

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

II

El estilo de las sillerías de coro y de los retablos desaparecidos del Perú y su documentación

De las sillerías de coro que se conservan en Perú, la de Santo Domingo en Lima que es la más antigua, habría sido ejecutada alrededor de 1620. Aun cuando maltratada por los modernizadores de esa iglesia, se han conservado los elementos principales, o sea, la sillería propiamente dicha y los respaldos que forman un zócalo; falta el coronamiento típico en forma de un dosel corrido o galería de medallones. En parte, aun el entablamento que corresponde al orden corintio de columnas exentas que limitan los tableros, ha desaparecido, para dejar lugar a unos salientes de fábrica en que se apoyan los arcos torales (probablemente falsos) que campean en las actuales bóvedas de tracería (fig. 10).

Las esculturas en bajorrelieve que ocupan los intercolumnios, representan santos muy bien individuados, entre ellos el Apóstol Santiago sobre su cabalgadura;

San Sebastián, de acusada anatomía; San Jerónimo, en la actitud tan repetida de adoración al Crucificado, mientras su pie descansa sobre el león; con 70 personajes tratados con maestría casi uniforme, esta sillería ocupa, a nuestro juicio, una jerarquía prominente por la alta calidad con que se inscribe en el cuadro del renacimiento tardío.

Sobre la puerta de acceso al coro se levanta un grupo que no guarda relación estilística con las esculturas de los tableros; una Virgen niña con una muñeca en la mano derecha, sosteniendo el modelo de una iglesia en su mano izquierda, se encuentra acompañada de dos figuras femeninas reclinadas sobre la curvatura del timpano. Todas las maderas se encuentran en su estado natural sin recubrimiento de barnices ni colores, lo que es común a todas las sillerías de coro del Perú y también se cumple en muchos altares y en las figuras que exornan sus estructuras.

Se suele decir que la sillería del coro de la catedral de Lima tiene tan alta jerarquía que sólo acepta el paradigma de su homóloga en la catedral de Málaga; pero

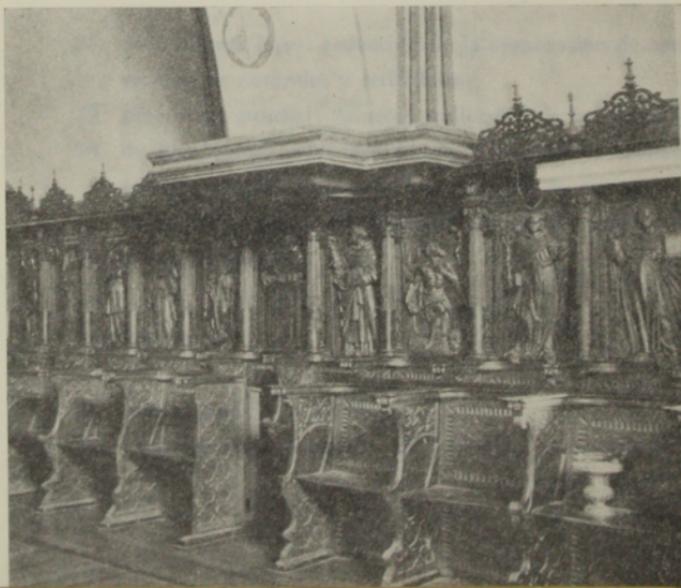
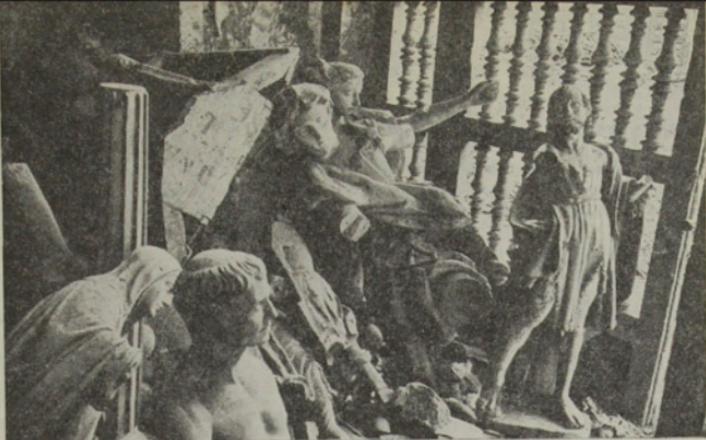


