

LA OBRA DE LOS ESCULTORES ESPAÑOLES EN EL VIRREINATO DEL PERU

Informe del Académico Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín sobre el trabajo que con este título presentó a nuestra Real Academia D. Emilio Hart-Therre para el concurso «Premio de la Raza». Lima, 1956.

Todas las cosas del Perú han ejercido siempre sobre mí una fuerte atracción. Por virtud de este amor y admiración hacia los problemas de aquellas tierras, correspondientes al opulento Virreinato de Nueva Castilla, fuí al Perú en el año 1937, habiendo pasado en la ciudad de Lima desde el 1 al 31 de diciembre de aquel año, recorriendo todas sus calles, estudiando todos los barrios y principales edificios y admirando toda su copiosa e importante obra artística.

Tiene el Perú para todos los españoles un singular hechizo, y por ello, desde el 25 de julio hasta el 2 de agosto del presente año, de nuevo he podido visitar a la ciudad de Lima con motivo de mi Embajada extraordinaria para representar a España en la transmisión de poderes de la nueva etapa presidencial.

Por todo ello fué para mí una gran satisfacción, aunque en definitiva constituyó una pequeña pesadumbre, no fácil de cumplir con el rigor que merece por mis muchas ocupaciones, el encargo de la Sección de Bellas Artes de emitir un dictamen sobre la interesantísima tarea, de D. Emilio Harth-Terre, titulada «La obra de los escultores españoles en el virreinato del Perú».

Su lectura ha constituido para mí un auténtico gozo espiritual, y ello me ha colocado de nuevo en aquellas horas felices de nuestro Imperio, durante los siglos XVI y XVII, donde el pueblo español realizó tareas verdaderamente transcendentales. Sólo conociendo por el aire y por el suelo la geografía del continente de América del Sur se puede uno dar exacta idea del ingente esfuerzo de nuestros ascendientes para llevar allí la civilización cristiana.

Cuando se habla de la codicia de los españoles del Descubrimiento y de la Conquista, la gente forzosamente entra en esa vía del tópico, tan manido como extre-

mado e injusto, no atribuyendo a nuestra gente otro pensamiento que el afán de enriquecerse. Esta consideración, que pudo tener —no lo niego— en su fase inicial un cierto valor, bien pronto tuvo que ser subordinada a condiciones de naturaleza espiritual, de mayor elevación. Sólo por el servicio a un ideal civilizador, sublimado por una ardiente fe, pudieron los españoles vencer la sobrehumana tarea que significaba llevar a aquellas comarcas inhóspitas, difíciles y casi siempre pobres, el esfuerzo de su acción civilizadora. Dentro de esta nobilísima empresa, las Bellas Artes ocuparon un lugar preeminente. Y no sólo en el Perú, sino en todo el continente americano, se halla esparcido el resultado de una tarea realmente asombrosa. El servicio de la fe cristiana alcanzó verdaderos prodigios en todos los aspectos de las Bellas Artes.

* * *

El interesante trabajo del Sr. Harth-Terre se divide —según palabras del autor— en tres partes: «una, de comentario crítico al propósito de un estudio de la escultura; otra, de aquellas obras mismas posibles de identificar con sus autores, y una tercera, de biografía artesanal del artífice. Pero ni unas ni otras son independientes: en cada una hay un pequeño espacio y una cuantitativa invasión para mayor claridad de su actividad».

«No hemos pretendido —dice el autor— tampoco hacer grande lo pequeño. Lo pequeño es de por sí grande cuando, como podemos verlo propia y efectivamente, tradujo y encerró en su empresa todo el ánimo, la voluntad y los ansiosos propósitos de una colectividad. Tampoco pensamos que la modestia de nuestra obra de arte carezca de esa grandeza de la misma obra de arte que toda obra de arte encierra en sí por sí misma. Tampoco intentamos parangonar nuestros artífices con genios. Fueron hombres, simplemente hombres de trabajo —¡cuántos anónimos!—, que cumplieron esa tarea del trabajo dirigida hacia un propósito de arte y hacia un fin ideal superior. Y así quedamos en una exposición sencilla de la obra y en una escueta presentación del sujeto en su intimidad artesanal, en su atmósfera patética.»

La primera parte del trabajo se divide, a su vez, en siete capítulos.

