

La impronta clasicista en Lima: el retablo de San José del maestro

Juan Pablo Mesía (1796)¹

ANTHONY HOLGUÍN VALDEZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

anthony.holguin@unmsm.edu.pe

RESUMEN

Este artículo estudia el desaparecido retablo de San José de la iglesia de San Pedro de Lima, cuya iniciativa fue proyectada por los padres de la antigua Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en 1795. El encargo de esta obra de gran envergadura se encargó al maestro ensamblador y carpintero Juan Pablo Mesía y se concluyó al año siguiente, siendo una de las obras más importantes de características clasicistas del antiguo templo jesuita a finales del siglo XVIII. En este sentido, se incluye el contrato inédito, así como el contexto del artista y la lectura de la morfología y el lenguaje estético del altar.

PALABRAS CLAVES: retablo, oratorianos, carpintería, estética, clasicismo.

Classicist influence in Lima: the altarpiece of San José by the master

Juan Pablo Mesía

ABSTRACT

This article studies the missing altarpiece of San José in the church of San Pedro de Lima, whose initiative was planned with the fathers of the former Congregation of the Oratory of San Felipe Neri in 1795. The commission for this large-scale work was given to the master fitter Juan Pablo Mesía and was completed the following year, being one of the most important works of classicist characteristics of the old Jesuit temple at the end of the 18th century. The unpublished contract is included, as well as the artist's context and a reading of the morphology and aesthetic language of the altar.

KEYWORDS: altarpiece, oratorian, woodwork, aesthetics, classicism.

¹ Agradezco de manera especial a los historiadores Tania Pérez y José Luis Gonzales, por sus valiosos comentarios y sugerencias que pudo enriquecer el presente artículo.

1. Introducción

En los últimos años el interés del estudio de los retablos limeños del periodo virreinal ha retomado un inusitado despliegue de aportes históricos y documentales que ha permitido contextualizarlos en periodos específicos, dilucidar las fuentes visuales, conocer a los artistas y a aproximarnos al panorama social y religioso de este noble arte (Bailey, 2015; Chuquiray, 2018; Mujica, 2018; Sous, 2021). Sin embargo, los historiadores del arte que se han ocupado de los retablos de la Ciudad de los Reyes han tomado mayor consideración a la época del “Barroco” o “Barroco Clasicista”, categorías estilísticas que les sirve para identificar los periodos de las obras de arte, y han prestado menor importancia y estudios de casos específicos de las obras que presentan modelos clasicistas de finales del XVIII e inicios del XIX. De hecho, todavía se conservan algunos retablos de este periodo que estuvieron bajo la dirección del vasco Matías Maestro y que sus diseños emprendidos nos demuestran diversas tipologías de los altares mayores o capillas laterales (templete, camarín, tramoya, etc.), además, otras tantas han desaparecido o sufrido el daño de las inusitadas fuerzas sísmicas del territorio peruano.

En este sentido el caso de los retablos clasicistas del crucero de la iglesia San Pedro de Lima nos ha suscitado nuestro interés; puesto que, a pesar de presentar el templo un conjunto de capillas laterales mayoritariamente de estilo barroco y conservar— a pesar de las modificaciones posteriores — el trazo y estructura arquitectónica de la misma estética, estas capillas del crucero constituyen una importante etapa de las obras de la centuria siguiente. La misma suerte no ha ocurrido con los dos retablos del crucero, una dedicada a la Nuestra Señora de la O y la otra a devoción de San José². Ambas obras desmontadas de su contexto original por la Comisión Nacional de Monumentos, después del terremoto de 1940, a pesar de haber sufrido daños estos “ciertamente rompía la simetría del crucero de la iglesia” y siguiendo los criterios de conservación de la época “no se ajustaba ni en su estilo ni en la posición con el retablo de San Ignacio” (Vargas Ugarte, 1973, p. 77). Recientemente el investigador Li Cárdenas ha sugerido que el historiador jesuita Vargas

² Desde el siglo XIX se conocen referencias sobre la existencia del retablo de San José e incluso el estadista Manuel Atanasio Fuentes al relatar de los altares del crucero comentaba: “El de San Ignacio, todo de madera tallada sin dorar, no es menos interesante, y es necesario considerarlos detenidamente para comprender lo esquisito de su trabajo. El único altar moderno que hay en esta iglesia, es el de Nuestra Señora de la O” (Fuentes, p. 391 y 393). Es posible que el altar de San José no haya conservado su fastuosidad y elegancia, pues no existía una corporación religiosa dedicada a su culto y cuidado. Solo hasta el 8 de mayo de 1892 es cuando se funda la Congregación de Artesanos de San José y la capilla recibe una mejor atención (Pérez, 1945).

Ugarte creyó en “una supuesta homogeneidad del estilo barroco del templo, por este motivo incentivó una reforma que eliminaría la huella del neoclásico, estilo que desarmonizaba con las iglesias” (Mujica, 2018, p. 313, nota 51), además, su autoridad académica y calidad diplomática influyó en la decisión del desmontaje de los retablos.

