva en el Museo de los agustinos. La imagen es de innegable realismo y aspecto macabro, pues es de gran efecto la exhibición de todo el esqueleto, a excepción de un leve sudario. Aparece con decidido movimiento en actitud de tensar el arco para disparar una flecha. La sensibilidad y tema son muy propios de los cortejos procesionales de las cofradías penitenciales, aunque no se descarta que se utilizaran grabados europeos. Debe mencionarse como obra de Gavilán la figura orante del Conde

LA MUERTE

Baltazar Gavilán

Siglo XVIII

Talla en madera, 1.95 m.

Convento de San Agustín, Lima.

Una de las más impresionantes imágenes del siglo XVIII en Lima es esta alegoría de la muerte, envuelta en leyendas recogidas por Ricardo Palma. La talla se hizo para un "paso" de la Semana Santa, dentro de los caracteres realistas y persuasivos del barroco, donde se exhibe un esqueleto con ligero sudario, en actitud de tensar el arco para disparar la flecha que marca el fin de la vida.

VIRGEN DOLOROSA

Atribuida a Baltazar Gavilán

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.60 m.

Iglesia de San Francisco, Lima.

Entre las obras que se le atribuyen al escultor limeño Baltazar Gavilán, se encuentra esta imagen que de seguro integró alguno de los pasos procesionales que, emulando a Sevilla, recorrieron las calles de la Ciudad de los Reyes. El rostro de mirada triste es el de una bella macarena, de finos rasgos con acusada expresión dolorosa, acentuada por las lágrimas de cristal.



de Santa Ana de las Torres, en su capilla funeraria de Santa Ana en la Catedral, y un busto del marqués de Casa Concha no identificado con certeza. Se le atribuyen varias esculturas de devoción en San Francisco de Paula el nuevo, y sobre todo la bellísima Dolorosa de la iglesia de San Francisco, obra de talla completa y 1,60 m. de alto. El rostro de esta imagen es de finos rasgos, con acusada expresión dolorosa; las manos, delicadas y elegantes, se mueven con naturalidad y efectos barrocos.

El barroco final (los últimos sepulcros)

Según hemos visto en páginas anteriores, los años del barroco final y rococó fueron propicios para la adquisición de pequeñas esculturas ya comentadas; no obstante, se hizo alguna escultura de cierto empaque y envergadura; del 18 de junio de 1743 es el compromiso del escultor Baltasar Meléndez de hacer un sepulcro con figura orante del arzobispo fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, que aún puede verse repintado en la capilla de la Inmaculada Concepción de la Catedral. En el vecino templo del Sagrario existe otra figura orante, y es la de don Antonio Zuloaga, Arzobispo de Lima que debió hacerse por aquellos años. Ambas son esculturas muy discretas, pero elocuentes de que proseguía esa costumbre anterior de los sepulcros de orantes. Y ahora parece que hay que referirse a la escultura orante de San Francisco, antaño identificada con el virrey conde de Salvatierra (fallecido en 1659); hoy se cree que es un funcionario de la corte virreinal, del siglo XVIII, que unos creen es don Luis de Castilla Altamirano, único personaje que tenía capilla propia en la Sala de Profundis del convento⁴³, según los cronistas de la Orden. Por su parte, Lohmann estima que podría ser don Pedro José Bravo de Laguna, fallecido en 1788, lo cual plantea problemas, pues quien quiera que sea su autor, se ve que practica un realismo nada usual en esa época. Como sostiene Gjurinovic Canevaro⁴⁴ habrá que seguir investigando para dilucidar este tema.

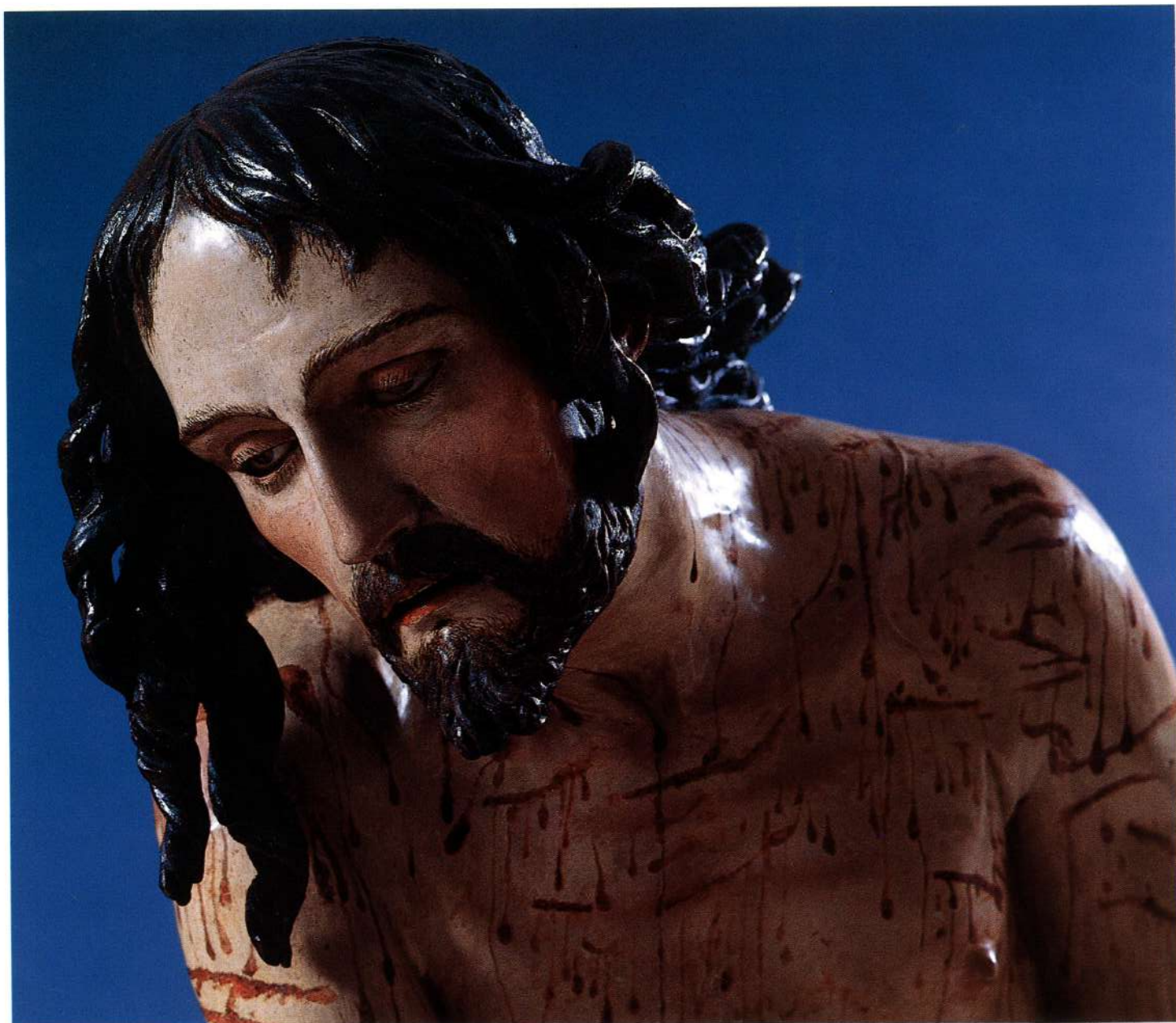
El siglo XVIII limeño aún está por estudiar en estos campos de las plásticas. Sorprende la actuación de Gavilán, o la hechura de esta última escultura funeraria que acabamos de mencionar; da la impresión de que hay algo más importante de lo que se conoce, pero esa es tarea del futuro.

Cierra quizá la escultura limeña el Ángel de la Fama (1774) que remataba la nueva torre de Santo Domingo; era de bronce, medía 3,5 m. de alto y fue obra del platero y escultor Fernando Daza. Representaba al ángel en el momento de llevarse el clarín a la boca. En 1835 se destruyó esta imagen y se substituyó por la actual, una copia de madera y más pequeña.

Aquí acaban las noticias y comentarios reunidos sobre la escultura en Lima durante los siglos XVI a XVIII; no tratamos la discutible actuación del Presbítero Matías Maestro, pues ello supone la introducción del neoclásico, que no compete a estas páginas.

NOTAS

* Las noticias fundamentales de este texto proceden de G. Lohmann Villena, las obras referidas a la escultura de E. Harth-Terré, el Diccionario artístico publicado por el padre Vargas Ugarte, los trabajos del Padre Barriga, Harold Wethey y los más recientes de H. Schenone y el P. San Cristóbal.



CRISTO DE LA COLUMNA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.66 m.

Iglesia de San Agustín, Lima.

La escuela limeña en el siglo XVIII crea algunas imágenes como esta de Cristo atado a la columna, donde se acentúa el dramatismo en el acabado realista de la talla; en ella podemos apreciar la fuerza expresiva del artista, que no escatima esfuerzo por conmover al espectador a través de un cuerpo lacerado.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.

1. BERNALES BALLESTEROS, J.: Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América. "Anuario de Estudios Americanos". Sevilla, XXXIV (1977).
2. HERNANDEZ DIAZ, J.: Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista. "Archivo hispalense". T. II/3-4. Sevilla. 1944. pág. 8.
3. LIZARRAGA, Fr. Reginaldo: Descripción y población de las Indias. Lima, 1908. págs. 32-33.
4. LOPEZ MARTINEZ, C.: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, Sevilla, 1929, págs. 110-111.
5. MESA, J. DE - GISBERT, T.: Escultura virreinal en Bolivia. La Paz, 1972, pág. 30.
6. SCHENONE, H.: Esculturas españolas en el Virreinato del Perú. "Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas". N° 14. Buenos Aires, 1961, pág. 82.
7. VARGAS UGARTE, R.: Diccionario de artífices virreinales. Burgos, 1968. Pág. 81; y HARTH-TERRE, E.: Escultores españoles en el Perú. Lima, 1977, pág. 24.
8. HARTH-TERRE, E.: Escultores españoles en... pág. 39.
9. HARTH-TERRE, E.: Idem, pág. 82.
10. Archivo de la Catedral de Lima. Libro 1° de Mayordomía. Cuentas de 1580. Folio 189 vltto.
11. GONZALEZ GARCIA, P.: El comercio artístico en Sevilla y América (1580-1620). Memoria inédita de licenciatura. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 1983.
12. LOPEZ MARTINEZ, C.: Op. cit. pág. 110-111.
13. SCHENONE, H.: Op. cit. pág. 61.
14. MARCO DORTA, E.: Historia del Arte Hispano-Americano, Madrid, 1950 T. II. págs. 329-330.
15. Archivo General de Indias, Contratación, leg. 1097, carpeta 5 fol. 82.
16. MESA, J. DE-GISBERT, T.: Escultura... pág. 28.
17. HARTH-TERRE, E.: Escultores... pág. 70.
18. LOHMANN VILLENA, G.: Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. Revista Histórica. Lima, 1940, t. XIII, pág. 13.
19. KELEMEN, Pal: Barroque and rococo in Latin America. N. York, 1951. Pág. 52.
20. VERA, Fr. Luis de.: Memorial de la fundación y progreso de la Orden de Nuestra Señora de La Merced de la Provincia de Lima (1637). Publicada por el P. Víctor Barriga en Roma, 1933.
21. CAPPAL, P. Ricardo: Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Madrid, 1895, t. XIII, p. 90; y Angulo Iníiguez, D.: Esculturas sevillanas en América. En "Archivo Español de Arte". Madrid, 1935, p. 150.
22. BARRIGA, Fr. Víctor: El templo de La Merced de Lima. Lima, 1944, pág. 38.
23. COBO, Bernabé: Historia de la fundación de Lima. Lima, 1882.
24. Idem, p. 204.
25. Idem, p. 258.
26. HERNANDEZ DIAZ, J.: Martínez Montañés en Lima en "Anales de la Universidad Hispalense". Sevilla, 1965, vol. XXV, p. 108.
27. HERNANDEZ DIAZ, J.: Juan Martínez Montañés. Sevilla, 1987, pág. 35.
28. CAMON AZNAR, J.: Juan Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo. Madrid, 1972, p. 16.
29. GILMAN PROSKE, B.: Juan Martínez Montañés. Sevillian Sculptor. Nueva York, 1967, p. 150.
30. ANGULO, P. Domingo: La Metrópolis de la ciudad de Los Reyes, en "Monografías Históricas sobre la ciudad de Lima". Lima, 1935, t. II, p. 102.
31. ANGULO, P. Domingo: op. cit., p. 82.
32. HERNANDEZ DIAZ, J.: Juan de Mesa. Escultor de imaginaria (1583-1627). Sevilla, 1972, p. 74.
33. REAU, Louis: Iconographie de L'Art Chretien. París, 1958, t. III, pp. 128-130.
34. VARGAS UGARTE, R.: El Monasterio de la Concepción de la Ciudad de Lima, En "Mercurio Peruano". N° XXV. Lima, 1942.
35. HERNANDEZ DIAZ, J.: Martínez Montañés en Lima... pág. 83.
36. LIZARRAGA; Fr. Reginaldo: Op. cit. pp. 31 y 34.
37. Archivo de Indias. Audiencia de Lima, legajo n° 536.
38. WETHEY, H.: Colonial architecture and sculpture in Peru. Harvard, 1949, pág. 316.

39. Mugaburu, José de: Diario de Lima. Lima, 1935, pág. 198.
40. San Cristóbal, Antonio.: Arquitectura virreinal religiosa en Lima, Lima, 1988.
41. CHICHIZOLA Debernardi, J.: La sillería de coro de la Catedral de Lima. En "Apotheca" revista del Departamento de Arte de la Universidad de Córdoba. N° 1, págs. 15-37.
42. LUKS, ILMAR: Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII. Centro de investigaciones históricas y estéticas. n° 17, Caracas, 1973.
43. RAMIREZ DEL VILLAR, R.: San Francisco de Lima. Lima, 1974, pág. 39.
44. GJURINOVIC CANEVARO, P.: Escultura funeraria. Lima, diario "El Comercio". (20-7-1981).



La escultura en Trujillo

Ricardo Estabridis Cárdenas

TRUJILLO, la ciudad norteña, nació casi a la par que Lima cuando don Francisco Pizarro, el mismo año de 1535, después de fundar la Ciudad de los Reyes, pasó a concretar en el norte el establecimiento de Almagro₁ y a hacer las reparticiones de aquella ciudad, bautizada con el mismo nombre de la tierra que lo viera nacer, a la que pondría bajo el patrocinio del apóstol Santiago. El 20 de noviembre de 1535, Carlos V le otorga el título de ciudad y en 1537, dos meses antes que Lima, ya contaba con escudo de armas dado por el Emperador y su madre doña Juana. Seguiría a ello el cabildo, el obispado y todo lo que constituía la base para el surgimiento de una gran ciudad, donde se dieron cita las órdenes religiosas y las familias hidalgas. Gracias a la riqueza marina, a sus valles y a los yacimientos de la sierra próxima, su prosperidad llegó pronto. Feijóo en su Crónica₂ nos cuenta que en su época las casas eran hermosas, con vistosas portadas, balcones y ventanas, y que todas gozaban de huertas y jardines.

Poco a poco se fueron creando los monumentos religiosos, los que con las casonas le dieron ese aire señorial que aún posee. La Catedral primera la estrenó en 1616 el obispo Francisco Cabrera y la puso bajo el patrocinio de la Purísima Concepción de María. La nueva Catedral, reconstruida después del terremoto de 1619, aquél llamado de San Valentín, por el día en que ocurrió, fue consagrada en 1666 por el obispo Juan de la Calle. Más adelante habría una

tercera consagración en 1781, después de que otro fuerte sismo, el de 1759, la dejara en mal estado.

Desde el siglo XVI ya están presentes las principales órdenes religiosas: dominicos, franciscanos, mercedarios y agustinos, erigiendo hermosos templos y conventos, a los que se sumaron las religiosas clarisas de Ayacucho para fundar el Monasterio de Santa María de Gracia de Santa Clara la Real, en 1587. Los jesuitas, gracias al apoyo de su fundador, don Juan de Avendaño y Gamboa y al obispo Carlos Marcelo Corni, se establecen en 1627. Al igual que ellos, en 1680, los hermanos hospitalarios betlemitas se hacen presentes, fundando iglesia y hospital de aquella orden americana originada en Guatemala.

Ya en el siglo XVIII se erige el segundo monasterio trujillano de religiosas, el de las carmelitas descalzas, levantado en 1724 por las monjas llegadas de Quito, bajo la protección del obispo Jaime de Mimbela.

Retrocediendo en el tiempo debemos considerar que debido a las reducciones del virrey Toledo se crean también los pueblos de indios de Moche, Huamán y Mansiche, y se levanta iglesia en cada uno de ellos, en el último tercio del siglo XVI.

Trujillo, ciudad costera al igual que Lima, con población de españoles, indios, negros y mestizos, avanzará en la historia no muy lejos de la Capital, en su vida social, y religiosa principalmente. Aquí, en 1621, en tiempos del obispo Carlos Marcelo Corni, se crea el famoso seminario de San Carlos Borromeo y San Marcelo Papa, que le puso su sello intelectual con ilustres personajes como Juan de Avendaño y Fernando Montesinos, entre otros. También pasó por él don Toribio Rodríguez de Mendoza.

De Trujillo dan testimonio los cronistas Cieza de León, Lizárraga, Diego de Ocaña, Calancha y Portocarrero y más adelante Feijóo y Lequanda, destacándola como ciudad de mucho señorío y religiosidad, alternada con cierta liberalidad mundana.

Ante la incursión de los piratas Eduardo David y Rebanos de Lusan en sus costas, a fines del XVII será convertida en una ciudad amurallada de particular planta oval. El plano fue realizado por el italiano José Formento, y por disposición del virrey Duque de la Palata la obra se ejecutó en 1686, convirtiéndose Trujillo en la tercera ciudad amurallada de América, después de Cartagena de Indias y el Callao³.

En 1784, al cambiarse los corregimientos por las intendencias, Trujillo será constituida cabeza de intendencia, quedando bajo su jurisdicción toda la zona norte. Siglo marcado por la presencia del ilustre Baltazar Jaime Martínez Compañón, aquel insigne intelectual gracias al cual se realizaron los dibujos y acuarelas de gran importancia documental sobre el norte del Perú. José Ignacio de Lequanda⁴ su sobrino, nos hablará de Trujillo por estos años; los conventos y monasterios existentes, sus 91 haciendas de azúcar y pan llevar, su gente cultivada cuya principal dedicación es la carrera de la iglesia, la de la agricultura y el comercio; sus indios, aquéllos que hacen funciones ostentosas con el pretexto de dar culto a los santos; los negros libres y los esclavos, de

crecido número poblacional, cuya participación en el campo del arte mencionaremos más adelante.

Esta es Trujillo y su gente, donde al igual que Lima su vida giraría en primer lugar en torno a la liturgia, de gran aparato teatral y didáctico. Creemos que el rito de su Catedral debió ser como el de Lima donde, según Jorge Bernales⁵, se copió el de la Catedral de Sevilla. En Trujillo, la constitución de los miembros del cabildo eclesiástico, según Feijóo, la integraban dignidades de dean, arcediano, chantre, canónigo, racionero y capellanes reales, y por ello, no es de extrañar que se hicieran las celebraciones a la Inmaculada como en Sevilla, ya que la primera Catedral se puso bajo el patrocinio de la Purísima Concepción de María.

Las obras escultóricas existentes también dan testimonio de celebraciones por Semana Santa donde de seguro se escenificó la pasión; se conservan imágenes de Cristo Crucificado con brazos articulados, para ser descendidos, y de nazarenos con piernas articuladas. De seguro no faltaron las representaciones teatrales en los atrios de los templos.

Estas manifestaciones religiosas se alternaron con la apacible vida cotidiana y la tensión producida por los terremotos o las noticias del rondeo de los filibusteros por sus costas.

El espíritu de Trujillo virreinal está marcado por la huella barroca, pero, en líneas generales, no es ese barroco triunfalista y retórico, es más un arte fino y mesurado sin dejar de ser elocuente y cumplir su misión persuasiva a través de los sentidos.

Las obras coloniales que aún subsisten nos permiten bosquejar un esquema de su desarrollo y determinar que en Trujillo también se hicieron pinturas, esculturas y retablos de primera línea. Al igual que la Capital, en la principal ciudad del norte, durante el siglo XVI y buena parte del XVII, se dio un arte ecléctico y no existió unidad estilística hasta el florecimiento del barroco. Es así como encontramos obras con caracteres goticistas, renacentistas y manieristas sin que ello sea una consecuencia o expresión de un mundo determinado, sino del simple uso de formas importadas.

En el campo de la pintura, uno de los artistas que sin lugar a dudas sienta las bases de la pintura trujillana fue Leonardo Jaramillo, sevillano que habitaba estas tierras en el terremoto de San Valentín en 1619, y que después de una estadía en Lima, donde dejara firmada su obra cumbre en el convento de los Descalzos, regresa a Trujillo y propaga el estilo manierista que, proviniendo de Bitti, se va encaminando al barroco⁶. Asimismo es importante la presencia de Diego de la Puente, pintor flamenco, jesuita, cuyo pincel se aproxima al tenebrismo claroscuro⁷. Al igual que Lima seguirá la influencia zurbaranesca y hacia fines del XVII, comienzos del XVIII, llegarán los influjos de las escuelas limeña y quiteña, que juntamente con los lienzos importados del Cusco, determinan su producción.

Creemos que la escultura colonial, aunque algo olvidada en la historia sobrepasa en representatividad a la pintura, dentro del arte colonial del norte. Aún sobreviven un número de retablos, púlpitos, relieves y esculturas exentas

de primera línea, dignas de ser consideradas a nivel de las mejores en la historia del arte colonial peruano, y aún del arte hispanoamericano. Las creaciones en un primer momento son productos de las gubias de maestros españoles a los que se sumarán los criollos, mestizos, indios y, ya en el siglo XVIII, los pardos libres.⁸

Son pocas las obras con autoría, pero las que se conocen tienen tanta representatividad que permiten establecer relaciones y desarrollos en torno de ellas, convirtiéndose en cabezas de serie; un buen ejemplo de ello sería, en la primera mitad del siglo XVII, la "Virgen de la Merced" de Martín Alonso de Mesa, y en la segunda mitad, el relieve de "La Asunción" de Luis de Espíndola; ambos escultores andaluces. Será el siglo XVIII muy importante en la producción local, sobre todo en el campo de la retablística, donde surge la figura de un pardo libre, Fernando Collado, que firma el magnífico retablo mayor de la iglesia del Carmen.

La historia del arte colonial trujillano tiene mucho camino por andar, pero ahora que la ciudad ha despertado y trata de convertirse en la capital cultural del Perú, con sus bienales de arte, sus festivales internacionales de ballet, su espíritu emprendedor por restaurar casonas y obras de arte, podemos augurarle un futuro promisorio.

En el presente estudio trataremos de presentar un panorama del desarrollo de la escultura en el arte de la talla en madera dividido en tres capítulos: retablos, púlpitos e imaginiería.

Retablos

El retablo es considerado una composición arquitectónica ubicada detrás del altar, originado en época imprecisa, quizás desde los primeros años del cristianismo, pero en una concepción diferente. A lo largo de la historia se realizaron en diversos materiales, pero donde alcanzan su mayor evolución es en la madera.

El desarrollo estilístico del retablo está en relación directa con el de la arquitectura, siendo en muchos casos éste fuente de inspiración o campo de experimentación para las llamadas fachadas-retablo. A aquellos retablos simples de la Edad Media que sólo formaban los trípticos y polípticos, enmarcando pinturas o relieves, se sumarán, ya desde el siglo XIV en España, las estructuras monumentales, que en su desarrollo alcanzarán en el barroco caracteres escultóricos; deja de ser el simple soporte estructural, se independiza y se convierte en el centro de atracción, tanto o más importante que las pinturas y esculturas que alberga.

El recorrido por un retablo se inicia de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha. Lo primero que ubicamos es el basamento, pedestal o sotabanco, que soporta todo el conjunto. Sobre él va otro pedestal corrido denominado banco, que puede ir decorado con pinturas o relieves, así como por ángeles tenantes. Horizontalmente los retablos se dividen en cuerpos, marcados por un registro de columnas con el entablamento que ellas sustentan y verticalmente se dividen en calles, que abarcan todo el alto del conjunto. A la calle del

RETABLO MAYOR

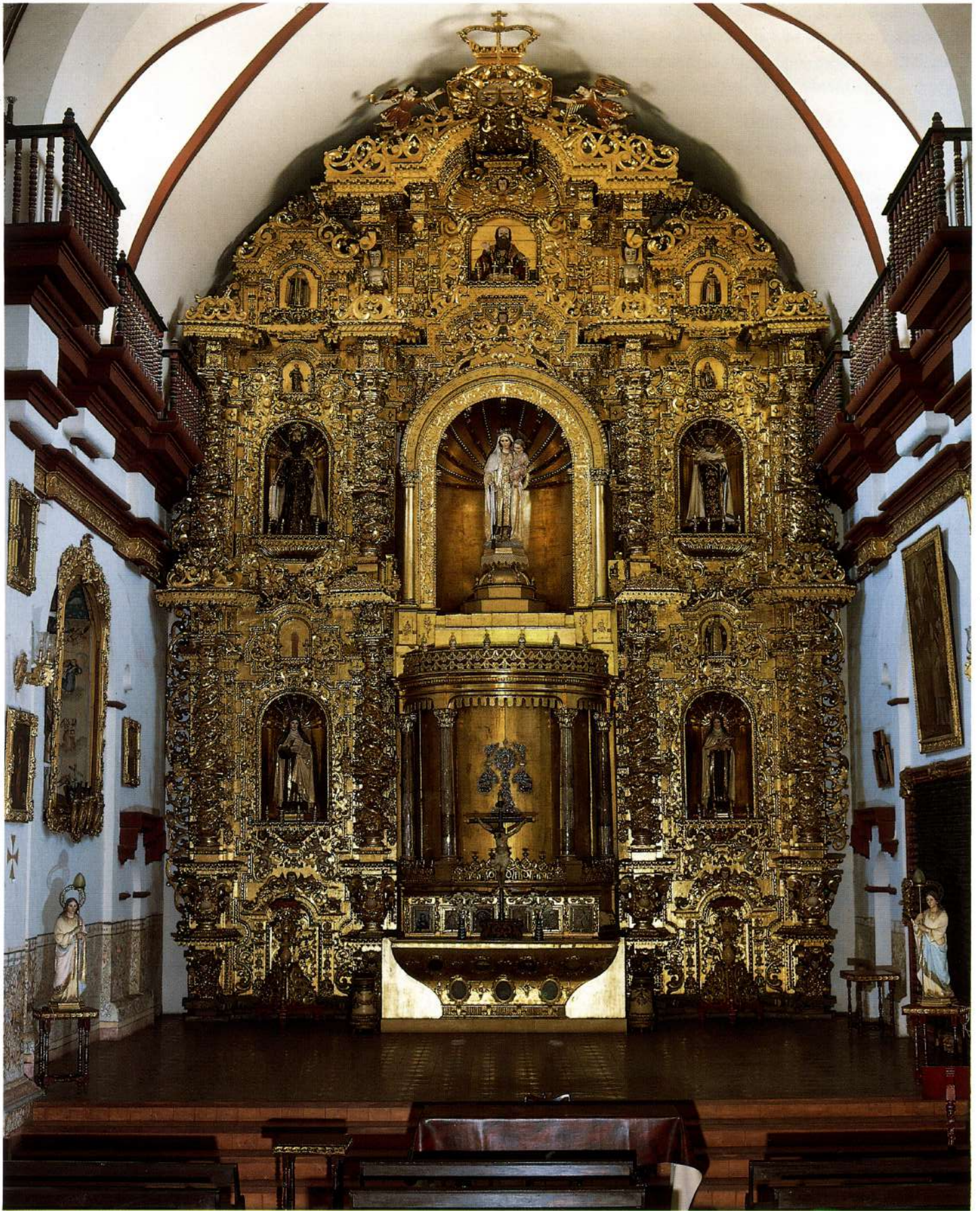
Fernando Collado

1759

Madera tallada y dorada, 12 x 8 m.

Iglesia del Carmen, Trujillo.

El único retablo firmado que existe en Trujillo, lo que nos permite destacar el nombre del gran alarife Fernando Collado, pardo libre trujillano. El altar es de dos cuerpos, tres calles y ático revestidos de fina talla con volutas, follajes y ángeles policromados. Lamentablemente la calle central fue reemplazada en 1920 por una de caracteres neoclásicos.



medio, la principal, se le denomina central y a las de los costados, laterales. En el primer cuerpo de la calle central se coloca el sagrario, donde se guarda la Eucaristía y sobre él, en el segundo cuerpo, el templete para exponer la custodia. Igualmente en el tercer cuerpo va el santo titular del retablo.

Las calles laterales, que pueden ser dos o cuatro, llevan recuadros que enmarcan pinturas o relieves escultóricos, asimismo pueden llevar hornacinas y nichos, para esculturas exentas. La hornacina tiene planta de medio punto, coronada por semi esfera y el nicho es de planta cuadrada o rectangular.

Toda la estructura mencionada remata en un último compartimento que generalmente es la prolongación de la calle central y que recibe la denominación de ático.

La estructura básica permanece a través de los estilos, la variante generalmente estará marcada por el tipo de columnas empleadas y por la ornamentación. Ya desde el siglo XVI se ven los primeros retablos renacentistas en América del Sur, de los que quedan muy pocos. Bayón cita los de Huaro en el Cusco y de la Asunción en Juli, pero hace especial mención del retablo mayor de la Catedral de Sucre, obra de José Partorelo dentro de los dos primeros lustros del siglo XVII⁹. En estos retablos destaca lo estrictamente arquitectónico sobre lo decorativo, marcándose la cuadrícula de calles y cuerpos en forma definida. No podemos dejar de mencionar aquéllos muy tempranos de Gómez Hernández Galván en la actual Bolivia¹⁰, los de Bitti en San Pedro de Acora y Challapampa¹¹ y el último de importancia capital descubierto por Tord en la Iglesia de la Merced de Huánuco, con una plancha grabada y una pintura, firmadas por Mateo Pérez de Alesio en 1582 y 1594 respectivamente¹²; en él se aprecian frontones triangulares cerrados y cartonería manierista. Los libros de los tratadistas del siglo XVI como Serlio (1545), Vignola (1562), Palladio (1570) y Dietterlin (1598), jugarán un papel muy importante en la España de la mitad del siglo XVII, tanto en arquitectura como en el campo de la retablística. Jesús Palomero Páramo ha demostrado la influencia del libro segundo de Palladio en los retablos sanjuanistas de San Leandro trazados por Oviedo, así como en el altar mayor de Santa Clara, proyectado por Montañés, en Sevilla. Igualmente, la influencia directa de Serlio en los dispositivos arquitectónicos de Montañés se ve en la utilización frecuente del orden corintio y en la combinación del "orden gigante" y el "orden normal" en la estructura de un mismo retablo¹³.

En lo que se refiere a Lima Harth-Terré nos informa que en la biblioteca de Santiago Rosales, arquitecto mulato del siglo XVIII, figuraban entre muchos libros los de Serlio, Vignola¹⁴, lo que demuestra que los maestros americanos no fueron ajenos al conocimiento de los tratados de arquitectura.

En el barroco americano, la arquitectura efímera de altares y arcos triunfales para las celebraciones va a jugar un papel importante en su desarrollo, por la libertad de materiales en su ejecución. Bien anota Bayón cuando dice que están más próximas a la decoración propuesta por un Vredeman de Vries y un Wendel Dietterlin en el siglo XVII y a un Pozzo en el XVIII, que a Serlio, Vignola o Palladio¹⁵.

En Trujillo el desarrollo de la retabística es casi paralelo al de la Ciudad de los Reyes y al igual que ella, debido a los sismos, no conserva una obra representativa de los primeros retablos que engalanaron sus templos; sin embargo la referencia documental nos alcanza cierta información que da una idea aproximada de los gustos imperantes en el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII.

Don Emilio Harth-Terré, uno de los pilares en la investigación sobre la escultura colonial en el Perú, proporciona la fecha del 13 de junio de 1558 en la que el ensamblador Alonso Hernández y un escultor, cuyo nombre se desconoce por deterioro del documento, contrataron en la ciudad de Lima la ejecución de un mueble para el Sagrario de la Catedral de Trujillo. El encargo lo había hecho desde la ciudad norteña el mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Matriz don Pedro de Hojeda, quien envió dibujos y pormenores para el entallador. Según la descripción de este mueble tendría 3.50 m. de alto y 2.40 m. de ancho, y llevaría al centro el Sagrario para la Eucaristía con las puertas talladas, con relieves de San Pedro y San Pablo, pilastras labradas, ángeles con emblemas de la Pasión, y todo decorado con florones y serafines. El remate lo integraba la imagen de Cristo resucitado y dos guardias de bulto entre un arco con la rosca tallada¹⁶.

Por las dimensiones mencionadas, el mueble pudo ser encargado para integrar un retablo ya existente, ya que por sí mismo no constituye un retablo sino la parte central de uno. Sus caracteres nos permiten relacionarlo con la tipología de retablos que debió hacerse por estas fechas en Lima, con relieves, como el que saliera de la gubia de Alonso Gómez para el retablo de la Epifanía, maestro que está documentado en Lima desde 1558 hasta 1565, fecha de su testamento. Los relieves de esta época están más próximos a la manera flamenca que a la italiana, por eso creo aventurado que se cataloguen estas piezas, sólo por ser del siglo XVI, como renacentistas. Inclusive en la misma España del siglo XVI, en sus dos primeros tercios, cuando se trata de recuperar las formas clásicas, imitando el renacimiento italiano, veremos que esta imitación es más superficial que de fondo y en ella rápidamente se van a ver entremezclados elementos manieristas y hasta góticos.

Los caracteres principales de los retablos del siglo XVI son el uso de órdenes clásicos y la decoración de grutescos, al que se van a sumar las cartelas de cueros retorcidos y, más adelante, en el último tercio del XVI, ese arte severo inspirado en las Reglas de Vignola.

El retablo de esta época es casi estrictamente arquitectónico, predominan las órdenes clásicas y los espacios son cuadrículados para albergar principalmente relieves y esto, entre nosotros, se da hasta casi mediados del siglo XVII.

Un documento importante de mediados del XVII nos informa sobre el concierto de Leonardo Jaramillo y la orden dominica fechado el 11 de setiembre de 1647, cuyo tenor indica que debería dorar el retablo dedicado a la Virgen del Rosario y pintar cinco lienzos para las hornacinas laterales¹⁷. El retablo que constaba de dos cuerpos y ático y que podemos considerar como un

ejemplo de aquéllos que enmarcaban pinturas en sus calles, fue reemplazado en el siglo XVIII por el actual, desconociéndose el paradero de los lienzos de tan afamado pintor sevillano.

La tipología de columnas marca la evolución tanto en la arquitectura como en la talla de retablos y sillerías; la columna más común empleada en las cinco primeras décadas del siglo XVII es la de orden corintio con fuste de estrías verticales en sus dos tercios superiores, mientras que en el tercio inferior pueden llevar cartonería manierista, como sucede en las sillerías de coro de las catedrales de Lima y Trujillo, o estrías helicoidales (melcochadas). Aparecen después, pasada la mitad del siglo, motivos decorativos que tendrán mucho éxito, como aquellas cabezas femeninas tocadas con velos de donde penden paños que sostienen frutos y follaje. Un buen ejemplo en Trujillo es la silla episcopal que Wethey considera de 1660,¹⁸ donde aparecen muchos elementos inspirados en grabados europeos, las cabezas de querubín con paños colgantes que salen de las alas y sostienen frutos sobre un jarrón con follaje, la cabeza femenina mencionada, ángeles tenantes, mascarones, canéforas, etc. Ilmar Luks en su tesis doctoral¹⁹ nos alcanza algunos grabados europeos que pueden ser fuentes de inspiración, como aquella marca de impresos de J. Pillehotte, Lyon, siglo XVI, con canéfora, o los modelos de capiteles con mascarones en Vogthen, Kunstbuchlein, Amberes, 1572 o el mascarón foliáceo grabado por Zoan Andica a comienzos del siglo XVI²⁰.

En lo que a retablos se refiere, Trujillo conserva varios que han sido rearmados utilizando columnas dentro de aquella tipología con cabezas y paños colgantes, tomados de retablos desaparecidos. Tal es el caso del Retablo de la Virgen del Carmen en la iglesia de San Francisco, el retablo de la Virgen de la Merced en su iglesia y el retablo del Corazón de Jesús en la Iglesia de San Agustín. En las columnas de este último aparecen, en sus dos tercios superiores estrías verticales con cabezas de querubines con paños colgantes que sostienen frutos y en su tercio inferior mascarón grotesco foliáceo de donde emergen los paños que sostienen frutos. El tema de estos mascarones lo podemos hallar en la arquitectura lombarda del siglo X, en la románica, en los grotescos del renacimiento en Italia y España, etc. El motivo llegó a tierras americanas por los grabados²¹ y tenemos muy buenos ejemplos de su uso en arquitectura en la Compañía de Cusco, en Belén de Cajamarca, etc. En Sevilla aún es usado este motivo hasta el siglo XVIII, según se deduce al mirar la portada del Palacio Arzobispal que data de 1703.

En un período de tránsito hacia la adopción de las formas barrocas, se pueden ubicar dos retablos existentes en la Catedral, el de San Pedro y el de San Juan Bautista, en ellos se combinan las columnas de fuste estriado con las de fuste en espiral, ambas con el tercio inferior decorado con cartela. Compartimos la opinión de Wethey²² al considerarlos originales y no rearmados como cree Mariátegui²³, aunque repintados. La fecha planteada por Wethey para ellos es la de 1665 pero por esos años, según documentos ubicados por Ricardo Morales, ya se usaba la columna salomónica.

El retablo barroco

Como bien anota Bayón es a nivel de los retablos donde la América expresa su necesidad de “espiritualidad concreta” como producto de la nueva Iglesia que se planteó a partir de la contrarreforma. Será por ello que al surgir el barroco las iglesias son concebidas como el palacio de Dios donde todo, las pinturas, las esculturas, así como los retablos, responden a una propuesta iconográfica encaminada a mover la devoción, mediante la exaltación del espíritu promovida o incentivada por el camino de la persuasión sensitiva.

Después de aquellos retablos mencionados entramos, a partir del último tercio del siglo XVII, en el mundo del barroco. La columna salomónica ya campea en muchos retablos con sus roleos de follaje, pámpanos y cabezas de querubines revestidos de refulgente oro²⁴.

Gracias a la gentileza del restaurador e investigador Ricardo Morales, quien nos dio acceso a sus fichas, pudimos tomar conocimiento de un documento del 18 de noviembre de 1666 en el cual Juan de Tejada, mercader,



RETABLO DE LA PASION DE CRISTO

Anónimo
Siglo XVII

Madera tallada y dorada, 10 x 8 m.
Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Detalle de la flagelación de Cristo.

dona un retablo al colegio de la Compañía de Jesús y afirma que lo está haciendo desde hace tres años y medio, que tiene dos cuerpos con sus columnas salomónicas y que está a la fecha acabado y dorado.

Siglo XVII

Los retablos historiados de San Francisco

La Iglesia de San Francisco conserva en su crucero dos retablos que por sus proporciones y la calidad de su gubia son merecedores de un lugar destacado dentro de la retablística en el virreinato peruano; fechables dentro del último tercio del siglo XVII, son representativos del barroco temprano en Trujillo.

El retablo de la Pasión en el muro del evangelio, de dos cuerpos, tres calles y ático, todavía no tiene en su esquema compositivo el movimiento del barroco pleno y conserva aún rezagos de etapas anteriores, como se aprecia en el tercio inferior de sus columnas exentas, donde se ha usado como motivo decorativo una cabeza coronada con venera y cartonería, mientras que los otros dos tercios se elevan en su giro salomónico revestido de pámpanos. Asimismo aquella cabeza que aparecía en las columnas estriadas, con su toca anudada en dos moños y pliegues enmarcando el rostro, aparece aquí destacada en el ático, encarnada y con la toca en rojo y oro.

Se le considera retablo historiado porque posee cinco relieves policromados y dorados que relatan la Pasión de Cristo en los temas: Cristo ante Pilatos, la flagelación, la coronación de espinas, Cristo camino al Calvario y la Última Cena; todas las tablas en torno al Cristo Crucificado en la hornacina central.

En el muro opuesto el retablo de la Virgen igualmente historiado con bellos relieves de la Vida de la Virgen: el nacimiento, la presentación en el templo, la anunciación, la visitación y la ascunción, rodeando la hornacina central, donde va una escultura exenta de la Virgen. Complementan el programa en el banco los relieves de los cuatro padres de la iglesia: San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y San Ambrosio.

Las columnas exentas del primer cuerpo al igual que el anterior muestran en su tercio inferior cabezas de querubines, en este caso llevan una canastilla sobre la cabeza, de donde emergen roleos de follaje.

Al parecer los relieves de ambos retablos pertenecen a la mano de un mismo escultor, de línea indefinida en lo que a estilo se refiere, ya que conjuga en ellos un arcaísmo goticista con una energía barroca; árboles y nubes planas y esquemáticas con paños volantes en el retablo de la Virgen y composiciones de seguro inspiradas en grabados flamencos, cercanas a Rubens, en los relieves del retablo de la Pasión.

El hallazgo de un relieve de la Ascunción, firmado por Luis de Espíndola, en colección particular trujillana, del cual nos ocuparemos más



RETABLO DE LA PASION DE CRISTO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada y dorada, 10 x 8 m.

Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Retablo historiado, con cinco relieves policromados y dorados, donde se representan escenas de la pasión de Cristo. Las columnas llevan en su tercio inferior una cabeza coronada con venera y cartonería, mientras que sus dos tercios superiores se elevan en giro salomónico, revestidas de pámpanos. Preside el retablo un Cristo Crucificado que parte de modelos montañesinos.



PANEL DE LA ASUNCION

Círculo de Luis de Espíndola

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, 1.90 x 1.60 m.

Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Detalle del retablo de la Vida de la Virgen donde se aprecia el relieve de la Asunción de María. El tema iconográfico y el tratamiento de este relieve ha permitido establecer comparaciones con otro similar, firmado por Luis de Espíndola Villavicencio en la Colección Ganoza Vargas, de Trujillo, determinándose que pertenece a su círculo.

adelante, ha permitido a los estudiosos establecer comparaciones con el relieve de la Asunción del retablo de la Virgen y llegar a la conclusión que pertenecen a su escuela o seguidores. Asimismo, podemos establecer semejanzas entre todas estas obras, con el estilo que presentan los relieves con escenas de la Pasión, procedentes del retablo mayor de la iglesia de Huamán, hoy en la Casa Ganoza Chopitea, sede del gobierno regional.

Retablos mayores de Santo Domingo y San Francisco

En el proceso evolutivo de la retablística trujillana, podemos ubicar dentro de las últimas décadas del XVII y primeras del XVIII, los retablos mayores de las iglesias de San Francisco y Santo Domingo.



RETABLO MAYOR

Atribuido a Manuel Roa

Siglo XVII-XVIII

Madera tallada y dorada, 10.50 x 9 m.

Iglesia de Santo Domingo, Trujillo.

Al igual que el retablo mayor de San Francisco, se ubica en el tránsito hacia el siglo XVIII, sólo que en este caso existe una mayor unidad estilística en la distribución de elementos arquitectónicos y decorativos, donde la columna salomónica, con rica ornamentación en estrías helicoidales y roleos de follajes y frutos prelude el barroco triunfal del siglo XVIII.

El primero de ellos combina los relieves, similares a los retablos del crucero, con las imágenes exentas en las hornacinas y su juego de columnas presentan la novedad de un fuste salomónico dividido en cuatro registros, donde se alternan las estrías helicoidales y el revestimiento de pámpanos de las columnas llamadas "báquicas". Este tratamiento de los fustes tiene semejanza con el que se aprecia en el retablo de San Francisco Javier de la iglesia de San Pedro de Lima. Wethey, al comentar este retablo, se detiene en la gran hornacina principal y anota que no tiene precedente en el Perú y es comparable a la del altar mayor de la Compañía de Quito. Sin embargo, no consideró que en 1911 los padres carmelitas se hicieron cargo de la iglesia y modificaron esta parte, colocando el escudo de su orden en la venera de dicha hornacina, hecha de caña y yeso.

El retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo presenta una mayor unidad estilística que el anterior, asimismo, el juego de sus columnas salomónicas con estrías helicoidales en el tercio inferior y las tallas en pronunciado

relieve, con roleos de follajes y diversos frutos en sus dos tercios superiores, su variedad en el tamaño jugando con la ilusión óptica del espacio, sus cornisas voladas y sus ángeles desnudos con paños agitados al viento en el remate, preludian el barroco triunfal del siglo XVIII.

En el banco le han adaptado dos relieves, el de San Juan Evangelista y el de San Mateo, que forman serie con el San Marcos y San Lucas del retablo dedicado a la Virgen del Rosario²⁵ y en el segundo cuerpo de la calle central, bajo medallón estofado de la Santísima Trinidad, el tradicional abrazo de San Francisco y Santo Domingo hermanando ambas órdenes en la historia. En este retablo, Manuel Roa, maestro ensamblador está relacionado con su ejecución, en 1711²⁶.



RETABLO MAYOR

Anónimo

Siglo XVII-XVIII

Madera tallada y dorada, 9 x 8 m.

Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Altar ubicado en tránsito hacia el siglo XVIII, donde ya campea la columna "báquica" de fuste salomónico con estrías helicoidales, dividido en cuatro registros, semejante al retablo de San Francisco Javier, de la Iglesia de San Pedro de Lima. La hornacina principal es posterior a 1911, fecha en la que los carmelitas la modificaron y colocaron su escudo, al hacerse cargo del templo.

El retablo mayor de Mansiche

Esta pieza del arte colonial trujillano constituye un caso aparte por la particularidad de sus elementos y disposición; es de dos cuerpos, tres calles, ático y descansa sobre un basamento que, en el eje de las columnas, se configura en pedestales en forma de tres pelícanos, unidos en su cuerpo y con el pico hincándose el pecho, en clara alusión a su simbología eucarística; en ellos vemos corazones con emblemas de la pasión de Cristo. En este retablo campea la salomónica de ocho vueltas que en su giro ascensional se engalana de pámpanos, follajes y flores. Tanto las cuatro columnas del primer cuerpo como las del segundo, llevan sobre el capitel un atlante de medio cuerpo que sostiene sobre sus espaldas cornisa semicircular que avanza hacia el espectador, mientras que en las calles se aprecia una profusa decoración menuda de follajes y volutas. Su carácter escultórico nos recuerda los pedestales con el tetramorfos del retablo de San Francisco de Borja en San Pedro de Lima.



DETALLE DE PELICANOS
EN EL BASAMENTO DEL RETABLO

Pablo Bautista de Carvajal
Fines de siglo XVII
Madera tallada y dorada.
Iglesia de Mansiche, Trujillo.

El pelícano hincándose el pecho, en clara alusión a su simbología eucarística, sirve en este retablo mayor de Mansiche de soporte en el eje de las columnas. Su carácter escultórico es comparable al tetramorfo evangélico en el banco del retablo de San Francisco de Borja de la Iglesia de San Pedro de Lima (pág. 20).

RETABLO MAYOR
Pablo Bautista de Carvajal
Fines del siglo XVII
Madera tallada y dorada, 10 x 7.80 m.
Iglesia de Mansiche, Trujillo.

Obra singular en la retabística trujillana por sus elementos y disposición. En él se elevan esbeltas columnas salomónicas de ocho vueltas revestidas de pámpanos y flores, sobre cuyo capitel un atlante sostiene una cornisa circular que se proyecta hacia el espectador. La calle central es muy particular en su configuración, sobre todo en la hornacina principal.



La calle central de seguro ha tenido intervenciones posteriores a su ejecución; sobre el Sagrario descansa un tabernáculo de tipo baldaquino con pequeñas columnas salomónicas y sobre él una hornacina muy extraña de línea ondulante y remate trilobulado sobre venera.

Creemos que puede catalogarse como un retablo barroco de fines del siglo XVII, con cierto sello personal.

Sabemos que en 1687 Pablo Bautista de Carvajal, indio, maestro ensamblador, trabajó en los retablos de esta iglesia que pertenecía a la doctrina de los franciscanos²⁷. De este maestro también se sabe que hizo un retablo para la capilla del Santo Cristo, en la desaparecida iglesia de San Sebastián, por encargo de la esclavitud y el cura don Bernardo Díaz Mondoñedo²⁸.

Siglo XVIII

Este siglo ve renacer obras que marcan una evolución en la retablística con respecto al siglo anterior. Pueden considerarse los dos primeros tercios de la centuria como los de mayor resplendor del barroco, se rompe con el cuadrículado marcado por columnas y cornisas; las columnas salomónicas, con un pronunciado y rico decorado, avanzan hacia el espectador y sostienen cornisas quebradas en las calles laterales, mientras que la central se desnivela en la elevación de sus cuerpos y atrae la visión del espectador al ser enmarcados por pronunciadas cornisas quebradas y curvas con primorosa talla de roleos y follaje, como gran peineta. Los elementos decorativos recorren los diferentes planos y hasta los espacios ocultos, por lo general enmarcados en casetones con variedad de cuadrifolias.

A diferencia de lo que sucedió en Lima al irrumpir el gusto neoclásico reemplazando muchos altares barrocos, Trujillo salvó sus retablos y ahí están presentes los retablos mayores de la Catedral, del Carmen, de Santa Clara, San Agustín, la Merced y el de la Virgen del Rosario en Santo Domingo, como prueba del alto nivel logrado por los maestros talladores, dentro de lo que podríamos llamar un barroco triunfal trujillano.

El retablo mayor de la Catedral

Como bien lo calificó Wethey, es “una de las mejores expresiones del genio barroco en el arte hispano colonial”. Como un arco triunfal se eleva en el presbiterio al final de la vista, este retablo, único en su género que subsiste en el Perú; obra que muy pronto veremos recuperada en todo su esplendor gracias a los trabajos de restauración que se están ejecutando, ya que el terremoto de 1970 lo había dejado seriamente afectado. Es de tipo baldaquino con cuarentaidós columnas salomónicas báquicas, de menor grosor que las acostumbradas, que lo elevan en dos cuerpos y tres calles, alternando grandes y pequeñas; unas más adelante que otras, sostienen cornisas que se quiebran y se curvan, y cubiertas abovedadas, revestidas de cuadrifolias en un alarde de virtuosismo decorativo donde, aparte del oro de su revestimiento, juega un papel importante la luz de sus calles abiertas, perfilando su silueta y las de sus imágenes, de las cuales nos ocuparemos más adelante.

Wethey lo considera de la primera mitad del siglo XVIII y aventura la fecha de 1738 en que la iglesia se restauró y redecoró. Por su parte Ricardo Morales considera que pudo ejecutarse en la década anterior, en base a algunos documentos referenciales ubicados, donde se menciona obras complementarias para el altar mayor, tales como aquél en que el obispo Mimbela manda hacer el tabernáculo y Sagrario de plata para el altar mayor en 1731 y aquél que en 1736 da cuenta del robo del frontal del altar mayor.

La única conclusión fehaciente a la que podemos llegar es que se hizo en tiempos del obispo Jaime de Mimbela y que reemplazó al primero mandado construir por el obispo Juan de la Calle y Heredia, quien en 1675 fue trasladado a Arequipa.

RETABLO MAYOR

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada.

Catedral de Trujillo.

Joya de la retablística trujillana recientemente recuperada. Obra única en su género que subsiste en el Perú con caracteres de baldaquino, donde sus espacios abiertos perfilan cuarentaidós columnas salomónicas báquicas, en diversas escalas, talladas con gran virtuosismo decorativo, propio del barroco triunfal trujillano.



Retablo mayor de la Iglesia de Santa Clara

Es un retablo discreto y, aunque no de aspecto monumental, posee los caracteres propios de esta época, aparte del tabernáculo neoclasicista agregado. Su estructura es de dos cuerpos, tres calles y ático donde no gana la verticalidad a la horizontalidad de sus calles. Las ocho columnas salomónicas exentas que flanquean las calles de sus dos cuerpos, descansan sobre modillón con cabeza de querubín y poseen una decoración de follaje y frutos, tan pronunciada, que parece perderse el giro ascensional de la salomónica; en ella está presente, marcando el tercio inferior, aquel anillo en forma de corona de laureles de procedencia limeña y de gran aceptación en los retablos trujillanos. La cornisa que sostiene se quiebra y avanza hacia el espectador, sobre todo en la calle central, donde en cada cuerpo se curva y se parte adornándose con una corona de roleos calados y en su intradós con casetones.

En la misma iglesia llama la atención el retablo del Calvario, en el muro de la epístola, el que, a pesar de algunas pequeñas intervenciones posteriores, conserva en líneas generales el tipo de columnas, cornisa, casetones y demás galas talladas y doradas, que lo hermanan con el mayor y nos permiten suponer, como anota Wethey, que se trata del mismo maestro, bautizado por él como el Maestro de Santa Clara.

Retablo mayor de la Merced

Actualmente se ubica en el presbiterio de la iglesia de la Merced un retablo que antes ocupaba el muro derecho del crucero y que es el mismo al que se refería Wethey en sus escritos, en esa antigua ubicación, relacionándolo con el autor de los retablos de Santa Clara²⁹. Es de aspecto monumental, de dos cuerpos, tres calles y pequeño ático, donde campea la salomónica con follaje y frutos de pronunciado relieve como los de Santa Clara, las columnas igualmente descansan sobre ménsulas con cabeza de querubín, en la parte superior de la hornacina principal se lee el IHS de la Compañía de Jesús; ello y el relieve superior con la aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola, reconocible a pesar de que su hábito ha sido pintado de blanco, permiten suponer la procedencia del retablo, de seguro otorgado a los mercedarios en la repartición de los bienes de los jesuitas, después de la expulsión.

Es indudable que el retablo ha sufrido modificaciones; apreciamos por ejemplo que una de las columnas del primer cuerpo difiere en su ornamentación de las otras y que la cartonería calada es reciente. En la parte inferior derecha, sobre una puerta, figura la fecha de 1748, no así el nombre del autor.

Retablo de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo

Como ya hemos anotado, el retablo de esta advocación, realizado por Jaramillo a mediados del siglo XVII, fue reemplazado en la centuria siguiente por este imponente retablo que aún subsiste y que encierra algunas particularidades en relación a sus contemporáneos.

Aparte del altar mayor, en las iglesias dominicas siempre existe uno dedicado a la Virgen del Rosario, su protectora, en este caso inclusive destaca

RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada, 10 x 7 m.

Iglesia de Santo Domingo, Trujillo.

Obra de gran fastuosidad ornamental, donde las columnas salomónicas sostienen cupulines con roleos de volutas que simulan coronas imperiales sobre las hornacinas del primer cuerpo y en el segundo cornisas que se quiebran y se curvan, pronunciándose tanto, que se convierten en bóvedas. Todo el retablo está revestido de ornamentos y ángeles en vuelo.



tanto o más que el retablo principal. Es de dos cuerpos y tres calles, donde el orden salomónico, revestido de follaje y pámpanos, sostiene tres cupulines calados y ornamentados con pronunciados roleos de volutas en el primer cuerpo y en el segundo, cerrando las calles laterales, una cornisa que se quiebra y se curva en arco con el intradós casetonado y corona de cartonería.

La calle central destaca en desnivel con respecto a las laterales, con un sagrario flanqueado por nichos que albergan a San Marcos y San Lucas y a dos ángeles turiferarios; al parecer imágenes adaptadas. Sobre él, el tabernáculo con la imagen titular y en el segundo cuerpo, sobre fondo cuadrículado de casetones con flores y frutos, la figura de San José custodiado por cuatro ángeles vestidos con borceguíes y faldellín con escotaduras en agitado movi-

miento; dos de ellos con coronas de flores y dos de pie sobre las columnas. Esta calle central remata en arco trilobulado que vuela sobre el retablo formando bóvedas casetonadas y en su barroquismo no están ausentes la crestería de follaje con cuatro ángeles, dos parados en un solo pie, con sombrero y vestiduras volando al viento y los otros dos sosteniendo gran escudo coronado, con el monograma de la Virgen.

En resumen podemos decir que su fastuosidad decorativa es representativa del alto barroco trujillano, disminuida en su esplendor por el estado de abandono en que se encuentra.

En la iglesia de San Agustín se conserva un retablo antiguamente dedicado a Nuestra Señora de la Gracia, frente al del Santo Cristo de Burgos, que guarda semejanza con este de la Virgen del Rosario.

Fernando Collado y la retablística de la segunda mitad del siglo XVIII

En la segunda mitad del siglo XVIII se impone en el panorama trujillano la figura de Fernando Collado de la Cruz, aquel artista que firma el retablo mayor de la iglesia del Carmen como *Collao* y que, de seguro, corresponde a una superposición de letras como era costumbre. Ello llevó a la confusión a Wethey³⁰ y a muchos otros que determinaron, en base al apellido, que se trataba de un artista de origen quechua³¹.

Nuestro retablista fue un pardo libre nacido en Trujillo, hijo natural de Antonio Collado y de Agustina de la Cruz; en su vida se casó dos veces, en primera nupcias en 1744 con Josefa Ramírez y en 1773 con Francisca Arriaga,³² de su primer matrimonio nacerá su hijo Francisco.

Fernando Collado llegó en vida a tener dinero y prestigio como maestro mayor de carpintería; se da el lujo de adquirir inmuebles, garantizar a don Baltazar Soriano, dueño del barco "San Francisco Xavier" en el encargo de la compra de la madera de Guayaquil, hecho por las monjas del Monasterio del Carmen, y hasta de comprar un negro criollo de 9 años³³.

El único documento artístico firmado por Collado es el retablo mayor de la iglesia de las Carmelitas; sin embargo, documentos de archivo le dan la paternidad del retablo del Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Agustín, hoy desarmado. En base a estas dos obras documentadas es posible plantear algunas atribuciones a su gubia o en última instancia a una escuela de discípulos o seguidores que se desarrolla en la segunda mitad del XVIII. El maestro fallecerá en 1786 y será enterrado en la iglesia de San Agustín.³⁴

Retablo mayor de la Iglesia del Carmen

Por su monumentalidad se constituye en uno de los más grandes de Trujillo y va casi a la par con el retablo mayor de la iglesia de San Agustín.



RETABLO MAYOR

Fernando Collado

1759

Madera tallada y dorada, 12 x 8 m.
Iglesia del Carmen, Trujillo.

Este retablo se constituye en uno de los más importantes de Trujillo, firmado por el pardo libre Fernando Collado, quien refleja a través de su gubia el esplendor de los retablos del siglo XVIII trujillano.

Está compuesto de un gran basamento con paneles laterales de corte mixtilíneo, enmarcando jarrones de donde emergen follajes y volutas en “candelieri”; en ellos se lee: “In anno domini de 1759 finitun hoc opus” “Me fecit Ferdinandus Collao”. Sobre él se distribuyen dos cuerpos, tres calles y un gran ático con soportes en salomónica revestida de follaje en pronunciado relieve, en cuyo tercio inferior aparece el acostumbrado anillo de laureles, de donde emergen candelabros. Las columnas del primer cuerpo descansan sobre ménsulas con tres cabezas de querubines de alas polícromas y dos grandes volutas laterales.

Las calles laterales albergan cuatro hornacinas con esculturas entre las que destacan las dos del segundo cuerpo con San Elías y San Juan de la Cruz. La calle central fue reemplazada en 1920 por la actual que es neoclásica, mientras que su tabernáculo original fue trasladado al retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, próxima al monasterio.

El trabajo de fina talla que reviste basamento, calles y columnas con volutas, follajes y ángeles policromados, remata en un amplio ático con el relieve de Dios Padre y cornisa quebrada y curva que se rompe para dar paso al escudo carmelita, sostenido por dos ángeles y ceñido por imponente corona imperial que marca su desafiante altura.

Los retablos del Crucificado y del arcángel Miguel, frente a frente en los muros laterales del templo, reflejan semejanzas con la gubia del maestro. En ambos llaman la atención los pedestales de las columnas salomónicas, con tres cabezas de busto, en follaje que en la parte posterior, por detrás de la cabellera, adopta la forma como de una venera a manera de peineta, siguiendo el corte del pedestal del altar mayor. La diferencia fundamental entre ambos es la hornacina principal, que en el del San Miguel lleva cupulín en forma de tornavoz y en el retablo del Crucificado nicho con arco trilobulado.

Retablo del Santo Cristo de Burgos

Por los restos que aún subsisten, después de que se viniera a tierra con el sismo de 1970, pudimos identificar el retablo con una fotografía publicada en 1943³⁵, donde aún se le ve de pie. Era de un solo cuerpo y tres calles, marcadas por inmensas columnas salomónicas voladas sobre pedestales, delante de pilastras; zona inferior con modillón sobre el que va el relieve del ángel con faldellín que simula ser atlante, rodeado de follaje y frutos. Sobre hornacina central pronunciada, cornisa quebrada con el intradós casetonado. Mariátegui lo vio por esos años, pero no le dio mucha importancia por considerarla obra inconclusa³⁶.

En este retablo se puede notar el sello de la gubia de Collado en el fino trabajo de la madera, sobre todo en sus característicos paneles con relieves de jarrones con follaje y volutas en “candelieri”, como los de la iglesia del Carmen, sólo que en este caso son de mayor tamaño y corresponden a puertas de acceso a la sacristía.



Aparte de la obra que por sí sola nos recuerda al maestro trujillano, Ricardo Morales nos alcanza un documento fechado el 4 de febrero de 1760, por el cual el presbítero don Ildefonso de Mimbela contrata los servicios de don Fernando Collado, para que haga el retablo del señor Cristo de Burgos en la iglesia de San Agustín³⁷, no dejando con ello ninguna duda sobre la autoría.

Retablo mayor de la Iglesia de San Agustín

El estudioso Mariátegui Oliva en su estudio sobre Trujillo anota que es más antiguo que los anteriores mencionados, posiblemente de 1725 y que de seguro sirvió de modelo a Fernando Collado para labrar el del Carmen. Destaca su importancia no sólo por la calidad de la talla sino porque es el único completo. Por su parte Wethey lanza la posibilidad de la autoría de Collado al analizar la composición y el modelado³⁸.

A pesar de no haberse ubicado ningún documento que certifique la atribución, coincidimos con Wethey, ya que sus dos cuerpos, tres calles, tipos de columnas y ornamentación, guardan estrecha relación con el retablo mayor del Carmen.

El retablo es muy barroco no sólo por las columnas salomónicas de diferente tamaño, unas más adelante que otras o a otro nivel, sino por los nichos y hornacinas molduradas y festoneadas con cartonería y paneles ovalados con roleos a manera de "candelieri"; todo remata en el relieve de Dios Padre sobre el que van los atributos de San Agustín: el corazón alado, la mitra y el báculo.

Al buscar algunas semejanzas en Lima con los retablos de Collado, indudablemente las encontramos en la iglesia de Jesús María, sobre todo en el retablo mayor, tanto en distribución como en ornamentación.

Existen otros retablos en Trujillo como por ejemplo el de la Dolorosa de la Merced, que están dentro de este círculo, pero por lo limitado de las líneas es imposible ocuparnos de todos.

El retablo rococó

Según Mariátegui Oliva la influencia francesa se manifiesta en Trujillo hacia 1760-1763, considerando el primer ejemplo en retablo el del Niño Jesús de Praga en la iglesia del Carmen³⁹.

Es necesario anotar que si bien Trujillo vivió atenta a la moda dictada desde Lima, en lo que se refiere a esta época, en la ciudad, no encontramos grandes retablos de este refinado estilo; con excepción del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, los demás se circunscriben a pequeños retablos laterales.

Un claro ejemplo de retablo de transición lo ofrece el dedicado a Cristo Pobre en la iglesia de San Francisco; de dos cuerpos y tres calles, pintado de marrón oscuro. En él todavía se usan las columnas salomónicas, pero ya hace

RETABLO MAYOR

Atribuido a Fernando Collado

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada, 12 x 9.60 m.

Iglesia de San Agustín, Trujillo.

La iglesia de San Agustín ostenta uno de los retablos más completos, entre aquéllos ligados a la gubia de Fernando Collado; aquí como en la mayoría de sus retablos se pone de manifiesto su gusto por los paneles ornamentados con roleos a manera de "candelieri", que aparecen en el retablo del Santo Cristo de Burgos de la misma iglesia y también en el retablo mayor del Carmen.

su aparición el atlante con cuerpo asimétrico en volutas y follaje; asimismo vemos hermes y formas bulbosas con elementos de rocalla.

En la iglesia de San Agustín otro retablo, el dedicado a San José, más pequeño y dorado, nos trae elementos novedosos en la retablística trujillana, además de los elementos de rocalla, aquellos soportes extravagantes que nos recuerdan los grabados de Dietterlin. Aquí las columnas han sido reemplazadas por soportes formados por registros de corte mixtilíneo, simulando ánforas y módulos de borde ondulante, decorados con veneras estilizadas y follaje. Esta tipología está más próxima al retablo de San Lorenzo.

El retablo dedicado al Niño Jesús de Praga en la iglesia del Carmen, al que se refiere Mariátegui, después de los nuevos arreglos por restauración se ha convertido en el retablo de San Juan Bautista. Es un bello ejemplo de estos retablos por sus finas y elegantes líneas distribuidas en dos cuerpos y calle única con ocho columnas de follaje rococó, las cuatro internas llevan hermes y en los intercolumnios, tarjas asimétricas en paneles sesgados.

El retablo mayor de la Iglesia de San Lorenzo

La iglesia de San Lorenzo fue reedificada en tiempos del obispo Francisco Javier de Luna Victoria, quien tomó el cargo en 1759, justo el año del sismo; por ello, la restauración debió llevarse a cabo durante su obispado, en la segunda mitad de los años sesenta, culminándose con la ejecución de su retablo mayor. En el banco reza la leyenda que el obispo Luna Victoria lo construyó a sus expensas y que fue dorado por Manuel García, dándose por concluidas las labores el 5 de setiembre de 1774.

Es una lástima que no se mencione en la leyenda el nombre del alarife, dada la importancia de la obra, calificada por Wethey de "ingeniosa y original creación".

El retablo de San Lorenzo es en marrón y dorado, de dos cuerpos y tres calles, estructuras a base de soportes de corte abalaustrado planiforme, donde se superponen una especie de urnas, formando cuatro registros en el primero y dos en el segundo. En cada registro se superponen relieves diversos en variantes de venera y de elementos de follaje.

En la calle central, como anotáramos líneas atrás, se ha introducido el tabernáculo que procede del retablo de la iglesia del Carmen, por ello vemos en él elementos extraños a éste, como son las pequeñas columnas salomónicas que lo flanquean. Sobre éste podemos observar otro tabernáculo de mayores dimensiones, en el cual sí aparecen soportes propios de este singular retablo trujillano.

Indudablemente el tipo de soporte tiene como fuente de inspiración, en corte, a algunos pedestales de columnas de etapa anterior, así como también cierta semejanza con algunos de este período realizados en Lima, donde el estilo refleja un espíritu sofisticado y caprichoso, llegando a veces al absurdo, como bien anota Damián Bayón⁴⁰.

RETABLO MAYOR

Anónimo

1774

Madera tallada, pintada y dorada, 12 x 6 m.
Iglesia de San Lorenzo, Trujillo.

Entre las manifestaciones retablísticas dieciochescas, el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, fechado en 1774, representa la tipología con caracteres rococó, donde las columnas son reemplazadas por estructuras de corte abalaustrado con relieves en urnas, veneras y elementos de follaje. En el centro se ubica el tabernáculo procedente del retablo mayor de la iglesia del Carmen.



Este retablo podríamos relacionarlo con creaciones limeñas en la iglesia de San Sebastián, donde las urnas albergan carrozas, o el desaparecido altar mayor de la iglesia de la Concepción.

Los retablos rococó de la Catedral

Después del terremoto de 1759, que indudablemente afectó las estructuras de los retablos existentes en el recinto catedralicio, se dio paso a la creación de nuevas estructuras dentro de los cánones del espíritu reinante.

Esta segunda mitad del siglo está marcada por la huella del ilustre obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón. Mariátegui Oliva ubicó en el archivo episcopal un documento que transcribe⁴¹ y del cual extraemos la noticia de que dicho obispo costeó el retablo de Santo Toribio de la Catedral, que sería ubicado a la espalda del altar mayor, y otro que cita a los maestros Diego Fernández Briceño, del pueblo de Otuzco, encargado de la imagen de San Juan de Sahagun y la titular para dicho retablo, y a Juan Inocencio de Heredia, trujillano. Este último maestro no sólo hizo estos retablos, sino los cuatro de este estilo en la Catedral⁴².

El retablo de Santo Toribio está compuesto de dos cuerpos y una calle, flaqueado por hermes con cuerpo en volutas y rocalla. Los dedicados actualmente a la Virgen de Fátima y a la Virgen de Lourdes son similares a éste, pintados en crema y oro, con la diferencia que poseen tres calles.

Estos retablos son representativos en Trujillo de un estilo, de una época, pero que no alcanza el nivel de sus retablos de producción anterior; si los comparamos con los retablos rococó de Lima de esta tipología, con atlantes, son muy pobres; bastaría compararlos con el retablo de San Francisco de Paula Nuevo, firmado por Antonio Flores en 1764, de mayor finura en su ornamentación.

Púlpitos

Durante los años coloniales veremos surgir, desde época temprana, aquellos muebles desde donde el predicador impartía la palabra sagrada, complementando el sacrificio de la misa. Indudablemente las recomendaciones de Trento hicieron indispensables los púlpitos, convertidos en símbolos de la palabra; se desarrollarán en primorosas tallas, dejando de ser simples muebles, para convertirse en obras de arte. Es así como el púlpito reflejará el espíritu de cada época; tal como en los retablos, veremos en ellos la evolución de los estilos o elementos característicos de cada siglo.

El púlpito está compuesto de la tribuna llamada cátedra, que puede ser de planta circular o poligonal y que tiene en su parte inferior una formación campaniforme invertida, que algunos estudiosos llaman cazoleta; el espaldar o respaldar que la une al tornavoz, aquella pieza que se proyecta sobre el predicador y lo ayuda en la expansión de su voz, generalmente rematada en la escultura de un santo.

La ubicación acostumbrada es en la nave central, en la pilastra anterior al crucero, ya sea a la derecha o a la izquierda y al otro extremo se complementa con un crucifijo, fuente de inspiración del predicador.

En la ciudad de Trujillo se conservan buenos ejemplos de diferentes épocas que nos permiten establecer una evolución de las formas, durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Siglo XVI

En la iglesia de San Francisco aún se conserva una cátedra pequeña de líneas sobrias y de planta ochavada donde destacan, en el antepecho de la tribuna, tres paneles rectangulares tallados y dorados; en el central, el cordón franciscano es usado como elemento decorativo en relieve enmarcando el escudo, rodeado de follajes; y en los paneles laterales recuadros de cuadrifolias. No podemos ponerle el sello de renacentista por argumentos expuestos líneas atrás, pero sí podemos hablar de formas clasicistas-manieristas en base a gustos ornamentales.

Esta tribuna es considerada reliquia ya que sirvió a San Francisco Solano para aquella prédica del 12 de noviembre de 1603, cuando profetizó el



CATEDRA DE SAN FRANCISCO SOLANO

Anónimo

1603

Talla en madera, 1.19 m.

Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Tribuna que sirvió a San Francisco Solano para sus prédicas, desde donde profetizó el terremoto de 1619. Es uno de los púlpitos más antiguos conservados en Hispanoamérica, casi contemporáneo al de la iglesia de Escoma en Bolivia y al de San Francisco de Santa Fe en Argentina. Está integrado por paneles rectangulares decorados con el cordón franciscano y con recuadros de cuadrifolias.



PULPITO

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada, 5 m.

Iglesia de San Agustín, Trujillo.

Este púlpito constituye una de las más preciadas joyas coloniales del Perú; en él conjuga una cátedra típica del alto barroco trujillano con un tornavoz que se eleva como amplia corona de crestería en roleos de follajes asimétricos de caracteres rococó, con tal fantasía, que pone en relieve la intensidad de manifestar la elevación espiritual de la palabra.

terremoto de 1619. Puede considerarse entre las más antiguas de Hispanoamérica, casi contemporánea a la de la iglesia de Escoma en Bolivia⁴³ y a la de San Francisco de Santa Fe en Argentina⁴⁴.

Siglo XVII

De esta época queremos citar dos buenos ejemplos: el púlpito de la iglesia de San Francisco, hoy desarmado y el púlpito de la iglesia de Mansiche, inspirado en aquél; ambas iglesias fueron regentadas por franciscanos. En ellos se dieron similares ornamentos que marcan ese gusto por las cabezas femeninas con paños anudados sobre las cuales llevan cestos y jarrones con frutos de donde emergen aquellos roleos que, en “candelieri”, se distribuyen en cada panel de la cátedra. Su tornavoz lleva disco con molduras, sobre el que se elevan seis roleos de cartonería sosteniendo piñón. Wetthey lo considera fechables entre 1625 y 1650⁴⁵.

Otro buen ejemplo de esta época es el púlpito de la iglesia de Santo Domingo, que marca una evolución propia de la segunda mitad del siglo; entre panel y panel de la cátedra, a pesar de mantenerse la misma tipología de relieves, lleva columnas salomónicas y la particularidad de tener la escalera de acceso a través de la pilastra, no dando lugar a respaldo y por tanto, el tornavoz vuela sin unión con la tribuna y remata en la figura alada del titular de la Orden⁴⁶.

Siglo XVIII

En los púlpitos de esta centuria el aspecto sobrio del siglo anterior da paso a un gusto decorativo que descarta espacios libres. La cazoleta crece y se decora con cartonería; los paneles de la cátedra se transforman en nichos o en hornacinas para albergar relieves de padres de la iglesia, evangelistas o santos de la Orden que regenta el templo y entre ellos es infaltable la salomónica revestida de follaje; el respaldar crece en importancia con relieves o pinturas entre columnas y follaje.

Un ejemplo temprano sobresaliente lo constituye el púlpito de la iglesia de Santa Clara, con paneles trilobulados entre columnas salomónicas revestidas de follaje, coronados por venera; en ellos destacan las medias tallas policromadas y doradas de los cuatro evangelistas, acompañados del tetramorfos. En el respaldo la Inmaculada en marcado alto relieve, policromado y estofado, de pie sobre la media luna; le sirve de marco un par de columnas salomónicas ricamente talladas que sostienen una cornisa quebrada y curva. Todo remata en un tornavoz en forma de casquete semiesférico enriquecido con roleos de madera calada y en la cúspide la escultura de San Buenaventura, el doctor seráfico.

Hacia el último tercio del siglo, tal como sucede en la retablistica, los púlpitos se engalanan con aquellas formas que vienen de la influencia francesa y bávara, los elementos de rocalla, las tarjas asimétricas, los hermes, atlantes, etc.

La iglesia del Carmen conserva como parte importante de su conjunto decorativo un púlpito que, al igual que el de Santo Domingo, tiene la escalera empotrada, en este caso, a través del muro de la epístola, pero que en armonía con el retablo de San Juan Bautista ya presenta ese ritmo delicado de formas, propios del rococó. Wethey plantea⁴⁷ que conserva elementos del barroco español y que pueden haberse incorporado estos nuevos elementos rococó, en la restauración después del terremoto de 1759, aunque creemos que la mezcla de elementos del barroco y del rococó nos indica necesariamente que fuera en momentos diferentes.

El púlpito de la iglesia del Carmen ostenta una cátedra de fina talla con motivos de rocalla en los soportes y en las tarjas que enmarcan los relieves de Santo Tomás de Aquino, San Antonio de Padua, dos santos carmelitas sin atributos y en la parte frontal la Santa de Avila, todas policromadas y esgrafiadas, elaboradas dentro de la ingenuidad de un tallador local. En el respaldar se ha colocado una pintura de Santa Teresa de buena factura, pero de seguro agregada. El tornavoz no presenta mayores modificaciones con respecto a los dos de etapas anteriores; remata en la escultura de San Juan de la Cruz esgrafiado y con una cadencia en "contrapposto" que le da mayor presencia que los relieves. Sólo citaremos como otro ejemplo de esta época el púlpito de la iglesia de Moche, ya que al parecer no está completo y ha sido rearmado, sin embargo, es posible ver aún en su cátedra el sello del rococó.

En la iglesia de San Agustín, sobre un pilar del lado del evangelio, Trujillo enarbola una de las más preciadas joyas coloniales, exaltada por todos aquellos estudiosos que han inspirado su pluma en la ciudad norteña, quienes lo consideran una de las más extraordinarias obras en todo el Perú.

La cátedra presenta caracteres típicos del alto barroco trujillano, con columnas salomónicas revestidas de follaje, flanqueando nichos trilobulados con relieves de los padres de la iglesia: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio, rodeados por cartonería. En el respaldar un relieve de la Virgen con el Niño, de medio cuerpo, quienes alcanzan la correa a San Agustín y a Santa Mónica, de rodillas en la zona inferior. Wethey cree que este relieve es una obra moderna, mientras que José de Mesa afirma que es una obra del siglo XVIII, de influencia quiteña. A nuestro parecer responde a los caracteres de la escuela del país del norte, tal como la cataloga Mesa.

El tornavoz sobre amplia venera moldurada horizontal, se eleva en corona de crestería con roleos de follajes asimétricos, entrelazados con flores polícromas, donde la fantasía es tal que parece que el escultor trató de romper con la materialidad de la madera y el oro en una elevación espiritual. En su cúspide donde llegan tres brazos de volutas, dos ángeles sostienen en la gloria la figura de San Agustín pisando a los herejes.

En Lima, el único púlpito del mismo estilo que podría competir con el estudiado sería el conservado en la antigua iglesia de San Carlos, en el Parque Universitario.

CRISTO DE LA AGONIA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.50 m.

Catedral de Trujillo.

La figura de Cristo Crucificado es mostrada aquí con un tratamiento que pone en manifiesto la gubia de un maestro de primera línea, quien ha dejado una obra excepcional para la historia del arte en Trujillo. En ella supo plasmar, a través de su rostro, de la cadencia de su cuerpo y del paño de pureza agitado al viento, esa inquietud sensitiva propia de las esculturas del alto barroco.



Imaginería

Si intentamos un perfil del desarrollo de la escultura en Trujillo tendremos obras representativas de influencia manierista, obras relacionadas con la escuela castellana, obras de probada escuela sevillana por firma o documentación existente, huellas indudables de Montañés vibran en varios Cristos, inclusive es posible la relación de algunas imágenes con aquella escuela del alto barroco de la segunda mitad del siglo XVII, surgida en Sevilla dentro del taller de los Roldán; tampoco están ausentes las esculturas de raigambre granadina, perceptible en el notable realismo de algunas inmaculadas y santos. Igualmente el siglo XVIII nos lega el quehacer de escultores de imaginería popular, tanto en obras completamente talladas, como en aquellas de candelero y tela encolada con mascarilla de plomo. Asimismo, en este perfil podemos enumerar una gran cantidad de exquisitas tallas procedentes de la famosa escuela quiteña, cuyo radio de influencia es perceptible en escultores locales, dada su cercanía.