En el capítulo I interpreta con gran justeza la gran pasión y vocación del artista y su obra, y trata, con muy buen sentido, de resaltar la unidad esencial del pensamiento de América y España. Dice el autor: «Y aquí en América, como allá en España, es el mismo ánimo y la misma pasión. Hay una extraña unidad en aquella disparidad y diversidad de genios y caracteres. El hombre no surge él mismo como

hombre individual, sino colectivo; grey unida bajo una sola empresa; unidad sin confusión, suma de cantidades y cualidades, con un propósito del bien común. De allí esa unidad extraña de aquel crear individual, temporal, crónico, que se transforma en un conjunto armónico y equilibrado entre hombres de pueblos diferentes y extrañas razas.»

«Allá, España, raíz y cauce; aquí, América, ramazón y mar; que viene de lo hondo y van a lo extenso, pero que son tan extensas en su hondura como profundas en su extensión.»

El capítulo II, dedicado al maestro español, estudia la presencia, formación y actividad de nuestros artistas. «Difícil —dice Harth-Terre—, si no casi imposible, es la tarea de señalar algún monumento de nuestra Arquitectura virreinal que haya sido obra exclusiva del maestro del arte —sea éste español, criollo o mestizo—, o el nombre del maestro para cualquier obra que aún se mantenga íntegra o en pie.»

Muchas obras han desaparecido, y quedan todavía documentos por descubrir. Por ello es todavía difícil señalar con exactitud y precisión los nombres de nuestros artífices, y, una vez ello conocido, es difícil también saber si el español fué oriundo de la metrópoli, español natural de alguna de nuestras ciudades, o mestizo, que no dejaba por eso de ser español.

Según los historiadores Alfredo Luis Ribera y Héctor Schenone, más de dos mil quinientas personas de diferentes artes, oficios y profesiones, pasaron a Indias, a principios del siglo XVI, con Nicolás de Obando.

«Las Indias eran, por tanto, la tierra opulenta y de promisión, aunque los tesoros de metales preciosos y refulgentes pedrerías sólo eran el sueño de ilusiones y de quimeras legendarias; que el verdadero tesoro estuvo en el trabajo, no siempre remunerado, pero sí casi siempre consolador para una esperanza y una fe cristiana.»

Nuestros artistas no vacilaron desde el primer momento en recibir en sus talleres a los criollos o a los hijos de los criollos y a los mestizos, sino también al indio, al negro, al mulato y hasta al mismo esclavo. En definitiva, todo ello no significa una vez más que el cumplimiento de la generosa línea en que desarrollaron su actividad todos los españoles y en todos los órdenes de su actividad.

Hace después el autor una enumeración de los artesanos de cierta importancia que trabajaron en aquellas tierras. Según él, son ya más de seis mil de los que se tiene noticia, entre arquitectos, maestros mayores y de reales fábricas, alarifes, maestros de carpintería y albañilería, escultores y ensambladores, pintores, plateros, doradores; quedando todavía mucho por estudiar en los archivos de Lima y

Cuzco, Arequipa y Ayacucho, enumerando sólo las ciudades más importantes. A pesar de ello, la obra en sí misma es una obra de anonimato, de colectividad, aunque sobre ese anonimato y esa colectividad resalten muchas figuras importantes, de las que tenemos ya un conocimiento más exacto. Sobre las características de este arte, sobre sus raíces y desenvolvimiento, puede decirse que su conocimiento está en su período inicial.

Tratando en el capítulo III de los escultores españoles que llegan al Virreinato del Perú, dice Harth-Terre: «Son muchos los escultores españoles que tenemos en nuestros registros que como «escultores» pasaron a América. Desde los primeros años del gobierno virreinal vienen a América copia de artífices escultores a tentar la fortuna ejerciendo su oficio. El más antiguo que tenemos registrado es, sin duda, Francisco Torres, natural de Toro, que lleva a cabo en 1545 la obra de la sillería del coro de la vieja Iglesia Mayor del Cuzco, elevada a la categoría catedralicia en 1541 y que se había erigido sobre el antiguo templo de Wiracocha. Otro es Cristóbal de Ojeda, natural de Sevilla, que es, al par que escultor y tallador, imaginero. También Alonso Gómez, natural de Toro, como Francisco López, está en Lima desde 1558. Luego, son otros y otros más.»

En el capítulo IV trata de estudiar con la exactitud posible la confusión que se produce en la determinación del título de escultor y arquitecto. Tal confusión nace del empleo arbitrario de los nombres y también de que, a la vez, practicaron diferentes profesiones. Por lo común, todo artesano o artífice capaz de su oficio y que había sido unos años aprendiz u oficial de algún maestro, era de hecho «maestro»: maestro del oficio que ejercía.

