

EL ENSAMBLADOR LIMEÑO MATEO DE TOVAR Y LA EVOLUCIÓN DE LOS RETABLOS EN LIMA

Antonio San Cristóbal

1. LA GENERACIÓN DE LOS ENSAMBLADORES SIGUIENTE A LA SILLERÍA DE LA CATEDRAL

El período de la breve permanencia en Lima de los artífices que participaron en la puja para tallar la sillería del coro en La Catedral ha sido ponderada más por el prestigio profesional de esos artífices, manifestado por los trabajos realizados en los lugares adonde emigraron, que por su aportación efectiva al desarrollo de la arquitectura de los retablos en la misma ciudad de Lima. Además de que apenas tuvieron asiento duradero en la ciudad de los Reyes, para labrar en ella obras numerosas, su actividad artística se concentró principalmente en la talla de imágenes de escultura, no precisamente en el ensamblaje de los retablos en cuanto obra de arquitectura en madera. Desglosamos de entre los postores a la sillería catedralicia a Pedro de Noguera que se avecindó en Lima hasta su muerte; pero hay que considerar que primero el cargo de entallador exclusivo de la sillería por el abandono que hizo Luis Ortiz de Vargas, y luego su dedicación a la tarea de maestro mayor de obras de la misma Catedral hasta su muerte, limitaron en gran medida su aportación a la arquitectura de los retablos.

El escultor Luis de Espíndola y Villavicencio apenas trabajó en Lima hasta 1626, y concertó muy pocos trabajos en la ciudad. El día 7 de abril de 1624, junto con Fabián Gerónimo, se concertó con el padre provincial de San Agustín fray Francisco de la Serna para acabar dos retablos que tenía a su cargo Martín Alonso de Mesa¹. La obra realizada por Espíndola en Lima consistió fundamentalmente en tallar esculturas, como los cuatro bustos de santos concertados el 24 de septiembre de 1624 para la Cofradía de Nuestra Señora de La Visitación²; y las esculturas para el retablo de Hernando de Santa Cruz y Padilla en La Catedral cuya traza había hecho Pedro de Noguera³. De Gaspar de la Cueva se conocen algunos conciertos de obra para labrar esculturas, pero hasta el presente no se ha encontrado alguno para ensamblar la parte arquitectónica propiamente dicha del retablo.

El único de los postores a la sillería de La Catedral que trabajó como ensamblador de retablos fue Luis Ortiz de Vargas, del que se conoce desde un primer retablo colateral para la iglesia de San Marcelo concertado por 800 pesos el día 19 de octubre de 1619⁴, hasta que a principios del año de 1627 regresó de nuevo a España y dejó sin acabar el retablo para la Cofradía de San Joseph en La Catedral⁵; y también el de la Recoleta dominicana de la Venturosa Magdalena que encomendó a Pedro de Noguera para que lo terminara según una traza que había traído de España y que entregó a Noguera para que la copiase y se la devolviese, el día 20 de febrero de 1627⁶.

Durante el período de la permanencia en Lima de los postores a la sillería catedralicia se formó un ambiente artístico artificial, de aluvión y alterado con frecuencia por las rivalidades entre los artífices; pero de no muy abundante producción artística y también de no muy significativa influencia para el desarrollo ulterior de los retablos limeños. La historiografía hispanista se ha preocupado fundamentalmente en destacar la influencia irradiada hacia Lima desde Sevilla por el círculo de la imaginería montañesina, que alcanzó su momento más intenso con la presencia en Lima de los artífices postores a la sillería de La Catedral. Si, por un lado, la historiografía hispanista puso en relieve un hecho cierto, aunque transitorio, y de corta duración: apenas una década incompleta; por otro lado, ha contribuido a relegar a una situación de penumbra la actividad artística desplegada asiduamente en Lima desde la década siguiente a la diáspora de los postores montañesinos a la sillería hasta mediados del siglo XVII. Es conveniente destacar algunos aspectos referentes a los artífices activos en aquella época.

En primer lugar, hasta la iniciación del trabajo de la sillería de La Catedral, no había estado claramente delimitada la profesión de los escultores y la de los ensambladores, ya que las mismas personas, como sucedió con Martín Alonso de Mesa y con el mismo Pedro de Noguera, tallaban imágenes de bulto o tablas de medio relieve y además ensamblaban la arquitectura de los retablos. A seguidas de la dispersión de los postores catedralicios quedó establecida al menos en la práctica la diferencia profesional entre los escultores de imágenes y tallas y los ensambladores del cuerpo de los retablos. La división del trabajo profesional aportó un verdadero progreso, ya que promovió la especialización, al menos por parte de los ensambladores, en la arquitectura de los retablos para los que cuenta fundamentalmente el desarrollo del diseño o trazo del conjunto. Desde entonces en adelante la profesión de ensamblador perduró desvinculada del oficio de los escultores.

La emigración hacia otros lugares de los postores a la sillería catedralicia no se hizo sentir en Lima como un vacío en el ejercicio de la profesión de ensamblador, porque desde los últimos años de la década de 1620 había comenzado a trabajar de inmediato una generación de nuevos ensambladores diferenciada de la de los escultores, y ellos permanecieron en actividad hasta mediados del siglo XVII. Destacan en esta generación los artífices nacidos y formados profesionalmente en el Perú, como Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar y Juan Coronado o Gutiérrez Coronado⁷. Éste último era natural de Arequipa, Tomás de Aguilar nació en Nazca, y Mateo de Tovar se manifestaba siempre como natural de Lima. Por lo menos estos tres ensambladores, que tenían establecida “tienda” o taller estable en Lima, no conocieron por experiencia personal directa la arquitectura de los retablos españoles en general ni la de los sevillanos en especial. Durante el prolongado período de la actividad de estos ensambladores criollos se produjo, pues, una verdadera discontinuidad respecto de las orientaciones montañesinas que habían traído a Lima los postores de la sillería catedralicia. Hay que tener en cuenta además que ninguno de los ensambladores criollos de esta generación, estuvo asentado como aprendiz del oficio de ensamblador con alguno de los postores de la sillería catedralicia.

No se trata ahora de hacer la valoración estimativa de la producción artística de los montañesinos comparativamente con la de los ensambladores criollos; sino de una cosa mucho más simple y objetiva, cual es la de tener en cuenta la existencia activa de estos ensambladores criollos durante cuatro décadas consecutivas. Por consiguiente, para exponer el desarrollo completo de la historia de los retablos virreinales en Lima no es correcto prescindir en absoluto de esta generación de ensambladores criollos activos desde 1626 hasta la década de 1660, ya que ellos fabricaron numerosos retablos que en verdad determinaron el rostro retablista de Lima durante aquella época. No puede ser excusa alegar que han desaparecido sus obras, porque siguiendo este mismo criterio habría que prescindir igualmente de los montañesinos y de casi todo el siglo XVII limeño salvo alguna que otra excepción en cuanto a los retablos; y también porque para la historia cuenta su existencia efectiva y fecunda consignada en los numerosos conciertos notariales de obra conservados en los protocolos notariales del Archivo General de la Nación en Lima.

El silencio total tendido sobre esta generación de ensambladores criollos afecta la validez del sistema histórico formulado por los sistematizadores que sólo han contado con los datos aportados por los primeros investigadores del arte virreinal limeño hasta 1950. Tomamos como referencia el escrito de Bernal Ballesteros sobre los retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII⁸. Se advierte en él

que la conexión histórica propuesta por Bernales Ballesteros discurre desde las referencias a los que intervinieron en la sillería de La Catedral limeña: Martín Alonso de Mesa, Luis Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera, hasta enlazar directamente con el retablo de la capilla de La Concepción en la misma Catedral, atribuido al inexistente Carlos Pavía y datado hacia 1670, y con fray Cristóbal Caballero⁹; como si la historia de los retablos limeños hubiera discurrido a modo de una conexión continua e inmediata entre los montañesinos del primer tercio del siglo y las grandes portadas-retablo, sin que haya existido algún período intermedio: San Francisco (1673), San Agustín y La Merced. No menciona ni valora para nada los retablos labrados por esta generación de ensambladores criollos, a los que de hecho presupone inexistentes, y tampoco les atribuye ninguna incidencia para los efectos de la sistematización general.

Nos interesa destacar en la exposición de Bernales Ballesteros no tanto los hechos que describe, cuanto el concepto sistematizador de la historia que profesa y maneja: consiste ella en dejar sumergidos debajo del conocimiento actualizado largos y fecundos períodos históricos, y en correlacionar los pocos hechos distantes e incoherentes entre sí que afloran a la superficie del conocimiento, atribuyendo a esta conexión sistemática la pretensión de explicar todo el devenir histórico continuo y completo de la arquitectura virreinal.

2. DATOS PERSONALES ACERCA DE MATEO DE TOVAR

Es de justicia reconocer que la primera noticia acerca del ensamblador Mateo de Tovar fue publicada por el investigador don Guillermo Lohmann Villena en el trabajo con que inició el estudio de las bellas artes virreinales a la luz de los documentos originales de archivo. Resumió allí con rigurosa precisión el concierto para el retablo-sepulcro del Arzobispo don Gerónimo de Loayza en la parroquia de Santa Ana firmado el 14 de diciembre de 1638, y el del oratorio portátil para Manuel Caballero de Atayde¹⁰.

Otras informaciones publicadas acerca de Tovar son muy parcas, y no siempre exactas. Dedicó Harth-Terré estas breves líneas a Mateo de Tovar en su Libro *Artífices en el Virreinato*: “Otros artífices entalladores continuaron la obra reformadora de Noguera. Mateo de Tovar con trabajos en la iglesia parroquial de Santa Ana (A.G.N., escribano Francisco de Acuña, 14 de diciembre de 1638) y en la de San Francisco en la villa de Chancay (sólo cita el concierto con Juan de Cáceres en 1639)”¹¹. En el libro posterior *Escultores españoles* hace referencia a la noticia contenida en una carta de pago otorgada por Tovar acerca

del retablo-sepulcro que atribuye al regidor perpetuo del Cabildo de Lima Juan Sánchez de León en la iglesia de Las Descalzas de San Joseph¹²; pero en el capítulo “escultores de sepulcros” no alude a otros dos retablos-sepulcros labrados también por Mateo de Tovar y le atribuye también un retablo en la capilla de La Limpia Concepción en La Catedral de Lima¹³.

Reconoce Wethey su dependencia acerca de las informaciones aportadas por Lohmann Villena, Vargas Ugarte y Harth-Terré; pero de todos modos no hace mención de ningún retablo de Mateo Tovar y ni siquiera cita el nombre de este ensamblador¹⁴.

Atribuyó Vargas Ugarte a Mateo de Tovar unas pocas obras de retablos sin citar las fuentes documentales según era su uso y costumbre, y con notorias inexactitudes. Cita el dorado del retablo para San Francisco de Chancay, ya conocido por Harth-Terré. Acerca del retablo-sepulcro para don Gerónimo de Loayza en Santa Ana afirma que “nos inclinamos a creer que esta obra no se llevó a cabo”, lo cual es inexacto porque en la anotación marginal del concierto fechada el día 9 de agosto de 1639 se indica que Mateo de Tovar había recibido los “1,500 pesos de esta obra” “por haberla hecho y puesto en la iglesia parroquial de Señora Santa Ana a satisfacción del hermano Francisco Lázaro de la Compañía... y de fray Diego de San Buenaventura”¹⁵. Afirma también Vargas Ugarte que Mateo de Tovar “hizo el retablo de tres cuerpos de la capilla de San Solano en San Francisco de Lima”¹⁶; lo cual es de todo punto imposible porque San Francisco Solano fue beatificado el 24 de enero de 1675 y canonizado el 29 de diciembre de 1726, ambas fechas muy posteriores a la muerte de Mateo de Tovar. Es posible que Vargas Ugarte haya leído algún documento referente al concierto de obra para el retablo de San Juan Capistrano en San Francisco, que por lo demás no tenía tres cuerpos.

En el libro colectivo sobre *Escultura en el Perú*, Bernaldes Ballesteros no se ocupa ni de los retablos ni de las portadas limeñas, pues se ciñe estrictamente al tema de la imaginería. Adopta una posición meramente descriptiva e interpretativa de las imágenes existentes, las que comenta con someras referencias asumidas de otros autores. No hace en modo alguno interpretación historiográfica. Menciona de pasada algún sepulcro de Tomás de Aguilar y de Mateo de Tovar, pero sólo en referencia a las esculturas funerarias que, por cierto no tallaron estos ensambladores; no dice nada, en cambio, acerca de los retablos de estos sepulcros a los que se concretó el trabajo profesional de Aguilar y de Tovar¹⁷. Del ensamblador Tomás de Aguilar escribe Bernaldes: “El mismo artífice abulense hizo poco después el sepulcro del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero bajo la

dirección de Noguera¹⁸. No cita la fuente de esta información; pero se trata de un error histórico, ya que según los documentos que he publicado, Juan Martínez de Arona ensambló el retablo-sepulcro para el arzobispo Lobo Guerrero, y Martín Alonso de Mesa talló la estatua orante del mismo arzobispo que todavía se conserva en La Catedral¹⁹.

Los expositores generales del arte virreinal resumen los trabajos publicados por los investigadores que adujeron datos con antigüedad hasta 1950; por tal motivo no incluyen en sus exposiciones los nombres de los ensambladores de esta generación, entre ellos el de Mateo de Tovar; así lo encontramos en la numeración de informaciones de L. E. Tord²⁰ y de los esposos Mesa-Gisbert²¹; aunque aparece reseñado el nombre de Mateo de Tovar junto con el Aguilar en el trabajo más actualizado de L.E. Wuffarden²².

Constan algunos datos personales de Mateo de Tovar en diversos documentos. Contrajo su primer matrimonio en la parroquia del Sagrario de La Catedral de Lima el día 7 de febrero de 1624 con Leonor Leal de Santa María. Se consigna en el acta del matrimonio que era hijo natural de Manuel de Tovar natural de Madrid y de Juana Pizarro, y se anota que era “natural de Lima”²³. Las mismas generales de ley se reiteran en todos los documentos posteriores en que figuran.

