

ARS  
HISPANIAE  
XXI

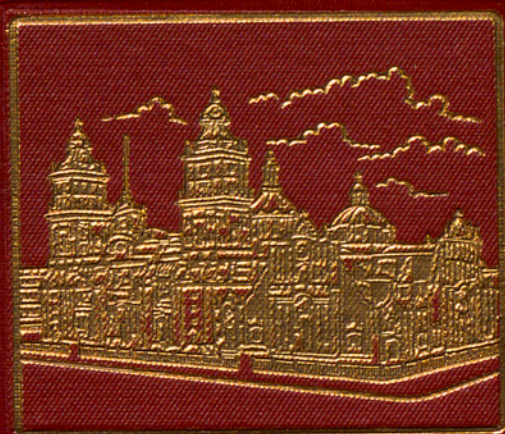
ARTE EN  
AMERICA  
FILIPINA

MARCO

EDITORIAL  
PLUS-ULTRA

# ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO





INSTITUTO «MATLLER»  
DE ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE  
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



# ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN VIGÉSIMOPRIMERO

ARTE EN AMÉRICA Y FILIPINAS

por  
ENRIQUE MARCO DORTA

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID-2



© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1973.

Depósito Legal, M. 7.610-1958  
ISBN: 84-7127-096-X

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS



# ÍNDICE GENERAL

PRELIMINAR.....	13
EL GÓTICO Y EL RENACIMIENTO	
ARQUITECTURA.....	15
SANTO DOMINGO.....	15
El estilo gótico.....	15
El plateresco.....	21
PUERTO RICO Y JAMAICA.....	22
MÉXICO.....	22
El gótico y el renacimiento.....	22
Lo español y lo indígena. El mudéjarismo.....	24
Las creaciones arquitectónicas del siglo XVI.....	27
Conventos franciscanos.....	30
Portadas y conjuntos decorativos de influencia indígena.....	41
Conventos de agustinos.....	42
El maestro de Tzintzuntzan.....	48
La etapa claroscurista. Actopan.....	48
Conventos de dominicos de Oaxaca. Iglesias de tres naves.....	54
Arquitectura civil.....	54
COLOMBIA Y VENEZUELA.....	59
Iglesias y conventos.....	59
Iglesias de tres naves con columnas.....	60
Artesonados mudéjares.....	61
Arquitectura civil.....	62
ECUADOR.....	62
Quito. El plateresco.....	62
El convento de San Francisco.....	68
PERÚ, BOLIVIA, CHILE.....	71
Perú. Los estilos del siglo XVI.....	71
Cuzco.....	72
El plateresco. Ayacucho, Cuzco.....	74
Las iglesias del Collao.....	77
Iglesias mudéjares.....	78
Iglesias renacentistas con bóvedas de crucería: Saña y Guadalupe.....	78
Bolivia: iglesias con atrios y posas.....	81
Santiago de Chile: San Francisco.....	82
LAS GRANDES CATEDRALES.....	85
Caracteres generales.....	85
El proyecto de Pátzcuaro.....	86



México.....	87
Puebla.....	92
Guadalajara, Mérida y Oaxaca.....	93
La Habana: proyectos de iglesia mayor.....	97
Lima y Cuzco.....	97
ESCULTURA.....	99
SANTO DOMINGO Y PUERTO RICO.....	99
MÉXICO.....	100
La escultura en piedra.....	100
La escultura en madera policromada.....	100
GUATEMALA.....	103
COLOMBIA Y ECUADOR.....	103
PERÚ Y BOLIVIA.....	104
PINTURA.....	107
MÉXICO.....	107
La pintura mural.....	107
Juan Gerson, Pereyng, Andrés de Concha.....	113
Baltasar de Echave Orio.....	114
COLOMBIA, ECUADOR, PERÚ, BOLIVIA.....	114
Bernardo Bitti.....	114
Fray Pedro Bedón. Otros manieristas.....	120
Pérez de Alesio y Medoro.....	121
Pinturas murales.....	122
E L   B A R R O C O	
ARQUITECTURA.....	127
MÉXICO.....	127
Caracteres generales.....	127
Los comienzos del estilo.....	129
Puebla y México.....	129
Las yeserías poblanas.....	130
El siglo XVIII. La etapa de transición.....	137
La capital: Arrieta y Durán.....	137
Oaxaca, Chiapas, Yucatán.....	140
Morelia.....	143
San Luis Potosí, Durango, Chihuahua.....	144
Querétaro.....	149
Los intentos innovadores.....	149
La aparición del estípite.....	153
Lorenzo Rodríguez y su escuela.....	153
La influencia de Lorenzo Rodríguez: Guanajuato.....	156
San Luis Potosí, Saltillo.....	159
Puebla y su región.....	160
Yucatán.....	166
La reacción contra el estípite.....	166
La capital: Guerrero y Torres.....	166
Otras ciudades.....	170
Arte barroco de influencia indígena.....	171
Arquitectura civil.....	179
La casa.....	179
Edificios públicos, colegios, hospitales.....	189



ESTADOS UNIDOS.....	190
Las iglesias de Nuevo México.....	190
Pimería Alta y Arizona.....	194
Tejas.....	194
Las Californias.....	194
Florida y Luisiana.....	198
AMÉRICA CENTRAL.....	198
El barroco centroamericano. Antigua.....	198
El estilo seiscentista.....	203
El nuevo estilo. Diego de Porres.....	207
La última fase del barroco antigüeño: José Manuel Ramírez.....	207
Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica.....	208
Iglesias mudéjares centroamericanas.....	211
Arquitectura civil.....	212
Edificios públicos.....	212
La casa.....	217
CUBA.....	218
Caracteres del estilo. La Habana.....	218
El barroco habanero hasta 1762.....	218
El barroco habanero después de 1762.....	221
Iglesias con cubiertas mudéjares.....	222
Santiago. La arquitectura en madera.....	222
La casa en Cuba.....	225
VENEZUELA.....	226
El estilo del siglo XVIII.....	226
Caracas, los valles de Aragua, El Tocuyo, Calabozo.....	227
Iglesias de estructura arquitrabada.....	228
El Oriente. Las misiones de Nueva Andalucía.....	231
La casa en Venezuela.....	232
PANAMÁ.....	235
Arquitectura del siglo XVIII.....	235
COLOMBIA.....	235
Caracteres generales. La etapa de transición.....	235
La decoración interior de las iglesias.....	237
Iglesias de pueblos de indios. Monguí.....	237
Cartagena de Indias, Mompós.....	238
El valle del Cauca.....	242
Popayán.....	242
ECUADOR.....	245
El barroco quiteño. La iglesia de la Compañía.....	245
Marcos Guerra, Fray Antonio Rodríguez.....	246
San Agustín. El Sagrario.....	247
El siglo XVIII. La fachada de la Compañía.....	247
Interiores barrocos.....	248
PERÚ.....	248
El estilo barroco.....	248
Lima. La portada de la catedral, San Francisco.....	251
El siglo XVIII. Edificios religiosos, claustros.....	254
Portadas barrocas, el rococó.....	259
Los valles de la costa.....	260
La casa en la costa.....	262
Cuzco. El estilo barroco. Sus inicios.....	262
El convento de la Merced.....	267
La Compañía.....	268



San Sebastián, San Pedro, Belén.....	268
La expansión del estilo cuzqueño.....	270
Arquitectura cuzqueña del siglo XVIII.....	270
Cajamarca.....	273
Arequipa.....	274
El barroco arequipeño. La Compañía.....	274
La casa en Arequipa.....	279
Las riberas del lago Titicaca. Pomata, Juli, Zepita.....	280
BOLIVIA.....	284
El barroco. La etapa seiscentista.....	284
Iglesias con atrios y posas.....	285
El Collao. La Paz.....	289
La casa en La Paz.....	290
Potosí. Sebastián de la Cruz.....	290
Bernardo de Rojas.....	291
El momento estelar del estilo: San Lorenzo.....	292
Arquitectura civil.....	292
La última fase del barroco.....	295
CHILE.....	296
La ciudad de Santiago.....	296
Los valles del norte.....	299
Los confines del sur: Chiloé.....	299
ARGENTINA.....	300
El estilo barroco. Buenos Aires.....	300
Arquitectura civil.....	301
Santa Fe, Córdoba.....	301
Salta.....	307
PARAGUAY.....	307
Arquitectura del siglo XVIII.....	307
LAS MISIONES DE LA SELVA.....	308
Misiones de Paraguay.....	309
Las iglesias.....	310
Misiones de Moxos y Chiquitos.....	314
Misiones de Maynas.....	317
ESCULTURA.....	318
SANTO DOMINGO, CUBA.....	318
MÉXICO.....	318
La influencia andaluza.....	318
La escultura monumental.....	319
La última etapa.....	320
AMÉRICA CENTRAL.....	320
Honduras y Guatemala.....	320
COLOMBIA.....	323
Esculturas del siglo XVII.....	323
El siglo XVIII. Pedro Laboria.....	324
ECUADOR.....	324
La escuela quiteña.....	324
El siglo XVIII. Legarda y Caspicara.....	328
PERÚ, BOLIVIA, CHILE.....	328
Martínez Montañés y sus seguidores.....	328
La escultura en Charcas: Gaspar de la Cueva.....	330



