

La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima

The sculptor's relic and reliquary: about a Crucified of Francisco Flores in Lima

RAFAEL RAMOS SOSA  0000-0002-2012-185X

rabel@us.es

Universidad de Sevilla

Recibido: 23 de marzo de 2024 · Revisado: 4 de febrero de 2025 · Aceptado: 4 de febrero de 2025

Resumen

El hallazgo de una nota manuscrita inédita en el interior del anónimo *Crucificado del Perdón* en la capilla de Guadalupe (Callao), nos lleva a proponer e identificar a su escultor como Francisco Flores, siendo su primera obra conocida. Además, se comentan las implicaciones simbólicas de esta cédula manuscrita como reliquia perenne de su arte y devoción, en la línea de los estudios sobre la funcionalidad de la imagen sagrada en la cultura visual del Barroco. Se muestran otros casos de cédulas manuscritas en el interior de esculturas que nos avisan de la actitud interna del artista ante su obra. Presentamos parte de los resultados de una investigación sobre los escultores peruanos y sus obras, fruto del trabajo de campo y estudio documental.

Palabras clave: Escultura; Crucificado; Perú; siglo XVII; Barroco; Francisco Flores.

Abstract

The discovery of a note inside the anonymous *Crucificado del Perdón* in the chapel of Guadalupe (Callao) leads us to propose and identify the sculptor as Francisco Flores, his first known work. We also comment on the symbolic implications of this handwritten note as a perennial relic of his art and devotion in line with studies on the functionality of the sacred image in the visual culture of the Baroque period. We study in this article several cases of others handwritten inscriptions inside sculptures that indicate the artist's internal attitude towards his work. Here we present part of the results of an investigation on Peruvian sculptors and their works, which is the result of field work and documentary search.

Keywords: Sculpture; Crucified; Peru; XVIIIth Century; Baroque; Francisco Flores.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Ramos Sosa, R. (2025). La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 23-38.

El creciente interés por las manifestaciones artísticas de Hispanoamérica ha llevado a incluirlas en los estudios e investigaciones de modo sistemático, así mismo en los congresos, simposios y encuentros científicos. De ahí la reciente publicación del libro *Spolia Sancta* (Alcalá y González, 2023). Su lectura ha facilitado dar cuerpo a algunas ideas e intuiciones sobre escultura del barroco hispano, a un lado y otro del Atlántico. En concreto sobre la variada funcionalidad de la imagen sagrada, especialmente las reverberaciones particulares del artista ante su obra, es decir, el proceso de interiorización, realización, emisión y recepción de la imagen. Difícil de estudiar estos últimos aspectos por la escasez de fuentes que nos informen de la actitud interna del artífice ante un encargo, teniendo en cuenta que muy frecuentemente en el mundo hispánico la obra fue de carácter religioso, en un contexto de ferviente y profunda espiritualidad compartida entre artistas, patronos, comitentes y fieles de todos los sectores sociales¹.

Ante esta carestía de información, aportan especial relevancia las escasas y esporádicas noticias en documentos contractuales ante notarios, o bien testimonios contemporáneos sobre el artista, su obra y el efecto que se deseaba conseguir en el público². Por ello siempre llaman la atención las pequeñas notas, papeles o cédulas manuscritas en el interior de las esculturas, encontradas a veces fortuitamente o, sobre todo, en los modernos procesos de restauración de estas.

Las cédulas manuscritas en el interior de esculturas sagradas

Con cierta frecuencia, en estos años del barroco hispanoamericano (ignoramos en otras latitudes, aunque es muy probable que también existan)³, hubo la costumbre de depositar pequeños papeles en el interior de las esculturas consignando diversos datos e intenciones, ilustrándonos de esa intensa vida de las imágenes y que de momento no se han estudiado con mayor profundidad. Fueron introducidos por los comitentes, artistas, y devotos, recogiendo los datos del promotor, artífice, fechas, finalidad y oraciones. Hay que anotar que nos referimos a la escultura, si bien son muy conocidas las inscripciones con estos datos en el caso de pinturas, pero a diferencia de la escultura, estas noticias aparecen visibles en el cuadro y por tanto con la expresa intención de publicidad y resabio de humana vanidad, no escondidos como en la imaginería escultórica, factor que le aporta peculiaridad como veremos.

- 1 Es muy conocida la diferenciación entre imagen religiosa y obra de arte en el estudio de Belting, 2009. A su vez contestado para el ámbito hispano por Pereda, 2007 y 2017.
- 2 Bernardo Pérez de Robles y su excelente *Crucificado de la Agonía* en Salamanca (c. 1671) es un caso paradigmático, que además anuda tradiciones artísticas y espirituales entre los distintos escenarios de la monarquía española. El escultor salmantino Robles trabajó muchos años en América, a su vuelta realizó este crucificado como ofrenda personal a la capilla de la orden tercera de san Francisco de la que era hermano, con el fin de instaurar la costumbre, aprendida en Perú, de rezar diariamente dos Credos por los agonizantes al toque de una campana. (Rodríguez, 1971: 311-325).
- 3 Un caso conocido en Alemania son los pergaminos encontrados en las figuras de la Virgen y del San Juan en la cruz triunfal de la catedral de Lübeck, de 1471 y 1472, atestiguando que la obra fue creada por Bernt Notke y su taller. (Oellermann, 2004: 233-247. Weniger, 2015: 81-90. Richter, 2019).

