

XI.- RETABLOS Y ESCULTURAS: EL SALOMÓNICO

EN LIMA, 1650-1710

Rafael Ramos Sosa
Universidad de Sevilla





*A la memoria de Joaquín Lorda Iñarra (1955-2016):
Arquitecto e historiador de la arquitectura,
profesor y dibujante barroco.*

A mediados del seiscientos, el virreinato del Perú presentaba ya una primera madurez como proceso civilizador y nueva decantación histórica, con todos los pros y matices necesarios en un extenso territorio de tan variada población y geografía. La sazón artística es constatable especialmente en las grandes ciudades y capitales virreinales, como el injerto cultural y artístico de Lima que, después de un siglo, con una primera etapa en directo e intenso trasiego de artistas y obras entre la metrópoli y Los Reyes, despuntan ya creaciones más personales en la arquitectura, las artes plásticas y suntuarias. En el curso de la segunda mitad del siglo XVII fraguó una fase de novedosa plenitud cultural, que en el caso limeño y su faceta artística es difícil de estudiar por la masiva desaparición de obras a causa de los continuos sismos. Durante años he investigado la escultura en madera policromada, esclareciendo y fijando personalidades artísticas, obras perdidas y descontextualizadas por completo; sobre todo correspondientes a la primera mitad del siglo, fase de un prestigioso primer barroco de stirpe montañesina.

Sirva de presentación a estas páginas sobre el retablo salomónico una escultura que puede inscribirse en el paso a la plástica del barroco pleno, más pictórico y dinámico como la columna torsa. Es un *Crucificado* en tamaño académico y bien conservado en el Museo de la catedral de



Crucificado. (Vista general y detalle) Museo de la Catedral de Lima

Lima, que manifiesta la persistencia –notablemente menor– de los influjos hispalenses que impregnaron el arte limeño durante décadas. Esta imagen responde al ámbito sevillano en el que trabajaban Pedro Roldán, José de Arce, Cansino o Alfonso Martínez entre otros. La talla de sus formas abandona la firmeza de la gubia sobre la madera, y suavemente abocetadas traducen una nueva fase del sentimiento religioso en general, más proclive a manifestar y suscitar emociones íntimas en la humanización de los asuntos iconográficos. Este aspecto fue general en la plástica del barroco internacional. El crucificado muestra esos toques de gubia modelados más que tallados al tratar la anatomía, su cabellera “mojada” y ajustada al cráneo, el paño resuelto en amplios pliegues y dinámica caída lateral por lo que cabría situarlo hacia 1660-65.

Mientras avanza la investigación sobre la plástica en la ciudad Fénix, haremos en esta ocasión una primera aproximación a los retablos desde 1650, aunque prácticamente los primeros que perduran después de siglo y medio, son los salomónicos de fines de la centuria. Las obras perdidas corresponderían *grosso modo* al renacimiento, manierismo e inicios del barroco en el retablo peninsular y en buena medida máquinas arquitectónicas en madera realizadas por los maestros españoles y sevillanos particularmente en Lima, como la escultura de aquellos años¹.

Hay que hacer una advertencia metodológica inicial y de fondo: para llegar a conocer el desarrollo del retablo limeño con sus enormes lagunas no puede dejarse de mirar siempre a Cuzco como centro artístico en interacción, y a Trujillo como proyección directa.

Sobre los trabajos lignarios del siglo XVI existen algunas noticias en las que parecen atisbarse los ecos del llamado plateresco español, ese primer renacimiento de soportes abalaustrados y ornamentación con grutescos y candelieri. Alguna noticia de ellos alumbra el retablo de «columnas de balaustrada» en 1590 para la iglesia de San Marcelo por Juan Bautista de Guevara². Las ensambla-

duras de esta época subsisten en los Andes como en San Jerónimo y Huaro, templo de la Asunción de Juli, Chucuito, algunos sagrarios en los templos del Colca, en la iglesia de Cabana, en la actual Bolivia el retablo de Ancoraimas, entre otros.

Dos buenos ejemplos de retablos que han sobrevivido se encuentran en la iglesia de San Jerónimo de Tunnan (Huancayo). Pude estudiarlos de cerca hace años, en ellos parece verse el lenguaje renacentista más avanzado, combinando variados fustes en sus columnas sin olvidar el abalaustrado y cartelas manieristas. El de mayor tamaño con dos cuerpos y tres calles fue realizado en 1609 y el menor en 1614, y en este caso consigna el nombre del ensamblador y tallista local Pedro Francisco Ynchavachin que podría provenir desde Cuzco³. Paralelamente hubo obras como el retablo mayor de la catedral de Sucre de José Pastorello con un evidente sabor italianizante en 1604, o bien la llegada de retablos completos como el enviado por Juan Martínez Montañés para el monasterio de la Concepción, hoy conservado en la catedral de Lima. Sin duda su arquitectura ha sufrido mucho y perviven en buen estado las esculturas y relieves⁴.

En Lima las grandes ensambladuras de la primera mitad del siglo han desaparecido, fueron obra de Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Luis de Espíndola. No obstante se ha reparado poco en los retablos menores de algunos de los grandes claustros monásticos de la ciudad, caso de los agustinos y dominicos. Mencioné los del claustro principal de San Agustín, contratados y realizados por Martín Alonso de Mesa y su hijo Pedro⁵. Habría que añadir los mejor conservados como son los del claustro principal de Santo Domingo, sin duda son trabajos de la década del veinte, con alguna recomposición y añadido pero que mantienen la impronta del romanismo⁶. Con arquitectura de un cuerpo de columnas pareadas y capiteles compuestos, ático de remate y fragmentos de frontoncillos curvos. Parece que fueron a

1 Angulo Íñiguez, 1940-45, I: 667; III: 535-568. Wethey, 1949: 221-230. Marco Dorta: 1957: 8-18. Bernaldes, 1982. San Cristóbal, 2004:155-190.

2 Harth Terré, 1959: 13.

3 Ramos Sosa, 2003: 245-256.

4 Hernández Díaz, 1987: 126-133.

5 Ramos Sosa, 2013: 429-431.

6 Palomero, 1983: 192-194.

Retablo de la Anunciación. Claustro principal de Santo Domingo, c. 1625 Lima.



iniciativa del prior dominico fray Salvador Ramírez entre 1625 y 1627⁷. Y no habría que descartar que fuera Martín

⁷ Meléndez, 1681, I: 60 y III: 136. Gómez Zavala, 1939: 269. Stastny, 1998: 35, nota 37. Ramírez como promotor artístico, Ramos Sosa, 2017 (en prensa).

Alonso de Mesa y taller y subcontratados a otros escultores sevillanos, los responsables de estos cuatro retablos: la *Anunciación*, *Adoración de los pastores*, *Adoración de los reyes* y la *Presentación en el templo*. Junto a estos retablos de los artistas hispalenses surgieron otros artistas locales y de nivel como Mateo de Tovar o Tomás de Aguilar, pero sus obras no han llegado hasta hoy⁸.

ASENSIO DE SALAS: EL MEJOR ENSAMBLADOR DE MEDIADOS DEL SEISCIENTOS

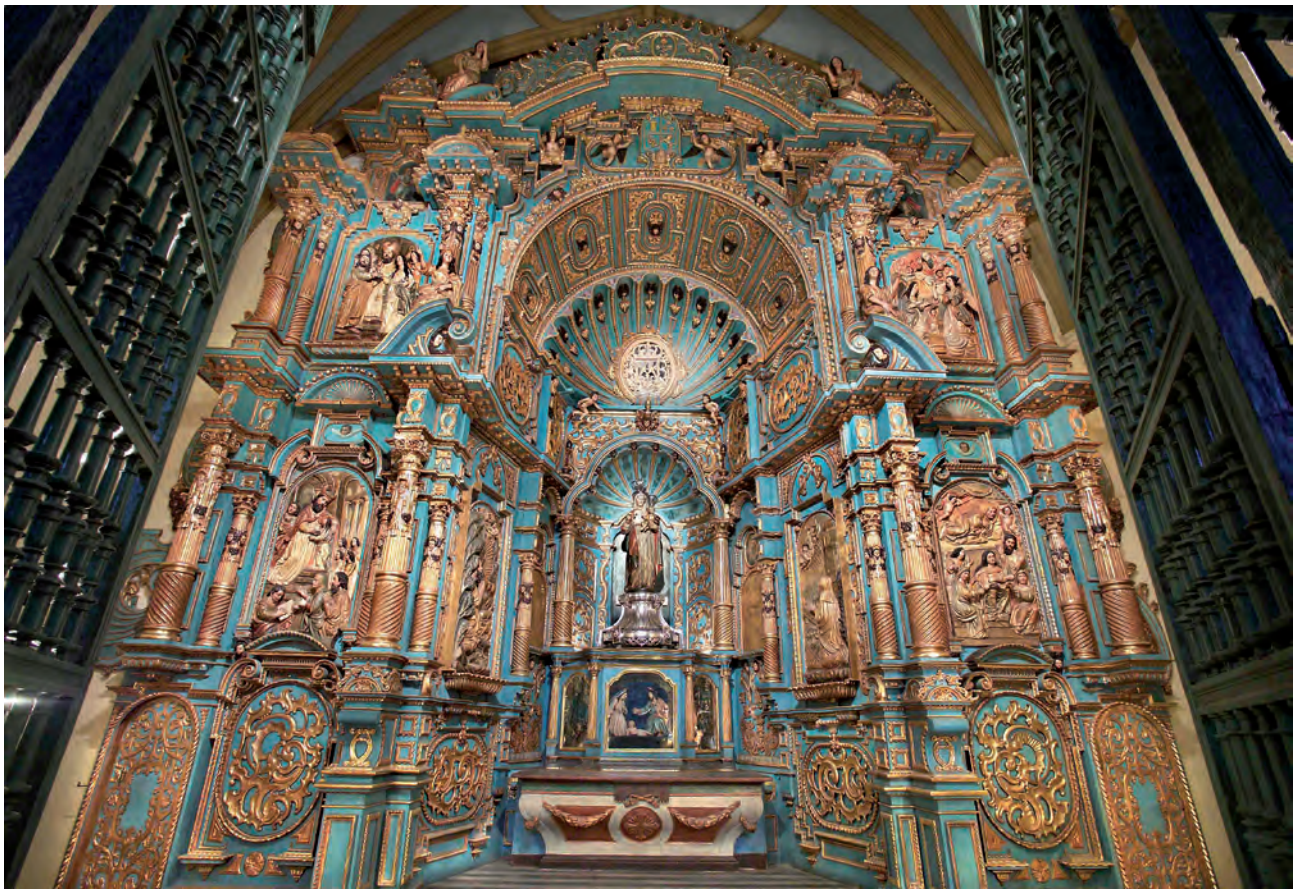
El arquitecto que realizó los grandes conjuntos y encargos del segundo tercio del siglo fue Asensio de Salas, nacido y creó que formado en Logroño. Este riojano llegó a Lima en la década del treinta siendo examinado en el gremio de ensambladores y carpinteros en 1640. Hombre valioso como artista y empresario, realizó significativos conjuntos lignarios de arquitectura y escultura⁹. Al parecer llegó a un sistema de trabajo en el que contrataba bajo su responsabilidad el proceso completo de una ensambladura y luego subcontrataba a escultores, pintores y doradores. Así colaboró con él Bernardo de Robles, o el poco conocido oficial de escultura Pedro Hernández de Cabrera y el oficial de ensamblador Lucas Alcalde¹⁰. El único retablo subsistente entre 1630 y 1690 de la numerosa producción en la ciudad es el de la capilla de la Inmaculada Concepción en la catedral de Lima¹¹. Realizado en 1654, ha resistido los embates de terremotos, reconstrucciones y transformaciones del templo. Ante el podemos aproximarnos a los tipos y modelos del retablo limeño de mediados de la centuria, en el que el soporte clásico de la columna enriquecida por la ornamentación y los distintos juegos de planos en profundidad muestran un barroco pleno anterior al salomónico. Acertadamente se puso en relación su estructura y disposición de tríos de

