

RETABLOS Y ESCULTURAS EN AMERICA. NUEVAS APORTACIONES

por

JESÚS MIGUEL PALOMERO PÁRAMO

Aprovechando el número extraordinario que la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología* consagró en 1935 a la divulgación del arte mexicano de los siglos XVI y XVII, el profesor Angulo exponía la necesidad de estudiar los retablos y esculturas sevillanas en América, bien labrados en los distintos obradores de la ciudad y posteriormente exportados a las iglesias y conventos de reciente fundación en el Nuevo Mundo, bien ejecutados por los artistas formados en Sevilla que, en busca de nuevos clientes y con intención de obtener una posición desahogada, emigran a Indias.¹ Se precisaba para ello encontrar en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla los contratos de obra artística que se encargaron con destino al continente americano, documentar posteriormente su envío en el Archivo General de Indias y, finalmente, identificar en América las piezas registradas. Esta paciente y ardua tarea no ha sido totalmente acometida, pero la invitación cursada por don Diego Angulo fue inmediatamente atendida en Ecuador, México, Argentina, Guatemala, Perú, Honduras y Bolivia con resultados positivos.²

1 Angulo Iñiguez, D.: *Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América*, en «A.E.A.A.», 11, 1935, págs. 131-152.

2 A este propósito, véanse los estudios de Navarro, J. G.: *La escultura en Ecuador*. Madrid, 1929; Romero de Terreros, M.: *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*. México, 1930; Ribera, A. L. y Schenone, H.: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos

Una lectura atenta de estos trabajos y la consulta detenida de las fuentes documentales extraídas de los archivos sevillanos atestiguan la frecuente utilización de cuatro vías distintas para exportar a Indias los retablos y esculturas labrados en Sevilla: los regalos donados por la monarquía, los encargos realizados desde América, su traslado en el séquito de un Virrey, Arzobispo o funcionario y el establecimiento entre artistas y particulares de una compañía mercantil de exportación de obras de arte. A estos procedimientos hay que agregar la emigración de artistas formados en Sevilla que, al establecerse en América, divulgan los temas iconográficos y fórmulas compositivas adquiridos durante los años de aprendizaje.

Entre las obras donadas por la monarquía cabe señalar el conjunto de esculturas y retablos encargados a Andrés de Ocampo, a su sobrino Francisco y a Diego López Bueno por los Oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla, en nombre de Felipe IV, para la catedral hondureña de Comayagua.³

Los encargos realizados desde América eran protocolizados en Sevilla por el factor o los delegados que habían sido comisionados para tal efecto. Ordinariamente estos representantes venían de Indias y permanecieron en Sevilla como «residentes» hasta que el encargo se ultimaba para, luego, llevarlo personalmente al punto de destino. En algunas ocasiones, y siempre que el encargo fuera un retablo, podía darse la circunstancia de que el proyecto viniese dibujado desde el continente americano,⁴ pero lo más frecuente es que el diseño quedara a cargo del arquitecto a quien había sido encomendado el conjunto.

Aires, 1948; Berlín, H.: *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala, 1952; Schenone, H.: *Esculturas españolas en Perú*, en «A.I.A.A.», 1961; Martínez Castillo, M. F.: *La escultura en Honduras*. Tegucigalpa, 1965 y Mesa J.-Gisbert, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.

3 Angulo Iñiguez, D.: *Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua*, en «A.A.F.», 4, 1952, págs. 113-120.

4 Es el caso del retablo del Bautista, del monasterio de la Concepción de Lima y actualmente en la Catedral, encomendado a Diego López Bueno y a Martínez Montañés según «una traça que bino hecha de la dicha ciudad de Lima». Hernández Díaz, J.: *Martínez Montañés en Lima*, en «A.U.H.», 25, 1965, págs. 99-108.