Fig 10 Lima, Santo Domingo. Coro Alto

Fig 11 Lima, Iglesia de San Agustín. Arrumadero (foto primera del registro)



la fotografía de ésta, que Enrique Marco Dorta publica (l. c. lám. 34), dista mucho de reforzar ese aserto. Por el contrario, si se da por descontado que la de Málaga es la mejor sillería de coro de la península, habría que deducir, a la vista de materiales fotográficos que permiten una tranquila comparación, que la sillería hasta ahora atribuida a Pedro de Noguera, es decir los tableros de talla de la catedral de la Ciudad de los Reyes, no tienen parangón. Mas, tampoco la disposición general soporta comparación: en todo sentido es más perfecta la de Lima. ¡Y cuánto se habrá dañado su trazo con el traslado, a principios de este siglo, desde su localización original de coro enfrentado al santuario, hasta su nuevo agrupamiento alrededor del presbiterio! ¿Estará allí la explicación de los tableros vacíos, sin esculturas y su reducido número, apenas veinticuatro? ¿Y dónde quedaron las formas que habrán exornado el trascoro? Sin esa sensualidad de las

figuras que Alonso Berruguete creó para la sillería del coro de la catedral de Toledo, pero con mayor fuerza, aunque no tan complejos movimientos, se nos presentan las de este coro de Lima.

Mayor dignidad, empaque y fuerte e inconfundible personalidad en cada uno de los santos, es casi inimaginable. Nos hemos desentendido hasta hoy de la alta constelación de maestros que supieron dar término a este paraninfo de esculturas, sin duda excelsas entre todas las manifestaciones de la plástica que atribuimos al barroco temprano. Frente a ello, los demás elementos que integran la pared de sitiales que envuelve el presbiterio de la catedral de Lima, carecen de importancia, aunque ciertamente tienen también una alta categoría los atlantes-niños que sostienen el entablamiento, los medallones ornados de rostros de mujeres que se ubican en la cúspide de cada intercolumnio, las columnas corintias, las volutas de los tímpanos en que

Fig 12 Lima, Iglesia de San Agustín. Arrumadero (foto tercera del registro)



se apoyan los titulares, los brazos exornados con curiosas máscaras que separan los sitiales y no menos los nalgüeros que transforman los bancales abatibles en apoyos aptos para descansar en pie, elementos a los que se dio la forma de testas de hombres-leones.

Kubler y Soria (I. c. pág. 176) no aportan nada nuevo cuando, refiriéndose a las esculturas de este coro, dicen: "Su autor fue Pedro Noguera que se inició en Sevilla y llegó a Lima en 1615. Fue asistido por Martín Alonso de Mesa, llegado en 1603 o antes y por Luis Ortiz de Vargas, que después comenzó la sillería de Málaga, con su acento colonial. Noguera igualmente te diseñó la arquitectura de la sillería de la catedral de Lima, apoyándose en grabados de la obra CARYATIDUM de VREDEMAN DE VRIES (1565)". Enrique Marco Dorta (I. c.) relata y documenta acabadamente todo lo que ocurrió en Lima en aquel año en que se dio comienzo a la sillería del Coro de la Catedral. Así en la pág. 265: "Y toda esta hobra como esta dicha, y parece por estas condiciones se ofrece Luis Ortiz de Vargas, arquitecto, de dar acabada toda ella dentro de dos años..." (etc.).

Luis Ortiz de Vargas había ejecutado el diseño y había especificado detalladamente la ejecución de la sillería y sitial arzobispal (con todos los detalles que Kubler-Soria piensan que Noguera tomó de "Caryatidum") y lo había propuesto al oidor más antiguo de la Real Audiencia, doctor Juan Jiménez de Montalvo y al deán de la Catedral doctor Domingo de Almeyda, un 16 de febrero de 1623, en la suma de 60.000 pesos. Había de producirse inmediatamente, conforme a la costumbre, el remate del trabajo, basado en el proyecto de Ortiz de Vargas. Y se desenvolvió la puja más pintoresca e inverosímil que cabe imaginar, completamente documentada por las búsquedas de Enrique Marco Dorta. En pocos días ofrecieron rebajas del precio inicial, sucesivamente: Pedro Noguera: 57.000; Martín Alonso: 53.500; Pedro Noguera: 52.000; Luis de Espíndola: 50.000; Luis Ortiz de Vargas: 48.000; Pedro Noguera: 47.000; Luis de Espíndola: 40.000; Gaspar de la Cueva: 39.000. El sábado 11 de marzo se sacaba a remate el proyecto de Pedro de Noguera para custodia, sagrario e imagen de la Virgen de la catedral y se pregonaba de nuevo la oferta de la sillería, a fin de que fuese rebajado el precio de 39.000, con el siguiente resultado: Pedro de Noguera ofrecía realizar su proyecto de custodia, sagrario e imagen en 6.000 pesos. El 14 de marzo el escribano Diego Sánchez Vadillo citó a todos los oponentes al trabajo de la sillería, a fin de que reconsideraran sus precios, como resultado de lo cual el miércoles 15 de marzo de 1623 "pareció el dicho Pedro Noguera y puso toda la obra de la dicha sillería, rejas, tribunas y púlpito en treynta y ocho mill y ochocientos pesos"... "y se remató en el dicho Pedro de Noguera la

"dicha obra..." "conforme a las dichas condiciones del dicho Luys Ortiz de Vargas y traças e modelo referido" "da" agregándose, en calidad de sanciones, "... "que si el dicho Pedro Noguera no hiciere la dicha obra dentro de dos años..." "se a de poder haser a costa del dicho Pedro Noguera".