Sabemos que años antes del sismo, los comentarios vertidos sobre estos dos retablos fueron equiparados con el altar mayor del templo jesuita, por ejemplo, el de Nuestra Señora de la O se decía “que es casi del mismo estilo que el altar mayor. Una guirnalda en forma de O, rodea la imagen de la Virgen”, en tanto el de San José no escapaba de esta comparación debido a “que es una imitación del altar mayor y forma pareja con el altar de la Virgen de la O” (Carrasco, 1938, pp. 257- 258). Paradójicamente el estudioso de esas líneas descriptivas de la composición de los retablos no hubiese imaginado que tanto el altar mayor y el de San José tienen por autor al mismo artífice: el maestro ensamblador y carpintero Juan Pablo Mesía.

Por otra parte, el interés del retablo de la Virgen de la O ha sido recientemente estudiada con detalle por el historiador José Luis Gonzáles (2018, pp. 57-59), quien ha demostrado a través de documentos primarios el diseño y confección del “maestro de arquitectura”, José de Garagorri. No obstante, el caso del retablo de San José no ha tomado el mismo interés por los investigadores debido a que ya no existe en la actualidad. Nuestro argumento propone que dicho altar se inserta en las reformas artísticas del antiguo templo jesuita, emprendidas por la Congregación de San Felipe Neri a fines del XVIII, quienes impulsaron un proyecto estético que culminaría con su majestuosa obra del altar mayor en 1809. Esta obra de gran formato y características particulares modulan el gusto renovado de los padres Oratorianos y antecede a las prácticas e intervención clasicista del presbítero Matías Maestro.

2. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri y el contrato del retablo de San José

El mecenazgo desplegado de los padres Oratorianos en la última década del siglo XVIII e inicios de la siguiente centuria hizo de la prospera adaptación del clasismo como regla estética imperante en la iglesia de San Pedro³. Así, a las formas barrocas de madera

³ La Congregación del Oratorio, que hasta 1770 ocupaba el local, denominado Hospital de San Pedro y se hallaba bastante floreciente obtuvo que el rey le cediese el local ocupado antes por los padres de la Compañía de Jesús y conjuntamente la iglesia de San Pablo que había sido también de estos religiosos (Vargas Ugarte, 1973, p. 62).

tallada y dorada de las naves de la Epístola y del Evangelio que tanta labor les tomo conservar a la Compañía de Jesús antes de su expulsión en 1767, se sumaron los renovados retablos del crucero y el altar mayor con un nuevo lenguaje de “buen gusto”, en consonancia a las reformas artísticas que encabezó posteriormente el arzobispo Juan Domingo González de la Reguera. En ese sentido destaca los tres primeros retablos confeccionados en la administración del presbítero José Castro, realizadas según pautas formales y estilísticas que coinciden en lo ornamental y compositivo, estuvo en primer orden el de las Reliquias; segundo, el de San José; y el finalmente el comisionado por la Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O. El interés del padre Oratoriano devino en la colaboración estrecha con las asociaciones laicas con el único objetivo de seguir la liturgia cristiana a través de la veneración de las reliquias de los santos y las imágenes sagradas de San José y el de la Virgen María. Además, supuso una innovación fundamental respecto a la raigambre barroca y que fue el canon de los retablos de los extintos jesuitas.

El retablo de San José estuvo situado, como se ha indicado líneas atrás, en el crucero del lado de la Epístola, contiguo a la puerta de la sacristía y al altar de las Reliquias, y que será venerado hasta su desmontaje total en la década de 1940. El origen de esa obra se relaciona con el antiguo altar que le antecedió y “estuvo dedicado al Ángel Custodio y servía también como relicario” (Vargas Ugarte, 1963, p. 38). De hecho, en el inventario de la iglesia realizada luego de la expulsión de los jesuitas se describe este antiguo retablo, donde se lee:

Primeramente en esta capilla que está al lado izquierdo del Presbiterio, y da paso de la sacristía para la iglesia: Diez y siete lienzos, y entre ellos, dos urnas para reliquias que se hallaron vacías con marcos y perfiles dorados.⁴

Gracias a esta referencia documental podemos sugerir que el interés de la construcción del nuevo retablo respondió evidentemente a la instauración del patrocinio de San José a la solicitud particular del padre José Castro, como se puede constatar en el concierto de la obra en el año de 1795. Además, este personaje destacado es trascendental por su posición al servicio continuo de la Congregación del Oratorio y que conducirá años más tarde la gestión del altar mayor. En dicho documento se indica que el presbítero Castro

⁴ Archivo Nacional Histórico de Chile (en adelante, ANHC), Juntas de Temporalidades-Compañía de Jesús, volumen 405, folio 60. Se puede acceder a través del portal digital: <http://jesuitas.archivonacional.cl/>

se comprometía a respetar el diseño del retablo propuesto por el maestro ensamblador y carpintero Juan Pablo Mesía, así lo indica el contrato firmado el 18 de julio de 1795:

Digo que me obligo a hacer el retablo de Señor San José que se venera en la iglesia de San Pedro y San Pablo de la Real Congregación de San Felipe Neri, según y conforme se manifiesta en el diseño que he formado, y que se halla firmada por el Reverendo Padre Don José Castro, y por mi [Juan Pablo Mesía] y al que se ha de vestir según las reglas del Arte, para que quede en la perfección que le corresponde.⁵