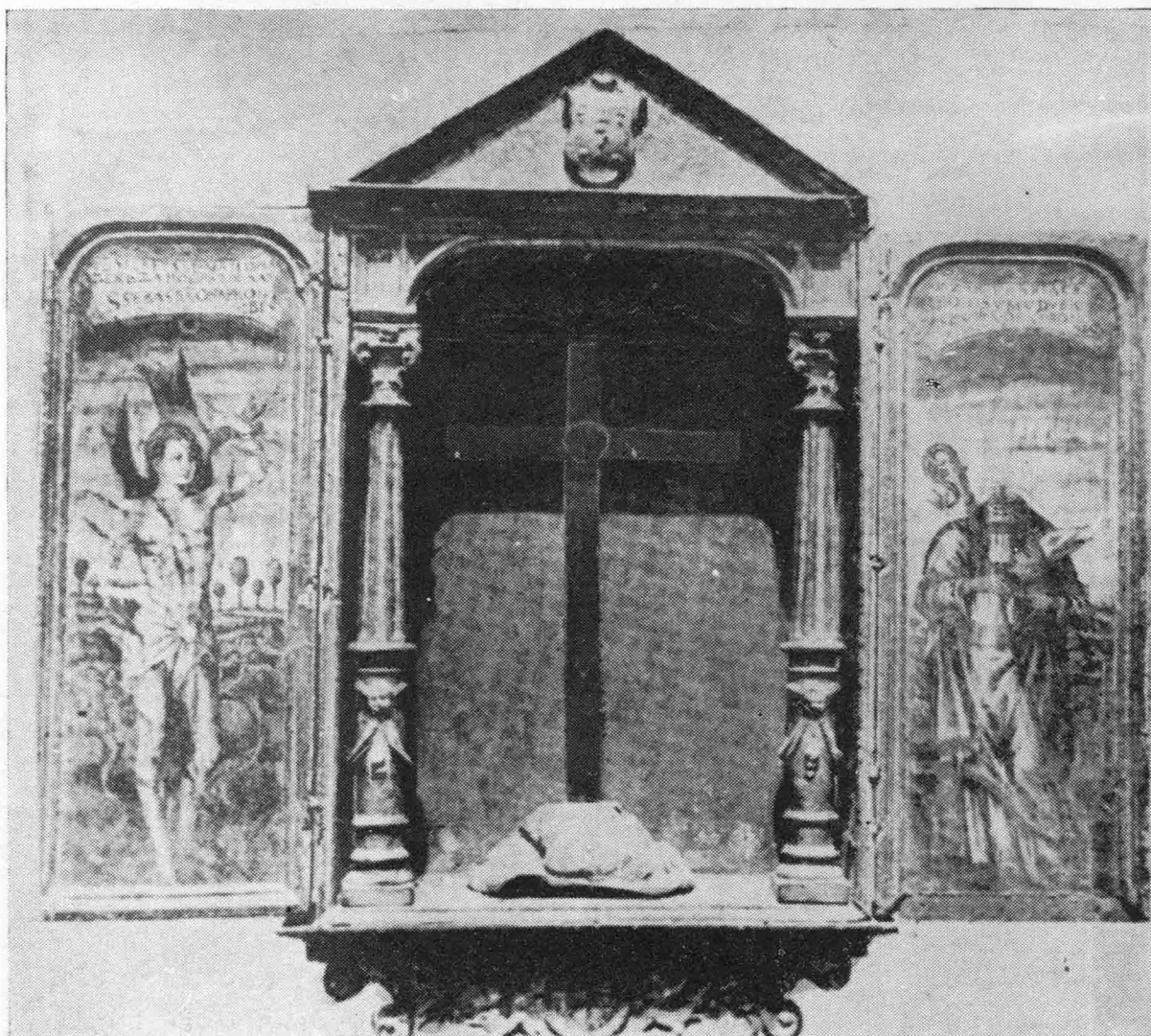


Fig. 1. Roque de Balduque. Tabernáculo de la Santísima Cruz. Catedral.
Tunja (Colombia).



Fig. 3. Gerónimo Hernández. Virgen con el Niño.
Capilla del Museo. Sevilla.



Fig. 4. Diego de Robles. Virgen de la Candelaria.
Catedral de La Paz (Bolivia).



Fig. 2. Gerónimo Hernández. Virgen de la Paz. Parroquia de Santa Cruz, Sevilla.