Y luego, en el mismo día, se produjeron las posturas por la custodia, sagrario e imagen, con el siguiente resultado: Martín Alonso de Mesa: 5.800 pesos; Luis de Espíndola: 5.600; Gaspar de la Cueva: 5.400; Pedro Noguera: 5.000. Así pues Pedro de Noguera obtuvo la totalidad de los trabajos de ensambladura y escultura en la cantidad de 43.800 pesos.

Mas no habrían de pasar cinco meses y ya el 1º de agosto del mismo notable año de 1623 al señor oidor doctor Montalvo, llegaba el reclamo de Alonso de Meza, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola, concebido en esencia así: "... a vuestra merced de mandar se anule "y se vuelva abrir por el grande engaño que en él "hubo, así de parte de la Iglesia como de la hacienda "real, por haberse rematado en persona que no es escultor sino ensamblador, que lo de menos y más común que hay que hacer en dicha obra es el ensamblarlo y lo que más ha de ilustrar es la escultura y talla "de santos y virtudes y niños que están en la dicha "traza que hizo Martín Alonso como escultor que es, "la cual no podrá poner el dicho Pedro Noguera en "ejecución por no ser escultor sino ensamblador, como "se verá en la sillería que tiene a su cargo de San Agustín ha tres años y no ha acabado diez sillars por no "tener escultor que le haga la escultura y talla de ella "y algunas figuras que tiene hechas las hizo Luis de "Espíndola y así está parada la dicha sillería por esta "causa". Y terminaban con el argumento decisivo: "... hacerla en las mismas condiciones, haciendo la "baja de los 43.800 pesos en que se remató la haremos "por 40.000 pesos..."

El 5 de agosto del mismo año el arquitecto de la catedral, maestro mayor Juan Martínez de Aronna declaraba: "... ha visto que (Pedro de Noguera) las ha hecho "y hace por su mano..." "le vio hacer de escultura un "Cristo al natural" y "en lo que toca a la sillería de "San Agustín que el dicho Pedro de Noguera tiene a "su cargo, a pedimento del dicho con este declarante "vio la dicha sillería..." "y tiene para sí, en Dios y en su conciencia, que el dicho Pedro de Noguera dará "buena cuenta de la obra y sillería que se ha rematado "do en el susodicho de la catedral de esta ciudad".

El 11 de agosto de 1623 Noguera declaraba: "... La sillería que refieren de San Agustín, la causa porque "el día no está acabada es porque los religiosos de la "dicha orden no cumplen conmigo en darme la plata "que han prometido..." "tengo hecho la mayor parte "y suplido de mi caudal más de ocho mil pesos".



Fig 13 Lima. Iglesia de San Agustín. La Coronación de la Virgen Arrumadero (foto quinta del registro)

Por fin, al pasar de otros cinco meses, los oponentes e interesados, agotados todos los recursos legales y teniendo en cuenta que el consejo no vacilaría en aceptar a quien quiera que fuese si ofrecía un precio más bajo, optaron por ponerse de acuerdo y así consta en otro documento que da a conocer el incansable Enrique Marco Dorta (l. c., pág. 293): "*Escritura de concierto entre Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas y Martin Alonso de Mesa, para hacer la sillería de coro, rejas, tribunas y púlpito. 9 enero 1624*".

El púlpito no se hizo, el plazo de dos años no fue cumplido y en 1629, seis años después, el Consejo informaba en el sentido que el virrey mandase acabar la obra haciendo el menor gasto posible (Marco Dorta, l. c., pág. 93).

Sólo tres hechos podemos asegurar nosotros teniendo en cuenta lo acaecido en 1623, tan acuciosamente narrado y documentado por Enrique Marco Dorta:

1 El reconocimiento de ser *Martin Alonso de Mesa* el maestro-escultor de la "sociedad" formada el 9 de enero de 1624, para atender a los trabajos de madera en la catedral.

2 La aseveración que *Pedro de Noguera*, aunque fue contratista de la sillería del coro de San Agustín, no niega expresamente la participación que en ella, como escultor, pudo haber tenido *Luis de Espíndola* y puede suponerse que signó con tal calidad en ese trabajo, ya que, pese a ser uno de los reclamantes, no entró a formar parte de la sociedad formada para continuar en las obras de talla e imaginería correspondientes al coro, sagrario, custodia e imagen de la Virgen destinadas a la catedral.

