

HALLAZGO DE 40 ESCULTURAS "PLATERESCAS" EN LA ANTIGUA CONTRASACRISTIA AGUSTINIANA DE LIMA

por el Arqto. GUILLERMO ULRIKSEN

Prof. Investigador del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura de la Universidad de Chile

"Acercarse a una realidad, alejarse de ella.
"Mediar silencio entre ambas actitudes. De-
"jar palpitante esta circulación de percepciones
"diferentes, vivir un tiempo en el seno de lo
"que parece todo semejante y poder en se-
"guida ir viendo cómo se van diferenciando
"los seres. . .". Prof. Dr. med. Eduardo Cruz
Coke.

I

Cuando entre los años 1947 y 50 me encontré súbitamente ante la escultura de madera que representa a San Ignacio de Loyola (fig. 1), en la iglesia del Tránsito de la ciudad de La Serena, pensé que se trataba de una obra bien conocida y apreciada por los historiadores y críticos de nuestras artes. Pasado algún tiempo, pude pedirle a Pablo Petrowitsch que tomara algunas fotografías de aquella imagen tallada del santo titular de los jesuitas; comuniqué la noticia a Alfredo Benavides, que a la sazón preparaba la segunda edición de su obra fundamental, ampliada. Desde entonces, ha quedado inédita esta figura, como tantas otras que sorprenden a los amantes del arte en uno y otro rincón de nuestra larga y angosta faja de territorio. Recientemente en la iglesia parroquial del pequeño puerto de LIRQUÉN, en la Bahía de Concepción (en el templo y sede que antes fue de trinitarios) he hallado una imagen completa de madera policromada, que guarda extraordinario parecido con el San Pedro de piedra que adorna, junto a un San Pablo, una iglesia de SAN JUAN HUACOLCO en México D. F. que Moreno Villa (l. c.) ubica en el siglo XVI; esta noticia la he comunicado inmediatamente al Dr. Hernán San Martín, director del Museo de Hualpén. De otras obras de imaginería colonial encontradas en Chile, publicadas o inéditas, me ocuparé más adelante.

Sin embargo, no era razonable suponer que en el Perú existiesen aún piezas de esculturas de algún valor artístico que no estuviesen registradas. Cuando penetré al convento de San Agustín de Lima, en febrero de 1962, casi con el exclusivo objeto de admirar "La Muerte" de Baltasar Gavilán, y en general, las famosas antesacristía y sacristía, no me sorprendí mucho de hallar, en el espacio que antes de 1900 fue presbiterio y ahora es tierra eriaza, un grupo de escultura de madera cubiertas de polvo. Las registré cuidadosamente en 10 negativos de 24 x 36 mm.; cuyas

ampliaciones he podido contemplar con tranquilidad en un año, contrastándolas con otras fotografías tomadas en mis viajes por el norte argentino y algunas ciudades peruanas. Parecía imposible que semejante tesoro artístico hubiese podido pasar desapercibido en el corazón de la Ciudad de los Reyes; pero ahora llevo a creer que es un hallazgo inédito. Ese dulce y adolescente rostro de la madre de Dios en la CORONACIÓN DE LA VIRGEN (fig. 13) o esa cara atribulada de SANTA ISABEL RODEADA DE ÁNGELES (fig. 15) o ese SAN JUAN BAUTISTA (fig. 11) del taller del Montañés, no los he encontrado, hasta el momento, ni reproducidos ni mencionados por ninguno de los historiadores de nuestro arte colonial. Sea como fuere, las circunstancias me imponían el deber de dar publicidad a las fotografías y de presentar un esquema

fig. 1. San Ignacio. Iglesia del Tránsito de La Serena (foto, Pablo Petrowitsch).





fig. 2. Virgen de Santa María de Loreto, en Achao.

orgánico de su significado y jerarquía dentro del panorama total de la escultura hispánica y colonial.