Los datos concernientes al retablo son sugestivos, del que se desprende por un parte el “diseño” elaborado por Mesía que lamentablemente no se ha conservado el dibujo preparatorio. En ese sentido el maestro ensamblador es el autor primigenio del retablo. En segundo lugar, se testifica “las reglas del Arte”, entendemos esto a partir de las normas estéticas vigentes de la época y que además demuestra los ecos de las disposiciones de la Real Orden del 25 de noviembre de 1777 cuando se prohibió la existencia de “retablos como aquellos bárbaros mudéjares afrentosos de la nación e indignos de la Casa de Dios”, y más bien se manifieste “las reglas del buen gusto y sólida arquitectura” (Barriga, 2004, p.69). En efecto, la historiografía actual ha reiterado en más de una ocasión que las fórmulas “modernas” clasicistas se inician con el presbítero Matías Maestro (Kusunoki, 2012; Wuffarden, 2014), no obstante, a partir de la documentación de este retablo es que se puede afirmar que el clasicismo se antecede a la obra de Maestro.

El coste de los materiales de la obra se estipulo en 2,000 pesos y por el total del retablo en la cantidad de 4,500 pesos. El maestro ensamblador se comprometía de entregar la obra concluida el día 12 de marzo de 1796 que “empieza la séptima del Santo Patriarca”. En efecto, la culminación de dicho proyecto se estrenaría durante la festividad de San José, el día central del 19 de marzo, como fue común en todas las iglesias de Lima. La festividad no había sido considerada dentro de las tablas en los concilios limenses, que sin embargo contemplaban la posibilidad de que aquellas que por tradición y la piedad popular se celebraran y pudieran seguirse festejando (Barriga, 2010, p.52).

Entre los ornamentos tallados se menciona la confección de 28 cornucopias distribuidas en los cuerpos del retablo, además, de “una silla para el Señor San Pedro que ha se ocupar uno de los nichos del primer cuerpo”. En otra clausula se estima la confección de la urna central de gran dimensión “semejante a la que se halla en el Altar

⁵ Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGNP), Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1010, folio 1.

de la Purísima de la misma iglesia”⁶, este hecho concreto manifiesta la integración de un modelo barroco, sin embargo, no se percibe un cambio radical en la estructura compositiva del retablo. Además, sabemos por las cuentas de aditamento del 8 de abril de 1796, el maestro utilizó maderas de cedro para las tallas decorativas y el roble y “tablas de Chile” destinadas a los paneles de los cuerpos y estructuras del sustento arquitectónico⁷.

3. Juan Pablo Mesía y el clasicismo de Lima

Para entender las normas y reglas estéticas empleadas por el maestro ensamblador y carpintero Juan Pablo Mesía, debemos adentrarnos a su trayectoria profesional donde se conjuga su temperamento innovador y su posterior colaboración permanente con el presbítero Matías Maestro.

Las primeras noticias de Mesía están documentadas en 1787 cuando arrienda una casa solar en la calle de la Trinidad⁸. Años más tarde le encontramos en el contrato del retablo de San José y hacia 1798 se le atribuye la participación en la ejecución del retablo de la cofradía de San Crispín y San Crispiniano de la Catedral de Lima, cuya estructura dependía de “ciertos recursos compositivos del barroco italiano y francés” (Kusunoki, 2012, p. 256). En dicha obra colaboró con el diseño de Matías Maestro, quien por entonces ya había iniciado la renovación clasicista del templo metropolitano. Como se conoce a través de las crónicas del siglo XIX, las principales obras del español se encuentra las renovaciones de “la iglesia de San Lázaro y sus torres, el altar mayor de Trinitarias, los de Santo Domingo, San Francisco, Soledad, Sagrario y Mercedaria” (Sociedad de Beneficencia de Lima, 1857, p. 19). Efectivamente, de estas iglesias fueron las obras de San Francisco en las que participó Mesía, esto según el inédito documento de la causa seguida por Maestro para la asignación de un curador al retablista, por encontrarse en estado de amnesia. Así la atestigua un documento de 1805:

El licenciado don Matias Maestro (...) en doce de junio último [de 1805], advirtiéndome que el Maestro Juan Pablo Mesia comensara a tener tumbada su razón, me parezco preciso ocurrir a su remedio, y evitar el daño que también pudiera resultar a sus intereses, a cuyo fin lo persuadí a que pusiera en mi poder el dinero que tenia en su casa (...), en cantidad

⁶ AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1010, folio 1.

⁷ AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1011, folios 1 y 1v.

⁸ Juan Pablo Mesía arrienda la casa a sor Juan Josefa de Chavez, abadesa del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación. AGNP, escribano Gervasio de Figueroa, protocolo 460, 1787, folio 709.

de un mil seiscientos pesos para suyos, de quinientos pertenecientes al mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria de San Francisco.⁹

La intermediación de Maestro fue importante para evitar la interrupción de la obra de la carpintería del retablo de la Candelaria del templo franciscano. En este mismo contexto el español resguardo el caudal de Mesía que había trabajado en los altares de la Catedral e inclusive se encargó de mantener el taller del artista y “en ella a los oficiales con calidad en que lo instruyan en el oficio”¹⁰. Sea como fuese la recuperación de la salud del maestro, se sabe que a mediados de 1807 trabaja junto al vasco en el proyecto constructivo del altar mayor de la iglesia de San Pedro, esta obra sigue una traza arquitectónica que transita en la tradición romana y se culmina con la pintura apoteósica del catalán Félix Batlle en febrero de 1809 (Holguín, 2020, p. 107).