Sobre esta práctica hay varios casos conocidos y comentados como tal en la escuela escultórica sevillana (Gómez, 2003: 41-43). En las últimas décadas han aparecido diversas papeletas escritas en simulacros de distintos escultores hispalenses. Así, como ejemplo de intención con carácter conmemorativo y señal para la posteridad, es la cédula manuscrita que a instancias del comitente apareció en el *Cristo del Calvario*, realizado por Francisco de Ocampo en 1612 y destinado a una capilla familiar. En ella, el acaudalado mercader Gaspar de Torquemada, después de hacer constar y enumerar las autoridades de la época, expresaba que “para memoria de los tiempos venideros, en el juego del Santo Cristo acordó el dicho Gaspar Pérez Torquemada meter este papel con este Anus, y en el dicho Anus incorporado un pedacito del Lignum Crusis” (López, 1943: 20-34). No obstante, en este caso cabe comentar un aspecto que evidencia la permeabilidad entre imagen sagrada y reliquia, su asimilación, confiriéndole el mismo estatus en el contexto propio de la espiritualidad y cultura visual del barroco (Vincent-Cassy, 2023: 27. Belting, 2009: 394-412). Desde el punto de vista del culto litúrgico hay diversos grados o tipos: Dios recibe culto de adoración (*latría*), los santos y reliquias se veneran (*dulía*), y la Virgen recibe culto de especial reverencia y veneración (*hiperdulía*). Pero la reliquia que es del *Lignum Crucis* es también objeto de adoración. El hecho de introducir un fragmento del santo madero en el interior de la escultura fomenta su identificación como sagrada y legitima la adoración por contener la partícula del *Lignum*, en la aspiración de unir la imagen con su prototipo, el mismo Cristo, tal y como sucede con el icono del mundo bizantino (Donadeo, 1989: 18-19). No olvidemos que en este contexto la imagen sagrada funge como un sacramental, se bendecía, al igual que el *Agnus*, es decir no transmite la gracia de Dios como los sacramentos, pero facilita su deseo y crea el clima propicio para recibirla.

La intención conmemorativa, dejar constancia del promotor del encargo, es una de las modalidades de este tipo de papeletas. Otras más escuetas son los testimonios de la autoría de la obra, casos ocurridos en la imagen del crucificado de la *Buena Muerte*, en el que se encontró un fragmento de pergamino donde constaba lacónicamente “Ego feci Joannes de Mesa, anno 1620” (González y Roda, 1999: 180). Del mismo escultor, conocido y consumado intérprete del crucificado hispalense, apareció también una cédula en el proceso de restauración del crucificado de la población de Las Cabezas de San Juan (1624), con los datos del encargo, las autoridades del momento, el comitente y una alusión concisa a la finalidad “se hizo para honra y gloria del Dios nuestro Señor.” (Gómez, 2003: 43). Testimonio que no deja de ser revelador, pero a la vez consabido para la época y contexto. En esta misma línea se sitúa el contenido de la papeleta encontrada en el trianero *Cristo de las Penas*, con la que se aclaró su oscilante autoría a cargo del maestro flamenco José de Arce en 1655 (Pérez y Torrejón, 1998: 67-71). Para terminar esta secuencia de documentos sevillanos cabe reseñar el caso de cédula deprecatoria encontrada en la imagen del *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz (1684), donde consta como “iso esta echura con sus manos la insine artífise Doña Luisa Roldan en compañía de su esposo Luis Antonio de los Arcos los cuales piden a todos los que esto supieren agan

algunos sufragios por que Dios perdone sus almas” (Sánchez, 1985: 330)⁴. En ella, la piadosa petición va unida a la orgullosa conciencia y fama de la escultora real de cámara.

No deja de ser significativo que precisamente del mejor y más famoso artista de la escuela hispalense como es Juan Martínez Montañés, autor de algunas imágenes de singular hondura y maestría, por ahora no se le conocen hechos similares, aunque sí es muy célebre la afirmación que hizo ante notario para la realización del *Crucificado de la Clemencia* (1603-6), encargo del exigente canónigo Mateo Vázquez de Leca, exponiendo con orgullo artístico que debía

“de ser mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú de las Indias [...] porque tengo gran deseo de acabar e hacer una pieza semejante para que se quede en España, y no se lleve a Indias ni a otras partes, y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios”⁵.

El contrapunto de estas circunstanciadas y lacónicas cédulas que reseñamos surge en el *Memorial* introducido por el escultor de origen estrasburgués Nicolás de Bussy, en la imagen del *Cristo de la Sangre*, en la iglesia murciana del Carmen (1693). No hay por el momento un caso más expresivo de tan intensa y apasionada espiritualidad del artista ante su obra (Sánchez-Rojas, 1982: 121-122. Gómez, 2003: 41-45). La cédula manuscrita apareció en la restauración, tras el ensañamiento perpetrado contra la escultura en la guerra de 1936. Su larga y fervorosa oración comienza invocando a la Santísima Trinidad y a la Virgen, solicitando el perdón de sus pecados, la salvación de su alma y la de sus familiares, así como la gracia de la conversión y bautismo para una esclava turquesca. Además del interés devocional, el escultor solicita varias veces la ciencia oportuna y el arte necesario para realizar los simulacros y servir a los devotos con ellos, hasta el punto de querer obligar al mismo Dios a rendirse a sus plegarias, en virtud de las innumerables oraciones dirigidas por medio de las imágenes que realizaba.

En el ámbito hispanoamericano también se conocen ejemplos que ilustran esta costumbre de comitentes y artistas. Es el caso de la Capitanía General de Guatemala, en la ciudad de Antigua, importante centro artístico a pesar del azote de terremotos, erupciones volcánicas y otros desastres de la naturaleza. En ella cuajó una escuela escultórica con personalidad propia que continúa vigente hasta hoy. Precisamente a raíz de la restauración del *Crucificado del santo hermano Pedro*, en el conjunto arquitectónico del Calvario, aparecieron en su interior dos cédulas de papel escritas por el escultor, indicando brevemente el tallista y pintor que las realizó, el comitente y el financiador, así como la fecha de terminación en 1657. El imaginero Pedro de la Rosa pedía “por amor de Dios a quién esto leyere me encomiende a Dios y me oiga una misa” (Ubico, 1996. Torres, 2009). No es fácil explicar este deseo teniendo en cuenta que la nota escrita estaba oculta en el interior de la escultura. En este caso, la papeleta junto a la intención testimonial puede apreciarse un carácter deprecatorio.

