

# JUAN MARTÍNEZ DE ARRONA, ESCULTOR (c. 1562-1635)

RAFAEL RAMOS SOSA

La polifacética personalidad de este artista aún no ha sido merecedora de una monografía que recoja por completo la incesante actividad que desarrolló hasta su muerte en la Ciudad de los Reyes. Nuestro intento es aportar noticias inéditas sobre la vida y la obra de este artífice, especialmente en lo referente a su tarea como escultor y retablista.

## BIOGRAFÍA

Si bien su procedencia vasca es segura, no está claro el lugar de nacimiento. Harth-Terré, dedicándole algunos estudios importantes hasta casi identificarse con su figura, le hace oriundo unas veces de Vergara (Guipúzcoa) y otras de Arrona (Guipúzcoa)<sup>1</sup>. En 1612 declaraba tener cincuenta años aproximadamente, dato que sitúa su fecha de nacimiento hacia 1562<sup>2</sup>. Nada conocemos de los primeros años y formación artística que sería en la península. Su paso a Indias no lo hemos identificado, aunque en las listas de pasajeros aparecen varios con el nombre de Juan Martínez, no es fácil localizarlo por ser muy común y no haber indicio que nos haga suponer que se trate de él. Lo encontramos por primera vez en Lima el año de 1591 tomando parte en negocios de vinos. Hasta 1599 no surge como artista escultor realizando una imagen de San Lorenzo para la cofradía de los herreros y caldereros del convento de la

---

<sup>1</sup> Emilio HARTH-TERRÉ, *Artífices en el virreinato del Perú*, Lima, 1945, pp. 133-147; *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, pp. 25, 103-117. Hemos tratado de localizar y verificar el lugar de nacimiento con la ayuda del Dr. San Cristóbal, pero las pesquisas han sido infructuosas. Harth-Terré en la bibliografía que hemos consultado no consigna la fuente documental donde se apoya para su afirmación. Hasta ahora no se ha localizado ni su testamento ni su partida de defunción. Agradezco al Dr. San Cristóbal las referencias documentales inéditas que han posibilitado este trabajo.

<sup>2</sup> Guillermo LOHMANN VILLENA, 'Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII', en *Revista Histórica*, XIII, Lima, 1940, pp. 14 y 15. La referencia citada por Lohmann tiene un error de imprenta. Con la amable ayuda de este investigador pudimos comprobar el dato y rectificar la cita: *Libro XVII de Cabildos de Lima* (editados), acta del 5-10-1612, p. 214.

Me rced<sup>3</sup>. En los primeros años del siglo XVII sitúa Harth-Terré una probable estancia en Cuzco según un testimonio posterior. Precisamente el doce de noviembre de 1603, en un elocuente e interesante consorcio, Arrona junto con Martín Alonso de Mesa y Martín de Oviedo, los tres como escultores, firman un poder con Antonio de Neyra, procurador en la ciudad y ante la Real Audiencia, para que les represente en todas sus causas y negocios, tanto civiles como criminales<sup>4</sup>.

Arrona fue el maestro mayor de la catedral al menos desde 1610, según hemos podido comprobar, y seguramente desde 1609. Se adelanta así unos años la fecha desde la que se creía que ocupaba este puesto tan relevante en el panorama arquitectónico del virreinato. El trece de febrero de 1612 fue uno de los hijosdalgos vascos que se presentaron ante notario, otorgando un poder al contador Juan de Cortabarría, para que adquiriera una capilla en la iglesia de San Francisco de Lima donde se fundaría la Hermandad de Nuestra Señora de Aránzazu, detalle que nos confirma su origen. Años después, él sería el encargado de supervisar las obras de albañilería en la capilla y bóvedas. En 1613 vivía en la calle del monasterio de la Concepción<sup>5</sup>.

