

Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador. (Sevilla c.1573 - Lima 1626)

En la escultura peruana es notable el grupo de artistas sevillanos que trabajaron durante la primera mitad del siglo XVII en Lima. Entre los escultores parece que de los primeros en llegar fue Martín Alonso de Mesa. Aunque se tenían noticias suyas dispersas a un lado y otro del océano no se ha llegado por ahora a identificar y singularizar su estilo. Recientes trabajos nos ponen en camino de localizar sus obras seguras y comenzar a conocer con rigor su trayectoria artística¹.

I. NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Nacido en Sevilla hacia 1573, hay noticias de su primer trabajo escultórico en la ciudad en 1595, así pues, a la edad de 22 años. Debemos suponerle un período de aprendizaje en algún taller hispalense de al menos 6 u 8 años. Comenzaría el oficio alrededor de los 14 años o antes (c. 1587-1595). De momento se desconoce con quién se forma, se deduce que tuvo amistad y vínculos profesionales con escultores como Miguel Adán, Gaspar del Águila, Vicente Fernández y Andrés de Ocampo. Incluso, poco frecuente entre los artistas, conocemos su aspecto físico: “*buen cuerpo, barba rubia, los ojos azules, con una señal de herida en el dedo segundo de la mano izquierda*”².

¹ He verificado y actualizado las informaciones de archivo de Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977, pp. 118-132. Guillermo Lohmann Villena, “Noticias para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato” I y II, en *Revista Histórica*, XIII y XIV, Lima, 1940-41, pp. 17-18 y 360-62. Antonio San Cristóbal, “La escultura virreinal en Lima”, en *Sequialao*, nº 9-10, Lima, 1996, pp. 21-42; “Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 17, Lima, 1998, pp. 91-130. Sobre el panorama escultórico puede verse el estudio de Jorge Bernales Ballesteros, “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, pp. 49-53.

² Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 20-22 y 93-94. José Hernández Díaz, *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla 1951.

De la etapa sevillana se ha identificado la imágen de la Virgen de la Oliva de 1595-96 en su santuario de Vejer de la Frontera (Cádiz)³. La última noticia conocida es de abril y mayo de 1599, cuando con 26 años solicita se le expida el título de escultor. Seguramente un documento necesario y que le avalaría como maestro en América, ya que por estas fechas se pierde su rastro y es cuando hay que situar el viaje hasta el virreinato del Perú. Tal vez antes de partir contrajo matrimonio con Petronila de Salazar, de la collación de la Magdalena. Gracias al testamento de esta sevillana, fallecida en Lima en 1636, tenemos algunas noticias inéditas de la vida del artista⁴. Del matrimonio nacieron, posiblemente todos en Perú, Pedro de Mesa que continuó con el oficio del padre y terminó trabajando en Cuzco; otros dos hijos ingresaron en la orden de Santo Domingo: fray José de Mesa que partió a la región andina, y fray Francisco de Mesa; dos hijas fueron monjas profesas en el monasterio limeño de la Encarnación: doña Tomasilla y doña Juana de Mesa; por último se cita como hija en el testamento a Catalina Negrete⁵. Por este documento averiguamos que Martín Alonso perteneció a la cofradía de la Virgen del Rosario, la de los españoles, en el convento de Santo Domingo de Lima y fue enterrado en su capilla como hermano veinticuatro. Doña Petronila deseaba y encargaba a su albacea, Bartolomé Calderón, que también a ella le enterrasen allí, o bien en la capilla de San Juan de Letrán del mismo templo.

La primera noticia que tenemos, inédita, de su nueva etapa en Perú es cuando aparece en Lima el 8 de septiembre de 1602, para realizar un retablo en la iglesia del pueblo de Santiago de Surco⁶. Por tanto entre 1599 y 1602 efectuó su viaje a las Indias. En Lima parece que fue el escultor más solicitado de su época con numerosos trabajos de los que veremos una parte más adelante. Incluso, en un gesto de orgullo profesional, en un pleito llegó a afirmar: *“porque como se sabe en este reino no hay persona en el que me haga ventaja en la dicha arte de escultura”*⁷.

Al año siguiente de llegar, el 12 de noviembre de 1603, firmó un poder con otros dos escultores Juan Martínez de Arzona y su paisano Martín de Oviedo, nombrando a Antonio de Neyra, procurador en la ciudad y ante la Real Audiencia, para que les representara en todos sus

³ La noticia documental de esta escultura fue dada por José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900, vol. III, p. 150.

⁴ Archivo General de la Nación, Lima, AGN en adelante, protocolos notariales de Martín de Ochandiano, n° 1273, ff. 1394 y ss., 3-4-1636 (la documentación consultada son los protocolos notariales, por tanto solo citaré el nombre del escribano).Debió de fallecer antes del 24 de abril de un tipo de enfermedad infecciosa.

⁵ Cuando Mesa contrata el retablo mayor de la Encarnación (1612) dice que el precio acordado es contando con la dote de sus hijas novicias en el monasterio: Tomasina de Mesa, Micaela de Salazar y Ursula de Mesa. Años después (1623) contrata otro trabajo con las monjas y le hace rebaja por tener enterradas dos hijas profesas en la iglesia y otra novicia en el monasterio.

⁶ Ver nota n° 16. He consultado las listas de pasajeros del Archivo General de Indias y no he logrado identificar a este artista.

⁷ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 51, año de 1612, f. 1104 v.

negocios y causas, tanto civiles como criminales⁸. La vinculación profesional, y presumiblemente amistosa, entre Mesa y Arrona continuó durante toda su vida. Más adelante haremos mención de los proyectos de colaboración entre los dos. Parece que nuestro artista no debió de llegar a firmar testamento, pues le otorgó poder a su mujer en 1625, nombrándola albacea y tenedora de bienes⁹. Precisamente en estos momentos (15-12-1625) Martín Alonso traspasó el arrendamiento a su hijo Pedro de la “*casa de vivienda principales*” en las que vivía y poseía por tres vidas, en la plazuela del Hospital de San Diego pertenecientes a este hospital. No pudo firmar por estar “*enfermo e impedido*” y lo hace por él Agustín de Sojo. Meses después, el once de mayo de 1626, Pedro de Mesa se comprometía a terminar dos retablos para el convento de San Agustín que había comenzado su difunto padre¹⁰.

II. EL TALLER

A juzgar por los múltiples encargos y la envergadura de algunos de ellos, Martín Alonso de Mesa debió de formar un importante taller. Ya en sus años sevillanos (1597) recibió por aprendiz a un muchacho llamado Agustín González¹¹. En Lima contaba, como era la práctica habitual, con varios negros encargados de la tarea de cortar maderas, cargar, serrar, etc.; algunos aprendices y oficiales¹². En la disputa por la ejecución del retablo mayor del monasterio de la Encarnación (1612) sale a relucir que Pedro de Avilés fue aprendiz en el taller de Mesa, más bien dedicado a la tarea de carpintería que conlleva la ensambladura¹³. En ocasiones, en la documentación aparecen testigos o firmantes que son escultores y ensambladores, por lo que hay que deducir que trabajarían a sus ordenes o colaboraban para su taller. Es el caso de Pedro de la Cueva en 1619. Otro aprendiz de escultura y ensamblaje fue Sebastián de Sande, mestizo que entró en el obrador en 1622, por tiempo de dos años¹⁴.