⁸ San Cristóbal, 1995 y 1996a.

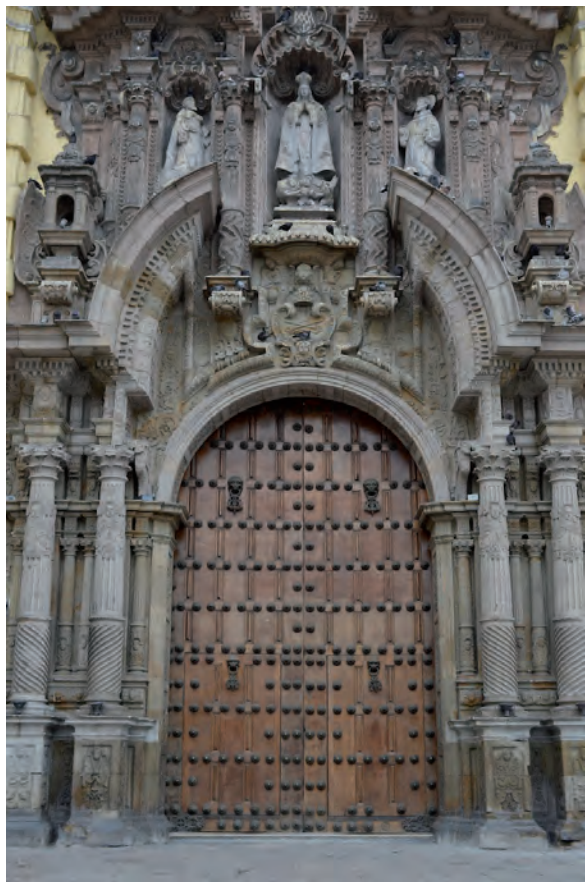
⁹ Harth Terré, 1945: 173-184. Ramos Sosa, 1992b: 445-448.

¹⁰ Ramos Sosa, 2000: 405-438. Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, Marcos de Santisteban, n° 1821, 20-2-1642, ff. 19 y 21.

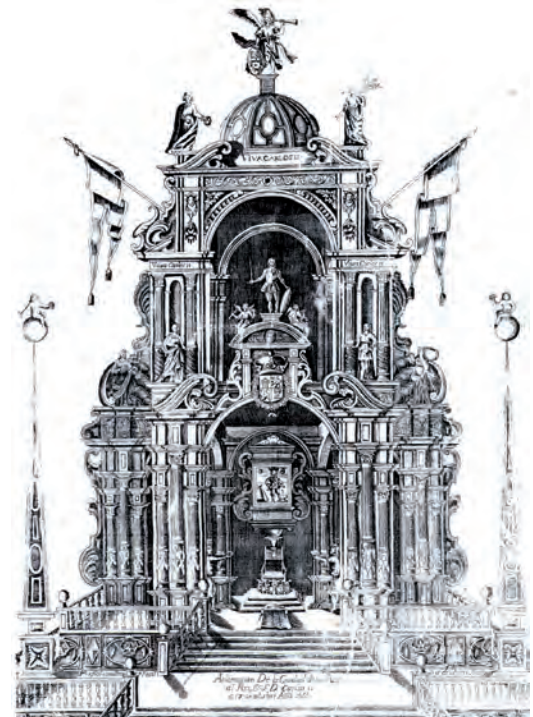
¹¹ San Cristóbal, 1982: 91-108.



Asensio de Salas. *Retablo de la Inmaculada*. 1654-56. Catedral de Lima. Foto: Museo de la Catedral de Lima, Daniel Giannoni.



Portada de la iglesia de San Francisco de Lima, 1672-74.



Fray Cristóbal Caballero. *Monumento festivo para la proclamación de Carlos II en Lima*, 1666. Grabado. Foto: Biblioteca Nacional de España

columnas y motivos ornamentales con la portada principal de la iglesia de San Francisco (1672-74)¹². Esta máquina lignaria, escenario litúrgico petrificado en la plaza de San Francisco, guarda relación directa con la arquitectura festiva, aquella que se realizaba provisionalmente para las grandes celebraciones públicas, tanto reales como religiosas. Puede comprobarse ese sentido teatral en el monumento provisional levantado en la plaza mayor de la ciudad, para la proclamación del rey Carlos II en 1666, llamado en su momento «retablo»¹³. Es una muestra evidente de la pujante creatividad de los arquitectos de la madera cuyas novedades compositivas terminaron por fecundar la arquitectura pétreo. Puede establecerse una secuencia del modelo de retablo limeño desde la madera a la piedra pasando por la fiesta y el teatro: retablo de la Concepción (1654), monumento proclamación de Carlos II (1666), portada-retablo de San Francisco (1674), en los que tres arquitectos distintos –Asensio de Salas, fray Cristóbal Caballero y Constantino de Vasconcellos– comparan diseños y soluciones.

Hay dos elementos fundamentales en la composición arquitectónica (al margen de los materiales) que definen y constituyen carta de naturaleza del barroco peruano y otras regiones a las que llegó su influencia. Me refiero a la cornisa abierta de brazos curvos y los tríos de columnas como ejes verticales, ya sean del mismo tamaño o la central mayor y menor las laterales. Tanto uno como otro hunden sus raíces en el repertorio de variaciones y juegos intelectuales y formales del manierismo internacional, transmitido por los ensambladores y escultores hispalenses asentados en Lima en el primer tercio del siglo XVII y proyectados a todo el Perú, especialmente a Cuzco y actual Bolivia, de ahí que siempre se ha de tener en cuenta los dos centros artísticos para explicar el panorama general peruano, así como admitir que uno y otro son complementarios a la hora de investigar y estudiar. Es problemático por la desaparición de tantas obras en el caso limeño, pero las pocas existentes: sillería de coro de la catedral de

Lima, su portada del Perdón y sobre todo los retablos sevillanos de la propia ciudad de Sevilla y su antiguo reino, nos pueden ayudar en estas páginas. Como ejemplo citaremos el segundo cuerpo del retablo de la Merced en la iglesia de San Pedro de Carmona por Ortiz de Vargas, donde aparecen esos tríos de columnas de modo incipiente y secundario, sin el desarrollo barroco posterior que alcanzará en Perú (de bulto redondo, doble altura y entablamento)¹⁴. La cornisa abierta de brazos curvos logra un convincente y real efecto de movimiento vertical además de trabar la composición de un cuerpo con el siguiente. Este elemento tan genuino de la arquitectura peruana debió de nacer en las labores de madera tan numerosas como variadas, inventivas propias del mundo hispánico, el ejemplo más cercano y evidente es la sillería de coro de la catedral de Lima de Pedro de Noguera y diseño de Martín Alonso de Mesa, plasmada inicialmente en la misma portada de la catedral. Ejemplos sevillanos paralelos a los limeños y con el mismo sentido formal en madera son: la sillería de la catedral de Málaga por Luis Ortiz de Vargas (1633-38)¹⁵; el retablo mayor de la parroquia de Santa María la Blanca (1657)¹⁶; y el retablo de la Inmaculada Concepción de la catedral hispalense (1658)¹⁷. Una plasmación en piedra, nítida pero única, en la fachada barroca de la iglesia de la Cartuja de Jerez de la Frontera (1667)¹⁸.

En Perú, como suele ocurrir en América, todo fue más intenso y extenso. Los dos elementos citados enraizaron y adquirieron carta de naturaleza, acuñados tanto en madera como en piedra y señalando una madurez artística del contexto histórico-cultural limeño y sus protagonistas, más aun cuando habitualmente aparecieron combinados en una misma obra.