Damos a conocer algunas noticias más de su vida personal. Harth-Terré da como fecha de su muerte el ocho de enero de 1635, cuando deja de aparecer en las obras de la catedral como hemos podido comprobar<sup>6</sup>. Dice que dejó un hijo, Esteban Félix de Arrona, del que nada se sabe. Hemos averiguado indirectamente que tuvo dos hijas, Clara Eufemia y Catalina de Arrona. El veintiocho de diciembre de 1623 se comprometía a pagar cuatro mil pesos de dote, en obras de arquitectura, al convento de la Santísima Trinidad para que sus hijas fueran monjas profesas en este cenovio<sup>7</sup>.

3 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Lima, en adelante AGN, protocolos de Bartolomé de Torquemada, 14-6-1591, n° 143, ff. 214 v.- 215 (microfilm n° 72), citado por HARTH-TERRÉ, *Escultores...*, p. 102, nota 1. Lohmann, "Noticias...", XIII, p. 14.

4 HARTH-TERRÉ, *Escultores...*, pp. 103-104. AGN, protocolos de Juan de Vera, n° 1993, f. 14.

5 En un concierto celebrado el 22 de mayo de 1610, se nombra escultor y "maestro mayor de las obras de la catedral de esta dicha Ciudad de los Reyes", AGN, protocolos de Diego Nieto Maldonado, n° 1198, f. 1029 (nueva numeración f. 1019). Guillermo LOHMANN VILLENA, "La Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de Aránzazu de Lima", en *Los Vascos y América*, de la *Gran Enciclopedia de España y América*, Madrid, 1990, pp. 203 y ss. Ver también LOHMANN, "Noticias...", XIII, p. 15.

6 ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA, Fábrica de la Catedral, legajo n° 3, f. 464. Firma la última semana de trabajo en la catedral del uno al seis de enero de 1635.

7 HARTH-TERRÉ, *Escultores...*, pp. 115-116. AGN, Protocolos de Agustín de Atienza, n° 172, ff. 477 v.-478. Las obras serían en el coro, escalera y torres, así como lo que faltaba por hacer en la iglesia y casa. El 21 de agosto de 1622 suscribía una obligación por cuatro mil pesos con este monasterio por los gastos del noviciado de sus dos hijas, cfr. Agustín de Atienza, n° 171, f. 292; este último documento está deteriorado y no lo hemos podido consultar. Anteriormente, el veintiuno de enero de 1619, el convento de la Trinidad con su

## EL INFORME DEL VIRREY

Hay un memorial inédito muy interesante. Arroja algunas notas sobre la vida personal de Arrona y deja vislumbrar aspectos aún no bien valorados del momento que atravesó la arquitectura limeña en el primer cuarto del siglo XVII, y el papel que jugó este arquitecto en las soluciones técnicas y constructivas de la catedral, con amplias repercusiones en el virreinato.

En 1628, ante una petición del maestro mayor de la catedral, el virrey marqués de Guadalcázar otorga una provisión en la que resume de forma expresiva y sobria toda la labor llevada a cabo por Arrona hasta el momento. Decía el gobernante

"que ha más de diez y ocho años en que se ha ocupado en la fábrica de ella como tal maestro mayor, hasta haberla acabado tan aventajadamente como se ve haciendo. Además de acudir a lo que debía que era la traza de la dicha obra de su invención e industria. Muchas cosas fuera de su obligación, importantísimas para la seguridad y la hermosura de ella en que tuvo necesidad de nuevos estudios y muy grandes cuidados, que si estos se hubieran de satisfacer y pagar merecían por premio mucho interés y por ventura no hubiera quién las trazara. Porque cuando a él se le encargó por el señor marqués de Montesclaros la maestría de la dicha santa obra, estaba todo lo en ella edificado lastimadísimo de los temblores, y las bóvedas tan abiertas que se veía la luz por ellas, y los arcos que las habían de sustentar todos cuarteados y hundidos por ser hechos de medio punto... y aún después de sus reparos hubo temblores sin daños... Además de esto, ha acudido a amaestrar y trazar todas las obras que se han hecho en esta ciudad en su tiempo, haciendo plantas o monteas para ellas, así comunes como iglesias y monasterios, fuentes y tajamares de ríos...".

Hace constar el virrey que está muy pobre y que su mujer e hijos se los ha llevado Dios. Ordena le paguen catorce mil quinientos pesos para su sustento y sacar piedras para las portadas de la catedral que en ese momento ejecutaba "conforme a las nuevas monteas, por ser mejores y de más obra y costa por estar así acordado".