En suma, los trabajos de Juan Pablo Mesía se afilian a las novedades que ofrecían los planteamientos estéticos de clasicismo, donde el desarrollo de sus retablos se caracteriza por las columnas de fuste estriados, capiteles clásicos, el juego de entrantes y salientes de las calles del primer cuerpo, donde la composición demuestra el equilibrio y serenidad de los movimientos de sus distintos elementos ornamentales. Ya para este periodo recayó en desuso las columnas salomónicas, entablamentos y frontones mixtilíneos, y la profusa decoración con motivos vegetales y zoomorfos (Bailey, 2019, p. 230). Creemos que el artista debió consultar por intermediación de los Oratorianos las distintas láminas asociadas a la impronta de Andrea Pozzo y que luego las reinterpretaría, de hecho, el denominado retablo de las Reliquias – colindante al de San José – presenta una “relectura del tratado de Pozzo en clave neoclásica” (Contreras-Guerrero y Ortiz, 2019, p. 44). Además, cabría la posibilidad de atribuir la participación de Mesía en dicho retablo, pues se ha comentado mucho que dicho altar fue alzado por los oratorianos cuando recibieron la administración de la fábrica jesuita (Mujica, 2018, p. 147; Vargas Ugarte, 1963, p. 33; Wuffarden, 2002, p. 98). De las cuentas de aditamento firmadas por Mesía – anteriormente citada –, se desprende que el altar de las Reliquias recibió “retoques” y acabados de la estructura de la obra, así como de la urna y la nueva confección de la peana revestida de plata que debía servir al conjunto escultórico de Jesús, María y José. Se lee:

⁹ AGNP, Varios Sótano, legajo 4, documento 67, 1805, folio 1.

¹⁰ AGNP, Varios Sótano, legajo 4, documento 67, 1805, folio 1.

Por doscientos ochenta y cuatro pesos que han tenido de costo la perspectiva de la urna, cielo, esmalte de lo interior dorado de la urna y deposito, Pintura de Nubes de la lámina del Eterno Padre, y Empastado y Pintura de los nichos de las Reliquias¹¹.

Más delante, Mesía determina las prevenciones estructurales del retablo: “Por 28 pesos un real que costó el solado de las barandillas y grada del Altar con inclusión de 250 ladrillos dos caises de cal, Albañiles y Peones”¹² y finalmente se les dieron seis pesos a los oficiales por tener “concluida la obra para un refresco”¹³. Si bien no poseemos el contrato inicial del retablo de las Reliquias donde se podría identificar el autor y las cláusulas de la construcción, en cambio, presentamos esta cuenta de gastos donde nos demuestra indirectamente que la etapa final de la confección recayó en la dirección de Juan Pablo Mesía y se concluyó el día 8 de abril de 1796.

Por lo tanto, el contexto en el que se fabricaron estos nuevos retablos durante la dirección de Juan Pablo Mesía se reinterpreta de manera particular y coincide con las normas estilísticas del tratado *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma, 1693-1700) del italiano Andrea Pozzo. Es más estudios recientes han sugerido que la difusión del tratado por América del Sur se produjo de la mano de los propios jesuitas e incluso se encontraba en “las bibliotecas de sus principales colegios y que sus laminas inspiraron en diversos retablos en Bogotá, Salvador de Bahía y Lima” (Contreras-Guerrero y Ortiz, 2019, p. 53) y, sin embargo, debemos advertir que luego de la expulsión de la Compañía de Jesús los padres Oratorianos administró la biblioteca y debieron de consultar dichos documentos en el antiguo templo de San Pablo¹⁴, pues el inventario del recinto hemos comprobado que por entonces se conservaron las obras de la “Arquitectura de Serlio”, “Ensayos sobre la arquitectura en francés”, y “un tratado de perspectiva”¹⁵. De la misma manera cuando Mesía colabora con Matías Maestro, se percibe que esta praxis del tratado tuvo vigencia en los retablos de las principales iglesias de Lima.

4. “Vestir según las reglas del Arte”: el retablo de San José

¹¹ AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1011, folio 1v

¹² AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1011, folio 1v

¹³ AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1011, folio 2.

¹⁴ A consecuencia de la expulsión de los jesuitas en 1767, se incautó el Colegio de San Pablo y ordenó la clausura de la Biblioteca, que sería luego inventariada. El 25 de enero de 1768, la Universidad de San Marcos que carecía de Biblioteca, elevó una petición al Rey para que se adjudicasen a la Universidad los libros de los expropiados jesuitas. El Rey accedió y la Biblioteca fue concedida a la Universidad, aunque quedando ubicada en el antiguo edificio del Colegio de San Pablo (Martín, 1971, p.36).

¹⁵ ANHC, Juntas de Temporalidades-Compañía de Jesús, volumen 405, folios 302v, 521 y 521v.