La segunda mitad del siglo XVII.....	330
El siglo XVIII.....	335
La escultura barroca en Chile.....	335
ARGENTINA Y LAS MISIONES.....	336
Las ciudades del norte y Buenos Aires.....	336
La escultura en las misiones.....	337
PINTURA.....	337
MÉXICO Y GUATEMALA.....	337
La última fase del manierismo.....	337
El claroscuro: Sebastián de Arteaga y José Juárez.....	341
Echave Rioja.....	342
Puebla: García Ferrer y Tinoco.....	342
El barroquismo de Cristóbal de Villalpando.....	347
Juan y Nicolás Correa. Otros pintores.....	348
La etapa de transición: los Rodríguez Juárez.....	348
El nuevo estilo: Ibarra y Cabrera.....	349
Guatemala.....	355
PUERTO RICO.....	355
José Campeche.....	355
VENEZUELA.....	356
La escuela caraqueña: Juan Carlos López y los Landaeta.....	356
COLOMBIA.....	359
Bogotá. Acero de la Cruz y los Figueroas.....	359
Gregorio Vázquez de Arce.....	360
El siglo XVIII. Los pintores de la expedición botánica.....	361
ECUADOR.....	362
Quito. La primera mitad del siglo XVII.....	362
Miguel de Santiago.....	362
Nicolás de Goríbar. Los «profetas» de la Compañía.....	365
La pintura del siglo XVIII.....	366
PERÚ.....	366
Lima. Zurbarán y su influencia.....	366
La escuela de Cuzco. Diego Quispe Tito.....	366
Basilio de Santa Cruz.....	368
La pintura del siglo XVIII.....	373
La escuela limeña.....	374
BOLIVIA.....	375
La pintura del siglo XVII.....	375
Melchor Pérez de Holguín.....	375
La última etapa de la pintura en el Alto Perú.....	376
ARGENTINA.....	379
La pintura hasta 1800.....	379

## EL NEOCLASICISMO

ARQUITECTURA Y ESCULTURA.....	379
MÉXICO.....	379
GUATEMALA.....	383
CUBA, VENEZUELA, COLOMBIA.....	384



PERÚ Y BOLIVIA.....	385
CHILE.....	385
ARGENTINA.....	386
URUGUAY Y PARAGUAY.....	386
LA ESCULTURA NEOCLÁSICA EN MÉXICO.....	389
PINTURA.....	390
MÉXICO.....	390
AMÉRICA DEL SUR.....	390

#### LAS ISLAS FILIPINAS

Manila. Iglesias de intramuros.....	394
Iglesias de extramuros.....	397
La arquitectura barroca fuera de la capital.....	398
La casa filipina.....	403
El neoclasicismo. La última etapa de la arquitectura española.....	403
Escultura y pintura.....	404
BIBLIOGRAFÍA.....	409
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	431
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	435
ÍNDICE DE TEMAS.....	442



## P R E L I M I N A R

Se concibió este volumen de "ARS HISPANIAE" en función de la serie de que forma parte, que —como aclara su subtítulo— constituye una "Historia Universal del Arte Hispánico". Fue forzoso, por tanto, resumir dentro de sus estrechos límites, toda la vida artística del continente americano y la del lejano archipiélago filipino durante más de tres siglos. Sin duda, la extensión en el tiempo y en el espacio hubiera exigido más de un volumen para profundizar en muchos de los temas tratados en este libro y para incluir otros, como las artes industriales, que ha sido preciso eludir por las razones expuestas. No ha sido empresa fácil seleccionar los materiales para dar una visión, completa aunque sumaria, de lo que representan la América española y las Filipinas dentro del panorama general de la Historia del Arte Hispánico. Tanto el texto como las ilustraciones, no aspiran más que a informar, al que se interese por el arte español en general, de lo más importante y representativo de esa floración artística que tuvo por escenario el continente americano desde el norte de California y Florida hasta los confines de Chile y el Río de la Plata, más el remoto archipiélago que estaba comunicado con la Nueva España por el galeón de Acapulco.

Ya señaló hace muchos años don Diego Angulo, como una de las características del Arte Hispanoamericano, que lo distinguen del peninsular, el predominio de la arquitectura sobre las otras artes. No faltan escuelas de escultura tan estimables como las de Guatemala, Quito y el Alto Perú, y la filipina ofrece el interés y el encanto que le prestan las influencias de China, sobre todo en las imágenes y relieves labrados en marfil. También el arte español dio vida a escuelas pictóricas de tanta importancia como la mexicana, la cuzqueña y la de Potosí. Sin embargo, la gran aportación del mundo hispanoamericano a la historia del arte universal fue la arquitectura, desde el estilo gótico, que prolongó su vida en tierras de América, hasta el neoclásico que pervivió en Cuba, Puerto Rico y las Filipinas hasta los últimos años del siglo pasado. Algún aspecto del arte mudéjar, como la "carpintería de lo blanco", que en el siglo XVI se extendió por América del Sur desde Cartagena de Indias hasta Chile, tuvo también una gran vitalidad. Lo mismo que en las islas Canarias —que quizá, con su constante aportación migratoria, contribuyeran a nutrirlo—, los artesonados mudéjares con labores de lazo morisco continuaron labrándose en las Antillas y en Venezuela hasta los días de la Emancipación. Al gótico, entremezclado con el Renacimiento, se deben las creaciones más originales de la arquitectura mexicana del siglo de la conquista y, por razones que más adelante se explican, las bóvedas de crucería se emplearon en México, en Cuba y en el Perú hasta fines del siglo XVII. Y, sobre todo, el estilo barroco, con su exuberancia decorativa y sus múltiples matices regionales —reflejo de la diversidad del barroco peninsular—, superó en cantidad y en calidad al de



la metrópoli. Por una serie de circunstancias sociales y económicas que propiciaron su florecimiento, el barroco fue el gran estilo americano. En lenguaje barroco expresaron sus ansias de lujo y sus sueños de grandeza los ricos hacendados y los opulentos mineros de la Nueva España. Y en la región andina del Alto Perú, desde las serranías del Vilcanota hasta Oruro, la masa india dejó su mensaje artístico a la posteridad en un estilo con modalidades propias en el aspecto ornamental.

De todo ello trata de dar idea este volumen, que, como ya se dijo, tiene que responder a la intención y al espíritu de la serie de que forma parte. En lo que se refiere a América, bien conocida hoy en el aspecto artístico, la información está más apurada. En cuanto a las Filipinas, apenas he aspirado a otra cosa que a señalar algunos aspectos más salientes de su significación artística. No conozco el lejano archipiélago y si he podido ofrecer las bellas fotografías que ilustran el capítulo correspondiente, ha sido gracias al profesor Emilio Gómez Piñol, catedrático de la Universidad de Murcia, que en 1968 visitó detenidamente las islas en afanes de estudio e investigación artística. Esperamos de Gómez Piñol, para fecha no lejana, el estudio completo del arte del archipiélago, que si bien sufrió la merma de la destrucción del viejo casco urbano de Manila durante la última guerra, aún conserva en las provincias abundantes monumentos cuya publicación nos revelará un capítulo, más que brillante y hasta ahora inédito, de la historia del arte español.

En el lugar correspondiente se citan a aquellas personas e instituciones que me han ayudado facilitándome fotografías, sin cuya generosa colaboración no hubiera sido posible preparar este volumen. A todos expreso mi mejor agradecimiento y muy en especial a mi querido maestro don Diego Angulo, que puso a mi disposición su rico archivo fotográfico, y a Emilio Gómez Piñol, con quien también me unen fuertes vínculos de afecto, que no dudó en facilitarme parte de los materiales gráficos que dará a conocer en su futuro libro.



## EL GÓTICO Y EL RENACIMIENTO

### ARQUITECTURA

#### SANTO DOMINGO

**EL ESTILO GÓTICO.** — La ciudad de Santo Domingo, fundada en 1498, se trasladó cuatro años después al lugar que hoy ocupa, en la ribera derecha del río Ozama. No tardó la corte en preocuparse de los destinos monumentales de la capital de la isla Española, primer ensayo del urbanismo hispánico en el Nuevo Mundo, y en 1510 envió desde Sevilla una expedición de canteros y albañiles para que construyeran templos y otros edificios.