Las formas de la imaginaria hispanoamericana

Si se examinan *esculturas de madera* de iglesias y museos, hallazgos de coleccionistas y figuras abandonadas en los desvanes de parroquias y conventos, se distinguen con facilidad algunos tipos formales de imaginaria.

La escultura de madera policromada

La expresión más rica en todo sentido, tratándose de figuras exentas, se logra con las imágenes de talla "monolítica" o en maderas de una sola pieza. A veces los bloques de madera están formados por piezas macizas o ahuecadas en su núcleo interno, trozos que están encolados entre sí. En algunos casos, tratándose de madera, las manos, los pies (o las extremidades de los animales representados), están dispuestos para un proceso de saca y pon mientras se ejecuta la obra. Si se usan ojos de vidrio en la estatuaria lignea, estos se insertan en una etapa final para lo cual es necesario vaciar considerablemente el volumen de las cabezas compuestas de dos trozos con plano de corte paralelo al rostro. Al quedar descartado el uso de la

prensa de carpintero en la última fase del trabajo, en que las superficies se encuentran ya pulidas, el apriete del encolado es deficiente y por lo tanto, en el futuro de la talla, veremos desprenderse primero los rostros. Es común observar que los ojos de vidrio se han ido para adentro, realizándose así, por un efecto accidental, el dramatismo de la expresión. Debido a encolado deficiente, en la imagen de la virgen de Achao (fig 2) se ha desprendido (y aparentemente, también se ha perdido) el rostro de uno de los ángeles, del grupo de querubines y nubes que forma el zócalo de la estatua.

Las tallas completas de maderas realizadas en los talleres de la región occidental-pacífica del continente, recibían una delgadísima cubierta de *oro bruñido*, adherida al bol o sisa. Sobre la película metálica se extendía la pintura oleosa, en varias capas de colores diferentes; raspando, esgrafiando, hasta hacer visible el oro si convenía al artista, con esta técnica del *estofado* se lograba una representación realista del ropaje. Las partes descubiertas del cuerpo recibían el color *encarnado*, por medio de pinturas de vehículo y pigmentos no investigados (tal vez de temple al huevo).

fig. 3. Iglesia de San Francisco, en Castro. Arrumadero de imágenes en la contranave del lado norte





fig. 4. Escultura de madera con las extremidades articulares: los vestidos son de género suelto (arrumadero de imágenes en la iglesia de San Francisco, en Castro)



fig. 5. Cuzco, La Merced, coro alto; puerta de pasada al altar elevado, en donde antes se decían "misas de indios"; extremo superior izquierdo: la Magdalena penitente, que está tal vez basada en el cuadro del mismo nombre de Marcus Coffermans

Una alternativa mejor conocida, aunque más expuesta a daños, consistía en delgadas capas de yeso blanco que recubrían la madera, sobre las cuales se pintaba con las técnicas de la época: temple al huevo, óleo o acuarela. No había dificultades del arte de la pintura que los coloreadores de tallas del renacimiento y del barroco no supiesen dominar.

Un ejemplo poco conocido de talla completa, estofada y encarnada, es la imagen de San Ignacio del Convento de las Monjas del Tránsito de La Serena (fig 1). Escultura en cuya pintura, al parecer se omitió la aplicación de panes de oro, reduciéndose las capas de base a lo indispensable para sostener el color uníforme del ropaje y afinando solamente el encarnado del rostro y de las manos. No obstante, no es de descartar la hipótesis de que bajo el color parejo del vestido se esconda la imitación de una rica capa de brocado, lograda con la técnica del estofado. La cruz y el libro de esta imagen son de saca y pon, ambos objetos sobriamente tallados en madera.

De la representación policroma al vestido real

Pasado el período de los grandes imagineros (fines del siglo XVI y parte del siglo XVII), cuando ya los maestros como el Salzillo de Murcia, escasean, la imaginaria acude a un recurso más barato y simultáneamente más teatral: el conformarse con cabezas, manos y pies de talla encarnada que se complementan con vestidos de géneros, sedas, brocados, bordados y alhajas.