El maestro carpintero Juan Gutiérrez Coronado también colaboraba con Mesa, pues en su testamento (1616) recuerda que se había comprometido a “*hacer y acabar el ensamblaje del retablo del altar mayor del convento de la Encarnación*”, por 550 pesos¹⁵.

⁸ AGN, Juan de Vera, n.º 1993, f. 14. Cfr. mi artículo “Juan Martínez de Arrona escultor”, en Actas del VI Congreso Internacional de H.ª de América (1994): El País Vasco y el Nuevo Mundo, Vitoria, 1996, pp. 567-577.

⁹ AGN, Juan de valenzuela, n.º 1938 ff. 1707 y v., 18 de enero de 1627.

¹⁰ AGN, Pedro Pacheco, n.º 1369, ff. 51-54 v., 15 de diciembre de 1625; Agustín de Sojo era el pintor con el que había colaborado alguna vez (1604); precisamente en este documento se dice que su hijo Pedro tenía más de 22 años y menos de 25, por lo que suponemos que ya nacería en Lima. Juan de Valenzuela, n.º 1944, ff. 995 v.-998.

¹¹ C. López Martínez, o. c., p. 21.

¹² AGN, Rodrigo Gómez de Baeza, n.º 741, f. 640. El 14 de septiembre de 1607 vendió un negro esclavo al corregidor de Cajatambo.

¹³ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n.º 51, f. 104 y ss. Este Pedro de Avilés era maestro carpintero y como tal recibe por aprendiz a Tomás de Aguilar en 1610, cfr. Antonio SAN CRISTÓBAL, “El ensamblador Tomás de Aguilar”, en *Revista Histórica*, XXXVIII, Lima, 1993-1995, p. 180.

¹⁴ Rafael Ramos Sosa, “La sillería coral de Santo Domingo de Lima”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 271, Madrid, 1995, p. 311.

¹⁵ AGN, protocolos de Cristóbal Gutiérrez de Limpías, n.º 1653, f. 503.

Juan Simón, un mulato esclavo de Pedro González Refulio, era oficial de escultura y colaboró con Mesa en el retablo mayor del monasterio de la Concepción de Lima en 1619 como veremos después. Por supuesto en este taller se iniciaría su propio hijo Pedro, que más tarde, al fallecer el padre se hizo cargo de las obras contratadas.

Martín Alonso de Mesa llevó a cabo numerosos trabajos en dos facetas: el retablo y la escultura. Que se sepa, de los primeros y de todos los de su época no se ha identificado nada hasta hoy, de todos modos intentaré dar noticias de algunos y comentar sus características en la medida que lo permita la información. En cambio sí han sobrevivido esculturas con las que se puede relacionar y trataré de estudiar, y es de esperar que estas investigaciones lleven a identificar otras nuevas.

III. ELENCO DE OBRAS Y TRABAJOS

A continuación se reseñan algunos trabajos inéditos del artista, otros ya son conocidos pero precisaré la fuente documental y ampliaré noticias. El catálogo completo de sus obras lo abordaré en otra publicación una vez que se identifiquen nuevas piezas y sea posible un conocimiento más seguro y cabal del arte de este sevillano del Perú.

- 1602, 8 de septiembre. *Retablo para Santiago de Surco*. El primer trabajo, inédito hasta ahora, es el que como escultor y en compañía del pintor Cristóbal de Ortega contratan con el cacique del pueblo de Santiago de Surco, Francisco Tanta Obimbi. Debían realizar el retablo mayor de la iglesia del pueblo, las medidas estipuladas eran de siete varas de alto por cinco de ancho (5 x 4'20 m. aprox.) y un pedestal de tres palmos y medio. Las medias columnas del primer cuerpo serían de roble, dóricas, estriadas y con traspilares, el friso con hojas de laurel. El segundo cuerpo debía tener "cuatro mutilos tallados en lugar de columnas". En la calle central iría en el primer cuerpo la imagen de Santiago que pudiera salir en procesión de seis palmos sin la peana (1'26 m.), en el segundo cuerpo un alto relieve de la Virgen con el Niño en brazos, en su trono. Se remataba el conjunto por un "frontispicio" con Dios Padre y remates a los lados. Además iban una serie de relieves en madera de cedro de distintos santos y escudos franciscanos. La policromía de las esculturas, rostros y manos se especifica que deberían ser de "pulimento". El coste del retablo sería de 2000 pesos de nueve reales y a realizar en 10 meses¹⁶.

- 1603, 30 de mayo. *Imagen de la Virgen de la Merced, Huánuco*. Una imagen de la Virgen de la Merced para el convento de Huánuco ha sido objeto de opiniones muy dispares. Fue contratada por fray Juan Bautista de Ortega por un precio de 300 pesos. El dato parece que se aplicó para identificar una escultura de este tipo, pero en el convento mercedario de Trujillo. Aunque estilísticamente es posible la cronología, hay que estudiar con rigor la identificación¹⁷.

¹⁶ AGN, Rodrigo Alonso Casillas, nº 22, ff. 1472-75, microfilm nº 101.

¹⁷ AGN, protocolos de Rodrigo Gómez de Baeza, 1603-4, f. 570. Cfr. Guillermo Lohmann Villena, "Noticias ...", 1940, p. 18. A. San Cristóbal, "La escultura ...", p. 23.

- 1603, 18 de julio. *Cristo yacente articulado, Arica*. Otro trabajo inédito es el que contrata con Juan Bautista Picón en esta fecha. Tallaría una imagen de Cristo yacente en cedro y articulado, de tamaño natural y hueco, “*hecho de manera que juegue la cabeza y los brazos, de suerte que pueda servir para el descendimiento de la cruz ...*”¹⁸. Debía enviarla en un cajón apropiado a la ciudad de Arica, para la cofradía de la Soledad, en un plazo de tres meses desde el 1º de agosto, y por un valor de trescientos pesos de nueve reales.

- 1603, 1 de octubre. *Monumento eucarístico, Lima*. La fundadora y abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad, doña Lucrecia de Sonsoles, le encarga un “*monumento de madera de roble, seca y bien sazonada, para la iglesia del dicho convento*”. Iría sobre un tablado de una vara de altura (0’84 m) y llegar las columnas lisas y remate hasta la bóveda de la capilla; las gradas con sus “*baranditas*” y “*las columnas de las andas de adentro, donde se ha de poner el Santísimo Sacramento han de ser estriadas y de madera de cedro*”; haría también una urna-relicario para alojar el Sacramento. Todo ello por valor de 450 pesos de 9 reales, con dos negros para ayudarlo y la pintura a cargo del monasterio. El plazo de ejecución sería de cuatro meses, para el Jueves Santo del año siguiente¹⁹.

- 1604, 6 de octubre. *Inmaculada Concepción, Lima*. El mayordomo de la cofradía de la Inmaculada en la catedral de Lima, don Juan de Montoya, encargó a Martín Alonso y al pintor Agustín de Sojo, una talla de la Virgen de bulto redondo, en madera de cedro y hueca. La altura de la efigie sería de siete cuartas, con la luna a sus pies y “*una vestidura de la concepción*”. Se obligaban a entregarla dorada y estofada, así como unas andas en cedro también doradas y estofadas. Se estipuló un precio de 612 pesos y a entregar ocho días antes del 2 de febrero de 1605, fiesta de la Candelaria²⁰.