Al fallecer su primera esposa, inició con fecha 14 de marzo del año de 1642 el expediente para realizar su segundo matrimonio canónico con Isabel María; pero quienes tenían a su cargo esta doncella se oponían al matrimonio alegando que Tovar era desigual a la Isabel María y que no era español. Los declarantes informaron a favor de Mateo de Tovar. También expresó éste en el expediente que era natural de Lima²⁴. Por su parte, la Isabel María contestó al interrogatorio que “es natural de esta ciudad de los Reyes que no conoció a sus padres y que es de edad de quince años poco más o menos”; y además dijo que “se quiere casar con el susodicho por estar tratado así”. El mismo día 14 de marzo de 1642 el Vicario General del Arzobispado don Martín de Velasco y Molina concedió licencia al párroco de San Marcelo para que case a Tovar con Isabel María con dispensa de las tres amonestaciones canónicas. No es posible determinar la fecha del segundo matrimonio de Tovar porque no existe el libro de Matrimonios de San Marcelo correspondiente a esos años.

Se había concertado Mateo de Tovar el día 19 de agosto de 1657 con el presbítero Francisco de Gamarra para hacer la obra de albañilería y carpintería necesaria para construir la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en la iglesia de San Sebastián por el precio de 3,000 pesos. Consistía el trabajo en deshacer y volver

a levantar unas paredes, formar el ochavamiento de las esquinas pero incorporar allí unas sepulturas, fabricar el arco toral que dividiría en dos partes la capilla, cubrir los dos ambientes con bóvedas de cañas bravas y yeso, solar la capilla y terminar otros detalles. Recibió Mateo de Tovar 200 pesos adelantados “para comprar adherentes y demás cosas necesarias”²⁵. No sabemos si llegó a iniciar los trabajos, pero lo cierto es que abandonó por completo la obra, de suerte que el licenciado Francisco de Gamarra tuvo que concertarla de nuevo con el alarife Miguel de Garay en las mismas condiciones en que estaba obligado Mateo de Tovar, para lo cual el escribano leyó la escritura del primer concierto que fue aceptada por Garay²⁶. Esta obra abandonada sería una de las últimas asumidas por Mateo de Tovar.

Debió pasar enfermo los últimos años de su vida, porque no he logrado acopiar otros datos de archivo posteriores y referentes a trabajos realizados por Mateo de Tovar. Acaso por este motivo, murió muy pobre, a pesar de haber ensamblado numerosos retablos de un costo elevado, superior al que cobraba su contemporáneo Tomás de Aguilar.

No fue la capilla de la Piedad en San Sebastián la única obra ajena a la profesión de ensamblador que asumió Mateo de Tovar. El 11 de noviembre de 1649 firmó Mateo de Tovar un concierto notarial con doña Angela de la Encarnación, Abadesa del Monasterio de Nuestra Señora del Prado, para hacer la obra de los locutorios, un almacén, la enfermería y sus oficinas. Se estableció el pago de los trabajos por las tarifas usuales entre los albañiles para asentar millares de adobes, enlucir las tapias cuadradas, etc.²⁷ Puesto que Mateo de Tovar no era albañil, se hace muy difícil suponer que él hubiera determinado tales tarifas para el pago de los trabajos. Creemos que las condiciones y tarifas de esta obra fueron especificadas por el dominico fray Diego Maroto que por entonces dirigió diversas obras en el Monasterio del Prado, y que solía usar este sistema de pago en las obras en que intervenía. A pesar de que según el concierto notarial el Monasterio proporcionaría a Mateo de Tovar algunas herramientas de albañilería para que trabajase con ellas y las devolviera al finalizar las obras, no parece que nuestro ensamblador llegara a iniciar los trabajos, porque en la anotación marginal fechada el día 10 de febrero de 1650 la Abadesa del Monasterio y el ensamblador “dieron por cancelada esta escritura porque no pasó adelante por falta de salud del dicho Mateo de Tovar y muchas ocupaciones y de ella se dieron por libres y lo firmaron”²⁸.

En la carta de pago otorgada por Mateo de Tovar el día 15 de mayo de 1653 al Hospital de San Pedro por la cantidad de 1,349 pesos y 7 reales se entremezclaban

los trabajos de albañilería con los de ensamblador, tales como hacer un sagrario a toda costa por 600 pesos, estofar algunas partes y pintar ciertas figuras, poner los andamios, blanquear las bóvedas, pagar los peones y oficiales de albañiles, etc.²⁹

Otorgó Mateo de Tovar testamento el día 28 de enero de 1664³⁰; aunque no murió inmediatamente porque otorgó un codicilo el día 23 de mayo de 1664³¹. Nombró como albacea y tenedor de bienes al alarife Manuel de Escobar. Éste, actuando como tal, vendió un esclavo negro el 19 de agosto de 1664 que había quedado por bienes del difunto Mateo de Tovar³². A diferencia de otros artífices que declaraban en sus testamentos las cantidades que otras personas les adeudaban por las obras que para ellos hicieron y mandaban que sus albaceas las cobrasen, Mateo de Tovar sólo tenía deudas propias, y era tal su estado de pobreza que conmovidos de ella se las condonaron los acreedores. Escribía así en su testamento:

... hijo natural del capitán Manuel de Tovar natural de la villa de Madrid en los reinos de España y de Juana Pizarro morena... mi cuerpo sea enterrado en la iglesia del convento de mi Padre San Francisco de cuya Orden soy tercero profeso en el entierro de la bóveda de los terceros dando de limosna que acostumbran dar los pobres por estarlo como estoy en extrema necesidad y se amortaje mi cuerpo con el hábito de mi Padre San Francisco que le tengo mucho tiempo ha en mi poder por haberle traído de Panamá ... Item declaro como maestro que he sido y he tenido tienda pública muchos años he tenido muchas entradas y salidas dares y tomares con muchas y muy diversas personas así oficiales como obras de otros géneros y algunas de ellas me han alcanzado en los ajustes de cuentas que hemos hecho en cantidades de reales de las cuales deudas soy deudor como dicho tengo oficiales como otros que no lo son de restos de dichas cuentas ... con la mayor parte de mis acreedores los cuales habiendo visto y reconocido mi necesidad y que hago en esto todo lo que puedo por no tener más hacienda ni caudal más que el dicho mi negro me han remitido cada uno de por sí la deuda que les debo llevándome Dios y más me han dado licencia para que pueda repartir alguna poca de ropa blanca que tengo y unos vestidos viejos entre mis pobres hijos y que yo pueda dar la cama en que estoy por ser humilde y haberla visto los dichos mis acreedores por vista de ojos ... Item mando que tres libros que tengo en mi poder que son Sebastiano y Vitriola y Fernán Méndez Pinto se le entreguen a Domingo Alonso maestro albañil porque son suyos ...

Murió Mateo de Tovar en estado de pobreza de solemnidad el día 14 de agosto de 1664, según consta en el libro de Defunciones de la parroquia del Sagrario de La Catedral: “Agosto de 1664. El 14 entierro en San Francisco de Mateo de Tovar pardo libre y pobre de solemnidad fue de gracia”³³.

En la numerosa documentación que he acopiado acerca del ensamblador Mateo de Tovar resalta un detalle muy significativo: a diferencia de otros artífices, Mateo de Tovar no promovió ni se vio envuelto en ninguna reclamación o juicio contra sus clientes por motivo de las obras o demasías que hubiera añadido en ellas.

3. OBRAS DE CARPINTERÍA ARTÍSTICA

Los retablos eran las obras mayores de arquitectura en madera. Además de ellos, los ensambladores realizaron otros trabajos, algunos no propiamente arquitectónicos, sino de carpintería artística, y estaban destinados a los usos domésticos o al culto litúrgico. Mencionamos ahora según sus categorías algunos de los que fabricó el ensamblador Mateo de Tovar.

Deducimos que Mateo de Tovar debió de ser un buen dibujante del diseño de las obras que le encargaban; pero que no tenía cualidades para redactar la “memoria de las condiciones y especificaciones” de tales trabajos; porque en todos los conciertos notariales de obra menciona invariablemente la traza dibujada en un papel, en cambio, no presentó nunca la memoria descriptiva a diferencia de los otros ensambladores que usualmente la incorporaban en sus conciertos.

Consistían los blandones en unos enormes candeleros donde se ponían hachas grandes y gruesas de cera para iluminar las iglesias en las solemnidades litúrgicas. Eran verdaderas obras de arte. El día 5 de diciembre de 1650 se obligó Mateo de Tovar con el licenciado Pedro del Castillo para hacer “cuatro blandones de dos varas y tres cuartas de alto con trece luces cada uno al modo de los mejores blandones que tiene el Convento de San Agustín que antes valgan más que menos ... dorados y emparejados ... con los cuatro mecheros torneados de alquimia y las arandelas de hoja de lata doblados”; por el precio de 110 pesos cada uno. Según el mismo concierto haría también cuatro blandoncillos o candeleros “al modo de unos que tiene la Cofradía del Santo Cristo de Burgos en la iglesia de San Agustín que salen en las procesiones de Jueves Santo”, por el precio de 26 pesos cada uno³⁴. Entregaría toda esta obra para el día 15 marzo de 1651. Cumplió fielmente con hacer estos trabajos y otorgó carta de pago por todos los blandones

y blandoncillos que eran para doña Lucía Franco monja de velo negro del Monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación³⁵.

Posteriormente, el día 13 de septiembre de 1652 se obligó Mateo de Tovar a “hacer a Martín de Acevedo cuatro blandones semejantes a otros que hizo para la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, acabados de todo punto y dorados para el domingo de Lázaro de 1653”, por el precio de 400 pesos de a ocho reales³⁶.

Uno de los primeros trabajos ejecutados por Mateo de Tovar consistió en unas parihuelas que sirvieran de andas para Tomás de Aquino, indio ladino y mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de La Concepción en el Convento de San Francisco del puerto del Callao, concertadas el 25 de agosto de 1626³⁷.

Junto con el escultor Juan García Salguero, se concertó Mateo de Tovar el domingo 14 de febrero de 1638 estando en la iglesia del barrio de San Lázaro para hacer “a mi costa y a toda costa una imagen de bulto de la bendita Magdalena con su peana y parihuelas que tenga y ha de ser la dicha imagen con la dicha peana vara y tercia de alto”, toda la obra bien dorada y estofada para el día de Corpus Christi del mismo año, por el precio de 270 pesos³⁸. Consta que se realizó este trabajo, porque el día 24 de octubre de 1639 el maestro dorador Joseph del Aguila, “se obligó en favor del dicho Joseph Pizarro de dorar unas parihuelas y estofar una imagen de dichas parihuelas de la advocación de la bendita Magdalena”³⁹. En el concierto de obra no aparece por separado el precio que cobraría cada uno de los artífices por su trabajo propio.

El alguacil mayor de Lima don Melchor Malo de Molina encargó a Mateo de Tovar el 23 de agosto de 1642 unos muebles domésticos: un estante “que ha de tener de alto dos varas y media con la cruz y de ancho vara y media = y así mismo ha de hacer el dicho Mateo de Tovar un bufete de vara y tres cuartas de ancho con sus molduras bien fabricado y el dicho estante ha de llevar siete llaves”. Costaron los dos muebles 150 pesos en blanco⁴⁰.

Concertó Mateo de Tovar el 9 de mayo de 1631 con Bartolomé López de Ayllón, mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de La Limpia Concepción fundada en la iglesia de Señor San Francisco, una obra imposible de localizar y precisar porque correspondía a la iglesia anterior arruinada en 1656. Transcribimos los fragmentos importantes del concierto notarial de obra: “me obligo de hacer y que hará a toda costa la portada que está en la capilla de La Sangre en el tránsito del cementerio del dicho Convento de San Francisco donde la dicha Cofradía

hace sus cabildos que es la portada de la calle donde está la imagen del Milagro la cual me obligo de hacer y adornar según y en la forma y manera que consta y parece en la planta que está y queda en poder de mí el dicho Mateo de Tovar ... la cual dicha obra haré a toda costa mía de ensamblaje pintado dorado y estofado y de albañilería ... y es condición que ha de hacer así mismo un corredor de la parte de adentro de la capilla con su escalera de caja y dos puertas correspondientes a la calle". Entregaría la obra para fin de octubre de 1631 por el precio de 1,400 pesos⁴¹.

Las rejas de los coros en los monasterios ofrecían algo así como el rostro externo de la clausura dentro de la que rezaban las monjas. Se esmeraron, pues, las Abadesas de los monasterios en hacer colocar una reja ornamental en el frente externo del coro de las monjas. La Abadesa del recientemente fundado Monasterio de Nuestra Señora del Prado doña Angela de la Encarnación concertó con el ensamblador Mateo de Tovar el día 17 de agosto de 1644 este trabajo para el coro de su Monasterio. Dice el concierto de obra "se obliga de hacer una reja para el coro alto de la iglesia que ha de ser semejante a la del Monasterio de La Concepción de esta ciudad según que está trazado en un papel ... y es condición que ha de ser a dos haces y más cerrada la reja que la de La Concepción y la madera ha de ser de roble y cedro según convenga y ha de estar puesta para el día de Nuestra Señora de la O"; por el precio de 800 pesos⁴². El ensamblador Tomás de Aguilar cobró la cantidad de 1,200 pesos por la reja del coro alto del Monasterio de la Santísima Trinidad concertada el 3 de marzo de 1633⁴³; pero esta reja de las cistercienses bernardas la pagaba un rico mercader; mientras que el Monasterio nuevo del Prado tenía que afrontar muchos gastos de la construcción, y tenía pocas rentas. El día 5 de abril de 1645 la Abadesa doña Angela y Mateo de Tovar dieron por nula y sin efecto esta escritura, porque el dicho Mateo de Tovar "tiene acabada la dicha reja y puesta a contento y satisfacción de la dicha Abadesa y el dicho Mateo de Tovar está pagado y satisfecho de la cantidad de pesos que se le había de pagar por hacer la dicha reja⁴⁴.