Paulatinamente, el naturalismo triunfa al extremo de que el santo es vestido, por último, con ropa interior.

Ejemplo: una santa vestida del arrumadero de imágenes del convento de San Francisco, Castro, Chile

La imagen en el centro del grupo (fig 3) es de vestir o de *candeleiro*, forma que requiere solamente la elaboración de bustos y cabezas (las hay rotatorias), manos y a veces brazos y pies. En este ejemplo la cabellera es de pelo humano; humanas son las pestañas; los ojos son, en este caso, de vidrio. La estructura que sostiene el conjunto y sirve para sostener los vestidos se forma con delgados listones; los brazos pueden estar articulados. Pueden faltar los pies, aparentando encontrarse ocultos bajo los pliegues de las ropas.

Es fácil distinguir dos variantes de esta forma: la que es vestida en forma naturalista, con ropajes que caen libremente y aquélla en que las telas de los vestidos reciben una impregnación o descansan sobre un molde de arpillera enyesada o encolada.

Del naturalismo extremo de la superficie, al muñeco articulado y desarmable

Se conservan en Chile figuras toscamente esculpidas, con brazos y cabezas de saca y pon, diseñadas ingeniosamente y dotadas de proporciones de tronco y extremidades tales, que resultaba fácil el proceso de vestir las y desvestir las enteramente como a personas reales: posiblemente los pantalones ajustados a las piernas, como en una imagen de San Isidro que tenemos a la vista, se cosían sobre la figura misma. Con estas figuras era dable componer nacimientos, estaciones de vía crucis y otras escenas de la vida de Cristo y los santos, variando el decorado de año en año. Muchas veces los ropajes estimados fuera de moda, eran dejados sobre

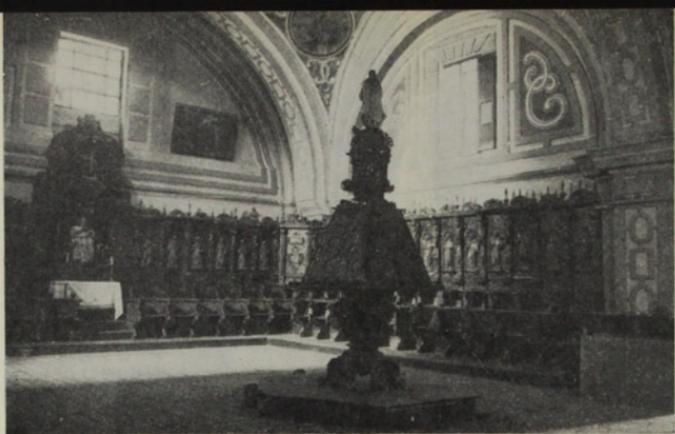


fig. 6. Lima. Iglesia de La Merced. coro alto

las figuras y encima se cosían otros, reflejándose en el gusto hasta el cambio de las circunstancias políticas. Hemos observado ricos ropajes del siglo XVIII, ocultos bajo sencillos vestidos de sarga, tocuayo, satén, existentes los unos sobre los otros.

Ilustramos este comentario con la fotografía de una imagen articulada del Convento de San Francisco de Castro (Chiloé), que se ve gruesa por las blusas y vestidos superpuestos (fig 4). Los pies suelen ser de talla tosca, así como el cuerpo destinado a estar oculto por la ropa; los pies suelen llevar calcetines o medias y sobre éstos se aderezan formas de calzado, lo que se logra fajando el pie con una cinta de terciopelo o brocado.

El tosco pie forma un todo con la pierna, lo que permite fijar la figura, por medio de tarugos, a la plataforma procesional o anda, lo que es favorable para la libertad en las actitudes o poses de las figuras masculinas. Las figuras femeninas pueden fijarse con puntales ocultos entre la ropa.

