UNA ESCULTURA DE MARTINEZ MONTAÑES EN LIMA

COMENTARIO A UN IMPORTANTE DESCUBRIMIENTO

POR

EMILIO HARTH-TERRE

No puede extrañarnos la referencia a obras de los grandes maestros metropolitanos llegadas al Perú durante el gobierno virreinal. La noticia del descubrimiento de una que otra y su atribución a un determinado autor deben ser establecidas con mesura y exactitud de juicio. Es muy natural que nos sintamos orgullosos de poseer semejantes tesoros, aunque lamentablemente dejemos que se pierdan otros por incuria o ignorancia de estos testimonios de nuestra cultura artística.

El Perú, entonces el reino de Nueva Castilla (aunque este hermoso topónimo casi no fué usado, y desde los primeros años prevaleció sólo el inventado y de ignorado origen) era no solamente una provincia como las muchas metropolitanas, sino un virreinato de cuya importancia política y económica, y de su realidad proficua, están llenas las historias. De modo que el mercado para las obras de los grandes maestros era como cualquier urbe castellana, tanto más que muy particularmente en el siglo XVII era Lima emporio y ciudad metropolitana, y en ella se erigían templos y cenobios de gran arquitectura que era indispensable adornar con retablos y con imágenes y pinturas; que si bien no nos faltaran buenos maestros, discípulos de los metropolitanos que hasta aquí habían llegado, era lujo traerlos hechos por mano de los que ya tenían nombradía en España. Lima, en el siglo XVII, juntaba el mayor número de artífices, y en los talleres de éstos se trabajaron muchas imágenes y retablos para ser enviados a la provincia o a los reinos aledaños.

Desde Sevilla llegaron los encargos artísticos, y en más de una Memoria de inventario que hemos tenido a la vista se dice de su profuso adorno con cuadros de *buena mano* (1), así como sabemos del obsequio de imágenes devotas por los reyes y de la importación

(1) El Padre Vásquez de Espinosa, en su *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (c. 1630)—parágrafo 1244 de la Ed. Smithsonian—, escribe: «El claustro se adornaba con excelentes pinturas de la vida de su patriarca Santo Domingo de Francisco Pacheco, pintor famoso de Sevilla.»

de algunos retablos, como el que del mismo taller de Montañés vino para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Lima (2). Este es el que motiva nuestro comentario, en el que vamos a referirnos a las obras de escultura y arquitectura que del taller del maestro alcalaíno, de sus propias manos o de sus discípulos, nos llegaron para estos adornos suntuarios y devotos.

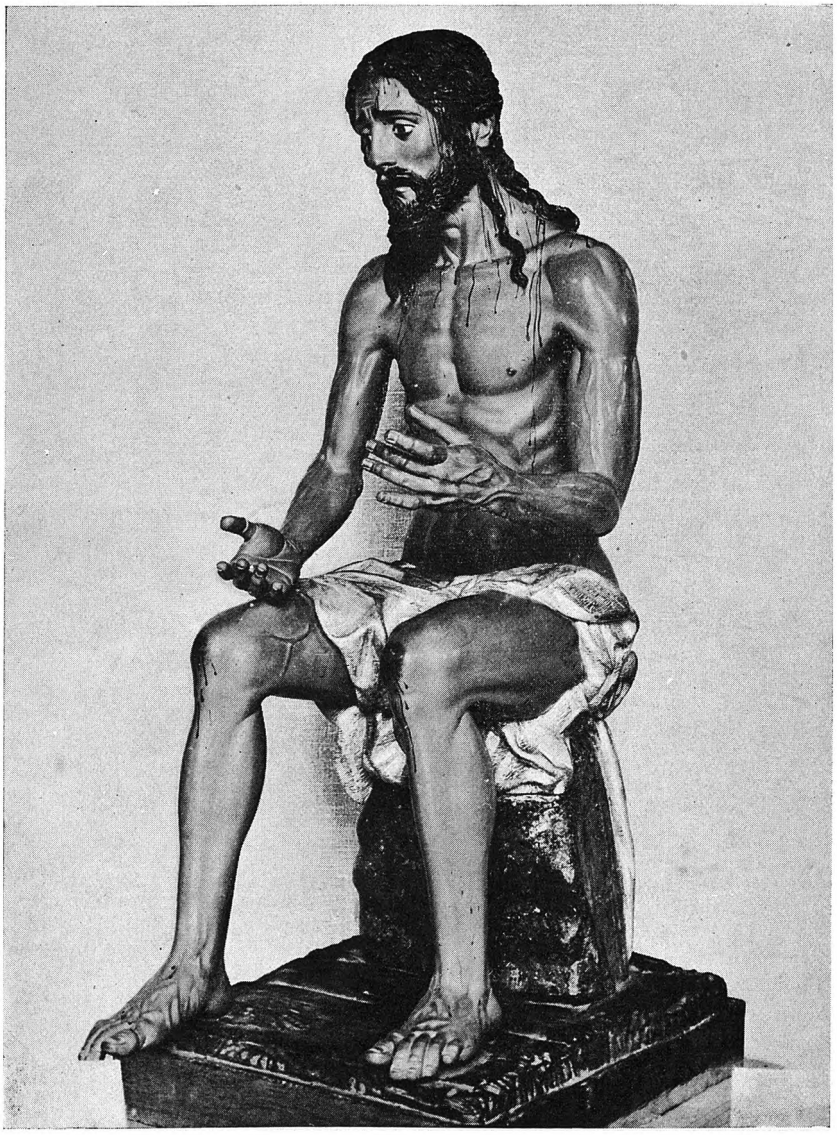
Positivamente sabemos que Martínez Montañés trabajó para el citado monasterio un retablo advocado a San Juan Bautista; retablo «historiado» cuyo tipo se mantiene a lo largo del Renacimiento y que Martínez Montañés comienza a hacer *escultórico,* grandioso como el barroco, cuya influencia era inevitable, pero yustaponiendo en su orden y composición la sencillez del viejo estilo isabelino, que aún subyace en el sentimiento del maestro (3). Ahora bien, el encargo había sido de mayor importancia: su caja central se llenaría con un Calvario en bulto con la imagen del Cristo Crucificado que había de ser trabajado por sus propias manos. Documentos fidedignos prueban que él se encargó de esta tarea, aunque, apoyado en las características de la imagen, algún crítico lo ponga en duda. Se trata de la disposición de los pies, que no corresponde —al decir de un crítico de arte— a la seguida por el maestro, que, como en el de Sevilla, había adoptado la de los cuatro clavos, derivada de las revelaciones de Santa Brígida (4). También los pliegues del sudario no parecen tener la soltura que les daba el maestro. Pero debemos tener en cuenta los frecuentes retoques de pintura y el añadido de pastas, y hasta las composturas que todas estas imágenes sufrieron, ora porque la *vejez* movía a su remozamiento o las *lastimaduras* producidas durante los terremotos pedían una recompostura no siempre acertada y ajustada a la composición original.