La catedral fue la gran empresa artística de las primeras décadas del siglo, cuando Santo Domingo gozó de vida próspera y del rango de capital de todas las Indias descubiertas (figuras 1, 3 y 4). El italiano Alejandro Geraldini († 1524), su segundo obispo, fue el impulsor de las obras del templo. Construido en su parte esencial por los años 1521 a 1537, se labró en el estilo gótico todavía imperante en la Península, salvo la portada principal que se hizo más tarde. Es una iglesia de tres naves más dos de capillas, con ábside ochavado en la central, que es más ancha que las laterales. Sus soportes son pilares lisos de sección circular coronados por hilos de perlas entre molduras góticas, como los de la Colegiata de Berlanga de Duero (1525-1530), obra contemporánea de la catedral dominicana. Las cubiertas son de bóveda de crucería. En la nave central, como en el presbiterio de la iglesia de San Cristóbal de Granada, los nervios cruceros mueren en las claves de los arcos perpiaños, en vez de cruzarse en el centro del tramo, como es corriente, dejando libre un espacio en forma de rombo cruzado por un nervio de espina y un ligamento transversal.

La decoración interior, reducida a las perlas y cardinas del arco de triunfo, se hace más rica en la capilla mayor, cuyas columnillas en espiral y capiteles decorados con hojas de cardo y animales, nos muestran los últimos tiempos del gótico. La ventana central constituye un rico conjunto decorativo: los temas trebolados y el cable están encerrados en un arco de herradura, en cuyo mudejarismo, como observó Angulo, se advierte cierto sabor manuelino. A la capilla mayor le sigue en importancia la del Sagrario, de elegantes proporciones por las columnillas sobre trompas que reciben la bóveda. La puerta meridional (1524) y la del lado opuesto (1527) son también creaciones típicas del último gótico.

Fue arquitecto del templo el sevillano Luis de Moya, que había pasado a la Española en 1513 y figura como maestro mayor desde 1517, antes de la llegada de Geraldini y del comienzo del templo definitivo. Como consta que desempeñó el cargo durante más de veinte años, es de suponer que la mayor parte de la obra se construyó bajo su dirección. En 1529, cuando se cerraban las bóvedas, figura como maestro de la misma el montañés Rodrigo de Liendo.



De los templos conventuales de Santo Domingo, el más importante es el de los dominicos (figuras 2 y 5), que conserva la mayor parte de la estructura gótica (1527-1537), aunque en el siglo XVIII se reconstruyeron unos tramos de la nave, que hoy tienen bóvedas de medio cañón. La planta de nave única con capillas, amplios brazos de crucero y presbiterio ochavado, sigue el tipo corriente en tiempos de los Reyes Católicos. En cuanto al alzado, los brazos del crucero quedan separados de la nave por un arco escarzano, con lo que se pierde el bello efecto que producirían las elevadas bóvedas en el conjunto de esa parte del templo. Encima de dicho arco carga un trozo de muro perforado por seis ventanas, tres a cada lado de una pilastra sobre ménsulas, elementos que quizá obedecieran, en su origen, al objeto de recibir las nervaduras de una bóveda de trazado diferente a la de terceletes que hoy cubre el tramo central del crucero. La bóveda del sotocoro, de complicado esquema, muestra algún parentesco con las de las iglesias de Santa María de Medina Sidonia y la Cartuja de Jerez.

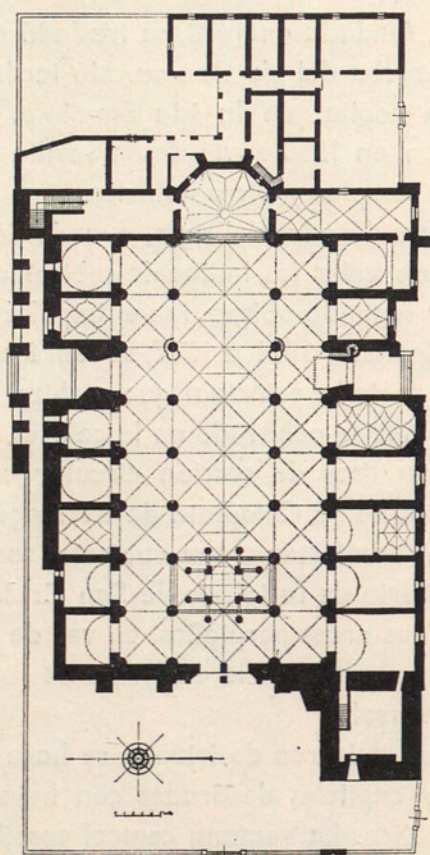


Fig. 1.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO. Según Utrera-Buschiazzo.

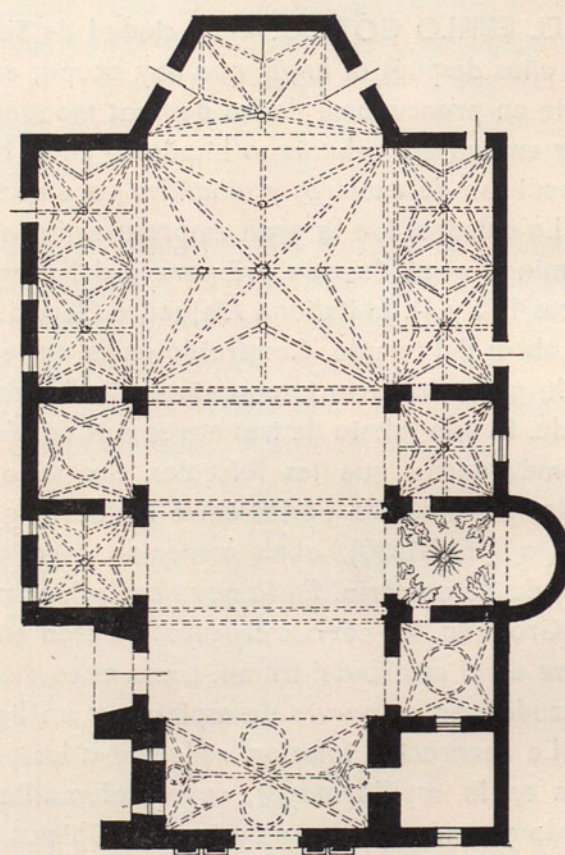


Fig. 2.—PLANTA DE LA IGLESIA DE LOS DOMINICOS DE SANTO DOMINGO. Según Buschiazzo.

La iglesia nueva de San Francisco (hacia 1544-1555) y la de la Merced (h. 1527-1555) son obras de Rodrigo de Liendo. La primera está en ruinas; la segunda conserva elementos suficientes para juzgar sobre el estilo del maestro, formado en el último gótico.

El Hospital de San Nicolás (1533-1552), hoy en ruinas, es otro edificio importante de Santo Domingo, por cuanto responde al tipo de planta cruciforme de la época de los Reyes Católicos, que dejó en la Península los magníficos ejemplos de Toledo, Santiago de Compostela y





Figs. 3 y 4.—EXTERIOR E INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO.





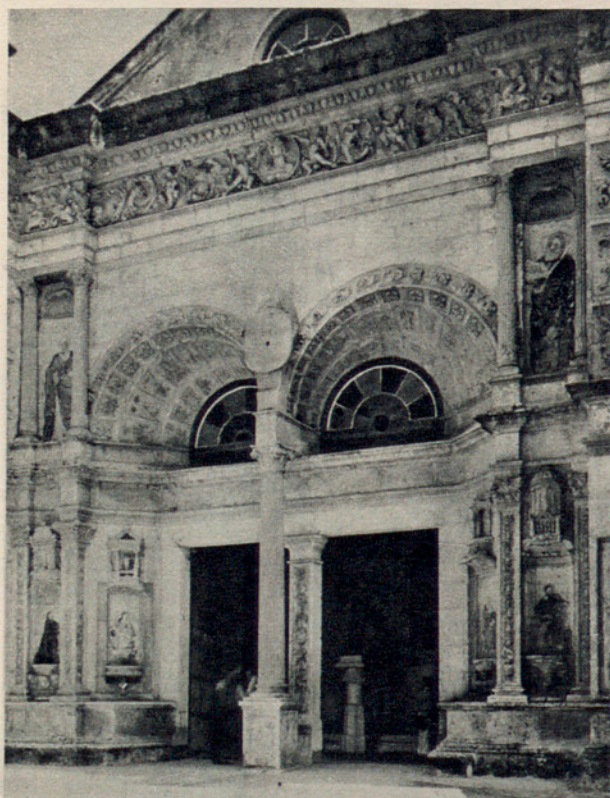
Figs. 5 y 6.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE LOS DOMINICOS Y HOSPITAL DE SAN NICOLÁS (SANTO DOMINGO).





