

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1989

ARCHIVO
EXCMA. DIBUJACION PROVINCIAL DE SEVILLA
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Deposito Legal de 1918 1210 407

Impreso en Gráficas Españolas, S. A. - Madrid - 19



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

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en Gráficas del Exportador - C/. Caracuel, 15 - Jerez

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
AÑO 1989



TOMO LXXII
NÚM. 220

SEVILLA, 1989

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1989

MAYO-AGOSTO

Número 220

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

NAVARRO GARCÍA, Luis: <i>Simón Bolívar, la revolución sin rumbo</i>	3
RUIZ SÁNCHEZ, José-Leonardo: <i>Las asociaciones político-religiosas sevillanas durante el sexenio revolucionario</i> ...	21
SÁNCHEZ MANTERO, Rafael: <i>Los diputados sevillanos durante la Restauración</i>	33
ARIAS CASTAÑÓN, Eloy: <i>Notas para el estudio del republicanismo andaluz en el siglo XIX: El Pacto Federal de Córdoba (1869)</i>	51
CALVO GONZÁLEZ, José: <i>Deudas de la Exposición y «crack» municipal en Sevilla, 1930-1934. (La política responsabilista de Manuel Giménez Fernández)</i>	65
HALDÓN REINA, José Francisco: <i>Sevilla y la postexposición. De la clausura del certamen a la caída de la monarquía</i>	85
GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto: <i>El libro y la Carrera de Indias: «Registro de ida de navíos»</i>	93
GALÁN GARCÍA, Agustín: <i>La organización misional jesuita y su Hospicio de Indias en Sevilla (1566-1717). Notas para su estudio</i>	105

CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio: <i>Funcionamiento, personal y asistencia en un centro sanitario del Antiguo Régimen: El Hospital de la Sangre de Sevilla a comienzos del siglo XVII</i>	115
ALVAREZ SANTALÓ, León Carlos: <i>La oferta de pautas de conducta cotidiana y la cimentación de valores en el libro devocional del barroco: un ensayo metodológico</i>	127
CANDAU CHACÓN, María Luisa: <i>Vida y vocación religiosa sevillana en los tiempos modernos</i>	151
GONZÁLEZ CRUZ, David: <i>Los conventos en la Huelva del siglo XVIII: vida económica y mentalidad religiosa</i> ...	165
IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José: <i>Los «Amigos del País» portuenses en la crisis de la Ilustración</i>	189
MORENO ALONSO, Manuel: <i>La «Gazeta diaria de Londres» en Sevilla</i>	203
BRAOJOS GARRIDO, Alfonso: <i>Tres discursos historicistas en la Sevilla del Pre-regionalismo (1909)</i>	213
LAZO, Alfonso: <i>El antisemitismo fascista en la prensa sevillana (1939-1945)</i>	231
BERNALES BALLESTEROS, Jorge: <i>Escultores y esculturas de Sevilla en el Virreinato del Perú. Siglo XVI</i>	261
PÉREZ CALERO, Gerardo: <i>El arquitecto Pedro de Silva en El Pedroso (Sevilla) (1758-1760)</i>	283
GARCÍA-TAPIAL Y LEÓN, José y CABEZA MÉNDEZ, José María: <i>Recuperación de la cerca almohade de la ciudad de Sevilla en el recinto de la Casa de la Moneda</i>	291
SANZ FUENTES, María Jesús: <i>La devolución a Écija del título de Ciudad: notas sobre la génesis documental en la Cancillería de Enrique III</i>	299
LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio J.: <i>Sevilla, Alfonso X y el «Sigillum Aureum»</i>	309

MISCELÁNEA

- KINKEAD, Duncan: *Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (Documentos nuevos)* 323

LIBROS

Temas Sevillanos en la prensa local (enero-abril, 1989)

- REAL HEREDIA, José J.
ZAHINO PEÑAFORT, Luisa 329

Crítica de Libros

- CORTÉS LÓPEZ, José Luis: *Los orígenes de la esclavitud negra en España*. Mundo Negro, Madrid. Universidad de Salamanca, 1986, 195 págs. 343
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, y JUÁREZ BLANQUER, Aurora: *Andalucía en las Cantigas de Santa María*, Granada, Universidad, 1981, 225 págs. 345

