

El ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1596-1666) y el Retablo-Sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte

Antonio San Cristóbal

1. Los datos personales de Aguilar

Perteneció Tomás de Aguilar a la generación de ensambladores siguiente a la de los que pujaron para tallar la sillería del coro de La Catedral de Lima. Su vida activa coincidió con ellos en parte; y cuando los escultores y ensambladores advenedizos se dispersaron hacia otros lugares, los artífices avecindados en Lima reasumieron la tradición de la arquitectura en madera que había de continuar en la ciudad. En cierto modo, la presencia en Lima de los artífices españoles Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola Villavicencio y Luis Ortiz de Vargas durante la década de 1620 no aportó más que algunas transmisiones externas de modelos que tuvieron efecto transitorio; y que si bien pudieron renovar el ambiente de la escultura y de la imaginería, no parece que ejercieran un influjo muy eficaz y permanente en lo que atañe a la arquitectura de los retablos, antes bien esta especialidad profesional fue desarrollada desde nuevas conformaciones por los ensambladores posteriores al tormentoso proceso de la sillería catedralicia, entre ellos por Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar y Asensio de Salas, entre los más destacados.

El estudio del proceso formativo de la arquitectura de retablos en Lima durante esta etapa de transición hacia la posterior autonomía plena requeriría de la confrontación entre las estructuras y los diseños de algunos retablos; pero no podemos avanzar por este camino ya que no se conservan en Lima retablos ensamblados durante la primera mitad del siglo XVII. Algunos estudiosos han recurrido a la investigación positivista de los datos históricos, no muy abundantes por cierto, acerca de los ensambladores y de sus obras, asumidos de los archivos. Son notorias las limitaciones de esta metodología, primero por el reducidísimo caudal de los datos particulares aportados; y sobre todo, porque ellos se reducen a la escueta enumeración empírica de nombres, fechas, costos, y a lo sumo de las dimensiones de los retablos conocidos, todo lo cual ronda

en la periferia externa de los diseños estructurales en los que se manifiesta primariamente la continuidad o la innovación del trabajo de cada ensamblador respecto del estilo de los precedentes.

Algunos conciertos notariales de obra contienen la memoria descriptiva del retablo que se encargaba. Consideramos que, con el riesgo de incurrir en cierta aproximación, este documento redactado por el mismo ensamblador permite reconstruir en sus líneas generales la traza del diseño del retablo. Esta metodología de análisis e interpretación estructural constituye el único trabajo posible acerca de los retablos desaparecidos, que nos acerca a la comprensión arquitectónica del diseño y mediante el cual es posible conocer algunas características importantes sobre la evolución de la arquitectura virreinal de retablos.

Concurren algunas circunstancias muy especiales en la generación de los ensambladores siguiente a la de los postores transeúntes de la sillería catedralicia. No existían fronteras claramente definidas en el ejercicio del arte profesado por los maestros escultores hasta la década de 1620, porque los mismos artífices hacían indistintamente obras de escultura y trabajos de ensamblar retablos. En cambio, los ensambladores de esta nueva generación se dedicaron específicamente a fabricar retablos, y dejaron para los escultores el tallado de las imágenes. En virtud de la diferenciación del trabajo profesional, la arquitectura de los retablos inició un progreso sostenido y continuo hasta alcanzar la plena autonomía de las escuelas regionales, tanto la retablista de Lima, como las del Cuzco, Ayacucho y Trujillo.

Segundo, integraron esta generación de ensambladores algunos artífices nacidos y formados profesionalmente en el Perú virreinal que por consiguiente, no conocieron los modelos de la arquitectura española de retablos: tales fueron Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar, Juan Coronado, e incluso el mismo Asensio de Salas nacido en España y que completó en el Perú su formación profesional, pues no consta que la hubiera ejercido previamente en España antes de llegar a Lima. Los ensambladores de extracción peruana se adelantaron a los alarifes, porque los maestros de esta profesión nacidos en el Perú comenzaron a destacar a partir de la década de 1640; mientras que la generación de los ensambladores peruanos trabajaron desde 1620. No se ha valorado hasta ahora la incidencia de los ensambladores de origen peruano en la evolución de la arquitectura de los retablos virreinales.

En tercer lugar, los ensambladores ejercieron desde entonces en adelante una profesión estable, pues tenían puesta "tienda" o taller de ensamblar retablos; y cada uno de los maestros ejecutó numerosos encargos de esta clase. La continuidad de los talleres contribuyó en gran manera al progreso en el diseño de los retablos, que resultó mucho más acelerado que el de las portadas virreinales.

El ensamblador Tomás de Aguilar es uno de los menos investigados entre los artífices del siglo XVII. A pesar de ello reviste especial importancia tanto por su origen y su formación profesional exclusivamente peruanas, como por las características de algunas de sus obras de retablos. Pertenece a la generación de los ensambladores que ejercieron la profesión después de la diáspora de los postores a la sillería catedralicia; y en este sentido integró la primera generación de ensambladores netamente virreinales.

Del maestro Tomás de Aguilar hizo el Padre Vargas Ugarte en su conocido *Diccionario* esta sucinta reseña: “En febrero de 1632 se concertó con la Abadesa de La Concepción para labrar el túmulo que había de guardar los restos de la Fundadora doña Inés Muñoz y de su marido don Antonio de Rivera. Figura como escultor en 1638”¹. El historiador J. Bernales Ballesteros ni siquiera menciona el nombre de Tomás de Aguilar entre los ensambladores de retablos del siglo XVII en Lima, pero se detiene en enumerar algunos presuntos antecedentes españoles de los retablos limeños del siglo XVII, como si no hubiera existido en Lima una escuela de retablos anterior e independiente de los sevillanos aducidos por el mismo Bernales². Tampoco incluye el nombre de Tomás de Aguilar en el estudio publicado con lujosas fotografías por el Banco de Crédito sobre la escultura en el Perú³.

Había dedicado Harth-Terré unas breves líneas a Tomás de Aguilar de pasada en la obra *Artífices en el Virreinato*⁴; y posteriormente le dedicó un corto capítulo apenas sin documentación de archivo en la obra *Escultores españoles*⁵. Aunque afirma Harth-Terré que “muchas son las obras de Tomás de Aguilar que en nuestros estudios figuran desde 1621”⁶, lo que cuenta es que sólo menciona el título de cinco retablos, y no aduce la información de archivo más que de tres de ellos. Con tan escaso caudal de documentación no se podían conocer las características de los retablos ensamblados por Tomás de Aguilar.

1. R. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, 2a. edic., Burgos, edit. Aldecoa, 1968, p. 152.
2. J. Bernales Ballesteros, *Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII Y XVIII*, en *Simp. Intern. sul barocco lat.*, Roma, 1982, tomo I, pp. 503-537.
3. *Ibid.* *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991.
4. E. Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945, pp. 126-127.
5. E. Harth-Terré, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, Librería editorial Mejía Baca, 1977, pp. 159-166.
6. *Ibid.*, p. 161.

El primer tema que debemos esclarecer es el referente al lugar del nacimiento del ensamblador Tomás de Aguilar, porque en base a este dato tiene que ser explicada la tendencia estilística de sus retablos documentados. Afirmó enfáticamente Harth-Terré que Tomás de Aguilar “declaró ser natural de Avila, de cincuenta años de edad, en el expediente de soltería que siguió ante la curia eclesiástica de Juan de Ordoño, oficial platero en 1629 (Archivo Arzobispal Lima, A-12 VII)”⁷. Si esta información hubiera sido correcta, Tomás de Aguilar habría nacido el año de 1579.

Debo manifestar que a pesar de la reiterada búsqueda del documento citado en los fondos del Archivo Arzobispal de Lima, no he logrado encontrarlo. No figura el nombre del platero Juan de Ordoño, o acaso Ordoño, en el registro actualizado de los expedientes matrimoniales hasta el año de 1640; tampoco se encuentra el expediente de soltería en los legajos de esos años; y todavía más, el diligente personal del Archivo me ha comunicado que la signatura A-12 VII no tiene utilización en el Archivo. Por consiguiente, no me ha sido posible en modo alguno compulsar la información dada por Harth-Terré con el documento del que afirma haberla tomado.

A falta de la verificación directa, me atrevo a presuponer que se trata de una lectura incorrecta, porque ni el lugar del nacimiento ni la edad atribuida a Tomás de Aguilar corresponden a los datos que figuran en otros documentos fidedignamente respaldados por la firma autógrafa del ensamblador Tomás de Aguilar. El primer documento es el asiento de aprendiz firmado por Tomás de Aguilar con el maestro carpintero Pedro de Avilés el día 7 de enero de 1610⁸. Dice así el texto del asiento:

“En los Reyes a siete días del mes de enero de mil y seiscientos y diez años ante don Lope de Mendoza alcalde ordinario pareció un mancebo que dijo llamarse Tomás de Aguilar natural de La Nazca de edad de diez y seis años poco más o menos y dijo que de su voluntad se asentó por aprendiz del oficio de carpintero con Pedro de Avilés morador en esta dicha ciudad maestro del dicho oficio que está presente por tiempo de cuatro años que han de comenzar a correr y contarse desde primero día de este presente mes y año en adelante”.

Se obligaba el mancebo Tomás de Aguilar a estar en casa de Pedro de Avilés y servirle en el oficio. Recibiría del maestro casa, comida y cama, atención en las enfermedades que no pasaran de un mes, calzado y ropa. Al término del plazo de los cuatro años, el maestro carpintero le entregaría un vestido de

7. *Ibid.*, p. 166 nota 14.

8. Archivo General de la Nación (AGN), escribano Alonso de Carrión, 1609-1610, protocolo 267, folio 02 de 1610.

pañó de México, unas medias de Bruselas, dos camisas, dos cuellos y un sombrero; y además “una azuela, una puntera, una plana, una sierra que es la herramienta con que pueda trabajar como oficial en cualquier tienda”.

Aparece muy claramente consignado el lugar del nacimiento: La Nazca, que se volvió a reiterar en el acta del primer matrimonio de Tomás de Aguilar. Si tenía 16 años en 1610, habría nacido el año de 1594, “poco más o menos”, según la fórmula empleada en la época.

Podría alegarse que aquel mancebo era un sujeto distinto del ensamblador Tomás de Aguilar del que se ocupaba Harth-Terré. La objeción no tiene asidero en absoluto, porque la firma autógrafa estampada en el asiento de aprendiz es incuestionablemente la misma que se reitera en todos los documentos otorgados y firmados por el ensamblador Tomás de Aguilar, y está acompañada de los mismos rasgos complicados de la rúbrica. Descartamos, pues, la suposición de Harth-Terré acerca del lugar de nacimiento y de la edad de Tomás de Aguilar.

El maestro Pedro de Avilés firmó concierto notarial el 31 de mayo de 1613 para hacer la obra de carpintería en las casas de Diego de Mayuelo que labraba de albañilería el alarife Diego Guillén⁹. Es seguro que trabajaría en esta obra Tomás de Aguilar, porque cae dentro del plazo de los cuatro años de su asiento de aprendiz con ese maestro Avilés.

Según el documento citado, comenzó Tomás de Aguilar su formación profesional en el taller de un carpintero de obra común, y en el oficio de carpintero. No hemos encontrado documentación de que se asentara en el taller de algún ensamblador para aprender esta otra especialidad profesional. El cambio de la denominación profesional que hizo Tomás de Aguilar acaeció después de haberse independizado del trabajo dependiente como “oficial de carpintero”, y una vez que logró el título de maestro. Todavía el año de 1617 Tomás de Aguilar no era más que “oficial de carpintero”, porque con fecha de 26 de septiembre de 1617 se asentó como tal “oficial” con el maestro carpintero Alonso Vázquez para trabajar a su servicio por el tiempo de dos años y medio, “en todo el cual dicho tiempo me obligo a trabajar todos los días de trabajo en las obras que el susodicho me diere a hacer por dos pesos de a ocho reales que el susodicho, me ha de dar y pagar en cada uno de los dichos días y de comer y con esto me obligo a que durante el dicho tiempo de no ausentarme de la dicha tienda”¹⁰. Según la anotación marginal del mismo documento el trabajo dependiente de Tomás de Aguilar con Alonso Vázquez

9. A.G.N., escribano Pedro Juan Rivera, 1612-1613, protocolo 1612, folio 416.

10. A.G.N., escribano Francisco Sánchez Vadillo, 1617-1622, protocolo 1799, folio 5.

sólo duró hasta el 28 de septiembre de 1628, en que ambos dieron por rota y cancelada la escritura y Tomás de Aguilar reconocía que había recibido de Alonso Vázquez todo lo que debía pagarle por el contrato. Parece que el nombre completo de este carpintero era Alonso Vázquez de Vargas que el 12 de febrero de 1631 hizo las obras de carpintería en las casas de Pedro Martínez Zambrano¹¹. Es posible que a partir del rompimiento de este contrato de trabajo comenzara Tomás de Aguilar a desempeñarse como artesano independiente.