Figs. 7, 8 y 9.—HOSPITAL DE SAN NICOLÁS, CASA DE LOS CINCO MEDALLONES Y CASA DEL ALMIRANTE (SANTO DOMINGO).





Figs. 10 y 11.—CASA DEL CORDÓN Y PORTADA DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO. Fig. 12.—JAMBAS DE UNA PORTADA, (MUSEO DEL INSTITUTO DE JAMAICA, KINGSTON, JAMAICA).



Granada, aunque realizado con más modestia arquitectónica. En el crucero se advierte que las formas del Renacimiento se emplearon en el edificio junto con las del gótico (figs. 6 y 7).

En el viejo estilo medieval se construyeron algunos edificios civiles como el Alcázar de Don Diego Colón, también conocido como la "Casa del Almirante" (1510-1514), reconstruido hace pocas décadas por el arquitecto español Javier Barroso (fig. 9). Por sus galerías abiertas entre dos cuerpos macizos, responde al tipo de palacete campestre italiano, del que se puede citar como ejemplo la Villa Chigi della Volte, cerca de Siena, obra de B. Peruzzi de hacia 1500. En España, la galería abierta en planta baja se encuentra en algunos palacios rurales castellanos, como el de Saldañuela, en Sarracín (Burgos), posterior al alcázar dominicano; pero las arcadas en las dos plantas fueron más propias de los ayuntamientos. Con sus recios muros de mampuesto y sus ventanas con arcos conopiales y lobulados, la Casa del Almirante es obra típica del último gótico e incluso la escalera de caracol en un ángulo de la galería de la fachada, es otra muestra de medievalismo. En la puerta principal aparecen algunos motivos ornamentales platerescos. Parece lógico atribuir la traza del edificio a alguno de los canteros que pasaron de Sevilla a la isla en 1510 por iniciativa del propio Don Diego Colón.

El estilo de los Reyes Católicos dejó en la ciudad del Ozama su huella en algunas portadas de casas. La "Casa del Cordón" (fig. 10) evoca el recuerdo de su homónima de Burgos y la de la antigua Universidad, con ancho dintel despiezado y quebrado alfiz de ascendencia morisca, también refleja las creaciones castellanas o extremeñas de la época.

**EL PLATERESCO.** — Hacia el final de la cuarta década del siglo, llega a la Española el estilo plateresco con toda la pujanza con que florecía por entonces en la Península. Coincidió su llegada con los inicios de la decadencia económica y política de la isla, que dejó a la ciudad de Santo Domingo relegada al puesto de simple urbe provinciana, privada de la capitalidad de las Indias, viviendo más de pasadas glorias que de positivas realidades, aunque siempre con el rango de asiento de la Audiencia y sede del arzobispado más antiguo de América. Sin embargo, pese a la falta de capacidad económica para labrar obras de gran aliento, el plateresco llegó a tiempo para plasmar en la fachada de la catedral (concluida entre 1537 y 1540), que es una de las obras maestras del estilo.

La portada (fig. 11) es obra de un arquitecto de sólida formación artística, que siente deseos de originalidad. El gran entablamento y los contrafuertes decorados con tableros de grutescos desde la altura de la imposta, parecen formar como un gran alfiz, en contraste con las superficies lisas del cuerpo bajo. En la calle central, el arquitecto demostró ser fecundo en recursos para lograr bellos efectos de perspectiva. Dispuso los arcos en esviaje y retranqueó el entablamento que los recibe, desdoblando el parteluz de origen medieval en dos soportes: una columna en la que descargan los arcos y un pilar en que descansa el dintel, con lo cual parece querer producir la impresión de un gran vano único y subraya, además, el abocinamiento de aquéllos, que evoca el recuerdo de las portadas de Santa María de Utrera (Sevilla) y de la catedral de Palma de Mallorca. El maestro de la portada dominicana es un decorador hábil y un escultor de exquisita calidad. Los grutescos del friso y el bellísimo busto de mujer del medallón central, pueden figurar entre lo mejor que la decoración plateresca dejó en América y en España. Los grutescos recuerdan las creaciones de Diego de Riaño, el maestro del plateresco en Sevilla, y la decoración del friso se relaciona con la de la sacristía mayor de la catedral hispalense, lo cual lleva a suponer que el anónimo arquitecto procedía de la



ciudad del Guadalquivir. La atribución de la portada a Rodrigo de Liendo no se puede sostener, pues era éste un artífice formado en el gótico. Lo indudable es que, al filo de 1540, un gran arquitecto dejó en Santo Domingo una de las obras maestras del plateresco.

La floración del estilo, tan brillante como efímera, dejó otras obras en el mismo templo y en la iglesia de Santo Domingo, la sillería de caoba del coro de la catedral (1540) y la portada de la "Casa de los cinco medallones" (fig. 8).

## PUERTO RICO Y JAMAICA

El foco artístico de Santo Domingo irradió su influencia a otras islas del archipiélago antillano. La iglesia de los dominicos de San Juan de Puerto Rico (hoy dedicada a San José) es uno de los templos góticos más importantes de las Antillas por el hermoso conjunto del presbiterio y el crucero (fig. 13). El tramo de éste se cubre con una bóveda estrellada que se une con las de los brazos, fundiéndose unas con otras para que el efecto del conjunto sea más grandioso. Las nervaduras de las bóvedas laterales se elevan hasta alcanzar las claves de los arcos formeros, transformándose en una especie de bóvedas rampantes, cerrando así el tramo central y los laterales un espacio único. La iglesia estaba en construcción en 1528 y el nombre del arquitecto quedó en el olvido. Cabe recordar que, por los años en que se construyó, residía en San Juan el cantero Diego de Arroyo, yerno del famoso maestro mayor de la catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez.

En la isla de Jamaica aparecieron, hace unas décadas, unas jambas y unos dinteles de una puerta del más puro plateresco, tal vez restos de alguna casa labrada por Francisco de Garay, gobernador de la isla por los años de 1514 a 1523. Los relieves sorprenden por la finura de su ejecución, que alcanza un clasicismo sorprendente (fig. 12). Si no se trata de una obra importada, hay que admitir que trabajó en la isla, por la tercera década del siglo, un maestro formado en el círculo de los discípulos de Lorenzo Vázquez de Segovia, el introductor del renacimiento en España.

## M É X I C O

EL GÓTICO Y EL RENACIMIENTO. — El 14 de julio de 1520, se decidió la suerte de los aztecas en el Valle de Otumba. Poco tiempo después, Cortés y sus compañeros ocupaban la antigua ciudad de Tenochtitlán, hasta entonces capital del imperio de Moctezuma. Terminada la conquista militar del país, se inicia la ingente tarea de fundar una sociedad nueva, en la que han de convivir vencedores y vencidos, españoles e indígenas. Sobre las ruinas del imperio azteca nace la Nueva España y en ese formidable quehacer creador, desempeñan papel decisivo las órdenes religiosas. La de San Francisco, presente en las tierras de Anáhuac desde los días de la conquista, recibe en 1524 el refuerzo de los "Doce" religiosos que arriban a las playas de San Juan de Ulúa (fig. 14). Entre ellos figuraban dos leoneses que habían de escribir páginas brillantes de la historia de la evangelización: fray Martín de Valencia, prior de esos doce hijos de San Francisco, y fray Toribio de Benavente, tan enamorado de la pobreza como sus restantes compañeros, que adoptó el apellido de "Motolinia", palabra equivalente a



aquella virtud que tanto admiraron los indios. En 1526 arriba a Nueva España un grupo de doce dominicos, pero la suerte no les acompañó y la orden llevó durante casi medio siglo una vida precaria. Fue la de San Agustín, aunque llegada más tarde, la que siguió en importancia a la franciscana en lo que se refiere a la conquista espiritual del país.

Cuando se consumó la conquista, en la Península declinaba el estilo gótico y florecía pujante el Renacimiento. El viejo estilo medieval no se resignaba a morir y en 1525 inspiraba la catedral de Segovia, el último de los grandes edificios españoles concebidos y realizados íntegramente en gótico. No es de extrañar, por tanto, que arraigara con fuerza en la Nueva España. Los templos de las órdenes religiosas —franciscanos y agustinos principalmente— se labraron en gótico. Los edificios concebidos y realizados en estilo renacentista, no aparecen en México hasta la séptima década del siglo, coincidiendo con la construcción de las grandes catedrales.