D. OCTAVIO GIL MUNILLA

II

HOMENAJE A

D. OCTAVIO GIL MUNILLA

ESCULTORES Y ESCULTURAS DE SEVILLA EN EL VIRREINATO DEL PERU. SIGLO XVI

La evolución de la escultura en Sevilla durante el siglo XVI es uno de los procesos artísticos más interesantes, pues parte del pluralismo estilístico de los primeros años de siglo hasta la formulación de una auténtica escuela en los años del manierismo, coincidentes con los lustros finales de la centuria y la actividad de artistas claves para el desarrollo de la escuela y su proyección al siguiente siglo XVII, tales como Juan Bautista Vázquez el viejo, Jerónimo Hernández y Juan Martínez Montañés. La apasionante historia del mundo de las formas, tiene especiales atractivos en el caso de la escultura, por cuanto su cometido esencial es la representación de la figura humana, bien bajo conceptos sacros, o influidas por proposiciones humanistas que favorecieron la figuración de alegorías mitológicas, heroicas, las de tipo funerario y aún las de tipo monumental, además de los sugestivos retratos que son testimonio de la exaltación de la personalidad, del naturalismo y de la belleza. Sevilla tuvo toda esta variedad de formas escultóricas en los años del renacimiento y el manierismo, pero por lo general los estudios se han detenido con preferencia en la retablistica e imaginaria, salvo singulares interpretaciones sobre esta época dorada del humanismo hispalense y sus secuelas en la plástica escultórica, caso del libro de Lleó Cañal, publicado en 1979 (1).

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

(1) LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979.

América; 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 Contratación fue trasladada a Cádiz. En el Catastro del Marqués de Ensenada, a mediados de esta centuria, se mencionan buen número de artistas 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 fueron sufragáneas algunas diócesis del Virreinato del Sur), 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 renacentista y manierista en el mundo hispánico. Es obvio que las necesidades de evangelización, fomento de la fe y sustitución de las antiguas idolatrías —aún figurativamente—, obligaron a dar preferencia a ese tipo de escultura, con lo que se relegaron para momento más propicio, o de madurez, los lujos de una plástica de elaborados programas iconológicos. Por otra parte, no puede olvidarse la acción surgida después de los acuerdos conciliares de Trento, los que con toda probabilidad debieron ser puestos en práctica por Ordinarios y evangelizadores. El Decreto «De invocationes, veneratione et reliquieis Sanctorum, et sacris imaginibus» (aprobado en la XXV sesión, celebrada entre el 3 y 4 de diciembre de 1563, en su última fase y casi en el momento de clausura del Concilio, y confirmada y publicada en La Bula «Benedictus Deus» del 26 de enero de 1564) es uno de los fundamentales para comprender mejor el movimiento artístico ligado al de carácter religioso en territorio americano y así figura como uno de los textos básicos de los Concilios limenses celebrados por el Arzobispo de Lima Santo Toribio de Mogrovejo durante su brillante gestión y gobierno (1579-1606), y se comprueba en los numerosos retablos de reliquias de los templos jesuitas. Otro documento trentino que puede justificar la postergación de los temas profanos —según como se trataran— y de mayor interés para la imaginería sacra, fue el que se acordó el 3 de diciembre de 1562 contra la paganización que de alguna manera suscitaban las representaciones inspiradas en movimientos humanos y desnudos, los que exaltaban un culto por la belleza —de origen clásico— que podía resultar perjudicial, como bien se comprobaba en la Italia de entonces en ciertos extravíos y rarezas de los artistas del manierismo, algo que lógicamente estaba muy lejos de ocurrir en las realizaciones artísticas de la remota América: No obstante, este argumento se manejó con habilidad, así como otras normas, que desde los comienzos, cortaron toda posibilidad en el Nuevo Mundo de una plástica sensual que moviese los sentidos. Resumen final de estos documentos de inspiración trentina y con mayor peso en España y América, fue el escrito del Cardenal Gabriele Paleotti sobre el valor y uso de las imágenes sagradas y el buen uso que se debía hacer de las profanas

(2), lo que recoge el pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644) en su largo magisterio artístico y en su obra postrera «Arte de la Pintura» (3), 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.

