

# EL ESCULTOR BERNARDO PÉREZ DE ROBLES EN PERÚ (1644-1670)

Rafael Ramos Sosa

El escultor salmantino Bernardo Pérez de Robles (1621-1683) puede convertirse en una de las claves de la escultura peruana del seiscientos. Para el conocimiento de la calidad de su quehacer artístico es definitivo y obligado la referencia al Crucificado de la Agonía (c. 1670), de la Orden Tercera de San Francisco, en la actual capilla de los Capuchinos de Salamanca. Es una imagen de gran mérito artístico y de la que afortunadamente conocemos su origen e historia, interesante y esclarecedora, gracias al importante artículo de Rodríguez G. de Ceballos. Nuestro artista la talló a su regreso del Perú, donde al parecer adoptó el nombre de Bernardo de Robles y Lorenzana<sup>1</sup>.

Su actividad americana es poco conocida. Tan solo algunas noticias documentales que nos ofreció Harth-Terré en 1962. Según este investigador, llegó en 1644 a Lima en compañía de Alonso Ortiz de Sotomayor cuando contaba 23 años. Daba a conocer con fundamento documental que la imagen de la Inmaculada Concepción de la catedral de Lima salió de su mano hacia 1655. Esta escultura se conserva, muy repintada, en el retablo mayor del templo metropolitano. Además añadía que en 1662 talló un Crucificado para la cofradía de la Vera Cruz de Arequipa. En principio sabemos que residió en Perú entre 1644 y 1670, que es cuando aparece de nuevo en Salamanca. Muchos años para lo poco conocido de sus trabajos. Esto se explica porque habitualmente colaboró con el ensamblador logroñés Asensio de Salas, como procurará probar. Por esta razón ha dejado menos huella documental en los archivos de protocolos y sus obras dispersas

por los cambios estilísticos de los retablos. Seguramente estuvo en Arequipa. Desconocemos por qué retornó a España. Tal vez porque ya había conseguido una desahogada fortuna. El caso es que coinciden el óbito de Salas en 1669 y la aparición de Robles en Salamanca hacia 1670. Pudiera ser que la muerte del amigo y compañero en tareas artísticas precipitara la vuelta a su tierra natal<sup>2</sup>.

Voy a tratar de añadir dos nuevas obras a su catálogo peruano y confirmar otra ya conocida.

El monasterio de Santa Clara de Lima llevaba a cabo importantes obras de acondicionamiento en sus dependencias a mediados de la centuria. El templo del cenobio iba a ser objeto de un proceso de ennoblecimiento. El arzobispo de la ciudad otorgó poder a la abadesa para contratar los trabajos necesarios. En primer lugar se decidió realizar el retablo mayor de la iglesia con el prestigioso arquitecto Asensio de Salas. Se firmó el acuerdo el 22 de junio de 1651, siendo sus fiadores el contador Juan Cutino y el carpintero sevillano Diego de Medina. El trabajo se efectuaría en un año y por valor de 16.000 pesos. En este documento se especifica que «lo que tiene de obrar el dicho Asensio de Salas en la dicha obra es en lo tocante al ensamblaje como dicho es, porque la escultura, dorado y pintura es a cargo del dicho monasterio y de la abadesa de el a cuyo cargo queda el concertarlo y pagarlo a otras personas que lo hagan». Pocos meses después, en noviembre, la abadesa contrató con Bernardo de Robles ochenta y seis piezas de escultura para el retablo mayor. Por último, el dorado y la policromía de toda esta obra se volvió a comprometer

ter con Asensio de Salas, el 28 de octubre de 1652. Sus fiadores fueron Bernardo de Robles y el dorador Francisco Vázquez, por un precio de 14.500 pesos<sup>3</sup>.

La confirmación definitiva de los trabajos escultóricos de Robles es una carta de pago que otorgó a Salas el 13 de septiembre de 1655. Recibió esta vez 220 pesos «de toda escultura, así de figuras principales, como de acomodados que hizo y están puestas en el retablo principal de la iglesia del monasterio de Santa Clara, así las que hizo por concierto como a tasación»<sup>4</sup>. Se confirma que los tres artistas –Salas, Robles y Vázquez– formaron por esos años una suerte de compañía para ejecutar retablos<sup>5</sup>. Por otro lado es evidente la frecuencia de contratar con uno de ellos, el arquitecto, y este subcontrataba a los demás.