Esta última información es muy importante, apoya la tesis de que el diseño de la portada principal de la catedral de Lima corresponde al mismo Arrona que transformó la primera traza de 1626<sup>8</sup>. La termina-

---

abadesa Catalina de San Miguel, había contratado a Alonso de Arenas, maestro de cantería y albañilería, para "la obra y capillas de la iglesia hasta el coro alto", por valor de quince mil pesos. Parece que Arenas, que trabajaba con Francisco de Morales, no acudió al trabajo y meses después Arrona se compromete a realizarlo junto con Diego Guillén, maestro de albañilería. Por tanto, es de suponer que la labor de Arrona fue continuar con el trabajo comenzado en 1619; cfr. AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n<sup>o</sup> 58, 4-6-1619, ff. 874 v.-887.

8 AGN, Protocolos de Antonio Givaja, n<sup>o</sup> 733, ff. 502 v.- 506 v., 23-12-1628. La provisión del virrey lleva la fecha de 12 de septiembre. El 25 de diciembre se ordenó el pago de mil pesos ensayados, con lo que se podría comprar un negro y una negra que le atendieran. Antonio SAN CRISTÓBAL, "La portada principal de la Catedral de Lima", en *Historia y Cultura*, n<sup>o</sup> 16, Lima, 1983, pp. 7-49; "Modificaciones de la catedral de Lima después de 1609", en

ción de la catedral de la Ciudad de los Reyes con sus portadas fue el empeño ilusionado de este arquitecto en sus últimos años aún a costa de perder dinero y que no llegó a ver terminado.

### COLABORADORES

Los encargos se multiplicaron con el paso de los años y es de suponer que Juan Martínez de Arrona debió de contar con un amplio taller tanto de arquitectura como de escultura. Así por ejemplo, el diez de julio de 1607 hizo contrato con el presbítero Pedro González Refolio (luego rector de la universidad), por el que éste le entregaba un oficial escultor, un mulato llamado Juan Simón, para que trabajara con él en su taller por tiempo de un año. Pagaría al clérigo tres pesos por cada día de trabajo además de la comida al oficial. También le ayudó, parece que durante unos años, el ensamblador Pedro de la Cueva. Este artista es testigo en mayo de 1610 en un concierto del maestro con el rector del colegio de la Compañía de Jesús en Lima, seguramente porque trabajaba a sus órdenes. En 1614 Cueva recibió del maestro trescientos trece pesos y medio "por cuanto he asistido e trabajado en compañía de Juan Martínez de Arrona y en cuenta y parte del pago de mis jornales" hasta el quince de abril de 1613<sup>9</sup>.

### NOTICIAS

Tenemos algunas informaciones de sus relaciones comerciales y artísticas con otras personas. En 1604 continúa en contacto con los negocios vinícolas y firma como testigo en una venta de vino de la tierra ya que el otorgante no sabía<sup>10</sup>. En noviembre de 1611 compró al mercader Juan Vidal numerosas mercancías y paños por valor de mil seiscientos cincuenta pesos<sup>11</sup>. Al terminar este mismo año, se obligó a pagar mil pesos de plata corriente a Hernando de Santa Cruz de Padilla por cincuenta y siete botijas de vino de la tierra y diversas telas<sup>12</sup>. En 1612, dentro de su quehacer como maestro mayor de la catedral, recibió ochocientos once pesos del contador Alonso Martínez de Pastrana, para comprar materiales de construcción. Este dinero provenía de Alon-

---

*Revista Histórica*, XXXV, Lima, 1985-86, pp. 187-242. HARTH-TERRÉ, *Escultores...*, pp. 112-113.

9 AGN, Protocolos de Diego López de Salazar, n° 1002, 10-7-1607, ff. 2093 v.-2094 v.; Diego Nieto Maldonado, n° 1198, 22-5-1610, ff. 1019-1020; Diego Sánchez Vadillo, n° 1730, 13-2-1614, ff. 87 v.-89.

