ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

SEVILLA, 1972

Precio: 80 Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA.

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA
AÑO 1972

TOMO LV
NÚM. 168

SEVILLA, 1972

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1972	ENERO - ABRIL	Núm. 168

DIRECTOR HONORARIO: MANUEL JUSTINIANO Y MARTÍNEZ

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ. JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA. ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA. JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA. FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: ARACELI SHAW GARCÍA.

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Páginas

ARTICULOS

Hernández Díaz, José.—*Bernabé de Ayala, pintor* 2

García González, M.ª Esther. — *Glosario arqueológico en las "Leyendas" de Bécquer* 29

Bernales Ballesteros, Jorge.—*Juan de Mesa en Lima* 77

Solano Ruiz, Emma.—*La Hacienda de las Casas de Medina-Sidonia y Arcos en la Andalucía del siglo XV* 85

MISCELANEA

López Estrada, Francisco.—*Estudios sobre la frontera de Granada: el homenaje de la Universidad hispalense a don Juan de Mata Carriazo* 179

López Estrada, Francisco.—*La crítica, según el libro: sobre "El Cuajarón", de José M.ª Requena* 183

Wagner, Klaus.—*Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*... 187

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local.

Real Díaz, Isabel 193

Crítica de libros.

Alsina Clota, J.; Blanco Frejeiro, A.; Blázquez Martínez, J. M.; Díaz Tejera, A.; Fernández Galiano, M.; Gil Fernández, L.: *Estudios sobre el mundo helenístico.*—Manuel Bendala Galán 201

Polaino Navarrete, Miguel: *Los elementos subjetivos del injusto en el Código Penal español.* — Carlos García Fernández 203

Herrero, J.: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español.*—José Manuel Cuenca 204

Torres Martín, Ramón: *La naturaleza muerta en la pintura española.*—José Hernández Díaz 205

Morales Padrón, Francisco: *Sevilla insólita.*—José M.ª Toscano San Gil 206

ARCHIVO HISPALENSE

SUMARIO

Páginas

ARTICULOS

Hernández Díaz, José.—Bernardo de Ayala, pintor 2

García González, M.ª Esther.—Glosario arqueológico en las "Leyendas" de Bécquer 29

Bernales Ballesteros, Jorge.—Juan de Mena en Lima 77

Solano Ruiz, Emma.—La Hacienda de las Cañas de Medina-Sidonia y Arcos en la Andalucía del siglo XV 85

MISCELANEA

López Estrada, Francisco.—Estudios sobre la frontera de Granada: el homenaje de la Universidad hispalense a don Juan de Mata Carriazo 179

López Estrada, Francisco.—La crítica, según el libro: sobre "El Cuajarón", de José M.ª Requena 183

Wagner, Klaus.—Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII... 187

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local.

Real Díaz, Isabel 193

Crítica de libros.

Alsina Clota, J.; Blanco Freijeiro, A.; Blázquez Martínez, J. M.; Díaz Tejera, A.; Fernández Galiano, M.; Gil Fernández, L.: Estudios sobre el mundo helenístico.—Manuel Bendala Galán 201

Polaino Navarrete, Miguel: Los elementos subjetivos del injusto en el Código Penal español.—Carlos García Fernández 203

Herrero, J.: Los orígenes del pensamiento reaccionario español.—José Manuel Cuenca 204

Torres Martín, Ramón: La naturaleza muerta en la pintura española.—José Hernández Díaz 205

Morales Padrón, Francisco: Sevilla insólita.—José M.ª Toscano San Gil 206

JUAN DE MESA EN LIMA

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 natural— era obra del imaginero cordobés Juan de Mesa y Velasco, o por lo menos de su círculo de influencias. Posteriores revisiones documentales y bibliográficas han casi confirmado nuestra primera hipótesis, y hoy creemos dar a conocer la existencia en América de una notable pieza representativa del conocido escultor de la Sevilla del XVII.

La mencionada imagen se halla en el remate del altar mayor de la Capilla de Nuestra Señora de La O, en el interior del colegio de La Compañía, pero fue propiedad de la Congregación de seglares que bajo dicha advocación iniciaron cultos a su titular desde el siglo XVI, con algunas breves interrupciones.