Alonso de Mesa y su Virgen de la Merced

Martín Alonso de Mesa Villavicencio, de origen sevillano, nacido hacia 1573⁴⁸ documentado en la ciudad del Betis en 1595⁴⁹ y con una hermosa Virgen de la Oliva en Cádiz⁵⁰ viene al Perú a comienzos del siglo XVII, ya que de 1603 data su primer contrato y desde entonces se suceden muchos encargos que nos permiten ubicarlo entre los escultores más importantes en la Ciudad de los Reyes por estas fechas; tan sólo su participación en la sillería del coro de la Catedral de Lima, nos permite colocarlo en un sitio especial.

En la iglesia de La Merced de Trujillo se encuentra una imagen de su Virgen patrona, de dos varas de alto, de cedro, con el Niño en brazos, vestida con escapulario y escudo de la Orden, dorado, estofado y pintado a pincel. Toda la descripción coincide con el contrato que nos acerca Lohmann Villena, por el cual sabemos que fue concertada el 30 de mayo de 1603 con el fraile mercedario Juan Bautista Ortega⁵¹.

La imagen de esta Virgen responde a la tipología de las que se hacen en Sevilla en el Bajo Renacimiento, de rostro sereno con mejillas sonrosadas y acabado brillante; se encuentra de pie, con la rodilla derecha flexionada marcando el "contrapposto" que le da una suave cadencia al desplazar el escapulario a un lado. Creemos que es posible establecer la misma cuna sevillana, al compararla con la Virgen de la Evangelización⁵², obra de Roque de Balduque; ambas emplean el mismo lenguaje del siglo XVI.

A esta obra singular que engalana el patrimonio colonial trujillano, se suceden otras de Alonso de Mesa documentadas pero no identificadas o desaparecidas, entre ellas el San Antonio Abad para la iglesia del Noviciado de la Compañía de Lima en 1617 y el Crucificado que hace en 1620 por encargo del padre Andrés de Lara, para Santiago de Chile.

El maestro sevillano fallece en Lima en 1626 cuando trabajaba en el retablo del Monasterio de la Concepción.

VIRGEN DE LA MERCED

Martín Alonso de Mesa

1603

Talla de madera policromada y dorada, 1.60 m.
Iglesia de La Merced, Trujillo.

El rostro sereno de mejillas sonrosadas, la suave cadencia de su figura en "contrapuesto" y el decorado de su hábito mercedario nos remiten a la tipología de las imágenes de la Virgen en el bajo renacimiento sevillano. Alonso de Mesa contrató esta obra con el fraile mercedario Juan Bautista Ortega, en la temprana fecha de 1603.



El Crucificado del Carmen y la Escuela Castellana

En el presbiterio de la iglesia de las Carmelitas apreciamos la figura de un Cristo Crucificado, muerto, sostenido por tres clavos; lleva corona de espinas y potencias de plata. Dentro de su composición vertical, frontalista, el cuerpo refleja el espasmo de la muerte en sus costillas marcadas y el maltrato en hombros, frente, rodillas y costado. Su paño de pureza, sin ampulosidad, atado al lado derecho, cae en pliegues verticales algo rígidos. Todo ello induce a considerarlo bajo la égida de la escuela castellana de inicio del barroco, donde el dramatismo se acentúa, a diferencia de la escuela sevillana.

El Crucificado de San Francisco y la influencia manierista

En Lima el manierismo nace bajo la influencia de los pintores italianos Bitti, Medoro y Alesio⁵³ y en el norte el punto de referencia inicial lo constituye la presencia de Leonardo Jaramillo, del cual nos da cuenta en el siglo XVII Calancha⁵⁴, en sus Crónicas, cuando comenta el milagro que le hizo la Virgen al artista en el terremoto de 1619 y la promesa de éste de restaurar las imágenes talladas. Aparte de ello, ya hemos citado su participación en el antiguo retablo de la Virgen del Rosario de Santo Domingo en 1647. Su estilo de marcada línea manierista, de figuras alargadas en poses sofisticadas, es notorio en sus dos obras pictóricas firmadas: “La Imposición de la Casulla de San Ildefonso” de 1636, en los Descalzos de Lima, y la del “Cristo de la Columna” de 1643, en Trujillo.

En la iglesia de San Francisco hemos podido ubicar y recomendar la restauración de un Cristo Crucificado, que hasta el momento pasó desapercibido para los pocos estudiosos del arte colonial en Trujillo; imagen singular y única donde la figura de Cristo nos muestra el canon estilístico propio de la época de Jaramillo. El Crucificado pende muerto en la cruz con los pies en un solo clavo, coronado de espinas, y a ambos lados de su cuello alargado cae su cabellera hacia el pecho en donde, a la herida del costado, el escultor ha añadido una gota de cristal; el paño no se agita, cae en pequeños pliegues y se recoge por delante.

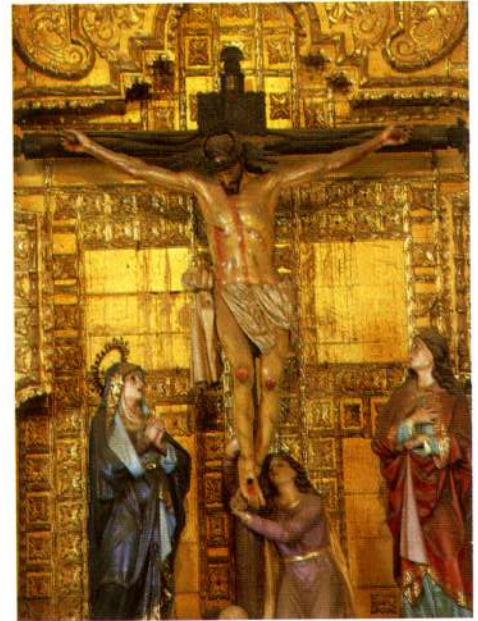
Ligada a este estilo, aunque dentro de cierto formalismo, se encuentra también la escultura de San Ignacio de Loyola, actualmente en el Museo de la Catedral, obra que por su tratamiento puede ubicarse entre 1620-1635.

La influencia de la escuela de Montañés en los Cristos trujillanos

Como hemos anotado, Juan Martínez Montañés fue uno de los artistas españoles que más influyó en el desarrollo de la escultura colonial en el Perú. Existen dos importantes estudios de Jorge Bernaldes sobre la obra que enviara al Perú y a América Española en el siglo XVII⁵⁵. Como él bien anota, Lima fue en América el más importante centro montañésino y por consecuencia no es extraño encontrar también en Trujillo obras ligadas al estilo del genial escultor.

En primera instancia analizaremos las imágenes de Cristo Crucificado, aquéllas que partiendo de modelos montañésinos van derivando poco a poco a la plenitud del barroco.

En la iglesia de Santa Clara podemos contemplar la imagen de un Crucificado de excelente factura, el que, a pesar de haber sufrido la pérdida de parte de su cabellera, es posible compararlo con el que hiciera Montañés para el retablo del Bautista de la Concepción, hoy en la Catedral de Lima, encontrando semejanzas sorprendentes. Ambos penden de un madero en talla imitando tronco, con los brazos en extensión casi horizontal; sus rasgos fisonómicos son



CRUCIFICADO

Círculo de Martínez Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.60 m.

Iglesia de Santa Clara, Trujillo.

La sorprendente semejanza existente entre este Cristo Crucificado y el que hiciera Montañés para el retablo del Bautista, hoy en la Catedral de Lima (pág. 55), nos permite ubicarlo muy cerca de su gubia. Ambos penden de un madero similar y sus rasgos fisonómicos son muy parecidos, con esa serena belleza montañésina. A diferencia del de Lima, éste sí conserva su paño de pureza original.

CRISTO CRUCIFICADO

Círculo de Leonardo Jaramillo

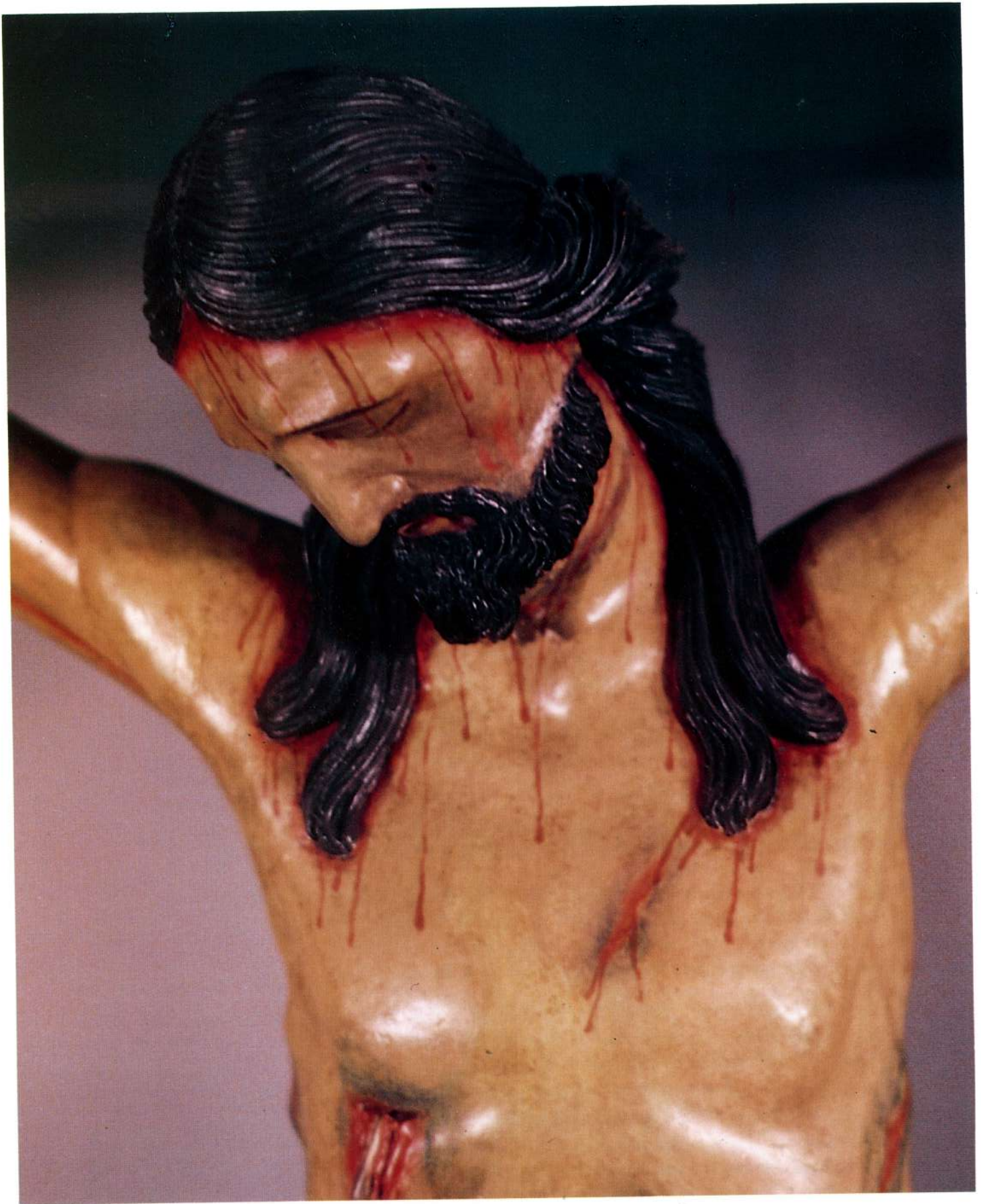
Siglo XVII

Madera tallada y policromada, 1.40 m.

Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Imagen singular de Cristo Crucificado en la escultura trujillana. Su cuerpo alargado que pende de la cruz, coronado de espinas y con tres clavos, refleja un cánón estilístico propio de la época del manierista Leonardo Jaramillo, sin embargo, la gota de cristal en la herida del costado anuncia una intención naturalista propia de inicios del barroco.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



sumamente parecidos, al igual que su figura de belleza apolínea, con escasos rastros de sangre en el costado y rodillas; los pies cruzados se sujetan también en un solo clavo y el paño del Crucificado trujillano, a diferencia del de Lima sí está completo, es trabajado en pliegues naturalistas que, sostenidos por una soga, forman un recogido que deja al descubierto el muslo de su pierna derecha. Indudablemente estamos ante una escultura muy cercana al maestro andaluz, realizada dentro del primer tercio del siglo XVII.

El retablo de la Pasión, ubicado en el crucero del evangelio de la iglesia de San Francisco, es presidido por un crucificado del siglo XVII, que parte de modelos montañesinos y avanza hacia un mayor realismo. Corresponde a un Cristo de rostro y cuerpo de fina talla, que pende de tres clavos en cruz imitando un tronco; se diferencia del anterior en su mayor corpulencia y en su paño poco natural que merma en algo su unidad estética. En el Seminario de San Carlos y San Marcelo se encuentra una imagen de Cristo Crucificado que pertenece a la iglesia de San Lorenzo y que Wethey la califica como el máximo logro del camino iniciado por el escultor montañesino del Cristo de San Francisco y José de Mesa lo atribuye a Pablo Bautista de Carvajal. Es un Cristo mestizo de tres clavos, muerto en la cruz; su tratamiento anatómico es muy realista, trabajado con minuciosidad en músculos y venas, y su paño de pureza, atado con una soga, forma un moño al costado, dejando al descubierto parte de la cadera⁵⁶.

La Catedral también ostenta un retablo dedicado al Calvario, en el que la imagen de Cristo crucificado marca una mayor evolución dentro de las composiciones barrocas de este tema iconográfico. En el madero imitando tronco, pende de cuatro clavos un Cristo muerto y su cuerpo, de notable realismo en el tratamiento anatómico, se ondula hacia un lado, dando movimiento a la figura. La cabeza aún responde a los modelos montañesinos por el tratamiento del rostro, de finos rasgos y la distribución de los cabellos; el paño en cambio se aleja de aquéllos, al dejar al descubierto gran parte de la soga que lo sostiene, lo que permite ubicarlo dentro de la segunda mitad del siglo XVII.

El Crucificado del altar mayor de la iglesia de Moche es una clara muestra de la transformación de los modelos montañesinos al sentir popular de un escultor local. La imagen articulada, de seguro para ser descendida en Semana Santa, pende de tres clavos y es de carnación mestiza, con notorias huellas de sangre. El paño fue tallado en pliegues poco naturales que contrastan con su anatomía, y más aun ahora que, en un acto de barbarie, acaba de ser pintado con purpurina dorada, según hemos podido comprobar con el restaurador Ricardo Morales, en una reciente visita, en setiembre de 1990.

La influencia de la escuela montañesina es aún perceptible en el siglo XVIII en imágenes de Cristo crucificado de primera línea, como los que se conservan en las iglesias del Carmen, la Merced y Guadalupe.

El llamado Cristo de la Pasión de la iglesia del Carmen es un buen ejemplo de cómo, aun entrado el siglo XVIII, persisten modelos de evolución con rasgos montañesinos. En esta imagen del Crucificado encontramos un rostro de fina talla inspirado en el de Santa Clara; lleva los cabellos hacia atrás y va coronado de espinas. Su constitución anatómica nos muestra a un hombre



CRUCIFICADO

Atribuido a Pablo Bautista de Carvajal

Siglo XVII

Talla en madera policromada.

Seminario de San Carlos y San Marcelo, Trujillo.

Imagen de Cristo Crucificado que parte de modelos montañesinos, pero ya muestra un mayor realismo en su tratamiento anatómico. Según Wethey es el máximo logro del camino iniciado por el escultor montañesino del Cristo del altar de la pasión en San Francisco. Proviene de la pequeña Iglesia de San Lorenzo.

CRISTO CRUCIFICADO

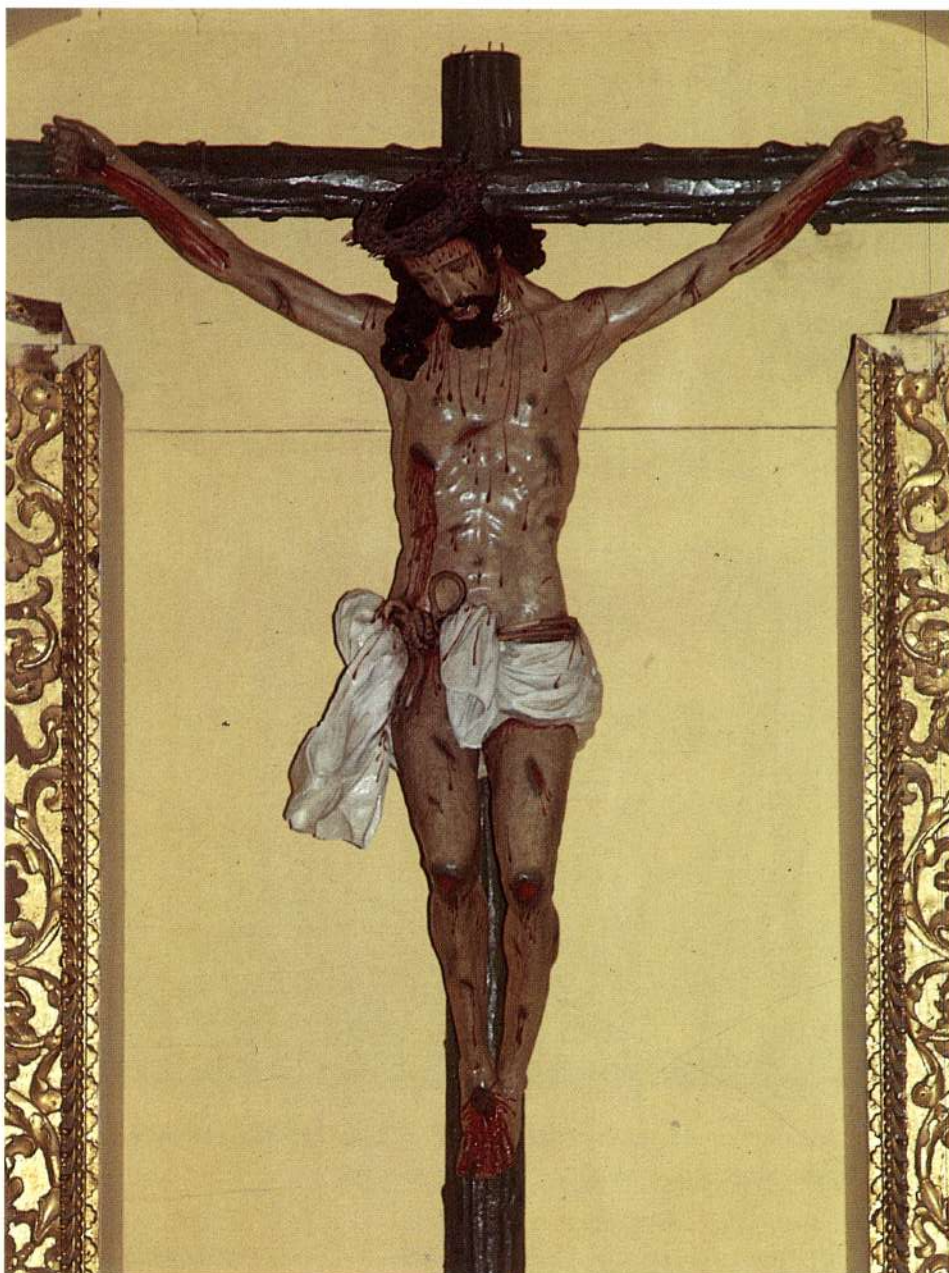
Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.60 m.
Iglesia de la Merced, Trujillo.

El siglo XVIII ya nos alcanza imágenes del crucificado como ésta de la iglesia de la Merced. En ella podemos apreciar el pleno realismo en su figura de tamaño natural, donde se resalta un Cristo ya muerto en la cruz con la herida abierta en el costado; su paño de pureza al agitarse suma al realismo el movimiento del alto barroco.

Restaurado por el Banco de Crédito del Perú.



delgado de músculos discretos, pero la pauta barroca la da el paño de pureza que, atado con una soga, forma pliegues recogidos en un moño que cae agitado en vuelo.

Uno de los Cristos restaurados por el Banco de Crédito del Perú es el que se conserva en la iglesia de la Merced, escultura de tamaño natural perteneciente al alto barroco trujillano, donde la evolución del naturalismo ha desembocado en ese pleno realismo que mueve a devoción; ello es perceptible al contemplar el rostro de Cristo inclinado sobre el pecho que trasluce sus costillas y muestra la herida abierta del costado. El paño al agitarse en su caída en línea ondulante, marca el ritmo de la composición y suma al realismo el movimiento.

No podemos dejar de mencionar el Cristo de Guadalupe de similares características, algo más acentuado en su realismo al desgarrar sus carnes y



SAN ANTONIO DE PADUA
Escuela de Montañés
Siglo XVII
Talla en madera policromada, 1.60 m.
Iglesia de Santa Clara, Trujillo.

El rostro de gran realismo, donde a través de la carnación es posible captar hasta las venas, así como el fino trabajo del esgrafiado en su hábito franciscano, nos permite llegar a la conclusión de que salió de la gubia de un maestro de primera línea, que supo interpretar a través de esa inquietud vital, el espíritu de Trento.

proliferar las huellas de sangre; igualmente en esta imagen vemos cómo da la pauta del Alto Barroco, su paño agitado al viento.

Esculturas relacionadas con la Escuela Barroca Sevillana

En este apartado es nuestro deseo destacar todas aquellas imágenes que, aparte de los Cristos crucificados, también están ligadas a la escuela sevillana, no solamente del período montañésino de la primera mitad del XVII, sino a otras escuelas que surgen en Sevilla en la segunda mitad de dicho siglo.

La iglesia de Santa Clara suma a su rico patrimonio la imagen de San Antonio de Padua, escultura cuyo aspecto formal refleja la gubia de un maestro de primera línea en las tallas hispanoamericanas. Su estilo está muy próximo a la escuela de Montañés, aquella que como bien anota Hernández Díaz es una conjunción barroco-manierista, con fondo clásico, que interpreta el espíritu de Trento⁵⁷.

SAN NICOLAS DE TOLENTINO

Escuela de Montañés

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.27 m.
Iglesia de San Agustín, Trujillo.

La imagen de este santo agustino refleja en su ejecución los mismos caracteres anotados para el San Antonio de Padua del monasterio de las Clarisas. Creemos que a ambas es posible fecharlas dentro del primer tercio del siglo XVII y muy cercanas a la escuela de Montañés, por el suave "contrapposto" y por la finura en el tratamiento naturalista de los rostros.



El San Antonio de la iglesia de las Clarisas puede clasificarse como obra del primer tercio de siglo XVII, cuyo ritmo lo marca la pierna izquierda flexionada al dar la suave cadencia en la caída a su hábito estofado, trabajado en fino esgrafiado. Llama la atención del espectador su rostro, de un realismo sorprendente, acentuado por una carnación clara que trasluce el correr de la sangre por las venas y la sombra de la barba. El artista ha logrado plasmar en este rostro una expresión dulce y a la vez triste, que nos transmite una inquietud interior vibrando en sus poros; la mirada de sus ojos castaños y los cabellos coposos enmarcando su faz, se suman al impacto del conjunto. En la iglesia de Santa Clara de Sevilla encontramos una imagen del mismo tema y de similar tratamiento, obra del taller del maestro andaluz, sin embargo, en su expresividad es superada por la imagen trujillana⁵⁸.

El maestro del San Antonio indudablemente es el mismo que ejecutó la excelente talla de San Nicolás de Tolentino, en la sacristía de la iglesia de San Agustín. El mismo suave "contrapposto", el hábito de fino esgrafiado con estrellas y sol sobre el pecho y sobre todo el realismo del rostro que refleja la misma expresión, conseguida con una carnación similar. No compartimos la opinión de José de Mesa⁵⁹, que las identifica como próximas a Espíndola; las características que presentan estas obras nos hacen pensar que son anteriores a la obra firmada por el maestro en Trujillo.

Otro buen ejemplo de un seguidor montañésino en Trujillo lo constituye la imagen de San Buenaventura, en el altar mayor de la iglesia de San Francisco, similar a uno existente en la iglesia de Santa Clara de Sevilla⁶⁰, con ligeras variantes. Su calidad ya es destacada por Wethey y también por José de Mesa, sólo que este último lo cataloga dentro del círculo de Espíndola, opinión que respetamos pero no compartimos. Es una figura muy bien proporcionada en sus volúmenes, marcados por un "contrapposto" más acentuado que en las anteriores; su rostro es realista y muy próximo a las dos últimas obras tratadas, sólo que en este caso, el pintor realza más sus vestiduras estofadas con una labor fina en el esgrafiado de su manto cardenalicio.

Muy cercana a San Buenaventura es la imagen de San Ramón Nonato en el retablo mayor de la Merced, con esclavina cardenalicia y manto cruzado igualmente sobre la pierna flexionada, en pliegues naturalistas.

Es nuestro deseo sumar a este grupo de esculturas la de San Francisco de Asís, que decora una hornacina del retablo mayor de Mansiche; es de menos tamaño que el natural y refleja un gran realismo a través de su boca entreabierta, sus ojos de cristal y la carnación que trasluce sus venas, lo que permite catalogarla como las anteriores, dentro de la primera mitad del XVII.

Bajo la égida de la influencia sevillana, también se encuentran dos obras conservadas en Guadalupe: un San Sebastián y un Cristo resucitado. La escultura del mártir, a pesar de que ha sido repintada, permite determinar que el autor tenía un buen conocimiento y dominio de la anatomía; es una figura atlética y proporcionada, revestida con un paño de pudor amplio que la cubre hasta la mitad del muslo de la pierna izquierda, mientras que la otra se adelanta y se descubre marcando el "contrapposto". El Cristo resucitado también ha

sido repintado, pero transparentan sus formas el mismo realismo y la misma cadencia, en un trabajo anatómico proporcionado, que resuelve bien la postura que exige el tema iconográfico, dentro de las pautas marcadas por la escuela sevillana.

Entre los temas iconográficos que populariza Montañés, podemos contar aquel Niño Jesús bendiciendo, que se le conoce también como el doctorcito y que tanto éxito tuviera entre los monasterios de religiosas. Por ello, encontramos algunos buenos ejemplos en el Monasterio del Carmen de Trujillo, inspirados en aquél que el maestro hiciera para la iglesia del Sagrario de Sevilla. Está de pie, desnudo en “contrapposto”, con rostro fino de labios entreabiertos, donde sus ojos de cristal acentúan su realismo, en un marco de cabellos ondulados.

La escuela sevillana en la segunda mitad del siglo XVII evoluciona hacia un mayor barroquismo en escuelas como la de la familia Roldán, encabezada por Pedro⁶¹ y seguida por su famosa hija apodada “La Roldana”⁶². Esa evolución en Sevilla será atemperada, en camino hacia las siluetas abiertas y paños agitados, de clara influencia berninesca en el barroco español. En ella otra característica fundamental será la exuberancia y brillantez de su policromía.

En la Catedral de Trujillo hemos podido apreciar una escultura de San Juan Bautista que está dentro de estas características y que podría catalogarse como del primer tercio del siglo XVIII; en ella, a la preocupación realista, se suma el carácter decorativo de la policromía de los paños. San Juan está vestido con túnica roja con bordes de piel dorada y el manto es verde claro con oro y diseño de follaje a pincel, muy próxima en su tratamiento a aquéllas de San Servando y San Germán que hiciera “La Roldana”, para la Catedral de Cádiz, aunque en su postura el San Juan todavía respeta modelos anteriores⁶³.

En el retablo de la Virgen del Rosario de Santo Domingo existe una imagen de San Juan Bautista que sigue exactamente la composición del modelo de la Catedral, sólo que no es posible analizar su policromía por la gran cantidad de polvo que lo cubre.

Un Cristo de la columna de aproximadamente 70 cms., ubicado en el retablo del Cristo de la Pasión de la iglesia carmelita, marca la evolución del siglo XVIII en la escultura trujillana; se encuentra de pie con una pierna adelantada, el torso inclinado hacia adelante y la cabeza hacia la izquierda, mientras que los brazos cruzados por las muñecas van en sentido opuesto, marcando con esta posición un claro movimiento barroco.

En el mismo recinto religioso encontramos una imagen muy particular de un Santo dominico, sin atributos, de pie sobre herejes, con su brazo derecho en alto, en actitud declamatoria, remarcada por su boca entreabierta. Su composición es ampulosa, sobre todo en el brazo que levanta, dando lugar a la formación de grandes pliegues en la manga. Esta imagen nos recuerda un San Antonio Abad pisando al demonio en el Museo del Convento de San Lorenzo, provincia de Santa Fe, en Argentina, el que Schenone atribuye a Roque López, auxiliar y propagador de la obra de Salzillo⁶⁴.



SAN JUAN BAUTISTA

Seguidor de la Roldana

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.62 m.

Catedral de Trujillo.

En la segunda mitad del siglo XVII en Sevilla la familia Roldán tomará la batuta y dictará los gustos escultóricos en la región andaluza. “La Roldana” creará una tipología de imágenes donde a la preocupación realista, se suma el carácter decorativo en la policromía brillante de los paños. Esta imagen sigue de cerca esta línea en el primer tercio del siglo XVIII en Trujillo.



Esculturas relacionadas con la Escuela Barroca Granadina

En la etapa del barroco en Andalucía, la ciudad de Granada irá desligándose de Sevilla para formar un foco aparte con características singulares, donde se acentúa el realismo y se da cada vez más importancia al expresionismo que mueve a devoción. Alonso Cano es el punto de partida, el más importante de la generación de 1600, cuya presencia a mediados de siglo dará una profunda transformación al arte granadino. Pedro de Mena será su digno sucesor haciendo más ricas y movidas sus figuras, dentro de un realismo emotivo.

En Trujillo se aprecia algunas obras que pueden relacionarse con esta escuela, como aquella Inmaculada del Monasterio del Carmen que sigue la tipología de las vírgenes del barroco temprano, apreciable después de la restauración que barrió con los repintes y agregados y dejó al descubierto una Purísima de rostro limpio, de amplia frente y finos rasgos, parada sobre media luna y vestida con trajes de pliegues naturalistas, en suave movimiento marcado por la flexión de la pierna derecha. Esta escultura debemos considerarla como punto de referencia primario dentro del siglo XVII, a partir de la cual evolucionarán las Inmaculadas en movimiento del barroco pleno, como la del altar mayor de la Catedral.

La pequeña iglesia de San Lorenzo posee dos obras que también son relacionables con esta escuela, una de ellas corresponde a la escultura de su santo titular y la otra a la imagen de la Virgen de la Asunción.

En su retablo mayor, en el primer cuerpo del evangelio es posible ver la escultura de San Lorenzo que, aunque ha sido vestida con traje de diácono, no es imagen de vestir como anota José de Mesa. Su rostro es el que da la pauta formal para su clasificación; sus rasgos responden a los de un joven con una realista expresión de tristeza, marcada por la inclinación de las cejas y la boca entreabierta, con la que transmite al espectador una gran inquietud espiritual. Su tipología nos recuerda las esculturas de Pedro de Mena y José de Mora, maestros de esta escuela.

Mariátegui, en su estudio sobre la escultura en Trujillo, reparó en la imagen de la Virgen de la Asunción de la Iglesia de San Lorenzo, la que hoy se encuentra en el Seminario de San Carlos y San Marcelo y la clasificó como obra del siglo XVIII, dándole procedencia quiteña o española⁶⁵. En este tema de la "Assunta" se dan la mano forma, color y composición consiguiendo un todo armónico que constituye una magnífica carta de presentación para el imaginero que la creara. Se encuentra de pie sobre nubes y angelitos desnudos, mofletudos, en diversas poses; los cabellos castaños resaltan sobre un manto azul intenso, con finas florecillas doradas; la pierna derecha hacia adelante flexionada, marca el ritmo del movimiento de la túnica. Al ver todo ello en conjunto, sentimos cómo el artista, a través de la agitación de sus formas, quiso dar la sensación espiritual de la Asunción. Creemos que bien pudo ser realizada por un escultor activo en Trujillo, que siguió las pautas del sentir granadino de la segunda mitad del siglo XVII.



INMACULADA

Influencia granadina

Siglo XVII

Talla en madera policromada.

Iglesia del Carmen, Trujillo.

Inmaculada del barroco temprano en Trujillo que marca la influencia de la escuela granadina próxima a Alonso Cano. Es una Virgen serena, de finos rasgos, vestida de túnica y manto terciado en suave movimiento, marcado por la flexión de su pierna izquierda. La frente más amplia de lo normal, nos permite suponer un recorte en sus cabellos tallados, para colocarle peluca o corona.



ASUNCION

Influencia granadina

Siglo XVII

Talla en madera policromada.

Seminario de San Carlos y San Marcelo, Trujillo.

Imagen descubierta por Mariátegui Oliva en la iglesia de San Lorenzo y recuperada gracias a él. Esta talla constituye un excelente ejemplo de evolución barroca en Trujillo, donde vemos un mayor movimiento en los pliegues de las vestiduras y las diversas poses de los ángeles mofletudos que le sirven de base. El autor siguió las pautas del sentir granadino de la segunda mitad del siglo XVII.



ASUNCION DE LA VIRGEN

Luis de Espíndola

Siglo XVII

Relieve en madera policromado y estofado.

Colección Ganoza Vargas, Trujillo.

Espíndola crea en este relieve un ritmo compositivo de marcado barroquismo, sobre todo por el manto de la Virgen que al agitarse al viento la circunda, así como por las posturas de los nueve angelitos en vuelo. La firma en la tabla, ubicada por los Mesa-Gisbert, convierte a esta obra en la única firmada en el Perú por el maestro andaluz.

PANEL DE LA ASUNCION

Círculo de Luis Espíndola

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, 1.90 x 1.60 m.
Iglesia de San Francisco, Trujillo.

Representación de la Asunción de María en el retablo de la Vida de la Virgen en la Iglesia de San Francisco, relieve ricamente policromado, muy cerca de la talla del mismo tema desarrollada por Espíndola, en la colección Ganoza.



Luis de Espíndola y Villavicencio en el panorama barroco trujillano

Luis de Espíndola y Villavicencio, nacido en la ciudad andaluza de Jerez de la Frontera, está documentado como escultor activo en el Virreinato del Perú entre 1622 y 1670, sobre todo en relación al concurso y pleitos por conseguir el contrato para la sillería del coro de la Catedral de Lima. Por noticias de Marco Dorta sabemos que participó anteriormente en la sillería del coro de la iglesia de San Agustín⁶⁶.

Por documento de 1622 se sabe que era hijo de Bernardino Espíndola Villavicencio y de Catalina de Montalvo y que estaba casado con la limeña Josefa Morón, hija del pintor italiano Pedro Pablo Morón, que vino a Lima con Alesio⁶⁷.

Su producción no se circunscribió a la Ciudad de los Reyes ya que Mesa-Gisbert lo documentan en Chuquisaca en 1638 y en Potosí en 1643. En 1646 ya está de regreso en Lima con su nueva esposa María de Cisneros, y continúa su actividad, como lo demuestra el documento de 1662 alcanzado por Lohmann Villena, donde da cuenta de las esculturas que realiza para el retablo mayor de la Orden de San Juan de Dios⁶⁸.

Entre 1649 y 1662 no se sabe nada de él, y ello permite suponer que estuvo fuera de Lima, de seguro en Trujillo donde los historiadores Mesa-Gisbert descubrieron, en una colección particular, un relieve de la Asunción de la Virgen firmado por el maestro⁶⁹. El primero en llamar la atención sobre esta obra fue Mariátegui, pero no se dio cuenta de la firma y se preocupó más de establecer la fuente de inspiración en Rubens⁷⁰.

El relieve es de considerable proporción, tallado en madera, policromado y estofado. La Virgen se eleva en vuelo entre nueve angelitos desnudos, envuelta en un manto que se agita y la circunda, mientras que en la zona inferior los apóstoles se lamentan en torno al sepulcro. El ritmo de su composición permite considerarla como una obra de marcado barroquismo, donde predominan el color y el movimiento. La firma se ubica en la zona inferior del sepulcro y es algo imprecisa, dado el estado de conservación de la tabla, pero es posible leer: "... espíndola me fe...".

El hallazgo de esta obra ha permitido establecer una asociación del maestro con los relieves que decoran el retablo de la Pasión y el de la vida de la Virgen, ambos en la iglesia de San Francisco. El primero de ellos posee cinco tablas que representan a Jesús ante Pilatos, la flagelación, la coronación de espinas, Jesús camino al Calvario y, en el remate central, la última cena; en ellas la composición de seguro está inspirada en grabados flamencos de la escuela de Rubens, y el segundo retablo con las escenas del nacimiento de la Virgen, la presentación al templo, la Anunciación, la Visitación y en la parte central superior, el relieve de la Asunción; esta última le sirve de pauta a José de Mesa para su comparación con la de Espíndola, considerando que responde en todo al relieve de la colección Ganoza⁷¹, lo que no compartimos, ya que la composición es completamente diferente, sin embargo, con ello no tratamos de negar la estrecha relación entre los relieves mencionados y el de Espíndola que, como

anota José de Mesa, si no son de su mano, son de un taller muy próximo a él. En torno a este círculo también se pueden anotar los relieves de la Pasión, pertenecientes a la iglesia de Huamán, hoy en la casa Ganoza Chopitea.

Lo que llama la atención es el cambio de Espíndola quien, por el círculo en que se movió en Lima, debió ser un montañésino y de cierto nivel formal: sin embargo, en la obra trujillana se muestra como un artista plenamente barroco, que juega con el movimiento y que descuida en parte el tratamiento de las figuras, dándoles un aire arcaizante.

Existen en la Catedral de Trujillo tres esculturas que muestran el ímpetu barroquista del siglo XVIII, partiendo de la obra espindoliana; actualmente se encuentran en restauración, pero su lugar original es el retablo mayor; ellas representan a la Inmaculada, a San Pedro y a San Juan Evangelista. La Virgen corresponde al tema de la Inmaculada Apocalíptica, se encuentra pisando al demonio y es un buen ejemplo evolutivo de la mencionada en el Monasterio del Carmen; aquí ya el manto se agita y tiene aquella inquietud vital que transmiten obras como la Magdalena de Duque Cornejo y otras obras españolas de la primera mitad del siglo XVIII. En el San Pedro también vemos esa inquietud en el giro de su cabeza y en los pliegues de su manto. Más acentuado es el barroquismo en la escultura de San Juan Evangelista que lastimosamente está mutilada en ambas manos y en un pie, sin embargo, es posible apreciar en ella la fuerza de su composición, donde el movimiento es logrado a plenitud en el giro de su torso, en los brazos abiertos y en la agitación de sus vestiduras que marcan el ritmo de una silueta abierta.

Existen muchas obras en Trujillo que se han atribuido a Espíndola y su círculo, en base al relieve firmado, que preferimos no mencionar, porque opinamos que hay que tener mucho cuidado con las atribuciones fáciles y forzadas, en pos de una historia del arte más disciplinada.

El Cristo de la Agonía y de la Catedral. Alto barroco trujillano

El Cristo de la Agonía de la Catedral, actualmente pendiente de tres cadenas en lo alto del presbiterio, es una pieza excepcional dentro del alto barroco trujillano del siglo XVIII; corresponde a un Crucificado de figura perfilada, aún vivo, mirando hacia arriba, sin mayores huellas de sangre en su tratamiento anatómico naturalista, de gran belleza, donde la cadencia de su "contrapposto" le da un movimiento suave, sólo acentuado por el paño de pureza que, sostenido por una sogá, cae en diagonal y deja al descubierto la cadera izquierda y la pierna derecha, recogiendo en moño agitado al viento.

Al contemplarlo llegamos a la conclusión que salió de la gubia de un maestro de primera línea, que supo plasmar a través de la piel y la expresión de ese rostro, la inquietud sensitiva propia del alto barroco, cuando al realismo español se suman el movimiento y el sensualismo berninescos.

CRISTO DE LA AGONIA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera policromada, 1.50 m.

Catedral de Trujillo

Entre los Crucificados conservados en Trujillo destaca éste de la Catedral, donde el tallador ha logrado plasmar la inquietud vital de Jesús en su agonía.



PRENDIMIENTO DE CRISTO

Círculo de Luis Espíndola

Siglo XVII

Relieve en madera policromada, 1.50 x 1.10 m.

Iglesia de Huamán, Trujillo.

Existen en Trujillo varios relieves, algunos aún integrando el retablo para el que fueron hechos y otros, como éstos, sueltos al haberse destruido el altar que los albergaba. Este relieve procede del retablo mayor de la iglesia de Huamán, que poseía un total de cuatro tablas con escenas de la Pasión, en las que se aprecia la gubia de un maestro trujillano cercano a Espíndola.



La imaginería popular del siglo XVIII

Hemos querido reunir dentro de este apartado una serie de esculturas que, paralelamente al desarrollo del barroco de marcado sabor hispano, reúnen caracteres de gusto popular, ya sea por su tratamiento formal o por ser imágenes de devoción en iglesias de naturales.

La Orden Mercedaria tuvo bajo su jurisdicción el famoso santuario del Señor de Huamán, imagen exaltada por Vargas Ugarte⁷². La escultura es de tamaño mayor que el natural y representa al Nazareno sentado, coronado de espinas y con las manos atadas; su tratamiento es sumamente realista, marcado

por su rostro grave de mirada penetrante. A pesar de estar vestido con túnica de terciopelo y peluca no es imagen de vestir, porque debajo se puede apreciar el paño de pureza tallado.

Gracias a la ayuda de Ricardo Morales pudimos ubicar al Señor Cautivo de la Iglesia de San Lorenzo, en la parroquia de San Pablo del barrio llamado de Chicago. Es otra imagen de gran tamaño, pero de vestir, lleva tallada sólo la cabeza, las manos y los pies; los brazos son articulados. Creemos que ambas pertenecen al mismo escultor, de seguro local. Otra versión del mismo tema iconográfico, que hasta la fecha tiene también popularidad en la imagen conservada en las Trinitarias de Lima, la encontramos en el Señor Cautivo del Monasterio de las Carmelitas de Trujillo.

El busto de *Ecce Homo* en el retablo de la Virgen de Lourdes de la Catedral, constituye una interpretación local de un modelo granadino.

En la Catedral y en la iglesia de La Merced se conservan dos grupos de la familia de la Virgen, policromados y estofados, pero con caracteres algo toscos en su aspecto formal, sobre todo en el grupo de la Merced que procede de la hornacina de la fachada⁷³.

Existen en retablos y púlpitos trujillanos una serie de pequeñas tallas en relieve, que también muestran cómo el artista lugareño sintetiza las formas, dentro de una exquisita ingenuidad decorativa, de marcado gusto popular. Estos relieves indudablemente tienen su fuente primaria en los retablos estudiados en la iglesia de San Francisco. Los temas más comunes son los cuatro padres de la iglesia y los cuatro evangelistas, tallas doradas, policromadas y esgrafiadas que toman como modelo las imágenes de algún retablo importante. En consecuencia, es posible comprobar cómo los relieves de los cuatro evangelistas que decoran el banco del retablo de Nuestra Señora de la Gracia en San Agustín (actualmente dedicado a San Francisco), son copiados de los que decoran el retablo de la Virgen del Rosario de Santo Domingo.

Las imágenes de candelero y de tela encolada

El doctor Héctor Schenone en su estudio sobre la imaginería rioplatense, nos alcanza información sobre las técnicas de las imágenes de vestir y de tela encolada⁷⁴.

Aunque su origen está en la península, será en tierras americanas donde este tipo de imágenes, ya sea por razones económicas o sentimentales, alcanzará gran difusión. Tal fue el entusiasmo de las devotas por vestir a su santo de devoción que, aparte de la obra hecha para tal fin, no vacilaron en algunos casos en devastar a las íntegramente talladas para poderlas vestir. De ello no se salvaron ni obras de primera línea, como el Crucificado de Montañés de la Catedral de Lima. El objetivo de estas imágenes era conseguir a cualquier precio el máximo realismo que moviera a devoción, se les pusieron ojos de vidrio, cabello natural, lágrimas de cristal, dientes de nácar, etc. Por lo general se trabajaba en madera el busto, las manos y los pies, y se sostenían por una armazón de listones, las manos y los pies.

INMACULADA
Seguidor de Luis Espíndola
Siglo XVIII
Talla en madera policromada, 1.35 m.
Catedral de Trujillo.

Al comparar esta imagen con la Inmaculada del Monasterio del Carmen, nos es posible visualizar claramente la evolución del estilo en un mismo tema iconográfico. En este caso, la Virgen pisa al demonio y tiene la inquietud vital que muestran algunas obras españolas de la primera mitad del siglo XVIII, del cual es un buen representante Duque Cornejo.





VIRGEN MARIA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera y tela encolada.

Convento del Carmen, Trujillo.

Virgen trabajada en la misma técnica de las esculturas de San Juan Bautista y de San José, conservadas igualmente por las carmelitas. En este caso sólo se vislumbra trabajo de talla en rostro y manos, mientras que sobre un alma de madera, sin trabajar, se despliega la túnica, toca y manto en tela encolada con pliegues naturalistas y policromía brillante, propia del siglo XVIII.



SAN JUANITO

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y policromada.
Convento del Carmen, Trujillo.

Montañés en el siglo XVII fue uno de los creadores de esas tallas del Niño Jesús tan populares en conventos de religiosas. Esta imagen de San Juan Niño conservada en el Monasterio del Carmen, demuestra la evolución de esas figuras en la escuela quiteña del siglo XVIII, donde al movimiento se suma la carnación satinada y el fino brocateado.

El Monasterio del Carmen de Trujillo reúne en su patrimonio escultórico un buen número de imágenes de vestir, conocidas también con el nombre de imágenes de candelero. Destacan entre ellas la Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista en el retablo de la Pasión, ambas con mascarilla de metal y ojos de cristal; la Virgen del Carmen Mexicana, llamada así por sus rasgos y porque al ser restaurada se le encontró en una perforación de la cabeza un papel cuya leyenda decía que fue traída de México por un hermano carmelita en el siglo XVIII. La Virgen del Carmen quiteña, de cabeza y manos finamente tallados, con el Niño Jesús, típico de esta famosa escuela.

Al igual que las imágenes de candelero, las figuras de tela encolada tuvieron mucha difusión en Hispanoamérica en el siglo XVIII; su alma era de madera, con formas esbozadas como maniquí, que al recubrirse con la tela insinuaban su anatomía; unas veces eran telas gruesas que borraban todas las formas anatómicas y otras telas delgadas que daban mucho movimiento en la multitud de sus pliegues. Como bien anota Schenone en el estudio citado, este procedimiento suplía la falta de buenos escultores y con él se podían obtener adecuados efectos con menos costo y trabajo; su dureza permitía, por lo demás, los mismos acabados de la talla en madera, dorados, policromados y esgrafiados.

En la iglesia del mismo Monasterio Carmelita se pueden apreciar dos excelentes ejemplos del uso de esta técnica, en un San Juan Bautista y en una imagen de San José, que indudablemente pertenecen al mismo autor, quien supo mezclar la talla de buena calidad con el fino acabado de las vestiduras en tela encolada, que se agitan con la inquietud propia del barroco dieciochesco. Las Carmelitas también conservan una imagen poco común de la Virgen del Tránsito, realizada en la misma técnica que las anteriores, sólo que en ésta, aparte de la mascarilla, también las manos han sido realizadas en metal.

En la parroquia del balneario de Huanchaco se venera a la Virgen llamada Nuestra Señora del Socorro, su titular, clasificada por José de Mesa como imagen de vestir; aunque no nos ha sido posible comprobarlo, suponemos que originalmente no lo fue, ya que según Córdova y Salinas, fueron los franciscanos quienes la trajeron de España en época muy temprana⁷⁵.

Otra imagen de esta tipología, enviada desde Madrid en 1766, a devoción de don Ramón de la Balle y Quadria, es la imagen de la Merced en el retablo mayor de la iglesia mercedaria.

Las esculturas quiteñas y su influencia en Trujillo

Quito, en años coloniales, se constituyó en centro de creación de esculturas de primera línea, con características particulares. Los escultores siguieron la tradición española de la talla en madera y adoptaron una policromía brillante, lejana del gusto de Montañés, destacada sobre todo en sus acabados, estofados y esgrafiados a la chinesca, que consistía en imitar la laca oriental al cubrir la imagen con pan de plata y luego una capa de pintura, de preferencia en tonos de rojo, azul y verde.

Según José Gabriel Navarro⁷⁶, Montañés y Mena fueron los que mayor influjo tuvieron en la estatuaria polícroma ecuatoriana, que, sin embargo,



SAN JOSE

Manuel Chili Caspicara

Siglo XVIII

Talla en madera y tela encolada y policromada, 0.95 m.

Convento del Carmen, Trujillo.

En el campo de la escultura colonial, la escuela quiteña en el siglo XVIII alcanzó fama, exportando sus obras a otros países de hispanoamérica. El Perú, sobre todo en la zona norte, conserva en sus iglesias imágenes procedentes de Quito, pero ninguna de tanta importancia como ésta de San José, obra de uno de sus máximos representantes.



SAN JUAN BAUTISTA

Anónimo

Siglo XVIII

Talla en madera y tela encolada policromada, 1.43 m.

Iglesia del Carmen, Trujillo.

La imagen de San Juan Bautista, titular de uno de los retablos de la Iglesia del Carmen, representa un buen ejemplo del uso de la técnica mixta de la escultura, es decir, talla en madera y tela encolada. La figura del santo ha sido trabajada en madera y refleja un fino acabado en su rostro y en sus extremidades, mientras que sus vestiduras son en tela encolada policromada y esgrafiada.

creó sus propios modelos, dando lugar al nacimiento de una gran escuela, que exportaría sus obras por diversas ciudades de Hispanoamérica. Dada la cercanía, las ciudades del norte del Perú, y en especial Trujillo y Cajamarca, se beneficiaron con gran cantidad de obras de esta escuela que hoy ornar templos y monasterios.

En la iglesia de San Agustín se conserva sólo la imagen de la Virgen de un grupo de la “Dormición de la Virgen”, de pequeño tamaño, que estuviera conformado por la madre de Cristo en su lecho de muerte, rodeada por once apóstoles. En su estudio sobre la escultura en Trujillo, Mariátegui nos la fotografía y se deleita al describir este grupo de apóstoles, que eran imágenes de vestir de sorprendente realismo en sus posturas y expresiones. Este grupo, como bien anota José de Mesa, está inspirado en el del mismo tema, pero de tamaño natural, atribuido al padre Carlos en el Monasterio del Carmen de San José en Quito⁷⁷.

San José con el Niño, una de las más preciadas joyas de la escuela quiteña en Trujillo, la encontramos en el Monasterio del Carmen; ello no es de extrañar, ya que el monasterio fue fundado por monjas procedentes de dicha ciudad. La escultura responde a los caracteres estilísticos de Manuel Chili, apodado Caspicara, uno de los máximos representantes de esta escuela en el siglo XVIII.

En la sacristía de la iglesia de San Francisco existe un pequeño retablo dieciochesco, tallado y dorado, que procede del Carmen, decorado con medias tallas de escuela quiteña, entre las que sobresale la de Santa Teresa. En la misma estancia, en una vitrina de exhibición, se ha colocado una imagen de San Juan de Dios, de fino acabado, que en su composición nos recuerda a la que hizo Bernardo de Legarda para el convento de Santo Domingo de Quito.

Son muchas las obras que tienen el sello de la escuela de Quito pero, por el espacio corto para comentarlas, sólo señalaremos la escultura de San Roque, en el retablo de Santo Tomás de Villanueva de la iglesia de San Agustín y la imagen de San Cristóbal en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo.

El tema de la escultura en Trujillo no está agotado, en este ensayo hemos tratado de trazar un perfil de desarrollo de la realizada sólo en madera, pero ello no quiere decir que no se trabajó en otros materiales, como la piedra de Huamanga y los relieves estucados, de los cuales existen muy buenos ejemplos en Santa Clara y la Merced.

NOTAS

1. CRONISTA ANONIMO: Historia de Trujillo — *Revista Histórica*. T. VIII.
2. FEYJOO DE SOSA, MIGUEL DE: *Relación Descriptiva de la Ciudad y provincia de Trujillo del Perú*. Madrid, 1763. Fol. 8.
3. FEYJOO DE SOSA, MIGUEL DE: *Ob. cit.* Fol. 6. Ver también MATTOS CARDENAS, LEONARDO: *Ideología barroca y praxis urbanística en la América española*. Milán, 1984 pág. 68.
4. LECUANDA Y DE EZCARRAGA, JOSE IGNACIO DE: “Descripción Geográfica de la Ciudad y partido de Trujillo. En: *Mercurio Peruano*, VIII, 1793, Fol. 46.

5. BERNALES BALLESTEROS, JORGE: "Consideraciones sobre el barroco peruano: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII. En: *Anuario de Estudios Americanos* Tomo XXXV. Sevilla, 1978, pág. 422.
6. MORALES, RICARDO: "Un Xaramillo" en *Suplemento Dominical de la Industria*, 02 de abril de 1989, pág. 5.
7. MESA, JOSE DE: "Diego de la Puente: pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile". En *Revista Arte y Arqueología* N^{os} 5-6. La Paz, 1978, pág. 185.
8. Sobre los pardos libres RICARDO MORALES tiene un estudio en prensa.
9. BAYON, DAMIAN: *Sociedad y Arquitectura Colonial Sudamericana*. Barcelona, 1974, pág. 156.
10. MESA, JOSE DE; GISBERT, TERESA: *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, pág. 176.
11. MESA, JOSE DE; GISBERT, TERESA: *Bitti, un pintor Manierista en Sudamérica*. La Paz, 1974, pág. 64.
12. TORD, LUIS E.: "Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón" En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Libro del Centenario del Banco de Crédito. Lima, 1989, pág. 321.
13. PALOMERO PARAMO, JESUS: *La Influencia de los Tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los Retablos de Martínez Montañés*. Sevilla, 1981, pág. 505.
14. HARTH-TERRE, EMILIO: *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977, pág. 57.
15. BAYON, D: *Ob. cit.*, pág. 159.
16. HARTH-TERRE, Emilio; MARQUES ABANTO, ALBERTO. "Retablos limeños en el siglo XVI". En: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, enero-junio. T. XXIII. Entrega 1. Lima, 1959.
17. MORALES, R.: Artículo periodístico citado.
18. WETHEY, HAROLD: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Massachusetts, 1949, pág. 232.
19. LUKS, ILMAR: *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*. Caracas, 1973.
20. GASPARINI, GRAZIANO: *América, Barroco y Arquitectura*. Caracas, 1972, pág. 380.
21. LUKS, ILMAR: *Ob. cit.* pág. 195.
22. WETHEY, HAROLD: *Ob. cit.*, pág. 232.
23. MARIATEGUI OLIVA, RICARDO: *Escultura Colonial de Trujillo* Lima, 1946, pág. 59.
24. JUAN PACHECO GUEVARA (1662-67) Leg. 197. Fol. 414v. Archivo Departamental de La Libertad.
25. MARIATEGUI OLIVA, RICARDO: *Ob. Cit.* XIX. Ya no existen los ángeles tenantes que se aprecian en la fotografía.
26. MORALES, RICARDO: Ensayo inédito sobre el retablo en Trujillo.
27. Documental Judicial. Corregimiento. Leg. 207 Exp. 1506 del 22 de enero de 1687. Archivo Departamental de La Libertad. Fichero de Ricardo Morales.
28. MESA, JOSE DE: *Arte Virreinal en Trujillo*. Catálogo de exposición de la Casa Ganoza Chopitea, 1985.
29. WETHEY, HAROLD: *Ob. cit.*, pág. 235.
30. *Ibíd.*, pág. 236.
31. Gracias a documentos ubicados por Ricardo Morales se ha determinado el verdadero apellido.
32. AES Libro de Matrimonio de Mixtos (1619-1753) fol. 141v. 8-2-1744. AES Libro de Matrimonios (1753-1800) fol. 90v. 30-5-1773.
33. RICARDO MORALES tiene en prensa un importante trabajo sobre los pardos libres en el Trujillo del siglo XVIII, donde dará una mayor información sobre este artista.
34. Libro de Defunciones Mixtos (1768-91) fol. 128.
35. Album fotográfico de Trujillo con motivo del III Congreso Eucarístico Nacional del Perú del 27 al 31 de octubre de 1943.
36. MARIATEGUI, R.: *Ob. cit.* pág. 69.
37. ADLL. José de León Bernardo. Leg. 363; fol. 21 del 4 de febrero de 1760.
38. WETHEY, H.: *Ob. cit.* pág. 236.
39. MARIATEGUI OLIVA, R.: *Ob. cit.* pág. 71.
40. BAYON, D.: *Ob. cit.* pág. 172.
41. MARIATEGUI OLIVA, R.: *Ob. cit.* pág. 70.
42. ADLL Real Hacienda (causa ordinaria) Exp. 121 Leg. 129.
43. MESA-GISBERT: *Ob. cit.* pág. 230.
44. SCHENONE, HECTOR: *Historia General del Arte en Argentina*. Buenos Aires, sin fecha. pág. 269.

45. WETHEY, H: *Ob. cit.* pág. 207.
46. *Ibidem*, pág. 208. Wethey lo data alrededor de 1670.
47. *Ibidem*, pág. 209.
48. MARCO DORTA, ENRIQUE: *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, 1950. Tomo III. pág. 331.
49. VARGAS UGARTE, RUBEN: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires, 1947, pág. 211.
50. BERNALES BALLESTEROS, JORGE: *Historia del Arte Hispanoamericano* Tomo II, pág. 306.
51. LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: *Ob. cit.* pág. 18. En esa misma nota el estudioso anota que el encargo fue para Huánuco.
52. ESTABRIDIS CARDENAS, RICARDO J.: Catálogo de exposición *La Imagen de María en el Arte del Perú*. Lima, 1990, pág. 65.
53. ESTABRIDIS CARDENAS, RICARDO J.: "Influencia Italiana en la pintura virreinal" en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Libro de Arte del Centenario del Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989 pág. 109.
54. CALANCHA, ANTONIO DE LA: *Crónica moralizadora de la Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, 1638; cap. XXXVI fol. 493.
55. BERNALES BALLESTEROS, JORGE: *Ob. cit.* Además "Escultura montañesina en América" en *Anuario de Estudios Americanos*, volumen XXXVIII. Sevilla, 1981.
56. MESA, JOSE DE: Catálogo citado.
57. HERNANDEZ DIAZ, JOSE: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1972, pág. 49.
58. HERNANDEZ DIAS, JOSE: *Estudio Iconográfico y técnico de la imaginería montañesina*. Sevilla, 1939, pág. 32 fig. 56.
59. MESA, JOSE DE: Catálogo citado.
60. HERNANDEZ DIAZ, J.: *Ob. cit.* pág. 32.
61. BERNALES BALLESTEROS, J.: "Pedro Roldán" En *Arte Hispalense*. Sevilla, 1973.
62. GARCIA OLLOQUI, MARIA VICTORIA: "La Roldana" En *Arte Hispalense*. Sevilla, 1977.
63. *Ibidem*, Láminas III y IV.
64. SCHENONE, HECTOR: *Ob. cit.* pág. 299.
65. MARIATEGUI OLIVA, R: "Valiosa escultura barroca en Trujillo" en *El Comercio*, 1º de enero de 1942.
66. MARCO DORTA, ENRIQUE: *Fuentes para la historia del Arte Hispanoamericano*. Sevilla, 1960. Tomo II pág. 90.
67. MESA, JOSE DE; GISBERT, TERESA: *Ob. cit.* 1972; pág. 138. Nota 1.
68. LOHMANN VILLENA, G: *Ob. cit.* pág. 364.
69. MESA-GISBERT: *Ob. cit.* pág. 141.
70. MARIATEGUI OLIVA, R.: "Bajo relieve trujillano inspirado en la Asunción de Rubens" En *El Comercio* del 20 de enero de 1943.
71. MESA, JOSE DE: Catálogo citado.
72. VARGAS UGARTE, R.: *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima, 1972, pág. 101.
73. JOSE DE MESA en el catálogo citado la considera como del círculo del escultor cusqueño Guamán Mayta.
74. SCHENONE, H.; RIBERA, ADOLFO, L.: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1948 pág. 114.
75. VARGAS UGARTE, R.: *Ob. cit.* pág. 103.
76. NAVARRO, JOSE G.: *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito, 1985 pág. 185.
77. VARGAS, JOSE M.: *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Quito, 1972 pág. 246.
78. MARIATEGUI OLIVA, R.: "Dos joyas artísticas del carmelo trujillano" En *El Comercio* del 27 de octubre de 1943.



La escultura en Cusco

Teresa Gisbert y José de Mesa

LA PRIMERA NOTICIA sobre escultura existente en Cusco se debe a un inventario de la Catedral donde se menciona una imagen de Nuestra Señora; en 1569 Hernando Arias declara en la Catedral “ya saben sus mercedes cómo he hecho una imagen de Ntra. Sra. de la Concepción..”¹. Esta noticia hace pensar en la imagen que se guarda en el Convento de Santo Domingo, la cual tiene una inscripción que dice: NRA. Sra. DE CONCEPCIO ANO DE 1569. Es una escultura de mármol, iconográficamente singular pues la Virgen se representa coronada y en estado de preñez; no tiene relación con la escultura española de su tiempo, en cambio muestra influencia italiana. De la misma época son las vírgenes de Tinta y Catca. Hacia 1545 trabajaba en Cusco el escultor y pintor Francisco de Torres.

La escultura más significativa del siglo XVI, existente en Cusco, es el Señor de los Temblores, de la Catedral, que según la tradición fue obsequio de Carlos V, aunque el estudio técnico realizado sobre la imagen indica que es obra local. El año de 1978 se publicó un informe² conteniendo un análisis de la técnica con que este Cristo estaba hecho, técnica que también se usó en el Cristo de los Afligidos de la Iglesia del Triunfo. El texto es el siguiente: “Para la ejecución, el escultor debió realizar un manequí de paja del cual quedan huellas sobre la cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada; una vez secas éstas, debió retirar la paja (quedando así la imagen hueca)... ayudándose al



efecto con pasta de yeso; solamente en las manos y brazos encontramos elementos de madera, colocados allí porque éstos soportan la imagen...”. Ambas imágenes (Temblores y Aflijidos) fueron hechas con la misma técnica. Esto explica los términos de un contrato del escultor Diego Ortiz de Guzmán en 1573, en Cochabamba, para realizar un crucifijo de bulto de tamaño natural, donde el encomendante debía dar el ruan y cañamazo que fuera necesario para hacer la escultura³. Diego Ortiz se hallaba de paso, seguramente camino a Potosí, donde lo encontramos con taller montado en 1583 enseñando escultura a Tito Yupanqui, autor de la Virgen de Copacabana. El propio escultor indio nos dice: “i me lo llevó in la casa de on maestro que lo llamaban Dego di Ortez, y me lo dixeron para que lo aprindiera de aprindes”⁴.

Diego de Ortiz solicita la tela para realizar la escultura; ello confirma que los primeros Cristos, y en general las primeras imágenes, se hicieron con la técnica descrita debido a la escasez de madera y, probablemente también, a una tradición indígena en el tratamiento de la escultura. Debemos indicar que si bien se documenta una técnica donde la imagen se hace con alma de paja, también parece que se usó alma de barro, pues Yupanqui al explicar cómo hizo la imagen de la Virgen nos dice: “nos poneamos a hazer el moldi di barro... y dispoes disto lo trabajamos con lienzo”⁵. Sobre esta imagen de barro Yupanqui puso el lienzo, sacando luego el barro del interior. Ortiz debió usar la misma técnica, pues cuando Yupanqui termina la imagen de la Virgen la lleva al maestro “Dego di Ortiz para que lo mirara si iba bueno o malo”.

Tanto en Cusco como en Potosí y en Cochabamba, entre los años de 1560 y 1590 nos encontramos con esta técnica que consiste en el armado de un alma, ya sea de barro o de paja, con soportes de madera y/o maguey, estructura sobre la que se modela con lienzo y yeso quitándose luego el alma original.

Al referirse a la imagen del Cristo de los Temblores, Querejazu, quien nos informa de la existencia de esta técnica, dice: “está hecha con tela (la imagen) que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que después se quitó y por dentro se reforzó con pequeñas varillitas de madera y con pasta. Después se debieron unir las diversas partes del cuerpo y se dieron sucesivas capas de tela encolada. Los brazos tienen una espiga interna de madera que llega hasta el tórax de la imagen. Sobre el bulto general de tela, se fue realizando el modelado con madera de maguey cortada en plaquitas y parcialmente talladas, sobre las

NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

Anónimo

1569

Escultura en mármol, 0.65 m.

Convento de Santo Domingo, Cusco.

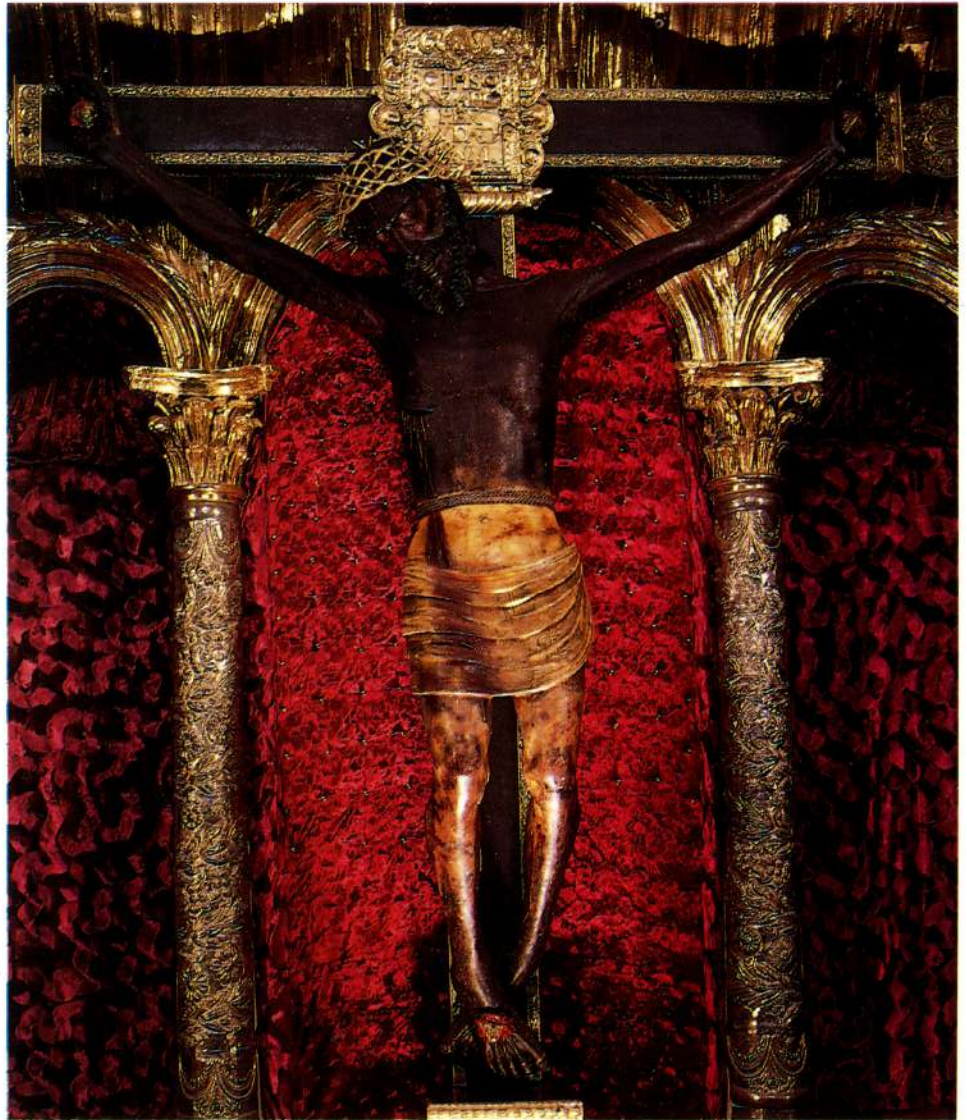
Esta imagen singular que representa a la Virgen en estado de preñez, ejecutada en mármol, es una de las más antiguas ubicadas en Cusco. En la base lleva la inscripción: “Nra. Sra. de Concepcio ano de 1569” y por ello permite suponer que es la que se menciona en esa fecha, en un inventario de la Catedral. Por sus caracteres, denota más influencia italiana que española.

cuales se hizo el modelado final con pasta de yeso”⁶. No es fácil compatibilizar esta técnica, nada europea, con la tradición de que el Cristo de los Temblores fue donado por Carlos V, que se halla consignada en Esquivel y Navia⁷; en todo caso hay que considerar que Esquivel escribe doscientos años después (1748) y que estas donaciones se refieren a que la Corona corre con los gastos.

Cobo que escribe hacia 1600 al referirse al maguey, dice: “El tallo es derecho i liso y después de seco blanquecino y liviano, a modo de cañaheja. Tiene una corteza dura, que es la que le da consistencia, poco menos gruesa que un dedo; lo demás es todo corazón blanco, blando, fofo y liviano... El corazón es útil a los escultores porque del hacen imágenes de bulto muy perfectas y livianas”⁸.

La pregunta es, ¿hasta qué punto el ambiente (falta de madera) y la tradición local (antecedentes incaicos) influyen para realizar este tipo de escultura? ¿Cuál era la escultura usada por los incas?

Si alguna de las formas artísticas tuvo poco que ver con la cultura incaica ésta es la escultura. Ellos, a diferencia de los pueblos andinos que les antecedieron, dan categoría de imagen a las piedras naturales como ocurre con Huanacauri. Los incas veneran aquellas piedras que recuerdan formas de



CRISTO DE LOS TEMBLORES

Anónimo

Siglo XVI

Imagen en tela encolada
y madera policromada, 2.05 m.
Catedral de Cusco.

Por escasez de la madera, o siguiendo una tradición indígena, esta escultura fue realizada en la técnica particular del armado de un alma, ya sea de barro o de paja, con soportes de madera o maguey, sobre la cual se modelaba con lienzo y yeso. Existen varias en esta técnica en Cusco, de las cuales, el Señor de los Temblores es la de mayor devoción.



KENKO

Epoca incaica
Kenko, Cusco.

Al contemplar lo que ha llegado hasta nosotros podemos enunciar que la cultura incaica poco tuvo que ver con la escultura. En Cusco no hay antecedentes de escultura en piedra en el sentido occidental del antropomorfismo y menos que concibieran la escultura en madera.

animales o de seres humanos, hecho explicable ya que los mitos nos hablan de innumerables personajes que fueron convertidos en piedra. Cobo, al hablar de la octava huaca en el octavo ceque del Chinchaysuyo, nos dice: “era una casa dicha Mamararoy, en que eran veneradas ciertas piedras que decían fueron mujeres de Ticci-Viracocha, y que, andando de noche, se habían vuelto piedras..”, asimismo indica que la sexta huaca, correspondiente al séptimo ceque del Antisuyo, se llamaba: “Chuquicancha, la cual cuentan que sacando la piedra la hallaron como en figura humana; y desde allí por cosa notable la adoraron”¹⁰.

Todo ello nos hace pensar que no hay antecedente de escultura en piedra en el sentido occidental de antropomorfismo. Son pocas las imágenes de este tipo entre los incas, pudiendo mencionarse sólo algunos pumas en piedra y la imagen de Punchao, que era de oro, más las pequeñas figuras de oro y plata, representando hombres, mujeres y camélidos que se daban como ofrenda, y que tienen pocos centímetros de altura¹¹. Las figuras humanas se las representaban desnudas, pues eran para vestir, de manera que lo textil juega un papel importante en el manejo escultórico incaico, hecho que persiste hasta el siglo XVII cuando: “La tela encolada suele ser hecha a base de prendas de vestir dejadas por viejas y es muy frecuente que éstas sean de lana que conservan los tintes originales típicos de las vestiduras indígenas”¹².

Los incas difícilmente concebían la escultura de madera pero no tenían dificultad para aceptar las de tela ya que algunas imágenes del Coricancha, concretamente aquéllas que representaban al Sol y al Trueno, eran de este material. Cobo nos dice: “había en el mismo templo otras tres estatuas del Sol, las cuales eran hechas de unas mantas muy gruesas y tupidas, de manera que se tenían sin artificio”. También dice: “Llamaban al Trueno con tres nombres: el primero y principal era *chuquiilla*, que significa resplandor de oro; el segundo *catuilla*, y tercero *intiillapa*, de cada nombre destos hicieron una estatua de mantas de la misma forma que las del Sol”¹³.

Todo esto demuestra que estatuas de tela, como los Cristos Crucificados de la Catedral de Cusco y Cochabamba, responden a la tradición incaica, a la cual se adecuaron los artesanos venidos allende el mar y, por supuesto, la utilizaron los propios indios. No hay constancia de que esta técnica del siglo XVI perviviera en los siglos siguientes, pero sí el gusto por las imágenes vestidas y el uso, cada vez más intensivo, del maguey.

El manierismo: Bitti y Vargas

El año de 1583 Bernardo Bitti llega a Cusco, pocas obras anteriores a esta fecha quedan, pudiendo mencionarse la Virgen de Santo Domingo, a la que hemos hecho referencia, el Cristo de los Temblores, un relieve atribuido a Galván y varios retablos, de autor no identificado, en Catca, Cai-cai y otros pueblos de los alrededores.

Bitti nació en Camerino (Ancona, Italia) el año de 1548. En 1568, ya pintor, ingresó en Roma a la Compañía de Jesús como hermano coadjutor. Cuando los jesuitas llegaron a Lima pidieron al general Everardo Mercuriano un pintor, fue elegido Bitti quien se unió a la expedición que salía en 1573 con destino a Sevilla, allí permaneció dos años hasta su partida a las Indias.

Durante su primera estadía en Lima, Bitti trabajó con el pintor cordobés Pedro de Vargas, también jesuita, quien al parecer tenía cierta experiencia como imaginero. Vargas, en carta al General de la Orden dice: “Hize el retablo mayor y dos colaterales y otros de una capilla... de estos retablos hizo el pincel, que son unos tableros, el hermano Bernardo, que lo hace admirablemente, fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos las hicimos nosotros...”¹⁴ El testimonio de Vargas indica que el retablo mayor y los colaterales de la Iglesia de San Pedro fueron realizados por él y Bitti. Por el tenor de la comunicación presumimos que la traza y la ejecución arquitectónica, más el dorado, fueron del cordobés, en tanto que la pintura de las tablas la hizo Bitti, trabajando ambos en la talla de molduras e imágenes. En consecuencia, se puede afirmar que recién llegado al Perú Bitti asumió, además de la tarea de pintor, la de escultor. Bitti permanece en Lima desde 1576 hasta 1582.

Nada queda de la obra reseñada, la primitiva iglesia de los jesuitas fue demolida en 1624 y el retablo trasladado a la Capilla del Niño Jesús de Huanca. En 1660-62 el retablo fue renovado¹⁵.

De acuerdo a la afirmación de Vargas, terminado el retablo de Lima “vino el hermano Bernardo al Cuzco a comenzar otro”. Los jesuitas habían levantado su iglesia sobre la Plaza Mayor donde fuera el antiguo templo de Amaru Cancha, se inició la obra en 1583, año en que Bitti llega al Cusco, para hacer el retablo mayor. Vargas dice que Bitti: “hizo los tableros de pincel que lleva y algunas figuras de bulto y medio relieve...”. En 1585 Vargas indica que el retablo: “Será a mi parecer acabado de aquí a dos años y medio... será mejor que el del Colegio de Lima este retablo del Cusco...”¹⁶. También tenemos la descripción de Antonio de la Vega, cronista del Colegio de Cusco, quien refiriéndose al rector Torres Bollo dice: “Doró y asentó el retablo de la capilla mayor, el cual había acabado con mucha costa su predecesor, el padre José Teruel y a juicio de todos los entalladores y pintores y buenos oficiales de todo el reino, es la obra más grande y hermosa y de más primor que hay en todo él, en bultos, imágenes, vista, autoridad, pincel y proporción”¹⁷. Poco se puede juzgar de la grandeza de este retablo, pues sólo quedan de él algunas tablas, que se guardan en el Museo de Cusco.

Bitti había hecho dos cuerpos cuando recibe la orden de partir con destino a Juli y Chuquiabo (hoy ciudad de La Paz)... Vargas señala: “y yo estoy



SAN SEBASTIAN

Bernardo Bitti

Escuela manierista, siglo XVI

Relieve en maguey policromado, 1.40 m.

Museo Regional del Cusco, Casa de Garcilaso

En 1583 Bitti trabaja en Cusco en el retablo mayor de la Compañía, con la ayuda de Pedro de Vargas. Gracias a don Teófilo Benavente se pudieron ubicar cinco tableros que proceden de este retablo ya desaparecido, entre los cuales destaca éste con San Sebastián, que marca la impronta manierista en Cusco por su cánón y postura.

acabando el (retablo) de Cusco y haciendo muchas figuras de bulto y medio relieve...”.

Gracias a la acuciosidad de don Teófilo Benavente, de Cusco, cinco tableros fueron identificados: representando a San Sebastián, Santiago, San Ignacio de Antioquía, Santa Margarita y San Gregorio. En el Santiago puede verse, en el esgrafiado del manto la sigla IHS que también está en el cuadro de la Inmaculada de Quito, obra de Vargas¹⁸.

Lo que más llama la atención en estos relieves es el material: se trata de maguey. Es evidente que Bitti y Vargas usaron esta técnica por dos razones: la primera fue por la escasez de madera en la región, ya que debía traerse de los valles orientales y, por otra parte, se adecuaron a una técnica conocida por los indígenas de la zona.

Las obras escultóricas de Bitti tienen la misma belleza y elegancia que su pintura, así el relieve de Santiago Apóstol, hoy en el Museo Regional de Cusco, está muy relacionado con la pintura de Santiago que Bitti hizo para la Iglesia de la Compañía de Chuquisaca. Como hombre del Renacimiento, Bitti se deleita en el desnudo de San Sebastián; la figura tiene los pies cruzados como en un paso de baile, en una posición similar a la que presenta la pintura de “Cristo atado a la Columna” de la Compañía de Arequipa.

El padre Vega en su crónica dice: “hizo el dicho hermano Mosquera para la cofradía de los yndios de este colegio, las andas de plata, con un Niño Jesús que para ellas hizo el hermano Bernardo Bitti”. Dicha imagen ha desaparecido. La única documentación que sobre ella tenemos es una pintura de la serie del *Corpus* en la que se ve la Cofradía de Indios.

La labor de Bitti en el Cusco fue bruscamente interrumpida para que se trasladara a orillas del lago Titicaca, a la reducción de Juli. Dicha doctrina había sido regentada por los dominicos hasta 1572, fecha en que la Orden fue desposeída por Toledo de las doctrinas de Chucuito, entregándose Juli a los jesuitas en 1576. En 1585 Bitti ya estaba en esta doctrina donde existían tres iglesias: la Asunción, San Juan y San Pedro, y comenzaban a construir la Iglesia

PROCESION DEL CORPUS

Anónimo

Siglo XVIII

Oleo sobre lienzo, 1.38 x 2.20 m.

Museo Arzobispal, Cusco.