Gracias al mencionado proceso de evangelización, surgieron en América numerosas edificaciones de carácter religioso; por una parte la Iglesia se preocupó de organizar las parroquias y misiones de su diócesis, y al mismo tiempo las Órdenes religiosas se dedicaron activamente a crear sus provincias con conventos y colegios; de poco después —a partir de 1550 ó 1560— son las fundaciones de monasterios y beaterios para mujeres. En todos estos casos se buscaron esculturas de imágenes para presidir los interiores sacros o recibir cultos en retablos y hornacinas laterales. En los años finales del siglo y muy especialmente a lo largo del siguiente siglo XVII, proliferaron en gran número las tallas de imágenes de distintos materiales y advocaciones, debido a la protección que se brindó desde la Administración a la formación de gremios con hospitales o capillas, así como a hermandades y cofradías que recogieron devociones populares y atendieron las diferentes necesidades espirituales y sociales que se produjeron en ciudades con apreciables núcleos de población. Fue así, quizá, como la imaginería de madera —para retablos y procesiones— terminó por acaparar gran parte de las tareas de los escultores, pues en pocas ocasiones se dedicaron a tallar piedras para hacer estatuas de tipo ornamental o de carácter monumental.

Es posible que estos condicionantes influyesen de alguna manera en la aparente monotonía de la escultura hispánica, pero hay imágenes de gran belleza plástica por los nobles portes que exhiben, así como realistas tratamientos anatómicos y acertadas expresiones de sus rostros. No puede aceptarse —en un contexto histórico y artístico— la desafortunada actitud de algunos sectores de la historiografía española, de considerar estas realizaciones (a las que califican de «santos de palo») como un quehacer menor y carentes de valores estéticos. Es cierto que ofrecen cierta monotonía en sus iconografías, pero dentro de la abundante producción de imágenes de devoción, se encuentran obras de calidades indiscutibles, lo que también se observa en países como Alemania y Flandes, además de poder descubrirse en ellas, to-

(2) PALEOTTI, G.: *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas*. En «Fuentes y documentos para la Historia del arte renacentista en Europa». Selección de Joaquín Garriga. Barcelona, 1983. Págs. 450-459.

(3) PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. Edición de Francisco J. Sánchez Cantón. Madrid, 1956.

das las insinuaciones estilísticas que proceden de la gran escultura marmórea desarrollada en Italia primero y luego en Francia, aunque acomodadas a la sensibilidad hispánica y a las técnicas de los cálidos trabajos en madera policromada, con efectos más próximos a la textura de la naturaleza humana. Independientemente de estas consideraciones de carácter artístico, las esculturas líneas poseen otros valores extraartísticos que escapan a estas líneas, pero que no pueden olvidarse por ser testimonios de la religiosidad y otros sentimientos de las generaciones precedentes. Obedecen a una fe emocional y, pese a la aparente ingenuidad de las figuras de madera, puede comprobarse fácilmente en el continente hispano-americano, cómo inducen a los hombres a ponerse de rodillas y provocar llanto en las mujeres, con lo cual bien puede suponerse, que no son simplemente maderas o palos policromados, y sí figuraciones de una idea de lo trascendente.

Todos estos argumentos son válidos para interpretar con objetividad el desarrollo de la escultura en España y de creación de la escuela escultórica sevillana y su expansión en Indias. 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 aún 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, 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-pe-ruano, 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 —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. Esta aventurada tesis, llegó hasta el Simposio de Roma de 1980 que versó sobre el «hipotético» barroco latino-americano, 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 y Cuzco por los investigadores peruanos (4), han confirmado la presencia de obras y artistas de procedencia pe-

(4) Sobre este particular pueden consultarse las siguientes publicaciones:
LOHMANN VILLENA, G.: Noticias inéditas para ilustrar las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. «Revista Histórica». Lima, Ts. XIII y XIV.
VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de diccionario de artifices coloniales de la América meridional*. Burgos, 1968.

ninsular, 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; 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 imaginiería, los que, con técnicas peculiares, difundieron por el extenso territorio andino de Perú y Bolivia.

1. 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 engalaron

HARTH-TERRÉ, E.: *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima, 1945. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977.

CORNEJO BOURONCLE, C.: *Derroteros de arte cuzqueño*. Cuzco, 1960.

MESA, J. de - GISBERT, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.