Salas trabajó para casi todos los templos de la ciudad. Así para el templo de la Merced realizó en 1645 la caja del nuevo órgano en el coro, con maderas de roble y cedro. El nuevo instrumento musical fue realizado por el maestro Juan Márquez el año anterior, cuando fray Luis de

12 Wethey, 1949: 222.

13 Rodríguez Camilloni, 1972: 49. Ramos Sosa, 1992a: 81-86.

14 Villa Nogales y Mira Caballos, 1998: 501-510.

15 Sánchez López, 2016: 223-225.

16 Falcón Márquez, 2015: 107.

17 Halcón, 2000: 239. Romero Torres, 2003: 401-410.

18 Ríos Martínez, 2003: 110-111.

Sagrada Familia. Iglesia de San Pedro, Lima, 1654-61. Foto: Taller de San Pedro



Aparicio mandó «hacer un órgano para el dicho convento y coro que se está haciendo». Pudiera ponerse en relación la sillería y facistol existentes con este artista, así como el antepecho y su decoración¹⁹.

También realizó retablos para el templo de la Compañía, uno dedicado a la familia de la Virgen, de diecisiete varas de alto por doce de ancho en 1641, dorado por Juan

de Arce, en el que se colocarían las imágenes de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, las del famoso escultor castellano Gregorio Fernández, en uno de los testeros del crucero²⁰. Y vuelve a contratar otro retablo con el padre Bartolomé Tafur en 1654, por 8000 pesos. Se trataba de colocarlo en el brazo del crucero, en el lado de la epístola y puerta de la sacristía²¹. En el mueble se colocaron reliquias y en su hornacina principal irían las esculturas de

19 AGN, Juan de Zamudio, n° 2061, 10-11-1644, ff. 429 v-432 v. con interesante descripción de las partes del instrumento; y 29-12-1645, f. 1962, contrato de Salas con fray Lázaro Velásquez.

20 AGN, Marcelo Antonio Figueroa, n° 586, 16-4-1641, ff. 457-459 v; y n° 588, 13-1-1642, ff. 84-86.

21 AGN, M. A. Figueroa, n° 617, 6-12-1654, ff. 2719-20 v.

bulto de Jesús, María y José que le daría el padre Tafur. Así podría situarse cronológicamente la Sagrada Familia anónima, en realidad es la iconografía de la doble Trinidad que hasta hace unos años presidía este lado del cruce-ro, entre 1654 y 1661²².

Nuevamente el ensamblador Salas vuelve a trabajar en el templo jesuita, esta vez realizó un retablo para la cofradía del Niño Jesús de los Naturales, en su capilla del templo de San Pablo. En noviembre de 1662, los mayordomos Pedro Valentín y Juan Gabriel de García le contrataron para hacer la ensambladura incluido el dorado por 6500 pesos, en dos años. Poco después, en febrero de 1663 le añaden dos mil pesos más para que realice «treinta piezas de acomodados de escultura de ángeles, virtudes, marioletas y niños que carguen, todas hechas en madera de cedro, pintadas y encarnadas para acomodar en el retablo... [según] el tamaño que pidiera la arquitectura»²³. Sobre este trabajo inédito subsiste el estilo de Salas en el actual retablo de la Virgen de la O y Niño Jesús de Huanca, las columnas del primer cuerpo han sido sustituidas por salomónicas, pero en el segundo cuerpo puede verse claramente tríos de columnas típicas de su obra, y otros elementos que coinciden con el citado de la Inmaculada en la catedral, así como la escultura figurativa. Incluso en otros retablos aparecen sus huellas, como en las puertas de la Virgen de Loreto que recuerdan mucho a los diseños ornamentales utilizados por Salas y su generación.

Fabricó los retablos mayores de los grandes monasterios femeninos, luego sustituidos por otros a la moda: el de las catalinas (1653) por nada menos que 32000 pesos, especificando que la calle central avanzara notablemente sobre las laterales; además en la escritura del contrato nos deja expresiones que avisan del progresivo desarrollo del barroco por la vía del ornamento. Así, al precisar cómo



debía acabarse la decoración y la talla arquitectónica, utiliza expresiones de «obra cresa» o «que hagan hinchamiento». El retablo mayor del Carmen Alto (1654) contó con un presupuesto bastante menor, presidido por una imagen de la Virgen, otra de Santa Teresa y un San José. Al parecer intervinieron en el diseño fray Diego Maroto, el agustino fray Miguel de Jesús y fray Sebastián de la Peña, exponiendo la selecta densidad de exigencias artísticas en un solo proyecto²⁴.

²² Este retablo pudo ser el que se estrenó en 1661, costó 20000 pesos, cfr. Vargas Ugarte, 1963: 35. La composición de estas figuras junto con el relieve superior parecen inspirarse en el grabado de Schelte à Bolswert, de 1631, siguiendo a Gerard Seghers y Rubens.

²³ Archivo Arzobispal de Lima, AAL, Cofradías, LIV: 13, ff. 12-18 y 19-23, 1664-1666. Consta en la Anua de 1663 que se hizo estos años, cfr. Vargas Ugarte: 1963: 36.

²⁴ AGN, Marcelo Antonio de Figueroa, n° 613, 25-4-1653, f. 850-853 v; y n° 617, 21-11-1654, f. 2692-94 v. El de Santa Cata-

En esta época existieron otras variantes del soporte y disposición en los retablos, como puede verse en ejemplares dispersos en otras ciudades, o en la misma Lima como los del Sagrario de la catedral. Salas no fue el único pero sí el más afortunado para la historia del retablo, pues conservamos su obra como ejemplo del segundo tercio del seiscientos. Murió en 1669, la década en la que ya surgen ejemplos notables del nuevo orden salomónico.

EL ORDEN SALOMÓNICO TRIUNFANTE

De lejos venía la reflexión sobre los órdenes arquitectónicos en la Antigüedad y su recuperación en el renacimiento. Al mismo tiempo hubo un deseo de encontrar un orden sagrado católico, a diferencia del origen pagano de la sistematización clásica. El salomónico pudo ser en buena medida el culmen de esta aspiración tras una fructífera elaboración teórica, técnica y formal con Vignola, Ricci, Caramuel, Guarini y Pozzo entre otros²⁵.

El orden salomónico, hierosolimitano o mosaico constituye un paradigma formal del barroco, sobre todo desde que Bernini levantó el soberbio baldaquino sobre el altar de San Pedro en Roma, 1626-33, difundido inmediatamente por estampas, medallas, grabados y tratados de arquitectura; fue punto de referencia para todo el arte católico universal. Si bien se hace hincapié con frecuencia en el grabado impreso como medio de difusión e inspiración en las artes, puede señalarse también como vía de popularización los recuerdos piadosos, los llegados desde Roma guardaban especial prestigio e impacto, y que frecuente-

lina debió de constituir un gran esfuerzo artístico a juzgar por el presupuesto, presidido por la Virgen del Rosario y coronado por un San Miguel. Se llegó a editar una relación de la inauguración, con prolija retórica barroca el sermón no desprende información artística de sus formas: Fray Cipriano de Medina, *Oración en la fiesta solemne que el religiosísimo monasterio de santa Caterina de Sena, celebró en la ciudad de los Reyes, día del arcángel s. Miguel su patrón... erección de un sumptuoso tabernáculo, en que se colocaron estas prendas...*, Lima, 1655. Hemos consultado el ejemplar de la Yale Library gracias al servicio de intercambio de la Universidad de Sevilla y mediación muy especial de Rodrigo Verano y José Solís de los Santos.

25 Ramírez, 1983: 149-158. Fernández, 2002: 69-105.

mente difundían iconografías y sus modelos plasmados en pintura y escultura. Precisamente del baldaquino berniniano se acuñaron medallas conmemorativas con motivo de su construcción bajo el papado de Urbano VIII, y de buen seguro circularían entre el alto clero, siendo muy valoradas por los preladados americanos y referente para sus catedrales. Más aún las medallas devocionales para llevar colgadas que se acuñaban o fundían por miles, de las que consta su petición y envío al Nuevo Mundo²⁶.

Desconocemos por ahora quienes, cuando y con qué obras fue abriéndose paso el barroco salomónico, en el que el movimiento ascendente y dinámico del fuste torso, junto con una ornamentación vegetal y figurativa más abundante y densa fueron remplazando los retablos anteriores, bien por los efectos de sismos o por el deseo piadoso de renovar los interiores sacros, a la moda de las nuevas y prestigiosas formas romanas internacionales.

Una temprana noticia sobre un retablo salomónico se encuentra en Trujillo hacia 1663-66, destinado al templo de la Compañía en la ciudad²⁷. Hasta el momento, parece que el salomónico llega primero y definitivamente a su mayor nivel monumental en la antigua ciudad imperial del Cuzco, así se desprende de los datos conocidos. El protagonista fue el ensamblador Diego Martínez de Oviedo, hijo de Sebastián Martínez, y por tanto ya formado por completo en la ciudad. A él se debe la soberbia portada e imafrente de la Compañía cuzqueña (1664) y a él también hay que asignar su retablo mayor dorado en 1670 por Cristóbal Clemente, luciendo espléndidas salomónicas con las soluciones compositivas propias de la escuela peruana, tríos de columnas con cornisas partidas y curvas, en una de las creaciones donde arquitectura y ornamento se combinan y potencian magistralmente, con la novedosa proyección lateral en el presbiterio y tribunas, generando un espacio continuo y envolvente de genuina raíz persuasiva barroca: el mejor retablo del Perú²⁸. Mar-

26 Alteri, 2007: 62-63. Simonato, 2008: 262-266 y 411-413. Miselli, 2003: 178 y 217-219. Agradezco a Teresa Aymamí y al blog Cruces y Medallas estas referencias bibliográficas.

27 Estabridis, 1991: 143-44.

28 En mis conversaciones con el padre Antonio San Cristóbal

Diego Martínez de Oviedo. *Retablo mayor de la Compañía*, Cuzco. Anterior a 1670

tínz de Oviedo también realizó los retablos mayores de Santa Teresa (1675) y San Sebastián (1679).