Una de las principales manifestaciones de una vivencia dentro del espíritu teatral y efímero de lo barroco, lo constituyen las fiestas con procesiones. En Cusco pervive hasta la fecha la famosa fiesta del *Corpus Christi*, que viene desde tiempos coloniales, tal como lo refleja este lienzo, parte de una serie sobre el tema, pintada en el siglo XVIII.



de Santa Cruz que fue obra de Pedro de Olazárraga, como consta en el testamento que hizo en 1594¹⁹. Tiene portada manierista con pilastras dobles enmarcando el IHS y puede verse pese a que está parcialmente cubierta por la portada barroca del siglo XVIII. Es similar a la portada de la Asunción marcando el tipo jesuítico frente a las portadas dominicas, como la de San Pedro de Acora, que aún ostenta el escudo de la Orden.

En 1585 Bitti trabaja dos meses en un retablo, probablemente el de la Asunción, del que queda la tabla principal identificada por Martín Soria en base a las relaciones formales entre esta talla y el lienzo existente en Lima²⁰. La colocación de las manos de la Virgen, así como la multiplicidad de los ángeles que la rodean delatan al mismo autor, el relieve es excepcional.

En el pueblo de Acora, próximo a Juli, hay un retablo también atribuido por Soria a Bitti. Acora no fue parroquia de los jesuitas, pero presumiblemente llevaron allí algunos de los retablos de Juli cuando dos de sus iglesias se arruinaron; nos referimos a las de Santa Cruz y la Asunción²¹. El retablo tiene columnas corintias; en la parte baja, enmarcando el nicho principal, hay dos ángeles más dos querubines en las enjutas; los primeros se caracterizan por el giro del cuerpo, la anatomía que trasluce a través de las vestiduras y las piernas cruzadas. Son figuras manieristas de gran belleza. El retablo tiene como figura central un San José muy estilizado. El conjunto muestra una composición compleja que sienta las bases para retablos posteriores, como los que Riaño hace para Urcos y Huaró, que se apartan del esquema cuadrículado que veremos en otros maestros de fines del siglo XVI como los Galván.

No sabemos si Vargas acompañó a Bitti hasta Juli, pero ciertamente pasó a La Paz y el camino obligado era por Juli. Si esta suposición es correcta, probablemente se debe a él el relieve de la tabla central que representa la Anunciación, que difiere un tanto de la obra de Bitti.

De Juli dependió Challapampa, donde hoy se encuentra un retablo de Bitti, probablemente también trasladado del centro jesuítico de Juli. El retablo tiene sobre la hornacina central el IHS con Cristo Crucificado. Sobre las jambas hay dos arcángeles, ambos tienen el cuerpo en giro, las piernas cruzadas y los brazos en alto como en un paso de danza.

Finalmente existe en la Iglesia de San Juan de Acora una imagen de bulto del santo titular, que está dentro del estilo de Bitti. Probablemente proviene de la Iglesia de Juli de esta advocación. El santo tiene esa postura inestable propia del manierismo; la vestidura se recoge ajustada sobre el cuerpo y las manos gesticulan.

En resumen, de las muchas obras escultóricas que Bitti hizo, buena parte de ellas con la colaboración de Vargas, quedan las siguientes: cinco relieves en Cusco: San Sebastián, Santiago, San Gregorio, Santa Margarita y San Ignacio de Antioquía; un relieve de la Asunción en Juli, procedente de la Iglesia de esta advocación; un retablo en Acora, probablemente hecho con colaboración de Vargas, procedente de Juli y un retablo en Challapampa proveniente, al parecer, de la Iglesia de Santa Cruz de Juli.



ASUNCION

Bernardo Bitti

1585

Relieve en maguey y pasta policromada.

Iglesia de la Asunción, Juli, Puno.

Relieve procedente del retablo desaparecido de la Iglesia de la Asunción de Juli, trabajado en la misma técnica de las tablas de Cusco. Es una obra excepcional, que guarda relaciones formales con la pintura de la Coronación de la Virgen, en la Iglesia de San Pedro de Lima, sobre todo en la Virgen y en los ángeles que la rodean.



RETABLO DE CHALLAPAMPA

Bernardo Bitti

Siglo XVI-XVII

Relieve en maguey y pasta policromada.

Iglesia de Challapampa, Puno

Detalle de los relieves en las jambas del retablo de Challapampa, donde Bitti dejó dos arcángeles de gran calidad escultórica y acentuado manierismo, marcado en su cánón alargado y en la típica posición de las piernas cruzadas como en paso de danza, tal como se ve también en su relieve de San Sebastián en Cusco y en la pintura del Cristo de la Columna en Arequipa.



VIRGEN DE COPACABANA

Atribuida a Pedro de Vargas

Siglo XVII

Iglesia de Chinchaypujio, Cusco.

La Virgen Candelaria de Copacabana se hizo popular desde el mismo siglo XVI, cuando fue entronizada en su santuario aquella imagen que hiciera el indio Tito Yupanqui, al que siguieron Sebastián Acostopa que realizó dos esculturas de esta advocación en Cusco y hasta el mismo Pedro de Vargas, a quien se le atribuye esta escultura de Chinchaypujio.

Por lo que queda y la fecha en que estas obras están documentadas podemos decir que Bitti como escultor representa una gran renovación de las formas, sobre todo si nos referimos a los retablos contemporáneos e inmediatamente anteriores como los de Cai-cai, Catca y Huasac. Los Galván, que trabajan por los mismos años que Bitti, aunque tienen figuras muy esbeltas presentan en los retablos, como puede verse en Ancoraimes y Chuquisaca, una estructura arquitectónica muy rígida.

Escultura y culto idolátrico: Copacabana en Cusco

Al estudiar la figura de Francisco Tito Yupanqui hay que tener en consideración los siguientes aspectos: 1º La importancia de Copacabana como gran centro de idolatría y el papel que iba a jugar la imagen de la Virgen al sustituir al ídolo más antiguo del lugar; 2º Su carácter de indígena que intenta introducirse en uno de los gremios, el de escultores, totalmente controlado por españoles; 3º La proximidad de los jesuitas asentados en Juli y la presencia allí de Bitti.

A orillas del lago Titicaca, se adoraba uno de los más antiguos dioses del Collasuyo: Copacabana, del cual dice Calancha: “Era de piedra azul vistosa... no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez”²². Añade el cronista... “A este adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades...”. Encontrado el ídolo hacia 1560, fue arrojado al lago y se substituyó su culto por el de la Virgen María, siendo los agustinos, y principalmente Ramos Gavilán, quien establece las bases teóricas de esta sustitución. Copacabana fue traducido como “asiento o lugar que contiene la piedra preciosa”, pero “Copa” que los cronistas traducen como piedra preciosa en realidad significa “gusano como luciérnaga, huancanqui o mosca verde” según Bertonio; Copa, según Gonzales Holguín, es también “azul claro o turquesado”, Kahuana, según Gonzales Holguín, es “lugar donde se ve” por lo que el vocablo Copacabana podría ser traducido como “lugar donde se ve el gusano color turquesa”. La forzada traducción de los cronistas les permite afirmar que Cristo es el brillante o piedra preciosa que, según el mismo Ramos Gavilán, estaba “destroncado de pies y manos”, pues no tuvo manos para defenderse ni pies para huir. Hecha la identificación de Cristo con la “piedra preciosa” se procede a la identificación de María como el lugar o “asiento” donde esta piedra está. Por ello la Virgen es la tierra, o montaña, que contiene la “piedra preciosa”, que es Cristo²⁴.

La Virgen fue pedida como patrona de Copacabana por los anasayas, ayllu de ascendencia inca, en tanto que los originarios urinsayas proponían como patrón a San Sebastián. La lucha fue tan enconada que nos preguntamos cuál era el interés de los urinsayas por el patronazgo de San Sebastián. Sabemos que por esos años hubo grandes heladas y que se hacían rogativas a este santo para que las detuviera. El cronista Bernabé Cobo indica que según los incas había un “hombre que estaba en el cielo... con una maza en

la mano izquierda y una honda en la derecha... las cuales daban aquel resplandor del relámpago cuando se revolvía para tirar la honda; y que el estallido della causaba los truenos, los cuales daba cuando quería que cayese agua”²⁵. Al parecer San Sebastián fue identificado con este personaje que, cual otro Illapa, era causante de las tempestades. Hemos recogido un testimonio oral en el valle del Colca (Arequipa) que puede explicar esta relación, cerca del pueblo de Yanque. Se trata de Zacarías Checa de la parcialidad Urinsaya del ayllu de Yanque, el cual me acompañó a ver la Iglesia de Coporaquē, quien dijo, viendo una pintura mural de San Sebastián en la capilla exterior de Coporaque, que este santo “iba a destruir el mundo con su honda y que por eso le ataron las manos”²⁶.

Rechazado San Sebastián y aceptada la Virgen como patrona de Copacabana, su culto sustituye al ídolo lacustre con cuerpo de pez (o gusano) y rostro humano que allí se adoraba. María se apropia del nombre y Calancha nos dice: “no (se) halla que haya en la cristiandad imagen de la Virgen que tenga el nombre del ídolo que en aquella parte se adoraba”.

La obra de un indígena, Tito Yupanqui, en años tan próximos al gran levantamiento del Taqui-Oncoy (1565) debió resultar sospechosa, de ahí la reticencia de las autoridades eclesiásticas para dar permiso al escultor para realizar una imagen de la Virgen. Las vicisitudes de éste están consignadas en su biografía, la única escrita por un artista y por un indio, en tiempos virreinales.

Tito Yupanqui era oriundo de Copacabana, pertenecía a la parcialidad de los anansayas y se declara “Inca”. En 1582 estaba en Potosí para aprender el oficio de escultor. En Copacabana había hecho una imagen de la Virgen ayudado por su hermano Felipe de León (presumimos que se trata de un indígena del mismo ayllu cuyo nombre probablemente era Felipe Poma, apellido que nuestro autor traduce como León). La imagen fue rechazada, por lo que Tito Yupanqui y su “hermano” van a Potosí y, ayudados por Alonso Viracocha Inca, quien estaba bien relacionado, entra al taller del escultor Diego de Ortiz. Con el oficio aprendido fue a ver las imágenes de la Virgen que había en Potosí para tomar modelo y se decidió por la Candelaria de Santo Domingo; hecho comprensible dado que los dominicos habían doctrinado Copacabana desde la conquista hasta 1572. El escultor tuvo dificultades para hacer un modelo de barro, obtenido el cual procedió a realizar la imagen según la complicada técnica de maguey y lienzo utilizada entonces. Diego Ortiz dio su visto bueno, pero la imagen no fue bien recibida entre los otros imagineros, ni por el Obispo de Chuquisaca. El texto de Yupanqui explica: “yo lo llevé (la imagen) en casa de los pentores, para saber que me lo dicen los pentores, y loego me lo dixerón que está mexorando, e que era mal hecho, e otros me lo dixerón que era bien hecho..”²⁷. Aquí se perciben opiniones encontradas pero cierta aceptación, no ocurre lo mismo en Chuquisaca cuyo episodio Yupanqui relata así:... “fui a Choquisaca... é lo llevé un imagen del Vergen pentada en tabla para presentarlo a la Señorea... con un petición que lo decía que quiero ser pentor, e hacer los hechoras dil Vergen, é me lo respondió que no lo quiero dar la licencia para que seays pentor, ni que lo hagays las hechoras del Vergen, ni vultos...” y añade: “me lo dixerón no estaba bien el imagen... e dispoes di

cuando lo había visto el imagen la Señoría, lo rieron mucho todos...”. Aquí la negativa y la burla muestran las dificultades, tanto desde el punto de vista legal como estético, para que la obra de un indio fuera aceptada. Pero, finalmente, Yupanqui obtuvo la licencia y con la imagen se dirigió a la ciudad de La Paz donde trabajó para un imaginero de nombre Vargas, quien doró la Virgen, la cual fue entronizada en el pueblo de Copacabana.

Tito Yupanqui se hizo lego de la orden agustiniana y murió el año de 1608. La imagen, réplica de la Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí, a su vez era réplica de la que Roque Balduque hizo para Lima²⁸. La imagen de Copacabana tiene relación con la de Balduque y, en general, con la línea propia de la escultura española del Bajo Renacimiento cuyo máximo representante fue Juan Bautista Vázquez, aunque tiene un cierto hieratismo propio de la estética indígena.

Tito Yupanqui no sólo copió la imagen varias veces, sino que dejó escuela. Entre sus discípulos está Sebastián Acostopa Inca, autor del primer retablo de Copacabana. Está hecho en maguey y tiene elementos propios del humanismo, como las sibilas que rodean el nicho central, y otros referentes a las leyendas del lago, como las sirenas. Este escultor, que trabaja en 1618, es el autor de dos imágenes de la Virgen de Copacabana existentes en Cusco. Se trata de una Virgen en la Catedral pero que originalmente fue hecha para San Agustín, la cual tiene en la peana la siguiente inscripción: “NUESTRA SENORA DE COPACABANA... ACABOSE ESTA YMAGEN PARA EL CTO DE S AVGTIN DEL CVZCO A PRIMISRO DE NOVIEMBRE DEL ANO DE 1642 DON SEBASTIAN INCA. Existe otra imagen en el Convento de Santa Teresa de Cusco, que también se debe a Acostopa, se hizo a devoción del Gobernador de Chucuito el año de 1644. Ambas muestran el mismo estilo, propio de Acostopa y no tan duro como el de su maestro Yupanqui²⁹. Cerca de Cocharcas, que posee una famosa imagen debida a la mano de Yupanqui, está el pueblo de Caypi, que también tiene una imagen firmada en los siguientes términos: “ACABOSE ESTE RETRATO D.N.Sra. de COPACABANA-DIA de S. Lorenzo en dies días de Agosto de 1617 Años por mandato de Po. Mamani-Hecha en nuestra Sa. de Copacavana. Don Sebastian (rúbrica)”.

No solamente los indios copiaron la famosa imagen sino que también lo hace un hermano jesuita, presumiblemente Pedro de Vargas, quien fue enviado desde Arequipa a Copacabana para tal objeto. El señor Querejazu supone que la Virgen de Copacabana de Chinchaypujio, pueblo cercano a Cusco, también es obra de este escultor³⁰.

Los primeros retablos y los escultores Rodríguez, Santángel y Galván

El arte del siglo XVI es poco conocido con excepción del último tercio en que figuras como Tito Yupanqui y Bernardo Bitti dan la tónica. Representan dos tendencias muy diferentes, Bitti trae hasta la puna el manierismo romano, a la vez que Tito Yupanqui es el indígena que trata de asimilar, al parecer con poco éxito, la estética española.



PROFETA

Gómez Hernández Galván

Escuela manierista. Siglo XVI

Relieve en madera policromada.

Museo Regional del Cusco, Casa de Garcilaso.

Relieve de profeta que de seguro proviene de la sillería de la Catedral de Cusco. En él se aprecian los caracteres manieristas que, de la escuela castellana, nos llegan a través de los hermanos Galván. Son figuras esbeltas de poses rebuscadas, semejantes a las que se les atribuye en la Catedral de Lima, así como a las obras de Bitti.

Entre los maestros españoles más significativos están Diego Rodríguez y Gómez Hernández Galván. El primero tiene una larga trayectoria y su obra está documentada en Quito, Lima, Cusco y Chuquisaca. Sólo una de sus obras ha sido identificada: la estatua de San Sebastián de Quito, en la parroquia de su nombre; el contrato data de 1571. Se sabe que Rodríguez hizo, además, “una imagen de Ntra. Sra. grande con el niño en brazos...”³¹. El año de 1580 Diego Rodríguez está en Cusco trabajando para los mercedarios en el retablo mayor, según traza entregada por el Comendador que consciente de las fallas posibles estipula “que si algunas cosas de ella no vinieren bien, según las reglas de arquitectura, pueda (el escultor) poner otras que convengan ...no dejando de henchir los vacíos del retablo con inmaginería sacra”³². En agosto de 1581 el retablo estaba terminado, su dorador fue Juan Ponce, al parecer muy a gusto de los mercedarios que contratan a Rodríguez para que vaya a la ciudad de La Plata (Chuquisaca) donde lo encontramos en 1583 firmando el contrato para el retablo mayor de la iglesia mercedaria de esa ciudad. Es curiosa la cláusula que pone el escultor indicando... “y es condición que en esto de las figuras he de disponer de ello a mi voluntad”³³. Dicha obra no se ejecutó, presumimos que por muerte de su autor, ya que Rodríguez no vuelve a aparecer en ningún documento posterior. El convento hace un nuevo contrato para el dicho retablo mayor, el mismo año de 1583 con los escultores Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández³⁴. Consta el paso de Rodríguez por Lima donde ejecuta el retablo de Nuestra Señora de la Visitación para la Catedral con figuras de medio relieve.

El estilo del San Sebastián de Quito, que es la única obra identificada de Rodríguez, nos lo muestra como un maestro influido por la escultura española de su tiempo, sobre todo por la escuela castellana que también influye en los Galván.

No consta documentalmente que los Galván hayan estado en Cusco, pero allí se encuentra una tabla, al parecer proveniente de la primera sillería de la Catedral, con la imagen de un Profeta (Museo de Arte de Cusco). Es obra indiscutible de este artista. Gómez Hernández Galván trabaja en la Catedral de Lima y de allí pasa a la región del Collao y a Chuquisaca. Galván es un escultor manierista con figuras esbeltas de actitudes estudiadas, que difieren de las imágenes de media talla del siglo XVI, un tanto arcaicas en la mayoría de los ejemplos. Su arte es equivalente al de Bitti.

Otro maestro que trabaja en Cusco a fines del siglo XVI es Pedro Santángel de Florencia, su obra está documentada entre 1583 y 1592³⁵. Su primer trabajo conocido es un retablo para la cofradía de la Soledad de los mercedarios. El imaginero contaba con sólo cuarenta días para terminarlo, por lo que deducimos debió ser un retablo muy pequeño. En 1588 Santángel toma un aprendiz y un año más tarde el cura de Livitaca le encarga tres imágenes: la Asunción, Santa Bárbara y Santiago, estas dos últimas muy propias de la devoción indígena pues ambos santos están relacionados con el rayo. Finalmente, en 1592 Santángel recibe el encargo de hacer las imágenes de San Juan Bautista y San Bartolomé para un pueblo que el contrato no manifiesta cuál es, pero en caso de retraso el artifice debía correr con los gastos de los indios que habían venido a Cusco a recoger las imágenes. Tanto el Bautista como San Bartolomé son de gran devoción en el área rural, a San Bartolomé se lo advoca

contra el demonio y San Juan Bautista es patrón del ganado. Sin duda estamos en años claves para difundir las devociones propias del mundo indígena, algunas de ellas enmascarando antiguos dioses como Santiago y San Bartolomé, que fueron identificados con *Illapa* y *Tunupa*, respectivamente.

Cabe preguntarse cómo era el arte de estos primeros maestros, la mayor parte de ellos formados dentro de la tradición española, y ¿qué alcances tuvo la influencia de los italianos como Bitti, Santángel y Pastorello? ¿Cuánta fue la intervención indígena? Son preguntas que no pueden responderse hoy, sino muy parcialmente. Las circunstancias de la obra de Tito Yupanqui se conocen a través de su increíble autobiografía, su caso debió ser similar al de otros artífices indios. Sabemos que Bitti tuvo una influencia decisiva en el arte andino, por otra parte el papel protagónico que Alesio y Medoro desempeñan confirman la influencia que tuvo el arte italiano dentro del mundo artístico virreinal, aunque no pesaron tanto en escultura como en pintura. Los maestros españoles monopolizaron en los primeros tiempos el quehacer escultórico, primero bajo la influencia de la escuela castellana y luego la andaluza, dependiente del taller de Juan Bautista Vázquez y de los maestros sevillanos anteriores a Montañés. El dilema de la sillería de la Catedral de Lima, además de dar las pautas para un estudio sociológico del mundo artístico, es la causa de una difusión del realismo, desde Lima hacia todos los puntos del Virreinato, incluido Cusco.

Como es sabido, el año de 1623 se llamó a un concurso para realizar la nueva sillería de la Catedral de Lima, al cual se presentaron los escultores montañesinos más destacados como Luis Ortiz de Vargas, Alonso de Mesa, Luis de Espíndola, Gaspar de la Cueva y Pedro Noguera, debiendo definir el concurso el arquitecto Martínez de Arzona. Luego de una despiadada pugna en que los artistas bajaron sus precios hasta lo increíble, la obra fue adjudicada a Pedro Noguera en sociedad con Alonso de Mesa, estando el primero muy relacionado con Martínez de Arzona. Los escultores reclamaron, indicando que Noguera no era escultor, que ellos mismos habían realizado trabajos para él, pero no hubo rectificación produciéndose la dispersión de los artistas desdichados. Vargas regresó a España, Espíndola se fue a Potosí y Trujillo, Cueva a Potosí pasando probablemente por Cusco. Por esta causa el realismo sevillano, a través de sus mejores representantes americanos, llegó a los sitios más apartados del virreinato.

No es fácil saber qué clase de arte trajeron los maestros premontañesinos ya que los terremotos han sido devastadores en el Perú. Quedan sin embargo, un grupo de obras en el área rural, que nos permiten conocer el arte del siglo XVI. Asimismo, quedan las obras de Galván y descripciones de los retablos que hizo Rodríguez en el Cusco, dorados por Ponce, se dice: “se ha de estofar toda la dicha obra, metiendo sobre el oro las labores y colores que en cada cosa requiere... especial en los... capiteles, y la imaginería así de banco como de tableros, ha de ir metido sobre el oro las colores que a cada figura, obra y santo y ropa convenga”. El sagrario era ochavado y se habían de dorar las figuras que estaban en él, que generalmente eran los Evangelistas y/o los Doctores de la Iglesia. Se especifica también “ha de ser todo dorado, salvo rostros y pies y manos... y en lo demás se le dará las labores y colores que mejor parezca al Romano”³⁶. La imagen titular de la Virgen era de bulto y sobre la

RETABLO
Anónimo
Siglo XVI
Tallado en madera.
Iglesia de Cai-Cai, Cusco.

Hacia fines del siglo XVI las columnas abalaustradas son sustituidas por aquéllas decoradas en el tercio inferior con grutescos. En este ejemplar aún vemos las columnas alargadas y abalaustradas con paños colgantes y querubines, así como relieves estofados de santos, algo duros en su postura en relación a los que hacen Galván y Bitti.



hornacina que la albergaba también debían ponerse “romanos”. Creemos que por “romano” deben entenderse los grutescos. Entre los materiales de pintura se menciona la “grana de México” o “cochinilla”.

El contrato de Chuquisaca es más específico, en él se indica que Rodríguez debía hacer un retablo de tres cuerpos y dos calles, de manera que quedasen seis columnas a cada lado de la calle central donde se colocaría la imagen titular y debajo de ella el sagrario con medios relieves de San Pedro y San Pablo. En los doce compartimentos debían ponerse los cuatro profetas mayores, los cuatro evangelistas y los cuatro doctores en imágenes de bulto³⁷.

Un retablo con hornacinas para figuras de bulto en la calle central y medios relieves en las laterales es el de la parroquia de San Jerónimo, recientemente descubierto y restaurado. Todo él es de mampostería y nos da una idea de

lo que fueron los retablos renacentistas. El retablo franciscano de Yucay, de autor no identificado, que tiene columnas estriadas decoradas en el tercio bajo, relieves de santos franciscanos en los tableros, y figuras de media talla en el banco, se relaciona con los retablos de Galván y Rodríguez, de los que parece ser contemporáneo.

Hacia 1580 se había sustituido la columna abalaustrada y de candelabro por la columna decorada en el tercio bajo con grutescos. Los retablos con columnas abalaustradas son anteriores, probablemente hay que situarlos entre 1560 y 1580. Los más importantes retablos de este tipo están en los alrededores de Cusco, en los pueblos de Cai-Cai, Catca, Huaru, Chincheros, Huasac y Oropesa, en este último pueblo también hay un retablo pintado al temple dedicado a Santiago.

Los retablos Cai-Cai son imponentes con sus esbeltísimas columnas que abarcan dos cuerpos, las imágenes son un tanto duras y frontales, no tienen los pies danzantes y las manos ágiles que vemos en Galván y Bitti. Es posible que estos retablos, ya sean de Cai-Cai mismo, o traídos desde Cusco cuando éste renovó sus iglesias, sean los más antiguos que se conservan. Otro tanto puede decirse del retablo de Catca con las imágenes de medio relieve de Santiago, San Pedro, Santa Bárbara y Santa Catalina, que también tienen columnas abalaustradas abarcando dos cuerpos; y del retablo de Huasac que tiene las mismas características.

Tenemos finalmente un pequeño retablo en Chincheros que probablemente se debe a la mano de Diego Cusi Guaman, pintor conocido por el mural del baptisterio de Urcos. Tiene columnas con el tercio inferior decorado y relieves de los Evangelistas flanqueando la hornacina central, hay dos ángeles en las enjutas como se ven en los retablos de Bitti (1600) y Acostopa (1618), por lo que este retablo es datable entre estas fechas. Si tenemos en cuenta una inscripción existente en el arco triunfal de la Iglesia, vemos que el autor de los trabajos realizados se llama Diego... el cual está identificado con Diego Cusi Guaman. La inscripción dice: “El licenciado Mexia mandó hacer e hizo esta Iglesia... dio los altares de San Juan, San Sebastián y Santiago... (hizo) imágenes de Madre de Dios... y S. Juan- por mano de Don Diego... desde el año de mil seissientos... hasta mil seissientos siete años”³⁸.

Los maestros de transición

Hacia 1620 la generación de los Galván, Bitti, Yupanqui, Rodríguez y Santángel estaba superada, iniciándose una época de transición hacia el barroco, con formas que todavía deben mucho al bajo renacimiento y al manierismo, aunque se incorporan ya a una nueva realidad tanto ideológica como estética. Es la generación de Riaño y Samanés los cuales llegan a trabajar con Martín de Torres, entallador y arquitecto que da la pauta de lo que sería el divorcio entre la entalladura y la escultura, pues ésta ya no es solidaria con el retablo. Después de Torres aparece la columna salomónica, se da gran importancia a la predicación y por lo tanto al púlpito y aparecen las grandes sillerías conventuales.



RETABLO DE LOS EVANGELISTAS

Atribuido a **Diego Cusi Guaman**

Comienzos del siglo XVII

Tallado en madera.

Iglesia de Chincheros, Cusco.

En este pequeño retablo tallado y dorado de la iglesia de Chincheros, atribuido al pintor Diego Cusi Guaman, vemos aquellas columnas con el tercio inferior decorado, flanqueando los relieves de los cuatro evangelistas, dispuestos a ambos lados de la hornacina principal. En las enjutas el artista ha colocado dos ángeles, tal como lo hicieran Bitti y Acostopa en sus obras.

Los maestros de transición que todavía viven en el manierismo, pero ya entran en el realismo escultórico son, además de Luis Riaño y Juan Rodríguez Samanés, Juan Toledano y Pedro de Mesa, y algunos maestros menores.

Riaño, discípulo del italiano Medoro en Lima, pasa a trabajar a Cusco realizando los murales de Andahuailillas por encargo de Pérez de Bocanegra. A él se deben dos retablos documentados: el de Urcos y el de Huaro, coronado con virtudes, imágenes de bulto que fueron obra de Riaño. Queda parte del retablo de Urcos y otro retablo en Santa Clara, con una pintura de la mano del propio Riaño; también tiene virtudes y “niños cargadores” estos últimos muy bittescos. Es posible que Riaño haya aprendido la escultura con su maestro Angelino Medoro de quien se conoce un Cristo de bulto firmado existente en Chuquisaca³⁹.

Aunque por su cronología Riaño corresponde a la generación de transición (trabaja hasta 1643) estilísticamente es un manierista, ocurre lo mismo con los otros artistas de su generación que tuvieron más contacto con los maestros montañesinos venidos de Lima y por lo tanto involucrados con la sillería catedralicia. El más antiguo de estos maestros parece ser Juan Toledano que en 1623, junto a Pérez de Villarreal, hace un retablo para San Agustín de Cusco. En 1643 encontramos a este maestro en Potosí, contratando con el Convento de San Francisco la decoración de la capilla mayor de su iglesia que debía hacerse de talla. El contrato dice que se debía hacer: “todo el apostolado guarnecido de obra curiosa y grande toda de cedro de mano de Juan Toledano, que tiene diez y seis cuadros grandes que es apostolado entero...”⁴⁰. Lamentablemente nada queda de esta obra. En el Museo Regional de Cusco se conserva un relieve de banco, parte de un retablo agustino, que corresponde a esta época, se cree que entre los frailes representados está el mártir de Vilcabamba Diego Ortiz, tal vez obra de Toledano, ya que existen relieves similares en Potosí.

El otro maestro es Pedro de Mesa que tiene un gran contrato con los dominicos, fechado en 1634, por el cual se compromete a hacer el retablo para la Virgen de Copacabana y un púlpito. El tipo de trabajo hace presumir que Mesa era más entallador que escultor, pues junto con estos encargos se le piden obras de arquitectura⁴¹. Tuvo también otro contrato con los agustinos del Cusco.

Finalmente entre los maestros de transición tenemos a Juan Rodríguez Samanés, pintor de gran prestigio a cuyo criterio se ponen las obras de Martín de Torres y varias otras. Es hombre de negocios pues trafica con coca, frutas en conserva y otros productos⁴². Su actividad está documentada entre 1630 y 1651, él llegó a ver, después del terremoto, la destrucción de muchas de sus obras y de sus contemporáneos, en las que se empeñó esfuerzo y dinero en proporciones pocas veces vistas. Samanés es escultor, pues en el contrato firmado con Santo Domingo en 1631 se especifica que deberá incluir cinco bultos, el texto dice: “se obliga a dorar y estofar el retablo del altar mayor de la Iglesia del Convento de Santo Domingo y hacer cinco bultos de escultura de talla entera... y dos bultos que sirvan de remate”⁴³.

El retablo barroco:

Introducción de la columna salomónica.

Relación arquitectura-escultura

El arribo de Martín de Torres a Cusco (1631) señala una fecha clave para el inicio del barroco. Estaban ya muy lejos los retablos con columnas de candelabro del plateresco, lejos también el estilo manierista de los Galván y Bitti, y sólo quedaba un viejo maestro entroncado con el manierismo que es Juan Rodríguez Samanés, el cual todavía trabaja con Martín de Torres, pero sin duda, corrían otros vientos. El relieve había pasado de moda y ahora los retablos eran exclusivamente arquitectónicos y las esculturas eran de bulto y no solidarias a los retablos. Los escultores de media talla pierden importancia y dirigen sus esfuerzos a la ejecución de las sillerías donde se concentra el medio relieve. Arquitectura en madera y arquitectura en piedra están cada vez más ligadas, ya lo demuestran Pedro de Mesa, autor indistintamente de retablos y portadas; Sebastián Martínez, autor de la sillería de San Francisco y se denomina arquitecto, y Martín de Torres, entallador que tiene a su cargo la portada de la Merced. Whethey y Buschiazzo asocian su nombre al famoso claustro del mismo convento.

En la actividad retablística en Cusco del segundo tercio del siglo XVII, donde la arquitectura prima, hay que considerar que los retablos sólo son el marco donde descansarán las imágenes obras de los escultores.

Martín de Torres hizo más de cincuenta trabajos, entre ellos veinticuatro retablos documentados de los que se han identificado nueve⁴⁴. Era natural de Fuente del Maestre en la provincia de Badajoz. En 1631 estaba en Cusco trabajando para la Merced en el retablo mayor que sustituía al que otrora hiciera Diego Rodríguez. Según Vargas Ugarte, Torres fue discípulo de Juan Toledano, trabajó con Bartolomé de Nápoles y alcanzó a conocer a Pedro de Mesa, escultor español que después de trabajar en Lima pasa a Cusco donde lo encontramos con un gran contrato para San Agustín el año de 1634.

Fuera del retablo mayor de la Merced, Torres hace el de la Catedral (1637), también realizará otros, como los retablos de la Trinidad, Nuestra Señora la Antigua y el retablo de la Concepción, más los dos ambones; estas obras las hizo después del terremoto de 1650. El retablo mayor de la Catedral debía hacerse a gusto del pintor Juan Rodríguez Samanés con quien se relaciona Torres varias veces.

Torres es escultor, entallador y arquitecto, aunque pocas veces se ocupa de las esculturas, así en un contrato de 1643 indica: “no es de mi cuenta hacer las figuras y cosas de escultura que se señalan en el dicho dibujo”, pero sí hizo la imagen de la Trinidad en el retablo de la Catedral⁴⁵. Su última obra documentada es el retablo de la Compañía (1661).

El estilo de Torres tiene una primera etapa, anterior a 1650, donde sigue las huellas de otros artistas con quienes probablemente se formó. Después del terremoto, en los retablos de la Antigua (1650) y la Trinidad (1657) de la Catedral, aparecen elementos que repetirá en otras obras, tanto en madera como en arquitectura en piedra, que maestros más jóvenes y posteriores popularizarán

AMBON

Martín de Torres

1656

Madera tallada, 1.95 m.

Catedral de Cusco.

El maestro Torres pondrá de manifiesto su barroquismo en la talla de retablos y en estos dos ambones de la Catedral, donde la tipología de columnas que decoran el claustro del convento mercedario están presentes, flanqueando las tablas con relieves de santos.





CLAUSTRO

Anónimo

Siglo XVII

Piedra tallada.

Convento de la Merced, Cusco.

Wethey y Buschiazzo asocian a Martín de Torres con este famoso claustro, donde el barroco se pone de manifiesto en el juego de escalas y decoración de las columnas. Los elementos decorativos que posee, tales como los fustes labrados en escamas y diamantes, se popularizarán no sólo en el trabajo en piedra, sino también en tallas de madera.

en todo el Cusco. Nos referimos al tipo de columna escamada y/o con diamantes en el tercio bajo, lo que se puede ver en los dos retablos citados de la Catedral, en las columnas del claustro de La Merced y en los ambones de la Catedral, decoración que es imitada en varios retablos posteriores, obra de otros autores.

Tienen influencia de Torres, maestros como Oquendo y Galeano; este último autor de un nuevo retablo para la Soledad (1657) en la Merced. Galeano trabaja con el dorador y pintor Martín de Loayza quien pone las figuras escultóricas de pasta, otro tanto hace Loayza con el retablo mercedario de Pedro Nolasco, cuyo autor no se consigna en los documentos pero que probablemente fue el mismo Galeano⁴⁶.

La figura de Pedro de Oquendo está mejor documentada. Harth-Terré nos dice que era un hermano de la Orden de San Francisco, nacido en



SANTISIMA TRINIDAD

Anónimo

Siglo XVII

Relieve policromado, 1.17 m.
Catedral de Cusco.

En 1631 arriba a Cusco Martín de Torres y ello marca el inicio del barroco en esta ciudad. A este autor los historiadores asocian la portada y el claustro de la Merced y en la Catedral tiene varias obras documentadas. Este relieve policromado y dorado de la Santísima Trinidad, donde las figuras sobresalen aproximándose al espectador marca el estilo propio del barroco.

Alava, probablemente alrededor de 1617. Su primera obra documentada en Cusco data de 1651, se trata de la capilla sepulcral que hace en la Iglesia de San Francisco para don Diego Hermosa Arredondo y don José Vargas de Carvajal quienes le encargaron “una forma de retablo para su entierro... de madera”⁴⁷. La escultura de pasta para este retablo la debía hacer Simón de Herrera. Pese a que la primera obra documentada que conocemos es el retablo para el enterramiento de Arredondo y Carvajal, sabemos que Oquendo ya estaba en la ciudad incaica desde 1646.

Después del desastre que significó el terremoto de 1650, Oquendo trabaja intensamente para dotar a su convento de nuevos retablos, por ello es posible que también se deba a este artista una pieza que el pintor Juan Calderón dora en 1657. No es probable que la Orden llamase a otro artífice teniendo a la mano al prolífico hermano. Ese mismo año Oquendo contrata con Santa Catalina para hacer otro retablo, ayudado por el indio Juan Ttito, oficial de carpintero. En 1662 contrata con Santa Clara para hacer el retablo mayor, Harth-Terré supone que este retablo no se realizó inmediatamente sino que se llevó a efecto en 1674. En el documento se estipula que el retablo se debía hacer “con toda perfección y hermosura y con toda la escultura de pasta”, lo que indica que Oquendo también comprometía la escultura, aunque es dudoso que él la hiciese personalmente.⁴⁸

Siguió la obra de Pedro de Oquendo, su sobrino, que tiene el mismo nombre aunque en algunos documentos firma como Pedro Fernández de Oquendo. Su actividad está documentada entre 1678 y 1698. Figura como maestro escultor⁴⁹.

A estos tres importantes maestros retablistas: Martín de Torres, Pedro Galeano y Pedro de Oquendo, acompañan otros menos documentados y conocidos, muchos de ellos haciendo los retablos de la Merced y Santa Catalina, donde el estilo del maestro es evidente. Junto a ellos trabajan los pintores Juan Calderón y Martín de Loayza con obra identificada y que ofician de escultores.

Entre los maestros retablistas menores, con obra identificada en la Iglesia de la Merced está Nicolás Quiñones, que hizo el retablo de la Trinidad (1668) dorado por los Pardo Lagos. Quiñones había trabajado con Martín Torres por lo que no es raro que tenga el mismo estilo. Otros entalladores que trabajan en la Merced son Diego Aller y Pedro Gutiérrez⁵⁰.

Después de estos maestros estamos ante la figura de Diego Martínez de Oviedo, con un cambio total de las formas por la aparición de la columna salomónica y la exuberante decoración barroca, que inunda la estructura arquitectónica.

Diego Martínez de Oviedo era hijo de Sebastián Martínez, maestro de arquitectura y entallador, y de Juana de Oviedo. Su obra documentada data desde 1660, cuando ya tenía una reputación consolidada. La primera fecha documental es 1664, cuando se compromete a hacer la portada de la Iglesia de la Compañía de Cusco. El contrato dice que Martínez de Oviedo: “se concertó con el Colegio de la Compañía ...y en su nombre con el padre Fructuoso Viesa...por todo el tiempo que durase el acabarse la portada...conforme a los dibujos que le tiene entregados, formados del dicho padre Fructuoso Viesa...”⁵¹.

Este contrato plantea dos problemas: el primero se refiere al constructor de la portada de la Compañía que es, sin duda, Diego Martínez de Oviedo; el segundo problema se refiere al autor de la traza. Si seguimos al pie de la letra el concierto, es el padre Viesa quien entrega a Martínez los dibujos, el cual, como Procurador, es quien debe dar el diseño propuesto por la comunidad, que seguramente era obra de Egidiano (natural de Gante). Según las crónicas este jesuita era “primoroso y excelente maestro”. Es tan grande la similitud de la portada de la Iglesia con el retablo que sin duda ambos se deben a la traza de Egidiano y a la ejecución de un arquitecto de oficio como Martínez de Oviedo.

En este retablo ya tenemos la columna salomónica, orden que los jesuitas estuvieron empeñados en difundir a partir de Villalpando en su libro *In Ezequielem explanationes et apparatus urbis in Temple Hierosolimitani...* Sabemos que en 1677 los jesuitas de Potosí pedían al escultor Clemente Obregón que copiara una lámina de este libro, en el Sagrario del altar⁵².

En 1667 Oviedo se compromete a hacer un retablo para la Capilla de Loreto, de los indios, representados por Tomás Tairu Túpac; en 1671 contrata el retablo de Jesús Nazareno para San Francisco y tres años después el retablo mayor de la Iglesia de Santa Teresa que es un espléndido ejemplo con inclusión

PORTADA

Diego Martínez de Oviedo
Segunda mitad del siglo XVII
Piedra labrada.
Iglesia de la Compañía, Cusco.

En la plaza de armas del Cusco se levanta, desafiante por su verticalidad, la fachada de la iglesia de la Compañía, con una portada como un inmenso retablo sacado a la calle, llena de efectos plásticos, flanqueada por dos torres y enmarcada por gruesa cornisa que define un frontispicio curvo trilobulado. Obra realizada en base a un dibujo atribuido a Egidiano.





RETABLO MAYOR

Martínez de Oviedo (talla); Tomás Tairu Túpac (dorador)

1679

Talla en madera dorada.

Iglesia de San Sebastián, Cusco.

Martínez de Oviedo está documentado en Cusco desde 1664, cuando se compromete a hacer la portada de la Iglesia de la Compañía, desde ahí se suceden múltiples encargos para retablos, entre los que destaca el de 1679, para hacer este magnífico retablo mayor en San Sebastián, donde la labor del dorado se encomienda al indio Tairu Túpac.

de columnas salomónicas. En 1679 hace el retablo de la parroquia de San Sebastián, siendo el propio Tairu Túpac quien lo dora.

No tenemos más noticias de Martínez de Oviedo el cual desaparece, probablemente por muerte, para dejar lugar a otro notable entallador y escultor: Esteban Alvarez, quien tiene en Cusco varias obras documentadas entre 1685 y 1719. La primera es el altar mayor para Santa Clara, hecho que extraña ya que sólo 23 años antes hay un contrato para que realice tal obra el hermano Pedro de Oquendo. Nada queda de estos contratos, pues el actual retablo mayor de Santa Clara es de espejos y fue mandado hacer en 1779.



RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

Adrián Francisco de Medina

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada.

Iglesia de Santa Catalina, Cusco.

Retablo con columnas salomónicas flanqueando las hornacinas del primer cuerpo y en el cuerpo alto, relieves de la Trinidad, Cristo bajando a los infiernos y la transfiguración. En el coronamiento el escultor colocó seis esculturas de ángeles músicos en diversas poses y con los paños agitados al viento que dan al conjunto un mayor barroquismo.



INMACULADA

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1,42 m.

Iglesia de San Blas, Cusco.

Imagen de la Virgen que muestra los cánones de la escultura de los seguidores de Montañés. Aparece de pie sobre la media luna y cabeza de querubines, mientras une las manos en oración y su cabeza, coronada, se inclina para mirar al espectador desde el altar. La cadencia está marcada por el suave "contrapposto" de su cuerpo, que distribuye sus vestiduras en armonía de pliegues.

En 1684 Alvarez hizo otro retablo, esta vez para la Iglesia de San Juan de Dios y en 1698 el retablo mayor de San Antonio Abad, que aún se conserva, junto con el retablo para el Santísimo Sacramento de la Catedral. El contrato de este último especifica que Alvarez debe poner en él columnas salomónicas, igualmente corría a su cargo la escultura de bulto. No está identificado el retablo de la Santísima Trinidad que hizo para la Iglesia de San Pedro. Alvarez también trabaja para los pueblos y ciudades del interior⁵³.

Con Martín de Oviedo y Esteban Alvarez entra el retablo barroco ornado con columnas salomónicas y abundante follajería, estilo en el cual destaca como obra excepcional el púlpito de San Blas; para entonces la decoración exótica, las frutas y animales tropicales, los mascarones y los seres míticos de dudosa filiación hispano-indígena ya se habían introducido, sobre todo en la región del lago Titicaca. En esta zona aparece una columna cuyo capitel, corintio en origen, se forma con cabezas de serpientes, derivadas de delfines.

RETABLO DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL

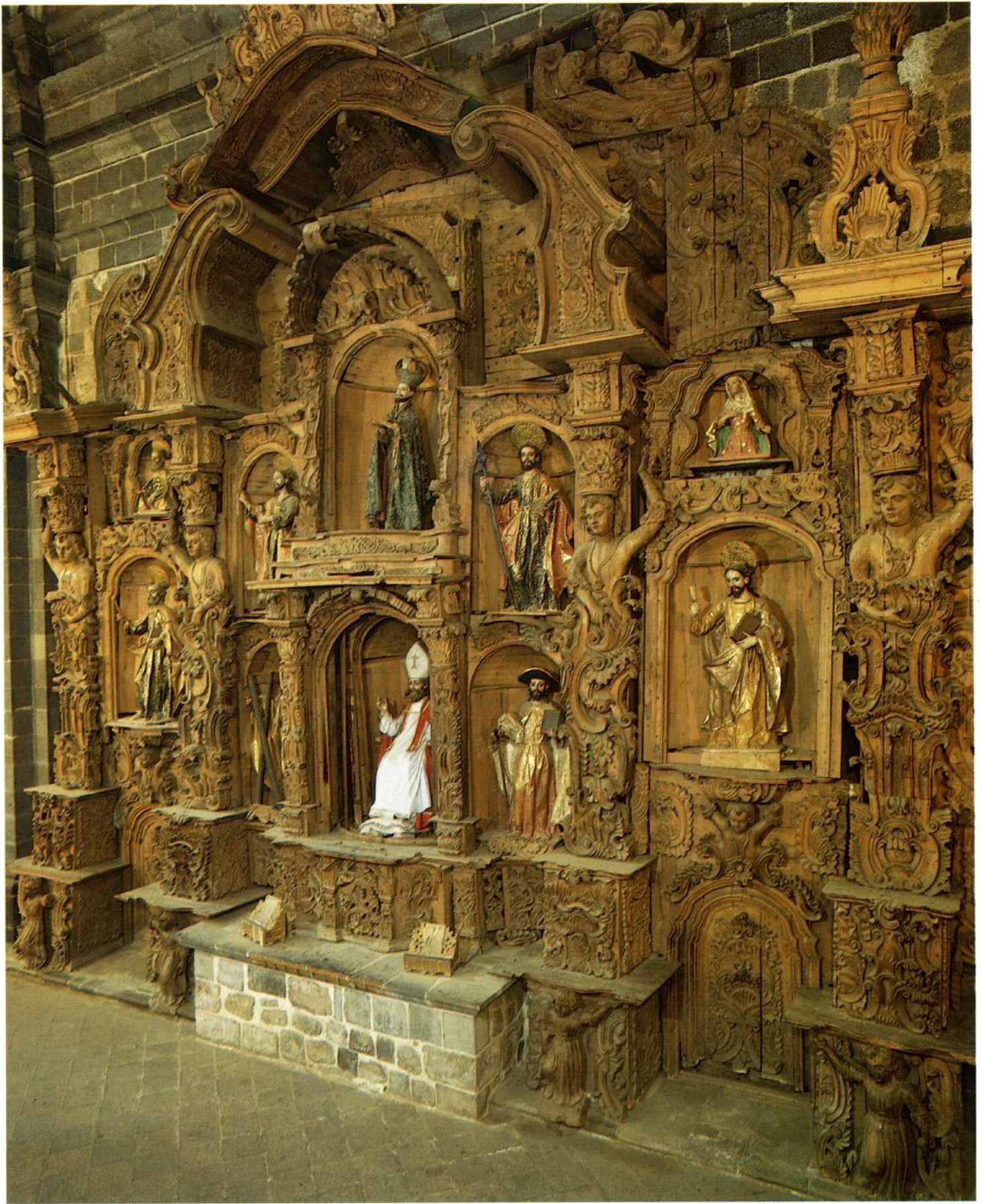
Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada.

Catedral de Lima.

Retablo que muestra el influjo rococó con los pies derechos en forma de atlantes.



Estas columnas tienen el fuste formado por serpientes entrelazadas de cuerpo escamado. Pueden verse en Hatuñ Colla, (Puno) y en la Iglesia de Jesús de Machaca (La Paz), una de las pocas inclusiones prehispánicas en los retablos. Podemos mencionar también las plumas que adornan el púlpito y un retablo en San Pedro de Juli.

Cusco en el siglo XVII exporta maestros retablistas, tal el caso del indio cusqueño José de la Cruz, que en 1693 hace el retablo del Cristo de los Desagravios para los jesuitas de Chuquisaca. Se pide en el contrato columnas salomónicas. El retablo aún existe⁵⁴. Otro grupo de cusqueños, en este caso indios doradores, son contratados para ir a la Villa de Oruro también por los jesuitas, el año de 1699.

En el transcurso del siglo XVIII las novedades son pocas, pudiendo señalarse, por su calidad, el retablo de Santa Catalina, obra de Adrián Francisco Medina. Tiene columnas salomónicas ya imprescindibles en esta fecha; en la parte alta se han colocado ocho angelitos músicos. En el sagrario y el cuerpo alto hay relieves, al parecer reutilizados de retablos anteriores. Dichos relieves que representan la Trinidad, Cristo bajando a los infiernos y la Transfiguración, son muy del gusto del siglo XVII; más arcaico es el relieve de la Eucaristía que está en el Sagrario y que debió corresponder al antiguo retablo mayor.

Al finalizar el siglo XVIII se impone en Lima la moda de los retablos con cariátides y atlantes, en Cusco hay muy pocos ejemplos de este tipo pudiendo mencionarse el retablo de San Isidro Labrador en la Compañía, al parecer proveniente de San Agustín y el retablo situado detrás del altar mayor en la Catedral del Cusco.

Los púlpitos: San Blas

Los púlpitos siguen el mismo desarrollo estilístico que los retablos. Los más antiguos (siglo XVI) tienen planta octogonal y se sostienen sobre una columna, poco a poco la columna desaparece y la planta se torna circular. Los primeros ejemplos, como puede verse en Pitumarca y Andahuailillas, tienen figuras de medio relieve o pinturas que con el tiempo son sustituidas por bultos colocados en hornacinas entre columnas salomónicas; la parte baja, ya libre de la columna de sostén, es objeto de una profusa decoración con ángeles de busto desnudo, niños cargadores y máscaras de "hombre verde" (rostro o figura de ser humano realizado con vegetales). La iconografía usual en los primeros ejemplos corresponde a la representación de los cuatro evangelistas y/o los cuatro doctores de la Iglesia, las Ordenes ponen sus propios santos.

Los ejemplos renacentistas que quedan son escasos, pudiendo decirse que el ejemplo documentado más antiguo es el púlpito de San Francisco, fechado por Wethey en 1628⁵⁵. Estilísticamente debe todavía mucho al manierismo. El friso se decora con arabescos incrustados con marfil y carey. Ya son barrocos los dos ambones que Martín de Torres hizo para la Catedral (1656); usa columnas corintias con el tercio inferior decorado con diamantes y una coronación compuesta por frontón curvo partido y una tarja. No sabemos si el propio Martín Torres es el autor de los relieves, probablemente sí, ya que para la misma Catedral hizo la escultura de la Santísima Trinidad.

PULPITO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada, 7.20 m.

Catedral de Cusco.

Buen ejemplo de la maestría de los talladores cusqueños, es este púlpito barroco donde ya campea la columna salomónica distribuida en grupos de a dos entre los paneles con relieves de santos, tanto en la cátedra como en el respaldar. El tornavoz, decorado en volutas y pináculos, remata esta obra que podemos relacionar con el púlpito de San Antonio Abad.



En una secuencia estilística, dentro de los púlpitos cusqueños, Wethey coloca, después de los ambones de la Catedral, los púlpitos de Santa Catalina y la Merced, ambos atribuidos al mismo autor⁵⁶; tienen el mismo remate en la parte baja y la misma decoración en los frisos, la diferencia estriba en que el púlpito de la Merced ya ostenta columnas salomónicas. La decoración en zig-zag de las columnas de Santa Catalina relacionan este púlpito con el retablo de Soledad de la Merced, fechado en 1659, obra de Pedro Galeano⁵⁷.

No conocemos la fecha del púlpito de la Merced, pero se puede colocar próxima a 1675 por el uso de la columna salomónica, la cual utiliza Martínez de Oviedo en el púlpito de Santa Teresa, allí tenemos un barroco exuberante donde la labor del entallador tiene mucho de escultura. Son de notar las máscaras de “hombre verde” al pie de las columnas y las figuras femeninas tenantes en la cazoleta, la unión de ambos elementos puede verse en la decoración del púlpito de San Blas, sin que ello signifique una atribución.

Otro púlpito barroco de interés es el de San Antonio Abad, el cual tiene gran similitud con el retablo, obra del escultor Esteban Alvarez. Es posible que esta obra, incluyendo las esculturas, se deba al mismo Alvarez, pues en algunos contratos este maestro se compromete a hacer las figuras de bulto. El púlpito de San Antonio Abad tiene relación formal con el de la Catedral.

Este análisis nos permite llegar al púlpito de San Blas, cuya extraordinaria calidad ha dado lugar a muchos estudios y opiniones. Sabemos que en 1696 el obispo de Mollinedo lo menciona, en esa fecha estaban activos Esteban Alvarez (trabaja entre 1685 y 1718), Diego Martínez de Oviedo (1675-1679) y Tomás Tairu Túpac (activo entre 1667 y 1700).

Es cierto que el púlpito de San Blas debe mucho al de Santa Teresa, pero es más evolucionado en el sentido de un mayor énfasis en la decoración y la talla menuda, triples columnas salomónicas entre las imágenes, coronación sobre éstas, niños cargadores al pie de las columnas y, bajo la cazoleta, las máscaras del “hombre verde” de cuya boca penden frutas tropicales como plátanos y papayas. Esta decoración, propia del estilo mestizo, así como la minuciosa talla, nos refieren al trabajo de un indígena, por lo que la atribución a Tairu Túpac puede considerarse como la más acertada, aunque es necesario esperar un mayor trabajo documental para que el autor de esa importante obra quede definido. La atribución a Tairu Túpac puede reforzarse si consideramos que en el retablo de San Blas hay un retrato del obispo de Mollinedo y su sobrino, párroco de esa Iglesia; los Mollinedo patrocinaron la obra de Tairu Túpac como lo testifica el encargo para hacer la talla de la Virgen de la Almudena.

El púlpito ya fue famoso en su tiempo, pues la parroquia de Checacupe, camino del Collao, lo manda a copiar. Wethey supone que ambas obras, Checacupe y San Blas, son de la misma mano⁵⁸.

Las sillerías

El canto de coro en común, ya sea de los canónigos de la Catedral como de los frailes de las diferentes Ordenes, dio lugar a las sillerías, provistas



PULPITO

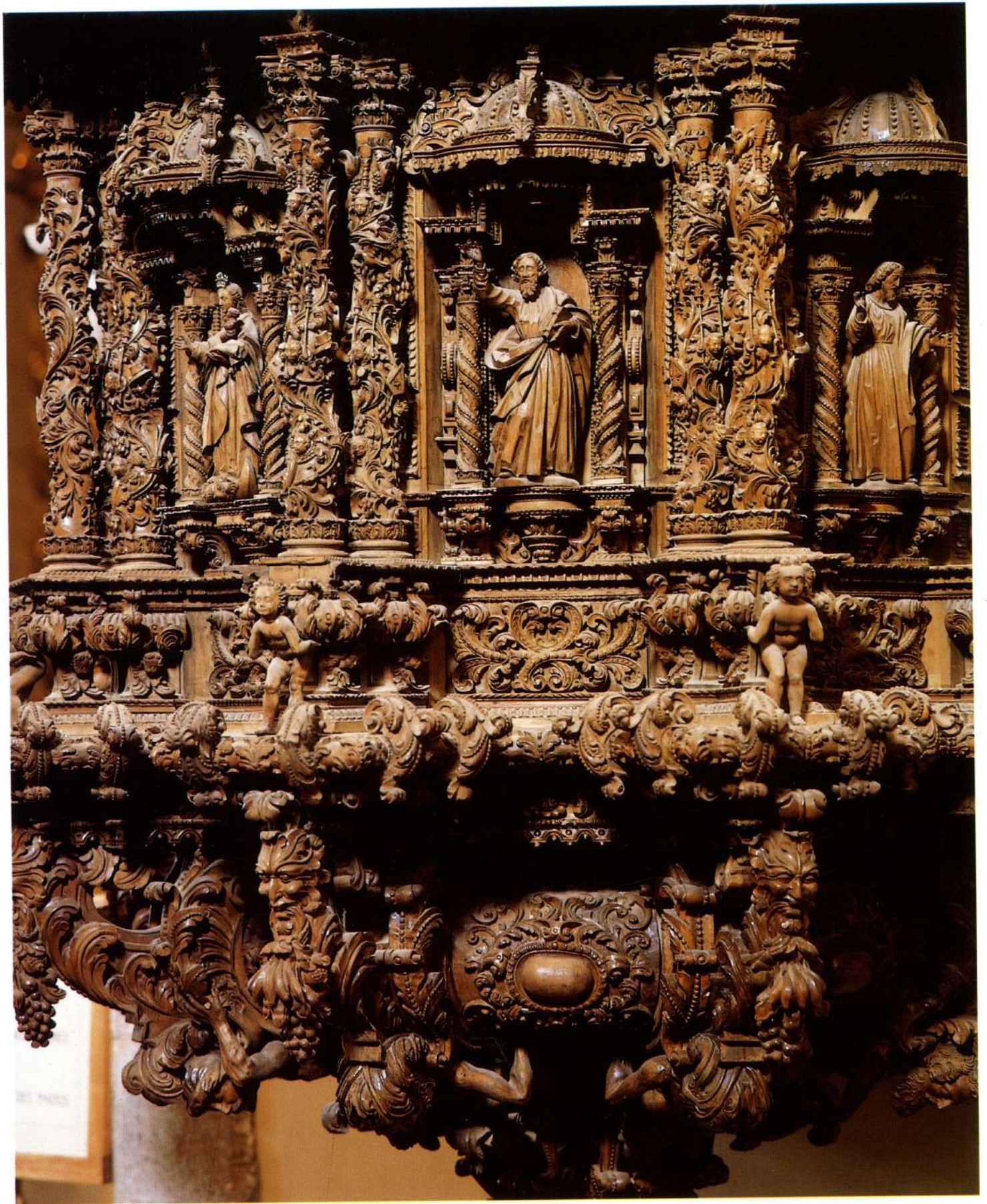
Atribuido a Tairu Túpac

Siglo XVII

Madera tallada, 6.60 m.

Iglesia de San Blas, Cusco.

Este púlpito, joya del arte mestizo, está ricamente decorado con salomónicas, máscaras del “hombre verde” de cuya boca penden frutos tropicales y ángeles. En general responde a un programa iconográfico que exalta el triunfo de la iglesia sobre la Reforma, desarrollado en la distribución de los herejías en la cazoleta y los padres y doctores de la Iglesia en las partes superiores.





SILLERIA DE CORO

Sebastián Martínez

1631

Madera tallada.

Iglesia de San Francisco, Cusco.

Es la más antigua sillería del Cusco, relacionada con la sillería de la Catedral de Lima, ya que la composición arquitectónica es la misma, salvo en la parte alta donde colocaron tableros con santos franciscanos, en lugar de las tarjas limeñas, Según Wethey es obra original de Martínez de 1631, con intervención de Fray Luis Montes en 1651.

por lo general de unos cincuenta asientos, cuyos respaldos estaban tallados en blanco, es decir sin pintura ni dorado. Fueron muy famosas las sillerías del Virreinato peruano, destacándose por su importancia la de la Catedral de Lima, obra de Noguera y Mesa.

Así como en pintura vemos la influencia de maestros italianos, la escultura es exclusiva de los españoles que establecen en Lima, en el primer tercio del siglo XVII, un gran centro de difusión de las formas sevillanas y montañesinas. A raíz de las controversias sobre esta sillería, buena parte de los artífices emigran al interior del país en busca de trabajo. Tal el caso —como queda dicho— de Cueva, Espíndola y Pedro de Mesa. Unos van a Cusco y otros a Charcas.

La más antigua sillería de Cusco es la del Convento de San Francisco. Según Uriel García, hay un documento en el cual constaba que en 1631 Sebastián Martínez había contratado el trabajo de la sillería franciscana. Wethey apoya este aserto basado en la relación estilística y en la proximidad de fecha con la sillería de la Catedral de Lima (1626-28); sin embargo el cronista franciscano Diego de Mendoza, que escribe en 1664 nos dice “la sillería del coro, es toda de cedro, de primorosa escultura, con santos de la orden, todos de talla, los dos cuerpos; labróla un religioso nuestro, hijo de esta provincia, Fray Luis Montes, Lego de profesión, gran Maestro en el Arte, con que valió de valde la manufactura, y sólo hizo de gasto los acarreo de la madera...”⁵⁹. Según Vargas Ugarte lo ayudó el indio escultor Isidoro Fernández Inca, quien en 1664 contrata con el propio Convento de San Francisco para hacer el retablo de San Antonio⁶⁰ y en 1655 contrata el retablo de la Iglesia Macarí (Lampa).

No existe ninguna mención documental sobre Montes como escultor, sin embargo la noticia de Mendoza es muy explícita y está corroborada por Vargas Ugarte. Wethey sugiere que la sillería se hizo en 1631 y que en 1651 se mandó a completar y restaurar por mano de Montes.

Sebastián Martínez era entallador y arquitecto, como tal en 1655 trabaja para el convento de la Merced. Esto indica que si bien la parte de arquitectura de la sillería pudo corresponderle, no así la escultura, que debió ser hecha por otros maestros. Según opinión de Harth-Terré, el tallador que hizo la sillería de San Francisco de Cusco intervino en la sillería catedralicia de Lima⁶¹. La composición arquitectónica es la misma, con la salvedad que en la parte alta se han previsto, en Cusco, tableros con santos franciscanos en lugar de las tarjas limeñas; la escultura es menos imponente pero está dentro de la estética de la escultura montañesina.

El año de 1678 el obispo de Mollinedo de Cusco se refiere orgulloso a la sillería de la Catedral como una obra que se había terminado después de su llegada, lo que ocurrió en 1673⁶². Tiene 43 paneles tallados sobre una estructura arquitectónica que muestra un barroco desarrollado. Las columnas están íntegramente decoradas con cartonería, los paneles que soportan los medios relieves tienen frontones quebrados; han desaparecido los niños cargadores que vimos en San Francisco y que derivan de la sillería de Lima. Los relieves, como puede verse en el San Sebastián y el San Marcos, tienen el cabello revuelto y

SILLERÍA DE CORO

Atribuida a Giménez de Villarreal

Fines del siglo XVII

Madera tallada.

Catedral de Cusco.

La sillería de la Catedral a diferencia de la de San Francisco, sí es plenamente barroca; tiene cuarenta y tres paneles tallados con relieves donde se pone de manifiesto esa inquietud en el vuelo de los cabellos y en el movimiento de los paños. En 1678 el Obispo Mollinedo se refiere a ella con orgullo, al manifestar que se había concluido en su época.





volante, el plegado de paños es anguloso y hay un movimiento que no se evidencia en la sillería de San Francisco: sin duda es una obra inmersa en las angustias e inquietudes del barroco. Es notable la imagen de María de la silla central. Al maestro de esta sillería también se debe el mueble de la sacristía, con los relieves de los cuatro evangelistas policromados.

Nada se ha dicho respecto al posible autor de esta sillería pero es muy significativo que en 1677 se contrate una sillería para el Convento de San Francisco de la ciudad de La Plata (Chuquisaca) con el escultor Juan Giménez de Villarreal, quien había sido traído expresamente desde el Cusco para ejecutar esta obra⁶³. En Cusco había recibido este maestro trescientos pesos de adelanto, de los cuales cien eran para gastos de viaje. La obra estaba calculada en año y medio de trabajo pero duró tres y se recibió con la conformidad de los contratantes. Debían hacerse cuarenta sillas que “han de constar de dos santos, el uno de cuerpo entero en su nicho y el otro menor (también de cuerpo entero a proporción sin nicho)”. Lamentablemente la sillería de Chuquisaca fue desarmada en el siglo pasado y la mayoría de las imágenes destruidas; pudo salvarse una parte que se ha rearmado en la Recoleta. El estilo, y la fecha, nos hacen suponer que es este mismo maestro, Giménez de Villarreal, quien hizo la sillería de la Catedral de Cusco, en todo caso se halla muy influido por esta obra que se acabó poco después de 1673. No olvidemos que la sillería de Chuquisaca se



SILLERIA DE CORO
Atribuida a Giménez de Villarreal
Fines de siglo XVII
Madera tallada.
Catedral de Cusco.

Vista parcial y detalle de la sillería de la Catedral.





ARTESONADO

Anónimo

Mediados del Siglo XVII

Talla en madera.

Convento de San Francisco, Cusco

En el claustro alto del convento franciscano se conserva un techo artesonado de corte octogonal, en cuyo centro se representa la estigmación de San Francisco y a su alrededor ocho relieves de santos de la orden, alternados con San Pedro, San Pablo y Santa María Egipciaca, enmarcados por roleos. Obra relacionada con la sillería de San Francisco y de la Catedral.

comenzaba en 1677. Los franciscanos debieron intentar llevar al autor de la obra catedralicia, recién terminada, o por lo menos a un maestro que les garantizara una obra similar.

Junto a las sillerías de San Francisco y de la Catedral hay que colocar el artesonado del claustro alto del convento franciscano. Tiene la imposición de las llagas a San Francisco en el octógono central y ocho relieves alternando santos de la Orden con otros santos como San Pedro y San Pablo y María Egipcíaca. Estos relieves, de cuerpo entero, se enmarcan con roleos. Es una obra que probablemente se debe al hermano Pedro de Oquendo (activo entre 1651 y 1658), quien después del terremoto trabajó activamente para reparar los daños ocasionados en el convento.

Finalmente tenemos, entre las sillerías cusqueñas, la de la Merced que ya ostenta columnas salomónicas y medallones ovales en la parte alta. Es posterior a 1707, fecha en que Miranda escribe su crónica mercedaria, aún sin publicar, y no menciona en ella la sillería.

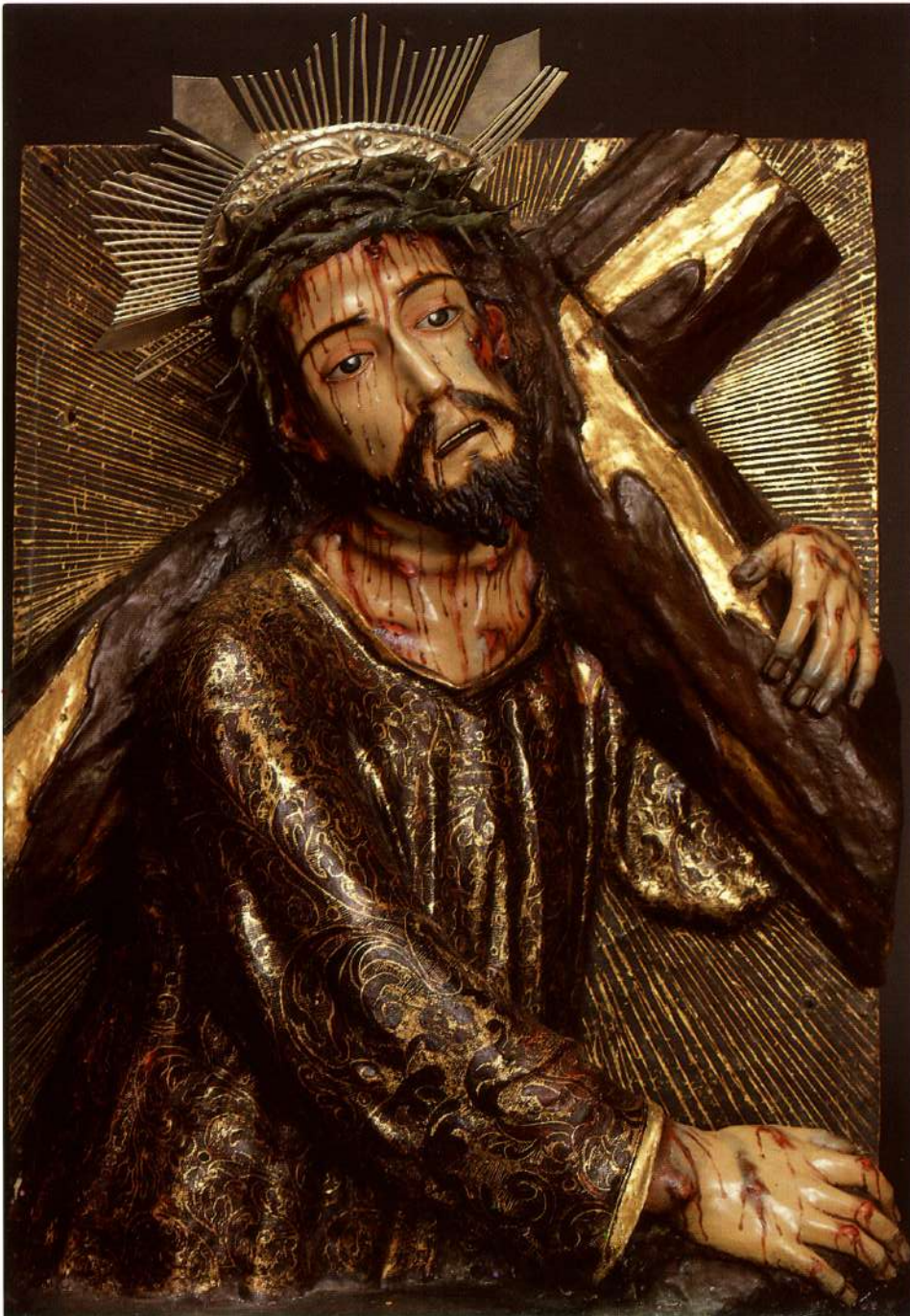
Del realismo al hiperrealismo

Muchos de estos escultores montañesinos de paso a Potosí, desde Lima, estuvieron en Cusco. En esta ciudad hay un Cristo Crucificado atribuible a Gaspar de la Cueva, en colección particular⁶⁴ y un Niño Jesús con San Juanito de estilo montañesino⁶⁵.

Entre las obras más interesantes de la escultura realista, todavía tratada como medio relieve, está el Cristo con la Cruz a Cuestas del Museo de Santa Catalina, obra local de excelente factura que mantiene el dorado y estofado original, muestra ya el espíritu de la contrarreforma y estilísticamente es post-montañesino.

Mucho más tempranas son las dos esculturas existentes en la Sacristía de la Compañía representando a San Jerónimo y San Francisco de Asís, parecen ser de la misma mano de un escultor local. Proviene de San Andrés. El San Jerónimo está inspirado en el de Torrigiano existente en Sevilla, obra muy famosa en su tiempo que llegó a influir en el propio Montañés, la escultura cusqueña debe más al original de Torrigiano que al San Jerónimo del Maestro de Alcalá. No sabemos por qué vía llegó a Cusco este modelo, que seguramente fue conocido por los escultores españoles que viajaban a Indias haciendo escala en Sevilla. El San Francisco, arrodillado como el San Jerónimo y de tamaño natural, es de excelente factura, muestra un penetrante realismo y un tratamiento de paños un tanto anguloso.

Capítulo importante de la escultura realista en Cusco es el grupo de tallas y magueyes existente en la Iglesia de la Compañía; producto de la renovación posterior a 1650 cuando se impone el barroco, con la construcción de la nueva Iglesia y consecuente factura de retablos, especialmente el mayor; dorado por Cristóbal Clemente en 1670, el cual se compromete a estofar “todos los santos que se hubieren de poner en el retablo”⁶⁶. Es posible que se refiera a los tres santos jesuitas de la coronación. En la Compañía hay que mencionar a



NAZARENO CON CRUZ A CUESTAS

Anónimo

Siglo XVII-XVIII

Relieve policromado, 0.55 x 0.40 m.

Catedral de Cusco.

El realismo del escultor cusqueño se desborda hacia un expresionismo extremo, donde hace uso de elementos extraños a la propia talla, como por ejemplo ojos de vidrio y dientes. En este caso el Nazareno muestra un sufrimiento exacerbado en la expresión de su rostro, con lágrimas en los ojos y la boca entreabierta, así como en las huellas de sangre que recorren su cuerpo.

San Ignacio y San Francisco Javier que fueron titulares de los retablos del transepto que responden al mejor realismo de la época.

El tema de Cristo Crucificado tiene múltiples ejemplos; merece especial mención el Cristo de Mollepatá; Wetthey lo encuentra dependiente del Cristo Crucificado, de estilo sevillano, existente en la Recoleta. También tenemos el Cristo de la Parroquia de Santa Ana cuyo rostro es muy expresivo, está dentro de la estela de Tairu Túpac. Cercano es el de la Iglesia de Santa Teresa, que el obispo de Mollinedo señala como hecho en 1696. Entre los Cristos de maguey destaca el que fue de San Bernardo, de tamaño natural, hoy en el Colegio de Ciencias, y el de Paucartambo. También son interesantes varias

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

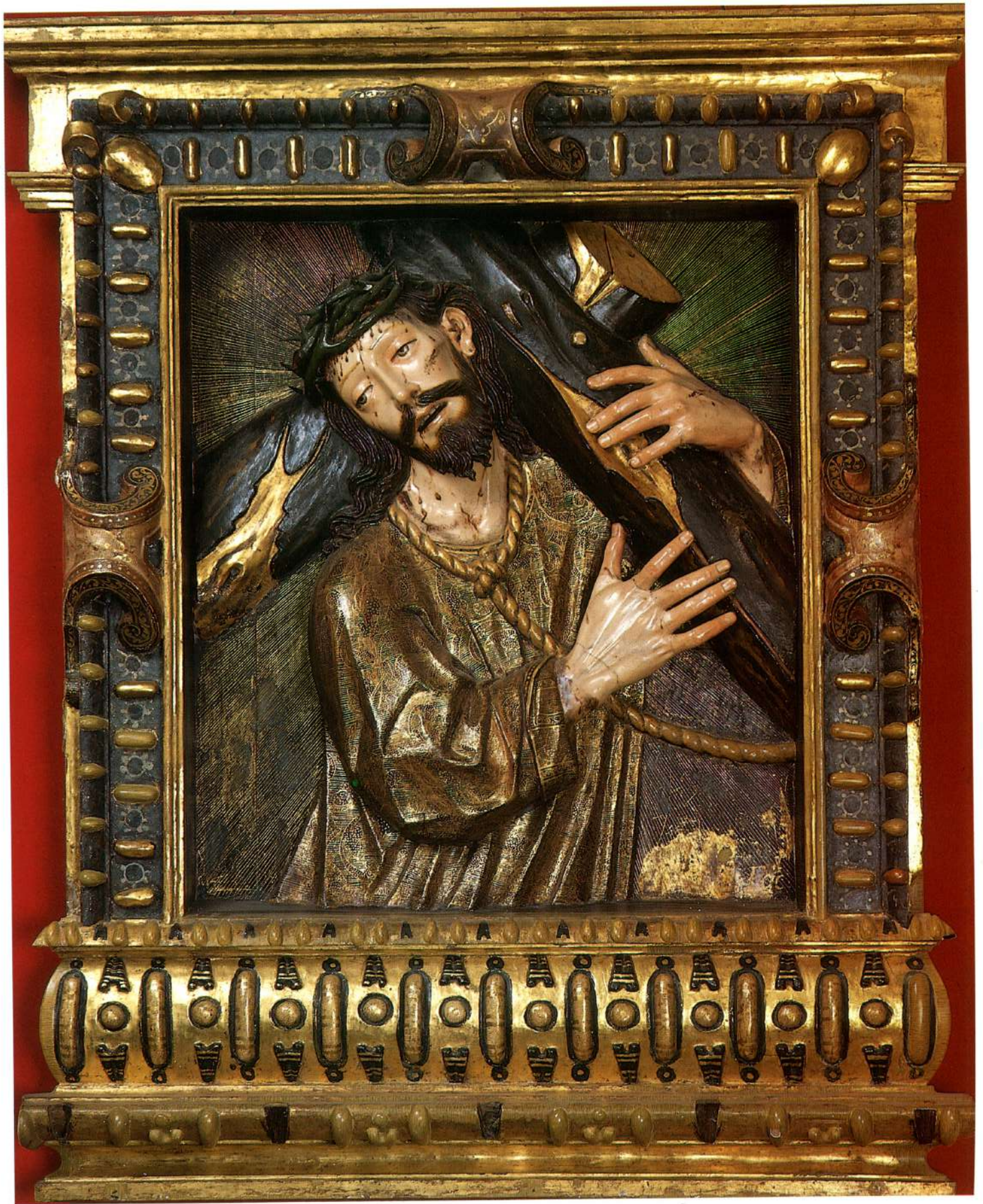
Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.01 x 0.82 m.

Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

En el camino hacia el hiperrealismo post-montañésino encontramos este relieve del Nazareno, coronado de espinas, con la cruz a cuestas, donde el escultor ha modelado un rostro de gran realismo, con la boca entreabierta. Consideramos que es una obra local de excelente factura, que mantiene aún el dorado y esgrafiado originales.



imágenes de Cristo atado a la columna, como el de la Iglesia de San Francisco, muy barroco y con acusado movimiento de “contraposto”, y un Cristo existente en Santa Catalina, en maguey. Toda esta iconografía responde a la espiritualidad que emana de los Ejercicios de San Ignacio que pide detenerse en los sufrimientos padecidos por Cristo en su Pasión.

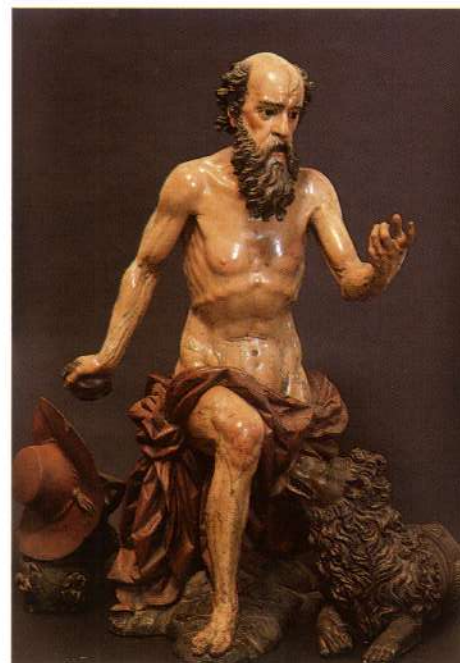
Existe un importante grupo de cuatro santos de talla en el Convento de San Francisco, obra barroca que probablemente proviene del desaparecido retablo del santo titular, pues representan a “San Buenaventura”, “Santo Domingo” y los dos “Santos Juanes”. Son de tamaño natural y muestran a un autor que tuvo que conocer y tratar a los escultores que en ese momento trabajaban allí como Pedro de Oquendo, Luis de Montes e Isidoro Fernández. En todo caso las esculturas mencionadas denotan un estilo muy peculiar, distante de las tallas de las sillerías, más montañesinas en su concepción. Pueden colocarse entre los años de 1650 y 1670. En Santo Domingo y los “Santos Juanes” representarían a personajes de la época. Este “Maestro de San Francisco” es una de las claves de la escultura realista en Cusco.

Un retrato funerario existente en la iglesia franciscana está relacionado con el “Maestro de San Francisco” sobre todo en el tratamiento del rostro. El personaje lleva bigotes y perilla según la moda de su tiempo. Es posible que esta escultura se vincule con la capilla funeraria para la que Pedro de Oquendo hace un retablo en 1651.

A fines del siglo XVII surge la importante figura del escultor Juan Esteban Alvarez, quien ejecuta varios retablos. Entre sus obras está el retablo de la Iglesia de San Antonio Abad, al parecer la Virgen que lo ocupa es obra de Tairu Túpac⁶⁷, en tanto que las otras imágenes seguramente se deben al propio Alvarez. El retablo del Santísimo Sacramento de la Catedral, obra documentada de Alvarez, incluía bultos en el contrato; no sabemos si son obra suya la Santa Catalina y el San Joaquín, hoy allí colocados, así como la Virgen del Carmen que ocupa el tabernáculo; la única pieza segura, por ser solidaria, es el Padre Eterno de la coronación.

Otro maestro documentado en el siglo XVIII es Martín de Valencia, quien en ocasiones trabaja con sus hijos Gaspar y Francisco; es dorador pero también hace imágenes para los retablos. En 1714 dora el retablo mayor de Belén concluido en 1690 durante la gestión del cura Irure. El contrato dice: “lo de entregar con los bultos de imaginería que le faltan... esmaltados y bien perfectos...”⁶⁸. También contrató Valencia los bultos de maguey del retablo del Dulce Nombre de María en la Catedral, el cual doró en 1713.