Contrató por dos veces distintos el Cabildo de la ciudad con Mateo de Tovar la hechura del arco para el recibimiento de otros tantos virreyes y la preparación del tablado para la juramentación pública del cargo. Se concertó el primer arco con Mateo de Tovar para el recibimiento del virrey Conde de Chinchón el 16 de septiembre de 1628⁴⁵; aunque el doctor Rafael Ramos Sosa en un valioso trabajo de investigación afirma que no se realizó la entrada solemne de este Virrey⁴⁶, lo que podría implicar que tampoco se llegó a ejecutar el arco contratado con Tovar. De todos modos, nos interesa recordar algunas características del proyecto

preparado por Mateo de Tovar a quien habían de ayudar los carpinteros Gabriel Ordoñez y Marcelo de los Reyes: “nos obligamos de hacer el arco por donde ha de entrar el dicho Señor Virrey y Conde de Chinchón de madera y siendo pintado de color de jaspe variado de colores sobre blanco con ocho medias columnas y sus cornisas y capiteles y pirámides y siete figuras de bulto de color de alabastro y en medio del dicho arco dos escudos grandes con las armas de Su Majestad y cuatro escudos de armas en que han de estar pintadas en los dos de ellos las armas del Señor Conde de Chinchón y los otros dos con las armas de la ciudad según y conforme al dibujo y planta que llevamos en nuestro poder rubricado de dichos Comisarios ... y para las puertas del dicho arco se nos han de prestar las que están en la sala del Cabildo y las hemos de limpiar y aderezar a nuestra costa y poner los geroglíficos letreros y enigmas...”. Para disponer el tablado llevaron una o dos velas de la sala del Cabildo, doseles, alfombras, sillas, colgaduras, etc. Toda la obra fue concertada por el precio de 650 pesos de a ocho reales.

En la sesión del miércoles por la mañana día 15 de abril de 1654 en el Cabildo de la ciudad “se acordó se nombrasen comisarios para que en nombre del Cabildo hagan el dicho hospedaje y recibimiento gastando en lo susodicho con cuenta y razón la cantidad que se librase para el dicho efecto”⁴⁷. Uno de los cometidos a cargo de aquellos comisarios era el de disponer la construcción del arco y la preparación del tablado para el recibimiento del nuevo Virrey. El concierto de 1 de junio de 1654 se concertó solamente con Mateo de Tovar que tendría a su cargo el arco para el recibimiento del virrey Conde de Alba de Aliste⁴⁸. Consta que por esta vez se instaló efectivamente el arco labrado por Mateo de Tovar⁴⁹. Sólo indica el concierto notarial unos caracteres muy generales del arco, pues como era usual se remite a la traza dibujada por Mateo de Tovar. Dice así el texto.. “... así en la arquitectura como en las pinturas que han de ser de color de bronce las figuras y embutidos de varios jaspes sobre blanco que significa mármol blanco con todos los demás requisitos según y en la forma y manera que se contiene y demuestra en el dicho papel y planta...”. Debía entregar todo el arco cuatro días antes de la entrada del Virrey. Preparó también Mateo de Tovar el tablado con colgaduras, alfombras y los “cuatro retratos de los señores virreyes que están en casa de Calafe”. Cobró 600 pesos “más el dicho arco que se le ha de llevar para sí luego que haya servido en lo referido”.

Encontramos un grupo numeroso de trabajos de ensamblaje artístico denominados en los conciertos notariales firmados por Mateo de Tovar con el título de “tabernáculos”. No corresponde esta acepción a la moderna de sagrario para guardar la Eucaristía sino a la de retablos menores que no alcanzaban el

pleno desarrollo de la traza de dos cuerpos y tres calles. Tampoco ofreció Mateo de Tovar la descripción de estos pequeños retablos, pues se remite invariablemente a la traza dibujada en un papel. Sólo indican los conciertos las dimensiones y el precio de estos tabernáculos, y ocasionalmente algún detalle de ellos.

El 5 de febrero de 1627 concertó Mateo de Tovar con Francisco Vicente mayordomo de la Cofradía de San Juan Bautista en la iglesia de Santa Ana la hechura de un tabernáculo para la dicha Cofradía y el adorno del retablo del Santo, según la traza “excepto que el cuadro alto lo ha de hacer pintar a su costa el dicho Francisco Vicente”. Lo ensambló por el precio de 200 pesos⁵⁰.

Labró según el dibujo hecho en un papel un tabernáculo para Gaspar Rodríguez Montero “excepto que en el lugar de los cuerpecillos en lo último de la cabeza de dicho tabernáculo y retablo he de poner una tarja con las armas de la Santa Inquisición”. Se había de colocar en el oratorio de la casa del dicho Gaspar Rodríguez, con unas puertas “con que esté cerrado y guardado el dicho oratorio y retablo”; y fabricará también un altar de madera, todo por el precio de 550 pesos, según se establecía en el concierto notarial de 6 de agosto de 1633⁵¹.

El tabernáculo para la Cofradía de San Gabriel en la iglesia de La Merced tenía tres varas y tercia de ancho y seis de alto poco más o menos y costó 1,100 pesos. Se concertó el día 8 de julio de 1635 “según como está trazado en un papel”; además de lo cual se añadían algunas condiciones: “el óvalo en que ha de estar el arcángel San Gabriel tan solamente y todo lo demás son tableros sin bultos como los intercolumnios”. En los intercolumnios a los lados del arcángel se pintaban dos santos de la Orden de La Merced. “En el tablero alto que forma la cabeza del tabernáculo se ha de pintar la Anunciación de la Madre de Dios y a sus lados en los tablerillos pequeños se han de pintar a San Juan Bautista y a San Francisco y en la tarja última se ha de pintar a Dios Padre”. Asentaba este tabernáculo en un banco en el que también había pinturas de santos de la Orden de La Merced, y “debajo de los intercolumnios se han de pintar los dos santos morenos de la Orden de San Francisco”. “Las columnas del primer cuerpo han de ir el un tercio estofadas y los dos tercios acanaladas”⁵². Interpretamos que se trataba de un verdadero retablo de dos cuerpos: el primero con tres calles, y el segundo cuerpo sólo con una calle central y el último cuerpecillo de cabeza.

Para el Hospital de San Andrés concertó Mateo de Tovar el día 26 de abril de 1642 un sagrario por valor de 500 pesos, que “ha de tener de alto tres varas y

tercia con la cruz y de ancho dos varas”; lo entregaría para fines del mes de octubre del mismo año⁵³. Estas dimensiones superan con mucho las usuales en los sagrarios de la Eucaristía propiamente dichos; por eso interpretamos que se trataría de un retablo pequeño.

Para una cofradía en la iglesia de San Francisco ilegible porque el papel del protocolo está roto, concertó Mateo de Tovar la hechura de “un tabernáculo para el altar mayor de dicha capilla según la traza que está hecha ... con su cruz una repisa para poner incienso y es condición que después de dorado se ha de estofar de negro noguerado o morado lo que conviniere y pareciere mejor y las dos pinturas que han de estar sobre los dos nichos las darán los dichos mayordomos”. Costó 950 pesos⁵⁴.

El presbítero Gerónimo de Acevedo, sacristán mayor de la santa Iglesia Catedral de Lima, fue cliente asiduo de Mateo de Tovar, el día 16 de mayo de 1646 firmó con Mateo de Tovar el concierto notarial por el que este “se obliga de hacer un tabernáculo en la forma y manera que va firmado de sus nombres en una traza que para ello se ha hecho sobre un retablo viejo que solía ser de Las Animas del Purgatorio de La Catedral y lo ha de dar dorado y pintado y puesto en la capilla de Nuestra Señora de La Concepción que llaman de La Sola acomodando la misma imagen que ahora está allí”. Le pagaron 1,150 pesos, además del “retablillo viejo en que ahora está la dicha imagen”⁵⁵.

El día 9 de febrero de 1653 concertó Mateo de Tovar para Manuel Caballero de Atayde la hechura de “un oratorio portátil en forma de escaparate en el cual se ha de colocar un Santo Cristo y una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción”. Era de madera de roble con unos cajones abajo; y “ha de tener de alto sin el frontispicio dos varas y tres cuartas y de ancho vara y tres cuartas de fuera afuera”. Lo daría acabado en blanco por el precio de 225 pesos de a ocho reales el peso⁵⁶.

Otorgó Mateo de Tovar el día 15 de abril de 1655 una carta de pago por 3,170 pesos al presbítero Gerónimo de Acevedo sacristán mayor de la Santa Iglesia Catedral de Lima y mayordomo de la Cofradía de Las Animas del Purgatorio, por la hechura de unos tabernáculos grandes y pequeños que se colocaron en los pilares de esa capilla y en los de la capilla de San Isidro. No se contiene la descripción de aquellos tabernáculos⁵⁷.

4. RETABLOS Y RETABLOS-SEPULCROS

Ensambló Mateo de Tovar un número bastante elevado de retablos, lo que demuestra que su estilo personal tuvo acogida favorable entre los promotores de esta clase de arquitectura en madera. No resulta posible conocer ni siquiera de un modo interpretativo, el diseño de todos aquellos retablos de Tovar, porque este maestro de arquitectura se remitía invariablemente a la traza dibujada en un papel, en la que anotaba todas las especificaciones y características más importantes de la obra a realizar. Sólo se especifican en los conciertos notariales de obra las dimensiones en varas del alto y lo ancho de los retablos, además del precio de la obra, es decir unos datos generales y externos al diseño y a su distribución en cuerpos y calles. En algunos conciertos se menciona que el retablo llevaría pinturas, y en otros alude a imágenes de bulto; y también se especifican a veces ambas modalidades de ornamentación. Por este único criterio, no podemos discernir si Mateo de Tovar profesaba el estilo de la cuadrícula regular peculiar de los retablos renacentistas de principios del siglo XVII, o bien si introdujo algunas modificaciones en esta organización del diseño conducentes a los esquemas barrocos que prevalecieron desde mediados del siglo XVII. Sin embargo, un conjunto de pequeños detalles mencionados en los conciertos notariales de obra hacen posible discernir algunas innovaciones importantes usadas por Mateo de Tovar que influyeron en la evolución de los retablos limeños del mismo siglo XVII.

Utilizó Mateo de Tovar el concepto de “retablo” en un sentido restringido y contrapuesto al de “tabernáculo” y de “sagrario”. Consistía el retablo propiamente dicho en la composición arquitectónica completa de dos cuerpos superpuestos, separados por entablamentos, y de tres calles delimitadas por cuatro ejes de soportes, generalmente columnas de fuste recto, aunque con la división en tercios y acanaladas en los dos tercios superiores. Las otras composiciones menores que no desarrollaron el diseño completo de tres calles y dos cuerpos eran las denominadas por Tovar con los nombres de tabernáculos o de sagrarios.

De algunos retablos ensamblados por Mateo de Tovar sólo poseemos informaciones parciales mediante cartas de pago o también por los conciertos notariales firmados con los maestros doradores para hacer dorar sus obras. Seguimos en la exposición el orden cronológico de los retablos tal cual los concertó Mateo de Tovar.

El concierto firmado el día 16 de marzo de 1628 por el ensamblador Tovar con el maestro dorador Juan de Cáceres es uno de los pocos explícitos en detalles

estructurales, a pesar de no ser el concierto de obra con los promotores del retablo⁵⁸. No se menciona donde se había de colocar, ni quienes financiaban la obra. Tenía nueve varas y media de alto y siete varas y media de ancho. Deducimos tanto por las dimensiones como por el elevado precio de la tarea de dorarlo: 1,330 pesos, que era un retablo muy importante. El diseño estaba organizado en tres cuerpos y tres calles; pero además la cuadrícula terminaba en un cuerpecillo superior denominado “último cuerpo de cabecera”, en el que se colocaban tres tarjas. El concierto no menciona pinturas para las entrecalles, antes bien da a entender que se trataba de un retablo de esculturas. En efecto, cuando se indica que “los tres pilares del primero y segundo cuerpo”, no se puede referir a las columnas divisorias de las calles que necesariamente eran cuatro en cada cuerpo, sino a unas ménsulas situadas en las tres entrecalles que servirán para sustentar las imágenes de los santos de bulto. Además dispone el concierto que “lo de enmedio se ha de estofar de varios colores sobre carmín fino u otro color que más convenga”: se trataría de los tableros a los que se anteponían las esculturas de bulto. También se mencionan los “frisos de las molduras de las cajas y tableros de todo el retablo; lo que indica que esos espacios estaban enmarcados por recuadros de molduras, en los que sin duda se incluirían arcos de cornisa abiertos según el modelo de los tableros de la sillería coral de La Catedral de Lima.

Concertó Mateo de Tovar el día 4 de septiembre de 1628 con Francisco de la Vega, moreno libre, y otros mayordomos el retablo para la capilla de Nuestra Señora de los Reyes en la iglesia de Señor San Francisco por el precio de 1,330 pesos⁵⁹. El retablo se hacía según la fórmula usual en Mateo de Tovar “en la forma y manera que está trazado y firmado”, con lo que se evitaba hacer una memoria descriptiva del diseño del retablo. Se comprometió también Tovar a hacer un altar hueco para guardar las alhajas de la Cofradía, tres cuadros, la cabecera del retablo de Nuestra Señora de los Reyes con sus carteles y dos santos a los lados de la tarja de Dios Padre; y también “en la ventana de la dicha capilla se han de pintar dos santos de medio cuerpo y arriba el Espíritu Santo y a los lados unas macetas con sus celajes y reja verde y encima de dicha ventana las armas de los Reyes y más un pabellón turquesado que ha de acompañar al retablo de San Juan Capistrano con sus borlas y extremos de oro y por dentro estrellado de oro sobre azul”. De este modo, la capilla adquiriría pinturas murales según se usaba en otras capillas durante el primer tercio del siglo XVII⁶⁰.

El retablo para la capilla mayor de la iglesia del Convento de San Francisco en Chancay sufrió una larga demora y paralización a consecuencia de los cambios ocurridos entre los frailes del Convento franciscano, porque el Padre fray Juan de Merlo, que había concertado el retablo, dejó de ocupar el cargo de guardián

del Convento; y reanudó las gestiones para concluir el retablo el padre guardián siguiente Fray Luis Dávalos. Por concierto notarial del día 4 de diciembre de 1629 el maestro dorador Juan de Cáceres se obligaba “de dorar y estofar y que doraré y estofaré y sanaré un retablo que el dicho Mateo de Tovar está haciendo para el Convento de San Francisco en la villa de Chancay de que tengo en mi casa el primer cuerpo de él para el dicho efecto y en el banco ha de llevar ocho medios cuerpos de Santos de la Orden de San Francisco de pincel...”; por el precio de 850 pesos⁶¹. Solía emplear Mateo de Tovar el adorno de pintar ocho santos en el banco de los retablos, cuando se trataba de retablos de pintura.