Cabe señalar que, debido a la costumbre pudorosa de no dejar nunca "desnudos" a los santos, la madera cortada hace 200 años o más, conserva el color original y la tersura de la superficie, como si el muñeco hubiese sido tallado ayer.

Imágenes estofadas, adelgazadas a machete para ser vestidas

En la iglesia de Santa Inés, de La Serena, Chile, en la sacristía, existe una imagen exenta de una santa, de bello estofado que reproduce ropajes de color oscuro recamados de oro, del siglo XVI.

La parte saliente de la escultura, que molestó a quienes, a mediados del siglo XIX desearon "vestirla", fue destabada brutalmente, agregándose así, por esa gente, una ilustración más al cuadro de retroceso cultural

en el campo de la escultura y arquitectura, ligado a la "europeización" de las costumbres, que se observa con el avance de la revolución industrial hacia nuestros países; no sólo la estatuaria de madera conoció desmanes; también la noble piedra de las sillerías fue maltratada, quedando cubierta bajo gruesas capas de estuco, tanto en los zaguanes de las mansiones como en lo sagrado de las iglesias.

El problema del estilo en la estatuaria de madera de la costa occidental-pacífica de Sudamérica

No podríamos extrañarnos ante el carácter heterogéneo de la obra escultórica coetánea dentro de cada período de arte colonial en Hispanoamérica. Se reflejan en las tallas las más variadas influencias, ejercidas sobre innumerables artífices que tal vez tienen de común el ser trashumantes, aunque de nacionalidad diferentes. La búsqueda obsesiva de documentos, con el fin de probar lo intangible, cual es la efectiva participación de algún artifice de identificación ya establecida en una obra (o en un grupo de obras), que no lleva firma alguna y que ha sufrido la supresión o la agregación de elementos plásticos o de colores significativos, nos empuja hasta el extremo de acumular *contradicciones que no ayudan a desentrañar lo principal*: la jerarquía de la obra de arte singular; la fecha de su entrega y, por tanto, su ubicación cronológica en el arte de la época colonial; sus raíces en el pasado; el carácter de las influencias en ella reflejadas y su significado como particular expresión de la cultura en un instante histórico.

Al menos en lo que a esta parte del mundo se refiere, son evidentes en la escultura, en general, los influjos del arte renaciente y barroco de Andalucía (sin que se acusen pronunciadamente las manifestaciones del ma-

nerismo transicional). En Chile, en tiempo diferente, predomina el sello impuesto al periodo de la plástica del siglo XVIII, al menos, por el ponderado impacto del barroco suralemán, traído por los jesuitas (bávaros en buena proporción, de biografías bien documentadas, gracias al invariable celo administrativo y talento historicista de la Orden).

Por otra parte, las formas clásicas de algunas esculturas anteriores al siglo XVIII dimanan, probablemente, de la influencia ejercida por la doctrina del retorno al más estricto renacimiento, venido de toda una Europa influida por el TRIDENTINUM (1545-1563).

Es un nuevo y fugaz período transicional al que se ha dado, salvo en lo arquitectónico, escasa importancia analítica hasta ahora.

Antes de la eclosión del barroco en el Perú, en las primeras décadas del siglo XVII, cierta incertidumbre se refleja aún en las formalidades de que se rodea la contratación de la sillería de coro y otros muebles de la catedral de Lima, en todo lo cual no hay claridad. Mientras *Martin Soria* (autor con G. Kubler de la obra que cito) da por seguro que pertenecen al cincel de *Pedro de Noguera*, *Enrique Marco Dorta*, nos entrega documentos que dan luz completa sobre hechos bien conocidos, pero no resuelve en definitiva la cuestión de fondo para los "legitimistas", o sea, precisamente, la identificación del autorazgo. En cambio, entramos dejen un pozo de dudas en el lector desprevenido, quien por último tal vez decida inclinarse más a la opinión indocumentada, aunque experta, de *Angulo* (l. c.) que

asigna dichas obras maestras al menos tumultuoso, al humilde *Martin Alonso de Mesa*.