La riqueza de esta congregación así como el lujoso interior de todo el conjunto jesuítico de San Pedro de Lima, permitió que desde sus comienzos se revistiese con obras importadas de España e Italia, tanto en azulejos para sus zócalos como en pinturas y esculturas para los retablos y muros de las distintas dependencias. Hubo buen número de artistas entre los miembros de La Compañía que decoraron todos esos interiores, pero también fueron muchas las obras que se encargaron a Europa. Por lo demás, todo este afán de riqueza y deseo de poseer obras de calidad artística estaba muy en consonancia con la línea de ostentación y buen gusto de que venían haciendo gala los limeños desde el siglo anterior, lo cual se acentuó por aquellos años, con los conocidos encargos de obras a famosos artistas, como Francisco Pacheco, Juan Martínez Montañés, Francisco de Zurbarán, etc

La capilla de Nuestra Señora de la O se levantó hacia 1615, pero la Congregación que le dió vida se fundó en 1598, por obra del Padre Juan Sebastián. Según el Padre Vargas Ugarte, en un principio se hacían las reuniones en la capilla provisional de "La Penitenciaría", también en el interior del Colegio y paralela al templo

grande, pero poco después los congregantes decidieron tener iglesia propia, para la cual contribuyeron en dinero, materiales y esclavos (1), pues de siempre fue congregación de gente principal de la Ciudad.

Se levantó la capilla en el interior del colegio, también paralela a los otros dos templos jesuíticos del conjunto de San Pedro, y se situó entre los dos patios grandes, el llamado de "Los Estudios" y el de "Los Padres". Se le dió una superficie de 38 metros de largo por 16 de ancho, y 10 ms. de altura. Se formó nave única sin crucero, a modo de rectángulo; muros de adobe con zócalo de azulejos de 1,5 ms. de alto y cubierta de madera a tres paños toda dorada, con los artesones llenos de florones, molduras, piñuelas y pinjantes. Este fue el recinto que, magnificamente decorado con retablos y pinturas, recibió para su altar mayor la escultura sevillana que es motivo de estas páginas. El Padre Bernabé Cobo, ilustre cronista de la ciudad por aquellos años, siempre objetivo y de parcos comentarios, afirma que muchas personas que fueron de España, aseguraban no haber visto en toda la península ni parte alguna, capilla interior que llegase a ésta en riqueza y ornato (2).

Sin embargo esta capilla sufrió reformas en los años posteriores; en 1664 se sustituyeron las tres tribunas que tenía frente al retablo mayor, y se hizo una galería alta —en el lugar de las ventanas— a cada lado de la nave, galería soportada por dos hileras de columnas de fuste liso que terminaron por dividir el cuerpo de la capilla en tres naves, aunque en realidad sólo tuvo una desde su edificación. Los terremotos de 1687 y 1746 dañaron mucho el interior, desapareció la rica techumbre, los cuadros importados de Italia se dispersaron; y finalmente el retablo mayor barroco se destrozó en el pasado siglo bajo influjo de la moda neoclásica; milagrosamente quedó el Crucificado que nos interesa presentar, así como una escultura de la Virgen titular, imagen de mérito, probablemente coetánea a las obras iniciales de la capilla.

En tiempos del cronista Padre Cobo, la congregación era una de las más pujantes de Lima, tenía unos ochocientos congregantes (3) que se reunían con frecuencia para pláticas de carácter trentino y rendir culto al Santísimo Sacramento.

Sus miembros fueron todos varones recolectados de forma exclusiva de entre la nobleza, peninsular y criolla. Con un afán muy pro-

---

(1) VARGAS UGARTE, P. Rubén: *Los jesuitas y el arte*. Lima, 1963. Pág. 43.
(2) COBO, P. Bernabé: *Historia de la fundación de Lima*. Lima, 1882. Pág. 271.
(3) Ibídem.

pio de la época, los congregantes —bajo la dirección del religioso Padre Juan de Córdoba— edificaron local aparte para sus reuniones y cultos, a fin de no verlos mezclados con los del templo grande de San Pedro, y los reservados para ejercicios en la Capilla de la Penitenciaría. Sistema nada insólito en una sociedad evidentemente clasista e hija de su tiempo, aunque en el seno de la institución mariana que comentamos reinase un auténtico espíritu de hermandad y fervoroso culto ejemplar en la población.

Las mujeres y familiares de los congregantes fueron tomando poco a poco parte activa en las devociones practicadas por la Congregación, y no sólo intervino en esta iniciativa el hecho de ser un privilegio el pertenecer a la misma, sino que también influyó de forma decisiva en la piedad de entonces el tradicional arraigo en la espiritualidad española de la advocación de la titular, Nuestra Señora de La O, devoción íntimamente unida a uno de los más entrañables estados en las mujeres de todo tiempo y condición.

