

EL CLERIGO JUAN LOPEZ DE VOZMEDIANO, COMITENTE DE MARTINEZ MONTAÑES EN LIMA

Luis Eduardo Wuffarden
Pedro Guibovich Pérez
Instituto Riva-Agüero

Cuando en 1636 Bocángel y Unzueta llamaba a Juan Martínez Montañés “el andaluz Lisipo”¹ no hacía sino evidenciar, con énfasis barroco, el ya dilatado prestigio del escultor. En plena madurez y sin rival en Andalucía, Montañés acababa de modelar un busto del rey Felipe IV, lo que supuso su consagración definitiva en la corte de Madrid,² en tanto que la demanda de imágenes para las colonias americanas mantenía a su obrador en un ritmo de trabajo incesante.³

-
1. Gabriel de Bocángel y Unzueta, “Retrato de Su Majestad por Martínez Montañés, esculpido en barro”, citado por José Hernández Díaz, “La escultura andaluza del siglo XVII”, en *Summa Artis*. Madrid: 1983, vol. XXVI, p. 83. La composición dice en su parte central: “Ya pues que la inspiró lo eterno al bulto, /donde vuelve a nacer el sol de Iberia/ le fia al barro el andaluz Lisipo/ que el bronce y mármol presumieran culto/ de los años, por sólida materia/ y para eterno bástale Filipo”. Por medio de esta alusión cultista al mundo clásico, el poeta traza un paralelo elogioso entre el realismo de Martínez Montañés y la plástica verista del último gran maestro de la escultura griega clásica. Adicionalmente, la concordancia entre Lisipo y Filipo suponía algo más que un artificio de la rima: se equiparaba así a Felipe IV con Alejandro Magno, emperador heroico por antonomasia, protector y modelo del artista, quien solía acompañarlo durante sus campañas bélicas.
 2. Testimonio de ello es el magnífico retrato que le hace entonces Diego Velázquez (hoy en el Museo del Prado). Allí se potencia visualmente el discurso teórico sobre la “nobleza” del arte, otorgando al escultor el empaque propio de las representaciones aristocráticas. Para tal propósito Velázquez reelabora, con su habitual maestría, una idea ya insinuada en el retrato de Montañés (ca. 1610, Ayuntamiento de Sevilla) por Francisco Varela: el artista no como simple artesano sino como plasmador de ideas, mirando con actitud reflexiva al espectador —puesto en el lugar de su modelo— y empuñando el instrumento del mismo modo que un escritor lo haría con la pluma.
 3. Todos los documentalistas y estudiosos de la obra de Montañés se han referido a los encargos americanos. Un buen resumen del asunto en J. Bernales Ballesteros, “Escultura montañesina en América”, *Anuario de Estudios Americanos*, XXVIII, Sevilla: 1984, p. 499-566. Aquí se reseñan, además, las obras de taller y las de seguidores e imitadores afincados en el Nuevo Mundo.

Desde fechas tempranas había enviado al Perú obras de tanta envergadura como el retablo de San Juan Bautista para el monasterio limeño de la Concepción (hoy en la Catedral). Este se fue erigiendo por medio de sucesivos embarques, a manera de un inmenso rompecabezas, entre 1607 y 1622.⁴ Antes y después de ambos extremos cronológicos fueron llegando a la capital del virreinato peruano muchas otras imágenes de Montañés y su taller, así como de discípulos y seguidores independientes. Además, un grupo importante de escultores andaluces influenciados por el estilo de Montañés se afincaron en Lima desde comienzos del siglo XVII, convirtiendo a la ciudad en el principal foco de irradiación montañesina de todo el continente.⁵

No obstante ello, los encargos directos al maestro se siguieron haciendo hasta los años finales de su vida. Comunidades religiosas, cofradías o acaudalados vecinos limeños, que aspiraban a tener en sus altares, oratorios privados o capillas de enterramiento las imágenes de mayor fama y precio, solían valerse de apoderados o "cargadores de Indias" para formular sus pedidos al propio Montañés en Sevilla. Hoy estamos en condiciones de afirmar que uno de sus comitentes particulares más asiduos fue Juan López de Vozmediano, clérigo avecindado en Lima que hasta su muerte poseía al menos tres esculturas de Montañés: una Virgen del Rosario, una Inmaculada Concepción y un Cristo crucificado. Obras perdidas hasta el momento, pero cuya presencia queda manifiesta a partir de documentación inédita existente en Lima.