3 Que en ninguna parte se pone en duda el autorazgo de *Luis Ortiz de Vargas*, con relación al proyecto original de la sillería del coro de la catedral de Lima.

Cabe señalar, con Enrique Marco Dorta, que el sagra-

rio, la custodia y la imagen de la Virgen no se registran (así como el púlpito aludido, que parece no haber sido entregado por los maestros asociados), lo que podría explicarse con la prematura muerte del artífice Alonso de Mesa, que Kubler y Soria dan como ocurrida en Lima en 1626.

Descripción de las imágenes arrumadas en la contrasacristía agustiniana de Lima y registradas en diez fotografías ad-hoc

La sala en que se encuentran las esculturas es estrecha; se entra por una reja de madera torneada, similar a las que cierran las capillas laterales de la catedral de Cuzco, la intensa preocupación por las esculturas encontradas nos inhibe y omitimos anotar el estado de conservación de estas rejas; no es improbable que debajo de la capa de tierra que oculta sus finezas, se encuentre el oro en láminas que recubre a las de Cuzco; en la fotografía del exterior que poseemos, puede apreciarse el rico diseño de la reja que llena el medio punto del vano sobre la imposta, aunque no es posible deducir, del documento fotográfico, ni la calidad ni el material que corresponde a dicha rejería; sin embargo, no cabe vacilación para afirmar que poseen una valía, ausente en las que cierran las capillas laterales de la catedral limeña.

Se hace estrecha la sala que hemos llamado "contrasacristía" (por su ubicación opuesta a la sacristía actual, instalándonos sobre el eje longitudinal) y apenas si caben en ella las esculturas abandonadas que enumeraremos y describiremos a continuación, empezando por el lado derecho de la entrada, dirigiéndonos hacia adentro, o sea, hacia el muro del evangelio de la planta de las antiguas naves.

1 San Juan Bautista. El prototipo con un hombre descubierto, creado al parecer, por Vicente Masip y llevado unos cincuenta años después a la escultura, por Gregorio Hernández (1566-1636), de relamo más, mirando a lo alto. Falta la mano izquierda y el brazo derecho (Prototipos, en fig. 1.095 y 1.173, de Jiménez-Placer, l. c.).

2 Personaje femenino que extiende el brazo izquierdo; el busto y resto de la figura, en este hacimiento de estatuas, se nos oculta tras el N.º 3; pose de ángel en coronamiento de retablo.

3 Figura femenina; carece de antebrazos; restan la mitad de los brazos; los paños se extienden en amplios pliegues desde el hombro derecho en dirección a la cadera izquierda; cogidos por un broche sobre el hombro izquierdo; pose igual al N.º 2.

4 Figura masculina, muy mutilada; carece de cabeza y de brazos; lleva la falda que viste a San Miguel Arcángel, cuando se le representa como soldado marchando decidido hacia su encuentro con el demonio (en el comienzo del barroco), desprovisto de armaduras con excepción del peto y perneras de acero.

5 Torso desnudo hasta la cintura, de un joven, que mira con serenidad hacia adelante; en nada desmerece comparado con el Santo Domingo de Guzmán del Montañés; carente del dramatismo de aquél, lo que tal vez sea un efecto casual debido a la carencia de brazos y antebrazos (que se han perdido).

6 Figura femenina en hábito de monja, en actitud bendicente; faltan las manos.

7 Figura de monje; imberbe; como el prototipo que representa a San Bruno, el fundador de la orden de los cartujos.

8 Busto de un adolescente; el hombro izquierdo descubierto; el resto de la figura no pudo ser observado; carece de antebrazo izquierdo y de brazo derecho.

9 Santo que sostiene libro en su mano izquierda; se nos presenta sin rostro, apreciándose la cavidad de la maldad conformada para mejor alojar los ojos de vidrio; ropajes de monje.

10 Figura de niño, en posición sedente; ropajes de pliegues amplios; el brazo derecho extendido y articulado para permitir variaciones de su movimiento.

11 Estatua de un monje, de cuerpo entero, de pie; se ha perdido la mano izquierda y el antebrazo derecho.

12 Comprende dos figuras femeninas, más pequeñas (en la escultura, entre las figuras N.ºs 8 y 13, de la tercera fotografía de este registro).

13 Figura de un adolescente (semicóculo).

14 Figura similar a la anterior. Ambas sólo visibles desde los hombros, debido a esculturas arrumadas delante; aunque en ésta es visible un hato de pieles, terciado sobre el hombro derecho, tal vez, S. Juan Bautista.