6. *Justi*, "connoisseur" de juicio certero, no obstante había sostenido alrededor de 1890, que el barroco penetraba en España solamente a fines del siglo XVII. La obra escultórica de *Alonso Berruguete* (1480-1561) que para nosotros evoca como ninguna el ímpetu que hizo poderoso el movimiento de la contrarreforma, la sitúa *Justi* como continuadora del Renacimiento y la acredita con la amistad que unió al maestro español con el *Buonarrotti*, de lo que había testimonio en sus cartas sobre el cartón de Pisa.

Mas no sólo este Berruguete en aquella *Transfiguración* plena de confusa movilidad, de tortuosas figuras, de rugosa y, a la vez, líquida infractuosidad, que se hace escurridiza y deforme en su basamento, habiase anticipado, en la catedral de Toledo, hacia esa libertad del espíritu y la forma que culminaría con *Gian Lorenzo Bernini* (1598-1680). También *Juan de Juni* (1507-1577), cien años antes que éste había sabido encontrar un lenguaje nuevo, distinto del renacentista, arrebatao, teatral, apto para intensificar la fe en la santa iglesia Católica de Roma y útil en la lucha para mantener alejada de España la arrogancia herética del excomulgado de Wittemberg: esa imagen que desde el Museo Nacional de Escultura de Valladolid trasciende hacia nuestro mundo con su patético gesto de dolor, tan justamente reflejado por el nombre de su aditamento innecesario: "La Virgen de los Cuchillos". Nada o casi nada que pueda oponersele en el dominio de la



fig. 7. Zurbarán: "La Virgen cobijando a los frailes bajo su manto"; procedente de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Cuevas, Sevilla, ahora en el Museo provincial sevillano

expresión dolorosa, hemos podido encontrar en esta parte nuestra del mundo: Chile, Argentina y Perú. Por otra parte, el fresco, ingenuo sentimiento de goce del desnudo, no empañado aún por la luz de la ciencia ni sofrenado aún por la hegemónica voluntad de poder del absolutismo, se manifestaba también en múltiples figuras masculinas y femeninas de Alonso Berruguete, como las que por delicada ironía a través de tanto estrago se conservan en los lunetos de la silla episcopal de Toledo.

La acción de la recién instalada Inquisición (1557) no alcanza ya al amigo y admirador de Miguel Ángel; a él corresponde, en España, la audacia de penetrar con la sensualidad en lo sagrado; tendencia pagana, resabio humanista y clásico que, significativamente, es acogido en América y especialmente en el Perú del siglo XVII, donde se expresa en las más variadas y sorprendentes formas y ubicaciones, particularmente en aquellos elementos de trabazón de retablos y zocalerías en que se tocan los volúmenes de la escultura y la ortogonalidad arquitectónica.

Y si este lenguaje sensual y pagano de los entalladores sexcentistas del Perú había de desarrollarse a instancias de la propia vida cortesana virreinal, es lógico suponer la complicidad que permitió la importación de la obra de escritores y grabadores, que constituían mercancía prohibida dentro de las fronteras peninsulares. Así, la literatura amorosa de la propia península, sorprendentes mensajes de los siglos XV y XVI, ahogadas allá y escondidas ante el avance del espíritu trentino y escurialense, y obras de la plástica, en especial, grabados, traídos subrepticamente desde los Países Bajos a España, se filtran hasta los barcos de ultramar, en busca de un mercado más liberal, de compradores no intimidados por los nuevos cánones de la moral. Las flores del alto Renacimiento se transformaban en impulso vital que nutría un arte gozoso, ingenuo, limpio. Y si se duda, compárese en la imaginación dos sillerías de coro coetáneas de comienzos del siglo XVIII: la de la española catedral de Córdoba, oprimente, pesante, fúnebre, con la alegre galería de los gordos frailes mercedarios en medio relieve del coro alto de la Merced de Cuzco que, aunque mártires, gustan estar acompañados por sensuales visiones de figuras femeninas como la Magdalena penitente que, significativamente, tiene en sus manos un libro, pero descuida las perlas del rosario y el contacto de la cruz (fig. 5).