En los siguientes documentos que de él tengo registrados en mi archivo de artifices aparece invariablemente Tomás de Aguilar como “ensamblador” o como “maestro ensamblador”. Era una manifestación de que ya había alcanzado cierta posición social estable, y a consecuencia de ello poco tiempo después contrajo el primer matrimonio en la parroquia del Sagrario de la Catedral. Se reitera en el acta matrimonial que Tomás de Aguilar era natural de La Nazca. Dice así el libro de matrimonios: “Jueves veinte y ocho de mayo de mil y seiscientos y veinte años entre las ocho y las nueve de la noche estando en las casas de la morada de Mariana de Ugarte viuda habiendo precedido dispensación de las tres amonestaciones que manda el Santo Concilio de Trento por el Señor Provisor Feliciano de Vega canónigo de esta Santa Iglesia y su licencia yo Antonio de la Cruz presbítero con licencia del doctor Diego Ramírez cura de esta Santa Iglesia desposé por palabras que hicieron legítimo matrimonio según orden de la Santa Madre Iglesia de Roma a Tomás de Aguilar natural del pueblo de La Nazca hijo legítimo de Diego Hernández y de Angelina de Aguilar con Dorotea de Olea natural de Arequipa hija de Pedro de Olea y de Isabel de Almora siendo testigos Francisco Ortiz de Castro alguacil del gobierno y Lucas de Aragón y Lucas García y otras muchas personas el doctor Diego Ramírez Antonio de la Cruz”¹².

Como puede observarse, había asumido Tomás de Aguilar el apellido de su madre, no el de su padre. Había contraído el primer matrimonio a los 26 años de edad “poco más o menos”.

Enviudó Tomás de Aguilar pocos años después de 1620, y volvió a contraer segundo matrimonio con Damiana Francisca que volverá a aparecer junto con el ensamblador su esposo en otros conciertos notariales de obra en los que figura como fiadora suya. El acta del segundo matrimonio celebrado también en El Sagrario dice de esta manera: “Domingo tres de mayo de mil y seiscientos y veinte y seis años habiendo precedido licencia del señor licenciado J. Martínez Cabezas provisor y vicario general de esta arzobispado y las tres amonestaciones

11. A.G.N., escribano Juan Bautista de Herrera, 1631, protocolo 864, folio 83.

12. Archivo del Sagrario de La Catedral, *Matrimonios*, libro 3, 1609-1640, folio 182.

que el Santo Concilio de Trento dispone yo el licenciado Juan Bautista Ramírez cura de esta santa Iglesia casé por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio según orden de la Santa Madre Iglesia Católica Romana a Tomás de Monsalve y Aguilar natural de la ciudad de Arequipa hijo legítimo de Miguel de Monsalve y de Angelina de Aguilar viudo de Dorotea de Jesús con Damiana Francisca natural de esta ciudad hija legítima de Luis de Acosta de Almeida y de María de O...”¹³.

Tanto en el acta del Sagrario como en la de San Marcelo donde se velaron figura como Tomás de Monsalve y Aguilar; y se dice que era hijo legítimo de Miguel de Monsalve que es el nombre del padre distinto del de Diego Hernández anotado en el acta del primer matrimonio. A pesar de esta diferencia verdaderamente extraña, no hay ninguna duda de que se trata del ensamblador Tomás de Aguilar porque coinciden los demás detalles del nombre de la madre Angelina de Aguilar, de la primera esposa Dorotea y de la segunda esposa Damiana Francisca que posteriormente le acompañó en otros documentos de concierto y de venta. Difiere completamente el nombre del padre; pero esto denota que existió algún problema familiar acerca de la identidad del verdadero padre de Tomás de Aguilar. Nunca más volvió Tomás de Aguilar a emplear el apellido de Monsalve con el que realizó el segundo matrimonio. Existe también una variación en cuanto al lugar de nacimiento, pues aquí no se dice La Nazca, sino Arequipa. Esta diferencia puede derivarse del problema de la identificación del verdadero padre del ensamblador. De todos modos, lo que cuenta es que Tomás de Aguilar, naciera en Nazca o en Arequipa, es oriundo del Perú, y no procede de Avila (España) como suponía Harth-Terré.

Escribió también Harth-Terré que “Tomás de Aguilar debe de haber fallecido hacia 1639 o 1640 ya que desde el último concierto que celebrara con los PP. Agustinos de Cañete, no hemos hallado otros que se relacionen con él o sus obras en archivos y registros protocolarios”¹⁴. En honor a la verdad, la vida profesional del ensamblador Tomás de Aguilar se prolongó al menos hasta comienzos del año de 1666, ya que el día 9 de enero de este año concertó con don Cristóbal Ortiz de Godoy la hechura de un retablo por el precio de 700 pesos de a ocho reales¹⁵. Señalamos ahora algunos hechos acaecidos durante su prolongada vida.

13. Archivo del Sagrario de La Catedral, *Matrimonios*, libro 3, 1609-1640, folio 235. Aparece en el acta esta anotación marginal: “mudáronse a la parroquia de San Marcelo y allí los velaron”. La ceremonia de la velación se realizó el 4 de octubre de 1626 en la parroquia de San Marcelo: Archivo Arzobispal de Lima, *San Marcelo, Matrimonios*, libro 1. 1614-1638, folio 34 vta. También aquí aparece como Tomás de Monsalve y Aguilar.

14. E Harth-Terré, *Escultores españoles*, 1.c., p. 164.

15. A.G.N., escribano Gaspar de Quesada, 1666, protocolo 1565, folio 20.

Es de suponer que después de celebrado su primer matrimonio pasó Tomás de Aguilar a vivir en la casa y solar que compró y que estaba situada entre el Convento de San Francisco y la barranca del río; porque el día 22 de diciembre de 1620 arrendó por el tiempo de nueve meses y medio que le faltaba unas casas en la calle a las espaldas del Colegio de San Martín en las que había vivido y que él tenía arrendadas¹⁶.

Actuaba ya por entonces como “maestro ensamblador” y en condición de tal podía recibir aprendices del oficio. El día 19 de julio de 1625 recibió como aprendiz de ensamblador a Bartolomé de Acevedo¹⁷.

El 26 de septiembre de 1633 firmó escritura de obligación con el naviero Juan Gutiérrez para comprarle seis docenas de tablas de cedro de Panamá buenas¹⁸.

El maestro carpintero Francisco Gil, con el que Aguilar mantenía estrecha amistad, y le acompañaba en algunos conciertos de obra como su fiador y llano pagador, otorgó con fecha 6 de mayo de 1634 una carta de fianza a favor de Tomás de Aguilar que estaba preso en la cárcel pública por no haber cumplido con hacer unas puertas¹⁹. El 31 de marzo del año de 1635 el mismo carpintero Francisco Gil le volvió a otorgar otra carta de fianza para sacarle de la cárcel pública en la que Aguilar estaba preso por una deuda de 40 pesos de a ocho reales el peso²⁰.

Firmó Tomás de Aguilar varias cartas de obligación a Melchor Malo de Molina por la compra de unas piezas de madera: así el día 27 de marzo de 1637²¹; y el 26 de marzo de 1638²².

El 11 de abril de 1657 junto con su segunda esposa legítima Damiana Francisca de León vendió a Luis de la Bastida una parte del solar donde tenía puesto su obrador o taller junto a la casa que estaba construyendo el maestro dorador Juan de Arce, entre las espaldas del Convento de San Francisco y la

16. A.G.N., escribano Luis Pizano, 1619-1620 . protocolo 1542, folio 716.

17. A.G.N., escribano Pedro Juan Rivera, 1625, protocolo 1622, folio 447 vta.

18. A.G.N., escribano Cristóbal Rodríguez, 1633, protocolo 1644, folio 448.

19. A.G.N., escribano Alonso Carrión, 1633-1634, protocolo 273, folio 482 vta.

20. A.G.N., escribano Antonio Fernández de la Cruz, 1635-1636, protocolo 464, folio 132 vta.

21. A.G.N., escribano Diego Sánchez Vadillo, 1637, protocolo 1792, folio 389.

22. A.G.N., escribano Diego Sánchez Vadillo, 1638, protocolo 1795, folio 347.

barranca del río. Intervino en este concierto su mujer legítima Damiana Francisca, pero como no sabía firmar lo hizo en nombre suyo el dominico Fray Diego Maroto²³.

El día 11 de abril de 1654 firmó como testigo en cierta compra que realizaron unos maestros pasteleros²⁴.

2. Obra de carpintería artística

La formación profesional recibida por Tomás de Aguilar con el maestro Pedro de Avilés estaba orientada hacia la carpintería común y la de construcción de casas; y a esta misma actividad debió de dedicarse algún tiempo, especialmente cuando siendo "oficial de carpintero" trabajó al servicio de Alonso Vázquez de Vargas, como se ha indicado anteriormente. Tan pronto como Tomás de Aguilar logró poner taller o "tienda" de maestro independiente, abandonó por completo la carpintería de construcción para dedicarse a las labores de ensamblador y a los trabajos de la carpintería artística. Sólo tengo registrados como trabajos suyos de carpintería común, el encargo recibido de doña María de Villalón para labrar las puertas grandes de una cuadra y unas ventanas en su casa con fecha 11 de abril de 1633²⁵. Por otro lado, no he acopiado información de que Tomás de Aguilar aprendiera el oficio especializado de ensamblador con algún maestro de la facultad; por eso suponemos que se dedicó al mismo por su propia iniciativa y mientras aprendía el oficio de la carpintería común.

Consistían las "cujas" en uno de los muebles artísticos más estimados durante la época virreinal. Conformaban la armadura labrada con madera para la cama; y las más costosas solían tener frontales de balaustres en la cabecera y en los pies y además estaban doradas como los retablos de las Iglesias. El día 14 de mayo de 1630 se concertó Tomás de Aguilar para hacer una cuja de madera labrada al modo, modelo y medida de la cuja de Cristóbal Millán y un escaparate de roble por el precio de 220 pesos²⁶. Fue notable la cuja grande de dos cabeceras con andanas de balaustres descrita en el concierto notarial que Tomás Aguilar firmó con don Antonio de Córdoba y Figueroa el

23. A.G.N., escribano Sebastián de Mendoza, 1652-1661, protocolo 1121, folio 1044.

24. A.G.N., escribano Pedro Bastante Cevallos, 1653-1655, protocolo 189, sin numeración de folios.

25. A.G.N., escribano Juan Bautista de Herrera, 1633, protocolo 866, folio 285 vta.

26. A.G.N., escribano Francisco González Balcazar, 1629-1630, protocolo 777, folio 265.

día 24 de septiembre de 1636²⁷. El día 19 de noviembre de 1639 vendió a su vecino el maestro dorador Juan de Arce tres cujas nuevas de madera con dos cabezales y 24 balaustres cada una²⁸; sin duda que el dorador Juan de Arce las doraría por su cuenta y la vendería a mayor precio que el pagado a Tomás de Aguilar.

Llamaban los virreinales “escaparate” a una alacena o armario lujoso para conservar objetos de cerámica o de platería. Por concierto de 27 de noviembre de 1640 Tomás de Aguilar labró para Francisco de Villegas un escaparate por el precio de 140 pesos²⁹. Y el 30 de enero de 1663 se concertó Tomás de Aguilar para labrar cuatro hacheros grandes como los de la iglesia de San Francisco por el precio de 160 pesos³⁰.

A seguidas de la terminación de la Catedral comenzaron a amueblar las capillas-hornacinas, especialmente colocando en sus muros laterales y frontero unos hermosos retablos dorados y también unas rejas en el arco de entrada desde la nave. Resultaron beneficiados con estos trabajos los ensambladores locales. Fabricó sin duda Tomás de Aguilar mayor número de rejas catedralicias que otros ensambladores. El 30 de julio de 1625 se concertó con el licenciado Bartolomé Menacho para hacer la reja en la capilla que salía del altar mayor y para la cual le entregó un dibujo de la planta³¹. Señala el concierto estos detalles de la reja: “la venera de arriba con sus molduras y la cornisa con canes y dentellones y en derecho de las columnas un remate y el friso colado y su capitel arqueado... y las columnas abalaustradas”, siguiendo el modelo de la reja de la capilla del capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla.

El 16 de diciembre de 1628 concertó Tomás de Aguilar la reja para la capilla de don Diego de Orozco, también según la traza dibujada en el papel que firmaron los otorgantes con el escribano: ponía la reja “frente de la capilla de Valladolid que está en la pared del coro que es en la que está enterrada Mencía Gallegos”; la debía entregar para el día de San Juan del año de 1638 por el precio de 1,100 pesos³²; pagaban la hechura de esta reja con las rentas de unas casas propiedad de la capellanía, por cuyo motivo la hechura y los

27. A.G.N., escribano Pedro Alvarez de Quirós, 1632-1636, protocolo 97, folio 500.

28. A.G.N., escribano Gabriel de Rabaneda, 1636-1641, protocolo 1604, folio 780.

29. A.G.N., escribano Juan Cutiño, 1640-1641, protocolo 414, folio 300.

30. A.G.N., escribano Gregorio de Herrera, 1663, protocolo 852, folio 86.

31. A.G.N., escribano Agustín de Atencia, 1623-1625, protocolo 172, folio 211 de 1625.

32. A.G.N., escribano Martín de Balcázar, 1628-1638, Protocolo 174, folio 1013.

pagos se prolongaron largo tiempo, hasta el punto de que Tomás de Aguilar todavía otorgaba cartas de pago por esta reja el 11 de marzo de 1642 y el 5 de diciembre del mismo año³³.