Hace después un interesante estudio de los títulos de maestro escultor, arquitecto, maestro mayor, etc., determinando en cada caso cuáles artistas pudieron lograr estas diferentes denominaciones.

En el capítulo V se lamenta Harth-Terre de no haber encontrado entre muchos conciertos más que una sola traza, la de la portada mayor de la Catedral de Lima, que Martínez de Arzona acompañara a su Memoria para la ejecución de ella y que se conserva en los protocolos de D. Bartolomé de Cívico.

Así, pues, para poder juzgar el trabajo de nuestros artistas de esta etapa hay que atenerse fundamentalmente a los conciertos o contratos, en donde muchas veces fijaron las obligaciones contractuales, los plazos y las fianzas, el valor de las obras y los pagos parciales; por todo este conjunto se puede, en parte, determinar la trascendencia de las propias obras. El conjunto de estas condiciones también permite ver un poco la evolución de los estilos dentro del Virreinato y las caracterís-

ticas de los detalles artísticos de la propia obra, así como el empleo de términos que, no siempre con claridad, nos dan idea también de las características fundamentales de las obras realizadas.

El capítulo VI trata de determinar los caminos por donde los modelos españoles llegan al Virreinato. Dice Hart-Terre: «La huella es difícil de seguir, careciendo, como carecemos hasta hoy, de una documentación suficiente para establecer las dos rutas por las que llegaron a nosotros los gustos y técnicas de España en la escultura y en la imaginaria. Una, era la escuela que traía el maestro; otra, el modelo que venía por encargo de particulares y comunidades desde la metrópoli. Para el primero, la influencia era lenta y anclada en un arcaísmo que el carácter antañón y conservador del español acrecentaba; otro, el modelo mismo, que fuese en bulto, dibujo o pintura, llegaba a nuestras costas labrado por algún maestro famoso de España; y, naturalmente, para éste el camino de influencias era más presto.»

«El maestro español había aprendido su arte en algún taller, si no famoso y ni tampoco de cierta enjundia artística, sí en los muchos que durante el siglo XVI y en el mismo siglo XVII florecieron en las ciudades de España. Y ni siquiera de los más importantes. Bastaba la construcción de un templo o su adorno interior para que en el obrador se congregaran los oficiales y aprendices que iban a aprender y practicar el arte. Y tiempo luego, armado así de estas armas, arribaba a alguna provincia de las Indias, ambicioso de cumplir su arte y también un tanto en pos de la fortuna y de la misma fama. De allí que podamos observar fácilmente un cierto arcaísmo en los ejemplares que descubrimos en nuestros monumentos, aunque no sea obra de muchos años atrás, sino probablemente contemporáneo al desenvolvimiento en España de nuevas escuelas y tendencias. Estos maestros, a su vez, transmitían su mensaje de gustos y conocimientos a discípulos que, no siempre avezados y ambiciosos, lo continuaban un poco rudamente y otro tanto ingenua o puerilmente, acabando en forma «sui generis» para nuestro arte. Difícilmente será, por consiguiente, señalar para los centenares de ejemplares de esta clase qué fuente alumbra y qué cauce es el que desemboca en el trabajo que tenemos a la vista. Y henos aquí en el más oscuro territorio de la investigación, en donde cualquier supuesto no es sino una fantasía o una aventura.

Otra ruta para la inspiración de nuestros artistas, o, mejor dicho, para estimular sus gustos y variar sus tendencias artísticas en este perenne renovar del arte y muy especialmente durante la eclosión del barroquismo, eran los modelos que venían de España: trabajos maestros, avezados o de prestigio. Sabemos, por registros y tradiciones, de la llegada a Lima de bultos de Juan Bautista Vázquez, Juan de

Mesa y Francisco de Ocampo; también, de Martínez Montañés y de su taller. Y es indiscutible la presencia de bultos de Cano. Sabemos que muchas trazas de retablos fueron traídas por entalladores, como ciertos protocolos nos lo revelan, para el castulense Luis Ortiz de Vargas.

No digamos de la arquitectura, con un proceder muchísimo más lento, o con la pintura, que recibiera nuestra ciudad durante más de un siglo las buenas obras de «mano romana».

Desarrolla después el autor con el mayor detalle, y tratando de fijar exactamente las raíces de estas influencias, el desenvolvimiento de la escultura aplicada a obras concretas y matizando las diversas tendencias. Son realmente muy interesantes las ideas que desenvuelve y que dan bastante claridad sobre el panorama artístico, sobre todo de Lima, en este momento.