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 esculturas de papelón o de telas encoladas, pero sí quedan las descripciones que refieren sus aspectos e iconografías, bien en el recibimiento y arco que se construyó para la entrada de un Virrey en su ciudad, monumento por el nacimiento de un príncipe o túmulo por un fallecimiento regio; en todos estos casos las estructuras arquitectónicas, expresamente construidas según avanzados diseños, se adornaron con dioses del Olimpo greco-romano, alegorías de la Fortuna, La Fama, la guerra o la Justicia, o, en fin, de las virtudes vencedoras de los vicios; lo cual confirma 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», especie de haz de troncos o tallos de esa planta que se unían fuertemente y se cubrían con tela encolada, dándoles las formas apropiadas a la figura humana; luego se les aplicaba de manera idéntica a las de madera, el aparejo, encarnado y policromía pertinentes, incluidas las labores de dorado y estofado. Este material, de probable origen indígena, coincide con los peninsulares de pasta y de telas encoladas, conocidos desde el medio 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.

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 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, lo que también ha recordado Manuel Alvar.

Es posible que en estos argumentos se encuentren los justificantes de las solicitudes que pronto se hicieron desde tierras peruanas a talleres peninsulares o de Flandes, 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 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 con aprendizajes en Sevilla que emigraron a dicho continente.

1.1. *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 Bal-

duque, 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 (5). 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 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 Fr. 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

(5) BERNALES BALLESTEROS, J.: *Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América*. «Anuario de Estudios Americanos». Sevilla, XXXIV. Págs. 349-371.

en los rasgos esenciales de su producción. Guarda similitudes con otras creaciones del artista referidas a la Virgen Madre, como ya las 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 Díaz (6). 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 Lizárraga (7), quién 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 D. 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 1929 (8). En una cláusula, efectivamente, se especificaba que se había de dejar al centro una hornacina 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.

(6) HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la cultura renacentista*. «Archivo Hispalense». T. II/3-4. Sevilla, 1944, págs. 8.

(7) LIZÁRRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*. Lima, 1908, págs. 32-33.

(8) LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, págs. 110-111.

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 1560 (9), 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 este artista, pero se encuentra tan deteriorado que no se pueden 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 al Profesor Schenone al considerarlo como pieza remitida desde España a mediados del siglo XVI (10). 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 parecen estar más cerca de la comentada plástica «balduquiiana».

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 del 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 de esta obra escultora de origen sevillano, salvo antiguas descripciones que comentan su singular hermosura y viejas fotografías que dan fe de la calidad artística que tuvo.

Muchas otras poblaciones peruanas y hoy bolivianas, tienen imágenes a las que se les atribuyen procedencias peninsulares y casi todas consideradas como donativos del Emperador Carlos V, pero estas noticias deben tomarse con cautela, pues los estilos delatan otros orígenes, y en cuanto a las dádivas reales, debe entenderse que el compromiso de la Corona era el de dotar a las nuevas poblaciones de una igle-

(9) MESA, J. DE - GISBERT, T.: Op. cit. pág. 30.

(10) SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Virreinato del Perú*. «Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas». N.º 14. Buenos Aires, 1961. págs. 82.

sia mayor o catedral e imagen titular que presidiera el templo, la cual también podía adquirirse en los incipientes talleres de Lima o Cuzco, y no siempre ser llevada desde la península, lo que, al parecer, quedó reservado para las catedrales principales y potentes órdenes evangelizadoras para sus conventos matrices o alguna rica cofradía vinculada a conquistadores y sus descendientes, como la ya citada del Rosario de Lima.

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, la 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 Balvanera 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 San 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 la Virgen 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.

1.2. *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 en esta ocasión vamos a ocuparnos exclusivamente de aquellos que debido a su formación en Sevilla, acentuaron los vínculos artísticos entre esta ciudad y las señaladas del Perú, caso de Lima, Cuzco y Potosí en el Alto Perú.

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 ma-

yor 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 mas 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.

Hay, sin embargo, una excepción, y es la del sepulcro pétreo de la iglesia de La Merced de Ayacucho, con estatua yacente que se duda si pertenece al conquistador Pedro Díaz de Rojas, o al también fundador de la ciudad Pedro Alvarez Holguín: Pese a sus incorrecciones y factura sumaria, es una de las escasas esculturas funerarias de América y con estilo acorde a los sepulcros del XVI en la península, como los de la familia Ribera. (hoy en el Panteón de Sevillanos ilustres y por entonces en la cartuja de Las Cuevas), pues fueron mandados hacer al taller italiano de Aprile de Carona hacia 1530, con figuras yacentes de formas idealizadas, vestidas de armaduras, con yelmos y espadas, tal como se aprecia en la escultura de Ayacucho. No está documentada esta obra, pero debe recordarse que por aquellos años laboraba en esa ciudad el cantero y entallador hispano Miguel Sánchez, autor en 1568 de la fuente de piedra de la plaza mayor, aun cuando no hay documentación que lo relacione con el expresado sepulcro.