15 Cabeza de apariencia femenina; el resto de la figura, invisible (en la cuarta fotografía de este registro).

16 Figura semidestruida, esculpida en desmenuado, envuelta en desgarrados paños impregnados de yeso y cola, con el rostro prototípico de San Marcos o de San Lucas, de oscuras pupilas de vidrio.

17 Imagen masculina, en hábitos, que podrían ser los de San Diego de Alcalá.

18 Figura femenina en hábito de amplios pliegues, que (en la fotografía cuarta del registro) aparece de perfil; de cabellera larga que se extiende sobre los hombros; se han perdido las manos.

19 Bis. Igual a la del N.º 18; salvo que posó para ella un modelo diferente. (En general, ninguno de los personajes ha sido idealizado, la individuación es perfecta).

20 Figura de sacerdote, oculta tras el N.º 27 (en la décima fotografía del registro); cerca de la reja de entrada, apoyada en el muro izquierdo de la sala.

21 Otra representación de San Juan Bautista, según el prototipo de Vicente Masip, aunque con la frente no tan despejada como en el N.º 1.

22 Bis. Inmediato al N.º 20, un personaje mitrado, barbudo; el sacerdote de una presentación de la virgen, como a la que aludo, de Damá Forment.

23 Una figura femenina, tocada de monja, en actitud atribulada, se inclina. Parece formar parte del "Tablero de retablo B", cerrado en medio punto, del cual emergen ángeles-niños en bajo y alto relieve. Esta imagen repite la actitud de Santa Isabel, que contempla la escena de la "Presentación de la Virgen", de Damá Forment, en la iglesia del Pilar de Zaragoza (Figs. 1.061 y 1.064, de Jiménez-Placer, l. c.).

24 Figura en hábito de monja, con toca que descendiendo hasta los hombros, nace arriba en un cojinillo circular.

25 Figura masculina, de barba, que podría representar a San Joaquín. (Con la excepción del personaje mitrado, todas sus figuras masculinas descubiertas que, en cambio, en el arte peninsular, casi siempre se alternan con figuras tocadas de birrete, casco o gorro).

26 Figura masculina, iguales caracteres que el N.º 23.

27 Figura femenina; pelo partido al medio, apretado al cráneo.

28 Estatua de la Virgen sedente; carece de ambas manos y la imagen del Niño Jesús ha desaparecido.

29 Busto femenino; rostro bien conservado; tallado como para ser vestido; el ojo izquierdo se ha desprendido hacia adentro, agrandando la oquedad ocular; la toca apretada como una malla, le da el parecido a algunas figuras de Santa Ana, de la estatuaría española renaciente. (Expresión como de "Santa Monja Jerónima" de Juan Valdés Leal, Barnard Castle, Bowes Museum, figura 198, de Gaya, Nuño, l. c.).

30 Cabeza de niño con expresión de vivir un hecho inédito, apoyada en un cuerpo proporcionado de adolescente con el brazo derecho extendido, con barrocos repliegues de su ropaje.

31 Estatua de monje, con hábito sencillo cogido por silicio grueso y tocamente labrado.

32 Bis. Brazo de una escultura, oculta tras el N.º 27.

33 Cabeza femenina.

34 Bis. Cabeza de adolescente.

35 Figura entera de un padre de la Iglesia. Ha perdido los antebrazos. Es de gran calidad el tratamiento de los paños, que caen verticalmente en pliegues monumentales. Por encontrarse tendida esta figura, puede observarse el abuecamiento de la madera al nivel de los tobillos; los pies faltan. Tal vez la efigie del Santo de Hipona, sin barba.

36 Bis. Figura femenina de pelo rizado que descende sobre las espaldas; expresión de dulzura en el rostro; carece solamente de manos.

37 Uno de los tres ángeles alados completos, adolescentes, sólo abocetados en sus rostros; plumaje simplificado; indicios de su destino a ubicación elevada, como parte del coronamiento de un retablo.

38 Ángel adolescente, alado.

39 Busto de igual factura que el N.º 32.

40 Figura de un mitrado; carece de manos.

41 Figura de adolescente-heraldo; desprovisto de rostro y de brazos, ropaje y actitud como lo descrito para el N.º 4.

Tablero de retablo A: Este tablero, de contornos destruidos, contiene el tema de la "Coronación de la Virgen" (fig. 13). Pueden apreciarse en la fotografía (quinta del registro), los siguientes elementos:

En ubicación axial: La palma del Espíritu Santo, la corona, la mano izquierda del Hijo (cuya figura se ha perdido), la mano derecha del Padre (cuya figura está completa), la Virgen niña, de largo pelo ondulado que se extiende por el manto que ella levanta con sus brazos abiertos.

A la izquierda queda: Un ángel-niño, sobre el manto; tres monjes bajo el mismo.