"Forma interna" y expresión plástica de la imaginaria barroca en Europa y América

Pertencen los escultores españoles que envían obras y discípulos a las Indias, al período tardío del Renacimiento, al umbral temprano del Barroco, a toda una era de incertidumbre estilística, cuyas vacilaciones

arrancan de la vigilancia ideológica impuesta, como ya expresamos, por el Concilio de Trento (1545-1563). Los artifices formados en España, trasplantados a la recia brega de la conquista de un mundo nuevo, endurecidos engrandecen o vacilantes descienden, para producir no pocas veces obras sin unidad, apresuradas por la angustia de merquinas preocupaciones económicas, degradadas por la ausencia de nobles estímulos.

Tendrían que regresar a las provincias en que se acunaron para mirarse en el espejo de los grandes maestros, pero el viaje es largo y difícil; muchos perecerían en el empeño.



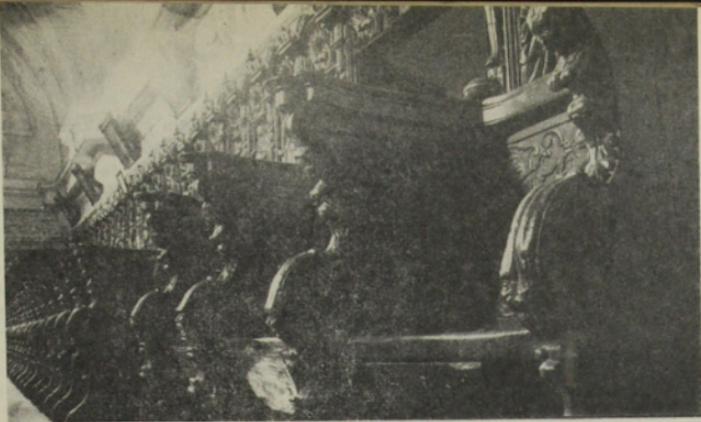
fig. 9. Lima, Jesús María. Altares y púlpito en el lado de la epístola

De algunos artifices de Lima sabemos que regresaron para retomar el ritmo de trabajo del terruño.

El más grande y genial de los escultores que pertenecen a la región de Sevilla, Juan Martínez Montañés (1568-1649), está en la plenitud de su portentosa productividad cuando en Lima el Renacimiento tardío llega a su apogeo en la escultura de madera. En la Ciudad de los Reyes brotan de las gubias algunas obras de valor universal, limpias de todo acento provinciano, primitivo o esclavista.

Nos excusamos de no poder compartir algunos conceptos del eminente Martín Soria, en que se refiere a la sillería del coro alto de la Merced de Lima (Kubler y Soria, I. c., pág. 176) (fig. 6, fotografía de G. U.). Expresa: "...tiene un tema encantador. La Virgen de la Merced preside un coro de ángeles vestidos como

fig. 8. Lima, Iglesia de San Francisco, coro alto; motivo pagano en los brazales de la sillería