En la mayoría de las iglesias conventuales construidas hasta fecha próxima a 1570, se advierte cierta unidad de estilo y los elementos góticos que en ellas se encuentran, son los usuales en España a fines del siglo XV o principios del XVI. Los temas decorativos que más se emplearon fueron, como es natural, los de la época de los Reyes Católicos: las perlas o bolas de Ávila, el cordón de San Francisco y la cinta que envuelve en espiral una vara erizada de muñones.

En cuanto al Renacimiento, su aparición, en el aspecto constructivo, no tiene lugar, como ya se dijo, hasta la séptima década del siglo. Es por esa fecha cuando se construyen algunas iglesias conventuales que rompen con el tipo de nave única, hasta entonces tradicional, adoptando la planta de tres naves y el alzado a base de columnas y cubiertas de madera. La evolución de los estilos del Renacimiento, en el aspecto decorativo, donde se puede seguir es en las portadas, que en realidad son unidades artísticas independientes.

En el aspecto referido, y siguiendo el esquema propuesto por Angulo, tres etapas se pueden advertir en la evolución del Renacimiento mexicano. En la primera, las formas góticas y las renacentistas aparecen mezcladas, quizá porque labraron las obras maestros formados en el viejo estilo que conocieron el Renacimiento asimilando esquemas o formas, pero sin penetrar en su espíritu. Como los monumentos más representativos de esa etapa se labraron antes de 1550, en los años en que gobernaba don Antonio de Mendoza (1535-1550), podría darse el nombre de este gran virrey a ese estilo en el que predomina el gótico y aparecen elementos del Renacimiento peninsular anterior a 1530. La segunda etapa, que coincide aproximadamente con la del Virrey don Luis de Velasco (1550-1564) corresponde al plateresco plenamente formado, sin reminiscencias góticas: el "romano" con todo su vigor clásico, que se corresponde estilísticamente con el estilo peninsular del segundo tercio del siglo, de la época de Siloe y los de su generación. La tercera etapa, que se inicia con el comienzo de las grandes catedrales, representa una reacción contra las exuberancias del plateresco, cuyos orígenes remotos hay que buscar en Bramante. La decoración animada del "romano" desaparece, para dejar paso a elementos puramente geométricos (casetones, almohadillados, puntas de diamante, etcétera) que tienen por objeto producir contrastes de luces y sombras. Esta etapa claroscuro del último cuarto del siglo tiene más importancia en la Nueva España que en la Península, donde se pasó, casi sin transición, del plateresco a la sobriedad escurialense que derivó más tarde hacia las libertades manieristas precursoras del barroco. En realidad, las portadas mexicanas de esa etapa llenan unas páginas que están casi en blanco en la historia de la arquitectura española.



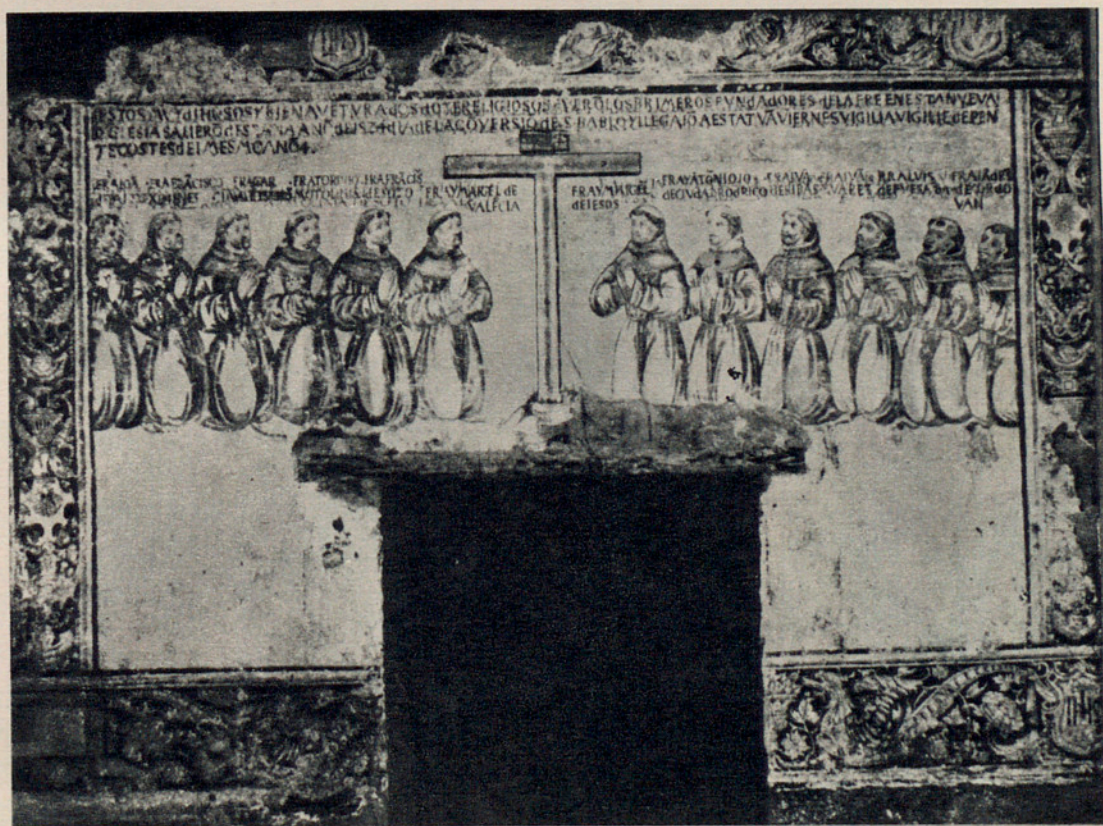
LO ESPAÑOL Y LO INDÍGENA. EL MUDEJARISMO. — A mediados del siglo XVI, apenas treinta años después de la conquista, los conventos de las tres órdenes repartidos por la Nueva España pasaban del centenar. No es necesaria la precisión de la cifra para admitir que tan portentosa actividad constructora no se pudo llevar a cabo sin la participación de la mano de obra indígena. El hecho está corroborado por abundantes testimonios de los cronistas de la época. Fray Jerónimo de Mendieta, por ejemplo, dedica largos párrafos a alabar la habilidad de los indios y la rapidez con que aprendieron a labrar lo que veían hacer a los maestros españoles. Cabe, pues, preguntarse si la sensibilidad indígena dejó alguna huella en los monumentos españoles y si los edificios prehispánicos tuvieron alguna influencia, en lo constructivo o en el aspecto ornamental. Por otra parte, hay que considerar también si el medio ambiente, con su flora y su fauna tan diferentes de las peninsulares, no influyó enriqueciendo el repertorio decorativo de canteros y entalladores.

Comenzando por la última de estas cuestiones, parece indudable que la aportación del medio ambiente no fue tan intensa como hubiera sido de desear. Los ejemplos que pueden citarse son esporádicos y cortos en número, aunque bien significativos. Quizá faltara el talento creador capaz de asimilar lo que la naturaleza le ofrecía o tal vez la realidad de los hechos sea otra: que artistas y artesanos permanecían fieles al repertorio decorativo del arte cristiano, del mismo modo que los poetas renacentistas que vivieron en México —desde Gutierre de Cetina y Francisco de Terrazas a Juan de la Cueva— continuaron viviendo literariamente el mundo de égloga de sus pastores, a la manera clásica, sin ver, con intenciones de creación poética, la abigarrada muchedumbre india y mestiza que les rodeaba. Fue una excepción el caso del maestro de Calpan, que labró en la portada del templo (fig. 40) y en una de las posas (fig. 39) el tallo del “maguey” y el cacto llamado “órgano”.

La influencia de los monumentos precortesianos —entonces más numerosos— en la arquitectura llevada de España, tampoco aparece muy clara ni con ejemplos suficientes. El caso de las bóvedas falsas de las posas de Huejotzingo, que recuerdan a las de los monumentos mayas, como observó Mac-Gregor, no tuvo otras repercusiones conocidas. Debemos a Angulo el primer estudio sobre la coincidencia de formas prehispánicas en edificios del siglo XVI, como los recuadros formados por listeles que coronan los muros de la iglesia de Tláhuac y las posas de Huejotzingo, semejantes a los de las pirámides y el templo de la Agricultura de Teotihuacán. También en algunos códices mexicanos se pueden ver esos rectángulos, a modo de remate, en dibujos de edificios prehispánicos. Pero, en todo caso, son tan semejantes a los de la arquitectura almohade, que habría que admitir la coincidencia de dos corrientes, una prehispánica y otra mudéjar, tan familiar la una al cantero indígena como lo sería la otra al español. Lo mismo se puede decir de la almena de gradas: las hubo en Teotihuacán, como las hay en la mezquita de Córdoba y en las iglesias mudéjares andaluzas, estudiadas por Angulo.