Con todos estos argumentos podemos comprender mejor el esplendor artístico y riqueza de la pequeña capilla de la Congregación de La O, desde su nacimiento y expansión, pero no debemos olvidar que estas características se dieron en muchas otras comunidades y corporaciones de Las Indias, casi siempre por motivos similares. En Lima estos casos se repitieron en más de una ocasión, y superó a la postre a las demás ciudades americanas, tanto por su poderío político como capital de Sur América, como por sede de una poderosa clase social y económica que redujo a sus monopolios comerciales a las restantes poblaciones de ese extenso Virreinato. No puede pues, negarse, que la mejor opción para adquirir costosas obras de arte en Europa, estuvo en manos de estas privilegiadas instituciones con honrosas excepciones, pero ello ha permitido que subsistan en América piezas de gran valor artístico que sin duda repercutieron en las posteriores creaciones de las distintas escuelas locales.

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 (4). Las cartas Anuas de la Compañía para dicho año dicen escuestamente que el Crucificado, en imagen de bulto, se compró en Sevilla y se pagó por el mismo la cantidad expresada, con lo

(4) Ibídem.

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, por lo menos para quedar en evidencia su origen sevillano, pues el testimonio del jesuita Cobo —que por entonces residía en dicho colegio— es digno de todo crédito, y la mencionada carta Anua, que es una especie de crónica de toda obra, suceso o adquisición en la vida de La Compañía en el Perú, corrobora lo afirmado por el Padre Cobo, además de añadir el dato sobre la procedencia sevillana. Habría sido de interés comprobar las noticias que tenemos con los papeles de la Congregación —propietaria de la escultura—, pero estos, al igual que todos los de los gremios, cofradías y hermandades limeños, pasaron en el siglo XIX a la institución llamada de "Beneficencia Pública", y se han perdido los más de ellos o se hallan en un estado de difícil catalogación. Es muy probable que en esos papeles se encuentre el nombre del religioso o congregante que adquirió la escultura en Sevilla y efectuó la donación en Los Reyes.

De esta forma tenemos en Lima dos testimonios contemporáneos a la obra mencionada, ambos de 1625, pues minucioso cronista anterior, el carmelita Fr. Antonio Vázquez de Espinoza, describe la capilla de La O hacia 1620, pero sin el retablo y crucificado en cuestión (5); obras que no habría dejado de mencionar dada su erudición y sabrosos comentarios que dedica a más de una obra famosa en Lima, como por ejemplo el retablo de San Juan Bautista en la iglesia de las concepcionistas y el Cristo del Auxilio, del convento de La Merced, obras ambas de Martínez Montañés, que identifica perfectamente el cronista carmelita; luego, en su descripción no figura el Cristo de La O, por no estar aun en Lima, en tanto que los textos citados ya lo mencionan en 1625, y desde entonces lo hallamos en todo comentario e inventario de la dicha capilla; así en las obras de 1664 a 1666 de las que dan cuenta las anuas de tales años, las relaciones de daños sufridos por la ciudad en los terremotos de 1687 y 1746, existentes en el Archivo General de Indias (6); en el inventario de bienes de jesuitas realizado en 1767, repetido en 1769 con ocasión de la expulsión de los mismos y toma de sus locales por los religiosos filipenses (7); y en fin, las distintas aplicaciones que se

---

(5) VÁZQUEZ DE ESPINOZA, Fr. Antonio: *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Wáshington, 1948.

(6) Archivo General de Indias: "Audiencia de Lima", Legs. 985 y 509. Lima, 1751 y 1746, respectivamente.

(7) Archivo Histórico del Perú: Ramo de Temporalidades. Expediente sobre "Inventario de los bienes de los religiosos expulsos". Lima, 1772-80.

hicieron en el siglo pasado de los bienes de La Compañía, cuando el colegio y capilla pasaron a formar parte de la Escuela Normal, pero sin desaparecer el Crucificado según descripciones de escritores de entonces, como Manul A. Fuentes (8), y el ya valioso testimonio fotográfico.