4 Agradezco esta referencia, así como la lectura y sugerencias en este trabajo, a Bruno Escobar Fernández.

5 Este testimonio manifiesta la fama como atributo del artista moderno, deseada y fomentada por él mismo (Gómez, 2016: 76-85).

También en el contexto de la ardiente religiosidad del Calvario antigüeño, al amparo de la orden Tercera de san Francisco, existe otra imagen, esta vez de una *Dolorosa* (1689), que al ser restaurada contenía una nota del escultor Juan de san Buenaventura Medina, parece que la talló al calor de la meditación de los dolores de la Virgen ante el hijo crucificado y muerto, pero solo consignaba los datos de realización (Ubico, 2002).

Más de un siglo después continuaba esta costumbre de introducir papeletas en las esculturas con el nombre del artista y fecha. Baste reseñar la imagen de la *Dolorosa de la Paz*, en la que las dos cédulas introducidas en el ensamble de las manos alabastrinas con el brazo de madera aparecieron escuetas notas informativas con las firmas del escultor y pintor de la escultura, los hermanos Martín y Leandro Abarca en 1802 (Ramos Sosa, 2012: 489-509).

Más cercano a nuestro objetivo, en el territorio del antiguo virreinato del Perú, es muy conocida la historia del escultor Francisco Tito Yupanqui. En su insólita autobiografía narra las peripecias, esfuerzos y actitudes personales para realizar la imagen de la *Virgen de Copacabana* en 1583. El testimonio se encuentra en el contexto de una crónica, la historia del santuario agustino, por lo que prima el carácter demostrativo y divulgación del triunfo de la fe en las tierras americanas. No obstante, este alegato deja clara la vocación y conciencia artística de Yupanqui en la trama del arte andino (Ramos Gavilán, 1621. Mesa y Gisbert, 1972: 73 y 259-261. Ramos Sosa, 2003: 248-250).

Otro caso de testimonios manuscritos es del escultor sevillano Martín Alonso de Mesa, afincado en Lima hasta su muerte en 1626. Durante el proceso de restauración de un crucificado del convento de santo Domingo, se encontró en su interior no ya un pequeño papel sino un pergamino de 17 por 36 cm, escrito en letra gótica con la siguiente leyenda: “Este Sancto Crucifixo es de mano de Martín Alonso de mesa escultor acabole el mes de Março de 1619. hizole por mdo del Pe fr Salvador Ramirez Por de este conuento del Rosario de Lima el qual supca a nro señor se sirua de perdonarle sus pecados y lo mismo ruega por todos” (Ramos Sosa, 2017: 811-818).

En este ejemplo la información parece que es a instancia del comitente, fray Salvador Ramírez, con intención de suplicar perdón por sus pecados, consignando el nombre del escultor y el año. Es un caso más en el que las breves noticias solo recogen datos circunstanciales, ilustrando la funcionalidad de la escultura, como continente secreto de intenciones piadosas y la creencia de su valor icónico, de impetrar con más fuerza y durante siglos. En esta misma línea es la nota escrita encontrada en una imagen de santa *Rosa de Lima*, del monasterio de las Nazarenas, realizada por el escultor Marcos Martínez en 1706. El texto deja constancia sobre todo del comitente y su devoción a la santa criolla, el catedrático y racionero de la catedral Pedro de la Peña, aunque no muestra signo de plegaria (Ramos Sosa, 2004: 155).

En la medida que se conozcan más ejemplos particulares de papeletas a un lado y otro del Atlántico, será posible establecer comparaciones que ilustren las cualidades de los artistas y la vigencia de este recurso artístico y devocional en los contextos locales.

La cédula manuscrita de Francisco Flores

Hecho particular es el que motiva estas páginas. Se trata del *Crucificado del Perdón* en la capilla de Guadalupe, edificada en el Callao, puerto de Lima. Fue dado a conocer en 1991 con motivo de una exposición sobre los crucificados limeños, apareciendo en el catálogo como escultura anónima y de fluctuante cronología entre los siglos XVII y XVIII (Mujica, 1991: 66-67). Pude estudiarla directamente en 2004 y me pareció claramente del seiscientos, de algún montañésino local, de ascendencia general hispalense, sobre todo por la estilización formal de las piernas, así como la disposición del paño de pureza. Entonces aconsejé la necesidad de una pulcra restauración a los hermanos de la cofradía que la custodiaban⁶. En el 2014 fue objeto de un proceso de conservación y aplicación de nueva policromía, fue entonces cuando apareció en el interior una pequeña papeleta manuscrita e inédita cuyo texto dice (Fig. 1 y 2): “Sr. Mio Jesuchristo mi criador y redentor te pido que me des buena muerte a mi a mi mujer y nos libres de todo mal y de peligros y de oras menguadas y nos des corazón para que te sirvamos amemen Franco Flores y Ju (a) de [¿Ac...do?]”⁷.