- 1604, 29 de diciembre. *Conjunto escultórico procesional, Ica*. El fundador de la cofradía de nazarenos de la villa de Ica, Juan Pantoja, por medio de Diego Hernández Melgarejo, contrató con Martín Alonso de Mesa la ejecución de varias esculturas de tipo procesional. Este paso o misterio de la Pasión se componía de cuatro imágenes en madera de cedro, en las que solo se tallaban la cabeza, manos y pies, el resto del cuerpo solo anatomizado pues irían vestidos. Debía tallar “*un rostro de un Cristo con pecho y sus manos y pies*”, “*una cabeza de un sayón con su morrión dorado y grabado*”, un Simón de Cirene y una Verónica “*que jueguen los brazos*”. Todas estas esculturas irían encarnadas a pulimento. Le pagarían por su trabajo 380 pesos al entregar las obras para la próxima cuaresma²¹.

¹⁸ AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, nº 1793, ff. 1224 v.- 1225 v.; el contrato incluía la realización de una cruz de cedro, tres clavos de hierro y una corona.

¹⁹ AGN, protocolos de Pedro González Contreras, nº 787, ff. 2856 v. - 2858 v.

²⁰ AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, nº 47, ff. 106-107 v.

²¹ AGN, protocolos de Rodrigo Alonso de Castillejo, nº 307, ff. 928-929.

estos meses una imagen de bulto redondo de la Virgen de Copacabana, destinada a la cofradía de esta advocación en el convento de la Merced. Fue encargada por el prioste de la hermandad, el indígena Alonso Hernández, indicando las siguientes condiciones: debía tener una altura de “*cuatro palmos y medio sin la peana, estofada a punta de pincel y encarnada, dorada y acabada en toda perfección, con su peana dorada y dos tornillos para llevar en procesión*”. La entregaría en el mes de mayo, cobrando 200 pesos²².

- 1607, 16 de marzo. *Conjunto escultórico procesional, Callao*. Nuestro escultor debió de alcanzar prestigio como imaginero pues se van multiplicando los encargos de este género. Esta vez es la cofradía de nazarenos del puerto del Callao, su mayordomo Francisco Canellas le pide seis figuras de vestir, por tanto solo tallará cabeza, manos y pies: un Cristo, la “*cabeza con su garganta y manos*” de la Virgen, San Juan evangelista, la Verónica, Simón Cireneo y “*otra mala figura de un fariseo*”; “*así mismo dar una corona e cabellera para la hechura del Cristo e cruz para la insignia*”. Además se estipulaba que el modelo debía de ser las imágenes del convento de Santo Domingo de Lima. Todo ello por 300 pesos de 9 reales, con plazo hasta el sábado de Pasión²³.

- 1607, 31 de julio. *Retablo para la iglesia de Ate, Lima*. En este día contrata junto con el dorador Diego Sánchez Merodio, un retablo para el templo de la doctrina mercedaria de Ate, por valor de 1450 pesos de a 9 reales. La altura acordada fue de 7 por 4 varas (5'88 x 3'36 m). El primer cuerpo iría formado por seis columnas “*medias estriadas con sus capiteles jónicos*”, en la “*caja de en medio con venera, molduras y agallones, y una imagen redonda de la Virgen*” de seis palmos y medio (1'36 m) para llevar en procesión. A cada lado relieves de San Pedro Nolasco y San Ramón. El segundo cuerpo constaría de dos medias columnas corintias estriadas, flanqueando un medio relieve con la historia de la Virgen, y el remate de un frontón²⁴.

- 1608, 13 de noviembre. *Retablo de Ntra. Sra. de Gracia, Lima*. En el templo de San Agustín, había una de las capillas dedicada a la Virgen de Gracia cuyos patronos fueron el difunto Hernán González y su mujer, Juana de Cepeda. Esta pidió a Mesa levantar un buen retablo de pinturas y esculturas. Trabajaron varios artistas, de lo mejor en la ciudad: ensamblaje y escultura Martín Alonso de Mesa, pintura de pincel por Angelino Medoro, los retratos de los patronos pintados por Diego de Urbina y el dorado-estofado de Diego Sánchez Merodio. El plazo de ejecución acabaría el uno de marzo de 1610, y entonces se les pagaría por tasación del trabajo²⁵. Se trataba de un retablo de bastante envergadura, 11'5 x 6 varas (9'66 m x 5'04 m). Las maderas acostumbradas, roble y cedro, debían estar “*seca y bien sazonada*”. El retablo se levantaba sobre un sotabanco con “*seis niños redondos con insignias de Ntra. Sra. cada uno de ellos*”; en el banco iría “*en medio... un tablero con sus molduras y agallones y cartelas, y a los lados cuatro tableros, dos en cada parte,*

²² AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 47, ff. 206 v. - 207 v.

²³ AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, n° 1977, ff. 483 v. - 484 v.

²⁴ Victor M. Barriga, *El templo de la Merced de Lima*, Arequipa, 1944, pp. 314-317.

²⁵ AGN, protocolos de Pedro González Contreras, n° 790, ff. 302-306 v.

con sus molduras y agallones y cartelas, y a los lados cuatro tableros, dos en cada parte, con sus molduras y agallones sobrepuestos para pintar en ellos lo que la dicha doña Juana de Cepeda pidiere al padre fray Antonio de Montearroyo sacristán del convento..., y en los pedestales del banco a donde cargan las columnas han de ir unos mutilos tallados...". El primer cuerpo acogía "la caja principal de en medio del retablo un trono de ángeles y serafines de escultura donde esté Ntra. Sra. de Gracia de pie y arriba dos ángeles con una corona en las manos que la estén coronando". Las columnas del primer cuerpo serían corintias con pilastras de igual orden detrás. El fuste de las columnas iría todo "de follajes y serafines y pajaritos relevados que salgan de la propia columna...". A cada lado de la imagen de la Virgen se colocaría una escultura de San José y San Juan Bautista de una vara y media de altura o más; y por último los tableros con los retratos de los mecenas flanqueándolos. En "el primer cornisamento de dicho retablo han de ir los frisos tallados de follajes y agallones, y el arquitrabe ha de ir resaltado, y los demás miembros del cornisamento con sus dos frontispicios uno redondo y otro derecho; y en medio del dicho cornisamento una tarja tallada y en medio de ellas un Dios Padre de medio relieve...". En el segundo cuerpo, de columnas y traspilastras corintias, con friso de hojas de laurel y agallones, llevaría otro medio relieve en el centro con tema por definir, y a cada lado dos pinturas de Medoro sobre Santa Mónica y Jan Joaquín con Santa Ana. El cuerpo de remate luciría pilastras estriadas y un medio relieve con la Encarnación, jalonado por dos ángeles de bulto con palmas o insignias, remates de pirámides y cartelas con los blasones de los mecenas. Coronaba el conjunto la figura de la Fe y a sus pies la Caridad y la Esperanza sobre los frontispicios. Expresamente se acuerda que las encarnaduras de las esculturas serían a pulimento.