"frailes. Cada respaldo está ocupado por un ángel en relieve y en el centro de la composición, encima de la silla prioral, preside la estatua de la Virgen. Al reunirse para orar, los padres habrán revivido la visión celestial. Finas, delgadas cariátides con vivaces hojas de acanto separan los asientos". En una nota agrega: "Un seguidor de Zurbarán pintó esta visión (Cádiz). Nos parece que el ámbito comentado por Soria (que *Benavides* —l.c., fig 60—, erróneamente tituló "Coro de la Catedral") no guarda ninguna similitud específica con la dulzura que irradia de la magnífica tela pintada por Zurbarán mismo: "La Virgen cobijando a los frailes bajo su manto", que se encuentra en el Museo Provincial de Sevilla y que antes perteneció a la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas, en los suburbios hispalenses, a orillas del Guadalquivir (fig 7) (Reproducido en Meyer, l.c. y en Jiménez Placer, l.c.). Los ángeles en relieve, tan originalmente vestidos, que coronan el dorso de la sillería, poseen mero valor decorativo, al igual que los pequeñuelos desnudos que hacen de estípites, los infantiles rostros de crespos cabellos que adornan la base de las pilastras floreales, las menudas cariátides encogidas que conforman los brazales de ambas filas de sillas y las moletudas caras coronadas por turbantes que integran los coronamientos de los respaldos, uno por medio. El buril del escultor extrajo de los respaldos propiamente dichos de cada sitial, un juego de guirnaldas de puro diseño renaciente florentino, como no conocíamos en trabajos ibéricos. Los costados de los soportes de la primera fila de brazales se exornan con estrías que en su movimiento llevan el sello plateresco-limeño, el juego contrapuntístico de cintas rectas y curvas.

Pieza notable en este coro, restaurado por Harth-terré, es el facistol, aunque por su zócalo y coronamiento corresponde al rococó del siglo XVIII; la misma salvedad

vale hacerla para el trono de la Virgen, con la hornacina cimera en que se cobija San Juanito.

Un eslabón de enorme significado en el desarrollo de la escultura renaciente tardía del Perú lo constituye el poco valorado coro del templo de San Francisco de Lima. No bastarían ni muchas palabras para traducir la riqueza plástica de este ámbito extraordinario, bañado por la luz diurna directa que le llega desde numerosas ventanas, condición que hace de este coro alto un museo de verdad. Observemos solamente los brazales (fig 8) vistos en detalle. Lo que ya expresamos sobre la sensualidad en lo sagrado, aquí llega a una culminación. ¡Qué poderosa fuerza, qué intensificación de la vida, se expresa a través de las cariátides encogidas que sostienen los brazales de la primera fila de sillas! ¿A qué fecha pertenecen? Es evidente aquí, más que en ninguna otra parte de América, la influencia del humanismo flamenco que después, o contemporáneamente con esta sillería, había de expresarse en las obras de Rubens, de Jordaens. No obstante, la galería de figuras de medio relieve que coronan los respaldos de la segunda fila (también separadas por cariátides de senos turgentes), coronada por conchas que cobijan cabezas de ángeles —niños de cabellera ondulada, guarda relación estilística con las tallas del "Maestro del Coro de la Merced", del cual se sabe que corresponde al año 1628. Si es así, el "Maestro de los coros de la Merced y San Francisco" se adelanta notablemente al desarrollo, homólogo por sus formas, de la figurativa barroca flamenca.

En este proceso de coexistencia de poderosos talentos que se inscriben en el mundo barroco, las distancias, la separación geográfica, parecen no jugar rol alguno, salvo en aquella característica que viene a ser como la suma esencia del nuevo estilo: la ausencia de pesantéz. Esa es la antítesis máxima de los clásicos de la

verticalidad, del reposo de los fenómenos plásticos regidos por la ley de gravedad. Ese nuevo recurso, ese hallazgo supremo del arte de la contrarreforma, si llega a materializarse lo hace con enorme atraso en el arte de América.

Las cabelleras barrocas flotan; los brazos se extienden como suspendidos en el agua; las cabezas, etéreas, pueden existir sin los cuerpos formando como racimos de flores y frutos; las vestiduras no caen en pliegues pesantes ni se mueven a impulsos del soplo cólico: tienen vida propia, participan de las emociones de los personajes a que se encuentran adheridas; su estructura objetiva no nos preocupa: crecen desmesuradamente y ello no nos asombra; los pies ya no se apoyan por su planta sino que hienden con indolencia el vacío. En la escultura barroca, más que en la pintura, se ha anunciado la carencia de peso del cuerpo humano antes que la ciencia de nuestro siglo llegara a presentarla como realidad tangible.