El cabildo catedral limeño, protagonista de las novedades artísticas en la ciudad, parece que pudo cobijar una de las primeras obras con el fuste helicoidal. El 1 de octubre

me comentaba, entre otros argumentos, que el documento sobre la portada de la Compañía publicado por Cornejo presentaban una errata importante (comprobada por él en el documento original), de la que se había originado la confusión sobre la autoría del imafrente. Los dibujos y trazas no estaban “formados” y entregados por el padre Viesa, sino “firmados”. A ello se añadía los informes de las cartas anuas de la Compañía en los que habitualmente se nombran a los miembros encargados de las obras, y no a los artistas contratados; por último la interpretación de Vargas Ugarte de adjudicar a un jesuita las trazas (Egidiano) para mayor prestigio de la orden. Cornejo Bouroncle, 1960: 12 y 75. Mesa y Gisbert, 1997 (2ª ed.): 86-89.

de 1666 decidió encargar un nuevo púlpito para la catedral al escultor y ensamblador Diego Agnes de Calvi, por valor de 4000 pesos, con tal de «que fuese el más lucido que hubiese en toda esta ciudad». No llegó hasta hoy pero Echave y Assu (1680-88) lo describió como obra de extremo primor, realizada en cedro con «columnas Salomónicas» y «follajes corintios» entre otros hiperbólicos calificativos más. El escultor debió de cumplir con creces el encargo a juzgar por los encomios y en 1669 reclamó al cabildo una mayor recompensa económica²⁹. Por tanto en la década

²⁹ Archivo Catedral de Lima, Actas Capitulares, 1-10-1666, ff. 70 y 126; reclamó el pago de 8000 pesos, Archivo Arzobispal de Lima, Fábrica de la Catedral, leg. IV, reclamación. AGN, Pedro Bastante Ceballos, n° 192, 20-12-1670, sin número de folios, recibe 1500 pesos del cabildo. Ramos Sosa, 2004: 152 y 157. Vargas Ugarte, 1968: 150. Echave y Assu, p. 49.

del sesenta, al igual que en Cuzco, ya se conocía el nuevo soporte del barroco romano.

La historiografía del arte limeño ha señalado a Diego de Aguirre como el introductor de la columna salomónica en sus retablos, con una larga y dilatada carrera hasta su muerte, bien entrado el siglo XVIII. Como hemos visto, se conocía ya el soporte pero pudo ser él quien utilizara el fuste torso a gran escala en las ensambladuras de la época. No hay que olvidar que la novedad berniniana no solo fue el nuevo fuste columnario, sino más aún la tipología del edículo gigante, un solo cuerpo sobre pedestales y remate, aspecto que no está claro hasta ahora si se aplicó en la Lima del seiscientos.

Lohmann ofreció las primeras noticias artísticas sobre Aguirre, siguiéndole Harth Terré hasta dedicarle un capítulo en su libro sobre los escultores españoles del Perú, por haber nacido en España según documentación que no se ha podido comprobar. Así mismo le hacía responsable de la presencia de la columna salomónica en Lima³⁰. En cambio, en su testamento fechado el 22 de octubre de 1718, dice expresamente: «como yo Diego de Aguirre maestro ensamblador natural que declaro ser de la ciudad del Cusco, hijo legítimo de Marcos de Arroyo escribano que fue de dicha ciudad del Cusco y de Magdalena de Aguirre mis padres difuntos». Afirmaba que casó con Micaela de Zarate y tuvo por hijos a: María de Aguirre ya difunta, casada con Francisco de Medrano; Juan de Dios Aguirre que falleció sin heredero; Eufemia de Aguirre, Rosa de Aguirre, Clara de Aguirre y Nicolasa de Aguirre, mujer del capitán Juan Yáñez Dávila que le acompañaba en ese trance. Deseaba ser enterrado en la iglesia del hospital de San Lázaro con el hábito de san Francisco. Poseía una casa de por vida en la calle de San Marcelo, propiedad del convento de San Agustín, por la que pagaba 134 pesos al año, firmó a ruego del otorgante don Marcelino López de Haro³¹.

30 Lohmann, 1940: 10; Harth Terré, 1945: 128-132; 1977: 184-195.

31 AGN, Marcos de Uceda, n°1125, 22-10-1718, ff. 1084-85 r. Citado por San Cristóbal, 2001: 472. Agradezco al investigador cuzqueño Donato Amado la consulta en los protocolos de la

Si esto es así, Aguirre vino desde el Cuzco y por tanto sus formas y diseños aprendidos en la escuela cuzqueña, no sabemos con quién se formaría pero sin duda con alguno de los grandes maestros como Martín de Torres o Diego Martínez de Oviedo. De este modo señalamos de nuevo la importancia de estudiar e investigar Lima y Cuzco juntos.

Hubo otros importantes arquitectos, diseñadores y entendidos de retablos en la segunda mitad del XVII en Lima, entre otros fray Cristóbal Caballero, fray Diego Maroto, fray Luis de Espinosa, Constantino de Vasconcelos, Manuel de Escobar, Pedro Gutiérrez y José de Alvarado; pero Aguirre y su taller realizaron algunos de los encargos más significativos de la ciudad por su importancia institucional y proyección social.

El primer trabajo que conocemos en Lima es en 1666, cuando el 22 de septiembre Aguirre fue contratado por el alférez José de Aguirre (no sabemos si habría parentesco), para hacer unas andas de la Virgen Candelaria en la iglesia de Ntra. Sra. de Tarata, de la villa de Moquegua, con cuatro ángeles de cuerpo entero, dorada y bruñida por 550 pesos, según diseño firmado por fray Francisco de Herrera y fray Francisco Roxo³². Al año siguiente realizaba otras para la Virgen del Rosario de Pisco³³. En 1667

ciudad sobre el escribano Marcos de Arroyo. No hay testimonio de él, pero en Lima hay un escribano Pedro de Arroyo y otro Lucas de Arroyo entre 1601 y 1672 (AGN, n° 164-165-166-167).

32 AGN, Gaspar de Quesada, n° 1565, ff. 791-92 v. Agradezco al padre San Cristóbal esta referencia.

33 AGN, Francisco Pérez de Soto, n° 1522, 1-7-1667, f. 160 v. Es el contrato del dorador Juan Gómez con el capitán Juan Agustín de Elizalde, hacendado del valle de Pisco, para dorar unas andas de la Virgen del Rosario, en la iglesia de la villa de Pisco, por 300 pesos. Especifica unas condiciones materiales y técnicas muy definidas y de gran exigencia: «las andas han de llevar tres aparejos de yeso grueso, tres manos de yeso mate y cuatro de bol de Castilla, y los ángeles han de ir estofados y grabados de mano de Tiberio de Cáceres oficial encarnador, y a no ser de su mano no se le han de recibir; y el trono de la madre de Dios rajado de nubes sobre oro y plumadas las alas sobre oro; y las dichas andas no han de llevar resano ni fuego de los aparejos por la brevedad del tiempo sino que han de ir muy bien hechas y doradas por sus mismas manos como todo lo tocante a dichas andas; y han de ser a contento el lustre del oro del capitán

contrató retablos menores en el convento de Santa Catalina y la Concepción (1669), así como reparar unas andas para la cofradía de la Soledad de los pardos (1668) y hacer otras para la virgen del Rosario (1672)³⁴.

Según la documentación, el primer gran retablo de Diego de Aguirre fue el mayor del templo de los Desamparados en 1670, encargado por el capitán Juan del Pando. Este personaje parece que fue designado por el Conde de Lemos para la construcción del templo. El retablo con tres cuerpos fue presupuestado en 9.500 pesos sin el dorado, incluyendo la escultura pero no los lienzos de pintura, supervisando la obra el arquitecto Manuel de Escobar. Se terminó de pagar en 1673 y nada sabemos del tipo de soporte y composición³⁵.

Aguirre siguió realizando trabajos de menor envergadura³⁶. Un encargo más importante fue el retablo mayor de San Agustín hacia 1673. No hay información documental que sepamos y fue encomiado por el cronista Juan Teodoro Vázquez. Como consecuencia de la buena administración de la hacienda de Talambo, el padre fray Francisco de la Cerda consiguió fondos

económicos para construir y terminar la iglesia, con sus altares y retablos. Vázquez encomia «la maravilla del altar mayor del mismo templo, en el que el insigne Aguirre acumuló todos los milagros de su arte y todo el arte de sus milagros»³⁷. Por este testimonio conocemos el artífice pero no manifiesta sus formas y estilo. Más adelante narra la terminación de la iglesia y su interior, deteniéndose en el presbiterio:

*ahora solo me toca describir someramente el altar mayor y principal de templo. Su retablo es de tres cuerpos, muy compartidos y de arrogante coronación que guarda la simetría del orden compuesto con hermosos podios y gallardos bancos de que está formado el encasamento principal, ostentando cuatro colaterales o intercolumnios con sus nichos, conchas, motilos y repisas, fruteros, ángeles de valiente escultura y galanos y airosos escudos, veneras remates y marioletas, todo lo cual colocado con los bonitos juegos de sus molduras principales recaba y es admiración de los famosos arquitectos*³⁸.

A continuación describe, pero no tanto como quisiéramos, sobre el sagrario y altar mayor en el que cita expresamente el salomónico:

*el sagrario constituye por sí solo la pieza más irregular del templo. Su planta mide dos exágonos. Las paredes están realzadas por finísimas columnas salomónicas, que se asientan en los ángulos, formando, de unas a otras arcos rebajados. Mucho hubiera que decir de su belleza y desahogo, pero esperando mucho camino por recorrer, cerraré con sus puertas redondas, que son levadizas, y las colaterales que, ocultas tras el retablo, corren también a unirse con las redondas mencionadas*³⁹.