El 26 de junio de 1640 se concertó Tomás de Aguilar con doña Mariana Ponce de León para hacer la reja de la capilla de su esposo Melchor Malo de Molina por el precio de 1.100 pesos; la capilla “está al lado del coro y pegada a la de San Joseph por la banda de la puerta de los naranjos”. Se establecía en el concierto que “toda ella ha de ser de la misma forma traza alto y tamaño que pide la dicha capilla y según y de la forma y labor de madera que la del dicho Arzobispo (don Fernando Arias de Ugarte) antes aventajándome en lo que pudiere y no quitando cosa alguna”³⁴. El maestro carpintero Pedro Vázquez de la Mora tomó como modelo la reja de la capilla de Melchor Malo de Molina para hacer otra reja para la capilla de San Joseph concertada el 10 de junio de 1643 con los mayordomos de esta cofradía³⁵.

Labró también la reja del coro alto del Monasterio de La Santísima Trinidad por concierto notarial del día 3 de marzo de 1633 y por el precio de 1.200 pesos; el concierto contiene la memoria descriptiva de la reja con todos los detalles de su construcción y las diversas clases de madera que debía emplear³⁶. Financiaba esta reja el mercader Cristóbal de Arcas. Era una obra de gran envergadura y prolijidad, pues incluía además unas tribunas laterales con tableros calados para evitar que vieran a las monjas desde abajo; resultó por ello más suntuosa que las rejas catedralicias.

Realizó también Tomás de Aguilar otros trabajos que encuadran en el género de la carpintería artística, aunque algunos de ellos eran bastante próximos a pequeños retablos. Talló unas andas para la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe fundada en el Convento de San Agustín por concierto notarial del día 11 de noviembre de 1661³⁷. Decía el concierto que “han de tener de alto vara y media y de ancho dos varas y tercia en cuadro con sus tres gradas”; todo por el precio de 350 pesos. Concertó el día 30 de enero de 1663 el

-
33. A.G.N., escribano Joan de Zamudio, 1641-1642, protocolo 2058 folios 103 y 843.
 34. A.G.N., escribano Bartolomé de Toro, 1639-1640, protocolo 1878, folio 928vta. Acerca de los retablos de esta capilla catedralicia puede verse Antonio San Cristóbal, *Algunas capillas catedralicias con retablos-sepulcros*, en Revista del Archivo General de la Nación, Lima, N° 7, 1984 págs. 185-211.
 35. A.G.N., escribano Diego Nieto Maldonado, 1643, protocolo 1250, folio 895.
 36. A.G.N., escribano Diego Sánchez Vadillo, 1634, protocolo 1781, folio 2289.
 37. A.G.N., escribano Juan de Sobares, 1661-1662, protocolo 1833, folio 355.

tallado de cuatro hacheros grandes como los de la capilla de La Soledad en San Francisco por 160 pesos³⁸: se trataba de la capilla antigua y anterior a la construcción de la nueva iglesia de La Soledad a partir de 1669 por el alarife Pedro Fernández de Valdés.

La cátedra para la sala capitular de grados del Colegio agustiniano de San Ildefonso resultó la más autorizada del reino, según la calificaba el cronista agustino fray Bernardo de Torres; pero ocasionó al ensamblador Tomás de Aguilar serios quebrantos económicos. La había concertado en la cantidad de 2.200 pesos, a los que se acumularon los trabajos adicionales o “demasías” añadidos a lo especificado en el concierto, y que los frailes agustinos del Colegio no le querían reconocer según narra el mismo ensamblador en una exclamación notarial de 20 de enero de 1632: “...y después de celebrar el dicho contrato el dicho Padre Rector y religiosos le pidieron al dicho Tomás de Aguilar que hiciese y pusiese en la dicha cátedra los demás requerimientos y jeroglíficos que hoy tiene de que le dieron traza y estampa conforme a lo cual la tiene hecha puesta y acabada de toda perfección costeándola y haciéndola los dos tercios de ella dentro del dicho Colegio y a vista del dicho Padre Rector y religiosos de él que siempre estuvieron y asistieron a la dicha obra y por momentos le decían y pedían hiciese en ella nuevos enriquecimientos en que se le recrecieron demás del dicho concierto otros dos mil pesos más que se le han recrecido de más gastos de maderas esculturas y oficiales y ocupación de su persona y trabajos por haberse hecho y acabado en el dicho Colegio tan distante de su casa con lo cual el dicho Tomás de Aguilar en cuanto a las dichas demasías ha quedado y está engañado lesa y damnificado en los dichos dos mil pesòs...”³⁹. No sabemos cuál fue el resultado de estas reclamaciones, y tampoco he descubierto algún proceso judicial semejante al que siguió el mismo Tomás de Aguilar con los bienes y expolios del difunto Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte que después analizaremos.

El 30 de marzo de 1620 concertó Tomás de Aguilar un cuadro para la cofradía de San Buenaventura de los morenos fundada en la iglesia del Convento de San Francisco, “el cual ha de tener agallones y ha de ir dorado y estofado”⁴⁰, por el precio de 285 pesos. El ensamblador Hernando Joseph se había concertado para hacer un cuadro o tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora de la Victoria en la iglesia de San Sebastián por el precio de 1.000

38. A.G.N., escribano Gregorio de Herrera, 1663, protocolo 852, folio 86 vta.

39. A.G.N., escribano Bartolomé de Toro, 1632, protocolo 1874, folio 14 vta.

40. A.G.N., escribano Agustín de Atencia, 1618-1620, protocolo 170, folio 130 de 1620.

pesos con fecha de 3 de julio de 1631⁴¹. No pudiendo cumplir con la obra comenzada, se la encargó a Tomás de Aguilar por concierto del día 14 de abril de 1632, previa la tasación de los trabajos realizados hasta entonces que hicieron Pedro de Noguera y Juan Martínez de Arrona⁴².

El trabajo del tabernáculo para el altar de Nuestra Señora de La Antigua en la iglesia de Los Niños Huérfanos constituía en realidad un verdadero retablo menor: fue concertado el 9 de junio de 1640 por 700 pesos que terminó de recibir el día 7 de agosto de 1643 según consta por la anotación marginal del concierto⁴³. Tenía 7 varas de alto y 3 y tercia de ancho; era mixto de pintura y escultura, pues en el tablero principal llevaba en los dos cuerpos los cuadros de San Joaquín y Santa Ana, San Juan de Dios y San Diego; y “en el segundo cuerpo ha de estar en el medio el bautismo de San Juan de media talla”.

Mediante la urna concertada por Tomás de Aguilar el día 7 de abril de 1656 se transformaba un cuadro de Nuestra Señora de La Antigua en un retablo pequeño: se trataba propiamente de una labor de escultura con estas especificaciones: “una urna con seis marioletas las dos que peguen con más perfil al dicho retablo y las cuatro de relleno sin tetas sino revestidas”; llevaba encima macetas y carteras⁴⁴.

3. Los retablos de Tomás de Aguilar

Sobre el fundamento parcial e insuficiente de dos o tres conciertos notariales de retablos de Tomás de Aguilar esbozaba el arquitecto Harth-Terré la teoría de que este ensamblador había sido un maestro anclado en el arcaísmo pre-barroco: “esta costumbre de adornar la calle del retablo con pinturas en vez de las tablas con medio relieve y nichos avenerados para albergar bultos, lo que era ya frecuente entre los maestros de este siglo, es rutina de nuestro maestro avileño (sic), quien no parece sufrir las influencias introducidas en la arquitectura del retablo. Persiste, pese a esto, en las formas protorrenacentistas”⁴⁵.

Por lo pronto, hay que descartar la influencia directa de la arquitectura renacentista española y de la castellana en particular sobre el ensamblador

41. A.G.N., escribano Juan Bautista de Herrera, 1631, protocolo 864, folio 493 vta.

42. A.G.N., escribano Juan Bautista de Herrera, 1632, protocolo 865, folio 379 vta.

43. A.G.N., escribano Juan Bautista de Herrera, 1640, protocolo 879, folio 859.

44. A.G.N., escribano Juan de Angulo y Estrada, 1653-1657, protocolo 107, folio 318.

45. E. Harth-Terré, *Escultores españoles*, 1. c., p. 162.

Tomás de Aguilar, en la que tanto insistió el arquitecto Harth-Terré por la simple razón de que el maestro Aguilar había nacido en el Perú, se había formado profesionalmente en el Virreinato, y nunca viajó a España. No tiene ningún fundamento atribuirle algún conocimiento personal de los retablos españoles, cualquiera que fuera su estilo. Lo único que cabe afirmar es que Tomás de Aguilar reflejó las tendencias estilísticas que prevalecieron en los retablos limeños hasta la década de 1620 en que comenzó a ejercer la profesión de ensamblador en Lima.

Ha dado la coincidencia de que los escasos retablos ensamblados por Tomás de Aguilar que comenta Harth-Terré en base a algún conocimiento de sus conciertos notariales de obra contuvieron pinturas de lienzo en las entre-calles; creemos con todo que este hecho cierto no avala la tesis de que todos los retablos ensamblados por Tomás de Aguilar reiteraran la misma conformación con cuadros de pinturas. No era el ensamblador el que imponía a sus clientes la selección entre pinturas en lienzo o tablas de relieve en madera; sino los patronos que financiaban los retablos; de tal suerte que el ensamblador Tomás de Aguilar se limitaba a satisfacer las preferencias estilísticas de sus clientes. Mencionaremos en lo que sigue otros retablos de Tomás de Aguilar ensamblados con esculturas de bulto, de los que Harth-Terré o no ha tenido noticia o no hace ninguna referencia documental acerca de los conciertos de obra en que se describen. Es comprensible que habiendo vivido en una época de transición entre el renacimiento y el barroco, el ensamblador Tomás de Aguilar labrara alternativamente retablos de pinturas o con imágenes de bulto o medio relieve. Tengamos en cuenta que la alternativa entre figuras en lienzo o en talla de madera no representaba más que uno de los criterios del estilo de los retablos; el otro era el de la composición del diseño; y bajo este aspecto, al menos, el retablo-sepulcro para los restos del Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte resultó ser decididamente barroco.

El 26 de octubre de 1620 concertó Tomás de Aguilar con Domingo Venegas indio ladino un retablo de cinco varas de alto y seis de ancho para la capilla de la Candelaria en la iglesia de San Francisco y por el precio de 925 pesos, más unas tablas para poner los retratos de Venegas y de su mujer; el concierto no describe la traza ni la imaginería que llevaría el retablo⁴⁶.

Además de la reja, concertó también Tomás de Aguilar el retablo principal para la capilla del canónigo Bartolomé Menacho situada en la Catedral con fecha 2 de enero de 1626 por el precio de 3.100 pesos y se comprometía también a colocar en la capilla dos cuadros grandes que le entregó el licenciado

46. A.G.N., escribano Miguel Alférez, 1619-1620, protocolo 91, folio 424.

Menacho⁴⁷. Se trataba ciertamente de un retablo organizado con pinturas; y aunque Harth-Terré afirmaba que Aguilar las encargó al pintor Alonso Carrión⁴⁸, lo que en verdad sucedió fue que Tomás de Aguilar concertó el dorado del retablo de Menacho con Juan de Cáceres “maestro dorador de retablos y pinturas” por 750 pesos el día 1 de julio de 1626; y este artífice se encargaba de mandar hacer las pinturas, pero en todo el concierto notarial no se indica el nombre del pintor que las ejecutó⁴⁹.

Había concertado Tomás de Aguilar un retablo para la capilla de Las Animas del Purgatorio en la Iglesia de Santa Ana con fecha de 6 de junio de 1628, estableciéndose en el concierto que “las figuras que han de estar en el dicho retablo y pintura ha de ser de mano de Alonso Carrión o de otro oficial tan bueno como el susodicho”⁵⁰. No cumplió Tomás de Aguilar con ensamblar el retablo dentro del plazo establecido en el concierto de obra; y aunque los mayordomos de primer intento pretendieron que lo terminara el carpintero Pedro Vázquez, volvieron a concertarse nuevamente con Tomás de Aguilar el día 29 de noviembre de 1629 para que lo completara⁵¹.

Por aquellos años encargó el ensamblador Tomás de Aguilar al escultor Pedro Muñoz de Alvarado dos grupos de esculturas para otros dos retablos. Obra cuyos conciertos notariales no he logrado identificar. Consta por las anotaciones marginales de esos conciertos que el escultor cumplió satisfactoriamente con hacer y entregar las imágenes y que recibió el precio establecido en el concierto; lo que prueba que se realizaron estos dos retablos de esculturas, no de pinturas.

El 19 de noviembre de 1627 el escultor Pedro Muñoz de Alvarado se concertó a favor del dicho “Tomás de Aguilar de hacer para un retablo doce figuras de santos de madera de cedro de medio relieve sin pintar que cada una ha de tener siete cuartas de alto y con ellas un tablero de la Santísima Trinidad de medio relieve de una vara de alto y otra de ancho poco más menos en conformidad de la traza del dicho retablo que las dichas figuras han de ser para los santos siguientes: Santa Isabel, Santo Tomás de Aquino, San Pedro de Alcántara, La Magdalena, Santa Cecilia, San Juan Bautista, San Juan Evangelista,

47. A.G.N., escribano Agustín de Atencia, 1626-1627, protocolo 173, folio 14.

48. E. Harth-Terré, *Escultores españoles*, 1.c., pág. 161.

49. A.G.N., escribano Agustín de Atencia, 1626-1627, protocolo 173, folio 225 vta.

50. A.G.N., escribano Francisco de Acuña, 1628, protocolo 5, folio 224.

51. A.G.N., escribano Francisco de Acuña, 1629, protocolo 6, folio 516 vta.

San Pedro y San Pablo apóstoles, Santa Catalina mártir, Santa Ana, San Joseph"; todo por el precio de 90 pesos cada figura, "sin que por la historia de La Santísima Trinidad le pague cosa alguna porque entra en el concierto de los noventa pesos"⁵².