A partir del siglo XVII la escultura cusqueña cambia, pasando a formar parte de la vida misma, sale a las calles y lo hace en forma espectacular confundiendo con los fieles. Las imágenes, provistas de cabello natural y ojos de vidrio, y engalanadas con vestidos y joyas, pretenden ser seres vivos con los cuales se puede conversar, rogarles o apostrofarles su falta de comprensión para los sufrimientos de los cusqueños, que no fueron pocos cuando la ciudad estuvo sacudida por temblores y acosada por la peste. Lo barroco, con ese deseo de aproximación a la muerte y esa pasión por el dolor, que lo caracterizan, así



SAN JERONIMO

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.40 m.
Iglesia de la Compañía, Cusco.

Entre las obras representativas del realismo en Cusco ésta de San Jerónimo es una de las más importantes. Está inspirada en la de Torrigiano existente en Sevilla, donde el santo figura en penitencia, con el torso desnudo y parte de su indumentaria cardenalicia. La imagen cusqueña sorprende, sobre todo, por el rostro de penetrante realismo.

SAN FRANCISCO DE ASIS

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.40 m.
Iglesia de la Compañía, Cusco.

En la sacristía de la Iglesia de la Compañía podemos admirar esta imagen del santo seráfico, trabajado dentro de ese realismo del barroco temprano, puesto de manifiesto sobre todo en el rostro y manos, no así en el paño que es anguloso y menos naturalista. A nuestro parecer, tanto esta imagen como el San Jerónimo, en el mismo lugar, son de algún escultor local.



como el vértigo de mística en que se ve envuelto, encontró en Cusco el escenario adecuado para expresarse, haciendo que las estatuas actúen sobre los espectadores. La escultura de este momento puede relacionarse con el arte pop de nuestro tiempo y con el hiperrealismo escultórico del siglo XX donde imágenes de vinil, como las de Duane Hanson, nos confunden con su presencia.

La corriente de escultura realista barroca tiene, como queda dicho, su base en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, que recomiendan una “composición de lugar” donde el ejercitante, en un cuarto con las ventanas cerradas, debía hacer la primera meditación delante de una calavera. El jesuita Luis de la Puente en sus *Meditaciones Espirituales* añade la consideración de las Postrimerías y consecuentemente una extensa meditación sobre la muerte⁶⁹. Santiago Sebastián nos dice, en *Contrarreforma y barroco*, que la imaginación del predicador y del director espiritual sugiere composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos, etc.

Cusco participó de este espíritu, así lo testimonia Esquivel y Navia el año de 1739⁷⁰, cuando un grupo de misioneros franciscanos pasa por esta ciudad: “Explicaba uno de ellos la doctrina... seguía el sermón... añadían al último muchas maldiciones y exortaciones, y al acto de contricción esgrimían el crucifijo, cual si fuese una espada” y añade refiriéndose al principal de los predicadores: “Y el día 13 aplicó fuego a un brazo, quemándose algo el cutis, por atemorizar a la gente. El día 17, sacó una calavera y amenazó la ciudad con una grande plaga...” Días después, en la iglesia de Santo Domingo, el predicador sacó al púlpito un diablo pintado en un cuadro.

Estos actos, que comenzaban dentro del templo, tenían un final apoteósico en plazas y calles, pues el mismo Esquivel nos dice: “finalmente, predicaron en las casas y calles desde cinco balcones”. Este tipo de prédica está retratada en un cuadro del pintor cusqueño Moncada, existente en el Museo de Santiago de Chile, donde se ve en primer plano un franciscano predicando delante de la Catedral de Cusco.

Esta situación anímica colectiva hizo necesarias las imágenes sangrientas, los ojos de vidrios y las lágrimas, los espejos en la boca simulando el brillo de la saliva, los cabellos sobre el rostro y, en fin, todo aquello que daba dramatismo y verosimilitud a las imágenes; las cuales, durante las procesiones se “saludan” en tanto que las andas se mueven para simular los pasos. Es el gran teatro barroco que se vive intensamente y que aún persiste en la procesión de *Corpus* que actualmente se realiza en Cusco. Seguramente la Semana Santa tuvo las mismas características, como testimonio queda un “Cristo con la Cruz a Cuestas” articulado, el cual, mediante unas cuerdas, puede mover sus miembros.

Tairu Túpac, Guaman Maita y la persistencia de lo indígena

Tomás Tairu Túpac está documentado entre los años 1667 y 1699. Era originario de San Sebastián y vivió en la parroquia de Santa Ana y en la calle de Sapi; fue cófrade de la Hermandad del Buen Suceso y Sargento Mayor

SAN ROQUE

Atribuido a Tairu Túpac

Siglo XVII

Imagen en madera y pasta policromada.
Iglesia de la Almudena, Cusco.

En el retablo mayor de la Iglesia de la Almudena, donde trabajara el escultor indio Tomás Tairu Túpac, se conservan otras imágenes ligadas a su gubia, entre las que destaca este bello San Roque con sus atributos característicos. Es una imagen muy barroca por el movimiento de sus vestiduras y por el brillante “achinado” de su policromía.





VIRGEN DE LA ALMUDENA

Tomás Tairu Túpac

1686

Talla en madera policromada, 1.17 m.

Iglesia de la Almudena, Cusco.

Esta advocación tiene su origen en Madrid, donde recibe el nombre como derivado del Almudes: medida de áridos, ya que la Virgen salvó a sus pobladores de morir de hambre, con trigo, ante el sitio del rey moro de Toledo. La advocación es traída a Cusco por Mollinedo, quien encarga a Tairu Túpac la imagen para el altar mayor de su iglesia, donde es entronizada en 1686.



de la nobleza indígena⁷¹. Estuvo casado con doña Petrona Ignacia Ñusta, quien en 1719 certifica que Tairu Túpac ya había muerto, probablemente hacía varios años; en esa fecha la Ñusta vende unas casas que tenía en el Tambo de Montero. El último documento donde se menciona al artista vivo es del año de 1700⁷². Ya debía sentirse viejo y cansado, pues el año de 1693, cuando hace un retablo para San Juan de Dios, pide que allí se le dé sepultura⁷³. El obispo de Mollinedo lo tuvo entre sus artistas más destacados y lo empleó en múltiples obras; su fama se extendió hasta Potosí, donde el historiador Arzans de Orzúa lo cita en los siguientes términos: “En el Cusco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos un indio comúnmente conocido como Tomasillo”⁷⁴. Tairu Túpac fue arquitecto, además de dorador, retablista y escultor.

La obra que lo ha hecho famoso es la imagen de la Virgen de la Almudena (1686) encargada por el obispo de Mollinedo, quien en Madrid fue



SAN AGUSTIN

Atribuido a Guaman Maita

Siglo XVII

Magüey y madera tallada y policromada, 1.76 m.
Iglesia de la Merced, Cusco.

En la gubia de Guaman Maita el dramatismo propio del barroco se va estereotipando hasta crear una especie de máscaras con carácter. Muestra de este estilo encontramos en la imagen de San Agustín de la iglesia de la Merced, con un rostro sumamente expresionista. En este detalle se aprecian también parte de sus vestiduras procesionales.

párroco de la Iglesia de esta advocación. La imagen tiene movimiento barroco en los paños y un rostro idealizado que llega a crear un estereotipo. Para darle un valor taumatúrgico se le puso en la cabeza una astilla del original madrileño.

En el retablo de la misma Iglesia de la Almudena figuran, a ambos lados, dos buenas imágenes de “San Fernando” y “San Roque” que presumiblemente son obra del maestro indio. El San Roque es muy barroco con los paños volantes, el giro del cuerpo y el brillante “achinado” de la policromía.

Otra obra de mano del maestro es el San Juan de Dios, probablemente titular del retablo que hizo en 1693 y que hoy se guarda en el Convento de las Clarisas de Urquillos, la escultura está firmada⁷⁵.

En 1679 Tairu Túpac contrata el dorado del retablo de San Sebastián, obra de Oviedo, incluyendo la hechura de santos de pasta; quedan allí dos imágenes de “San Pedro” y “San Pablo” de excelente factura que pueden atribuírsele. El mismo año dora el retablo de Santa Ana y hace ocho imágenes grandes de pasta y dieciocho pequeñas. Las obras no se han identificado.

Se ha atribuido a este artista el púlpito de San Blas que estaba concluido en 1696 y al que hemos hecho referencia. Dada la gran fama de Tairu

SAN PEDRO NOLASCO

Atribuido a Guaman Maita

Siglo XVII

Magüey y madera tallada y policromada, 1.85 m.
Iglesia de la Merced, Cusco.

En la búsqueda del expresionismo el escultor le coloca ojos de vidrio y marca las venas y las arrugas gestuales del rostro; sin embargo, aún trabaja los cabellos en talla y no le coloca peluca. Esta obra, por las características expuestas, también está dentro de la tipología de las que crea Guaman Maita, con esa inquietud vital en el rostro.





SAN SEBASTIAN

Atribuido a Guaman Maita

Siglo XVII

Magüey y pasta policromada.

Iglesia de San Sebastián, Cusco.

Uriel García atribuye esta imagen de San Sebastián, que sale en la fiesta del *Corpus* del Cusco, al escultor Guaman Maita. El santo tiene ojos de vidrio y la boca entreabierta en gesto dramático. Se encuentra asaeteado y atado a un árbol, que en la procesión sale con follaje natural y lleva un par de loros vivos.

Túpac y la calidad de las esculturas que decoran el púlpito, sobre todo la Virgen con el Niño, similar en los pliegues y tratamiento del rostro a la Almudena, creemos que es una atribución acertada.

Figuras de pasta, similares a las de la Almudena, son las que presenta el apostolado existente en el retablo rococó situado detrás del altar mayor de la Catedral. Están policromadas, y tienen una belleza convencional que corresponde al círculo de Tairu Túpac, probablemente son obra de algún imitador.

Contemporáneo de Tairu Túpac es el escultor indio Luis Ramírez, autor de la imagen titular de San Jerónimo (1698) de la parroquia de este nombre⁷⁶. Esta imagen, igual que otras procesionales contemporáneas, muestra las características propias de la escultura cusqueña.

El dramatismo propio del barroco se va estereotipando hasta crear una especie de máscara con carácter. Este estilo que se atribuye a Guaman

Maita, lo presentan un San Agustín y un San Pedro Nolasco de la Iglesia de la Merced, y el San Antonio Abad de la iglesia de su nombre en Cusco. Vargas Ugarte atribuye a Maita la imagen de Santo Domingo (1698), en el altar mayor de la iglesia de esta Orden. Este estilo trascendió, pues hay muchas imágenes con estas características en las iglesias de Charcas, como el San Pedro Nolasco en la Iglesia de la Merced de La Paz⁷⁷. Estas imágenes tienen ojos de vidrio, pero no llevan el cabello postizo; son los primeros pasos hacia el hiperrealismo que fue convirtiendo la escultura en un arte de marionetas donde la expresión prima sobre la realización formal. Las figuras femeninas tienen, como en la



MILAGRO DE SUNTURHUASI

Anónimo

Siglo XVIII

Relieve en pasta policromada.

Convento de Santa Clara, Cusco.

En base a la leyenda se llevó al relieve el milagro de la aparición de la Virgen, para defender a los españoles del ataque de las tropas de Manco II. En la representación vemos cómo la Virgen, en cánón gigantesco, aparece sobre la casa donde se refugian los españoles, mientras los indios los cercan, en un tratamiento con muchos detalles de caracteres populares.



SANTIAGO A CABALLO

Anónimo

Siglo XVII

Maguey y pasta policromada, 2.08 m.
Catedral de Cusco.

El apóstol Santiago se hizo popular en Cusco, relacionado con el culto a Illapa, dios del rayo. Es representado por lo general a caballo, con moros a sus pies, en recuerdo de su aparición en la batalla de Clavijo y también como Santiago Mataindios, como en este caso de la imagen que guarda la Catedral. Actualmente la que sale en procesión es la conservada en la parroquia de su nombre.

pintura, un rostro aniñado y bello, casi inexpresivo, que dan a las Vírgenes ese aire de “muñecas de vestir”.

El escultor Melchor Guaman Maita, también indio, contrata en 1712 con el Convento de San Francisco para hacer una imagen del titular de vara y media y dos dedos de alto, con la cabeza y manos de cedro, y el cuerpo de maguey⁷⁸. Aquí ya se evidencia esa yuxtaposición de partes que caracteriza a la escultura dieciochesca, la cual presenta una complicada técnica. Se trata de hacer imágenes que se aproximen a la realidad a costa de cualquier aditamento. Estas esculturas responden por una parte al sentimiento barroco, y por otra, a la técnica indígena de maguey y tela.

Uriel García atribuye a Guaman Maita el San Sebastián del *Corpus*, el cual sale atado a un árbol de follaje natural con un par de loros vivos en sus

ramas. Ya hemos hecho referencia a la tradición (en el Condesuyo), que adjudica a San Sebastián poder sobre las heladas y sobre el firmamento.

El San Cristóbal, patrón de la parroquia de su nombre, de la cual fue mecenas el famoso Paullu, también ha sido atribuido a Guaman Maita. Fue restaurado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, pudiendo verse que tiene una estructura básica sobre la cual se aplican las partes de maguey, espinas y pita. El informe dice que: “En las partes de la encarnadura se coloca una pasta de yeso, cola, hiel y harina con las cuales se consigue el modelado”. Indica también que la novedad mayor está en que se le han puesto a los dedos uñas hechas de cuerno desgastado y en la boca dientes naturales de animal⁷⁹. No tiene esta imagen huellas aparentes de antiguos ritos aunque los indios de esta parroquia, según testimonio de Cobo, cuando murió Paullo “le hicieron una estatua pequeña y le pusieron algunas uñas y cabellos que secretamente le quitaron; la cual estatua se halló tan venerada de ellos como de los otros cuerpos de los Reyes Incas”.

Finalmente tenemos la estatua de Santiago, venerado como *Illapa*, dios del Rayo. Esta identificación se mantuvo hasta el siglo XVIII, época en que aún se registran rezagos de idolatría. Esquivel nos dice que el año de 1707 capturan a un hechicero de nombre Callapero que en una capilla del Ayllu Callancha llamaba “al demonio con nombre de Santiago y al punto se aparecía un fantasma, como de una vara de estatura, con un caballo blanco... ponían en el suelo dos cantaritos de chicha, coca y cierto género de piedras, que llaman mullu: y mascando la coca, invocaban y decían: “Ven Santiago huayna, Ven Santiago apu”. A estas voces descendía el fantasma con grande resplandor y a veces con relámpagos...”⁸⁰. Hoy quedan múltiples retablos de pasta con la imagen de Santiago, Macera publica algunos de ellos.

Queda en la Catedral de Cusco un “Santiago a Caballo” en escultura de tamaño natural, que seguramente se retiró de la procesión, pues en el lienzo existente (hacia 1680) Santiago va de pie y vestido de peregrino; hoy nuevamente sale la estatua ecuestre pero no la catedralicia, que representa a “Santiago mata-indios”, que posee la parroquia de este nombre.

Dentro de la misma temática existe en Cusco un relieve, hoy guardado en el convento de Santa Clara, mostrando el milagro del Suntutruasi, con la aparición de la Virgen para salvar a los españoles acosados por las tropas de Manco II. Su fecha es imprecisa, aunque bien puede tratarse de un relieve hecho cuando el Obispo Serrada levantó la Iglesia del Triunfo (1739), época en que se quiso rememorar el triunfo español. Tiene muchos detalles de arte ingenuo y popular.

Finalmente tenemos que decir que estas imágenes: Santiago, San Cristóbal y San Sebastián asisten a la procesión de *Corpus Christi*, junto con otras, también titulares de las parroquias de indios; tal el caso de San Jerónimo y Santa Ana. Teóricamente no hay razón para que esto ocurra, mucho se ha escrito en torno a la procesión del *Corpus* y su relación con el *Inti Raymi*, en particular, y en general con la persistencia de los rituales incas. Ciertamente debe haber un nexo que explique la presencia de imágenes totalmente ajenas a la fiesta del *Corpus* donde se venera el “Cuerpo de Cristo”, inmerso en la custodia que en América adquiere la forma de Sol⁸¹.

CRISTO ARTICULADO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada y policromada

Cusco.

Esta imagen muestra la última etapa del desarrollo escultórico donde el hiperrealismo llega a sus últimas consecuencias.





La relación de la vida barroca con el teatro ha sido ampliamente estudiada, aunque bastaría el auto sacramental de Calderón: ‘‘El gran teatro del mundo’’ para tipificarla. El arte que embellece el escenario donde el hombre barroco transcurre es, por un lado, un arte perenne basado en la arquitectura, pintura y escultura, realizado en forma definitiva, y por otro un arte efímero y pasajero formado por las fiestas, los duelos, la moda y la comida⁸². La procesión de *Corpus Christi* es parte de ese arte efímero y teatral que procura crear una vivencia de la que participan las estatuas, éstas se encuentran, se saludan, se visten especialmente para la fiesta y son objeto de los comentarios y murmuración de la gente. Al hacer su recorrido por las calles, pasan por arcos hechos con este propósito y se detienen ante altares eventuales. En el I Archivo de Cusco hay varios documentos de las cuentas sobre estos arcos, así en 1725 se alquilaron 38 niños desnudos (nos imaginamos que eran de pasta) y se pagaron doce pesos y cuatro reales para vestirlos; estaban destinados al arco que hacían los indios de San Sebastián encabezados por su cacique Francisco Suta. En 1739 los mercaderes levantan un arco con 40 niños vestidos, doce profetas y doce apóstoles, añadiendo el retrato, en lienzo, del Rey Felipe V⁸³. Los artesanos que trabajaban en estos tinglados, colocando las esculturas, lienzos, láminas y espejos eran innumerables; hoy aún quedan imagineros que venden en la Plaza principal, la víspera de Navidad, figuras para el Nacimiento de pasta y tela encolada. Cusco hasta hace unas décadas exportaba figuras del Nacimiento a Bolivia. En un documento de 1792 figura entre los imagineros Julián Olave, uno de cuyos descendientes aún trabaja hoy en Cusco.

Exportación y gremios

En el siglo XVII Cusco comienza a exportar artífices e imágenes, entre los primeros tenemos a Cruz y Tito, que respectivamente trabajan en Oruro y Chuquisaca tallando y dorando retablos; respecto a lo segundo el historiador Arzans dice: ‘‘La hermosísima y muy milagrosa imagen de N.S. de la Candelaria que está en la parroquia de San Martín fue obrada por un famoso artífice de la ciudad del Cusco llamado Julián el año de 1650; salió la hechura tan perfecta que parecía un milagro de belleza’’⁸⁴. El artífice no ha podido identificarse. Otro artista cuya fama llega hasta Potosí es Tomás Tairu Túpac a quien ya hemos hecho referencia.

Contemporáneo de Tairu Túpac es el indio José de la Cruz, autor de un retablo para los jesuitas de Chuquisaca (1693). Estos mismos jesuitas contratan en 1699 a un grupo de indios cusqueños, encabezados por Luis Tito, para el dorado de la Iglesia de la Compañía en Oruro. Por otra parte los mismos jesuitas llevaron imágenes cusqueñas a sus misiones de Moxos, así en el inventario de la Iglesia de la Trinidad efectuado en 1767 se citan varios ‘‘bultos cusqueños’’.

Esta exportación de imágenes es extensiva al altiplano, así en 1696, según el Libro de Fábrica existente en el Archivo Arzobispal de La Paz, la Iglesia de Ilabaya había recibido de Cusco una ‘‘imagen de bulto de estatura perfecta de hombre y cabeza de cedro, de Cristo Señor Nuestro, con la cruz a cuestas’’. A Jesús de Uacha, también en el departamento de La Paz, llegan

ARCANGEL

Anónimo

Siglo XVII

Maguey y tela encolada, 1.74 m.

Iglesia de San Blas, Cusco.

El arcángel le sigue a la Virgen en las preferencias iconográficas cusqueñas; fue tratado en forma diversa tanto en pintura como en escultura. En la escultura del siglo XVIII ellos son los que más marcan el barroquismo con el vuelo de sus mantos y la riqueza ornamental de sus vestiduras, de lo cual nos da prueba esta talla de la iglesia de San Blas.



SANTO APOSTOL

Círculo de Tomás Tairu Túpac

Siglo XVII

Imagen de pasta policromada, 1.59 m.

Catedral de Cusco.

Imagen que pertenece al conjunto de apóstoles que se conservan en el retablo rococó de la Catedral y que están estrechamente ligados a la tipología que creara Tairu Túpac en la iglesia de la Almudena. Este apóstol lleva libro y pluma y le falta su atributo particular; viste manto estofado y brocateado.

varios artífices de Cusco mandados a llamar por el mecenas de la obra, el cacique Gabriel Fernández Guarachi, entre éstos está Ambrosio de la Cruz, ensamblador, quien hizo el retablo mayor, los dos retablos del crucero, el retablo de la capilla del Santo Cristo y el del Baptisterio. Todas obras barrocas de gran valor. Se le pagaron nueve mil pesos por este trabajo (Archivo de la UMSA, La Paz). También se llamó al cusqueño Mateo Chalco Yupanqui para hacer los bultos del altar mayor (1700-1707).

A través de este trabajo hemos apuntado parte de la técnica utilizada por los maestros escultores, sobre todo aquélla que difería de la tradición española y se adaptaba tanto a la tradición indígena como a las necesidades del momento. Los maestros, oficiales y aprendices estuvieron regulados por un gremio que en el siglo XVIII es conjunto para pintores, escultores y doradores;

este gremio mixto aparece después de la reyerta entre los pintores españoles e indios que conformaban el antiguo gremio de pintores (1688), uniéndose los pintores españoles, que eran pocos, al gremio de escultores y quedando los indios apartados y no sujetos a las exigencias gremiales, como la obligación de examinarse.

En 1704 era Maestro Mayor de Pintura, Arquitectura y Escultura Juan Esteban Alvarez, el cual pide a las autoridades que “no se hagan pintores, escultores y arquitectos sin que tengan examen de aprobación expresando la costumbre que en esto hubiera habido”⁸⁵. En 1726 este gremio mixto que estaba encabezado por el pintor Antonio de Oviedo pasa a ser regido por el escultor Lucas de Ochoa. A partir de entonces los pintores agremiados son cada vez menos hasta que en el año de 1795 José Berrío pide que los maestros alfareros “declaren y manifiesten” si tienen título para hacerlo, alega que los carpinteros y oficiales similares, pese a pertenecer a sus respectivos gremios “sirven a mi santo San Lucas” en consecuencia pide ser reconocido como su Maestro Mayor. Aquí ya vemos cómo los doradores e imagineros eran disputados tanto por los carpinteros como por los escultores y pintores. También existía en 1786 un gremio, exclusivo de indios, que agrupaba plateros y pintores⁸⁶.

En 1792 el arco del gremio para el *Corpus Christi* lo hacen conjuntamente pintores, escultores y doradores. El documento da el nombre de veintiún artistas, cuya obra no se ha identificado; entre ellos aparece el citado Olave, cabeza de una dinastía que aún hoy trabaja en Cusco. En 1824, el gremio de pintores, escultores y doradores se reúne en el Convento de San Francisco, bajo la dirección del Maestro Mayor Mariano Arbe y se procede a la elección de los alcaldes, cargos que recaen en Luis Cardeñoso y Francisco Tecse. La imagen de este escultor republicano, que no debió diferir mucho del virreinal, nos la da Marcoy en un interesantísimo grabado que podemos comparar con la visión del imaginero que tiene Guaman Poma de Ayala, dos siglos antes.

NOTAS

1. Actas capitulares de la Catedral del Cusco. Libro I, fols. 24 y 28.
2. QUEREJAZU (1978). Pág. 139.
3. MESA-GISBERT (1972). Págs. 36 y 37.
4. RAMOS GAVILAN (1621). Libro II, Cap. IV.
5. Ibidem.
6. QUEREJAZU (1978). Pág. 140.
7. ESQUIVEL (1980). Tomo I. Pág. 195.
8. COBO (1956). Tomo I. Pág. 279-289.
9. COBO (1956). Tomo II. Pág. 174.
10. Ibidem. Pág. 178.
11. Ibidem. Pág. 167.
12. QUEREJAZU (1978). Pág. 146.
13. COBO (1956). Tomo II. Págs. 157 y 160.
14. MESA-GISBERT (1984). Pág. 415.
15. VARGAS UGARTE (1963). Pág. 21.

16. MESA-GISBERT (1984). Pág. 417-418.
17. Ibidem.
18. MESA-GISBERT (1982). Tomo I. Pág. 62 ss.
19. FRANKLIN PEASE publica el testamento de Olazárraga del 12 de junio de 1594. En MASUDA (1984).
20. SORIA (1956). Pág. 57.
21. La Iglesia de la Asunción de Juli ha sido recientemente restaurada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú.
22. CALANCHA (1972). Pág. 39.
23. RAMOS GAVILAN textualmente dice: "por diamante debemos entender a Cristo" (1976). Pág. 156.
24. Sobre este punto ver GISBERT (1980). Pág. 17 ss.
25. COBO (1956). Pág. 160.
26. Agradezco a ISABEL OLIVARES de Arequipa el haber hecho posible mi viaje al Valle del Colca.
27. La biografía de YUPANQUI está inserta en la obra de RAMOS GAVILAN.
28. BERNALES (1987). Págs. 296-297.
29. Las imágenes de la Virgen de Copacabana en Cusco fueron descubiertas por los Srs. LAMBARRI y QUEREJAZU y estudiadas por este último en su artículo. "La Virgen de Copacabana", La Paz 1980.
30. QUEREJAZU (1980).
31. VARGAS, JOSE MARIA (1963). Pág. 30.
32. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 330.
33. MESA-GISBERT (1972). Pág. 262 ss.
34. Ibidem. Pág. 51 ss.
35. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 166.
36. Ibidem. Pág. 161.
37. MESA-GISBERT (1972). Pág. 262 ss.
38. MESA-GISBERT (1982). Tomo I. Pág. 236 ss.
39. MESA-GISBERT (1972). Págs. 61 a 63.
40. Ibidem. Pág. 181 a 183.
41. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 177.
42. MESA-GISBERT (1982). Tomo I. Pág. 75 ss.
43. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 172.
44. Ver "MARTIN DE TORRES y la relación arquitectura-escultura". en GISBERT-MESA (1985). Pág. 183. ss.
45. QUEREJAZU (1978). Pág. 144.
46. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 55 ss.
47. HARTH-TERRE (1977). Pág. 214 ss.
48. Ver GISBERT-MESA (1985). Pág. 183 ss.
49. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 112.
50. Ver CORNEJO BOURONCLE (1960). En las fechas consignadas.
51. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 12.
52. MESA-GISBERT (1972). Págs. 187-188.
53. Para ALVAREZ ver CORNEJO BOURONCLE (1960). Págs. 86, 100, 111 y 271.
54. MESA-GISBERT (1972). Págs. 191-192.
55. WETHEY (1949). Pág. 196.
56. Ibidem. Pág. 199.
57. Para GALEANO ver CORNEJO BOURONCLE (1960). Págs. 58 y 59.
58. WETHEY (1949). Pág. 203.
59. MENDOZA, DIEGO DE (1664). Pág. 44.
60. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 53.
61. HARTH-TERRE (1977). Págs. 219-220.
62. WETHEY (1949). Pág. 188.
63. MESA-GISBERT (1972). Pág. 246 ss.
64. Propiedad del Arq. PERALTA.
65. Guardados en la H. de Guayocari.
66. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 75.
67. QUEREJAZU (1980). Pág. 144.
68. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 277.
69. SEBASTIAN (198..). Pág. 94 ss.
70. ESQUIVEL y NAVIA (1980).

71. CORNEJO, ver fechas indicadas.
72. CORNEJO BOURONCLE (1960). Págs. 251 y 252. VARGAS UGARTE (1947). Pág. 272.
73. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 86.
74. ARZANS (1965). Tomo III. Pág. 430.
75. BERNALES (1987). Pág. 319.
76. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 112.
77. MESA-GISBERT (1972). Fig. 186.
78. CORNEJO BOURONCLE (1960). Pág. 266.
79. QUEREJAZU (1980).
80. ESQUIVEL Y NAVIA (1980). Tomo II pag 197.
81. Comentario de JAIME LARA en base a su tesis (BERKELEY).
82. GISBERT-MESA (1985). Pág. 209 ss.
83. Ibidem. Pág. 221 ss.
84. ARZANS (1965). Tomo II. Pág. 142.
85. MESA-GISBERT (1982). Págs. 199 y 226 ss.



Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cusco

Jesús Lámbarri

HEMOS CREIDO INTERESANTE EN ESTE CAPITULO hacer una mención especial a las imágenes de mayor devoción en la ciudad del Cusco, por formar parte de la vida cotidiana de la ciudad y por ser las protagonistas de las mayores fiestas devocionales que se celebran a lo largo de todo el año en la Ciudad Imperial.

Hoy es una experiencia excepcional el presenciar las fiestas que se celebran con motivos religiosos, y la manifestación más importante de este tipo es, sin lugar a dudas, la fiesta del *Corpus Christi*, en la cual participa la ciudad entera.

Cusco, capital del Imperio Incaico y una de las ciudades más importantes de la colonia, ha sabido conservar esa tradición incaica y colonial para insertarla en la vida actual, sin dejarse llevar por el concepto de “modernidad” que frecuentemente atenta contra las costumbres de nuestros pueblos. La veneración de sus imágenes es una de las características principales de los cusqueños y sus fiestas trascienden los límites de la propia ciudad y atraen a gente de lugares tan lejanos como la meseta del Collao.

En el presente capítulo comentaremos la relación entre las imágenes más importantes y sus fieles, concluyendo con una descripción de la fiesta del *Corpus Christi*.

El Señor de los Temblores

En torno a la imagen del Señor de los Temblores, se mezclan la leyenda y la historia. La primera es fruto de la fantasía de sus devotos y se transmite por generaciones. La segunda es conocimiento cierto, con base en hechos comprobados a través de métodos de investigación histórica. Pocas imágenes en el Perú tienen una presencia tan profundamente ligada a la historia misma de una ciudad, como es el caso del Señor de los Temblores y el Cusco.

Desde los orígenes de la ciudad y la creación de la diócesis en 1538, en el primitivo templo que hacía las veces de Iglesia Mayor se rendía culto muy especial al Santo Cristo de la Buena Muerte, en una imagen pequeña que existe hasta hoy día en la Iglesia del Triunfo. Es a partir de 1560 que se venera la actual imagen del Señor de la Buena Muerte, llamado Señor de Los Temblores, luego del terremoto de 1650.

El obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, en carta al rey Carlos II fechada en 1686, enumera las obras realizadas en el Obispado destacando lo siguiente: "Hice donación de unas andas de plata repujada, para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de los Temblores, en la que anualmente se le hace, cada 31 de marzo, en memoria del terrible temblor de tierra que asoló esta ciudad"; esta procesión se repite ininterrumpidamente en ese día hasta 1741, en que se cambia al Lunes Santo, como inicio de los cultos de la Semana Santa, tal como se realiza hasta nuestros días.

En el libro de inventarios de la Cofradía del Señor de Los Temblores fechado en 1678 se menciona la Corona de Oro, donada por el virrey Francisco de Borja y Aragón, el año de 1619, para esta imagen. Luego de la restauración a que fue sometida en 1981, quedó a la vista una inscripción, algo borrosa, sobre el paño de pudor original que dice "J.H.S. Bgos. m FECIT" - en letras de caracteres góticos.

Es muy probable que la escultura haya sido armada en el Cusco, por la presencia de trozos de magüey en los hombros y en la nuca. La cabeza, los brazos y los pies son tallados en madera muy liviana y recubierta toda en tela encolada, quedando el tórax hueco y dando acceso al mismo por la llaga del costado; técnica muy similar a la empleada en algunas esculturas de la misma época en España. La cruz es de madera, de la zona del Cusco, embellecida con ribetes y cantoneras de plata cincelada y dorada. El conjunto de toda la escultura es de gran serenidad y belleza. El color oscuro, casi negro, es debido al humo de los cirios que arden a los pies de la imagen y sobre todo, por la gran cantidad de flores de *ñucchu*, que anualmente se le ofrenda durante el recorrido de la gran procesión del Lunes Santo.

El recorrido y ritual de la procesión no ha cambiado desde los primeros años. Visita desde 1689 el templo del Monasterio de Santa Teresa, donde se le cambia al Cristo el sudario y se renuevan las flores, prosiguiendo su recorrido hacia la Catedral y al templo de la Merced; recibe un homenaje multitudinario y al llegar a la Plaza Mayor, a su ingreso a la Catedral la multitud enfervorizada es enorme. Al toque de la campana mayor, "La María Angola",

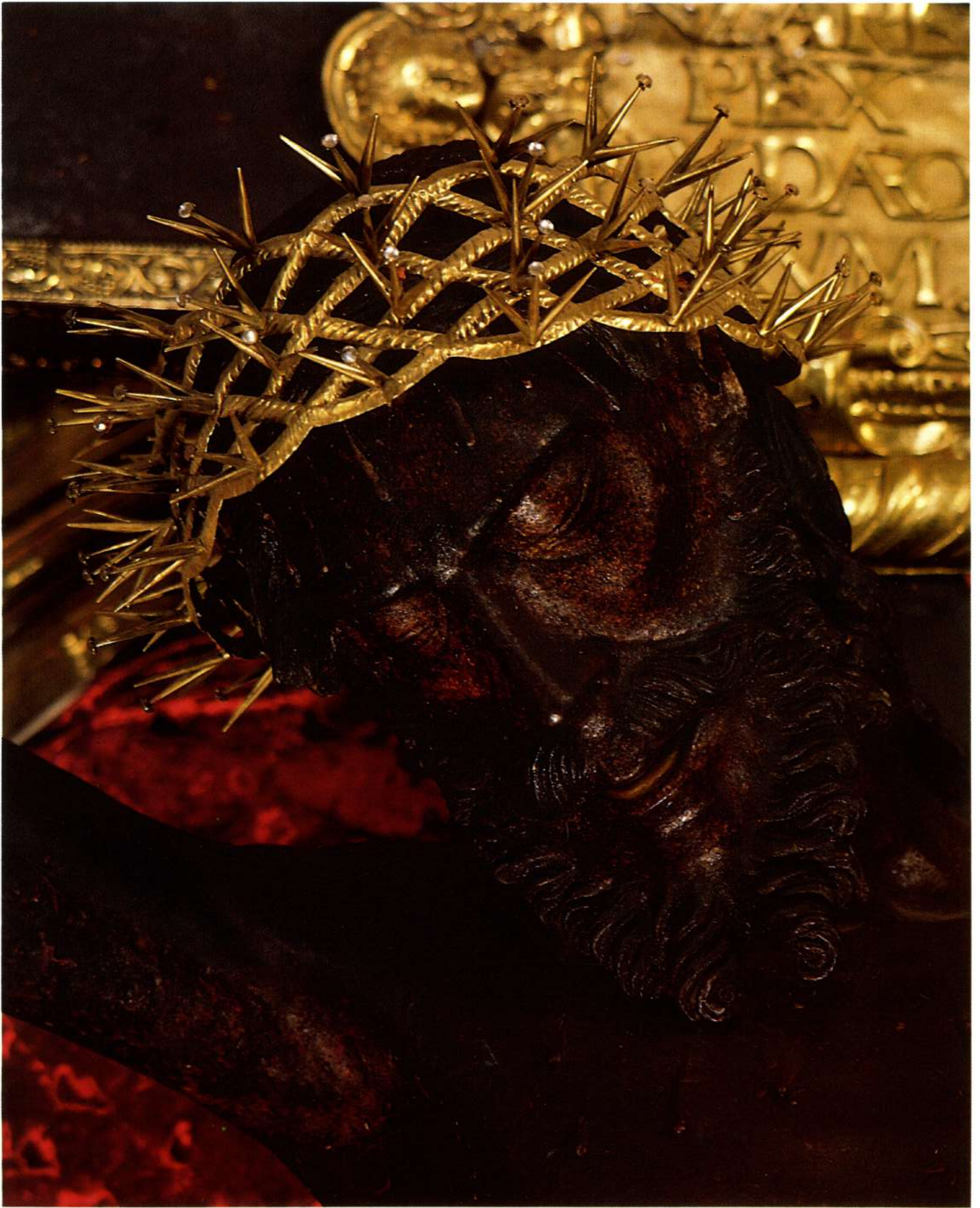
SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Anónimo

Siglo XVI

Tela encolada y madera policromada, 2.05 m.
Catedral del Cusco.

El color oscuro, casi negro, es debido al humo de los cirios que arden a los pies de la imagen y sobre todo, por la gran cantidad de flores de *ñucchu*, que anualmente se le ofrenda durante el recorrido de la gran procesión del Lunes Santo en donde al llegar a la Plaza de Armas, al toque de la campana mayor "María Angola", todo el Cusco se pone de rodillas para recibir la bendición de su Padre y Patrono Jurado.





SAN ANTONIO ABAD

Anónimo

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1,65 m.
Iglesia de San Cristóbal, Cusco.

Sus devotos son en su gran mayoría comerciantes en carne de cerdo en los mercados, llamados "cuchineros". La imagen es vestida con telas bordadas, que ocultan la talla interior, destacándose la cabeza que es muy buena.

todo el Cusco se pone de rodillas para recibir la bendición de su padre y Patrono Jurado.

La Virgen de la Soledad

En el templo de la Merced, hoy Basílica Menor, se venera desde el siglo XVI la hermosísima imagen de Nuestra Señora de la Soledad, talla en madera de cedro ricamente brocateada. La piedad de sus cofrades y devotos enriqueció y dotó de verdadera magnificencia su capilla, y su culto se mantiene floreciente hasta nuestros días.

En este templo fueron sepultados muchos conquistadores, entre ellos Diego de Almagro, quien en una cláusula de su testamento, otorgado el 8 de julio de 1538, estipula lo siguiente:

“Item mando que den de mis bienes, al Monasterio de Nuestra Señora de la Merced desta ciudad, mil pesos de oro, para que en las fiestas de Nuestra Señora, se digan vísperas e misas de sermón perpetuamente e suplico a Su Majestad por los servicios que le he hecho, le dé indios de repartimiento a la dicha casa, porque mi cuerpo ha de estar allí enterrado e mando a mis albaceas fagan la iglesia a mi costa”

El año de 1577 se encontraba ya fundada la Cofradía de la Soledad y en 1583, siendo mayordomo Juan Gómez, se mandó labrar el retablo, obra que fue encomendada a Pedro Santángel, uno de los entalladores más antiguos del Cusco.

En noviembre de 1596 se ordenaban las constituciones que habían de regir la Cofradía y en representación de los Hermanos las rubricaron: Pedro Costilla de Nocedo, Gerónimo de Costilla, Rodrigo de Esquivel, Diego Gómez de Tordoya, Pedro Vásquez de Vargas y Alonso de Almirón. Por el mismo año el comendador fray Juan Bautista y demás frailes del Convento, ratificaban la cesión hecha de la capilla levantada por los cofrades y mandan que todos los Viernes Santos, como hasta hoy se hace, sea sacada en procesión la imagen de la Soledad, acompañando al Santo Sepulcro.

El 24 de diciembre de 1615, Julio de Hojeda y Tordoya, hijo de Gómez de Tordoya y doña Mayor Palomino, hizo donación a la Cofradía de la Capilla de la Concepción, fundada por sus padres en la misma iglesia mercedaria, donde tenían su bóveda para enterramientos, por la devoción que él y su mujer, doña Magdalena Vásquez Arce de Cepeda, tenían a la Virgen de la Soledad.

San Antonio Abad

Imagen de mérito artístico, talla del siglo XVII, venerada en la parroquia de San Cristóbal. Sus devotos, encargados de sus fiestas del 17 de enero y del *Corpus*, son en su gran mayoría comerciantes en carne de cerdo en los mercados, llamados “cuchineros”. La imagen es vestida con telas bordadas, que ocultan la talla interior, destacándose la cabeza que es muy bella. Lleva

VIRGEN DE LA SOLEDAD

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera de cedro ricamente brocateada,
1.48 m.

Iglesia de la Merced, Cusco.

La piedad de sus cófrades y devotos enriqueció y dotó de verdadera magnificencia su capilla, y su culto se mantiene floreciente hasta nuestros días. La imagen de la Virgen de la Soledad sale en procesión todos los Viernes Santo, acompañando al Santo Sepulcro.





SAN JERONIMO

Melchor Huamán Mayta

1683

Talla en madera policromada.
Iglesia de San Jerónimo, Cusco.

Sus devotos suelen vestirlo con ricos atuendos de cardenal de la Santa Iglesia. Cuando es llevado al Cusco, para la procesión del *Corpus*, le ponen guardapolvo, un gran sombrero y algunas veces lentes ahumados, para protegerlo del sol y el polvo del camino. En la plaza de Limacpampa es cambiado de ropa para ponerle las vestimentas más elegantes y un regio capelo de cardenal.

como adornos una rica diadema, báculo de Abad y un libro inflamado, todo en plata repujada.

San Jerónimo

Talla en madera policromada, ejecutada por Melchor Huamán Mayta, el año de 1683. Sus devotos la suelen vestir con ricos atuendos de Cardenal de la Santa Iglesia. Se venera en la parroquia y pueblo del mismo nombre, a quince kilómetros de la ciudad del Cusco. Para las fiestas del 30 de setiembre y del *Corpus* la adornan ricamente con una pluma de oro en la mano derecha y una pequeña iglesia de plata repujada en el brazo izquierdo y un rico pectoral al pecho. Las andas están talladas en madera de cedro y sin dorar.

Cuando es llevado al Cusco, para la procesión del *Corpus*, le ponen un guardapolvo, un gran sombrero y algunas veces lentes ahumados, para protegerlo del sol y del polvo del camino. El día de la "entrada" llega a la plaza de Limacpampa a las 10 de la mañana y en ese lugar es cambiado de ropa para ponerle las vestimentas más elegantes, sus andas adornadas con flores y a la cabeza de la imagen, un regio Capelo de Cardenal. Así va por las calles de la ciudad hasta el templo de Santa Clara, ingresando en el mismo para sacar al mediodía la imagen de la Virgen de Belén.

LA VIRGEN DE BELEN

Anónimo

1560

Tela encolada y policromada, 1.53 m.
Iglesia de Belén, Cusco.

Desde su llegada a la ciudad del Cusco esta imagen no ha cesado de dispensar, a manos llenas, sus favores y es por eso que la devoción de los cusqueños hacia ella es muy grande.



San Cristóbal

Escultura tallada en madera de cedro, ricamente brocateada, realizada por Juan Tomás Tuyru Túpac, en el año 1680. Las proporciones de esta bella imagen son colosales y la expresión de su rostro es perfecta, contemplando al Niño Jesús que lleva en su brazo derecho.

La parroquia de San Cristóbal es de las más antiguas de la ciudad, fundada casi con ella; el templo actual lo mandó construir el Inca Paullo quien, al ser bautizado, tomó el nombre de Cristóbal.

Es patrón de los indígenas y su parroquia abarca todo el Hanan Ccoscco, incluyendo la fortaleza de Sacsahuamán. La ubicación del templo está junto al palacio del primer Inca, desde donde la vista sobre el Cusco es incomparable.

San Sebastián

La imagen de este santo es obra de Melchor Huamán Mayta, talla muy bien lograda y con gran perfección anatómica, siendo de las más bellas. La parroquia de San Sebastián está ubicada a 7 kms. del Cusco y su templo es magnífico. Este santo es patrono de la nobleza indígena y también patrono especial del Cusco contra plagas y enfermedades.

Se le adorna con mucho esmero, atado a un árbol, con ramas naturales de cedro y algún loro vivo que lo acompaña en las procesiones. Las andas son una verdadera obra de arte, talladas en madera y doradas en pan de oro. Las flechas, diadema y otros adornos que le ponen son de rica plata labrada y repujada.



San Blas

Patrono del barrio antiguo de Chaquillccasa, residencia actual de artistas y artesanos, quienes están encargados de organizar las fiestas en su homenaje. La imagen, de autor anónimo, pero que ya participaba en las procesiones del siglo XVII, es bastante bien lograda. La visten con elegancia y le cambian de ropa todos los días mientras está en la Catedral. Lleva una mitra de plata cincelada y dorada con algunas piedras de valor y un báculo muy rico. Rodean a esta imagen, cuando está puesta en sus andas, un grupo de esculturas representando monaguillos.

Santiago Apóstol

Patrono del Cusco, imagen montada a caballo y con una expresión muy hermosa: la talla del apóstol es del escultor Melchor Huamán Mayta. La visten ricamente y para las procesiones del *Corpus* lleva el uniforme de gala del

SAN CRISTOBAL

Juan Tomás Tuyru Túpac

1680

Talla en cedro ricamente brocateada, 2.17 m.

Iglesia de San Cristóbal, Cusco.

Las proporciones de esta bella imagen son colosales y la expresión de su rostro es perfecta, contemplando al Niño Jesús que lleva en su brazo izquierdo. Es patrón de los indígenas y su parroquia abarca todo el *Hanan Ccoscco*, incluyendo la fortaleza de Sacsahuamán.

SAN BLAS

Anónimo

Siglo XVI - XVII

Magüey, yeso y tela encolada, 1.75 m.

Iglesia de San Blás, Cusco.

Patrono del barrio de artistas y artesanos, quienes están encargados de organizar las fiestas en su homenaje. Lo visten con elegancia y le cambian de ropa todos los días mientras está en la Catedral.





LA VIRGEN DE LA CANDELARIA
O PURIFICADA

Anónimo

Siglo XVII

Talla en cedro policromado, 1.80 m.
Iglesia de San Pedro, Cusco.

Su corona, como la del Niño que lleva en brazos, la canastilla y la candela en la mano derecha, son de oro con abundantes piedras preciosas, así como la regia pechera que lleva encima de su ropaje.

mariscal Agustín Gamarra, donación que le hizo luego de la batalla de Ayacucho.

Lleva una elegante espada y el caballo muy bien enjaezado con ricos arneses. Las andas son de plata repujada. El gobernador de los ayllus de la parroquia porta en las procesiones un rico guión de plata repujada. Esta imagen es la que acompaña a la Virgen de Belén en sus recorridos por la ciudad, cuando regresan a sus templos que están ubicados muy próximos.

Santa Ana

Es otra buena escultura de Juan Tomás Tuyru Túpac. Lamentablemente va siempre recubierta con ropajes de mal gusto que no dejan ver la belleza de la escultura policromada. Su templo parroquial está ubicado en el antiguo barrio de Ccarmencca, que es una de las parroquias más antiguas y populosas del Cusco.

Santa Bárbara

Esta imagen es traída del pueblo y parroquia de Poroy, ubicado a varios kilómetros del Cusco y tanto la escultura, como los adornos que lleva y

SANTIAGO APOSTOL

Melchor Huamán Mayta

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.45 m.
Iglesia de Santiago, Cusco.

Lo visten ricamente, y para la procesión del *Corpus* lleva el uniforme de gala del Mariscal Agustín Gamarra, donación que le hizo luego de la batalla de Ayacucho.



sus andas, son de escaso mérito artístico. Es patrona actualmente de los agricultores, productores de papas y participa en el *Corpus* desde el siglo pasado, como acompañante de Santa Ana.

San Pedro

Titular de la parroquia del Hospital de Naturales, fundado por Sebastián Garcilaso, padre del Inca Garcilaso de la Vega. La imagen llevada al *Corpus*, de escaso mérito artístico, es de las más antiguas, toda de pasta, exceptuando la cabeza y las manos.

San Pedro acompaña siempre a la Virgen de la Purificada, patrona de la parroquia del Hospital de Naturales.

La Virgen de la Candelaria o la Purificada

Antiguamente era llamada la Virgen de los Remedios, patrona del Hospital de Naturales y hoy Parroquia de San Pedro. La imagen es muy hermosa, tallada en madera de cedro y policromada, lamentablemente mutilada para ser vestida con boato y muchos adornos. Su corona, como la del Niño que lleva en brazos, la canastilla y candela en la mano derecha, son de oro y con abundantes piedras preciosas, así como la regia pechera que lleva encima de su ropaje. Las andas son de planchas de plata repujada. Todas estas joyas fueron donación del párroco don Andrés Gallegos, el año de 1769.

La Virgen de la Almudena

En el año de 1683 el Obispo de Mollinedo, recogiendo la proposición de su sobrino el cura párroco del Hospital de Naturales, autoriza la construcción de la Parroquia de Naturales de Nuestra Señora de la Almudena, para adoctrinar a los indios que vivían en las fronteras de la ciudad del Cusco. Para esta iglesia se hace la imagen de la Virgen de la Almudena.

El obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, antes de ser nombrado Obispo del Cusco, fue párroco de Santa María la Real de la Almudena de Madrid. Al venir al Perú trae consigo una pequeña imagen, réplica de la original venerada en la Villa de Madrid y, como preciada reliquia, trae también una astilla de dicha imagen.

El Obispo llega al Cusco en 1673 y casi de inmediato se convierte en el gran reconstructor y mecenas del Cusco, asolado aún por los daños del terremoto de 1650. Toma contacto con los maestros pintores, ensambladores, imagineros y arquitectos y encarga lo mejor que el arte colonial produjo en la gran ciudad.

El obispo de Mollinedo encomienda a Tuyru Túpac la ejecución de la imagen de la Virgen de la Almudena: talla en madera de cedro, policromada y con una encarnación perfecta, resultando ser la obra maestra de este escultor indígena. Como reliquia, incrusta en la cabeza de la imagen la astilla traída de



LA VIRGEN DE LA ALMUDENA

Juan Tomás Tuyru Túpac

Siglo XVII

Talla en madera policromada, 1.17 m.

Iglesia de la Almudena, Cusco.

Su cofradía está compuesta en gran porcentaje por residentes puneños en el Cusco, que negocian con artesanías y tejidos de lana. Es una de las devociones más populares y arraigadas.

Madrid. La talla tiene una altura de 1.66 mts., lleva al Niño Jesús en sus brazos y la expresión del rostro es incomparable. Es considerada la obra cumbre de la imaginería cusqueña, y fue entronizada en la nueva Vice Parroquia el primero de mayo de 1686.

El 14 de setiembre de 1688 se puso la primera piedra de la nueva iglesia, asistiendo a dicho acto el Obispo, ambos cabildos y gran multitud de vecinos del Cusco. La nueva iglesia quedó terminada en 1691, colocándose la bellísima imagen en un rico camarín con trono de plata repujada, en el nuevo altar mayor, obra del mismo Tomás Tuyru Túpac.

El 20 de junio de 1698 hacían su entrada al Cusco los religiosos betlemitas, fray Rodrigo de la Cruz y diez compañeros, y el 1 de setiembre de ese año se les hizo entrega del Hospital y Santuario de Nuestra Señora de la Almudena y de la casa de convalecencia para sacerdotes que el mismo prelado había fundado.

El Obispo y su sobrino, el licenciado Andrés de Mollinedo, donaron ricas coronas de oro para la Virgen y el Niño; frontales y blandones de plata. A su muerte deseó el Obispo que su corazón fuese sepultado a los pies de la imagen y le dejó un valioso pectoral.

La fiesta principal de la Virgen se celebra el 8 de setiembre, con una concurrencia muy crecida de fieles devotos y la participación de muchos conjuntos de bailarines venidos inclusive desde el vecino departamento de Puno. Su cofradía está compuesta en gran porcentaje por residentes puneños en el Cusco, que negocian con artesanías y tejidos de lana. Es una de las devociones más populares y arraigadas.

La Virgen de Belén

Patrona de la ciudad y de larga trayectoria histórica. En un lienzo ubicado en el trascoro lateral derecho de la Basílica Catedral, se relata detalladamente la llegada de esta imagen a la ciudad del Cusco. Hay mucho de leyenda en los relatos graficados en este lienzo, mandado pintar por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo al excelente pintor indígena Basilio Santa Cruz Pumacallao. Lo cierto es que la imagen llegó a la ciudad hacia 1560 y por suerte le cupo a la Parroquia de los Reyes el poseerla, cambiando entonces su nombre por el de Nuestra Señora de Belén. Desde entonces esta imagen no ha cesado de dispensar a manos llenas sus favores y es por ello que la devoción de los cusqueños hacia ella es muy grande. El Cabildo Eclesiástico del Cusco, acatando una Cédula Real que ordenaba se consagrara a una imagen de la Virgen como Patrona de las Armas Españolas, escogió por ser la de mayor veneración en la ciudad a la Virgen de Belén, el 27 de marzo de 1645.

En repetidas oportunidades los cusqueños acudieron a la intercesión de esta imagen, cuando prolongadas sequías asolaban los campos o, como en 1720, cuando la peste asoló el Cusco y su región, su imagen fue llevada en procesión de rogativas hasta la Catedral, para que junto a la del Señor de los Temblores protegiera al Cusco, librándolo de estos males.

LA VIRGEN DE BELEN

Anónimo

1560

Tela encolada y policromada, 1.53 m.
Iglesia de Belén, Cusco.

La imagen de la Virgen de Belén es de las clásicas esculturas sevillanas de vestir. Los rostros de la Virgen y del Niño están muy bien logrados, así como las manos y los cuerpos, especialmente confeccionados para ser vestidos con túnicas y mantos muy ricos.



En 1746 volvió a ser llevada a la Catedral, a raíz del terremoto que devastó Lima y el Callao, causando este acto gran impresión en todos los cusqueños, con la concurrencia de gran gentío y de todas las corporaciones y autoridades y el toque general de todas las campanas de los templos llamando a plegaria. Estas escenas se han repetido continuamente, como dice Ignacio de Castro en su obra *Fundación de la Real Audiencia del Cusco* “No hay necesidad o calamidad pública que amenace, en que el recurso no sea a la Señora en su imagen de Belén. La traen en procesión a la Catedral y conseguido el beneficio la restituyen a su iglesia con singular afecto de todos los cusqueños”.

En el cuadro de Basilio Santa Cruz se lee lo siguiente: “Imagen de Nuestra Señora de Belén, Patrona de esta ciudad, copiada del Soberano y milagroso original que hoy goza feliz su parroquia”. A continuación se narra su hallazgo por pescadores en la bahía del Callao, tal como la tradición lo refiere y también relata algunos milagros.

La diócesis del Cusco, por especial concesión de Su Santidad Pío VI en enero de 1755, tiene misa y oficio propios de esta advocación. En 1933 el obispo del Cusco, monseñor Pedro Pascual Farfán, solicitó a la Santa Sede la gracia de la Coronación Canónica. Habiéndose accedido a este pedido, se



“LA LINDA”

Anónimo

Siglo XVI

Talla en madera de cedro ricamente policromada,
1.34 m.

Catedral del Cusco.

Nuestra Señora en el misterio de la Purísima Concepción, a la que se le llama “La Linda”, es la patrona de la provincia y la ciudad, por el fervoroso amor y afecto que le tienen los fieles de esta ciudad y por ser la imagen más hermosa y devota de Cusco y todo su Obispado.

realizó la solemne ceremonia de la Coronación el 8 de diciembre de 1933 en solemne acto realizado en el atrio de la Catedral, luego de una Misa Pontifical y ante la multitud congregada en la Plaza Mayor se le impuso la corona de oro y piedras preciosas, ofrenda de los cusqueños a su Patrona.

La imagen de la Virgen de Belén es de las clásicas esculturas sevillanas de vestir. Los rostros de la Virgen y del Niño están muy bien logrados, así como las manos y los cuerpos, especialmente confeccionados para ser vestidos con túnicas y mantos muy ricos. En el templo de Belén la imagen está en un rico camarín en el retablo mayor, recubierto casi en su integridad con láminas de plata repujada y sus devotas le van cambiando de vestidos y mantos cada mes y es la imagen más antigua que participa en la procesión del *Corpus* y, como Patrona de la ciudad del Cusco, la más venerada. Para esta fiesta va regamente vestida y adornada con joyas finas, donaciones de sus devotos a través de muchos años. Las andas son recubiertas con láminas de plata. La corona que ciñe es una excelente obra de orfebrería, muy rica en esmaltes y pedrería y, en la parte superior, lleva el escudo en oro esmaltado del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Asimismo remata la corona la cruz pectoral de este prelado insigne.

La tradición y fervor hacen que los cargadores de las andas sean los más numerosos y representantes de todos los gremios y sindicatos de trabajadores.

“La Linda” de la Catedral

Con este nombre venera el Cusco una imagen muy bella de la Inmaculada Concepción. Talla en madera de cedro, ricamente policromada y con un rostro hermoso, de donde le viene el nombre. Es de finales del siglo XVI; no se conoce el autor de esta obra de arte y creemos que sea el mismo que talló la imagen de la Virgen de la Soledad de la Iglesia de la Merced.

En el año de 1651, por mandato de S.S. Urbano VIII, se reunieron en la ciudad del Cusco los Cabildos Eclesiástico y Secular con los gremios y oficios y oficiales para nombrar el patrón de la provincia y de la ciudad. Se aclamó por unanimidad a Nuestra Señora en el misterio de la Purísima Concepción a la que se le llama “La Linda” por el fervoroso amor y afecto que le tienen los fieles de esta ciudad y por ser la imagen más hermosa y devota de Cusco y todo su Obispado.

Esta imagen se venera en la Catedral, en capilla propia, frente a la del Señor de los Temblores y está colocada en un hermoso retablo tallado y dorado. Posee un rico frontal de plata con el escudo del obispo de Mollinedo; corona con resplandor de plata y corona de oro, con piedras de gran valor, también obsequio del obispo de Mollinedo. El anda está recubierta con láminas de plata repujada y fue donación de doña Mónica Orcco Huaranca el año de 1781.

En la actualidad esta bella imagen recibe culto en las fiestas del 8 de diciembre, tal como se acordó en 1651 y en el *Corpus*, por ser titular de la Parroquia de la Catedral, o del Sagrario, es la que va al final de las procesiones.



La fiesta del Corpus Christi

Desde los primeros años de la conquista, la ciudad del Cusco celebró con solemnidad y boato esta fiesta religiosa que se consagra al Cuerpo y la Sangre de Cristo. El Inca Garcilaso de la Vega refiere cómo el obispo Juan Solano y los conquistadores se esforzaban y competían en dar el mayor brillo a esta fiesta.

Es el virrey don Francisco Toledo quien en el año de 1572, durante su visita a la ciudad del Cusco, dicta las ordenanzas relativas a la fiesta del *Corpus*, tal como se celebra hasta nuestros días, que alcanza su mayor esplendor en los siglos XVII y XVIII.

Debido a que los aborígenes veneraban las momias de sus antepasados, cuando eran sacadas a la plaza de Huaccaypata, el virrey Toledo ordenó trasladarlas a la ciudad de Lima, para ser sepultadas en el Hospital de San Andrés, y de esta forma borrar las supervivencias de ritos y evocaciones de la época incaica, según refiere Polo de Ondegardo.

Estos ritos de exhibir las momias era un recuerdo de los cultos incaicos en la fiesta del *Inti Raymi*, que se realizaba en el solsticio de invierno, en el mes de junio: como la fiesta del *Corpus* también se realiza en el mismo mes, encaja perfectamente con estas reminiscencias. Para muchos investigadores de la historia la presencia de las imágenes, patronas de las parroquias en la procesión, es la suplantación de las momias que fueron llevadas a Lima.

Inicialmente la celebración del *Corpus* se centraba en el culto a la Eucaristía, que en la península era muy solemne y que en los primeros años de la diócesis del Cusco se organizó a la usanza de Sevilla, por ser la Catedral del Cusco dependiente de ésta.

El virrey Toledo organizó la creación de nueve parroquias en la ciudad, coincidiendo con los principales barrios incaicos y puso a cada una bajo el patrocinio de:

- La Inmaculada Concepción, llamada “La Linda”, de la Parroquia del Sagrario de la Catedral.
- La Virgen de Belén, Patrona de la Ciudad, de la Parroquia de los Reyes - Belén.
- La Candelaria o Purificada, de la Parroquia del Hospital de Naturales.
- San José, de la Parroquia de Belén.
- San Pedro, que acompaña a la Candelaria, del Hospital de Naturales.
- Santiago Apóstol, patrono de la ciudad y de la parroquia de los españoles.
- San Cristóbal, patrono de los indígenas, de la parroquia del mismo nombre.
- San Sebastián, patrono de los indios nobles, del pueblo de San Sebastián.

SAN JOSE

Anónimo

Magüey y tela encolada.
Iglesia de Belén, Cusco.

Esta tierna imagen de San José y el Niño acompaña a la Virgen de Belén en la fiesta del *Corpus*.



89
FERNANDEZ I



- San Jerónimo, patrono de doctores y letrados, del pueblo de San Jerónimo.
- Santa Bárbara, patrona de artilleros y arcabuceros, del pueblo de Poroy.
- San Blas, del barrio de Chaquilccasa, patrono de los artesanos.
- San Antonio Abad, patrono de la Universidad y del Seminario, del templo de San Cristóbal.

FIESTA DEL CORPUS

Anónimo
 Siglo XVIII
 Oleo sobre lienzo.
 Museo de Osmá, Lima.

En este lienzo cusqueño se puede apreciar cómo se celebra la fiesta del *Corpus* en la ciudad del Cusco desde el año 1572.



— La Virgen de la Almodena, del Santuario de su nombre.

Estas imágenes, de gran veneración en el pueblo del Cusco son las que se congregan en la Catedral, durante las celebraciones del *Corpus*.

Preparación y desarrollo de la fiesta del Corpus

El domingo de Pentecostés es “bajada” la imagen de la Virgen de Belén, acompañada de la imagen de San José, al templo del Monasterio de

Santa Clara. Esta procesión se efectúa por la tarde de este día y al llegar al templo de Santa Clara es arreglada en un trono especial, para recibir el culto de sus devotos durante los ocho días siguientes; con una serie de actos piadosos, que empiezan a las cinco de la mañana, con cantos y oraciones en lengua quechua; durante todo el día es acompañada por cantores que entonan canciones tradicionales hasta las siete de la noche, en que se celebra una misa, sermón y rosario. Estos ritos se celebran diariamente hasta el domingo de la Trinidad, en el que se oficia una misa solemne y luego se expone el Santísimo Sacramento, para recibir la veneración de la multitud de fieles que se congregan durante todo el día.

El día lunes de Trinidad, la imagen de la Virgen es conducida al interior del monasterio de clausura, donde es recibida por las religiosas y llevada en procesión por los claustros, hasta la “Sala de la Virgen”. En este lugar que viene a ser una capilla interior muy hermosa y decorada con bellos lienzos, la Virgen es vestida, enjorada y adornada para la procesión del *Corpus*. El martes por la tarde es colocada en un altar especial y queda ahí toda la noche para ser velada por las religiosas del monasterio. Terminada la misa conventual del día miércoles, la imagen es llevada en procesión nuevamente por los claustros del Monasterio, hasta la portería del mismo, donde es recibida por los mayordomos, cargadores y fieles en general; previamente se realiza el inventario de las joyas que lleva colocadas y de la regia corona. Este acto es realizado por la abadesa del monasterio, los mayordomos de la fiesta y alguna autoridad local. De la portería es conducida al templo de Santa Clara, para ser adornada en sus andas de plata y quedar lista hasta la hora de la salida de la imagen, hacia la Catedral.

A las once de la mañana del miércoles, empiezan a llegar las imágenes de los “santos”, quedando alineadas frente al templo de Santa Clara, ingresando solamente las imágenes de Santiago Apóstol y San Jerónimo, para salir con la Virgen a las doce del día y dar inicio a la procesión llamada de la “entrada” a la Catedral. Cada imagen va precedida de cruz procesional, ciriales, mayordomos con guiones, párroco, feligresía y banda de músicos, terminando esta procesión de “entrada” a las dos de la tarde.

Las imágenes son acomodadas en el interior de la Catedral, en un orden riguroso y tradicional. El día jueves, día central de la gran fiesta del *Corpus*, se celebran desde tempranas horas misas delante de cada imagen. A las diez de la mañana se da inicio a la solemne misa de fiesta, celebrada por el arzobispo, asistido del clero y religiosos. Al finalizar la misa empieza la gran procesión del Santísimo Sacramento; para esta ocasión se ha arreglado el “Templete de Plata”, donde se coloca la custodia con la Eucaristía. Este Templete es una obra de arte de los plateros cusqueños y fue donado por el obispo Bernardo de Cerrada y ejecutado por Gregorio de Gamarra en el año de 1731. La procesión recorre el perímetro de la Plaza Mayor, una vez que ha concluido el recorrido la Eucaristía ingresa a la Catedral y a continuación salen las imágenes de los santos y vírgenes, guardando el orden de precedencia. Este recorrido dura aproximadamente dos horas.

Previamente a esta procesión se levantaban altares en el perímetro de la plaza por los gremios de la ciudad y hasta no hace mucho eran los siguientes:



SAN SEBASTIAN

Atribuido a Huamán Maita

Siglo XVII

Magüey y pasta policromada.

Iglesia de San Sebastián, Cusco.

Este santo es el patrono de la nobleza indígena y también patrono especial del Cusco contra las plagas y enfermedades.

- San Juan Bautista, por los negociantes de carnes en el mercado.
- La Asunción de la Virgen, por las fruteras.
- San Francisco de Asís, por los panaderos.
- San Mateo, por los albañiles.
- San Miguel Arcángel, por los músicos.
- San Crispín y San Crispiniano, por los zapateros.

En nuestros días se levantan escasamente dos altares: el de San Juan y el de San Francisco.

Hasta no hace muchos años el contorno de la Plaza de Armas era ocupado por vendedores de fruta de los valles cusqueños y de viandas tradicionales, como el *chiri uchu*. Hoy esta costumbre subsiste, habiéndose trasladado esta venta a la Avenida del Sol.

Terminada la procesión del *Corpus* Grande, como es llamada, el pueblo tradicionalmente come y bebe en el lugar ya mencionado, donde se realiza una verdadera fiesta, con bailes y gran consumo de bebidas hasta el anochecer.

Las imágenes permanecen en la Catedral hasta el jueves siguiente, día de la octava de la fiesta y a las cuatro de la tarde de este día nuevamente salen las vírgenes y los santos, y luego de dar una vuelta a la Plaza Mayor, se van ubicando a un costado del atrio de la Catedral. Antes de subir por las gradas de la Iglesia del Triunfo se realiza la “despedida de las imágenes”, con inclinaciones y música especial tocada por las bandas, dando un ambiente de cierta tristeza. Esa misma tarde regresan a sus templos las imágenes de Santa Ana, Santa Bárbara, San Jerónimo, que van a pasar la noche al templo de Santo Domingo, para seguir hasta su pueblo muy de madrugada al día siguiente. El viernes desde tempranas horas se realizan misas solemnes, siendo la más importante la que se celebra a las 8 de la mañana ante el Señor de los Temblores. Concluida esta misa, las imágenes de San Cristóbal, San Antonio Abad y San Sebastián se van a sus templos respectivos, y más tarde, a las diez de la mañana, la imagen y de la Virgen de Belén, acompañada de las de Santiago y San José, se “despiden” del Señor de los Temblores, con acompañamiento de fieles y bandas de músicos inician el retorno a sus parroquias, haciendo el mismo recorrido del día anterior. Luego se va a su templo la Virgen Purificada, acompañada de San Pedro, y el domingo regresa la Virgen de la Almudena, con lo que termina la celebración del *Corpus* Grande de la Catedral y se inician a continuación los *Corpus* de las parroquias concurrentes, en los domingos sucesivos o los días de la fiesta patronal de cada advocación.



La escultura virreinal en Arequipa

Luis Enrique Tord

LA CIUDAD DE AREQUIPA y sus pueblos circunvecinos, así como el valle del Colca, constituyen el espacio donde se generó una forma de exornación arquitectónica cuyas particulares características ha llevado a diversos autores a calificarla de mestiza. Sus singularidades determinan un aporte original, tanto por su propia expresión formal como por el material de construcción empleado: los bloques de lava volcánica regionalmente denominados “sillar”. En lo que respecta a otros géneros de la actividad artística, la vinculación de Arequipa con la creatividad plástica cusqueña es estrecha, especialmente en retablería, púlpitos y pinturas. Sin embargo en este último arte se perfilan singularidades comarcanas. En lo referente al arte escultórico en efigies de bulto hallamos en la ciudad y su entorno piezas que están vinculadas a la tradición sevillana de los siglos XVII y principios del XVIII, en especial Cristos crucificados, así como efigies cuyas características son comunes a la imagerie producida en los grandes centros coloniales como Cusco, Huamanga y Lima. A diferencia del valle del Colca o de los Collaguas, varias de esas piezas son de madera tallada, lo cual nos lo explicamos por la mayor capacidad económica de las órdenes religiosas de la ciudad que hizo posible la adquisición de imágenes de cedro, algunas de ellas traídas probablemente de España. Acerca de estos temas dimos noticia en nuestro libro *Arequipa Artística* y



PORTADA LATERAL

Anónimo

1677 - 1680

Piedra "sillar" labrada.

Iglesia de Santo Domingo, Arequipa.

Esta es la portada de fecha más antigua del denominado estilo mestizo. En ella aparecen la composición y elementos que son característicos en estos imafrentes: amplia archivolta decorada en su cuerpo central con relieves planiformes, pilastras o columnas laterales, repisa que rompe el recorrido del arquitrabe, orlas y motivos de la fauna y flora regional.

Monumental (Lima, 1987), pero en esta ocasión detallaremos y ampliaremos aquella información.

En lo referente al labrado sobre la porosa superficie del sillar debemos destacar la importante portada de San Pablo, que es la lateral de Santo Domingo, que Harold E. Wethey, en su libro *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Cambridge-Massachusetts, 1949) ubica entre los años 1677 y 1680. Estas fechas hacen de ella el ejemplar más antiguo que ha llegado hasta nosotros del decorativismo arquitectónico arequipeño. En este imafrente está plasmado esta forma exornativa en sus elementos claves: el diseño de portada con amplia archivolta, que interrumpe centralmente el recorrido del arquitrabe; profusa decoración de labrado planiforme de ascendencia plateresca en su concepción raigal, con inclusión de motivos de la fauna y flora regionales, así como esbeltas y movidas orlas laterales constituidas por ramificaciones floridas y perfiles de rostros de pumas o leones. Similar concepción anima la portada lateral del templo de Paucarpata en la cual en lugar de la efigie de San Pablo que se halla en Santo Domingo está representado el Señor de la Caída en el cuerpo central de su archivolta, y en vez de pilastras hay columnas adosadas.

Muy pocos años posterior a éstas de Santo Domingo y Paucarpata es la magnífica fachada principal del templo de la Compañía. De dos cuerpos y

FACHADA

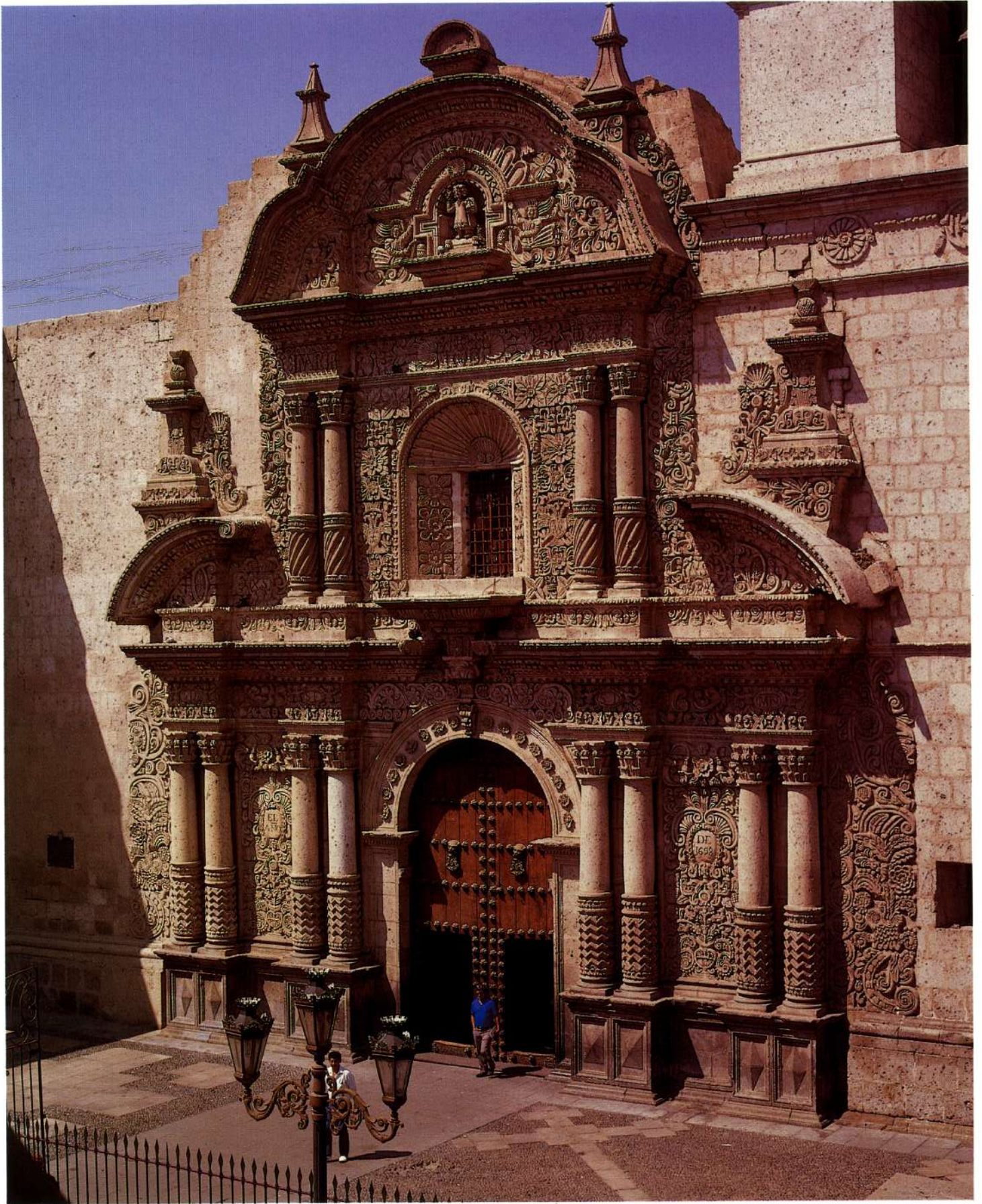
Anónimo

1698

"Sillar" labrado.

Iglesia de la Compañía, Arequipa.

Labrada en 1698, la fachada principal del templo de la Compañía es el momento cimero de la talla planiforme mestiza cuya composición semeja a un amplio tapiz ricamente ornamentado. A los elementos decorativos europeos se suman los de origen nativo, como animales y plantas regionales, trabajados sobre una rica exornación de fondo de ascendencia plateresca.





PORTADA LATERAL

Simón de Barrientos y anónimo

Siglo XVII

Piedra granítica y "sillar" labrado.

Iglesia de la Compañía, Arequipa.

Es el más espléndido ejemplo de conciliación entre una labra realizada y compuesta por un maestro europeo y uno de raíz indígena. El primer cuerpo fue realizado por el español Simón de Barrientos en 1654, y la archivolta con la imagen de Santiago Matamoros por un artista nativo, quizá de origen collagua.

tres calles con coronación, se edificó en 1698, constituyendo el más espléndido ejemplar de labra planiforme de la región. Su imponente y la riqueza de su exornación hacen que ella sea el momento cenital de esta concepción en que, al lado de las águilas bicéfalas de los Austrias o los perfiles zoomorfos aleonados de procedencia europea, se advierte miriápodos o ciempiés, frutas y flores autóctonas que sugieren la persistencia de motivos de importante significación decorativa y simbólica de antigua tradición prehispánica. Por otro lado, la portada de Santiago, que es la lateral de este edificio, constituye el más encantador ejemplo de la conjunción de dos concepciones y dos técnicas de labrado: el primer cuerpo, trabajado por el español Simón de Barrientos en 1654, de tallado profundo sobre la piedra dura, y el segundo cuerpo compuesto por una amplia archivolta cuyo plano central está ocupado por la efigie ecuestre



NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED:

Portada lateral

Anónimo

Siglo XVIII

Piedra "sillar" labrada.

Iglesia de la Merced, Arequipa.

De las escasas edificaciones que se han preservado de los terremotos que trajeron por tierra el templo de Nuestra Señora de las Mercedes se aprecia la portada lateral, cuya coronación está exornada con un encantador relieve labrado sobre piedra de lava volcánica. En él se observa unos angelitos que sostienen el manto de la Virgen y a San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán arrodillados.

del apóstol Santiago Matamoros, tallado sobre piedra de lava volcánica y en la manera planiforme característica de las obras forjadas por artistas locales de probable procedencia indígena.

Más tardía que las mencionadas es la fachada principal del templo de San Agustín. Del primer tercio del siglo XVIII, este imponente de tres calles y dos cuerpos es también una espléndida expresión del decorativismo mestizo en el cual, y tal como lo subrayamos en *Arequipa Artística y Monumental*, se aprecia una concepción textil en el trabajo del relieve, concepción según la cual quienes la labraron pareciera que diseñaron un tapiz sobre la superficie del sillar. Ello tiene su natural explicación en el hecho que la textilería fue el arte por excelencia en muchas regiones del Ande, y particularmente en el valle de los Collaguas donde los aborígenes, desde la época prehispánica, han sido prestigiosos tejedores. Importantes edificaciones civiles como la casa del Moral, la de Tristán del Pozo y la de la Inmaculada Concepción concentran en la archivolta de sus fachadas esas elaboradas labras que identifican el decorativismo arquitectónico arequipeño.

De la misma forma que en la arquitectura, los demás géneros artísticos de esta región han sufrido pérdidas irreparables ocasionadas por los fuertes movimientos sísmicos que la han remecido. De los ocurridos durante el Virreinato debemos recordar los terremotos de 1582, 1600, 1604, 1687, 1725 y 1784, entre los más memorables, que trajeron por tierra importantes monumentos, destruyendo las piezas que los adornaban. Retablos, púlpitos, esculturas en bulto y pinturas desaparecieron como consecuencia de estos siniestros cuya huella es fácil de constatar en todos los templos de la ciudad y los pueblos próximos. A ello hay que sumar percances de otra índole como el incendio que destruyó la antigua Catedral, sustituida por el actual edificio concluido a mediados del siglo XIX.