El presbiterio de las clarisas se vio enriquecido por otros dos retablos, uno a cada lado del principal. Se trataba de dos «simulacros con columnas», es decir tendrían más bien un carácter de marco arquitectónico a juego con el retablo mayor. De nuevo es Asensio de Salas el encargado de efectuar la obra a partir de octubre de 1652. En uno de los «simulacros» irían las reliquias de arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo<sup>6</sup>.

En el monasterio de las clarisas de Lima se encuentra un Calvario casi desconocido (de hecho no figuró en la gran exposición *Los Cristos de Lima*, en 1991). Ubicado antes en la clausura, hoy se venera en la iglesia, al lado derecho de la nave. El retablo mayor de Salas constaba de tres cuerpos. El último y remate cobijaba «un Santo Cristo del natural, algo más según convenga y a los lados San Juan y la Virgen Santísima...». Creo que estas imágenes son las que se conservan y talló Bernardo Pérez de Robles. Se trata de tres buenas esculturas.

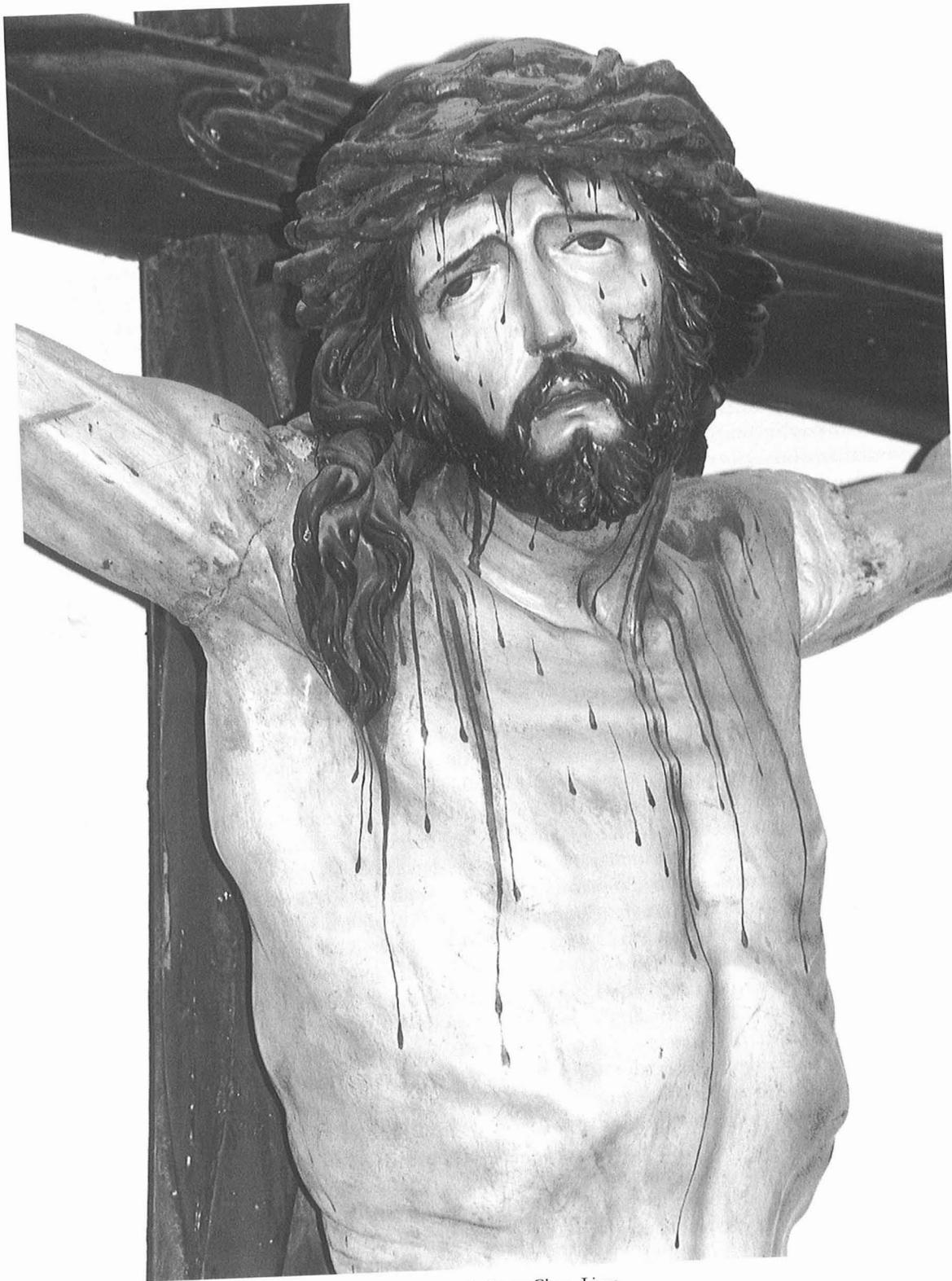
El Crucificado es un Cristo todavía vivo, agonizante, mirando al cielo, de físico corpulento. La cabeza forma una gran masa entre el cabello abundante y la corona tallada en bloque. Enmarca y realza, visto desde abajo, el dolor del rostro triangular. Como detalle de acusado dramatismo, de origen medieval, una espina de la maraña erizada hiende y traspasa la carne de la ceja iz-