Este *Crucificado* de la Concepción llegó a Lima en los albores del siglo XVII. El encargo del retablo era de 1598. Por obra de Montañés se ha tenido hasta ahora. El envío de uno o varios *Crucificados* más al Perú, de mano de Montañés, es un hecho evidente. El maestro declaró en alguna ocasión en 1603, cuando se preparaba a labrar el famoso de la *Clemencia* para el arcediano don Mateo Vázquez de Leca, que actualmente está en la sacristía de los Cálices del templo metropolitano hispalense, que se comprometía a ejecutarlo de su mano «por mi persona propia hacer y acabar en toda perfección..., porque tengo gran deseo de acabar una pieza semejante a ésta para que

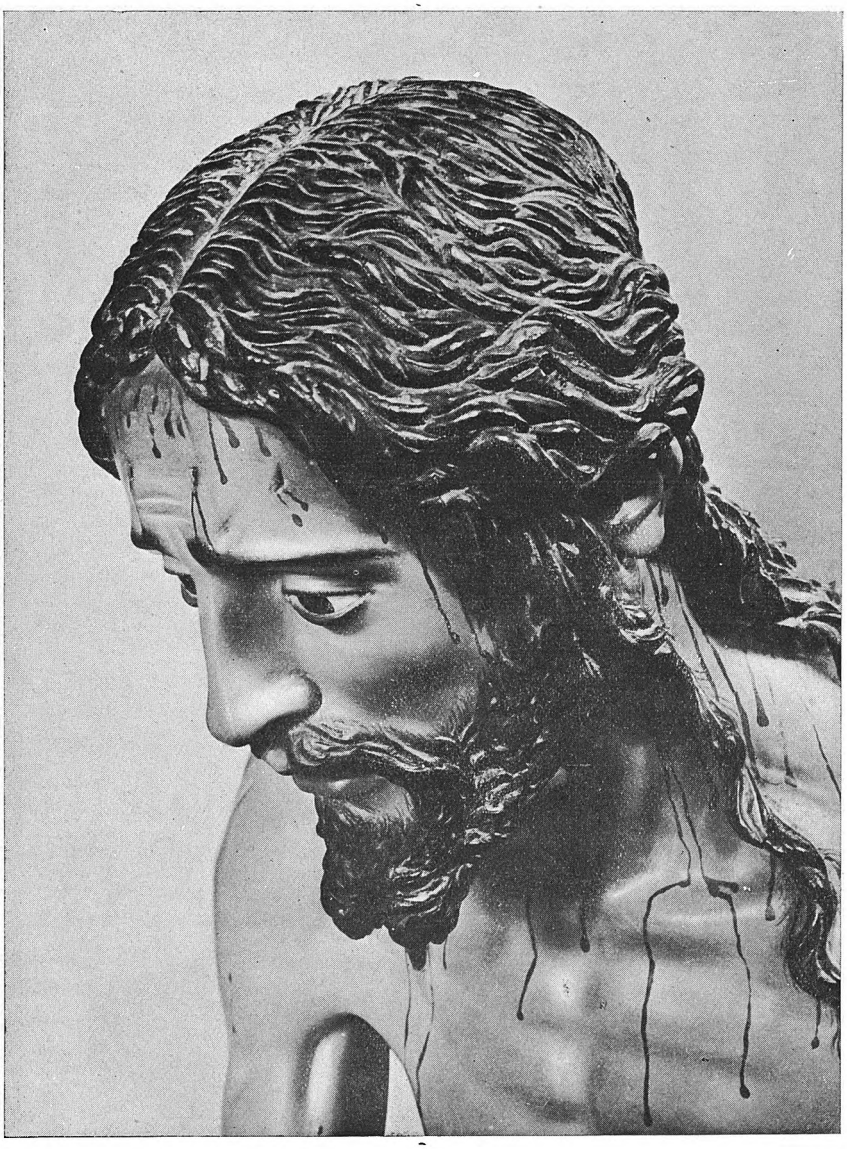
(2) El arquitecto argentino Martín Noel, iniciador de los estudios del arte virreinal en el Perú, hace una primera referencia a este retablo en el *Boletín de la Academia Nacional de la Historia,* t. XIV, Buenos Aires, 1942, bajo el epígrafe «El retablo español y los imagineros de la Conquista».