ARCHIVOLTA

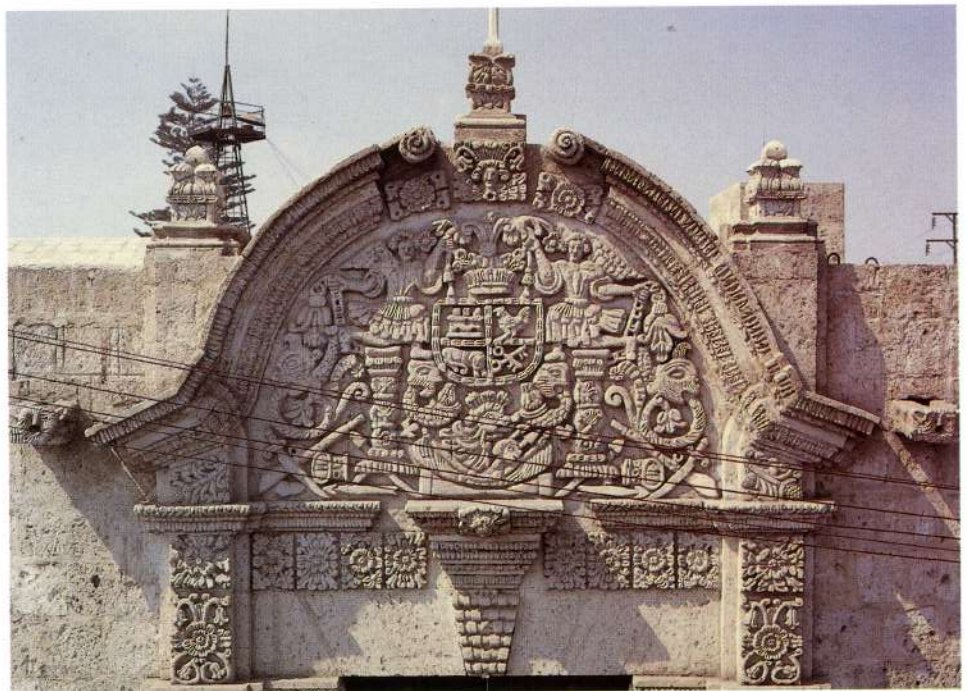
Anónimo

Siglo XVIII

Piedra labrada.

Casa del Moral, Arequipa.

Las archivoltas de las casonas coloniales de Arequipa tienen un diseño compositivo en sus relieves que las emparenta con las exornaciones planiformes de las fachadas de edificios religiosos. En ésta del Moral se combinan blasones con flores, columnas, cadenas y armas.





PULPITO

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada. 3.20 x 1.10 m.

Iglesia de la Compañía, Arequipa.

Nuestro Virreinato es excepcional por el número y calidad de púlpitos tallados en el período barroco en donde se aplicó el talento y esmero de hábiles artífices españoles, mestizos e indígenas que en el Cusco, Huamanga y Lima crearon auténticos centros de irradiación escultórica. El anónimo autor de esta pieza está dentro de esa espléndida tradición.

La iglesia de La Compañía es la que ha conservado el mejor conjunto de retablos barrocos del valle del Chili. El retablo mayor, hermosa e importante arquitectura de tres calles, tres cuerpos y coronación, apoyado en el alto muro testero, se eleva en un grácil juego de labras de madera sobredorada. Sus calles están separadas entre sí por espléndidas columnas salomónicas cuyos fustes helicoidales están adornados con motivos de follajería y racimos de uvas alusivos al vino de la sagrada eucaristía. A la manera de las portadas del estilo mestizo de la urbe, incorpora en sus extremos unas orlas compuestas por roleos y follajería entrelazada. De menores proporciones, pero de análoga calidad en la talla, son los dos altares que se erigen en los extremos de los brazos del crucero.

RETABLO MAYOR

Anónimo

Siglo XVIII

Madera Tallada.

Iglesia de la Compañía, Arequipa.

La grandeza y compleja composición de los retablos hizo de ellos verdaderas obras de arquitectura en madera. En el período barroco fueron éstos los muebles privilegiados para plasmar en ellos el ansia teatral de movimiento, exuberancia y suntuosa exteriorización de la fe, tan enérgicamente impulsada desde los inicios de la Contrarreforma.

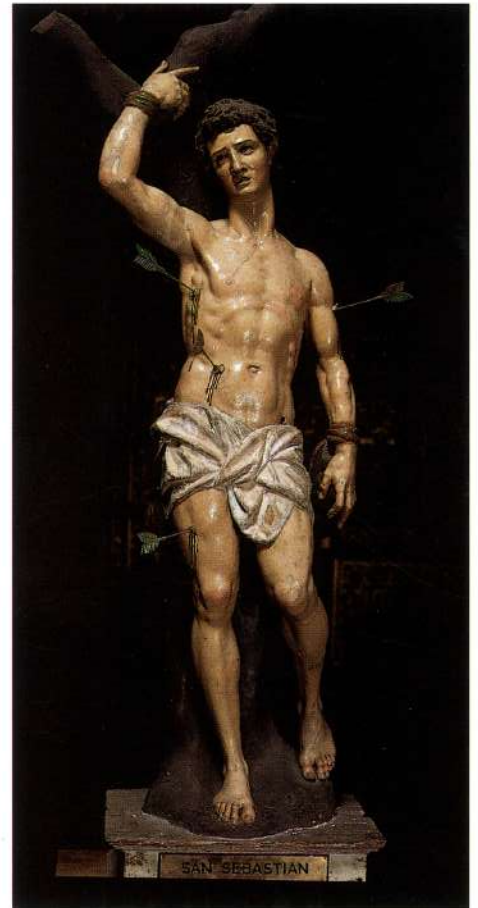


También de tres cuerpos, tres calles y coronación repiten el diseño de hornacinas y columnas del principal, constituyéndose los tres en ejemplares superiores de la retabrería arequipeña del siglo XVIII, ejemplares que Wethey encuentra vinculados a la retabrería limeña. Asimismo, tal como lo indica al R.P. Víctor Barriga, el dedicado a San Francisco Javier fue dorado por Felipe Morón de Carmona en 1717. A las piezas nombradas hay que sumar el importante púlpito del último tercio del siglo XVII, de madera tallada y sobredorada, cuyo respaldar y tornavoz —coronado con una efigie en bulto de San Ignacio de Loyola— evidencia la habilidad de los artesanos que están dentro de la tradición cusqueña en este género de mueble religioso. A diferencia del púlpito de San Francisco —del que trataremos después— este de La Compañía tiene paneles con relieves de monogramas de los protagonistas de la historia sagrada y de la Regla Jesuita.

En lo referente a imágenes de bulto debemos resaltar que este templo preserva varias efigies de madera, maguey, pasta y tela encolada y policromada que ubicamos en los siglos XVII y XVIII. Destacamos por su especial calidad un Cristo crucificado de madera, de 1.65 m. de alto y 1.50 m. de ancho, que compone la figura central de un Calvario, que se halla hoy en la hornacina principal del retablo del crucero del brazo de la Epístola. Esta espléndida imagen, diestramente tallada, es atribuida al escultor sevillano Gaspar de la Cueva, seguidor de Juan Martínez Montañés, que dejó obra en Lima y Potosí en el primer tercio del siglo XVII. En el retablo mayor importa llamar la atención sobre dos imágenes muy logradas: las de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, acerca de las que Wethey asevera que “marcan el más alto punto de acabado de la escultura colonial”. Es especialmente notable asimismo un San Sebastián de 1.56 m., de madera y ojos de vidrio, atribuido al maestro Diego Rodríguez, quien efectuó obras importantes en Lima, Cusco y el Alto Perú en el último tercio del siglo XVI. Indudablemente es éste uno de los espléndidos desnudos escultóricos de la plástica colonial y de sumo valor por lo acertado de su composición.

Como ya lo hemos mencionado, la iglesia de Santo Domingo posee la portada mestiza más antigua —1677-80— que es la lateral de San Pablo, a la que hemos descrito. A pesar de las graves destrucciones que le han ocasionado los sismos, preserva en su interior algunos fragmentos de su esplendor barroco como el tallado arco carpanel del coro alto, y algunas piezas escultóricas que pasamos a describir. En primer término destaca por su alta calidad el Cristo crucificado al que se denomina de la Veracruz. Antiguamente se le rendía culto en una capilla de la nave del Evangelio, pero actualmente está colocado en el altar mayor. Es una notable pieza de madera tallada y ojos de vidrio, cuyas medidas son 1.90 m x 1.60 m. El historiador eclesiástico Francisco Xavier de Echeverría asevera en su *Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa* (1804), que esta advocación es “tan antigua que en 1580 el ayuntamiento nombraba mayordomo de su cofradía”. Esta pieza está vinculada con los notables crucificados de linaje sevillano de los siglos XVII y principios del XVIII tanto por la calidad de su talla como por su realismo, la expresividad de su rostro y la espléndida composición de su cuerpo.

Otro de los tesoros escultóricos que guarda esta Regla es un magnífico altorrelieve en forma de gran medallón que representa a Nuestra Señora,



SAN SEBASTIAN

Diego Rodríguez

Siglo XVI

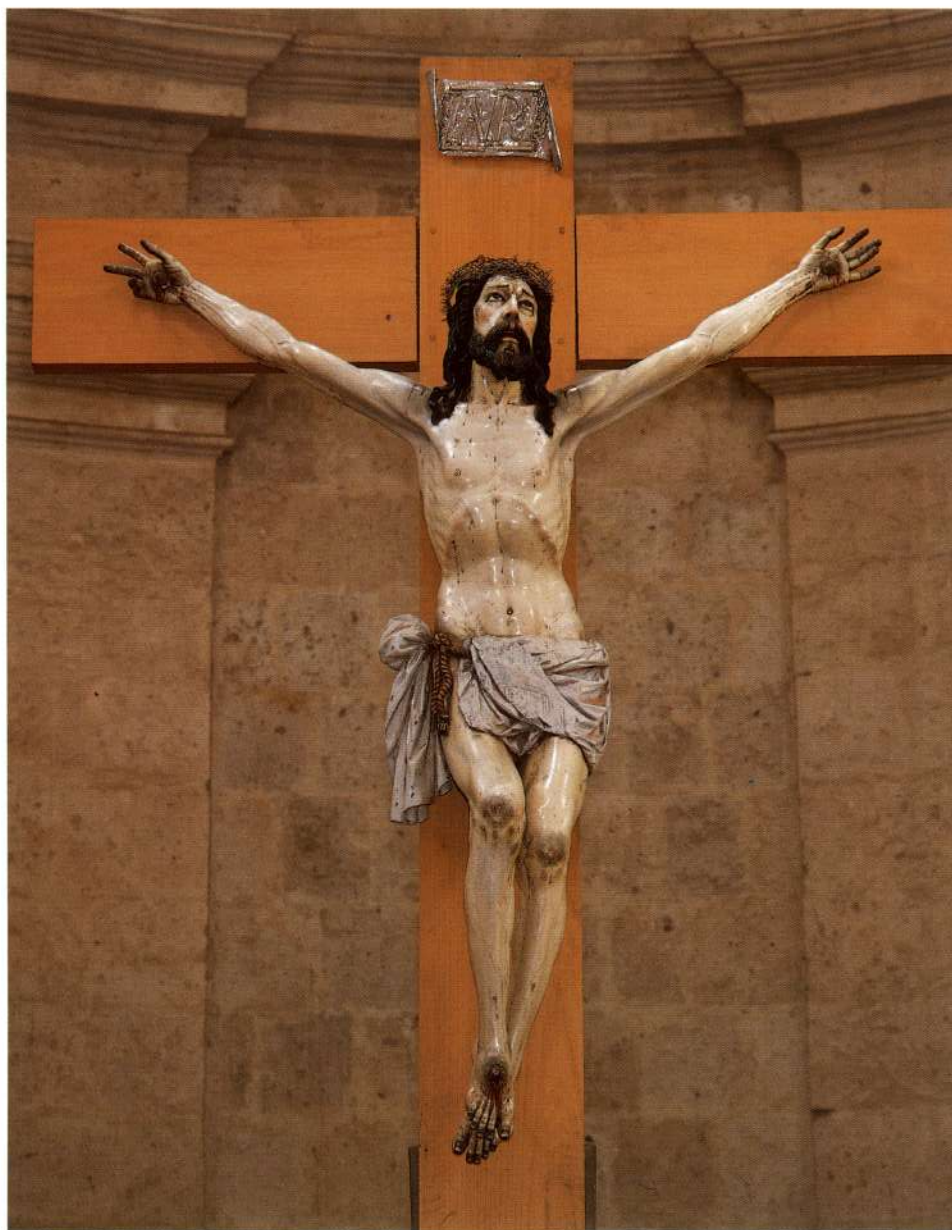
Madera tallada y policromada, 1.56 m.
Iglesia de la Compañía, Arequipa.

En las últimas décadas del siglo XVI y principios del XVII trabajaron en el Virreinato del Perú destacados escultores de origen español como Diego Rodríguez que realizó obras en importantes ciudades como Quito, Lima, Cusco, Arequipa, Chuquisaca, La Plata y Potosí. Esta pieza suya es un importante ejemplar de escultura manierista.



sedente, con el Niño Jesús de pie sobre su regazo, en ademán ella de entregar el Rosario a Santo Domingo de Guzmán. Esta pieza es de madera tallada, dorada y esgrafiada, teniendo los personajes principales ojos de vidrio y los ángeles de pasta. La labra de la Virgen es una de las superiores de su género en la ciudad y aun del Virreinato. El fino trabajo del rostro así como el escorzo y el esgrafiado de los paños delatan una mano diestra y dominante de los secretos de la escultórica del setecientos. Esta pieza, que debió ser parte de un retablo hoy desaparecido, se halla en la capilla de la Comunidad y tiene las siguientes medidas: 1.92 m. x 1.60 m.

De las escasas efigies que han sobrevivido a los cataclismos en este templo dominico debemos mencionar finalmente una labra de madera de San Francisco, de cuerpo entero, repintada; un Cristo del Santo Sepulcro, una Dolorosa —que tiene la particularidad de tener la cabeza de plomo— y un Nazareno de muy mediana calidad.



CRISTO DE LA VERACRUZ

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y policromada, 1.90 x 1.60 m.

Iglesia de Santo Domingo, Arequipa.

El Cristo crucificado de la Veracruz es uno de los de mayor calidad de la región. Está dentro de la tradición de las piezas de este género trabajadas por los maestros sevillanos de los siglos XVII y XVIII, que tan poderosa influencia ejercieron en el Imperio Español.

NUESTRA SEÑORA DEL CONSUELO

Atribuido a Gaspar del Aguila

Siglo XVI

Madera tallada, policromada y esgrafiada, 0.67 m.

Iglesia de la Merced, Arequipa

El historiador Héctor Schenone, siguiendo información de José Torre Revello, sugiere que esta hermosa pieza pueda deberse al español Gaspar del Aguila, colaborador en Sevilla de los importantes maestros Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández en el siglo XVI. Es por cierto, una de las piezas más notables que preserva la Ciudad Blanca.



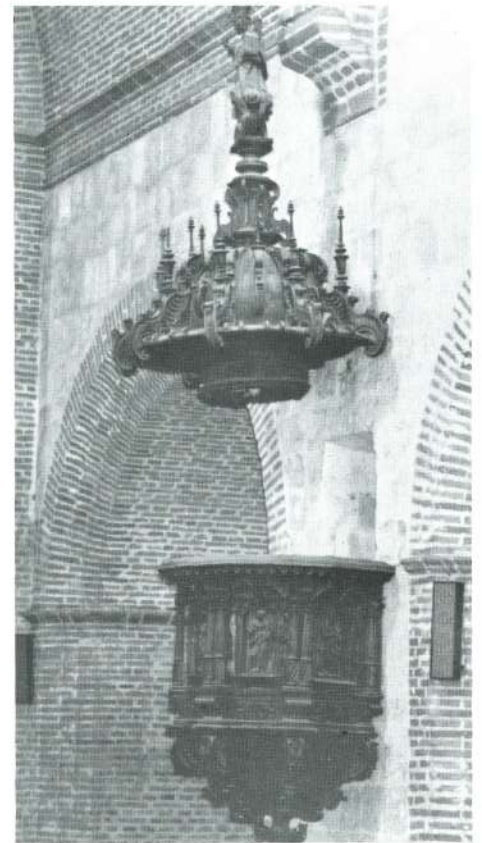
El templo de Nuestra Señora de las Mercedes es otro de los que más ha sufrido los estragos causados por los terremotos; sin embargo conserva piezas de gran importancia. La superior es una escultura de Nuestra Señora del Consuelo, de madera, ojos de vidrio y finísimo esgrafiado. Héctor Schenone escribe acerca de ella: “A juzgar por una noticia publicada por José Torre Revello sería del escultor Gaspar del Aguila, de larga actuación en Sevilla, colaborador de Bautista Vásquez y de Jerónimo Hernández pero, indudablemente, de calidad inferior a ellos. Dice la citada referencia que hacia 1580 este maestro y Diego de Campos, pintor, se comprometían con Jerónimo Sierra Figueroa, vecino de Arequipa, a entregar a este último tres imágenes, una de ellas de Nuestra Señora, que sería representada bajo la advocación de Consolación y que debía parecerse a la del mismo título, que se veneraba en el monasterio del referido nombre en la villa de Utrera, cerca de Sevilla”. Y agrega: “La coincidencia de época, estilo y advocación son valiosos elementos para poder atribuir sin mucho riesgo esta escultura a Gaspar del Aguila”. Por primera vez reproducimos en estas páginas su imagen a colores, sin las vestiduras que habitualmente la cubren, por lo cual puede admirarse la altísima calidad de su talla, el magnífico tratamiento del escorzo de los paños y el lujo de su esgrafiado. Esta pieza, por su antigüedad y nobleza, es una de las joyas artísticas del sur del Perú. La medida de esta efigie es de 0.67 m. de alto.

La Merced guarda por último dos interesantes Cristos crucificados. Uno de ellos, denominado del Auxilio, es de madera y ojos de vidrio, de 1.75 m., del conjunto de un Calvario en la capilla del muro testero de la nave Evangelio. Debe ser pieza del siglo XVIII. De la misma centuria es el Cristo crucificado que se halla en el coro alto, que por sus características técnicas y estéticas debe ser obra de un buen artífice regional.

La iglesia y convento de San Francisco constituye, junto con el templo de la Tercera Orden Franciscana, uno de los conjuntos más bellos de la ciudad. Guarda el templo de San Francisco un magnífico púlpito de madera del siglo XVII, de 2.00 m. de alto y 1.15 m. de ancho; sus imágenes en relieve de la cátedra —santos franciscanos y santa Agnes— son de 0.35 m. de altura. Es muy correcta y grácil la labra de estas figuras que sobresalen por la profundidad de su burilado que denota que su anónimo autor tenía un seguro conocimiento del dibujo, la composición y la perspectiva. Harold E. Wethey lo fechó aproximadamente en 1660-1670, resaltando la “expresión de vigor y movimiento en las heroicas proporciones de los cuerpos” de las efigies de los paneles de la cátedra y señalando con justicia que este púlpito es uno de los más finos ejemplares de muebles religiosos del Perú.

Pieza de especial calidad es asimismo un dramático San Francisco de Asís, de madera, de 1.40 m., muy repintado. Es efigie que puede provenir de un importante centro de talladores de esculturas como Lima o Quito. Llama la atención la energía e intensidad que irradia esta efigie que hoy se halla en el tercer altar de la nave del Evangelio. De menor calidad, pero merecedores de mención, son el Cristo crucificado del sotacoro y el rostro de un Nazareno del setecientos, en el segundo altar de la Epístola.

La Recoleta franciscana, en el antiguo barrio tradicional de Antiquilla, ha preservado interesantes esculturas en su templo y claustros. De las piezas



PULPITO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada, 3.10 x 1.15 m.

Iglesia de San Francisco, Arequipa.

Es destacable la alta calidad de la talla y el acierto en la composición de esta pieza, que es una de las superiores en su género en el sur del Perú. Ella evidencia que en el último tercio del siglo XVII había en la ciudad de Arequipa un escultor de excepcional habilidad en el labrado de la madera y el dominio del diseño de piezas de esta naturaleza.



PULPITO: Detalle
Anónimo
Siglo XVII
Madera tallada, 3.10 x 1.15 m.
Iglesia de San Francisco, Arequipa.

El gran talento del artífice autor del púlpito de San Francisco se admira en la precisión, energía y gracia con que ha labrado esta imagen de Santa Agnes, que es uno de los relieves que exornan los paneles de la cátedra en la cual se aprecian también a religiosos franciscanos.



CRISTO

Anónimo

Siglo XVIII

Marfil tallado, 0.30 x 0.21 m.

Convento de la Recoleta Franciscana, Arequipa.

Aparte de las piezas escultóricas trabajadas en el propio Virreinato, o de las traídas de España, las iglesias y conventos peruanos atesoran otras de orígenes diversos. De los siglos XVII y XVIII se encuentran obras llegadas de Filipinas y de Italia, entre las cuales se hallan finas creaciones en madera y marfil, como este magnífico Cristo crucificado del setecientos.



CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo

Siglo XVIII

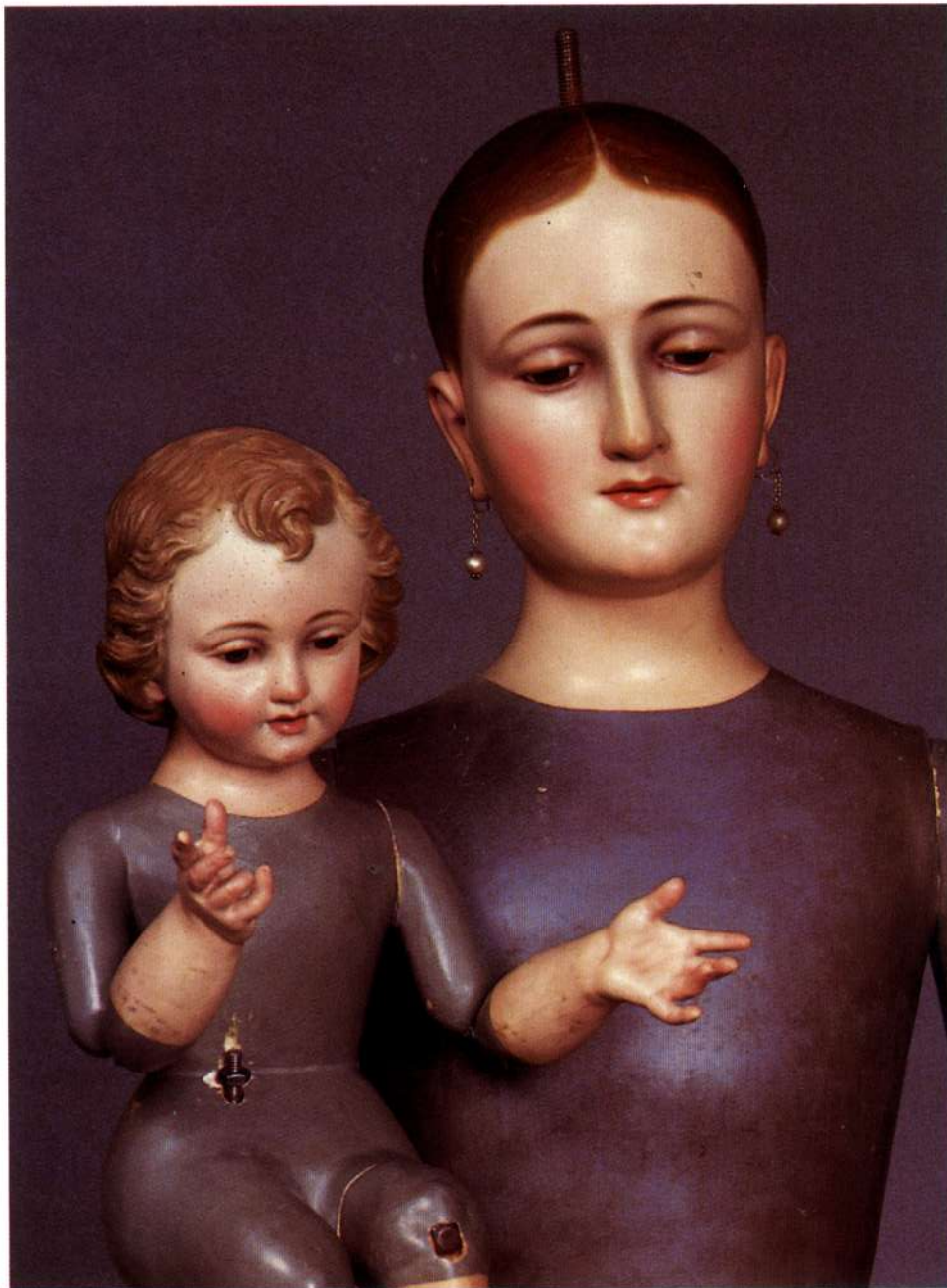
Madera tallada y policromada, 0.66 x 0.46 m.

Convento de la Recoleta Franciscana, Arequipa.

Las imágenes de Cristo crucificado fueron las más extendidas para la devoción en los edificios religiosos y en las casas particulares. Muchas de estas piezas fueron talladas por artífices locales y en talleres de los centros urbanos con antigua tradición artística.

de su templo importa destacar un Cristo crucificado al que se le denomina de Burgos, que se suma al conjunto de piezas similares, de buena calidad, que guardan las iglesias arequipeñas. En el museo de arte religioso de la propia Recoleta hay un buen crucificado de madera y uno de marfil que puede ser de factura italiana. Por su singularidad mencionaremos una imagen de la Virgen llamada “la misionera”, pues por ser articulada es transportable. Su cabeza, tórax, brazos y pies, así como el Niño Jesús que lleva en brazos, son de madera, en tanto el resto de su cuerpo está compuesto por una estructura de láminas de metal. Esta imagen era llevada en una caja por los evangelizadores franciscanos de las regiones de selva donde la armaban y vestían. Aparte de su singularidad debemos subrayar que su labra no carece de un ingenio atractivo.

En los monasterios de religiosas de clausura existen piezas que son mayoritariamente del siglo XVIII. De esta centuria hallamos en Santa Rosa un



VIRGEN MISIONERA

Anónimo

Siglo XVII

Madera policromada y fierro, 1.35 m.

Convento de la Recoleta Franciscana, Arequipa.

En los siglos XVII y XVIII se intensificaron las misiones en alejadas poblaciones de la sierra y la selva amazónica. Los religiosos franciscanos ampliaron considerablemente la frontera de evangelización, llevando consigo imágenes transportables para difundir el culto.

buen Cristo crucificado y una imagen de Nuestra Señora, denominada La Priora, esta última en el coro bajo. Santa Teresa —que se llama también El Carmen— preserva varias imágenes de santos de mediana factura. Muy destacables son en cambio dos efigies de bulto de Santa Catalina. La primera es una Virgen de los Remedios con el Niño, sedente, actualmente en el nicho central del segundo cuerpo del altar mayor neoclásico. Asimismo es apreciable otra imagen de similar advocación en el altar barroco de la capilla del actual convento moderno de clausura.

Acerca de la propia ciudad concluiremos llamando la atención sobre dos piezas notables de madera tallada que custodia la Casa Goyeneche, actual edificio del Banco Central de Reserva: un Ecce Homo y una Dolorosa. Estas efigies tienen 0.88 m. y se hallan muy repintadas. Es sobresaliente la talla del

ECCE HOMO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada y policromada.

Banco Central de Reserva, Arequipa.

Esta es una de las piezas superiores de la escultórica virreinal del Perú. A pesar del desatinado repinte que ha sufrido se admira la destreza de la talla y la intensidad de su emocionante y dramática expresión. Esta hermosa composición delata estrecha vinculación con la escultórica andaluza del seiscientos.



Ecce Homo, de muy superior tratamiento en el dominio de la madera y la lograda expresividad dramática del rostro. Es pieza que podríamos situar en el siglo XVII, dentro del gran ciclo escultórico andaluz. Junto con Nuestra Señora del Consuelo de La Merced, el Cristo crucificado y el relieve de la Virgen del Rosario de Santo Domingo, y el San Francisco del templo de esta Regla, constituye este Ecce Homo efigie sobresaliente entre las piezas de excepción de la ciudad de Arequipa.

Los pueblos que fueron circunvecinos a la ciudad de Arequipa, y que hoy están integrados a la urbe, destacan por la riqueza de sus ornamentadas portadas. Estos son el de San Juan Bautista de Yanahuara y el de San Miguel de Cayma, aparte del de Paucarpata, al que nos hemos referido líneas arriba. La de Yanahuara, fechada en 1750, ostenta un espléndido imafronte compuesto por dos cuerpos ricamente labrados con volutas, motivos florales, follajería, monogramas, ángeles e imágenes de santos: San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, San Antonio de Padua, Nuestra Señora del Rosario, Santa Rosa de Lima, Santa Catalina de Siena y una efigie de bulto del patrón del templo, San Juan Bautista. Sus querubines tocados de plumas —en el cuarto superior de las columnas del primer cuerpo— las cantutas y las papayas regionales subrayan la simbiosis de elementos indígenas con los propiamente occidentales que, junto con la composición de la fachada, el sillar y la labra planiforme expresan una estética original.

Otra hermosa fachada es por cierto la de San Miguel de Cayma. Si bien Harold E. Wethey la supone del mismo año que la de Yanahuara —1750— hay una inscripción en la torre del Evangelio que indica la fecha de 1783, es decir, de la época de la reconstrucción de esta iglesia emprendida después del terremoto de 1780 por el párroco de ella, el ilustre polígrafo vascuense doctor Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui. Esta portada, también de dos cuerpos como la de Yanahuara, posee columnas pareadas, primorosamente talladas, que incluyen relieves de mujeres en posición frontal que sustentan sobre sus cabezas cestos con frutas. Estas figuras adoptan forma de follaje de la cintura para abajo, y recuerdan a las indígenas que se acercaban con ofrendas a las iglesias. Labras de santos, monogramas, motivos geométricos, rosetones, flores y papayas completan la exuberante exornación. En el interior, en el retablo mayor, se halla una efigie de calidad que debe ser del setecientos: Nuestra Señora de la Candelaria, de 1.05 m., de serena expresión y fina carnación.

Labras de excepcional encanto se encuentran finalmente en la iglesia del Espíritu Santo de Chihuata. Posee este templo una fachada lateral ornamentada con columnas, hornacinas, orlas laterales y ricas tallas, cuya composición la diferencia en muchos aspectos de los imafrontes de los otros templos regionales. Pero su característica más notable es el interior de su cúpula de sillar de media naranja, del siglo XVIII, decorada con relieves de grácil tratamiento. Tal como la describimos en *Arequipa Artística y Monumental*, posee “una cornisa escalonada en la que se suceden relieves de querubines. Sobre esta base destacan ángeles que sostienen una orla de rosetones y querubines. Sobre cada uno de estos seres celestes hay un jarrón del que surgen flores que, en arcos radiales, llegan hasta la linterna central. Hacia la mitad de la cúpula destacan



FACHADA

Anónimo

Siglo XVIII

Piedra labrada.

Iglesia de Yanahuara, Arequipa.

La fachada de la iglesia de San Juan Bautista de Yanahuara, de 1750, es una de las composiciones más interesantes de su género en la región. Su diseño fundamental, de antigua raíz plateresca, recrea mediante la talla planiforme y su singular sentido compositivo la remota propuesta original, hasta plasmar en una exornación mestiza.

NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA

Anónimo
Siglo XVIII

Madera tallada y policromada, 1.05 m.
Iglesia de San Miguel de Cayma, Arequipa.

Junto con los Cristos crucificados y las imágenes de cuerpo entero de San Francisco de Asís, las efigies de la Virgen María son las más numerosas en Arequipa. Del siglo XVIII existe un interesante conjunto de piezas entre las que destaca Nuestra Señora de la Candelaria de Cayma que es objeto de profunda veneración.



doce ángeles con chaqueta, mangas de encaje y faldellines de hojas. Sobre cada uno se desarrolla el monograma de María. Por último, la linterna está rodeada de una orla con follajes ondulantes y racimos de uvas. Esta cúpula se asienta sobre cuatro pechinas con labras ingenuas de San Francisco, San Antonio de Padua, Santo Domingo de Guzmán y San Vicente Ferrer”. Evidentemente este domo es uno de los monumentos más hermosos, originales y logrados del arte mestizo surperuano.

Página siguiente: CUPULA

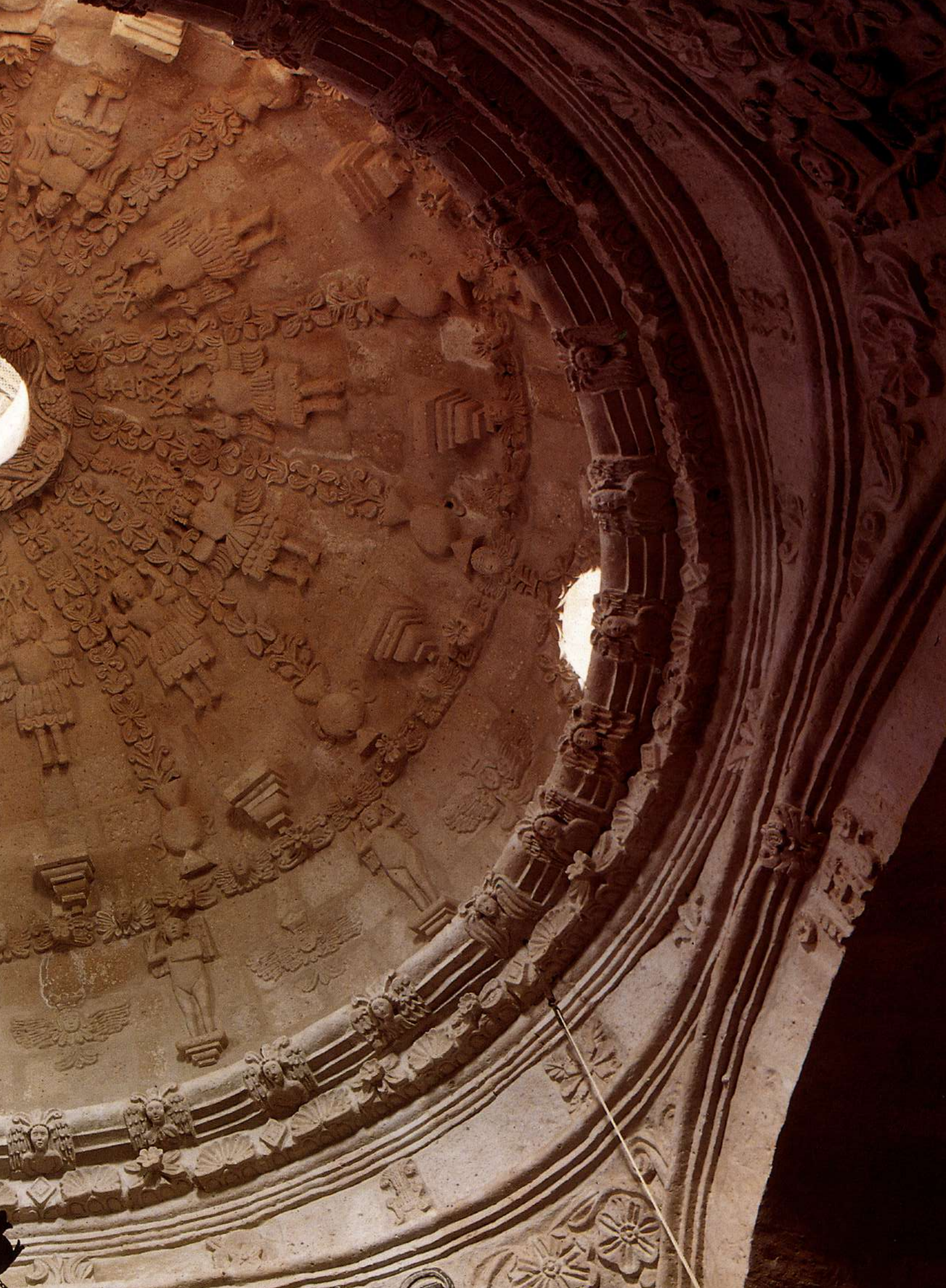
Anónimo
Siglo XVIII
Piedra labrada.

Iglesia del Espíritu Santo de Chiguata, Arequipa.

Junto con la cúpula del templo de Nuestra Señora del Rosario de Pomata —Puno—, la del Espíritu Santo de Chiguata es una de las labras más características del arte del tallado en piedra en la región surperuana. Está decorada con ángeles, ánforas, cadenas de flores y ondulante follajería, así como candorosas tallas de santos.

En estas líneas postreras queremos concluir reafirmando que Arequipa, por su aporte original a la escultura decorativa en la arquitectura andina, como por sus singulares monumentos edificados en lava volcánica y su breve pero selecto conjunto de piezas de bulto vinculadas a la tradición sevillana y a las regionales surperuanas, es un hito fundamental en el mapa artístico del Perú virreinal, en particular en las décadas que van desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la Emancipación. Es por ello que ocupa en estas páginas un justo lugar de privilegio al lado de las expresiones coloniales más importantes en el género de la escultórica.







Valle del Colca

Desde que en 1979 —hace ya doce años— diéramos a conocer para la ciencia la existencia de las dieciséis iglesias coloniales y una capilla renacentista del valle del Colca de la provincia de Caylloma (Arequipa), situadas entre los 3,500 y 4,200 metros de altura sobre el nivel del mar, habíamos llamado la atención acerca de la necesidad de efectuar estudios multidisciplinarios que profundizaran el conocimiento de esa región. Con ocasión de nuestra incorporación en 1980 a la Sociedad Peruana de Historia, con una investigación acerca del tema de la arquitectura religiosa en el Colca, y posteriormente con la publicación del libro *Templos Coloniales del Colca-Arequipa* (Lima, 1983), en el que entregamos de manera sistemática información inédita circunscrita casi exclusivamente a los propios edificios, adelantamos también impresiones iniciales acerca de la retablería, la pintura, la escultura y la platería. En los años siguientes, mediando varios viajes y estadías, profundizamos nuestras investigaciones en estos géneros artísticos. Como consecuencia de esos estudios, estas páginas reúnen lo que de esencial y significativo hallamos en escultura. Una vez más entregamos con especial satisfacción intelectual un conjunto de noticias desconocidas que esperamos intensifique el interés en esta región, tal como lo hicimos hace más de una década al revelar su arquitectura templaria.

Empezaremos por aseverar que las iglesias del valle conservan un numeroso conjunto de piezas escultóricas exentas, mostrando algunas de ellas labras en retablos, púlpitos y exornación arquitectónica que se incluyen en este género. Su volumen nos ha llevado asimismo a constatar que la escultura exenta es el género artístico más abundante en Collaguas. Por otro lado, sus materiales característicos —utilización para su composición de maguey, pasta y tela encolada— evidencia que hubo un intenso mercado de artífices que abastecieron desde el último tercio del siglo XVI, y durante todo el periodo colonial, los requerimientos de la estatuaria de iglesias aldeanas situadas —como es el caso de las collaguas— en regiones apartadas de los centros urbanos importantes. Debemos señalar que, en nuestro criterio, la utilización del maguey no se debió exclusivamente —como se subraya con ligereza— a la carencia de madera de cedro, si no que ello satisfizo la demanda de comarcas que por razones económicas sólo podían acceder a esa estatuaria de menor precio y que estaba por ello al alcance del donante campesino, que de otra forma difícilmente habría podido adquirir piezas talladas de madera.

Las vinculaciones del Colca con el Cusco y los pueblos de la región de Chucuito —circunvecina del lago Titicaca— durante las centurias virreinales nos permiten aseverar que de esos centros de antigua tradición artística y artesanal, a más de la ciudad de Arequipa, provinieron muchas de las piezas que hemos hallado en el valle de los Collaguas. Ello es muy razonable no sólo porque el Cusco, y más tarde Puno, abastecieron de obras de arte a vastas regiones del Virreinato, sino porque la mayoría de esas piezas por sus dimensiones y ligero peso fueron fácilmente transportables por las tropillas de arrieros que transitaban desde el siglo XVI por los caminos de herradura que comunicaban Arequipa y el Colca con las notables ferias sureñas —como la de Vilque— y por la vinculación que tuvo el valle desde las épocas prehispánicas con la

PORTADA

Anónimo

Ca. 1565

Piedra tallada.

Capilla de San Sebastián, Coporaque, Colca, Arequipa.

Antes de efectuar la edificación de la iglesia de Santiago Apóstol de Coporaque los misioneros franciscanos hicieron fabricar esta capilla renacentista, que descubrimos para la ciencia hace doce años. Su fecha, labra y diseño evidencian que ella es la construcción más antigua de su género en el Perú.

ciudad de los Incas. Esta vinculación prosiguió en el Virreinato a pesar que la región de los collaguas fue separada del Obispado del Cusco en el siglo XVI e incorporada al Obispado de Arequipa. A ello hay que sumar que durante todo el periodo colonial hubo una intensa circulación entre los pueblos del noroeste del Colca con las provincias altas del Cusco.

El extraordinario impulso evangelizador que llevó a erigir en época muy temprana templos y conventos a lo largo del valle, algunos de cuyos ejemplares del siglo XVI aún se preservan como la capilla de San Sebastián, de 1565, y el templo de la Purísima Concepción de Coporaque del último tercio de esa centuria, ha dejado huella en piezas escultóricas del quinientos, reafirmandonos en nuestra convicción de que en Collaguas, como en pocos lugares de nuestra patria, puede seguirse la continuidad artística virreinal desde los albores de la colonización hasta el periodo independiente.

Muchas de las piezas que se encuentran en los templos collaguas han sufrido los estragos causados por el tiempo, la desidia, e inclusive, las alteraciones infligidas por el hombre. Los casos más lamentables han ocurrido con aquéllas que poseyeron una hermosa exornación de esgrafiado en las vestiduras y que, en el mejor de los casos, fueron repintadas, o de las que se ha eliminado de manera definitiva esa fina exornación. Hay también las que han perdido cabezas o manos, o las que han sido cubiertas con capas de pintura que ocultan la carnación original. Por último, la moda del siglo XVIII de vestir con trajes de tela a las imágenes, agregándoles ojos de vidrio, dientes de trozos de cristales y cabelleras naturales, alteró no pocas de ellas.

El considerable volumen de piezas que hallamos se explica por el número de templos que, poseyendo varios retablos cada uno, debieron contener en sus hornacinas esas efigies. Pero también hay que tener en cuenta el esfuerzo evangelizador efectuado en el valle desde 1540-1542, en que los doctrineros franciscanos fueron llamados por los primeros encomenderos: Gonzalo Pizarro, de Yanque-Collaguas; Marcos Retamoso, de Lari-Collaguas; y Alonso Rodríguez Picado, de Hurin Saya o Cabanaconde. Ese esfuerzo implicó una tenaz actividad dirigida a desarraigar los cultos regionales de filiación prehispánica que se practicaron hasta muy entrado el Virreinato.

La difusión emprendida por los misioneros de las advocaciones y devociones a vírgenes y santos fue parte importante en ese arduo combate religioso que facilitó la multiplicación de las imágenes. Esta proliferación de cultos es comprobable hasta la actualidad con sólo seguir el calendario de fiestas de cada pueblo. En ellas constatamos la continuidad del culto a devociones que se hallan en cierta correspondencia con el número de efigies que las representan. En este sentido destaca el tradicional culto andino a la Virgen María, que en el valle del Colca se rinde a varias importantes advocaciones: Nuestra Señora de la Candelaria que se celebra el 2 de febrero de cada año en Achoma, Cabanaconde, Chivay, Madrigal y Sibayo. El de Nuestra Señora de Chapi —el mismo día— en Chivay, Lari y Maca. El de Nuestra Señora del Carmen —el 16 de julio— en Achoma, Cabanaconde, Chivay, Madrigal y Sibayo. El de Nuestra Señora de la Asunción —el 15 de agosto— en Chivay, Coporaque, Maca y Yanque. El de Nuestra Señora de la Natividad —8 de setiembre— en Canacota. El de Nuestra Señora del Rosario —7 de octubre— en Achoma, Chivay, Ichupampa, Maca, Tuti y Yanque. Y el de la Inmaculada

Concepción de María —el 8 de diciembre— en Chivay, Ichupampa, Lari, Madrigal y Yanque. Debemos destacar al lado de ellas las celebraciones de santos notables como San José, Santiago el Mayor, San Isidro, San Antonio, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Santa Ana, San Miguel y San Andrés. A ello hay que sumar las fiestas de los santos peruanos Santa Rosa de Lima y San Martín de Porres, la importante Semana Santa, Bajada de Reyes Magos, Todos los Santos, Fieles Difuntos, Señor de los Milagros y Navidad. Es pues un nutrido calendario en que salen engalanadas en procesión las imágenes correspondientes a cada fecha que, en casos, se celebran en todos los pueblos como son Semana Santa, Todos los Santos, Fieles Difuntos y Navidad. Imágenes de estas advocaciones se hallan en todas las iglesias del valle y de ellas sólo mencionaremos las más destacables por su antigüedad o interés plástico, entregando así una visión sucinta pero en lo posible detallada de lo que hemos hallado.

Tal como lo señalamos hace diez años, el templo de Santiago Apóstol de Coporaque —situado sobre la ribera derecha del río Colca— es el edificio religioso más antiguo del valle. Describimos de él su notable fachada renacentista del último tercio del siglo XVI en que destacan relieves de querubines y soles. Ha preservado asimismo su planta rectangular o de salón que



RETABLO LATERAL

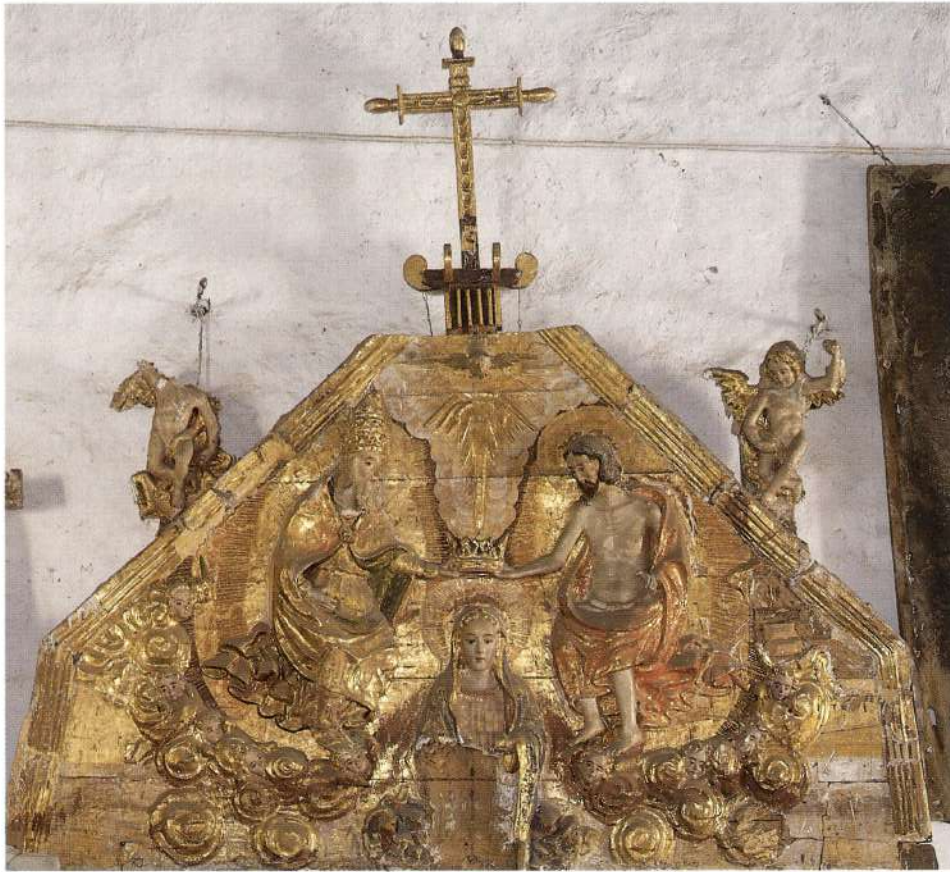
Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y sobredorada.

Iglesia de Chivay, Colca, Arequipa.

Con los de las iglesias de Santa Ana de Maca, San Juan Bautista de Sibayo y Santiago de Madrigal, el lateral de Chivay es uno de los pocos ejemplares que quedan en el valle de retablos barrocos en madera tallada y sobredorada. Su distribución y su carácter compositivo lo emparentan, junto con los de Maca, Sibayo y Madrigal, a los de tradición cusqueña.



CORONACION DE LA VIRGEN MARIA

Anónimo

Siglo XVI

Relieve en madera, maguey, pasta y tela encolada,
1.50 x 2.50 m.

Iglesia de Coporaque, Colca, Arequipa.

Este es un ejemplar único que ha resistido cuatrocientos años para entregarnos la visión directa de lo que fue la coronación de un retablo de las primeras décadas de evangelización del valle. Venciendo los siglos exhibe aún la belleza de su policromía original rojidorada.

debió estar cubierta originalmente por un artesonado de par y nudillo. Su edificación se inició alrededor de 1569, luego que llegaron a esta reducción toledana de Villacastín de Coporaque los doctrineros franciscanos entre 1540 y 1545. Era este desde antiguo el centro más importante de la región pues durante la dominación quechua tuvo allí su residencia el curaca principal. Durante la conquista española formó parte de la encomienda de Yanque-Collaguas de Gonzalo Pizarro, quién fijó en Coporaque la residencia de la misma. En 1548, el licenciado Pedro de La Gasca, Presidente de la Real Audiencia, la encomendó en el capitán Francisco Noguerol de Ulloa. Por último, en 1562, el virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, la puso en la Corona. En Coporaque vivieron religiosos tan distinguidos como el franciscano Luis Jerónimo de Oré, que fue más tarde Obispo de La Concepción en la Capitanía General de Chile (1621-1629), y autor entre otras obras de *Symbolo catholico indiano en el cual se declaran los misterios de la Fé ...* (1598). Esta preeminencia de Coporaque está en relación con las dimensiones y calidad de esta iglesia y con los retablos renacentistas y adornos que debió poseer.

De sus exornaciones renacentistas conserva notables piezas de plata, restos del retablo mayor, casullas, paños, dalmáticas, algunas efigies y un importante relieve. Lo que queda del retablo deja apreciar que fue una estructura de adobe, ladrillo y estuco de cinco calles y dos cuerpos, de hornacinas, adosado al tradicional muro ochavado de los templos andinos del quinientos. Mencionamos con detenimiento este altar —que hoy se encuentra oculto detrás del actual retablo mayor del siglo XIX— pues consideramos como probable que el relieve triangular de la Coronación de la Virgen que se preserva pudo ser la

coronación de su cuerpo central. Ello no descarta que pudo pertenecer también a un altar lateral, pero el ápice de ese relieve, concluido en horizontal, lleva a pensar que debió encajar en la cubierta de par y nudillo que debió techar la capilla mayor del presbiterio. Este relieve creemos que es pieza coetánea a la edificación del templo, por lo que debió fabricarse en el último tercio del siglo XVI. Su soporte es de madera y las figuras del Padre Eterno, Cristo y la Virgen están trabajadas en pasta. Posee un notable esgrafiado y policromado en que predomina el color rojo que contrasta elegantemente con las exornaciones doradas. Es pues, por su antigüedad y ubicación, una de las piezas más valiosas del arte virreinal del Colca.

Tal como lo señalamos líneas arriba, algunas piezas tempranas evidencian el inicio alboral de cultos a determinadas advocaciones muy extendidas, como es el caso de Nuestra Señora de la Candelaria, de la que hay una imagen de 1580-1590, trabajada en maguey, tela encolada y policromada. Asimismo, se ha conservado de esos mismos años una efigie de La Dolorosa, en similares materiales, y una Santa Ursula muy temprana (c. 1560-1570), que pensamos fue la imagen que debió estar en la Capilla de esa advocación erigida por los franciscanos en Coporaque antes de la construcción del templo grande. De la misma forma, ubicamos un San Sebastián de maguey, tela encolada con policromía y pan de oro, de 0.85 m. de alto, que debió estar en la Capilla de su nombre construida en 1565, y de la que nos ocuparemos en breve.

De la época de la edificación del templo, que se puso bajo el patronazgo de Santiago el Mayor como lo hemos indicado, hallamos una imagen de este santo de 1.10 m. de alto de similar técnica que el San Sebastián. Fragmentos de piezas del quinientos u otras mutiladas o alteradas —como un interesante San Antonio de Padua descabezado pero que conserva parte de su original esgrafiado, o un encantador angelito de 0.53 m. de maguey, pasta, tela encolada y ojos pintados de dulce expresión, que debió pertenecer a un retablo del quinientos— han llegado hasta nosotros entregándonos una idea de lo que fue la estatuaria que se hallaba en la iglesia antigua. En todo caso, por lo conservado constatamos que hubo desde el principio del adoctrinamiento un número mayoritario de piezas de tela encolada y pasta, con trabajos de calidad en el esgrafiado y la policromía, y cuya alma soporte fue el tallo de la cactácea oriunda principalmente del Perú y México denominada maguey (agave americana), planta que debido a sus múltiples usos el historiador jesuita José de Acosta calificó “árbol de las maravillas”.

De esta centuria es asimismo, como ya lo hemos mencionado, la Capilla que identificamos como de San Sebastián, edificada por los doctrineros de la orden seráfica en 1565, de tal forma que es en su género la más antigua del Perú. Este importante monumento ha preservado su valiosa fachada de aquella época, correctamente tallada en piedra, compuesta por columnas exentas sobre podios con relieves de rosetas y entablamento con friso exornado con el mismo motivo y querubín central. Esta labor denota la temprana capacidad de alarifes regionales para reproducir el diseño de grabados que debieron llevar a esas remotas regiones los doctrineros franciscanos, quienes levantaron portadas quinientistas análogas en otras regiones del Virreinato como la principal de la iglesia de su Orden en Huamanga.



ANGELITO

Anónimo

Siglo XVI

Maguey, pasta y tela encolada, 0.53 m.
Iglesia de Coporaque, Colca, Arequipa.

A pesar de su mal estado de conservación y las pérdidas que ha sufrido esta imagen conserva la gracia superior de aquellas obras de arte tempranas del Virreinato creadas en la atmósfera renacentista que irradiaba poderosamente el arte mediterráneo hasta las regiones más remotas del Nuevo Mundo.



Del siglo XVII queremos destacar un correcto Cristo crucificado de 2.00 m. de alto, situado en el altar del muro del Evangelio en el presbiterio. Esta es una de las mejores piezas del valle tanto por su calidad como por su estado de conservación. De la misma forma llamamos la atención sobre un crucificado de esa centuria de 0.90 m., actualmente en la sacristía. De las escasas imágenes del seiscientos y del setecientos conviene señalar un San José de mediados del XVII, de 1.08 m., que es de maguey y tela encolada; y del siglo XVIII un Santiago el Mayor de medio cuerpo —que puede ser de principios de esta centuria— así como un interesante Cristo yacente que ha sufrido repintes.

El otro templo temprano, situado también sobre la ribera derecha del Colca, es el de Santiago de Madrigal edificado entre el último tercio del XVI y principios del XVII. Posee una notable portada principal renacentista cuyo frontón trapezoidal muestra el relieve planiforme de un Santiago Matamoros que hallamos emparentado con el de la portada lateral de la iglesia de la Compañía de la ciudad de Arequipa. Este relieve es un buen ejemplo de las características de la talla en piedra de las imágenes arequipeñas realizadas por alarifes de raíz indígena: escasa profundidad del relieve, casi nulo sentido de la perspectiva e ingenuidad formal. Como ya lo señaláramos en *Templos coloniales del Colca-Arequipa*, creemos que el tallador collagua lleva a la decoración arquitectónica el sentido compositivo que aplica en la textilería, que es el arte secularmente tradicional de este pueblo.

Debemos destacar en lo concerniente a mueblería labrada un sagrario renacentista con relieves de pasta que representan al Padre Eterno, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor y San Juan Bautista. Esta pieza del siglo XVI es del linaje de las que se encuentran en otros templos del valle como Chivay, Maca, Lari y el muy deteriorado de Sibayo, a los que haremos posterior mención. Del siglo XVIII es el retablo mayor barroco, sobredorado, de tres calles, dos cuerpos, coronación, espejería y hornacinas vinculado a los cusqueños de esta centuria. Otra pieza de la misma época es el púlpito barroco, policromado, con pinturas de los evangelistas en los paneles de la cátedra, que evidencia corrección y sencillez en la talla de la madera.

Respecto de imágenes tempranas éstas son muy escasas en este edificio, pero no dejaremos de mencionar, a pesar de su estado de conservación, un San Juan Evangelista de 1600 situado actualmente en el altar de adobe del brazo del transepto de la Epístola. Asimismo una importante Inmaculada Concepción, de 1.50 m., de madera tallada, policromada, con esgrafiado y ojos de vidrio. Del XVIII es el Santiago Matamoros articulado que sale el día de su fecha patronal, el 25 de julio, montado a caballo. Es pieza de 1.50 m. de alto y habitualmente es vestida con un traje militar del siglo pasado, tal como lo describimos en nuestro estudio de 1983. Por último, a pesar de su deterioro, importa señalar un dramático Cristo crucificado de maguey y pasta, de impresionante patetismo en su expresión. Debe ser pieza de principios del setecientos.

La iglesia de San Juan Bautista de Sibayo, situada al noreste del valle, inaugura el ciclo de iglesias barrocas del Colca. A diferencia de sus antecesoras renacentistas de Coporaque y Madrigal, ésta es de planta en cruz

RETABLO MAYOR

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y dorada.

Iglesia de Sibayo, Colca, Arequipa.

En esta iglesia del extremo noreste del valle de los collaguas se conserva este interesante retablo mayor del siglo XVIII. Esta pieza es el adorno principal interior de este templo que inauguró el barroco en la región, luego del largo predominio del estilo renacentista.



NIÑO JESUS

Anónimo

Siglo XVII

Magüey, pasta y tela encolada, 1.02 m.

Iglesia de Callalli, Colca, Arequipa.

Desde muy temprano llegaron a las primitivas iglesias del Colca imágenes de calidad, probablemente enviadas del Cusco o de la ciudad de Arequipa. En magüey —arbusto que se halla extendido en el Perú y México principalmente— se fabricaron gran parte de estas piezas cuyo acabado y aspecto exterior se asemeja a las talladas en madera.

latina, bóveda de medio cañón, e inicia en la región el sistema de arcos cobijos que se repitió en otros edificios del valle durante varias décadas. Es importante la labra de su portada principal que la emparenta con obras similares de la ciudad de Arequipa en el setecientos. Destacamos asimismo la talla de su retablo mayor que Ramón Gutiérrez en *El valle del Colca (Arequipa). Cinco siglos de arquitectura y urbanismo* (Buenos Aires, 1986), sitúa a mediados del siglo XVIII y cuya composición barroca sobredorada pertenece a la tradición retablero cusqueña. De las varias imágenes de mediana factura que se encuentran en Sibayo debemos mencionar un Cristo crucificado de maguey —en la sacristía— de 0.65 m., que puede ser de principios del XVIII. Lamentamos el pésimo estado en que está un sagrario renacentista de madera y pasta, abandonado con los trastos del depósito a que se ha destinado la contrasacristía. Trastos que deben estar confundidos con restos de imágenes y retablos que pertenecieron a la iglesia antigua.

El templo de San Antonio de Padua de Callalli se encuentra cerca del de Sibayo, del otro lado del río Colca, en la ruta que une este valle con Arequipa a través de Pulpera. Por hallarse en una prominencia y bajo una alta montaña de espectaculares farallones ofrece una espléndida vista. A pesar de que este edificio fue levantado entre los siglos XVIII y XIX, conserva imágenes de muy antigua data que sugieren la existencia de construcciones tempranas, es decir, de la época de la reducción toledana en que se le fundó con el nombre de Alcántara de Callalli. En este aspecto queremos llamar la atención acerca de un notable San Antonio de Padua, patrón del templo, que hoy se encuentra en el altar del brazo del transepto del Evangelio. Esta imagen de 1.21 m. de altura —incluida la base— de maguey, pasta y tela encolada, exornadas sus vestiduras con un fino esgrafiado, tiene una data en su pedestal que indica que fue realizada en 1566 o 1588. Esta última fecha es casi coetánea con la fundación toledana, lo cual hace de ella una de las piezas escultóricas más antiguas del Perú. Indicaremos que en el siglo XVIII debió agregársele sus actuales ojos de vidrio. Próximo en el tiempo es también un hermoso Niño Jesús, de maguey, de 1.02 m. —incluida la peana— pasta y tela encolada que lo situamos en el 1600. A ellos, por su antigüedad, habría que sumar un Cristo resucitado de 1.28 m. y un San Juan Bautista de 1.15 m. en el altar del brazo del transepto de la Epístola, así como un San Pedro de 1.20 m. —en el primer altar del muro del Evangelio— que ha sido compuesto en maguey y pasta, aplicaciones de esgrafiado y posterior inclusión de ojos de vidrio. En contraste con las piezas del XVI son escasas las del XVII y XVIII. Sin embargo no dejaremos de señalar dos del seiscientos: una Virgen Inmaculada de 0.60 m. de altura y un San Felipe de 0.65 m. que ubicamos en el retablo mayor. La Inmaculada es una efigie de buena calidad, probablemente trabajada en un calificado taller cusqueño de la primera mitad del XVII, que debe ocultar bajo repintes muy posteriores su original carnación.

Hacia el norte de Callalli se halla la iglesia de San Pedro Apóstol de Tisco, que es la más apartada y elevada del Colca porque se erige en región de puna, a 4.200 metros sobre el nivel del mar. Es una magnífica construcción de piedra de planta de cruz latina, dos torres cuadradas y bóveda de cañón. En el cubo de sus torres están pintadas en ocre rojo imágenes de plantas de maíz, lo

cual le da un carácter muy especial. Esta originalidad se reitera en el orden arquitectónico pues este edificio se aparta en muchos aspectos de los modelos preponderantes en el valle debido a que recoge influencias cusqueñas —el óculo ovalado de fachada que comunica con el coro alto o la composición de su imafrente-retablo— y también aportes arequipeños y puneños. Ella está pues en el eje de propuestas diferentes resueltas todas con gran calidad en el resultado de conjunto. Destaco por ello la correcta labra de su fachada principal con sus relieves que representan a la custodia y santos franciscanos. En su interior sobresalen altares de los siglos XVIII y XIX y un púlpito de tradición escultórica cusqueña de 1750. Llamamos la atención asimismo sobre algunas piezas tempranas como una Santa Bárbara de 1.22 m., de maguey y tela encolada, que debe ser del siglo XVI. De la misma centuria creemos que es un Niño Jesús, de 0.78 m., aunque se encuentra muy alterado por sucesivas restauraciones antiguas. Del siglo siguiente mencionaremos una Sagrada Familia —de 0.50 m.— y un Santo Domingo —de 1.20 m.— de maguey, pasta y tela encolada. Las piezas tempranas que hemos señalado, a más de las casullas del quinientos que posee este templo, nos indica que allí existió posiblemente un edificio de las primeras décadas de la colonización y evangelización del valle.

La iglesia de la Santa Cruz de Tuti —la de menores dimensiones del valle— situada a medio camino entre Chivay y Sibayo, sobre la ribera derecha del Colca, es bastante tardía pues de acuerdo a Ramón Gutiérrez habría sido reedificada a mediados del XIX, luego que se demoliera la anterior. En lo que respecta a imágenes escultóricas preserva piezas modestas que mencionamos por el hecho de que las datamos a principios del siglo XVII: un arcángel Miguel de 0.55 m. y un Cristo yacente de 1.32 m., ambos en la sacristía. Asimismo hallamos un Niño Jesús, de maguey y pasta, policromado, que debe ser de la misma centuria. Pero nos interesa sobremanera destacar su notable púlpito del seiscientos, de madera tallada, dorada y policromada con imágenes en relieves, de madera y esgrafiadas, de 0.75 m. cada una, adosadas a los paneles de la cátedra, que representan de cuerpo entero a los Padres de la Iglesia: San Jerónimo, San Agustín, San Buenaventura y San Ambrosio. A pesar de su precario estado de conservación, el conjunto ha llegado hasta nosotros entregándonos una magnífica visión de las piezas que adornaban tempranamente estos templos, recogiendo la destacable fabricación de mueblería de carácter renacentista que obliga a suponer la existencia de artistas traídos de Arequipa o Cusco para realizar obras de esta calidad. Por su elaboración y rica policromía, esta es de las piezas escultóricas andinas de mayor encanto y significación de aquella fase de la evangelización en que los doctrineros se habían asentado con firmeza en los Andes y tenían la posibilidad de engalanar sus edificios religiosos con muebles de prestancia en aldeas tan remotas.

El templo de la Asunción de Nuestra Señora de Chivay se halla en la capital de la provincia de Caylloma. Es de los pocos que ha preservado un altar del período barroco, fechado en 1790 —el del brazo de la Epístola en el transepto— y un púlpito de madera tallada, policromada y con relieves, también del XVIII. El altar es de tres cuerpos y tres calles, dorado, de exuberante talla y hornacinas ocupadas por imágenes de las que destacan unos ángeles de 1.10 m. cada uno que deben ser del siglo XVII. Este templo tiene asimismo un buen número de piezas escultóricas con la representación de Cristo, todas ellas en



PULPITO

Anónimo

Siglo XVII

Madera tallada, dorada, policromada y esgrafiada, 2.80 m., incluido el tornavoz.

Iglesia de Tuti, Colca, Arequipa.

La vasta labor de evangelización efectuada en el valle de Colca llevó a edificar numerosas iglesias, que fueron bellamente exornadas con piezas similares a las que debieron poseer las iglesias renacentistas de la ciudad de Arequipa, que fueron destruidas por los terremotos. Este púlpito es uno de los raros ejemplares de finales del siglo XVI y principios del XVII que ha llegado hasta nosotros. Los paneles de la cátedra están decorados con relieves de aspecto hierático, de sencillo diseño y composición, que informan de la actividad de escultores que dominaban su oficio y satisfacían la demanda artística de regiones de adoctrinamiento muy alejadas de las urbes principales del Virreinato.



maguey, pasta y policromados. Por su antigüedad señalamos un Cristo yacente, de modesta factura, de principios del XVIII, que se encuentra hoy en el brazo de la Epístola del transepto, y un Cristo crucificado, en la sacristía, que datamos en la segunda mitad del seiscientos.

Lo que debemos destacar una vez más, tal como lo hicimos en nuestro estudio de 1983, es el notable sagrario renacentista que se preserva en el bautisterio. De madera tallada, dorada, exornada de columnas y querubines, posee relieves en maguey, pasta y aplicación de esgrafiado de santos franciscanos en la parte exterior de las puertas y, en la coronación, las imágenes del Padre Eterno, Cristo y la Virgen. En la cara posterior de las puertas se conservan, retocadas, pinturas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista.



SAGRARIO

Anónimo

Siglo XVI

Madera, maguey y pasta policromada,
1.62 x 1.08 m.

Iglesia de Chivay, Colca, Arequipa.

En el valle del Colca aún se conserva un conjunto de sagrarios de las primeras épocas de su evangelización, siendo el de Chivay una de las piezas más interesantes por su composición y relieves de carácter renacentista.

INMACULADA CONCEPCION

Anónimo

Rostro y ángeles de madera tallada,
cuerpo de maguey y tela encolada, 0.93 m.

Iglesia de Lari, Colca, Arequipa.

A pesar de las mutilaciones que ha sufrido esta imagen preserva su encanto. Tanto la composición general de esta obra como el diseño de sus rasgos y los rostros de los querubines la vinculan con la manera del gran maestro andaluz —tan conocido a través de varias obras suyas en el Perú— Juan Martínez Montañés.





SAGRARIO

Anónimo

Siglo XVI

Madera tallada, dorada y policromada,
0.97 x 0.85 m.

Iglesia de Lari, Colca, Arequipa.

El valle de Colca es uno de los pocos edificios religiosos donde se preservan sagrarios del siglo XVI. Ellos debieron pertenecer a los primitivos altares renacentistas que exornaron las primeras iglesias de esa región.

Como lo señalamos en su oportunidad, es una de las piezas tempranas más importantes del valle y debe estar asociada a la construcción de las iglesias primitivas. Ella se suma a los sagrarios del siglo XVI que ya hemos mencionado, aunque éste es el que se halla en mejor estado de conservación.

El templo de la Purísima Concepción de Lari, sobre la ribera derecha del Colca, es un impresionante monumento de mediados del siglo XVIII, cuya grandeza sobresale por hallarse en el centro de un conjunto de vastos atrios que lo circundan. Asimismo, ofrece un sorprendente contraste en las pequeñas casas de piedra gris que aparecen diminutas frente a la masa blanca de este edificio que posee dos fuertes torres y una espléndida cúpula sobre el crucero. Ya describimos en su momento, hace una década, las características de Lari causando nuestra información previsible sorpresa en los académicos al dar a conocer la existencia de una iglesia rural de esta envergadura. Su grandeza arquitectónica, por otro lado, concuerda con la belleza de su interior, pues su única nave está exornada con un espléndido altar mayor neoclásico y varios altares laterales que están en el tránsito entre el barroco y el neoclásico, fabricados en piedra y estuco, y vistosamente policromados. Posee también un

RETABLO LATERAL

Anónimo

Siglo XVIII

Piedra y estuco policromado.
Iglesia de Lari, Colca, Arequipa.

Hacia finales del siglo XVIII se va imponiendo el estilo neoclásico y se erigen retablos de piedra y estuco, policromados, que le dan un sugestivo y colorido encanto a los interiores. Las imágenes que adornaron sus hornacinas contribuyeron a esa grácil impresión.





púlpito de la segunda mitad del siglo XVIII, de madera tallada y policromada, que es de las correctas tallas del valle. De época muy temprana es un sagrario renacentista, de 0.97 m. x 0.85 m., de madera tallada, dorada y policromada que se halla en la sacristía. En la parte exterior de sus puertas se aprecia a los cuatro evangelistas en madera tallada y con los ojos pintados. Como en otras del valle, esta pieza es testimonio invaluable de lo que debió poseer la antigua iglesia. Respecto de imágenes exentas este templo posee tres de muy notable carácter que las situamos en los siglos XVII y XVIII. La primera es una importante Inmaculada Concepción que conserva un fino esgrafiado en sus paños. De 0.93 m. de altura, se encuentra en la hornacina superior de la calle central del retablo mayor. Su efigie, que se reproduce por primera vez en este libro, es un ejemplo de la riqueza iconográfica de este valle que, a pesar de la década que ha pasado desde que dimos a conocer sus monumentos, no ha merecido la publicación de los estudios científicos que demandábamos para estas específicas áreas del arte, razón por la cual muchas de sus importantes piezas han continuado inéditas hasta su revelación en estas páginas. Tanto su rostro como los ángeles de la base son de madera tallada y policromada. El resto de su cuerpo —que ha sufrido mutilaciones— es de magüey y tela encolada. Evidentemente está vinculada a la vigorosa tradición escultórica andaluza del siglo XVII, en particular la montañesina.

La segunda imagen a la que nos referimos es probablemente la representación de la Virgen María, aunque su carencia de atributos reconocibles nos ha impedido identificarla con certeza. Se encuentra situada en el segundo altar del lado de la Epístola, y la calidad de la talla de su rostro y su grácil escorzo hacen de ella una efigie de especial valor.

Finalmente, la tercera imagen a la que aludimos es una espléndida Santa Rosa de Lima que ocupa una de las hornacinas del primer altar del lado de la Epístola. De madera tallada y tela encolada muestra una hermosa carnación sobre un rostro intensamente expresivo y un precioso esgrafiado en los paños. Es pieza de excepción que la datamos en el siglo XVIII, y debe proceder de uno de los grandes centros urbanos virreinales.

La iglesia de San Juan Bautista de Ichupampa se erige a medio camino entre Coporaque y Lari. Su edificio es uno de los más tardíos del valle pues se ubica entre finales del siglo XVIII y el XIX. En su portada de pies ostenta un par de columnas de fuste amelcochado, anilladas en el centro y más anchas en el centro de cada fuste, que es trabajo popular de gracioso resultado. En su interior se levanta un conjunto de altares neoclásicos de piedra y estuco policromado en cuyas hornacinas se hallan efigies de épocas más tempranas. Acerca de imágenes escultóricas mencionaremos un San Francisco de cabeza de madera, cuerpo de tela encolada y policromado, de mediana factura, situado en el altar mayor, y que debe ser del setecientos. En la coronación de este retablo hallamos dos angelitos dorados que pudieron pertenecer a un altar de esa misma centuria. Importa destacar que en esta región se prosiguió trabajando piezas escultóricas hasta muy entrado el siglo XIX, como se aprecia en Ichupampa, donde se preservan imágenes de ángeles que pueden atribuirse a escultores activos en el primer tercio del ochocientos, como Diego Gómez, que trabajó varias piezas para las iglesias collaguas, como lo informa Ramón Gutiérrez.

SANTA ROSA DE LIMA

Anónimo

Siglo XVIII

Madera tallada y tela encolada, 1.00 m.

Iglesia de Lari, Colca, Arequipa.

Esta pieza es una de las notables esculturas collaguas del setecientos. Su elegante movimiento y la intensidad de su expresión remite a hábiles artífices de los grandes centros artísticos urbanos del Virreinato, en particular de la capital.



Pero lo más notable de la estatuaria de Ichupampa es una efigie de Santa Rosa de Lima, de 1.02 m., de maguey, pasta, tela encolada, rostro de madera y ojos de vidrio. Esta imagen sustenta al Niño Jesús con una mano mientras la otra lleva un ancla sobre cuyos brazos hay una ciudad. Esta encantadora efigie posee un rostro de respetable calidad por su expresividad y el fino acabado de su carnación. La elegancia de su actitud y el correcto escorzo de su manto y hábito hacen asimismo de ella una obra de arte superior en el valle.

En estas líneas debemos llamar la atención acerca de la que es sin lugar a dudas la más espléndida portada de la arquitectura civil del Colca. Esta se encuentra a tres calles de la plaza de este pueblo, al final de un corredor, componiéndose el dintel

de relieves que incluye un monograma con el "Ave María Regina" y la fecha que anuncia: "Año 1822". Esta portada está adornada con dos estípites antropomorfos y protegida por un arco cobijo a la manera de los que tienen varias iglesias del valle. Es sorprendente hallar en un pueblo remoto y modesto una portada de tan altos kilates artísticos y de tan costosa fábrica, que debemos suponer fue tallada por un alarife lugareño de gran habilidad que repitió muy tardíamente este tipo de exornaciones de tradición manierista hispánica, un año después de la declaración de la Independencia y dos años antes de la declinación definitiva del Virreinato en Junín y Ayacucho. A no ser que se reutilizaran estos estípites de una portada antigua agregándosele posteriormente el dintel fechado que hemos mencionado.

El templo de la Inmaculada Concepción de Yanque es, como lo aseveráramos hace diez años cuando lo dimos a conocer, el edificio de arquitectura mestiza más notable del Colca. El actual reemplazó al que se destruyó en la última década del seiscientos, siendo erigido éste gracias a la decisión del rey Felipe V de aplicar los tributos de esta encomienda, que ya pertenecía a la Corona, a levantar este magnífico ejemplar de monumento andino. Es este edificio el más rico en decoración arquitectónica pues se halla exornada tanto la fachada de pies como la lateral con un sentido compositivo sumamente original. La de pies, de finales del siglo XVII, está constituida por un amplio "tapiz" de relieves que cubren el imafrente desde la cornisa hasta la mitad del muro y el espacio comprendido entre los cubos de ambas torres. El fondo de esta exornación es una rica follajería en la que están dispuestas cartelas ovaladas con altorrelieves de santos de las órdenes franciscana y dominica: Santa Rosa de Lima, Santa Catalina de Siena, San Vicente Ferrer, Santo Domingo de Guzmán,

SANTA ROSA DE LIMA

Anónimo

Siglo XVIII

Rostro de madera tallada, cuerpo de maguey y tela encolada, 1.02 m.

Iglesia de Ichupampa, Arequipa.

La efigie de la santa limeña se extendió ampliamente por el Perú virreinal a partir de su santificación en 1670, de tal forma que en muchas iglesias pasó a tener altar propio y suscitar una intensa devoción expresada particularmente en los ritos y procesiones del 30 de agosto que es su día jubilar.

PORTADA DE CASA

Anónimo

1822

Piedra tallada.

Ichupampa, Colca, Arequipa.

En raras ocasiones puede apreciarse en poblaciones remotas del Perú rural portadas tan interesantes como ésta. Ello nos pone sobre el rastro de hábiles canteros que satisficieron trabajos para gustos exigentes teniendo a la vista grabados con imágenes muy arcaicas para su época. Es posible también que se reutilizara una antigua portada labrándose en el dintel una fecha posterior.





FACHADA LATERAL

Anónimo

Siglo XVI - XVII

Relieves en piedra y estuco.

Iglesia de Yanque, Colca, Arequipa.

Los robustos machones que soportan el arco cobijo, adornados con figuras de bulto en piedra, enmarcan esta singular fachada lateral cuyo primer cuerpo es de diseño renacentista y el segundo barroco. Los relieves planiformes de este segundo cuerpo incluyen dos hermosas sirenas con floridas cornucopias.

San Buenaventura y San Antonio de Padua. En el centro está la efigie de San Francisco de Asís con cruz, calavera y cigüeña, entre dos columnas salomónicas sobre cuyos capiteles danzan ángeles. Como ya lo señalamos en 1983, estos motivos la asocian a figuras similares que se aprecian en la archivolta de la casa del Moral de la ciudad de Arequipa edificada algunos lustros más tarde.

De muy diferente planteamiento es la composición de la portada lateral. Esta se encuentra entre dos robustos machones que sustentan un amplio y pronunciado arco cobijo. Sobre los machones se conservan tres imágenes de bulto labradas en sillar de San Juan Bautista, Santo Tomás Apóstol y San Pedro Apóstol. Ha desaparecido la pareja de este último que debió ser San Pablo. Sobre la clave de este arco se levanta la estatua del arcángel Miguel en actitud de custodio del templo. Estas tallas son de las escasas que quedan en bulto en Arequipa como testimonios de la sencillez de su labra desgastada por su exposición a la intemperie y las lluvias desde hace trescientos años. El diseño del cuerpo inferior de esta fachada es renacentista siendo posiblemente la que

PORTADA DE PIES

Anónimo

Siglo XVII

Relieve en piedra y estuco

Iglesia de Yanque, Colca, Arequipa.

La composición sugiere un amplio tapiz con graciosa follajería de fondo sobre el que destaca las efigies de santos de las órdenes franciscana y dominica. Este imafrente es único en la decoración arquitectónica virreinal por su concepción y distribución iconográfica, y también por su antigüedad pues data de finales del seiscientos.



existía en el templo antiguo. En el segundo cuerpo se desenvuelve un movido juego de imágenes de filiación barroca en que los relieves representan a la Inmaculada Concepción sobre una media luna y el demonio en forma de serpiente, el Padre Eterno en ademán de bendecir, un león y un águila como tenantes de cartelas que pudieron tener textos de los evangelistas San Marcos y San Juan, y dos graciosas sirenas que portan sendas cornucopias floridas. En las torres también se han incluido imágenes de medio cuerpo de acertada labra de la Virgen y el Niño, San Luis de Tolosa, los arcángeles Gabriel y Miguel, San Pedro Alcántara y Santa Clara de Asís. Este conjunto de imágenes y relieves de carácter planiforme hace que este edificio sea el más espléndido del valle en este género de exornaciones, y ejemplar único por su singularidad en el panorama de la arquitectura mestiza del Virreinato del Perú.

El interior de Yanque destaca asimismo por sus altares de piedra y estuco, policromados, neoclásicos, cinco de los cuales fueron realizados por Rafael Paulete —Maestro Mayor de Obras de Arequipa— y estucados por el maestro Andrés de Espinoza en las dos primeras décadas del XIX. Fue Paulete el que fabricó también el sencillo púlpito neoclásico que decoró con motivos rococó en los paneles exteriores de la cátedra. Debemos mencionar que esta iglesia preserva una antigua cruz procesional de plata del siglo XVI, y un sagrario, gradillas y pedestal de láminas repujadas del último tercio del setecientos.