El capítulo dedicado a «Arcaísmo y Barroquismo» trata de aclarar hasta qué punto estas dos tendencias se desenvuelven dentro del ambiente artístico virreinal, y cómo en la obra y en la influencia de nuestros principales artífices figura una u otra tendencia en función del medio en que se desarrollaron. Faltan todavía muchos datos para sustentar una teoría acerca de la evolución artística en este período, y por ello cualquier tesis que quiera tener un carácter general podría pecar de falta de fundamento.

* * *

La segunda parte de la obra está dedicada a la Catedral de Lima y se encuentra dividida, a su vez, en seis capítulos.

Dice Harth-Terre: «El estudio de la escultura protorrenacentista ha sido prácticamente descuidado por los historiadores del arte virreinal. Sin duda, algo se debe a la carencia, hasta ahora, de datos suficientes para asignar a las escasas obras que aún se pueden estudiar el nombre y las fechas de su ejecución. Esta escultura de sabor arcaico, de ascendencia gótica y que engarza en la obra española con las esculturas y tallas de Diego de Siloé y sus discípulos, la ha habido en Lima y muchos maestros han continuado con el estilo y las formas de composición como las seculares españolas, hasta rebasar en algunos años del siglo XVI.»

El número de escultores que desde la mitad del siglo XVI acude a Lima es copioso. Entre los muchos y más antiguos escultores que de la metrópoli pasaron a Lima figura Alonso Gómez, natural de Toro, que labró para la Catedral de Lima tres imágenes: de la Salutación de Nuestra Señora, otra de los Reyes Magos y otra

de la Adoración, hechas todas ellas «en tabla». Trabajó Gómez en Lima desde 1558.

La Catedral de la fundación fué sustituida por otra que ordenó construir el licenciado La Gasca, que terminó sus obras en 1552, y que así subsistió hasta que fué inaugurada en 1604 la primera mitad (posterior) de la Catedral, proyectada e iniciada su edificación bajo la maestranza del arquitecto extremeño Francisco Berra. En la Catedral construida por La Gasca estuvo la capilla que mandó hacer doña Francisca, hija del fundador de Lima, para guardar los restos mortales de su padre, y en esa o en otra capilla, seguramente, estuvo el retablo con la Teofanía de los Reyes Magos, del que era tan devoto el fundador de Lima. El altar mayor fué dedicado a San Juan Evangelista, como santo Patrón de la Iglesia Catedral, y había sustituido a la que inicialmente hiciera Pizarro en honor de Nuestra Señora de la Asunción. Seguramente, para aquel retablo conmemorativo y para el sepulcro del fundador, el maestro Alonso Gómez había labrado las tres tablas que componían el adorno del retablo. Garcilaso de la Vega, en sus «Comentarios Reales», refiere que «muchos años después, sosegadas las guerras que en aquel reino hubo, sacaron de la sepultura los huesos de este valeroso caballero, y por honrarle como él merecía los pusieron en una caja, en un hueco que hicieron en el hastial de la Iglesia Catedral de aquella ciudad (Lima), a mano derecha del altar mayor, donde yo lo dejé en el año de 1560». En realidad, esta sepultura no era externamente otra cosa que un retablo-sepulcro, como descubrimos muchos semejantes que se hicieron en aquel siglo en la misma Catedral y otras iglesias de Lima.

El capítulo dedicado al estudio de la cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima señala como autor de esta obra importantísima al maestro vascongado Martínez de Arzona, que durante muchos años, hasta su muerte, fué maestro mayor de la Catedral de Lima. Según el oidor de la Real Audiencia, D. Fernando Arias de Ugarte, «componíase de dos géneros: corintio y compósito, que son los más aventajados en arquitectura, riqueza y majestad, de los cinco que la Arquitectura en sí contiene». Figura central de la cajonería era la imagen del Salvador, que había de destacarse en su parte céntrica.

La obra, en general, muestra —según Harth-Terre— un sentimiento clásico italianizante en la composición. Y en el menudo adorno grotesco de los espejos y recuadros, en los cajones y alacenas encuadradas en gruesos moldurales, un recio sabor florentino del «cincuecento». Igualmente se observa una pureza y rigidez en los cánones de toda la composición.

Hace después, en lo que es posible, un estudio acerca de la vida de Martínez de

Arrona y de las influencias que él sufriera, y, sobre todo, de la que Martínez Montañés pudiera ejercer sobre este artista, aunque lo considera dudoso. Según Harth-Terre, Martínez de Arrona clausura en la escultura un ciclo protorrenacentista del último período hispano.

