

Un platero vasco en Lima (Perú): Agustín de Arpide*

A Basque Silversmith in Lima (Peru), Agustín de Arpide

Anthony Michael Holguín Valdez¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

Resumen: El presente estudio presenta el caso de Agustín de Arpide, maestro platero de origen vasco, activo en la ciudad de Lima desde 1803 hasta 1821. Los encargos que recibió tanto de clientes civiles como eclesiásticos nos acercan a su trayectoria profesional en el seno de la platería local. En este sentido, la activa colaboración con su paisano, el sacerdote Matías Maestro, que funcionaba como diseñador, le llevó a realizar importantes ostensorios de estética clasicista. Por ello, analizaremos el itinerario de Arpide y su relación con una custodia de su autoría que se conserva actualmente en la catedral de Lima (Perú).

Palabras clave: Agustín de Arpide; Matías Maestro; platería; Lima; clasicismo; ostensorio.

Abstract: This study presents the case of Agustín de Arpide, a silversmith master from the Basque country, active in the city of Lima from 1803 to 1821. He received commissions from civil and ecclesiastical clients, which bring his professional career closer to his development into the local silversmithing industry. In this sense, the active collaboration with his fellow countryman, the priest Matías Maestro, who was in charge of the designs, led him to make important monstrances in a classicist style. For this reason, we will analyze the Arpide's itinerary into the local work and the

* Nota del Consejo Editorial: *Philostrato. Revista de Historia y Arte* está enfocada a las manifestaciones artísticas y hechos que tuvieron lugar entre los siglos XV al XVIII, sin embargo, este Consejo Editorial puede aceptar, como es en este caso, artículos que excedan esa cronología específica debido al interés y aportaciones que presente el trabajo. El Consejo Editorial, después de evaluar los informes de los dobles pares ciegos, y el propio texto del trabajo, ha considerado que éste aporta datos documentales inéditos sobre el trabajo de un orfebre español formado en el País Vasco, que partiendo de una estética de finales del Barroco, se adentra en las nuevas fórmulas del Clasicismo, por lo que ha valorado positivamente su publicación.


¹ <http://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

Agradezco las sugerencias, discusión e intercambios de ideas, lecturas y documentos a los colegas historiadores del arte Ricardo Kusunoki, Ignacio Miguéliz y Omar Esquivel, así como al Museo de la Catedral de Lima, su director, Fernando López, y el conservador, Juan Centeno.

monstrance, currently preserved in the Cathedral of Lima (Peru), as part of his production.

Keywords : Agustín de Arpide ; Matías Maestro ; Silversmith ; Lima ; Classicist style ; Religious monstrance.

1. Introducción

ongregados en la sacristía de la Catedral de Lima, durante la sesión del Cabildo Metropolitano oficiado el ocho de agosto de 1809, el arzobispo Bartolome María de las Heras y las principales dignidades eclesiásticas deliberaron sobre la conservación de la estética de la iglesia matriz, pues, se trató de coordinar y salvaguardar “puro y sin interrupción el sagrado fuego del santuario, cuidando la liturgia, disciplina y decoro de la casa del señor”².

La intención del arzobispo de Lima y las autoridades fue sostener la armonía estética del interior del templo para “procurar el mayor arreglo” de ambientes como el coro y altar de la iglesia. Esta inquietud recayó, en principio, en el nuevo altar mayor e intervenciones del coro³. En efecto, la renovación artística de la Catedral estuvo ejecutada por Matías Maestro (Vitoria, 1766 – Lima, 1835) desde fines del siglo XVIII, y tuvo como punto de partida el retablo de la cofradía de San Crispín y San Crispiano en 1798⁴, incorporando un círculo de artífices que estuvieron bajo su supervisión, como los alarifes, ensambladores, escultores, pintores, sastres, bordadores y plateros⁵.

Sin duda, el protagonismo adquirido por Matías Maestro ha permitido que la historiografía del arte virreinal nuble a muchos artífices que trabajaron bajo sus órdenes. Entre los artífices se encontraba el platero Agustín de Arpide, artista activo en Lima desde 1803 y de cuya actividad profesional ejerció en el contexto gremial de plateros hasta los últimos días de su vida en 1821.

² Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (en adelante ACML), Libro de Acuerdos Capitulares, libro nº 17, 8 de agosto de 1809, fol. 6v.

³ El impreso *Fama postuma*, dedicado al arzobispo González de la Reguera, narra que el altar mayor no fue el único en ser renovado, sino también el de la Antigua. En cuanto al coro, los dos órganos se refaccionaron generalmente, aumentándose el enflautado mayor y otros registros armoniosos. José Bermúdez, *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de La Reguera*, (Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1805), p. XCII.

⁴ Ricardo Kusunoki, “Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)”, *Semata: Ciencias Sociales e Humanidades*, no. 12, (2012), p. 256.

⁵ El polifacético Matías Maestro, junto a sus artífices, había concluido para la fecha del deceso del arzobispo, en 1805, los nuevos retablos de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia y de los Reyes (ca. 1801), además del renovado púlpito. En 1801 interviene Juan Pablo Mesías en la carpintería del retablo de la capilla de la Purísima y el escultor José Boto realiza unas efigies del *Nacimiento* colocadas en la urna. Archivo General de la Nación (Lima) (en adelante AGN), Colección Francisco Moreyra y Matute, *Cuentas de la administración de las rentas de la Capilla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora fundada en la iglesia Catedral de Lima*, 1801, leg. 15, exp. 403, fol. 4r. El proyecto emprendido en la Catedral por Maestro se puede fechar hasta 1822, cuando escribe una carta al racionero medio, Jorge Benavente, con el motivo de “aprovechar el tiempo con la fábrica del Retablo de Animas” y cuyo dibujo diseñado y costo equivalía a seiscientos pesos en madera y hechura. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Serie de Fábrica, *Carta de Matías Maestro dirigido a Jorge Benavente*, 1822, leg. VII, exp. 11, fol. 1r.



Fig. 1. José Antonio Arpide, *Cáliz*, ca.1800-1810.
Plata dorada. Iglesia de Pasai San Pedro, Guipúzcoa.
© Foto: Ignacio Miguéliz.

2. Agustín de Arpide y los plateros de Lima de inicios del siglo XIX

Agustín Arpide adquirió el oficio de platero en el taller familiar dedicado a esta noble actividad en España. Los Arpide fueron originarios de Motrico, Guipúzcoa, y se conoce que dos miembros de esta parentela, los hermanos Josef y Antonio estuvieron activos alrededor de 1780 hasta 1801, recibiendo encargos principalmente de clientes de Bilbao, ciudad donde se supone debió tener ubicado un taller con tienda⁶. Para el historiador de la platería de Guipúzcoa, Ignacio Miguéliz, José Antonio Arpide (1741-1801) trabajaba en la segunda mitad del siglo XVIII para numerosas iglesias provinciales, por lo que debió dedicarse exclusivamente a la orfebrería eclesiástica⁷. De este periodo se conserva una pieza devocional de uso doméstico que podría relacionarse con su trabajo. Se trata de una benditera con placa frontal de composición de ces, flores y rocalla, cuyo eje de simetría lo determina un aplique de sobredorado de la Virgen con el Niño.