En lo referente propiamente a piezas escultóricas debemos señalar que, en contraste con su riqueza arquitectónica, su orfebrería de plata y su retablero, carece este templo de efigies de consideración. Mencionaremos entre las apreciables dos ángeles portalámparas de 1.75 m. de alto x 0.87 m. de ancho, de madera tallada, dorada y policromada, y ojos de vidrio, cuya parte posterior del faldellín es de tela encolada. Ellos pueden ser de la misma época en que Paulete trabajaba sus altares. Existe por último un Cristo del siglo XVIII, de 1.60 m. de alto, de madera tallada y policromada, ojos pintados y paño de pudor de tela encolada. Esta pieza es articulada en la cabeza y los brazos, siendo la imagen central de Semana Santa en la que es objeto de un cuidadoso ceremonial cuando se le fija en la cruz, se le descende de ella o se le coloca yacente en su urna de vidrio y madera. En mueblería tallada conserva un valioso sagrario renacentista del siglo XVI, de 1.60 m., de madera dorada, que debe ser pieza supérstite del primitivo templo, sede de la guardianía franciscana que se incendió a finales del siglo XVII.

Como Yanque, también sobre la ribera izquierda, en la ruta que por el suroeste se dirige a Cabanaconde y Huambo, se halla el templo de los Santos Reyes Magos de Achoma. Su construcción es de las tardías pues se sitúa entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su fachada de pies posee una preciosa composición de tres cuerpos de columnas pareadas con capiteles rococó, en tanto que su interior conserva uno de los más valiosos testimonios de pinturas murales de varias épocas, así como interesantes piezas de orfebrería en plata.

Debemos destacar la calidad de su retablo mayor de piedra y estuco neoclásico, y del púlpito de madera tallada del siglo XVIII de tradición cusqueña. El retablo mayor y los laterales guardan un buen número de efigies



ANGEL PORTALAMPARAS

Anónimo

Siglo XIX

Madera tallada, dorada y policromada, 1.75 m.
Iglesia de Yanque, Colca, Arequipa.

A finales del Virreinato los templos del Colca fueron exuberantemente exornados con piezas que evidencian la declinación del barroco tardío y la imposición del neoclásico, aunque las variantes regionales no obedecen rigurosamente a los planteamientos estrictos de estos estilos.

estatuarias, siendo la mayoría del setecientos, aunque hay algunas del siglo XVII como un San Antonio de Padua, un San Francisco y un San Pedro Alcántara, de maguey, pasta y tela encolada. Muy destacable es un Cristo crucificado —hoy en la sacristía— de 1.40 m. x 1.00 m. de ancho, de maguey, pasta, tela encolada y ojos pintados, que ha sufrido repintes. Muy hermosa es por cierto una Inmaculada Concepción de mediados del siglo XVIII, de 1.13 m. de alto, con rostro y manos de madera tallada, cuerpo de maguey, tela encolada y ojos de vidrio. Buenos ejemplares son asimismo un San José con la Virgen María, de esa misma centuria, de cabezas de madera y cuerpos de maguey y tela encolada. Por último, de un Cristo yacente de maguey tallado, muy repintado, destacamos la correcta calidad del rostro que pertenece al linaje de buenas esculturas de este género que se hallan también en la ciudad de Arequipa. En exornaciones arquitectónicas civiles Achoma conserva un conjunto de portadas de casas cuyos vanos y dinteles poseen altorrelieves con figuras de leones, águilas, astros y otras alegorías de calidad en su labra.

La iglesia de Santa Ana de Maca es una de las más hermosas del Colca por su graciosa capilla abierta de galería con arquerías de su fachada de pies, el juego de sus magníficos altares barrocos dorados de tradición cusqueña, su orfebrería en plata y las pinturas murales que la exornan. De la segun-



INMACULADA CONCEPCION

Anónimo

Siglo XVIII

Rostro y manos de madera, cuerpo de maguey y tela encolada, 1.25 m.

Iglesia de Achoma, Colca, Arequipa.

Es esta una pieza ejemplar de las varias que de este género se encuentran en las iglesias collaguas. Inclusive sus materiales son los característicos de las que se hallan en las iglesias rurales del Virreinato. En ella se aprecia la influencia que ejerció la imaginería sevillana hasta el siglo XVIII en el Perú.



SAGRARIO

Anónimo

Siglo XVI

Madera tallada, maguey, tela encolada, pasta y madera esgrafiada, 1.13 x 0.82 m.

Iglesia de Maca, Colca, Arequipa.

Este es otro de los valiosos sagrarios renacentistas que debieron ser parte de los retablos y sacristías de los primitivos templos collaguas del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Si no fueron fabricados en el propio valle pudieron ser enviados a él, a lomo de mula, desde los talleres de artífices del Cusco o Arequipa.

da mitad del siglo XVIII, reemplazó a una construcción anterior que se incendió.

Respecto de piezas antiguas, guarda un notable sagrario del siglo XVI, de 1.13 m. de alto x 0.82 m. de ancho, de madera policromada y dorada, con cuatro imágenes de maguey, tela encolada y esgrafiados, que destacan en alto relieve en las dos hojas de su puerta. También del siglo XVI es un Cristo crucificado de 1.04 m. de alto x 0.80 m. de ancho, de maguey, pasta y ojos pintados que se preserva —como el sagrario— en la sacristía. Y de mediados del siglo XVIII es un Cristo crucificado barroco de 1.80 m. de alto, que es una de las pocas piezas del Colca talladas íntegramente en madera. Su policromía y el dramatismo de sus heridas es muy propio de esta centuria del barroco realista e impresionante.

CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo

Fines del siglo XVI

Maguey y pasta, 1.04 x 0.80 m.
Iglesia de Maca, Colca, Arequipa.

Los siglos han afectado considerablemente esta pieza. Sin embargo, aún podemos apreciar en ella un ejemplo de los Cristos crucificados de finales del XVI y principios del XVII, época en que se intensificó la difusión de la nueva fe entre los collaguas.





SAN ANTONIO DE PADUA

Anónimo

1566 ó 1588

Magüey, pasta y tela encolada, 1.21 m.

Iglesia de Callalli, Colca, Arequipa.

Es esta una de las efigies más antiguas del Perú. Por el santo que representa pudo ser la imagen principal de la original iglesia de Callalli, que debió erigirse en el lugar de la actual en el siglo XVI. Es entonces esta pieza un espléndido ejemplo de la escultórica en esta región en la época de las reducciones ordenadas por el Virrey Francisco de Toledo, que gobernó el Perú de 1569 a 1580.

El templo de San Sebastián de Pinchollo se halla próximo al cañón del río Colca. El edificio actual, que reemplazó a otros anteriores derruidos, es de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX. En contraste con su modestia arquitectónica preserva retablos renacentistas y barrocos muy interesantes. Del conjunto de sus sencillas y escasas efigies mencionaremos un Cristo resucitado de 1.30 m., en el primer altar del lado del evangelio, que lo ubicamos en el primer tercio del siglo XVII.

Próxima a Pinchollo está San Pedro Alcántara de Cabanaconde, que posee una imponente iglesia de piedra, dos torres, bóveda de cañón y planta en

cruz latina edificada dentro del planteamiento neoclásico entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como lo señala Ramón Gutiérrez, fue la “peculiaridad de tratarse del último gran templo de Collaguas, que originó probablemente una concentración de artesanos en Cabanaconde donde vemos radicados a los Humani y Chicaña, así como a los escultores Gómez que pasaron de Yanque...”. Lo más destacable de su composición es la fachada con columnas pareadas correctamente talladas, la efigie del santo titular y los relieves de astros y medias lunas que se aprecian en las torres. En los sencillos retablos de estuco decimonónicos del interior hallamos modestas efigies que mayoritariamente son del siglo XVIII. Entre ellas sobresale una coronación de la Virgen que debe ser de mediados de esa centuria, que se distingue por la calidad de sus relieves. Destacamos asimismo la existencia de un numeroso conjunto de Cristos en sus diferentes advocaciones, y de efigies que pudieran ser obra de artífices como Diego Gómez, que estuvo en Cabanaconde cuando se edificaba la iglesia .

De mucho menor importancia en el conjunto de las iglesias del valle en el orden escultórico son las de San Felipe de Canocota —sobre la ribera izquierda hacia el noreste— y la de San Lorenzo de Huambo —la última de la ribera izquierda hacia el suroeste— pues poseen imágenes de mediana factura de los siglos XVII, XVIII y XIX que no se justifica nombrar.

Nos satisface profundamente la ocasión que nos ha brindado este magnífico volumen para desarrollar este panorama de la escultura en el valle del Colca, que complementa las informaciones y estudios que difundimos en 1980 y 1983 en el orden de la arquitectura. Lo que aquí hemos dado a conocer ratifica el gran interés que tiene lo que aún conserva este valle que, por su aislamiento, permite que se siga con alguna continuidad su vida artística durante siglos, a través del silencioso universo de las formas plásticas. Y por cierto, intuir el espíritu de otras épocas, espíritu que ha desaparecido o se ha ocultado en otras regiones del Perú ante la avalancha de la modernidad y sus peores secuelas como son el turismo masivo y la depredación. Confiamos en que el mejor conocimiento de este valle traiga, por el contrario, auténticos beneficios al país y a los pobladores collaguas, forjadores por generaciones de la arquitectura y las piezas de arte que estamos describiendo y estudiando desde hace una década en la intención de que su difusión y riguroso conocimiento científico coadyuve en fortalecer nuestras raíces como nación secularmente creadora de los más altos momentos culturales de la América meridional.



Escultura monumental y funeraria en Lima

Alfonso Castrillón-Vizcarra

QUIZA MEJOR que ninguna otra creación cultural, los monumentos (del latín 'monumentum', 'moneo', memoria) patentizan una atávica aspiración del hombre: el afán de perdurar. Su omnipresencia podría ser vista como una larga fila de recuerdos puestos en el camino de la historia, desde los rústicos menhires hasta las refinadas representaciones egipcias, griegas, romanas, las estatuas ecuestres y los monumentos fúnebres. Nuestra memoria frágil, que funciona por continuas evocaciones, necesita de estas advertencias. Por ello la esencia más íntima del monumento es minoritaria, y está allí para decirnos algo: arcos de triunfo por los que pasan ejércitos vencedores, o columnas donde se inscriben las derrotas, héroes, sabios y artistas, o huacas y chulpas donde duerme el recuerdo de otros hombres y otros pueblos.

Funerario o no, el monumento suele ser evocación de los muertos. Pero paulatinamente abandona su actitud compungida para convertirse en un canto a la vida, exaltando la personalidad del representado (pienso en los *condottieri* de Donatello y Verrocchio). Más tarde habría de dar forma a la idea del imperio encarnada en un solo hombre, tal como lo hizo Leone Leoni a través de las versiones alegóricas de Carlos V. La Historia del Arte está llena de estos casos, porque el carácter dominante de la escultura monumental ha sido, desde



el Renacimiento hasta nuestros días, su marcado acento individualista que culminó en el siglo XIX con el culto romántico a los héroes.

Si de estos lejanos ejemplos pasamos al Perú, no nos sorprende que los antiguos habitantes de estas tierras demostraran seria preocupación por una vida trascendente y que, de acuerdo con el propio desarrollo cultural, dejaran por todas partes huellas de sus creencias. Las huacas y las chulpas fueron los monumentos del antiguo Perú que mejor sobrevivieron a la destrucción y sus perfiles, ruinosos pero imponentes, quieren recordarnos hoy día la cultura interrumpida por la conquista europea y arrasada por los “extirpadores de idolatrías”.

Durante el Virreinato, las obras escultóricas más visibles fueron los retablos de iglesia. Verdaderos programas iconográficos, tanto su estructura como las imágenes de sus hornacinas fueron producto de una compleja conjunción de técnicas, puestas al servicio de la ideología reli-

giosa. La escultura barroca, como habrá podido verse en los capítulos que anteceden, constituía un estímulo visual de la piedad católica y, por tanto, el apoyo indispensable para la catequesis y la evangelización. Se propiciaba así una relación mística con el orante, vinculada con el ámbito reservado y exclusivo de la iglesia.

Se pudiera pensar que la Independencia trajo al Perú las novedades estilísticas del neoclásico y la costumbre de los monumentos civiles. Pero no es cierto. Las reformas llegan antes, con Matías Maestro, quien, alrededor de 1800, impone el nuevo estilo, a costa de la destrucción de gran cantidad de retablos barrocos. Si bien es verdad que el neoclasicismo se da desde entonces, sobre todo en arquitectura y en talla de retablos, no prosperó en el campo de la escultura exenta y los monumentos civiles. Existe un período de unos cincuenta años, en que el retablo y la imaginería religiosa en madera policromada serán los persistentes ejemplos de escultura en nuestro medio. Habrá que esperar hasta mediados del ochocientos para encontrar un programa de realizaciones civiles que, junto con el desarrollo material, prevea el ornato y embellecimiento de la ciudad.

Antes de entrar en el tema quisiera advertir al lector sobre los alcances de este trabajo. Hace ya tiempo, en un conciso artículo sobre la

EL SIGNO LIBRA

V. Gajassi

1857

Mármol, ca. 1.90 m.

Alameda de los Descalzos, distrito del Rímac, Lima.

La más enigmática de la serie, no ofrece ningún signo que la asocie a Libra. Este hecho deja abierta la conjetura de que en Lima no se conoció el significado de cada estatua y la serie se instaló en desorden, sin tener en cuenta la secuencia habitual de los almanaques zodiacales.

escultura monumental¹, propuse cuatro etapas que tenían que ver con el desarrollo histórico nacional según Basadre: Períodos de la “riqueza fiscal”, de las guerras con España y Chile, del Centenario y Contemporáneo. Sin variar este esquema, que considero todavía válido, el actual trabajo pretende un estudio más exhaustivo de los estilos y la simbología de los monumentos. Asimismo incorpora información inédita obtenida en archivos e incluye un capítulo sobre la escultura funeraria en Lima y Callao. Sus límites cronológicos abarcan desde los primeros proyectos escultóricos en Lima, 1857, hasta la inauguración de la portada del Cementerio del Angel un siglo después.

Quiero expresar mi agradecimiento a Luis Eduardo Wuffarden, con quien he madurado muchos de los temas que aquí se tratan, a Ramón Chong Siu, infatigable colaborador en la Hemeroteca de San Marcos, y al arquitecto Jorge Orrego por su probada generosidad.

Etapa de la riqueza fiscal

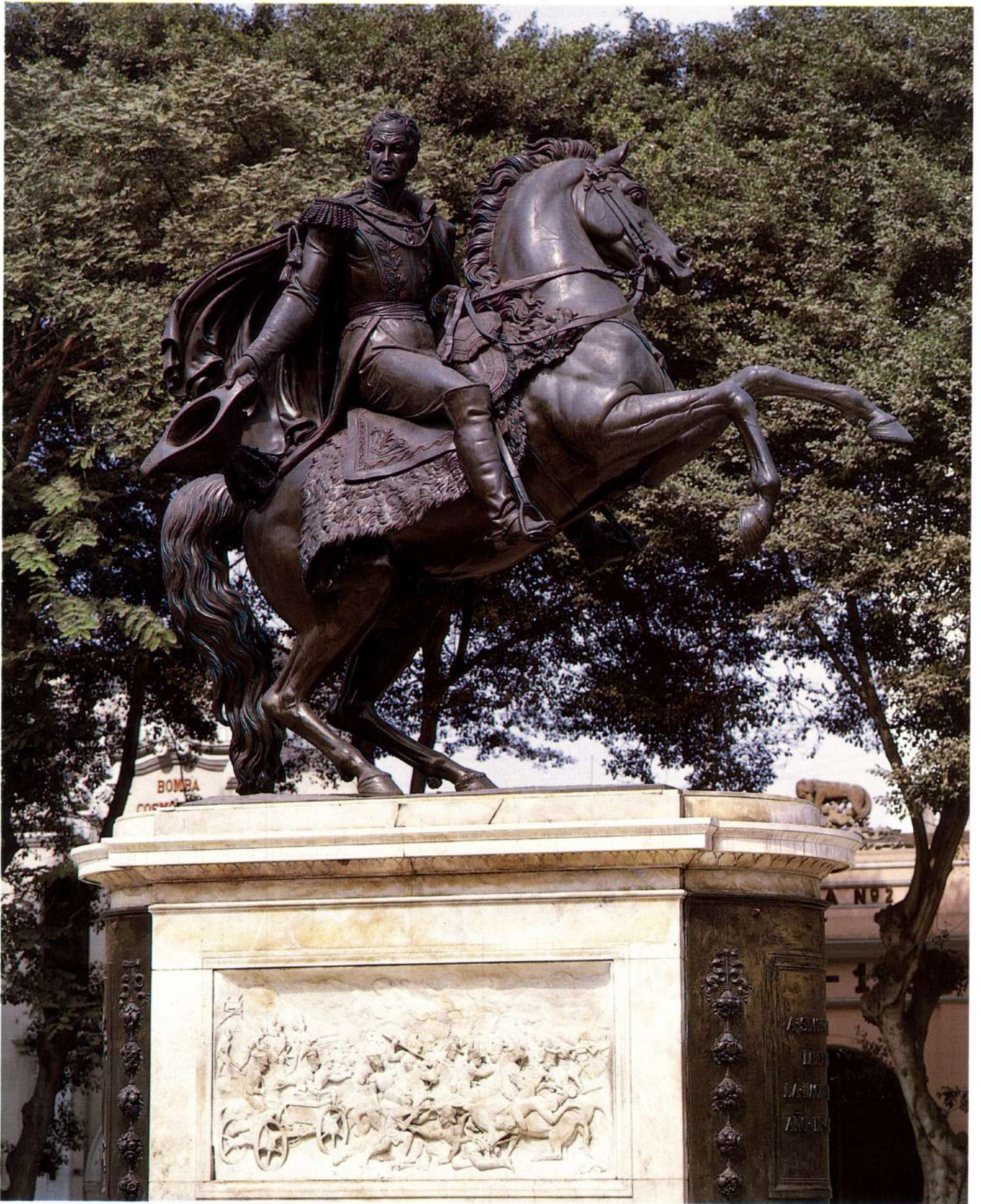
El aspecto de Lima en los planos de M. A. Fuentes, 1858, no difiere mayormente del que tenía la ciudad en los últimos años de la Colonia. Se puede ver en ellos, es cierto, cómo el trazado uniforme, en damero, crece y avanza hacia las murallas. El centro o corazón de Lima sigue siendo la Plaza de Armas, con una salida o escape, luego de vencer el estrecho conducto del Puente de Piedra, hacia el barrio de “Abajo del Puente” o Rímac, donde la ciudad encontró lugares de recreo como la Plaza y Alameda de Acho, la Alameda de los Descalzos y los Baños de Piedra Lisa. Los planos de Lima amurallada dejan ver cómo, dentro de su diseño estricto, no hay lugar para otro monumento que no sea la iglesia, con el desahogo de su plazuela.

Se comprende entonces por qué el más grande conjunto escultórico llegado a Lima por esa época se ubicara en un sitio abierto y pintoresco, la Alameda de los Descalzos, y cómo el monumento a Colón necesitara, para destacarse, el marco de otro paseo, la Alameda de Acho, frente al coso del mismo nombre.

Sin embargo la estatua ecuestre de Bolívar, que inaugura la serie de recordatorios de las victorias latinoamericanas, se ubica en la Plaza de la Inquisición², donde ha permanecido hasta hoy día. Por esta misma época debieron venir las estatuas para el Molino de Santa Clara, el más ambicioso encargo particular realizado entonces desde Lima.

Un pedestal para Bolívar

La idea de perennizar el recuerdo de Bolívar nace en los primeros años de la joven república peruana. En efecto, el Congreso acordó, con fecha 12 de febrero de 1825, la erección del monumento y libró, en noviembre del mismo año, los fondos consulares a favor de Pedro Pedemonte, que debía hacer los primeros contactos para construir dicho recordatorio. En esa oportunidad, según un documento del Archivo de la Nación, se libraron 10.000 pesos sin especificar cómo debían emplearse. Tampoco se conocen documentos que indiquen las



acciones seguidas. Esta iniciativa vuelve a tener vigencia en 1852 bajo el gobierno de Echenique. Aprovechando la presencia de Bartolomé Herrera en Roma como Ministro Plenipotenciario del Perú, el canciller Tirado le comunica la voluntad del gobierno de “erigir un monumento en la Plaza del Congreso a la Memoria del Libertador Simón Bolívar” (12 de octubre de 1852). En esta pormenorizada comunicación se le pide ordene la estatua en Milán, sin sugerir escultor, y se agrega un diseño con la idea somera del monumento y las dimensiones. Se le da instrucciones acerca de cómo debe llevar el sombrero y el tema de los bajorrelieves marmóreos de los costados (Junín y Ayacucho). La estatua sería de bronce, el pedestal de mármol y el boceto, previamente, debía aprobarlo la Academia de Milán.

Herrera regresa al Perú en 1853 y desde Lima sigue preocupándose por los encargos ornamentales que le habían hecho. En enero de 1854 el Cónsul del Perú en Roma le escribe a Herrera que el modelo de la estatua ecuestre de Bolívar está casi concluido, que pronto se empezaría los moldes y que la fundición se realizaría en Munich³. En esta comunicación ya se nombra al escultor Tadolini quien había recibido la mitad de los 4.500 pesos pactados. La Memoria de Castilla ya citada especifica que por cancelar la deuda de la fundición, pagar el flete y seguro hasta el Callao, por ensamblar el pedestal y colocar la estatua y limpiarla, se gastaron 17.105.4 pesos. Por fin el monumento se inauguró el 8 de diciembre de 1859, fecha del aniversario de la batalla de Ayacucho.

El discípulo de Canova

No se conocen pormenores acerca de la contratación del escultor Adamo Tadolini, pero se lo nombra desde 1854. Tadolini nació en Boloña el 21 de diciembre de 1788 y su primer maestro había sido De Maria en la Academia boloñesa. Luego de una estada en Ferrara, donde siguió a su maestro para trabajar la estatua de Napoleón, entra en el taller de Canova a quien ayuda en diferentes trabajos. Se puede decir sin exagerar que Tadolini fue el alumno más distinguido de Canova y su verdadero continuador. Murió en Roma el 23 de febrero de 1868⁴.

Como alumno de Canova, Tadolini conocía la iconografía napoleónica, las estatuas que su maestro había hecho del gran corso y, con seguridad, el retrato ecuestre de J.L. David que lo inspira visiblemente en su escultura de bronce para Lima. Como el caballo de David, el de Tadolini se presenta encabritado, levantando más alto la pata izquierda en un gesto de pánico que lo obliga a torcer el cuello y mostrar los ojos desorbitados. Llama la atención el cuidadoso realismo con que ha reproducido las venas del cuello, la abundante crin, los arneses y hasta los clavos de las herraduras. El pellón, la carona de suela y por fin la montura han sido trabajados con gran fidelidad, así como las bridas y riendas, el pecho petral, la baticola, los estribos de aro y las alforjas a los lados. Bolívar ha sido representado con capa que flamea elegante, espada, sombrero con penacho de plumas que lleva en la mano derecha y botas granaderas. En la escultura de Lima, Tadolini se muestra seguidor del naturalismo clasicista, una de las tantas corrientes que admitió el academicismo de

MONUMENTO A SIMON BOLIVAR

Adamo Tadolini

9 de diciembre de 1859

Bronce y mármol, 4.16 m. (8.53 m.)

Plaza del Congreso, Lima.

La idea de perennizar el recuerdo de Bolívar nace en los primeros años de la joven república peruana, pero el monumento a su memoria se inaugura algunas décadas más tarde. La obra de Tadolini es ejemplo de fundición, cuidada y tersa en la que el artista se muestra seguidor del naturalismo clasicista.

mediados del siglo XIX, desde entonces ejemplo de escultura monumental en nuestro medio.

Colón en Lima

Que la joven república decidiera honrar a Bolívar resulta comprensible: fue el héroe indiscutido de la gesta emancipadora, la encarnación de un nuevo tipo de hombre, estrategia y planificador del destino de Latinoamérica. Se entiende menos el hecho que, paralelamente, se encargara un monumento a Cristóbal Colón. ¿Por qué un recordatorio en honor al “descubridor” de América, en Lima del ochocientos? Los móviles no fueron los de celebrar una gloria local, como el caso de Génova, empeñada desde 1846 en levantarle el monumento que merecía. Pienso que existe una explicación razonable: los peruanos que la encargaron se identificaban a través del personaje, con ciertos valores en los que creía la sociedad de entonces, es decir, la fe como portadora de civilización, el progreso, la ciencia.

El monumento de Lima puede ser también un eco de las celebraciones italianas: el concurso y la primera piedra del monumento genovés y, junto con éstos, el Congreso de científicos italianos llevado a cabo en la ciudad ligur en 1846. Sin embargo el monumento italiano se inaugura sólo en 1862, es decir dos años después que el de Lima. El autor de este último, Salvatore Revelli, estuvo íntimamente comprometido con el grupo de escultores del monumento genovés, en el que había participado con el bajorrelieve “Colón encadenado” y donde figuraban escultores consagrados como Lorenzo Bartolini, Gaggini, Emilio Santarelli, Aristodemo Costoli y Luigi Pampaloni.

No se ha encontrado todavía documentos sobre el encargo del monumento, pero según la comunicación del Cónsul peruano en Roma, antes citada⁵, hasta el 20 de enero de 1854 no se había avanzado debido a las imperfecciones del primer bloque de mármol. Sólo en la Memoria de Castilla de 1857 se puede leer una pormenorizada relación de gastos, entre los que figuran los ocasionados por el desembarque y la colocación de la estatua en Lima. Un Decreto Supremo del 19 de mayo de 1859, dispone la colocación del monumento en el óvalo de la Alameda de Acho y el traslado de la pila que allí existía a la plazuela de Guadalupe. Por fin se inaugura el 3 de agosto de 1860. A comienzos de siglo la Municipalidad dispuso situarla entre el Paseo 9 de Diciembre (Paseo Colón) y la Avenida Grau, donde se encuentra en la actualidad.

Revelli había dejado su nativa Taggia (Liguria) en 1834 para viajar a Toulon, donde gracias a la protección del conde Tommaso Littardi entró en el Arsenal Militar para practicar el dibujo y la talla en madera y trabajar en la decoración de naves. Luego en Roma, al terminar 1849, toma contacto con el ambiente purista romántico, al frecuentar los talleres de Minardi y de Tenerani. La primera obra que le dio cierto renombre fue el bajorrelieve “Deposición de Cristo” (1844), encargado por María Cristina de Saboya. Aparte de su trabajo para el monumento a Colón, del que hemos hablado, se destaca el conjunto “Paris y Helena” (1851-54 ca.) “...en el cual el clasicismo se atempera con un sutil naturalismo”⁶. Las mismas características se encuentran en la única



MONUMENTO A CRISTOBAL COLON

Salvatore Revelli

3 de agosto de 1860

Mármol, 3,08 m. (7.77m.)

Paseo Colón, Lima.

El monumento de Lima puede ser un eco de las celebraciones italianas en honor al navegante: el concurso y la primera piedra del monumento en Génova, como el Congreso de científicos en la misma ciudad del año 1846. En esta obra Revelli demuestra su claro interés historicista, en la manera como ha reproducido las ropas del navegante, pero también un refinado academicismo.



ALAMEDA DE LOS DESCALZOS

Siglo XIX

Distrito del Rímac, Lima.

Perspectiva actual de la Alameda de los Descalzos.



escultura funeraria realizada por Revelli para el cementerio de Staglieno, Génova, es decir la de Adela Ravina Lomellini (1853).

En el monumento de Lima, Revelli demuestra su claro interés historicista: el navegante genovés ha sido representado con una gran capa que le cubre la mitad del cuerpo y que deja ver el jubón acuchillado y el sayo a la altura de la rodilla, como era costumbre. Una gorra con plumas le cubre la cabeza. Sentada a su costado derecho, una hermosa mujer desnuda —una “india”— representa obviamente a América; con una mano sostiene la cruz, mientras desdeña una flecha con la otra. El monumento de Lima no repite las actitudes del primer boceto preparado para Génova, donde Colón devela a la mujer que descansa a sus pies en inequívoca alusión al descubrimiento de América. Pero sí se advierte en el héroe una actitud de protección y benignidad, acorde con la idea que quiere comunicarse, es decir, la de un descubrimiento pacífico que traía como beneficio la civilización de Occidente.

Un zodiaco para Lima

La tradicional Alameda de los Descalzos, construida por el virrey Marqués de Montesclaros en 1611, sería el marco apropiado para uno de los proyectos ornamentales más ambiciosos de la capital. En un plano de Lima de 1613⁷ se la puede ver, orientando su hilera de árboles hacia el convento de Nuestra Señora de los Angeles, los Descalzos. La llamaron Alameda Grande y más tarde Alameda Vieja, para distinguirla de la de Acho. Con el tiempo, a pesar de estar rodeado de importantes monumentos religiosos, el lugar sufrió gran deterioro.

En un documento de 1853 se ordena girar libremente contra la casa Antonio Gibbs e hijos (Londres), para hacer las mejoras proyectadas en el Paseo de los Descalzos encargando al Ministro Plenipotenciario en Roma “12 estatuas de mármol de tamaño regular y de mediano mérito que representen los 12

EL SIGNO DE VIRGO

Benaglia

1857

Mármol, ca. 1.90 m.

Alameda de los Descalzos, distrito del Rímac, Lima.

Un hombre maduro y barbado, quizá un filósofo, cubierto completamente por un manto, representa al signo Virgo. El libro cerrado que lleva en la mano izquierda es una evidente alusión a la virginidad o la continencia.



meses del año con sus respectivas bases y pernos de seguridad”⁸. Al año siguiente se tiene noticias de que las estatuas se están trabajando en Roma y sólo en 1856 una Resolución en que se encarga a Felipe Barreda y Aguilar la remodelación de la vieja Alameda. En la Memoria de Castilla del año 1857 antes citada se da cuenta de 50.000 pesos para la compra de estatuas de mármol en Roma y al año siguiente se anota detalladamente los gastos de embarque y flete, la conducción y colocación. Quiere decir que desde 1858 la Alameda de los Descalzos luce la serie completa de sus estatuas de mármol y se supone que por la misma época se colocaron las seis menores de la entrada principal, traídas por José Canevaro, según puede verse en un grabado de 1860, publicado por Regal⁹.

Aunque el gobierno peruano encargó esculturas de “regular tamaño y de mediano mérito”,

la serie de la Alameda es un ejemplo decoroso de academicismo, donde quizá no haya grandes nombres de la escultura italiana, pero sí muestras de buen oficio.

Coronando el frente principal de la Alameda se encuentran, de izquierda a derecha, las seis de menor formato: Flora, Diana, Cronos, Zeus, Ceres y Psiquis (?). Entrando a la derecha puede verse la imponente representación de Virgo, como un venerable anciano cubierto por un amplio manto que lleva en la mano izquierda un libro cerrado, evidente alusión a la virginidad. En la tapa sobresale el relieve de una mujer sentada, sosteniendo en la mano derecha un lirio. Es del escultor Benaglia y está fechada en 1857. Piscis ha sido representado como un joven semidesnudo que sostiene apenas en la cintura un manto lleno de pliegues, no se conoce el autor ni la fecha, pero el signo aparece evidente en el lado izquierdo de la base. Aries figura como un guerrero a punto de desenvainar la espada y es de Vincenzo Gajassi (Roma, 1801-1861); fechada en Roma en 1857. Capricornio, joven semidesnudo con un cuenco en la mano izquierda, tiene a sus pies la cabra mitológica con cola de anfibio; no ostenta fecha ni firma. Géminis es un hombre corpulento que se apoya en una esfera donde aparecen los gemelos y sostiene con la mano derecha un hacha. Su autor es Francesco Fabi-Altini (Fabriano 1830-San Marciano, Perugia 1906). Cierra esta fila Cáncer, como un joven labrador que apoya el pie izquierdo en una azada y en cuya base aparece el cangrejo típico de su signo y la firma de F. Andrea di Carrara.

EL SIGNO DE CAPRICORNIO

Anónimo

ca. 1857

Mármol, ca. 1.90 m.

Alameda de los Descalzos, Rímac, Lima.

El signo de Capricornio ha sido representado como un joven semidesnudo con un cuenco en la mano izquierda y a cuyos pies descansa la cabra mitológica con cola de anfibio.

EL SIGNO DE TAURO

Anónimo

ca. 1857

Mármol, ca. 1.90 m.

Alameda de los Descalzos. Rímac, Lima.

El autor anónimo ha concebido el signo de Tauro como un efebo coronado de pámpanos y con túnica corta que sostiene una copa mientras deja ver en la mano izquierda un ramo de flores símbolo del mes de mayo. A sus pies el manso toro descansa.





MIGUEL ANGEL BUONARROTI

Casoni

1865

Mármol, tamaño natural.

Biblioteca Nacional, Lima.

La estatua de Miguel Angel formaba, con otras diecisiete, la decoración frontal del Molino, repartidas nueve en la parte inferior y nueve en la parte superior. La serie comenzó a dispersarse en los años 40, cuando se las ofrecía por 20.000 soles de entonces.

La primera estatua de la hilera de enfrente está firmada por Bisetti, en Roma el año 1855, y representa a Leo, Acuario y Tauro no tienen más señas que sus símbolos, pero Libra, la más enigmática de todas, está firmada por V. Gajassi en Roma (1857). Sagitario, hecha en Roma el año 1855, pertenece al escultor G. Luchetti (Urbania, Pesaro 1823 — Napoli post 1892) y terminando el conjunto Escorpio (1855), del escultor Felice Bainsi, activo en Roma desde 1828.

Concebidas dentro de un programa iconográfico tradicional —salvo Libra, sin ningún signo evidente— las estatuas en Lima fueron colocadas en desorden, dejando de lado la secuencia habitual de los almanaques zodiacales.

Las esculturas del Molino

Gracias a una ordenanza de 1540 comenzaron a funcionar los molinos de granos en Lima; se supone que por esa época se instala el de Santa Clara porque la primera venta se produce entre 1540 y 1544₁₀.

El decimonónico arquitecto del molino, hasta el momento desconocido, poseía una arraigada tradición artesanal que, sumada al modelo europeo, produjo una de las más bellas construcciones de entonces. Es un edificio de amplia fachada con ocho arcos rebajados en el primer piso y con acceso principal por el segundo arco de la izquierda. Las estatuas de mármol y de tamaño natural, fueron colocadas en pedestales adosados a unos pilares con molduras que suben hasta la cornisa. Estaban dispuestas en el primer piso, de izquierda a derecha, las de Cervantes, Volta, Andrea Doria, Rafael, Dante, Miguel Angel, Machiavello, Alfieri y Galileo. Y en el segundo piso, flanqueando los ocho balcones, las de Colón, Cavour, Marco Polo, Víctor Manuel y Diógenes alternadas con cuatro figuras alegóricas. Una balastrada que remataba en nueve jarrones ornamentales corría de un extremo al otro del frente. Se sabe, por las inscripciones de la base, que las estatuas de Galileo, Miguel Angel, Rafael, Dante, Cervantes y Alfieri fueron hechas en Florencia por Casoni en 1865 y sin duda son de mejor factura que las restantes.



RAFAEL SANZIO

Casoni

1865

Mármol, tamaño natural.

Biblioteca Nacional de Lima.

José Luis Rainusso, dueño del Molino de Santa Clara a mediados del siglo XIX, con fama de coleccionista, fue quien encargó las estatuas a Italia. Se dice que poseía el busto de Mazzini del escultor Sacomanno y una alegoría de la Caridad, ambas de paradero desconocido.

Epoca de las guerras con España y Chile

De “la falaz prosperidad del guano” (Basadre), el Perú pasó a dos experiencias bélicas que dejaron honda huella en su vida política: la guerra con España y, trece años más tarde, la guerra con Chile. Para comprender el significado de la primera hay que tener en cuenta el marco político que la rodea. El Perú había entrado en la crisis que determinó la caída de Pezet y Diez Canseco (por lo tanto la pérdida de la constitucionalidad) y la asunción de la Dictadura de Prado. Las fuerzas que llevaron a este caudillo al poder “consideraron urgente efectuar reformas jurídicas y administrativas drásticas y seguir una política enérgica y efectiva de sanción contra Pezet y sus colaboradores. Pero, sobre todo, otorgaron el carácter de un imperativo categórico a la declaratoria inmediata de la guerra contra España y a la alianza con Chile”¹¹.

La declaratoria de guerra (14 de enero de 1866) significó la cohesión momentánea de las fuerzas políticas al interior del país y, por otro lado, el esfuerzo de la unificación sudamericana ante un enemigo común. El combate de Abtao (7 de febrero), el bombardeo de Valparaíso por la escuadra española (31 de mayo) y el combate del 2 de mayo en el Callao, fueron los episodios más significativos de este conflicto.

Los historiadores de la guerra del 66 están de acuerdo en considerar a José Gálvez como la figura descollante del combate del Callao. El conocido jefe liberal, que había preparado con diligencia la defensa del puerto, murió como el “Coronel Gálvez, Secretario de Guerra”, lejos de los claustros guadalupanos y los recuerdos académicos. El heroico comportamiento de los peruanos en la defensa del Callao, sin duda, se hace símbolo en la figura de Gálvez. No deja de conmover la narración de los hechos y cómo, frente al enemigo, toda la población prestó su ayuda abnegada y se sacrificó por el ideal de soberanía. Cuando surge la idea de levantar el recordatorio del Combate del 2 de mayo, (Decreto expedido en el Callao el 3 de mayo de 1866), se quiere rendir homenaje tanto a los héroes de esa jornada como a la población toda. El monumento al Combate del 2 de mayo es, pues, el segundo monumento que exalta una victoria peruana y latinoamericana.



LA VICTORIA

L. Cugnot
Bronce, 5,40 m. (23.28m.)
Plaza 2 de Mayo, Lima.

La Victoria alada, como una “nike” antigua, corona el monumento. Con los brazos levantados, mostrando la palma y la espada, símbolos del martirio y la valentía, es un buen ejemplo de escultura académica, que impresiona por su gracilidad y elegancia.



La columna para el héroe

Por un Decreto del 26 de junio de 1866 se había comisionado a Numa Pompilio Llona a fin de que en París se encargase de buscar un proyecto para el monumento al 2 de mayo. En la capital francesa, el diplomático propicia un “concurso universal” en el que participan conocidos escultores franceses, además de un italiano y un polaco¹². El jurado estuvo presidido por el pintor Gleyre¹³ a quien acompañaban dos

MONUMENTO AL 2 DE MAYO

Arquitecto: E. Guillaume; Escultor: L. Cugnot
29 de julio de 1874
Mármol y bronce, 23.88 m.
Plaza 2 de Mayo, Lima.

El monumento fue erigido cerca de la vieja Portada del Callao, más allá del antiguo emplazamiento de las murallas, en el llamado Ovalo de la Reina, que con el tiempo se convirtió en la Plaza 2 de Mayo. A la derecha: detalle de la Patria y las Repúblicas aliadas.



arquitectos y dos escultores miembros del Instituto de Francia. Los proyectos se expusieron en febrero de 1868, en el Salón de Honor del Palacio de la Industria de París, y los ganadores fueron el arquitecto E. Guillaume y el escultor L. Cugnot¹⁴.

La ejecución de la obra tardó siete años, durante los cuales Llona logró que los mármoles se trabajaran en Carrara, con el fin de abaratar la obra, y las figuras fueran fundidas en los talleres parisinos de Fhierar. El monumento fue expuesto en mayo y junio de 1872, en los Campos Elíseos y frente al Palacio de la Industria de París, con crítica favorable. Numa Pompilio Llona se encargó personalmente del embalaje y embarque del monumento, cuyas partes salieron unas del Havre y otras de Génova. Presumiblemente llegaron a Lima entre 1873 y 1874 y en la capital fue el arquitecto Nicolás Mequer quien se ocupó de ensamblarlo. Por fin se inauguró el 29 de julio de 1874, siendo Jefe Supremo el coronel M.I. Prado y ministro de Obras Públicas J.M. Químper.

Su ubicación no fue ajena a las modificaciones urbanísticas que sufría Lima entonces, gracias al concurso del ingeniero Meiggs. En efecto, las murallas de Lima se comenzaron a demoler en enero de 1870¹⁵, abriendo dos importantes ejes: desde la actual Plaza Unión hasta la Bolognesi y de ésta a la antigua portada de Cocharcas, siguiendo el modelo europeo de los amplios "boulevards". Se pensó que ningún lugar más apropiado para un monumento que las plazas generadas por la conjunción de nuevas avenidas.

Por ello el monumento fue erigido cerca de la vieja Portada del Callao, más allá del antiguo emplazamiento de las murallas, en el llamado óvalo de la Reina, que con el tiempo se convirtió en la plaza 2 de Mayo, como puede verse en los planos de 1880 y 1896¹⁶. Ya en 1904 estaba casi circundada por los edificios afrancesados que le dan tanta prestancia y que han sobrevivido hasta nuestros días creando un eje urbanístico que no tiene igual en América.

Guillaume y Cugnot concibieron el conjunto como una clásica columna rostral, con sus dos naves cruzadas en el primer tercio, apoyada sobre un pedestal circular que rodean cuatro figuras alegóricas de la Patria y de las repúblicas aliadas del Ecuador, Chile y Bolivia. En la cima y sobre una esfera, la Victoria con los brazos levantados deja ver la espada y la palma, símbolos de la valentía y el martirio. Esta figura, que por la distancia puede verse con dificultad, es sin embargo un buen ejemplo de escultura académica, con reminiscencias estilo Imperio, que impresiona por su gracilidad y elegancia. A los pies de la Patria, yace la figura exánime de Gálvez y, alrededor del pedestal, seis bajorrelieves en bronce ilustran los episodios de la guerra, entre los que sobresale el de los festejos de la victoria en la Plaza de Armas de Lima.

El recuerdo de los héroes de Arica

En 1879 el Perú se vio arrastrado a una guerra funesta que lo dejaría postrado por muchos lustros. Guerra llena de episodios heroicos que enaltecen a nuestros hombres, pero radiografía amarga de la realidad social y política que a la distancia todavía nos avergüenza. Basadre lo ha resumido claramente: perdimos porque nuestro Estado era empírico y el abismo social seguía abierto. Es difícil admitirlo, y la conciencia colectiva trata de olvidar prefiriendo el

LA FAMA, ALFONSO UGARTE Y LOS
SOLDADOS PERUANOS. Detalle.

Agustín Querol
1905
Bronce, 17.71 m.
Plaza Bolognesi, Lima

La base del monumento sirve de escenario múltiple para narrar, por un lado, el sacrificio de Alfonso Ugarte y por otro, las acciones heroicas de los defensores del Morro. La Fama en la parte frontal con los ojos vendados, emprende vuelo.



autocomplaciente culto de los héroes. Repasar los episodios de esos años es aún hoy doloroso, pero es lo que el Estado derrotado debió hacer desde entonces, grabándolos en las piedras de los monumentos. Y sin embargo los recordatorios a los héroes de Arica, así como a las hazañas de Grau, llegaron tardíamente, quizá por el precario estado de la economía peruana.

Fue la Liga de Defensa Nacional la que en 1899 comenzó a recaudar fondos para la creación del monumento a los defensores de Arica. Años más tarde la Municipalidad de Lima da cuenta, en su Memoria de 1902, del éxito que ha tenido el concurso promovido y de los 153 proyectos presentados por artistas españoles, franceses e italianos. Los premios se distribuyeron de la siguiente manera: primero Agustín Querol, dos segundos premios exequo para Alejandro Biggi, y C. Perron y L. Siffert, tercero Dulio Tadolini y cuarto Ricardo Secchi. El monumento fue trabajado en la fundición Artística Marriera y Campiense de Barcelona, e inaugurado el 3 de junio de 1906, durante el gobierno del presidente José Pardo¹⁷.

El ganador, Agustín Querol, era español, nacido en Tortosa en 1860. Discípulo de Talarn y Vallmitjana en Barcelona en 1878, hasta que obtiene en Madrid una pensión para estudiar en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Allí fue miembro de número en 1884 y de mérito en 1889, luego de la renuncia de Mariano Benlliure. Su paso por la Academia de Roma estuvo lleno de dificultades debido a su carácter rebelde y al incumplimiento de sus obligaciones, hasta que se le suspendió la pensión en marzo de 1892. Obtuvo medallas





FRANCISCO BOLOGNESI. Detalle
Artemio Ocaña
1954
Bronce.
Plaza Bolognesi, Lima

Actual escultura que corona el monumento a Francisco Bolognesi.

FRANCISCO BOLOGNESI

Agustín Querol
1905
Bronce.

Museo del Ejército, Real Felipe, Callao.

Querol quiso destacar la idea del martirio, por encima de cualquier gesto triunfalista. Sin embargo esta estatua se cambió más tarde, en la época del general Odría (1954), por considerarse su actitud indecorosa.

en las exposiciones de París (1889), Munich (1891) y Chicago (1893). A partir de entonces se instala en Madrid, encargándose de la dirección del Museo de Arte Moderno de la misma ciudad, donde muere en 1909.

Querol concibió su monumento utilizando elementos tradicionales, como graderías, base, pedestal y capitel, pero amoldándolos a sus necesidades expresivas. La base, de planta cruciforme, sirve de escenario múltiple para narrar, por un lado, el episodio de Alfonso Ugarte; por otro, las acciones heroicas de los defensores del Morro; atrás, la Patria compungida escribe el año aciago y la Fama, en la parte frontal, con los ojos vendados, emprende vuelo, mientras levanta la mano en actitud monitoria. El pedestal es un grueso pilar de granito que remata en un capitel muy libre compuesto por un ángel en vuelo que exhibe una corona de laurel y una mujer que hace sonar la trompeta de la fama. En la cima Bolognesi fue representado herido y a punto de desplomarse, sosteniendo con dificultad la bandera y un revólver. Acertada manera de concebirlo que tenía en cuenta la escala del monumento y destacaba la idea del martirio, por encima de cualquier gesto triunfalista. Sin embargo el original de Querol se cambió más tarde, en época del General Odría (1954) por considerarse su actitud indecorosa, quizás teniendo en cuenta las antiguas críticas que González Prada había hecho a la estatua de Querol, que hoy día se encuentra en una de las salas del Museo del Real Felipe.

En cuanto al estilo, el monumento de Querol está emparentado con el Art Nouveau. Es una suerte de variación provinciana, donde contradictoriamente se alterna el realismo con cierta estilización modernista.

Un caso aislado

La mayoría de los pintores peruanos que aprendieron el oficio en la capital, lograron el tan ansiado viaje al extranjero gracias a las becas que el Gobierno otorgaba entonces. Así lo hicieron Merino, Montero, Laso, por citar a los más conocidos. El caso de Gaspar Ricardo Suárez, joven alférez con vocación de escultor es de excepción en nuestro medio, tan poco propicio para el desarrollo de este arte. Sabemos que estuvo becado en Roma trabajando en el taller de Rinaldi, discípulo de Canova, y que debido a su corta edad y falta de experiencia no cumplía a cabalidad con las exigencias que le imponía el taller. “Desde que el joven pensionado no correspondió a la benévola intención del Gobierno —informa el Cónsul del Perú en Roma—, habría dado parte a Ud. para que le hiciese regresar al Perú; pero tiene tan sobresalientes disposiciones para las bellas artes y son tan rápidos y notables sus progresos en la escultura, que he creído no debe omitirse medio alguno a fin de que continúe en su difícil pero brillante carrera”¹⁸. En la misma comunicación el Cónsul informa que está enviando, por Génova, “dos copias de algunas cabezas que se conservan como modelos de Rafael y que han merecido la aprobación de los maestros romanos”. Suárez también estuvo en París, donde participó en la Exposición del año 1869 con el grupo “La defensa de la Patria”, yeso que obtuvo una mención y del que se guarda una fotografía en el Museo Nacional de Historia de Pueblo Libre¹⁹. En 1871 el Gobierno peruano se interesó porque la obra de Suárez se pasara al mármol y hasta Pedro Gálvez ofreció financiar el trabajo,

considerado obra de mérito. Por fin en 1873 el Gobierno le suspendió la pensión, pero existen documentos del 76 que dan cuenta aun de su estadía en Europa. Se sabe poco de este escultor peruano, pero pronto se podrá formar una biografía y un catálogo de su obra, con los documentos que están apareciendo, que darán más luz sobre la actividad escultórica del siglo pasado en el Perú.

Los centros de formación

Hemos visto hasta el momento cómo la escultura monumental que orna plazas y avenidas en la capital peruana fue importada de los grandes centros artísticos europeos: Roma, Génova, Florencia, París, Barcelona. No había en la Lima del XIX una institución, escuela o academia, que se dedicara a formar escultores. Existía sí la Escuela de Artes y Oficios, ubicada en el antiguo Colegio Real, que según Manuel A. Fuentes, desde 1865, tenía “todas las máquinas, herramientas y útiles necesarios para la enseñanza de los ramos que forman su objeto, y aun antes de abrirse los cursos se trabajaron en ella, para el Gobierno, algunas obras de fundición que jamás se habían hecho en Lima”²⁰. En ese local funcionó hasta la guerra con Chile. Pasados los años de la recuperación, la nueva Escuela se instaló en 1905 en una finca conocida con el nombre de Santa Sofía (Avenida Grau) que el Estado terminó por comprar al año siguiente.

Profesor destacado de escultura en esta Escuela fue Líbero Valente, genovés, nacido el 31 de diciembre de 1859, que frecuentó la Academia Brera en Milán y trabajó con el escultor Grandi. Más tarde viaja a América ante el ofrecimiento de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Quito y, en 1910, el Ministro Plenipotenciario del Perú en Quito, Germán Leguía y Martínez, le propone la jefatura del Departamento de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, cargo que conservó hasta su muerte. Sus méritos personales lo llevaron a ocupar también la Dirección de la Escuela, en el período de julio a diciembre de 1911. Es innegable que la llegada del profesor Valente contribuyó a levantar el nivel de la institución, que dejaba la mera formación artesanal para incursionar por los caminos de la creación artística²¹. Fueron sus alumnos Víctor Tesey, Luis Agurto, Artemio Ocaña, Juan Icochea, Raúl Pró, Jorge Muelle entre los más destacados²².

La Escuela de Bellas Artes

El proyecto, tantas veces pospuesto, de crear una Escuela de Bellas Artes en Lima se hizo realidad sólo en 1918. Durante el Virreinato, en 1791, el pintor español José del Pozo había fundado una Academia de dibujo que sin embargo no tuvo continuidad. Tampoco la que dirigiera Francisco Javier Cortés en la primera década del XIX, donde aprendieron los rudimentos del arte Merino, Montero y Laso. Felizmente la iniciativa del presidente José Pardo tuvo más suerte, quizás porque el tiempo era propicio o por los hombres a quienes se la confiaron. Daniel Hernández asumió la Dirección del primer centro artístico de nuestra capital, dotándolo de un programa de cinco años, bastante completo para la época: entre los cursos prácticos se dictaban los

tradicionales de dibujo, pintura y escultura y los teóricos de Historia del Arte, Anatomía Artística, Elementos de Arquitectura, Perspectiva, Historia del Perú y Arte e Historia General. Era la primera vez que en el Perú se organizaba un programa integral que diera igual importancia a las tres disciplinas. Y el sistema demostró ser válido, a juzgar por las promociones que egresaron a los pocos años²³.

Desde el punto de vista de la formación escultórica, que es la que aquí nos interesa, fue un acierto de la Dirección el contrato de Manuel Piqueras Cotelí, para que se encargara de los jóvenes aspirantes. Piqueras Cotelí, que había nacido en Córdoba (España) en 1886, comenzó como ayudante en el taller de Miguel Blay a la vez que adquiría experiencia en la fundición Codina, en Madrid. Por 1914 ganó la plaza de escultor pensionado en la Academia de España en Roma, donde estuvo algunos años hasta que el Gobierno peruano le ofreció el puesto de profesor de escultura en la nueva Escuela de Lima. Permaneció en ella de 1919 a 1923, fecha esta última en que el Gobierno le encarga la construcción del pabellón peruano en la Feria Iberoamericana de Sevilla. El golpe de Estado del año 30 frustra su reingreso a la Escuela de Bellas Artes. Murió en Lima el 26 de junio de 1937. Entre sus obras más conocidas se encuentran la tumba de Pizarro, en la Catedral de Lima, el monumento a Hipólito Unánue, el monumento a las Tradiciones, cuya cabeza de Palma es uno de los más perspicaces retratos del escritor, “La mujer de piedra” y “El hombre de hierro” para el pabellón peruano de la Feria de Sevilla y el boceto del Monumento a Tangüis, de cuya realización se encargó más tarde Ismael Pozo. Sus alumnos más distinguidos de la primera promoción fueron Carmen Saco, Ismael Pozo, Moisés Laymito y Raúl Pró.

Los monumentos de la década del 10

Antes de las celebraciones del Centenario de la Independencia se levantaron tres importantes monumentos en Lima, que pasaremos a ver en seguida.

La labor científica de Antonio Raimondi en el Perú no había sido hasta el momento reconocida oficialmente. Gracias a la iniciativa de la colonia italiana y con el auspicio de la Municipalidad de Lima se ordenó en 1908 el monumento. El autor, Tancredi Pozzi, nacido en Milán en 1864 y con estudios bajo la dirección de



MONUMENTO A RAMON CASTILLA

David Lozano

1915

Bronce, 2.00 m. (4.57 m.).
Plazuela de la Merced, Lima.

Un monumento que se hizo esperar, dada la importancia histórica del personaje, fue el de don Ramón Castilla (1797-1867). Sin embargo hay que destacar los méritos de la estatua de Lozano, que ha captado en este trabajo la vivacidad del rostro de Castilla, como en las mejores fotografías del Mariscal.



ANGEL DE JUICIO.

Autor desconocido

ca. 1868

Bronce, fundido por Barbezat y Co. Valdosme, Francia.

Plaza del Angel, Cercado, Lima.

En el siglo XIX se desarrolló en Europa un tipo de escultura de fabricación industrial, que se vendía con catálogo a los diferentes países latinoamericanos. Otro ejemplo conocido es el Neptuno del Parque de los Garifos, costado del Museo Italiano, que se encuentra también en México y Santiago de Chile.

Giuseppe Dini, había realizado el monumento a Garibaldi en Porto Maurizio, Italia, y el monumento fúnebre a Leigheb en el Camposanto de Génova.

La estatua del sabio italiano, que ha sido representado en actitud de examinar un mineral con lupa, fue colocada en la antigua plaza de Santa Ana, remodelada en 1910 con el nombre de Plaza Italia. El monumento, compuesto por un pedestal recubierto de relieves alusivos a la vida del sabio, se inauguró en agosto de 1910, siendo Presidente de la República Augusto B. Leguía y Alcalde de la ciudad Guillermo E. Billingham.

El monumento a Manuel Candamo, Presidente de la República durante siete meses, fue inaugurado por Leguía en 1912, y la tradición lo atribuye a Líbero Valente. El efímero mandatario había sido representado de pie, ante el sillón de Pizarro, como puede verse en una foto de la época publicada en *Varietades*²⁴. “Algunos meses después de la inauguración del artístico y merecido monumento —según otra crónica de la época— el silencio de la noche fue interrumpido por el estallido de una explosión. Un cartucho de dinamita había sido colocado sobre el sillón de mármol de Pizarro y la efigie del presidente Candamo quedó esparcida en mil fragmentos en el suelo. Por uno de esos caprichos inexplicables que suelen ocurrir en las explosiones, el sillón de mármol quedó intacto...”²⁵. Parece que en un primer momento le encargaron la restauración a Lozano²⁶, pero catorce años más tarde (1926) el mismo presidente Leguía reinauguró, en el Paseo Colón, otro monumento a la memoria de Candamo, obra del joven escultor peruano Artemio Ocaña. Esta vez, de manera más modesta, se había representado al Presidente de pie, sin el sillón de Pizarro.

Un monumento que se hizo esperar, dada la importancia histórica del personaje, fue el de don Ramón Castilla (1797-1867). El Estado mandó erigir, al

año de su muerte, el suntuoso monumento fúnebre en el cementerio Matías Maestro, pero en la ciudad no se le había dado un lugar preferencial²⁷. Por eso el homenaje que cuarentaiocho años más tarde se le tributa resulta demasiado mezquino para su significación. Sin embargo hay que destacar los méritos de la estatua de Castilla que David Lozano modeló para el monumento inaugurado en junio de 1915 en la Plazuela de la Merced. Según las fuentes consultadas, existía un boceto desde 1910, donde Castilla lucía el típico sombrero de mariscal y botas granaderas, del que Teófilo Castillo dice: “Quizás la figura del Gran Mariscal sea un tantico demasiado elegante, pero este es un pecado muy venial en todo temperamento de artista. (...) Tal vez haya entendidos (...) que juzguen exagerado el penacho del sombrero de Castilla...”²⁸. Lozano debe haber tomado nota de las críticas de Castillo, porque la estatua definitiva representa al Mariscal sin sombrero y en actitud más sencilla.

Escultura industrial en Lima

En el siglo XIX se desarrolló en Europa un tipo de escultura de fabricación industrial, reproducida por cientos, que se vendía con catálogo a los diferentes países latinoamericanos. El caso más conocido es el Neptuno, del Parque de los Garifos (costado del Museo Italiano) que se encuentra también en México y Santiago de Chile²⁹. En la Plaza San Martín existe una farola, como la llamaban entonces, que representa a las Tres Gracias del Monumento fúnebre al Corazón de Enrique II, tomado del original de Germain Pilon. Los cuatro animales de bronce situados frente al Palacio de Justicia (león, leona y dos aves Fénix) estaban sobre los muros de entrada del restaurante del Parque Zoológico, cerca al Palacio de la Exposición. Las dos cabezas de elefante que sostenían las luces de la entrada, han desaparecido³⁰. Una copia del gracioso Niño del Ganso, del original de Boetos (s.III a C.) se encuentra muy deteriorada en el Parque de la Cabaña. Por fin, un ejemplo de escultura funeraria industrial se puede ubicar en la plaza frente al Cementerio Presbítero Maestro de Lima y representa al Angel del Juicio. No se conoce el autor, pero se sabe que fue fundida en los talleres de Barbezat y Co., Valdosme, Francia, 1868.

Monumentos para el Centenario

En 1921 Lima festejó con gran entusiasmo el Centenario de la Independencia. La Ciudad de los Reyes, que había emprendido el camino de la modernización desde la época de Castilla con la llegada del ferrocarril, de Balta con la apertura de las grandes avenidas, sólo con Leguía adquiriría el rostro de una gran ciudad. Sin embargo le faltaba desarrollar el aspecto ornamental y al parecer las representaciones diplomáticas acreditadas entonces comprendieron que el mejor modo de festejar el aniversario de una ciudad era regalándole conjuntos escultóricos que embellecieran sus parques y avenidas. El acopio de monumentos benefició a Lima y, de paso, a los jóvenes escultores peruanos que comenzaban a hacerse conocidos.

Con la construcción del monumento a San Martín, el Estado peruano pagaba una deuda de gratitud al Libertador argentino. Era lógico que los actos



MONUMENTO A JOSE DE SAN MARTIN

Roselló

1906

Mármol, 10.60 m.

Av. San Martín, Barranco.

La estatua fue donada a la ciudad por el coronel Lorenzo Pérez Roca y colocada en el monumento que el Estado erigió frente al Parque de la Exposición. Más tarde se trasladó a Barranco, pero sin el hermoso angel que lo coronaba.



MONUMENTO A JOSE DE SAN MARTIN

Mariano Benlliure

1921

Bronce, granito, 4.45 m. (16.08 m.).

Plaza San Martín, Lima.

Uno de los actos centrales de la celebración del Centenario de la Independencia fue la inauguración del monumento al Generalísimo. Al concurso promovido por el Gobierno en 1906 se presentó el pintor Baca Flor, pero el jurado optó por el modelo de Benlliure, que sin embargo fue blanco de severas críticas.

del Centenario comenzaran con la inauguración del monumento a su memoria. Sin embargo la preocupación del Perú por el recordatorio sanmartiniano es antigua. Data por lo menos de 1906, cuando se organizó el concurso internacional³¹. También hay que tener en cuenta el precedente del monumento a San Martín que el coronel Lorenzo Pérez Roca obsequió a la ciudad (1906), obra del escultor Rosselló, ubicado frente al Parque de la Exposición,³² y la estatua de San Martín del escultor italiano Agustín de Marazzani para el Callao, inaugurada el 30 de julio de 1901.

Los documentos gráficos del certamen dejan ver una gran variedad de proyectos, la mayoría de ellos ampulosos y teatrales. Cabe anotar como curiosidad que nuestro compatriota, el pintor Baca Flor, se presentó con el seudónimo “Liberté-Egalité-Fraternité” y que su boceto, a pesar del apoyo que le brindó el crítico Larrañaga, fue desechado. Teófilo Castillo es más estricto: el modelo de Baca Flor es “algo monótono, con sabor a presepio italiano, demasiado planimétrico, pero decorativo, más pictórico que escultórico (como que fue inspirado en una tela de Rochemousse...)”³³.

Ganó el concurso Mariano Benlliure, español nacido en 1862, y formado en la Escuela de San Fernando, Director de la Academia Española en Roma y autor de los monumentos a Bolívar, en Panamá, y a Bernardo de Irigoyen en Buenos Aires.

La *maquette* de Benlliure fue blanco de severas críticas. Larrañaga escribió: “El caballo pesado y penoso del señor Benlliure, es el mismo corcel del Napoleón en Rusia de Meissonier, que camina lentamente sobre despojos invernales, en un día turbio, en horas críticas e indecisas”³⁴. Y L. Macagno estudió el paso de los caballos de Meissonier para hacer ver las deficiencias con el proyecto de Benlliure³⁵.

La Plaza San Martín se construyó en el lugar que habían ocupado el Hospital de San Juan de Dios y, más tarde, la Estación del Ferrocarril del mismo nombre, encargándose del diseño y la jardinería Manuel Piqueras Cotolí³⁶. Como uno de los actos centrales del Centenario, el monumento se inauguró el 27 de julio de 1921.

La Galería de Arte Italiano

Un regalo bastante original y valioso fue el que la colonia italiana destinó para conmemorar el Centenario de la Independencia, en la idea que no hay mejor don para un país que la cultura. El arquitecto Gaetano Moretti proyectó un edificio, con dos ábsides en los extremos, decorados con grandes paneles musivos y con dos réplicas de Miguel Angel en el frontón, visiblemente inspirado en la arquitectura del Renacimiento. Mario Vannini, miembro de la colonia italiana conocido por sus actividades en América del Sur, fue quien se encargó de la selección y compra de las ciento ochenta obras, entre esculturas, óleos, grabados y objetos decorativos. Es comprensible que dentro del conjunto no figuren piezas de artistas famosos hoy día y que entonces se alineaban en las vanguardias más fogosas. Pero el envío es representativo de lo que el mercado

ALEGORIA. Detalle del monumento a
San Martín
Mariano Benlliure
1921
Mármol, 16.08 m.
Plaza San Martín, Lima.

Esta alegoría compuesta por dos mujeres desnudas que esparcen sus largos cabellos por las nubes no se salvó del humor limeño expresado en las caricaturas que por entonces se publicaron.





MONUMENTO A MANCO CAPAC

David Lozano

4 de abril de 1926.

Mármol y bronce, 4,80 m. (14,20 m.).

Plaza Manco Cápac, La Victoria.

El hecho de haber escogido al héroe fundacional del Tawantinsuyu, tiene que ver sin duda con las ideas en boga acerca de nuestro origen asiático y nuestra filiación con el imperio del Sol. Fue el primer monumento compuesto con elementos y ornamentación "incaista", piedra ficticia, trapecios y animales míticos.

artístico ofrecía entonces y este dato también es importante para la Historia del Arte.

En lo que a la escultura se refiere, hay que destacar la presencia de Leonardo Bistolfi (Casal Monferrato, 1859) con una obra en mármol, "La Muerte", ejemplo temprano de gusto modernista en Lima. "El abismo" es una representación de Pietro Canonica (Turín, 1869) que fue admirada entonces y sigue gustando hoy día. De Valmore Gemignani (Carrara, 1878) se exhibe "El moro curioso" y de Giuseppe Graziosi "A la fuente", ambos comprometidos con otro gran proyecto para Lima, la Fuente China. Vincenzo Gemito, tan conocido por su "Niño pescador" del Bargello (Floencia), tiene en la Galería un busto, el retrato de Domenico Morelli, de lograda factura. Augusto Rivalta, famoso por sus representaciones realistas en el cementerio de Génova, está representado en Lima por un bronce titulado "Bacanal". La lista es larga y aquí sólo alcanzamos a consignar los más famosos, pero estamos convencidos de que los limeños que visitaron la Galería en los años veinte quedaron impresionados tanto por la variedad de técnicas, como por las cualidades estéticas de las obras. Hay que tener presente que la Galería, inaugurada el 11 de noviembre de 1923, fungió de Museo de Arte Moderno para los limeños, que no han vuelto a tener, desde entonces, una experiencia constante con el arte contemporáneo³⁷.

EL ESTIBADOR

Constantino Meunier

1905

Bronce, 2,10 m. (4,63 m.).

Avenida Arequipa, cuadra 1, Lima.

El homenaje de Bélgica al Perú por la celebración del Centenario fue esta fina reproducción de El Estibador, que como monumento se inauguró en junio de 1922. Meunier considerado el mejor representante del realismo en Bélgica, trató con energía los temas llenos de dramatismo de la condición de los trabajadores.





ALEGORIA. Detalle de la Fuente China.

Giuseppe Graziosi

1924

Bronce, 1.32 (9.09 m.)

Parque de la Exposición, Lima.

Los desnudos ornamentales de los costados, de muy buena factura, tienen su precedente en los modelos de fuente renacentista y los ejemplos de Bandinelli y Ammannati.

Pronto llegó el homenaje de Bélgica al Perú que consistía en una fina reproducción de "El Estibador", de Constantino Meunier (1831-1905), monumento inaugurado en la primera cuadra de la avenida Leguía, hoy Arequipa, en junio de 1922.

La Fuente China, ubicada en el lugar denominado la rotonda de las palmeras del antiguo Parque de la Exposición, fue un regalo de la colonia china en el Perú. El primer proyecto de la fuente pertenecía a José Huerta y debía ser colocado a la espalda del Congreso, frente a la Plazuela de Santo Tomás. Más tarde el comité organizador decidió encargarla al arquitecto Gaetano Moretti y a los escultores Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani, vinculados, como hemos visto, con el proyecto de la Galería de Arte Italiano. En la parte superior destaca una figura alegórica con una antorcha levantada y un libro, que simboliza la Libertad, rodeada por las tres razas, todas en mármol, de Gemignani y, en los costados inferiores, dos desnudos ornamentales en bronce de muy buena factura, con reminiscencias manieristas, de Graziosi. Se inauguró el 27 de julio de 1924.

La colonia japonesa en el Perú, a los veinte y siete años de su llegada, donó el monumento a Manco Cápac. El hecho de haber escogido al héroe fundador del Tawantinsuyu tiene que ver sin duda con las ideas en boga acerca de nuestro origen asiático y nuestra filiación con el Imperio del Sol. Originalmente la colonia había aprobado, en 1921, los bocetos de los escultores David Lozano y Benjamín Mendizábal. El mismo año se publica una foto del proyecto de Lozano, que representa a Manco Cápac levantando el brazo derecho en actitud de arenga, modelado finamente como una escultura clásica. Por fin, por escritura pública del 21 de agosto de 1922, se le encarga a David Lozano la obra, que debe entregar en agosto de 1923. Por una serie de dificultades que

ALEGORIA. Detalle de la Fuente China

Valmore Gemignani

27 de julio de 1924.

Mármol y bronce, 2.39 m. (9.09 m.)

Parque de la Exposición, Lima.

Esta fuente, ubicada en el lugar denominado la rotonda de las palmeras del antiguo Parque de la Exposición, fue el regalo de la colonia china al Perú, por las fiestas de la Independencia. En la parte superior destaca una figura alegórica con una antorcha levantada y un libro, rodeada de las tres razas que podría simbolizar la Libertad.





explica Lozano en una carta a la Comisión, el monumento se inaugura tardíamente el 4 de abril de 1926. Llama la atención el cambio operado en la obra definitiva, donde el héroe quechua, con bastón ceremonial y señalando el este con el brazo derecho, ostenta una exagerada corpulencia y un modelado más áspero y rudimentario. Fue el primer monumento compuesto con elementos y ornamentación " incaísta", piedra ficticia, trapecios, y animales míticos. Alrededor del pedestal se puede ver cuatro relieves que ilustran sobre la legendaria labor civilizadora de los fundadores del Imperio³⁸.

La colonia norteamericana regaló al Perú la Fuente de las Tres Figuras, de la escultora Gertrude V. Whitney. El original en el Hotel Arlington de Washington, data de 1912 y fue premiado con medalla de oro en la Exposición de San Francisco, mención de honor en París (1913) y primer premio en el Concurso de la Sociedad de Pintores y Escultores del año siguiente. El costo de la fuente fue de \$15.000 dólares americanos. Se inauguró el 6 de agosto de 1924³⁹.

El Estado peruano contribuyó también, dentro del ánimo de celebración, con el monumento a George Washington, copia de Houdon⁴⁰, levantado en la plaza homónima e inaugurado el 4 de julio de 1922; y con el monumento al almirante Georges Henry Du Petit Thouars (1832-1890), marino francés cuya decidida intervención durante la Guerra del Pacífico salvó a Lima. Se inauguró el 7 de diciembre de 1924. El autor es el peruano Artemio Ocaña, nacido en Santa en 1894, que ya hemos nombrado como discípulo de Líbero Valente en la Escuela de Artes y Oficios. En el monumento se personifica a Lima como una matrona con amplio manto y corona, en actitud de entregar agradecida un ramo de flores al Almirante francés.

Luis Agurto y Olaya, nacido en Piura en 1898, destaca en la época del Centenario por su Monumento al Soldado Desconocido, inaugurado en el Morro Solar en julio de 1922, y el gran relieve que representa la Jura de la Independencia para el Salón de Sesiones de la Cámara de Diputados, colocado por la misma época. Agurto estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Lima y en la de Bellas Artes de París; se asegura que fue discípulo de Mercie (1913) y de Rodin (1914).

Para cerrar esta serie de recordatorios y escultura ornamental no debemos olvidar el monumento al Mariscal Antonio José de Sucre, donado por la República del Ecuador, cuyo autor fue David Lozano. Se levantó en bronce y sillar arequipeño para recordar el centenario de la Batalla de Ayacucho y lo inauguró el presidente Leguía, el 9 de diciembre de 1924.

A estas alturas creo que podemos adelantar algunas conclusiones acerca de las dos primeras décadas transcurridas. La primera tiene que ver con el papel que cumplió el más prestigioso centro de formación de entonces, la Escuela de Artes y Oficios; gracias a la organización de sus cursos y a los profesores que los dictaban, hizo posible una promoción de artistas prontamente incorporados al mercado nacional: escultores como Agurto y Ocaña, además de Mendizábal, Huerta y Espinoza Cáceda que se formaron fuera pero que trabajaron en el Perú, donde dejaron obra significativa. Otra conclusión a la vista es que todos estos escultores tenían una buena formación técnica, aprendida aquí o fuera, que hizo posible el trabajo en gran formato y a escala monumental.

MONUMENTO A GEORGES HENRY
DU PETIT THOUARS

Artemio Ocaña

7 de diciembre de 1924.

Bronce, 3.28 m. (8.12 m.).

Av. Petit Thouars, cuadra 7, Lima.

Artemio Ocaña, que va a ser uno de los más activos escultores peruanos, se inicia siguiendo el academismo europeo. En este monumento se ha personificado a Lima como una matrona con amplio manto y corona, en actitud de entregar agradecida un ramo de flores al Almirante francés, trabajo correcto, elegante y modelado con minuciosidad.

En lo referente a los géneros y el estilo comprobamos que Lozano es un retratista excelente, con dotes de escrutador psicológico, como atestigua su estatua de Castilla. No puede esconder cierta inclinación al “incaísmo”, especie de indigenismo sentimental sobre modelos occidentales, patentes en su boceto y monumento a Manco Cápac. Esta corriente se puso de moda durante la época de Leguía, cuando las ilustraciones de las revistas, las representaciones teatrales, incluso cierta poesía, se tiñeron de un gusto superficial por lo incaico. El mismo Leguía fue declarado inca en una cursi actuación de la época. Pero el más proclive al clasicismo “incaísta” fue Mendizábal, escultor autodidacta, con experiencia en Europa, que trabajó sus personajes autóctonos como salidos de la mitología grecorromana. Sus trabajos más importantes están en la Universidad del Cusco: Cahuide, Cusi Ocllo, Ollantay y la Venus india en la Municipalidad de la ciudad incaica. En la misma línea, aunque no dejó escultura monumental, Romano Espinoza Cáceda, idealiza los modelos indígenas hasta el punto de convertirlos en seres hercúleos que no tienen que ver con el carácter de la raza. Su Cahuide es un buen ejemplo de lo que venimos sosteniendo⁴¹.

Agurto, en cambio, adhiere al estilo internacional de la *Ecole de Beaux Arts*, practicando un academicismo medido, como demuestran sus alegorías la Ley, la Justicia y la Verdad del Congreso. En el gran relieve de la Sala de Sesiones del mismo palacio, aborda el tema histórico de la proclamación de la Independencia con bastante soltura, haciendo gala de una minuciosa descripción de personajes que no deja de tener cierto sentido espacial, a pesar de lo aglomerado de las figuras⁴².

Artemio Ocaña, que va a ser uno de los más activos escultores peruanos, se inicia siguiendo el academicismo europeo, visible en el frontón del Palacio Legislativo y en su monumento a Petit Thouars, trabajo correcto, elegante, modelado con minuciosidad⁴³.

Así pues, la escultura monumental en el Perú durante las dos primeras décadas del presente siglo siguió un estilo internacional, todavía en uso en Europa, que sirvió para satisfacer cierta demanda estatal y la ideología que la caracterizaba. No existió, en momentos en que Mariátegui avalaba el indigenismo sabogalino, un equivalente escultórico como contraparte, salvo las experiencias frustradas de los incaístas.

El Modernismo

En Europa la ruptura con los realismos se inicia durante la última década del XIX, gracias a la obra de Gauguin, los Nabis, Maurice Denis, y sus marcadas tendencias simbolistas; sin dejar de lado al *Art Nouveau* y la influencia que tuvo en los diseños. El Modernismo llegó al Perú en distintos momentos y por distintas vías: el *Art Nouveau* arquitectónico data de la primera década del siglo, mientras las primeras propuestas de Quizpez Asín pueden situarse en 1927. En el campo de la poesía los ejemplos de Vallejo (*Trilce*) y Oquendo (*Cinco metros de poemas*) datan de 1922 y 1927 respectivamente. En la escultura habrá que esperar la llegada de Roca Rey, bien entrado los cincuenta, para encontrar un planteamiento verdaderamente moderno. Damos, pues, un sentido más amplio al término modernismo, que indica la ruptura con el

MONUMENTO A
JORGE CHAVEZ DARTNELL

Eugenio Baroni

1937

Bronce y mármol, 18.32 m.
Plaza Jorge Chávez, Jesús María.

Este monumento es el primer ejemplo de recordatorio simbólico, ya que no apela a ninguna referencia realista. el monumento se concibió como una alargada pirámide alrededor de la cual se narra en cuatro secuencias la ascensión y caída de Icaro.



lenguaje académico, sin especificar la tendencia, que no existió o se dio extemporáneamente en el Perú.

Los primeros brotes modernistas se pueden rastrear en la escultura funeraria desde 1921-24, como veremos más adelante y en los monumentos a Jorge Chávez y a Miguel Grau que por su importancia pasaremos a estudiar con más detenimiento.

Las alas de Icaro

El monumento a Jorge Chávez Dartnell (1887-1910), del escultor italiano Eugenio Baroni, es el primer ejemplo de recordatorio simbólico, pues no apela a ninguna referencia realista. Se concibió como una alargada pirámide alrededor de la cual se narra en cuatro secuencias la ascensión y caída de Icaro. Ante la extrañeza del público, un cronista de la época aboga por la opción simbolista, preguntándose: “¿Sería, por ejemplo, concebible representar a Jorge Chávez, con uniforme completo de aviador y encaramado en su aeronave entre prosaicos cordajes?”⁴⁴.



Eugenio Baroni, que había nacido en Taranto en 1880, estudió con el genovés Giovanni Scanzi, seguidor de Vela y Bistolfi. Desarrolló en sus primeros años un estilo rodinésco combinado con el simbolismo bistolfiano, típico de la serie “Gli erotici”. Su obra más significativa, el monumento “Ai mille”, 1910-15 (Génova), se inscribe en el lenguaje modernista de la época, (“extensión de la línea, fluidez organicista de la materia”) pero con una crudeza expresiva que lo aleja definitivamente del *Art Nouveau*.⁴⁵ El monumento de Lima, inaugurado en 1937, dos años

después de la muerte del escultor, pertenece a su última propuesta: el alejamiento del carácter expresionista para resaltar un arcaísmo clásico emparentado con cierto gusto fascista.

Al Caballero de los Mares

El monumento a Miguel Grau, tardío homenaje al héroe de la campaña del Pacífico, se había proyectado como una construcción simbólica a cuyos lados grupos de hombres en actitudes de lucha ganan con dificultad la altura, mientras en la cima la Fama, con los brazos extendidos hacia arriba, es conducida en una nave mítica por sirenas y tritones. Esta fue la primera propuesta del escultor, a la que tuvo que agregar más tarde la figura de Miguel Grau, a solicitud de los encargantes.

El autor, Victorio Macho, había nacido en Palencia en 1887 y estudiado en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Cuando llegó al Perú, invitado por el gobierno, lo acreditaban varios encargos exitosos en América, como los monumentos a Belalcázar en Popayán y el de Uribe en Bogotá, Colombia. “El Gobierno del Perú —dice Macho en sus Memorias— me proporcionó gentilmente, con elegancia que jamás olvidaré, una hermosa sala, con amplios locales anexos en el Museo Bolivariano de la Magdalena Vieja, donde trabajé intensamente durante doce años. Allí a la vez de las obras monumentales que realicé para Panamá, Venezuela y Colombia, hice grandes proyectos, y modelé los bustos del Presidente Prado, del doctor Tello, don Luis Miró-Quesada, de Alberto Jochamowitz, del músico Kleiber, del Doctor Graña, de Salvador de Madariaga, del Poeta León Felipe, el de Andrés Segovia...”⁴⁶

El estilo de Macho está relacionado con la propuesta de Bourdelle, con ese aire arcaico y casi místico que lo diferenció de Rodin. Exceptuando “La madre” y “El hermano Marcelo”, donde practica un realismo virtuosista, Macho prefiere las figuras descarnadas y místicas del románico, según puede verse en su “Cristo de los Corrales” o la “Piedad” del sepulcro de Menéndez y Pelayo.

MONUMENTO A MIGUEL GRAU. Detalle.

Victorio Macho
28 de octubre de 1946.
Bronce, 17.99 m.
Plaza Grau, Lima.

El tardío homenaje...