Aunque se debía asentar el dicho retablo en su lugar para fin de junio de 1630, no se pudo cumplir lo concertado a causa de los cambios acaecidos en el gobierno del Convento de Chancay. Volvió a concertarse el ensamblador Mateo de Tovar para terminar ese retablo el día 18 de febrero de 1632, especificando estas nuevas condiciones: “que la primera de ellas es que entre los intercolumnios del primer cuerpo se ha de hacer lugar donde estén en seis tableros y repisas Nuestro Padre San Francisco y San Buenaventura que son los que están al presente y en el banco de este primer cuerpo se han de pintar ocho cabezas de Santos de la Orden o de medios cuerpos como están puestos en la traza”. Tenía que ir Mateo de Tovar a Chancay a colocar el primer cuerpo del retablo para el día de Pentecostés primero que vendrá de este presente año, y lo restante para el día de San Francisco del mismo año de 1632. Le pagaron por el retablo la cantidad de 2,760 pesos con la advertencia de que las pinturas “son por cuenta del Padre Guardián Fray Luis Dávalos y no por la mía”⁶².

El día 18 de septiembre de 1632 formó Mateo de Tovar concierto notarial para ensamblar el retablo de La Limpia Concepción en la iglesia mayor de la villa de Cañete por 1,900 pesos⁶³. Se terminaría este retablo para fin de agosto de 1633. Tendría seis varas y media de alto y el ancho competente según la traza. Sólo especifica el concierto que “las columnas del primer cuerpo han de ir acanaladas los dos tercios y el otro tercio ha de ir estofado y así mismo es condición que en el banco principal se han de pintar ocho medios cuerpos los cuatro de cuatro doctores y los otros cuatro de evangelistas”. Suponemos que se trataba de un retablo de pinturas con diseño cuadrículado completo de dos cuerpos y tres calles en cada uno.

El retablo para la capilla y Cofradía de San Juan Capistrano en la iglesia de Señor San Francisco fue concertado el 26 de septiembre de 1633 por el precio de 2,000 pesos de a ocho reales⁶⁴. Aunque también remite a la traza, el concierto permite deducir que el retablo contaba con dos cuerpos y tres calles llenados

con lienzos de pintura, y con la imagen de bulto del Santo Capistrano en la entrecalle central del primer cuerpo; era, pues un retablo mixto de pinturas y escultura. Tenía ocho varas de alto y cinco varas de ancho. Se especifica que “no ha de llevar sagrario y en su lugar se ha de pintar una Verónica de pasión y el nicho en que ha de estar el Santo ha de ser en forma de óvalo y en lo restante del banco se han de pintar cuatro evangelistas y los cuatro doctores de la Iglesia = y en el tablero alto que forma la cabeza y en los dos de los lados del primer cuerpo se han de pintar tres historias del Santo lo que el dicho Padre capellán dijere y a los lados del tablero alto se han de pintar dos santos de su Orden y más he de poner seis niños de bulto como en la traza parece”. Acaso se pondría un niño delante o sobre cada uno de los seis tableros del retablo.

El papel donde se registró el concierto notarial de obra firmado por Mateo de Tovar con los mayordomos de la Cofradía de San Juan Capistrano en la iglesia de San Francisco el día 11 de septiembre de 1635 para hacer un retablo está totalmente quemado por la tinta y resulta ilegible⁶⁵.

Concertó Mateo de Tovar el mismo día 30 de diciembre de 1639 dos retablos distintos para la iglesia del Colegio de San Pablo de La Compañía de Jesús. Encargaron el primer retablo los morenos Francisco de León y Luis de Céspedes mayordomos de la Cofradía del Señor San Salvador por valor de 1,800 pesos⁶⁶. Presentó la traza para el retablo como lo tenía por costumbre, y debía estar colocado para el día de Nuestra Señora de la Candelaria de 1641. Sólo especifica el concierto que “en el cual dicho retablo he de acomodar los seis lienzos de pinturas que al presente tiene el dicho altar y capilla en las partes y lugares que pudieran ser más convenientes”. Los seis lienzos corresponden adecuadamente a los seis tableros de la traza cuadrículada de tres calles y dos cuerpos.

Por el segundo concierto notarial se obligaba Mateo de Tovar hacer un retablo “para la capilla del glorioso San Francisco Javier conforme a la traza que tengo hecha”; estaría puesto en su lugar para fin de septiembre de 1641. También era un retablo de pinturas, porque se establece en el concierto que “no ha de ser a mi cargo la pintura del dicho retablo porque ha de ser a la del dicho Padre Juan de Córdoba”. Asumía también este otro trabajo: “así mismo me obligo de añadir el retablo que hoy tiene la capilla de San Francisco Javier y ponerle en la capilla opuesta para que el dicho retablo después de añadido sirva en la capilla de San Francisco de Borja en el cual dicho retablo le tengo de añadir todo lo que le falta por los lados y alto de él hasta llenar toda la dicha capilla en toda perfección”. En el precio total de 4,000 pesos se incluyen “y comprenden setecientos pesos de a ocho reales de dichos retablos que dicho Padre Juan de Córdoba me dió en

el dicho precio y un mil pesos de a ocho reales en maderas en el alférez Tomás Hernández⁶⁷. Mediante las añadiduras introducidas por Mateo de Tovar, este último retablo de San Francisco de Borja completaría el diseño de la cuadrícula usual en los retablos mayores con tres calles y dos cuerpos.

He analizado en un artículo anterior el retablo labrado por Mateo de Tovar para la capilla de Melchor Malo de Molina en la Santa Iglesia Catedral⁶⁸. Se destinaba este retablo a ocupar el muro testero de la capilla de los Reyes en La Catedral. Fue concertado este retablo por Mateo de Tovar con doña Mariana Ponce de León el día 5 de agosto de 1640 por la elevada cantidad de 4,700 pesos⁶⁹. Aunque se hacía según la consabida alusión a la traza dibujada en un papel y firmada por los concertantes y el escribano, se especifican en el concierto algunas características importantes. Constaba de tres calles en dos cuerpos, y era mixto de pintura y escultura, pues incluía en la calle central del segundo cuerpo la imagen de bulto de Nuestra Señora “con el óvalo que en la dicha traza está”. Es importante este fragmento: “con declaración que se han de quitar de las dos intercavias que son seis tableros pequeños con los diez niños que les toca y así mismo se han de quitar cuatro columnas lo cual se hace para ensanchar con esto la calle del medio y sean más capaces los tableros de los lados”. Las llamadas intercavias servían a manera de basamentos de los dos cuerpos con cinco niños cargadores en cada cuerpo: uno en cada entrecalle y los otros dos en los ejes internos de los soportes. La alusión a las cuatro columnas que se suprimían indica que Mateo de Tovar también empleaba en 1640 el sistema de soportes con tres columnas en cada eje, que utilizó Asensio de Salas en el famoso retablo de La Limpia Concepción en La Catedral. Terminaba el retablo en “un cuerpo de cabeza” en que se ponía el dibujo de “La Trinidad divina y humana” en el centro; y “en lo último de los lados dos escudos de armas”.

Había ensamblado Mateo de Tovar otros retablos anteriores para la cofradía y capilla de San Juan Capistrano en la iglesia de Señor San Francisco. Nuevamente recurrieron a él los mayordomos y el capellán Fray Antonio de Mantilla para concertar el día 3 de septiembre de 1640 la hechura de un retablo según “está en el dicho papel que ha de ser de seis varas y media de alto desde encima del altar y de tres de ancho sin las cartelas y más me obligo de hacer un cajón de madera que sirva de altar y con una puerta y sus llaves y cerradura y ha de poner tres lienzos de pintura dos en los intercolumnios cabeza del tabernáculo con los Santos que dijere el dicho Padre Vicario y mayordomos”. Lo daría pintado, dorado, acabado y asentado en su lugar para el 1 de mayo de 1641, “a vista y satisfacción de los mejores maestros del dicho arte que hay en esta dicha ciudad” por el precio de 850 pesos.

Firmó como testigo de este concierto el franciscano Fray Luis de Espinosa que en otros conciertos notariales firmaba como “arquitecto”, e hizo la tasación junto con Fray Diego Maroto de las demasías de Asensio de Salas en el retablo de La Concepción de La Catedral. Se trataba de un retablo de pequeñas dimensiones, a juzgar por el precio tan bajo que le pagaron por su trabajo⁷⁰.

Tampoco aporta ningún detalle el concierto notarial del día 4 de septiembre de 1644 con el jesuita Juan de Córdoba para labrar el retablo “para la capilla donde ahora está San Ignacio Mártir en la forma y manera que está en el papel que va firmado de sus nombres y de mí el presente escribano con declaración que ha de tener un relicario sobre el nicho del Santo que se ha de poner a los lados”. Se concertó por el precio de 2,400 pesos acabado en blanco, de los cuales “cuatrocientos pesos en una libranza para Tomás Hernández para madera”⁷¹. Le reclamaron además el cumplimiento de algunos trabajos pendientes del concierto anterior: “... y así mismo ha de dar acabado el remiendo que se ha de hacer en el retablo de San Francisco de Borja según lo tratado y concertado... y para el día de San Francisco Javier le ha de dar puestos los niños que faltan al dicho retablo”.

Se concertó Mateo de Tovar el 15 de diciembre de 1644 para hacer un retablo pequeño que le encargaba por carta el maese de campo Bartolomé Ruiz Moyano justicia mayor de la ciudad de Arica por el precio de 650 pesos⁷².

El retablo para la Cofradía y capilla de Las Animas del Purgatorio en la Santa Iglesia Catedral de Lima fue uno de los más grandiosos ensamblados por Mateo de Tovar, ya que le pagaron por la hechura la cantidad de 4,800 pesos. En el poder otorgado por Mateo de Tovar el 28 de abril de 1646 para cobrar 600 pesos de los 780 pesos que le restaban debiendo de los 4,800 pesos del precio total del retablo, afirmaba Mateo de Tovar que el retablo se concertó ante el escribano Juan de la Peña; lo cual acaecería antes de agosto de 1645 en que se otorgaba la carta de pago citada⁷³; pero no podemos localizar el concierto de obra porque no se conservan protocolos de este escribano en el Archivo General de la Nación correspondientes al año de 1645 y anteriores. Sólo conocemos acerca de este retablo además de la carta de pago citada otra del 18 de agosto de 1645 por la cantidad de 1,000 pesos a cuenta de lo que estaba obrando en el retablo de Las Animas en La Catedral⁷⁴; la del día 28 de septiembre de 1645 y la del día 26 de diciembre del mismo año⁷⁵.

El retablo para la Cofradía de Nuestra Señora de la Peña de Francia en la iglesia del Monasterio de Santa Clara fue concertado con los mayordomos Bernardo Bazán y Juan de Leyva el día 11 de abril de 1648 por el módico precio de 1,100

pesos⁷⁶. Se hacía según la traza que era usual en este ensamblador; añadiendo que “ha de tener el dicho retablo nueve varas y cuarta de alto desde el suelo hasta el pie de la cruz y cuatro varas y tres cuartas de ancho con las condiciones siguientes = primeramente es condición que en el nicho donde se ha de poner la imagen se ha de hacer una peña con un hueco donde quepa la imagen dentro de una vidriera la cual dicha vidriera han de dar los dichos mayordomos y no otra cosa = y es condición que ha de hacer pintar cuatro Santos los que pidieren los dichos mayordomos y más una historia en el último cuerpo y el dicho retablo lo ha de dar dorado y estofado y pintado ... ha de hacer un cajón en que guardar los frontales con su puerta y llave que ha de servir de altar = y hacer un sagrario en el banco principal del retablo con sus cuatro columnas y seis cornicopias al pie de la imagen”. Deducimos que el diseño se distribuía en dos cuerpos y tres calles con pinturas en las entrecalles laterales y la central del segundo cuerpo, y con la imagen en la entrecalle central del primer cuerpo.

El presbítero Francisco Camino de Lis, mayordomo de la cofradía de la Santa Vera Cruz en la iglesia principal de la ciudad de San Marcos de Arica encargó al ensamblador Mateo de Tovar el día 9 de diciembre de 1651 un retablo “de nueve varas y media de alto desde el suelo hasta el último remate sobre que ha de estar una cruz de una vara de alto y de ancho ha de tener el dicho retablo cinco varas y media de fuera afuera conforme a la planta que está hecha en un papel firmada de ambas partes y de mí el presente escribano y el dicho retablo ha de ser en blanco sin pintura ni dorado”; por el precio de 1,200 pesos, de los cuales 400 eran en madera librados en el capitán Agustín de la Serna y Haro⁷⁷. No especifica el concierto más que los plazos en que Mateo de Tovar debía entregar por partes el retablo al dorador Juan Gómez. “Y con declaración que después de dorado el dicho retablo se ha de volver a cada del dicho Mateo de Tovar para que en ella con sus oficiales y otras personas lo puede encajonar y enfardelar dándole todo lo necesario como está referido”.

Encontramos algunos detalles de este retablo en el concierto notarial que el mayordomo de la Cofradía Francisco Camino de Lis firmó con el maestro dorador Juan Gómez el 9 de abril de 1651⁷⁸. Por ellos reconstruimos la composición del diseño. Se mencionan “las cuatro columnas del primero cuerpo y dos del segundo”; de acuerdo a lo cual el retablo tendría dos cuerpos con tres calles en el primero y una sola calle en el segundo. Denomina el concierto “blancos” a los tableros planos entre las columnas y de acuerdo a ello se especifica que “se han de dorar y estofar los blancos en campo noguerado con color de lirio excepto los blancos donde se han de poner las pinturas”. Es posible que los lienzos de pinturas recubrieran las calles laterales del primer

cuerpo; en cambio la del segundo cuerpo se reservaría para un Crucifijo de escultura, del cual se establece que “el blanco que sirve para respaldo del Santo Cristo que se ha de poner en medio del dicho retablo y toda la caja del dicho blanco se ha de hacer en la forma que está la del retablo de la capilla de Las Animas de esta Santa Iglesia sin que le falte cosa alguna de ello”. Se trataba pues de un retablo mixto de escultura y pintura, como otros que ensambló Mateo de Tovar.

Según las informaciones de archivo que hemos podido acopiar, el ensamblador Mateo de Tovar labró al menos tres retablos-sepulcros: el del arzobispo don Gerónimo de Loayza, el del obispo don Agustín de Ugarte y Saravia y el de Alonso Sánchez. No varió Mateo de Tovar en este género de retablos su inveterada costumbre de atenerse a la traza dibujada en un papel firmado por los otorgantes y el escribano; ello nos priva de conocer en detalle la estructura del diseño de los retablos-sepulcros labrados por Tovar.