Otro capítulo se refiere a los interesantísimos episodios de la construcción de la sillería del coro de la Catedral de Lima, que era otra de las obras escultóricas más importantes de la Ciudad de los Reyes; su construcción fué objeto de tremenda pugna entre los artistas más ilustres que entonces tenían mayor predicamento dentro de la ciudad. Merced a la información actualmente lograda, se puede afirmar la influencia preponderante del escultor Noguera en la construcción de la misma. Parece ser que la traza aprobada corresponde a Martín Alonso de Mesa. Aunque se acomete la construcción de la misma por Luis Ortiz de Vargas y Noguera, el desistimiento por parte del primero en su tarea pone la obra en manos definitivas del escultor Noguera. De haber en la sillería algo de obra correspondiente a Ortiz de Vargas, debe de ser, en efecto, de modestísima proporción, puesto que Ortiz de Vargas estaba en Sevilla en 1628 y la obra había comenzado tan sólo a principios de 1627.

El autor hace un estudio muy detallado de la evolución de estos trabajos, de la influencia de los mismos en otras ciudades de tanta trascendencia artística como El Cuzco, y demuestra en él la participación casi total de Pedro Noguera, que en esta sillería alcanza una relevancia artística verdaderamente singular. Según Harth-Terre, en esta obra Pedro de Noguera florece en todo su arte. No es propiamente barroco, porque en verdad muchas de sus composiciones guardan un sello clásico renacentista y en los pliegues hay cierta rudeza que nos pone en un inmediato anterior. Y es que Noguera, sin duda, sufre las influencias del momento, a pesar de que se descubre su apego a la escuela sevillana, y sus bultos y mediorrelieves le acercan muchísimo a la escuela de Montañés. Cree también Harth-Terre poder afirmar que Noguera trabajó también en la sillería del coro agustiniano.

El siguiente capítulo hace un estudio bastante detenido sobre las columnas salomónicas y el baldaquino para la Catedral de Lima. Con este motivo se estudia la aparición en Lima de la columna salomónica, empleada por el maestro Diego de Aguirre, y otras novedades introducidas por Aguirre, como el adorno de los retablos con el empleo de espejos de cristal y del cristal mismo en las columnas, exponente claro de una corriente italianizante en el desarrollo del arte barroco español.

Examina otro capítulo lo referente al estudio del Crucificado, del Montañés, y de los escultores de crucificados. «El envío de uno o varios Crucificados al Perú

—dice Harth-Terre— de manos del Montañés es un hecho indudable. El mismo declara en 1603, cuando se preparaba a labrar el famoso de la Clemencia para el arcediano D. Mateo Vázquez de Leca, y que actualmente está en la sacristía de los Cálices del templo metropolitano hispalense, que se comprometía a ejecutarlo de su mano, y añadió «que el dicho Crucificado ha de ser mucho mejor que uno que días pasados hice para las provincias del Perú». Termina el capítulo estudiando las diversas imágenes del Crucificado hechas por otros artistas españoles con residencia en Lima. Es capítulo ciertamente interesante, y termina esta segunda parte con un estudio sobre los escultores de sepulcros.

Dice Harth-Terre que desde los primeros años del Virreinato los artistas españoles o criollos trabajan en sus sepulcros con madera. El altar-sepulcro para los restos de D. Francisco Pizarro, fundador de la ciudad, situado en la parte lateral del altar mayor en la Catedral de Lima, es de madera. Las tres tablas de su adorno, talladas por declaración del maestro Alonso Gómez, como hemos visto, son de madera también.

También el maestro Tomás de Aguilar ejecuta dos tablas en el primer tercio del siglo XVII y estudia después las realizadas por Asensio de Salas, por el maestro Tobar y por el hermano Oquendo, que también fueron labradas en madera.

* * *

La tercera parte de este trabajo alcanza mayor importancia aún por la cantidad extraordinaria de documentación manejada y porque, en realidad, toda ella es una interesante compilación de biografías de las figuras más ilustres del arte escultórico en la vida peruana durante los siglos XVI y XVII. Comprenden estos capítulos la vida, obra, estilo y desarrollo entero de su actividad, de Juan Martínez de Arzona, Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Tomás Aguilar, Asensio de Salas, Diego de Aguirre, Fray Cristóbal Caballero, O. de M., Martín de Torres y el hermano Pedro de Oquendo, O. F. M.; siendo todos ellos extraordinariamente interesantes, pues ofrecen un anticipo muy completo de lo que fué la escultura en el Perú durante los siglos XVI y XVII.