En Sevilla hemos buscado los documentos que pudiesen confirmar de modo decisivo nuestras hipótesis, pero tanto en el Archivo de Protocolos como en el Archivo General de Indias, no hemos hallado ni el contrato de obra ni la carta de pago; no obstante, hemos tenido la suerte de encontrar documentos subsidiarios que, de momento, permiten manejar más argumentos en pro de la paternidad de Juan de Mesa con respecto a la mencionada escultura; estos documentos son dos, uno del Archivo de Protocolos y otro del de Indias. En el primero tenemos un escueto e incompleto documento notarial por el cual Juan de Mesa y Velasco, maestro escultor vecino de la collación de San Martín otorga poder a Fabián Gerónimo, pintor de imaginería vecino de la ciudad de Lima en el Perú, para que cobrase cierta cantidad de dinero que se le debía por "la Congregación que residía en el Colegio de La Compañía de Jesús por una escultura de bulto embarcada el pasado año de 1624" y de la cual sólo había percibido 400 pesos de los 1.600 que importaba (9). Con este testimonio podemos deducir que la obra fue adquirida en Sevilla por algún miembro de La Compañía de Jesús que marchaba al Perú, o por alguno de los nobles congregantes de visita en España, y que necesariamente debía de embarcar en Sevilla. Debemos recordar que ya en 1620-21, Mesa y Velasco había trabajado para los jesuitas de Sevilla, con plena satisfacción de los religiosos, y en el taller de su maestro, Martínez Montañés, habría visto frecuentes contratos de obra para América, casi siempre ajustados al inicio del trabajo en un precio del que se solía anticipar una quinta o cuarta parte quedando el saldo a la entrega de la obra; no es pues de extrañar que terminada la escultura y enviada a América, encargase el escultor a un artista conocido o paisano residente en Lima, el que cobrase la diferencia de pesos pendiente, que en este caso no tenía porqué pagar La Compañía de Sevilla, salvo que algún religioso de la misma fuera el fiador del contrato.

Además en el Archivo de Indias y en los papeles correspondien-

---

(8) FUENTES, Manuel A.: *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París, 1867.

(9) Archivo de Protocolos notariales de Sevilla. Oficio 4. Mateo Díaz, 1625. Libro I, folios 692 y vuelta.

tes a permisos de embarques, hemos hallado, que en diciembre de 1624, se dió autorización para viajar a Lima al Hermano jesuita Nicolás de Villanueva, quien llevaba entre muchos objetos más para el culto y ornato del colegio de San Pedro y San Pablo, de dicha ciudad, una "escultura de bulto de un crucificado de tamaño natural de un hombre de valor de 1.600 pesos" (10); esto es, el precio ya señalado en Lima y Sevilla por los anteriores testimonios citados, y creemos que este último ha de referirse a la mencionada imagen, pues en los años de 1624 y 1625 no sabemos que existiese en la Compañía de Lima, ni aparece en las cartas Anuas correspondientes, ninguna otra escultura del dicho tema y valor similares.

La imagen del crucificado debió de colocarse en el segundo cuerpo del retablo estrenado en 1625; retablo que no ha llegado hasta nosotros, pero que probablemente fue de ese ponderado proto-barroco limeño semejante a las creaciones de Luís Ortíz de Vargas y Pedro Noguera, que han subsistido. Sin embargo, en el XIX, fue sustituído el retablo por otro de formas neoclásicas que es el que aun puede verse, y ahí se colocó en la parte central la imagen titular de Nuestra Señora de La O y en el remate un calvario con el crucificado sevillano acompañado de una Virgen de Dolores, una Magdalena a los pies de la cruz, y un San Juan, todo en composición carente de armonía; efectivamente, como bien puede verse, dichas imágenes laterales no son de la calidad artística ni tamaño de la central, son algo más pequeñas del natural, figuras esbeltas de madera pintada de forma lisa, aunque con colores cálidos y seguramente proceden de algún otro calvario criollo de figuras más estilizadas sin el realismo intenso que caracteriza la talla del crucificado central.

Si todos los indicios documentales y bibliográficos anteriores nos podían haber puesto en la pista para buscar una obra de Mesa y Velasco en América, el contemplar la obra nos induce aun más ello, no en vano la principal fuente de la historia del arte es la propia obra de arte, y con certeza esta imagen nos sitúa frente a la producción del escultor cordobés, plenamente asimilado a las características de la escuela escultórica sevillana.

El crucificado de Mesa hoy forma parte del indicado calvario, pero en realidad es un Cristo de la Buenamuerte, tema ejecutado en varias oportunidades por el mencionado escultor. Es una imagen tallada en madera de cedro con la cruz de borne, conserva la carna-

---

(10) Archivo General de Indias: Audiencia de Lima, leg. 328. Lima, 1622-30.

ción original, si bien algo más pálida por probable acción del clima húmedo de Lima; la pintura sangrante de las heridas posiblemente ha sido retocada con tonos de rojo intenso y carne magullada de tintes violáceos, con ese tremendismo propio de los artistas hispanoamericanos al interpretar este tema.