El nombre del licenciado López de Vozmediano ciertamente no es desconocido en los estudios sobre la obra de Juan Martínez Montañés y sus proyecciones americanas. Desde 1930, en que Bago y Quintanilla⁶ da a conocer la carta de pago extendida a cuenta de una imagen de la Virgen del Rosario encargada desde Lima por el citado clérigo, todos los investigadores han señalado la ausencia de noticias sobre el destino preciso de aquella escultura.⁷ El hallazgo del testamento de

-
4. Cf. R. Vargas Ugarte, "El monasterio de la Concepción de la ciudad de los Reyes", *Mercurio Peruano*, XXV, Lima: 1942; y J. Hernández Díaz, "Martínez Montañés en Lima", *Anales de la Universidad Hispalense*, XXV, Sevilla: 1965, p. 108.
 5. Bernales Ballesteros ha elaborado un panorama bastante completo sobre el envío de obras a nuestro país: "Escultura montañesina en el virreinato del Perú", *Archivo Hispalense*. Sevilla: 1974, p. 95-120. Con respecto a su amplio círculo de influencias ver del mismo autor "Escultura montañesina en América".
 6. "Aportaciones documentales", *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: 1928, t. II, p. 59-60.
 7. Cf. R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: 1968, p. 115; Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en el virreinato del Perú", p. 112; J. Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII", p. 74.

Vozmediano en el Archivo Arzobispal de Lima⁸ nos permite ofrecer aquí nuevas pistas sobre su historia en esta ciudad y añadir otras dos piezas perdidas al nutrido catálogo de la obra montañesina fuera de España.

Acerca del encargante, no poseemos otras referencias biográficas aparte de las que asoman, escuetas, a lo largo de su testamento suscrito el 7 de marzo de 1632 —pocos días antes de morir—, en presencia del escribano público Juan de Espinosa. Entonces declara ser natural de Santiago de Chile e hijo del capitán Melchor Alexo Cuello⁹ y de María Vozmediano. Dispone para su sepultura la capilla de San Juan de Letrán, en la iglesia de Santo Domingo de Lima.

Otros escasos indicios dejan vislumbrar la complicada urdimbre de relaciones que vinculaban al licenciado Vozmediano con las principales ordenes religiosas y con prominentes personajes adscritos a la corte virreinal, mercaderes y miembros de otras esferas de la actividad civil. Se deduce esto no sólo de algunas mandas testamentarias, sino de la propia designación de albaceas. Ellos eran el doctor Melchor de Amusgo, Diego de Requena y el licenciado Lorenzo de Reyna. Aunque apenas aparecen mencionados, conviene precisar sus identidades. Amusgo o Amusco (+1633), era protomédico del virreinato, familiar del Santo Oficio y catedrático de Prima de Medicina en la Universidad de San Marcos, calificado por sus contemporáneos como persona “muy docta”¹⁰; Diego de Requena, maestro platero, tuvo notoria actuación en su gremio entre 1597 y 1633¹¹; y el licenciado Lorenzo de Reyna

-
8. “Testamento e inventario de bienes del clérigo Juan López de Vozmediano. 1632”. Archivo Arzobispal de Lima. *Testamentos*, Leg. 13. De aquí en adelante, salvo indicación en contrario, todas las citas se refieren a este documento.
 9. Hacia 1571, Melchor Alexo estaba en Concepción, como lo acredita un testimonio que prestó el 6 de febrero de ese año ante el oidor Peralta. Este se halla inserto en la información presentada por el licenciado Alvaro García de Navia ante el rey de España, sobre su prisión por orden del gobernador de Chile Melchor Bravo de Saravia. Cf. J.T. Medina, *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*. Segunda serie. Santiago de Chile: 1956, t, I, p. 342-343.
 10. Ejerció la cátedra de Prima de Medicina en San Marcos entre 1618 y 1628. Simultáneamente protomédico del virreinato, se afirma que en 1618 escribió un célebre discurso sobre la epidemia de sarampión que había sufrido Lima en tal año. Su nombre aparece mencionado en los procesos de beatificación de Santa Rosa y San Francisco Solano; es en este último donde se le califica de persona “muy docta”. Cf. H. Valdizán, *Diccionario de medicina peruana*. Lima: 1923, t. I, p. 227-228. Amusgo era familiar del Santo Oficio según consta en la versión impresa del sermón que predicó fray Pedro Gutiérrez Flores durante el auto de fe del 13 de marzo de 1605; cf. R. Vargas Ugarte, *Impresos peruanos (1584-1650)*. Lima: 1953, p. 40-41.
 11. Requena figura entre los fundadores de la influyente cofradía de plateros que, bajo el patronazgo de San Eloy, se estableció en la iglesia de San Agustín por el año 1597. Hizo numerosos encargos y tasaciones propios de su oficio en Lima durante el período indicado; se sabe, además, de unas cobranzas que cierto apoderado suyo realizaba en Potosí hacia 1621. Signo de indudable prosperidad era la casa que ocupaba, adquirida a los dominicos, que gozaba el privilegio de tener

fue probablemente hermano o pariente próximo del canónigo y tratadista teológico Pedro de Reyna Maldonado, criollo limeño que en 1659 ascendió al obispado de Santiago de Cuba.¹²