quierda. Esta y los ojos se muestran caídos en pronunciado ángulo que acentúa la angustia del momento agónico. Los labios finos, entreabiertos, parecen musitar unas palabras. A un lado cuelgan los mechones del cabello, al otro se aprecia el cuello ensangrentado. La cabellera se resuelve en guedejas finas, largas, en suaves ondulaciones y acabadas en punta. La barba con talla minuciosa, poco apreciable por el repinte. A nuestro juicio, estos rasgos del rostro servirán para realizar fundadas atribuciones.

Los brazos, surcados de venas, presentan notoria tirantez en los tendones. Los dedos de las manos parecen de un tipo afilado, con uñas de perfil curvo y forma ligeramente trapezoidal. Es una imagen que debió suscitar intensa devoción. Así, he comprobado cómo el paño de pureza, o perizoma, se encuentra mutilado en la parte delantera y lateral. Seguramente para revestirlo con faldellines de telas y ricos bordados. El paño, mucho más escaso que en los ejemplos coetáneos, se resuelve dejando a la vista buena parte del cuerpo. La sogá cruza una y otra vez, amarra y evita el desnudo completo e ignominioso. Los pies, con la encarnadura gastada, presentan como particularidad los dedos tallados muy unidos, sin espacios entre ellos, y con una realista e incipiente deformación en el primer dedo.

Un aspecto que subraya la habilidad y pericia de Robles es el tratamiento anatómico. Consigue efectos de modelado, de gran plasticidad, especialmente en el tórax que se hincha aspirando. En este caso, dado el verismo, habría que pensar en el estudio de un modelo al natural. El vientre muy hundido, con un arco torácico en triángulo y no en semicírculo. Detalle característico es la leve torsión del tronco respecto de las piernas. Este movimiento de erguirse para tomar aire y hablar, hace aflorar en la cintura unos pliegues que evocan de modo convincente la elasticidad y morbidez de la piel. El mismo recurso se aprecia en el cuello. No obstante, en la composición de la figura hay un desequilibrio al girar hacia el mismo lado la cabeza y las piernas. La policromía se especificaba en el contrato que debía ser mate.

Las imágenes de la Virgen y San Juan responden a modelos castellanos y han sido muy repin-



Crucifijo (detalle), por B. Pérez de Robles. Monasterio de Santa Clara. Lima.

tadas. Presentan vestiduras muy pesadas y estáticas, de pliegues amplios. Tras una buena restauración y limpieza probablemente recuperarían su expresión honda y conmovedora. San Juan muestra una cabellera abundante, distribuida en tres masas, con el copete sobre la frente. Se trata de un rasgo muy frecuente en la escultura castellana y sevillana, como eco e interpretación de la estatuaria clásica.