Una obra muy singular, que no pasó del deseo, fue el retablo para el altar mayor de la catedral de Lima en 1675, del que tenemos noticias por Echave y Assú, encargado a Diego de Aguirre por el arzobispo fray Juan de Almo-

Francisco Vázquez vecino de esta dicha ciudad maestro mayor del arte; y de los aparejos de Diego de Aguirre quien las hace en blanco". Agradezco al padre San Cristóbal esta referencia.

34 AGN, Francisco Muñoz, n° 1190, 9-12-1667, f. 589 v. Lohmann, 1940: 10; Juan Hidalgo, n° 924, 16-11-1669, ff. 493 v; José del Corro, n° 396, 4-7-1668, f. 391; Pedro Arias, n° 151, 20-4-1672, f. 613.

35 AGN, Pedro Pérez Landero, n° 1454, ff. 349-351 v; citado por Harth Terré, 1977, p. 187. Una carta de pago posterior, Francisco de Medina, n° 1106, 21-1-1673, ff. 657 v-58.

36 Un retablo para tercera orden de san Francisco por 900 pesos más el retablo viejo, a satisfacción de fray Luis de Espinosa, cfr. Lohmann, XIV: 347, AGN, Pérez Landero, n° 1456, 11-7-1672, f. 1561. Junto al dorador Juan Díaz de Gamboa un retablo para la Inmaculada en el monasterio de la Santísima Trinidad por 1200 pesos, AGN, González Romo, n° 806, 13-4-1673, f. 108. Realizó un retablo para la Virgen del Buen Suceso en la parroquia de San Lázaro, costado por su cofradía, con tres cuerpos aunque hizo solo el primero por 1600 pesos, AGN, Nicolás García, n° 716, 30-7-1673, f. 843. Por último, el retablo de la capilla del Santo Cristo en la iglesia de San Juan de Dios, por 1000 pesos incluido el dorado, AGN, Fernández Salcedo, n° 520, 21-11-1673, f. 1107.

37 Vázquez, en su *Crónica Continuada* Libro III, cap. 1 p. 151, de la edición de 1991.

38 Ibid. Libro VI, p. 344.

39 Libro VI, Capítulo 4, p. 344.

guera Ramírez. Mendiburu apuntaba (sin aducir fuentes) que era una versión del baldaquino romano de Bernini en San Pedro, en el crucero de la catedral y por valor de 80.000 pesos, pero la defunción del arzobispo determinó la no ejecución del costoso proyecto⁴⁰. Tal vez el caso de la catedral de Trujillo y su retablo mayor nos pueda ilustrar de lo que pudo ser en Lima, recordando que este centro artístico del Norte estuvo vinculado a la capital directamente y es necesario tener en cuenta para ver el desarrollo general de las artes⁴¹. No obstante en algún momento debió de renovarse el retablo mayor de la catedral limeña y realizarse uno con columnas torsas, así se desprende de un testimonio muy posterior (1755) que lo describe con tres cuerpos «y sus columnas eran labradas según el mejor gusto Mosayco», calificándolo como «el más hermoso monstruo de este arte»⁴².

Sucesivamente, Aguirre contrata y realiza numerosos y variados retablos que han desaparecido: retablo de la Asunción con San Juan Evangelista y San Juan Bautista en el monasterio del Prado (1676); un sagrario para el altar mayor de la parroquia de Santa Ana (1680) y el retablo de San Miguel para las Descalzas de San José (1680)⁴³.

En 1680 contrató un retablo para la parroquia de San Marcelo, en el altar de las Ánimas, para el Niño Jesús del Perdón, con cuatro columnas en cada uno de sus dos cuerpos «y en el interior dieciocho columnas salomónicas revestidas...». Esta es la primera vez que en la documentación se cita expresamente y con claridad el fuste salomónico de las columnas. Patrocinaba la obra el párroco don Ignacio de Yjar y Mendoza, por valor de 2400 pesos más el retablo viejo⁴⁴.

40 Echave, 1688: 175. Mendiburu, I: 333-37. Harth, 1945: 129; 1977: 184-185. Ramos Sosa, 2004: 157.

41 Este es atribuido a Fernando Collado de la Cruz 1721-40 según Morales Gamarra, 2012: 36. Actualmente con profundas remodelaciones.

42 Ruiz Cano, 1755: 17-18 y 70.

43 AGN, Alonso Martín Palacios, n° 1393, 31-12-1676, ff. 2888-89 v; L. F. Moscoso, n° 1165, 21-3-1680, f. 76 v, y 8-7-1680, f. 185 v.

44 Lohmann, 1940: 10. AGN, Diego Fernández Montaña, n° 494, 12-9-1680, f. 110.

Aguirre efectuó los retablos mayores del monasterio del Prado, Santa Rosa de los padres y capilla del Patrocinio, pero ninguno ha subsistido. También otro en el convento del Carmen nuevo de Santa Ana (1692), a devoción del maestrescuela de la catedral don Agustín Negrón⁴⁵.

LAS ARTES Y EL CRIOLLISMO EN EL CRUCERO DE SANTO DOMINGO

Llegados a la década de los ochenta, a pesar de los sismos y a raíz de ellos (1678), se acometen renovaciones importantes en los interiores de los grandes templos de la ciudad. Es el caso de la iglesia del convento de Santo Domingo, en la que la misma orden dominica y la poderosa cofradía del Rosario de los españoles acometen una serie de cambios en el crucero del templo y sus capillas. Tras la canonización de santa Rosa de Lima, los dominicos impulsaron dar realce a su figura y fomentar la devoción, emblema de identidad local, con una serie de transformaciones arquitectónicas y artísticas. Se produjo un acuerdo entre los dominicos, familias Agüero y Aliaga, y la cofradía de permutar las capillas y renovarlas con retablos, además de engrandecer el crucero y capilla mayor con otras ensambladuras⁴⁶. Resultaría un ámbito de especial significación cultural consolidándose la conciencia criolla sobre la Virgen fundadora y la santa americana en las formas triunfantes del pleno barroco.

Al frente de esta profunda remodelación barroca estuvo fray Diego Maroto. Ya el 25 de septiembre de 1679, el provincial dominico fray Juan de los Ríos contrató a Pedro Gutiérrez para construir el retablo de Santa Rosa, colocándolo en la testera del crucero, en el que depositar su cuerpo con un crucifijo que había de darle el convento, por 8000 pesos. El 25 de febrero de 1681, vuelve a ajustar con el ensamblador Gutiérrez otro retablo para este cru-

45 AGN, Tomás Cascos de Quirós, n° 305, 2-8-1686, ff. 35-37. Diego Fernández Montaña, n° 495, 22-11-1686, f. 375. Francisco de Taboada, n° 1843, 11-2-1689, f. 53 v. P. Pérez Landero, n° 1499, 8-3-1692, f. 613.

46 Barriga Tello, 1985: 14. San Cristóbal, 1992: 233-270; 1996b: 152-155.

cero «en que se han de poner dos hechuras de piedra que se trajeron de Roma, la una de santa Rosa de santa María y la otra del santo Ecce Homo atado a la columna...» por 3000 pesos⁴⁷. Así mismo, el dominico Maroto contrató el 6 de octubre de 1681 con Aguirre un retablo para el cruce-ro de la iglesia. Esta ensambladura, de doce varas y media de alto y seis de ancho por 3800 pesos, debía acoger una imagen de un crucificado, con columnas «macizas salomónicas emparradas de hoja», y en el sagrario «las pilastrillas han de ser columnillas salomónicas en proporción». La obra debía mejorar al que se estaba haciendo en el otro frente, dedicado al «santo Cristo de mármol»⁴⁸.

47 AGN, Lázaro F. Moscoso, n° 1164, 25-10-1679, f. 371 v; y F. García de Urteaga, n° 727, 25-2-1681, f. 73. La escultura de la santa es la de Melchior Caffá, y el Ecce Homo también se conserva. Sobre este ensamblador tenemos las siguientes noticias documentales: retablo de las reliquias en San Francisco, AGN, Pérez Landero, n° 1453, 14-10-1669, f. 558; retablo para el claustro del monasterio de la Concepción, idem, 3-12-1669, f. 624 v; recibe de aprendiz a Cristóbal Prieto, AGN, Fernández Salcedo, n° 514, 10-12-1670, f. 1530; retablo de los mártires en San Francisco, Pérez Landero, n° 1465, 28-6-1672, f. 1448; retablo de San Agustín en el monasterio de la Encarnación, Fernández Salcedo, n° 519, 12-6-1673, f. 533; retablo de la Encarnación en San Francisco, Pérez Landero, n° 1458, 19-10-1673, f. 1465; retablo de la Concepción en la iglesia del Prado, Martín Palacios, n° 1387, 7-12-1674, f. 2098 y n° 1390, 17-9-1675, f. 2207, se terminó el 14-6-1679; sagrario para la iglesia del recogimiento de las hermanas del Salvador frente al hospital de San Pedro, Cristóbal Monzón, n° 1158, 7-10-1675, f. 1189; retablo del coro del monasterio del Prado, Moscoso, n° 1163, 3-9-1676, f. 185; andas en el monasterio de Santa Clara para la Santa Verónica, Moscoso, n° 1163, 3-11-1676, f. 239 y dorado en f. 97 v; terminar el retablo de la capilla de la Soledad, Pérez Landero, n° 1465, 25-2-1677, f. 378 y n° 1466, 20-12-1677, f. 1845; andas para la cofradía de san Juan Bautista en la iglesia de Santa Ana, Moscoso, n° 1164, 20-9-1679, f. 335; andas para San Juan Evangelista en la iglesia de Santa Clara, Moscoso, n° 1165, 15-9-1680, ff. 276 v. y 320 v; retablo sacristía de Santo Domingo, Sánchez Becerra, n° 1692, 30-12-1683, f. 935; retablo de San Cayetano en el hospital de San Pedro, Moscoso, n° 1167, 24-12-1685, f. 16; retablo de San José en la iglesia de Santa Ana, Fernández Pérez, n° 788, 10-1-1706, f. 33; trabajos en el altar de Santa Rosa en la iglesia de Santo Domingo, para la hermandad de la esclavitud de Santa Rosa, Núñez Porras, n° 792, 25-2-1710, f. 242.