La escultura colonial del Perú, contrariamente a lo que podría deducirse del carácter barroco y rococó de su arquitectura, presenta escasísimos ejemplos que pudieran servir de ilustración para el arte de la contrarreforma. Las figuras de talla quedan rezagadas en el plateresco tardío, en la transición de éste al barroco incipiente, inmaduro, vibrátil, pleno de luces fugaces y de sombras profundas más nunca etéreo y suspendido.

Sus figuras exentas o agrupadas están siempre como retenidas por poliedros envolventes invisibles, líneas y planos inmateriales, aunque en los medios relieves es frecuente el desbordamiento por sobre los límites moldurados, o algunas figuras completas y libres parezcan resbalar sobre la curvatura de los entablamientos de los retablos que, desde luego, al menos en el Perú, son tremendamente sencillos y someros, si se les compara con sus iguales de la región de Sevilla.

Algunas imágenes, como las de ángeles del motivo central del altar de la sacristía de la Merced de Cuzco, están en actitud como de emprender el vuelo. Sólo uno de los serafines del cimborrio erigido sobre un tabernáculo, en un altar lateral de la iglesia de Santa Catalina de Cuzco, de bajorrelieve, puede compararse con figuras barrocas hispánicas, como ser, los ángeles exentos suspendidos a ambos lados del retablo mayor de la Iglesia de la Caridad de Sevilla, datado 1670 (que debe su traza a Bernardo Simón de Pereda, sus esculturas a

Pedro Roldán y la policromía de las mismas nada menos que a Valdés Leal).

El salto al rococó es brusco en el Perú y aparece a finales del primer tercio del siglo xviii en Lima. En la iglesia de Jesús María se desarrollan sus posibilidades a partir del estilo cuzqueño con enorme homogeneidad y elegancia (fig 9). En un altar lateral de la iglesia de la Compañía de Arequipa parece haberse llegado al climax de estas formas, siempre que el juicio se emita al nivel del medio histórico peruano. En la iglesia de las Nazarenas de Lima el estilo rococó es de transición hacia la reacción neoclásica y se echa de ver en la ordenada disposición de las columnas retiradas del muro y en la localización de las pilastras, cuya planimetría corresponde a un retículo rectangular, concebido a base de generatrices horizontales rectas sin excepción. No obstante, sobre la gran hornacina que cobija al sagrario, un grupo de ángeles flota ajeno a la disciplina que impone la fuerza de gravedad.

Entretanto, la influencia berniniana culminaría en Europa, expresándose sorprendentemente bien en el alto barroco del sur de Alemania, a través del disciplinado trabajo de arquitecto-escultores, como *Michael Fischer* en ZWIEFALTEN y OTTOBEUREN, *Gaspar Moosbrugger* en su púlpito de WEINGARTEN y bóvedas de *MARIA EINSIDELN*, *Johann Balthasar Neumann*, particularmente en la capilla del Palacio Episcopal de WÜRZBURG (más que en *VERSEHNHILIGEN*) y éstos y otros, precedidos por los dos de *Asam* de Munich, que en la iglesia de San Juan Nepomuceno que regalan a su ciudad en el año 1733, erigen un monumento impercedero a la plástica de la luz y la sombra, tratada contrapuntísticamente.

Ese arte vibrante del sur de Alemania al suroriente de América a través de los jesuitas bávaros, donde se brinda en numerosas y aún bien conservadas obras que ninguno ha dado a conocer tan bien como *Félix Alfred Platner*, S. J., en obra reciente; no obstante, es justo destacar el alto mérito de *Alfredo Benavides* que, como precursor de las investigaciones históricas de la escultura colonial hace el hallazgo más significativo (a nuestro juicio), en aquella escultura del primer altar lateral norte de la catedral de Santiago, que titula *San Francisco Javier yacente*, talla monumental policromada en que el santo parece flotar suspendido en un líquido invisible (Benavides, l. c., fig 200).

(Terminará en el próximo número)