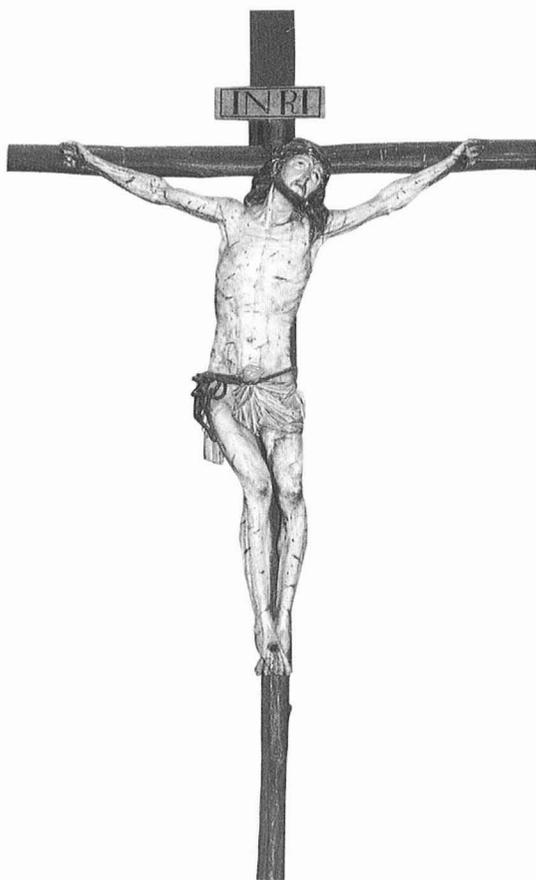
La iconografía de Cristo en la expiración es frecuente en Andalucía y rara en Castilla. La donación que Pérez de Robles realiza en Salamanca en 1672 nos aclara un aspecto muy interesante sobre la intención y función de las imágenes. El artista deseaba que a cambio del ofrecimiento se rezaran diariamente dos credos al anochecer, al toque de campana, por los necesitados en el momento de la muerte. También cuando lo pidiera algún agonizante durante el día. Más expresivo es el origen de esta costumbre de caridad cristiana: «con yntento de lograr una devoçión mui usada en las Yndias, de donde a venido y en los conventos de N. P. S. Francisco...»<sup>7</sup>. Así pues, aquí tenemos un ejemplo de ese reflujo americano tan buscado en el arte español, en el ámbito de las costumbres y la vida cotidiana. Nos habla de la sustancial sintonía, vital y religiosa, que laría a uno y otro lado del Atlántico.

Si el Crucificado limeño de Santa Clara es obra de Bernardo de Robles como he tratado de exponer, hay que atribuirle con fundamento otro emotivo Cristo en la cruz, ya conocido pero sin estudiar y anónimo. Se trata de una imagen del monasterio de Nuestra Señora del Prado, antes colocado en la antigua Sala de Profundis. Actualmente se encuentra en el colegio de agustinas Ntra. Sra. de Consolación (Rímac). Responde también al pasaje de la agonía, de tipo más enjuto pero con la fisonomía y detalles que vimos en el de las clarisas<sup>8</sup>. El paño de pureza se conserva casi intacto. Muy escaso y ajustado al cuerpo, detalles que nos llevan a los modelos del renacimiento. Los nudos de la soga dan un efecto de mayor movimiento y añaden un nuevo contraste de texturas entre el lienzo, el esparto y la piel. El color de la encarnadura es más blanquecino, con numerosos golpes de sangre por todo el

cuerpo que tal vez sean de una etapa posterior. Una vez más la corona hiende y traspasa la pura carne. Una larga espina atraviesa la frente hasta la ceja derecha. De este modo se acentúa el ángulo del entrecejo. Presenta una actitud más dinámica, de intenso sufrimiento, tensa la musculatura del cuello para alzar la cabeza por última vez. Aparte de los indudables paralelismos formales que se aprecian entre las dos obras, incluido la composición y el modo de plantar el crucificado sobre el madero, sabemos que Asensio de Salas trabajó mucho para los distintos monasterios de la ciudad y en concreto para las agustinas del Prado. Bien pudo acompañarse de Robles<sup>9</sup>. Hacia 1660 se concluía la ampliación de la iglesia y otros arreglos en el cenobio. Por tanto, en principio hay que situar la escultura en esta década de 1650, cercana al Cristo de Santa Clara.