(3) LÓPEZ MARTÍNEZ: *Retablos y esculturas de traza sevillana.* Sevilla, 1928.

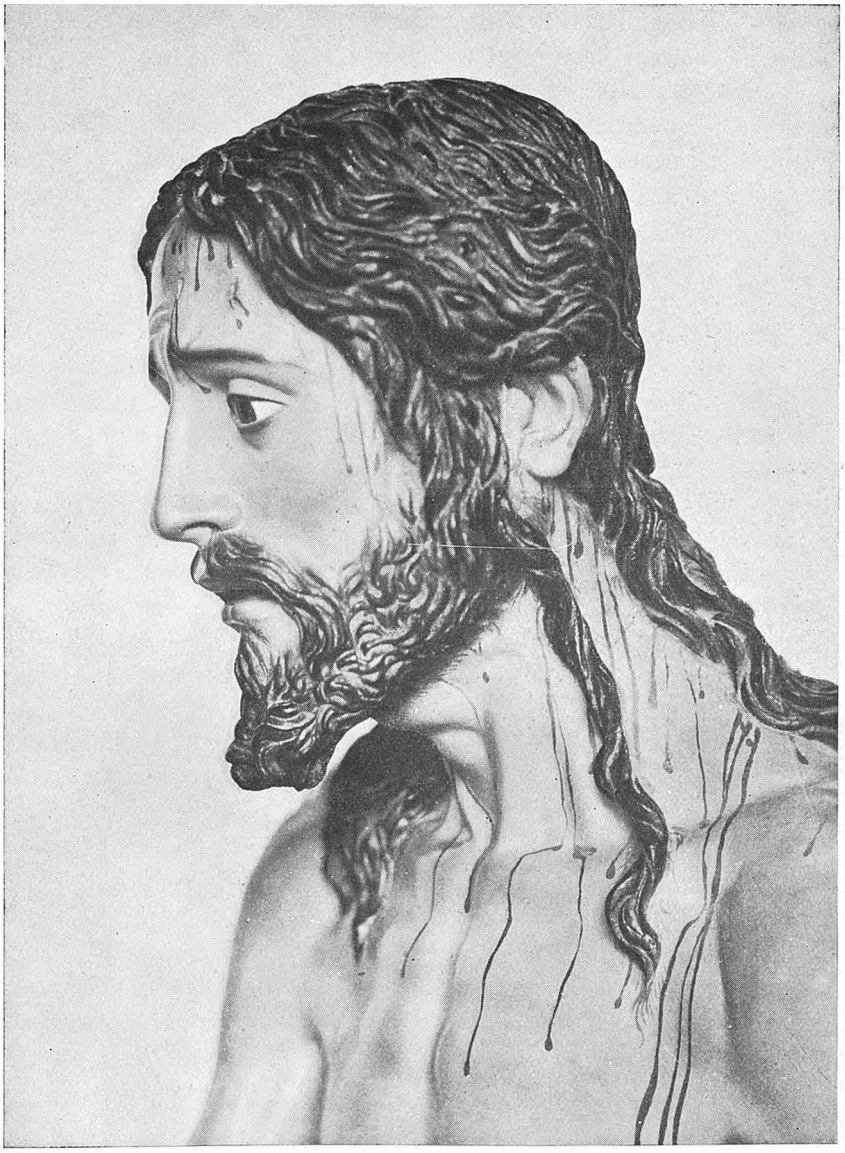
(4) Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras. *La escultura andaluza,* I, cuaderno 6, Sevilla (dirección de Diego Angulo Iñíguez).