Reconocemos el aspecto de retablo de San José gracias a tres fotografías de la década de 1930, conservadas en el Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima y la Colección de imágenes de San Pedro de Lima¹⁶, anteriores al sismo de 1940 que devastaron su estructura y desaparición total. La primera foto (Figuras 1 y 2) demuestra la visión frontal del altar de las Reliquias y colindante al margen izquierdo se observa en ángulo perfilado el retablo de San José. Gracias a esta imagen podemos identificar cada uno de sus componentes y estructura general de la obra, además, para estos años, como bien fuese calificado que el retablo “es una imitación del altar mayor y forma pareja con el altar de la Virgen de la O” (Carrasco, 1938, p. 258). En efecto, la obra dedicada a San José antecede a las trazas de dichos altares, pero comparten sus semejanzas estilísticas. La segunda fotografía (Figuras 3 y 4) presenta una vista desde la capilla de San Luís Gonzaga, a través de la perspectiva de la nave de la epístola, se observa parte del brazo del crucero, donde vislumbra el primer cuerpo del retablo de Mesía.



Figura 1. *Vista de los retablos de las Reliquias*. ca. 1930, copia a la albumina, iglesia San Pedro de Lima: Fuente: AHFML/Iglesias/0674.

¹⁶ Agradezco la consulta de las fotografías al historiador José Luis Gonzáles, estudioso de la Congregación de Seglares en San Pedro de Lima.



Figura 2. *Vista del primer y segundo cuerpo del retablo de San José.* ca. 1930, copia a la albumina, iglesia San Pedro de Lima: Fuente: Colección de imágenes de San Pedro de Lima.

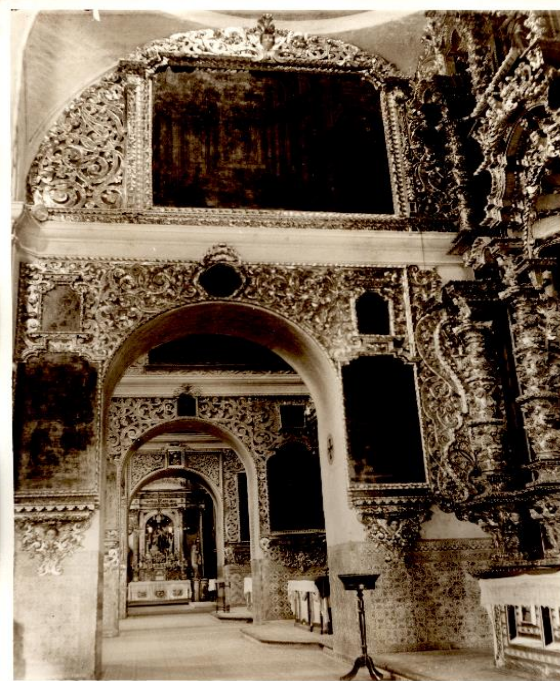


Figura 3. *Vista del retablo de San José desde la nave de la epístola.* ca. 1930, copia a la albumina, iglesia San Pedro de Lima: Fuente: AHFML/Iglesias/0686.

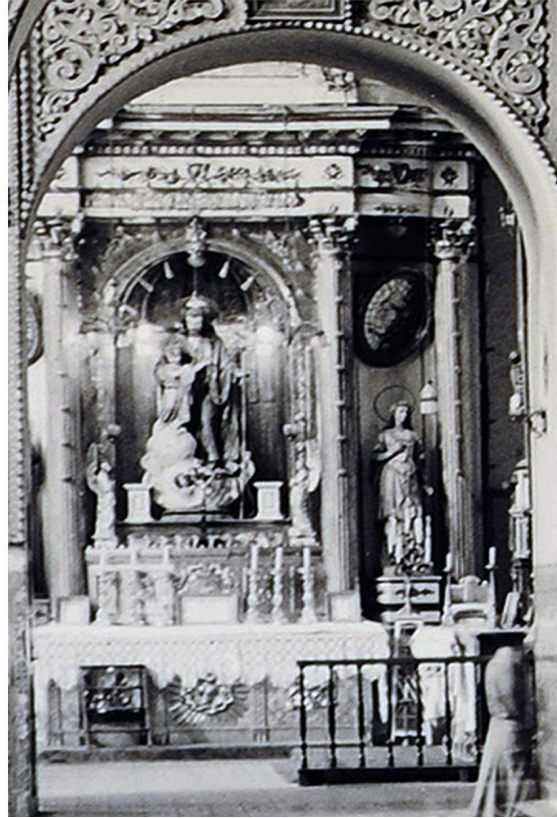


Figura 4. *Vista del retablo de San José desde la nave de la epístola (detalle)*. ca. 1930, copia a la albumina, iglesia San Pedro de Lima: Fuente: Colección de imágenes de San Pedro de Lima.

El retablo de San José está compuesto de un sotabanco rebajado y mesa de altar sobre la cual se emplazó con un Sagrario modesto de planta mixtilínea, ornamentado sus frentes con paneles cuadrangulares con medallones vegetales. Se eleva el primer cuerpo dividido en tres calles por columnas exentas de fuste estriado y capiteles de orden compuesto. Las calles laterales carecen de hornacinas y sitúan sus fondos de paneles de a tres hojas en disposición cóncava, cada una de estas tiene sus respectivas peanas de sección cuadrangular, y en la coronación se sitúan pinturas ovaladas con marcos tallados, que permiten adelantar las columnas de la calle central sobre el plano del retablo. De hecho, la calle central, estando de mayor apertura que las contiguas, ostentaba una hornacina con arco de medio punto con enjutas.