Entre los primeros artistas activos en Lima figura Cristóbal de Ojeda, escultor, entallador e imaginero natural de Sevilla. En 1555 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 la 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, 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 nombre (11). 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 «...de bulto con ojos de vidrio...» (12); noticia que, además, nos confirma el dato del uso de ojos de cristal desde

(11) VARGAS UGARTE, R.: Op. cit. Pág. 81; y HARTH-TERRÉ, E.: *Escultores españoles en...* pág. 24.

(12) HARTH-TERRÉ, E.: *Escultores españoles en...* pág. 39.

el siglo XVI, aunque su total aceptación y frecuente utilización ocurrió avanzada la siguiente centuria.

Cuzco es otro de los núcleos artísticos del Perú virreinal desde el mismo siglo XVI. La habilidad de los indios para tallar la piedra fue prestamente aprovechada en las portadas de las nuevas casas de conquistadores y primeros templos, así como en fuentes o caños; pronto aprendieron los artistas indígenas las técnicas de la imaginería policromada de madera y materiales blandos, y añadieron la del maguey. Con toda probabilidad los maestros que enseñaron esos procedimientos artísticos y las correspondientes iconografías, fueron de origen peninsular, aunque también hay noticias de artistas italianos que trabajaron en la ciudad desde, más o menos, mediados de siglo. No hay referencias concretas a escultores de formación sevillana activos en Cuzco y comarca durante esos años, pero quedan esculturas que parecen remitir a las formas usadas en los talleres de Sevilla. La más famosa y venerada imagen cuzqueña es la del Cristo de los Temblores, señora efigie de Crucificado de tamaño natural que probablemente se hizo en talleres locales por los años de 1560. Es antigua la tradición que sostiene que fue enviada por Carlos V desde la península, pero existe también la sospecha, no confirmada, que en algunas partes de la escultura el material empleado es el maguey, lo que remitiría a hechuras cuzqueñas. Estilísticamente tiene sendos parecidos con las composiciones de similar tema realizadas en Sevilla antes de 1550, aunque la ennegrecida policromía no permite apreciar con nitidez el modelado del cuerpo y las correctas facciones del rostro. Se ignora el nombre del autor de esta imponente escultura, pero puede estar sin duda entre los maestros peninsulares que trabajaron por aquellos años en Cuzco y participaron en la introducción de formas y temas artísticos entre la población indígena, incluido el centro evangelizador y de aprendizaje de oficios que, al parecer, funcionó en el convento de San Francisco antes de las reducciones de población india ordenada por el Virrey Toledo en 1570.

Otra escultura de gran interés es la Virgen de La Concepción del templo de Santo Domingo, hecha en piedra y al parecer fechada en 1569. Tiene la originalidad de que representa a la Virgen de pie, con majestuoso porte y como mujer embarazada, con vestidura de amplios pliegues que, no obstante, dejan percibir las formas anatómicas, todo lo cual está más en la línea de otras sensibilidades y estética diferente a la andaluza. En reciente publicación se vincula esta escultura con las tareas del italiano Pedro Santangel de Florencia, activo en Cuzco durante el último tercio del siglo XVI (13). En diferentes templos de la

(13) MESA, J. De - GISBERT, T.: *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, 1982. T. I. pág. 52.

ciudad y de la comarca, hay piezas que se considera proceden del período que se comenta, pero han llegado a nuestros días con mutilaciones y reformas que muchas veces las hacen irreconocibles.

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 Cuzco 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 Fracisco Titu Yupanqui y su hermano Felipe León; el primero de estos 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.

2. 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 1620-30. Como es lógico esta duración no es igual en todas las comarcas, pues los núcleos de mayor relación con la península —Lima, Cuzco, La Plata, Potosí— evolucionaron hacia el realismo, mientras que las alejadas permanecieron fieles a esquemas formales del quinientos y con lentos desarrollos.

2.1. *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



Roque de Balduque. Detalle del Crucificado del coro alto de San Francisco de Lima.



Roque de Balduque. Crucificado. Coro alto de San Francisco de Lima.