El Cristo es de un tamaño ligeramente superior al natural, un palmo escaso, en lo que recuerda al Cristo del Amor de la parroquia hispalense de El Salvador, pero es algo más corpulento, con una musculatura intensificada por pender de los clavos de la cruz el cuerpo muerto de Jesús.

La cabeza está trabajada con las hebras y rizos ensortijados característicos de Mesa; con tosca corona de espinas tallada en bloque, lo que acentúa el dramatismo, y como es usual en él, un mechón se desprende de la cabellera y cae hacia adelante sobre el lado derecho del cuello, enmarcando el bello rostro varonil de la imagen; al otro lado, la cabellera se abre y deja ver la oreja entre algunos rizos. El movimiento de la cabeza muerta sobre el pecho se inclina al lado derecho, pero aun se adivina en el rostro la expresión de dolor. Las facciones firmes y decididas están perfectamente delimitadas por una barba rizada, partida y cejas que bordean las fosas orbitarias, sistema repetido en Mesa, así como los labios carnosos y entreabiertos, nariz recta, pómulos prominentes y faz ennegrecida por una intencionada policromía. Todo muy en su línea y que aparece en otras esculturas como el Cristo de los Estudiantes o el de la Misericordia, en Sevilla y Osuna respectivamente, que no son más que realizaciones aventajadas de su Cristo del Amor.

La disposición del cuerpo y su anatomía están más cerca del Cristo de los Estudiantes de la Universidad de Sevilla, pero el limeño es algo más fuerte, tanto por la musculatura como por los abultados pliegues del paño de pureza; las costillas acusadas y la estrechez de la cintura resaltan el ángulo epigástrico, abdominales y la fortaleza de pectorales y piernas, lo que también hizo el Maestro para la escultura del Cristo de la Cofradía de Montserrat, Universidad y el ya citado de Osuna. El ángulo de los brazos y hombros con respecto a la cruz es pronunciado, y muestra las fosas supraclaviculares, natural en cuanto al peso muerto del cuerpo, pero el ángulo visto de frente no resulta muy alto con relación a las manos clavadas y crispadas; sin embargo, la sensación es de gran efecto, y debió de hacerse desde un principio para ser visto desde abajo, bien en las calles como escultura procesional o en la parte superior de un retablo, como en efecto fue colocado desde 1625.

Los pliegues del paño de pureza son agitados, como si se tratara de tela encolada, pero en realidad es todo de madera; desarrolla un esquema muy simple, sin complicaciones; un sólo muñón a la derecha y una cuerda que ciñe el paño al cuerpo y, a la vez, desgarra las carnes por la parte lateral no cubierta, igual esquema que el empleado por Mesa en los Cristos de Montserrat, Universidad y Vergara, aunque estos son de plegados mucho más complicados.

Finalmente, los robustos miembros inferiores se doblan de forma aguda por las rodillas y se unen los pies por un sólo clavo, que los desgarra según modelo de los crucificados anteriormente citados.

Es una figura que refleja perfectamente el arte de Juan de Mesa, con ese barroquismo que superó los modelos serenos y equilibrados de su Maestro. Toda la escultura limeña respira ese dramatismo singular de las obras del mejor discípulo de Montañés; es un crucificado hecho como con fervor, identificable con el espíritu religioso de su tiempo y lleno de ese realismo inconfundible que supo imprimir Mesa a sus obras, desde su creación escultórica del Cristo del Amor (11). Puede haber discordancia con el total de su producción, pero es posible que se deba a retoques de policromía posterior, pues no sabemos de esculturas en las que interviniese su taller, aunque en caso de haber hallado el contrato podríamos conocer con certeza si la corpulencia e incorrecciones del crucificado limeño se deben a otras intervenciones, o a esa tendencia barroquista del Maestro de acentuar deformaciones para lograr un mayor efectismo.

La escultura en cuestión no es la más lograda de las obras conocidas del imaginero cordobés, pero es, de momento, la única que existe en América, y merece que se conserve con todo aprecio. Ojalá posteriores investigaciones confirmen nuestras afirmaciones, aunque de por sí la imagen, su vieja historia, su indudable calidad artística y provisional atribución son elementos dignos de tener en cuenta para la conservación de una de las reliquias más bellas del arte español atesorado en Las Indias.

Jorge BERNALES BALLESTEROS

---

(11) HERNÁNDEZ DÍAZ, José.: *Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa*, 1583-1627. Sevilla, 1933. Pág. 22.

Lám. 1.—*Interior de la capilla de Nuestra Señora de la O.*
Colegio de San Pedro y San Pablo. Lima.

INRI

INRI