Cronológicamente, el período central de la vida de Vozmediano transcurre durante los gobiernos del príncipe de Esquilache y del conde de Chinchón. Años claves que verán el surgimiento de una elite europea y criolla en torno de la corte y la Universidad, así como de los colegios teológicos, lo que imprime un formidable impulso a todos los órdenes de la actividad intelectual y artística.¹³ Por múltiples razones puede decirse que durante estos primeros decenios del siglo XVII quedaron configurados los principales patrones de la cultura colonial, difundándose desde Lima hacia toda Sudamérica.

En semejante contexto, la Iglesia jugó un papel rector. Es la época en que un significativo núcleo de curas y prebendados cultos debieron ejercer dominante influencia sobre los gustos artísticos y la actividad intelectual de la ciudad, ocupando cátedras, cargos inquisitoriales y otras prebendas eclesiásticas. Por otro lado, la abundancia de rentas que manejaba el cabildo metropolitano se patentiza en el esplendor catedralicio¹⁴ y, particularmente, en la monumental sillería del coro que Pedro de Noguera y su taller concluyeron justamente el año 1632¹⁵. No debe extrañar, pues, que a lo largo del siglo, en tanto intervenían en complejas actividades eco-

un "bitoque de agua". En 1633, suscribió la petición para que se dieran las Ordenanzas de los plateros de Lima, a la manera de las que regían en Sevilla y Madrid; fue proveída por el Cabildo de Lima el 13 de setiembre del citado año. Cf. M. Chacón Torres, *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: 1973, p. 304; R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario*, p. 330; J.M. Vélez Picasso, "Los plateros de Lima", *La Prensa*, Lima, 18 de enero de 1935; *Libros de Cabildos de Lima*. Lima: 1950, t. XVII, p. 846-847; y Libro VII de Cédulas y Provisiones, f. 94v. (Archivo Histórico Municipal de Lima).

12. Cf. M. de Mendiburu, *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*. Lima: 1934, t. IX, p. 326.
13. Detalles significativos del proceso cultural durante este singular período son expuestos de modo sugerente por Guillermo Lohmann Villena en su "Estudio Preliminar" a Francisco López de Caravantes, *Noticia General del Perú*. Madrid: 1985, t. I, p. [ix]-xxiv.
14. El virrey príncipe de Esquilache había inaugurado, el 22 de agosto de 1622, la catedral proyectada por el arquitecto extremeño Francisco Becerra. Durante toda la década siguiente prosiguieron algunas obras externas, pero sobre todo la rica ornamentación interior. Es este el templo que describe el padre Cobo en su *Historia de la fundación de Lima*. Sobre la accidentada historia del edificio, cf. Bemales Ballesteros, *Edificación de la Iglesia catedral de Lima. Notas para su historia*. Sevilla: 1969.
15. Dentro de la vasta bibliografía sobre el tema, el estudio más completo y actualizado es el de A. San Cristóbal, "Nueva visión histórica de la sillería de la catedral de Lima", *Revista Histórica*, XXXIII, Lima, 1981-82, p. [221]-268.

nómicas, acumulasen vastas bibliotecas¹⁶ o se convirtieran en verdaderos coleccionistas de arte.¹⁷

Acerca de las preferencias suntuarias de López de Vozmediano hay un útil testimonio en el inventario de sus bienes que se practica el 10 de marzo de 1632. Allí surge el escogido conjunto de pinturas que adornaba la vivienda del clérigo. Interesa advertir cómo se expresa la persistencia del gusto italiano dominante —matizado por la incipiente presencia de lo flamenco—, en marcado contraste con el andalucismo patente en la imaginería escultórica contemporánea.