Las obras que pasaban en los séquitos de los Virreyes, arzobispos y funcionarios reales son difíciles de precisar ya que, como valija diplomática, no se registraban en los «libros de asiento» de la Casa de la Contratación. No obstante la utilización de este sistema de envío fue frecuente como lo prueban los inventarios de pertenencias que se realizan en América cuando los preladados y funcionarios peninsulares fallecían.⁵

Capítulo interesante en la exportación de obras de arte al Nuevo Mundo lo constituyen las compañías mercantiles surgidas al amparo del monopolio comercial del puerto sevillano y como consecuencia de las ganancias que se podían obtener con la venta de estas obras en América. El mecanismo, muy simple, seguía un proceso escalonado: 1.ª) contacto previo del artista con el capitán del barco o cualquier pasajero que tuviera en regla su visado para las Indias, 2.ª) proposición de la operación, conducente a la venta personal en América por el citado pasajero de las imágenes que le entregaba el artista en Sevilla, y 3.ª) escritura de compañía en el Archivo de Protocolos sevillano y compromiso jurídico de repartir las ganancias, asumiendo, igualmente, ambas partes las averías del encargo. Requisito este último que se hizo imprescindible al ser la única garantía que obtuvo el artista en la operación, puesto que rara vez el pasajero cumplía con su compromiso después de haber vendido la mercancía, viéndose en la necesidad el artista de tener que apoderar a un nuevo transeúnte o a cualquier religioso o cargo administrativo en el continente para cobrar su estipendio.⁶ A este propósito Juan Bautista Vázquez el Viejo, que el 22 de octubre de 1584 formó una compañía con el mercader Miguel Jerónimo para que vendiese en Tunja un Resucitado y un Crucificado, tuvo que apoderar a continuación al también vecino de Tunja, Gil Vázquez, para que cobrase del citado mer-

5 Mesa, J. - Gisbert, T.: *Escultura virreinal...*, op. cit., pág. 30.

6 Palomero Páramo, J. M.: *Andalucía y América. Arte*, en «G.E.A.», V, 1980, núm. 82, págs. 1.590-1.591, expone varios ejemplos de compañías comerciales entre artistas.

cader el precio de ambas imágenes. Cuatro años después aún no lo había percibido, según refiere en el testamento.⁷

En todos estos casos y ante la imposibilidad de acudir los maestros sevillanos a los Virreinos, Audiencias y Capitanías Generales americanas para armar y asentar los retablos que habían confeccionado, se recomendó en los contratos que los elementos arquitectónicos se simplificasen con objeto de que el traslado —primero en barco y luego por caminos de herradura— resultase lo más liviano posible y, por supuesto, que la enumeración de cada una de las piezas fuese minuciosa y detallada para que su ensamblaje no ofreciese ninguna dificultad en el punto de destino. Miguel de Medrano y Juan Núñez de Tapia, representantes en Sevilla de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, domiciliada en el convento limeño de Santo Domingo así se lo hacían ver a Juan Bautista Vázquez el Viejo cuando le encargan un retablo con los quince misterios del rosario para esta Hermandad. No en vano en el contrato le exigían que realizase el retablo «en las menores piezas que puedan ser por la carga dellas, que sea lo más ligera que se pueda y con sus señales para que se acierte a armar en el Perú, a donde es destar».⁸ La desazón y los quebraderos de cabeza que había originado a la clientela americana el asiento de los retablos confeccionados en la península por haberse borrado durante la travesía la numeración, hecha a tinta, del orden de los elementos arquitectónicos motivó que se marcaran con formón, tal como se aconseja a Diego López Bueno cuando recibe el encargo del labrar el retablo mayor de la Catedral de Comayagua.⁹ Este último problema se resolvía cuando los escultores que recibían el encargo tenían tienda abierta en Indias.

A continuación se estudian dos obras de indudable ascendencia sevillana que reflejan las dos interpretaciones que tuvo el manierismo en la ciudad: la corriente florentina y la vertiente romanista.

7 López Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, págs. 112-113; y *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pág. 143.

8 López Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández...*, op. cit., pág. 111.

9 Angulo Iñiguez, D.: *Andrés y Francisco de Ocampo...*, op. cit., pág. 119.

TABERNÁCULO DE LA SANTÍSIMA CRUZ

Catedral. Tunja (Colombia). Figura 1

Es un retablo con dos puertas que alberga una pequeña cruz, ante la cual es tradición que el agustino Vicente de Requezada celebró misa el 6 de agosto de 1539 con motivo de la fundación de la ciudad de Tunja.