El entablamento sigue el movimiento de la traza donde la calle central se adelanta con respecto de las laterales, primando las líneas rectas y diagonales, entonces vemos la presencia de un arquitrabe descompuesto en dos bandas horizontales escalonadas y superpuestas, en tanto, el friso adornado con una sucesión de motivos florales, finalmente

la cornisa tiene una prolongación de m \acute{u} ltulos y gotas, sobre esta una sucesi3n de modillones y el alero escalonado. El segundo cuerpo presenta un pedestal, tres calles separadas por pilastras y entablamento del mismo orden. Remata el conjunto, sobre la calle central, un \acute{a} tico a modo de front3n trilobulado.

El repertorio iconogr \acute{a} fico del retablo debi3 reunir seis im \acute{a} genes escult3ricas de bulto redondo, estando la que tutelaba la hornacina central la de San Jos3, mientras que en una de las laterales del primer cuerpo debi3 colocarse la imagen de San Pedro, de acuerdo como estipulaba el contrato de Mes \acute{a} : “una silla para el Se \tilde{n} or San Pedro que ha de ocupar un de los nichos del primer cuerpo”¹⁷. Sin embargo, no tenemos testimonio alguno de las otras efigies. De hecho, la fotograf \acute{a} que presentamos se observa que en la calle izquierda del primer cuerpo se ubic3 la escultura de *Santa Br \acute{i} gida* de posible factura moderna, y sobre el segundo cuerpo se exhibe la imagen de *San Felipe Neri* y sobre este una pintura ovalada con la representaci3n del *Sagrado Coraz3n de Jes \acute{u} s*. Adem \acute{a} s, la reproducci3n nos muestra que la hornacina central conserv3 una escultura de *San Jos3 con el Ni \tilde{n} o*, de cuya procedencia y caracter \acute{i} sticas formales no podemos afirmar que sea la misma imagen del siglo XVIII. Finalmente, el retablo tiene en el \acute{a} tico una coronaci3n de la escultura del San Miguel Arc \acute{a} ngel.

Ahora bien, el retablo de San Jos3 estuvo concluida en 1796, donde la composici3n y dise \tilde{n} o reinterpreta los modelos de Andrea Pozzo, en particular el altar de San Ignacio del Ges \acute{u} (1699), donde se conjuga los elementos retomados por Mes \acute{a} como son el sotabanco de planta mixtil \acute{i} nea, el primer cuerpo con tres calles y separadas por columnas de fuste estriado y capiteles de orden compuesto, siendo la central con su hornacina de arco de medio punto y la de mayor expansi3n. As $\acute{ı}$ como el caracter \acute{i} stico entablamento clasicista de planos superpuestos. Claro est \acute{a} que el maestro debi3 consultar una estampa del altar romano, cuya ilustraci3n se populariz3 a trav3s de la obra gr \acute{a} fica de Vincenzo Mariotti¹⁸ (Figura 5) y que fue inserta en un op \acute{u} sculo del te3logo y jesuita espa \tilde{n} ol Tirso Gonz \acute{a} les de Santalla, “donde se describ $\acute{ı}$ a minuciosamente los pormenores del altar, incluyendo datos sobre los relieves, las esculturas y los artistas que los trabajaron” (Contreras-Guerrero y Ortiz, 2019, p. 46). Esto podr $\acute{ı}$ a resultar sintom \acute{a} tico

¹⁷ AGNP, Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscel \acute{a} nea, caja 15, documento 1010, folio 1.

¹⁸ El contenido de la inscripci3n del grabado es la siguiente: “Vincentius Mariottus Romanus delin. et sculpsit Romae / Cum superiorum Facultate”. Dentro del nivel de la cornisa del templo: “Io. Baps Gaullus Inv. y pin. Un. 1685” y debajo en el banco del altar “Andreas Puteus Soc. Iesu Pictor et Architectus inv. un. 1693”.

pues la estampa tiene por medidas 61,5 cm de alto y 37,4 de ancho, así este ejemplar fue adecuado y grande para que el maestro Mesía haya reinterpretado a partir de la observación detallada de cada uno de sus elementos compositivos.

De acuerdo con el diseño y composición estructural el retablo de San José debió inspirar al proyecto del nuevo altar de Nuestra Señora de la O (Figura 6), ubicada en el brazo del Evangelio y colindante al retablo de San Ignacio de Loyola¹⁹. La similitud entre ambas obras se inserta en el decoro y “buen gusto” clasicista de los padres Oratorianos, pero, además suscriben el lenguaje homogéneo del crucero de la iglesia de San Pedro, donde se adapta y reinterpreta los modelos de Andrea Pozzo. Este nuevo retablo fue propuesto por el tesorero de la Congregación de Seglares, José Antonio de Errea, el 10 de noviembre de 1797, siendo el maestro arquitecto José de Garagorri el autor del diseño, y donde se integró Mesía dos años después para confeccionar una urna con un tablero para la colocación de la imagen de la Rosa Mística, y luego de estas disposiciones se inauguró finalmente en 1800 (Gonzales, 2018, pp. 57-64).