El segundo encargo se hizo el día 1 de abril de 1628 para otro retablo que también estaba haciendo el ensamblador Tomás de Aguilar. Las figuras se concertaron por el precio de 520 pesos; eran las siguientes: "una imagen de Cristo nuestro Redentor Crucificado de seis cuartas de alto, una imagen de Nuestra Señora de la Limpia y pura Concepción con su trono a los pies con serafines y la luna la imagen de siete cuartas de alto cuatro figuras de Santos que son San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Pedro Nolasco y San Pedro Armengol frailes de La Merced de vara y cuarta de alto dos niños desnudos de media vara poco más o menos de alto todo de madera de cedro un retrato del tamaño del natural hincado de rodillas sobre un cojín puestas las manos vestido de sacerdote con manteo y sotana y la imagen de Nuestra Señora de la Concepción ha de ser al modo de la que está en San Francisco en la capilla de los maestros sastres todas las dichas figuras han de ser de madera de cedro y de todo relieve"⁵³.

Me permito suponer que el último grupo de figuras con el sacerdote de rodillas se trataría de las que adornaron el sepulcro del arcediano de La Catedral don Juan Vázquez o Velásquez, ya que el día 28 de septiembre de 1629 otorgó Tomás de Aguilar carta de pago a cuenta de lo que estaba obrando en la capilla de este arcediano⁵⁴. Por otro lado, coinciden las tallas encargadas al escultor Muñoz de Alvarado con las que adornaban el retablo-sepulcro del arcediano, según la descripción que hace Echave y Assú: "al muro lateral del evangelio se erige urna sepulcral y depósito de la venerable memoria del Fundador de tan esmerado relieve y airosas molduras que fueran digno retablo de la más honrada capilla. Su cuerpo de bulto se ve de rodillas careado al trono de la majestad purísima de María"⁵⁵.

Para la iglesia de Santa Ana concertó Tomás de Aguilar el 23 de julio de 1633 un retablo pequeño que ornamentaba el cuadro central de San Jerónimo,

52. A.G.N., escribano Bartolomé de Cívico, 1627, protocolo 322, folio 1988.

53. A.G.N., escribano Bartolomé de Cívico, 1628, protocolo 323, folio 354 vta.

54. A.G.N., escribano Juan de Valenzuela, 1629, protocolo 1952, folio 1136.

55. F. Echave y Assu, *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*, Amberes por Juan Bautista Verdussen, 1688, pág. 63.

por el precio de 720 pesos⁵⁶. Era una retablo menor lateral, pero no está descrito en el concierto notarial.

El sepulcro de doña Inés Muñoz, fundadora del Monasterio de La Limpia Concepción, al que aluden Vargas Ugarte y Harth-Terré sin citar la documentación exacta de archivo, fue concertado el día 19 de noviembre de 1629 por Tomás de Aguilar con el mayordomo del Monasterio Gonzalo Durán Velo por el precio de 1.100 pesos. Tomás de Aguilar asume en esta obra la denominación profesional de "maestro escultor". No se describe el sepulcro en el concierto; tan sólo indica que el maestro escultor se obligaba a "dar hecho y acabado de todo punto y buena perfección en el lado del evangelio del altar mayor de la iglesia del dicho Convento de La Concepción de dicha ciudad en un hueco de un arco de ladrillo que ha de hacer el dicho Gonzalo Durán Velo un entierro de madera al modelo y traza y en la forma y manera que está hecho el entierro de don Jorge Manrique de Lara en el Convento de San Francisco..."⁵⁷.

De acuerdo a la información que hemos acopiado, fueron tres los sepulcros labrados por Tomás de Aguilar: el del Arcediano en La Catedral, el de doña Inés Muñoz en La Limpia Concepción, y el del Arzobispo de Lima don Fernando Arias de Ugarte en la Catedral.

No nos detenemos a analizar el retablo concertado por Tomás de Aguilar para el convento de los agustinos de Cañete el 22 de febrero de 1638 por el precio de 1.312 pesos⁵⁸. A este retablo se refería Harth-Terré como ejemplo demostrativo de los retablos arcaicos de pinturas; aunque también añade el texto del concierto que en el tablero mayor se habían de poner los bultos que tiene el dicho Convento de los agustinos.

La única obra todavía existente entre las múltiples encomendadas al ensamblador Tomás de Aguilar es la tabla de medio relieve con la coronación de la Santísima Virgen por la Santísima Trinidad, que formaba parte del retablo concertado por el Padre mercedario fray Pedro Urraca de Paños el día 20 de febrero de 1636 con el ensamblador Tomás de Aguilar y el escultor Pedro Muñoz de Prado destinado a un pilar lateral de la iglesia del Convento de La Merced⁵⁹. Se tomaba por modelo el retablo menor colateral situado en la capilla mayor

56. A.G.N., escribano Diego Rabaneda, 1631-1637, protocolo 1590, folio 401.

57. A.G.N., escribano Diego Sánchez Vadillo, 1629, protocolo 1770, folio 2569 vta.

58. A.G.N., escribano Antonio de Tamayo, 1638, protocolo 1859, folio 168; pero el concierto empieza en el folio 173 vta.

59. A.G.N., escribano Joan de Zamudio, 1636, protocolo 2051, folio 917.

del mismo Convento de La Merced y dedicado a San Pedro Nolasco, “haciendo el dicho retablo en las vueltas del seisavado del mismo altor y latitud del pilar”. Correspondía a la forma convexa del ochavamiento, no a la cóncava. Pagaron a Tomás de Aguilar 800 pesos por su trabajo de ensamblar el retablo, y al escultor Pedro Muñoz de Prado 1.000 pesos por la talla de escultura. Transcribimos el fragmento referente a la talla que es la parte que se conserva en la misma iglesia de La Merced. Dice así el concierto notarial: “...yo el dicho Pedro Muñoz de Prado escultor me obligo de hacer para el dicho retablo una historia de la Santísima Trinidad de bulto las personas distintas que han de ser tres personas de la forma y modelo y modo de la lámina que tiene el dicho Padre fray Pedro Urraca que he visto... y así mismo ha de tener la dicha historia una imagen de Nuestra Señora en pie que ha de tener seis cuartas de alto y las demás figuras han de tener la misma proporción y alto y las tres personas de la Santísima Trinidad han de estar coronando a la Virgen según la dicha lámina con el adorno de ángeles y serafines... y al lado de la imagen de Nuestra Señora ha de estar un medio cuerpo de un religioso de la dicha Orden de La Merced como está en la dicha lámina y al otro lado ha de estar otro medio cuerpo del Angel Custodio ... y todas las figuras han de ser de seis cuartas de altor y han de tener sus ojos de cristal y el ángel y el religioso han de tener sus ojos de cristal.”

Llevaba además este retablo un segundo cuerpo con “un crucifijo de un Cristo crucificado al vivo de seis cuartas de alto y encima la figura del Espíritu Santo en figura de paloma con sus nubes encima de la cabeza del Cristo.”

Según las anotaciones marginales del concierto, el 21 de julio recibió el escultor 400 pesos y el 10 de diciembre de 1636 declaró haber cumplido la obra y haber recibido todo lo que por ella debían entregarle. Por su parte, el ensamblador Tomás de Aguilar dio por rota y cancelada la escritura el 5 de marzo de 1637 en que recibió el resto de lo que importaba la obra del retablo. Participó en este concierto de obra como fiadora de Tomás de Aguilar su segunda esposa legítima Damiana Francisca de León que estaba presente y dijo ser mayor de 27 años, y no firmó porque no sabía hacerlo, firmando en su nombre un testigo.

El retablo concertado por Tomás de Aguilar el día 2 de marzo de 1638 con el canónigo don Fernando de Avendaño para la capilla de Nuestra Señora del Prado, de la que era capellán, constituyó una cuadrícula regular perfecta con lienzos de pintura. Tendría este retablo 12 varas de ancho y 15 de alto. Establece dicho concierto que “el dicho retablo ha de tener diez y ocho columnas enteras de labor dórica y estriadas”. Convertida esta anotación a un diseño, significa que el retablo constaba de tres cuerpos y cinco calles verticales delimitadas estas a razón de seis columnas por cada cuerpo. Las cinco calles en los tres cuerpos hacían un total de 15 entrecalles; y esto concuerda con

la anotación del concierto que decía que el retablo llevaría quince cuadros de pintura “en que se han de pintar los misterios de La Virgen o la historia suya desde su Concepción hasta su Tránsito y la dicha pintura ha de ser de mano de Juan Bautista Planeta”. Llevaría en los lienzos del primer cuerpo los retratos del Virrey Conde de Chinchón, de su hijo y de la Condesa, pero “los retratos no han de ser solos sino con el misterio de La Virgen”. Cobró Tomás de Aguilar por toda la obra 2.600 pesos, de los cuales pagó al pintor Planeta 500 pesos por las pinturas⁶⁰.

Según lo establecía el mismo concierto colocó también Aguilar en un retablo colateral las pinturas antiguas del retablo que había dado el Conde de Chinchón, e hizo otro retablo colateral en el lado de la epístola con cuatro lienzos de pinturas del retablo antiguo. El pago final a Tomás de Aguilar se realizó el día 8 de abril de 1640.

Firmó Tomás de Aguilar un concierto notarial para ensamblar un retablo destinado al altar de Nuestra Señora de La Antigua en la Santa Iglesia Catedral junto a la puerta del lado del evangelio, que le encargaban María Hernández y Miguel de Rivera morenos libres por el precio de 1.100 pesos de a ocho reales, sin que el ensamblador les hubiese de cobrar demasías en caso de hacerlas⁶¹. En la caja del primer cuerpo tendría dos puertas como las del retablo de Nuestra Señora de Guadalupe en la iglesia de San Agustín, con tableros de pinceles de Santa Ana y de San Joaquín; y en el segundo cuerpo se pondría una tabla de la Asunción de Nuestra Señora.

El Padre jesuita Francisco de Arce procurador del Noviciado de La Compañía encomendó a Tomás de Aguilar y a Juan de Balanzategui oficial de ensamblador la hechura de un retablo para la iglesia del Noviciado de La Compañía por el precio de 600 pesos, que se había de colocar al lado del púlpito; por lo demás no aporta el concierto ninguna descripción del retablo para el que se entregó la traza⁶².

Tampoco contiene ninguna referencia explícita el concierto notarial del día 9 de enero de 1666 firmado por Tomás de Aguilar con Cristóbal Ortiz de Godoy para labrar el retablo de seis varas de ancho y ocho de alto por el precio de 700 pesos, que debía entregar puesto en las casas de morada y acabado a lo blanco⁶³.

60. A.G.N., escribano Diego Sánchez Vadillo, 1638 protocolo 1795, folio 513.

61. A.G.N., escribano Bartolomé de Toro, 1638-1639, protocolo 1877, folio 537 vta.

62. A.G.N., escribano Joseph de Ovalle, 1657, protocolo 1350, folio 293.

63. A.G.N., escribano Gaspar de Quesada, 1666, protocolo 1565, folio 20.

Hasta donde alcanza la información de archivo que he acopiado, parece como que al final de la década de 1630, que fue para él la más fecunda en producción de retablos, hubieran decaído notablemente los encargos de trabajos al ensamblador Tomás de Aguilar. Acaso influyera en esta disminución de su actividad profesional la competencia suscitada por otros ensambladores, entre ellos Asensio de Salas y Mateo de Tovar, que trabajaron intensamente a partir de 1640 con acopio continuado de encomiendas de retablos.

4. Retablo del Arzobispo Arias de Ugarte

Anotemos de entrada que esta obra de arquitectura en madera ha desaparecido físicamente por incuria de los hombres; su destrucción nos impide incorporarla al estudio existencial de la arquitectura virreinal de retablos. Sin embargo, nos ocupamos de ella porque corresponde a un estilo muy característico de los retablos virreinales, del que han desaparecido casi todos sus ejemplares; y sobre todo, porque representa un momento de suma importancia en la evolución de la arquitectura virreinal peruana en general, no sólo la de los retablos.

Los retablos-sepulcros constituyen un género peculiar dentro de la arquitectura virreinal en madera. No conformaron un simple sepulcro con la estatua yacente tendida sobre el mausoleo donde se guardaban los restos mortales del personaje, como el de Los Reyes Católicos en la Catedral de Granada, o tantos otros que adornan las capillas y los muros de las iglesias españolas por el estilo de los que admiramos en la iglesia del Monasterio del Parral en Segovia. Además de tener función sepulcral, se trataba de retablos propiamente dichos, con la misma estructura de diseño arquitectónico desarrollada en los demás retablos. La diferencia entre el retablo-sepulcro y los retablos convencionales dedicados al culto de alguna imagen consiste en los bultos de escultura acogidos en ambos géneros; pues mientras que el retablo religioso dedicaba la caja u hornacina central a la imagen del Santo titular y en las hornacinas secundarias laterales acogían las imágenes de otras advocaciones, en el retablo-sepulcro se colocaba el ataúd con los restos mortales del personaje, sobre él su escultura generalmente de rodillas y las hornacinas de las entrecalles representaban motivos profanos como los escudos de armas. Todo ello sin afectar en uno y otro caso al diseño arquitectónico del retablo que era semejante en ambos géneros de acuerdo al estilo de la época. A ello se añadía la diferenciación en cuanto a la pintura que recubría todo el conjunto arquitectónico.