Por otra parte, estudios recientes han determinado qué piezas de platería americanas llegaron a las iglesias guipuzcoanas, por ejemplo, el cáliz de la iglesia parroquial de San Pedro, Guipúzcoa (Fig.1), donde se ha identificado

⁶ Javier Benito, *Platería. Colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas*, (Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 2015), p. 50.

⁷ Miguéliz señala que José Antonio fue natural de Mutriku (Motrico). Se tienen noticias de su labor en Guipúzcoa hasta 1801, momento en que desaparece de la documentación, y se supone que es probable que se trasladase desde Guipúzcoa hasta el virreinato del Perú. Ignacio Miguéliz, "Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana*, coord. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidad Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), p. 484.

la marca del punzón de impuesto fiscal de Arequipa, y presenta estampada del punzón: "ARPIDE"⁸. Es decir, un miembro de la familia de plateros guipuzcoanos se trasladó desde España hasta el virreinato del Perú, donde establecería taller y sus obras llegaría de vuelta a la península⁹. La pieza de procedencia arequipeña presenta ornamentación que se distribuye en la base, nudo y subcopa, formada por cenefas de hojas de acanto y de palma, y lazos atando racimos de vid y espigas de trigo¹⁰, de manera que el artífice deja de emplear las rocallas propias del periodo rococó.

Para conocer la trayectoria del platero vasco y su estancia en Perú, debemos considerar un poco de su biografía. Sabemos que Agustín de Arpide nació en agosto de 1765, y fue bautizado en la parroquia de Santa Catalina de Lizartza en Guipúzcoa, siendo sus padres Juan Miguel Arpide Villabona y María Magdalena Mendizabal Olano¹¹. No se vuelve a tener otra referencia documental a su persona hasta el año 1801, cuando contrae nupcias con María Ana Juanbelz Gorostieta¹². Desconocemos cuáles fueron los motivos de su viaje a tierras americanas y el hecho de que abandonase a su familia pues lo encontramos en Lima a partir de 1803¹³. Lo cierto es que el platero reparó de los controles migratorios de la Corona española, donde se precisaron en función de las categorías de viajeros autorizados a trasladarse a Indias. Entre estas categorías se hallaban, aparte de los miembros de la tripulación, los cargadores -que se ocupaban de actividades comerciales, como los encomenderos y factores-, y los pasajeros. Esta última condición abarcaba a los funcionarios civiles, militares o religiosos, a los que eran requeridos por algún familiar, y a los criados, que acompañaban a los anteriores para su servicio¹⁴.

En octubre de 1778, el rey, Carlos III, promulgó el *Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España*. Varios de sus artículos regularon los traslados de personas y mercancías. Cabe señalar que, para los criados, las licencias o permisos eran tramitadas por los señores, y las solicitudes debían completar los datos de todos sus acompañantes. Por esa razón, existe la posibilidad de que Agustín de Arpide formara parte dentro del grupo de un funcionario o de un familiar para su embarque a tierras americanas, pues entre los documentos de pasajeros a Indias no está presente su licencia individual de viaje¹⁵.

⁸ Miguéliz, "Platería iberoamericana", p. 484.

⁹ Se podría pensar que este "ARPIDE" no es otro que el platero Agustín de Arpide, pero la documentación en la región arequipeña no es concluyente a este respecto, por lo que esto, incluso, aumenta el número de interrogantes, pues se conservan otros cálices en la catedral de Arequipa que presentan la marca "ARPIDE". Cristina Esteras, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, (Madrid: Tuerco, 1993), pp. 211-213 y 215.

¹⁰ Miguéliz, "Platería iberoamericana", p. 500.

¹¹ Archivo Histórico diocesano de San Sebastián (Guipúzcoa) (en adelante AHDSS), fondo 2576/004-01, *Libro de bautismos*, 28 de agosto de 1765, fol. 14r. Agradezco al investigador Ignacio Miguéliz la referencia documental.

¹² AHDSS, *Libro de matrimonios*, 3 de febrero de 1801, fondo 2577/003-01, Partida nº 2, fol. 20r.

¹³ AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

¹⁴ Patricia Dosio, "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata", *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, 35, (2018), p. 214.

¹⁵ Lo mismo sucede para el caso de Matías Maestro, cuyo expediente de información y licencia de pasajero a Indias no existe en el Archivo General de Indias de Sevilla (España). Por otro lado, un estudio reciente

Además, por una escritura de venta, Arpide fue compadre del capitán y maestre de navío nombrado "El Milagro", José María de Arriaga, y es posible que a través de este personaje y su intermediación se haya embarcado rumbo a la capital virreinal¹⁶.

Sin duda, de Arpide en Lima no necesitó iniciar como aprendiz de algún taller local, puesto que los documentos le señalan como "Maestro platero"¹⁷, e, incluso, él mismo declara ser "Artífice de oro y plata de esta capital" en 1807¹⁸, ostentando por entonces una tienda pública en la calle de San Agustín. Además, su activa presencia en tasaciones y trabajos particulares de personalidades civiles acredita su rápido posicionamiento entre los plateros de la ciudad. Sobre estas fechas, pueden situarse las segundas nupcias que contrae con la limeña Mercedes Monasterio Clavijo¹⁹, y aunque no se conocen los aprendices y oficiales de su taller, tenemos información respecto a la compra de esclavos que pudieron servir de mano de obra en sus trabajos de orfebrería²⁰.

La participación de Arpide en el contexto local en relación con sus colegas de oficio estaba en la competencia de la evaluación de piezas de orfebrería tanto de colecciones privadas como monásticas. Así, su contemporáneo y colega de tasación, José Elías Dávalos²¹, declaraba ser "maestro artífice de oro y plata de Lima", hecho que evidenciaba la clara afinidad de la especializada laboral de Arpide.

demuestra que el platero José de Boqui – contemporáneo a Agustín de Arpide en Lima – formó parte de uno de los veinticinco sujetos que acompañaron al virrey Pedro Melo de Portugal (1733-1797) a su arribo al virreinato del Río de la Plata. Esto sucedió el 11 de diciembre de 1794 en Cádiz, a bordo de la fragata *Magdalena*. Dosio, "Nuevos datos", p. 214.

¹⁶ En la escritura, Agustín de Arpide se presenta en nombre de José María de Arriaga para efectuar la venta de un esclavo a Juan Ortiz. AGN, Protocolo notarial, escribano Miguel Antonio de Arana, 24 de febrero de 1808, nº 79, fols. 367r. y 367v.

¹⁷ AGN, Escribano Francisco Munarris, 1807, Protocolo notarial 450, fol. 372v.

¹⁸ Durante el mes de julio de 1807, Agustín de Arpide adquiere por arrendamiento enfiteútico "unos altos buenos y habitables con Balcon a la calle" de una casa situada en la calle Plateros de San Agustín, propiedad del monasterio de Santa Clara. AGN, Asuntos Eclesiásticos, julio de 1807, legajo 112, expediente 79, fol. 13v.. Asimismo, una década después, aún residía en dicha casa, dado que su carta de poder general, fechada el 4 de julio de 1821 y otorgada a Matías Maestro y Pedro Romero, el platero Agustín Arpide declara tener casa en "esta capital con tienda publica en la calle de San. Agustín". AGN, Escribano Juan Cosio, 4 de julio de 1821, Protocolo 155, fol. 417v. Ricardo Kusunoki, "Imaginarios cosmopolitas y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)", en *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, coord. Mario Sartor, (Instituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011) p. 248, nota 11.

¹⁹ AGN, Real Audiencia – Causas Eclesiásticas 2, leg. 5, exp. 5, fol. 1r., 1820

²⁰ El mes de junio de 1819, Arpide sigue un pleito judicial contra Francisca Matute, quien le había vendido una esclava de nombre Bartola Marín en la cantidad de 200 pesos, y esta se encontraba enferma habiendo "hechado sangre por la boca", por lo tanto, el platero solicitaba la devolución del dinero invertido en la compra. AGM Real Audiencia – Causas Civiles, leg. 166, exp. 1647, fols. 2r. y 3r., junio de 1819

²¹ José Elías Dávalos perteneció a la generación de orfebres de fines del siglo XVIII, entre los que se encontraban Agustín Liñán, Nicolás Dávalos, Marcelo Peralta y Manuel Basilio Tapia; y entre los que ejercieron cargos oficiales: los contrastes, Nicolás Noriega (1798), Gregorio Álvarez, Francisco Barbarán, Agustín Larrea (1817) y Felipe García (1818); y los ensayadores mayores: José Rodríguez Carasa (1807) y Ventura del Águila (1809). Francisco Stastny, "Platería colonial, un trueque divino", en *Plata y plateros del Perú*, 2ª ed., eds. José Torres della Pina y Victoria Mujica, (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), p. 210. José Elías declaró ser "maestro artífice de oro y plata de Lima", según da cuenta un expediente de solicitud de recomposición de cuentas por unos trabajos en platería contra Eugenio Valdivieso, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la capilla del Sagrario de Lima. AGN, GO-BI 5 – Contencioso, 1812, leg. 192, exp. 1547, fol. 3r.



Fig. 2. Agustín de Arpide, *Custodia*, ca. 1809-1919. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas, 105 x 51 x 26,5 cm. Catedral de Lima, Lima. © Foto: Anthony Holguín Valdez.

Más aún, a inicios de 1809 el desarrollo de la platería limeña marcaría un hito con la renovación clasicista iniciada por la obra del italiano José de Boqui (Parma, 1770 – Génova, 1848). Boqui se formó en la Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid, bajo el influjo del Neoclasicismo²². Tras una estancia en el virreinato del Río de la Plata, Boqui se establece en Lima. Su arribo a la ciudad peruana tuvo como objetivo implantar unas máquinas hidráulicas en las minas de la sierra central del virreinato peruano²³. Un proyecto para el

²² La Real Fábrica de Platería Martínez estaba ubicada en Madrid bajo la dirección de Antonio Martínez. Escuela nacida dentro del gran impulso que las industrias artísticas recibieron bajo la política ilustrada de Carlos III, quien fue rey de Nápoles (1734-1759) y de España (1759-1788). Dosio, "Nuevos datos", p. 213.

²³ El mes de noviembre de 1815, José de Boqui presenta un expediente al Tribunal del Consulado de Lima solicitando vender unas máquinas para desagüe de minas de Pasco, el documento dice: "Contruí en el tiempo de mi residencia en esta Ciudad [de Lima] además de cuatro [máquinas de hidráulicas] chicas, sesenta maquinas grandes, con el indicado fin, y tengo muchas en estado de concluir en breve". AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, fol. 1r., *Expediente de seguimiento de venta de la custodia de José Boqui*, noviembre de 1815.

que Agustín de Arpide también había propuesto una solución en 1813²⁴, con el objetivo de lograr que su empresa particular tuviera las licencias del ansiado trabajo de las minas de Cerro de Pasco²⁵.

Fuera de la presencia de Boqui en sus labores de ingeniero, lo que suscitó un cambio drástico de los modelos estilísticos de la platería de la ciudad, fue la exposición que el italiano hace en su casa de Lima de una custodia fabricada en la ciudad de Buenos Aires. Un documento fechado en el mes de noviembre de 1815 dice: "Una Custodia fabricado por mi y que me pertenece en propiedad de valor de noventa mil pesos, y es la misma que en años pasados expuse en mi casa, por muchos días, á la vista de toda esta ciudad, se depositará en poder de cualquier persona á satisfacción de el que diese dinero"²⁶. Dicha custodia fue evaluada por don Francisco Barragán, "Maestro mayor de los Artífices de la plata y oro", acompañado por otros maestros orfebres como fueron Pascual Lorensi y Julián Castillo, auto declarados como "justos apreciadores de las bellas artes", quienes procedieron a reconocer y evaluar la pieza. Los tres llegaron a la conclusión de ser una "obra tan perfectamente executada y acabada" hasta el punto de que quedaron sorprendidos y con "admiración de encontrarnos con un Artefacto singular en su línea"²⁷. Si bien la custodia de Boqui no fue adquirida por alguna de las parroquias limeñas y, además, la movilidad constante del artista por otras ciudades del virreinato nos permite a inferir que de Arpide y su obra adquiriera una mayor atención e influencia en la ciudad de Lima.

3. Oficio y obras (1803-1821)

Los primeros trabajos documentados de Agustín de Arpide están vinculados con la elite aristocrática de la ciudad. Así, en 1803 es contratado por el limeño Francisco Moreyra y Matute, miembro de una familia adinerada vinculada a la Casa de la Moneda. Para esta fecha, se llevó a cabo el matrimonio de Francisco, para cuya ceremonia privada se mandó erigir un pequeño retablo de oratorio en el interior de la vivienda de los esposos. Las imágenes que custodiaban el altar fueron Jesús, María y José, y que evidentemente obras como La Sagrada Familia "servían a modo de *espejos de virtudes* que buscaba

²⁴ Una noticia de época señala: "Don Agustin de Arpide, natural de Guizpúscoa, y avencidado en Lima, quien e desagravio de la industria nacional se ofrece á construir de su cuenta iguales ó mejores bombas [hidráulicas] que las ofrecidas en aquella contrata [de los particulares] de Lima y mineros de Yauricocha". *Diario de las discusiones y actas de las cortes*, (Cádiz: En la Imprenta Nacional, 1813) 18, p. 265.

²⁵ El platero presenta un proyecto de máquinas hidráulicas a consecuencia de los colapsos e inundaciones de las minas de Cerro de Pasco en 1812. Timothy Anna, *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos 2003), pp. 170-171.

²⁶ AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fol. 1v.

²⁷ La evaluación se realizó a petición del Real Tribunal del Consulado de Lima, así que se logró evaluar entre 40.000 a 50.000 pesos. La pieza presentaba diamantes y piedras preciosas, alrededor de siete mil y montadas en oro y plata, además incluía perlas orientales y un reloj de música debajo de la peana rodeado de doce topacios finos. AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fols. 16r y 16v.



Fig. 3. Agustín de Arpide, *Detalle de punzón*, ca. 1809-1919. Punzón sobre plata dorada, Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

una comunicación afectiva inmediata con el espectador²⁸; así, el contenido simbólico de las imágenes se acentuó más aún con el brillo otorgado por las piezas de plata que adornaban el conjunto escultórico, tal como demuestran las cuentas relativas al matrimonio de Francisco Moreyra. En ellas se indican que Agustín de Arpide se encargó de “Blanquear y bruñir el Corazón de Jesús”, además de pintar la pieza. Por este trabajo recibió un total de 14 pesos²⁹, mientras que el ensamblaje del retablo corrió a cargo del carpintero Josef Pequeño.

El 17 de junio de 1807, se realiza el tercer inventario de los bienes de Diego Antonio de la Casa y Piedra, quien fuera tesorero de las refacciones arquitectónicas de la Catedral de Lima (1797-1805). Este inventario comprendía el registro y tasación de las alhajas de oro, perlas, diamantes y plata labrada, así como la razón de cuentas de los trabajos que realizó el platero Agustín de Arpide. Entre las obras que tuvo que ejecutar, se conoce la entrega de 390 marcos de plata de chafalonía “al Maestro platero don Agustín Arpide con destino de labrar de nuevo las piezas que el difunto Don Diego Antonio lo ordeno”³⁰. Por otra parte, el vínculo entre Diego Antonio de la Casa y el orfebre tiene que ver con la cercanía que tuvieron ambos con el presbítero Matías Maestro. Ambos trabajaron para De la Casa en la refacción de las torres de la Catedral y la reforma de su interior. Además, el platero formó parte del grupo de artífices que supervisó Matías Maestro en las reformas artísticas de los templos de la ciudad de Lima.

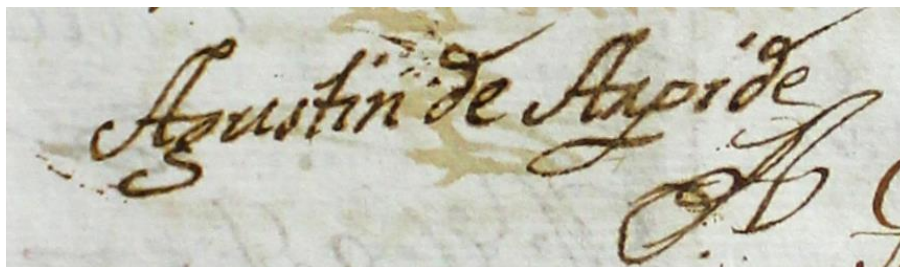
Ambos, Arpide y Maestro, eran paisanos, procedentes de la región vascongada en el norte España. Esto contribuyó para que Arpide fuera convocado bajo la dirección de Maestro en los proyectos artísticos del ámbito civil y religioso. La primera obra documentada de Arpide junto a Matías Maestro fue el retablo mayor de la iglesia Nuestra Señora del Patrocinio del Rímac (Lima, Perú). La información se conoce por el testamento de Matías de la Cuesta, caballero de la Orden de Santiago y tesorero oficial de las Cajas

²⁸ Irma Barriga, “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*, coord. Scarlett O’Phelan y Margarita Rodríguez, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017), pp. 323 y 324

²⁹ AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

³⁰ AGN, Escribano Francisco Munarris, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Fig. 4. Agustín de Arpide, *Rúbrica*, detalle, 1808. Tinta sobre papel verjurado. Archivo General de la Nación, Lima.



Reales de Lima. En una de sus cláusulas indica que se deben entregar 1000 pesos “en fabricar las torres del Patrocinio”, cuyos excedentes del costo se dedicara al pago “que se le debe al Carpintero, y al Platero, es por la obra del Retablo del Patrocinio”³¹. Agustín de Arpide recibió como deuda 12 marcos de plata por la obra que sirvió para el altar. La dirección de las torres y el retablo estuvo a cargo de Maestro, quien, además de Arpide, convocó a otro español para las obras. Se trató del maestro carpintero y ensamblador Martín Lopetegui³², paisano de Arpide en la provincia de Guipúzcoa y que nos demuestra la cercanía de los artífices vascos en las reformas artísticas del vitoriano.

Durante el contexto de la Guerra de Independencia española y formando las Cortes de Cádiz en 1811, con el objetivo de adoptar reformas políticas y sociales del régimen español, el Tribunal del Consulado de Lima realizó un acto de fidelidad hacia el rey Fernando VII, ordenando realizar un retrato del monarca. El proyecto dirigido por Matías Maestro durante el mes de septiembre de 1811 contó con los guipuzcoanos Agustín de Arpide y Martín Lopetegui, quienes se encargaron de elaborar el marco del retrato pintado por José del Pozo. Las cuentas del Tribunal del Consulado indican el pago de 125 pesos satisfechos al “Platero D. Agustín de Arpide por la plata y guarnición del Busto, con inclusión del Dorado”³³. Este acabado conformaría la estructura del marco ovalado de madera realizado por Lopetegui. Los trabajos para el retrato comprendieron los meses de mayo hasta septiembre de 1811. El retrato de Fernando VII se colocó bajo un solio de la sala principal en el Tribunal del Consulado, demostrando un claro ejemplo de representatividad del rey ausente.

En 1812, la documentación del cabildo metropolitano de Lima da a conocer que Agustín de Arpide se encargó del inventario y renovación de piezas de plata de la iglesia San Marcelo, una tarea que le llevó desde agosto de 1812

³¹ AGN, Escribano Santiago Martel, protocolo 398, 28 de julio de 1806, fol. 71r. Agradezco esta información al historiador del arte Omar Esquivel.

³² El testamento de Martín Lopetegui declara ser “Natural de la Villa de Valeciarum (*sic*, por Belaunza) en la Provincia de Quipuiqua (*sic*, por Guipúzcoa)”. AGN, Escribano Gaspar de Salas, protocolo 668, fol. 299v., 1821.

³³ El carpintero Lopetegui recibiría 26 pesos por la compostura del marco, mientras que José del Pozo recibía 125 pesos por la pintura del “Busto de nro. Augusto Católico Monarca [Fernando VII]”. Cada una de las obras estuvo bajo aprobación de Matías Maestro, según se da cuenta en los recibos de pago de los artífices. AGN, TC-GO 4 – Contable, 1811, leg. 44, exp. 203, fol. 6r., 1811.

hasta 1813. Era en esta iglesia Clemente Maestro el "Presbitero Sacristán Mayor"³⁴, y a solicitud del mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, Josef Villegas, el orfebre Agustín de Arpide se encargó de preparar el registro e inventario de las piezas conservadas de la iglesia. Así, conocemos por los manuscritos que como estaban la sacristía, el altar mayor y los ocho retablos laterales, pues formaban parte del expediente "Refacción hecha en los ornamentos y alhajas [de plata]"³⁵. En este documento se indica la renovación de piezas desde las potencias de las imágenes escultóricas, diademas, coronas, entre otros objetos que se fundieron para fabricar nuevas piezas de acuerdo con el gusto de la época³⁶. Esta labor fue bastante frecuente en las cofradías limeñas que necesitaban fundir cada cierto tiempo los objetos de orfebrería con la finalidad de conservar el esplendor y devoción de la santa imagen de la capilla. Así, por ejemplo, durante el mes de noviembre de 1807 Agustín de Arpide se encargaba de hacer la "nueva fábrica" de platería del altar de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles del convento dominico de Lima. Estos trabajos ornamentales consistían en adecuar la cornisa enchapada, arañas de luces, cornucopias, el sagrario y las salvillas³⁷. Asimismo, un año después, en 1808, el padre provincial de la orden dominica le encarga la construcción del anda procesional del santo tutelar³⁸. Sin embargo, será especialmente con la cofradía del Rosario donde el platero tendrá una actividad profesional continua hasta el año 1821, siendo su última obra el centellero de plata ubicado en el trono del altar³⁹, obra que estuvo bajo la supervisión de Matías Maestro.

³⁴ Clemente Maestro fue hermano del presbítero y arquitecto Matías Maestro. AGN, Escribano Miguel Antonio Arana, protocolo 81, fol. 2v., 4 de enero de 1810.

³⁵ ACML, Papeles varios, serie D, carpeta 17, s.f., 1812-1813.

³⁶ Véase el documento lleva por título "Quedaron en la Parroquia de la venta hecha de plata", esta inicia con el inventario realizado en la sacristía, luego pasa al altar mayor de Nuestra Señora de los Remedios, y por último se da cuenta de los ocho retablos laterales, estos son: San Juan de Dios, San Cayetano, Santo Cristo, Nuestra Señora de los Dolores, de la Purísima, Santa Gertrudis, San Francisco de Paula y San José. Un primer momento Arpide recibe "2 lamparas [de la capilla] de los Remedios/ 1 lampara de La Purísima/ una del Santo Cristo/ 2 arañas de la Purísima/ 2 idem. del Señor Josef/ y la Peana, azucena de San Antonio", todo ello como obra de chafalonía con un total de 25 marcos de peso. ACML, Papeles varios, serie D, carpeta 17, s.f., 1812-1813.

³⁷ El documento de cuenta fue promovido por el mayordomo bolsero Juan Macho, en donde Arpide recibe un total de 973 pesos y 6 reales por las hechuras de 831 marcos, 2 onzas y 4 adarmes de plata; asimismo, recibe 460 pesos por la composición y limpieza de toda la plata del altar. Archivo Histórico Beneficencia Pública de Lima (en adelante AHBPL), Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_033, fol. 37r., 24 de noviembre de 1807.

³⁸ Los autos seguidos entre Agustín de Arpide y el padre provincial Félix Bonet sobre la obra del anda procesional de plata da cuenta de la descripción del anda y sus componentes. Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista [en adelante APDSJB], Serie Provincia Dominicana San Juan Bautista, caja 1, exp. 6, fol. 5r., 1808.

³⁹ El documento de cuenta fue promovido por el mayordomo Don Miguel Antonio de Vértiz, el platero trabajó un total de 146 marcos y 5^{3/4} onzas de plata por el que cobró un total de 732 pesos y 5 reales. AHBPL, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_053, fol. 251r., 1821.



Fig. 5. Anónimo limeño, *Custodia*, ca. 1809-1919. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas. Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

4. La custodia de Arpide en la colección de la catedral de Lima (Perú)

La función de la custodia durante el acto litúrgico católico es importante, no sólo por su presencia material en comparación con otros ornamentos, sino además por agregarse su función simbólica, pues alberga el Cuerpo de Cristo. Desde el Concilio de Trento se dotó un nuevo impulso a los cultos eucarísticos. La doctrina de la Eucaristía fue definida por el Concilio en la Sesión XIII, del 11 de octubre de 1551, y en la sesión XXII, de 1562. En ésta se invita a los creyentes al culto de la Eucaristía y a la comunión frecuente⁴⁰. Este sacramento se considera a partir de ahora el centro de veneración tanto por parte de los fieles como dentro del recinto eclesiástico, por lo que la custodia, que en la Edad Media solía situarse en un lateral, pasa a ocupar el tabernáculo

⁴⁰ El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564, (Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martín Indar, 1847), p. 120.



Fig. 6. Agustín de Arpide, *Arcángel*, ca. 1809-1919. Plata vaciada. Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

del altar mayor, ocasionando el auge progresivo de los sagrarios y de las capillas sacramentales a lo largo del Barroco⁴¹.

La custodia que se presenta procede de la parroquia de San Lázaro de Lima y, actualmente, se conserva en la catedral de Lima. (Fig. 2) Sabemos por su archivo histórico que la pieza se registró como "una grande compuesta de un sol de plata dorada con resplandores y rayos de piedras francesas"⁴². El ejemplar se debió elaborar bajo la dirección de Matías Maestro, pues, sabemos que en 1815 Arpide fabrica la custodia mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles a "satisfacción del comisionado Don Matías Maestro"⁴³, custodia que conocemos gracias a una fotografía de la desaparecida obra⁴⁴. Lamentablemente, otras piezas de Arpide debieron padecer las circunstancias adversas que atravesaron muchos ostensorios y ornamentos de iglesias limeñas en 1823, después de que las tropas realistas

⁴¹ Carmen Heredia, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), p. 167.

⁴² El inventario registra otra custodia más pequeña, además, de cálices, incensarios, campanas, brasero, entre otras piezas. Narciso Alvarado, *Inventario de la iglesia parroquial del Señor San Lázaro*, (Lima: Fondo histórico de la Parroquia de San Lázaro, 1878), f. 1r. Agradezco al historiador del arte Omar Esquivel por disposición del documento.

⁴³ AHBPL, Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_032, recibo 41, 16 de febrero de 1815. Agradezco al historiador del arte Ricardo Kusunoki por la información brindada.

⁴⁴ Juan Peña, *Lima, precolombina y virreinal*, (Lima: Tipografía Peruana, 1938), p. 114; Ricardo Kusunoki, "Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX", *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, n.º 9, (2006), p. 104; Luis Wuffarden, "Platería republicana y contemporánea", en *Plata y plateros del Perú*, eds. José Torres della Pina y Victoria Mujica, 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), p. 47.



Fig. 7. Anónimo limeño, *Arcángel*, ca. 1809-1919. Plata vaciada. Catedral de Lima, Lima.
©Foto: Anthony Holguín Valdez.

exigieran al cabildo de Lima una contribución forzosa de 300.000 pesos, lo que obligó al despojo masivo de la plata existente en los templos⁴⁵. Por lo que, esta custodia de Arpide es la única obra de su mano conservada en la actualidad.

El ostensorio de Arpide no ha tenido ningún estudio especializado hasta el momento. La primera referencia bibliográfica a la obra se encuentra en el catálogo de 2018, *Plata de los Andes*. En esta publicación se destaca la influencia neoclásica en la obra de Agustín de Arpide y el empleo de templete clasicistas en sus custodias⁴⁶. Sin embargo, como ya se ha indicado, esta custodia es la única pieza conocida que lleva la autoría del vasco. Realizada en plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas, tiene unas dimensiones de 105 centímetros de alto por 51 centímetros de ancho y 26,5 centímetros de diámetro. El sistema constructivo de la pieza fue ejecutado a partir de chapas de plata forjadas a martillo y su método de ensamblaje es la soldadura. Está compuesta por una base ascendente rectangular con esquinas cóncavas y dos semicírculos en el lado del frente y posterior, sostenida en ocho patas de bustos de querubines. Dos ángeles escultóricos en posición genuflexa se ubican en los extremos de la base, y al centro se ha colocado un pedestal escalonado y el cordero o *Agnus Dei*, con la cruz latina y el estandarte a media asta. La autoría del artista queda reflejada en la base

⁴⁵ Wuffarden, "Platería republicana", p. 294.

⁴⁶ Luis Wuffarden, "Notas sobre la evolución de un oficio artístico clave (1532-1900)", en *Plata de los Andes*, eds. Luis Wuffarden y Ricardo Kusunoki, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2018), p. 47.

de este *Agnus Dei*, con la presencia del punzón del artífice: "ARPIDE" (Figs. 3 y 4).

Desde la base del ostensorio destaca un templete o baldaquino clasicista de composición tripartita con alas cóncavas y seis columnas de fuste liso que soportan el entablamento. En el friso se delinea un arco rebajado sobre la curva de la cornisa y el arquitrabe se interrumpe. El remate del templete sirve, a su vez, de asiento del astil del sol, en esta se ubican dos bases triangulares con ornamentos cónicos donde se han colocado ángeles tenantes, uno porta la vid y el otro la espiga de trigo.

La elevación del templete se alza sobre un astil que se compone en su parte inferior de un anillo de aros entrelazados, nudo con motivos florales, cuello estriado, gollete convexo y el empuñadura en forma de nube. Este último sirve de base a una figura de un arcángel que se apoya en un solo pie mientras el otro se eleva en equilibrio. En el tórax dibuja una ligera curvatura y los brazos se elevan a la altura de su cabeza para sujetar el sol de la custodia. La imagen viste una túnica corta con aberturas sobre las piernas, ajustado por un cíngulo en torno a su vientre. Calzado con borceguíes, deja un extenso paño flotante que se eleva entre sus brazos y se despliega en movimiento ondulatorio por debajo de la cintura. La figura, al no presentar elementos iconográficos concretos, como el yelmo y la coraza, no se puede relacionar con San Miguel; por lo tanto, es un arcángel sin identificar.

El sol se encuentra unido directamente a la figura del arcángel. Su viril está circundado por piedras preciosas y, por el exterior, le rodea los símbolos eucarísticos como el vástago de la vid y la espiga de trigo enjorjadas. A partir de éstas se forman los rayos rectos enriquecidos con brillantes, que a su vez se intercalan con otros de menor dimensión sin ornamentación, siendo los primeros rematados por flores.

La custodia de Arpide está en correspondencia estilística con otros dos ostensorios contemporáneos. El primero se conserva en la misma catedral de Lima, (Fig. 5) y está compuesto de una base de un templete de dos cuerpos y presenta el *Agnus Dei* y un arcángel sosteniendo el sol, (Figs. 6 y 7) como la custodia de Arpide. Ambas custodias fueron fabricadas con la técnica de fundición a la cera perdida; sin embargo, observamos deficiencias y ausencia de calidad en los detalles orgánicos de la segunda. El segundo ostensorio, (Fig. 8) procedente del convento San Francisco de Lima, está en línea deudora del barroco tardío. Sigue el mismo patrón de base de baldaquino con dos cuerpos y figuras de ángeles genuflexos, además, se aprecia el recurso adoptado por Arpide del uso del vástago de la vid y una espiga de trigo circunscrito en el viril. Las dos custodias anónimas emplean elementos formales análogos a la de Arpide, pero esto no demuestra que pertenezca a la autoría del platero vasco puesto que, junto a la ausencia de la cuña con la firma, la técnica del modelado escultórico es diferente. Lo que sí se puede apuntar es la influencia de las soluciones de Agustín Arpide dentro de la orfebrería limeña de principios del siglo XIX.



Fig. 8. Anónimo limeño, *Custodia*, ca. 1805. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas. Convento de San Francisco, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

En cuanto al estilo de la obra, si bien presenta elementos arquitectónicos clásicos, aún arrastra la herencia barroca. La presencia de custodias con el astil a modo de arcángel que sujeta el sol es una tradición barroca en la platería de Nueva España. Entre las noticias sobre este tipo de ejemplares, se pueden citar las estudiadas por María Sanz, María del Carmen Heredia y Rosa Martín. Es el caso de la enviada desde Antequera de Oaxaca a Cumbres Mayores (Huelva, Andalucía) por parte del capitán Don Juan Gómez Márquez en 1718, que contaba con la figura de San Miguel en el vástago⁴⁷; o la custodia mexicana que donó el navarro Juan José de Fagoaga a su pueblo natal en 1756 que también presentaba el arcángel en el astil⁴⁸; o la que envía desde Oaxaca Juan Manuel de Viana a Manzanos en Álava donde en el astil se colocó la figura de san Juan Bautista niño⁴⁹.

⁴⁷ María Sanz, "Platería iberoamericana en Andalucía", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coord. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), p. 529.

⁴⁸ Carmen Heredia, "Los indios navarros y sus donaciones de plata labrada", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coord. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), p. 457.

⁴⁹ Rosa Martín, "Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava). Legado de don Juan Miguel de Viana", en *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), p.345.

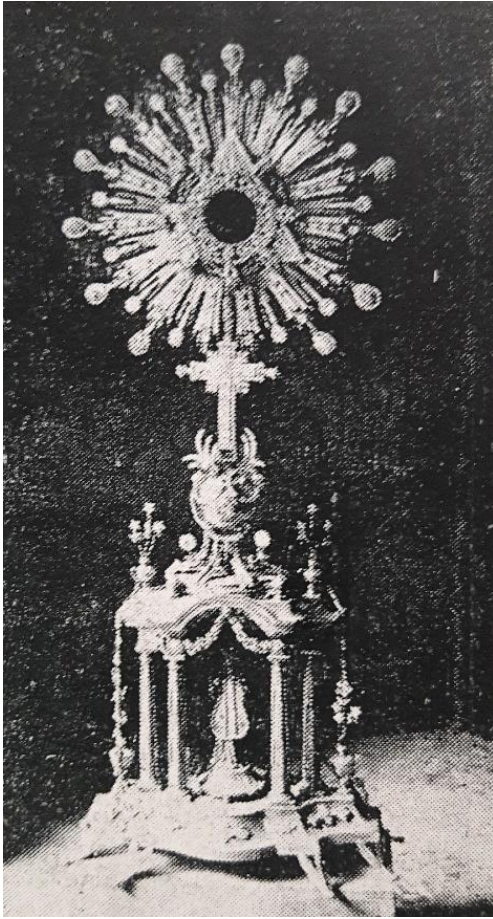


Fig. 9. Agustín de Arpide, *Custodia*, ca.1815. Plata con incrustaciones de piedras preciosas. Convento de Santo Domingo, Lima. ©Foto: Peña Prado, (1938)

Como observamos, la presencia de custodias con astil de figura sea un arcángel o un santo, será una constante de los centros productores de Nueva España y, en especial, de la platería Oaxaqueña. Sin embargo, un reciente estudio de Andrés de Leo señala que el gusto por la inserción antropomorfa a manera de astil no determina la peculiaridad de un centro productor, puesto que fue un recurso en la platería de otros talleres, como el de la antigua Real Audiencia de Quito⁵⁰, que contiene un lenguaje semejante a las obras mexicanas, como para el caso de la reconocida custodia *La Lechuga* del orfebre, José de Galaz, trabajando entre 1700 y 1707 en Nueva Granada⁵¹. Si bien, la custodia de Arpide adopta su astil con forma de figura de un arcángel que sostiene el viril, éste debe responder a un modelo o diseño local adoptado por el propio artista y sujeto al examen de Matías Maestro⁵².

⁵⁰ Andrés de Leo, "A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de los histórico y la forma", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana*, coord. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua (León: Universidad Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp. 198 y 199.

⁵¹ Marta Fajardo, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, n.º 29 (2015), p. 15.

⁵² Sabemos que Matías Maestro elaboró los dibujos de los diseños de los retablos que luego fueron construidos para la Catedral de Lima (ver nota 6), bajo esta misma línea debió diseñar las custodias. Incluso está documentado en 1807 que la Congregación de Seglares de San Pedro de Lima le dotó a

El gusto estético presente en la custodia de Arpide, así como en los dos ostensorios citados en Lima, se suman otros dos más del convento dominico de Santo Domingo de Lima que conocemos por fotografías⁵³. (Fig. 9) Se tratan de las custodias de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, y la que estaba en el altar mayor de la iglesia. Estos ejemplos siguen un modelo diseñado por el presbítero Matías Maestro, del que sabemos que se encargaba de elaborar los diseños de retablos⁵⁴. En la renovación que realizo de los templos limeños, se puede comprobar el empleo del templete o baldaquino para los altares mayores, recurso que fue utilizado en la capilla de la Tercera Orden Franciscana, fechado hacia 1802, la catedral de Lima, de hacia 1805, la iglesia de El Patrocinio de 1806, la de Santa Liberata que se ejecuta entre 1810 y 1815, y la capilla de El Milagro de hacia 1805. (Fig. 10) En este último se observa cómo sigue el mismo modelo de templete utilizado en la custodia de Arpide, con un templete de composición tripartita con alas cóncavas, columnas de fuste liso y el diseño del entablamento, "en la parte central el arquitrabe se interrumpe y el friso describe un arco rebajado sobre el que se curva la cornisa"⁵⁵. El modelo de este tipo de templete sigue la composición creada por el arquitecto español Ventura Rodríguez para el altar de la Virgen del pilar en Zaragoza, según se puede verificar en la estampa que realizó Mariano Latasa en 1805⁵⁶, pero Maestro lo reelabora y elimina el frontón triangular para crear el movimiento del entablamento con arco escarzano central.

Esta custodia de Arpide de la catedral de Lima procedente de la parroquia de San Lázaro, no presenta ninguna fecha determinada y carece del marcaje de la localidad e impuesto fiscal⁵⁷. La participación de Matías Maestro en el templo de San Lázaro debió efectuarse después de 1809, pues conocemos por la documentación conservada que antes de esta fecha solo había diseñado y remodelado los altares mayores de las iglesias de San Agustín, San Francisco, San Pedro y catedral de Lima⁵⁸. Es evidente que es un tema pendiente de verificar a través de las cuentas la participación de Maestro en la iglesia de San Lázaro. Sin embargo, un impreso publicado en 1857 con el título de *Oración fúnebre* dedicado al presbítero vasco, indica que la iglesia de San Lázaro y sus torres fueron parte "de las obras del genio del señor Ma-

Maestro la dirección y confección ornamentos litúrgicos, véase: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de los seglares en San Pedro de Lima* (Lima: Compañía de Jesús, 2018), p.65.

⁵³ Peña, "Lima", pp. 114 y 115.

⁵⁴ "Para aprovechar el tiempo con la fábrica del retablo de animas he acordado el dibujo y que su costo sea el de seiscientos pesos en madera y hechuras para que con 50 pesos mas de su colocación en el sitio quede vm. servido". AAL, *Serie de fábrica*, leg. 7, exp. 11, fol.1, 29 de julio de 1822.

⁵⁵ José García Bryce, "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro", *Mercurio Peruano*, n.º 480 (1972), p. 57.

⁵⁶ Biblioteca Digital Hispánica, "[Virgen del Pilar] [Material Gráfico] / M. Latasa grabó", (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201013&page=1>; consultada el 15 de agosto de 2020)

⁵⁷ Desde el pasado siglo XX la investigadora Carmen Heredia ha advertido que la orfebrería del Perú aún plantea numerosas interrogantes porque la falta de marcas dificulta en gran medida su clasificación correcta. Carmen Heredia, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n.º 175 (1985), pp. 339 y 340.

⁵⁸ AAL, *Oratorio de San Felipe Neri*, 1808, leg. 1, exp. 41, fol. 41r.



Fig. 10. Matías Maestro, *Altar mayor de la capilla de El Milagro*, c. 1805. Madera tallada, ensamblada y policromada. Capilla de El Milagro, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

estro”⁵⁹. Esta noticia, puede ayudar a fijar una fecha para la custodia de Arpide entre 1810 y 1815, atendiendo a las obras de Arpide en relación con la labor de Matías Maestro en los templos limeños en las primeras décadas del siglo XIX.

5. Conclusión

El platero vasco, Agustín de Arpide, heredero del oficio familiar en su natal Guipúzcoa (España), consiguió establecer un taller en Lima a partir de 1803, fecha en la que se documenta con seguridad en Perú. El contexto de competitividad que tuvo que afrontar Arpide con los plateros limeños le obligó, desde su inicio, a entablar relaciones sociales con funcionarios de importantes instituciones de la ciudad. Por otra parte, la relación con maestros naturales del País Vasco fue otra herramienta de ascenso profesional, puesto que le sirvió para colaborar en las reformas artísticas que emprendió junto al vasco Matías Maestro, especialmente la colaboración de

⁵⁹ Sociedad de Beneficencia de Lima, *Traslación a dos mausoleos de los restos de los finados señores doctor Matías Maestro y don Antonio Chacón*, (Lima: Patronato Plata del Perú, 1857), p. 19.

ambos en las obras de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los españoles de la iglesia Santo Domingo de Lima.

La participación del vasco en otros templos de la ciudad se ha cotejado a través de documentación primaria, siendo el proyecto de la custodia mayor de la parroquia San Lázaro, el ejemplo de ostensorio de tradición barroca que implementa elementos clasicistas la más significativa por ser de las pocas que han llegado a la actualidad y con la firma de su punzón "ARPIDE". La obra fue un evidente referente de la renovación estética que implanto Matías Maestro en la retablística limeña y cómo su influencia en la obra de platería de Agustín de Arpide sirvió como uno de los elementos básicos para su difusión.

Fuentes documentales:

Archivo Arzobispal de Lima (AAL), Perú.

Oratorio de San Felipe Neri, 1808, leg. 1, exp. 41, fol. 41r.

Carta de Matías Maestro dirigido a Jorge Benavente, 29 de julio de 1822. Serie de fábrica, leg. 7, exp. 11, fol.1.

Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (ACML), Perú.

Libro de Acuerdos Capitulares, 8 de agosto de 1809, libro nº 17, fol. 6v.

Papeles varios, 1812-1813, serie D, carpeta 17, s.f.

Archivo General de la Nación (AGN), Perú.

Asuntos Eclesiásticos, julio de 1807, legajo 112, expediente 79, fol. 13v.

Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

Contencioso, 1812, GO-BI 5 – leg. 192, exp. 1547, fol. 3r.

Cuentas de la administración de las rentas de la Capilla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora fundada en la iglesia Catedral de Lima, 1801. Colección Francisco Moreyra y Matute, leg. 15, exp. 403, fol. 4r.

Escribano Santiago Martel, 28 de julio de 1806, protocolo 398, fol. 71r.

Escribano Francisco Munarris, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Escribano Miguel Antonio Arana, 4 de enero de 1810, protocolo 81, fol. 2v.

Escribano Gaspar de Salas, 1821, protocolo 668, fol. 299v.

Escribano Miguel Antonio de Arana, 24 de febrero de 1808, protocolo nº 79, fols. 367r. y 367v.

Escribano Juan Cosío, 4 de julio de 1821, protocolo 155, fol. 417v.

Escribano Francisco Munarris, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Real Audiencia – Causas Civiles, junio de 1819, leg. 166, exp. 1647, fols. 2r. y 3r.

Real Audiencia – Causas Eclesiásticas 2, 1820, leg. 5, exp. 5, fol. 1r.

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, *Expediente de seguimiento de venta de la custodia de José Boqui*, noviembre de 1815, fol. 1r.

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fol. 1v.,

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fols. 16r y 16v.

TC-GO 4 – Contable, 1811, leg. 44, exp. 203, fol. 6r.

Archivo Histórico Beneficencia Pública de Lima (AHBPL), Perú.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_033, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 24 de noviembre de 1807, fol. 37r.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_032, Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 16 de febrero de 1815, recibo 41.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_053, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 1821, fol. 251r.

Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS) Guipúzcoa, España.

Fondo 2576/004-01, *Libro de bautismos*, 28 de agosto de 1765, fol. 14r.

Fondo 2577/003-01, *Libro de matrimonios*, 3 de febrero de 1801, Partida n.º 2, fol. 20r.

Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista (APDSJB), Perú.

Serie Provincia Dominicana San Juan Bautista, 1808, caja 1, exp. 6, fol. 5r.

Bibliografía:

Alonso Benito 2015: Javier Alonso Benito, *Platería. Colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas*, (Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 2015).

Alvarado 1878: Narciso Alvarado, *Inventario de la iglesia parroquial del Señor San Lázaro*, (Lima: Fondo histórico de la Parroquia de San Lázaro, 1878).

Anna 2003: Timothy Anna, *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003).

Barriga 2017: Irma Barriga, "Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado", en *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*, coords. Scarlett O'Phelan y Margarita Rodríguez, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 313-344.

Bermúdez 1805: José Bermúdez, *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de La Reguera*, (Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1805).

Concilio de Trento (1545-1563): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564, (Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indar, 1847).

Diario de las discusiones 1813: *Diario de las discusiones y actas de las cortes*, tomo 18, (Cádiz: En la Imprenta Nacional, 1813).

Dosio 2018: Patricia Dosio. "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata", *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, n.º 35, (2018), pp. 213-215.

Esteras Martín 1993: Cristina Esteras Martín, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, (Madrid: Tuero, 1993).

Fajardo de Rueda 2015: Marta Fajardo de Rueda, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, n.º 29, (2015), pp. 7-19.

García Bryce 1972: José García Bryce, "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro", *Mercurio Peruano*, no. 480, (1972), pp. 48-68.

Gonzales Navarro 2018: José Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O. Congregación de los seglares en San Pedro de Lima* (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

Heredia Moreno 1985: Carmen Heredia Moreno, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n.º 175 (1985), pp. 339-360.

Heredia Moreno 2002: Carmen Heredia Moreno, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles", *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), pp. 163-181.

Heredia Moreno 2010: Carmen Heredia Moreno, "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coords. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), pp. 449-476.

Kusunoki Rodríguez 2006: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX", *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, n.º 9, (2006), pp. 101-110.

Kusunoki Rodríguez 2011: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Imaginarios cosmopolitas y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)", en *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, coord. Mario Sartor, (Instituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011), pp. 245-270.

Kusunoki Rodríguez 2012: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)", *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, n.º 12, (2012), pp. 253-268.

Leo 2014: Andrés de Leo, "A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de los histórico y la forma", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidade Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp. 193-204.

Martín Vaquero 2003: Rosa Martín Vaquero, "Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava). Legado de don Juan Miguel de Viana", en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), pp. 345-368.

Miguéliz Valcarlos 2014: Ignacio Miguéliz Valcarlos, "Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidade Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp., 479-503.

Peña Prado 1938: Juan Peña Prado. *Lima, precolombina y virreinal*, (Lima: Tipografía Peruana, 1938).

Sanz 2010: María Sanz, "Platería iberoamericana en Andalucía", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coords. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), pp. 515-538.

Sociedad de Beneficencia de Lima 1857: *Traslación a dos mausoleos de los restos de los finados señores doctor Matías Maestro y don Antonio Chacon*, (Lima: Patronato Plata del Perú, 1857).

Stastny 2008: Francisco Stastny, "Platería colonial, un trueque divino", en *Plata y plateros del Perú*, José Torres della Pina y Victoria Mujica (eds.), 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), pp. 119-265.

Wuffarden 2008: Luis Wuffarden, "Platería republicana y contemporánea", en *Plata y plateros del Perú*, José Torres della Pina y Victoria Mujica (eds.), 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), pp. 291-369.

Wuffarden 2018: Luis Wuffarden, "Notas sobre la evolución de un oficio artístico clave (1532-1900)", en *Plata de los Andes*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2018), pp. 17-55.

Recibido: 06/01/2022

Aceptado: 09/05/2022