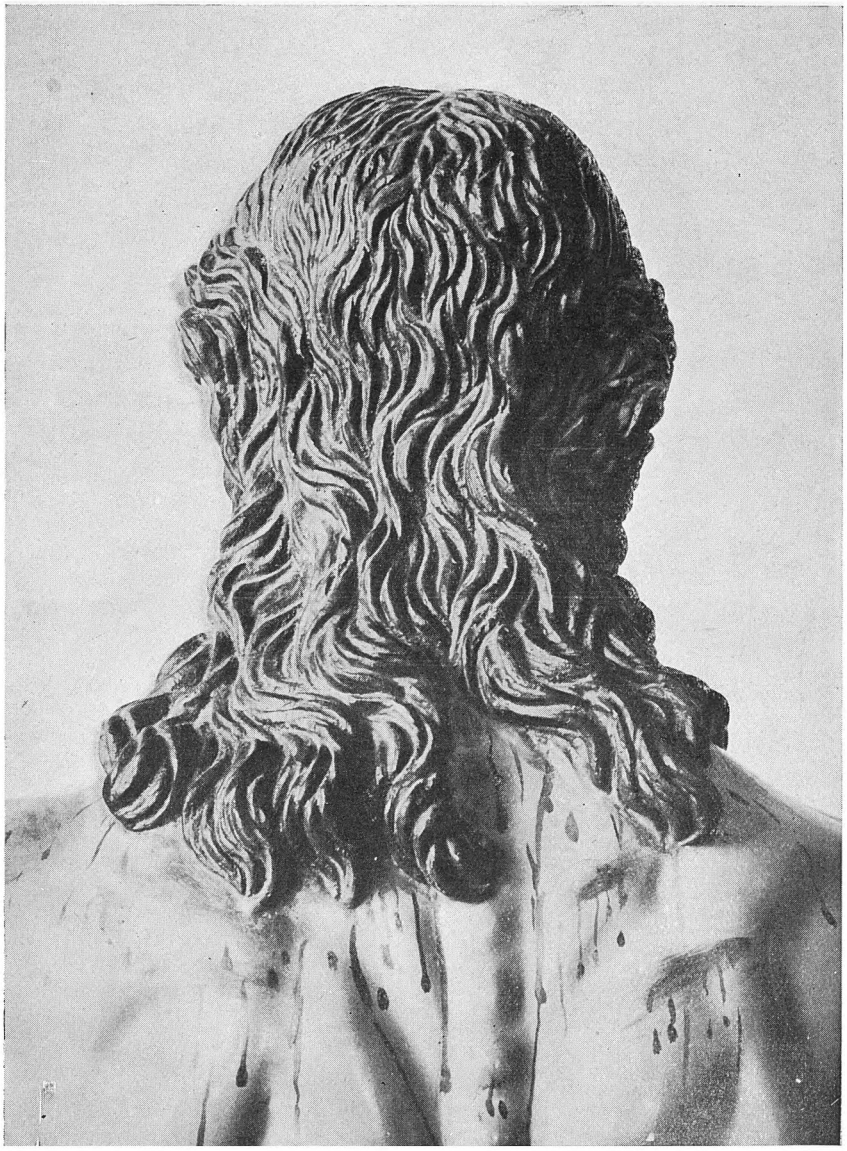
Escultura de Martínez Montañés



Escultura de Martínez Montañés



Escultura de Martínez Montañés



Escultura de Martínez Montañés

quede en España y no se lleve a las Indias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios»; añadiendo que buscaría mejorar su producción para «que sea mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú» (5).

Todo esto nos revela de inmediato no sólo lo que dijimos de que al Perú vinieron sus obras y que las Indias eran mercado de ellas, sino que es posible que en las que ejecutara el maestro para estas Indias no siguiera en ellas la disposición de los pies derivada de los cuatro clavos y que sirve de punto de arranque para plantear la duda de que si fué o no del maestro. El Cristo de Santiponce tiene un pie sobre otro, por ejemplo (6).

Que muchas buenas obras de escultura se le atribuyan, es natural; el maestro era laborioso y diligente, y su producción era copiosa. Sevilla las tiene en muchas de sus parroquias y conventos. El profesor Wethey, que ha hecho un prolijo estudio de la escultura en el Perú virreinal, justifica nuestras presunciones diciéndonos que esto es «por ser el más conocido escultor del período barroco» (7). Pero es que tenemos sabido que no solamente a él, sino también a otros, entre ellos a Gregorio Hernández (8), se encargaron imágenes en Lima, en Arequipa y en el Cuzco. De modo que si bien el afán nuestro es atribuir a todo *Crucificado* un origen montañesino, en mucho está justificado por las informaciones históricas que revelan nuestros archivos. Sólo que la prudencia exige un más detenido examen. Este nos llevará al encuentro afortunado de algún otro ejemplar magnífico, de muchos que sospechamos lo son de mano maestra, como acaba de suceder con la imagen del *Señor del Mar,* que recientemente ha estudiado el imaginero español Valentín Rael Quinto.

Enterado andaba Valentín Rael y su hermano Domingo de ésta y otras informaciones históricas. Por mi parte, en varios artículos anteriores había hecho referencia al Montañés y a los escultores locales de su tiempo. Recordemos algunas. Juan Martínez de Arrona, el maestro mayor de la catedral de Lima, en un informe emitido en 1625, señaló un *Crucificado* en la capilla de Santa Apolonia, cuya restauración y reconstrucción había dispuesto el arzobispo Lobo Guerrero en 1623. La capilla era de importancia. Por cédula de Felipe II se

---

(5) BERNARDINO DE PANTORBA (José López Jiménez): *Imagineros españoles.* Madrid, 1952.

(6) De ser toda la imaginería del retablo de San Lorenzo, de Sevilla, obra del maestro, el crucifijo en el nicho central del tercer cuerpo, igualmente, tiene un pie sobre otro y un solo clavo sujeta a ambos.

(7) HAROLD E. WETHEY: *Colonial Architecture and Sculpture in Perú.* Harvard University Press, 1949.

(8) EMILIO HARTH-TERRÉ: *Verdad sincera y Engañadora realidad,* en «El Comercio». Lima, 13 de diciembre de 1949.

determinó que en ella se enterrasen los oidores, alcaldes y fiscales de la Real Audiencia. Según el citado informe, la adornaban «ocho grandes lienzos traídos de España y una imagen en bulto de dos varas de alto de mano de Juan Martínez Montañés» (9). De otro lado, un presunto *Crucificado* de Montañés hay en la capilla del Señor del Auxilio, en la iglesia de la Merced de esta ciudad (la primitiva capilla de la Redención de Cautivos, que existía desde los primeros años de la fundación y erección de la antigua iglesia mercedaria) (10). Al decir del Padre Bernabé Cobo en su *Historia de Lima,* sostenía que habíase traído de España y es *de mano del mejor artífice.* Cobo escribe su Historia por el primer tercio del siglo XVII. Entre 1620 y 1630 ya se le llamaba a Montañés «asombro de los siglos presentes» (11). La imagen está allí para ser examinada por algún experto. Tiene muchos caracteres de la escuela montañesina, y no pocos detalles de su disposición y elementos parecen señalar la manera del maestro. También se sabe de otro entregado por el maestro alcalaíno, en 1640, a don Alonso de la Estrella Olibares para ser remitido a Lima a don Luis de Betancur y Figueroa, fiscal del Santo Oficio; perc de éste no queda huella alguna, más si sabemos cómo los archivos y el menaje y adornos de su capilla se repartieron y dispersaron por varios sitios; se ha perdido así la posibilidad de una búsqueda fácil (12).