La persona de Juan Martínez de Arzona —dice Harth-Terre— es señera en nuestro arte virreinal. Su obra artística perdura en la Catedral de Lima, de la que fué maestro mayor durante largos años. Nació en 1562, en Vergara, y tuvo siempre, además de inspiración, una extraordinaria vocación y pasión por su obra artística. Fué espíritu devoto y honesto y alcanzó por su propio esfuerzo y trabajo un puesto preeminente dentro de la vida artística del Perú.

Juan Martínez de Arrona es un artista estudiado aquí de manera minuciosa, así como toda su obra artística, que fué desenvuelta con el mayor tesón hasta los setenta y tres años de edad, en 1635, en que muere.

Martín Alonso de Mesa es un artista poco conocido por los historiadores del arte virreinal en Nueva Castilla, cuyo período activo se desenvuelve entre los años 1607 a 1626, en el que probablemente muere en Lima. Este artista, que cada día va logrando mayor prestigio, dedicó su vida igualmente a retablos importantes, algunos de los cuales construye en madera de cedro, haciendo trabajos de mayor o menor importancia, como el de la traza para el coro de la Catedral de Lima.

Pedro de Noguera, natural de Barcelona, de raíz andaluza, contrae matrimonio en 1621 en Lima, cuando tenía treinta años, con la limeña Ursula de Bonifaz, hija de un acaudalado platero. Esta parte es casi una auténtica monografía, en la que con una atención extraordinaria va estudiando la ingente obra realizada por este ilustre artista, que aunque cuando llegó a Lima no tenía más de veinticinco o veintiséis años, llevaba ya en su haber un extraordinario caudal de conocimientos en el oficio y arte de la «escultura». Dice Harth-Terre que las referencias de Muro y Bago en sus «Artífices sevillanos» y en «Documentos para la historia del Arte en Andalucía», respectivamente, sobre Pedro de Noguera, se refieren, como es lógico, al padre de nuestro artista y no al mismo que vino a América.

El trabajo de Noguera es realmente interesante en todos los aspectos: esculturas de Cristo, retablos, esculturas sueltas, sagrarios y custodias, su ingente tarea en la sillería del coro de la Catedral de Lima, etc.; y, además, su polifacética actividad le hace tomar parte en medición de tierras, en obras de construcción, como las reparaciones del tajamar del río Rimac, las de reforma de las carnicerías, alhóndiga y la cárcel pública; las de construcción de casas particulares. A él se debe también la maravillosa fuente que fundió Antonio de Ribas y que es actualmente ornato máximo de la plaza Mayor de Lima.

Por el 1650 ostenta Noguera el pomposo título de maestro mayor de fábrica, y sigue trabajando de manera extraordinaria en todos los aspectos que de alguna manera pudieran tener relación con su talento artístico y constructivo. Durante más de cuarenta años—aunque tachado de lento—trabaja denodadamente, dentro de su arte y oficio, en los diversos monumentos de Lima, y fué una figura insigne de este período.

Luis Ortiz de Vargas, natural de Jerez, pasa como estrella fugaz por el firmamento artístico del Perú; pero merece estudio especial, porque fué autor de un proyecto para la sillería del coro de la Catedral de Lima, que no fué aceptado. Apa-

rece ya como buen escultor en 1623, ejecutando un retablo de la Advocación de San Miguel Arcángel. Construye otro para la Recolectión de los Franciscanos Descalzos; hace el púlpito de San Francisco, de Lima; toma parte en las pujas para la sillería del coro catedralicio, quedando con Noguera para la construcción del mismo, que abandona por su regreso a Sevilla. En suma: es un artista fino, inspirado, que seguirá trabajando después en Sevilla, donde Marco Dorta lo descubre en 1628 instalado en un taller, en la casa de la Colación de San Martín, que había habitado antes el famoso escultor Juan de Mesa, a cuya viuda, doña María Flores, compró «unos modelos y otras cosas», pertenecientes al obrador del malogrado imaginero. Trabaja después en Málaga y de nuevo en Sevilla, donde contrata la hechura del retablo de la Virgen de los Reyes, de la Metropolitana hispalense, que concluye en 1648. Tiene, pues, muy merecido el lugar que ocupa dentro de este trabajo.