A la derecha se distingue: Arriba el Padre, sedente, apoyado en cinco querubines del coro celestial; debajo del manto, cinco religiosas y un fraile orante; sus manos se conservan.

José Moreno Villa (el traductor de Wölfflin), publica una "Coronación de la Virgen", retablo en relieve en la iglesia parroquial de MILPA ALTA, MÉXICO (fig. 36, l. c.), en que la figura del Padre parecería ser modelo de la de San Agustín de Lima; pero el manto de la figura central no se extiende horizontalmente. El mismo autor trae un bajorrelieve que corresponde a la iglesia de San Agustín de Oaxaca, en que el titular extiende su manto protector sobre los religiosos de la orden; más expresivo que ese en cambio más famoso relieve de la Biblioteca Nacional del Distrito Federal de México, en el edificio que antes fuera templo agustiniano de esa capital; los tres relieves citados podrían ser contemporáneos de éste, hallado en Lima. No obstante, el prototipo para esta composición fue, sin duda, para todos los anónimos autores, el mismo: El cuadro de Alejo Fernández (1470-1545), hasta hoy existente en la Casa de Contratación de Sevilla llamado "La Virgen de los Navegantes o del Buen Aire" (fig. 14). Mientras en nuestro relieve de Lima el grupo del Ha-



Fig 14 Sevilla, Alejo Fernández (1470-1543): "La Virgen del Buen Aire", que antes perteneció a la Casa de Contratación y que ahora se conserva en el Alcázar (tomado de fig. 918, de Jiménez Placer)

cedor refleja influencias ya preñadas de primitivismo hispano-indígena, la Virgen y las figuras bajo su manto tienen por el contrario, el sello de una diaphanidad renaciente, de sello netamente europeo. Mientras la pesada corona deja en lo alto impresión de cosa inconclusa o equivocada, la figura entera de la Virgen, su rostro, su cabellera, el relieve de los recamados de su vestido nos hablan de un buril habituado a las más nobles exigencias.

"*Tablero de retablo B*". Destinado a un encuadre de medio punto, emergen de la madera cuatro querubines en medio relieve y hacia adelante se proyectan dos figuras infantiles de hombros desnudos, con sus bracitos extendidos, de una vivacidad y encanto que nos llevan a pensar en un maestro de raigambre italiana. Nada conocemos de España que posea la expresividad amorosa de estos inocentes que parecen acariciar (al menos en la disposición casual de este arrumadero de imágenes creado por el azar) a una santa atribulada (que hemos comentado con el N° 21).

"*Tablero de retablo C*". Aquí se representa muros y edificios que simbolizan una ciudad, a la que se accede por amplia y elevada puerta. Para terminar la somera descripción, diremos que, al estudiar metódicamente las diez fotografías en que registramos el arrumadero de imágenes de San Agustín de Lima, encontramos cinco figuras que antes habían escapado a nuestra aten-



Fig 16 Lima, Iglesia de San Agustín, Arrumadero (foto octava del registro)

ción (señaladas con "bis"). Es probable que rostros y manos que faltan se encuentren debajo de los montones de trozos y astillas que impiden, materialmente, desplazarse dentro de la "contrasacristía".

Estado de conservación de las superficies

No todos los imagineros del Perú entregaron sus esculturas al pintor; muchas tallas se conservan hasta hoy ornadas por el color que la madera en su superficie adquiere por el tiempo, según el grado de su exposición a la luz solar, más o menos directa. Así ocurre con los bajorrelieves del coro alto de la Merced del Cuzco y en la Catedral, La Merced, Santo Domingo y San Francisco de Lima. En la primera, los mártires de la orden mercedaria representados en los respaldos de la segunda fila de sillas (Juan Vallejo, Juan Bautista de Sales, Juan del Serco y muchos más del total de 35), presentan, en buena proporción, amputadas sus manos como resultado del pillaje turístico descontrolado.

En San Francisco de Cuzco se ha recurrido a un sobrio recurso colorístico, que consiste en un blanqueo discreto del fondo liso que rodea las figuras talladas de los respaldos, mientras los costados lisos de los brazales están cubiertos con una delgada capa de yeso, que sirve de soporte a guirnaldas policromas pintadas a la acuarela, técnica igualmente empleada en la policromía de los artesanos de los claustros franciscanos.

Tengo a la vista tres muestras recogidas del piso del fabuloso arrumadero de imágenes; una mitad de rostro, una mano derecha infantil y un trozo de pie izquierdo. El sitio eriazado del antiguo presbiterio debería transformarse en un museo de esculturas de retablo que allí, felizmente, se encuentran bastante bien conservadas gracias a las condiciones climáticas de Lima; el antiguo y alto muro se ubica calle por medio frente a la Universidad Católica de Lima.