El recurso compositivo del retablo de la Virgen de la O implementa un sotabanco con puertas en los laterales, una mesa de altar y el Sagrario, donde se alza el primer cuerpo de tres calles y delimitadas por columnas de fuste estriado con capiteles de orden compuesto, además, de peanas de sección cuadrangular, como en el caso de San José. Sin embargo, presenta la calle central una hornacina reducida y sin el arco de medio punto. En tanto el segundo cuerpo de una sola calle se flanquea de roleos y pilastras clásicas, finalmente el entablamento y ático incorporan frontones partidos a la manera del lenguaje de Pozzo. Debió Garagorri inspirarse directamente – como lo hizo Mesía – de la estampa de Mariotti, de tal manera que incorpora novedades al retablo y traduce una mayor pureza con elementos arquitectónicos reducidos en el segundo cuerpo, por lo que enriquece la perspectiva centralizada de la imagen tutelar.

¹⁹ El altar de San Ignacio de Loyola se construyó durante la administración jesuita del templo limeño. Esta retoma el modelo del altar de San Luis Gonzaga en la iglesia del Colegio Romano, diseño de Andrea Pozzo.

Conclusiones

Como hemos podido observar el retablo de San José del maestro Juan Pablo Mesía retoma el lenguaje y modelo de la obra clasicista del jesuita italiano Andrea Pozzo, pero se trata de una reinterpretación local y evidentemente antecede a las grandes reformas estéticas de Matías Maestro de la primera década del siglo XIX. Si bien no consideramos en este estudio las obras de policromía, dorado o esculturas en su conjunto, estas debieron tener autores de lo que no se hacen mención en el contrato del altar. Es de lamentar, y de modo que sucede con la gran parte del patrimonio religioso del periodo virreinal de Lima, el retablo de Mesía acabaría dañado por los sismos y paulatinamente desaparecía con los años. Sin embargo, esta investigación nos ha permitido demostrar que la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri retomó el proyecto artístico que los jesuitas no pudieron concluir a consecuencia de la expulsión de 1767, y estos seguirían su lectura estética posterior con su mayor proyecto del altar mayor concluida en 1809.

Fuentes Primarias

Archivo General de la Nación del Perú

Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima

Archivo Nacional Histórico de Chile

Referencias

- Bailey, G. (2015). The fantastical Rococo altarpieces of Santiago de Surco, Peru. *Burlington magazine*, 1352, pp. 769-775.
- Bailey, G. (2019). Grabados decorativos europeos y los retablos rococós del siglo XVIII en Trujillo (Perú). *Allpanchis*, (83-84), pp. 223-249.
- Barriga, I. (2010). *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- Barriga, M. (2004). *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII (Antecedentes y aplicación)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Carrasco, A. (1938). Iglesia de San Pedro. En Juan Peña. *Lima precolombina y virreinal*. Lima: Artes Gráficas – Tipografía Peruana S.A, pp. 249-263.

- Chuquiray, J. (2018). *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVIII*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- Contreras-Guerrero, A. y Ortiz, A. (2019). La impronta de Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31, pp. 37-55.
- El Sous, J. (2021). ¿“Barroco decadente”? Una aproximación al barroco en los retablos limeños de la segunda mitad del siglo XVIII. En Yolanda Guasch, Rafael López e Iván Panduro (eds.), *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, pp. 553-558. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Fuentes, M. (1858). *Estadística General de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, por J.H. del Campo.
- Gonzales, J. (2018). *Nuestra Señora de la O. Congregación de seglares en San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús. Comunidad de San Pedro.
- Holguín, A. (2020). Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812). *Illapa Mana Tukukuq*, (17), pp. 98-109.
- Kusunoki, R. (2012). Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815). *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, (12), pp. 253-268.
- Martín, L. (1971). La biblioteca del Colegio San Pablo (1568-1767), antecedente de la Biblioteca Nacional. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (21), pp. 27-36.
- Mujica, R. (2018). Retablos y devociones para el “Salomón de las Indias”. De la máquina barroca al teatro de la memoria. En Ramón Mujica, Luis Wuffarden y Juan Dejo (Coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 141-203.
- Pérez, A. (1945). *Reglamento de la Congregación de Artesanos de San José establecida en la Iglesia de San Pedro el 8 de mayo de 1892*. Lima: Talleres Gráficos de la Editorial Lumen S.A.
- Sociedad de Beneficencia de Lima (1857). *Traslación a dos mausoleos de los restos de los finados señores doctor don Matías Maestro y don Antonio Chacón*. Lima: Imprenta del “Católico”, por José Daniel Hureta.

Vargas Ugarte, R. (1963). *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Imprenta Gil.

_____ (1973). *Historia de la ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Editor Carlos Milla Batres.

Wuffarden, L. (2002). Iglesia y Colegio Máximo de San Pablo, Lima, Perú. En Luisa Elena Alcalá (ed.). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones El Viso, pp. 90-107.

_____ (2014). Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825. En Luisa Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones el Viso & Fomento Cultural Banamex.

ANEXO DOCUMENTAL

Contrata entre Juan Pablo Mesía y José Castro para realizar el retablo de San José de la iglesia de San Pedro y San Pablo de la Congregación del Oratorio de San Felipe de Lima. Archivo General de la Nación del Perú (AGNP), Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1010, 1795, folio 1.