Tomás de Aguilar es un escultor y arquitecto de retablos, natural de Avila, y se encuentra en Lima, por lo menos desde 1621, ejecutando sepulcros en los templos de esta ciudad. Obras suyas fueron el sepulcro de doña Inés Muñoz de Rivera (1632) y el del arzobispo Fernando Arias de Ugarte (1637), en Lima, que han desaparecido. Trabajó con tesón durante bastantes años con características muy personales, y debió fallecer, aproximadamente, hacia 1639 ó 40, puesto que de esta fecha es el último concierto que celebró con los Padres Agustinos, de Cañete.

Asensio de Salas fué un riojano nacido en Logroño y verdaderamente famoso en el Perú en punto a escultura y arquitectura. En el «Diario de Lima», José de Mugaburu no vaciló ya en denominarle «grande arquitecto y escultor», en vista de toda la obra hasta entonces realizada. Su labor es realmente extraordinaria, pero ni siquiera a título enumerativo se puede exponer aquí. Trabajó mucho y casi siempre bien. Fué, sobre todo, un gran director y orientador de su importante y extensa obra. Rehuía en cuanto podía las obras de escultura y de pintura; hizo la traza de los retablos, iba corrigiendo los defectos en su desarrollo y orientaba el estilo de manera segura. También trabajó en el orden arquitectónico. A él se debe la portada para la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, en Lima. Salas se intitulaba maestro de Arquitectura, y así hemos de admitirlo en nuestra historia de las Bellas Artes. Su obra, casi desaparecida, la conocemos por una importante documentación.

Otro artista, llamado Diego de Aguirre en su acta matrimonial, declara ser de Torrelavega. Debió de llegar a Lima ya completamente formado, puesto que muy pronto comenzó a realizar encargos de cierta importancia. Harth-Terre lo considera, en gran parte, introductor del ultrabarroquismo en los retablos peruanos.

Entre sus primeros encargos figura la construcción del altar mayor de la Catedral, al que quería aplicar la elegante y magnífica solución del baldaquino de Bernini. A él se le atribuye también el empleo de las columnas torsas salomónicas o «bernescas», en 1681, y en el retablo de la capilla de las Animas de la iglesia de San Marcelo. También se considera que el empleo de los espejos le debe a él un impulso definitivo. Es autor, sucesivamente, de múltiples retablos, bultos, sepulcros, etc., que le convierten en una de las figuras artísticas más importantes de su tiempo. Termina su vida entre julio de 1718 y enero de 1719. En 1718 paga Aguirre una factura, y el asiento siguiente, de 1719, son los herederos de Diego de Aguirre las personas a quienes corresponde esta obligación.

Fray Cristóbal Caballero figura entre los muchos religiosos que trabajaron en el arte peruano, tanto en escultura como en arquitectura y pintura. Fué arquitecto y escultor. Por el año 1650 se le conoce una obra de escultura, su San Juan Bautista, para la Cofradía de esta advocación, establecida en Santa Ana de Lima. Fué llamado en 1668 por las Religiosas Bernardas de la Trinidad para terminar una obra que se había encargado a Asensio de Salas, recientemente fallecido, y parece que cumplió muy eficazmente su cometido. También le corresponde la ejecución del claustro principal del Monasterio de Santa Catalina de Siena, en 1678. Hace después diversos trabajos de escultura y logra alcanzar más tarde el codiciado título de maestro mayor de fábrica de la Catedral de Lima. Trabajó con tesón e ilusión hasta los últimos momentos de su vida.

Martín de Torres resaltó entre los artistas en este período en la ciudad de Cuzco. Natural de Fuente del Maestro, de Extremadura, según Buschiazzi y Wetthey es autor de los claustros de la iglesia de la Merced, y además creen que hizo el altar mayor de dicha iglesia. J. Uriel García lo cree autor de los artesonados del claustro. Incorporó a su trabajo al indio Francisco Poma Capi, natural de la parroquia de San Cristóbal, «para que le ayude en la obra de un retablo en la iglesia de la Merced». También se distinguió Martín de Torres como tallista y escultor de sillería. En sus primeros años fué autor del retablo para el altar mayor de la Catedral de Cuzco, cuando acababa de realizar el retablo del altar mayor del Hospital de San Bartolomé de los Españoles. Parece ser que también trabajó en el terreno de la pintura, para la que tenía, por lo visto, una cierta capacidad. Su obra maestra fué, sin duda, el magnífico retablo de la capilla mayor de Santa Catalina, en la que le ayudaron sus colaboradores, pero debiéndose a él lo más importante del mismo.