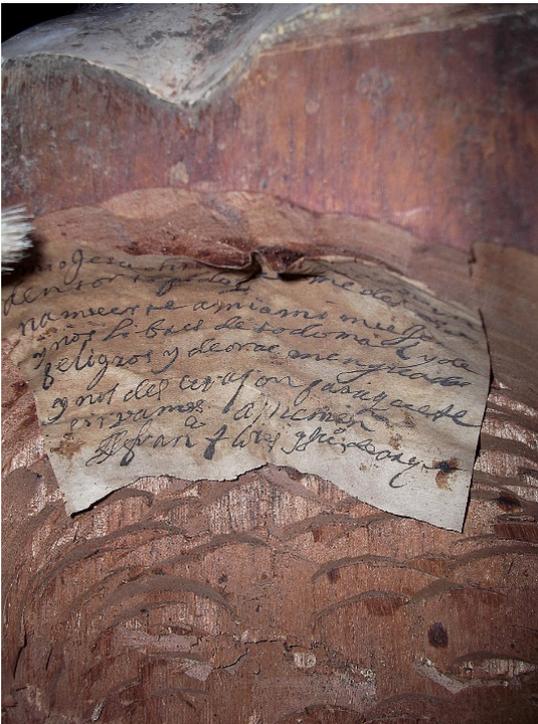


Fig. 1. Cédula manuscrita en el interior del Crucificado del Perdón. Callao, Lima. Fotografía del autor.

- 6 Deseo dar las gracias a los hermanos cofrades de entonces, que amablemente me facilitaron ver y estudiar la escultura.
- 7 A mi parecer el tipo de letra es del siglo XVII; agradezco a la profesora Margarita Gómez Gómez la ayuda para la transcripción. Estoy muy agradecido a don Eduardo Vásquez Relyz por la información sobre este crucificado, gracias al cual este artículo y aportación es posible. Fue restaurado por Paulo César Rojas Aparcana.

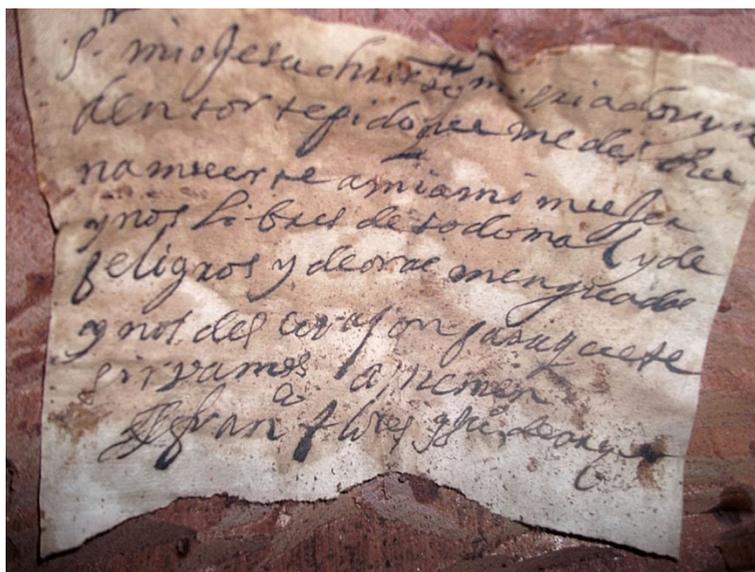


Fig. 2. Detalle de la cédula escrita por Francisco Flores, Crucificado del Perdón. Fotografía del autor.

Se trata pues de una escueta oración de petición, una cédula deprecatoria firmada por Francisco Flores (y suponemos que su mujer, aunque no conseguimos descifrar el nombre de esta). No consigna ni fecha, ni comitente, ni destino, ni ningún otro dato circunstancial, manifestando solo la preocupación -tan viva en la época- por la salvación eterna del alma. Pudiera pensarse que es solo la oración de un devoto, pero es la única papeleta en su interior, colocada en un lugar al que -en principio- solo es posible acceder si se ha manipulado la obra en el proceso de ejecución, al ahuecar el tórax para aligerar el peso de la efigie y ensamblar las piezas. Hay otros ejemplos conocidos en los que se han encontrado en el interior de la imagen varias peticiones y oraciones devocionales de distintas personas, caso del *Crucificado de Maternidad* también en Lima, en el que aparecieron cartas del siglo XVIII con varios tipos de letra introducidas por la herida del costado⁸. Teniendo en cuenta la particularidad de ser la única cédula me hace pensar que pueda ser del escultor de la talla. Siendo además una escultura que responde estilísticamente al siglo XVII, consecuencia formal del magisterio de los artistas sevillanos que trabajaban en Lima en la primera mitad del siglo, habría que pensar en algún artífice local de esa época (Chuquiray, 2018). Propongo como hipótesis identificar y atribuir el Crucificado de Guadalupe al escultor peruano Francisco Flores.

Existen noticias de un notable y afamado escultor con este nombre por aquellos años, a juzgar por los documentos conservados a los que añadimos otros inéditos. Fue Harth-Terré el que lo dio a conocer, pero sin citar las fuentes de información. Dijo que

8 Agradezco al profesor Jaime Mariazza la noticia y copia de estas cartas.

había nacido en Trujillo hacia 1625, y asentado como aprendiz de escultor y ensamblador con Manuel González Cano. En 1644 se le nombra “oficial de escultor”. Realizó en 1666 la figura de Felipe IV para el túmulo de sus exequias en el monasterio de la Concepción de Lima, además de cuatro figuras de virtudes grandes y cuatro leones para los ángulos. Todavía en 1679 trabajaba en su oficio y la cofradía de la Soledad en san Francisco le encargó “aderezar la figura del demonio” (Harth-Terré, 1960: 55). Hay que destacar como siendo nativo en la sociedad estamental de la época, usaba el título de “Don”, bien por su condición de capitán o tal vez en reconocimiento de su arte, aspecto que merece nuevas investigaciones (Ferrer, 2015: 373-395).

Así, en 1647 se comprometió con el mercader de libros, Julián Santos de Saldaña, para realizar dos esculturas de santa Isabel y la Virgen “que ha de venir a ser la Visitación”, de una vara de alto sin la peana, en madera de cedro, doradas y estofadas. El plazo sería para Pascua de Resurrección, por precio de 200 pesos, de los que recibía en el momento 100, otros 50 al tenerlas acabadas en madera, y el resto al entregar el trabajo. En esta ocasión firmó como “el capitán don Francisco Flores natural maestro escultor residente en esta ciudad de los Reyes”⁹.

Otro trabajo fue en colaboración con el ensamblador Pedro Gutiérrez en 1673. Félix Guerra de Contreras le encargó “un retablo de escultoría para Ntra. Sra. de la Encarnación” según el dibujo, en madera de cedro con fustes de roble, y a los lados sus nichos “para poner en ellos a san Feliz, san Isidoro, santa María la rosa de Lima y santa Rosa de Viterbo, el ángel de la Anunciación, todos de bulto y cuerpo entero. Y es declaración que los santos de bulto y la media talla ha de hacer don Francisco Flores natural...y todas las demás figuras y santos que lleva el dicho retablo han de ser de más de media talla”. El presupuesto alcanzaba los 4000 pesos, acabándose en junio de 1674 y constaba como fiador el dorador Juan Gómez¹⁰. Como vemos, por estas fechas debía ser un artista reconocido y solicitado al exigir expresamente la intervención del escultor.

Por último, en la hagiografía de santa Rosa de Lima del dominico Antonio de Lorea, publicada en 1671, al describir la casa de la santa convertida en recinto sagrado, dice que en el huerto existía una capilla acogiendo la pequeña celda que la misma Rosa construyó con sus manos, en ella había un altar con la imagen de la santa y comentaba una agudeza de la vida cotidiana limeña: “Sucedió después en esta imagen una cosa bien de reparar. Hubo competencia entre los escultores, sobre quién la había de hacer, y por quitar diferencias se echaron suertes, y la buena le cayó a Francisco de Flores, con que los que saben el caso, dicen con fundamento, que la imagen de Santa Rosa es de Flores” (1671: 200). Aún está por identificar con argumentos y seguridad esta escultura de hacia 1670 (Méndez, 1939: 115-117)¹¹.

9 Archivo General de la Nación, Lima (AGN, Lima), Protocolos notariales de Diego Nieto Maldonado, 8 de febrero de 1647, n° 1255, f. 142.

10 AGN, Lima, Protocolos de Pedro Pérez Landero, 19 de octubre de 1673, n° 1458, f. 1465.

11 En esta confusa referencia se dice que el padre Villegas encargó la imagen a un célebre escultor de este nombre en 1776-78. (Flores, 1995: 257, figura 36), publica una foto de una escultura asignada en el pie de foto a Francisco de Flores, siglo XVIII. No creo que esta identificación sea la correcta.

Si esta propuesta de atribuirle el *Crucificado del Perdón* fuera así sería su primera obra identificada, aspecto que deberá ser ratificado o rectificado por otros investigadores, siendo apoyo para localizar otras posibles esculturas. Cuando menos se ilumina y enriquece el panorama de la escultura limeña de mediados del seiscientos y su posterior desarrollo. Son los años en los que se producía el relevo de los escultores y ensambladores sevillanos, españoles en general, por las nuevas generaciones de artistas locales. Ya se dio a conocer otro escultor nativo, Rodrigo Chafal y su *Crucificado de las reliquias* en el monasterio limeño de Copacabana (c. 1675) (Ramos Sosa, 2020: 417-426). De este modo puede acercarse a los derroteros de la escuela limeña de escultura, cuando -como era lógico- los maestros locales protagonizaron los encargos.

El Crucificado del Perdón, c. 1650-60

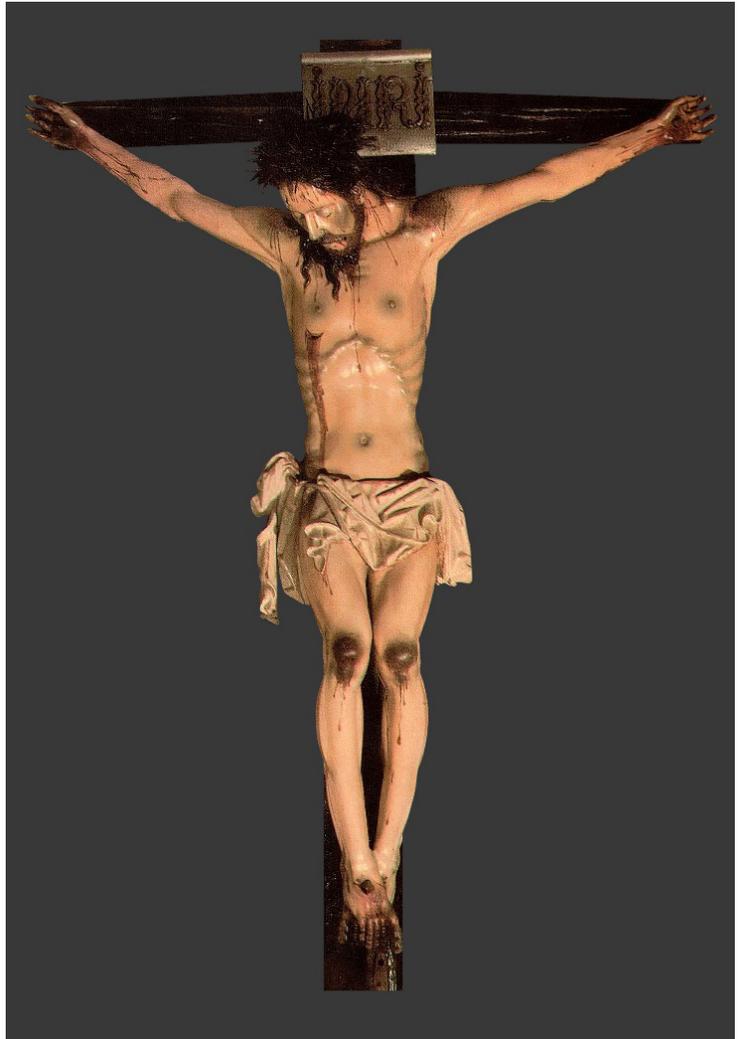


Fig. 3. Francisco Flores. Crucificado del Perdón. Madera policromada. Capilla de Guadalupe. Callao, Lima. Fotografía del autor.

El *Crucificado* chalaco es un Cristo muerto de tres clavos en el que el cuerpo no se muestra excesivamente descolgado del madero, resultando de una clara composición frontal, solo la cabeza cae levemente hacia su derecha dejando a la vista la parte izquierda del rostro (Fig. 3). Acentúa esta frontalidad al colocar las rodillas y pies en el mismo eje vertical, sin girar a un lado u otro, disposición frecuente a la hora de componer el cuerpo sobre la cruz. Presenta una anatomía de progenie clasicista, como la que se venía cultivando en Lima durante la primera mitad del seiscientos. Si bien la idealización clásica nutre su morfología corporal, muestra también detalles expresivos e iconográficos que hunden sus raíces en la plástica tardo medieval. En concreto, los aspectos que remiten a la tipología del crucificado doloroso son los ojos semicerrados y la boca entreabierta, en la que se atisban los dientes en señal de la muerte. Más explícito de esta corriente de sentimiento religioso medieval -que reverdece en el barroco- son las heridas en la frente, causadas por las punzantes espinas de la corona, recreando los aspectos más cruentos del martirio en aras de suscitar la empatía del espectador (Fig. 4). Por otra parte, detalles de estilización clasicista aparecen en el modelo de oreja regularizada, la talla del pelo de la barba bífida en menudas y cortas hebras, con la particularidad del bigote que no llega a fundirse con la barba. A juzgar por el modo en que está trabajada la cabellera en la nuca, no parece que se concibiera como escultura procesional en principio, con una talla sumaria y ligera resultando una masa de pelo homogénea (Fig. 5).

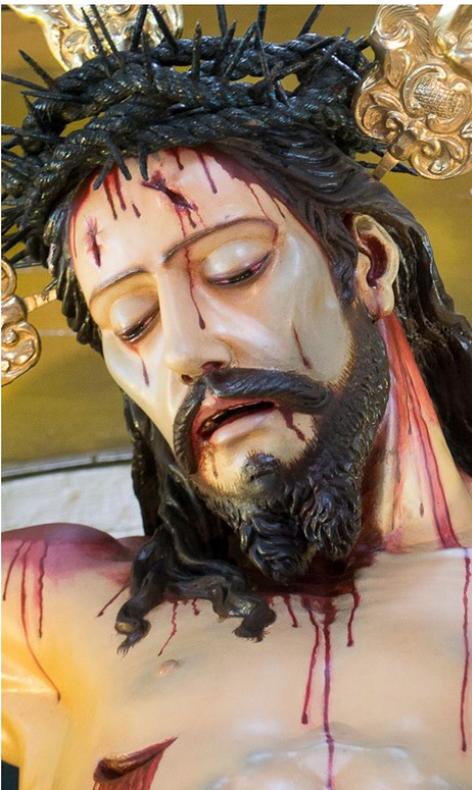


Fig. 4. Cabeza y detalle del rostro del Crucificado del Perdón. Callao, Lima. Fotografía del autor.

Fig. 5. Detalle posterior de la cabeza del Crucificado del Perdón. Fotografía del autor.



El lienzo de pudor, tan importante recurso retórico y ejercicio plástico de los artistas, es bastante corto y atado por un cordón, aportando realismo a un paño que va distribuido en tres partes: la central en triángulo y las dos moñas laterales en caída, especialmente la de su derecha, todo ello con moderados pliegues, sin generar un volumen y claroscuro excesivo (Fig. 6). Un grafismo artístico significativo es el cabo de tela resuelto en pequeñas dobleces, disminuyendo en cascada y dispuesto sobre su muslo derecho. Esta recreación plástica aúna el primor con la devoción, manifestación del interés por el movimiento y plegado de los paños desde el mundo clásico, y como motivo ornamental en los crucificados tiene una larga ascendencia hasta llegar a modelos medievales. Por ejemplo, pueden verse en el antiguo *Crucificado* de san Agustín de Sevilla (s. XIV) que sirvió de inspiración para el renaciente *Cristo de la Sangre* por Gaspar del Águila (Écija, 1567). Esa punta suelta sobre el muslo la recoge también algún ejemplar marfileño de Gaspar Núñez Delgado o el *Cristo de las Ánimas* de Pablo de Rojas. En el seiscientos y más cercanos a nuestro *Cristo del Callao* son los crucificados anónimos del Desamparo (Cerro del Águila-Sevilla) y el de la iglesia de la O en Sanlúcar de Barrameda. Este grafismo es también visible en otras esculturas peruanas en pequeño formato como el *Crucificado de Olivares* en propiedad particular, de las primeras décadas del seiscientos.



Fig. 6. Detalle del paño de pureza del Crucificado del Perdón. Fotografía del autor.

Reliquia y relicario: metáforas del escultor

La cédula deprecatoria de Francisco Flores es breve, más aún si la comparamos con el largo *Memorial* de Nicolás de Bussy, pero expresa una oración de fe sincera y confianza absoluta en el poder intercesor de la imagen para alcanzar la gracia de la buena muerte y protección de todo mal. En ello puede verse un destello de la visión del simulacro conectado a su prototipo, al modo de los iconos en el cristianismo oriental, en el que se da una misteriosa presencia de lo representado por encima de la materialidad del objeto. Merced a la bendición de la Iglesia y la fe del creyente se produce un encuentro con la divinidad (Belting, 2009: 221. Donadeo, 1989: 19). Un aspecto muy significativo es que no dice ser el autor del crucificado. Tal vez porque no hacía falta ya que al introducirlo en el interior del simulacro permanecía sellado y oculto para todos, un secreto entre Dios y el artista. Precisamente ese acto de manipular, guardar y velar el hecho a los ojos de los demás, podría asimilarlo a la introducción de las reliquias en los relicarios, el sigilo enfatiza su carácter espiritual y simbólico. Parece que ante todo pesaba más en la intención su plegaria que el orgullo de ser su artífice, aunque en ese diálogo iba implícito pues accedía a la materialidad de la imagen.

Tras la exposición y comentarios sobre casos concretos cabe recapitular y razonar el título del artículo. Si bien fue frecuente en estos casos la cédula manuscrita en el interior de esculturas atestiguando la autoría artística de la obra, en la senda de manifestar y dejar constancia del orgullo profesional y las dotes recibidas, hubo también ejemplos más profundos de la intensa vida de las imágenes, reflejando la actitud del artista ante su obra. En un contexto antropológico sagrado la materialidad es permeable. Existió un parangón simbólico entre la cédula manuscrita y la reliquia, la cédula plasmaba un deseo y petición del artista con intenciones apotropaicas y espirituales, al depositarse en una imagen sagrada se sacralizaba el objeto por ese mismo hecho. Con frecuencia había otras reliquias invisibles en la época e incluso objetos que no lo eran, pero se les designaba y trataba como tales (Díaz, 2023: 73 y 75), al igual que la nota manuscrita del artista en la que se aunaba la práctica artística con la fe religiosa del protagonista. El halo de misterio propio del objeto sacro está presente en la cédula oculta en las entrañas de la imagen, al no ser vista, ignorada de todos (solo Dios ve), enfatiza su carácter espiritual y simbólico, de oración íntima y escondida, como aconseja el mismo Evangelio (San Mateo, 6: 6). En la manipulación de las reliquias y sus relicarios se solían incluir también las llamadas “auténticas”, es decir el papel con el certificado de la veracidad –autenticidad– de la reliquia, depositándose junto a ella. Similar práctica es la que el escultor realizaba al introducir su oración personal manuscrita más fidedigna y veraz en la imagen sagrada, siendo sacralizada por contacto, propio de la porosidad en las usanzas de un contexto simbólico. En el ámbito psicológico de la creación artística y la práctica religiosa personal, la pequeña cédula con la autoría u oración ferviente del artista no deja de evocar a la diminuta reliquia. Así lo prueba una fuente básica para el estudio de esta permeabilidad matérica entre imagen, reliquia y oración escrita, la obra de Martín de Roa (1623), en la que al exponer la bondad de adorar a Cristo en su persona aprueba también el hacerlo en sus imágenes “y hacerlo así es en cierto modo hacerle más honor: pues cuanto más pequeño es el sujeto en el que le reconocemos, mayor es la extensión del amor...” (Vincent-Cassy, 2023: 37)¹². La cédula deprecatoria es la metáfora más íntima del quehacer artístico y la devoción del escultor ante su obra.

Si la cédula es la reliquia del artista, el crucificado es el relicario. No nos referimos a la tipología de relicarios creados *ex profeso* como esculturas representativas para contener y exponer los recuerdos de un santo. Aquí es la peculiaridad alegórica de una reliquia personal velada al público en una imagen sagrada que funciona como relicario a los ojos del artista. Las reliquias empiezan siendo de los primeros mártires, y el mártir por antonomasia es Cristo en la cruz, de ahí que las más importantes sean del *Lignum Crucis*. La cruz y el crucificado son los relicarios más genuinos. No deja de ser significativo que hasta ahora la mayor parte de estas cédulas se encuentren precisamente en esculturas cruentas como el crucificado, recuerdo visual y palpable del martirio por

12 Roa, M. de. (1623). *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano.

excelencia. Ejemplo paradigmático es el comentado fragmento del *Lignum* inserto en el *Cristo del Calvario* de Francisco de Ocampo.

Todo relicario se confecciona en materiales ricos y costosos, con elaborada ornamentación y monumentalidad, donde las artes se aúnan y acrisolan en su ejecución. El crucificado es el supremo emblema del cristianismo, una tipología nueva sin precedentes clásicos, en ella confluyen dos problemas que el artista debe resolver: la plasmación convincente de la verdad teológica de Cristo como Dios perfecto junto con la iconografía y detalles dramáticos del hombre sufriente; y en segundo lugar la elaboración del desnudo como tema artístico, el crucificado pintado o tallado fue un reto plástico para los artífices. Con frecuencia, y especialmente con los grandes maestros, supuso el máximo esfuerzo creativo en el que demostrar sus dotes interpretativas y habilidades técnicas, convirtiéndose en la ofrenda más personal de su arte y sentimiento espiritual, con el que podía alcanzar la fama y la salvación de su alma. La cédula es el deseo del artista eternizado en el simulacro. La imagen crucífera guardaba la reliquia perenne de su intención y a la vez se mostraba como relicario consumado de su arte, contenía y exponía lo mejor del escultor.

Agradecimientos

Este trabajo formó parte del proyecto de investigación El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana, I+D HAR-2013-43976-P, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Bibliografía

- Alcalá, L., y González García, J. L. (ed.) (2023). *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y Nuevo Mundo*. Madrid: Akal.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Cano Rivero, I. et al. (2019). *Montañés, maestro de maestros*. Sevilla: Museo de Bellas Artes.
- Chuquiray Garibay, J. (2018). *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Museo de la Catedral de Lima.
- Díaz Cayeros, P. (2023). Imagen-reliquia o imágenes y reliquias en la Nueva España: funciones y funcionamientos propios y compartidos. En L. Alcalá (ed.). *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y Nuevo Mundo*, (pp. 67-84). Madrid: Akal.
- Donadeo, S. M. (1989). *El icono imagen de lo invisible*. Madrid: Narcea ediciones.
- Fernández-Delgado Cerdá, M. (2003). *Nicolás de Bussy*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Ferrer Rodríguez, J. M. (2015). El tratamiento de don/doña durante el Antiguo Régimen. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, XVIII: 373-395.

- Flores Araoz, J. (1995). Iconografía de Santa Rosa de Lima. En R. Mujica Pinilla (ed.). *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, (pp. 213-302). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Gómez Piñol, E. (2003). La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy. En M. Fernández-Delgado Cerdá (ed.). *Nicolás de Bussy* (pp. 22-50). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Gómez Piñol, E. (2016). Cristo del Auxilio. En *La madera hecha Dios* (pp. 76-85). Lima: Municipalidad de Lima.
- González Gómez, J. M. y Roda Peña, J. (1999). *Las cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Harth-Terré, E. (1960). El indígena peruano en las bellas artes virreinales. *Revista Universitaria*, 118: 46-95.
- López Martínez, C. (1943). *La Hermandad y la Imagen del Stmo. Cristo del Calvario, estudio documental*. Sevilla: Imprenta Rodríguez.
- Lorea, A. (1671). *Santa Rosa religiosa de la Tercera orden de S. Domingo*. Madrid: Francisco Nieto.
- Méndez Rúa, Á. (1939). *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*. Lima: s. ed.
- Mesa, J. de y Gisbert, T. (1972). *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia de Ciencias.
- Mujica Pinilla, R. (1991). *Los Cristos de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mujica Pinilla, R. (1995). *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Oellermann, E. (2004). Do makede meister Bernd Notken dit stvke werkes. En H. Krohm, (ed). *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland* (pp. 233-247). Weisbaden: Reichert.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.
- Pereda, F. (2017). *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Pérez del Campo, L. y Torrejón Díaz, A. (1998). Proceso de restauración y hallazgos documentales: nuevos datos para la historiografía del patrimonio escultórico andaluz. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, (22), 67-71.
- Ramos Gavilán, A. (1621). *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- Ramos Sosa, R. (2003). Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII. En N. Campos (ed.). *Barroco Andino* (pp. 245-256). La Paz: Unión Latina.
- Ramos Sosa, R. (2004). La grandeza de lo que hay dentro: la escultura y artes de la madera. En G. Lohmann Villena (ed.). *La Basílica Catedral de Lima* (pp. 113-169). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Ramos Sosa, R. (2012). Entre la imagería y la estatuaria: un ejemplo de la coyuntura artística en Guatemala, a propósito de una Dolorosa de Martín Abarca (1802). *La-*

- boratorio de Arte, (24), 489-509. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/12296/file_1.pdf?sequence=1 [Consultado el 03-12-2023].
- Ramos Sosa, R. (2017). El crucificado de la sangre, obra de Martín Alonso de Mesa en Lima. *Laboratorio de Arte*, (29), 811-818. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.45> [Consultado el 03-12-2023].
- Ramos Sosa, R. (2019). La fgama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica. En I. Cano (ed.). *Montañés, maestro de maestros*, (pp. 46-61). Sevilla: Museo de Bellas Artes.
- Ramos Sosa, R. (2020). Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su crucificado de la Agonía en Copacabana. *Archivo Español de Arte*, (372), 417-426. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28> [Consultado el 03-12-2023]
- Ramos Sosa, R., y Bogdanovich, L. M. (ed.) (2016). *La Madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*. Lima: Municipalidad de Lima.
- Richter, J. F. (2019). *Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck. Dokumentation einer Restaurierung*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Roa, M. de. (1623). *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1971). El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVII, 311-325. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/56152> [Consultado el 03-12-2023].
- Sánchez Peña, J. M. (1985-1986). El *Ecce-Homo* de la catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, (17), 329-338. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11078>. [Consultado el 03-12-2023].
- Sánchez-Rojas Fenol, M. C. (1982). *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Torres, M. (ed.) (2009). *El Tesoro de El Calvario. Patrimonio de La Antigua Guatemala*. Guatemala: Fundación G & T Continental.
- Ubico Calderón, M. (1996). *Realidad histórica del Cristo crucificado del Calvario de la Antigua Guatemala, conocido como Cristo del Hermano Pedro*. Antigua Guatemala: Consejo Nacional para la protección de la Antigua Guatemala.
- Ubico Calderón, M. (2002). *Datos históricos de la imagen de Virgen de Dolores del Calvario de La Antigua Guatemala*. Antigua Guatemala: Consejo Nacional para la protección de La Antigua Guatemala.
- Vincent-Cassy, C. (2023). El lugar de la reliquia. A propósito de Antigüedad, Veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias, 1623, del jesuita Martín de Roa. En L. Alcalá (ed.). *Spolia sancta, reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (pp. 21-45). Madrid: Akal.
- Weniger, M. (2015). Bernt Notke. Enigma trotz Erfolg. En J. F. Richter (ed.). *Lübeck um 1500. Kunstmetropole im Ostseeraum*, (pp. 81-90). Petersberg: Michael Imhof Verlag.