10 *Ibidem*, Protocolos de Rodrigo Alonso de Castillejo, n° 306, 17-1-1604, ff. 491 v.-492.

11 *Ibidem*, Rodrigo Gómez de Baeza, n° 742, 10-11-1611, f. 653.

12 *Ibidem*, 31-12-1611, f. 700.

so de Mendoza Hinojosa, corregidor de Jauja, recaudado en los repartimientos del lugar para las obras catedralicias<sup>13</sup>. En enero de 1614 otorgó un poder a Andrés de Espinosa para cobrar mil quinientos pesos en la caja real de la ciudad de León de Huánuco, según dos provisiones y libranzas del virrey marqués de Montesclaros<sup>14</sup>.

Un nuevo trabajo en común entre Arrona y Mesa fue el sepulcro del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero en su capilla catedralicia de San Bartolomé. Estaría acabado para la Navidad de 1622, "dado de albayalde, bruñido y que parezca mármol", por valor de dos mil pesos. También hizo la reja de la capilla por mil seiscientos pesos. La escultura de bulto redondo que asemejara al arzobispo fue contratada con Martín Alonso de Mesa por ochocientos pesos<sup>15</sup>.

Mesa y Arrona actuaron de peritos y tasadores en un retablo realizado por Luis Ortiz de Vargas en 1623. Se destinaba a la cofradía de San Miguel Arcángel. Estos artistas señalaron pequeños detalles por terminar y aseguraron que bien valía el trabajo los dos mil cien pesos en que se fijó la obra<sup>16</sup>. El veintiocho de febrero de 1624, Arrona aparece como escultor, quehacer que no abandonó nunca, a la hora de obligarse a pagar ciento sesenta y cinco pesos por la compra de unas jergas<sup>17</sup>. En abril de este último año se comprometía a abonar al licenciado Francisco Gutiérrez Magan quinientos ochenta y cinco pesos, por los jornales de sus tres esclavos negros, que han trabajado en las obras que ha tenido en el convento nuevo de monjas de Santa Catalina de Sena<sup>18</sup>. Este mismo año de 1624 Arrona debía mantener buenas relaciones con el escultor y retablista andaluz Luis Ortiz de Vargas. Actuó de fiador en el contrato de Ortiz con fray Gerónimo Bautista de la recoleta dominica de la Magdalena para hacer un retablo por cinco mil pesos<sup>19</sup>. Nuestro artista también recibió en depósito al negro Juan Casanga, por bienes de Ortiz de Vargas en 1625<sup>20</sup>. El contador Tomás de Paredes, regidor perpetuo del cabildo de Lima, fue el fiador de Arrona a la hora de pagar a Hernando de Herrera trescientos veinte pesos por cuatro piezas de madera de ce-

13 *Ibidem*, José de Villaseca, n° 1995, 15-3-1612, f. 227.

14 *Ibidem*, Pedro Juan Rivera, n° 1613, 25-1-1614, f. 32. Este Andrés de Espinosa fue alarife del cabildo en 1601, 1603, 1608 y 1616, cfr. Antonio SAN CRISTÓBAL, 'Los alarifes de la ciudad de Lima durante el siglo XVII', en *Laboratorio de Arte*, n° 6, Sevilla, 1993.

15 Antonio SAN CRISTÓBAL, 'Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros', en *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 188.

16 AGN, Protocolos de Francisco González de Balcázar, n° 771, 17-11-1623, ff. 729 v.-730, (nueva numeración ff. 749 v.-750).

17 *Ibidem*, Pedro Juan Rivera, n° 1621, 28-2-1624, f. 132.

18 *Ibidem*, 12-4-1624, ff. 235 v.-236.

19 *Ibidem*, Diego Sánchez Vadillo, n° 1757, 17-10-1624, ff. 1653 v.-1657.

20 *Ibidem*, Juan de Valenzuela, n° 1942, 11-3-1625, f. 375.

dro<sup>21</sup>. En los meses finales de su vida hizo tasación de los trabajos de albañilería (por Juan González) y carpintería (por Manuel Cordero de Sosa) realizados en tiempos de Pedro de Salas el mozo, en las casas de Diego de Agüero en la calle de la Platería, resultando las obras por valor de mil cien pesos<sup>22</sup>. Este año de 1634, pocos meses antes de morir, el anciano maestro da poder y cesión a Alonso Rodríguez Chamizo para que le represente y cobre al obrero de la catedral, setecientos pesos de lo que se le debe<sup>23</sup>.

#### NOTAS DE ESCULTURA Y RETABLÍSTICA

Don Luis Rodríguez de la Serna, regidor de Lima y alguacil mayor del Santo Oficio, encargó en 1606 al escultor Juan Martínez de Arrona y al dorador Cristóbal de Ortega, un retablo en madera de cedro. Se destinaría a la capilla que tenía este personaje en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Peña de Francia, más conocido como el monasterio de Santa Clara. El retablo sería de ocho varas de alto y seis de ancho. Contaba con figuras de santos de vara y media de alto, excepto una imagen de San Luis rey de Francia que tendría que hacerse en bulto redondo. Aparecía con columnas estriadas desde la mitad del fuste hacia abajo y "traspilares" que serían pilastras. El trabajo iría dorado y estofado debiendo entregarse para el día de San Juan del mes de junio de 1607. El precio convenido fueron dos mil pesos corrientes de a nueve reales<sup>24</sup>.

Un trabajo que realizó para la Compañía de Jesús en Lima, nos advierte de una nueva obra y el talante personal de Arrona. Por un concierto, del que no tenemos noticia, con el padre Diego Alvarado de Paz, rector del colegio jesuita, había hecho dos retablos destinados a los altares colaterales de la iglesia del colegio. Al entregárselos, el rector no los quiso aceptar por no estar conforme con el dorado y estofado especificado en el contrato. Arrona, parece que en gesto de honradez y buena voluntad, aceptó de inmediato volver a dorar los retablos y enviarlos en el plazo de cuatro meses a cambio de los ochocientos pesos que faltaban por pagar del trabajo. Así consta por obligación firmada en mayo de 1610<sup>25</sup>.

21 *Ibidem*, Alonso Carrión, nº 271, 25-6-1627, ff. 552-553 (nueva numeración ff. 962-963).

22 *Ibidem*, Bartolomé del Toro, nº 1875, 13-3-1634, f. 180, (nueva numeración f. 185).

23 *Ibidem*, Manuel de Figueroa, nº 583, 25-9-1634, ff. 513-514.

24 *Ibidem*, Diego Nieto Maldonado, nº 1197, 14-9-1606, ff. 92-94, (nueva numeración ff. 89-91).

25 *Ibidem*, nº 1198, 22-5-1610, ff. 1029-30 (nueva numeración 1019-20).

En 1612 diseñó y alzó un obra singular relacionada con el mundo del ensamblaje de retablos. Para celebrar las solemnes exequias de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, se le encargó que construyera un túmulo funerario en la catedral limeña. Se trata de arquitecturas festivas, realizadas en materiales de poca duración: madera, lienzo, yeso, pinturas, cartón, papel, etc. Al acabar la fiesta se desmontaban para ser almacenadas o vendidas como material de segunda mano. Conocemos este aparato gracias a un grabado que hizo el artista agustino fray Francisco de Bejarano; junto con el grabado de la portada del libro de las exequias son los dos primeros grabados de toda la imprenta sudamericana. El edificio llegó a una altura de dieciocho metros. Se inspiró en el túmulo que en 1598 se levantó en la catedral de Sevilla para celebrar las exequias del rey Felipe II. Fue conocido al otro lado del Atlántico gracias a los grabados que se hicieron de aquella máquina que llegó a inspirar el soneto de Cervantes<sup>26</sup>.

En esta misma línea de trabajo se enmarca el diseño que realizó Arrona para un nuevo monumento pascual, digno de la importancia de la catedral de la Ciudad de los Reyes. La arquitectura del monumento la ejecutaría Arrona y las figuras alegóricas estuvieron a cargo del escultor Martín Alonso de Mesa<sup>27</sup>. Este proyecto se culminó en la Semana Santa de 1614.

Tras el término de la primera mitad de la catedral se comenzó su adorno con el mobiliario litúrgico. Se inició la cajonería de la sacristía, retablos, rejas de madera para las capillas, etc. Nuestro artista también se hacía cargo de estos trabajos de escultura y retablística. En 1613 se comprometía junto con Diego Sánchez Merodio (seguramente pintor y dorador) a terminar un retablo que ya tenían casi acabado. Se destinaba a la capilla de las Ánimas. En el cuerpo principal se colocaría una imagen de la Virgen del Pilar en bulto redondo al igual que las tallas de los cuatro evangelistas, junto a ocho figuras de santos que serían de pincel. En el cuerpo superior iría una escultura de un crucificado. Todo el retablo se entregaría dorado<sup>28</sup>. El importe del trabajo fueron dos mil trescientos pesos.

La colaboración entre el vasco Juan Martínez de Arrona y el sevillano Martín Alonso de Mesa parece que fue una constante casi desde la llegada del segundo, como vimos en 1603. En estos trabajos conjuntos, la arquitectura correría por cuenta del primero y la escultura a cargo

---

<sup>26</sup> Rafael RAMOS SOSA, *Arte festivo en Lima Virreina! (siglos XVI y XVII)*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1992, pp. 144-154.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 216-222.

<sup>28</sup> AGN, protocolos de Cristóbal Barrientos, ng 181, 10-11-1613, ff. 889-90 (nueva numeración ff. 876-77).

del segundo. De hacia 1615 es una obra que debió de presentar singular importancia, se trata del retablo principal de la iglesia del convento de San Agustín<sup>29</sup>. Tenemos noticia de este trabajo en común porque al entregar la obra, el vicario provincial de la orden, el padre maestro fray Miguel Gutiérrez, no estaba conforme. Aducía que desmerecían algunos aspectos respecto a la traza firmada en el contrato. Los dos artífices se comprometieron a realizar los detalles que faltaban de acuerdo con el parecer del artista agustino fray Francisco Bejarano (pintor, discípulo de Mateo Pérez de Alesio) en el plazo de cuatro meses.

Otro retablo mayor de gran envergadura debió de ser el de la iglesia del monasterio de la Concepción. Parece que fue concertado por Martín Alonso de Mesa en 1617. Este recurrió en 1619 al escultor Juan Simón para las labores escultóricas (criado de Pedro González Refolio, y que también vimos que trabajó para Arrona). No obstante, nuestro artista intervino en esta obra, pues otorgó carta de pago por seiscientos pesos "de lo que se le debe de su parte en el retablo que está haciendo para el altar mayor del dicho convento"<sup>30</sup>. A la muerte de Mesa el trabajo pasó a Gaspar de la Cueva. Este último dejó la ciudad por deudas y prisión. Ante el abandono, las monjas concepcionistas acudieron al escultor criollo mexicano Juan García Salguero.

Arrona había consolidado su posición social en la Lima del momento como acreditan sus relaciones con personajes de peso en la administración virreinal. En 1625 accedió a realizar un escudo de las armas del capitán Juan de Cadahalso de Salazar y doña Luisa de Acuña, su mujer. El encargo partía del capitán Juan Vázquez de Acuña. Se haría en madera de cedro, dorado y con una orla donde diría: "Esta capilla es del capitán Juan de Cadahalso Salazar, contador del Santo Oficio, y de doña Luisa de Acuña, su mujer, y herederos". Las divisas serían pintadas a pincel y se habría de colocar "en medio de los dos arcos de la capilla del Santo Crucifijo de Burgos que está en el convento de San Agustín". Se le pagaron trescientos pesos<sup>31</sup>. No obstante sus últimos años debieron de ser de penuria y dificultades pues en dos ocasiones fue preso por deudas.

---

29 *Ibidem*, protocolos de Francisco González Balcázar, n° 763, 27-4-1615, ff. 305-306 (nueva numeración ff. 310-311). Algunos detalles más de esta amistad y colaboración en Antonio SAN CRISTÓBAL, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, Lima, Studium, 1988, p. 53.

30 AGN, protocolos de Diego Sánchez Vadillo, n° 1746, 3-6-1621, ff. 2367. Otra carta de pago por doscientos trece pesos fue el 14-7-1631, *ibidem*, n° 1774, f. 1154. Ver también G. LOHMANN V., "Noticias...", en *Revista Histórica*, XIV, Lima, 1941, p. 365; E. HARTH-TERRÉ, "Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 30, México, 1961, p. 84, y *Escultores...*, pp. 125-126.

31 AGN, protocolos de Domingo Muñoz, n° 1177, 4-6-1625, ff. 1787-88.



Por estos años de 1628 se ocupó de construir una reja para la capilla de Santa Ana en la catedral. Además, trabajaba en el retablo principal de este recinto, donde terminó por instalarse el sepulcro de don Nicolás de Rivera<sup>32</sup>.

La cofradía de Redención de Cautivos, alojada en la Merced, convino con nuestro artista la ejecución de un tabernáculo para su capilla en dicho convento. El concierto firmado en enero de 1627, fijaba la realización de la obra en madera de roble y las esculturas en cedro<sup>33</sup>. El tabernáculo debía alcanzar la altura de la cornisa de la capilla. Entregaría el primer cuerpo en septiembre del mismo año y el resto en la misma fecha del año siguiente. El precio se convendría al acabar la obra con dos oficiales por cada parte, entendidos en pintura y escultura. Años después, en 1632, el escultor Sebastián de Sande se comprometía a realizar una "historia de Ntra. Sra. de las Mercedes", en madera de cedro y bulto redondo para este retablo. El trabajo tendría que terminarlo en seis meses y sería aprobado por Juan Martínez de Arrona y otro escultor nombrado por las dos partes<sup>34</sup>. El mayordomo de la cofradía, Juan de la Peña Lillo, le pagaría trescientos ochenta pesos.

## ESTILO

Hasta ahora solo se conserva una obra escultórica documentada de este maestro. Puede servirnos para conocer y aproximarnos a su lenguaje plástico y de diseño; se trata de la cajonería de la sacristía catedralicia en la Ciudad de los Reyes. No obstante sabemos que en 1605 se le encargaron dos imágenes, con la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, destinadas a la capilla de esta cofradía en la catedral limeña<sup>35</sup>. Actualmente existen dos esculturas de buena factura que recogen este tema en la citada capilla. Algunos historiadores las identifican con las de Arrona<sup>36</sup>. Sobre todo la imagen de la Virgen es de calidad y gran belleza, con aire muy montañésino que recomienda prudencia en esta identifi-

---

32 A. SAN CRISTÓBAL, 'Algunas capillas...', pp. 191-2.

33 AGN, protocolos de Juan de Zamudio, nº 2041, 9-1-1627, numeración de los folios rota. Sobre esta obra hay una declaración de 1633 en la que dice que la tiene hecha pero que del dorado, en principio a su cargo, se van a encargar los mayordomos de la cofradía descontándole a él el coste, cfr. protocolos de Cristóbal de Aldana, nº 80, 12-8-1633, f. 408. No hemos podido consultar este documento por estar en un legajo deteriorado.

34 *Ibidem*, protocolos de Juan de Zamudio, nº 2047, 30-1-1632, f. 83.

35 LOHMANN, "Noticias...", XIII, 1940, p. 14.

36 Antonio SAN CRISTÓBAL, *La Catedral de Lima*, Lima, 1992, p. 47.

cación hasta estar más seguros del estilo del maestro vasco. Bernalles Ballesteros también comparte esta última opinión<sup>37</sup>.

La cajonería fue contratada en 1608 con Juan Martínez de Arrona y en 1618 fue objeto de una reforma por Martín Alonso de Mesa<sup>38</sup>. En el diseño de Arrona primaba la horizontalidad, distribuyendo las figuras de los apóstoles en una rígida retícula de tradición renacentista, sólo interrumpida en el centro por un arco con la imagen del Salvador. Este aspecto también es visible en la primera traza que hizo para la portada principal de la catedral de Lima. La cornisa continua anula los dos planos del cuerpo superior del mueble (el primer plano arquitectónico con las columnas y el segundo con los relieves escultóricos). El cuerpo superior de la cajonería apoyaba directamente sobre el inferior que hace de mesa. En definitiva, se presentaba más bajo el conjunto y la impresión de horizontalidad era mayor. La transformación de Mesa supuso un paso adelante en el concepto barroco del mueble, al ganar en altura, movimiento y profundidad. El cuerpo superior del apostolado se separó y elevó de la mesa proyectándose hacia adelante, tal y como lo vemos hoy en día.

Los paneles escultóricos de medio relieve presentan figuras de correcto y nítido dibujo, posturas frontales y afectadas, en especial en lo que respecta a manos y brazos. La talla es de buena factura y firme ejecución. Los apóstoles suelen dejar caer su peso sobre una pierna y flexionar la otra hacia adelante, provocando una suave curva en todo el cuerpo. La impresión de las figuras es de cierta monumentalidad, de severo y estático reposo. Las reformas de Mesa incluían, según el documento del contrato, retoques en los rostros, pies y manos de los apóstoles. Bernalles piensa que a pesar de ello los relieves no se tocaron<sup>39</sup>. Dejando a un lado estas zonas concretas de los relieves, los cuerpos de los apóstoles son de cierta pesadez, envueltos en túnicas y capas de abundantes, minuciosos y, a veces, metálicos y artificiales plegados. En la mayoría de ellas los pliegues de la túnica desde la cintura hasta el cuello aparecen en composición vertical y rígida. Estas imágenes hay que ponerlas en relación con algunos tableros escultóricos de la sillería del convento de Santo Domingo de Lima, obra anónima y fechada tradi-

37 Jorge BERNALES BALLESTEROS, 'La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII', en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito, 1991, p. 79. José HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pág. 260.

38 HARTH-TERRÉ, *Artífices...*, pp. 134-138; *Escultores...*, pp. 68-72; este investigador no llega a citar la fuente documental de la que extrae la información. Antonio SAN CRISTÓBAL, 'La Cajonería de la Sacristía de la Catedral de Lima', en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 14, Lima, 1986-87, pp. 83-98. Harold WETHEY, *Colonial architecture and sculpture in Perú*, Harvard, 1949, p. 221.

39 BERNALES, "La escultura...", p. 44.

cionalmente como anterior a 1620<sup>40</sup>. Sobre ella preparamos un próximo estudio.

En resumen, podemos calificar a Juan Martínez de Arrona de un manierista tardío, de probable y lógica formación castellana. Su estilo no se puede matizar más por la falta de otras obras identificadas de su mano, ya que en estos relieves parece que intervino Mesa en las partes más expresivas de la imagen, aspecto que deberá ser ratificado cuando se conozca mejor la impronta de Mesa en sus obras limeñas.

---

<sup>40</sup> Hasta ahora se ha barajado esta obra anónima fechándola alrededor de 1620. No obstante ha pasado desapercibido el testimonio del cronista dominico fray Reginaldo de Lizárraga. Aunque conocido y manejado, nunca se han sacado las consecuencias de sus informaciones en este punto. En su obra *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Madrid, Historia 16, 1987, (edición a cargo de Ignacio Ballesteros), libro primero, capítulo XXIII, nos dice que la iglesia del convento de Santo Domingo de Lima se acabó en tiempos del provincial fray Salvador de Ribera, y sabemos que el mandato de éste fue entre 1594 y 1598. Por tanto sería a partir de 1598 cuando se pudo encargar la realización de una sillería para el coro nuevo. Por otra parte sabemos que Lizárraga murió en noviembre de 1609, dejando en su crónica una noticia muy clara sobre la sillería: "El coro tiene sillas altas y bajas, de madera de cedro, labrados los respaldares, altos, de madera de talla, de admirables figuras de sanctos, que si fueran doradas no había más que desear; costaron 18.500 pesos de a nueve reales, y el oficial perdió mucha plata", libro primero, capítulo XXXI, p. 104 de la edición citada. De momento, habría que fechar esta sillería entre 1598 y 1609.