Quisieron los hermanos de la Hermandad del Hospital de Señora Santa Ana honrar la memoria del arzobispo don Gerónimo de Loayza con mayor decoro; y para ello concertaron la hechura de un retablo-sepulcro con el ensamblador Mateo de Tovar, que sustituyera al simple arco que estaba muy pobre y desadornado. Firmó el concierto notarial el mayordomo del Hospital, Martín de Careaga el día 14 de diciembre de 1638⁷⁹. Dice así el texto del concierto: “en que el dicho Mateo de Tovar se obligó a que para fin del mes de junio del año que viene de mil y seiscientos y treinta y nueve dará hecho acabado y asentado y puesto a toda costa en el lado del evangelio de la iglesia parroquial de Señora Santa Ana de esta dicha ciudad un retablo de buena madera de cedro y roble y ha de tener siete varas de alto hasta los pies de la Fe y de ancho cuatro varas de fuera afuera y ha de ser del tamaño y porte y según y conforme a la traza y modelo que para ello se ha hecho y queda firmada...”. Sólo especifica el concierto estos detalles: “y todas las figuras que están en la dicha traza han de ser de bulto excepto el lienzo donde ha de estar la figura de dicho Ilustrísimo Señor don Gerónimo de Loayza ... porque el dicho lienzo ha de ser de pincel y todo el dicho sepulcro lo ha de dar pintado de color alabastro o mármol de blanco y jaspe a trechos y todos los perfiles dorados y por ello se le ha de dar y pagar al dicho Mateo de Tovar un mil y setecientos y cincuenta pesos de a ocho reales”.

El retablo-sepulcro del Arzobispo Loayza debía quedar a satisfacción del religioso dominico Fray Juan García; pero por la ausencia de éste dieron la conformidad el Hermano Francisco Lázaro de La Compañía de Jesús arquitecto

y Fray Diego de San Buenaventura de la Orden de Señor San Francisco, que declararon “haberse hecho la obra en toda perfección y haber cumplido el dicho Mateo de Tovar con su obligación”, según consta en la anotación marginal del día 9 de agosto del año de 1639.

El 27 de junio de 1645 Mateo de Tovar se concertó con el licenciado Jorge de Andrade “en tal manera que tengo de ser obligado y me obligo de hacer en la iglesia del Convento de Santa Teresa de Jesús de esta dicha ciudad al lado del evangelio del altar mayor un sepulcro para el Excmo. Señor don Agustín de Ugarte y Saravia obispo de la ciudad de Arequipa patrón del dicho Convento que ha de ser de la traza y forma que está puesto en un modelo de pergamino firmado de ambos a dos y del presente escribano que de alto tendrá ocho varas y de ancho cuatro o más lo que fuere necesario conforme el arte y el dicho sepulcro ha de ser conforme al del Señor Arzobispo don Gerónimo de Loayza que está en el altar mayor de la iglesia parroquial de Señora Santa Ana de esta ciudad poniendo en él la figura que demuestra el dicho modelo y la persona del dicho Señor Obispo de relieve”. Se comprometió Mateo de Tovar a darlo acabado “dorado y color de mármol blanco y jaspe ... a mi costa y con su bovedilla” para la Semana Santa de 1646 por el precio de 1,750 pesos⁸⁰. La bovedilla aquí mencionada consistiría en el arco-hornacina donde se pondría la imagen de relieve del dicho Señor Obispo. Estaba destinado a la iglesia del Carmen Alto, aunque el concierto dice la de Santa Teresa, ya que este segundo Monasterio carmelitano no había sido fundado por aquel tiempo.

Acerca del retablo-sepulcro labrado por Mateo de Tovar para Alonso Sánchez en la iglesia del Monasterio de Las Descalzas del Señor San Joseph no he localizado el concierto notarial de obra, sino únicamente dos cartas de pago: una de 7 de febrero de 1646 por la que recibió la cantidad de 589 pesos y medio “a cuenta del retablo que está haciendo para la iglesia del Monasterio de las Descalzas de San Joseph y el altar de Nuestra Señora de Loreto y entierro”⁸¹. La segunda carta por 933 pesos cumplimiento al precio total “en que está concertada la hechura de un retablo sepulcro que hace junto al altar de Nuestra Señora de Loreto”⁸²; tiene esta carta la fecha de 5 de octubre de 1647. Realizaba los pagos el regidor perpetuo del Cabildo de Lima Juan Sánchez de León como albacea del capitán Alonso Sánchez su padre para el que se destinaba el retablo-sepulcro. Parece que el arquitecto Harth-Terré tuvo alguna noticia imprecisa acerca de este segunda carta de pago, porque afirma que el dicho retablo-sepulcro de Las Descalzas se ejecutaba “para don Juan Sánchez de León regidor perpetuo de esta ciudad” y añadía que era “todo él de madera de cedro dorado y estofado”, cosas que no dice la carta de pago citada, y que además era imposible que dijera

por tratarse de un retablo-sepulcro que no eran dorados, sino blanqueados y pintados de color de mármol⁸³.

5. LA INTERPRETACIÓN HISTORIOGRÁFICA HISPANISTA DEL DESARROLLO DE LOS RETABLOS LIMEÑOS

Denominamos *historiográfica* a esta interpretación porque lejos de basarse en informaciones históricas constatadas acerca de una etapa y de los hechos objetivos acaecidos en ella, presupone *a priori* como principio exegético la dependencia permanente de la arquitectura virreinal peruana respecto de la española, y a partir de este presupuesto no comprobado documentalmente, formula una interpretación de lo que supone que habría acaecido en la arquitectura peruana.

Es necesario recordar de nuevo los presupuestos fundamentales de la interpretación historiográfica hispanista esbozada por J. Bernales Ballesteros en el trabajo antes citado. Por lo pronto, para explicar la evolución de los retablos limeños durante el período que nos ocupa elimina totalmente no sólo cualquier atisbo o vislumbre de influencia ejercida por los ensambladores criollos ahora mencionados, sino hasta la simple actividad constructora de retablos realizada por Mateo de Tovar, Tomás de Aguilar y Juan Coronado, ya que ni siquiera menciona sus nombres, ni da a entender que existieron y que actuaron en Lima desde 1625 hasta 1660. Se trata de la misma metodología sistematizadora de la historia de la arquitectura virreinal que deja sumergidos debajo del conocimiento efectivo largos períodos históricos acaecidos en la misma arquitectura virreinal, y por tanto plenamente existenciales, para suplantarlos mediante la superposición de una presunta influencia externa hispánica, que bastaría para explicar tales períodos marginados.

Después de producido este vacío artificioso de información acerca de un largo período histórico, recurre Bernales Ballesteros a dos factores considerados por él como determinantes de la evolución de los retablos y de las portadas limeñas virreinales: “el retablo de Sevilla y Lima en la primera mitad del siglo XVII”⁸⁴.

Por lo que atañe al *factor limeño* acentúa la influencia ejercida por Pedro de Noguera, al que supone formado profesionalmente en Sevilla. Reconocemos sin reserva la influencia de Noguera a través de la sillería del coro en La Catedral de Lima; aunque no hay que olvidar que Noguera se limitó a tallar el diseño esbozado por el ensamblador Martín Alonso de Mesa; y también que este último, a causa de su larga permanencia en Lima desde

finales del siglo XVI no puede ser considerado como un ejecutante de los modelos creados en Sevilla.

Una vez aclarado este origen limeño, surge el problema de precisar por qué vías posteriores se habría transmitido el modelo de las cornisa abierta en arcos por la entrecalle central, al que se limita la exégesis de Bernales, hasta las portadas y retablos de Lima en la segunda mitad del siglo XVII en que reaparece de nuevo con frecuencia. Actuó Noguera al principio del proceso formativo limeño, pero consideramos que él no contribuyó apreciablemente a propagarlo, porque después de tallar la sillería apenas hizo obra de ensamblaje de retablos, y se dedicó más bien al cargo de maestro mayor de fábricas de La Catedral, e intervino en obras de construcción común tan poco arquitectónicas como el reparo de los tajamares del río.

Hubiera sido necesario investigar en las fuentes documentales de archivo qué otros ensambladores virreinales distintos de Pedro de Noguera y posteriores al tallado de la sillería coral catedralicia sirvieron de nexo propagador entre el inicio del modelo peruano y las obras de retablos y portadas en Lima durante la segunda mitad del siglo XVII. En lugar de realizar este trabajo, que habría iluminado la actividad continua de la propia arquitectura virreinal limeña de retablos desde dentro de ella misma y sin ser promovida por la influencia externa de otras arquitecturas, Bernales lo suple con la tesis de la transmisión externa del modelo del “retablo de Sevilla” a la arquitectura limeña de retablos y portadas.

Comienza por seleccionar el modelo de retablo sevillano que supone se transmitió a Lima en este período. Dice así en un texto inequívoco: “un retablo clave en Sevilla por el esquema arquitectónico que emplea es el de Jacinto Pimentel en el Convento de Madre de Dios de Carmona (1630); este artista fue del círculo de Cano y dicho retablo entronca con los de dicho maestro: además ostenta frontones tratados como años después lo hizo la arquitectura limeña, lo que demuestra que después de esta fecha se generalizan los retablos de un solo y grande cuerpo con amplia caja central entre columnas retalladas o con estrías en espiral y a continuación un frontón curvo y roto que rompe la cornisa, sobre la cual se asienta un simple ático a modo de segundo cuerpo más pequeño. Este sistema pasará a los retablos y portadas de América”⁸⁵.

Para completar esta versión historiográfica sólo faltaría añadir la búsqueda de los artífices que presuntamente se comportaron como transmisores desde Sevilla a Lima del modelo estructural creado por Alonso Cano. Menciona a Asensio de Salas “quien antes de llegar a Lima (1637) estuvo en Sevilla”. Deduce de ello

que “de este modo el arte limeño volvió a emparentar con el sevillano del momento gracias a la presencia de un artista más joven y de seguro portador de las novedades introducidas por el genio de Cano”⁸⁶. Recurre también a otros artifices que convergen en Lima durante la segunda mitad del siglo XVII: “Nada sabemos de Pavía, de Fray Cristóbal Caballero o de Constantino de Vasconcelos, pero es de suponer que todos debieron pasar por Sevilla para embarcar a las Indias y tal vez conocer el arte de Cano y de los Ribas”⁸⁷.

Es posible que la interpretación historiográfica que glosamos pretenda realzar la jerarquía estilística de la arquitectura limeña de retablos y portadas transfiriendo a ella la calidad reconocida de los retablos sevillanos. Pero, en el fondo, Gasparini encontraría en la tesis de Bernales una plena confirmación del provincialismo con que califica a la arquitectura virreinal en “su condición de zona receptora relacionada y dependiente de los centros de influencia culturales europeos”⁸⁸. Es manifiesta la concordancia fundamental entre las dos interpretaciones historiográficas, ya que según la tesis de Bernales, la arquitectura virreinal limeña de retablos sólo habría progresado bajo la dependencia del influjo externo ejercido desde el centro retablista de Sevilla y en cuanto zona receptora de los modelos de los retablos sevillanos de Cano. Lo que sucede es que ambas versiones historiográficas se nutren del mismo concepto de historia sumergida y desplazada por presuposiciones aprioristas a que antes aludíamos.

Emplea Bernales una dialéctica muy peculiar de pequeños avances y progresiones conceptuales: comenzó buscando los antecedentes del motivo particular de la cornisa abierta por la entrecalle en arcos verticales, pero mediante un avance gradual apenas perceptible termina en la tesis de que a los retablos y portadas virreinales de Lima pasó el diseño estructural compacto de los retablos de Alonso Cano. Dejemos de lado cualquier análisis de tan peculiar dialéctica, para concentrarnos en verificar la verdad o falsedad de la tesis de fondo así ampliada.

La existencia del modelo de los retablos sevillanos de Alonso Cano atribuido a la arquitectura virreinal de Lima en los retablos y portadas designa un hecho objetivo cuya verdad o falsedad puede ser comprobado mediante el recurso a las constataciones experimentales. En lo que atañe a la arquitectura limeña de las portadas, hemos demostrado analíticamente la inexistencia real en ellas del modelo de Alonso Cano que Bernales las atribuía sólo en base a una presuposición apriorista⁸⁹. El mismo procedimiento de la verificación experimental puede y debe emplearse para comprobar si los retablos limeños asumieron de hecho o no el modelo de los retablos sevillanos de Alonso Cano.

Aun cuando no se conserva en Lima ningún retablo de la primera mitad del siglo XVII como para servir de base a una comparación efectiva, ello no impide que se pueda confrontar el modelo sevillano de un solo cuerpo con amplia caja central entre grandes columnas con las descripciones de los retablos limeños conservadas en los conciertos notariales de obra, por las que es factible reconstruir en sus líneas generales y con gran aproximación el despliegue del diseño de los retablos tal cual lo entendían y exponían los propios ensambladores virreinales de la época. Pues bien, los análisis realizados sobre los conciertos notariales de obra firmados por los ensambladores limeños Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar y el mismo Asensio de Salas, que trabajaron en la época posterior a la sillería del coro de La Catedral de Lima, manifiestan sin dejar la menor duda que aquellos retablos limeños desplegaron invariablemente el diseño cuadrulado de dos cuerpos y tres calles. Todavía más, este diseño usual en Lima durante la primera mitad del siglo XVII enlaza sin solución de continuidad con el diseño de los retablos barrocos tardíos de columnas salomónicas como el retablo mayor de Jesús María, el mayor de Santa María Magdalena en Pueblo Libre, los laterales de San Pedro, también con los retablos de caríatides en San Francisco y en La Merced, y con los retablos rococó de San Sebastián, San Marcelo y el de La Concepción conocido por fotografías antiguas todos, los cuales se despliegan en dos cuerpos de tres calles.

Reiteramos que el diseño limeño de dos cuerpos y tres calles es totalmente distinto e incompatible con el diseño sevillano de un solo cuerpo, grandes columnas y amplia caja central desarrollado en Sevilla por el círculo de Cano y que Bernales supone que pasó a los retablos y portadas de Lima. Reafirmamos enfáticamente que la arquitectura virreinal de Lima empleó para sus retablos invariablemente el diseño de los dos cuerpos menores y tres calles, y que este diseño se mantuvo en uso continuo durante los siglos XVII y XVIII, cualquiera que fuera la tipología de sus ejes de soportes. No existe en la arquitectura virreinal de retablos de Lima ningún período, por más corto que lo supongamos, que haya acogido el modelo sevillano de un solo cuerpo, grandes columnas y amplia caja central. Nos referimos a los grandes retablos limeños, porque los retablos menores emplearon diseños acomodados a la imagen que albergaban. El ensamblador Mateo de Tovar denomina “tabernáculos” a estos retablos menores.