Anónimo. *Nacimiento de la Virgen*. Convento de Los Descalzos.
Lima.



Anónimo. *Virgen de los Remedios*. Iglesia de San Pedro.
Lima.



Pedro de Santangel (?). *Virgen de La Concepción*. 1569.
Convento de Santo Domingo. Cuzco.



Juan Bautista Vázquez el Viejo (?). *Virgen con el Niño*. Universidad Católica.
Lima.



Jerónimo Hernández (?). *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Colección particular. Lima.



Anónimo sevillano. *Cristo de la Conquista*. Iglesia de La Merced. Lima.



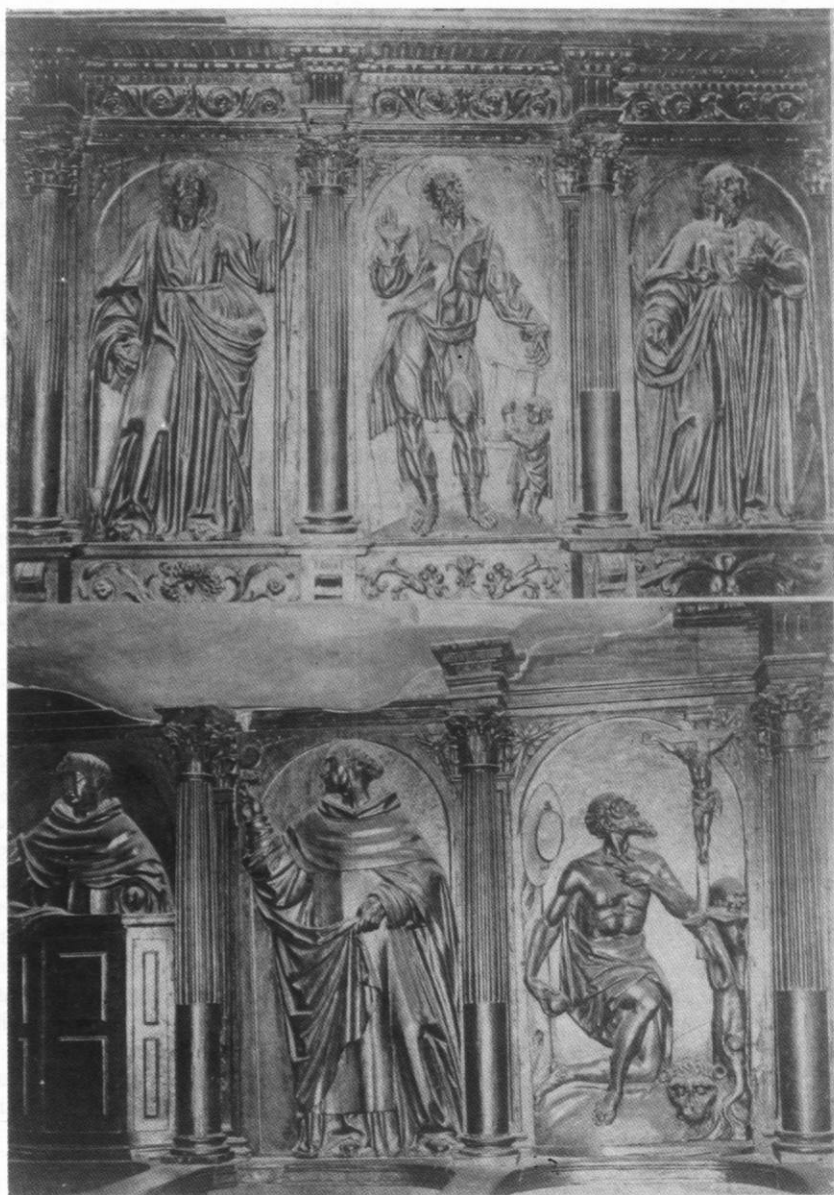
Anónimo sevillano (atribuido a Gaspar Núñez Delgado). *San Juan Evangelista*. Colección particular. Lima.



Bernardo Bitti. *San Sebastián*. Museo-Casa del Almirante. Cuzco.



Martín de Oviedo: *Oración en el huerto* y *Jesús con la cruz a cuestas*. Iglesia de La Merced. Lima.



Anónimo. Detalles sillería de coro del convento de Santo Domingo de Lima.

sevillano durante estos años con destino a toda América, aunque Perú fue la tierra más favorecida en este comercio artístico (14).