48 AGN, Alonso Martín Palacios, n° 1404, 6-10-1681, ff.

Este enriquecimiento del crucero era en realidad un complemento de las tres capillas principales del templo, la mayor con el presbiterio ampliado flanqueado por la del Rosario y la de Santa Rosa. Nada sabemos del retablo mayor, si también se acometió una nueva estructura de columnas torsas. Tras los acuerdos de permuta, los mayordomos del Rosario, Lucas de Alagueros y Manuel Fernández Dávila, contrataron a Diego de Aguirre para realizar un suntuoso retablo en 1684, por un total de 11000 pesos⁴⁹. La elección del artista tuvo sus fundamentos: «porque además de haber hecho otros retablos buenos es persona corregible para hacer las enmiendas que convienen según fuere obrando en dicho retablo...», detectándose aquí las habituales tensiones entre la llamada libertad del artista con los gustos y exigencias del patrono, que en el contexto hispánico suele primar el encargante. La estructura se haría de roble y lo demás en cedro, como era habitual, pero había una exigencia muy particular y que nos habla de los refinamientos en el diseño de retablos en la ciudad de Los Reyes. Le exigían a Aguirre que:

Ha de hacer el trono en que ha de estar la imagen de la misma forma que el modelo que se envió a Venezia para traer las columnas y demás cosas de cristal, todo lo cual caso que venga ha de volver a quitar las columnas y demás cosas que estuviere puestas en el lugar que han de servir las piezas de cristal, las cuales desde ahora para entonces el dicho Diego de Aguirre se obliga a ponerlas a su costa dándosele tan solamente por parte de la dicha cofradía los bronces o fierros o plata que sea necesario para fijar las piezas descritas y por este trabajo se ha de volver a llevar las columnas de madera y demás cosas que se quitaren para poner dichos cristales, y en caso que no vengan las piezas de cristal se quedará el dicho retablo en la forma que se ha de ejecutar llenando con el toda la testera en ancho y alto.

Debía alojar por detrás un camarín con escalera cómoda para vestir a la Virgen. Insistieron los cofrades que haría su trabajo en un año, con «todo primor», «mejorándole en todo lo que fuere posible», y «ha de obrar sin dejarle

2073 v-2075 v.

49 AGN, Pedro Pérez Landero, n°1480, 14-1-1684, ff. 69-71 v.

de la mano». El dorado del ya costoso retablo se contrató inmediatamente por los mismos mayordomos y cofrades, el 22 de diciembre de 1685, con Juan Días de Gamboa, por 8000 pesos, con una minuciosa precisión y recomendaciones técnicas para la feliz conclusión de la obra a fines de octubre de 1686⁵⁰. Este retablo del Rosario fue de los más resistentes a la imposición neoclásica, cuando por primera vez el arte se hizo ideología, y llegaron a verlo viajeros como Vasili Mikhailovicht en 1818 y posteriormente Max Radiguet, celebrando con entusiasmo su lujo y suntuosidad⁵¹.

Este proceso de enriquecimiento de los interiores sagrados limeños puede apreciarse también, aunque sin tanta noticia documental, en el caso del crucero de San Francisco. Ya desde 1666 se proyectó un gran retablo para la Inmaculada Concepción al parecer diseñado por fray Cristóbal Caballero y su hermano Diego por valor de 11000 pesos⁵².

«EL SALOMÓN DE LAS INDIAS»: LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE SAN PEDRO

El templo de la Compañía de Jesús en Lima, hoy conocido como iglesia de San Pedro, alberga uno de los pocos conjuntos de retablos salomónicos conservados junto con la iglesia de Jesús María y el templo de Magdalena Vieja. Los jesuitas inauguraron el templo actual en 1638 y desde entonces ha recibido sucesivas renovaciones de retablos con los cambios de estilos, devociones y terremotos. El prestigio y suntuosidad del templo denominado entonces de San Pablo, llegó a llamarle, en los afanes laudatorios de la hiperbólica retórica contemporánea, «el Salomón de las Indias», aludiendo a la legendaria construcción y grandeza del Templo de Salomón, en el Antiguo Testamento, tema muy querido en el contexto de la Compañía de Jesús, de ahí el libro de Juan Bautista Villalpando (1596-1605)⁵³.

En una carta versificada sobre las fiestas de inauguración escrita por un limeño de entonces a un amigo suyo en Potosí, le da cuenta del estado de la iglesia, aunque no tanta información como quisiéramos⁵⁴. Anota que albergaba catorce altares con otros tantos retablos, y el «eminente retablo» con esculturas de la capilla mayor se valoraba en 100.000 ducados. Apunta un dato significativo, el púlpito lucía «labor a lo mosaico», no sabemos si alude a unas tempranas columnas salomónicas. De esta etapa solo parece subsistir el actual retablo de San Estanislao de Kostka, es el más antiguo de todos a juzgar por las columnas clásicas de sus dos cuerpos y el remate, pudiendo realizarse en la década del treinta, con la inauguración del templo o poco después. Hay constancia de que el ensamblador limeño Mateo de Tovar realizó tres retablos para la Compañía en 1639, 1641 y 1644, tal vez fuera uno de estos⁵⁵. Durante el siglo XVIII sufrió una remodelación en clave rococó a juzgar por los marcos de los lienzos, detalles ornamentales pintados y hornacina del primer cuerpo.

Como mencionábamos, caso del crucero de Santo Domingo o San Francisco, y en general en todos los templos de la ciudad, se aprecia un proceso de engalanamiento, en una piadosa emulación y humana competición del que no fue ajena la Compañía. Los documentos de la época no han alumbrado hasta ahora quienes fueron los ensambladores que trabajaron en el templo, por tanto nos movemos en el ámbito de hipótesis y propuestas de atribución. Podemos acercarnos a algunos de ellos por otras noticias documentales.

Del retablo de San Francisco Javier, restaurado entre 2008-9, se conoce desde hace años una referencia documental para dorarlo en 1695. El 29 de julio el padre Juan de Echeverría, procurador general de la ciudad del Cuzco y sacristán de la capilla del santo, contrató al maestro dorador Martín de Avendaño «indio ladino» para dorar el retablo y capilla del santo⁵⁶. Por el estilo y formas que

50 AGN, Pérez Landero, n° 1485, 22-12-1685, ff. 2733 v-37 v.

51 Barriga Tello, 2000: 89-90.

52 AGN, Fabián Fernández, n° 546, 19-1-1666, n° de f. ilegible. Agradezco al Dr. San Cristóbal este dato.

53 *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hieroso*

lymitani.

54 Cacho Casal, 2016: 27-89.

55 San Cristóbal, 1996a: 258-260. En 1641 se renovó el retablo de San Javier y este destinarse al de Borja.

56 AGN, Marcelo Álvarez Ron, n° 104, 29-7-1695, f. 225.

Retablo de San Francisco Javier. Iglesia de la Compañía. Lima, c. 1690-95

presenta el actual retablo es muy posible que se trate del citado en el documento, pudiendo datarse unos años antes como mucho. Nada sabemos del maestro arquitecto

Lohmann, 1940: 11. Agradezco a la investigadora Kelly Montoya la digitalización del documento.

que lo diseñó y realizó. La escritura en cambio es muy precisa en las obligaciones del dorado con requisitos muy detallados de materiales, técnicas y modos de pago. Iría todo ello de oro muy limpio y bruñido, no solo el retablo sino toda la capilla: los calados de los lados encima de los arcos, los marcos de los pilares, dos escudos del virrey conde de la Monclova, lámparas, cornisas de la cúpula, friso y perfilar de oro la linterna, blanqueando la bóveda. Para todo ello el padre Echeverría le dio 2800 libras de «oro virgen de Carabaya» y 3000 pesos por su trabajo, con una serie de penas si no cumplía y lo entregaba el 15 de febrero de 1696. Avendaño tuvo que presentar como avalista al capitán Juan de Valladares. Sin duda que el retablo del santo navarro es el mejor en talla y conservación.

Constituido por dos cuerpos más el remate y dividido en tres calles, levanta sobre vistosos y movidos pedestales donde apoyan seis columnas salomónicas con proyección lateral (detalle que le asocia a la solución del retablo mayor de la Compañía en Cuzco). Sus fustes de vueltas y gargantas bien señaladas, segmentado en cuatro partes por anillos. La talla ornamental de estas columnas es pulcra y menuda, de ejecución limpia y detallada, perfectamente ajustada al volumen del salomónico, sin anular el movimiento ascendente propio del soporte. Deteniendo la mirada pueden apreciarse los temas ornamentales: en el primer segmento surge sobre estrías helicoidales (como en el modelo berniniano) una trama de flores de cinco pétalos, en el segundo una rica decoración vegetal de tallos, hojas y flores que muestran pájaros que picotean con simpáticos y juguetones niños cabalgando sobre las

Detalle retablo de San Francisco Javier, Iglesia de San Pedro. Lima



aves. En el tercer segmento vuelven las estrías con rosas, y en el cuarto racimos de uvas.

Un ameno repertorio ornamental de motivos vegetales y floreros va complementado por tarjas y esculturas figurativas que el documento especifica como: ángeles,

Juan Martínez Montañés y taller. *San Francisco Javier*
La Compañía de Lima. Foto: Taller de San Pedro



santos, marioletas, serafines, niños, figuras desnudas y vestidas. La calle central avanza proyectándose hacia adelante y la cornisa se quiebra sin romperse, formando un templete abovedado cobijando la imagen del santo, citada en la carta anua de 1648 como obra de Martínez Montañés, seguramente ya con intervención del taller⁵⁷.