Pero los retablos-sepulcros continuaban teniendo una función religiosa asociada a la capilla en la que se colocaban. La simbiosis entre el diseño arquitectónico de los retablos y la finalidad de monumento funerario se consolidó mediante la costumbre social de instituir capellanías con dotación económica

permanente para mantener el servicio de sacerdotes obligados a celebrar misas en el altar del retablo-sepulcro. Consta por el testimonio de Echave y Assú que el Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte instituyó tres capellanías para el culto de su propio retablo-sepulcro.

Correspondía la traza del retablo-sepulcro a la arquitectura en madera; y tan propio de este género era el diseño esbozado que algunos ensambladores usaron en el concierto notarial de obra el título profesional de “maestro de arquitectura”: así lo hicieron Asensio de Salas y Mateo de Tovar. La obra complementaria de la escultura, que no era ejecutada por el mismo ensamblador del retablo, se subcontrataba con algunos de los escultores residentes en la ciudad. Esta dualidad de artífices participantes en el mismo retablo la hemos visto cumplida en algunos de los conciertos notariales de obra firmados por el ensamblador Tomás de Aguilar, y se reiteró en el del retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte. Dedicó don Emilio Harth-Terré un breve ensayo de información acerca de algunos retablos-sepulcros labrados en Lima⁶⁴. En sucesivas investigaciones en el Archivo General de la Nación he descubierto otros conciertos notariales de obra para labrar retablos-sepulcros; algunos de ellos han sido estudiados en el artículo antes citado sobre las capillas catedralicias. El del Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte tiene méritos especiales de gran importancia para la historia de la arquitectura virreinal peruana.

Para ensamblar el retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte se firmaron dos conciertos notariales consecutivos con algunos días de intervalo. Por el primero, de fecha 23 de abril de 1637, el ensamblador Tomás de Aguilar se concertó con el mayordomo mayor don Diego López de Lisboa tomando a su cargo toda la obra por el precio total de 3.300 pesos de a ocho reales⁶⁵. En este primer concierto se especificaba que las figuras y bultos de escultura debían ser talladas por Pedro Muñoz de Alvarado o por Francisco Lobo, “y no otro escultor alguno”, quedando la determinación a la libertad de Tomás de Aguilar, responsable único de la obra. A pesar de su antigua vinculación con Muñoz de Alvarado, para este retablo-sepulcro se decidió Tomás de Aguilar por Francisco Lobo, quedando Muñoz de Alvarado como escultor suplente en el caso de que Lobo no cumpliera con entregar las esculturas dentro de los plazos establecidos en el concierto. Por un segundo concierto notarial Tomás de Aguilar se contrató el día 27 de abril de 1637 con Francisco Lobo para

64. E. Harth-Terré. *Escultores de sepulcros*, en *Escultores españoles*, 1.c., capítulo VI de la Segunda parte, págs. 98-101.

65. A.G.N., escribano Francisco de Cepeda, 1637-1640, protocolo 315 folio 436. Se incluye como *Anexo documental*.

encargarle todas las esculturas necesarias por el precio de 725 pesos⁶⁶. Alude Harth-Terré a esta subcontratación, pero con algunas imprecisiones, pues escribe que “el maestro Tomas de Aguilar recurrió a la ayuda de los escultores Pedro Muñoz de Alvarado y Francisco Lobo quienes habían de cumplir el encargo por él asumido por 1,300 pesos”⁶⁷. En realidad, solamente se ocupó de la obra de escultura el maestro Francisco Lobo y por la cantidad anotada de los 725 pesos.

El concierto principal de Aguilar contiene la memoria descriptiva del retablo-sepulcro, además de señalar los temas de la escultura y la colocación en que debían ponerse. Es un documento de singular importancia porque aporta informaciones sobre el origen de ciertos elementos arquitectónicos de los que hasta ahora no se tenía conocimiento en los retablos. La memoria descriptiva señala las medidas de todo el retablo y de sus diversos componentes, lo que permite el estudio completo del diseño. El mayordomo del Arzobispo dió muestras de profesar la más completa desconfianza acerca de la honestidad profesional de Tomás de Aguilar, pues deja a entender que temía ser engañado por el ensamblador tanto en la calidad de los materiales como en las dimensiones de la obra. No se recató de expresar su desconfianza en esta cláusula del concierto notarial que no he vuelto a encontrar en ninguno de los numerosos que tengo leídos; “Y se declara que espera excluir toda sospecha que siempre conste que la planta en virtud de que se ha de hacer la dicha obra no sea adulterada, ni menguada, ni añadida de lo que constará estar refrendado por el presente escribano y rubricada de mi rúbrica en siete partes de ella, las cuatro en los lados de la dicha planta y las tres a las espaldas de ella”. Estas precauciones totalmente inusuales sirvieron después para que nosotros podamos conocer mejor el diseño del retablo-sepulcro. Lejos de cumplirse en este retablo la reiterada acusación de protorrenacentista que Harth-Terré aplica a Tomás de Aguilar, deducimos del análisis arquitectónico de la memoria descriptiva que se trataba de uno de los momentos más decisivos en la introducción del barroco en los retablos, no sólo por la presencia de esculturas, sino sobre todo por la distribución arquitectónica del diseño, especialmente por la adopción de la cornisa del entablamento abierta en arcos verticales que sólo había sido detectada en las portadas, pero no en retablos tan tempranos como este.

66. A.G.N., escribano Francisco de Cepeda, 1637-1640, protocolo 315 folio 443. Se incluye como *Anexo documental*.

67. E. Harth-Terré, *Escultores españoles*, 1.ª ed., p. 160. Por esta imprecisión y por la ausencia de toda referencia documental acerca de ambos conciertos, cabe suponer que Harth-Terré sólo tuvo algunas noticias de segunda mano sin llegar a analizar directamente los dos conciertos notariales, especialmente el de Francisco Lobo que está registrado en el mismo protocolo en páginas más adelante que el primero de Tomás de Aguilar.

El concierto notarial menciona tres cuerpos en el retablo, pero en realidad, la traza se distribuía en dos cuerpos completos de tres calles y un pequeño cuerpecillo incompleto a manera de frontis como prolongación de la calle central del segundo cuerpo. Las cuatro columnas sobre cuatro niños cargadores especificadas en el concierto dividían el frente de los dos primeros cuerpos en las tres calles; señala expresamente el concierto la existencia de hornacinas para bultos de escultura en las entrecalles laterales separadas por las columnas divisorias.

La estricta horizontalidad de los cuerpos, tan característica de los retablos renacentistas y usada también por Tomás de Aguilar en los retablos de pinturas como el de Nuestra Señora del Prado, fue desbordada en la calle central de los dos primeros cuerpos. Ofrece el concierto una descripción tan minuciosa de los componentes arquitectónicos del retablo y de sus dimensiones respectivas, que permitiría reconstruir de nuevo la traza del retablo-sepulcro. La desproporción entre la altura de las calles laterales respecto de la calle central destaca a primera vista al comparar las medidas de cada una de ellas. Todo el primer cuerpo descansaba sobre un ancho banco principal que “ha de tener vara y tres cuartas de alto hasta la cotabasa que guarnece el banco”. Dentro de este banco quedaban los pedestales de las columnas con los cuatro muchachos que “cargan las columnas”, “de vara de alto cada uno”: hasta este nivel la altura del retablo-sepulcro era homogénea en las tres calles.

La altura de las dos calles laterales en el primer cuerpo estaba determinada por la de las columnas: “las cuatro columnas han de tener tres varas y tercia de largo con sus capiteles compósitos de hojas de perejil harpeadas”. Pero en la calle central del primer cuerpo quedaban albergados dos elementos superpuestos: en primer lugar, la caja de madera para guardar el cadáver del Arzobispo, cuya altura, se infiere por la de su puerta: “La puerta del sepulcro donde ha de estar el cuerpo de Su Sría. ha de tener de alto hasta la urna donde ha de estar su Sría. dos varas”; y sobre la caja sepulcral quedaba la hornacina principal de la que dice el concierto: “la caja principal del sitio donde ha de estar su Sría. ha de tener ...de alto tres varas y media”. Sumadas las alturas de la caja y de la hornacina hacen cinco varas y media, lo que sobrepasa la altura de las tres varas y tercia a que se elevaban las cuatro columnas y las calles laterales.

Es importante anotar que la gran hornacina central para albergar la estatua orante del Arzobispo terminaba en arco como indica reiteradamente el concierto notarial: “y por la parte del arco de adentro”, “las molduras y guarniciones del arco”. Esta curvatura con que se cerraba la hornacina central determinó que al irrumpir por su mayor altura sobre el espacio que hubiera ocupado el entablamento de este cuerpo en la calle central, se abriera en arcos

verticales la cornisa terminal del primer cuerpo, desapareciendo además en ese espacio el arquitrabe y el friso del mismo entablamento. El concierto notarial describe los arcos verticales de la cornisa con el nombre de frontispicios": "En el segundo cuerpo entre medias de los frontispicios del cuerpo principal una tarja que tiene vara y media de largo y una vara de alto y cada frontispicio del cuerpo principal tiene vara y media cada uno y más". No se trataba de los lados inclinados de algún frontón abierto colocado sobre el primer cuerpo; sino de "los frontispicios del cuerpo principal", o sea de la gran cornisa abierta formando arcos verticales a modo de acompañamiento externo de la curvatura terminal de la gran hornacina que sobrepasaba la altura del entablamento primero.

Ahora bien, esta composición reproducía en el retablo-sepulcro la de los respaldares en la sillería del coro de La Catedral de Lima; ya que, al igual que en esta obra de arquitectura en madera diseñada por Martín Alonso de Mesa y tallada por Pedro de Noguera, los arcos abiertos de la cornisa albergaban en su espacio intermedio una tarja de tamaño proporcionado a la "frontispicios". Dice así el concierto notarial: "en el segundo cuerpo entre medias de los frontispicios del cuerpo principal una tarja que tiene vara y media de largo y una vara de alto y cada frontispicio del cuerpo principal tiene vara y media cada uno y más". Esta composición constituía el nexo entre el primer cuerpo y el segundo; aunque invadía los terrenos del segundo cuerpo por encima del entablamento primero en el sector de las dos calles laterales.

El segundo cuerpo, también de tres calles como el primero, reiteraba la desigualdad de altura entre las calles laterales y la calle central; y terminaba igualmente en una cornisa abierta en arcos verticales formando "frontispicios" semejantes a los del primer cuerpo. Dice así el concierto notarial: "El segundo cuerpo ha de tener tres varas y media hasta los frontispicios y las columnas del segundo cuerpo han de tener dos varas y cuarta con el banco y capitel y el cornisamento friso y arquitrabe ha de tener con frontispicios vara y dos tercias". El espacio interior de la calle central del segundo cuerpo estaba ocupado por otra hornacina con una tarja del escudo de armas de Su Señoría el Arzobispo sustentado a los lados por dos muchachos tallados. Terminaba en un arco que "ha de tener dos varas y tercia de alto"; y sobrepasa por sí solo la altura de las columnas del segundo cuerpo, y obligaba a que la cornisa se abriera igualmente en los arcos verticales como sucedía en el primer cuerpo.

La interpretación que proponemos de los "frontispicios" como arcos de la cornisa superior del entablamento abierta en la entrecalle central corresponde fielmente al término empleado en el siglo XVII. Sabemos cómo el cronista franciscano fray Miguel Suárez Figueroa empleaba el término de "frontispicios" para referirse a los grandes arcos de la primera cornisa abiertos en la entrecalle

central de la portada principal de la iglesia de San Francisco. De igual modo el cronista Echave y Assú empleaba el término de “frontispicios” para designar los arcos de la cornisa principal abiertos en la misma posición en la portada principal de la Catedral de Lima⁶⁸. El uso terminológico concuerda también en la descripción del retablo-sepulcro que ahora analizamos con la disposición de la cornisa abierta en arcos verticales por la entrecalle central de los dos primeros cuerpos.

Los retablos-sepulcros no estaban destinados a la veneración y culto de las imágenes del Señor o de los Santos; sino al enterramiento piadoso de los restos mortales de algún personaje importante. La diferencia entre el uso litúrgico y el uso funerario se manifestaba en el distinto modo de recubrir la madera: los destinados al culto estaban dorados por completo; mientras que los retablos-sepulcros sólo se blanqueaban o se pintaban de color de piedra, con algunos perfiles dorados. Según esta costumbre, el concierto notarial estableció que “todo el sepulcro y obra se ha de blanquear de albayalde bruñido de color piedra que parezca alabastro con sus perfiles dorados como parece en la traza”. No difería, pues, el retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte de los otros retablos-sepulcros conocidos en cuanto al modo de disponer su pintura.