Reproducido en 1939 por Rojas¹⁰ y considerado tradicionalmente como anónimo,¹¹ es obra indudable del flamenco Roque de Balduque y tiene pintadas en las hojas de sus puertas un San Sebastián, a quien se acogían los conquistadores, y un San Laureano, segundo patrón de Tunja, con la siguiente inscripción en la parte superior: *Este retablo mandó hazer Lázaro López de Salazar y María Carón, su mujer. San Sebastián, ora pro nobis, San Laureano, ora pro nobis.*

El núcleo central aparece embocado por un arco carpanel y en perspectiva, como es habitual en los retablos de Balduque, que se apea sobre dos columnas corintias, análogas a las utilizadas en el tabernáculo de la Concepción, de Guernica, por lo que puede fecharse en torno a 1560.¹² Cronología que confirma don Juan de Castellanos al cantar en sus *Elegías* que don Lázaro López de Salazar, cuyas armas han sido labradas en el tímpano del frontón que remata el conjunto, llegó en 1550 al Nuevo Reino de Granada.

VIRGEN DE LA CANDELARIA

Catedral. La Paz (Bolivia)

Es una escultura de notable interés y de inequívoca ascendencia sevillana, que muestra claramente el cambio de gusto ar-

10 Rojas, U.: *Escudo de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. Bogotá, 1939, págs. 159-160.

11 Sebastián, S.: *Itinerario artísticos de la Nueva España*. Cali, 1965, págs. 50 y 84, quien considera a este conjunto como una de las mejores muestras del arte renacentista de mediados del siglo XVI que se conserva en Colombia.

12 Analizado y reproducido por Estella, M.: *Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI*, en «A.E.A.», 48, 1975, pág. 228.

tístico que, a partir de 1570, se produce entre los imagineros de la capital hispalense, como consecuencia de la favorable acogida dispensada por la clientela a los modelos heróicos, corpóreos y monumentales procedentes del romanismo manierista que incorpora Gerónimo Hernández, con cuyo estilo se relaciona.

Iconográficamente responde al tipo de Virgen sedente, acuñado en Sevilla por Pietro Torrigiano y posteriormente repetido y divulgado por Nicolás de León y Gerónimo Hernández. Por otra parte, la actitud y postura de la Virgen, el tipo de broche y cinturón utilizado para acoplar y sujetar la túnica al cuerpo y la composición del manto, que cae verticalmente y en pico desde el hombro al pie derecho, son elementos típicos y personalísimos de Hernández, quien utilizó frecuentemente estas fórmulas en sus imágenes marianas entre 1577 y 1580, como lo acreditan las vírgenes sevillanas de la Paz, en la parroquia de Santa Cruz, y la de la capilla del Museo¹³ (Figuras 2 y 3). Pero si iconográfica y compositivamente deriva de los modelos definidos por Hernández, su técnica y modelado es muy inferior a las obras originales de este maestro y cabe adscribirla a los continuadores de su estilo (Figura 4).

Todas estas observaciones serían tenidas en cuenta por José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes en 1972 acertadamente atribuían la imagen al círculo de Hernández después de descubrirla en una de las dependencias de la catedral boliviana de La Paz, donde permanecía confinada desde el siglo XVIII, tras haber sido sustituida como patrona del templo por otra imagen dieciochesca, más acorde con la estética y sensibilidad del barroco.¹⁴ Sin embargo, recientes investigaciones sobre el escultor Diego de Robles y la relación que guarda el Niño de la Virgen de la Candelaria con el que sostiene entre sus brazos la Virgen del santuario ecuatoriano de Quinche permite hacer una nueva lectura de la imagen y explicar la difusión del arte de Gerónimo Hernández en Indias.

El toledano Diego de Robles es un artista importante en

13 Palomero Páramo, J. M.: *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981, págs. 102-104.

14 Mesa, J. - Gisbert, T.: *Escultura virreinal...*, op. cit., pág. 31.

América, pero de silueta aún muy imprecisa. En 1575 se encuentra como «criado» en el taller de Gerónimo Hernández, ya que el 16 de julio de este año era apoderado por su maestro para que cobrase el finiquito del tabernáculo de la Virgen que había labrado para la iglesia parroquial de Aznalcóllar.¹⁵ Una vez examinado y en torno a 1580 debió de pasar a América, citándosele en 1584 como residente en Quito, donde continúa documentado cuatro años después.¹⁶ A este artista se deben las imágenes de la Virgen de Guápulo y de Quinche, realizadas en colaboración con el pintor y dorador Luis de Rivera. Siendo precisamente las analogías y los rasgos estilísticos que guarda el Niño de esta última imagen con el de la Virgen de la Candelaria los que permiten formular esta atribución.

15 Palomero Páramo, J. M.: *Gerónimo Hernández*, op. cit., págs. 29 y 68.

16 Navarro, J. G.: *La escultura en Ecuador...*, op. cit., págs. 151-156.