

## NUEVAS NOTICIAS DEL ESCULTOR BERNARDO PÉREZ DE ROBLES EN PERÚ

POR RAFAEL RAMOS SOSA

La historia de la escultura peruana del barroco es conocida a grandes rasgos. En los comienzos las creaciones más interesantes, hasta el momento, parecen ser las obras importadas desde los talleres sevillanos del Renacimiento. Buena muestra son las imágenes marianas de Roque de Balduque: Virgen de la Evangelización en la catedral de Lima (Asunción, 1551-1554) y la del Rosario en Santo Domingo (1558-59); también el Crucificado del coro franciscano. Hubo artistas y obras de otros centros peninsulares y europeos, pero los modelos balduquianos gozaron de mayor aceptación y fueron asimilados con formas y modos muy expresivos. Así surgen los primeros talleres locales, sean de españoles o naturales. La realización más elocuente surge en la actual Bolivia, donde el indígena Francisco Tito Yupanqui modela la famosa Virgen de Copacabana (1583); años después el español Diego Rodríguez nos presenta otra versión para el monasterio limeño de Copacabana (1588), con hermoso idealismo naturalista en el rostro y composición más movida. Sabemos también de la importación de obras de Juan Bautista Vázquez el Viejo, al mismo tiempo que pervive la tradición goticista en iconos tan venerados como el Cristo de Burgos, en San Agustín, o creaciones tempranas de hondo impacto como el Cristo de los Temblores, en el que aflora la nueva sensibilidad mestiza. Una corriente paralela, aunque un tanto posterior, es la de un manierismo italianizante manifiesta en la Sagrada Familia de la iglesia de la Soledad, o el ángel Custodio del templo de San Pedro asignado al hermano jesuita Pedro de Vargas a fines del siglo XVI<sup>1</sup>.

---

1. MARCO DORTA, E., *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Barcelona, 1945; y *Fuentes para la Historia del Arte Hispano-Americano*, Sevilla, 1951. MESA, J. de y GISBERT, T., *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972. HARTH-TERRÉ, E., *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977. BERNALES BALLESTEROS, J., "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991. ESTELLA MARCOS, M.M., *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y en América*, Madrid, 1996. ESTABRIDIS CÁRDENAS, R., "El ángel custodio de las reliquias", en *Arte Actual*, n° 1, Lima, pp. 34-37.

Desde los últimos años del quinientos comienzan a llegar numerosos artistas peninsulares. Es el caso del vasco Juan Martínez de Arona, de gran proyección en la arquitectura de la época, al que se le debe la sillería del convento de Santo Domingo (c. 1600-1602) y la cajonería de la catedral (1608)<sup>2</sup>. Otro escultor relevante en el primer cuarto del siglo XVII es el sevillano Martín Alonso de Mesa. Su estilo permanece aún por aquilatar con mayor definición entre los numerosos artistas que trabajan en la ciudad durante esos años<sup>3</sup>. Una figura clave fue Pedro de Noguera, llegado hacia 1619, se le asigna la realización de la mejor obra de escultura y ensamblaje de América en su época: la sillería coral de la catedral de Lima<sup>4</sup>. Otros escultores activos en el virreinato como Luís Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva y Luís de Espíndola y Villavicencio ejecutaron también abundantes encargos. No puede dejarse de señalar las numerosas adquisiciones de obras de Martínez Montañés y Juan de Mesa, y otras más esporádicas desde Granada y Valladolid. Sería muy interesante saber quién pudo sustituir a estos artífices en los comedios del siglo XVII. Por estas fechas ya había bastantes artistas locales que seguramente seguirían estas tradiciones plásticas con interpretaciones nuevas y personales que esperamos puedan identificarse y valorar.

### **BERNARDO PÉREZ DE ROBLES (c.1621-1683)**

En ese contexto artístico de fuerte impronta hispalense destaca con luz propia Bernardo Pérez de Robles<sup>5</sup>. Nacido en Salamanca hacia 1621, hijo de Jerónimo Pérez

2. RAMOS SOSA, R., "Juan Martínez de Arona, escultor (c. 1562-1635)", en actas del **VI Congreso Internacional de Hª de América** (Vitoria, 1994) Vitoria, 1996, pp. 567-577; y "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en **Archivo Español de Arte** n° 271, Madrid, 1995, pp. 309-316. SAN CRISTÓBAL, A., "La Cajonería de la Sacristía de la Catedral de Lima", en **Boletín del Instituto Riva-Agüero**, n° 14, Lima, 1986-87, pp. 83-98.