En cuanto a los escultores locales, no es discutible que siguieron trabajando con los buenos modelos que les llegaban de la metrópoli. Se esmeraron en sus tallas y se afamaron formando talleres. Aquí, en ese período, aparecen entre los principales, en orden cronológico, Martín Alonso de Mesa, que es el autor de los dibujos originales de la magnífica sillería de coro de la metropolitana limeña (13). En 1620 recibió el encargo de la comunidad mercedaria de «hacerle una imagen de un Cristo descoltura de la espiración inclinado el rostro sobre

(9) *Cuenta y razón de los gastos causados en la reedificación de la capilla, su patrono el conde de San Juan de Lurigancho,* dada por Joseph de Ascopa, intendente de las obras de la catedral de Lima. Documentos en poder del señor Juan Pedro de Aliaga, descendiente del conde.

(10) Esta capilla fué fundada y erigida conjuntamente con la construcción del primer templo mercedario en el año 1542. Archivo Mercedario, t. VIII, Lima.

(11) BERNABÉ COBO: *Historia de la fundación de Lima,* lib. III, c. II.

(12) W. B. STEVENSON: *Twenty Years' Residence in South America.* Londres, 1825. Fué secretario de lord Cochrane y escribe siendo él mismo partícipe en la asonada del 23 de septiembre de 1813: «Algunos echaron mano a las cortinas de terciopelo y las tiraron con tanta fuerza, que dosel y crucifijo vinieron al suelo con gran estrépito...; el crucifijo fué retirado de entre las ruinas.» En *Documentos literarios del Perú,* Odriozola, t. III, Lima, 1872, y t. VII, Lima, 1875: «... lo que se recogió se devolvió al arzobispo Las Heras, pero fueron contadas cosas entre las que no figuró el Cristo».

(13) EMILIO HARTH-TERRÉ y ALBERTO MÁRQUEZ ABANTO: *Las bellas artes en el virreinato del Perú; remate de la obra de la sillería del coro de la Catedral, 1626.* En «Revista del Archivo Nacional del Perú», t. XX, entr. I, 1956.

el lado izquierdo del tamaño del santo crucificado que está en la capilla de la Redención de captivos, del monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes desta dicha ciudad, con su cruz y título y corona de madera y encarnado y acabado de todo punto y en toda perfección, conforme a buena obra y con su caja tosca y empapelado y puesto en ella como se hubiere de llevar a la dicha ciudad de Santiago de Chile» (14). Por 1612, este Alonso de Mesa había recibido el encargo de labrar para la capilla del Santo Crucifijo (en la misma iglesia de la Merced), y colocarlas en el nicho, dos imágenes grandes de bulto de Nuestra Señora y San Juan Bautista (que son, sin duda, las que actualmente están) (15); y por esos mismos años, la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad encarga otro *Crucificado* para llevar en los entierros de los cofrades.

Luego es Pedro de Noguera quien en 1619 labra uno para la Cofradía de la Soledad, en San Francisco, que había de hacerse para poder ser *descendido y llevado en andas*. El mismo maestro, en 1623, realiza otro para el Racionero de la catedral, de dos varas de alto, «con una cruz tosca bien hecha y acabado el dicho Cristo encarnado y la cruz pintada puesta en el altar que está a la entrada de la sacristía mayor de la iglesia» (16).

Gaspar de la Cueva, en 1621, ejecuta uno de siete palmos para el hospital del Beato Juan de Dios de Convalecientes, del Callao (17). Prosigue en la tradición de los buenos maestros criollos el ponderado Asencio de Salas. De la escuela de Tomás de Aguilar, avilense, presente en Lima, por sus obras entre 1632 y 1644, y del fraile agustino Francisco de Rivera, en 1640, labró un *Crucificado* para la capilla de San Joaquín, en la Compañía de Jesús (18). Como vemos, otro *Crucificado* de Francisco Martínez, joven aún y que será más tarde afamado escultor en esta ciudad. Esta imagen, de una vara de altura, fué realizada para la Cofradía del Agua Santa para pedir limosna. También Bernardo de Robles y Lorenzana, escultor de más cartel que el anterior, ejecuta en 1662 un Cristo de dos varas de alto para la capilla de la Veracruz, en la iglesia de Santo Domingo, de Arequipa,

(14) Martín Alonso de Mesa, oriundo de Sevilla, pasó de Lima a Potosí, en donde falleció (c. 1632). El profesor y arquitecto José de Mesa ha realizado las investigaciones de su obra en Bolivia. Sobre la obra de *Crucifijos:* Protocolo de López Lizar, 1620, f. 331. Archivo Nacional del Perú y Archivo Mercedario, Lima, tomo VII, fol. 125.

(15) Concierto ante Gómez de Baeza, 1612, fol. 297, Archivo Nacional del Perú. Esto nos hace suponer que ésta es la capilla en donde originalmente y desde entonces ha estado este Crucificado, para el cual, ya colocado en 1612, se encargaba a Mesa hiciese esas dos figuras acompañantes.

(16) Concierto ante Francisco Hernández, 1619, fol. 134, A. N. P.

(17) Concierto ante Agustín de Atienza, 1621, fol. 454 vto., A. N. P.

(18) Concierto ante M. A. Figueroa, 1641, fol. 457, A. N. P.

por encargo de don Diego Muñoz de Guevara, su mayordomo. De este último, plausiblemente, es la hermosa imagen de Nuestra Señora de la Concepción, en la catedral de Lima (19).