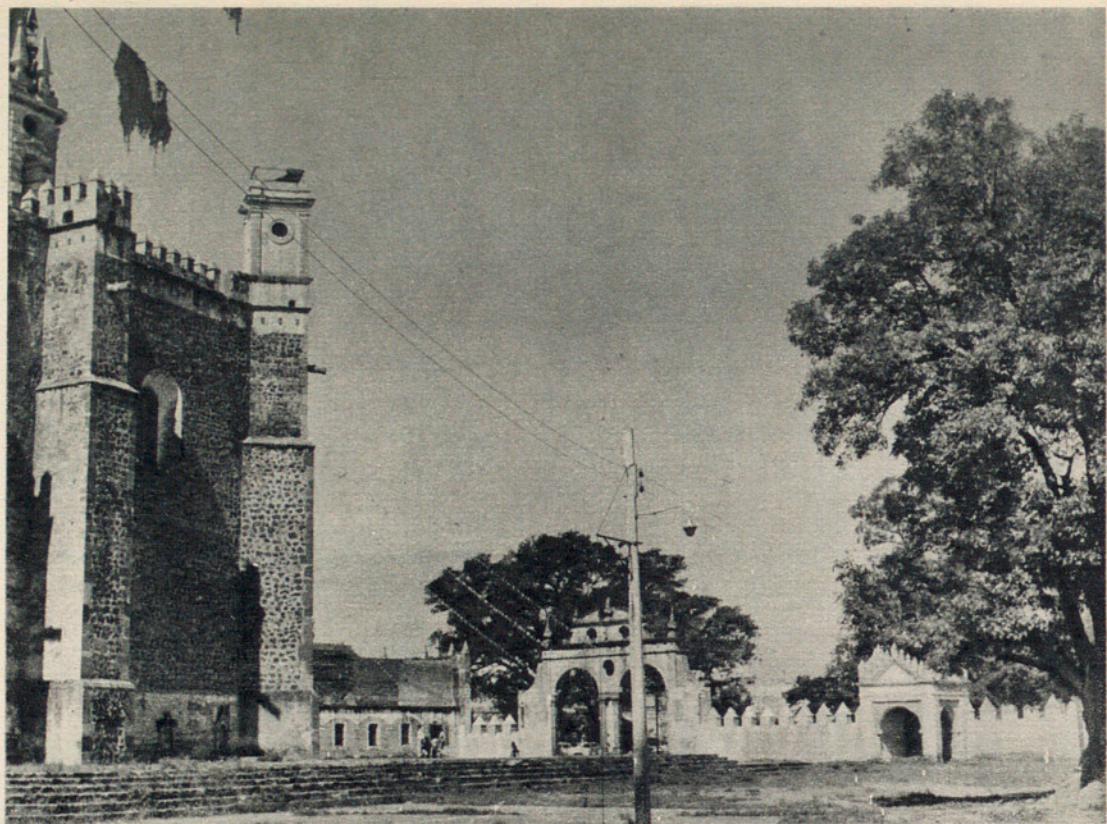
Donde la influencia indígena parece manifiesta es en el aspecto decorativo, no en cuanto al repertorio de temas sino en la manera antinaturalista de sentir e interpretar el relieve. La técnica a bisel que veremos en algunas portadas (fig. 46), y la manera de interpretar los grutescos en la capilla de Tlalmanalco (figs. 47 y 49), parecen inspirados por una sensibilidad diferente de la española. Bien es verdad que, por falta de documentación, es imposible por ahora precisar hasta qué punto esa modalidad se debe a la mano indígena o a la falta de preparación técnica de un cantero improvisado como entallador. No faltan ejemplos de esto último en la propia España.





Figs. 13 y 14.—CRUCERO DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ (SAN JUAN DE PUERTO RICO) Y LOS DOCE FRANCISCANOS (FRESCO DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO).





Figs. 15 y 16.—ATRIO Y POSAS E IGLESIA DEL CONVENTO FRANCISCANO (CHOLULA).



Las influencias mudéjares llegan a México al mismo tiempo que el gótico. El alfiz es encuadramiento corriente en puertas de iglesias y conventos. Tan góticos como mudéjares son los pilares octogonales de la catedral vieja de México y de la Capilla Real de Cholula y las múltiples naves de este templo evocan el recuerdo de la mezquita de Córdoba. La "carpintería de lo blanco" pasó también a la Nueva España. Quedan pocos ejemplos del siglo XVI, pero la decoración de lazo arraigó profundamente en el país. En toda la arquitectura mexicana hasta fines del siglo XVIII vive, con mayor o menor intensidad, el mudéjarismo.

**LAS CREACIONES ARQUITECTÓNICAS DEL SIGLO XVI.** — Después de la conquista, un número reducido de españoles, incrementado paulatinamente por los que van llegando a la tierra recién ganada, convive con una nutrida población indígena que, aunque mermada por las epidemias, siempre fue superior en número. Ante el justificado temor de posibles alzamientos de los indígenas, no es de extrañar que el convento se conciba como un recinto fortificado y que el templo tenga carácter de verdadera fortaleza capaz de resistir un ataque (figs. 15, 16, 42 y 62). Por otra parte, las necesidades de la evangelización obligan a complementar el convento con otras construcciones que tienen su función específica: el atrio que le precede, cercado por muros con almenas; las "posas" o templeteles situados en sus ángulos; y la capilla de indios, colocada generalmente en línea con la fachada del monasterio o incluida en ella. Ésas son las creaciones de la arquitectura mexicana del siglo XVI, aunque cada uno de esos elementos tenga sus precedentes en la vieja España.

El convento suele estar, como los de España, al lado de la Epístola del templo y con sus dependencias en torno a un claustro. Salvo los de las grandes ciudades y algunos otros excepcionales por su magnitud (Acolman, Yuriria y Cuilapan, por ejemplo) eran de reducidas dimensiones y albergaban un corto número de religiosos. Los claustros siempre son de dos pisos, con arquerías sobre columnas y de proporciones regulares (fig. 21). Los hay pequeños y con arcos de escasa altura (Huexotla, Tlahuelilpa) y no son raros los que sólo tienen dos en cada frente. En los de agustinos —la orden que se distingue por lo costado de sus edificios— abundan las galerías sobre pilares y abovedadas. En la decoración interior de los conventos se emplea, casi exclusivamente, la pintura mural, que reemplaza a las yeserías y alicatados de los monasterios peninsulares. En el exterior suele ser pieza importante la portería, que por lo común tiene un pórtico con arcos y, a veces, alberga la capilla de indios.

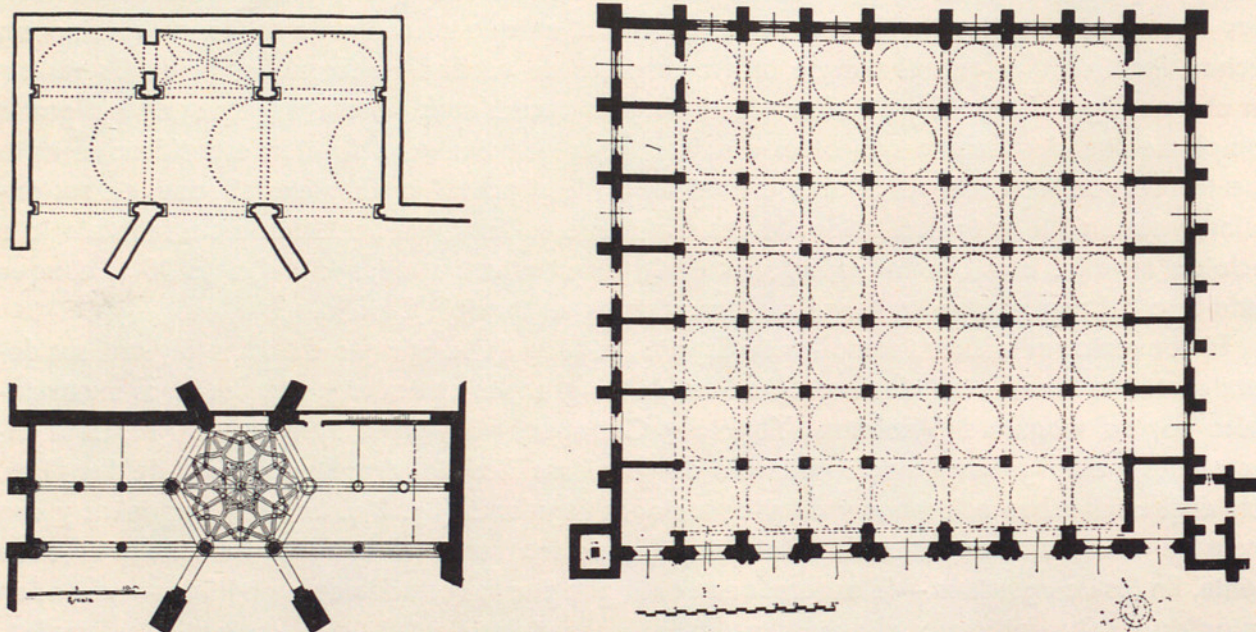
La iglesia suele ser de una nave, con cabecera poligonal (la de testero plano es menos frecuente) y cubiertas de bóvedas de crucería, destinándose los trazados más ricos —ligamentos curvos, festones y formas conopiales— al presbiterio y al sotocoro. En los templos de agustinos es característico el empleo de la bóveda de medio cañón en la nave. El de Yuriria, que tiene nave de crucero, es excepcional y fruto tal vez del ansia de monumentalidad que se advierte en los edificios de la Orden. Las iglesias carecen de capillas laterales y constituyen excepción las que (Xochimilco, Tepeaca) tienen arcos rehundidos para albergar los retablos.