3. SAN CRISTÓBAL, A., "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en **Revista del Archivo General de la Nación** n° 17, Lima, 1998, pp. 91-130. RAMOS SOSA, R., "Martín Alonso de Mesa escultor y ensamblador", en **Anales del Museo de América**, n° 8, Madrid, 2000, pp. 45-63; en este artículo daba a conocer un relieve de la Asunción que se encuentra en el actual monasterio de las concepcionistas en Ñaña, identificándolo con el del retablo mayor del templo. Creo que no es así, el relieve original con este tema iconográfico se encuentra actualmente en el retablo de la capilla del Corazón de Jesús, en la catedral de Lima, también procedente del antiguo monasterio de la Concepción y dedicado a San José, como puede verse en antiguas fotografías de este retablo. Este segundo relieve de la Asunción se encuentra en muy mal estado, pero es perceptible la semejanza de las cabezas de ángeles con el relieve de la Coronación, y los dos se pueden asignar a la mano de Juan García Salguero. Véase las fotografías que publica Manuel González Salazar, **El Perú y el arte: Lima**, Lima, 1970, pp. 125 y 129.

4. Sobre la sillería de la catedral se puede consultar MARCO DORTA, E. **Fuentes para la historia del arte hispanoamericano**, II, Sevilla, 1960, pp. 88-108; J. CHICHIZOLA, "La sillería de coro de la catedral de Lima", en **Apotheca**, n° 1, Córdoba, 1981, pp. 15-37; A. SAN CRISTÓBAL, **La catedral de Lima. Estudios y documentos**, Lima, 1996, pp. 283-347.

5. El presente artículo recoge otros anteriores con nuevas noticias biográficas y artísticas: "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1645-1670)", en **Boletín del Museo Nacional de Escultura**, n° 2, Valladolid, 1997-1998, pp. 11-16; "El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú)", en **Laboratorio de Arte**, n° 11, Sevilla, 1998, pp. 511-519; "Un especialista en Crucificados: Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", en **Laboratorio de Arte**, n° 12, Sevilla, 1999, pp. 153-162; y "El escultor Bernardo de

de Lorenzana en segundo matrimonio con Catalina de Robles. El padre fue también escultor y con él comenzó su andadura artística en la ciudad del Tormes. Hay una primera noticia del quehacer en el taller paterno, interviniendo en 1637 con el equipo de escultores y canteros, para esculpir los capiteles y otros trabajos pétreos de la iglesia de las Agustinas recoletas de Salamanca. Por ahora no sabemos qué pudo llevarle a tomar la decisión de abandonar su tierra. Tal vez el afán de aventura y la mejora profesional le convenció a buscar otros horizontes. Pudo ser su primera intención establecerse en Sevilla por la fama y numerosos encargos que recibía con destino al Nuevo Mundo. Pocos años después embarcó a Indias desde el puerto del Arenal, tras la estancia en la ciudad de la Giralda de al menos dos o tres años. En estos meses de obligados trámites para su viaje conocería la plástica de la urbe hispalense e incluso colaborar en algún obrador, que por entonces contaba con renombrados artistas de todo tipo.

Debió de arribar al puerto limeño del Callao hacia 1644 acompañado de otro paisano, Alonso Ortiz de Sotomayor, cuando contaba con 23 años. En Los Reyes contactó de inmediato con algunos salmantinos que le facilitarían las primeras necesidades y relaciones profesionales en la ciudad. Tal vez se integraría en el taller de algún escultor consolidado, no obstante ya en 1646 comienza a esculpir por cuenta propia y a realizar tasaciones de los trabajos de otros colegas.

Parece que vivía frente al oidor de la real audiencia, don Antonio de Calatayud, y a los pocos años de estancia en la ciudad contrajo matrimonio<sup>6</sup>. El nueve de agosto de 1648 la autoridad eclesiástica le otorgó licencia para casarse con la limeña Ana Ximénez Menacho, hija natural de Pedro Ximénez Menacho, proveedor asentista de carne, y María Clavijo; aportando en dote catorce mil pesos<sup>7</sup>. De esta unión nacieron seis hijos, tres varones: Jerónimo, José y Bernardo; y tres mujeres: Leonor, Inés y Josefa. Los encargos escultóricos se sucedían y parece que formó una suerte de compañía o sociedad con otros artistas —el arquitecto y ensamblador Asensio de Salas y el dorador Francisco Vázquez— para ejecutar los grandes retablos de la época como he procurado probar en otros trabajos. Sabemos que actuó de testigo en el expediente matrimonial de su amigo Ortiz de Sotomayor en 1649, y es entonces cuando declara que tiene veintiocho años, y haber llegado a Lima con Ortiz hacía unos cinco años<sup>8</sup>. La última noticia conocida en Lima hasta ahora es de 1657 y volvemos a encontrarlo de nuevo en Arequipa, tallando el Crucificado de la Vera Cruz en 1662. Desconocemos qué le pudo llevar hasta el sur de los Andes, sin embargo ya debía de contar con una holgada fortuna pues el dos de octubre de este año realiza un préstamo de casi veinticuatro mil pesos al vecino arequipeño Álvaro de Cardona. Al año siguiente se lo

---

Robles y Lorenzana en el Perú”, en **Homenaje al R. P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián**, Lima, 2000, pp. 405-438.

6. Archivo General de la Nación, Lima (en adelante AGN), protocolos de Luis de la Raga, n° 1591, fol. 4, cuatro de enero de 1648.

7. Archivo Arzobispal de Lima (AAL), expedientes matrimoniales XXII-91. El 21 de febrero de 1654 Bernardo de Robles otorgó una carta de pago por la que recibía 2.000 pesos de Leonor de Bullón, viuda de Pedro Ximénez Menacho, en concepto de dote de su mujer que ascendía a 14.000 pesos; cfr. AGN, protocolos notariales de Pedro Bastante Ceballos, n° 189, fol. 174.

8. AAL, expedientes matrimoniales, XXIII-140.

devuelve y desde entonces (1663) carecemos de noticias que indiquen su paradero y actividad artística<sup>9</sup>. Si como parece además de escultor fue un hombre de negocios, es posible que una vez conseguida una situación económica desahogada quisiera volver a su tierra de Castilla, y lo encontramos por Salamanca en octubre de 1671.

Este indiano quiso donar el **Crucificado de la Agonía** a la Orden Tercera de los franciscanos de la que fue miembro junto con su esposa. La Provincia franciscana de Santiago en el Definitorio celebrado en Zamora, el veinte de octubre de 1671, aceptó el ofrecimiento de la imagen de Pérez de Robles para la capilla de la Orden Tercera del convento de Salamanca. La donación formalizada ante escribano el 29 de julio de 1672 contenía unas condiciones muy elocuentes y expresivas, manifestando los derroteros culturales entre España y América.

De vuelta a la ciudad natal modificó su nombre, Bernardo de Robles y Lorenzana con el que había trabajado en Perú, por el de Pérez de Robles, tal vez para recordar el parentesco con su padre y facilitar los contactos y nuevos encargos escultóricos. Además, según cuenta en su testamento, fue casando a sus hijas y situando a sus hijos en la sociedad salmantina con bastante acierto. Así, a Leonor la casó con el contador Gaspar Martínez Téllez y le concedió una dote de dos mil quinientos ducados. A Jerónimo, ya fallecido al testar, le consiguió el cargo de procurador y cuando murió estaba casado con Francisca Bezares Marcos. Su hija Inés contrajo matrimonio con Francisco González Romero y una dote de dos mil quinientos ducados. A Bernardo le otorgó seis mil reales. Por último, a su hijo José le dejó todas las herramientas, papeles y modelos del taller, además del tercio de sus bienes. Mientras tanto, los años agravaban su salud, y de hecho en el verano de 1676 padeció una crítica enfermedad que incluso le llevó a recibir los últimos sacramentos. No obstante —restablecido— continuó trabajando para la ciudad y comarcas de alrededor<sup>10</sup>.

Firmó testamento el nueve de julio de 1683. Hacía constar sus últimas voluntades como la de enterrarse en la capilla de la Tercera Orden franciscana de la que era hermano, a la que había regalado el impresionante Crucificado de la Agonía, junto a su mujer. Deseaba que en los funerales le acompañaran la hermandad sacramental de Santa Eulalia y las cofradías de ánimas de las parroquias de Santo Tomé y Santi Espíritus de las que también fue miembro. Por último pedía encarecidamente a los hermanos terciarios que le encomendaran en sus oraciones y ejercicios piadosos al menos en pago a las donaciones del Crucificado, una Inmaculada, un San José y un San Antonio.

Murió a los pocos días, el once de julio de 1683. En el inventario de sus bienes se encontraron numerosas esculturas de Crucificados, Inmaculadas, santos y un Niño Jesús sin policromar, entre otras. Es de destacar las imágenes que recuerdan su larga estancia americana: una escultura de la Virgen de Copacabana en una caja pequeña (la gran advocación y devoción del Alto Perú, hoy Bolivia), así como un cuadro de Santa Rosa de Lima, la primera santa americana, beatificada en 1669. Entre los libros

9. Archivo Departamental de Arequipa (ADAR), protocolos n° 167, fol. 625 y vto. Al margen se anota que el uno de marzo de 1663, Robles cancela la escritura por haberle devuelto el dinero y estampa su firma.

10. GARCÍA MOGOLLÓN, F.-J., "El retablo e imagen de San Pedro de Alcántara de la catedral de Coria y sus artífices", en *Norba*, n° 16, Cáceres, 1996, pp. 213-229.

de su biblioteca figuraba un **Arte del Pirú**, que pudiera tratarse de una gramática quechua, útil en sus andanzas por los Andes peruanos <sup>11</sup>.

#### ESTANCIA EN SEVILLA, c. 1642-1644

Desde 1637 cuando sabemos que trabaja en el equipo de su padre en las obras canteriles del templo de las Agustinas de Salamanca, hasta 1644, año aproximado de llegada a Lima, no sabemos nada del quehacer artístico de Pérez de Robles. En el expediente incoado en 1648 para obtener la licencia de matrimonio en el Perú, testificaron varias personas manifestando la soltería del artista, algunos de ellos dijeron conocerle desde su estancia en Sevilla, que debió de dilatarse bastante como para hacer nuevas amistades. Uno de los testigos fue un amigo y paisano llamado Manuel García de León, oriundo de Salamanca y cuya profesión consistía en ser cajero de doña Leonor de Bullón (futura suegra de Pérez de Robles) <sup>12</sup>. Entre otros datos nos dice que le conocía desde que tuvo uso de razón y “haberse criado ambos juntos y haber andado a la escuela...”. Por último hacía constar que había llegado a Lima un año después que su amigo Bernardo. Una amistad nacida a la sombra de la Giralda fue la de Antonio de Aguilar, natural de Llerena y de profesión cajonero, en la ciudad de los Reyes desde un año antes que el artista. Afirmó conocerle en Sevilla hacía seis años, es decir aproximadamente en 1642, y haberle tratado siempre “muy familiarmente”. Por último, otro de los testigos fue Antonio de Alderete, también salmantino y compañero de primeras letras, ocupado como mercachifle e instalado un año después de Robles en la ciudad.

Según estas declaraciones y como es sabido las gestiones para embarcar a Indias en el puerto sevillano duraban meses y a veces incluso años. Por tanto la estancia de Pérez de Robles fue al menos de dos o tres años. Tiempo suficiente como para que conociera el ambiente artístico de la ciudad e incluso tuviera que trabajar para sustentarse hasta conseguir cruzar el Atlántico. Nuestro escultor aparece en un documento asociado a otros dos artistas hispalenses: Juan de Herrado Beces y Sebastián Rodríguez <sup>13</sup>. De los dos conocemos poco, del primero se ha venido atribuyendo la escultura de San Marcos en la misma parroquia sevillana; y de Rodríguez hay documentada una obra importante en 1645: el Crucificado del Buen Fin. Muestran con claridad la continuidad del estilo de Juan de Mesa <sup>14</sup>.

11. Lexicógrafo anónimo, *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quichua y en la lengua española* (1586), Lima Francisco del Canto, 1614; o bien pudiera ser la obra de Juan Rojo Mejía y Ocón, *Arte de la lengua general de los indios del Perú*, Lima, 1648.

12. El cuatro de enero de 1648 Pérez de Robles paga la fianza de Manuel García de León para sacarle de la cárcel por causa criminal de la muerte de Simón, un negro criollo, esclavo de doña Leonor de Bullón, cfr. AGN, protocolos de Luis de la Raga, n° 1591, fol. 4.

13. Este dato es una comunicación verbal del profesor Palomero Páramo.

14. DABRIO GONZÁLEZ, M. T., “El Cristo de la cofradía del Buen Fin de Sevilla”, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, siglos XVI-XVII* (Córdoba, 1976), Córdoba, 1978, tomo I, pp. 337-347.

## LAS OBRAS

La primera obra conocida en Lima pero no localizada, es una imagen de la Virgen del Pilar en 1646; también sabemos de otras tareas propias de su arte. En 1648 tasa, junto al maestro Mateo de Tovar, el coste de un escudo labrado en piedra con las armas reales para la portada principal de la catedral de Lima, esculpido por el maestro escultor Francisco Lobo. Lo estimaron en 538 pesos, pero el cabildo catedral recurrió a fray Diego Maroto que fijó el precio en 478 pesos<sup>15</sup>. No olvidemos que Pérez de Robles había trabajado en Salamanca como cantero y entallador de piedra junto a su padre, por lo que estaba más que capacitado para estos menesteres; incluso no descarto que pudiera haber labrado la piedra u otros materiales.

En trabajos anteriores, pusimos de relieve la frecuente colaboración de Pérez de Robles con otros artistas, como los ensambladores Asensio de Salas o José Pizarro, y de este modo localizar las esculturas que pudo ejecutar en sus retablos. Así ocurre con el que se conserva en la capilla de la Concepción en la catedral de Lima (1654-1656); la arquitectura fue realizada por el logroñés Salas, el dorado por Francisco Vázquez y la imagen de la Virgen por Bernardo Pérez de Robles al que también habría que atribuir, en principio, las demás esculturas y relieves originales del retablo<sup>16</sup>.

Así pues, de 1655 se conserva la hermosa talla de la **Inmaculada Concepción** para el ya citado retablo. Efectuó también el “trono de serafines que está a los pies de la dicha imagen, con más los niños que tiene sobre la cabeza la dicha imagen...”. Hoy no aparecen esos niños de la cabeza, y sería deseable una limpieza y restauración de esta obra (desplazada al retablo baldaquino del presbiterio). Los comitentes quedaron satisfechos con el trabajo del salmantino y le pagaron ochocientos pesos de a ocho reales “por estar la dicha imagen muy bien trabajada”. El dorado y policromía corrió por cuenta del capitán Vázquez<sup>17</sup>. La escultura nos remite a los modelos andaluces acuñados por Martínez Montañés y discípulos, con precedentes en el último tercio del siglo XVI, cuando el manto deja descubierto su hombro derecho, mirada baja hacia un lado y manos desplazadas hacia el otro. La pierna izquierda se adelanta y descansa el pie sobre la cabeza de un serafín. Hay que observar como Pérez de Robles

Miguel de BAGO QUINTANILLA, Documentos Varios, en **Documentos para la Historia del Arte en Andalucía**, Sevilla, 1928, vol. II, pp. 311-313. A. TORREJÓN DÍAZ, “La iconografía de San Juan evangelista en la obra de Juan de Mesa” en **Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones**, Córdoba 2003, pp. 371-378.

15. Archivo de la Catedral de Lima, Serie G, carpeta de cuentas n° 10, fols. 185 y 189.

16. SAN CRISTÓBAL, A., “El retablo de la Concepción de la Catedral de Lima”, en **Historia y Cultura**, n° 15, Lima, 1982, pp. 91-108; “Algunas sillerías limeñas”, en **Revista del Archivo General de la Nación**, n° 6, Lima, 1984, pp. 71-100. RAMOS SOSA, R., “La pervivencia del manierismo en Lima: el motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina (1662)”, en **El arte español en épocas de Transición**, vol. I, León, 1994, pp. 445-448. Sobre Asensio de Salas se puede ver algunas noticias biográficas recientes por VILLANUEVA, C., “Asensio de Salas: pecador público”, en **Revista del Archivo General de la Nación**, n° 15, Lima, 1997, pp. 133-153. Hace años desaparecieron dos esculturas de bulto redondo que flanqueaban a la Inmaculada, creo que podrían ser San Fernando y San Luis Rey de Francia, apreciables en antiguas fotografías.

17. AGN, protocolos de Marcelo Antonio de Figueroa, n° 621, fol. 15.

no sigue el modelo e iconografía castellana del gran maestro Gregorio Fernández, órbita en la que debió de formarse inicialmente; por ejemplo en la Inmaculada de la capilla de la Vera Cruz de Salamanca (1620) que sin duda debió de conocer y fue un modelo con gran aceptación en la ciudad pues inmediatamente surgen solicitudes de imitación<sup>18</sup>.

Asensio de Salas en su incansable actividad artística efectuó los retablos mayores de casi todos los conventos femeninos de la ciudad y en algunos de ellos intervino Bernardo Pérez<sup>19</sup>. El de las clarisas (1651), Santa Catalina (1653), el del Carmen (1654), la Encarnación (1664) y el de la Santísima Trinidad (1667). Ninguno perdura. En Santa Clara creo haber identificado el **Calvario** que coronaba el retablo, hoy en la nave de la iglesia. También se conserva la figura orante de **Santo Toribio de Mogrovejo** (actualmente en el coro), fundador del monasterio, efectuada para un retablo lateral de Asensio de Salas y que puede asignarse a Pérez de Robles; siendo deseable una restauración que devolviera a esta escultura la dignidad primigenia<sup>20</sup>. También pueden atribuírsele dos esculturas conservadas en el actual retablo mayor de Santa Clara: **Santo Domingo** y especialmente **San Francisco**, su rostro y expresión revelan con claridad las formas del escultor. Gran interés estilístico presenta la imagen de la **Inmaculada con el Niño** (bajo la advocación de Ntra. Sra. de la Peña de Francia) que preside este retablo de las clarisas, el burdo repinte que la desfigura impide por el momento su estudio minucioso; aunque el modelo del Niño vestido es muy tradicional para esas fechas (1651), el manto de la Virgen se abre y despliega en movimiento otorgándole monumentalidad a la figura. Igualmente, en el monasterio de Santa Catalina hay dos imágenes en el retablo principal del templo, **San Guillermo** y **San Pedro de Verona**, que se inscriben en su estilo. La barba del primero parece llevarnos a la escuela castellana, guedejas finas, de suaves ondulaciones acabadas en punta, como puede verse en otra imagen tallada por Bernardo Pérez para el retablo de la parroquia de Villares de la Reina (Salamanca). A partir del Crucificado de Santa Clara atribuí a Pérez de Robles el Crucificado del Prado y el del templo de la Compañía en Ayacucho<sup>21</sup>. Creo que también se puede añadir a su catálogo el **Crucificado** de tamaño natural que se

18. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, **El escultor Gregorio Fernández**, Madrid, 1980, pp. 224-225, láms. 201-202.

19. HARTH-TERRÉ, E., **Escultores...**, pp. 169-171.

20. SCHENONE, Héctor, "Escultura funeraria en el Perú", en **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**, n° 13, Buenos Aires, 1960, p. 38. AGN, Pedro Bastante Ceballos, n° 188, cuaderno 14, ff. 43-45; en este contrato (28-10-1652) Salas se obliga a realizar "un simulacro con columnas" para las reliquias de Santo Toribio de Mogrovejo y su retrato; agradezco esta referencia documental al Dr. San Cristóbal.

21. Sobre el Crucificado del Prado, ha pasado desapercibida la noticia que ofreció Harth-Terré y que puede abogar por la atribución propuesta y ajustar su cronología: la abadesa contrató con Asensio de Salas (21-4-1657) la ejecución de un retablo "cerca de la reja del coro del lado del evangelio, del altor y ancho del que se está haciendo enfrente para el Santo Cristo, ...". Esta imagen citada pudiera ser el Crucificado comentado. No obstante, guardo reservas sobre esta atribución en espera de un conocimiento más cabal sobre la escultura y escultores de la época. La referencia documental exacta, no citada por Harth-Terré que señala documentación del convento, me la alcanza la generosidad del Dr. Antonio San Cristóbal: AGN, protocolos de Francisco Cordero Medina, n° 375, ff. 116-117.

encuentra en la parroquia de San Sebastián de Lima. Ha pasado desapercibido, pero la obra exhibe las formas de nuestro escultor. La interpretación serena de la muerte de Cristo por medio de un tratamiento anatómico sin estridencias, la elegante postura de las manos, sin corona tallada en bloque y composición triangular no excesivamente descolgado el cuerpo del madero favorecen esta visión. El modelo físico y paño de pureza enlazan sobre todo con las imágenes que hará en Arequipa, así como el grafismo en la disposición del bigote de un lado y otro, avalan la atribución.