De todas estas figuras menestrales he dado noticia en mis varios trabajos. Se destacan, entre los muchos imagineros que trabajaron por aquí, muchos de los que emigraron a ciudades, como el Cuzco, en donde a su vez establecieron talleres en donde los indios prosiguieron, a su modo, la ejecución de las imágenes sacras (20). Se podía aventurar que los nombrados, la mayor parte de ellos españoles de la metrópoli, seguían el ejemplo de los maestros sevillanos, y es presumible que hayan dejado en nuestros altares muy buenas copias que bien pudieran parecer de los maestros imitados a todo aquel que no realice un concienzudo examen de la escultura. Pero Rael Quinto es imaginero y entiende del oficio. Y llamado en más de una ocasión para *restaurar* la imagen devota, comprobaba que sobre ella reposaban diversas capas de retoques y no pocos empastes y abultados que eran ajenos a la figura original. Porque, digámoslo, en el curso de los años se han hecho muchas de estas restauraciones sin respeto a la mano maestra; y hoy, en el justificado afán de devolverle su prístina contextura y figura, vánse descubriendo no sólo las alteraciones, sino encontrándose verdaderos tesoros de escultura sacra de los pretéritos tiempos que, ora la devoción, ora la buena fortuna, han conservado en los altares de nuestros templos resistiendo a la modernizante ola de figuras en yeso o pasta.

La devoción del Señor del Mar en el puerto del Callao ha sido siempre muy grande. La imagen que hoy se venera en el templo parroquial de Santa Rosa se presumía ser una vieja imagen salvada de la tremenda catátrofe del maremoto que asoló el puerto en 1746. Hallada en forma casual entre los escombros y despojos en medio de los campos, provocó un sentimiento de particular devoción. Supuestamente era una imagen del siglo XVIII, aunque si la tradición del hallazgo es cierta, era su factura de años anteriores a la catástrofe. Pero nada refiere la historia local que este Cristo hubiese sido labrado para ponerse en alguna capilla particular. Desde su hallazgo y entronización en lugar apropiado dió origen a una Cofradía que sostienen los pescadores del puerto. Anticipemos, sin embargo, un comentario acerca del probable período de su factura. Sabido es que a mediados del siglo XVIII la imaginería, entre nosotros, iba en *desmedro,* si tal pode-

(19) Concierto ante M. A. Figueroa, 1656, fol. 15, A. N. P. Bernardo de Robles y Lorenzana, salmantino, vecino de Lima en 1644, llegó a ésta de veintitrés años con Alonso Ortiz de Sotomayor (desconocido en las bellas artes).

(20) EMILIO HARTH-TERRÉ: *El indígena peruano en las bellas artes virreinales.* Revista de la Universidad del Cuzco, núm. 118, año 1960.

mos decir para indicar la menor importancia que se daba a la escultura de una imagen de cuerpo entero. El artista se limitaba al *muñeco* o *maniquí,* en el que sólo recibían el mejor tratamiento manos y cara (y a veces los pies), pues como el resto de la imagen iba vestida con las ropas y adornos propios de la figura que representaba, sólo era un esqueleto de puntal y tirantes que reemplazaba al cuerpo (21). El que la imagen del Señor del Mar sea de *cuerpo entero* nos lleva justificadamente a presumir que se trata de una imagen del siglo XVII. Y no para una *imagen de candelero* y de otra advocación que la actual. Más nos inclinamos a pensar en un *Señor de la Caña* o *El Justo Juez,* o una figura para uno de los pasos de procesión de Semana Santa, como en Sevilla se acostumbra; esto ha sido, entre nosotros, en los tiempos del virreinato (22). El escultor Rael se inclina a pensar que es un Cristo *esperando la crucifixión,* sentado como está en una peña.

Ahora bien: ¿de quién podía ser obra? Nadie se ha interesado por saberlo. Hubiera sido además muy difícil hallar algún documento que se refiriese a esta devoción o a la Cofradía que la sustentaba. Los archivos del puerto desaparecieron, como sus casas y la casi totalidad de los vecinos. Los años habían transcurrido y el olvido llegó con ellos. Las referencias en los cronistas de entonces son escasas y muy vagas, y sólo se limitan a indicarnos los templos y comunidades religiosas que allí había en el siglo XVII. No olvidemos que el terremoto de 1687 había hecho igualmente tantos estragos allá como aquí en Lima; de tal modo, que sólo queda la esperanza de dar con algún documento relacionado con este culto en los copiosos y poco explorados archivos de Lima.

Con respecto a esta imagen, la devoción superaba al sentimeinto histórico y estético, como es natural. Los trabajos de su restauración la han puesto al descubierto completa y prístina. El artista ha retirado cuidadosamente las capas de pintura y los empastes que borraban la firmeza y valor de la talla original. Ahora descúbrenos que es de *excelente escultura* y, por consiguiente, de *excelente mano.* Para el entendido, el asombro no ha podido ser mayor, y la suposición, tras el examen, justificada. Luego la comparación con el modelo y, junto con ello, la presunción histórica, todo llevaba de la mano a ser con-

---

(21) DIEGO ANGULO IÑIGUEZ y ENRIQUE MARCO DORTA: *Historia del arte hispanoamericano,* t. II, cap. IX. «La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia».