Las obras que se enviaron, según la documentación, son de las más diferentes dimensiones, iconografía y materiales. Hay retablos con sus arquitecturas e imagería 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 debían ser de buena calidad, pero hay también alguna de piedra, 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 1582 (15) 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, demuestra su parentesco con la producción de Vázquez. En cambio los grupos y relieves de la Anunciación, Visitación, ángeles, etc., están sustancialmente transformados y alguno incluso —caso de los ángeles— parecen proceder de añadidos ulteriores.

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 en propiedad del convento jerónimo de Buenavista

(14) GONZÁLEZ GARCÍA, 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.

(15) LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: Op. cit. Pág. 110.

en las afueras de Sevilla, y otras esculturas enviadas en 1586 que hasta el momento no se han localizado; es posible que el San Jerónimo no llegara a esculpirse.

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. 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 procedencia (16). Consta documentalmente que el Santo Cristo de Burgos del templo de San Agustín de la capital peruana, es obra remitida desde Sevilla por estos 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.

Muchos artistas de la ciudad de 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. De Gaspar del Aguila es la Virgen del Consuelo de Arequipa y probablemente le pertenece a Jerónimo Hernández o a su círculo la Virgen con el Niño del convento mercedario de Ayacucho, antes atribuida a del Aguila. Podría ser de 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, como tampoco la hay en las obras existentes en Bolivia que se relacionan con su estilo, según estudio de los Sres. Mesa y Gisbert (17), 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 pertenece un Ecce Homo en el convento de La Concepción de La Paz (18) y un San Juan Evangelista de colección particular limeña, que aún cuando está muy repintado y ofrece ciertas durezas, tiene una iconografía que con ligeras variantes se repetirá durante largos años del S. XVII; la conformación de la cabeza en tres masas, con la peculiar cabellera que desarrollará Montañés desde esos años finales del

(16) MARCO DORTA, E.: *Historia del Arte Hispano-Americano*, de D. Angulo Iñiguez. Madrid, 1950. T. II. Cap. VIII. págs. 329-330.

(17) MESA, J. De - GISBERT, T.: *Escultura virreinal en...* pág. 31.

(18) *Ibidem.* pág. 32.

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; entre sus primeros trabajos para Las Indias, hay obras que fueron precisamente a Perú —lo que hemos publicado hace algunos años (19), y significaron el inicio de una relación artística y comercial que duró más de cincuenta años, hasta el fin de la vida del maestro en 1649.

2.2. *Artistas del Manierismo activos en Perú.* 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 también italiano José Pastorello, del vasco Juan Martínez de Arzona, del jesuita cordobés Pedro de Vargas, y de los sevillanos Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa, etc. en este momento los aportes italianos y la 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 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.

Entre los escultores hispalenses que emigraron a Lima, esta 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

(19) BERNALES BALLESTEROS, J.: *Escultura montañesina en el Virreinato del Perú.* «Archivo Hispalense» N.º 174. Sevilla, 1974. págs. 95-120; y *Escultura montañesina en América.* «Anuario de Estudios Americanos». Sevilla, 1981. T. XXXVIII. págs. 499-566.

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 sindicaron a su autor como a un maestro de transición entre el manierismo y 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 que las del posterior estilo que se impuso en la ciudad. En 1612 Oviedo se trasladó a Charcas, donde realizó preferentemente trabajos de arquitectura.

De más largas tareas en Lima es el escultor Martín Alonso de Mesa, nacido probablemente en Sevilla hacia 1570 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 trasladarse a Perú residía con sus padres en la collación de Triana, cerca de la recolección carmelita de Los Remedios. Debió llegar a la capital peruana entre los años de 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 aún 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 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 el manierismo local y abre los caminos del barroco.

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. El Profesor Harold Wethey estima que los 49 relieves de los respaldos de las sillas, 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.

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 cercana al estilo de Juan Martínez Montañés y significan —dentro de la evolución 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 que se han establecido para este breve trabajo.

Las noticias que se ofrecen en estas páginas no son completas; es evidente que faltan datos procedentes de los archivos peruanos, pero pueden aceptarse como acopios de material e intentos de formular periodizaciones y fases estilísticas en los orígenes y primeros momentos de la escultura peruana, períodos en los que las relaciones con Sevilla fueron intensas y de notables influjos y beneficios para los artistas de ambas escuelas.