MONUMENTO A MIGUEL GRAU

Victorio Macho

28 de octubre de 1946.

Bronce, 2,74 m. (17,99 m.).

Plaza Grau, Lima

La primera propuesta del escultor español fue una estructura simbólica de granito, con alegorías en bronce. Sin embargo a solicitud de los encargantes, tuvo que agregar la figura de Grau en la parte frontal, como se ve hoy día.

Sin embargo, en su monumento a Grau de Lima, vuelve a la precisión anatómica, a las formas túrgidas, acompañadas de paños ondulantes como los de Bourdelle en el monumento a los Diputados muertos por Francia (1916) o La Epopeya Polonesa (1917) del monumento a Mickiewicz.

En la memoria descriptiva del monumento Macho dice: "...Las primeras gradas de la base de este monumento aluden a la horizontalidad del mar y el volumen granítico de sensación monolítica que forma el cuerpo



MONUMENTO A
ANDRÉS AVELINO CÁCERES

Luis Agurto
1951

Bronce, 11.82 m.
Plaza Cáceres, Lima.

La estatua ecuestre del gran Mariscal ha sido modelada dentro de la tradición realista y el escultor se ha esforzado por describir el paso cauteloso, pero lleno de nervio, del caballo en la cumbre.

central, composición geométrica de estrías verticales y graderías de ritmos ascendentes, pudieran simbolizar la tierra del Perú⁴⁷.

Fue inaugurado el 28 de octubre de 1946.

Los escultores peruanos

La respuesta del indigenismo no se hizo esperar: “Las llamas” de Agustín Rivera y “El trabajo” de Ismael Pozo son dos ejemplos de motivos indígenas pasados al bronce con bastante sinceridad y realismo. Ambas esculturas fueron obsequiadas por la colonia china con ocasión del IV centenario de la fundación de Lima y colocadas en el Paseo de la República, la de Rivera en 1935 y la de Pozo en 1937.

Pero el indigenismo escultórico tuvo poco éxito en nuestro medio. En cambio el recordatorio a los Caídos en la Guerra del 41, de Artemio Ocaña, (en el Campo Marte), que sigue la tradición del gran monumento, que exalta la fe patriótica valiéndose de impresionantes composiciones, refleja acertadamente el clima bélico de esos días, sin librarse de cierta dosis de gusto fascista. Concebido como un templo que guarda la llama votiva, deja ver, en la parte frontal, el grupo mejor logrado de Ocaña: La Victoria que conduce a los soldados. A los costados las figuras de La Justicia y El Derecho y en la parte posterior La Confraternidad. Por fin, en la cima, las figuras alegóricas de las tres provincias en litigio: Tumbes, Jaén y Mainas. Fue inaugurado en 1945⁴⁸.

Dentro de este ánimo de celebración patriótica se incluye el monumento a don Andrés Avelino Cáceres, de Luis Agurto, inaugurado en 30 de julio de 1951 por el general Manuel Apolinario Odría. La estatua ecuestre del Gran Mariscal ha sido modelada dentro de la tradición realista y el escultor se ha esforzado por describir el paso cauteloso, pero lleno de nervio, del caballo en las cumbres.

El único monumento a Francisco Pizarro existente en el Perú, copia del que se encuentra en Trujillo de Extremadura (España), fue regalo de la viuda del escultor norteamericano Ramssay Mac Donald, conmemorando el IV Centenario de la fundación de Lima. Fue inaugurado por el presidente Oscar R. Benavides en el atrio de la Catedral, el 18 de enero de 1935, de donde pasó más tarde a la plazuela de la calle Palacio.



EL TRABAJO

Ismael Pozo
1937

Bronce, 2.05 m.
Paseo de la República, Lima.

La respuesta al indigenismo pictórico no se hizo esperar. Este bronce es un sincero y realista homenaje de Pozo al indio campesino, donado a Lima por la colonia china con ocasión del IV Centenario de su fundación.



EL APOSTOL SAN FELIPE

Joaquín Roca Rey

1958

Mármol.

Iglesia San Felipe, Orrantia, Lima.

El gusto de Roca Rey por la abstracción se alterna con una figuración que podría calificarse manierista, con rasgos góticos, como dejan ver su apostolado y el monumento a Garcilaso en Roma.

EL ANGEL DEL JUICIO. Detalle de la portada.

Joaquín Roca Rey y F. Szyszlo

1957

Bronce y mármol, ca. 3.75 m. (5.40).

Cementerio El Angel, Lima.

Roca Rey manifiesta en sus esculturas de la Portada de El Angel, un estilo bastante personal de donde ha ido evolucionando hacia formas llenas de contenido simbólico y refinado erotismo.



Los nuevos lenguajes

El camino estaba abierto para las propuestas de Joaquín Roca Rey (1923), quien había frecuentado la Escuela de Bellas Artes y los talleres de Macho y Oteiza. Son recordadas sus exposiciones en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, (IAC 1954, 59, 62), y las obras que dejó en la Capital: el Apostolado de la Iglesia de San Felipe (San Isidro, 1958), las esculturas del pórtico del Cementerio del Angel en 1957-58 y la estatua del Padre Dintillhac, en la Plaza Francia.

Roca Rey se ubica —como lo ha hecho notar Venturi—⁴⁹ entre los puntos extremos de Arp y Moore. Sus primeras exposiciones y una escultura monumental para un ballet de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) de Lima, así lo demostraron. Sin embargo, en el Juicio Final, de la portada del Cementerio del Angel, como en el monumento a Remón, en Panamá (1958),

manifiesta un estilo bastante personal. Este gusto por la abstracción se alterna con una figuración que podría calificarse de manierista, con rezagos góticos, como dejan ver su Apostolado y el monumento a Garcilaso en Roma. Radicado en aquella ciudad desde 1964, Roca Rey ha participado en numerosos concursos y bienales de América y el Viejo Mundo, con obras en bronce y preferentemente en piedra, llenas de contenido simbólico y refinado erotismo.

No podemos olvidar, en este breve recuento, la presencia de Lajos D'Ebneth en nuestro medio. Nacido en Hungría en 1902, con estudios en Alemania y Holanda, donde frecuentó a los artistas de la *Bauhaus* y *De Stijl*, llegó a Lima en 1949. En nuestra capital trabajó por encargo el monumento a Salazar, una estilizada cabeza de cóndor en travertino rosado de tres metros de altura, inaugurado en 1952, en el parque miraflorentino del mismo nombre. "Hacia la gloria", bronce que representa a un hombre desnudo levantando los brazos al cielo, se expuso en Estados Unidos en 1948, y se donó luego a Miraflores para el Parque Central. Retirado por considerárselo indecoroso (1956), volvió, treinta años más tarde, esta vez al costado de la Galería de la Municipalidad. Es obra representativa de un gusto simbolista, de raigambre esotérica, que tuvo cierto éxito entonces como alternativa a las abstracciones cubistas o constructivistas.

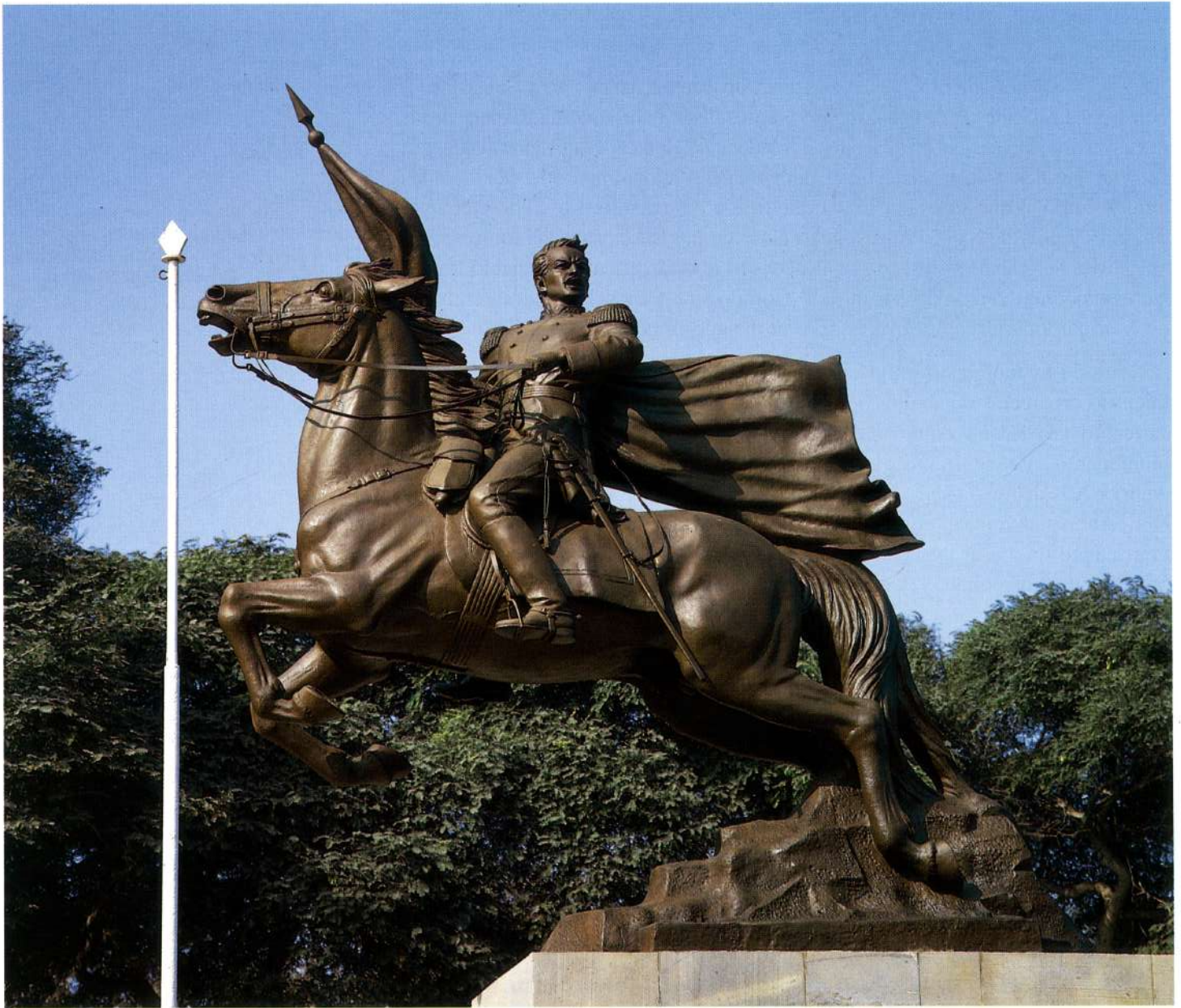
En 1961 se inaugura, en la Plazuela de San Agustín, la Estela en Homenaje a Vallejo, del escultor vasco Jorge Oteiza (1908). Es el primer monumento abstracto levantado en Lima, en un lugar de tradición barroca, que significa la ruptura con la figuración y la exaltación romántica del héroe. El planteamiento del escultor es nuevo en nuestro medio: "La escultura —afirma Oteiza— debe crear espacios y debe ser un ámbito para la intimidad del ser"⁵⁰.

Luis Valdetaro (Lima, 1904) y Miguel Baca Rossi (Pimentel, 1917), egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego profesores de la institución, han dejado numerosas obras en Lima. Del primero sobresalen el Cristo Rey para el Hospital Obrero (1948) y la escultura de José Matías Manzanilla (1962). Pertenecen al segundo los monumentos a Mariátegui y a Vallejo (1983), concebidos dentro de los límites del realismo conmemorativo.

De la misma generación, Joaquín Ugarte y Ugarte (Arequipa, 1917) se dio a conocer como acuarelista y promotor de la Sociedad de Bellas Artes (1939) y sólo tardíamente como escultor. Su monumento a Los Próceres (1971) es quizás su obra más conocida.

Monumentos y humor

Lima era, a comienzos de siglo, una ciudad alegre y con humor. Tenía quizá unos 200,000 habitantes que se entretenían frecuentando el teatro, las carreras de caballos, las reuniones sociales, pero sobre todo leyendo las revistas ilustradas que proveían de la más variada información, alternada con fotografías y caricaturas. El caricaturista —raro personaje de un Olimpo por desaparecer— ocupaba un lugar preferencial en las revistas ilustradas y se lo valoraba por su oficio e ingenio. Allí están los nombres de Málaga Grenet, Holguín de Lavalle, Alcántara La Torre, Marcos Sarrin, Challe y otros que deleitaron a los limeños con sus creaciones.



MONUMENTO A ALFONSO UGARTE

Joaquín Ugarte y Ugarte
1983

Bronce, 4,99 m. (8.81 m.)
Av. Javier Prado, Lima.

Ugarte y Ugarte se dio a conocer como acuarelista y promotor de la Sociedad de Bellas Artes (1939) y sólo tardíamente como escultor. El monumento a Alfonso Ugarte, su última obra, no está exento de alarde técnico y espectacularidad.

Los caricaturistas capitalinos de las primeras décadas se preocupaban especialmente de política, pero también de cualquier hecho que fuera noticia. Eran los comentaristas risueños de la vida social de Lima, un tanto frívola, que amenizaban el folklore político y ablandaban la rigidez del oficialismo.

Uno de los temas de más éxito entonces fue el de la caricatura a los monumentos de la ciudad. Estos recordatorios se han tomado como centro de bromas y chanzas por los continuos traslados que sufrieron, llegándose a decir que los monumentos en Lima tenían ruedas. Pero el hecho que se los tome como parte de la crónica cotidiana demuestra que el limeño tenía una relación más estrecha y familiar con estas representaciones. Las calles, los edificios, los monumentos, eran referentes en el espacio urbano que el habitante manejaba con facilidad y hacía suyos. Lo prueba la costumbre de poner nombres a cada calle, medir las distancias por cuadras o dialogar con sus estatuas en la ilustración cómica. El uso masivo del espacio hoy día es abstracto, sin refe-

rentes que propicien una relación empática entre el habitante y los objetos urbanos.

El monumento más caricaturizado fue el de la Plaza San Martín, quizá por la oleada de críticas que tuvo antes de la inauguración. Como vimos líneas arriba, no gustó por la simplicidad de su concepción, carente de ese carácter heroico que la oficialidad demanda tradicionalmente, o por detalles nimios como el que señala el paso equivocado del caballo. Lo cierto es que la figura tranquila de San Martín se hizo parte de la ciudad y un día tomó vida y bajándose del caballo gritó frente al pedestal que el caricaturista había imaginado como una gran bola de vainilla: “Con razón estaba helado/y me sentía tan mal,/ si han querido colocarme/ sobre un helado imperial”⁵¹.

Las mujeres desnudas, talladas en piedra, que sostienen guirnalda mientras esparcen sus cabellos por las nubes, fueron blanco de la picardía de los caricaturistas. En un dibujo de Marcos Sarrin⁵² se ve a San Martín (el del monumento situado frente al Parque de la Exposición) dirigiéndose a don Andrés A. Cáceres, a quien acaban de entregar el bastón de mariscal: “Oiga Don Andrés Avelino! por un ratito nomás présteme el bastón-insignia de mariscalato que le acaban de obsequiar.” El Mariscal le pregunta para qué y San Martín le responde: “Para molerles las costillas a esos “maulas” que en la otra plaza me están obsequiando maris-calatas”.

En otro⁵³ se ve a San Martín que con medio cuerpo fuera de la cabalgadura, se dirige a las mujeres desnudas: “Señoritas, se van a helar de frío en este páramo, esperando el centenario: vengan a la grupa de mi potro para entrar en calor que para algo el himno habla de San Martín inflamado...”

El monumento a Bolívar se tomó muchas veces para burlarse de los políticos y de los representantes del pueblo instalados en el edificio situado a sus espaldas. En una portada de *Variedades*⁵⁴ se ve a don Simón diciendo: “Si me obligan a mirar/ siempre frente al Congreso/ por librarme del suplicio/ voy a tener que hacer *esto*”. El dibujo representa a Bolívar haciendo virar al caballo bruscamente, para no mirar al Congreso.

Cuando en julio de 1917 cayó el Gabinete Riva-Agüero, Alcántara La Torre representó a Bolívar de pie, junto a su caballo, que pregunta muy circunspecto: “Diga el seor enlutado/ a quién llevan a enterrar/ en día tan señalado?/Al ministro endiablado que acaba de reventar”, le responde el cortejo⁵⁵.

El monumento a Candamo, como hemos visto, fue un recordatorio desdichado: lo dinamitaron dejando el sillón vacío y tardaron mucho tiempo en reponerlo. La fundición de los restos se interpreta en una caricatura⁵⁶ de la siguiente manera: un hombre explica al extranjero “Junto a este sillón estaba la estatua de un presidente del Perú; ahora la han llevado para fundirlo. —Oh, Yes! Comprendo. Esto de fundir presidentes debe ser costumbre del país. —No, mister; es la viceversa”. (sic)

Frente al monumento a Colón, manchado de barro, luego de una manifestación, un transeúnte dice: ‘No puedes decir que es perra/ la estima que te guardamos;/ a gritos pedías tierra!/ y ya ves; tierra te damos’⁵⁷.

MONUMENTO FUNEBRE
A MATIAS MAESTRO

Anónimo

Después de 1835

Mármol

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro,
Lima.

Matías Maestro había venido al Perú a fines del XVIII para dedicarse al comercio. Más tardes se hizo sacerdote y obtuvo el encargo de “renovar” las iglesias y retablos de Lima.

Y en otra⁵⁸ Colón pide cordura a la concurrencia que le rinde homenaje el día de la raza: “Menos tumulto, caballeros,/ porque muy bien pudiera ser/ que Leguía y Martínez se imagine/ que conspiro y me aplique sin más trámite/ la Ley tres mil ochentitrés...”.

Ni el héroe chorrillano José Olaya se libró de la sátira, como puede verse en una caricatura de Alcántara La Torre⁵⁹ que representa a una mujer gorda, repartidora de *Correos Marconi*, que dice muy suelta de huesos: “Si por tragarte unas cartas/ te dan honroso pago:/ qué rica estatua me harán/ a mí que tantas me trago”.

Burlándose del gusto “incaísta” que propició el gobierno de Leguía, una caricatura de la época⁶⁰ representa a Manco Cápac inclinándose para obsequiar su bastón ceremonial al presidente del oncenio: “Como eres de mi raza/ y sé de tu bizarría/ gustoso te doy mi maza/ si te hace falta Leguía”.

Lima ha seguido creciendo a un ritmo acelerado y en sus espacios atestados todavía se abren lugares, como islas, para levantar monumentos a la memoria de alguien. Buenos pretextos para excitar la imaginación de Málaga Grenet o Alcántara La Torre que hubiesen hecho hablar a algunos contra su voluntad. En estos últimos años sólo el dibujo crítico de Augusto Ortiz de Zevallos revivió la costumbre de dialogar con los monumentos de Lima y, por qué no, de reírse de ellos.

Escultura funeraria en Lima

Desde que los primeros cristianos enterraron a sus muertos en las catacumbas, fue la Iglesia la que asumió el rito funerario y el culto de los muertos. Cuando se coparon las galerías subterráneas, utilizaron los claustros y los jardines de las iglesias (sin descartar los espacios fuera de ella, destinados a los pobres). Con el correr de los siglos, en el XIX, el desarrollo de la medicina y la higiene y un decreto de Napoleón (1804), que prohibía los entierros en zona urbana, hicieron posible la concepción civil de cementerio que ha prevalecido hasta nuestros días.





En el Perú, desde 1786, Abascal había recomendado la construcción de un Cementerio General, iniciado sólo en 1807, bajo la dirección del Presbítero Matías Maestro. Este hombre multifacético, nacido en Vitoria (Vizcaya) en 1766⁶¹, había venido al Perú a fines del XVIII para dedicarse al comercio. En Lima, el arzobispo Juan Domingo González de la Reguera le confirió los órdenes mayores en 1793, dedicándose desde entonces a la “renovación” de iglesias y retablos dentro del estilo a la moda, es decir el neoclásico. En mérito a sus esfuerzos fue nombrado Director General de la Beneficencia de Lima en 1826. Falleció el 7 de enero de 1835.

El Cementerio General se inauguró en 1808 y Manuel A. Fuentes lo describe más tarde como “uno de los mejores establecimientos de la Capital; su aspecto interior y exterior es hermosísimo. (...) Lujosas lápidas y suntuosos monumentos de mármol encierran los restos de personas que disfrutaron de bienes de fortuna o que han ocupado altos puestos en la República, tales como los generales La Mar, Gamarra, Salaverry, Necochea, etc.”⁶².

Bajo el Romanticismo, que propició el culto a los héroes y cierto gusto necrofílico y nocturnista, el cementerio se considera un lugar menos tétrico y más familiar, el escenario irremplazable para ciertos ritos sociales. Pronto se convierte en un ámbito de representación, donde las familias dan muestras de estatus y emulación. A los monumentos fúnebres de que habla Fuentes, en su mayoría de caudillos militares, siguieron los de sectores civiles acomodados en las décadas del cincuenta y del sesenta.

Las formas

Tal como los concibe el siglo XIX, los cementerios fueron ante todo el resultado de la planificación urbana y la racionalización de los servicios. El precedente obvio era la teoría urbanista del XVIII, que así como se ocupó de las nuevas ciudades de los vivos, diseñó también la ciudad de los muertos (Koemeterion = lugar donde se duerme). Pero esta no es más que una verdad a medias, pues el cementerio es, de hecho, un espacio para uso de los vivos y sus rituales fúnebres. Así, el cementerio está proyectado como una ciudad en pequeño, dotado de avenidas (dispuestas radialmente o en retícula), con sus cuarteles, verdaderos edificios y sus nichos, que son como departamentos numerados. Al ampliarse las opciones de uso de una clase media más numerosa, tiene importancia el sentido de economía e indiferenciación que prevalece: igualdad formal, economía de espacio, de materiales, etc. Para la clase pudiente, en cambio, existen lugares preferenciales, con los “aires” libres, donde no hay limitaciones económicas ni espaciales, y donde la distinción es la regla de juego.

TEMPLETE ESTILO CLASICO, Mausoleo Ignacio Chopitea y Fortunata Heudebert.

Roselló y Cía
1935

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El Cementerio esta proyectado como una ciudad en pequeño, donde se da forma a la perennidad valiéndose de las más diversas tipologías: templos clásicos, como el de la fotografía, egipcios o góticos.



TEMPLETE GOTICO. Mausoleo

José Mansieto Canaval

Ulderico Tenderini

ca. 1871

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El Romanticismo permitió el eclecticismo formal, como en este caso, donde las virtudes clásicas (hoy desaparecidas) comparten una estructura gótica.

TEMPLETE EGIPCIO. Mausoleo Antonio Zoppi.

P. Menchelli

ca. 1926

Cementerio Baquijano, Callao.

Para la clase pudiente existen lugares preferenciales donde no hay limitaciones económicas, ni de espacio y donde la distinción es la regla de juego. No es de extrañar que esta tipología viniera a través de las revistas ilustradas que publicaban entonces abundante material gráfico sobre modas y “revivals”.



En el Cementerio Presbítero Maestro de Lima (llamado así en honor a su proyectista), se da forma a la perennidad valiéndose de las tipologías más diversas: construcciones perferentemente sólidas y estables, como los templos grecorromanos o egipcios⁶³, o frágiles templeteles góticos⁶⁴, y de estas construcciones (concebidas como recintos a veces subterráneos, con puerta “umbral al más allá”) se pasa a la idea de túmulo, unas veces rústicos⁶⁵ y otras como estelas.

El uso de las estatuas se vuelve una exigencia en la época de la prosperidad del guano, primero simbólicas, de raíz neoclásica, (Vestales, Diós-curos, Mercurios, Iris, Cronos), luego de gusto eclécticamente romántico, y por fin realistas, documentales, de acuerdo con la sensibilidad de los que prefirieron la fotografía al retrato pintado.

Representación y símbolos

Los monumentos fúnebres son signos de representación social y de estatus: así como la clase social acomodada de esa época compraba un rancho en Chorrillos, viajaba a Europa y se vestía a la moda, construía mausoleos. Es también re-presentación personal, es decir, cómo queremos que nos recuerden o la idea que tienen de nosotros. Una vez sobre el pedestal el hombre se vuelve personaje, representa al mundo oficial como el “héroe-de-tal-batalla” el “Presidente”, la “dama-de-la-mantilla”.

El cementerio, como el lugar de la “última representación”, puede considerarse además como un sistema de comunicación, cuyos signos manejan



MOTIVO DEL RELOJ DE ARENA. Detalle del monumento fúnebre a Felipe Santiago Salaverry.

Autor desconocido

Después de 1836

Mármol, 0.50 x 0.40 m.

Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El reloj de arena o clepsidra, significa el paso del tiempo, resaltado aquí por las alas que aluden a la rapidez con que pasa. También hay que destacar el motivo de la serpiente que se muerde la cola (*Ouroboros*), de lejano origen egipcio, que significó para Nicolás de Cusa "la idea misma de Dios", aunque otros la interpretan como la perpetua transformación de muerte en vida.

quienes lo frecuentan y forman parte de la cultura informada. El mensaje que se quiere dejar a la posteridad es, en el fondo, la afirmación de la ideología que practica la sociedad, para lo cual se vale de las imágenes morales (Virtudes), aunque el difunto no las haya practicado. En el cementario de Lima abundan las representaciones de las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), así como las cardinales (Justicia, Fortaleza, Templanza y Prudencia) más ligadas éstas al desenvolvimiento social del recordado. También se observan símbolos alusivos a la profesión y al trabajo en los que se distinguieron o con los que tuvieron relación los difuntos⁶⁶.

Siendo el Presbítero Maestro un cementerio católico, es natural que sean frecuentes imágenes de Cristo, la Piedad y los ángeles, (estos últimos como guardianes o anunciadores del Juicio Final). En la mayoría de los mausoleos limeños se despliega profusa ornamentación con signos de la tradición cristiana, que aluden a la fugacidad del tiempo y a lo efímero de la vida: guirnalda de rosas, mariposas, clepsidra con alas. La venera también aparece y alude, desde el medioevo, a la necesidad que tiene el peregrino de agua para el camino⁶⁷, mientras que la semilla de amapola ha significado tradicionalmente la vida eterna⁶⁸.

Hay símbolos que tienen una larga historia y se remontan a la tradición clásica, como la antorcha que, puesta de cabeza, significa el fin de la vida, según puede verse en las representaciones de los Dióscuros⁶⁹. El ciprés que fue árbol sagrado en numerosos pueblos por su longevidad y la persistencia de su color, en la tradición grecorromana está relacionado con las divinidades infernales y en Europa es símbolo de duelo debido al significado de su resina incorruptible y su persistente follaje, que evocan la inmortalidad y la resurrección⁷⁰. El caduceo, emblema de Hermes (Mercurio), es un pequeño bastón con alas en la parte superior, donde se enrollan en sentido inverso dos serpientes. "Los romanos utilizaron el caduceo como símbolo del equilibrio moral y de la buena conducta". La tradición le ha dado el significado de prosperidad en la vida de los negocios terrenales y así se ve en algunos monumentos fúnebres de



LA DAMA DE LA MANTILLA. Detalle
del Mausoleo de la Familia Elmore.

Autor desconocido

Sin fecha

Mármol 1.75 x 0.56 m.

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro,
Lima.

Esta hermosa representación, donde se destaca el acabado de la mantilla, podría atribuirse a G.B. Cevalco o a su taller.



Lima⁷¹. El más representativo es el Mausoleo de Pedro Villavicencio, firmado por Roselló en 1900, donde la estatua de Mercurio, con caduceo y túnica, ocupa el lugar más destacado del monumento. La serpiente que se muerde la cola (Ouroboros), de lejano origen egipcio, significó para Nicolás de Cusa “la idea misma de Dios”. Otros la interpretan como el símbolo de la manifestación y la reabsorción cíclica y de la unión sexual autofecundante, como lo demuestra la cola metida en la boca; por fin, como perpetua transformación de muerte en vida⁷².

Erotismo y muerte

En el cementerio, concebido también como un lugar para los vivos, se inhibe el lado desagradable de la muerte (descomposición, fetidez, repugnancia) y se propicia una cosmética que haga más suave el choque con la realidad final. De ahí la profusión de flores y el adorno esmerado de sus jardines en otras partes del mundo (Staglieno, Génova; Necrópolis Cristóbal Colón, La Habana), así como el marcado sensualismo de las representaciones escultóricas que se afirman como sustitución de la vida, representación de los vivos y compañía cuando cae la noche y se cierran las grandes rejas.

Ciertamente el cementerio es el lugar del dolor, convertido con el tiempo en melancolía, “una reacción a la pérdida del objeto amoroso, a la que no sigue la transferencia de la libido a otro nuevo objeto, sino el retraimiento del yo, narcisistamente identificado con el objeto perdido”, como bien ha explicado Georges Teyssot⁷³. Existe pues una empatía con el objeto que representa al difunto, relación que algunas veces se convierte en “agalmatofilia” (amor con las estatuas) ilustrada por el episodio de Flaubert en su visita a Villa Carlota⁷⁴. Por otro lado, el vampirismo tiene una buena dosis de erótica necrófila y el cementerio es el marco de cierto erotismo desafiante, como en el caso de las travesuras vanguardistas de aquellos jóvenes intelectuales (entre ellos Mariátegui) que propiciaron la *performance* de la bailarina Norka Rouskaya en 1917.

Los escultores ante el reto que significa realizar un recordatorio fúnebre, consciente o inconscientemente utilizan un lenguaje formal, donde tanto la presentación de los personajes como la técnica utilizada contribuyen a halagar los sentidos, prestando una forma que sea rápidamente apropiada por el observador y sustituya la ausencia. Esta sensualidad funeraria se encarna mejor en la figura del ángel, uno de los personajes más representados en los cemen-

MOTIVO DEL CADUCEO O BASTON DE HERMES. Detalle del monumento fúnebre a Pedro Villavicencio.

Roselló
ca. 1900
Mármol, 1.20 x 0.45 m.
Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

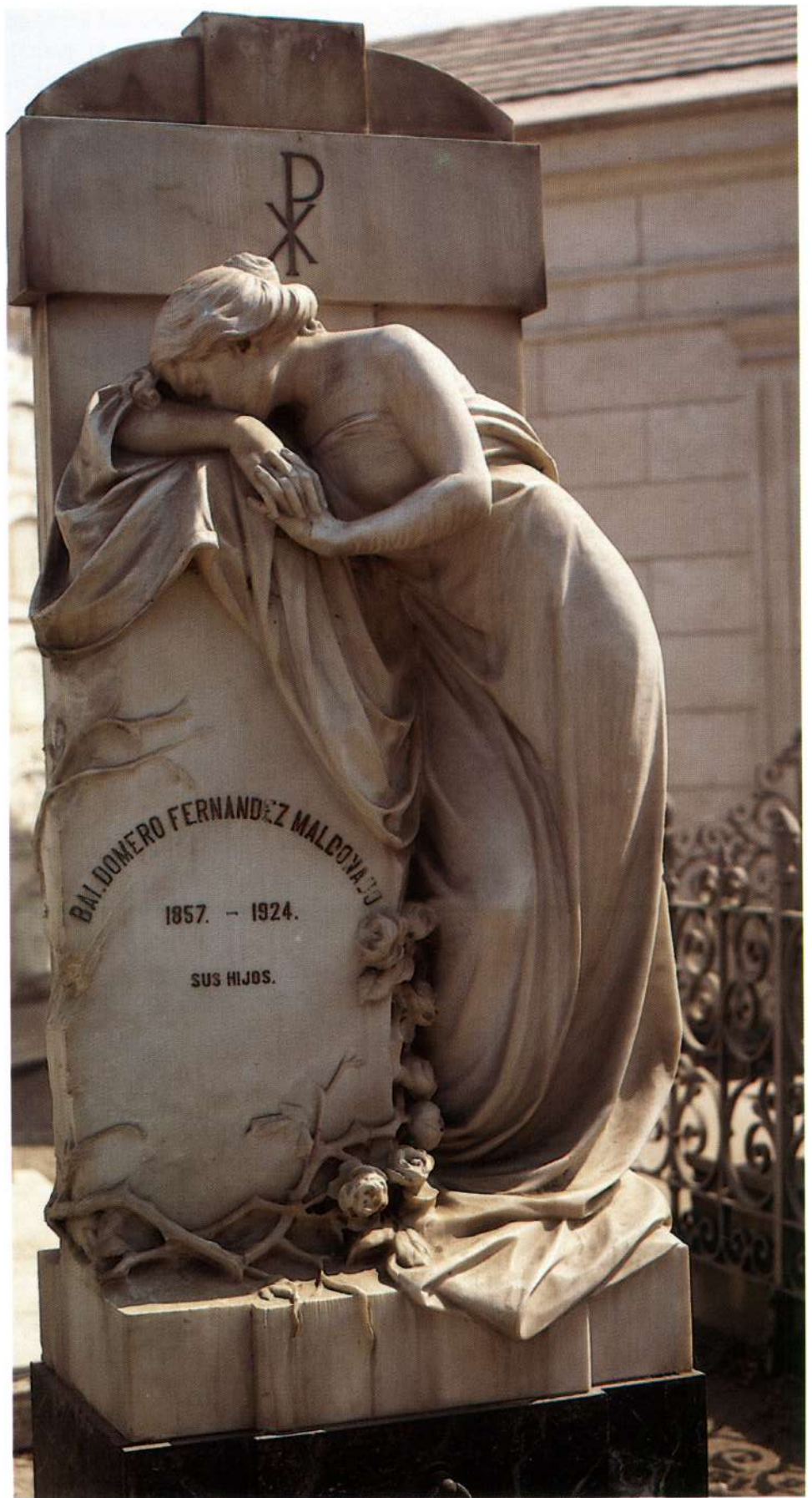
El caduceo, emblema de Hermes (Mercurio), es un pequeño bastón con alas en la parte superior, donde se enrollaban en sentido inverso dos serpientes. La tradición le ha dado el significado de prosperidad en la vida de los negocios, y usualmente se lo ha tomado como el símbolo del comercio.

ANGEL DE MONTEVERDE.

Copiado por Luisi
Mausoleo Fernández Concha Mavila.
Sin fecha
Mármol, 1.51 x 0.59 m.
Tercera Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El ángel es uno de los personajes funerarios más representado en el mundo. El caso del que aquí se representa, del italiano Monteverde, creado para la tumba Oneto (Staglieno, Génova), es buen ejemplo del éxito de un modelo con atributos notoriamente femeninos y sensualizado, que se reprodujo universalmente.





MONUMENTO FUNEBRE DE
BALDOMERO FERNANDEZ MALDONADO

Roselló

Después de 1924

Mármol, 1.26 x 0.71 m.

Tercera Puerta, Cementerio Presbítero Maestro,
Lima.

Concebido dentro del típico esquema de estela funeraria, éste de Roselló pone énfasis en el suave modelado y en la acentuada curva del cuerpo femenino, la manera del *Art Nouveau*.



rios del mundo. El caso del ángel del escultor Monteverde creado para la tumba Oneto (Staglieno, Génova) y reproducido en el Presbítero Maestro para el Mausoleo Fernández Concha-Mavila, es un buen ejemplo del éxito de un modelo con atributos notoriamente femeninos y sensualizado, que se reprodujo en muchos lugares. Aquí en Lima el ángel del Mausoleo de Manuel O. Tamayo, de autor desconocido, es un buen ejemplo de lo que venimos diciendo: femenino, deja ver las piernas a través de una extraña túnica, mientras sostiene en las manos un bastón con una serpiente enroscada y hojas de olivo a la altura del sexo.

También el dolor toma la forma de hermosos cuerpos de líneas ondulantes y de vestidos adherentes

en los Mausoleos de Angela Salcedo de Puente, obra del escultor Tadolini en la Tercera Puerta y en el de Baldomero Fernández Maldonado de Roselló, de la Cuarta Puerta.

Los estilos y los artistas

Como adelantamos líneas arriba, en el Presbítero Maestro de Lima se puede encontrar la más variada tipología formal, así como los estilos más diversos. Desde finales de la década de los 40 se destacan ejemplos de un austero academicismo, con virtudes vestidas a la usanza romana o matronas agobiadas por el dolor que dejan ver, en sus túnicas de pliegues clásicos, la simplificación formal del arte de David y Canova. El ejemplo más antiguo, (ca. 1848), es el Mausoleo de Vicente Rocafuerte (Quinta Puerta), compuesto por un sarcófago⁷⁵, profusamente decorado, sobre el que una mujer con túnica a la romana, la Beneficiencia, reparte dinero. Tanto el Mausoleo de Mariano Necochea, como el del Gran Mariscal La Mar y las representaciones de la avenida central, siempre de la Cuarta Puerta, ejemplifican el academicismo de esa época. El gusto romántico, nacido contemporáneamente en el Presbítero Maestro, se distingue por su eclecticismo formal, como puede verse en el Mausoleo de Benito Argüelles, de Tenderini (Cuarta Puerta) donde la estatua de Iris o el alma, se encuentra bajo un templete gótico. También pueden considerarse dentro de este estilo el Mausoleo de Pedro Sayán (ca. 1869) y el de Pedro Denegri (ca. 1871), hechos por el mismo Tenderini, quien parece ser el introductor del gusto neogótico en Lima.

En la década de los 70 llegan a Lima los primeros ejemplos de realismo, tan del gusto de la burguesía comercial aquí afincada. Aparecen

ANGEL Mausoleo M. O. Tamayo.

Autor desconocido

Sin fecha.

Mármol, 2.01 x 0.72 m.

Tercera Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El ángel reproducido es un buen ejemplo de la transformación que sufrió el modelo, ahora femenino, mostrando las piernas a través de una extraña túnica, mientras sostiene en las manos un bastón con una serpiente enroscada y hojas de olivo a la altura del sexo.

MONUMENTO FUNEBRE DE
ANGELA SALCEDO DE PUENTE

E. Tadolini

1921

Bronce, 1.84 x 0.87 m.

Tercera Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

También el dolor toma la forma de hermosos cuerpos, de líneas ondulantes y de vestidos adherentes, como en este trabajo de Tadolini, influido notoriamente por el *Art Nouveau*.





MONUMENTO FUNEBRE DE
FRANCISCO GIRBAU Y TAULER

Santo Varni

1874

Mármol, 1.48 x 1.02 m.

Cuarta Puerta. Cementerio Presbítero Maestro,
Lima.

Desde fines de la década del 40 se destacan los ejemplos de un austero academicismo que evoluciona hacia el lenguaje ecléctico del romanticismo, donde el modelo de las matronas agobiadas por el dolor tiene mucho éxito.

FRANCISCO GIRBAU Y TAULER
RECUERDO DE SU ESPOSA E HIJOS
NATURAL DE ESPAÑA
FALLECIO EN LIMA EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 1871
A LOS 54 AÑOS DE EDAD

relieves que representan a los hijos del difunto como en una fotografía, en los Mausoleos de José Outran, (ca. 1878), de Isola o en el de Juan Figari (dedicado a la importación de braceros chinos), que reproducen una escena típica de interior burgués: la congregación de los hijos alrededor del padre moribundo. En el relieve posterior de este mausoleo se observa un curioso cuadro: los parientes han sido representados, años más tarde, delante del monumento, cumpliendo con la devoción a los muertos. En escultura de bulto se destaca la de Julia Pulgar de Rodríguez y su hijo, interpretados con gran realismo (Cuarta Puerta).

El monumento a Dominga de Ceballos (1878), del escultor genovés Giovanni Battista Cevasco (1814?-1891) es una de las más hermosas concepciones realistas, junto con “La dama de la mantilla” del Mausoleo Elmore, cuyo autor se desconoce, pero que puede atribuirse al maestro genovés, o a su taller, por el prolijo acabado de las ropas, en todo parecido a su modelo más famoso, la tumba Badaracco en Staglieno (Génova).

Dentro de los más destacados artistas italianos que enviaron obra a Lima se encuentran Santo Varni (1807-1885), que trabajó, en 1874, el Mausoleo Francisco Girbau y Tauler. Pietro Costa (1849-1901), alumno de Santo Varni en la Academia Ligústica de Génova (1866-70), frecuentó también el



ESCENAS REALISTAS.

Detalles del mausoleo de Juan Figari

Autor desconocido

Década del 70 del siglo XIX

Mármol, 0.59 x 1.12 m.

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro,
Lima.

Los primeros ejemplos de realismo, tan del gusto de la burguesía aquí afincada, llegan al cementerio de Lima en la década del 70. Estos relieves reproducen, el primero, una típica escena de interior burgués y el segundo, un cuadro curioso: los mismos deudos ahora reunidos frente al monumento y al relieve que los representa alrededor del padre que agoniza.

estudio de Lorenzo Orengo. De Costa tenemos en Lima el monumento al general Clemente de Althaus (1866) y el Mausoleo Espantoso, fechado en Florencia en 1876. Rinaldo Rinaldi (Padua 1793-Roma 1873), profesor de nuestro escultor Suárez en Roma, ejecutó para Lima el Mausoleo de Domingo Elías y señora, en 1857, representados como patricios romanos y el monumento a don Alejandro Deustua (ca. 1856). Por fin, Vincenzo Bonanni, ejecutó el monumento a Felipe Pardo y Aliaga, en Carrara (1869). Un conteo rápido nos da una lista de once artistas italianos con obra en Lima, de los cuales el más prolífico es Ulderico Tenderini, con taller en la capital y J. Durini en el Callao⁷⁶.

Dos escultores franceses destacan en el Presbítero Maestro: Louis Ernest Barrias (París 1841-1905), autor de las cuatro esculturas en bronce del Mausoleo de Sofía Bergmann de Dreyfus (1873) (Cuarta Puerta)⁷⁷ y Antonin Mercie quien modeló el grupo *Gloria Victis* de la Cripta de los Héroe (ca. 1908)⁷⁸.

Enrique Tadolini, conocido por su monumento "El genio de la aviación" en el Cementerio Verano, Roma, dejó en el de Lima obras de excepcional calidad como el monumento a Angélica Salcedo de Puente (Tercera Puerta) y el Mausoleo de Pedro Bentín (Cuarta Puerta), ambos de 1921. Se le conoce también por su monumento a monseñor Caroli en la Catedral de La Paz⁷⁹.

Los más conocidos escultores peruanos recibieron encargos para el cementerio en las décadas del 40 y del 50. Romano Espinoza Cáceda ejecutó el monumento fúnebre a Sánchez Cerro (ca. 1940), concebido como una Pietá, donde la Patria recibe en su regazo el cuerpo sin vida del dictador. Luis Agurto es autor de las esculturas en bronce del Mausoleo de Oscar R. Benavides (1952), modeladas con una soltura impresionista en desacuerdo con lo exagerado de la escala. Dentro de la misma concepción grandilocuente se encuentra el Mausoleo de Eloy G. Ureta (1967) de Artemio Ocaña, de cierto gusto mussoliniano. Aldo Rossi, conocido por sus decoraciones en las salas de cine de la capital, es autor del ángel del monumento fúnebre a Francisco Graña (ca. 1947) y Eduardo Gastelú Macho, sobrino de Victorio Macho y profesor de la Escuela de Bellas Artes, modeló la estatua del Mausoleo Pastor Fry en 1955.



LA CARIDAD. Detalle del mausoleo de Sofía Bergmann de Dreyfus.
Louis Ernest Barrias
 1873
 Bronce.
 Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El monumento de Barrias, hoy parcialmente destruido, es un buen ejemplo de esmerada fundición, dentro del estilo académico de la época.

MOTIVO DE LA AMAPOLA. Detalle del monumento fúnebre a Manuel Salazar y Baquijano.
Autor desconocido
 Sin fecha
 Mármol, 0.10 x1.20 m.
 Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El motivo de la amapola, como el del ciprés, de origen clásico y profusamente representados en el Presbítero Maestro, significan la vida eterna.





MOTIVO DE LA GUIRNALDA DE ROSAS Y MARIPOSA. Detalle del monumento fúnebre a Benito Argüelles.

Ulderico Tenderini

Después de 1871

Mármol, 0.30 x 0.48 m.

Cuarta Puerta, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

Este motivo bastante repetido en el Presbítero Maestro, significa la fugacidad del tiempo y lo efímero de la vida; las rosas que pierden rápidamente su lozanía y el corto tiempo que vive un insecto, por muy hermoso que sea.

La Portada del Cementerio del Angel (1957) es el proyecto más ambicioso y mejor logrado de la década de los 50. Dos artistas se comprometieron para su realización: Fernando de Szyszlo, quien diseñó la decoración musiva, y Joaquín Roca Rey, encargado del friso escultórico.

A manera de conclusión

Permanecer, quedarse, sembrar de recuerdos el lugar en que nos ha tocado vivir, son los deseos escondidos en cada monumento que hemos visto. Hitos de la Historia, están hechos a nuestra imagen y semejanza, son documentos donde se lee lo que quisiéramos ser y muchas veces sólo lo que somos: un pueblo que se aferra a su historia por temor a quedarse sin ella, si es que no ha comenzado ya a sentirse huérfano en una ciudad ajena.

Proteger, conservar, estudiar lo que queda es la tarea imperiosa. No para convertir a la ciudad en un museo fosilizado, sino para rehacerla a escala humana, la única medida donde tiene valor hacer historia.

NOTAS

1. Castrillón Vizcarra, Alfonso. "La escultura monumental". En *Copé*, vol. IV, n. 11, 1973, p. 8.
2. Gunther Doering, Juan. *Planos de Lima 1613-1983*, Ed. Copé, Lima, 1983.
3. En los talleres de Miller, según Regal y se pagó por ella la cantidad de 11.800, como figura en la Memoria de Castilla 1857-1858.
4. De Tadolini se conservan el Monumento a Carlos III en Nápoles, las estatuas colosales de San Pablo y el rey David para el Monumento de la Plaza España; una Bacante en el Museo Borghese, Roma, y el Esclavo en el de Valenciennes. (Benezit, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*. Vol. 8, p. 211).

5. Barrenechea y Raygada, Oscar. *Bartolomé Herrera, educador y diplomático peruano (1808-1864)*, Peuser editores, Buenos Aires, 1947, p. 76-77.
6. Franco Sborgi y otros, *La scultura a Génova e in Liguria. Dal seicento al primo novecento*. Vol. II, Cassa di Risparmio di Genova, 1988.
7. Gunther, *Op. cit.*, plano 1.
8. Archivo Histórico, 377-330. Lima, 25 de enero de 1853.
9. Regal Matienzo, Alberto. *Castilla Constructor. Las obras de ingeniería de Castilla*. Lima, 1967.
10. El Molino pasó por varios propietarios hasta que en 1856 doña Isabel de Revoredo lo vende a los hermanos Luis José y Manuel Elías Rainusso. Más adelante queda como único propietario Luis José quien, reputado como curioso coleccionista, debe haber encargado e instalado en la fachada las 18 estatuas de mármol. Sin embargo acosado por las deudas se ve precisado a vender la propiedad a don Julián Layous, el 4 de abril de 1878. La viuda del señor Layous, fallecida en 1909, deja el Molino en herencia a su hijo Román. En estas circunstancias se alquila a los señores Camino y Cía. por cinco años, desde 1908. La hija de Román Layous, Rosalva, casa con el señor León de Vivero, quien a la muerte de su esposa queda como único propietario. La venta y dispersión de las estatuas por los años 40 es responsabilidad de un albacea de la familia, quien las ofrecía a 20.000 soles cada una. Datos tomados de la Tesis de Jorge Orrego, Proyecto de restauración y adecuación a nuevo uso: Molino Santa Clara. Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, 1980.
11. Basadre, Jorge. *La Historia de la República del Perú*. Vol. IV, p. 203.
12. Llona, Teresa María. *Numa Pompilio Llona y el monumento 2 de Mayo*. Lima, 1966.
13. Marc Gabriel Charles Gleyre (1808-1874).
14. Emile-Oscar Guillaume, nacido en París 1867. Luis León Cognot, París 1835 + 1894.
15. *El Nacional*, miércoles 5 de enero de 1870.
16. Gunther, *Op. cit.* Planos 12 y 13.
17. "Como miembros del jurado, prestaron su inteligente y valiosa cooperación los excelentísimos señores ministros de España, Italia, Bélgica, Estados Unidos y Francia. El artista Querol delegó su representación en el señor Iturralde, Cónsul de España. El monumento está en ejecución y se ha remitido por cable al escultor, dos armadas de 30.000 francos cada una. El Congreso ha votado la suma de 4.000 para atender el pago del monumento, que se erigirá en la Plaza Bolognesi el próximo 28 de julio". *Memoria de la Municipalidad de Lima*, 1902, Lima, Librería e Imprenta Gil, p. 39.
18. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores. Documentos Italia 1860, n. 64 y 1861, Documento n. 129.
19. Comunicación verbal de Natalia Majluf, diciembre, 1990.
20. Fuentes, Manuel A. *Lima. 1867*. Edición facsímil del Banco Industrial, Lima, 1985.
21. *Revista de la Escuela de Artes y Oficios*. Año I, n. 4, octubre 1934 y 1 de junio de 1934, p. 116.
22. En 1922, los 250 alumnos de la Escuela se encontraban bajo régimen militar, ejercitándose en los más variados trabajos escultóricos, desde la modalidad de la cera perdida hasta la fundición de grandes estatuas. *Variedades*, 16 de febrero de 1924, n. 833, p. 422.
23. Monografía histórica y documentada sobre la Escuela de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. Lima, Perú, 1922.
24. *Variedades*, setiembre 1912, n. 237, p. 1117.
25. "Jardines de Lima. Parque Neptuno". En *Ciudad y Campo*, n. 17, abril y mayo, 1926, p. 3.
26. *Variedades*, setiembre 1916, n. 444, p. 1148.
27. En 1870 el Gobierno encargó a Ulderico Tenderini los monumentos de San Román y Castilla, que no llegaron a realizarse. *El Nacional*, 5 de enero de 1870.
28. Castillo, Teófilo. *Variedades*, 24 de agosto de 1913, n. 286, p. 2448.
29. "La fuente de Neptuno". En *El Perú*, 18 de mayo de 1917 y *Ciudad y Campo*, n. 17, abril y mayo de 1926, p. 3.
30. *Variedades*, 24 de junio de 1911, p. 750.
31. *Prisma*, 1 de mayo, 1906, n. 13, p. 25.
32. *Actualidades*, Lima 9 de setiembre de 1905, n. 128, s/p.
33. Castillo, Teófilo. *Variedades*, 27 de junio de 1914, n. 330, p. 900.
34. Larrañaga, *Variedades*, diciembre 1909, p. 1017.
35. Macagno, *Variedades*, 8 de enero, 1910, n. 97, p. 58.
36. García Bryce, José. "La Arquitectura en el Virreinato y la República". En *Historia del Perú*, Tomo IX, Procesos e instituciones. Juan Mejía Baca, editor, Lima 1980.
37. *La Galería de Arte Italiano en Lima*. Prefación (sic) de Ugo Ojetti. Casa editrice d'Arte Bestelli e Tumminelli, Milano MCMXXII. Edición facsímil.

38. *Variedades*, julio 1921, n. 700, p. 8. y Morimoto, Ichitaro, *Memorias del Monumento a Manco Cápac*, Lima 1941, 33 pp. español-japonés. Cortesía del Museo de la Inmigración Japonesa.
39. *Ciudad y Campo*. n. 2, agosto y setiembre de 1924, p. 17.
40. Jean-Antoine Houdon, París 1741-1828.
41. *Catálogo de las obras de Romano Espinoza Cáceda*. Exposición de esculturas. Salón de la Sociedad de Bellas Artes del Perú, Lima, 1941.
42. Ver "Las cautivas" del mismo autor en *Variedades*, 6 de enero de 1923, n. 775, p. 15.
43. Ocaña fue becado a Italia por el Gobierno en 1920, con 20 L.P. de renta al mes.
44. Otero, José G. *Variedades*, n. 829, p. 171. También Clodoaldo (López Merino) El arte de Eugenio Baroni. En *Variedades* 29 de setiembre de 1925, n. 917, p. 2205.
45. Sborgi, *Op. cit.*, p. 451.
46. Macho, Victorio, *Memorias*, 1972.
47. Ortiz de Zevallos, Luis. "El Monumento a Grau por Victorio Macho". En *El Arquitecto Peruano*, octubre 1943.
48. *El Comercio*, Lima 27 de julio de 1945, p. 7. Edición de la mañana.
49. *Catálogo de la 36 Biennale di Venezia*, 1972.
50. Salazar Bondy, Sebastián. *Una voz libre en el caos*. Ensayo y crítica de arte. Dirección, recopilación y selección de textos Lucrecia Lostaunau de Garreaud. Edición Jaime Campodónico, Lima 1990, p. 203.
51. Portada de *Variedades*, 10 de julio de 1920, n. 645.
52. *Variedades*, 12 de junio de 1920, n. 641, p. 603.
53. Portada de *Variedades*, 5 de junio de 1920, n. 640, p. 553.
54. Portada de *Variedades*, 8 de octubre de 1921, n. 710.
55. Portada de *Variedades*, 28 de julio de 1917, n. 491.
56. Portada de *Variedades*, 31 de mayo de 1913, n. 274.
57. *Variedades*, 16 de octubre de 1920, n. 659.
58. Portada de *Variedades*, 6 de octubre de 1920, n. 659.
59. Portada de *Variedades*, 5 de mayo de 1923, n. 792.
60. *Variedades*, 10 de abril de 1926, n. 945, s/p.
61. Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*. Lima, 1947, p. 321.
62. Fuentes, Manuel A. *Op. cit.* p. 58.
63. Templete corintio: Mausoleo Ignacio Chopitea y Sra. (Cuarta Puerta); Estilo egipcio, Mausoleo Antonio Zoppi, del arquitecto Menchelli, ca. 1926, Cementerio Baquíjano, Callao.
64. Mausoleo Pedro Denegri, muerto el 26 de junio de 1871.
65. Monumento a Cayetano Heredia, del escultor Tenderini, ca. 1861.
66. Mausoleo Manuel Julio Rospigliosi, Vocal de la Corte de Justicia, muerto en Lima, julio de 1874: alegoría de la Justicia con libros, balanza, espada y olivo.
Mausoleo Hipólito Cáceres, Capitán de navío, del escultor Roselló, ca. 1881: motivo del ancla.
Monumento a "La pargoletta Minerva Rainusso", ca. 1867: motivo de la rueda de molino, alusivo al de Santa Clara.
Monumento a la memoria del bombero Juan Berenzoni, ca. 1870.
Mausoleo Figari y familia. Bajorrelieves alusivos al trabajo. Todos los ejemplos anteriores se encuentran en la Cuarta Puerta.
67. Monumento Rosa María de la Puente y Rávago, 1869, Cuarta Puerta.
68. Monumento a Manuel Salazar y Baquíjano. Cuarta Puerta.
69. Monumento a José María Plaza, + 22 de abril de 1857.
70. Mausoleo Familia Osma. Cuarta Puerta.
71. Monumento al Gran Mariscal La Mar y el de Pedro Villavicencio, ca. 1900, hecho por Roselló.
72. Monumento José Manuel Tirado, + el 22 de diciembre de 1855.
73. Teyssot, Georges. *Frammenti per un discorso funebre. L'Architettura como lavoro di lutto*. Lotus International, n. 38, p. 5.
74. Gustavo Flaubert, de visita a Villa Carlota, (Como, Italia), delante del grupo El Amor y Psiquis de Canova, no pudo contenerse y dijo: "He vuelto repetidas veces y la última he besado la axila de la mujer que lánguida tiende los brazos de mármol. ¡Y el pie! ¡Y la cabeza! ¡Y el perfil!" (Citado por Teyssot, *Op. cit.* p. 16).
75. Sarkoi = carne; phagein = devorar.
76. Celia Wu consigna el dato que "de las 16 casas de escultores no menos de 6 eran italianas". (Wu, Celia. *Testimonios británicos de la ocupación chilena de Lima*. Milla Batres, 1986).

77. Louis Ernest Barrias, París 13 de abril de 1841, + 4 de febrero de 1905.
78. El grupo *Gloria Victis* es copia del que se encuentra en Square Mantholon, París; *Variedades*, 11 de setiembre de 1908.
79. *Variedades*, 27 de setiembre de 1924, p. 2424.

ELENCO DE LOS MONUMENTOS MAS IMPORTANTES DE LIMA

1. Serie de mármoles de la Alameda de los Descalzos, 1858. Rímac.
2. Monumento a Simón Bolívar. Adamo Tadolini. 9 de diciembre de 1859. Plazuela de la Inquisición. Cercado.
3. Monumento a Cristóbal Colón. Salvatore Revelli. 11 de agosto de 1860. Paseo Colón. Cercado.
4. Serie de mármoles del Molino de Santa Clara. 1865. Dispersa.
5. Monumento al 2 de Mayo. E. Guillaume y L. Cugnot. Ensamblado en Lima por el arquitecto Mequer. 29 de julio de 1874. Plaza 2 de Mayo. Cercado.
6. Monumento a San Martín. Agustín de Marazzani. 1901. Av. Buenos Aires, Callao.
7. Monumento a San Martín. Roselló. ca. 1905. Parque de la Exposición. Hoy en Av. San Martín, Barranco.
8. Monumento a Francisco Bolognesi. Agustín Querol. 1906. Plaza Bolognesi. Cercado.
9. Monumento a Antonio Raimondi. Tancredi Pozzi. Inaugurado en agosto de 1910. Plaza Italia. Cercado.
10. Monumento a Candamo. Libero Valente. 1912. Artemio Ocaña, 1926. Paseo Colón. Cercado.
11. Monumento a Ramón Castilla. David Lozano. 1915. Plazuela de la Merced. Cercado.
12. Monumento a José de San Martín. Mariano Benlliure. 1921. Plaza San Martín. Cercado.
13. Fuente China. Arquitecto: Gaetano Moretti; escultores: Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani, 1921. Parque de la Exposición. Cercado.
14. Monumento a Bartolomé Herrera. Gregorio Domingo. 1922. Parque Universitario. Cercado.
15. Monumento a Hipólito Unánue. Piqueras Cotoí. 1922. Parque Universitario. Cercado.
16. Monumento al Soldado desconocido. Agurto. 1922. Morro Solar. Chorrillos.
17. Monumento a George Washington. Copia de Houdon. 4 de julio de 1922. Plaza Washington. Cercado.
18. El estibador. Copia de Constantino Meunier. Junio de 1922. Av. Arequipa, cdra. 1, Cercado.
19. Monumento al Almirante Georges Henry Bergasse Du Petit Thouars. Artemio Ocaña. 7 de diciembre de 1924. Av. Du Petit Thouars, cdra. 7. Cercado.
20. Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre. David Lozano. 9 de diciembre 1924. Parque de la Reserva. Cercado.
21. Fuente de las tres figuras. Gertrude V. Whitney. 6 agosto de 1924. Av. Arequipa, cdra. 4. Cercado.
22. Monumento a don Sebastián Lorente. 15 de setiembre de 1924. Parque Universitario. Cercado.
23. Monumento a Manco Cápac. David Lozano. 1926. Plaza Manco Cápac. La Victoria.
24. Monumento a Francisco Pizarro. Ramssay Mac Donald. 18 de enero de 1935. Calle Palacio. Cercado.
25. Las llamas. Agustín Rivera. 1935. Paseo de la República. Cercado.
26. El trabajo o La yunta de bueyes. Ismael Pozo. 1937. Paseo de la República. Cercado.
27. Monumento a Jorge Chávez Dartnell. Eugenio Baroni. 23 de setiembre de 1937. Plaza Jorge Chávez. Jesús María.
28. Monumento a Fermín Tangüis. Maqueta de Piqueras Cotoí, ejecución I. Pozo. 1940. Av. Inca Garcilaso de la Vega. Cercado.
29. Monumento a los Caídos. Artemio Ocaña. 1945. Campo de Marte. Jesús María.
30. Monumento a Miguel Grau. Victorio Macho. 28 de octubre de 1946. Plaza Grau. Cercado.
31. Monumento a don Andrés Avelino Cáceres. Luis Agurto. 30 de julio de 1951. Parque Cáceres. Jesús María.

32. Estela a la memoria de César Vallejo. Jorge Oteiza. 1961. Plaza de San Agustín. Cercado.
33. Monumento a la Expedición Libertadora. Teresa Gianella y Carlos González. 1971. Paracas. Ica.
34. Monumento a los Próceres. Joaquín Ugarte y Ugarte. 1971. Bosque de Mata Mulas. Jesús María.
35. Monumento a José Carlos Mariátegui. Baca Rossi, 1986. Av. 28 de Julio. Cercado.
36. Monumento a César Vallejo. Baca Rossi. 1988. Av. 28 de Julio. Cercado.

ESCULTURA FUNERARIA EN LIMA

Escultores más importantes en el Cementerio Presbítero Maestro de Lima.

Segunda Puerta

- LUISE y Co. Dr. Campodónico y su señora madre.
 LUISE y Co. Familia Hournon. Figura de mujer compungida.
 ANONIMO, Relieve de María Zapana Medina, muerta el 30 de setiembre de 1945. Representada pintando.
 V. PASCUALI, San Remo. Angel de la Guarda y niños representados realísticamente. *s/f.*
 A. OCAÑA, Lápida Pedro López Aliaga, 1925. Cuartel San Felipe, n. 212 C. Tercera puerta.

Tercera Puerta

- BASSO, Eduardo. Génova. Dos alegorías Mausoleo Capitán Abel Masías y esposa.
 DURINI, J. 1897. Motivos de ancla, amapola y cruz. Mausoleo Felipe Pomar y Céspedes.
 LUISE, D. *s/f.* Mausoleo Fernández Concha-Mavila. Angel copiado de Giulio Monteverde, Tumba Oneto, Staglieno, Genova, 1882.
 ROSELLO, Mausoleo de Berta J.H. de Maurer. Muerta 1899.
 ROSELLO, Mausoleo de Baldomero Fernández Maldonado 1857-1924. Art Nouveau.
 GASTELU-MACHO. 1955. Familia Pastor Fry. Figura con los brazos abiertos.
 GAUDIER-REMBAUX, Aulnay Nord (France). Mausoleo Ulloa. 1919-1944.
 LUISE y Co. Mausoleo Familia Aspillaga Delgado. Cristo de bronce.
 E. TADOLINI, Roma, 1924. Mausoleo de Angela Salcedo de Puente. Bronce.
 ANONIMO, figura rodinesca, Mausoleo DR. J.D.D. Salazar y Oyarzábal. Sin fecha.
 LUISE y Co. Familia Aurelio Sousa. Pietá de marmol.
 MERCIE, La Patria y el héroe. Cripta de los Héroes. "La Nación a sus defensores en la guerra de 1879".
 PUJOL, Pedro E. Hermanos. General Augusto E. Bedoya. 1925.

Cuarta Puerta

- TENDERINI, Ulderico. Motivos de la serpiente, la Fe. Tumba de Benigno González Vigil, 1869.
 TENDERINI, U. Antorcha al revés, dos estatuas alegóricas: la Fortaleza y el Martirio.
 TENDERINI, U. Alegoría de la paloma en la tumba de Colombo Boni.
 TENDERINI, U. Angel del Juicio y guirnalda de rosas. Tumba de Buenaventura Seoane., 1870.
 LUISE, D y Co. Angelito sentado con paloma. Tumba Carlitos de la Puente de la Borda. 1949.
 TENDERINI, U. Mausoleo Gótico de Pedro Sayán, 1869.
 ANTEZANA, Juan. Mausoleo de la familia Nosiglia Corvetto, desde 1895.
 ROSSINI, Mausoleo Raimondi, con relieves de Velazco, Fundación Campaiola.
 BALLI, D. Mausoleo Beltrán. Gótico.
 ROSELLO y CIA, Templete de orden compuesto de José Ignacio Chopitea y Fortunata Heudebert de Chopitea, 1935.
 ROSSI, A. Angel de la tumba de Francisco Graña G. 7 de enero de 1947.
 AGURTO, L. Mausoleo de Oscar R. Benavides, alegorías de la Victoria con un soldado y carpintero, relieves alegóricos a los costados. 19 marzo 1952.
 AGURTO, L. Relieve retrato en la tumba de Ricardo Palma.
 OCAÑA, Artemio. Mausoleo de Eloy G. Ureta. Angel de la Victoria. 12 dic. 1967.
 ROSELLO, Figura alegórica de Mercurio. Tumba de Pedro Villavicencio, 5 agosto 1900.

ROSELLO, Mausoleo Devescovi.
 ROSELLO, Mausoleo Francisco Rosas, 1899.
 CAMPENY, Mausoleo Alfonso Ugarte, 7 de junio 1880. Vancells, adornista. Barcelona España.
 ROSELLO, Alegoría del ancla, Mausoleo Hipólito Ceceres, Capitán de navío, 15 feb. 1881.
 TENDERINI, U. Alegoría de la Esperanza. Mausoleo Carrillo de Albornoz, ca. 1879.
 CEVASCO, G. B. Genova, 1873. Alegoría de la Fe. Mausoleo Josefa García de García, fallecida agosto 1853 o 55, ilegible.
 COSTA, P. Florencia, 1876. Mausoleo Espantoso, nacido en Guayaquil, muerto 1873.
 VARNI, Santo, 1874, Mausoleo Francisco Girbau y Tauler, natural de España, muerto en Lima 16 de setiembre 1871 a 54 años de edad.
 TENDERINI, U. Mausoleo Antonio San Miguel, 25 julio 1866.
 COSTA, P. Florencia, 1866. Al General Clemente de Althaus, 13 de enero 1836. Alegoría.
 TENDERINI, U. Cuatro virtudes, desde 1854. Mausoleo Francisco Quirós y Rafaela Correa de Quirós.
 RINALDI, R. 1857. Bustos de Domingo Elías y esposa como patricios romanos, aunque el mausoleo termine con coronamiento gótico.
 TENDERINI, U. Mausoleo gótico Benito Argüelles, 1871. Motivos de Iris, rosas y mariposas.
 RESTELLI, F. Lima. Mausoleo Jacoba Parra de Guillén muerta en 1871.
 ROSELLO, Busto a Manuel Marcelo Proaño, Capitán de fragata de la Armada Nacional 1876. Motivo central un barco.
 ISOLA, Mausoleo José Outran, muerto 21 nov. 1878.
 ROSELLO, Bustos de Luis Franco. (sic) Montero, nacido en Piura 8 de octubre 1826, muerto en Lima, marzo 1869.
 TENDERINI, U. Mausoleo Andrés Alvarez Calderón.
 CEVASCO, G.B. Génova, 1878. Mausoleo Dominga de Ceballos (sic).
 TENDERINI, U. Motivo del ángel del Juicio, 1868, en la tumba de José Perfumo.
 ROSELLO, Mausoleo Lucila Cabello de Velarde (1871-1911) y Carlos Velarde de Diez Canseco (1867-1955).
 BARRIAS, 4 estatuas de bronce (París, 1873) del Mausoleo Sofía Bergmann de Dreyfus, muerta en octubre 1871. Fundición Thibaut e hijos, Guerrinot arquitecto, 1874. Con granito de V. Lapierre, Brest.
 BONANNI, Vincenzo, Carrara 1869. Monumento a Felipe Pardo y Aliaga, muerto 1868.

Cementerio Baquíjano (Callao)

P. ROSELLO, Restos de los chalacos caídos en la Batalla de Miraflores el 15 de enero de 1881. Motivo de banderas, bayonetas y quepí.
 BASSO, Edgardo. Génova. Figuras alegóricas de las virtudes teologales y una figura con cáliz mostrando la hostia.
 Profesor CARONI, Monumento Antonio Badaracco, 12 de marzo de 1922. Studio di scultura A. Frille, Firenze 1928.
 J. DURINI, monumento a Luis Parodi nacido en Pegli, Italia en 1853, muerto en 1900.
 G. AMICI, Lima. Monumento a Felugo Arbiglio muerto en 1912. Cuartel San Gregorio, col. 2 B.
 Lápida a Giuseppe Cevasco, nativo d'Italia, morto nella città del Callao d'anni 77.
 DURINI, J. Monumento a Lorenzo Solimano, muerto en 1908.
 DURINI, J. Monumento a Esteban F. Giuria, muerto en 1903.
 DURINI, J. Monumento a Agustín Costa, muerto en 1902.
 P. MENCHELLI, c. 1926, Monumento a Antonio Zoppi y señora. Estilo egipcio.

Bibliografía General

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, MARCO DORTA, Enrique y BUSCHIAZZO, Mario: *Historia del Arte Hispanoamericano*. Salvat, 3 tomos. Barcelona, 1945-1956.
- “Esculturas sevillanas en América”. En: *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1935.
- ANGULO, P. Domingo: “La metrópolis de la ciudad de los Reyes”. En: *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*. Lima, 1935.
- ANONIMO: *Relación sobre la creación de la Audiencia del Cusco en 1788*. Madrid, 1795.
- ANONIMO: *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, 1922.
- ARCHIVO DE LA CATEDRAL DEL CUSCO: Libro de Actas Capitulares. Libro de la Cofradía del Señor de los Temblores.
- ARCHIVO DEL CONVENTO DE LA MERCED: Libro de la Cofradía de la Soledad.
- ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE LIMA: Libro 1º de Mayordomía. Cuentas de 1580.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: Contratación. Audiencia de Lima.
- ARGAN, Giulio Carlo: *Il Neoclassicismo*. Bulzoni Editore. Roma, 1967-1968.
- ARZANS DE ORZUA Y VELA, Bartolomé: *Historia de la villa imperial de Potosí*. 3 vols. Providence, 1965.
- AZCARATE, José María: “La escultura del siglo XVI”. En: *Ars Hispanae*. Madrid, 1987.
- BARRIGA, Víctor: *Memorial de la fundación y progreso de la orden de Nuestra Señora de la Merced de la provincia de Lima (1637)*, por fray Luis de Vera. Roma, 1933.
- Documentos para la historia de Arequipa*. Tomos I, II y III. Arequipa, 1939-1945.
- El templo de la Merced de Lima*. Lima, 1944.
- Memorias para la historia de Arequipa*. Tomos III y IV. Arequipa, 1941-1952.
- BASADRE, Jorge: *Historia de la República del Perú*. 1822-1833. Edit. Universitaria. Lima, 1983.
- Introducción a las bases documentales para la Historia de la República del Perú, con algunas reflexiones*. 2 vols. Ediciones P.L.V. Lima, 1970.

- BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Tusquets Editores. Barcelona, 1981.
- BAYON, Damián: *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, 1974.
- BENEZIT: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*. 8 vols. Francia, 1966.
- BERNALES, Jorge: "Pedro Roldán". En: *Arte Hispalense*. Sevilla, 1973.
- "Escultura montañesina en el virreinato del Perú". En: *Archivo Hispalense*. Nº 179. Sevilla, 1974.
- "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América". En: *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XXXIV. Sevilla, 1977.
- "Consideraciones sobre el barroco peruano: portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII". En: *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XXXV. Sevilla, 1978.
- "Escuela montañesina en América". En: *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XXXVIII. Sevilla, 1981.
- Historia del Arte Hispanoamericano*. Siglos XVI a XVIII. Ed. Alhambra. Madrid, 1987.
- BIENNALE DI VENEZIA (XXXVI). Catálogo: Contreras-Burnet, Eielson, Lam, Roca Rey. Instituto Italo-Latinoamericano. 1972.
- BRU ROMO, Margarita: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, 1971.
- CAMON AZNAR, José: *La arquitectura plateresca*. 2 vols. Madrid, 1945.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1972.
- "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI". En: *Summa Artis*. Tomo XVIII. Madrid, 1981.
- CAPPA P., Ricardo: *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Madrid, 1985.
- CASTEDO, Leopoldo: *A history of Latin American art and architecture*. Nueva York, 1969.
- CHICHIZOLA D., José: *El manierismo en Lima*. Lima, 1983.
- "La sillería de coro de la Catedral de Lima". En: *Apotheca*, Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Córdoba, Nº 1.
- COBO, Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles. 2 vols. Madrid, 1956.
- Historia de la fundación de Lima*. Lima, 1882.
- CORDOBA SALINAS, Diego de: *Crónica de la religiosísima provincia de los doce Apóstoles del Perú de la orden de N.P. San Francisco (1651)*. Washington, 1957.
- CORNEJO BOURONCLE, Jorge: *Derroteros de arte cusqueño*. Cusco, 1960.
- COVARRUBIAS, Jesús: *Cusco colonial y su arte*. Cusco, 1958.
- CALANCHA, Antonio de la: *Crónica moralizadora de la orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, 1638.
- "Crónica moralizadora de la provincia del Perú". En: *Crónicas agustinas*. T.I. Madrid, 1972.
- CRONISTA ANONIMO: "Historia de Trujillo". En: *Revista Histórica*. P.U.C. Lima.
- DICTIONNAIRE DES SYMBOLES*, Ediciones Seghers. París, 1973.
- ECHEVARRIA Y MORALES, Francisco: "Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa". En: *Memorias para la historia de Arequipa*. Tomo IV, de Víctor Barriga. Arequipa, 1952.
- EGAÑA, Antonio: *Monumenta Peruana*. T. III. Roma, 1961.
- ENCICLOPEDIA DEL ARTE EN AMERICA. 5 vols. Omeba Editores. Buenos Aires, 1968.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de: *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco*. Lima, 1980.
- ESTABRIDIS, Ricardo: "Influencia italiana en la pintura virreinal". En: *Pintura en el virreinato del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989.
- Imagen de María en el arte del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1990.
- FEJOO DE SOSA, Miguel de: *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo del Perú*. Madrid, 1763.
- FLORES OCHOA, Jorge: *Cusco, resistencia y continuidad*. Cusco, 1990.
- FUENTES, Manuel A.: *Lima 1867*. Edición facsimilar. Banco Industrial. Lima, 1985.
- GARCIA, Uriel: *La ciudad de los Incas*. Cusco, 1922.
- GARCIA ULLOQUI, María V.: "La Roldana". En: *Arte Hispalense*. Sevilla, 1977.
- GASPARINI, Graziano: *América, barroco y arquitectura*. Caracas, 1972.
- GILMAN PROSKE, B.: *Juan Martínez Montañés. Sevillian sculptor*. Nueva York, 1967.
- GISBERT, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1980.
- GISBERT, Teresa y MESA, José de: "Renacimiento y manierismo en la arquitectura mestiza". En: *Boletín de investigaciones históricas y estéticas de la Universidad Central de Venezuela*. Nº 3. Caracas, 1968.
- "Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término". En: *Boletín de investigaciones históricas y estéticas de la Universidad Central de Venezuela*. Nº 10. Caracas, 1968.
- Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.
- Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz, 1974.
- Historia de la pintura cusqueña*. 2 vols. Lima, 1982.
- "El hermano Bitti escultor". En: *Jornadas de Andalucía y América II*. Sevilla, 1984.
- Arquitectura andina*. La Paz, 20/7/1985.
- GJURINOVIC, Pedro: "Escultura funeraria". En: diario *El Comercio*. Lima, 1985.

- GONZALES GARCIA, P.: "El comercio artístico en Sevilla y América (1580 - 1620)". Memoria inédita de Licenciatura. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1983.
- GUIDO, Angel: *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Buenos Aires, 1925.
- GUTIERREZ, Ramón; MALAGA MEDINA, Alejandro y ESTERAS, Cristina: *El valle del Colca (Arequipa). Cinco siglos de arquitectura y urbanismo*. Buenos Aires, 1986.
- GUNTHER DOERING, Juan: *Planos de Lima 1613 - 1983*. Copé. Lima, 1983.
- HARTH-TERRE, Emilio: "La obra de la Compañía de Jesús en la arquitectura virreinal peruana". En: *Mercurio Peruano*. XXV. Lima, 1942.
- Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, 1948.
- "La arquitectura mestiza en el sur peruano". En: *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla, 1966.
- Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima, 1977.
- HERNANDEZ DIAZ, José: *Estudio iconográfico de la imaginería montañesina*. Sevilla, 1939.
- Imaginería hispalense del bajo renacimiento*. Sevilla, 1955.
- "Martínez Montañés en Lima". En: *Anales de la Universidad Hispalense*. Vol. XXV. Sevilla, 1965.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1972.
- Juan de Mesa. *Escultor de imaginería (1583 - 1627)*. Sevilla, 1972.
- Juan Martínez Montañés. Sevilla, 1987.
- HERNANDEZ DIAZ, José; MARTIN GONZALEZ Y PITA ANDRADE: "La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII". En: *Summa Artis*. Tomo XXVI. Madrid, 1985.
- HISTORIA DEL PERU. Procesos e instituciones*. Tomo IX. Edit. Juan Mejía Baca. Lima, 1980.
- JIANOU Y DUFET, Bourdelle: *Arted*. Editions d'Art. París, 1970.
- KELEMEN, Pal: *Baroque and rococo in Latin America*. New York, 1951.
- KUBLER, George y SORIA, Martín: *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka*. (Primera y segunda parte). Buenos Aires, 1952.
- Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800*. Baltimore, 1959.
- LA GALERIA DE ARTE ITALIANO EN LIMA. Prefacion (sic) de Ugo Ojetti. Casa Editrice d'Arte Bestetti y Tumminelli. Milán, MCMXXII.
- LAS IDEAS EN LA AMERICA LATINA*. Primera parte. T. II. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1985.
- LECUANDA Y ESCARRAGA, José Ignacio: "Descripción geográfica de la ciudad y partido de Trujillo". En: *Mercurio Peruano*. Lima, 1793. Edición facsímil. Biblioteca Nacional. T. VIII. Lima, 1965.
- LIZARRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*. Lima, 1908.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo: "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". En: *Revista Histórica*. T. XIII. P.U.C. Lima, 1940.
- LOPEZ MARTINEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.
- LOZOYA CONTRERAS, Marqués Juan de: *Historia del Arte Hispánico*. 5 vols. Madrid, 1947.
- LUKS, Ilmar: "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII". En: *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas de la Universidad Central de Venezuela*. N° 17. Caracas, 1973.
- MACERA, Pablo: *Pintores populares andinos*. Lima, 1979.
- MACHO, Victorio: *Memorias*. G. del Roro Editor. Madrid, 1972.
- MALAGA MEDINA, Alejandro: *Arequipa. Estudios Históricos*. 3 vols. Arequipa, 1981 - 1986.
- MARCO DORTA, Enrique: *Historia del Arte Hispanoamericano*. T. II. Barcelona - Madrid, 1950.
- La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid, 1957.
- Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*. Sevilla, 1960.
- "La influencia indígena en el barroco del Perú: aspectos y problemas". En: *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Col. 4. Sevilla, 1967.
- MARIATEGUI OLIVA, Ricardo: *Escultura colonial de Trujillo*. Lima, 1946.
- MASUDA, SHOZO (Edit.): *Contribuciones a los estudios de los Andes Centrales*. Tokio, 1984.
- MATTOS CARDENAS, Leonardo: *Ideología barroca y praxis urbanística en la América española*. Milán, 1984.
- MESA, José de: "Diego de la Puente: pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile". En: *Revista Arte y Arqueología*. N° 5 - 6. La Paz, 1978.
- Arte virreinal en Trujillo*. Trujillo, 1985.
- MENDOZA, Diego de: *Crónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*. Madrid, 1664.
- MUGABURU, José de: *Diario de Lima*. Lima, 1935.
- NAVARRO, José G., *Artes plásticas ecuatorianas*. Quito, 1985.
- NOEL, Martín: *En la Arequipa Indohispánica*. Buenos Aires, 1957.
- NORMAN, Geraldine: *Nineteenth-Century painters and paintings dictionary*. University of California Press. Berkeley y Los Angeles, 1977.