La versión historiográfica de Bernales cobraría aparente verosimilitud si pudiera aducir algunos ensambladores concretos que hubieran introducido en Lima los modelos sevillanos de Cano. Al menos, así lo intentó exponer conforme a la dialéctica de avances graduales el mismo Bernales. Supone primero que ciertos

artífices acaso hayan estado en Sevilla, luego afirma que de hecho conocieron los retablos de Cano; y finalmente ratifica por seguro que los transmitieron a Lima; aunque sin aducir pruebas documentales que certifiquen cada uno de tales pasos graduales. Pues bien, las suposiciones en lo que atañe a personas concretas de artífices considerados como presuntos transmisores del modelo sevillano se desvanecen por sí solas. El tal Carlos Pavía no era más que una invención de Vargas Ugarte ampliada y divulgada por Wethey⁹⁰; y parece que el propio Bernales lo ha descartado en sus estudios posteriores. He demostrado con documentación fehaciente que Fray Cristóbal Caballero nació, vivió y murió en Lima, de tal modo que nunca tuvo oportunidad de conocer los retablos sevillanos⁹¹. Consta que Vasconcelos no ejerció el oficio de ensamblador de retablos y que además no tuvo nada que ver en la ejecución de la portada principal de San Francisco, que, por lo demás, tampoco acoge el diseño sevillano de un solo cuerpo con caja muy grande entre enormes columnas.

Debemos decir acerca del ensamblador Asensio de Salas que ciertamente era español de nacimiento, y acaso haya embarcado en Sevilla para emigrar a Lima; pero consta que durante su vida profesional de ensamblador labró siempre retablos de dos cuerpos y tres calles no de otro modo que Mateo de Tovar y Tomás de Aguilar. En efecto, los tasadores Fray Diego Maroto y Fray Luis de Espinosa conocieron el 10 de marzo de 1656 el retablo de la Concepción en La Catedral tal como había salido de las manos de Asensio de Salas; y en su tasación mencionan expresamente las “doce columnas que tiene el primer cuerpo”, a razón de tres en cada eje; “los altos de la cornisa del segundo cuerpo”; “los intercolumnios segundos”; y “las cuatro columnas grandes del segundo cuerpo”⁹². Todos estos elementos corresponden a un diseño de tres calles y dos cuerpos según el modelo usual en Lima pero contrastan por completo con el diseño sevillano del tipo de los que creara Alonso Cano. Pero hay algo más todavía: el mismo Bernales enjuició a Asensio de Salas en su estudio sobre la escultura de un modo contrario a lo que opinaba *a priori* en la ponencia del Simposio de Roma, pues escribe así: “No se puede incluir a Asensio del Salas en los artistas del ámbito hispalense; pero sí en la escuela de Lima, a la que con toda propiedad representó más de treinta años”⁹³.

Para demostrar la transmisión efectiva del diseño sevillano a la arquitectura de retablos de Lima se requería primeramente localizar alguna muestra real y concreta de la traza de un solo cuerpo con caja grande entre enormes columnas en los retablos de Lima, aunque sólo fuera a través de la memoria descriptiva de algún concierto notarial de obra; en segundo lugar, presentar los ensambladores personales con nombres y apellidos que hubieran actuado como transmisores

efectivos del modelo, pero críticamente depurados y con pruebas fehacientes tanto de su permanencia en Sevilla como de las obras ejecutadas en Lima de acuerdo al modelo sevillano. Todo lo que exceda de la documentación probatoria de estos puntos cae en el ámbito de la presuposición apriorista, no en el de la historia rigurosa y científicamente demostrada. Pues bien, hasta ahora sólo se han esbozado presuposiciones hipotéticas y aprioristas, superpuestas además al vacío total de conocimientos históricos documentados sobre el ejercicio real y existencial de los ensambladores avecindados en Lima y con taller o tienda abierta en la ciudad de los Reyes durante la primera mitad del siglo XVII. La obligación de demostrar su tesis corre por cuenta de los historiógrafos hispanistas.

6. APORTACIONES DE ESTA GENERACIÓN AL DESARROLLO DE LOS RETABLOS LIMEÑOS

Interpretamos en conjunto los aportes de la generación de ensambladores que trabajaron en Lima aproximadamente desde mediados de la década de 1620 hasta la década de 1660, en la que figuraron algunos ensambladores nacidos y formados profesionalmente en el Perú virreinal, como Mateo de Tovar, Tomás de Aguilar y Juan Coronado. No es redundancia reiterar una vez más que estos ensambladores criollos, con ejercicio profesional muy prolongado en Lima, no dependieron de la evolución de los retablos españoles, ni de la de los sevillanos en especial acaecida durante la primera mitad del siglo XVII, por la simple razón de que ellos ensamblaron retablos en Lima sin conocer personalmente la arquitectura de los retablos españoles y sevillanos.

Venimos defendiendo que a lo largo de los siglos XVII y XVIII existió una permanente aceptación en Lima del diseño de tres calles distribuidas en dos cuerpos superpuestos, sin que haya constancia de la vigencia efectiva, siquiera sea por algún ensamblador particular o durante un período determinado, del diseño de un solo cuerpo con caja central entre columnas de gran altura. El retablo de caoba negra en el brazo del evangelio del crucero en la iglesia de San Pedro es una importación estilística totalmente extraña a la arquitectura de retablos en Lima, ya que reitera la composición similar de un retablo italianizante situado en la iglesia de La Compañía de Quito. Si bien el diseño de la cuadrícula menuda atestigua la continuidad de un esquema de composición característico y específico de la escuela limeña, también hay que reconocer que la conformación de los seis comportamientos rectangulares no permaneció estáticamente invariable durante los siglos XVII y XVIII, sino que adquirió nuevas expresiones de desarrollo sin cambiar la apariencia fundamental de la cuadrícula.

No nos referimos sólo a los cambios en el estilo de los soportes estructurales, que evolucionaron desde las columnas rectas acanaladas todavía renacentistas, hasta las carfetides y los róleos artificiosos del rococó, pasando durante largo tiempo por las columnas salomónicas. Destaca aun más el desarrollo en cuanto a la modelación de la cuadrícula, y la correlación entre las calles de cada cuerpo.

Los retablos comunes ensamblados por Tomás de Aguilar y por Mateo de Tovar mostraban por lo general las entrecalles ocupadas por lienzos de pintura y mantenían la estricta horizontalidad de los dos cuerpos, lo que implicaba que los cuerpos estaban cerrados por entablamentos horizontales continuos y las tres calles de cada cuerpo terminaban a la misma altura. En los retablos limeños, al menos desde principios del siglo XVIII, desapareció la estricta horizontalidad de las calles en cada cuerpo, pues la calle central del primer cuerpo adquiere mayor elevación que las calles laterales, porque al cerrarse en un arco, invade el espacio correspondiente a parte del segundo cuerpo, rompe la continuidad del entablamento que se abre por la entrecalle en arcos verticales, y fuerza la elevación de la calle central del segundo cuerpo por encima de las calles laterales que permanecen invariables en su nivel más bajo. Se completa el diseño con la añadidura de un tercer cuerpecillo también arqueado, pero sólo sobre la calle central, no sobre las calles laterales.

El arqueamiento y la elevación de la calle central en estos retablos limeños avanzados modifica la correlación de altura entre las tres calles de cada cuerpo; pero en modo alguno altera la composición básica de los dos cuerpos y las tres calles en cada cuerpo. Por consiguiente, no se trata en modo alguno de la aparición de un diseño distinto del de la cuadrícula característica de los retablos de Tovar y de Aguilar; sino de una evolución o desarrollo incorporado dentro de la cuadrícula de seis departamentos, que se debe el arqueamiento de las dos entrecalles centrales incorporado en el diseño tradicional de Lima. En este sentido, hablamos de un desarrollo evolutivo de los retablos limeños, y excluimos la transmisión de otro diseño extraño al de la cuadrícula por el estilo del que proponía Bernales Ballesteros sin aportar documentación probatoria de archivo.

No consta que el arqueamiento y la elevación de la calle central sobre las dos laterales provengan de la influencia de los retablos montañesinos adquiridos por algunas iglesias limeñas, porque el prototipo del retablo de San Juan Bautista en La Catedral procedente del Monasterio de La Limpia Concepción sólo muestra un pequeño alfiz en la calle central del primer cuerpo que no rompe el entablamento corrido horizontal. Tampoco consta que hubieran usado este efecto del arqueamiento de la calle central los pocos retablos ensamblados en Lima

por los postores a la sillería catedralicia durante el corto tiempo que permanecieron en la ciudad. Debemos suponer que aquellos retablos de los postores eran tan conservadores de la cuadrícula estricta de dos cuerpos y tres calles horizontales como lo fueron los retablos inmediatamente siguientes ensamblados por Tovar y Aguilar. Descartadas estas posibilidades, queda libre el campo para buscar por otros derroteros el origen de esta característica de los retablos limeños de finales del siglo XVII.

La narración de la historia de los retablos virreinales en Lima que aspire a ser completa y confiable no puede dejar de incorporar los retablos labrados por la generación de los ensambladores criollos Mateo de Tovar, Tomás de Aguilar y Juan Coronado por más arcaico que pudiera parecer el diseño de la cuadrícula rigurosamente horizontal de los cuerpos y con entablamentos corridos y continuos de extremo a extremo. No es ahora cuestión de la calidad artística de aquellos retablos labrados entre 1625 y 1660; sino de la verosimilitud y confiabilidad de una historia que prescindiera de ellos. El problema histórico todavía no aclarado consiste fundamentalmente en investigar por qué vías existenciales e históricas se produjo el desarrollo evolutivo del diseño de los retablos de Lima en el siglo XVII dentro de la propia arquitectura limeña de retablos; pues descartamos la ruptura y discontinuidad que hubiera sido producida por las transmisiones externas de modelos heterogéneos a la misma escuela de Lima. Para cumplir esta finalidad es conveniente tomar en consideración la historia completa de la arquitectura de retablos en Lima tal cual ella aconteció, sin dejar al margen alguna etapa aunque se suponga que fue arcaica.

Distinguimos dos versiones modalmente diferentes de la traza cuadrículada utilizada por esta generación de los ensambladores criollos. La más común es la empleada para los *retablos de culto*, y la otra especial se empleó en los *retablos-sepulcros*.

Prevaleció en los retablos de culto ensamblados por Tovar y Aguilar el diseño estático de una cuadrícula perfecta en la que las tres calles de cada cuerpo se cerraban a la misma altura mediante entablamentos rígidamente horizontales y continuos. Con todo, de los retablos de culto ensamblados por Mateo de Tovar deducimos la existencia de algunas innovaciones en detalles que en lo fundamental no alteraban la rigurosa horizontalidad de los dos cuerpos y de las tres calles. Hemos señalado el empleo de tres columnas en cada eje de soportes para el retablo de la capilla catedralicia de Los Reyes propiedad de Melchor Malo de Molina concertado el 5 de agosto de 1640; lo que indica que el sistema que también usó Asensio de Salas no fue exclusivo de este último ensamblador; y

también que estaba en uso con mucha anterioridad a la fábrica de la portada principal de San Francisco hacia 1672-1674.

Los recuadros de molduras alrededor de los paneles en las entrecalles del retablo de Tovar que se doraba por el concierto de 3 de marzo de 1628 permiten suponer el empleo incipiente de los arcos de cornisa abiertos verticalmente según el estilo de los tableros en la sillería del coro de La Catedral de Lima.

En algunos retablos de culto de Mateo de Tovar la calle central del primer cuerpo adquiere una modificación que elimina la rigidez del rectángulo perfecto e inicia el camino hacia la ampliación y arqueamiento de esa misma entrecalle en los retablos de finales del siglo XVII. Así se menciona la incorporación de un *óvalo* en los retablos de 26 de septiembre de 1633, de Melchor Malo de Molina del 5 de agosto de 1640, del de Nuestra Señora de la Peña de Francia en Santa Clara de 11 de abril de 1648 y el concierto para el retablo de Arica de 9 de diciembre de 1651, que especificaba que la entrecalle debería ser como la del retablo de Las Animas en La Catedral sin añadir ni quitar nada, y que también había sido ensamblado por Mateo de Tovar. La inexistencia real de todos estos retablos nos impide valorar hasta donde llegaba la modificación efectiva de la calle central en su diseño.

Más decisiva parece la añadidura del llamado “último cuerpo de cabeza” sobre la segunda entrecalle central, porque se trata de la misma ampliación de la traza de los dos cuerpos y tres calles que muestran los retablos limeños posteriores organizados con soportes salomónicos desde finales del siglo XVII al menos. Aparece el último cuerpo de cabeza en el retablo concertado el 16 de marzo de 1628, para dorar el retablo fabricado por Tovar, y en el tabernáculo concertado el 8 de julio de 1635 para la Cofradía de San Gabriel en La Merced y también en el de Melchor Malo ya citado, además de otros que no lo especifican pero que pudieron incluirlo.

La segunda clase es la de los *retablos-sepulcros* empleado con una conformación común por los ensambladores Tovar y Aguilar, al menos. En el somero capítulo que dedicó Harth-Terré a la “escultura de sepulcros” en el libro sobre los escultores españoles⁹⁴, emplea de pasada la terminología de *retablo-sepulcro*, pero sólo se detiene en la peculiaridad de las esculturas sepulcrales talladas en madera por contraste con las de mármol o de piedra usuales en la arquitectura sepulcral española. No hace Harth-Terré ninguna alusión a los retablos propiamente dichos en los que se incorporaban tales esculturas; y mucho menos analiza el diseño y los componentes arquitectónicos de los mismos retablos.

En realidad, las esculturas no formaron siempre parte integrante de los retablos-sepulcros limeños, porque el del Arzobispo Loayza tenía en el lugar central un lienzo de pintura; y en el del Obispo Ugarte en El Carmen el lugar central lo ocupaba una talla en medio relieve y no una escultura de bulto. En cambio, en la arquitectura virreinal de Lima los retablos-sepulcros conformaron verdaderos retablos, pues fueron concertados directamente con los ensambladores, aunque estos artífices subcontrataran las imágenes de bulto con algún escultor, como lo realizó Tomás de Aguilar con el escultor Francisco Lobo para la imagen del arzobispo don Fernando Arias de Ugarte.

Los conciertos notariales denominan *retablos* a estas construcciones de ornato sepulcral, y las atribuyen las conformaciones y las características peculiares del diseño de los retablos. La única providencia especial que tomaron los ensambladores para desvirtuar la sacralización de los retablos-sepulcros colocados en los muros de las capillas de las iglesias fue la de cambiar el dorado y estofado que se empleaba en los retablos de culto por el color blanco de albayalde, de mármol o de piedra con filetes dorados cuando se trataba de retablos-sepulcros.