(22) Una pareja de lienzos (c. 1700) en la iglesia de la Soledad, conmemorando su reconstrucción bajo el título de *La Presentación de Nuestra Señora* (1670-1672), y de la cual salía hasta principios del siglo XIX la procesión del Santísimo Entierro de Cristo *(Estadística de Lima,* Fuentes, p. 487), nos muestran la magnificencia de una de estas ceremonias, y en ellos, las andas con varios de sus pasos.

juntada para afirmar que la imagen tenía que proceder del taller sevillano de Montañés o tal vez de la mano del mismo Montañés. Desnuda la figura, se la contempla con admiración, ahora que ya han terminado las labores de limpieza. Los caracteres determinantes de la factura montañesina son varios. Desde la disposición de las ondas de la cabellera y barba, tan característica seña en las esculturas del maestro, la factura vigorosa a la par que mórbida y flexible de los pies y de las manos, con los dedos que se articulan blandamente, admiten la comparación de estas partes del cuerpo de nuestra imagen con las que son auténticamente del maestro alcalaíno. En el estudio más detenido de la imagen original, que aparejan a Martínez Montañés con la escuela romana miguelangelesca, a través del abulense Bautista Vásquez, *El Viejo,* iguales caracteres aparecen en la nuestra.

Hasta donde ha sido posible llevar adelante un mejor y más prolijo examen de la estructura misma- se nos manifiestan las similitudes de su composición, como para el *San Jerónimo,* del monasterio de Santa Clara, de Llerena, o el *Santo Domingo de Guzmán,* en el Museo de Sevilla. Esta estructura es de una elemental sencillez, por las pocas piezas empleadas para armarla. Desde la peana hasta la cabeza (originalmente toda de una sola pieza), está formada la *caja* por tres piezas gruesas; en ellas se esculpe el pecho y tronco del cuerpo con los muñones de los brazos; los medios muslos y las caderas, con la túnica. Otra pieza, más delgada, hace *el respaldo,* cierra el hueco de la caja y sirve de *tapa.* Uno de los brazos es de una sola pieza, sin empalmes ni ligaduras debajo del empaste. Otro, el izquierdo, de dos piezas. Sentados sobre su túnica deja caer las mangas a cada lado, como fácilmente se puede apreciar en la fotografía completa de nuestro modelo, y lo es así en los ya citados ejemplares. Esta actitud sedente es rara en las esculturas del maestro (23). La túnica, limpia de sus capas sucesivas de pinturas y barnices, nos muestra su riquísimo dorado y estofado, característico de un trabajo del siglo XVII. Representa una peña.

Hemos dicho que la imagen sufrió alteraciones superficiales de retoques y empastes posteriores para que, vestida, fuese objeto de una devoción particular: la del *Señor del Mar,* en memoria de su *salvación* de las ondas, por antonomasia para la protección de futuros desastres. Y dijimos también que es imagen del siglo XVII, si bien algún detalle podría hacernos pensar que fué muy posterior al período montañesino, es decir, que pertenece al estilo de Churriguera, en el cual los maestros Francisco Ruiz y Francisco Salzillo nos dan esas imágenes torturadas

(23) *La Sculpture Baroque Espagnole,* de Nadine Daniloff (París, 1945). Refiriéndose a *San Bruno,* de Martínez Montañés, de la Cat. de Cádiz: «Elle represente le Saint assis, attitude fort rare dans l'oeuvre du maître» (p. 145).

y de impresionante misticismo; de ese período naturalista y de realismo agónico, albores del siglo XVIII, en que se comenzó a extender el empleo de los ojos de vidrio —que tiene esta escultura— para lograr efectos más patéticos y más humanos.

Junto con los maestros Rael llevamos a cabo un examen más prolijo —y hasta *quirúrgico,* si así podemos calificar al que hicimos entonces—, y éste nos hizo ver claramente la huella de un seccionamiento en el bloque de la cabeza. La parte correspondiente a la cara había sido separada luego de hecha la escultura. Es esta huella aún visible, pues el maestro Rael la ha respetado intencionalmente en su restauración y puede apreciarse en la fotografía. Pasa entre la séptima y octava onda del peinado, sobre la línea de la raya que los aparta desde la frente; y pasa este corte detrás y tangente al condilo y ángulos de la mandíbula, cortando el arranque de la guedeja que pende sobre la clavícula izquierda.

Separada esta pieza con cuidado —la cual estaba un tanto desprendida—, pudimos comprobar la existencia de las huellas del corte con sierra que se correspondían en una y otra de las partes seccionadas. Era la evidencia de una *violencia* practicada en la escultura original. Es un trabajo posterior a la escultura de toda la cabeza y cara, evidentemente con el exclusivo objeto de ponerle esos ojos *sin alterar los párpados,* de modo que, respetando su original mirada, tampoco se le modificaba.

El artista de entonces respetó la angustia de esos ojos —y hasta quizá la intensificó con el brillar del vidrio, tal como a Montañés habríasele consignado cuando se le propuso llevar a cabo el *Crucificado de la Clemencia:* «Mirando a cualquier persona que estuviere orando al pie de El y como que le está el mismo Cristo hablándole y como quejándose de que aquello que padece es por el que está orando, y así ha de tener los ojos y rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos.»

Que el maestro criollo los pusiese de vidrio, y en el siglo XVII, no podía ser extraño, si ya en 1621 el encarnador Valentín Díaz, del taller de Gregorio Hernández, los empleó para la imagen de la Virgen en el grupo de la Sagrada Familia, en la iglesia de San Lorenzo. Aquí entre nosotros, en 1657, el escultor Tomás de la Parra se comprometía a ejecutar una imagen de la Candelaria *de bulto con ojos de vidrio* (24).