Por último, esta imagen de la que Harth-Terré no citaba la fuente documental en su artículo, ni siquiera lo identificaba. Fue Schenone quien unió la obra con el dato, aunque con reservas<sup>10</sup>. Por ahora, no sabemos si Robles estuvo trabajando en la ciudad del Misti o pudo remitir sus trabajos desde Lima. Fue encargado en 1662 por el mayordomo Diego Muñoz de Guevara con dos varas de alto, para la capilla del mismo nombre en el templo arequipeño de Santo Domingo. Aquí hay un cambio importante en el tipo físico del crucificado introduciendo una notable discordancia con los dos ejemplos anteriores. Se ha estilizado en su anatomía, es más sereno, el paño parece recuperar modelos de décadas pasadas, amplio y de abundantes pliegues. La composición se equilibra. He examinado directamente todas las esculturas y creo que esta enlaza con la imagen de los Terciarios en Salamanca. Coincide el tipo humano, el tratamiento del pecho y otros detalles anatómicos. Las manos son muy expresivas y características, de gran calidad. Los dedos de la derecha en amago de bendecir es un aspecto que se ve también en el Crucificado de las cistercienses de Salamanca. Sobre esta última obra también podemos ratificar la atribución a Pérez de Robles que ya hiciera Ceballos.

A tenor de lo expuesto se puede concluir con algunas consideraciones. El Crucificado de las



Crucifijo, por B. Pérez de Robles. Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Lima.

clarisas limeñas es una obra problemática comparada con el indiscutible de la Agonía salmantino. Su tipo nos remite al bajo renacimiento por su vigorosa corpulencia y noble cabeza. Tal vez se le impuso un modelo concreto por parte del comitente. Esta variedad de tipos y modos no debe extrañar en un escultor especializado en crucificados como atestigua por otra parte los encontrados en su taller al hacer inventario. Su habilidad para mostrar con convicción y hondura sacra el dramatismo del tema debió de granjearle los numerosos encargos. Además, hay detalles en los que se aprecia una continuidad: los rostros de facciones finas; los pliegues en la cintura que aparecerán en todos sus crucificados; la dureza con la que soluciona la unión de los hom-

bros con los músculos de los pectorales, incluso en el de los terciarios de Salamanca; en la manera de presentar el pelo de la barba y la cabellera que es donde los artistas resuelven con mayor grafismo, Pérez de Robles siempre lo hará con esmero y apurado trabajo.

También podemos vislumbrar una evolución desde el Cristo de Santa Clara hasta el de la Agonía. Desarrolla un profundo sentido dramático del crucificado, se puede hablar de una empatía personal. No olvidemos la religiosidad y honda piedad del artista. Es un proceso en el que se muestra algo difícil de conocer y poco frecuente de encontrar<sup>11</sup>. Los crucificados de Santa Clara y el Prado son una interpretación naturalista, incluso con detalles de realismo. Es el dramatismo angustioso en los momentos finales de su vida. El hombre que sufre colgado de una cruz como se puede apreciar en el ángulo que forman los brazos con el madero horizontal. El Crucificado arequipeño se ha estilizado en su anatomía. Llega su cenit técnico y conceptual en el Cristo de la Agonía de Salamanca. Es sin duda una obra de fuerte impacto emotivo en el que el tormento de la crucifixión no le hace perder la majestad y presentarse como auténtico Señor de cielos y tierra. Colocado en la cruz, que ya no es un patíbulo sino un trono (como en el alto medievo), extiende los brazos en horizontal, desea el sufrimiento redentor con un dominio total de la situación. Supone un verdadero esfuerzo artístico en ofrenda personal con un claro propósito de conmover a esa práctica caritativa. De su honda médula religiosa se deriva el carácter severo, acentuado por la ausencia de policromía que enfatiza la talla apurada y estilizada. Por eso parece que el escultor vuelve «arcaico» de América. Para los años en que se realizó no muestra detalles de ilusionismo óptico de tipo pictórico, propio de otras esculturas contemporáneas del pleno barroco.

#### NOTAS

<sup>1</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, «El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y*

*Arqueología*, tomo XXXVII, Valladolid, 1971, pp. 311-325. J. J. Martín González, *Escultura barroca castellana*, segunda parte, Madrid, 1971, pp. 38 y 48-49. También se conservan y están documentadas las esculturas del retablo mayor de la parroquia de Villares de la Reina (Salamanca).

<sup>2</sup> E. Harth-Terré, «Una escultura de Martínez Montañés en Lima. Comentario a un importante descubrimiento», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 152-153, Madrid, 1962, p. 266, nota 19. Asensio de Salas murió el 6 de agosto de 1669, cfr. G. Lohmann Villena, «Noticias para la Historia de las Bellas Artes en el Perú», en *Revista Histórica*, tomo XIII, Lima, 1940, pp. 26-27.

<sup>3</sup> La obra del retablo mayor de Santa Clara la dio a conocer E. Harth-Terré en *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, pp. 176-178, nota 17. Archivo General de la Nación, Lima, en adelante AGN, protocolos notariales de Juan Bautista Herrera, n.º 900, fols. 1.450-1.452 vto.; protocolos notariales de Pedro Bastante Ceballos, n.º 188, folios sin numerar. Sobre las tareas artísticas de Diego de Medina y Vázquez se pueden ver los artículos de A. San Cristóbal, «El carpintero Diego de Medina», en *Revista del Archivo General de la Nación*, n.º 13, Lima, 1966, pp. 95-131; y «Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza pública de Lima», *ibid.*, n.º 9, 1986, pp. 117-137.

<sup>4</sup> AGN, protocolos notariales de Miguel López Varela, n.º 1.036, fol. 837 vto. Agradezco al Dr. Lohmann el envío de la fotocopia de este documento citado por E. Harth-Terré en *Escultores...*, p. 182, nota 22.

<sup>5</sup> La vinculación de Salas con Robles y Vázquez se puede ver también en otros trabajos: A. San Cristóbal, «El retablo de la Concepción de la Catedral de Lima», en *Historia y Cultura*, n.º 15, Lima, 1982, pp. 91-108.

<sup>6</sup> AGN, protocolos notariales de Pedro Bastante Ceballos, n.º 188, 28 de octubre de 1652, cuaderno 14, fols. 43-45. Estos dos

retablos iban pintados de blanco, imitando al mármol. Serían a modo de entierros para los restos de Mogrovejo y del arzobispo Villagómez, patrón del monasterio. Agradezco esta referencia documental al Dr. San Cristóbal.

<sup>7</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, o. c., p. 321.

<sup>8</sup> Esta escultura aparece fechada en 1662, aunque sin dar fundamento, en el estudio de J. Bernales Ballesteros, «La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII», en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, p. 113. Quiero agradecer a las agustinas y clarisas de Lima las facilidades para ver y apreciar estas obras, así como a Mons. Alberto Brazzini. También en Salamanca a los padres capuchinos y las monjas cistercienses.

<sup>9</sup> A. San Cristóbal, *Arquitectura Virreynal Religiosa de Lima*, Lima, 1988, pp. 184-187; «La bóveda y la portada de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Prado», en *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, n.º 4, Lima, 1981, pp. 3-21. A. Santibáñez Salcedo, *El Monasterio de Nuestra Señora del Prado*, Lima, 1943, en esta obra se cita y da a conocer el Crucificado, atribuyéndolo a Juan Martínez Montañés. Francisco J. Campos y Fernández, «Aproximación al estudio del monasterio y la imagen de Nuestra Señora del Prado de Lima», en *El monacato femenino en el Imperio Español*, México, 1995, pp. 239-264.

<sup>10</sup> H. Schenone, «La escultura sevillana en Lima», en *Arte y Arqueología*, n.º 8-9, La Paz, 1982-83, pp. 115-121.

<sup>11</sup> Pérez de Robles fue terciario franciscano y miembro de varias cofradías como se puede ver en su testamento y la donación que hace en Salamanca. Otro ejemplo de esa vinculación personal entre el artista y su obra es el caso comentado por E. Gómez Piñol, «La imagen de Jesús Nazareno de Estepa: una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona», en *II Jornadas de Historia de Estepa*, Estepa, 1997, pp. 535-557.