En la arquitectura virreinal peruana no se levantaron mausoleos con la estatua yacente sobre la tapa del sarcófago, el modo como los que en la arquitectura española solían ocupar el centro de las naves o capillas de las iglesias. Algunas personas importantes de la sociedad limeña fueron enterradas en arcos-hornacinas abiertos en los muros de las iglesias. Pues bien, delante de aquellos arcos-sepulcros se adosaron retablos de madera de tal modo que el arco se incorpora en el diseño antepuesto, haciendo las veces de calle central del primer cuerpo del retablo. La falta en Lima de piedras aptas para tallar los sepulcros obligó a emplear la madera como sucedáneo y a recurrir a los ensambladores para que ellos adornaran los arcos-sepulcros según su leal saber y entender. Estos artífices adoptaron para los sepulcros la misma estructura de los retablos que prodigaban delante de los muros de las iglesias. Nació de este modo la modalidad de los retablos-sepulcros labrados con madera. Reiteramos que ellos tenían la misma conformación estructural de dos cuerpos y tres calles que los retablos comunes de culto, salvo algunas adaptaciones especiales. Se organizaban en base al arco-sepulcro que contenía la escultura del titular; y ese arco venía a desempeñar la función de calle central del primer cuerpo del retablo.

Pero resulta que el arco-hornacina superaba las dimensiones del sector homólogo en los retablos de culto, y además terminaba en arco, mientras que la calle central del primer cuerpo era rectangular. De este modo el arco de los retablos-sepulcros

invadía el espacio del segundo cuerpo, forzando la apertura de la cornisa del primer entablamento en arcos verticales por la entrecalle, además de impulsar la elevación de la calle central del segundo cuerpo por encima de las dos calles laterales más bajas y horizontales. Consiguientemente, la estructura impuesta a los retablos-sepulcros desarticulaba la rígida horizontalidad de las tres calles en cada cuerpo que se mantenía en todo rigor en el diseño de los retablos de culto ensamblados por los mismos artífices criollos. La incorporación del arco-hornacina como calle central del primer cuerpo introdujo además el rompimiento y arqueamiento de los entablamentos horizontales en arcos verticales por el sector de la entrecalle central de los retablos-sepulcros.

Podrá alegarse que la remisión invariable de Mateo de Tovar a la traza dibujada en un papel, que hacía innecesaria la memoria descriptiva de los retablos, nos impide conocer el diseño de tales retablos-sepulcros. Contamos sin embargo, con el testimonio invaluable del concierto notarial de obra firmado por Tomás de Aguilar para ensamblar el retablo-sepulcro del arzobispo don Fernando Arias de Ugarte que describe minuciosamente la traza y las dimensiones de aquel retablo-sepulcro: en ese lugar aparece claramente expresada la conformación que venimos atribuyendo a esta clase de retablos, con el arqueamiento y la elevación de la calle central, y la apertura de la cornisa en arcos verticales⁹⁵. Variaba la ornamentación y el tamaño de unos retablos-sepulcros a otros; pero todos ellos reiteraban la misma conformación estructural ahora analizada.

Los retablos-sepulcro fueron menos numerosos que los simples retablos de culto. Según la información hasta ahora acopiada, Tomás de Aguilar y Mateo de Tovar ensamblaron cada uno tres retablos-sepulcros. Sabemos también que Asensio de Salas labró otro retablo de esta clase para la iglesia del Monasterio de Santa Catalina de Sena; y que existía alguno más en la iglesia de Señor San Francisco, además de La Catedral de Lima. Presentaban los retablos-sepulcros una traza más movida en la elevación de la calle central y en la rotura de los entablamentos que la estática y arcaica planta de los retablos de culto ensamblados por los mismos artífices durante el mismo período de la primera mitad del siglo XVII.

Pues bien, creemos que hacia mediados del mismo siglo XVII comenzó a producirse el proceso de la transferencia de la traza y del diseño de los retablos-sepulcros a los retablos de culto; estos últimos adquirieron la elevación y rompimiento de la calle central que caracterizaba a los primeros, y además esa calle central del primer cuerpo se amplió hasta adecuarse a las grandes dimensiones de los arcos-hornacinas en los retablos-sepulcros. Constatamos

de hecho que el diseño esquemático y horizontalizado que empleaban Mateo de Tovar y Tomás de Aguilar para los retablos de culto fue abandonado por los ensambladores siguientes hacia mediados del siglo XVII; mientras que se generalizó para los retablos de culto el diseño de la calle central arqueada y elevada, y más amplia, con que Tovar y Aguilar habían organizado los retablos-sepulcros. La evolución estructural de los retablos limeños durante el siglo XVII se explica mediante la transferencia del diseño entre una y otra clase de retablos usuales en la misma arquitectura retablista de Lima. No es en absoluto necesario recurrir a transmisiones externas de los modelos sevillanos para explicar el desarrollo estructural de los retablos limeños. El análisis arquitectónico del retablo-sepulcro de Tomás de Aguilar para el Arzobispo Arias de Ugarte demuestra plenamente la coincidencia fundamental de su traza con la de los retablos salomónicos limeños de la segunda mitad del siglo XVII.

Establecemos una correlación jerárquica entre los componentes de los retablos virreinales peruanos. El diseño integral con su distribución en cuerpos y calles es el valor primario de los retablos. Dentro del diseño, y como resultado de su configuración estructural, adquieren vigencia los distintos componentes particulares, como la amplitud y arqueamiento de la calle central del primer cuerpo, y también la conformación de los arcos de cornisa abiertos verticalmente por la entrecalle central. Aunque este motivo sea considerado como específico de la arquitectura peruana de portadas y retablos, no representa más que un componente parcial del diseño. La ponencia de Bernales Ballesteros al Simposio de Roma centraba sólo en el elemento parcial de los arcos de cornisa el factor determinante de la evolución de los retablos virreinales de Lima, con desmedro del valor primario que corresponde el diseño integral.

Hecha esta aclaración de todo punto conveniente, anotemos que en el análisis del retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte se identifica con toda claridad la cornisa de los dos entablamentos abierta por la entrecalle central en arcos verticales, como una consecuencia derivada de la incorporación del arco-hornacina a la traza del retablo. Esta misma estructura del arco-hornacina y de la elevación de la entrecalle central de los dos cuerpos se reitera en los restantes retablos-sepulcros de Mateo de Tovar y de Tomás de Aguilar; lo que implicaría igualmente la presencia en ellos de los arcos abiertos verticalmente de cornisa durante la primera mitad del siglo XVII. Esta constatación demuestra que existió en Lima una vía muy temprana de la propagación del motivo de la cornisa abierta en arcos verticales en la arquitectura de los retablos. Se trata de una vía independiente de la de las portadas; y desde luego anterior a la portada de La Catedral del Cuzco y a todas las portadas cuzqueñas derivadas de la catedralicia;

y por supuesto, anterior también a la portada principal de San Francisco de Lima. Notemos que esta vía se consolidó en los retablos-sepulcros de la primera mitad del siglo XVII, y desde ellos pasó a los retablos de culto labrados durante la segunda mitad del mismo siglo XVII.

La concordancia en cuanto al diseño entre los retablos-sepulcros labrados por Tovar y Aguilar y los retablos de culto limeños posteriores explica desde dentro de la propia escuela retablista limeña la evolución continua de los retablos entre las dos mitades del siglo XVII. Esto justifica también la persistencia en los retablos limeños del esquema de dos cuerpos y tres calles en que la cuadrícula sólo se altera por la elevación de la calle central. Se trata de un esquema totalmente distinto del de la escuela retablista cuzqueña posterior a la de los retablos de Martín de Torres, cuyo ejemplar más representativo puede ser el retablo principal de la Compañía del Cuzco, obra del ensamblador Diego Martínez de Oviedo.

Insistimos todavía en un punto de capital importancia para interpretar la historia del desarrollo de la arquitectura de los retablos limeños. No dependió para nada este proceso de la concurrencia de los modelos transmitidos desde los centros creadores europeos. Descartamos tanto la tesis de Gasparini formulada para toda la arquitectura virreinal en general, como la tesis especial de Bernalles Ballesteros circunscrita a la formación de las portadas y los retablos de Lima durante los siglos XVII y XVIII. La creatividad original de los artífices: ensambladores y alarifes virreinales aportó la conformación estructural que, asumida por otros artífices posteriores en un proceso de autoalimentación y autoaprovechamiento de los modelos locales, condujo a la especificidad y diferenciación que manifiestan ostensiblemente las formas arquitectónicas de las portadas y los retablos virreinales desde mediados del siglo XVII.

En la arquitectura virreinal peruana tuvo lugar una constante simbiosis de influencias entre los alarifes y los ensambladores, en la que unos y otros intercambiaban los modelos. La evolución de las portadas limeñas de los siglos XVII y XVIII no fue ajena a la influencia mutua entre alarifes y ensambladores. También habrá que buscar en la propia arquitectura virreinal y en sus procesos creadores los factores determinantes de la evolución de las portadas, que no presupone la transmisión externa de los modelos cultos europeos hispánicos y no-ibéricos, hacia la arquitectura de Lima. □

NOTAS

- 1 A.G.N. (Archivo General de la Nación en Lima), escribano Gerónimo Bernardo de QUIROS, 1624-1625, Protocolo 221, folio 181.
- 2 A.G.N., escribano Pedro de URVANEJA, 1624-1625, protocolo 1915, folio 1143.
- 3 A.G.N., escribano Antonio de TAMAYO, 1623-1624, protocolo 1851, folio 451.
- 4 A.G.N., escribano Francisco GONZÁLEZ BALCAZAR, 1619, protocolo 766, folio 1307.
- 5 A.G.N., escribano Francisco GONZÁLEZ BALCAZAR, 1625-1626, protocolo 774, folio 245. Anotación marginal de 23 de mayo de 1627.
- 6 A.G.N., escribano Bartolomé de CÍVICO, 1626-1627, protocolo 320, folio 687.
- 7 *He dedicado un largo y documentado estudio al ensamblador Tomás de Aguilar que se ha publicado en el último número de Revista Histórica de la Academia Nacional de la Historia.*
- 8 J. BERNALES BALLESTEROS, *Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII, en Simposio intern. sul barocco lat., Roma 1982, tomo I, p. 503-537.*
- 9 *Ibid.*, p. 525-530
- 10 G. LOHMANN VILLENA, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII, Revista Histórica, (Lima) Academia Nacional de la Historia, tomo XIII, p. 5-30; 27-28.*
- 11 E. HARTH-TERRE, *Artífices en el Virreinato del Perú. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945, p. 126.*
- 12 E. HARTH-TERRE, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú. Lima: Librería editorial Mejía Baca, 1977, p. 99.*
- 13 *Ibid.*, p. 147.
- 14 H.E. WETHEY, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru. Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1949, p. 213-214 y 221 y siguientes.*
- 15 A.G.N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1638, protocolo 1796, folio 2372 vta.
- 16 R. VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional. 2a. edic. Burgos: Edit. Aldecoa, 1968, p. 355.*
- 17 J. BERNALES BALLESTEROS, *La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII en Escultura en el Perú, Lima: Banco de Crédito, 1991, p. 1-133; 116.*
- 18 *Ibid.*, p. 116
- 19 A. SAN CRISTOBAL, *Algunas capillas catedralicias con retablos-sepulcros, Revista del Archivo General de la Nación (Lima) 1984, No. 7, p. 185-211.*

- 20 L. E. TORD, *Historia de las artes plásticas en el Perú*, en: *Historia del Perú, tomo IX: Procesos e instituciones*, Lima: Edit. Mejía Baca, 1980, p. 289 y siguientes.
- 21 J. de MESA-T. GISBERT, *Summa Artis. Madrid: Edit. Espasa Calpe*, 1985, tomo XXIX, p. 124.
- 22 L. E. WUFFARDEN, *Las artes virreinales*, en *Historia general del Perú*. Lima: Edit. Brasa, 1994, tomo V, p. 568.
- 23 *Parroquia del Sagrario*, Matrimonios, libro 3, 1609-1640, folio 200.
- 24 *Archivo Arzobispal de Lima*, Matrimonios, expediente de 14 de marzo de 1642.
- 25 A.G.N., escribano Miguel LÓPEZ VARELA, 1657, protocolo 1039, folio 2974.
- 26 A.G.N., escribano Miguel LÓPEZ VARELA, 1658, protocolo 1043, folio 1418. Escritura del 18 de setiembre de 1658.
- 27 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1649, protocolo 30, folio 860.
- 28 *Ibid.*, anotación marginal, folios 860 r.-860 vta.
- 29 A.G.N., escribano Favián FERNÁNDEZ, 1653, protocolo 531, folio 294.
- 30 A.G.N., escribano Diego Luis de ESCOBAR, 1661-1665, protocolo 425, folio 8vta.
- 31 A.G.N., el mismo escribano, año y protocolo, folio 47 vta.
- 32 A.G.N., escribano Francisco de CUELLAR, 1662-1665, protocolo 411, folio 30 vta.
- 33 *Parroquia del Sagrario*, Defunciones, libro 4, 1651-1665, folio 362 vta.
- 34 A.G.N., escribano Juan Bautista de HERRERA, 1650, protocolo 898, folio 1725 vta.
- 35 A.G.N., escribano Juan Bautista de HERRERA, 1651, protocolo 901, folio 361.
- 36 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1652, protocolo 33, folio 550 vta.
- 37 A.G.N., escribano Marcos de SANTISTEBAN, 1626-1628, protocolo 1812, folio 306 de 1626.
- 38 A.G.N., escribano Francisco BUSTAMANTE, 1637-1638, protocolo 246, folio 497.
- 39 A.G.N., escribano Francisco BUSTAMANTE, 1639-1640, protocolo 247, folio 331 vta.
- 40 A.G.N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, 1642, protocolo 589, folio 1854.
- 41 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1631, protocolo 1923, folio 240.
- 42 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1643-1644, protocolo 24, folio 670 vta.
- 43 A.G.N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1633, protocolo 1781, folio 2289.
- 44 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1645, protocolo 25, folio 282.