- 1609, 4 de noviembre. Retablo mayor de San Sebastián, Lima. Hernando Ramón de Oviedo, mayordomo de la parroquia de San Sebastián, encomendó a Martín Alonso el retablo mayor del templo. Se conformaba por columnas jónicas, con los dos tercios superiores estriados. En el banco irían medios relieves de los cuatro evangelistas. En el primer cuerpo se haría un Sagrario flanqueado por los relieves de San Pedro y San Pablo. En el segundo cuerpo presidiría la imagen de San Sebastián ya existente y a sus lados los relieves de San Ramón y San Jerónimo. Este conjunto se coronaba con un Calvario de medio relieve y pirámides. Tanto el dorado como la policromía se incluían en el contrato por 1250 pesos, debiendo acabarse para la Pascua de Resurrección de 1610. En esta misma fecha, Diego Días de San Pedro, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia, contrataba a Mesa para realizar el Sagrario del retablo mayor, dorado y estofado. Sus medidas eran de 13 x 7 palmos (2'73 x 1'47 m). Creo que se trata de un Sagrario-manifestador, es decir un primer cuerpo con puertas en las que irían medios relieves de Santiago el Mayor y San Juan Bautista y nichos con San José y otra imagen. Sobre este cuerpo se levantaría un templete de columnas y cúpula bajo el que se debía colocar la custodia de plata de la cofradía. Todo ello rematado por pirámides²⁶.

- 1611, 9 de mayo. Retablo mayor de San Agustín, Lima. Esta obra debió de presentar singular importancia ya que se trató de una colaboración con el ensamblador Juan Martínez de Arzona. Recibieron una primera paga de 4000 pesos de manos del provincial de los agustinos, fray Alonso

²⁶ AGN, protocolos de Cristóbal Arauz, nº 120, ff. 656-658 y 659-661.

Maraver. Al entregarlo (27 de abril de 1615), el vicario provincial de la orden, el padre maestro fray Miguel Gutiérrez, estaba conforme. Los dos artífices se comprometieron a realizar los detalles que faltaban de acuerdo a la opinión del artista agustino fray Francisco Bejarano, (pintor y discípulo de Mateo Pérez de Alesio), en el plazo de cuatro meses²⁷. Bejarano interviene porque precisamente él fue el encargado de pintar los lienzos del retablo, tan alabado en su época.

- 1611, 23 de noviembre. *Imagen de San Juan de Sahagún, Ica*. Suscribe un contrato con fray Hernando Maldonado en el que se obligaba a tallar una escultura de San Juan de Sahagún con sus insignias, en dos meses y por valor de 320 pesos, para el convento agustino de Ica. Especificaba que seguiría el modelo de otra efigie del santo que se encontraba en el convento limeño de San Agustín²⁸.

- 1612, 18 de mayo. *Retablos en la Merced, Lima*. Este día se obligó con el mercedario fray Martín de Aparicio, procurador general, a realizar dos retablos en la iglesia. Uno para el altar que había mandado hacer el difunto padre fray Juan Bautista de Ortega, para el que recibió algunas piezas. El segundo retablo sería para el altar del “*Santo Crucifijo*”, que llevaría siete tableros de medio relieve y las imágenes de la Virgen y San Juan a cada lado del Crucificado. Por su cuenta corría solamente la talla y cobraría 1600 pesos. Se supone que este segundo retablo fue para la imagen del Cristo del Auxilio de Martínez Montañés. El retablo ha desaparecido pero se conservan cuatro relieves pasionistas y otro de la Piedad en el actual retablo del Auxilio. Se ha escrito mucho sobre estas piezas, confundiéndolas con otras de Martín de Oviedo, pero el profesor San Cristóbal ha aclarado el proceso histórico, falta confirmarlo con el estudio estilístico y formal²⁹.

- 1612, 1 de agosto. *Retablo mayor de la Encarnación, Lima*. La realización de este encargo debió de ser especial para nuestro artista puesto que en la clausura del monasterio se encontraban dos hijas novicias³⁰. De hecho los 14000 pesos del presupuesto solo serían 10000, ya que la diferencia la condonaba en concepto de dote y ajuar de sus hijas. Por otra parte surgió un enfrentamiento entre Mesa y un antiguo aprendiz suyo, Pedro de Avilés, que intentó llevarse el encargo presentando otro proyecto y una fuerte rebaja de 5000 pesos. En esta tesitura, el arzobispo Lobo Guerrero pidió informes a Juan Martínez de Arrona y a Diego de la Torre (platero) sobre las trazas presentadas. El maestro Arrona y de la Torre testificaron a favor del diseño de Mesa, incluso el primero dijo que no lo haría por menos de 11000 pesos y que bien los valía; el segundo aseveró que además suponía un acto de caridad con el convento. Martín Alonso llegó a declarar que Avilés no era la persona

²⁷ AGN, Cristóbal de Vargas, n° 1983, año 1611, f. 1189; Francisco González Balcázar, n° 763, año 1615, ff. 305-306. Cfr. Rafael Ramos Sosa, “Juan ...”, p. 574.

²⁸ AGN, protocolos de Pedro Juan Rivera, n° 1610, f. 794.

²⁹ E. Harth-Terré, *Escultores ...*, pp. 120-121; A. San Cristóbal, “La escultura ...”, pp. 30-31. AGN, Rodrigo Gómez Baeza, n° 743, ff. 296 v. - 299 v.

³⁰ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 51, f. 1103.

adecuada para la envergadura del trabajo, pues no había hecho nunca una obra similar. El arzobispo, ante los informes emitidos por los peritos, se decantó por el diseño de Mesa: “*así por ser tan gran artífice y tan suficiente y perito en el arte de la escultura ...*”. El retablo constaba de columnas corintias con esculturas, relieves y otras imágenes ya existentes; sus medidas fueron de 12 x 8’5 varas (10 x 7’14 m). Años después, el 28 de octubre de 1623, Mesa otorgó carta de pago de todo el trabajo.

- 1613, 30 de octubre. *Monumento pascual de la Catedral, Lima*. El maestro mayor de la catedral, Juan Martínez de Arrona, diseñó un nuevo monumento pascual a instancias del arzobispo, don Bartolomé Lobo Guerrero. Debíó de ser plenamente arquitectónico y de decidido aliento monumental³¹. La obra debía de estar terminada para la próxima cuaresma y se le pagarían 5000 pesos. Martín Alonso fue contratado para confeccionar doce figuras grandes y ocho pequeñas “sobre el sagrario”, con rostros y manos de madera encarnada y el ropaje de lona “*cubierto de yeso bruñido y oro con los matices que fueren necesarios*”. Se trataba de figuras alegóricas dentro del programa iconográfico por las que cobraría 1125 pesos. Años después, Mesa introduce reformas importantes en el monumento a juzgar de un pago de 3100 pesos por “*todo lo que tiene hecho, añadido y enmendado en el monumento de esta santa iglesia ...*”, además se le encarga efectuar “*el aderezo del cuerpo último conforme al modelo dibujado en papel ...*” por otros 350 pesos más. Esta última innovación consistía en fabricar una peana ochavada con una urna, remate de una media naranja sobre columnas coronada por una linterna con una cruz de cuatro varas de alto y adornado con ocho obeliscos³².

- 1614, 5 de diciembre. *Imagen de la Virgen de las Nieves, Lima*. El contador Juan Pardo y Cárdenas le encarga esta imagen de la Madre de Dios de las Nieves, “*que llaman por otro nombre Nuestra Señora del Pópulo*”, con una altura de una vara y cuarta (1 m) sobre una peana de ocho dedos de alto, y “*con un montecito nevado sobre el que hace estar la imagen*”. La entregaría con el dorado, encarnado y policromía conveniente, siendo el pago determinado por cuatro peritos de ambas partes³³.

- 1615, 21 de septiembre. *Esculturas para el retablo mayor de la iglesia del noviciado de la Compañía, Lima*. El hermano jesuita Francisco Gómez contrató con el ensamblador Diego Gutiérrez de Rivera el retablo mayor de la iglesia del noviciado³⁴. En cambio, toda la obra de escul-

³¹ Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI y XVII)*, Sevilla, 1992, pp. 217-218. AGN, Diego Sánchez Vadillo, nº 1729, ff. 2427-2432. La noticia de este trabajo la dio G. Lohmann Villena, “Noticias...”, en *Revista Histórica*, XIII; fue recogida por Harth-Terré con un buen extracto del documento en *Escultores ...*, p. 107.

³² AGN, Diego Sánchez Vadillo, nº 1738, numeración rota, 18 de junio de 1618, cfr. Antonio San Cristóbal, “La cajonería de la catedral de Lima” en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 14, Lima, 1986-87, pp. 83-98. Archivo de la Catedral de Lima, Serie F, Libro de cuentas de Fábrica nº 2, ff. 65-66, constan estos mismos pagos y referencia al contrato notarial; en f. 62, los gastos de colocar el monumento ese año de 1618. En 1619 y 1620 también fue instalado por Mesa.

³³ AGN, Pedro Díaz de Zarate, nº 420, f. 647 v. Cit. por Harth, *Escultores...*, p. 122.

³⁴ AGN, Pedro de Urvaneja, nº 1914, f. 43, 18 de mayo de 1615.

tura, de dicho proyecto se le encargó a Martín Alonso de Mesa pocos meses después, en la fecha indicada arriba. Se comprometió a tallar por 2250 pesos las siguientes imágenes: San Antonio de Padua, San Jerónimo, Santa Catalina mártir, la Inmaculada Concepción, San Luis Gonzaga, el beato Estanislao, una historia de la Santísima Trinidad, cuatro angelitos de medio relieve, seis niños, dos tarjetas con niños, dos ángeles para los frontispicios principales, etc.³⁵. Así mismo el 15 de febrero de 1617 otorgó una carta de pago de 1000 pesos por haberlos recibido del hermano Gómez a cuenta de las esculturas que estaba haciendo para este encargo³⁶. Más adelante, el 11 de marzo de 1619, Mesa daba poder al doctor Leandro de Reinaga Salazar para que cobre en su nombre y de su mujer, otra cantidad de pesos del rector del noviciado por escritura ente Pedro de Urvaneja³⁷. Es de suponer que sería el mismo trabajo.

- 1615, 9 de noviembre. *Arco triunfal del virrey Esquilache, Lima*. Con motivo de la entrada triunfal del Príncipe de Esquilache en la ciudad, el cabildo le encomendó levantar en la calle del Arco una estructura efímera que sirviera de recibimiento al nuevo mandatario. Además realizaría nueve figuras imitando mármol, de materiales como madera, lienzo, pinturas, yeso, etc. El coste del arco fue de 450 patacones y otros 150 pesos por las esculturas³⁸.

- 1615, 3 de diciembre. *Retablo mayor de la Santísima Trinidad, Lima*. Las monjas bernardas de Lima firmaron un concierto con el ensamblador Francisco Vázquez y el escultor Martín Alonso de Mesa, para efectuar el retablo mayor de su iglesia³⁹. El primer cuerpo tendría cuatro grandes columnas corintias lisas con sus "*capiteles corintios de hojas de perejil*". En medio una caja grande con el Sagrario, y es de suponer que sobre el se abriría una caja redonda de medio punto, donde se colocaría "*una historia de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen de más de medio relieve*". Entre las columnas se alojaban nichos con las esculturas de San Bernardo y San Benito y por otra parte, en los pedestales de estas columnas se colocarían en repisas las imágenes de los arcángeles San Miguel y San Rafael, con dos varas de altura y en bulto redondo. Sobre los "*frontispicios redondos*" del remate se alzarían las tres figuras de las virtudes teologales. Las medidas del conjunto eran de 14'5 x 9'5 varas (12'18 x 7'9 m). El dorado y estofado de este retablo corrió a cargo de Cristóbal de Ortega, que cobró 3500 pesos⁴⁰. Las esculturas de San Bernardo, San Benito y el relieve de la coronación se conservan.

- 1616, 13 de abril. *Retablo mayor de la parroquia de San Marcelo, Lima*. En el concierto firmado con Bartolomé Lorenzo, Mesa se obligaba a levantar el primer cuerpo del retablo por un precio

³⁵ AGN, Pedro de Urvaneja, n° 1914, f. 190. Citados los datos por Harth-Terré, *Escultores ...*, p. 123, pero sin dar la fuente documental.

³⁶ AGN, Rodrigo Gómez Baeza, n° 475, f. 55. Citado por Lohmann, "Noticias ...", 1940, p. 17.

³⁷ AGN, Cristóbal Rodríguez de Limpias, n° 1654, f. 428 v.

³⁸ R. Ramos Sosa, *Arte festivo ...*, pp. 61-62.

³⁹ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 55, ff. 152-160.

⁴⁰ AGN, Juan de Valenzuela, 10-8-1617, f. 149; cit. por Lohmann, "Noticias ...", XIV, pp. 366-367.

no superior a los 900 pesos, aunque debía tasarse al término de la obra. Sobre el banco del retablo, que llevaría pedestales, se alzaban seis columnas corintias “*estriadas hasta el tercio*” y con capiteles “*labrados de hojas*” sobre los que descansaría el entablamento. Entre las columnas habría dos tableros para pintar dos santos en cada lado, “*y en el tablero último ha de hacer dos santos de más de medio relieve, el uno de San Lorenzo y el otro de San Bartolomé*”. Posteriormente, el 12 de diciembre de 1617, se comprometió a terminar los otros cuerpos del retablo con numerosos relieves de santos. En la calle central iría San Marcelo sobre el tabernáculo y encima la “*historia de San Alifonso*”. Todo por 800 pesos y cien más si lo acababa en cinco meses⁴¹.

- 1618, 18 de junio. *Reformas en la cajonería de la Catedral, Lima*. Este trabajo es un tanto conflictivo⁴². Fue realizada por Juan Martínez de Arrona en 1608 y diez años después los canónigos pidieron a Mesa introducir novedades funcionales y “*aderezar los rostros, manos y pies de los apóstoles que están puestos en los dichos cajones de la dicha sacristía*”. La obra se conserva pero creo más prudente dejar para un próximo trabajo el estudio de estos relieves.

- 1618, 11 de noviembre. *Retablo mayor de la Concepción, Lima*. Este retablo sufrió un proceso constructivo muy largo y complejo, con lagunas documentales que ha sido estudiado recientemente por el profesor San Cristóbal⁴³. Aquí voy a resumir las conclusiones de su trabajo y en el estudio estilístico procuraré aportar algunos matices. El monasterio convino con Mesa la construcción del retablo mayor del templo en la fecha indicada, bien es cierto que ese documento no se ha llegado a conocer sino por otras referencias a lo largo del proceso constructivo, por tanto no sabemos de sus características formales. Poco después -3 de enero de 1619- Mesa contrata a su vez al escultor mulato Juan Simón, esclavo de Pedro González Refulio, para realizar unos trabajos de dicho retablo durante un año, según una memoria (no incluida en los protocolos) donde se especificaba su quehacer, por el que cobraría directamente del monasterio 2600 pesos. A su vez Mesa va trabajando en el proyecto pues recibe de las monjas un pago de 1300 pesos el 24 de septiembre de 1620. Parece además que en el retablo trabajó también Juan Martínez de Arrona, al que la Concepción le abona 600 pesos el 3 de junio de 1621. Esta colaboración se cita expresamente en otro documento de 25 de febrero de 1622. Es de suponer que tal vez el retablo se hacía por cuerpos en los que podía intervenir más de un ensamblador. En todo el proceso constructivo la policromía y dorado corrió a cargo de Antonio Donvela. En los primeros meses de 1626 murió Martín Alonso y las monjas recurrieron para acabar la obra de escultura a Gaspar de la Cueva por valor de 4.000 pesos. Se firmó un concierto el 26 de junio de 1626 en el que se detallaban minuciosamente las piezas de escultura que tendría que hacer. Según el estudio documental, Cueva no llegó a efectuar ninguna de las esculturas por lo que fue denunciado y encarcelado. Inmediatamente se firmó un nuevo contrato con Juan García Salguero el 20 de octubre de 1627, en el que se especificaban las mismas esculturas a realizar y por el mismo precio. Por fin, parece que ya en octubre de 1629 el retablo se había concluido por completo, tras once años las concepcionistas pudieron ver esta gran obra de ensamblaje y

⁴¹ AGN, Francisco González Balcázar, n° 764, ff. 257-258 v.; y n° 765, ff. 994-995 v.

⁴² A. San Cristóbal, “La cajonería ...”.

⁴³ A. San Cristóbal, “Martín Alonso de Mesa...”.

escultura. La arquitectura se perdió con los años pero los relieves de la vida de la Virgen y otras imágenes se han conservado, de ellos comentaremos nuestras apreciaciones en el apartado estilístico.

- 1622, 13 de septiembre. *Escultura funeraria de Lobo Guerrero, Lima*. El retablo sepulcro del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero en su capilla catedralicia fue contratado con Juan Martínez de Arzona por un coste de 2000 pesos. La escultura del arzobispo se encargó a Mesa por 800 pesos. Esta escultura la ha identificado el profesor San Cristóbal entre las existentes en la catedral de Lima. Ha perdido su policromía de color blanco, imitando mármol, y presenta mutilaciones en las manos y en el cuerpo, pero conserva perfectamente la cabeza con claras intenciones realistas⁴⁴.

- 1623, 11 de marzo. *Añadir un cuerpo al retablo del Sagrario de la catedral, Lima*. Pedro de Orduña y Bernardo Benegas, mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral, solicitaron los servicios de Mesa y el pintor Antonio Donvela para añadir un cuerpo al retablo del Sagrario siguiendo el estilo de los dos anteriores⁴⁵. Se añadirían tableros de santos en medio relieve, el remate del retablo, dos sotabancos a los lados del altar (como en el retablo de la Visitación), sobre el Sagrario “*un medio punto que sea de remate con un Cristo en la cruz de dos tercias de alto el dicho crucifijo*”; por otra parte las imágenes de San Juan la convertiría en San Pedro y la de San Pedro en San Andrés, los demás rostros que fueran necesarios se volverían a tallar, lavar el dorado viejo y encarnar de nuevo, reparar, pintar y bruñir doce hacheros con las insignias del Santísimo, así como otros reparos y reformas; todo ello por 2400 pesos.

- 1623, 26 de abril. *Diseño de la sillería de la Catedral, Lima*. Afortunadamente aún se conserva, aunque mutilada, la gran sillería coral de la catedral limeña. Su construcción sufrió un proceso histórico largo y muy conflictivo iniciado en 1623 y acabado en 1632, conocido gracias al importante trabajo del profesor San Cristóbal⁴⁶. Desde un principio se optó por el diseño de Martín Alonso de Mesa, las condiciones de ejecución fueron de Luis Ortiz de Vargas y la realización de Pedro de Noguera por valor de 38.800 pesos. Después vinieron los pleitos, enfrentamientos entre los artistas, las autoridades y dilaciones continuas. A partir del 14 de marzo de 1626, cuando aún no se había hecho nada, toma a su cargo la obra el Cabildo Catedral, hecho insólito pues correspondía al Real Patronato. Ya fallecido Mesa en 1626, se contrata a Ortiz de Vargas y Noguera para hacer cada uno la mitad de la sillería. Por último, Ortiz dejó la ciudad pocos meses después y desde el 15 de marzo de 1627 Noguera se hace cargo de todo el trabajo con su taller, firmando el finiquito final el 27 de noviembre de 1632. En principio el diseño de Mesa se respetó siempre y nunca se dice que se cambiara, por tanto se puede incluir en su obra de ensamblaje.

⁴⁴ A. San Cristóbal, “Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 7, Lima, 1984, p. 188.

⁴⁵ AGN, protocolos de Domingo Muñoz, nº 1172, ff. 845 v. - 850. En una anotación al margen dice que se realizó el trabajo, fechado el 4 de enero de 1625.

⁴⁶ Antonio San Cristóbal, “Nueva visión histórica de la sillería de la catedral de Lima”, en *La catedral de Lima: estudios y documentos*, Lima, 1996, pp. 283-347.

- 1625, 13 de agosto. Retablo para la iglesia de la Vera Cruz, Lima. El mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz, Juan Fernández Ramírez, del convento de Santo Domingo, contrató a Mesa para realizar un retablo que debía ocupar la capilla que sirve de comunicación entre la iglesia de la hermandad y la del convento. Ahí se encontraba un altar presidido por una imagen del *Ecce Homo*. No debía de ser muy grande pues se estipuló un precio de 250 pesos, obligándose a entregarlo en Navidad. No sabemos si llegó a terminar el trabajo, pues a partir del 15 de diciembre se encontraba enfermo⁴⁷.

IV. ESCULTURAS CONSERVADAS Y ESTILO

Teniendo en cuenta el desconocimiento preciso de las distintas personalidades artísticas de la escultura de la época, trataremos de situar el estilo de Martín Alonso de Mesa, sujeto siempre a revisión en la medida que aparezcan identificadas nuevas obras suyas o de otros escultores coetáneos. Sí hay que señalar que en sus trabajos limeños con cierta frecuencia se exige que las esculturas lleven las encarnaduras a "pulimento"; esta preferencia por parte de los comitentes manifiesta la persistencia del gusto propio de la escultura del siglo XVI y por otro lado es evidente que ya se comenzaba a utilizar en Lima la terminación "mate", típica de la imaginería barroca del siglo XVII como aconsejaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*.



Figura 1. Virgen de la Oliva, Vejer de la Frontera (Cádiz). 1595-96

- *Virgen de la Oliva, Vejer de la Frontera (Cádiz), 1595-96*. Hace años que llamó la atención esta escultura mariana (fig. 1) en la que puede verse el concepto escultórico de bloque, típico de la tradición renacentista⁴⁸. También como tipo físico remite a los modelos de Vázquez el Viejo, conservando un aire de monumentalidad y severa apostura clásica no exenta de dulzura en la expresión del rostro. Como modelo escultórico podemos remontarnos a las numerosas imágenes de la Virgen

⁴⁷ AGN, Francisco Hernández, n° 835, ff. 679-680 v.

⁴⁸ José Hernández Díaz, "Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista", en *Archivo Hispalense*, 1944, p. 109; *Imaginería ...*, p. 66.

Roque de Balduque, que tan profunda huella dejaron en la escultura sevillana⁴⁹. Esta efigie muestra largas guedejas de cabellos cayendo sobre el pecho, signo naturalista propio del siguiente siglo. Descansa sobre su pierna izquierda y flexiona la derecha provocando pliegues más amplios y naturales en el manto, que le cubre la cabeza y cae por detrás del hombro derecho con mayor verismo. El Niño aparece vestido, característica de la escultura hispalense del segundo tercio del siglo XVI, y el pelo ensortijado muestra bien el momento premontañésino, en bucles macizos, sin adaptarse al volumen craneal. Es una escultura en clara transición al barroco.

La primera obra conservada en Lima, con seguridad documental e histórica, son los relieves de iconografía pasionista para el retablo del Santo Crucifijo, en el templo de la Merced. A la luz de los documentos, según el Dr. San Cristóbal, los cuatro relieves en el retablo del Cristo del Auxilio (fig. 2), más el *relieve de la Piedad*, son de Mesa. Desgraciadamente, la altura y la escasa luz dificultan la visión de estas piezas, además de presentar burdos repintes y mutilaciones que no favorecen la identificación y estudio, más aun sin



Figura 2. Relieve de la oración en el huerto, La Merced, Lima, 1612.

conocer otras esculturas de la mano de Mesa. Aquí doy a conocer un primer plano del rostro de una de ellas: *Jesús con la cruz auestas* (fig. 3), que se puede fechar en 1612. Estas obras revelan conocer ya la plástica montañésina; no olvidemos las numerosas esculturas enviadas al Perú por el maestro, y más en concreto el Crucificado del Auxilio (1603) que se encontraba en la Merced y parece que el encargo se destinaba a su retablo. Este relieve de la Cruz auestas presenta un rostro de intenso dramatismo, con la corona de espinas tallada en bloque, e incluso con el recurso tan

expresivo de las espinas clavadas en la frente, sobre las cejas, de origen medieval. Su faz de pómulos salientes, ojos caídos, barba bífida y posiblemente el peculiar tratamiento del entrecejo podrían singularizar un tipo físico que aconseja una pronta y rigurosa restauración. Esta efigie nos remite a la del Nazareno que se encuentra en el convento sevillano de Santa María de Jesús. Abre nuevos horizontes sobre los ritmos en la evolución del barroco hispanoamericano, así como en los protagonistas de las distintas escuelas escultóricas.



Figura 3. Relieve de Jesús con la Cruz auestas, detalle del rostro.

⁴⁹ Emilio Gómez Piñol, "La belleza de la Virgen en el arte de Sevilla", en *Miriam*, n° 279-280, Sevilla, 1995, pp. 94-118 y pp. 105-106; el trabajo citado es una conferencia y por tanto carece de apartado crítico, sin embargo se exponen aspectos intepreativos novedosos.

Recientemente se han restaurado dos esculturas del templo de las cistercienses, que podrían identificarse con algunas de las que realizó Martín Alonso para el retablo mayor de la iglesia de las monjas trinitarias en 1615. Se trata de las imágenes de *San Benito* y de *San Bernardo*,



Figura 4. Imagen de *San Benito*, Lima, 1615



Figura 5. Rostro de *San Bernardo*, Lima, 1615

(fig. 4 y 5) de tamaño mayor que el natural. Vemos claramente figuras con el alargamiento y contraposto del manierismo. Los rostros muestran un tratamiento más naturalista, con expresiones en las que aflora la vida interna, y aparte de los modelos físicos, hay un detalle llamativo que es el característico y peculiar lóbulo de la oreja, tan alargado y carnoso.

El proceso histórico de ejecución del *Retablo mayor de la Concepción* (1618-1626-1629) ya lo hemos visto resumidamente, Entre los relieves que han sobrevivido, hoy por hoy aún es pronto para discriminar las distintas manos que los realizaron. Si podemos aportar que hay que añadir a los que se encuentran en la catedral de Lima, el *relieve de la Asunción* (fig. 6) conservado en el nuevo monasterio de Ñaña. No obstante tiene reformas importantes en el rostro y manos de la Virgen, así como en la policromía que se ha eliminado por un dorado general. Este relieve, independientemente de quién lo pudo tallar, exhibe una composición muy simétrica, con la figura de la

Virgen en el Centro monumental, y los ángeles a cada lado. Dentro de esta simetría compositiva las propias figuras muestran numerosas diagonales contrapuestas que animan el conjunto (ropajes en zig-zag, alas y brazos, etc.). La efigie de la Virgen luce un ampuloso manto que cruza ostensiblemente de un lado a otro y pudiera parangonarse al relieve de la Asunción del retablo de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), obra de Andrés de Ocampo entre 1586 y 1608. El tratamiento de la anatomía en los brazos de los ángeles, es de gran belleza clásica, muy elegante. Esta composición fue muy frecuente en la escuela sevillana de fines del XVI^o. Por otra parte es de suponer que, lógicamente, el relieve de *La Coronación de la Virgen* remataría el retablo original, y así se ve también en antiguas fotografías del retablo dieciochesco. Este relieve consta documentalmente que debía hacerse cuando se le encargó el trabajo a Cueva: “*las tres historias que faltan del tercer cuerpo*” y un cuarto que “*aun falta la principal*”; como sabemos no realizó nada y luego pasó a García Salguero. Por tanto, en principio hay que atribuirlo a este último.



Figura 6: *Relieve de la Asunción*, monasterio de La Concepción, Naña, Lima.



Figura 7: *Rostro del arzobispo Lobo Guerrero*, Catedral de Lima, 1622

Para terminar, entre los numerosos retablos sepulcros que existieron en la catedral de Lima, se ha querido identificar *la escultura de un prelado orante*, (fig. 7) arrodillado sobre un cojín, con la que talló Martín Alonso de Mesa del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero, en 1622. Sin duda se trata de un retrato, mucho más naturalista que las efigies de San Benito y San Bernardo. El tema lo exige, además el personaje fue conocido personalmente por el artista. Vuelve a aparecer la oreja con un lóbulo muy alargado y grueso. El tratamiento naturalista del rostro se aprecia en las arrugas de la frente y comisura de los labios con las mejillas, así como en las entradas de la frente sobre el cuero cabelludo y detalles de la barba. Se le puede calificar por ahora como un artista de transición entre el renacimiento y primer barroco.

⁵⁰ José Hernández Díaz, *Andrés de Ocampo (1555 ?-1623)*, Sevilla, 1987, pp. 60-63, lám. 15; AA. VV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, vol. I, lám. 57 y 59.

V. COMENTARIOS A LOS RETABLOS

No podemos olvidar la importancia que adquiere en el arte español y americano el mundo de la ensambladura en madera, con sus distintas variantes. Se ha podido comprobar que se comporta como verdadera matriz en la que germinan la creatividad e inventiva de los artistas, tanto en sus aspectos compositivos como ornamentales. Estas novedades terminan por fecundar a otras artes y a la misma arquitectura pétreo. El rico proceso apuntado puede verse también en el caso peruano con episodios muy jugosos en las escuelas de Lima y Cuzco, donde el trasiego de fórmulas de la madera a la piedra y viceversa iluminan los nervios expresivos de sus artífices.

Si bien es cierto que se han perdido, o no se han identificado, los numerosos retablos de esta época, la lectura de los documentos en los que se dan noticias o describen arrojan una serie de datos que nos pueden ayudar a vislumbrar la morfología de la ensambladura de Martín Alonso de Mesa, poniéndola en relación con sus orígenes sevillanos. No conviene olvidar este aspecto pues tal vez fuera Mesa el que diseñó el retablo del Bautista encargado a Martínez Montañés, en 1607, para el monasterio limeño de la Concepción “*conforme a una traza que vino hecha de la dicha ciudad de Lima*”, afortunadamente este retablo aun se conserva.

La composición general de los retablos de nuestro artista no deja de utilizar la retícula renacentista: cuerpos superpuestos y calles paralelas. No obstante es muy sintomático el intento continuo de conjugar las cornisas y “*frontispicios*” para dotar a estas máquinas lignarias de mayor ornato y atractivo sensorial.

El orden arquitectónico más utilizado es el corintio con traspilastra, en algunos ejemplos aparece alternando con el jónico (1607 y 1609) y en una sola ocasión el dórico (1602). La columna corintia con su capitel suele presentar el fuste estriado por completo o en los dos tercios superiores. En el retablo de la Virgen de Gracia de San Agustín (1608), exigían que la caña del soporte fuera toda retallada “*de follajes y serafines y pajaritos relevados que salgan de la propia columna ...*”, este detalle nos remite al retablo propio de la segunda mitad del siglo XVI en la escuela sevillana, especialmente al llamado período romanista (1581-1600), en el que la columna retallada se cubre de grotesco, pero no ya el de tipo fantástico y monstruoso, sino el cristianizado, de carácter “*vivo*” (natural) y “*honesto*”⁵¹. Una de las máquinas lignarias más interesantes de las realizadas por Mesa fue para la Encarnación, en 1612; en esta obra debió de poner singular empeño por tratarse de un encargo para la clausura donde se encontraban sus hijas. En la posible evolución del retablo limeño, aporta un dato muy singular cuando se acuerda expresamente que las seis columnas corintias del primer cuerpo con altura de tres varas (2'52 m) debían realizarse “*lisas para poder estofar encima del dorado como se usa ahora en los demás retablos que se hacen*”. Esta modalidad es casi simultánea con el proceso hispalense, donde a principios del siglo XVII se retoma la columna decorada por completo, no tallada sino estofada con motivos vegetales⁵².

⁵¹ Jesús M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, pp. 91-93 y 192-193.

⁵² *Ibid.* p. 86 y 376.

El repertorio ornamental citado en la documentación, denominado genéricamente “follajes”, tallados en fustes y frisos, pudiera tratarse de modelos formados a base de roleos simétricos combinados con pequeñas tarjas, visibles en obras coetáneas como la sillería de Santo Domingo o la cajonería y sillería de la catedral. De todos modos aunque estos fueran los temas no sabemos la valoración plástica en las gubias de Martín Alonso. Otros motivos son las cartelas, veneras, agallones y hojas de laurel⁵³, en frisos, molduras, cajas, tableros, etc. Los agallones también aparecen en una “cúpula con agallones” (1609).

Un elemento muy importante en la retablística limeña es el que se cita como “mutilo”. En rigor, designa “*al soporte de cornisa del entablamento dórico*”⁵⁴. Mesa realiza un ejemplo en 1602, en el que el segundo cuerpo del retablo tenía “*cuatro mutilos en lugar de columnas*”, y precisamente el primer cuerpo presentaba medias columnas dóricas estriadas. Andando el tiempo, este elemento evolucionará en manos de los artistas locales hasta configurar la morfología de las portadas menores de la ciudad (portadas de modillones), carta de naturaleza del barroco limeño; aunque hay que decantar y matizar el proceso.

Aspecto importante en el diseño arquitectónico de los retablos fue el frontispicio cerrando el último cuerpo; o bien frontispicios sobre las cornisas y las molduras de los tableros laterales del primer y segundo cuerpo. De ellos dependía el movimiento vertical y en profundidad de la estructura del retablo. En el caso de Lima y Cuzco es paradigmático el alcance de estos elementos, ya que la cornisa rota de brazos curvos protagonizará en buena medida el concepto barroco de las portadas-retablo. Martín Alonso de Mesa utiliza con frecuencia los “*frontispicios*”: el “*frontispicio ha de ser cerrado con que remate el retablo*” (1602); o bien “*frontispicio cerrado y el otro redondo con sus remates*” (1607); otro caso en el primer cuerpo “*con sus dos frontispicios, uno redondo y otro derecho*” (1608). Aparecen ya en la retablística peninsular desde fines del quinientos, visibles en la sillería y portada principal de la catedral de Lima. La fórmula del doble frontón es de origen palladiano con gran arraigo en la escuela sevillana⁵⁵.

En el último cuerpo del retablo se habla de “*argotantes*”, término genuino de la nomenclatura hispánica, procedente de la ensambladura medieval y no de los tratados italianos. Se identifica como elemento de enlace y transición entre un cuerpo y el ático de menor anchura, traducido por Villalpando como estribo⁵⁶. A su vez se nombran escudos con las armas o insignias de los patronos, junto con “*pirámides*” y “*obeliscos*” como remates, piezas que remiten al repertorio escorialense o herreriano, ampliamente difundido por medio de las estampas grabadas por Perret.

⁵³ Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, 1968, p. 28; agallón: “*labor que suele entallarse en los boceles y toros, parecida a las uñas o garrones de los gallos*”. Las hojas de laurel es un motivo ornamental que aparece en *Los cuatro libros de arquitectura* de Palladio (Venecia, 1570), en el baptisterio de Constantino, libro IV, f. 63.

⁵⁴ Consuelo Sáenz de la Calzada, “El retablo barroco español y su terminología artística, Sevilla”, en *Archivo Español de Arte*, XXIX, Madrid, 1956, pp. 228 y ss.

⁵⁵ Jesús M. Palomero Páramo, “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”, en *Homenaje al Profesor Don José Hernández Díaz*, Sevilla, 1979, pp. 503-525.

⁵⁶ C. Sáenz, o. c., p. 239.

Una primera aproximación a la ensambladura de Martín Alonso de Mesa puede encuadrarla como cultivador del estilo romanista (término exclusivamente aplicado al retablo hispalense entre 1581 y 1600), contexto artístico en el se formó, pero sensible a las novedades que preludian el primer barroco. Con él pueden rastrearse los ecos de los tratados de Serlio y Palladio en la retabística limeña del primer cuarto del siglo XVII.