Muchos otros caracteres sobradamente conocidos de la manera de Montañés nos vedan seguir con más prolijidad sobre su propia obra, y sólo debemos referirnos, finalmente, a las que son paralelas

(24) EMILIO HARTH-TERRÉ: *Entalladores del siglo XVII.* «Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas», B. A., XXI, t. XXVII (pp. 93-96), julio 1942.

a la de nuestra imagen sedente. Las guedejas sobre la clavícula izquierda o la energía de sus manos (manos «convincentes») son unos de estos detalles por los cuales es fácil identificar nuestra imagen. Así también vemos esa similitud en el movimiento y disposición de los dedos, que aproxima las de nuestra escultura a las del *San Jerónimo* o al *Santo Domingo,* y más aún, a la derecha del *Jesús de la Pasión,* de la iglesia del Salvador. Vigor con morbidez que justifican el juicio sobre el paralelismo magistral de Montañés con Miguel Angel (25).

La ola marina que se produjo por el terremoto de 1746, con elevada altura de agua, barrió el puerto de norte a sur, traspasando la estrecha península de una bahía a otra. Así, las aguas de la del pueblo y puerto desbordaron en la de Chorrillos. Sólo se salvaron unos 200 habitantes de los 5.000 que poblaban Callao. Arrasaron las aguas con todo lo que hallaron al paso y llegaron sus ondas hasta un cercano fundo entre el puerto y la ciudad de Lima, llamado Aguilar, que fué escogido poco después para asentar allí el de Bellavista, bajo la advocación de San Simón y San Judas, que son del Santoral en el día de la tremenda catástrofe. Esta fundación se hizo para reemplazar provisionalmente al puerto, ya que más tarde —pocos años después— nuevamente las gentes buscaron asentar sus casas más cerca de la lengua del mar y poner los depósitos y galpones en su orilla.

Hasta la hacienda *Chacra Alta* fué arrastrado el barco *San Fermín* con sus treinta cañones; en el sitio en donde antes estuvo el hospital de San Juan de Dios varó deshecho el *San Antonio,* y la nao *El Socorro,* en el pueblo de indios del Piti-Piti. Parte de la artillería del fuerte quedó enterrada, desparramada en los alrededores. Pero el paso de la ola fué casi instantáneo y no dejó sino ruinas. Por lo que uno de los marineros del *San Fermín* que salvó la vida y relató al marqués de Obando, «el movimiento del mar fué sólo una elevación, pues vieron venir sobre ello un monte de mar más alto que la isla de San Lorenzo»; y por las veintidós personas, de las doscientas, que se salvaron asiladas en el bastión Santa Cruz, de las murallas que circundan el puerto, y en el lado Noroeste, fué una tromba que no dejó sino ruinas, sin llegar a embalsarse, pues de las cámaras del fuerte se pudo retirar sin humedad alguna toda la pólvora allí guardada (26).

Por un documento que hemos hallado en el Archivo Nacional de Lima sabemos que, a raíz de la catástrofe, se dispuso la vigilancia de las playas del lado de la bahía de Chorrillos hasta donde habían ido a dar las aguas del puerto; durante más de un año duró esta

(25) EMILIO HARTH-TERRÉ: *El Crucificado de Montañés,* «El Comercio», Lima, 13 de diciembre de 1949.

(26) M. DARÍO ARRUZ: *El Callao en la época del coloniaje, antes y después de la catástrofe de 1746 y la fundación de Bellavista.* Callao, 1905.

vigilancia y recuperación de cuanta madera y especie la corriente marítima del sur devolvió hacia sus playas (27). Cuando años después se volvió a edificar en el antiguo emplazamiento del puerto, a la sombra de la fortaleza del Real Felipe, se fueron descubriendo enterrados algunos objetos provenientes de estos despojos navieros. Un *mascarón de proa* sirvió de adorno esquimero para una casa que se levantó en el sitio en donde fué hallado durante las excavaciones para sus cimientos; y en otro lugar el hallazgo de un buen fragmento de mástil señaló la erección de una cruz hecha con sus maderos. Y así también la imagen del Cristo fué descubierta y, con gran veneración, conducida a la capilla de Santa Rosa.

La breve reseña de la destrucción del puerto en 1746 y los demás detalles que acabamos de dar nos prueban que nada extraño es que la imagen quedase enterrada. Su hallazgo —después de estas circunstancias— había de provocar un sentimiento religioso tal como en Lima se había producido con el Señor de los Milagros a través de su imagen conservada de las ruinas del seísmo de 1687. El culto limeño se había acrecentado a raíz del terremoto de 1746, y el Señor de los Milagros, jurado y proclamado Patrón Protector de la ciudad de Lima. El ejemplo de religiosidad lo seguían las buenas gentes del puerto, y entre ellas, los mismos pescadores. Desde entonces hasta hoy, prosiguiéndola, ha sido el Señor del Mar una imagen de devoción; desde hoy será, además, una de admiración cuando, confrontado como está, se pueda afirmar que fué obra montañesina.

Emilio Harth-terré
Colegio Oficial de
Arquitectos
LIMA (PERÚ)

(27) *Cuaderno de los gastos del recogimiento de los fragmentos del Callao y sus playas con el temblor de 28 de octubre de 1746.* (Razón de la plata que voy supliendo para recoger los fragmentos que arroja el mar en sus playas del Callao hasta los Chorrillos y demás partes, los cuales entrego por cuenta del cónsul don Pedro Gutiérrez Cosío, como consta de sus apuntes y recibo de algunos.) Sección histórica. Archivo Nacional del Perú. (Expedientes por clasificarse en «Superior Gobierno».)