El hermano Pedro de Oquendo, O. F. M., de la Orden de San Francisco, apa-

rece en el Cuzco trabajando muy activamente en el año 1646. Alavés de origen, escultor y ensamblador de profesión, significa, sobre todo, en la vida artística del Perú, el puente tendido entre las artes españolas y los sentimientos indios de aquella región. Para ello era antecedente importante su vocación y auténtica vida franciscana, que le hicieron trabajar feliz y contento con artistas aborígenes y mestizos, que junto a él colaboraron en adornar los monumentos del Cuzco. Su primera actividad fué encaminada al adorno de la iglesia franciscana, cuya construcción estaba en marcha desde hacía un par de años. Oquendo es fundamentalmente escultor y trabaja, sobre todo, en el altar mayor de su iglesia, para instalarlo en cuanto se cierre la bóveda del crucero y se cubra el hastial. Con él trabajan Andrés Sullá Ima, indio del pueblo de Zurite, y Diego Gaspar de Castro, de Arequipa, también indio, a pesar de la sonoridad de los apellidos, que es ya un tallador con cierta experiencia. Poco a poco aumentan sus colaboradores, a los que él cuida con fraternal preocupación, y, sobre todo, alcanza cierta importancia Pedro Paucar, que ha sido expresamente concertado «para ayudarlo en la obra del retablo». El nuevo terremoto (1650) paraliza su obra y tendrá de nuevo que dedicarse a la reparación de los daños sufridos por su iglesia. Sigue el hermano Oquendo trabajando en diversos retablos y enterramientos que hacen verdaderamente fecunda su obra, por lo cual ocupa un lugar que merece ser destacado dentro de la vida artística del Perú.

* * *

Para epilogar el dictamen haré un estudio sobre la personalidad artística de Emilio Harth-Terre. Tuve la suerte de conocerle en el año 1937, durante mi primera visita a la Ciudad de los Reyes. Era entonces un joven arquitecto lleno de ilusión por su trabajo, que en las raíces más puras del arte virreinal buscaba inspiración para sus obras arquitectónicas. Después, partiendo de esa realidad de su vocación artística activa, se ha convertido en uno de los más serios investigadores del arte del Perú, sobre todo en la gloriosa etapa virreinal.

Es Emilio Harth-Terre persona seria, de gran inteligencia y cultura, y entregado con verdadera vocación a sus estudios artísticos. Su seriedad le lleva a realizar sus trabajos con un conocimiento bibliográfico extenso y profundo. No acomete ninguna de sus obras sin agotar antes, hasta donde es posible, la bibliografía anterior sobre las mismas; además, realiza todo su cometido con un estudio, en cuanto es posible, sobre base documental.

Es actualmente «Obrero mayor de la Catedral», y a él se deben algunas de las más inteligentes reformas realizadas en el primer templo de Lima en la última etapa. Tiene además, y considero que ello es una inmensa ventaja, una verdadera admiración y un honrado y firme afecto a toda la obra artística del período virreinal, con lo cual, además de hacer justicia a la inmensa obra realizada por España —en sorprendente comunión con todos los elementos del país (criollos, indios, mestizos y negros)—, contribuye a que la verdad histórica resplandezca debidamente.

Lo mismo en el presente que en el pasado, nada puede prosperar cuando no está puesto al servicio de la verdad. Harth-Terre, que por fortuna cree también en este supuesto, ha tenido la valentía de actuar en este orden con una absoluta sinceridad, que nace de su profundo respeto a la verdad histórica.

El trabajo realizado por Harth-Terre está hecho con profundidad, entusiasmo y auténtica preocupación literaria, y con el noble afán de poder alcanzar una visión clara, entera y exacta del desenvolvimiento de la escultura en el Perú en los siglos XVI y XVII.

Importa señalar de modo especial su gran labor investigadora de los últimos tiempos, perfectamente reflejada en la bibliografía de los capítulos que constituyen su noble esfuerzo.

Considero que dicho trabajo es algo más que un ensayo, como él modestamente reitera repetidas veces, y estimo que con pequeños retoques, que el propio autor podría quizás hacer en algunos de sus capítulos, resulta un estudio interesantísimo de la vida artística del Perú en los siglos XVI y XVII.

Conclusión.—Por su contenido, por la seriedad de su labor bibliográfica, por su estilo —que en ocasiones alcanza verdadera belleza literaria—, por su amor a la verdad y por lo que encierra de aportación al conocimiento de las Bellas Artes, merece el autor, D. Emilio Harth-Terre, ser propuesto para el Premio de la Raza por su producción «La obra de los escultores españoles en el Virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII».