

El sevillano “capitán” Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor

Revisión histórico-artística y técnica

PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES

Universidad de Sevilla. España

Resumen: El escultor Marcos de Cabrera es un artista sevillano del siglo XVI de estudio complicado debido a la escasez de obras y noticias que lo refieran. Ello ha motivado la elaboración de hipótesis, muchas de ellas erróneas, llevándonos a desconciertos. Este estudio es una “revisión crítica” que intenta relacionar los mayores datos posibles, proporcionando a su vez una serie de reflexiones tanto en el plano biográfico como histórico y artístico-técnico.

Palabras clave: Marcos de Cabrera, Sevilla, escultura, comercio indiano, Nuevo Reino de Granada, papelón.

Abstract: Sculptor Marcos de Cabrera is a Sevillian artist from the 17th century whose shortage of works and news referring to it, turn complicated the study about him. This has motivated the development of hypothesis, many of them erroneous, leading to confusions. This study is a critical review that tries to establish links among as many data as possible, providing at the same time a series of reflections upon the biographical ground and the artistic and technical one, as well.

Key words: Marcos de Cabrera, Seville, sculpture, *indiano* trade, Nuevo Reino de Granada, papier maché.

Una de las personalidades de la escultura sevillana del Quinientos poco estudiada y por consiguiente de la que aún se mantienen muchas interrogantes, es Marcos de Cabrera, imaginero destacado principalmente por ser el artífice del celebrado Cristo de la Expiración, vulgo del Museo, sito en la capilla del antiguo convento de la Merced de Sevilla. Carente aún de una necesaria monografía, de su trayectoria vital tenemos referencias en publicaciones dispersas aunque sin llegar a establecer un perfil concreto. Ahora a la luz de recientes hallazgos documentales, a la par de diferentes planteamientos en cuanto a sus sistemas de trabajo y posibles vínculos con maneras y modos de ejecución que se han querido relacionar con la plástica novohispana, abordamos un nuevo acercamiento interdisciplinario que viene a incidir ya no sólo en su plano biográfico sino también en el terreno técnico.

Cabrera y Cepeda: dos capitanes confundidos por la historia.

El halo legendario que envuelve a Marcos de Cabrera es una condición que no le hace justicia. Ciertamente es que esta escasez documental que existe respecto de él ha provocado la formulación de distintas hipótesis que no dejan de ser meras conjeturas. Cosas tales como experiencias, pleitos, arrendamientos, ventas, etc., habituales en las biografías de otros artífices, en Cabrera aún son desconocidas; tanto es así que, incluso, la fecha y el lugar de nacimiento o de su óbito están todavía sin documentarse. La situación adquiere distinto cariz cuando hablamos de la confusión que la historiografía tradicional ha mantenido con la existencia de un personaje que, aún cuando siendo cierta su existencia real, fue confundido con nuestro escultor. Nos referimos al capitán Cepeda.

En 1800, el crítico ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario* cita a Marcos de Cabrera como escultor y discípulo de Jerónimo Hernández asignándole, además, la hechura en madera, pasta y lienzo del Abraham para el Monumento de la Semana Santa de la catedral hispalense, en 1594¹. Resulta desconcertante que a este autor, célebre por la ejecución del referido Crucificado, se le atribuya solamente la citada efigie, la cual poseía cierto carácter efímero. En su lugar aparece el mencionado capitán Cepeda como artífice de la imagen. Relata Ceán que, en 1580, algunos jóvenes del gremio de los plateros pretendían fomentar la devoción a Cristo Crucificado en el momento de su expiración y que, para tal fin, contrataron a un artista cordobés que respondía al nombre de capitán Cepeda. Tan satisfechos quedaron con la hechura que rompieron los moldes y los tiraron al río Guadalquivir². Este personaje, residente en Córdoba, es considerado un escultor de gran habilidad, “*el qual habia aprendido la escultura en Italia siendo soldado*”³.

Ha de puntualizarse que, ciertamente, la corporación nace con la finalidad de rendir culto a Cristo en su último aliento aunque cinco años antes de la fecha propuesta. El 11 de mayo de 1575, el provisor Valdecañas y Arellano les concedía la licencia oportuna, y Domingo Real, clérigo mayordomo de la iglesia parroquial de San Andrés les cedía la llamada capilla de los Mexías⁴. A esto hay que añadir que su imagen titular no salió de manos del capitán; es más, con tal denominación aparecen varios personajes coetáneos a Cabrera estando, además, relacionados con la Carrera de Indias.

Respecto del capitán Álvaro de Cepeda y de Ayala, sabemos otorgaba en 1574 las escrituras de unas casas que había heredado de su padre en Granada y cuatro años más tarde rubricaba en Madrid un poder referente a un pleito motivado por el beneficio de unas minas de esmeraldas ubicadas en el Nuevo Reino de Granada⁵. Sin embargo, existen referencias documentales

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, págs. 185-6.

2. *Ibidem*, pág. 310.

3. *Ibid.*

4. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.), oficio 1, legajo III de 1575, folios 768r-770r. (En AA.VV.: *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Sevilla, 1998, pág. 230).

5. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 13. Este litigio comienza en 1575 cuando el fiscal emprende acciones legales contra el capitán, a la sazón gobernador de la provincia de Musos y Colimas, en



Figura 1. 1575. Marcos Cabrera. Crucificado de la Expiración. Capilla del Museo. Sevilla

anteriores que lo relacionan con Tierra Firme tales como la licencia de pasaje del 12 de abril de 1561 hacia la Isla de La Española. Se declara soltero, natural de Granada e hijo de Melchor de Cepeda y María de Ayala⁶. Del mismo modo, Mateo Sanz de Cepeda, Bernardo de Cepeda o el entallador Alonso de Cepeda son citados por López Martínez dentro de un grupo, en la actualidad más nutrido, donde aparece incluso un fraile agustino también apellidado Cepeda, el cual viaja en 1592 al Perú.

No será la primera vez que seamos testigos de un “error” o “intercambio de personalidades”; de nuevo con Ceán Bermúdez como protagonista tenemos el caso de Francisco Antonio Ruiz Gijón. El erudito destaca del escultor su adscripción a la Academia sevillana, la participación en la reforma de las estatuas colosales del Monumento del Corpus Christi en la catedral

referencia al cumplimiento del contrato de explotación de las minas de esmeraldas (Ver: A.G.I., JUSTICIA, 517)

6. Archivo General de Indias (A.G.I.), PASAJEROS, L.4., E.1322.

y de algunos trabajos, precisamente, para la hermandad de la Expiración ubicada en el convento de la Merced Calzada⁷. No obstante, acredita la existencia de otro personaje, de nombre Bernardo Gijón, que se “solapa” con el anterior. Narra Ceán que era escultor y sobrino de Ruiz Gijón, poniendo en sus manos tanto el Cirineo de la corporación de San Isidoro como la Santa Marina, titular de su parroquia⁸. Las últimas investigaciones abogan por la identificación de este escultor con Francisco Antonio, ya que es muy posible que se trate de la misma persona⁹.

Tras ésta y volviendo a nuestro escultor, el vacío de noticias biográficas no nos permite proponer un perfil fehaciente de su personalidad. Los datos que poseemos, algunos de los cuales derivan de su entorno más inmediato, nos ayudan a conformar, de alguna manera, una idea de este artista que, a tenor de lo que vamos a exponer, disfrutó una vida relativamente “normal” con base en las costumbres de la época. La participación en el comercio con las Indias fue algo generalizado dentro de algunos sectores de la población; en lo relacionado con el gremio de escultores, el hecho de cruzar el océano, asentarse y formar taller, en otras palabras, probar fortuna, era una práctica usual.

Hitos biográficos: hipótesis

Hasta tiempos recientes sólo teníamos conocimiento de la escritura contractual del Cristo de la Expiración del Museo como primer testigo artístico del quehacer de este escultor: 7 de diciembre de 1575; y esta fecha es más desconcertante aún si se toma otra como referencia. El profesor Jesús Palomero Páramo indica que en el archivo de la iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla se conserva el acta matrimonial de Marcos de Cabrera, hijo de Francisco Núñez y Ana de Ribera, con María de Quintanilla el 28 de enero de 1565¹⁰. Efectivamente, hemos podido constatar en los fondos documentales de la citada iglesia este registro¹¹, donde a su vez, Cabrera aparece como vecino de Sevilla en la collación de la Iglesia Mayor, y ella en la de San Vicente. El acto lo celebra Baltasar de Herrera¹², cura de la

7. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo IV, pág. 283.

8. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo II, pág. 199.

9. RODA PEÑA, José: *Francisco Antonio Ruiz Gijón: escultor utrerano*, Sevilla, 2003, pág. 32

10. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas” en *ABC*, Sevilla, 27 de marzo de 2007.

11. Archivo de la iglesia parroquial de San Vicente de Sevilla. *Matrimonios*. Libro 2 (1564-1575), fol. 9r.

12. Baltasar de Herrera, cura de la iglesia parroquial, es el único que firma el acta matrimonial del escultor. Su relación con Indias está documentada gracias a su auto de bienes de difuntos donde declara ser natural de Sevilla testando a favor de su esposa María de la Fuente. Este matrimonio fue tardío, en 1577 aproximadamente, ya que aparece en los documentos de bienes que en 1583 hacía unos seis años que casaron (A.G.I., CONTRATACIÓN, 221, N.1, R.2, fol. 11v). Más adelante se cita a Herrera como “*clerigo presuitero capellan de sant clemente y de sant vicente deste ciudad y vezino en la dicha collacion de sant vicente*” (A.G.I., CONTRATACIÓN, 221, N.1, R.2, fol. 12v). Queda, pues, verificada la identificación de Baltasar de Herrera y su relación con la Carrera de Indias. Incluso la viuda, María de la Fuente, mantiene esta trasiego con el continente americano apareciendo otorgando poder al maestre Gerónimo de Hojeda (ver: AA.VV.: Catálogo de los fondos americanos del archivo de protocolos de Sevilla, Sevilla, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1930, pág. 239). ¿Cabría la posibilidad que este personaje estuviera emparentado con Rodrigo de

iglesia, actuando como testigos Jerónimo Delgado¹³, Domingo Mendoza¹⁴ y Rodrigo de Ojeda¹⁵. La identificación de estos personajes es un tanto complicada; algunos de esos nombres se relacionan con Indias, aunque el cotejo con el fin de comprobar si se trata de la misma persona es dificultoso.

Basándonos en esta efeméride, que se erige entonces como el primer testimonio documental de Cabrera, puede proponerse una supuesta fecha de nacimiento ¿década de 1540? Y, si es así, ¿existió tres décadas en Sevilla sin que conservemos hoy el menor atisbo de su actividad? Su origen es también un enigma. Por su apellido, de ascendencia asturiana, se le ha ubicado en Córdoba, quizás debido al solapamiento con el tal Cepeda o, más coherente, por una dudosa filiación paterna –Francisco Núñez de Cabrera– con el obispo de la ciudad entre 1346 y 1350¹⁶. En todo caso, su patria puede corresponderse con una ciudad andaluza aunque se declare en un documento “*natural desta ciudad de Sevilla*”¹⁷, veremos que nada de lo que expone dicho texto es cierto.

El mismo año de la hechura del Crucificado del Expiración disponemos de un dato paralelo que probablemente se encuentre referido al artista. Ceán nombra un tal Juan de Cabrera “*escultor, vecino de Sevilla y discípulo de Lope Marín. El cabildo de aquella santa iglesia le nombró en 27 de mayo de 1527 para ayudar a Juan Marín en la execucion de las estatuas de barro cocido que están a espaldas de la capilla mayor*”¹⁸. Se constata que Lope trabajaba, en 1548, en los medallones con figuras resaltadas y las estatuas laterales de las portadas¹⁹ mientras que Juan, entre 1564 y 1565, realizaba las “*estatuas del tamaño natural, que rodean por detrás y por los lados exteriores la capilla mayor*”²⁰. En 1572 y 1575 fue ayudado en esta labor por Diego de Pesquera y el mencionado Juan de Cabrera. Los

Hojeda, testigo de Cabrera?; por todo lo expuesto, es muy probable que ya en la fecha de su casamiento, Marcos de Cabrera tuviera mucha cercanía con ellos, tanta como para ser sus testigos y, de ahí, su incipiente interés por la provincia de Tierra Firme.

13. En referencia a Jerónimo Delgado puede tratarse del maestro cantero que, en 1547, labrara unas capillas en la iglesia de Santo Domingo de Lima (AA.VV.: *Historia general de España y América. Tomo VII: El descubrimiento y la fundación de los reinos ultramarinos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Rialp, 1982, pág. 790). En 1535, un Jerónimo Delgado se embarca a Cartagena con el capitán Juan del Junco (A.G.I., CONTRATACION, 5536, L.3, F.162). No son estos dos los únicos que responden al nombre es un marco temporal similar.

14. Con el nombre de Domingo de Mendoza aparece un fraile dominico que lleva a cabo fundaciones en Canarias y América, llegando a ésta en 1511, pero se trata de fechas muy tempranas.

15. Por su parte, el Rodrigo de Ojeda que consta en los fondos del Archivo de Indias es, en 1565, soltero, natural de Sevilla y viaja a Nueva España como criado de Luis de Arauz (A.G.I., CONTRATACION, 5537, L.3, fol.81v.). Con anterioridad, en 1516, sin poder corresponderse con el personaje que buscamos, existe un Rodrigo de Ojeda administrador del Hospital de la Misericordia de la localidad Sevillana de El Arahál (Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Justicia, Hermandades, Legajo 3254 “Pleito planteado entre Rodrigo de Ojeda, Administrador del Hospital de la Misericordia, y Bernardo Flores, mayordomo de la Cofradía de la Misericordia”), y en 1583 responde al mismo nombre un Oficial de la Real Caja de Guadalajara (RÍO, Ignacio del: “Colonialismo y frontera. La imposición del tributo en Sinaloa y Sonora” en *Estudios de Historia Novohispana*, n°10, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1991, pág. 5).

16. TORRES DELGADO, Cristóbal: *Andalucía medieval: nuevos estudios*, Córdoba, 1979, pág. 97.

17. Archivo General de Indias (A.G.I.), Contratación, Legajo 1, folio 487v.

18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo I, pág. 185.

19. CAVEDA Y NAVA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, pág. 408.

20. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Óp. cit.*, tomo III, pág. 65.

relieves de la Sala Capitular de la catedral, obra de Cabrera, derivarían de este hipotético ensayo, lo cual no puede asegurarse con rigor.

El año 1581 es una fecha crucial en el desarrollo vital del artista ya que es cuando su esposa, María de Quintanilla, arrienda una casa ubicada en la plaza del Pozo Santo al escultor Juan Bautista Vázquez “el joven”²¹. Algún autor ha señalado que esta circunstancia está motivada “posiblemente al coincidir con su partida a tierras americanas donde se cree que permaneció hasta 1583 (algunos sitúan su actividad artística en México durante esos años)”²². Como veremos en las siguientes líneas, el viaje hacia Indias no es una posibilidad sino un hecho documentado aunque no estableciéndose en la Nueva España ni retornando en 1583. Su vinculación con la antigua capital del Virreinato iba a derivar de otras fuentes.

Resulta al menos curioso que en el documento de arrendamiento, facilitado por López Martínez, se cite al escultor como “estante en Indias”; lógicamente, en base a esto deberíamos pensar que se encuentra en América, hecho que no es del todo cierto. Conservamos en las licencias de pasajeros del Archivo General de Indias una referencia a nuestro personaje, el día 19 de mayo de 1581, en la cual puede leerse “Marcos de Cabrera nºL desta ciudad de s^a hijo de fran^o nuñez de cabrera y de ana de rribera”²³. Es obvio que se trata de él si nos atenemos al nombre de sus padres; no obstante, desconcierta un poco el hecho de que aparezca como soltero. Si realmente ya estaba casado y, además, su mujer lleva a cabo personalmente el arrendamiento de la que parece ser la casa familiar alegando que su marido se encuentra en Indias ¿qué ocurría? Tendremos que esperar a que futuras investigaciones arrojen algo de luz sobre esta supuesta argucia. En la documentación existente no quedan reflejados demasiados contratos de piezas; es más, incluso tiene que llegar a vender ciertas hechuras a su suegra, Isabel de Quintanilla, para hacer frente a cantidades que le debían. Alude el texto, fechado a primero de abril de 1593, que “dhas hechuras de las dhas ymagenes y figuras bos bendemos segun y como nosotros las tenemos y poseemos sin rretencion de cosa alguna e por libres e rrealengas por presio e contía de dozientos ducados de oro que acen 75.000 marabedis los quales bos os hazeys pagada dellos para en quenta de mayor suma que os debemos por ciertos gastos que aueys gastado por nosotros de que dellos nos damos por contentos pagados y entregados a nuestra voluntad”²⁴.

De vuelta al pasaje del escultor, destaca el hecho de que no viaja solo sino inserto en una sociedad con un fin común; el encabezamiento del citado manuscrito comienza del siguiente modo: “Relacion de las personas que franco de caceres gobernador de las provincias del espíritu santo lleva para la población de las dhas provincias a quenta de los ciento y doze hombres los doze dellos casados con sus mujeres e hijos y los demás solteros”²⁵. En consecuencia, el gobernador Francisco de Cáceres se “surtió” de una serie de personas para poblar esas provincias.

21. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., pág. 13.

22. DE QUINTA GARROBO, Ángel Luís: “Marcos de Cabrera” en *Jesús Nazareno de Utrera*, Sevilla, 1997, pág. 44.

23. A.G.I., Contratación, Legajo 1, folio 487v.

24. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 27. Tres años antes hay noticias de una obligación de pago por un importe de 1.190 reales por unas joyas que habían adquirido. Como hemos visto, el capitán Álvaro de Cepeda poseía el usufructo de unas minas de esmeraldas ubicadas en el Nuevo Reino de Granada. ¿puede ser éste otro dato que alimente la confusión entre ambas figuras?

25. A.G.I., Contratación, Legajo 1, folio 484r.

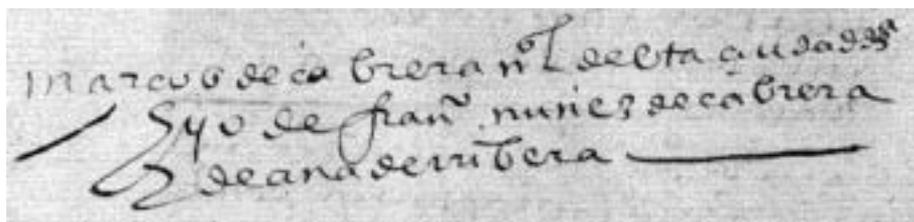


Figura 2. Registro de Cabrera con destino a la provincia del Espíritu Santo.

Aún de origen incierto, el incansable conquistador Francisco de Cáceres fue hijo de Pedro de Cáceres y Tomasa de Guelbes, siendo descrito como “hombre pequeño de cuerpo y rostro aguileño”²⁶. Su carrera militar le precede a la hora de su llegada a Venezuela, en 1569, como capitán de la expedición de Hernández de la Serpa²⁷. Cuatro años después lleva a cabo la fundación, después malograda, de la ciudad de Espíritu Santo y, con posterioridad, en 1576, la de La Grita. Su petición de honras y prerrogativas como descubridor fueron atendidas por el monarca Felipe II, el cual, mediante Real Cédula de 26 de mayo de 1580, le es concedido el título de gobernador de La Grita. Asimismo, orienta sus influencias hacia la Corte y consigue favores con el fin de repoblar la ciudad llamada nuevo Espíritu Santo. Es, precisamente aquí, donde hemos de retomar el hilo de la investigación.

El grupo de “re pobladores” que acompaña a Cáceres hacia Tierra Firme es una verdadera cohorte. Albañiles, capitanes, carpinteros, herradores, labradores, plateros, incluso calceteros componían este séquito en el cual se encontraba Marcos de Cabrera. A pesar de la fecha de licencia, con toda probabilidad parten en la flota del General Diego Maldonado y su hermano, el Almirante Francisco en 1582, que debía comenzar su travesía el año anterior²⁸.

El obrador de Tierra Firme

El lapso de tiempo comprendido entre 1582 y 1590 era una de las parcelas oscuras que padecía Marcos de Cabrera en su plano biográfico. En los últimos años y gracias a investigaciones paralelas ha podido darse algo de luz a este ámbito. Al definir el término entallador, Marina González de Cala en un catálogo de oficios, nos ofrece la noticia que en 1587 el escultor Marcos Cabrera acoge a un menor en su taller santafereño²⁹. Con posterioridad Guillermo Páez recoge la noticia, ampliándola en su aspecto documental. Reza que “mediante la firma de un documento público en que se establecían las obligaciones y derechos respectivos. Así por ejemplo, cuando por el año de 1587 se le hace entrega en Santa Fe al escultor Marcos Cabrera del menor Alonso de Salinas, se establece en forma reiterada que aquel debe enseñarle a éste su profesión “sin encubrir

26. CASTILLO LARA, Lucas Guillermo: *Elementos históricos del San Cristóbal Colonial: el proceso formativo*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1987, pág. 315.

27. MORÓN, Guillermo: *Historia de Venezuela*, XX, 1971, pág. 337

28. CABALLERO JUÁREZ, José Antonio: *El régimen jurídico de las armadas de la Carrera de Indias. Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1997, pág. 339.

29. GONZÁLEZ DE CALA, Marina: “Diccionario. Oficios y artesanos en la colonia y la república” en *Revista Credencial Historia*, Biblioteca Virtual del Banco de la República, 1997 (consultado en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1997/mar97.htm>, el 11 de noviembre de 2008)

cosa alguna”, como *clausula fundamental*. De igual manera, se estipula que la duración del aprendizaje es de cuatro años, durante los cuales el Maestro acogerá en su hogar al discípulo, manteniéndolo y vistiéndolo a su costa y dispensándole esmerado tratamiento. Por su parte, el discípulo se obliga, por boca de su tutor a que “...durante el dicho tiempo en los dichos cuatro años no se irá ni ausentará del servicio del dicho Maestro Cabrera...”³⁰ Sin embargo, lo que realmente hace Páez es valerse de una referencia bibliográfica anterior, la cual debemos tratar, a la espera de una revisión de mayor amplitud, como el origen del dato³¹.

Tan solo esto es lo que sabemos de la estancia de Cabrera en tierras colombianas. Debió de tener cierto predicamento y estatus social que le granjeó un reconocimiento público y, de este modo, el contacto directo con personajes de la Carrera de Indias con los cuales mantuvo relación, como comprobaremos enseguida, tras su regreso a la capital hispalense. Sí hemos de reflexionar acerca de la desconfianza que parece emanar del manuscrito de aprendizaje, en el cual tenía que transmitir su arte “sin encubrir cosa alguna”. Lo cierto y verdad es que no cumplió los cuatro años de instrucción pues en 1590 se documentan unos trabajos suyos para el Cabildo Catedral de Sevilla. Del aprendiz Alonso de Salinas no se ha encontrado nada más y tampoco puede asegurarse que fuera nativo. Hay referencias de un homónimo que viaja al Nuevo Reino de Granada en 1565³² pero es poco probable que exista un parentesco. Por otro lado se acredita la presencia de personajes con el apellido en Santa Fe; de hecho, Alonso de Salinas fue uno de los primeros conquistadores del Nuevo Reino de Granada, en concreto, de la ciudad de Trinidad y sus provincias³³.

Años finales: vuelta a Sevilla y contactos con América

Tras su regreso de Indias, parece ser que Cabrera mantuvo contactos de manera regular. Según Pedro García Gutiérrez y José Landa Bravo, autores de la publicación *La escultura. Del Renacimiento a la actualidad* (Madrid, 1994), las estancias del escultor en ambos continentes están “comprobadas” entre 1575 y 1601³⁴. En realidad, como hemos visto, únicamente podemos constatar de modo fehaciente su residencia entre los años de 1582 y 1590 pues, en tal fecha, se le encargan unos pequeños relieves en piedra para culminar el ornato de la Sala Capitular de la catedral sevillana³⁵. Vimos cómo Ceán Bermúdez se los atribuía a Juan de Cabrera en dos de sus publicaciones³⁶ aunque ya José Gestoso nombra a Marcos como su autor³⁷.

30. PÁEZ MORALES, Guillermo: *Familia, infancia y sociedad en la colonia neogranadina. Estudio sociológico e histórico*, Bogotá, Universidad Santo Tomás, 2006, pág. 194.

31. ACUÑA, Luis Alberto: *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1973, n.24, págs. 8-10.

32. A.G.I., Contratación, 5537, legajo 3, folio 110.

33. A.G.I., Patronato, 165, N.2, R.3.

34. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas”, óp. cit.

35. GÓMEZ MORENO, Manuel “Diego de Pesquera, escultor” en *Archivo Español de Arte*, n° 112, Madrid, 1955, pág. 391.

36. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario...*, óp. cit., tomo I, pág. 185 y *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino, 1804, pág. 35

37. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las*

Son especialmente significativos dos documentos fechados en primero de abril de 1593. A uno de ellos, en el cual se reflejaba la venta de obras a su suegra para hacer frente a una deuda contraída con ella, ya hicimos referencia. Solamente puntualizar que las hechuras, aunque no se indica su proporción, serían de calidad pues “...son de madera esculpidas y doradas que son un san josef y un san crispin e un san crispiniano y una santa bárbara...”³⁸. El escrito restante va a otorgarnos nuevas pistas que se abren en líneas de investigación actualizadas.

“yo el capitán marcos de cabrera e yo doña maria de quintanilla se muger uzos que somos de sevilla en la collacion de onium santorun otorgamos e conos-cemos que bendemos a vos francisco de armijo uzo en sant alifonso questais ausente para vos e para vuestros herederos y sucesores coonbiene a saber las hechuras de ymagenes y figuras de madera esculpidas y doradas en los presios siguientes.

Una ymagen de nuestra señora de la linpia concesion con su tabernaculo en 1.650 rreales –una hechura de un obispo en 484 rreales– la hechura de una santa barbara en 550 rreales –la hechura de un niño jesus 100 rreales– que montan 2.784 rreales los quales nos abeis dado e pagado de contado de que nos damos por contentos y entregados a nuestra boluntad

E los dichos como principales obligados e yo doña ysabel de quintanilla biuda de juan bautista despindola uza en la dicha collacion de onium santorun como su fiadora juntamente de mancomun nos obligamos a la seguridad y saneamiento de las dhas hechuras de ymages que son libres e rrealengas y no sujeta a ninguna deuda obligacion ni ypoteca”³⁹

Las cuatro efigies que Cabrera vende a Francisco de Armijo, como enfatiza su suegra y fiadora en las últimas líneas del documento, son libres y no están sujetas a ninguna obligación. Las múltiples actividades económicas que emanaban del comercio escultórico comprendían la “cesión” de obras a mercaderes los cuales, posteriormente y tras su venta en tierras americanas, rendían cuentas con los autores. Sabiendo de algunos casos en los que el pago se retrasa incluso años desde la supuesta venta⁴⁰ es comprensible esa seguridad que el escultor prefería tener en relación con el comprador. Éste en el momento de la transacción se encontraba ausente.

Francisco de Armijo, como señalan los manuscritos del Archivo de Indias, era natural de Sevilla e hijo de Antón de Armijo y María de Madrid. A fecha de 14 de julio de 1590 posee licencia para pasar a Nueva España como mercader y por un espacio de tres años⁴¹. Su padre es el responsable de esta relación con América, al ser también comerciante⁴². El día 1 de abril de

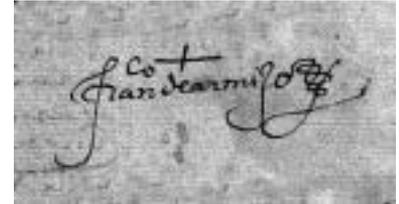


Figura 3.- Rúbrica de Francisco de Armijo.

preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan, tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890, pág. 395.

38. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 27.

39. *Ibidem*.

40. Para una mayor información acerca de estas prácticas véase: PÉREZ MORALES, José Carlos: “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones” en *Actas del I Congreso sobre Escultura Virreinal*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 (en prensa).

41. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.670.

42. Véase LORENZO SANZ, Eufemio: *Comercio de España con América en la época de Felipe II*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1986, pág. 336.

1593, todavía vigente la actividad mercantil de Francisco de Armijo, pudiera encontrarse en el viaje de vuelta o tornaviaje, de ahí su ausencia en la rúbrica con Cabrera. Ya casado con Guiomar de Orozco, Armijo desempeña funciones de tesorero receptor de las alcabalas de la villa de Carmona⁴³ y poco después, el 28 de mayo de 1597 parte definitivamente para Nueva España con su esposa y sus cuatro hijos María, Benita, Antonio y Úrsula de Armijo⁴⁴, además de Ana de Fonseca, su criada⁴⁵. Se establece en la ciudad de Puebla, donde ya había ejercido cierta influencia gracias a la importación desde ilustres centros europeos de libros de gran importancia⁴⁶. Es muy probable que sus hijos o alguno de ellos queden en la citada ciudad mexicana pues hay constancia en documentos que “Antonio de Armijo, hijo de Francisco de Armijo y doña Leonor [Guiomar] de Orozco casó el 27 de julio de 1614 en la catedral de Puebla con doña Francisca de Medina, hija de Alonso Ximénez Medina y Gerónima Galindo”⁴⁷.

La participación de Marcos Cabrera en transacciones comerciales con América, tanto directa como indirectamente, es un hecho demostrado siendo requerido para la ejecución de algunos encargos, de los cuales han quedado testimonios. El 6 de noviembre de 1596 “Gaspar nuñes delgado y juan de obiedo escultores desimos que nosotros fuimos nonbrados para ver y tasar tres escudos de piedra que marcos cabrera tiene hechos para las yndias por orden del capitan garsia de barionuevo i yo el dho gaspar nuñes delgado fui nonbrado por parte de el dho marcos de cabrera y ansimismo yo juan de obiedo fui nonbrado por la parte del capitan garsia de barionuevo y abiendo bisto unos dibuxos que se truxieron de las yndias con las armas y orden con que se abian de hafer los dhos escudos y ansimismo la obra en piedra con mucho cuidado y diligensia hallamos estar la obra muy bien hecha y acabada en toda perfesion y con mucho arte y balen y meresen los tres escudos de piedra tresientos y setenta ducados y ansi lo declaramos y xuramos y lo firmamos de nuestros nonbres”⁴⁸.

El capitán García de Barrionuevo es, en 1577, vecino de Santa Fe del Nuevo Reino de Granada⁴⁹, centrandó sus viajes en las décadas de 1580 y 1590 la ciudad de Cartagena de Indias⁵⁰. Cabe la posibilidad, debido a su relación con Santa Fe que conociera al escultor en tierras neogranadinas aunque esto es algo por demostrar. Sí es cierto que debía tener conocimiento del ambiente artístico sevillano pues, así como pensó en Cabrera para

43. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., págs. 66. El 28 de enero de 1596, el escultor Andrés de Ocampo otorga poder a Alonso de Torres de la villa de Carmona para que cobre de Armijo los 50.000 maravedís que conforman el último tercio a cobrar por el retablo que hizo para el convento de Regina Angelorum el año anterior.

44. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.4712.

45. A.G.I., Pasajeros, L.7, E.4713.

46. DE LA TORREVILLAR, Ernesto: *Breve historia del libro en México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, 1987, pág. 39 y MATHES, W. Michael: *Un centro cultural novogalaico: La biblioteca del Convento de San Francisco de Guadalajara en 1610*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1986, pág. 25.

47. Archivo de la catedral de Puebla de los Ángeles, Matrimonios 1585-1639 (dato proporcionado por José Antonio Esquibel).

48. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., págs. 27-8.

49. A.G.I., Indiferente, 2089, N. 74. También será natural de esta ciudad colombiana su esposa Adriana Téllez.

50. MAZÍN GÓMEZ, Óscar y SORHEGUI, Arturo: *México en el mundo hispánico*, Zamora, Colegio de Michoacán. Centro de Estudios Históricos, 2000, pág. 258.

materializar en piedra los diseños traídos de América, encargó el altar de su capilla de la iglesia de Santiago a un elenco de artistas reconocidos en 1602; el diseño se debe al maestro mayor del Arzobispado de Sevilla, Vermondo Resta⁵¹, que iba a ser ejecutado por Diego López Bueno⁵² y cuya policromía y dorados iba a llevar a cabo Francisco Pacheco. Fallecido, ya en los primeros años de la siguiente centuria, había testado a favor de su mujer, Inés Gutiérrez de Barrionuevo, Pedro Méndez de Santillán y Juan de Barrionuevo, su sobrino, fundando una obra pía para el matrimonio de doncellas huérfanas⁵³. Casualmente, el 20 de agosto de 1598, Cabrera casa en segundas nupcias con Justa Velázquez en la iglesia parroquial del Salvador declarando haber "...recibido del señor licenciado francisco pacheco canonigo de la santa yglesia patrono del patronazgo y obra pia de casamientos de doncellas que ynstituyo doña catalina de mendoza 20.000 maravedis por estar mi muger admitida y nombrada para una de las dhas dotes..."⁵⁴; en realidad no deja de ser una prueba aparente del precario estado económico que sufría el escultor.

En paralelo con sus asuntos americanos, Cabrera siguió realizando sus quehaceres escultóricos en base a los encargos que recibía y de los que poco sabemos. Ceán Bermúdez da la noticia de su participación en el monumento de la catedral con la estatua de Abraham en 1594⁵⁵. Sin embargo poseemos otras obras documentadas que nos hacen vislumbrar cierto predicamento en sus quehaceres en la provincia. Ejemplo de ello es el encargo fechado a 26 días del mes de noviembre de 1595 con "...juan perez sintado uzo de la billa del coronil en nombre de la cofradia de san sebastian de la billa en tal manera que me obligo de dar fecho y acabado un san sebastian de altura de bara y media y con su martirio de saetas y ligaduras de talla entera como es costumbre amarrado a un tronco de un arbol..."⁵⁶.

La estabilidad económica se hacía esperar y, por ello, Cabrera tuvo que tomar la iniciativa en sus trabajos, ofreciéndose a participar en el túmulo funerario con el que el Cabildo Catedral iba a honrar la muerte de Felipe II en 1598. Desgraciadamente para el capitán, será Martínez Montañés quien lleve a cabo tal empresa⁵⁷. De todos modos, su nombre iba a estar relacionado con una de las tradiciones



Figura 4.-Vista interior de la iglesia parroquial de El Coronil (Sevilla).

51. MARÍN FIDALGO, Ana: *Vermondo Resta*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1988, págs. 32 y 115. Tras esta labor, el maestro milanés, el 7 de julio de 1603, otorgaba poder al prior del monasterio de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla para que pueda cobrar una cantidad que le adeudaban en Indias por unos trabajos realizados. No sería descabido pensar que algo tuvo que ver aquí el capitán debido a la inexistencia de precedentes y consecuentes americanos en la obra de Resta.

52. PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pág. 66.

53. A.G.I., Contratación, 941B, N.24.

54. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 28.

55. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, óp. cit., pág. 185.

56. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, óp. cit., pág. 27.

57. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pág. 105.



Figura 5.- 1597. Marcos Cabrera.
Nazareno. Capilla de San
Bartolomé. Utrera (Sevilla).

más arraigadas en el pueblo sevillano, adscribiendo José Gestoso a su mano, la hechura del busto del rey don Pedro⁵⁸. También por estos años, el 20 de marzo de 1597, se finiquita una de las imágenes identificativas de Cabrera, el Nazareno de Utrera, recibiendo “...de luis sanchez de arcos vzo de utrera alcalde de la cofradia de los nazarenos de dha villa veynte y cinco ducados que son por la hechura de una cabeça y manos y pies y unas potencias de un cristo nazareno que he hecho de escultura e madera de cedro para la dha cofradia...”⁵⁹.

Su vínculo con la iglesia del Salvador, donde había contraído su segundo matrimonio y collación donde residía, iba a reforzarse a través del concierto, el 12 de diciembre de 1600, con “... alonso de molina mayordomo de

58. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, tomo III, Sevilla, El Conservado, 1889, pág. 400.

59. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, óp. cit., pág. 41

la fabrica de la yglesia de san salvador de seuilla en tal manera que me obligo a hacer un sagrario con vanco para el altar mayor de dha yglesia conforme a la traza y condiciones que hizo asensio de maeda maestro mayor de las obras del arçovifpado..."⁶⁰. Es éste otro de los testimonios en los que Cabrera plasma un diseño previo de un maestro arquitecto ya que, es elocuente afirmar, el destino inmediato de los escudos pétreos encargados por García de Barrionuevo sería ornar el exterior de un noble edificio.

En 1601 conocemos sus últimas noticias. La ejecución de un San Roque para la hermandad homónima de la localidad sevillana de Las Cabezas de San Juan y el arrendamiento de sus propiedades del barrio del Salvador a Juan Bautista de la Rosa el 10 de diciembre. A partir de aquí solo queda la suposición de una posible partida a Indias pero también con un nuevo traslado dentro de la ciudad o de la geografía próxima, e incluso su óbito. Esta tesis podría argumentarse en la edad del artista que debía rondar los sesenta. No obstante, lo único que tenemos como cierto e incuestionable es que, al igual que sucederá con Ruiz Gijón cien años más tarde, Cabrera desaparece de la historiografía.

La técnica de Marcos Cabrera; el papelón, recurso habitual en la imaginería del Quinientos.

Como ya indicamos al inicio del presente estudio, otra de las puntualizaciones que se ha planteado sobre el quehacer artístico de nuestro autor, es su posible relación en cuanto al modo de laborar su más destacada obra, el Crucificado de la Expiración, siguiendo "pautas y técnicas precolombinas"⁶¹. Aunque es cierto que dicha técnica coincide con algunas de las variaciones que encontramos en la escultura ligera que tanto éxito alcanzó en aquellas tierras en las primeras centurias tras la conquista española, a nuestro parecer y en un estamento avanzado de nuevas investigaciones, la pieza sevillana está más cercana a los conocidos como "papelones españoles", que a aquellos productos americanos.

Dado a conocer el contrato de la efigie sevillana por Celestino López Martínez, en él quedaba especificado el material (pasta) con el que el autor se comprometía a hacerlo y el corto periodo de tiempo en que tenía que ser entregado: primer día de pascua de Navidad, apenas 18 días después de la rúbrica protocolorizada. Sin tener constancia de una hipotética estancia americana de Cabrera anterior a la de 1582, en la cual aprendiera esta singular técnica de construcción, es lógico pensar que el autor la conociera en España, sabedores que éste era un recurso sobradamente conocido y aplicado por otros destacados artífices coetáneos. Un ejemplo cercano donde queda referido el empleo de la pasta es el encargo firmado el 10 de febrero de 1578 por Jerónimo Hernández para la ejecución de las imágenes del antiguo paso de la Oración en el Huerto⁶². Pero el Cristo del Museo no es el único,

60. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y C^a, 1928, pág. 220.

61. MACHUCA, J. Félix: "Un Cristo sevillano con entrañas aztecas", óp. cit.

62. RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín.: "Pontificia, Real, Ilustre y Antigua Hermandad..." en *Misterios de Sevilla*, tomo II, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2003, pág. 143.

como ya se ha indicado, que Cabrera contrató de esta manufactura, el otro exponente corresponde con el crucificado concertado con la hermandad de San Antón de Jerez de la Frontera, en cuya ejecución se establecía fuera de “pasta de papelón de altura de ocho palmos e medio de vara... encarnado al óleo con su corona y su cabello de cáñamo teñido”⁶³.

Otros testigos tanto documentales españoles como aún conservados que ejemplifican la aceptación de esta particular tipología de esculturas ligeras son, sin abandonar la propia Sevilla, el *Crucificado* de tamaño menor del natural –aproximadamente medio metro de altura– del oratorio camarín de la Virgen de las Aguas en la iglesia de El Salvador. Sobre su antigüedad se apunta en torno a 1530 teniendo en cuenta que la obra, según los inventarios parroquiales, corresponde con la que supuestamente habló al San Juan de Ávila, quien por aquellos años predicaba en el templo⁶⁴. En el misma iglesia queda referida en sus inventarios; “una imagen de Nuestro Señor Jesucristo difunto hecha de pasta con sábana de tafetán blanco, que este sepulcro era de la hermandad de Sta. Ana”⁶⁵. También en la cercana localidad de Brenes, consta que su primitiva imagen de la Vera Cruz, datada en torno al 1500, era una talla de pasta de madera, como según parece se recoge en el Archivo de Palacio Arzobispal, la cual “lucía una larga cabellera de pelo natural recogida por una cinta morada acabada con encajes de oro, una corona y tres potencias de plata y un sudario postizo de lienzo blanco, siendo de autor desconocido, estando situada en la nave del Evangelio, hasta que fue quemada en la plaza en la rebelión del dos de Mayo de 1936”⁶⁶. Con respecto al resto peninsular cabe citar por ejemplo el *Divino Salvador*, Museo Nacional de Escultura, atribuido a Leonardo de Carrión, c. 1580⁶⁷, en la que queda de manifiesto las calidades plásticas que puede llegar a alcanzarse o la referencia que algunas décadas más tarde y también en Valladolid señala con respecto a su Semana Sana el cortesano de origen portugués Tomé Pinheiro de Veiga quien en 1605 dice que las procesiones están hechas con diversas figuras de pequeño tamaño en cartón y lino⁶⁸.

También denominada como “entalladura de pasta ligada”⁶⁹, la existencia de este tipo de piezas se relaciona, como bien nos indica el investigador Gómez Piñol al hablar de la imaginería sevillana del siglo XVI, con su bajo coste y en especial por el carácter procesional de las mismas; “las pequeñas dimensiones de las andas en que eran portadas estas imágenes por un escaso número de hombres, cuando no eran llevadas de manera alzada o sobre los hombros, invitaban a que las Cofradías contrataran esculturas de

63. ROMERO BERJANO, Manuel: “Un contrato del escultor Marcos Cabrera en Jerez de la Frontera: el Cristo de la cofradía de San Antón” en *Revista de historia de Jerez*, nº9, Jerez de la Frontera, 2003, págs. 241-243.

64. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Fundación Farmacéutica Avenxoar, Sevilla, 2000, pág. 421.

65. *Ibidem*, pág. 129.

66. <http://www.telefonica.net/web2/veracruz/brenes/primer.htm> (20/12/2007)

67. “Cristo Salvador”, en *La Belleza Renacentista II*. Valladolid, 2004.

68. PINHEIRO DAVEGA, T.: *La Fastigina*. Traducción y notas por N. Alonso Cortés, Valladolid, 1916 (ed. Aguiar 1974).

69. TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “La valoración de la gran escuela escultórica sevillana”, en *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. El referente escultórico de la Pasión*, tomo II, Sevilla, 2004, pág. 207.

peso liviano...”⁷⁰. A ello se añade la rapidez en su ejecución, caso de los ya señalados 18 días en los que se comprometía Cabrera a entregar la imagen ahora en el Museo. Este conjunto de cualidades fueron determinantes para entender su aceptación, no sólo en Andalucía sino en el resto del territorio nacional e incluso Europa, de donde creemos proviene al relacionarlo con talleres norte europeos de los que conservamos algunos testigos. Este es el caso de la Santa Faz en papelón que, expuesta en el Museum Catharijne-covent de la localidad suiza de Utrecht, cuya aceptada catalogación como de escuela germana y holandesa del siglo XV⁷¹, retrasa sustancialmente la antigüedad de la técnica como tal en la aplicación a imágenes religiosas.

Antes de profundizar en otros aspectos ya centrados en América, y que bien han podido ser causa de la hipotética relación con aquellas tierras del Cristo de la Expiración, no podemos olvidar que, pese a carecer aún el tema de las imágenes españolas en papelón de un detenido estudio, en los últimos años se han aportado sustanciales noticias al respecto. Entre estas merecen ser destacadas las contribuciones de Felipe Pereda en alusión al artista nórdico Uberto Alemán. En efecto, como argumenta el autor, Alemán fue requerido por la reina Isabel la Católica para que desarrollara su arte de hacer imágenes partiendo de moldes, los mismos que trajo de su tierra natal, conservándose una rica documentación alusiva⁷². La finalidad de recurrir a este método y su estancia en la Granada casi inmediata a la reconquista, se entiende lógicamente como el mejor recurso para abastecer a las nuevas iglesias de las tan necesarias imágenes que debían favorecer el culto de los recién convertidos cristianos. Esta misma táctica entendemos fue válida para la ingente evangelización americana, tanto entendida por los primeros centros artísticos indios, los monasterios, como por la arribada de ciertos artistas que sin duda fueron elegidos por su conocimiento al respecto. Así, no es casual la llegada de Matías de la Cerda; “español, notable escultor, que venido de España, muy a principios de la conquista fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas”⁷³, en referencia a la imaginería ligera de la que debió derivar entre otras, los grandes crucificados huecos, comúnmente denominados como cristos de caña de maíz.

Todo ello explicaría parte de la tesis que hemos venido defendiendo en la que, compartiendo las apreciaciones de la investigadora mexicana Gabriela García Lascuráin⁷⁴, establecemos los más que evidentes puntos de convergencia entre las maneras de ejecutar esas obras novohispanas y el papelón europeo, entendiendo que el resultado ha de ser considerado como un producto nuevo del sincretismo que se produjo con el contacto. Así, daríamos similar explicación a la estancia americana de Marcos Cabrera quien, como ocurrió con otros artistas y ya hemos señalado, formó parte de una

70. RODA PEÑA, José: “El Crucificado en la escultura procesional sevillana” en *Crucificados de Sevilla*, tomo I, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1998, pág. 73.

71. STURGIS, A.: “The Face of Christ” en *The Image of Christ*. Catálogo de la Exposición *Seing Salvation*. 7 de febrero al 7 de mayo de 2000. National Gallery Company Limited. Londres. 2000, págs. 90-91.

72. PEREDA, Felipe: “Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos”, Editorial Marcial Pons, Madrid, 2007, págs. 308-343.

73. MOTA PADILLA, M.: *Historia de la conquista de Nueva Galicia*, México, 1970, pág. 392.

74. GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela: “El retablo en el valle de Tlacolula, Oaxaca” en *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, IIEs, 2001, México, 2003, pág. 174.

importante comitiva, y cuyo fin era la de contar con un diestro escultor de reconocida solvencia. Éste no sólo debió cumplir con rapidez los necesarios encargos que en el trayecto se requerían, sino que a su vez dejó discípulos como el indicado, quien perpetuaría la técnica. No hemos de olvidar, que si en México encontramos la aludida imaginería en caña, en el sur, por ejemplo en el Virreinato del Perú, existieron las realizadas con tela⁷⁵, en las que también se han visto nexos con modos y materiales prehispánicos, y en cuya elaboración igualmente encontramos cómo eran los frailes los que de entrada enseñaron la técnica. Este es el caso del jesuita Juan de Mosquera “imaginero español que vino trayendo la técnica del modelado con tela y pasta policromada”⁷⁶.

Epílogo

El texto nos otorga en su desarrollo datos biográficos y artísticos de este “capitán” cuyo esclarecimiento está aún lejos. Cabe destacar no solamente sus obras, pruebas fehacientes de su valía, sino sus relaciones personales, actividades y vínculos con personajes que, a la postre, serán los que determinen su devenir. Ese “último viaje” a Indias está por demostrar aunque su hija, Ana María, al testar en 1631⁷⁷, declara que Lorenzo, su hermano, había fallecido en la ciudad colombiana de Zaragoza años antes. No obstante, a Marcos de Cabrera solo podrá quedarle el consuelo, del que no supo, que su estela histórica perduró gracias a la personificación de Cristo Expirante, el mismo que contemplara el presbítero Cristóbal Montaña y que tanto le impactó llevando a pedirle al entallador Matías de la Cruz que su Crucificado lo hiciera “...a ymitacion del christo que esta en el monasterio de nuestra señora de la merced desta ciudad...”

75. QUEREJAZU LEYTON, Pedro: “La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú”, en *II Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Teruel, 23-25 de junio, 1979.

76. BENAVENTE VELARDE, T.: *Historia del Arte cusqueño. Imaginería o Escultura religiosa Cusqueña de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cusco, Perú, 2006, p. 28. Sobre este mismo y prácticamente desconocido imaginero, el autor refiere lo escrito por el padre Rubén Vargas: “Siendo Rector del Colegio de Cuzco el P. José Teruel, el H. Mosquera hacía oficio de Procurador (1580). Por su destreza en la escultura y pintura se le encomendó la dirección de la obra de la Capilla Mayor que decoró con toda perfección. Labró, además, un tabernáculo al estilo del retablo, el púlpito, que es el mejor que hasta entonces había en la ciudad, y una andas de plata para la Cofradía de los Indios (Ant. de Vega. Historia Ms. del Col. Del Cuzco) El Hermano volvió más tarde a su Provincia de Castilla” en VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional. Apéndice*. Perú, 1955, p. 22.

77. MACHUCA, J. Félix: “Un Cristo sevillano con entrañas aztecas”, óp. cit.