[folio 1]

Digo que me obligo a hacer el retablo de Señor San José que se venera en la iglesia de San Pedro y San Pablo de la Real Congregación de San Felipe Neri, según y conforme se manifiesta en el Diseño que he formado, y que se halla firmado por el Reverendo Padre Don José Castro, y por mí, y al que se ha de vestir según las reglas del Arte. Para que quede en la perfección en la perfección que le corresponde, bajo todas las medias que requiere el lugar que debe ocupar. Previéndose, que por parte del Reverendo Padre Don José de Castro se me han de entregar dos mil pesos para comprar los materiales, y empezar a trabajar, y en cada mes de los que restan desde el presente, hasta el de marzo del año siguiente, se me han de contribuir en cada uno trecientos pesos para satisfacer los oficiales, y el resto luego que se halle concluido y puesto el retablo añadiéndose sobre el diseño por mi parte, todas las cornucopias que le corresponden, y deberán ser en número de veintiocho y una silla para el señor San Pedro que ha de ocupar uno de los nichos del primer cuerpo. Conviviéndome por el total estipulado en la cantidad de cuatro mil y quinientos pesos la que se me ha de entregar en la forma que tengo referida. Obligándome al cumplimiento de esta estipulación con mis bienes habido y por haber y sedo por especial hipoteca la casa de mi habitación, y entrando en este pacto el que el retablo que encierra una urna grande semejante a la que se halla en el Altar de la Purísima de la misma iglesia, y que entra bajo del mismo referido y estipulado precio, se ha de colocar para estrenarse el día doce del enunciado mes de marzo, en que empieza la séptima del Santo Patriarca. Lima y Julio 18 de 1795.

Juan Pablo Mesía [rúbrica]

Cuentas de carpintería, platería y del retablo de las Reliquias de Juan Pablo Mesía en la iglesia de San Pedro y San Pablo de la Congregación del Oratorio de San Felipe de Lima. Archivo General de la Nación del Perú (AGNP), Ministerio de Hacienda, Correspondencia-Miscelánea, caja 15, documento 1011, 1796, folio 1-2.

[folio 1]

Cuenta de las demasías hechas independientemente de la contrata en el Altar del Señor San José por el Reverendo Padre Don José de Castro & a saber

Primeramente ocho cornucopias para la urna entres pesos por cada una

Ytem una peana grande para los tres bultos en cincuenta pesos

Ytem otra pequeña para San Borja en ocho pesos

Ytem una baranda de madera de cedro y su herraje para los ciriales y bisagras y un cerrojo importa cien pesos y mas una repicita para las vinajeras

Ytem dos repisiones de tablas de Chile una para las urnas y otro para San Joaquín en trece pesos los dos

Ytem una mampara grande para la entrada de la sacristía sin forro y puerta y clavas el forro en veinticinco pesos

Ytem un postigo para la alacena de madera de roble en doce pesos

Ytem una chapa para el portigo en 1 peso 6 reales

Ytem otra para el deposito en 2 pesos 4 reales

Ytem otra para la puerta que va a San Felipe 2 pesos 4 reales

Ytem bisagras gonces y capuchinos para las puertas del retablo importa 2 pesos 4 reales

Ytem un cordel grande 2 pesos

Ytem desbaratar el retablo viejo importa 10 pesos

Por remendar y reclavar la urna de San Joaquín y forrar los Santos, poner y clavar las cornucopias de plata y de madera, fierros de las arañas y otras cosas y clavos importa todo esto 12 pesos

[folio 1v]

Ytem tres pedazos de escaleras de roble para subir al nicho principal y al de San Felipe y su postura y hacer las varillas para los vidrios con el costo de madera importa 16 pesos

Suma todo lo dicho doscientos ochenta y nueve pesos y dos reales.

Recibí Lima y Abril 8 de 1796

Juan Pablo Mesía [rúbrica]

Por doscientos ochenta y cuatro pesos que han tenido de costo la perspectiva de la urna, cielo, esmalta de lo interior dorado de la urna y deposito, pintura de nubes de la lamina del Eterno Padre y empastado y pintura de los nichos de las Reliquias las dos repisas de Jesús Nazareno y Señor San Joaquín, el plateado de los atriles, dar azul a la puerta de la sacristía, forro y aparejo a la mampara, la cortadura de las lunas para urna y nichos, el plateado de 36 cornucopias grandes, y compostura de las cajas de las reliquias

Por ciento ochenta pesos que costaron las lunas así claras como azogadas para la urna y nichos de las reliquias por veinte y ocho pesos un real que costo el solado de las barandillas y grada del altar con inclusión de 250 ladrillos, dos caises de cal, albañiles y peones

Por ~~quince~~ ocho pesos de un bonete de terciopelo para San Felipe y un cojín para San Pedro

[folio 2]

Por seis pesos que se dieron a los oficiales concluida la obra para un refresco

Por tres mil doscientos veinte y dos pesos cinco reales importe de cuatrocientos sesenta marcos, tres onzas de plata de chafalonía que entraron en la obra de la peana de Jesús, María y José con ciento nueve marcos, cuatro y media onzas, en la de San Felipe 112 marcos, media onza en las catorce cornucopias 110 marcos, 6 onzas, y en la lampara 128 marcos que todas las partidas componen los dichos 460 marcos, 3 onzas a razón de 7 pesos marco

Por mil ciento cincuenta pesos siete y medio reales pagados a los plateros que trabajaron dicha obra a razón de 20 reales marco

Por una marqueta de será con 113 libras y media a 125 pesos