Exteriormente, el templo destaca por la sobriedad de sus limpios volúmenes, con recios muros de mampostería al desnudo, escasos vanos y coronamiento de almenas. No faltan testimonios históricos que acreditan que fueron concebidas las iglesias como auténticas fortalezas y la idea fue recogida en la "Recopilación de las Leyes de Indias" de 1681. Sobre los contrafuertes se disponen garitas, comunicadas por un camino de ronda y en la de Tepeaca —donde



el carácter defensivo se acentúa más que en ninguna— ese camino de ronda es doble: uno alrededor de las bóvedas y otro a la altura del coro que atraviesa los estribos.

La iglesia fortificada mexicana tiene precedentes peninsulares, como consecuencia de largos siglos de luchas fronterizas con los moros y del peligro que constituyeron, ya en la Edad Moderna, para las ciudades del Mediterráneo, los piratas turcos y berberiscos. El ábside almenado de la catedral de Ávila y el recinto de murallas de la catedral de Almería, son ejemplos bien elocuentes, aunque la semejanza —tanto en lo funcional como en lo estético— quizá sea mayor con las iglesias almenadas de Extremadura y Andalucía Baja. La iglesia conventual de San Isidoro del Campo (Sevilla), con almenas en todo su perímetro y matacanes, además, en el ábside, nos habla de la época en que las incursiones de los moros amenazaban la vega del Guadalquivir.



Figs. 17 y 18.—PLANTAS DE LAS CAPILLAS DE INDIOS DE CUERNAVACA (según Angulo) Y TEPOSCOLULA (según García Granados). Fig. 19.—PLANTA DE LA CAPILLA REAL DE CHOLULA. Según Toussaint.

Precediendo el templo y el convento se encuentra el atrio con sus “posas” o pequeñas capillas en los ángulos (fig. 15). La necesidad de evangelizar a grandes masas de indígenas que no tenían cabida en el templo dio lugar a la creación de dos tipos arquitectónicos desconocidos en el viejo mundo con la función que tuvieron en México: las capillas de indios y las posas. En el testero del atrio, generalmente junto a la fachada de la iglesia —alguna vez (Metztitlán) a la altura del ábside (fig. 23)— se labró una capilla abierta hacia el patio, en la que se celebraba la misa que así podía ser seguida por los indios congregados en el atrio, bajo los árboles que le daban sombra. Aunque las capillas abiertas se pueden considerar como una creación de la arquitectura mexicana, se han buscado sus antecedentes en el viejo mundo. Palm ha señalado el caso de capillas como la de la plaza de Siena y la de Or San Michelle, en Florencia, y Torres Balbás encontró un precedente español en las “musallas” o “sarías”, de las ciudades hispanomusulmanas. Debemos a Antonio Bonet el estudio más completo sobre los antecedentes españoles de las capillas de indios, con abundantes citas de ejemplos, algunos de los



cuales subsisten todavía, aunque en desuso. Recordemos la capilla del Pópulo en Baeza (Jaén) y la de igual advocación en Medina del Campo (Valladolid), en las que se celebraba misa ante una multitud congregada en la correspondiente plaza. Por otra parte, García Granados —autor de un magnífico estudio sobre las capillas mexicanas— llamó la atención sobre la semejanza entre el culto cristiano celebrado en la capilla ante los indios congregados en el atrio, y el precortesiano, que los congregaba también en un patio desde donde contemplaban los sacrificios que se hacían a los dioses en el pequeño adoratorio del teocalli.

Las capillas de indios han sido clasificadas de acuerdo con diversos criterios. Angulo considera tres grandes grupos. En el primero incluye las que constan únicamente de una pequeña sala, de una sola crujía, sin más amplitud que la necesaria para albergar al oficiante, en tanto que la totalidad de los fieles queda al aire libre (figs. 24 y 26). Unas veces están al nivel del atrio (Tepejí) (fig. 25) y otras en alto, sobre la portería o junto al templo, como las de Tlahuelilpa (figura 24), Xochimilco, Huaquechula o Acolman (fig. 51). El segundo grupo lo forman aquellas capillas que constan de un pórtico con una o dos naves y presbiterio, capaces de albergar, por tanto, cierto número de fieles, como las de Cuernavaca (figs. 17 y 22) y Tepocolula (figs. 18 y 27), ambas abovedadas. En el tercer grupo se incluyen las de grandes proporciones, verdaderas iglesias de varias naves, capaces para gran número de fieles, pero con el frente abierto para que el altar quede visible a los que no tuvieran cabida en el interior en días de gran concurso de asistentes. Es el caso de la Capilla Real de Cholula, amplia iglesia de planta cuadrada con seis naves de igual anchura formadas por pilares octogonales con basas y capiteles clásicos, excepto algunas columnas de caña cilíndrica (figs. 19 y 28). El interior se hundió en 1585 por haber quitado prematuramente las cimbras de arcos y bóvedas, pero se reconstruyó poco después. La fachada del atrio, coronada de almenas, es la primitiva. Los arcos están hoy cerrados y sobre los machones que los separan se alzan flameros platerescos.

El conjunto del convento con el templo y la capilla de indios se completa con las “posas”, pequeñas capillas o templetecillos abiertos por sus lados exentos, que ocupan los ángulos del atrio. El conocido grabado de la “Retórica” de Fray Diego Valadés, aunque alegórico e inexacto en cuanto a la forma de las “posas”, nos ilustra acerca de la utilización de éstas: en cada una se ve un grupo de hombres, mujeres, niños o niñas con un religioso que les instruye (fig. 20). Como señaló Angulo, las posas se relacionan por su situación con los altares de los ángulos de los claustros peninsulares, donde hacían estación las procesiones celebradas por la comunidad; y, por su forma, recuerdan a los humilladeros situados a la entrada de las ciudades, como el de

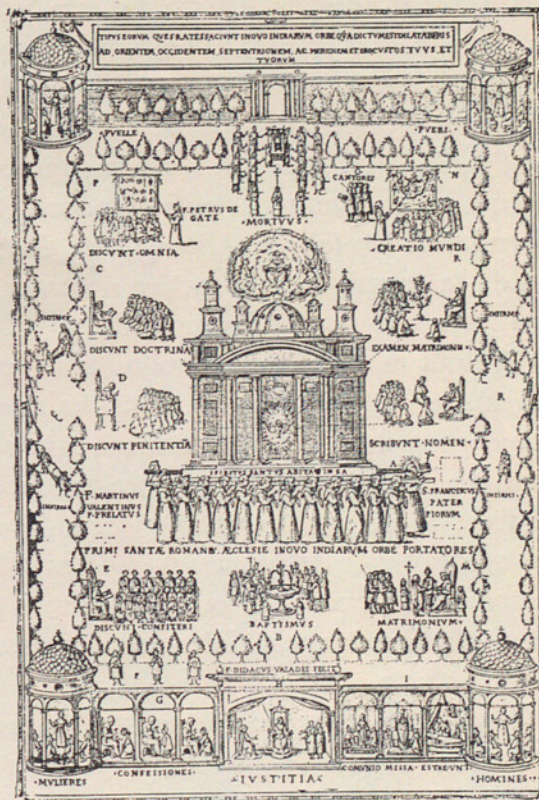


Fig. 20.—ATRIO CON ESCENAS DE EVANGELIZACIÓN. Según un grabado de 1579.



la Cruz del Campo de Sevilla. En el centro del atrio se alzaba una cruz. Torres Balbás ha recordado que en las plazas medievales españolas —en las que existieron antecedentes de las capillas abiertas— había una cruz de piedra.