- OCAÑA, Diego de: *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*. Madrid, 1969.
- PALOMERO PARAMO, Jesús: *La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés*. Sevilla, 1981.
- PEASE G. Y., Franklin (Edit.): *Collaguas*. I. Lima, 1977.
- QUEREJAZU, Pedro: "Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina". En: *Revista Arte y Arqueología*. La Paz, 1978.
- "La Virgen de Copacabana". En: *Revista Arte y Arqueología*. La Paz, 1980.
- RAMÍREZ DEL VILLAR, R.: *San Francisco de Lima*. Lima, 1974.
- RAMOS GAVILAN, Alonso: *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana. Lima, 1621*. La Paz, 1976.
- REAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1958.
- RICHER, Jean: *Iconologie et tradition*. Ed. Guy Tredaniel. París, 1984.
- SALAZAR BONDY, Sebastián: *Una voz libre en el caos*. Ensayo y crítica de arte. Lima, 1990.
- SAN CRISTOBAL, Antonio: *Arquitectura virreinal religiosa en Lima*. Lima, 1988.
- SANCHEZ-MORENO BAYARRI, Víctor: *Arequipa colonial y las fuentes de su historia*. Lima, 1987.
- SANTA TERESA, Basilio de: *El monasterio del Carmen de la ciudad del Misti, Arequipa*. Lima, 1957.
- SCHENONE, Héctor: *Historia General del Arte en Argentina*. Buenos Aires, s/f.
- El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1948.
- "La escultura funeraria en Lima". En: *Anales*. Nº 13. Buenos Aires, 1960.
- "Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI". En: *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*. Nº 14. Buenos Aires, 1961.
- SEBASTIAN, Santiago: "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico". En: *Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas de la Universidad Central de Venezuela*. Caracas, 1966.
- Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981.
- SEBASTIAN, Santiago; MESA, José de y GISBERT, Teresa: "Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia". En: *Summa Artis*. Tomos XXVIII y XXIX. Madrid, 1985.
- SORIA, Martín: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956.
- TOLEDO PALOMO, Ricardo: *Las artes y las ideas de arte durante la independencia (1794 - 1821)*. Guatemala, ca. 1977.
- TORD, Luis Enrique: *Crónicas del Cusco*. Lima, 1977.
- "Crónicas de Arequipa". En: diario *El Comercio*. Lima, agosto 1979 a marzo 1980.
- "Historia de las artes plásticas en el Perú". En: *Historia del Perú*. T. IX. Edit. Juan Mejía Baca. Lima, 1980.
- Templos coloniales del Colca - Arequipa*. Lima, 1983.
- "The viceroyalty of Peru, 1532-1825". En: *Gloria in Excelsis Deo, the Virgin and Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*. New York, 1985.
- Arequipa artística y monumental*. Lima, 1987.
- "Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón". En: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989.
- "Pintura virreinal del Cusco". En: *Pintura en el Virreinato en el Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989.
- "El Apostolado de la Tercera Orden Franciscana". En: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989.
- TORRE REVELLO, José: "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo". En: *Anales del Instituto Americano de Arte e investigaciones estéticas*. Nº 1. Buenos Aires, 1948.
- ULLOA MOGOLLON, Juan de: "Relación de la provincia de los Collaguas". En: *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Edit. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid, 1965.
- VARGAS, José María: *Historia del Arte Ecuatoriano*. Quito, 1968.
- Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito, 1972.
- VARGAS BUENO, Mons. Isaías: *Monografía de la Santa Basílica Catedral del Cusco*. Cusco, 1954.
- VARGAS UGARTE, Rubén: "El Monasterio de la Concepción de la ciudad de Lima". En: *Mercurio Peruano*. T. XXV. Lima, 1942.
- Ensayo de un diccionario de artífices coloniales en la América Meridional*. Buenos Aires -Lima, 1947.
- Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. 2 vols. Madrid, 1956.
- Los Jesuitas en el Perú y el arte*. Lima, 1963.
- Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Madrid, 1968.
- Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima, 1972.
- VELARDE, Héctor: *Arquitectura peruana*. Lima, 1978.
- WETHEY, Harold: *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, Harvard, Massachusetts, 1949.
- WU, Celia: *Testimonios británicos de la ocupación chilena de Lima*. Ed. Milla Batres. Lima, 1986.

Registro de Autores

Autores de los Ensayos:

Jorge Bernales Ballesteros

Nació en Lima el 22 de febrero de 1937 y murió en Sevilla el 19 de julio de 1991. Historiador. Inició sus estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú y cursó la licenciatura y el doctorado en las Universidades de Madrid y Sevilla. Post-grado en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de Sevilla. Ha sido profesor visitante en diversas universidades de Europa y América. Miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. A partir de 1965 participó en los cursos sobre restauración de obras de arte en el área andina que bajo patrocinio de la UNESCO, OEA e INC se dictaban en la ciudad del Cusco. Autor, entre otras, de las siguientes obras: *Lima, la ciudad y sus monumentos* (Sevilla, 1972), *Urbanismo sevillano de los siglos XVI y XVII y su repercusión en Indias* (Sevilla, 1972), *Juan de Mesa en Lima* (Sevilla, 1973), *Escultura "montañesina" en América* (Sevilla, 1974), *Alonso Cano en Sevilla* (Sevilla, 1976), *Pedro Roldán, maestro de escultura* (Sevilla, 1977), *Esculturas de Roque de Balduque en Sevilla y América* (Sevilla, 1977), *Portadas y retablos en Lima* (Roma, 1980), *Mateo Pérez de Alesio y la introducción del romanismo en Sevilla* (Roma, 1984), *Iconografía de Santa Rosa de Lima* (Sevilla, 1986), *Manual de Arte Hispanoamericano* (Madrid, 1987), *Escultura andaluza del renacimiento y manierismo* (Sevilla, 1988), *La pintura en Lima durante el virreinato* (Lima, 1989) y *Arte mudéjar en Cusco y su comarca* (Sevilla, 1989).

Jesús Lámbarri Bracesco

Nació en el Cusco el 19 de febrero de 1932 y murió trágicamente en esta misma ciudad el 11 de agosto de 1991. Estudió Humanidades en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. En 1954 se trasladó a España para estudiar Economía en la Universidad Complutense de Madrid. Fue alcalde de la

ciudad del Cusco; Director del INC, filial Cusco; fundador del Instituto de Historia Eclesiástica; representante de la Fundación José Orihuela Yábar, que dio origen al Museo de Arte Religioso del Cusco. Participó en varias comisiones nacionales de arte sacro; fue asesor y propulsor del Museo de Santa Clara de la ciudad del Cusco así como de los pertenecientes a muchos conventos, tanto de la ciudad imperial como de otras ciudades del país. Como presidente del Banco de los Andes se preocupó por la edición de libros sobre la cultura peruana. Gran difusor del arte, colaboró en forma continua y desinteresada dando en préstamo las piezas de su valiosa colección para numerosas exposiciones. Su apoyo a la labor de investigación del patrimonio cultural e histórico así como a la defensa de las tradiciones de la zona, ha sido vital para la ciudad del Cusco.

Teresa Gisbert

Nació en la ciudad de La Paz, Bolivia, en 1926. Arquitecta. Hizo estudios de arte latinoamericano con los profesores Angulo Iñiguez y Marco Dorta en Madrid y Sevilla. Catedrática de Historia del Arte en la Universidad de La Paz (1954-1970). Ha sido directora del Museo Nacional de Arte de La Paz (1970-1975). Catedrática de Pintura Hispanoamericana en los cursos de restauración y conservación realizados en la ciudad del Cusco con los auspicios del INC-OEA. Directora del Instituto Boliviano de Cultura (1986-1990). Ha dictado conferencias en las Universidades de Princeton, Católica de Santiago de Chile y en Quito en el Instituto de Cultura del Ecuador. Es miembro correspondiente de la Academia de San Fernando de Madrid.

Ha hecho investigaciones sobre arte latinoamericano en Europa, Estados Unidos y Sud América gracias al auspicio de la beca Guggenheim y a una invitación de The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Entre sus principales publicaciones figuran *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte* (La Paz, 1980). Con José de Mesa ha publicado varias obras, entre ellas *La Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz, 1972), *Historia de la Pintura Cuzqueña* (Lima, 1983) y *Arquitectura Andina* (La Paz, 1985). En 1987, en colaboración con las licenciadas Arze y Cajías, publicó *Arte Textil y Mundo Andino*.

José de Mesa

Nació en la ciudad de La Paz, en 1925. Titulado de Arquitecto en las Universidades Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia) y de Madrid, hizo estudios especializados en Historia del Arte en España y Estados Unidos. Estudió obras de arte de México, Colombia, Perú, Ecuador y Chile. Catedrático en la Universidad Mayor de San Andrés (1954-1970) y actualmente en la Universidad Católica de La Paz. Catedrático de los cursos de restauración y conservación de arquitectura y obras de arte en Cusco y Lima. Pertenecer a la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia y a la Academia Boliviana de Historia; es miembro correspondiente de la Academia San Fernando de Madrid y de la Academia Chilena de la Historia. Experto de UNESCO y OEA entre los años 1971 y 1979. Actualmente desempeña el cargo de Director de los Museos Municipales de la ciudad de La Paz.

Autor, junto con Teresa Gisbert, de *Escultura Virreinal en Bolivia* (La Paz, 1972), *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia* (La Paz, 1977), *Monumentos de Bolivia* (La Paz, 1978), *Historia de la Pintura cuzqueña* (Lima, 1983). Junto a Santiago Sebastián y Teresa Gisbert publicó *Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia* (Madrid, 1985).

Ricardo Estabridis Cárdenas

Historiador de arte graduado en la Universidad de Sevilla. Post-grado en Administración de Proyectos Culturales en la Fundación Getulio Vargas, de Río de Janeiro, Brasil. Título de profesor de Artes Plásticas otorgado por la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente es Director General de Inventario, Catalogación e Investigación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Cultura. Es autor de numerosos trabajos publicados en catálogos y revistas especializadas en España, Perú y otros países latinoamericanos.

Luis Enrique Tord

Doctor en Antropología graduado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; post-grado con diploma especial de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Ha desempeñado los siguientes cargos: Director General del Instituto Nacional de Cultura; Asesor para Asuntos Culturales de la Presidencia de la República; Jefe del Archivo General de la Nación; Asesor del Banco Industrial y de la Fundación

Augusto N. Wiese; Presidente del Comité Interamericano de Cultura de la OEA. Actualmente es Catedrático de la Universidad de Lima y de la Universidad de Piura. Autor, entre otras obras, de: *Arequipa artística y monumental*; *Historia de las Artes Plásticas en el Perú* y *Templos Coloniales del Colca-Arequipa*. Premios: *Jaime Bausate y Meza* de la Embajada de España, Premio del Concurso Nacional de Cuento *COPE*, Premio Nacional de Cultura *Antonio Miró Quesada* y Premio *Luis A. Eguiguren*.

Alfonso Castrillón-Vizcarra

Comenzó sus estudios de Historia del Arte en la Università degli Studi de Roma y los culminó en la Universidad de Madrid, con una tesis sobre el escultor italiano Leone Leoni, bajo la dirección de Luigi Grassi (Roma) y Xavier de Salas Bosch. En Lima desde 1968, ingresa como docente a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y toma a su cargo los cursos de Historia del Arte de los siglos XIX y XX. Pronto comienza a colaborar con algunos periódicos donde informa sobre el quehacer artístico de Lima y a publicar los frutos de sus investigaciones en la Universidad de San Marcos: *¿Arte popular o artesanía?* (marzo, 1977), *La crítica de los diletantes* (1980), *Teófilo Castillo o la institución de la crítica* (mayo, 1981), *Williams o el pretexto de la realidad* (julio, 1983), *Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones* (1985). En su libro *Museo peruano: utopía y realidad*, publicado en 1986, reúne artículos y trabajos sobre la problemática de los museos peruanos. Es actualmente Director de la Escuela Académico Profesional de Arte y del Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde ha comenzado a reunir datos para editar la Bibliografía del Arte Peruano.

Índice de Ilustraciones

Láminas

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Alonso Gómez (atribución)	<i>Adoración de los pastores</i>	VIII
Juan Martínez Montañés	<i>Cristo del Auxilio</i>	XI
Luis de Espíndola (seguidor)	<i>Inmaculada</i>	XII
Anónimo	<i>Virgen Misionera</i>	XVI
Giuseppe Graziosi	<i>Fuente China</i>	XIX
Tomás Tairu Túpac	<i>Virgen de la Almudena</i>	XX
Juan Bautista Vásquez	<i>Virgen con el Niño</i>	XXIV
Anónimo	<i>Cristo de Burgos</i>	4
Martín de Oviedo	<i>Cristo de la Contrición</i>	7
Juan de Mesa	<i>Cristo de la Buena Muerte</i>	9
Anónimo	<i>Cristo de la Reconciliación</i>	11
Anónimo	<i>Crucificado de la Capilla de Guadalupe-Callao</i>	13
Anónimo	<i>Ecce Homo</i>	14
Anónimo	<i>Cristo de la Columna</i>	15
Anónimo	<i>Retablo de San Francisco de Borja</i>	20
Anónimo	<i>Cristo de los Favores</i>	23
Roque de Balduque	<i>Virgen de la Evangelización</i>	24
Roque de Balduque	<i>Virgen del Rosario</i>	26
Roque de Balduque (atribución)	<i>Crucificado</i>	28
Alonso Gómez (atribución)	<i>Adoración de los pastores</i>	30
Cristóbal de Ojeda (atribución)	<i>Nuestra Señora de la Gracia</i>	31
Juan Bautista Vásquez	<i>Virgen con el Niño</i>	32
Anónimo	<i>Cristo de la Conquista</i>	34

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Anónimo	<i>Cristo de la Conquista</i>	34
Anónimo	<i>Cristo de la Conquista</i>	35
Anónimo	<i>Virgen de Copacabana</i>	37
Anónimo	<i>San Juan Evangelista</i>	39
Juan Martínez de Arzona	<i>Cajonería — Catedral de Lima</i>	41
Anónimo	<i>María Magdalena</i>	42
Anónimo	<i>San Antonio Abad</i>	43
Anónimo	<i>Sillería de coro — Iglesia Santo Domingo</i>	44
Gómez Hernández Galván	<i>San Felipe</i>	45
Martín de Oviedo (atribución)	<i>Oración en el huerto</i>	48
Martín de Oviedo (atribución)	<i>Jesús con la cruz a cuestas</i>	49
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín Alonso de Mesa	<i>Sillería de coro — Catedral de Lima</i>	50
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín Alonso de Mesa	<i>Sillería de coro — Catedral de Lima</i>	53
Juan Martínez Montañés	<i>Crucificado del retablo del Bautista</i>	55
Juan Martínez Montañés (atribución)	<i>Niño Jesús "El Doctorcito"</i>	57
Juan Martínez Montañés	<i>Cristo del Auxilio</i>	59
Juan Martínez Montañés (atribución)	<i>Niño Jesús "El Doctorcito"</i>	61
Juan Martínez Montañés	<i>Santa Apolonia</i>	62
Juan Martínez Montañés	<i>San Juan Evangelista</i>	63
Juan Martínez Montañés	<i>Predicación del Bautista</i>	64
Juan Martínez Montañés	<i>Retablo de San Juan Bautista</i>	65
Juan Martínez Montañés	<i>San Juan Evangelista</i>	66
Juan Martínez Montañés	<i>Salomé con la cabeza del Bautista</i>	67
Juan Martínez Montañés	<i>Crucificado del retablo del Bautista</i>	69
Juan Martínez Montañés	<i>Salomé con la cabeza del Bautista</i>	71
Anónimo	<i>Santa Inés</i>	73
Anónimo	<i>Cristo de los Aliaga</i>	75
Anónimo	<i>San Ignacio de Loyola</i>	76
Juan Martínez Montañés (atribución)	<i>Virgen con el Niño de la espina</i>	78
Anónimo	<i>La Visitación</i>	79
Juan de Mesa	<i>Cristo de la Buena Muerte</i>	81
Juan de Mesa	<i>Crucificado</i>	82
Juan de Mesa	<i>Crucificado</i>	83
Francisco de Ocampo	<i>Inmaculada Concepción</i>	84
Gregorio Fernández	<i>Sagrada Familia de la Virgen</i>	85
Pedro de Mena	<i>Ecce Homo</i>	86
Melchor Caffa	<i>Tránsito de Santa Rosa</i>	87
Pedro de Mena	<i>Dolorosa</i>	88
Pedro de Noguera	<i>Cristo yacente</i>	89
Martínez de Arzona y Pedro Noguera	<i>Portada de la Catedral de Lima</i>	90
Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Juan García Salguero	<i>Sillería de coro — Iglesia San Agustín</i>	91
Gaspar de la Cueva (atribución)	<i>Cristo de Burgos</i>	93
Gaspar de la Cueva (atribución)	<i>Cristo de Burgos</i>	95
Juan de Mesa	<i>Crucificado</i>	97
Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Juan García Salguero	<i>Sillería de coro — Iglesia San Agustín</i>	99
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín Alonso de Mesa	<i>Sillería de coro — Catedral de Lima</i>	101
Pedro de Noguera, Luis Ortíz de Vargas y Martín Alonso de Mesa	<i>Sillería de coro — Catedral de Lima</i>	102
Anónimo	<i>Sillería de coro — Iglesia Santo Domingo</i>	104
Pedro de Noguera (círculo)	<i>Sillería de coro — Iglesia de la Merced</i>	106
Asencio Salas y Diego de Medina	<i>Cajonería — Iglesia San Agustín</i>	107

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Asencio Salas y Diego de Medina	<i>Cajonería — Iglesia San Agustín</i>	108
Asencio Salas y Diego de Medina	<i>Cajonería — Iglesia San Agustín</i>	109
Anónimo	<i>Señor del Santuario</i>	110
Anónimo	<i>Crucificado — Iglesia San Agustín</i>	111
Anónimo	<i>El Señor del Mar</i>	112
Anónimo	<i>Cristo de la Agonía</i>	113
Anónimo	<i>Cristo de la Agonía</i>	114
Anónimo	<i>Cristo de la Reconciliación</i>	115
Anónimo	<i>Orante-Conde de Salatierra</i>	117
Manuel de Escobar	<i>Portada principal — Iglesia San Francisco</i>	119
Anónimo	<i>Sillería de coro — Iglesia San Francisco</i>	120
Anónimo	<i>Nuestra Señora de la Soledad</i>	122
Diego Aguirre (atribución)	<i>Portada — Iglesia San Agustín</i>	123
Anónimo	<i>Imposición de la casulla a San Ildefonso</i>	125
Anónimo	<i>Retablo de Jesús y los doce Apóstoles</i>	126
Anónimo	<i>Cristo de la Agonía</i>	127
Baltazar Gavilán	<i>La Muerte</i>	128
Baltazar Gavilán (atribución)	<i>Virgen Dolorosa</i>	129
Anónimo	<i>Cristo de la Columna</i>	131
Anónimo	<i>San Juanito</i>	134
Fernando Collado	<i>Retablo Mayor — Iglesia del Carmen</i>	139
Anónimo	<i>Retablo de la Pasión de Cristo</i>	143
Anónimo	<i>Retablo de la Pasión de Cristo</i>	144
Luis de Espíndola (círculo)	<i>Panel de la Asunción</i>	145
Manuel Roa (atribución)	<i>Retablo Mayor — Iglesia Santo Domingo</i>	146
Anónimo	<i>Retablo Mayor — Iglesia San Francisco</i>	147
Pablo Bautista de Carvajal	<i>Retablo — Iglesia de Mansiche</i>	148
Pablo Bautista de Carvajal	<i>Retablo — Iglesia de Mansiche</i>	149
Anónimo	<i>Retablo Mayor — Catedral de Trujillo</i>	151
Anónimo	<i>Retablo de la Virgen del Rosario</i>	153
Fernando Collado	<i>Retablo Mayor — Iglesia del Carmen</i>	155
Fernando Collado (atribución)	<i>Retablo Mayor — Iglesia San Agustín</i>	156
Anónimo	<i>Retablo Mayor — Iglesia San Lorenzo</i>	159
Anónimo	<i>Cátedra de San Francisco Solano</i>	161
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia San Agustín</i>	162
Anónimo	<i>Cristo de la Agonía</i>	165
Martín Alonso de Mesa	<i>Virgen de la Merced</i>	167
Juan Martínez Montañés (círculo)	<i>Crucificado</i>	168
Leonardo Jaramillo (círculo)	<i>Cristo crucificado</i>	169
Anónimo	<i>Cristo crucificado</i>	170
Pablo Bautista de Carvajal (atribución)	<i>Crucificado</i>	171
Anónimo	<i>San Antonio de Padua</i>	172
Anónimo	<i>San Nicolás de Tolentino</i>	173
Seguidor de la Roldana	<i>San Juan Bautista</i>	174
Seguidor de la Roldana	<i>San Juan, Bautista</i>	175
Anónimo	<i>Inmaculada</i>	176
Anónimo	<i>Asunción</i>	177
Luis de Espíndola	<i>Asunción de la Virgen</i>	178
Luis de Espíndola (círculo)	<i>Panel de la Asunción de la Virgen</i>	179
Anónimo	<i>Cristo de la Agonía</i>	180
Luis de Espíndola (círculo)	<i>Prendimiento de Cristo</i>	181
Luis de Espíndola (seguidor)	<i>Inmaculada</i>	183
Anónimo	<i>Virgen María</i>	184
Anónimo	<i>San Juanito</i>	185
Manuel Chili Caspicara	<i>San José</i>	186
Anónimo	<i>San Juan Bautista</i>	187
Tairu Túpac (atribución)	<i>Púlpito — Iglesia San Blas</i>	190

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Anónimo	<i>Nuestra Señora de la Concepción</i>	192
Anónimo	<i>Cristo de los Temblores</i>	193
Anónimo	<i>Kenko</i>	194
Bernardo Bitti	<i>San Sebastián</i>	195
Anónimo	<i>Procesión del Corpus</i>	197
Bernardo Bitti	<i>Asunción</i>	198
Bernardo Bitti	<i>Retablo de Challapampa</i>	199
Pedro de Vargas (atribución)	<i>Virgen de Copacabana</i>	201
Gómez Hernández Galván	<i>Profeta</i>	204
Anónimo	<i>Retablo</i>	207
Diego Cusi Guaman (atribución)	<i>Retablo de los Evangelistas</i>	208
Martín de Torres	<i>Ambón</i>	210
Anónimo	<i>Claustro</i>	211
Anónimo	<i>Santísima Trinidad</i>	212
Diego Martínez de Oviedo	<i>Portada — Iglesia de la Compañía</i>	213
Martínez de Oviedo	<i>Retablo Mayor — Iglesia San Sebastián</i>	214
Adrián Francisco de Medina	<i>Retablo de Nuestra Señora de los Remedios</i>	215
Anónimo	<i>Inmaculada</i>	216
Anónimo	<i>Retablo del trascoro de la Catedral</i>	217
Anónimo	<i>Púlpito — Catedral del Cusco</i>	219
Tairu Túpac (atribución)	<i>Púlpito — Iglesia San Blas</i>	220
Tairu Tupac (atribución)	<i>Púlpito — Iglesia San Blas</i>	221
Sebastián Martínez	<i>Sillería de coro — Iglesia San Francisco</i>	222
Giménez de Villareal (atribución)	<i>Sillería de coro — Catedral de Cusco</i>	224
Giménez de Villareal (atribución)	<i>Sillería de coro — Catedral de Cusco</i>	226
Giménez de Villareal (atribución)	<i>Sillería de coro — Catedral de Cusco</i>	227
Anónimo	<i>Artesonado</i>	228
Anónimo	<i>Nazareno con la cruz a cuestras</i>	230
Anónimo	<i>Cristo con la cruz a cuestras</i>	231
Anónimo	<i>San Jerónimo</i>	232
Anónimo	<i>San Francisco de Asís</i>	233
Tairu Túpac (atribución)	<i>San Roque</i>	235
Tomás Tairu Túpac	<i>Virgen de la Almudena</i>	236
Tomás Tairu Túpac	<i>Virgen de la Almudena</i>	237
Guaman Maita (atribución)	<i>San Agustín</i>	238
Guaman Maita (atribución)	<i>San Pedro Nolasco</i>	239
Guaman Maita (atribución)	<i>San Sebastián</i>	240
Anónimo	<i>Milagro de Suntuahuasi</i>	241
Anónimo	<i>Santiago a Caballo</i>	242
Anónimo	<i>Cristo articulado</i>	243
Anónimo	<i>Arcángel</i>	244
Tomás Tairu Túpac (círculo)	<i>Santo Apóstol</i>	246
Tomás Tairu Túpac	<i>Virgen de la Almudena</i>	250
Anónimo	<i>Señor de los Temblores</i>	253
Anónimo	<i>San Antonio Abad</i>	254
Anónimo	<i>Virgen de la Soledad</i>	255
Melchor Huamán Mayta	<i>San Jerónimo</i>	256
Anónimo	<i>La Virgen de Belén</i>	257
Tomás Tairu Túpac	<i>San Cristóbal</i>	258
Anónimo	<i>San Blas</i>	259
Anónimo	<i>La Virgen de la Candelaria o Purificada</i>	260
Melchor Huamán Mayta	<i>Santiago Apóstol</i>	261
Tomás Tairu Túpac	<i>Virgen de la Almudena</i>	263
Anónimo	<i>Virgen de Belén</i>	265
Anónimo	“La Linda”	266
Anónimo	“La Linda”	267
Anónimo	<i>San José</i>	269

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Anónimo	<i>Fiesta de Corpus</i>	270
Huamán Mayta	<i>San Sebastián</i>	272
Simón de Barrientos	<i>Portada lateral — Iglesia de la Compañía</i>	274
Anónimo	<i>Portada lateral — Iglesia de Santo Domingo</i>	276
Anónimo	<i>Fachada — Iglesia de la Compañía</i>	277
Anónimo	<i>Portada lateral — Iglesia de la Compañía</i>	278
Anónimo	<i>Nuestra Señora de la Merced</i>	279
Anónimo	<i>Archivolta — Casa del Moral</i>	279
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia de la Compañía</i>	280
Anónimo	<i>Retablo Mayor — Iglesia de la Compañía</i>	281
Diego Rodríguez	<i>San Sebastián</i>	282
Diego Rodríguez	<i>San Sebastián</i>	283
Anónimo	<i>Cristo de la Veracruz</i>	284
Gaspar del Aguila (atribución)	<i>Nuestra Señora del Consuelo</i>	285
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia de San Francisco</i>	286
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia de San Francisco</i>	287
Anónimo	<i>Cristo</i>	288
Anónimo	<i>Cristo crucificado</i>	289
Anónimo	<i>Virgen Misionera</i>	290
Anónimo	<i>Ecce Homo</i>	291
Anónimo	<i>Fachada — Iglesia de Yanahuara</i>	292
Anónimo	<i>Nuestra Señora de la Candelaria</i>	293
Anónimo	<i>Cúpula — Iglesia del Espíritu Santo de Chiguata</i>	294
Anónimo	<i>Portada — Iglesia Coporaque</i>	296
Anónimo	<i>Retablo lateral — Iglesia Chivay</i>	299
Anónimo	<i>Coronación de la Virgen María</i>	300
Anónimo	<i>Angelito</i>	301
Anónimo	<i>Retablo Mayor — Iglesia de Sibayo</i>	302
Anónimo	<i>Niño Jesús</i>	304
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia Tuti</i>	306
Anónimo	<i>Púlpito — Iglesia Tuti</i>	307
Anónimo	<i>Sagrario</i>	308
Anónimo	<i>Inmaculada Concepción</i>	309
Anónimo	<i>Sagrario</i>	310
Anónimo	<i>Retablo lateral — Iglesia de Lari</i>	311
Anónimo	<i>Santa Rosa de Lima</i>	312
Anónimo	<i>Santa Rosa de Lima</i>	314
Anónimo	<i>Portada de casa — Ichupampa</i>	315
Anónimo	<i>Fachada lateral — Iglesia Yanque</i>	316
Anónimo	<i>Portada de pies</i>	317
Anónimo	<i>Angel porta lámparas</i>	318
Anónimo	<i>Inmaculada Concepción</i>	319
Anónimo	<i>Sagrario</i>	320
Anónimo	<i>Cristo crucificado</i>	321
Anónimo	<i>San Antonio de Padua</i>	322
Giuseppe Graziosi	<i>Fuente china</i>	324
V. Gajassi	<i>Signo Libra</i>	326
Adamo Tadolini	<i>Monumento a Simón Bolívar</i>	328
Salvatore Revelli	<i>Monumento a Cristóbal Colón</i>	331
Benaglia	<i>Signo Virgo</i>	332
Varios	<i>Alameda de los Descalzos</i>	333
Anónimo	<i>Signo Capricornio</i>	334
Anónimo	<i>Signo Tauro</i>	335
Casoni	<i>Miguel Angel Buonarroti</i>	336
Casoni	<i>Rafael Sanzio</i>	337
Guillaume y Cugnot	<i>Monumento al 2 de Mayo</i>	338
Guillaume y Cugnot	<i>Monumento al 2 de Mayo</i>	339
Agustín Querol	<i>Monumento a Francisco Bolognesi</i>	341

AUTOR	NOMBRE DE LA OBRA	Pág.
Agustín Querol	<i>Francisco Bolognesi</i>	342
Artemio Ocaña	<i>Francisco Bolognesi</i>	343
David Lozano	<i>Monumento a Ramón Castilla</i>	345
Anónimo	<i>Angel del Juicio</i>	346
Roselló	<i>Monumento a José de San Martín</i>	347
Mariano Benlliure	<i>Monumento a José de San Martín</i>	348
Mariano Benlliure	<i>Monumento a José de San Martín</i>	349
David Lozano	<i>Monumento a Manco Cápac</i>	350
Constantino Meunier (reproducción)	<i>El Estibador</i>	351
Giuseppe Graziosi	<i>Fuente China</i>	352
Giuseppe Graziosi	<i>Fuente China</i>	353
Artemio Ocaña	<i>Monumento a Georges Henry Du Petit Thouars</i>	354
Eugenio Baroni	<i>Monumento a Jorge Chávez</i>	357
Victorio Macho	<i>Monumento a Miguel Grau</i>	358
Victorio Macho	<i>Monumento a Miguel Grau</i>	359
Ismael Pozo	<i>El trabajo</i>	360
Luis Agurto	<i>Monumento a Andrés Avelino Cáceres</i>	361
Joaquín Roca Rey	<i>El Apóstol San Felipe</i>	362
Roca Rey y Szyzlo	<i>El Angel del Juicio Final</i>	363
Joaquín Ugarte y Ugarte	<i>Monumento a Alfonso Ugarte</i>	365
Anónimo	<i>Monumento fúnebre a Matías Maestro</i>	367
Roselló y Cía.	<i>Templete clásico</i>	368
Ulderico Tenderini	<i>Templete gótico</i>	368
P. Menchelli	<i>Templete egipcio</i>	369
Anónimo	<i>Motivo del reloj de arena</i>	370
Anónimo	<i>La Dama de la Maurilla</i>	371
Roselló	<i>Motivo del Caduceo o bastón</i>	372
Luisi (reproducido por)	<i>Angel de Monteverde</i>	372
	<i>Monumento fúnebre de Baldomero Fernández Maldonado</i>	373
Roselló	<i>Maldonado</i>	
Anónimo	<i>Angel</i>	374
E. Tadolini	<i>Monumento Fúnebre de Angela Salcedo de Puente</i>	375
Santo Varni	<i>Monumento Fúnebre de Francisco Girbau y Tauler</i>	376
Anónimo	<i>Escenas realistas</i>	377
Anónimo	<i>Motivo de la amapola</i>	378
Louis Ernest Barrías	<i>La Caridad</i>	379
Ulderico Tenderini	<i>Motivo de la guirnalda de rosas y mariposa</i>	380

Indice Onomástico y Toponímico

A

- Abascal, Virrey - 368.
Abtao - 338.
Achoma - 298, 318, 319.
Acora - 198.
Acosta, José de - 301.
Acostopa Inca, Sebastián - 200, 203.
Adán, Miguel - 49.
Agnes, Diego - 96.
Aguilar, Tomás de Aguilar - 98, 116.
Aguila, Gaspar del - 49, 51.
Aguirre, Diego de - 122, 124.
Agurto y Olaya, Luis - 344, 355, 356, 361, 378.
Alava - 212.
Alcalá de Guadaira - 49, 229.
Alcalá, Duque de - 6.
Alcántara de Callalli - 305, 322.
Alcántara La Torre - 364, 366, 367.
Alcocer, Fabián Jerónimo - 95.
Alejandría - 65.
Alemania - 364.
Alesio, Mateo Pérez de - 52, 73.
Alfieri - 337.
Algulo Iñiguez, Diego - XXII.
Aliaga, Familia - 65, 73, 74, 75.
Aller, Diego - 213.
Almagro, Diego de - 255, 135.
Almirón, Alonso de - 255.
Althaus, Clemente de - 378.
Alto Perú - 282.
Alvarez, Esteban - 215, 216, 220.
Alvarez, Juan Esteban - 232, 247.
Amberes - 142.
América - 1, 2, 3, 5, 8, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 25, 31, 34, 42, 54, 56, 57, 58, 67, 72, 75, 87, 127, 140, 143, 168, 323, 330, 333, 340, 344, 358, 364.
América del Sur - 349.
Ammannati - 352.
Ancona - 195.
Ancoraimes - 42, 200.
Andahuailillas - 209, 218.
Andalucía - 3, 5, 6, 8, 10, 12, 40, 54, 100, 176.
Andalucía Occidental - 13.
Ande - 279.
Andes - 306.
Angel Buonarrotti, Miguel - 336, 337, 349.

Angulo, Domingo - 63, 65.
 Antiquilla - 286.
 Antisuyo - 194.
 Arbe, Mariano - 247.
 Arequipa - 98, 150, 197, 202, 203, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 284, 286, 289, 290, 292, 293, 297, 299, 300, 301, 303, 305, 306, 308, 310, 313, 314, 316, 318, 319, 320, 322, 364.
 Arequipa, Obispado de - 298.
 Argentina - 161, 163, 174.
 Argüelles, Benito - 374.
 Arias de Ugarte, Fernando - 116.
 Arias de Ugarte, Hernando - 60.
 Arias, Hernando - 191.
 Arica - 340, 341.
 Arp - 363.
 Arriaga, Francisca - 154.
 Atienza, Eugenio de - 124.
 Austrias - 278.
 Austria, Margarita de - 44.
 Avendaño, Juan de - 136.
 Avila - 98.
 Ayacucho - 136, 313, 329, 355.
 Azcárate - 3.

B

Baca Flor, Carlos - 348.
 Baca Rossi, Miguel - 364.
 Badajoz - 210.
 Badaracco - 377.
 Baini, Felice - 337.
 Balduque, Roque de - 6, 13, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 111, 166, 203.
 Balle y Quadria, Ramón de la - 185.
 Balta, José - 347.
 Banco Central de Reserva del Perú - 290.
 Banco de Crédito del Perú - XXI, XXIII, 171.
 Bandinelli - 352.
 Barbezat y Co. - 345, 346, 347.
 Barca, Calderón de la - 245.
 Barcelona - 73, 89, 341, 344.
 Bargello - 350.
 Baroni, Eugenio - 357, 358.
 Barrera y Aguilar, Felipe - 334.
 Barrias, Louis Ernest - 378.
 Barrientos, Simón de - 278.
 Barriga, Padre - 36, 58, 60, 124.
 Barriga, R.P. Víctor - 282.
 Barrionuevo, Rodrigo de - 96.
 Bartolini, Lorenzo - 330.
 Basadre, Jorge - 327, 338, 340.
 Bautista Ortega, Juan - 166, 167.
 Bautista, Fray Juan - 255.
 Bayón, Damián - 140, 143, 158.
 Becerra, Francisco - 33.
 Bejarano, Francisco - 108.

Bejarano, Padre - 52.
 Belalcázar - 358.
 Bélgica - 350, 352.
 Benaglia - 333, 334.
 Benavente, Teófilo - 197.
 Benavides, Oscar R. - 361, 378.
 Benlliure, Mariano - 341, 348, 349.
 Bentín, Pedro - 378.
 Bergmann de Dreyfus, Sofía - 378.
 Bernales, Jorge - 137, 168.
 Bernini - 87, 123.
 Berrío, José - 247.
 Berruguete - 40, 42.
 Bertonio - 200.
 Betancur y Figueroa, Luis de - 60, 74, 75.
 Biggi, Alejandro - 341.
 Billinghamurst, Guillermo E. - 346.
 Bisseti - 337.
 Bistolfi, Leonardo - 350, 358.
 Bitti, Bernardo - 40, 42, 137, 140, 168, 195, 197, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 210.
 Blay, Miguel - 345.
 Boetos - 347.
 Bogotá - 358.
 Bolívar, Simón - 327, 329, 330, 349, 366.
 Bolivia - 21, 43, 70, 74, 140, 161, 163, 245, 340.
 Bolognesi, Francisco - 343.
 Boloña - 329.
 Bonanni, Vincenzo - 378.
 Bonifacio, Ursula de - 89.
 Borja y Aragón, Virrey Francisco de - 252.
 Bourdelle - 358, 359.
 Bravo de Laguna, Pedro José - 116, 130.
 Buenavista, Jerónimo de - 36.
 Buenos Aires - 57, 349.
 Buiza, Alonso de - 74, 96.
 Burgos - 36, 38, 43, 92, 94, 154, 155, 289.
 Buschiazzo - 210, 211.

C

Caballero, Fray Cristóbal - 72, 120.
 Cabanaconde - 298, 318, 323.
 Cabra - 5.
 Cabrera, Obispo Francisco - 135.
 Cáceres, Andrés Avelino - 361, 366.
 Cádiz - 18, 96, 127, 166, 174.
 Caffa, Melchor - 87, 88.
 Cai-cai - 195, 200, 207, 208.
 Cajamarca - 142, 187.
 Calancha, Padre - 38, 74, 136, 168, 200, 202.
 Calderón, Juan - 212, 213.
 Callao - 13, 88, 90, 113, 136, 265, 327, 329, 338, 340, 343, 348, 369, 378.
 Callapero - 243.
 Calle y Heredia, Obispo Juan de la - 135, 150.

Cambridge-Massachusetts - 276.
 Camerino - 195.
 Campos, Diego de - 286.
 Canacota - 298, 323.
 Candamo, Manuel - 346, 366.
 Canevaro, José - 333, 334.
 Cano - 88.
 Canónica, Pietro - 350.
 Cánova - 329, 343, 374.
 Cano, Alonso - 85, 176.
 Cañete, Marqués de - 300.
 Cardeñoso, Luis - 247.
 Carlos II - 252.
 Carlos V - 135, 191, 193, 325.
 Carlos, Padre - 187.
 Caroli, Monseñor - 378.
 Carrara - 5, 87, 340, 350, 378.
 Carrasco, Juan - 49.
 Cartagena de Indias - 136.
 Carvajal, Bautista de - 170.
 Carvajal, Pablo Bautista de - 149, 170.
 Casa Concha, Marqués de - 130.
 Casal Monferrato - 350.
 Casares - 5.
 Casoni - 337.
 Caspicara - 187.
 Castilla Altamirano, Luis de - 116, 130.
 Castilla, Francisco de - 33.
 Castilla, José - 124.
 Castilla, Ramón - 3, 5, 98, 329, 330, 334, 345, 346, 347, 356.
 Castillo de las Guardas - 49.
 Castillo, Teófilo - 347, 348.
 Castrillón, Alfonso - XXII, 325.
 Castro, Ignacio de - 265.
 Catca - 191, 195, 200, 208.
 Cavour, Camilo - 337.
 Caylloma - 297, 306.
 Cayma - 292, 293.
 Caypi - 203.
 Celis y Padilla, Rafaela de - 70.
 Cerrada, Obispo Bernardo de - 272.
 Cervantes - 337.
 Cevallos, Dominga de - 377.
 Cevasco, Giovanni Battista - 371, 377.
 Cieza de León - 136.
 Cisneros, María de - 179.
 Ciudad de los Reyes - 141, 166, 179.
 Clavijo - 242.
 Clemente IX, Papa - 87.
 Clemente, Cristóbal - 229.
 Cobo, Padre Bernabé - 58, 60, 74, 103, 193, 200, 243.
 Cochabamba - 31, 192, 194.
 Cocharcas - 203.
 Colca, Valle del - 202.
 Colección Prado - 127.
 Collado de la Cruz, Fernando - 138, 154, 157.

Collado, Antonio - 154.
 Collaguas, Valle de - 275, 279, 297, 298, 300, 323.
 Collao - 31, 74, 205, 220, 251.
 Collao, Ferdinandus - 155.
 Collasuyo - 200.
 Colombia - 358.
 Colón, Cristóbal - 327, 330, 331, 333, 337, 366, 367, 372.
 Conchucos - 124.
 Conde de Salvatierra, Virrey - 92, 116, 130.
 Condesuyo - 243.
 Copacabana - 200, 202, 203.
 Coporaque - 202, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 313.
 Córdoba y Salinas, Diego de - 57, 74, 185, 345.
 Corni, Obispo Carlos Marcelo - 136.
 Corro, Antonio del - 124.
 Cortés, Francisco Javier - 344.
 Costa, Pietro - 377, 378.
 Costilla de Nocedo, Pedro - 255.
 Costilla, Gerónimo de - 255.
 Costoli, Aristodemo - 330.
 Cristóbal - 257.
 Cruz, Agustina de la - 154.
 Cruz, Ambrosio de la - 246.
 Cruz, Fray Rodrigo de la - 264.
 Cruz, José de la - 218, 245.
 Cuéllar, Francisco de - 33.
 Cuéllar, Marco de - 33.
 Cueva, Gaspar de la - 53, 77, 90, 92, 94, 100, 102, 111, 206, 223, 229, 282.
 Cugnot, L. - 338, 340.
 Cusa, Nicolás de - 370, 372.
 Cusco - XXII, 1, 2, 14, 17, 31, 33, 43, 57, 120, 137, 140, 142, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 220, 223, 226, 229, 230, 232, 234, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 251, 252, 255, 257, 258, 260, 262, 264, 265, 267, 268, 275, 280, 282, 297, 298, 306, 320, 356.
 Cusco, Catedral del - 193.
 Cusco, Obispado del - 298.
 C. Muelle, Jorge - 344.

CH

Challapampa - 140, 198, 200.
 Challico Yupanqui, Mateo - 246.
 Challe - 364.
 Chapi - 298.
 Charcas - 27, 31, 43, 47, 95, 223, 241.
 Chávez Dartnell, Jorge - 357.
 Checacupe - 220.
 Checa, Zacarías - 202.

Chicago - 343.
 Chicaña - 323.
 Chichizola, José - XXII, 100.
 Chiguata - 292, 293.
 Chile - 51, 53, 58, 70, 300, 327, 338, 340, 344.
 Chili, Manuel - 187.
 Chili, Valle del - 280.
 China - 127.
 Chinchaypujio - 200, 203.
 Chinchaysuyo - 194.
 Chincheros - 208.
 Chinchón, Conde de - 87.
 Chivay - 298, 299, 303, 306, 308.
 Chong Siu, Ramón - 327.
 Chopitea, Ignacio - 368.
 Chucuito - 197, 203, 297.
 Chuquiabo - 195.
 Chuquicancha - 194.
 Chuquisaca - 179, 197, 200, 202, 205, 207, 209, 218, 226, 245, 282.

D

Dante - 337.
 David - 374.
 David, Eduardo - 136.
 Daza, Fernando - 130.
 De María - 329.
 D'Ebneth, Lajos - 364.
 del Aguila, Gaspar - 286.
 Denegri, Pedro - 374.
 Deustua, Alejandro - 378.
 Díaz Mondoñedo, Bernardo - 149.
 Diego Rodríguez - 203, 205, 206, 207, 208, 210.
 Dietterlin, Wendel - 140, 158.
 Diez Canseco - 338.
 Diez de Gamboa, Juan - 123.
 Dini, Giuseppe - 346.
 Dintilliac, Padre - 363.
 Diógenes - 337.
 Donatello - 325.
 Doria, Andrea - 337.
 Duque Cornejo - 180, 182.

E

Echave y Assu, Francisco de - 72, 73.
 Echenique, José Rufino - 329.
 Echeverría, Francisco Xavier de - 282.
 Ecuador - 340, 355.
 Egidiano - 213.
 Elías, Domingo - 378.
 Elmore, Familia - 371, 377.
 Enrique II - 347.
 Enríquez Yañez, Andrés - 53.
 Ensenada, Marqués de - 18.
 Escobar, Manuel de - 118.

Escorcero, Jerónimo - 38.
 Espantoso - 378.
 España - XXI, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 14, 17, 19, 21, 22, 27, 29, 49, 58, 60, 72, 75, 80, 85, 87, 92, 98, 100, 103, 327, 338, 140, 141, 142, 185, 252, 275, 289, 345, 361.
 Espíndola Villavicencio, Benardino - 179.
 Espíndola y Villavicencio, Luis de - 77, 90, 92, 94, 99, 100, 102.
 Espíndola, Luis de - 138, 144, 145, 173, 179, 180, 181, 182, 206, 223.
 Espinoza Cáceda, Romano - 355, 356, 378.
 Espinoza, Andrés de - 52, 318.
 Esquilache, Virrey Príncipe de - 14, 51, 53.
 Esquivel Navia, Diego de - 193, 234, 243.
 Esquivel, Rodrigo de - 255.
 Estabridis Cárdenas, Ricardo - 135.
 Estabridis, Ricardo - XXII.
 Estados Unidos - 127, 364.
 Estrella Olivares y Nava, Alonso de la - 75.
 Europa - 2, 16, 19, 21, 344, 346, 347, 356, 369.
 Extremadura - 3, 30, 361.
 E. Guillaume - 338, 340.

F

Fabi-Altini, Francesco - 334.
 Fabriano - 334.
 Farfán, Obispo Pedro Pascual - 265.
 Feijóo - 135, 136, 137.
 Felipe III - 90.
 Felipe León - 31.
 Felipe V - 128, 314.
 Fernández Briceño, Diego - 160.
 Fernández Concha Mavila - 372, 374.
 Fernández de Oquendo, Pedro - 213.
 Fernández Guarachi, Gabriel - 246.
 Fernández Inca, Isidoro - 223, 232.
 Fernández Maldonado, Baldomero - 373, 374.
 Fernández, Gregorio - 85, 87.
 Ferrara - 329.
 Ferrata, Ercole - 88.
 Fhierar - 340.
 Figari, Juan - 377.
 Figueroa, Juana de - 40.
 Filipinas - 127, 289.
 Flandes - 3, 21, 22.
 Flaubert - 372.
 Florencia - 3, 205, 337, 344, 350, 378.
 Flores, Antonio - 160.
 Flores, Francisco - 121.
 Flores, José - 124.
 Formento, José - 136.
 Francia - 3, 127, 340, 346, 347, 359.
 Fuente del Maestre - 210.
 Fuentes, Manuel A. - 344, 368.
 Fuentes, M.A. - 327.
 F. Andrea di Carrara - 334.

G

Gaggini - 330.
Galeano, Pedro - 211, 213, 220.
Galileo - 337.
Gallegos, Andrés - 262.
Gálvez, José - 338, 240.
Gálvez, Pedro - 343.
Gamarra, Agustín - 260, 368.
Gamarra, Gregorio de - 272.
Gamarra, Mariscal Agustín - 260.
Ganoza Chopitea - 145, 180.
Ganoza Vargas - 145, 179.
Gante - 213.
García de Salguero, Juan - 94, 95, 99.
García, Francisco - 46.
García, Manuel - 158.
García, Uriel - 223, 240, 242.
Garcilaso de la Vega, Inca - 262, 268.
Garcilaso, Inca - 31, 364.
Garcilaso, Sebastián - 262.
Garibaldi, Giuseppe - 346.
Garzón, Blas - 95, 96.
Gasca, Pedro de la - 300.
Gastelú, Eduardo - 378.
Gauguin - 356.
Gavilán - 130.
Gavilán, Baltazar - 128.
Gemignani, Valmore - 350, 352.
Génova - 127, 330, 331, 333, 340, 343, 344, 346, 350, 358, 372, 374, 377.
Gibbs, Antonio - 333.
Giménez de Villareal, Juan - 226.
Ginés, Gaspar - 40, 77, 96.
Girbau y Taules, Francisco - 376, 377.
Gisbert, Teresa - XXII, 17, 42, 43, 68, 191.
Gjurinovic Canevaro, Pedro - 130.
Gleyre - 338.
Gómez Alonso - 141.
Gómez de Elizalde, Juan - 122, 124.
Gómez de Tordoya, Diego - 255.
Gómez, Alonso - 31, 33.
Gómez, Diego - 313, 323.
Gómez, Fray Pérez de - 120.
Gómez, Juan - 255.
Gómez, María de - 31.
Gómez, Román - 31.
González de la Reguera, Arzobispo Juan Domingo - 368.
González de la Rosa, Manuel - 60.
Gonzales Holguín - 200.
González Prada, Manuel - 343.
González, Agustín - 51.
González, Juan Bautista - 72.
Granada - 5, 8, 127, 176.
Grandí - 344.
Graña, Francisco - 358, 378.
Grau, Miguel - 341, 357, 358, 359.
Graziosi, Giuseppe - 350, 352.
Guadalcazar - 14.

Guadalupe - 170, 171, 173.
Guaman Maita, Melchor - 234, 238, 240, 241, 242, 243, 257, 258, 260.
Guaman, Diego Cusi - 208.
Guatemala - 8, 13, 136.
Guatemala, Padre - 13.
Guayaquil - 118.
Guevara, Alvaro Bautista de - 42, 43, 46.
Guillaume - 340.
Gutiérrez Rodríguez de Ceballos - 98.
Gutiérrez, Juan - 49.
Gutiérrez, Pedro - 122, 213.
Gutiérrez, Ramón - 305, 306, 313, 323.
Guzmán, Juan Bautista - 44.

H

Hanson, Duane - 234.
Harth-Terré, Emilio - XXII, 17, 33, 96, 100, 103, 124, 130, 140, 141, 211, 212, 223.
Hatun Colla - 218.
Havre - 340.
Heredia, Juan Inocencio de - 160.
Hermosa Arredondo, Diego - 212.
Hernández de Treviño, Alonso - 49.
Hernández Díaz, José - XXII, 27, 60, 63, 67, 172.
Hernandez Galván, Gómez - 29, 33, 40, 42, 43, 111, 140, 195, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 210.
Hernández, Alonso - 141.
Hernández, Andrés - 40, 42, 43, 205.
Hernández, Daniel - 344.
Hernández, Gaspar - 49.
Hernández, Jerónimo - 38, 49, 286.
Herrera, Bartolomé - 329.
Herrera, Simón de - 212.
Heudebert, Fortunata - 368.
Hispanoamérica - 163, 185, 187.
Hita, Alfonso de - 116.
Hojeda y Tordoya, Julio de - 255.
Hojeda, Pedro de - 141.
Holanda - 364.
Holguín de Lavalle - 364.
Houdon - 355.
Huamán - 136.
Huamanga - 187, 275, 280, 301.
Huamaní - 323.
Huambo - 318, 323.
Huanacauri - 193.
Huanca - 195.
Huanchaco - 185.
Huánuco - 46, 51, 52, 140.
Huaró - 198, 208, 209.
Huasac - 200, 208.
Huelva - 79.
Huerta, Fray Miguel de - 85, 355.
Huerta, José - 352.

Hungría - 364.
Hurin Saya - 298.
Hurtado de Mendoza, Cardenal - 12.
Hurtado de Mendoza, Virrey Andrés - 300.

I

Ichupampa - 298, 299, 313, 314.
Icochea, Juan - 344.
Ilabaya - 245.
Inca, Alonso Viracocha - 202.
India - 127.
Indias - 18, 25, 29, 33, 34, 54, 56, 58, 72, 74, 85, 92, 103, 127, 195.
Instituto Nacional de Cultura del Perú - 243.
Irigoyen, Bernardo de - 349.
Iruire, Cura - 232.
Isola - 377.
Italia - 5, 21, 36, 58, 127, 142, 195, 289, 337, 346.

J

Jaén - 361.
Jaramillo, Leonardo - 137, 141, 152, 168.
Jerez de la Frontera - 49, 92, 147.
Jesús de Uacha - 245.
Jiménez, Gaspar - 72.
Jochamowitz, Alberto - 358.
José Teruel, Padre - 195.
Juan Enrique - 42.
Juan Gris - 31.
Juan Pablo II, Papa - 27.
Juana, Doña - 135.
Juli - 40, 74, 140, 195, 197, 198, 200, 218.
Julián - 245.
Junín - 314, 329.
J. Durini - 378.
J. L. David - 329.
J. Pillehotte - 142.
J.M. Quimper - 340.

K

Kelemen, Pal - 54.
Kenko - 194.
Kleiber - 358.
Kubler, George - 19.
Kunstabchlein - 142.

L

La Habana - 372.
La Paz - 42, 195, 198, 203, 218, 241, 245, 246, 368, 374, 378.
La Plata - 42, 205, 226, 282.
La Roldana - 174, 187.
Lago Titicaca - 197, 200, 216, 297.

Lámbarri, Jesús - XXII, 57, 251.
 Lampa - 223.
 Lara, Andrés de - 166.
 Lari - 298, 299, 303, 308, 310, 313.
 Larrañaga - 348, 349.
 Laso, Francisco - 343, 344.
 Latinoamérica - 330.
 Laymito, Moisés - 345.
 Legarda, Bernardo de - 187.
 Leguía y Martínez, Germán - 344, 367.
 Leguía, Augusto B. - 346, 347, 355, 356, 367.
 Leigheb - 346.
 León Felipe - 358.
 Leoni, Leone - 325.
 León, Felipe de - 202.
 León, Fray Luis de - 38.
 Lequanda, José Ignacio de - 136.
 Liguria - 330.
 Lima - XXII, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 111, 113, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 135, 136, 137, 140, 141, 150, 157, 158, 160, 164, 166, 168, 179, 180, 195, 198, 205, 206, 209, 218, 223, 229, 265, 268, 275, 276, 280, 282, 286, 297, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 378, 380.
 Lima, Catedral de - 166, 179.
 Liñán y Cisneros, Arzobispo Melchor de - 116.
 Littardi, Tomaso - 330.
 Livitaca - 205.
 Lizárraga, Fray Reginaldo de - 73, 136.
 Llona, Numa Pompilio - 338, 340.
 Loayza, Fray Jerónimo de - 116.
 Loayza, Martín de - 211, 213.
 Loayza, Rodrigo de - 38.
 Lobo Guerrero, Bartolomé - 90, 116.
 Lobo, Francisco - 90.
 Lohmann Villena, Guillermo - 17, 44, 116, 123, 124, 130, 166, 179.
 Lombardía - 3.
 Londres - 333.
 López Lizar, Diego - 53.
 López Martínez, Celestino - 27.
 López Vozmediano, Juan - 72.
 Lopez, Fabián - 72.
 López, Roque - 174.
 Lozano, David - 345, 346, 347, 350, 352, 355, 356.

Lozoya, Juan de - XXII.
 Luchetti, G. - 337.
 Luisi - 372.
 Luks, Ilmar - 127, 142.
 Luna Victoria, Obispo Francisco Javier de - 158.
 Lyon - 142.

M

Mac Donald, Ramsay - 361.
 Maca - 299, 303, 319, 320.
 Macael - 5.
 Macagno, L. - 349.
 Macarí - 223.
 Macera, Pablo - 243.
 Machiavello - 337.
 Macho, Victorio - 358, 378, 359, 363, 378.
 Madariaga, Salvador de - 358.
 Madrid - 185, 237, 262, 264, 341, 343, 345, 358.
 Madrigal - 298, 299, 303.
 Maita, Guaman - 234.
 Málaga - 105.
 Málaga Grenet - 364, 367.
 Malo de Molina, Melchor - 33, 116.
 Mamararoy - 193.
 Mancipe - 43.
 Manco Cápac - 350, 352, 356, 367.
 Manco II - 241, 243.
 Manila - 127.
 Mansiche - 136, 147, 163, 173.
 Mansieto Canaval, José - 368.
 Manzanilla, José Matías - 364.
 Maragliano, Antonio María - 127.
 Marazzani, Agustín de - 348.
 Marco Dorta, Enrique - XXII, 17, 36, 53, 100, 103.
 Marcoy - 247.
 Mariátegui Oliva, Ricardo - 142, 155, 157, 158, 160, 176, 179, 187.
 Mariátegui, José Carlos - 356, 364, 372.
 Márquez, Domingo - 46, 49.
 Martín de Cáceres, Luis - 56.
 Martínez Compañón, Obispo Baltazar Jaime - 136, 160.
 Martínez de Arzona, Juan - 40, 43, 44, 52, 89, 90, 102, 206.
 Martínez de Oviedo, Diego - 213, 215, 216, 220.
 Martínez Montañes, Juan - 38, 47, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 77, 79, 80, 85, 92, 96, 111, 113, 121, 140, 166, 168, 172, 173, 174, 182, 185, 206, 216, 229, 282, 308.
 Martínez Sebastián - 210, 213, 223.
 Martínez, Francisco - 121.
 Maurice Denis - 356.

Mazzini - 337.
 Medina, Adrián Francisco de - 215, 218.
 Medina, Diego de - 108.
 Medoro, Angelino - 43, 46, 49, 98, 168, 206, 209.
 Meiggs - 340.
 Meissonier - 349.
 Meléndez - 74.
 Meléndez, Baltazar - 130.
 Meléndez, Juan de - 73.
 Mena, Pedro de - 14, 87, 88, 127, 176, 185.
 Menchelli - 369.
 Mendiburu - 19.
 Mendizábal, Benjamín - 352, 355, 356.
 Mendoza, Diego de - 223.
 Mendoza, Sebastián de - 70.
 Menéndez y Pelayo - 358.
 Mequer, Nicolás - 340.
 Mercie - 355.
 Mercie, Antonin - 378.
 Mercuriano, Everardo - 195.
 Merino, Ignacio - 343, 344.
 Mesa Villavicencio, Martín Alonso de - 138, 166, 167.
 Mesa y Villavicencio, Martín Alonso de - 49.
 Mesa-Gisbert - 74, 79, 179.
 Mesa, Alonso de - 103, 206.
 Mesa, Alonso de la - 166.
 Mesa, José de - XXII, 17, 42, 43, 68, 164, 170, 173, 176, 180, 185, 187, 191.
 Mesa, Juan de - 8, 54, 63, 65, 79, 80, 82.
 Mesa, Martín Alonso de - 44, 47, 51, 52, 53, 58, 60, 73, 90, 92, 94, 95, 100, 102, 105, 111.
 Mesa, Pedro de - 98, 209, 210, 223.
 Meunier, Constantino - 350, 352.
 Mexia, Licenciado - 208.
 México - 60, 185, 207, 301, 346, 347.
 Mickiewitz - 359.
 Mijas - 5.
 Milán - 329, 344, 345.
 Mimbela, Idefonso de - 157.
 Mimbela, Obispo Jaime de - 136, 150.
 Minardi - 330.
 Miranda - 229.
 Miró-Quesada, Luis - 358.
 Moche - 136, 164, 170.
 Mogrovejo, Arzobispo Toribio de - 6, 72, 116.
 Mollinedo y Angulo, Obispo Manuel de - 220, 223, 226, 227, 230, 237, 252, 262, 264, 267.
 Mollinedo, Andrés de - 264.
 Moncada - 234.
 Mondragón, Diego - 58.
 Montalvo, Catalina de - 179.
 Montañés Salcedo, Francisco - 54, 75.
 Montero - 343, 344.

Montesclaros, Virrey Marqués de - 333.
 Montesinos, Fernando - 136.
 Montes, Fray Luis - 223, 232.
 Montes, Luis de - 120, 232.
 Monteverde - 372, 374.
 Montilla - 40.
 Moore - 363.
 Morales, Ricardo - 142, 143, 150, 157, 170, 182.
 Mora, José de - 176.
 Morelli, Doménico - 350.
 Moreno, José Lorenzo - 98.
 Moretti, Gaetano - 349, 352.
 Morillo Rubio de Auñón, Fray Diego - 130.
 Morón de Carmona, Felipe - 282.
 Morón, Josefa - 179.
 Morón, Pedro Pablo - 92, 179.
 Mosquera - 197.
 Moxos - 245.
 Mugaburu - 88.
 Munich - 329, 343.
 Muñoz de Rivera, Inés - 116.
 Museo Regional del Cusco - 197.

N

Nabis - 356.
 Napoleón - 329, 349, 367.
 Nápoles Bartolomé de - 210.
 Napoli - 337.
 Navajeda, Juan de - 33.
 Navarro, José Gabriel - 185.
 Necochea, Mariano - 368, 374.
 Noguera, Pedro de - 40, 51, 73, 77, 89, 90, 92, 94, 96, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 116, 118, 122, 206, 223.
 Noguera de Ulloa, Francisco - 300.
 Nueva España - 47, 49, 60.
 Nuevo Mundo - 21.
 Núñez Delgado, Gaspar - 38.
 Núñez, Cristóbal - 70.

Ñ

Ñusta, Petrona Ignacia - 237.

O

Obregón Clemente - 213.
 Ocampo, Andrés de - 40, 51.
 Ocampo, Francisco de - 54, 85, 92.
 Ocaña, Artemio - 344, 346, 355, 356, 361, 378.
 Ocaña, Diego de - 136.
 Occidente - 19, 333.
 Ochoa, Lucas de - 247.
 Odría, Manuel Apolinario - 343, 361.
 Ojeda, Cristóbal de - 30, 31, 49, 52.
 Olave, Julián - 245, 247.

Olaya, José - 367.
 Olazárraga, Pedro de - 198.
 Olivares - 96.
 Ondegardo, Polo de - 268.
 Oneto - 372, 374.
 Oquendo de Amat, Carlos - 356.
 Oquendo, Pedro de - 211, 212, 213, 215, 229, 232.
 Orcco Huarancca, Mónica - 267.
 Orenge, Lorenzo - 378.
 Oré, Luis Jerónimo de - 300.
 Oropesa - 208.
 Orrego, Jorge - 327.
 Orsúa, Arzans de - 237, 245.
 Ortega, Juan Bautista - 51.
 Ortiz de Guzmán, Diego - 31, 192.
 Ortiz de Vargas, Luis - 51, 73, 77, 90, 100, 102, 103, 105, 206.
 Ortiz de Zevallos, Augusto - 367.
 Ortiz, Diego de - 202, 209.
 Oruro - 70 - 74.
 Oteiza, Jorge - 363, 364.
 Otuzco - 160.
 Outran, José - 377.
 Oviedo - 140.
 Oviedo de la Bandera, Juan de - 47.
 Oviedo, Antonio de - 247.
 Oviedo, Juan de - 36, 40, 47.
 Oviedo, Juana de - 213.
 Oviedo, Martín de - 216, 238.
 Oviedo, Martín de - 6, 40, 47, 49, 51, 52, 111.

P

Pacheco - 68, 79.
 Pacheco, Francisco - 17.
 Pacífico - 358.
 Padua - 378.
 Palata, Duque de la - 136.
 Palencia - 358.
 Paleotti, Gabrielle - 17.
 Palladio - 140.
 Palma, Ricardo - 19, 128, 345.
 Palomero Páramo, Jesús - 140.
 Palomino, Mayor - 255.
 Pampaloni, Luigi - 330.
 Panamá - 57, 65, 358, 364.
 Pardo Lagos - 213.
 Pardo y Aliaga, Felipe - 378.
 Pardo, José - 341, 344.
 París - 330, 338, 340, 343, 344, 355, 378.
 Parmigianino - 42.
 Partorelo, José - 140.
 Pastor Fry - 378.
 Pastorello - 206.
 Paucarpata - 276, 292.
 Paucartambo - 230.
 Paulete, Rafael - 318.

Paullu, Inca - 243, 257.
 Pedemonte, Pedro - 327.
 Pérez de Alesio, Mateo - 140, 168, 179, 206.
 Pérez de Bocanegra - 209.
 Pérez de Robles y Lorenzana, Bernardo - 98, 111.
 Perez de Villareal - 209.
 Pérez Roca, Lorenzo - 347, 348.
 Perron, C. - 341.
 Perú - XXI, XXII, XXIII, 19, 21, 27, 29, 30, 33, 34, 36, 40, 43, 49, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 65, 70, 72, 74, 77, 92, 124, 127, 136, 138, 141, 146, 150, 164, 166, 168, 179, 187, 206, 262, 286, 290, 293, 297, 301, 305, 308, 314, 318, 319, 323, 326, 329, 338, 340, 343, 344, 345, 348, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 361, 366.
 Perugia - 334.
 Pesaro - 337.
 Petit Thouars, Georges Henry Du - 355, 356.
 Pezet - 338.
 Pilon, Germain - 347.
 Pimentel - 364.
 Pinchollo - 322.
 Pinelo, Ana - 68, 70, 72.
 Piqueras Cotolí, Manuel - 345, 349.
 Pisco - 94, 96.
 Pitumarca - 218.
 Piura - 355.
 Pizarro, Francisca - 27, 30, 31.
 Pizarro, Francisco - 30, 31, 135, 345, 346, 361.
 Pizarro, Gonzalo - 298, 300.
 Poli - 127 - 128.
 Polo, Marco - 337.
 Poma de Ayala, Guaman - 247.
 Pomata - 293.
 Poma, Felipe - 202.
 Ponce, Juan - 205, 206.
 Popayán - 75, 358.
 Porres de Sagredo, Diego - 85, 87.
 Porta, Ismael - 19.
 Porto Maurizio - 346.
 Portocarrero - 136.
 Potosí, Villa de - 31, 33, 43, 49, 92, 94, 118, 179, 191, 192, 202, 203, 206, 209, 213, 229, 237, 245, 282.
 Pozo, Ismael - 345, 361.
 Pozo, José del - 344.
 Pozzi, Tancredi - 345.
 Pozzo, Padre Andrea - 124, 140.
 Prado, Manuel - 358.
 Prado, Mariano Ignacio - 338, 340.
 Presbítero Matías Maestro - 130, 326, 367, 368.
 Pró, Raúl - 344, 345.

Puente, Diego de la - 137.
Puente, Luis de la - 234.
Pulgar de Rodríguez, Julia - 377.
Pulpera - 305.
Punchao - 194.
Puno - 198, 218, 264, 293, 297.

Q

Querejazu, Pedro - 191, 200, 203.
Querol, Agustín - 341, 343.
Quiñones, Nicolás - 213.
Quispez Asín - 356.
Quito - 8, 40, 57, 124, 146, 185, 187, 197,
205, 282, 286, 344.

R

Raimondi, Antonio - 345.
Rainasso, José Luis - 337.
Ramírez, Josefa - 154.
Ramírez, Luis - 232, 240.
Ramos Gavilán - 200.
Ravina Lomellini, Adela - 333.
Raxis, Gaspar - 68.
Rebano de Lusan - 136.
Recalde, Mateo de - 51.
Regal - 334.
Reginaldo de Lizárraga - 27.
Remesal, Juan - 87.
Remón - 363, 364.
Retamoso, Marcos - 298.
Revelli, Salvatore - 330, 331, 333.
Rey Felipe V - 245.
Riaño, Luis - 198, 208, 209.
Ricardo Cappa, Padre - 58, 60.
Ricardo Suárez, Gaspar - 343, 378.
Rinaldi, Rinaldo - 343, 378.
Riva-Agüero - 366.
Rivalta, Augusto - 350.
Rivas, Antonio de - 90, 92.
Rivera, Agustín - 361.
Rivera, Antonio de - 116.
Roa, Manuel - 146, 147.
Robles, Jerónimo de - 98.
Roca Rey, Joaquín - 356, 362, 363, 364,
380.
Rocafuerte, Vicente - 374.
Rohegrosse - 348.
Rodín - 355, 358.
Rodríguez Samanés, Juan - 206, 209, 210.
Rodríguez de Mendoza, Toribio - 136.
Rodríguez Picado, Alonso - 298.
Rodríguez, Diego - 282.
Rodríguez, Juan - 33.
Roldán - 166, 174, 187.
Roma - XXII, 21, 77, 195, 329, 330, 333,
334, 337, 341, 343, 344, 345, 349, 362,
364, 378.

Rosales, Santiago - 140.
Roselló - 347, 348, 368, 372, 373, 376.
Rossi, Aldo - 378.
Rouskaya, Norka - 372.
Rubens - 10, 114, 144, 179.
Ruiz de Milán, Catalina - 92.
Ruiz de Ramales, Miguel - 33, 42.
Rusia - 349.

S

Saboya, María Cristina de - 330.
Sacomanno - 337.
Saco, Carmen - 345.
Salamanca - 30, 38.
Salas - 98.
Salas, Asencio de - 96, 108, 116, 121, 123.
Salaverry - 368.
Salazar y Baquijano, Manuel - 378.
Salazar, Alfredo - 364.
Salcedo de Puente, Angélica - 374, 378.
Salzillo - 174.
Samanés - 208.
San Cristóbal, Antonio - XXII.
San Cristóbal, Padre - XXIII, 100.
San Francisco - 355.
San Martín - 349, 366.
San Martín, José de - 347, 348, 349, 366.
San Pedro Alcántara de Cabanaconde -
322.
Sanabria, Melchor de - 46.
Sánchez - 30.
Sánchez Cerro - 378.
Sánchez de León, Juan - 116.
Sande, Sebastián de - 98.
Sandoval, Ana de - 85, 87.
Sanlúcar de Barrameda - 96.
Santa - 355.
Santa Ana de las Torres, Conde de - 130.
Santa Cruz y Padilla, Fernando de - 65, 70,
80, 82, 116.
Santa Cruz, Basilio - 264, 265.
Santa Fe - 174.
Santa Fe, Francisco de - 163.
Santander - 122.
Santángel - 203, 206, 208.
Santángel, Pedro - 203, 205, 206, 208.
Santángel, Pedro - 255.
Santarelli, Emilio - 330.
Santiago de Chile - 166, 234, 346, 347.
Santiago Salaverry, Felipe - 370.
Santiponce - 65, 79.
Santo Tomás, Fray Domingo de - 27.
Sanzio, Rafael - 337, 343.
Sarrin, Marcos - 364, 366.
Sayán, Pedro - 374.
Scalas, Obispo de - 12.
Scanzi, Giovanni - 358.
Schenone, Héctor - 174, 182, 185.

Schenone, Héctor - 286.
Schenone, Héctor - XXII, 17, 29, 36, 42,
68, 79.
Sebastián, Santiago - 234.
Secchi, Ricardo - 341.
Segovia, Andrés - 358.
Serlio - 140.
Serrada, Obispo - 243.
Sevilla - XXII, XXIII, 2, 5, 6, 8, 12, 13, 14,
17, 18, 21, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34,
36, 38, 40, 44, 47, 49, 51, 54, 56, 57,
58, 60, 63, 65, 67, 70, 72, 74, 75, 77,
80, 89, 92, 96, 98, 100, 103, 118, 121,
127, 128, 137, 140, 142, 166, 172, 173,
174, 176, 195, 229, 268, 286, 345.
Sibayo - 298, 299, 303, 305, 306.
Siena - 73.
Sierra, Jerónimo - 286.
Siffert, L. - 341.
Solano, Obispo Juan - 268.
Soriano, Baltazar - 154.
Soria, Martín - 198.
Soria, Martín de - 40.
Staglieno - 333, 372, 374, 377.
Stern-Davis - 127.
Suárez de Ortega, Juan - 33.
Sucre - 140.
Sucre - 17, 42, 43.
Sucre, Mariscal Antonio José de - 355.
Suloaga, Antonio - 130.
Supo, Francisco - 98.
Suta, Francisco - 245.
Szyszlo, Fernando de - 363, 380.

T

Tadolini, Adamo - 329.
Tadolini, Dulio E. - 341, 374, 378.
Taggia - 330.
Tairu Túpac, Juan Tomás - 257, 258, 260,
262, 264.
Talam - 341.
Tamayo, Manuel O. - 374.
Tanguis, Fermín - 345.
Taqi-Oncoy - 202.
Taranto - 358.
Tauru Túpac, Tomás - 213, 215, 220, 230,
232, 234, 237, 238, 240, 245.
Tcito, Juan - 212.
Tecse, Francisco - 247.
Tejada, Juan de - 143.
Tello, Julio C. - 358.
Tenderini, Ulderico - 368, 374, 378, 380.
Tenerani - 330.
Teruel, José - 195.
Tesey, Víctor - 344.
Teyssot, Georges - 372.
Ticci-Viracocha - 193.
Tinta - 191.

Tirado - 329.
 Tisco - 305.
 Titicaca - 42.
 Tito Yupanqui, Francisco - 31, 200.
 Tito, Luis - 245.
 Toledano, Juan - 209, 210.
 Toledo - 77.
 Toledo, Virrey Francisco de - 14, 136, 197, 237, 268, 322.
 Tomasillo - 237.
 Tordoya, Gómez de - 255.
 Tord, Luis Enrique - XXII, 17, 140, 275.
 Toro - 31.
 Torre Revello, José - 286.
 Torrelavega - 122.
 Torres Bollo - 195.
 Torres Saldamando, Enrique - 65.
 Torres, Francisco de - 191.
 Torres, Martín de - 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218.
 Torrigiano - 6, 36, 229.
 Tortosa - 341.
 Toulon - 330.
 Tovar, Mateo de - 116.
 Trento - 5, 16, 21, 160, 172.
 Trujillo - 30, 51, 92, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 164, 166, 168, 170, 171, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 185, 187, 206, 361.
 Trujillo, Catedral de - 174, 180, 187.
 Tumbes - 361.
 Tunja - 43.
 Turín - 350.
 Tuti - 298, 306.

U

Ugarte y Ugarte, Joaquín - 364, 365.
 Ugarte, Alfonso - 341, 343, 365.
 Unanue, Hipólito - 345.
 Urbanía - 337.
 Urcos - 198, 208, 209.
 Ureta, Eloy G. - 378.
 Uribe - 358.
 Urinsaya - 202.
 Urquillos - 238.
 Utrera - 286.

V

Valdettaro, Luis - 364.
 Valdosme - 346, 347.

Valencia, Francisco de - 232.
 Valencia, Gaspar de - 232.
 Valencia, Martín de - 232.
 Valente, Libero - 344, 346, 355.
 Valiente de la Barra, Pedro - 44.
 Valladolid - 85, 87, 127.
 Valle del Colca - 275, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 305, 306, 308, 310, 313, 314, 316, 318, 319, 320, 323.
 Vallejo, Cesar - 356, 364.
 Vallmitjana - 341.
 Valparaíso - 338.
 Van Dyck - 10, 114.
 Vandelvira, Alonso de - 51.
 Vannini, Mario - 349.
 Vargas de Carvajal, José - 212.
 Vargas Ugarte, Padre - XXII, 17, 67, 68, 70, 73, 77, 124, 130, 181, 210, 223, 241.
 Vargas, Francisco de - 46, 49.
 Vargas, Pedro de - 40, 195, 197, 198, 200, 203.
 Varni, Santo - 376, 377.
 Vasconcelos, Constantino de - 98.
 Vásquez - 29, 36.
 Vásquez Arce de Cepeda, Magdalena - 255.
 Vásquez de Vargas, Pedro - 255.
 Vásquez de Zamora, Pedro - 98.
 Vásquez Juan Bautista - 6, 27, 36, 47, 49, 75.
 Vásquez, Alonso - 52.
 Vásquez, Baltazar - 46.
 Vásquez, Bautista - 286.
 Vasquez, Juan Bautista - 203, 206.
 Vega, Antonio de la - 195.
 Vega, Padre - 197.
 Vega, Petronila Bernarda de la - 68, 70, 72.
 Vejer de la Frontera - 49.
 Vela - 358.
 Velasco - 57, 60, 80.
 Velásquez de Ovando, Juan - 116.
 Venezuela - 358.
 Venturi - 363.
 Vera, Fray Luis de - 58.
 Vera, Padre - 60.
 Vergara - 43.
 Verrocchio - 325.
 Vincenzo Gemito - 350.
 Víctor Manuel - 337.
 Viesa, Fructuoso - 213.

Vigarny, Felipe - 43.
 Vignola - 140, 141.
 Vilcabamba - 209.
 Villa de Oruro - 218, 245.
 Villacastín de Coporaque - 300.
 Villalpando - 213.
 Villanueva, Tomás de - 187.
 Villavicencio, Pedro - 372.
 Villegas Padilla y Santa Cruz, Bernardo de - 82, 106, 116.
 Villegas, Ana de - 49.
 Vilque - 297.
 Vincenzo Gajassi - 326, 334, 337.
 Virreinato del Perú - 19.
 Vitoria - 368.
 Vizcaya - 368.
 Vogthen - 142.
 Volta - 337.
 Vredeman de Vries - 140.

W

Washington, George - 355.
 Wethey, Harold - 17, 46, 60, 74, 77, 103, 142, 146, 150, 152, 154, 157, 158, 163, 164, 170, 173, 210, 211, 218, 220, 223, 230, 276, 282, 286, 292.
 Whitney, Gertrude V. - 355.
 Wuffarden, Luis Eduardo - 327.

X

Xuara, Francisco de - 33.
 Xubita, Martín de - 30.

Y

Yanahuara - 292.
 Yanque - 202, 298, 299, 300, 314, 316, 318, 323.
 Yllescas, Juan de - 33, 42.
 Yotala - 43.
 Yucay - 208.
 Yupanqui, Tito - 191, 202, 203, 206, 208.

Z

Zamácola y Jáuregui, Juan Domingo de - 292.
 Zárate, Angela de - 116.
 Zona Andica - 142.
 Zoppi, Antonio - 369.

Créditos de la Publicación

Edición:

Secretaría de Relaciones Institucionales
Banco de Crédito del Perú

Participación:

Luis Alberto Ratto

Diseño Gráfico

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni, con la excepción de las siguientes:

Jesús Lámbarri: Págs. 250, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 267, 269, 272.

Ricardo Estabridis: Pág. 198.

Teresa Gisbert y José de Mesa: Págs. 192, 196, 199, 201, 207, 241, 243.

Gonzalo García Monterroso: Págs. 169, 170.

Impresión:

Ausonia S.A.

Supervisión de la Impresión: Alejandro Urbano A.

Pre-Prensa: Eduardo Ruiz S. con la colaboración de:
Pilar Marín; Elvira Quiróz P.; Verónica Avila C.; Maritza Gutiérrez G.; Darío Corihuamán C. y José Luis Pacherras Z.

Armando Urbano A. y Ana María Arone O.

Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; Pedro P. Condori M.; José Abanto M. y Manuel Calderón B.

Impresión: Lucas Pacherras F. con la colaboración de:
Rafael Calderón B.; Hipólito Chilque A.; César Coronado A. y Wilfredo Arce.

Encuadernación: Nicolás Robles L. con la colaboración de:
Florentino Pilco C.; Manuel Muñoz T.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Eladio Crivillero U.; Marcos Salazar P.; Wilfredo Estrada R.; Edilberto Colonia; Carlos Pajuelo M. y Jacinto Llerena.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN EL MES DE MAYO DE 1999
EN LOS TALLERES DE AUSONIA S.A.