Como es usual, no faltan los cuadros “romanos”, cuyo sólo origen era garantía de excelencia y precio. Así, tenía cuatro doctores de la iglesia (Agustín, Jerónimo, Ambrosio y Gregorio) “con sus marcos dorados y la pintura es de Roma”. Otra serie habitual estaba conformada por cuatro lienzos de “birgines” —probablemente las vírgenes de la iglesia latina—, que mandó se entregaran a la capilla de Nuestra Señora del Prado, de la cual era capellán¹⁸ y cuyo culto fue entusiastamente patrocinado entonces por el virrey conde de Chinchón.¹⁹

Poseía dos pinturas de la Virgen de Belén, iconografía introducida en el arte local por Mateo Pérez de Alesio. Santa Rosa de Lima tuvo en su oratorio una imagen

-
16. Un caso ilustrativo de la riqueza y cultura personales de algunos canónigos de la catedral lo representa Hernando de Avendaño, quien al morir en 1655 dejó una valiosa biblioteca compuesta por algo más de setecientos volúmenes, así como pinturas y otros bienes. También el célebre extirpador de idolatrías Francisco de Avila poseía una cuantiosa colección de libros.
 17. Ejemplo de esto es el clérigo Pedro del Castillo, quien al morir en 1640 poseía una notable pinacoteca. Siguiendo las corrientes del coleccionismo metropolitano, el inventario de sus bienes incluye varios cuadros de temas mitológicos, como “La herrería de Vulcano” y “El convite de los dioses”, sibilas, una serie de la Pasión pintada en Roma, dos retratos (uno del propio difunto y el segundo de fray Domingo de Valderrama Centeno, arzobispo de la Paz) y un “Descendimiento de la cruz” que se decía “de mano del famosso morisco de Madrid” (¿Juan de Pareja, esclavo y discípulo de Velázquez?). Cf. G. Lohmann V., “Noticias para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica*, XIII, Lima: 1940, p. 30. En torno a la preferencia por la pintura de asuntos mitológicos en la corte y entre las elites cultas de España, véase R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: 1985.
 18. La noticia proviene del testamento. Recordemos que el monasterio de Nuestra Señora del Prado sólo se funda en 1640. Al ejercer Vozmediano el cargo, era una capilla advocada a la imagen mariana que en 1576 trajo a Lima Antonio Poblete, vecino de Ciudad Real. Cf. R. Vargas Ugarte, *Historia del culto de María en Iberoamérica*. Madrid: 1956, t. II, p. 206-208.
 19. Seguramente esta circunstancia fue motivo de acercamiento entre Vozmediano y la corte virreinal. Sabido es que, al verse librado de una grave enfermedad, el conde de Chinchón convirtió la antigua ermita en iglesia, invirtiendo para ello unos 80,000 pesos. Trasladado a Cartagena, desde allí obsequió al templo varias lámparas de plata y quince láminas “de mucho precio” que representaban los misterios del rosario, recuerdo de sus antepasados. Cf. R. Vargas Ugarte, *op. cit.*, y del mismo autor *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima: 1972, p. 29..

de esta advocación, hecho que debió acrecentar su preferencia entre los limeños. Así lo atestiguan las innumerables copias, variantes y derivaciones que aún pueden verse en edificios eclesiásticos y colecciones privadas.²⁰ López Vozmediano destina una de estas pinturas a la monja concepcionista Jerónima de Herrera, junto con un Niño Jesús “de bulto con su peana de una quarta de alto” (unos 21 cm.). No especifica la autoría de esta pieza, aunque tampoco puede descartarse del todo su vinculación con Montañés. Tal vez tenga que ver con el Niño de estilo sevillano que en 1960 mencionaba el P. Vargas Ugarte al estudiar el monasterio.²¹ En todo caso, la clausura de la Concepción debe guardar varias imágenes del mismo tema, favorito entre las comunidades monjiles, y sería aventurado por ahora conjeturar una identificación. Sin embargo, volveremos sobre esta escultura líneas adelante, al tratar de las obras montañesinas.

Influido por la cultura humanística de su grupo social, el clérigo no desdeña la temática profana. En su casa cuelgan seis “payses” (paisajes), sin precisiones mayores, aparte de otros doce “paisés pequeños de arboledas sin molduras ni bastidores”, lo que pudiera indicar una adquisición reciente. A ellos habría que añadir once “quadritos pequeños con sus molduras negras en que están pintados navios”. Estas marinas enmarcadas en ébano sugieren la presencia del gusto flamenco. Con mayores reservas, podrían relacionarse con esta escuela varias “láminas”, cuya importación masiva de Flandes, junto con las estampas, contribuyó durante las décadas siguientes a la difusión de los estilos nórdicos en los centros artísticos coloniales. Justamente, el documento incluye dos grabados de Santa Teresa y San Ignacio de Loyola, devociones favoritas de la iglesia contrarreformista.