Desde el punto de vista histórico, el retablo-sepulcro ensamblado por Tomás de Aguilar en 1637 constituye un eslabón entre el diseño de los respaldares de la sillería coral de La Catedral de Lima terminados una década antes, y la portada de La Catedral del Cuzco. Estas tres obras de arquitectura en madera o en piedra reproducen el mismo diseño de la cornisa terminal del entablamento abierta en arcos verticales; aunque las dimensiones variaban de unas obras a otras. El diseño para el retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte puede ser considerado como anterior a la intervención de Pedro de Noguera en la portada principal de La Catedral de Lima⁶⁹; de tal modo que Noguera se encontró dentro de la misma Catedral con un retablo-sepulcro que reproducía en gran tamaño el diseño tallado por él mismo en pequeña escala en la sillería coral catedralicia. Desde luego, el retablo-sepulcro de Tomás de Aguilar es igualmente anterior a la portada del beaterio de Nuestra Señora de Copacabana diseñada por el ensamblador Asensio de Salas, que también reproduce el mismo motivo arquitectónico de la cornisa abierta en arcos

68. Puede verse Fr. Miguel Suárez de Figueroa, en J.F. Sánchez Cantón, *El convento de San Francisco de Lima*, en *Revista de Indias*, Madrid, tomo IV, 1943, p. 539. Y sobre la Catedral de Lima: F. Echave y Assú, *La estrella de Lima*, l.c., pp. 45-46.

69. A. San Cristóbal, *La portada principal de La Catedral de Lima*, en *Historia y Cultura*, *Revista del Museo Nacional de Historia*, Lima, N° 16, 1983, pp. 7-49.

verticales; y precede en casi dos décadas a la portada principal de La Catedral del Cuzco, considerada como iniciadora del motivo.

Ese vano esfuerzo desplegado por Gasparini para encontrar antecedentes europeos a la cornisa abierta en arcos verticales, remitiéndose a una lejana y desconocida para los artífices virreinales portada inglesa⁷⁰, no tiene otra significación que la voluntad de despojar a toda costa y a como dé lugar a la arquitectura virreinal peruana de esa originalidad creadora que hizo posible la formación de escuelas arquitectónicas regionales en el Perú, las que difieren de las arquitecturas europeas. Considero inverosímil que Tomás de Aguilar y también Asensio de Salas autor de la portada de Copacabana, y el autor de la portada de La Catedral del Cuzco hubieran podido conocer la portadita de la capilla de St. Mary the Virgin de Oxford. Téngase en cuenta que la portada de Oxford fue labrada en 1637, es decir, el mismo año en que Tomás de Aguilar concertó el retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte. Pero, en cambio, es absolutamente cierto que Tomás de Aguilar, vecino de la ciudad de los Reyes del Perú y autor de diversas obras para adornar La Catedral de Lima, conoció el diseño de los respaldares de la sillería coral en la misma Catedral limeña; y lo mismo puede afirmarse del ensamblador Asensio de Salas. También puede considerarse como cierto que el autor de la portada de La Catedral del Cuzco conoció el diseño de la sillería coral de San Francisco en aquella ciudad que, como ha demostrado Wethey, reproduce fielmente el diseño de la Catedral de Lima, y también conoció los recuadros en algunos retablos de la misma ciudad del Cuzco.

A ello se añade algo todavía mucho más decisivo que estos datos históricos, y es la diferencia estructural que intercede entre el motivo de la portada inglesa y el ornamento de la arquitectura virreinal peruana en Lima y en el Cuzco. El motivo inglés no es más que un frontón curvo triangular abierto cuyos lados inclinados son distintos de la cornisa, se sobreponen a ella y parten desde los extremos de la portada. El motivo limeño y cuzqueño consiste en la gran cornisa del primer entablamento que después de recorrer desde los extremos de la portada el espacio de las calles laterales, al llegar a las columnas que delimitan la calle central, se abre en arcos verticales. Estos arcos no son distintos de la gran cornisa, ni se sobreponen a ella; son la misma cornisa que evoluciona en una dirección vertical en lugar de proseguir su recorrido horizontalmente. Ni los "frontispicios" del retablo-sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte, ni sus homólogos los arcos de cornisa abiertos verticalmente en la entrecalle central de las portadas limeñas y cuzqueñas tienen, pues, nada que ver con los lados curvos de un frontón abierto a la manera de la pequeña portada inglesa de

70. G. Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, Ernesto Armitano editor, Caracas, 1972, p. 246.

Oxford; simplemente no son elementos distintos y superpuestos a la cornisa, como sí lo son los lados del frontón triangular en la portada inglesa y en tantas otras portadas renacentistas europeas y peruanas.

Sí Gasparini hubiera comparado la portada inglesa de Oxford de 1637 con otras portadas limeñas anteriores a aquella, como la de la sacristía de La Catedral de Lima, habría podido observar que la composición arquitectónica de la portada inglesa no era ninguna novedad para los alarifes virreinales; pues estaba aplicada en la ciudad de los Reyes mucho tiempo antes que en Oxford. La única diferencia entre la portada inglesa y la de la sacristía catedralicia limeña radica en que en ésta el segundo cuerpo descansa sobre el entablamento, mientras que en la portada inglesa desciende más abajo que el entablamento; pero la gran cornisa era horizontal en ambas portadas.

Algunos intérpretes han querido descubrir los antecedentes del motivo peruano en los dibujos de Wendell Dietterlin. Pues bien, vale también para esta interpretación la diferencia que intercede entre la cornisa abierta en arcos verticales por la entrecalle central, que es la característica del motivo peruano; y los brazos de un frontón curvo abierto en los que consiste la conformación reiterada uniformemente en los dibujos de Dietterlin. Por lo demás, no se ha aducido ningún dibujo de este tratadista que represente la cornisa abierta en arcos verticales al modo peruano.

La obra de la escultura del retablo-sepulcro corrió exclusivamente a cargo del escultor Francisco Lobo; sin que conste en algún documento notarial que haya tenido que intervenir en la escultura Pedro Muñoz de Alvarado, que sólo era citado como suplente de Lobo en el caso de que éste no cumpliera con su compromiso dentro de los plazos señalados. En los dos conciertos notariales aparecen detalladas las piezas de escultura que se habían de colocar en el retablo-sepulcro; pero como era natural se especifican más en particular con sus medidas correspondientes en el segundo concierto. No repetiremos, pues, lo que aparece en el concierto que se incluye como *Anexo documental*. Algunas figuras tenían valor independiente, como la del bulto central del Señor Arzobispo, y las denominadas cuatro virtudes que custodiarían la urna sepulcral. Mientras que otras figuras fueron incorporadas en la obra de arquitectura del retablo-sepulcro, que de este modo resultó una obra mixta de ensamblaje y de escultura: tales eran las figuras de los cuatro muchachos cargadores de las columnas del primer cuerpo, las llamadas "marioletas" para ser colocadas en la cornisa y los cuatro mascarones que irían en alguna parte de los frisos del entablamento. La gran tarja del segundo cuerpo con las armas del Señor Arzobispo y los dos muchachos que la soportaban a los lados conformaban un adorno nobiliario muy propio de la época con cierto aire arcaico de sabor renacentista.

He reunido información de archivo acerca de los trabajos del escultor Francisco Lobo tanto en piedra como en madera; con ese material preparo un estudio más amplio sobre la actividad artística de Lobo. De ella perduran al menos los dos hermosos ángeles tallados en piedra que adornan las enjutas de la portada principal catedralicia y algunas marioletas y los capiteles de las columnas. Consta además que Francisco Lobo trabajó algún tiempo en la "tienda" de Pedro de Noguera, lo que equivale a decir que colaboró con él en la talla de la sillería coral de La Catedral.

El contador Echave y Assú describió con su acostumbrado barroquismo literario el retablo-sepulcro del Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte. Dice así en *La estrella de Lima*: "115 En el muro colateral que tiene a sus espaldas el poniente se erige elegante mausoleo que conserva en vital memoria los venerables despojos del memorable prelado. Construyóse el panteón en arquitectura de cuatro cuerpos que en lo crespado y jarifo logran el más airoso garbo del arte. En el primer cuerpo se incluye la urna depositaria de su cuerpo, que aún todavía se preserva entero de las injurias de la mortalidad. Varios ángeles de toda talla con las insignias de diversas coronas parecen centinelas o custodios de tan sagrado tesoro: galantes trapos de frutas y ramos de flores esmaltan la exquisita labor. En el segundo cuerpo se forma el nicho principal de tres varas en cuadro guarnecido de columnas y bellos estofos, en que el inmortal Arzobispo revestido de casulla carmesí palio y mitra, puesto sobre un cojín de rodillas, tiene a su lado izquierdo armado el sitial con un misal abierto y la cruz arzobispal delante. Adornan el nicho cuatro mitras esculpidas de las iglesias Panamá, Quito, Nuevo Reino y Chuquisaca, de que fue prelado, fuera de la de Lima que representa la mitra que tiene en la cabeza. En el tercer cuerpo está el escudo de sus armas que sustentan dos ángeles y defienden cuatro columnas dóricas sobre que resaltan dos simulacros, símbolos de la justicia con su peso y la espada, Coronan este cuerpo sobre la cornisa dos torreones colaterales. Remata la obra en dos airoas estatuas de las virtudes, ostentando en las manos un hermoso pomo y la otra una custodia del Sacramento. Regístrase una grande inscripción o epitafio en el óvalo de una tabla que interior a la cornisa del primer cuerpo sella tan venerable depósito"⁷¹.

El mismo Echave y Assú esbozó una elogiosa semblanza del piadoso prelado Arias de Ugarte, quinto Arzobispo de Lima,⁷².

La descripción ofrecida por Echave y Assú corresponde al retablo-sepulcro ampliado. Resulta que la ejecución de la obra concertada sobrepasó las medidas

71. F. Echave y Assú, *La estrella de Lima*, p. 101.

72. *Ibid.*, capítulo V, párrafo V, pp. 165-169.

inicialmente establecidas en la memoria descriptiva del concierto notarial. Derivó de ello un latosísimo proceso judicial promovido por Tomás de Aguilar ante la Real Audiencia contra los bienes y expolios del Arzobispo difunto don Fernando Arias de Ugarte solicitando el pago adicional de 2.000 pesos por razón de las demasías o añadiduras introducidas en el retablo-sepulcro. Se inició el día 30 de abril de 1638⁷³. Solicitaba Tomás de Aguilar “embargar dos mil pesos de a ocho reales de las demasías y más valor de la obra de un entierro y fábrica de escultura que para él hice”. El retablo-sepulcro concertado tenía diez varas de alto y cinco y dos tercias de ancho; pero después de hecha la planta y la escritura pareció conveniente por no haber licencia para abrir arco en la pared que sirviese de caja hacerlo en la misma madera y suplirlo en ella dando mayor altura por darle más vuelo con lo cual subió a trece varas y tercia de alto y en proporción su ancho por la basa hasta ocho varas siguiendo hasta todo el cuerpo de la fábrica lo cual vale a justa y común estimación los dichos dos mil pesos como lo podrá ver por vista de ojos nombrando oficiales y maestros...” (fol. 1).

El proceso judicial abunda en apelaciones, traslados a la otra parte, y contestaciones. El 18 de junio de 1638 la parte de Tomás de Aguilar presentó la copia de la escritura del concierto notarial (folios 6 y sigtes.). El día 25 de junio de 1638 el abogado de Tomás de Aguilar decía: “hago presentación de la planta del entierro que mi parte hizo por donde consta la gran demasía que hizo” (folio 16). Lamentablemente no se incorporó esta planta y traza al voluminoso expediente judicial.

En una primera conciliación, las partes acordaron que se tasara la obra de las demasías; los albaceas del Arzobispo nombraron como tasadores a Diego de Medina y a Juan Mateos (folio 21); y por Tomás de Aguilar intervinieron el dominico fray Juan García y Juan Coronado (folio 25). Juraron los cuatro tasadores decir verdad (folio 24) y el día 3 de agosto emitieron y firmaron el dictamen pericial común que dice a la letra:

“Dijeron que estos testigos nombrados por tasadores han visto el entierro en que está el cuerpo del Arzobispo don Fernando Arias de Ugarte de buena memoria y han visto la obra de él y también la planta y obligación que tuvo Tomás de Aguilar y que conforme a ella hallan que el dicho Tomás de Aguilar

73. Biblioteca Nacional del Perú, *Sala de Investigaciones, Manuscritos*, expediente B 429: “Tomás de Aguilar maestro escultor contra los bienes y expolios que quedaron por fin y muerte del Sr. Doctor don Fernando Arias de Ugarte Arzobispo que fue de esta ciudad de los Reyes”. Debo la localización de este documento al investigador don Guillermo Lohmann Villena. Es un trámite judicial llevado ante la Real Audiencia; pero está registrado entre los expedientes de La Inquisición.

ha hecho de más de lo que tenía obligación el dicho Tomás de Aguilar de hacer un entierro de once varas de alto y cinco y dos tercias de ancho por lo cual le dieron tres mil y trescientos pesos que reducidas las varas cuadradas vienen a ser cincuenta = repartidas las dichas varas en los dichos tres mil y trescientos pesos vienen a caer a cada una sesenta y seis patacones = tiene de alto y mejoría trece varas y de ancho ocho de suerte que se aumenta en la demasía treinta y seis varas que a los dichos sesenta y seis patacones monta a rata por cantidad conforme a lo que le pagaron por el principal sin contar demasías de dorado y vuelos demasiados los cuales no se cuentan dos mil y trescientos y setenta y seis pesos y esta demasía de lo que tiene obligación hallan de mejora en el dicho entierro y se le debe pagar el susodicho por haberlo pedido las partes de Señor Arzobispo y esto hallaron en su conciencia y habiéndose leído lo firmaron de sus nombres fray Juan García, Juan Mateos Diego de Medina, Juan Coronado” (folio 26).

Todavía insistió la parte de los albaceas del Señor Arzobispo y el 3 de noviembre de 1638 pidieron que “...a mi derecho conviene que Pedro de Noguera maestro de la Santa Iglesia y Pedro Vázquez de la Mora, y Juan García Salguero y Domingo Pérez de Lizarde y Francisco Lorenzo y Juan Coronado y Asensio de Salas personas entendidas en escultura y arquitectura vean el dicho entierro y conforme la escritura de concierto que el dicho Tomás de Aguilar hizo de la dicha obra” (folio 44). No se cumplió la vista de ojos y la tasación por todos estos artífices solicitadas; en cambio sólo presentaron otros artífices sus declaraciones conforme a unas preguntas que concuerdan con lo fundamental de la tasación de los cuatro primeros peritos: Antonio de Olivera, Pascual de Candia, Manuel González Cano oficial de ensamblador, Asensio de Salas y Bernardo de Rojas (folios 56-61). Transcribimos sólo el dictamen de Asensio de Salas tanto por su prestigio profesional, como porque siendo también ensamblador, pudiera haber estado influenciado por las rivalidades frecuentes entre los del mismo oficio; sin embargo, emitió su parecer con toda imparcialidad, antes favoreciendo a Tomás de Aguilar. Dice así el parecer de Asensio de Salas:

“...dijo que este testigo sabe que el dicho Tomás de Aguilar hizo un entierro en la Catedral de esta ciudad de cinco varas y media de ancho y como diez varas de alto por lo cual le había de pagar tres mil y trescientos pesos y habiendo comenzado a hacer el dicho entierro conforme a la traza y escritura dice tuvo el dicho Tomás de Aguilar que tuvo orden de Su Señoría para hacerle más alto y más ancho para que quedase más capaz y para el efecto este testigo le ha visto y mirado con cuidado y ha constatado que es mayor porque tiene treinta y seis varas cuadradas de más a más del concierto las cuales varas respecto del concierto principal valen a sesenta y seis patacones poco más o menos que todo junto lo que tiene de demasías vale dos mil trescientos y sesenta pesos poco más o menos fuera y aparte de más el susodicho que la cornisa principal ha volado que no está en la traza y la hace de más costo y está todo dorado y de blanco correspondiente a lo demás y esto no lo ha

tasado...” (folios 60-60 vta). Reiteró Asensio de Salas las mismas razones de los cuatro tasadores primeros. Unos y otros se limitaron a medir y valorar las varas cuadradas de la obra ejecutada que sobrepasaban las que se habían concertado por los 3.300 pesos de la escritura.

Finalmente la Real Audiencia reiteró la condena a los bienes y expolios del Señor Arzobispo difunto en los dos mil pesos solicitados por Tomás de Aguilar, aunque los tasadores atribuyeron a las demasías el valor de 2,360 pesos.

Anexos Documentales

CONCIERTO DE LA OBRA DEL SEPULCRO DEL SR. ARZOBISPO MI SEÑOR HECHO ENTRE EL SR. LCDO. DIEGO LOPEZ DE LISBOA SU MAYORDOMO MAYOR Y TOMAS DE AGUILAR MAESTRO ENSAMBLADOR

(A.G.N., escribano Francisco de CEPEDA 1637-1640, protocolo 315, folio 436 y siguientes)

En la ciudad de los Reyes del Perú en veinte y tres días del mes de abril de mil y seiscientos y treinta y siete años ante mí el escribano y testigos parecieron presentes de la una parte el licenciado Diego López de Lisboa presbítero mayordomo mayor del Ilmo. Sr. Dr. don Fernando Arias de Ugarte arzobispo de esta dicha ciudad y sus provincias del Consejo de Su Majestad y de la otra Tomás de Aguilar maestro ensamblador y dijeron que ambos con intervención del Señor don Fernando de Avendaño canónigo de la Sante Iglesia Catedral de esta ciudad catedrático de Teología provisor y vicario general de ella y su arzobispado se ha tratado que por el dicho Tomás de Aguilar se ha de hacer y labrar un sepulcro todo de madera de cedro que se ha de poner en la capilla del Sagrario de la dicha Santa Iglesia donde ha de estar enterrado el cuerpo de Su Ilma cuando Dios Nuestro Señor que le guarde muchos años se sirviere de llevarlo de esta presente vida y que el dicho sepulcro ha de ser de la traza modelo arte tamaño y labor que se dibujó en la planta que para el dicho efecto se hizo por el dicho Tomás de Aguilar consultándola con personas prácticas y peritas en el arte y especialmente con fray Juan García religioso de la Orden de Señor Santo Domingo y con el Hno. Lázaro religioso así mismo de La Compañía de Jesús = la cual habiéndose visto y conforme demuestra ha de llevar y tener la obra del dicho sepulcro las partes requisitos y disposiciones siguientes

PRIMER CUERPO primeramente ha de tener el dicho sepulcro seis varas menos tercia de fuera afuera con los arbotantes que guarnecen los lados del entierro como parece por la traza y de alto ha de tener once varas con la cruz de fuera afuera

El banco principal del entierro ha de tener vara y tres cuartas de alto hasta la cotabasa que guarnece el banco y la puerta del sepulcro donde ha de estar el cuerpo de Su Ilma ha de tener de alto hasta la urna donde ha de estar Su Ilma dos varas y de ancho dos varas y media con todo el adorno que muestra la traza.

El óvalo que está guarnecido con hojas de laurel para escribir en él las letras que se dieren tiene de largo vara y tercia y dos tercias de ancho = y la compuerta ha de llevar su cerradura de cola y dos pernos de hierro para la dicha compuerta que sirvan de quicialeras

Háse de hacer dentro del sepulcro una caja de cedro hecho tumba cerrada con su tapa con cerradura y llave grande donde ha de estar el cuerpo de Su Señoría

Los cuatro muchachos que cargan las columnas y están en los pedestales del banco principal han de ser de vara de alto cada uno.

La caja principal del sitial donde ha de estar Su Señoría ha de tener de ancho dos caras y tercia y de alto tres varas y media y por la parte del arco de adentro ha de ir cuartelado con sus florones de talla como en piedra

Las cuatro columnas han de tener tres varas y tercia de largo con sus capiteles compósitos de hojas de perejil arpeadas = grueso de las columnas una tercia en redondo poco más = y de grueso de los pedestales de las columnas media vara en cuadro.

Entre las dos columnas que hacen división se han de hacer dos hornacinas de escultura como parece en la traza.

Las molduras y guarniciones del arco han de llevar sus óvalos.

El cornisamento de este primer cuerpo ha de ir resaltado y paflonado como parece en la traza con sus canecillos y dentellones y óvalos que son los adornos del cornisamento y enriquecidos los frisos y alquitrabe como parece en la traza con sus arbotantes y fruteros que guarnecen los lados del entierro.

SEGUNDO CUERPO En el segundo cuerpo entre medias de los frontispicios del cuerpo principal una tarja que tiene vara y media de largo una vara de alto y cada frontispicio del cuerpo principal tiene vara y media cada uno y más.

El segundo cuerpo ha de tener tres varas y media hasta los frontispicios y las columnas del segundo cuerpo han de tener dos varas y cuarta con el banco y capitel y el cornisamento friso y alquitrabe ha de tener con frontispicios vara y dos tercias con sus adornos como parece en la traza y sus canecillos óvalos y dentellones y sus arbotantes a los lados con sus fruteros y dos pirámides a los lados

El arco donde han de estar las armas de Su Señoría ha de tener dos varas y tercia de alto y de ancho vara y tercia con la tarja que muestra la traza y dos muchachos a los lados que la sustentan cada uno de más de tres cuartas.

TERCER CUERPO El tercer cuerpo fuera de la tarja ha de tener de largo desde el arco vara y media y de ancho dos varas con sus motilos que guarnecen y sirven de columnas como muestra la traza con su tarja en medio con una vara de ancho y de alto vara y tercia con su frutero que está pendiente sobre el arco del segundo cuerpo con un serafín arriba y un mascarón abajo = con tres calaveras arriba de los remates y una cruz en medio de todo lo alto y se han de ejecutar y acabar según está la traza con toda perfección.

Las figuras de las cuatro virtudes han de tener cada una siete cuartas de alto y el cuerpo de Su Señoría al natural de su tamaño de dos varas con su sitial y sus cuatro mitras la cabeza puesto de rodillas como está figurada la traza y todo el sepulcro y obra se ha de blanquear de albayalde bruñido de color de piedra que parezca alabastro con sus perfiles dorados como parece en la traza y todo lo dicho con la perfección, que parece con los tamaños que requiere la obra así de adornos como enriquecimientos que fueren necesarios y conforme los tamaños de la vara que va puesta por debajo de lo último de la traza.

Todas las juntas de los bultos han de estar con sus cavacotes clavados por las juntas para fortaleza de ellas.

Las armas de Su Señoría han de ser de media talla resaltadas con sus colores de las mismas armas.

Las figuras de bulto así la principal de Su Señoría como las demás de escultura han de ser con toda perfección y el bulto de Su Señoría Ilma retratado al vivo las cuales han de hacer Pedro Muñoz o Francisco Lobo y no otro escultor ninguno.

Con las cuales dichas declaraciones y cualidades que ha de tener y llevar la dicha obra se convinieron y concertaron en que las haga el dicho Tomás de Aguilar por el precio y labor y condiciones siguientes

Que la dicha obra la ha de comenzar a hacer a principio del mes de mayo próximo venidero de este presente año de mil y seiscientos y treinta y siete y la ha de dar acabada asentada y puesta de todo punto en la dicha capilla del Sagrario y en la parte que está comunicado y tratado para el día fin de agosto de este mismo año a vista satisfacción y contento de los dichos Señor Provisor y mayordomo mayor y religiosos susonombres o de la persona o personas que a falta de cualquiera de ellos se nombraren y señalaren para el dicho efecto y que si cumplido dicho término y plazo de cuatro meses que se le da para acabar la dicha obra no la hubiere hecho que el dicho Señor Provisor o el dicho licenciado Diego López de Lisboa como tal mayordomo mayor o la persona o personas representen la de Su Señoría Ilma puedan nombrar y señalar persona o personas de maestros del arte para que conforme a la dicha planta calidades y declaraciones de ella expresadas de suso en el estado en que estuviere la dicha obra se encarguen de ella y la prosigan continuen y acaben con la madera aderentes y recaudos que fuere necesario y haciendo en la dicha obra todo lo que el dicho Tomás de Aguilar se obliga por esta escritura de hacer en ella sin que falte cosa alguna de la dicha planta y condiciones antecedentes y subsiguientes puestas = lo cual ha de ser y sea a costa del dicho Tomás de Aguilar y de los fiadores que ha de dar y de los bienes de todos sin que para concertarse con los dichos maestros la obra o lo que de ella faltare y asentarla sea necesario citación del dicho Tomás de Aguilar ni otra diligencia alguna de que el susodicho relieves al dicho Señor Provisor mayordomo mayor o a la persona que lo hubiere de hacer y por lo que más montaren los gastos costas salarios jornales materiales y aderentes y todo lo demás necesario hasta acabar de todo punto la dicha obra consiente ser ejecutado y que se cobre de su persona y bienes y fiadores por vía ejecutiva o por el más breve remedio que convenga, y sobre los demás gastos y costas salarios jornales y todo lo demás que costare y se gastare para acabar de hacer la dicha obra según dicho es lo difiere en el simple juramento del dicho mayordomo mayor o de la persona o personas que lo sucedieren representando la persona de Su Señoría sin que sea necesario otra prueba de que le relieves para que se cobre de todo lo que montare y de sus bienes y fiadores como dicho es y que para más seguridad de ello hipotecará como hipoteca por especial y expresa hipoteca sin que la general derogue la especial ni por el contrario cuatro piezas de esclavos que confiesa tener suyos libres de empeño y enajenación llamados Martín Congo = Miguel Angola = Pedro Criollo = y Catalina Angola para no los poder vender ni enajenar en manera alguna teniéndolos de manifiesto y expuestos a la paga de los dichos gastos pena que la venta o enajenación

empeño hipoteca que de ellos hiciere no valga y aunque pasen a tercero poseedor por cualquiera efecto sea con la carga y obligación de esta hipoteca.

Item que toda la madera de la dicha obra ha de ser de cedro sólido sin que con ella se entremeta otra madera que no sea del dicho cedro para cuya verificación teniendo en blanco acabada de labrar la dicha obra y antes de lucirla en la forma que va referido la haya de mostrar a los dichos Señor Provisor y mayordomo mayor que se han de satisfacer de la dicha madera y si entre ella se hallare otra se ha de poder entresacar para que en su lugar se ponga la de cedro.

Que por toda la dicha obra y gasto que tuviere hasta estar acabada de todo punto y con toda perfección conforme a la dicha planta y a satisfacción y contento del dicho Señor Provisor mayordomo mayor religiosos o personas que para ello se nombraren como va referido se le han de pagar al dicho Tomás de Aguilar tres mil y trescientos pesos de a ocho reales en esta manera = los un mil y trescientos de contado y antes de comenzarse la dicha obra y los mil pesos cuando la dicha obra esté acabada toda en blanco para haberla de blanquear y dorar y los otros un mil pesos restantes después de asentada ajustada y acabada con toda perfección a satisfacción de las personas referidas como dicho es que para la seguridad y paga de lo que montaren los salarios jornales adherentes materiales y todo lo demás que costare de hacerse en la dicha obra hasta acabarla de todo punto como va referido en caso que el dicho Tomás de Aguilar no la acabe dentro del dicho término y para la paga de lo que de las dichas cantidades que se le han de dar y que hubiere recibido en caso así mismo que por cualquier acontecimiento suceda no poder cumplir con acabar la dicha obra o comenzarla o mediarla demás de la dicha hipoteca de esclavos ha de dar por sus fiadores a Damiana Francisca de León su legítima mujer y a Fernando de Mesa residentes en esta ciudad.

Y en conformidad de lo contenido en la clausula que dispone la forma de los pagos de los dichos tres mil y trescientos pesos de a ocho reales el dicho Tomás de Aguilar en presencia de mí el dicho escribano y testigos recibió del dicho licenciado Diego López de Lisboa como tal mayordomo mayor que se les paga de los bienes y rentas de Su Señoría Ilma. que son a su cargo y administración los un mil y trescientos pesos de la primera paga antes de comenzarse la dicha obra como dicho es y de que el dicho Tomás de Aguilar recibió del dicho mayordomo mayor los dichos un mil y trescientos pesos de a ocho reales yo el dicho escribano doy fe que pasaron a su poder realmente y con efecto habiéndolos primeramente contado y referido a su satisfacción el dicho Tomás de Aguilar el cual sobre la dicha razón y sobre el error de la cuenta renunció las leyes de su favor.

Y estando presentes al otorgamiento de esta escritura los dichos Damiana Francisca de León y Fernando de Mesa y habiendo entendido el efecto de ella y todo lo referido y habiendo visto el entrego que se hizo al dicho Tomás de Aguilar de los dichos mil y trescientos pesos dijeron que le quieren fiar y que le fían y que por su parte se cumplirá con todo lo que va referido de suso en esta escritura para lo cual la dicha Damiana Francisca de León su mujer pidió licencia el dicho Tomás de Aguilar su marido que se la concedió y usando de ella todos tres los dichos Tomás de Aguilar Damiana Francisca de León y Fernando de Mesa como principal y fiadores juntamente y de mancomún y a voz de uno y cada uno de por sí y por el todo insólidum renunciando como... (siguen

cláusulas notariales de cumplimiento)... otorgaron y el dicho principal otorgó que cumplirá con el tenor de esta escritura y que comenzará la obra del dicho sepulcro de la calidad forma tamaño modelo arte y labor que contiene la dicha planta sin que falte cosa alguna para el día primero de mayo próximo de este presente año de mil y seiscientos y treinta y siete y que la dará acabada de todo, punto y a toda costa suya y a satisfacción y contento del dicho Sr. Provisor y mayordomo mayor religiosos susonombados o de la persona o personas que para ello se nombraren por falta de cualquiera de los referidos para fin del mes de agosto de este presente año como se contiene por la clausula y condición que de ello trata en esta escritura y que si no lo hiciere y compliere pasado término se le ejecute en su persona y bienes la dicha condición según y como en ella se contiene obligándose como se obliga el dicho Tomás de Aguilar en caso que el susodicho no cumpla con haber acabado la dicha obra y así mismo se obligan a que cumplirán y el mismo se obliga de cumplirlo así y con el tenor de todas las condiciones de esta escritura en lo que por cualquiera de ellas tiene obligación de hacer y cumplir sin que falte cosa alguna y que tendrán de manifiesto las cuatro piezas de esclavos que hipoteca por especial hipoteca para no enajenarlos venderlos ni empeñarlos hasta haber cumplido con lo que está obligado y que si así no lo hiciere ... (siguen cláusulas notariales de obligación)... y el dicho licenciado Diego López de Lisboa como tal mayordomo mayor prometió que se pagarán al dicho Tomás de Aguilar los dos mil pesos restantes de los bienes y rentas de Su Señoría Ilma a los tiempos referidos en esta escritura = y se declara que espera excluir toda sospecha que siempre conste que la planta en virtud de que se ha de hacer la dicha obra no sea adulterada ni menguada ni añadida de lo que en ella constará estar refrendada por el presente escribano y rubricada de mi rúbrica en siete partes de ella las cuatro a los lados de la dicha planta y las tres a las espaldas de ella y lo otorgaron según dicho es siendo testigos Marcos de Quirós Diego Alcalde y Juan de Hurtado Alvarado oficiales de carpintería y yo el dicho escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron excepto la dicha Damiana Francisca que porque dijo no saber firmar rogó a uno de los testigos lo firmase a su ruego enmendado /o/de/compañía/y/si/mí/valga ... va entre renglones/difirieron en el dicho mayordomo mayor para ello.

Tomás de Aguilar
Diego López de Lisboa

Fernando de Mesa
a ruego de la otorgante
Marcos de Quirós

ante mí
Francisco de Cepeda
escribano de Su Majestad

ANOTACION MARGINAL Recibí del presente escribano la planta original que se refiere, en esta escritura para obrar por ella la cual va con las calidades que en dicha escritura se dice refrendada de mí el presente escribano y rubricada y lo firmó en los Reyes en veinte y ocho de abril de mil y seiscientos y treinta y siete años testigos Juan de Esquivel y el licenciado Diego de Córdoba racionero de la Santa Iglesia y Francisco Lobo presentes.

Tomás de Aguilar

CONCIERTO QUE HICIERON PARA LAS FIGURAS DE ESCULTURA
FRANCISCO LOBO Y TOMAS DE AGUILAR PARA EL
SEPULCRO DE SU SRIA. ILMA.

(A.G.N., escribano Franciscó de CEPEDA, 1637-1640, protocolo 315, folios
443 vta y siguientes)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Tomás de Aguilar maestro ensamblador residente en esta ciudad de los Reyes del Perú = dijo que por quanto yo me concerté, con el licenciado Diego López de Lisboa presbítero como mayordomo mayor de Su Señoría Ilma Sr. Don Fernando Arias de Ugarte Arzobispo de esta dicha ciudad del Consejo de Su Majestad de hacer en la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de esta dicha ciudad un sepulcro labrado de madera de cedro para Su Señoría Ilma de la traza forma y manera que se contiene en la planta de la dicha obra de que otorgué escritura ante el presente escribano de Su Majestad en veinte y tres de este presente mes y año de la fecha de esta y porque una de las condiciones que se pusieron fue que Pedro Muñoz o Francisco Lobo maestros escultores han de hacer y labrar las figuras de bulto de escultura de la dicha obra en toda perfección y el bulto de su retrato al vivo y que otro escultor ninguno no ha de hacer las dichas figuras = y cumpliendo con el tenor de la dicha condición me he convenido y concertado con el dicho Francisco Lobo para que como tal maestro escultor haga las dichas figuras en la conformidad y que han de ser a satisfacción y contento del dicho licenciado Diego López de Lisboa y del señor doctor Fernando de Avendaño canónigo de la dicha Santa Iglesia Catedral catedrático de Teología y vicario general de este Arzobispado y de fray Juan García religioso de la Orden de Señor Santo Domingo y del hermano Lázaro de la Compañía de Jesús y de la persona que por parte de cualquiera de los susodichos se nombrare según y como se refiere en la dicha escritura susocitada = y que le ha de pagar por todas las dichas figuras de toda costa hasta acabarlas con la dicha perfección setecientos y veinte y cinco pesos de a ocho reales los doscientos y cincuenta luego de contado y doscientos pesos al medio de la obra y los doscientos y setenta y cinco pesos restantes cumplimiento a toda la dicha cantidad luego como haya acabado de hacer las dichas figuras que ha de ser para fin del mes de julio próximo venidero de este presente año de mil y seiscientos y treinta y siete para que yo pueda blanquearlas con la perfección necesaria supuesto que todo el dicho sepulcro y obra de él lo tengo de dar acabado de todo punto y ha de estar armado en la dicha capilla para fin del mes de agosto de este año y cumplir con mi obligación y que si cumplido el dicho tiempo de tres meses que como dicho es ha de ser para el dicho día fin de julio el dicho Francisco Lobo no hubiere acabado de hacer las dichas piezas y entregádomelas en el estado en que estuvieren las ha de proseguir y acabar el dicho Pedro Muñoz y a falta de él un maestro escultor que yo nombrare a costa del dicho Francisco Lobo por el precio que yo me concertare con él con intervención del dicho Francisco Lobo el cual ha de ser obligado a pagar todo aquello que montare hasta que de todo punto y con toda perfección queden acabadas las dichas figuras y he de poder cobrar del susodicho y de sus bienes por vía ejecutiva por el más breve remedio que pareciere convenir demás de lo que es referido de suso el dicho Francisco Lobo o el que por él hubiere de continuar y acabar las dichas figuras las ha de dar acabadas de la perfección modelo traza y tamaño que de suso irá declarado en la manera siguiente

Ha de hacer el dicho bulto y retrato de Su Señoría al vivo como está en la traza y al natural de su tamaño de dos varas puesto de rodillas vestido de pontifical con tunicelas casulla y mitra en la cabeza con su sitial y mitras como señala la traza.

Ha de hacer cuatro virtudes y cuatro muchachos = cada virtud de alto de vara y tres cuartas y los muchachos de a vara cada uno = y dos marioletas para la cornisa y otros dos muchachos para la tarja donde vienen las armas de Su Señoría y más cuatro serafines y cuatro mascarones según demuestra la traza y todo de escultura y muy al vivo de manera que sea todo lo susodicho a satisfacción de las personas referidas y en caso que las dichas figuras o cualquiera de ellas no estén acabadas a contento y satisfacción como dicho es se le han de volver al dicho Francisco Lobo y que a su costa las haga y pueda hacer el dicho Pedro Muñoz u otro maestro de satisfacción con que se concertaren y las dichas costas se han de cobrar de su persona y bienes en la forma referida.

Item que todas las junturas de los dichos bultos y piezas han de estar con sus cavacotes clavadas por las junturas para fortaleza de ellas.

Item que todas las dichas figuras y piezas han de ser de madera de cedro y no de otra como se declara en la dicha escritura.

Y estando presente al otorgamiento de esto yo el dicho Francisco Lobo maestro de escultor y habiendo entendido todo lo referido de suso confieso haberme convenido y concertado con el dicho Tomás de Aguilar en hacer las dichas piezas y figuras de bulto por el dicho precio de setecientos y veinte y cinco pesos de a ocho reales pagados en el tiempo y a los plazos puestos por el dicho Tomás de Aguilar y me obligo de que para el día fin del mes de julio de este presente año de mil y seiscientos y treinta y siete daré acabadas al dicho Tomás de Aguilar todas las dichas piezas y figuras acabadas con toda perfección y del tamaño modelo arte y traza que va declarado y con las calidades expresadas a satisfacción del susodicho y del dicho Provisor mayordomo mayor y religiosos o de la persona que por falta de cualquiera de los susodichos se nombrare y que si de las dichas piezas se desechare alguna o algunas por falta de cualquiera de los dichos requisitos se me haya de volver y las han de poder hacer a mi costa el dicho Pedro Muñoz u otro maestro escultor que sea de satisfacción y por lo que costaren y se concertaren con cualquiera de ellos he de poder ser ejecutado en caso que yo no les pagare toda la dicha obra luego que de ello conste por el simple juramento del dicho Tomás de Aguilar en que lo difiero sin otra prueba de que lo relevo y en caso así mismo que para el dicho tiempo yo no haya acabado de hacer las dichas piezas y figuras en el estado en que estuvieren las han de poder proseguir continuar y acabar de todo punto como yo lo hiciera y como estoy obligado el dicho Pedro Muñoz o el maestro escultor con quien se concertare el dicho Tomás de Aguilar y pagaré todo aquello en que se concertare a hacer y acabar la dicha obra y han de poder cobrar de mí y de mis bienes por el remedio más breve o por el de la vía ejecutiva y el dicho concierto ha de ser con mi intervención.

Y confieso que he recibido del dicho Tomás de Aguilar los doscientos y cincuenta pesos de a ocho del contado en reales en presencia del presente escribano y testigos y yo el dicho escribano doy fe del dicho recibo y que la dicha cantidad pasó realmente a

poder del dicho Francisco Lobo y yo el dicho Francisco Lobo sobre el error de la cuenta renuncia o la alegación de lo contrario y yo el dicho Tomás de Aguilar me obligo de que pagaré al dicho Francisco Lobo al medio de la dicha obra doscientos pesos de a ocho reales y doscientos y setenta y cinco pesos luego que la haya acabado con la perfección y en la forma que va referida para el dicho día fin de julio y antes si antes el dicho Francisco Lobo me entregue toda la dicha obra como dicho es que las dichas tres partidas montan los dichos setecientos y veinte y cinco pesos en que por toda la dicha obra me convine con el dicho Francisco Lobo = con lo cual ambos los dichos otorgantes por lo que a cada uno de nosotros toca de guardar y cumplir por su parte con lo que por esta escritura y sus condiciones y calidades somos y estamos obligados = obligamos nuestras personas ... (siguen cláusulas notariales de obligación)... que es fecha en la dicha ciudad de los Reyes en veinte y siete días del mes de abril de mil y seiscientos y treinta y siete años siendo testigos Juan de Esquivel Alonso Rodríguez y Joseph de Cobos presentes y los otorgantes a quien yo el dicho escribano doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres en el registro de esta carta / va enmendado/ bajo/.../tenta/.

Francisco Lobo

Tomás de Aguilar

ante mí

Francisco de Cepeda
escribano de Su Majestad