- 45 A.G.N., escribano Alonso CARRIÓN, 1628-1629, protocolo 272, folio 129.
- 46 R. RAMOS SOSA, *Arte festivo en Lima virreinal siglos XVI-XVII. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, p. 63-64, y p. 114 nota 116.*
- 47 *Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Libros de Cabildo, libro 25, 1645, folios 304 vta. - 305.*
- 48 A.G.N., escribano Luis Felipe de la RINAGA, 1653-1656, protocolo 1605, folio 350.
- 49 R. RAMOS SOSA, *Op. cit., pág. 65 y 114 nota (118).*
- 50 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1627, protocolo 1919, folio 111.
- 51 A.G.N., escribano Bartolomé TORRES DE LA CÁMARA, 1633, protocolo 1987, folio 737 vta.
- 52 A.G.N., escribano Cristóbal RODRÍGUEZ DE LIMPIAS, 1635-1636, protocolo 1661, folio 202.
- 53 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1642, protocolo 22, folio 376.
- 54 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1642-1643, protocolo 23, folio 845.
- 55 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1646, protocolo 27, folio 331.
- 56 A.G.N., escribano Antonio de BARROS, 1649-1655, protocolo 184, folio 470 vta.
- 57 A.G.N., escribano Diego Luis de ESCOBAR, 1649-1659, protocolo 424, folio 39 de 1655. *Se incluye como Anexo Documental.*
- 58 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1628, protocolo 1920, folio 159 vta. *Se incluye como Anexo Documental.*
- 59 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1628, protocolo 1920, folio 553.
- 60 *Puede verse A. SAN CRISTÓBAL, Capillas en Lima con pinturas murales, Revista del Archivo General de la Nación (Lima) 1985, No. 8. p. 123-148.*
- 61 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1629, protocolo 1921, folio 885.
- 62 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1632, protocolo 1924, folio 104.
- 63 A.G.N., escribano Cristóbal RODRÍGUEZ, 1632, protocolo 1643, folio 465.
- 64 A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1633-1634, protocolo 1925, folio 437.
- 65 A.G.N., escribano Cristóbal RODRÍGUEZ DE LIMPIAS, 1635-1636, protocolo 1661, folio 263.
- 66 A.G.N., escribano Francisco HOLGUÍN, 1639, protocolo 933, folio 829.
- 67 A.G.N., escribano Francisco HOLGUÍN, 1639, protocolo 933, folio 831.

- 68 A. SAN CRISTÓBAL, *Capillas catedralicias con retablos-sepulcros*, Revista del Archivo General de la Nación, 1984, No. 7, p. 185-211.
- 69 A.G.N., escribano Diego NIETO MALDONADO, 1640, protocolo 1246, folio 1669. Se incluía como Anexo Documental del artículo antes citado.
- 70 A.G.N., escribano Cristóbal RODRÍGUEZ DE LIMPIAS, 1639-1640, protocolo 1663, folio 464.
- 71 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1643-1644, protocolo 24, folio 720.
- 72 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1643-1644, protocolo 34, folio 1040 vta.
- 73 A.G.N., escribano Juan de la PEÑA, 1646-1647, protocolo 1420, folio 272.
- 74 A.G.N., escribano Bartolomé de CÍVICO, 1645, protocolo 363, folio 1937 vta.
- 75 A.G.N., escribano Bartolomé de CÍVICO, 1645, protocolo 364, folios 2697 vta. y 2930.
- 76 A.G.N., escribano Francisco de MEDINA, 1645-1648, protocolo 1090, folio 110 de 1648.
- 77 A.G.N., escribano Miguel LÓPEZ VARELA, 1651, protocolo 1029, folio 2063.
- 78 A.G.N., escribano Miguel LÓPEZ VARELA, 1651, protocolo 1029, folio 2064 vta.
- 79 A.G.N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1638, protocolo 1796, folio 2370. El concierto propiamente dicho corre desde el folio 2372 vta.
- 80 A.G.N., escribano Diego NIETO MALDONADO, 1644-1645, protocolo 1252, folio 1082.
- 81 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1647, protocolo 27, folio 97.
- 82 A.G.N., escribano Francisco de ACUÑA, 1647, protocolo 28, folio 551 vta.
- 83 E. HARTH-TERRE, *Escultores españoles*, p. 99.
- 84 J. BERNALES BALLESTEROS, *Portadas y retablos*, Op. cit., p. 523.
- 85 Ibid., p. 525.
- 86 Ibid., p. 528.
- 87 Ibid., p. 530.
- 88 G. GASPARINI, *La arquitectura barroca latinoamericana una persuasiva retórica provincial*, en Simposio Intern. sul barroco lat. Roma, 1982, tomo I, p. 389.
- 89 A. SAN CRISTÓBAL. *Estudios de la arquitectura virreinal*. Lima: Epígrafe editores, 1992, cap. 8, p. 183-204. *La interpretación sevillanista de las portadas barrocas limeñas está propuesta por Bernales Ballesteros en la p. 531 del trabajo que glosamos.*
- 90 H.E. WETHEY, *Colonial*, Op. cit., p. 222.

- 91 A: SAN CRISTÓBAL, *Fray Cristóbal Caballero y la portada de La Merced en Lima*, Archivo de Estudios Americanos, Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericanos, tomo XLVIII, 1991, p. 151-203.
- 92 Véase A.SAN CRISTÓBAL, *El retablo de La Concepción, en La Catedral de Lima, en Historia y Cultura, Revista del Museo Nacional de Historia, Lima No. 16, 1983, p. 7-49.*
- 93 J:BERNALES BALLESTEROS, *La escultura en Lima*, Op. cit., p.98.
- 94 E. HARTH-TERRE, *Escultores españoles*, Op. cit., p. 98-101.
- 95 *Hacemos la descripción analítica del retablo-sepulcro del arzobispo don Fernando Arias de Ugarte en el artículo publicado en el último número de la Revista Histórica de la Academia Nacional de la Historia sobre el ensamblador Tomás de Aguilar, tomo XXXVIII, 1993-1995, p. 177-215.*

ANEXOS DOCUMENTALES

CONCIERTO DE MATEO DE TOVAR CON JUAN DE CÁCERES PARA DORAR UN RETABLO

(A.G.N., escribano Gerónimo de VALENCIA, 1628, protocolo 1920, folio 159 vta.)

16 de marzo de 1628 “un retablo de nueve varas y media de alto y siete varas y media de ancho conforme a la traza que he visto y el susodicho me ha mostrado y es en este forma que en el banco principal se han de pintar unos floreros en campo de oro en los cuadros que llevan santos y las columnas del primer cuerpo han de ir un tercio estofadas y lo demás de oro limpio y los capiteles estofados

Item es condición que los frisos de la cornisa principal han de ir estofados superiormente y así mismo lo ha de ir el espacio que hay de can a can y los frisos de las molduras de las cajas y tableros de todo el retablo

Item es condición que en los tableros de los pedestales que vienen debajo del retablo ha de pintar dos tarjas o fruteros en campo de oro que sea cosa muy buena de las últimas y más bajas molduras se ha de jaspear al oleo de la calidad que más convenga

Item es condición que en el banco segundo el segundo cuerpo se han de pintar debajo de los tableros dos tarjas o fruteros lo que más convenga
Item es condición que las columnas frisos capiteles y cornisas del segundo cuerpo han de ir conforme al primero de todo en todo excepto si al dicho Mateo de Tovar le pareciere que se haga otra cosa en el discurso de dicha obra
Item es condición que en el último cuerpo de cabeza van tres tarjas en las cuales ha de pintar las armas que me dijeren y en la una de enmedio un Dios Padre

Item es condición que en todos los tres pilares del primero y segundo cuerpo han de llevar una tarja de oro por lo más ancho del pan que se ha de quebrar y lo de enmedio se ha de estofar de varios colores sobre camín fino u otro color que más convenga

Item es condición que ha de dar acabados los dos cuerpos para fin del mes de junio que vendrá de este año de mil y seiscientos y treinta y ocho y lo restante para en fin del mes de septiembre de dicho año

Item es condición que demás de las dichas he de estofar y grabar las partes que más convenga y donde lo pidiere la obra por la cual me ha de dar y pagar el dicho Mateo de Tovar un mil y trescientos y treinta pesos de a ocho reales por toda la dicha obra sin que el susodicho haya de tener ni tenga otra ninguna obligación a darme otra ninguna cosa para en cuenta de los cuales confieso haber recibido ciento y cincuenta pesos en reales de contado librados en el Banco de Bernardo de Villegas banco público de los cuales me doy por contento y entregado a mi voluntad ... y otros ciento y cincuenta pesos me ha de pagar de hoy en un mes en acabando el primer cuerpo me ha de pagar otros doscientos pesos y empezando el segundo cuerpo me ha de pagar otros doscientos pesos y en acabando otros doscientos pesos y la demás cantidad cumplimiento a los dichos un mil y trescientos y treinta pesos me ha de pagar acabado que haya todo el dicho retablo y y que esté armado el cual me obligo de dar acabado en toda perfección para primero día del mes de septiembre que vendrá de este presente año en que estamos de la fecha de esta escritura ... que es fecha en la ciudad de los Reyes en diez y seis de marzo de mil y seiscientos y veinte y ocho años ...

Mateo de Tovar

Juan de Cáceres

ante mí diez y ocho reales
Gerónimo de Valencia
escribano de Su Majestad

CONCIERTO DE OBRA PARA DORAR UN RETABLO DE MATEO DE TOVAR

(A.G.N., escribano Miguel LÓPEZ VARELA, 1651, protocolo 1029, folio 2064 vta.)

En la ciudad de los Reyes a nueve días del mes de diciembre de mil y seiscientos y cincuenta y un años ante mí el presente escribano y testigos susoescritos el licenciado Francisco Camino de Lis presbítero mayordomo de la Cofradía de la Santa Vera Cruz fundada en la iglesia principal de la ciudad de San Marcos de Arica de la una parte y de la otra Juan Gómez maestro dorador y estofador dijeron que por cuanto el dicho licenciado tiene dispuesto y mandado hacer un retablo para la dicha Cofradía que ha de tener nueve varas y media de alto y cinco y media de ancho conforme a la planta hecha por Mateo de Tovar persona con quién está concertado el dicho retablo cuya planta declaró haber visto el dicho Juan Gómez y se le mostró por mí el dicho escribano y para en cuanto el dorado y estofado que ha de tener el dicho retablo se han convenido y concertado como por el tenor de la presente se convienen y conciertan entre ambos en esta manera = que el dicho Juan Gómez ha de ser obligado y se obliga con efecto a dorar estofar y grabar el dicho retablo en la forma que tiene tratado y dispuesto con el dicho Mateo de Tovar y lo han convenido entre ambos con la misma planta en la mano que ha de ser en esta manera = el sagrario que ha de estar al principio del primer cuerpo todo dorado por de dentro y por de fuera de oro limpio = y las demás piezas seguidas a un lado y otro del dicho sagrario en el banco se han de dorar y estofar los blancos en campo noguerado con color de lirio excepto los blancos donde se han de poner las pinturas = y a los dos lados del sagrario en los dos blancos que están inmediatos a él se han de grabar dos letreros con letras de oro en campo azul en que se han de contener los nombres de los mayordomos y año en que se hizo el dicho retablo para que a la memoria de ello se alienten otras personas a semejantes obras y en los bancos que bajan desde el sagrario al suelo que acompañan el altar de uno y otro lado se han de dorar las molduras y alto de ellas y lo demás se ha de estofar en campo noguerado = y el blanco que sirve para respaldo del Santo Cristo que se ha de poner en medio del dicho retablo y toda la caja del dicho blanco se ha de hacer en la forma que está la del retablo de la capilla de las Animas de esta Santa Iglesia sin que le falte cosa alguna de ello = y con declaración que los tercios de las cuatro columnas del primero cuerpo y

dos del segundo han de ir estofados de noguerado sobre el oro = item que las cornisas de todo el dicho retablo han de estar doradas por la frente de oro limpio y de los canes y moduras en la misma forma y entre can y can un florón de oro debajo del plafón de la cornisa y estofar los frisos de ella y sotabancos en campo noguerado con color de lirio y todo lo uno y lo otro ha de quedar con entera perfección y a satisfacción del dicho Mateo de Tovar y del dicho mayordomo y ha de dar acabado todo lo referido para fin de agosto del año que viene de mil y seiscientos y cincuenta y dos entregándosele por el dicho Mateo de Tovar a los plazos que está obligado y faltando a ellos rata por cantidad en el tiempo que se le dejare de entregar y por todo lo referido se le ha de dar y pagar seiscientos y cincuenta pesos de a ocho reales en esta manera los trescientos y cincuenta pesos de ellos luego que haya acabado de dorar y poner en toda perfección el primero cuerpo del dicho retablo y no antes = los trescientos pesos restantes luego que haya acabado de todo punto el segundo cuerpo antes que salga de su poder ni le entregue al dicho Mateo de Tovar para que lo encajone ...

CARTA DE PAGO DE MATEO DE TOVAR A GERÓNIMO DE ACEVEDO

(A.G.N., escribano Diego Luis de ESCOBAR, 1649-1659, protocolo 424, folio 39 de 1655)

15 de abril de 1655 “he recibido de Gerónimo de Acevedo sacristán mayor de la Santa Iglesia Catedral y mayordomo de la Cofradía de Las Animas 3.170 pesos que montan las cosas siguientes

2.200 de dos tabernáculos dorados y acabados a todo color que están puestos en los pilares de la capilla de Las Animas Benditas y en el un lienzo está pintado Cristo Nuestro Señor glorioso y en el otro la pintura de una imagen de Nuestra Señora de La Limpia Concepción

200 pesos de otros dos tabernáculos que están en los pilares de la capilla de San Isidro Labrador en la parte de afuera y en el uno está pintado Santa Catalina y en el otro Santa Lucía

120 pesos que costaron otros dos tabernáculos a toda costa que están en la capilla de Las Animas de la parte de afuera en el uno está pintada un ánima del Purgatorio y en el otro un ánima gloriosa

150 pesos que costaron las guarniciones del cuadro del lavatorio donde está Cristo Nuestro Señor lavando los pies a San Pedro y los demás apóstoles sobre el arco de la capilla de Las Animas que pasa a la de San Isidro Labrador

300 pesos que costó la guarnición del cuadro de la Resurrección de Cristo Nuestro Señor de San Lázaro y del ánima gloriosa que todo está en la dicha capilla

200 pesos de resto cumplimiento a toda la dicha cantidad que costaron los bultos de ánimas hincadas de rodillas de cuerpo entero que están a los pies del Santísimo Cristo que son seis partidas todas montan la dicha cantidad”