De entre las numerosas pinturas restantes, queremos llamar la atención sobre “un retablo de Adán y Eva”, tema algo infrecuente, y varias láminas de jaspe, guarnecidas con molduras de ébano, cuyo énfasis en el valor intrínseco tiene que ver no sólo con el mero afán suntuuario sino con un cierto sentido del coleccionismo que Morán y Checa, en estudio reciente, han definido como “el culto al objeto precioso”²². Dos de estas láminas de jaspe, con las imágenes de San Juan Evange-

20. A partir de una pintura de la Virgen de Belén o de la Leche atribuida a Pérez de Alesio, Francisco Stastny ensaya un revelador estudio iconográfico, desde diversas perspectivas; cf. “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22, Buenos Aires: 1969. Interesa anotar que el doctor Alonso Bravo de Paredes y Quiñones, catedrático de filosofía del Seminario de San Antonio Abad y cura doctrinero de Quiquijana, en Cuzco, —famoso, entre otras razones, por haber sido maestro de Juan de Espinosa Medrano— poseía en 1670 “un lienzo de nuestra señora de Belén de mano de Alesio con marco dorado” (Archivo Arzobispal del Cuzco. Caja XLIX, paquete 3, expediente 57.). La noticia, obtenida en recientes pesquisas, aporta una valiosa referencia sobre la difusión del estilo de Alesio en el sur andino, hasta ahora poco atendida en los estudios sobre el tema.

21. *Un monasterio limeño*. Lima: 1960, p. 92-93.

22. M. Morán y F. Checa. *El coleccionismo en España*. Madrid: 1985, p. 213-222.

lista y Santa Elena, fueron legadas a la capilla del Prado. Había **otras dos** que representaban a Santa Lucía y Santa Apolonia. Tales piezas, dado su **evidente precio**, eran entregadas en prenda al recibir préstamos. Se explica así que **una lámina del Nacimiento** estuviese en poder de Antonio de Ribera, como **garantía por cien pesos** que le debía el difunto. Esta se hallaba enriquecida con “**pilarillas de mármol**”, al igual que dos más con el tema de la Adoración de los Reyes y **una tercera del Descendimiento de la cruz** que tenía en su poder Antonio de Treveco.

No obstante, las piezas máspreciadas entre los bienes de López de **Vozmediano** eran tres esculturas de Martínez Montañés, sobre cuyo destino **inmediato** da cuenta el expediente. Tanto el testamento como el inventario de bienes, **las cartas de pago** y las relaciones de los contadores eclesiásticos reiteran, con **sintomática insistencia**, la autoría y el origen sevillano de dos imágenes de la Virgen y un Crucifijo, que constituyen el motivo central de este trabajo.

La Virgen del Rosario aparece, como dijimos, inequívocamente documentada en Sevilla ²³. Existe carta de pago extendida por Montañés al jesuita Fabián López, el 13 de setiembre de 1619. Le fueron entregados 1,432 reales a cuenta de los 2,232 que valía la obra. El padre López cumplía un encargo hecho desde Lima por el clérigo Juan López de Vozmediáno, quizá pariente suyo. Montañés, por su parte, se comprometía a terminar el trabajo en agosto de 1620. La imagen, según el concierto, habría de hacerse de madera de cedro, tendría tres cuartas de alto (unos 63 cm. aproximadamente) y “la mayor hermosura que se pudiere”. De rostro aguileño, llevaría un rosario en la mano derecha y sobre el brazo izquierdo al Niño Jesús. Acerca de la policromía el texto describe, bajo su manto azul, una túnica blanca y estofada de flores en “tonos primaveras”. Es sabido que, para semejantes tareas, Montañés contaba con colaboradores de la importancia de Gaspar de Ragis y el propio Francisco Pacheco, quien como teórico del arte estableció algunas pautas que fueron seguidas por los imagineros sevillanos durante un extenso período.

Bernales Ballesteros lamenta al ausencia de noticias sobre la suerte corrida por esta escultura en el Perú, suponiendo que fuera “colocada en algún retablo de cofradía, gremio o simple capilla de las numerosísimas de esta advocación que hubo en todo el virreinato” ²⁴. Ahora, a partir del testamento en cuestión, podemos ofrecer nuevas pistas. En él se precisa la voluntad de entregar la imagen a los dominicos, sin duda por ser advocación propia de esa orden. Pero no la destina al convento grande, donde habría de recibir sepultura, seguramente porque la iglesia principal contaba con la antigua imagen de Roque de Balduque hasta hoy existente, que ya por esa época gozaba de tradicional devoción en la ciudad, como lo atestiguan las

23. Vid. supra notas 6 y 7.

24. “Escultura montañesina en el virreinato del Perú”, p. 112.

crónicas de Vázquez de Espinosa y Cobo²⁵. Resulta pues lógico que López de Vozmediano disponga que se de a la recolección dominica de la Magdalena, entonces en pleno proceso de enriquecimiento decorativo según veremos. La manda dice textualmente que “se de al padre fray Jerónimo Bautista de los religiosos recoletos de Santo Domingo una ymagen de Nuestra Señora del Rosario [...] para la dicha recoleta con todo lo que tubiere encima y unas piedras de mina que tengo en mi escritorio para que le hagan una corona, con condición que me an de decir por mi alma en la dicha recoleta trescientas misas resadas, y se le de la dicha ymagen con el caxón en questá”.

Confirma la entrega una carta de pago anexa al documento. Es otorgada a Diego de Requena el 13 de marzo de 1632 por el padre fray Diego Gavilanes, procurador general de la recolección de Santo Domingo, por “una ymagen de bulto de Nuestra Señora del Rosario de mano de Martines con su caxón en questá unas piedras de mina para hacerle una corona”.

En la iglesia limeña de la Recoleta, sobre la actual plaza Francia, casi no quedan vestigios del antiguo establecimiento dominico cuya portada barroca aparece en un dibujo del cónsul francés Leonce Angrand, fechado el 29 de mayo de 1847²⁶. Para entonces, probablemente el templo todavía conservaba parte de las importantes obras de escultura que confluyeron allí hacia el segundo cuarto del siglo XVII. El retablo mayor fue concertado por Luis Ortiz de Vargas en 1624 y tres años después Pedro de Noguera, vencedor en la postura del coro catedralicio, se comprometía a concluirlo tras el retorno de Ortiz a España. Colaborador de Ortiz en esta obra había sido fray Jerónimo Bautista, destinatario de la efigie según vimos antes. Vargas Ugarte lo considera entallador, aunque parece tratarse más bien de un religioso entendido en cuestiones artísticas que oficia de sobrestante o administrador²⁷.

Hacia 1628 el imaginero indígena Francisco Supo labraba el bulto de San Lucas Evangelista para uno de los altares laterales.²⁸ Y Hernando Joseph, colaborador de Noguera en la talla de la citada sillería, se encargaba en 1633 del facistol para decorar el sencillo coro alto de los frailes que había construido el maestro

25. A. Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Washington: 1948, p. 405; B. Cobo, “Historia de la fundación de Lima”, en *Obras del P. Bernabé Cobo*. Madrid: 1956, t. II, p. 418-419.
26. *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: 1972, p. 48-[49], lámina 14.
27. *Ensayo de un diccionario*, p. 172; y A. San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: 1988, p. 159.
28. E. Harth-terré, “El indígena peruano en las bellas artes virreinales”, *Revista Universitaria*, 118, Cuzco, 1960, p. 92.

carpintero Vázquez de la Mora hacia 1631-32²⁹. Uno de estos ambientes debió albergar la imagen de Montañés, y es posible que antiguos inventarios así lo confirmen. De momento sólo poseemos una referencia indirecta de Bernales, quien afirma —siguiendo en esto a Mugaburu— que hacia 1656 se veneraba allí a Nuestra Señora del Rosario³⁰.

Las sucesivas transformaciones sufridas por la antigua recoleta dominica —sobre todo a fines del siglo pasado, tras la reforma neogótica— ocasionaron la pérdida masiva de su contenido artístico o, en el mejor de los casos, su dispersión y traslado hacia otros establecimientos de la orden.

Sólo existe actualmente una Virgen del Rosario de características montañesinas en edificios dominicos del Perú. Se encuentra en el templo de Chucuito, aunque es imagen de vestir y por tanto queda descartada cualquier posible vinculación. Adicionalmente, no coinciden las dimensiones y desde un punto de vista estilístico estamos ante una obra juvenil. Schenone y Mesa-Gisbert relacionan la imagen de Chucuito con una de las ocho que Montañés realizó en 1590 por encargo del dominico fray Cristóbal Núñez, con destino al reino de Chile³¹.

Resulta significativo que la segunda imagen de la Virgen que poseía López de Vozmediano fuese transferida también a una orden fuertemente identificada con ella. Y, nuevamente, elige una casa de recolección y no el convento principal. Nos referimos a una Inmaculada Concepción que el testador describe así: “Yten otra ymagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto de mano del mismo Martínez que la estimo en más de quinientos pesos, puesta en su caxón dorado con un rosario de cristal y su cruz con todos sus vidrios; mando que no se le quite ninguna cosa”. Dispone “se de al conbento de los descalsos de San Francisco [...] para que la tengan en su oratorio los novicios o donde le pareciere al padre guardián, con condición que se digan por mi alma en el dicho conbento por los religiosos dél ducientas misas resadas”.

Cabe preguntarse si era ésta la misma Inmaculada que en 1621, junto con un Niño Jesús, solicitó al maestro Juan Bautista González, vecino de Lima³². Todo indica que González era “cargador de Indias”, es decir un intermediario entre el artista y el cliente americano. Así parecen corroborarlo recientes precisiones docu-

29. A. San Cristóbal, *op. cit.*, *loc. cit.*

30. J. Bernales Ballesteros, “El primer convento recoleto del Perú”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 7, Lima, 1967-68, p. 155.

31. J. de Mesa y T. Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: 1972, p. 117.

32. Cf. J. Hernández Díaz, “Documentos varios”, p. 59-60; C. López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: 1932, p. 233; Bernales Ballesteros, “Escultura montañesina en el virreinato del Perú”, p. 112.

mentales de Guillermo Lohmann Villena³³. Por ellas sabemos de la entrega de dinero que González, recién llegado del Perú, hacía a Montañés a principios de año, con toda seguridad por obras entregadas antes de esa fecha. El nuevo encargo bien pudo ser por cuenta de López de Vozmediano o de algún comerciante limeño que, a su vez, habría vendido una o ambas piezas a éste. Lo cual nos llevaría a especular sobre si el Niño entregado a la monja de la Concepción Jerónima de Herrera era también obra montañesina, aunque no deja de ser extraño que el documento, tan preciso en esto, no lo especifique.

Creemos, en cualquier caso, que Vozmediano debió adquirir la escultura en fecha cercana. Por esos años Lima vivía un intenso fervor concepcionista, patente sobre todo durante las “fiestas triumphales” de 1617 y 1619³⁴. Fueron ellas el eco ultramarino de los esfuerzos que se hacían al mismo tiempo en España para elevar la doctrina de la Inmaculada Concepción a la categoría de dogma católico. Jugó papel principal en este proceso la orden franciscana que, precisamente el año 1621, había intercedido ante Felipe IV para que, “a imitación de su padre”, promoviese la causa. El primer gran triunfo fue el voto que, por esas fechas, hicieron las cortes de Castilla en defensa de la doctrina concepcionista³⁵.

Dentro de la producción de Montañés, la imagen de que tratamos constituye un hito relevante, pues sería el eslabón iconográfico entre la Inmaculada juvenil de la iglesia de Santa María de la Consolación de El Pedroso (1606) y la célebre “Cieguecita” que labró en 1628 para la capilla de los Alabastros de la catedral sevillana.

Al momento de testar López de Vozmediano, se veneraba una imagen importante de la Inmaculada en el templo grande de San Francisco. Fue traída de Sevilla en 1625 por fray Miguel de Huerta, avaluada en 14,000 pesos según el P. Cobo³⁶. Es la misma que hoy se halla presidiendo la sala capitular del convento y, aunque estilísticamente montañesina, parece obra de un seguidor. Bernaldes la sitúa en el círculo inmediato de Francisco de Ocampo, dadas las evidentes semejanzas con la que ocupa el nicho central en el altar mayor de la catedral de Comayagua (Honduras)³⁷.

33. “Estudio Preliminar”, p. xxiii, nota 65.

34. *Ibid.* p. [ix]. Testimonio pictórico de estos acontecimientos es la Inmaculada que, por encargo de los agustinos, realiza en 1618 el artista italiano Angelino Medoro.

35. Cf. E. Tormo, *La Inmaculada y el arte español*. Madrid: 1915, p. 35. Un amplio estado de la cuestión lo ofrece el texto bastante más reciente de S. Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I-2, Madrid, 1988, p. 3-127.

36. *Op.cit.*, p. 421.

37. “Escultura montañesina en el virreinato del Perú”, p. 114.

Siete años después, la recoleta franciscana disponía de una escultura no menos valiosa, gracias al legado en referencia. Y pese a existir constancia de la entrega a fray Juan de la Concepción, guardián de los Descalzos³⁸, no quedan huellas de una imagen relacionada con el documento ni en la iglesia ni en las instalaciones del convento, parcialmente convertido en museo de arte religioso. Creemos que la Inmaculada montañesina bien pudo ocupar un altar principal de la iglesia o quizá la capilla más rica del conjunto conventual, actualmente advocada a la Virgen del Carmen, u otro ambiente desaparecido en las recurrentes alteraciones de su arquitectura³⁹.

En cuanto a la tercera escultura que poseía el clérigo, resulta imposible vincularla con cualquier noticia conocida sobre envíos de Montañés al Perú. Se trataba de “una hechura de un cristo hecho en Sevilla de mano de Martines de tres quartas de alto” (unos 63 cm.). Iconografía favorita en América, Montañés realiza con destino al Perú por lo menos tres crucifijos documentados hasta ahora, el más importante de los cuales es el que ocupa el nicho central del mencionado retablo de San Juan Bautista (ca. 1607), clara derivación del Cristo sevillano de la Clemencia o de los Cálices (1603), indiscutible cabeza de serie y obra maestra del género.

Pero a diferencia de todos aquellos crucifijos, labrados en tamaño natural, el que nos ocupa era obra pequeña, sólo comparable por sus dimensiones con el Crucificado (1611-12) que corona el retablo de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla). El de Lima era aún menor, lo que nos hace pensar en los Cristos que se colocaban frente al púlpito como fuente de inspiración para el orador sagrado y su auditorio. Con toda probabilidad fue esta la razón por la cual López de Vozmediano había prestado el Cristo, desde tiempo atrás, al jesuita Juan Basilio, disponiendo al testar “que si el dicho padre Juan Bacilio quisiere decir por mi alma cien misas resadas por ella, no se le pida; si no, que se venda”.

El padre Juan Basilio de Anaya fue quizá el más famoso predicador de su tiempo en Lima, a quien cita el diarista Suardo innumerables veces en la década de 1620 como orador en las principales solemnidades religiosas, con asistencia del virrey conde de Chinchón y los miembros de la Audiencia⁴⁰. Como miembro de la Compañía de Jesús —después iniciadora del “sermón de las tres horas”, pronunciado por primera vez en Lima—, el padre Juan Basilio de Anaya debió poner especial énfasis oratorio en la meditación sobre la pasión y muerte de Jesucristo, para lo cual

38. Recibo sin fecha, inserto en el expediente.

39. Acerca de la historia del monumento, cf. Bernales Ballesteros, “El primer convento recoleto del Perú”.

40. J. A. Suardo, *Diario de Lima*. Lima: 1936, *passim*.

una imagen de tanto verismo y prestigio artístico suponía el apoyo visual más indicado.

No queda en claro si el Cristo permaneció en poder de los jesuitas, pero es presumible que así fuera. En una relación hecha por los contadores Francisco Gómez de Silva y Alonso Vázquez de Carvajal, a pedido del juez de legados y obras pías del arzobispado, se alude al Crucifijo. Allí, el 22 de setiembre de 1638, anotan los citados contadores: "yten, el dicho difunto por la clausula nº 44 de su testamento declara que tiene un Santo Cristo hecho en Sevilla de mano de Martines, de tres quartas de alto, que tiene en su poder el padre Juan Bacilio de la Compañía de Jesús, y mandó que si el dicho padre le quisiere decir por la dicha ymagen cien misas resadas, no se le pida, y no las diciendo se saque de su poder; y en estos autos no consta de que el dicho padre Juan Bacilio aya aceptado lo contenido en la dicha clausula de que se advierte". El mal estado de los últimos folios nos impide precisar cómo terminó este tardío y quizá inútil reclamo⁴¹.

La presencia de las tres esculturas montañesinas, en lugares abiertos al culto, contribuyó sin duda a reafirmar una tendencia dominante en el devenir artístico limeño. Pero, pese a las puntuales noticias que fluyen del documento, estas obras desaparecieron. Lo más probable es que se hayan perdido definitivamente, por efecto de los numerosos factores destructivos presentes en la historia del patrimonio artístico peruano. Por ello nuestro propósito ha sido, ante todo, trazar una primera aproximación a la figura hasta hoy ignorada de Juan López de Vozmediano: aquel activo comitente, que desde Lima encargó varias piezas al imaginero más célebre de su tiempo, hacia finales de la "etapa magistral" y al comenzar el "decenio crítico"⁴². Período de encrucijada vital y artística para Montañés; años también cruciales para el surgimiento de la escuela escultórica limeña, cuyo desarrollo ulterior permanece en gran parte desatendido por nuestra historiografía del arte. Los puntos de contacto entre ambos procesos (y sus progresivas diferenciaciones) podrían constituir, en el futuro, uno de los capítulos más sugerentes de esa historia aún no escrita.

41. Estando por finalizar la redacción del presente artículo, tomamos conocimiento, gracias al experto restaurador Teófilo Salazar, de la probable existencia en Lima de una pieza que podría relacionarse con la obra referida. Según esta versión, todavía no confirmada, se trataría de un Crucificado procedente de cierto monasterio limeño (hoy en colección privada), de breves dimensiones y con la firma del artista en uno de los pies de Cristo.

42. La periodificación pertenece al profesor J. Hernández Díaz, uno de los más asiduos y acreditados investigadores de la obra montañesina. Cf. de este autor "La escultura andaluza del siglo XVII", p. [60]-78. No hemos podido consultar su monumental monografía aparecida en Sevilla, 1989.