Desconocemos por ahora el paradero y actividad del escultor entre 1657 en Lima y 1662 cuando aparece en Arequipa. La ciudad del Misti conserva la escultura más significativa de Pérez de Robles: el **Crucificado de la Vera Cruz**, en el templo de Santo Domingo. En los trabajos ya citados ratifiqué las atribuciones del **Yacente del Santo Sepulcro** y el **Crucificado de la Compañía** y comenté los aspectos estilísticos, formales e iconográficos que culminan en el imponente **Cristo de la Agonía** de Salamanca<sup>22</sup>. La etapa arequipeña de nuestro artista fue muy fecunda a juzgar por los modelos e interpretaciones que fraguaron en sus trabajos y llevó después a su tierra natal. Precisamente sobre la costumbre de rezar por los agonizantes, nacida en los conventos franciscanos de las Indias, y que Pérez de Robles quiso instaurar en Salamanca con la donación del citado crucificado, puedo aportar noticias por las que sería en Arequipa donde tal vez pudo conocer esta práctica piadosa. Cuando en 1662 Pérez de Robles contrataba el crucificado de la Vera Cruz, lo hace con el mayordomo de dicha cofradía, Diego Núñez de Guevara. En el inventario de bienes de este último, llevado a cabo el tres de febrero de 1671, tras su muerte, consignaba una generosa manda de doscientos pesos “en favor de los agonizantes”<sup>23</sup>. Tal vez en la ciudad del Misti existió una cofradía dedicada a asistir a los moribundos con determinadas prácticas asistenciales y espirituales cuya dimensión artística cuajaba en los encargos de las esculturas de crucificados estudiados. Este significativo testimonio avala el origen peruano del uso y fin de la imagen salmantina, y alumbra sus posibles implicaciones iconológicas y artísticas; la persistencia de la estilización clasicista como recurso estético para mostrar con decoro la dignidad del Redentor.

22. GÓMEZ-MORENO, M<sup>a</sup> E., *Escultura del siglo XVII*, tomo XVI de “Ars Hispaniae”, Madrid, 1958, p. 330. HARTH-TERRÉ, E., “Una escultura de Martínez Montañés en Lima. Comentario a un importante descubrimiento”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n<sup>o</sup> 152-153, Madrid, 1962, p. 266, nota 19. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVII, Valladolid, 1971, pp. 311-325. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, segunda parte, Madrid, 1971, pp. 38 y 48-49.

23. ADAR, Protocolos notariales de Diego Díez, n<sup>o</sup> 112, ff. 207-209. En un nuevo trabajo de campo en la ciudad de Arequipa intenté localizar posibles obras de nuestro escultor sin resultado positivo.



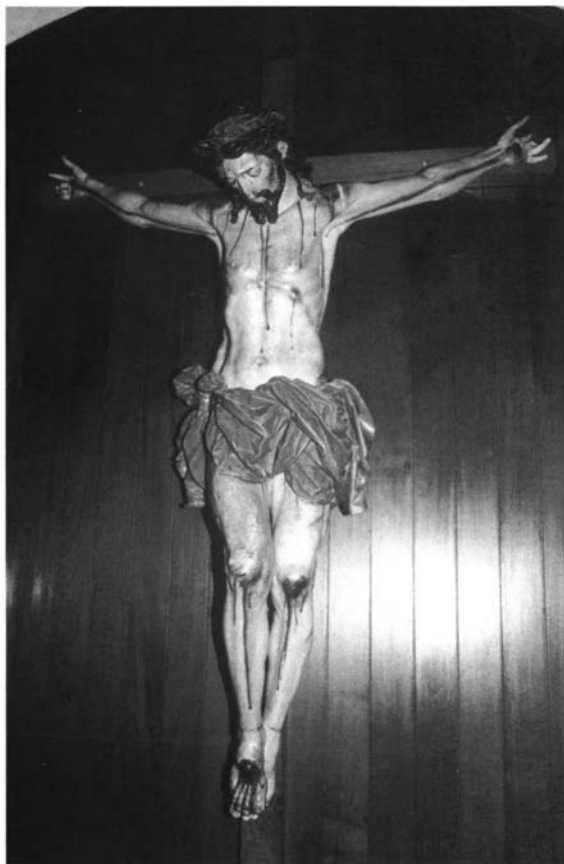


Lámina I. Crucificado de la parroquia de San Sebastián, Lima.



Lámina II. Detalle de la cabeza del Crucificado de San Sebastián, Lima.



Lámina III. San Francisco de Asís, monasterio de Santa Clara, Lima.



Lámina IV. Detalle del rostro de San Francisco, monasterio de Santa Clara, Lima.