El segundo cuerpo también aparecen columnas salomónicas de canon más corto, pero con otro concepto de diseño y ejecución. El maestro que las talló fue distinto del primer cuerpo: señala el primer tercio del fuste con anillos de acantos y las vueltas se cubren de carnosas frutas, parecen racimos de uvas y otras más protuberantes que acentúan el volumen. En este cuerpo la cornisa se rompe en brazos curvos introduciéndose en el remate y acogiendo una cúpula calada sobre la hornacina. El movimiento vertical culmina en su remate de movidas cornisas

⁵⁷ Vargas Ugarte, 1963: 38.

Remate del retablo de san Francisco Javier. Foto: Taller de San Pedro



Pedro de Villafranca. *Grabado de San Fco. Javier* según Juan de Valdés Leal, 1682

Foto: Biblioteca Universidad de Valencia



y figuras alegóricas, entrando decididamente en la cúpula de fábrica, en un claro afán de cubrir espacios con sentido envolvente y generar continuidad con el resto de la ornamentación para lograr la persuasión de los sentidos.

Este tipo de salomónicas y su factura en el primer cuerpo pueden verse en otros retablos del mismo templo, como el del Cristo de Contrición o el de la Anunciación, y llegan a la arquitectura de fábrica en la portada de la hacienda jesuita de San José, en Nazca⁵⁸. El modelo concreto de fuste parece apuntar a las cuatro columnas salomónicas de la antigua basílica constantiniana de San Pedro en Roma, difundidas sobre todo con las pinturas para tapices de Rafael (1515), en una larga secuencia hasta el seiscientos.

Las esculturas y pinturas del retablo se han movido y sustituido en las múltiples reconstrucciones y restauraciones, por lo cual no es posible asegurar sean las originales y en el lugar inicial. Solo el conjunto del remate es distintivo y sin duda original del momento de su realización⁵⁹.

58 Wuffarden, 2002: 182-187. San Cristóbal, 1990: 439-453.

59 A esta conclusión se llegó tras la restauración; agradezco

Aparece el santo apóstol de Oriente como Neptuno de los mares, flanqueado por seres y animales marinos. Arriba de la cornisa sostenida por un tritón y una nereida, el santo surca las aguas sobre una gran venera tirada por caballos marinos, acompañado de cuatro figuras de ángeles. Esta representación escultórica triunfal tal vez sea un correlato del libro de Lorenzo Ortiz, *El Príncipe del mar S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús, apóstol de el Oriente, y patrón de sus navegaciones y ahora nuevamente de las del Sur y su comercio* (Bruselas, 1682). Nombrado protector y patrón de los mares del Sur en 1685, a petición de los cónsules de la ciudad. La edición iba con un grabado de Pedro de Villafranca según dibujo de Valdés Leal⁶⁰.

También existe de estas fechas, 1696, el contrato para dorar el retablo del Ángel de la Guarda del templo de San

al Taller de San Pedro, comunidad de jesuitas y a los restauradores Nancy Junchaya y Santiago Guardia sus facilidades y fotografías.

60 Fernández Gracia, 2006: 166-7.



Pág. anterior

Retablo del Cristo de la Contrición, c. 1695. Foto: Taller de San Pedro

Pedro, por el mismo Martín de Avendaño⁶¹. El 19 de octubre el padre José Pérez contrató sus servicios para «dorar el dicho retablo y los lados de la capilla y las cartelas de los santos y los pilares, la linterna de la media naranja y el palo de la lámpara, como está toda la capilla del Santo Cristo con color y perfil de oro». Por tanto es evidente que en esta fecha ya estaba hecho el retablo del Ángel de la Guarda y el del Cristo que sería el de la Contrición. El acuerdo contiene estipulaciones muy concretas de técnicas y materiales, en la misma línea del retablo de San Francisco Javier. Avendaño recibiría en este caso 1500 libras de oro del Cuzco, diez arrobas de yeso mate y cuatro arrobas de bol, cuyos costes irían incluidos en los 5000 pesos por toda la obra, que debía acabar en cinco meses.

Hoy en día una figura del ángel custodio se encuentra en el segundo cuerpo del retablo de San Francisco de Borja, terminado de restaurar hace unos meses. Parece raro que se le denomine el retablo del Ángel y no por el de Borja, el trasiego de imágenes con sismos, transformaciones y la expulsión de la orden no facilita la identificación. Hay información de que hubo un retablo del ángel custodio en la capilla que hoy alberga la puerta de paso a la Penitenciaría⁶².

Este retablo actual de Borja con salomónicas en los dos cuerpos, tres calles y remate, presenta claramente el recurso de las cornisas rotas y curvas introduciéndose en el segundo cuerpo de la calle central. Lucen las columnas adornadas

Retablo de San Francisco de Borja. Foto: Taller de San Pedro



en sus vueltas con rostros de niños y racimos turgentes de frutas y vegetación. Son muy notables los cuatro pedestales del primer cuerpo, que aglutinan cada uno de ellos el

⁶¹ AGN, Fernández Montañón, n° 500, 19-10-1696, f. 1092.

⁶² Vargas Ugarte, 1963: 35, nota 4. Según información de Torres Saldamando.

San Francisco de Borja. Lima. Foto: Taller de San Pedro



tetramorfo, con talla maestra y de feliz composición formal e iconográfica: el águila, el toro, el ángel y el león, símbolos de los cuatro evangelistas como fundamento del Nuevo Testamento. El retablo ha sufrido remodelaciones, recomposiciones y cambios iconográficos en los pequeños lienzos de la vida del santo. Arriba en su remate campea el arcángel San Miguel, al parecer escultura contemporánea al retablo, pero no la mesa de altar y vitrina que son del XIX-XX. La escultura de San Francisco de Borja ofrece una recia interpretación en su cabeza y sugestión del rostro, con una composición y plegados de paños que remi-

Pág. siguiente, columna izqda, de arriba abajo
Ángela, detalle del retablo de San Francisco de Borja

Estampa de emblema. Foto: Pessca
José de Alvarado. *Detalle del retablo mayor*. 1712. Santuario de Cocharcas, Perú

ten a los artistas hispalenses que trabajaban en la ciudad en el segundo cuarto del siglo⁶³.

La jugosa cornisa partida y curva del primer cuerpo presenta unos motivos ornamentales figurativos, además de marioletas, cabezas de niños y ángeles, pero también ángeles con alas y prominentes pechos, figuración que puede verse en cartelas de emblemas impresos vinculados a la Compañía⁶⁴. Este fantástico motivo decorativo aparece también en el retablo mayor del santuario de Cocharcas y otros ejemplos. El retablo de Cocharcas fue realizado por José de Alvarado, conocido ensamblador de la escuela limeña, que tras trabajar en Los Reyes con un retablo para la cofradía de Loreto (1696) en la iglesia de Santa Ana, pasó a trabajar en la ciudad de Huamanga donde se conservan afortunadamente varios retablos de su mano, ilustrándonos de sus obras perdidas en Lima y el estilo de la capital virreinal⁶⁵. En Ayacucho se han documentado el retablo de Santa Liberata en el convento de Santa Teresa (1702); el mayor de la Compañía de Jesús (1703), y el de la Santísima Trinidad (1708) en la catedral huamanguina⁶⁶. Punto culminante fue el retablo del santuario de Cocharcas (1712), en sus columnas ondulantes

63 José de Castilla contrató (1727) un retablo para san Judas Tadeo en la iglesia recoleta de Belén en el que se obligaba a que “la basa principal donde va dicho glorioso apóstol se ha de parecer de la misma manera que está el de San Francisco de Borja de la Compañía de Jesús”, AGN, Miguel Estacio Meléndez, n° 409, 10-2-1727, ff. 34 v-36. Tal vez esto supondría una cierta cercanía cronológica.

64 Este motivo ornamental aparece también en la edición de un libro de emblemas de Cornelis Galles I referentes a la Compañía de Jesús: *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu*, de Johannes Bolland, publicado por Balthazar Moretus I en 1640, Amberes. Pueden verse los emblemas de las páginas 187 y 542. Cfr. PESSCA n° 2698^a; Ojeda, *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*.

65 Lohmann, 1941: 348, AGN, Pedro Pérez Landero, n° 1513, 18-10-1696, ff. 1592 v-95. Este contrato se renovó en 1701, Juan Núñez de Porras, n° 783, 6-12-1701, f. 874; acogió de aprendiz en 1697 a Fernando Bermejo por cuatro años: Marcelo Álvarez de Ron, n° 105, 27-9-1697, f. 223 v.

66 En Huamanga aparece encarcelado por no cumplir con el contrato de Lima citado. Mancilla, 1988; 1989; 1990; 1992 y 2000.



Detalle de cariatíde en retablo de la Familia de la Virgen. Foto: Taller de San Pedro

pueden verse también aves picoteando flores y frutos, así como marioletas y ángeles. Sí habría que observar entre los retablos de fines del XVII en Lima, la posible huella de José de Alvarado y tantear su formación con alguno de los ensambladores del último tercio del siglo. Así mismo manifiesta la proyección directa del arte limeño por el extenso virreinato, que incluso puede detectarse hasta Panamá, en el retablo mayor de la iglesia de San José.

La riqueza compositiva y variedad ornamental de los retablos limeños de la Compañía, es botón de muestra de lo que ocurría en toda la ciudad y otras áreas de influencia como Trujillo, sin poder dirimirse en estas páginas, baste como ejemplo las columnas entorchadas que vemos en el segundo cuerpo del retablo de la Familia de la Virgen, que tal vez pertenezcan a una fase anterior, y en el que precisamente su primer cuerpo con fustes salo-



Portada de San Lorenzo. Potosí



(Arriba) *Procesión del Corpus Christi en Cuzco, arco triunfal con decoración de plumas y altares callejeros, c. 1670-80. Museo Arzobispal del Cuzco*
(Abajo) *Detalle del claustro de la Compañía en Arequipa, 1738*



mónicos acaban su tercio superior en bustos de cariátides gesticulando con los brazos, las que décadas posteriores petrificaron en la espléndida portada de San Lorenzo de

Fragmento de retablo. Último tercio del s. XVII. Colección Yábar, Lima
Foto del coleccionista



Potosí (c. 1727), casi un preludio de la posterior fase limeña del retablo de cariátides⁶⁷. Otros aspectos ornamentales tan caros y frecuentes en las decoraciones y escenografías de la época como las plumas, de ecos insondables en la cosmovisión andina, visibles en los conocidos lienzos de la procesión del Corpus Christi de Cuzco (c. 1680) ornando los arcos triunfales salomónicos y altares callejeros, terminan cuajando en el claustro de la Compañía de Arequipa (1738), y en labores de madera como en un fragmento de retablo andino de la colección Yábar, componiendo sobre un jarrón floral una cartela manierista con la Inmaculada, rematada por tallos con hojas y cinco plumas.

Esa interacción entre la arquitectura en madera y la pétreo continuó fecundando el entramado artístico y es palmaria en la monumental portada-retablo

del templo de la Merced limeña por el arquitecto y ensamblador fray Cristóbal Caballero (1697), donde surgen la columna salomónica pétreo (sin llegar al movimiento y tensión de la madera) y la gran venera que acoge al viandante, con su hermosa hornacina abalconada del segundo cuerpo en triple arco avenerado al que se asoma la Virgen protectora. Todos estos elementos compositivos se ven en las máquinas lignarias de la época y trabajos festivos en las exequias reales⁶⁸.

67 Chacón Torres, 1973: 25. Estas columnas del segundo cuerpo pueden remitir al retablo que fue realizado en 1680-82, cfr. Vargas Ugarte, 1963: 36.

68 Ramos Sosa, 1992: 172-183. Túmulos de Mariana de Austria y Carlos II por fray Cristóbal Caballero.

Fray Cristóbal Caballero. *Portada retablo*, 1697. La Merced, Lima



El prolífico intercambio de fórmulas compositivas y ornamentales ya visto a lo largo del siglo en ejemplos anteriores, desde la fiesta y escenografía pasando por el retablo y culminando en la arquitectura de fábrica, nos avisa del entrelazamiento de las artes y el sentido unitario del diseño al margen del material empleado, todo ello tan propio del barroco, con un protagonismo de la madera peculiar y expresivo del mundo hispánico. Podría hablarse del retablo como la tipología artística más genuina de la creatividad hispanoamericana alumbrando numerosas escuelas a lo largo del continente: la fiesta de la madera en la que se aúnan todas las artes como celebración apoteósica y persuasiva del siglo de oro americano.

EL SALOMÓNICO ORNAMENTAL: JOSÉ DE CASTILLA Y EL RETABLO DE JESÚS MARÍA, 1708

En el denso panorama de los ensambladores limeños de fines del XVII y primeras décadas del XVIII, destaca José de Castilla del que, esta vez sí, conservamos un buen retablo documentado y que servirá para iluminar los rumbos de la arquitectura lignaria de la ciudad. El retablo

mayor de la iglesia del monasterio de capuchinas de Jesús, María y José, fue contratado por el capitán José de Ibáñez en 1708, por valor de 6400 pesos, acordando que se acabaría el primer cuerpo para la fiesta de la Inmaculada de ese año y seis meses después el resto de la máquina lignaria⁶⁹.

Castilla (1658-1739) fue un mestizo de Corongo, en la provincia de Conchucos, según consta en su carta de examen de 1694: «es alto de cuerpo, delgado, que tiene un lunar negro abajo de la barba, de edad que dijo ser de 36 años», por tanto debió de nacer hacia 1658⁷⁰. No obstante

estaba trabajando en la ciudad de Lima por cuenta propia al menos desde 1680, con 22 años y como maestro ensamblador, cuando fue contratado para hacer un retablo salomónico por 500 pesos⁷¹. Realizó otros muchos trabajos antes y después de examinarse, falleciendo en 1739⁷². Fue reconocido como «maestro ensamblador de fama y nombre por lo acertado en la perfección de sus obras y puntualidad de sus tratos»⁷³.

69 Lohmann, 1941: 352. AGN, Marcelo Álvarez Ron, n° 40, 23-3-1708, f. 426. Fue dorado en 1744 por C. Arias, cfr. Antúnez de Mayolo, 1938: 197.

70 AGN, Diego Fernández Montaña, n° 497, 3-5-1694, f. 560.

71 AGN, Juan Romero de Harnedo, n° 1674, 4-9-1680, ff. 17 v-18 v.

72 Lohmann, 1941: 354; AGN, Francisco Montiel Dávalos, n° 737, 22-7-1739, f. 229 v. Inventario de bienes en Marcos de Uceda, n° 1143, 17-11-1739, f. 700.

73 Lohmann, 1941: 351; AGN, Francisco Taboada, n° 987, 15-8-1702, f. 533. Recibió de aprendiz a Clemente Fernández Vergara, AGN, P. González Romo, n° 810, 8-5-1685, sf. Realizó un retablo de Jesús Nazareno para el noviciado de la Compañía, AGN, F. Estacio Meléndez, n° 353, 10-2-1737, f. 161.

José de Castilla. *Retablo mayor*, 1708. Monasterio de Jesús, María y José Lima



El retablo de Jesús María se distingue, en comparación con los comentados de la Compañía (Contrición, San Javier y Anunciación), por una talla más erizada y gruesa, cediendo la tensión estructural y vertical, el fuste salomónico más corto no vuelve a presentar segmentación ni estrías y reduce la figuración decorativa a pequeños ángeles en favor de la vegetación. Triunfa el gusto ornamental y pictórico del barroco, por el que se decantó mayoritariamente el retablo peruano, como puede verse en el conjunto de la iglesia de la Magdalena.

Este salomónico de interiores culminó en la suntuosa portada de San Agustín, último retablo pétreo del barroco local que manifiesta a cabalidad el desarrollo y tendencia de las artes en el contexto peruano. La gran portada agustina ya diseñada en 1709 logró en un último esfuerzo sacar a la calle el soporte torso y su exuberante vegetación⁷⁴. Es muy significativo que la composición sea

⁷⁴ San Cristóbal, 2001: 445-484.

Portada retablo, c. 1709-1720. San Agustín, Lima. Foto de finales del XIX en la que puede apreciarse las esculturas policromadas
Foto cedida por Juan Manuel Parra.



un trasunto sin novedad de la portada de San Francisco, sustituyendo los soportes clásicos por el salomónico, y su nota más característica la constituye una abundante y densa ornamentación vegetal abultada que casi ahoga el esquema arquitectónico, dando como resultado un empaste general decorativo, recamado y tupido tapiz como escenario de la plazuela, perdiendo tensión vertical en pro de la profusión ornamental gratamente acogida, sentida y demandada por la población y el temple religioso general de la época. En su hornacina principal surge triunfante el obispo de Hipona venciendo a las herejías, al parecer es una escultura de madera en la que no se ha reparado nunca, de autor desconocido en la segunda década del XVIII, pudiendo verse en ella la composición abierta y dinámica del pleno barroco. No hay constancia del arquitecto que diseñó y realizó el conjunto pétreo, se le ha adjudicado a Diego de Aguirre, como el gran constructor salomónico

Retablo de San Ignacio, 1701. Templo de la Compañía de Lima
Foto: Juan Manuel Parra



de la época, no era el único pero guardaría buena relación con los agustinos por ser su inquilino.

Como contrapunto coetáneo de esta portada y su singular sensibilidad decorativa es el actual retablo de San Ignacio, en el crucero de la Compañía, acabado en 1701 «a lo moderno» según las cartas anuas de este año. Desconocemos su artífice y parece que fue restaurado en 1750, tras el terremoto de 1746, por Juan José Salinas. Rememora los modelos y formas del barroco romano recogidos por el jesuita Andrea Pozzo en su *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma, 1693-1700), con los retablos marmóreos del templo matriz del Gesú, en el que la superposición de cuerpos se sustituye por la rotunda tipología unitaria y monumental, como en el baldaquino de San Pedro. En este caso parece seguir el retablo de San Luis Gonzaga (vol. II, lám. 26)⁷⁵. La veta romana internacional, más estructural que ornamentada, continuó con el retablo del noviciado de San Antonio Abad, hoy iglesia de San Carlos, por el jesuita Jorge Lanz en 1762-64, holandés nacido en Leyden. Fue ayudado en los trabajos de carpintería del retablo por Javier Ysasaga, así mismo el púlpito y las tribunas fueron obra de José Manuel Palomares⁷⁶. Por estos

⁷⁵ Vargas Ugarte, 1963: 38. Harth Terré, 1973.

⁷⁶ Kusunoqui, 2010: 162-163. Pereira Salas, 1965: 147. Guzmán, 2009: 66. La referencia documental actualizada es AGN,

Jorge Lanz. *Retablo*, c. 1762. Iglesia de San Carlos, Lima
Foto cedida por Ricardo Kusunoqui



años ya se había generalizado en Lima la ornamentación rococó y los retablos de fustes antropomorfos y cariátides. Aquí acaba esta aproximación al retablo limeño no sin lamentar lo mucho perdido de este teatro del nuevo mundo, donde sismos y modas impuestas acabaron con las hogueras de escenarios sagrados, sus virutas de oro y complicado decoro, en los que aún pervive el *ascua de veras* que vio el poeta sevillano.

Compañía de Jesús, legajo 157, documento 465, ff. 9 v; 11 v. y 12 v. Entre los pagos a Lanz y a Ysasaga por el retablo suman más de 16000 pesos. Agradezco esta actualización al Dr. Ismael Jiménez.