Los trozos que he podido observar están policromados. El rostro tiene ojo tallado; no presenta huellas de pines de oro; la pintura oscura de la pupila y todo el encarnado alrededor del ojo se conservan; el trozo tiene forma de cilindro en posición vertical con relación a la figura; la madera empleada es extraordinariamente liviana; sus fibras están dispuestas como en la haya europea: *Fagus sylvatica*. L.

La mano presenta la encarnación en tres capas: yeso, barniz que sustituye el dorado y pintura. La madera es caoba: *Swietenia Mahagoni*, a juzgar por la textura de su corte transversal que se presenta limpio al nivel de la muñeca. Da también idea de la fragilidad de las ensambladuras que se utilizaban.

El pie pertenece a una escultura de la máxima calidad de policromía: bolo sobredorado con láminas y pintura. Madera de mayor peso aparente que las anteriores,

aunque en ningún caso de la elevadísima densidad que caracteriza a las esculturas españolas que se conservan en el Museo de Hualpén, Concepción (Chile). Esta muestra recibí, finalmente, una capa de uniforme color gris-crema como trasunto de toda esa bárbara tendencia de "modernizar" los legados del arte religioso, de lo cual ya hemos señalado otras facetas en este ensayo.

No obstante, la existencia misma de estas obras, mal guardadas, como quiera que sea, señala la presencia de barreras morales que impiden su total desaparecimiento y destrucción. Felizmente, Kubler y Soria se equivocan al denunciar, como hecho inconcebible, la desaparición de las volutas inferiores de la obra cumbre de los entalladores, el púlpito de San Blas de Cuzco. Tengo a la vista la fotografía que tomé en febrero de 1962 y puedo asegurar que los temores de Martín Soria (1961), autor de los capítulos de escultura y pintura en la edición de 1955 de aquel tratado fundamental, eran infundados.

Alusiones paleográficas

Recuerdo que *Schenone* (ver bibliografía), en uno de sus escritos decía que, si bien existía bastante documentación histórica sobre nombres y obras del arte hispanoamericano en buenos y numerosos archivos, era preciso encontrar las obras mismas y en aquel escrito relataba que, en un desván de un convento de Lima, había encontrado una imagen de valía.

En el caso del hallazgo de un considerable número de esculturas en pleno corazón de Lima, que nos ocupa, queda ahora abierto el camino en sentido contrario.

Victor Barriga (l. c.), alude a algunos documentos estudiados por él como igualmente a otros descubiertos por nuestro colega, el arquitecto *Emilio Harth-terré*, publicados en "Mercurio Peruano N° 197", que nos hablan de *escultores que trabajaron para el convento de San Agustín de Lima*.

Rubén Vargas Ugarte, S. J., ha establecido un diccionario biográfico de artistas del virreinato del Perú, pero no ha complementado ese trabajo con el indispensable índice toponímico y onomástico de la inmensa cantidad de localizaciones y personas citadas en su obra. *Victor Barriga* nos entrega, entre muchas, las informaciones que a continuación copiamos y que parecerían cobrar candente actualidad, a la luz que irradia de las esculturas hasta ayer desconocidas:

—El escultor Juan Martínez de Arrona conviene y concierta hacer una imagen de San Lorenzo, de madera de cedro dorada y estofada, para la cofradía de herreros y caldereros. Los Reyes, 20 de marzo de 1599. Lima, Archivo Nacional, Not. Corvalán, Fol., 250 (pág. 62 del l. c.).

Fig 17 Lima, Iglesia de San Agustín. Arrumadero (foto novena del registro)



—El escultor *Martín Alonso de Mesa* conviene y concerta con el P. fray Andrés de Lara que hará un crucifijo de la espiración *para llevar a Chile*. Los Reyes, 14 de febrero de 1620. Arch. Nacional Not., López de Lizar, fol. 331 (pág. 92 del l. c.).

—Muchas más son las obras que realizó *Martín Alonso de Mesa*. En 1610 concertó con la cofradía de San Crispín hacer un retablo para su capilla (Arch. Arzob.). *Concertó en 1621, con Pedro Bilbao, labrar, dorar y estofar un retablo para el arco colateral de la capilla mayor de San Agustín*. Arch. Nac. Not. López Lizar, fol. 1085 (pág. 93, l. c.).

—Citando a *Harth-Terré*, Barriga inserta textos del primero, de lo cual extraemos: "... el padre Franciscano *Bejarano*, que, también agustino y discípulo de Mateo *Pérez de Alesio* 1600, dirige y ejecuta la obra del *retablo de la iglesia de su orden* y que según las relaciones del Padre Calancha en su *Crónica Moraliza-*

da hacía exclamar al Virrey Príncipe de Esquilache "que muy pocos había en España que pudiesen igualarle" (pág. 145, l. c.).

—Igualmente pertenece a *Harth-Terré* lo siguiente: "... a Fray Cristóbal Caballero, mercedario, alarife y tallador, por 1650 se le conoce una obra de talla: es un *San Juan Bautista*, obra señalada por el P. Rubén *Vargas Ugarte*" (pág. 146, l. c.).

—Para terminar séanos permitido tomar de Barriga unas "especificaciones técnicas" del escultor más grande e indiscutido del primer cuarto de siglo XVII en Lima: "*Las condiciones que yo Martín Alonso de Mesa tengo de cumplir e guardar como escultor e Diego Sánchez Merodio dorador en el retablo que se ha de hacer... son las siguientes:*

1 "... todo el retablo ha de ser de madera de cedro e de roble seca y bien sasonada...".

Fig 19 Lima, Iglesia de San Agustín. Arrumadero (foto séptima del registro)





Fig 20 Lima. Iglesia de San Agustín. Arruamadero (foto cuarta del registro)

2 "...an de ir dos santos de medio relieve: San Pedro Nolasco y San Ramón con su hornato...". etc.

BIBLIOGRAFIA

- Angulo Inúñez, Diego (ver también Stegmann). *Historia del Arte Hispanoamericano*. 3 vols.
- Album. *La Arquitectura en México*. 137 reproduc. de fots.
- Barriga, Victor. *El Templo de la Merced en Lima: Documentos para la Historia del Arte*. Arequipa, 1944, 429 págs.; fots.
- Battlari, Eugenio. *Rinascimento e Barocco*. Einaudi editore, 1960, 328 págs., láms., f. de t.
- Benavides R., Alfredo. *En torno a la imaginería Española e Hispanoamericana*. Boletín de la Acad. Chilena de la Hist. Año XVI, 1.º sem., 1949. Nº 40., págs. 91-116. 3 figs.
- Brinckmann, A. E. *Europäische Humanitas*. München, 1950, 278 págs.; ilust.
- Conterras, Juan de (Marqués de Lozoya). *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1945. 5 vols.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1958, 371 págs., 315 figs., f. de t.
- Hernández de Alba, Guillermo. *Arte hispánico en Colombia*, Bogotá, 1955, 51 págs., 71 figs., f. de t.
- Kubler, George y Soria, Martín. *Art and Architecture in Spain, and Portugal, and their American Dominions. 1500 to 1800*. Penguin Books, 1959, 445 págs. con 43 figs., 192 láms. f. de t.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1953, 657 págs., 238 láms., f. de t.
- Marco Dorta, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*. Estudios y documentos, Tomo II. Sevilla, 1960, 331 págs., 36 láms., f. de t.
- Mayer, Augusto L. *Historia de la pintura española*. Madrid, 1942, 556 págs., 425 figs.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. México, 1942, 110 págs., ilust.
- Navarro, José Gabriel. *Artes Plásticas ecuatorianas*. México, 1945, 226 págs. 59 figs., f. de t.
- La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, 1929, 195 págs., 187 figs., 28 láms., f. de t.
- Obregón, Gonzalo. *Una escultura del siglo XVI en México*. México, Anales del I. de Investigaciones Estét., 1946. Nº 14, págs. 19-24, fig. 6.
- Pinder, Wilhelm. *Deutscher Barock*. Koenigstein im Taunus, 1929, 126 págs., 100 ilust., 14 plantas.
- Plattner, Felix Alfred (S. J.). *Deutsche Meister des Barock in Sudamerika im 17. und 18. Jahrhundert*. Basilea, 1960, 158 págs., 1 mapa, 119 figs., f. de t.
- Ribera, Adolfo Luis y Schenone, Héctor. *El arte de la imaginería en el Río de La Plata*. Buenos Aires, 1948, 320 págs., 117 ilust., f. de t.
- Soria, Martín S. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956, 125 págs., 82 figs., f. de t.
- Stegmann, Hans. *La escultura de occidente. (Los capítulos relativos a España, por Diego Angulo Inúñez)*. Barcelona, 1936, 368 págs., 122 figs., 24 láms., f. de t.
- Toscano, Salvador (1912-1949). *La escultura colonial en Guatemala*. Anales del I. de Inv. Estét. México, 1940, Nº 5, págs. 45-53, 12 láms., f. de t.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México, 1948, 503 págs. con ilust.
- Vargas, José María (Fray O. P.). *Arte religioso ecuatoriano*. Quito, 1956, 250 págs., 203 ilust., f. de t.
- Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la contrarreforma*. Madrid, 1948, 345 págs., 117 figs. (Agosto de 1920: fecha de la primera edición alemana).