La organización arquitectónica constituida por los atrios con las capillas de indios y las posas, dejó de tener utilidad antes de acabar el siglo XVI, cuando la tarea evangelizadora estaba prácticamente terminada y la concentración de los naturales en pueblos hacía posible reuniones más frecuentes y en grupos menos numerosos. El mismo aparato defensivo de las iglesias dejó de ser necesario. Sin embargo, a principios del siglo XVII se proyectó en el puerto de Campeche un conjunto arquitectónico en el que de nuevo se dieron cita la fortaleza, el templo y el gran patio con su correspondiente capilla abierta. No respondía a la preocupación ante posibles ataques de indios, sino al temor de los piratas y corsarios que amenazaban la villa yucateca, y teniendo en cuenta que la numerosa población que se reunía cuando llegaban las naos de la flota, no encontraba acomodo en el interior del templo. El proyecto (1610) guarda estrecha relación con el recinto fortificado de la catedral de Almería.

**CONVENTOS FRANCISCANOS.** — Descritas las características generales de los conventos, procede pasar al estudio de los más representativos e importantes de cada una de las tres órdenes. Como la de San Francisco fue la primera en llegar a la Nueva España, es natural que sus conventos sean los más antiguos. Entre ellos se distingue por su unidad de estilo el grupo de los construidos, poco antes de 1550, en el hermoso valle de Puebla, en los actuales estados de Puebla y Tlaxcala, en los que aparece fuertemente arraigado el gótico de los Reyes Católicos con elementos del primer renacimiento peninsular y algunos temas procedentes de la flora local. No falta en ellos la nota de mudejarismo tan constante en la arquitectura mexicana de la época y, como motivo ornamental típico del grupo, un medallón plano, a veces con anagramas o con el Tetramorfos.

El más monumental de todos es el convento de Huejotzingo, terminado en 1550, fruto de los afanes de Fray Juan de Alameda, que aparece, a través de los testimonios de los cronistas, como gran impulsor de construcciones religiosas, aunque no se puede afirmar que fuese arquitecto. Un pórtico de arcos decorados con molduras góticas y la cinta arrollada a la vara nudosa, da acceso al amplio atrio. Al fondo está la iglesia de cabecera poligonal, con bóvedas de crucería que descansan en medias columnas muy alargadas (figs. 29 y 34). Los muros exteriores, reforzados por contrafuertes, están coronados por los listeles de ascendencia almohade y almenas trapezoidales con saeteras, que parecen la simplificación de las escalonadas de Andalucía.

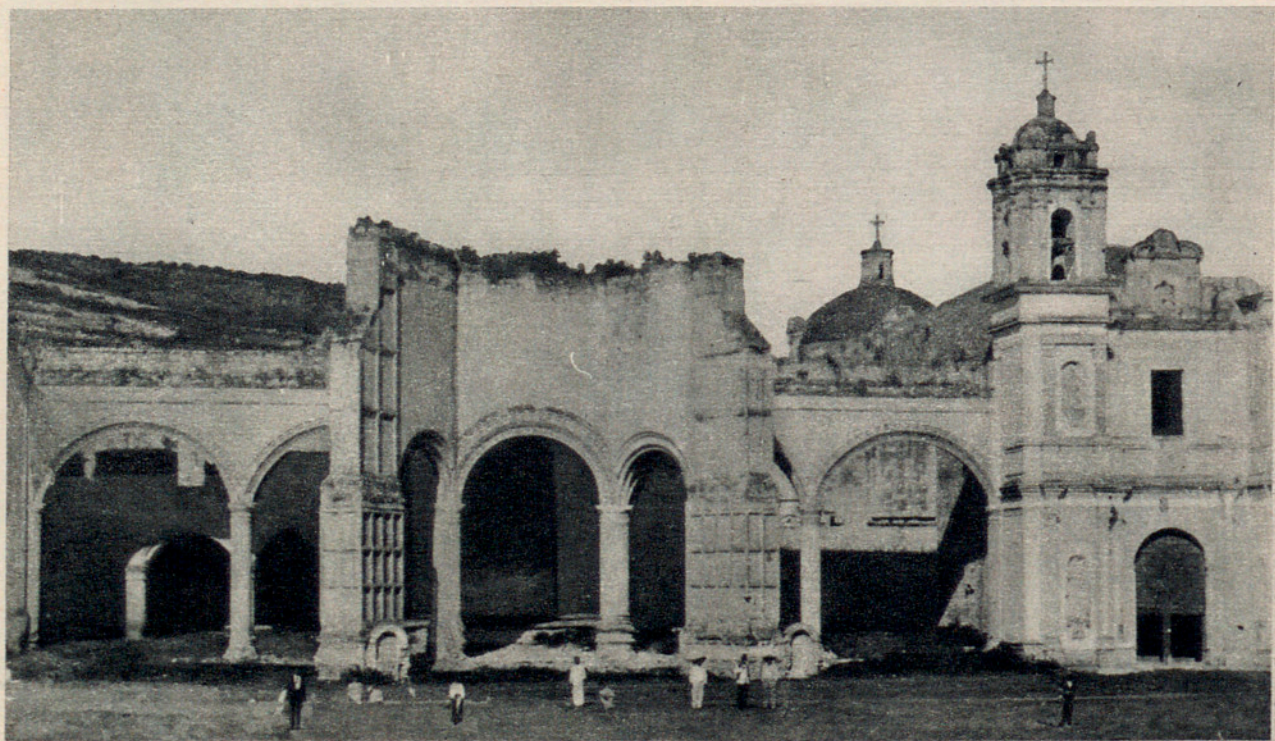
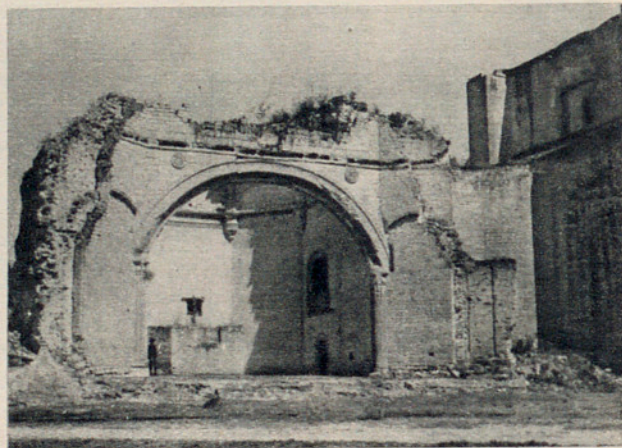
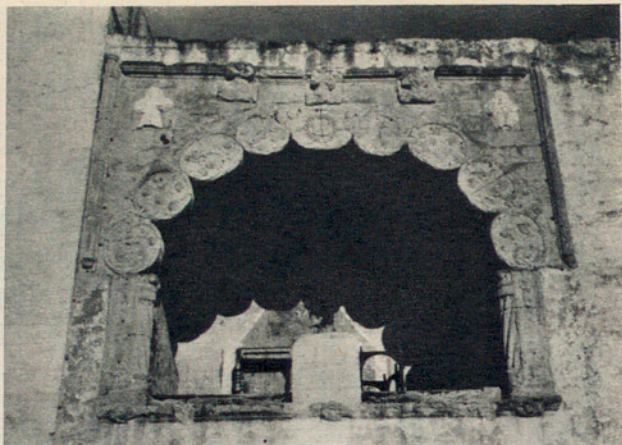
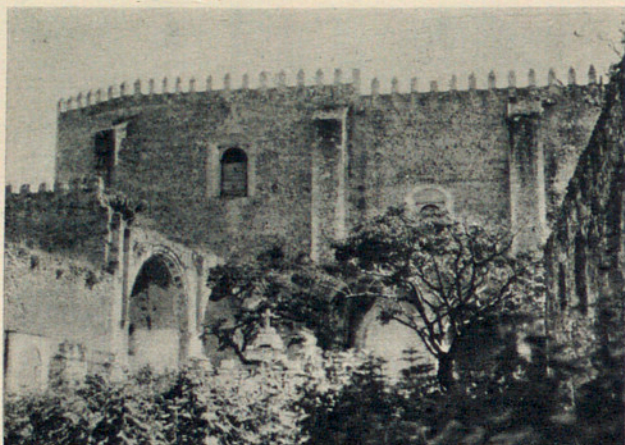
Portadas y posas nos presentan los mejores conjuntos decorativos de la época del virrey Mendoza. La puerta principal (fig. 30) nos ofrece un ejemplo de equilibrio entre el gótico y el Renacimiento. Al viejo estilo se deben las proporciones, el arco conopial doble y el grueso baquetón de las jambas, que se continúa pasada la imposta. Las columnas renacentistas se alargan con criterio gótico y un rectángulo formado con el cordón de San Francisco y los típicos medallones, llenan el amplio espacio comprendido entre la cornisa y el arco. La portada de Porciúncula (fig. 31) es mucho más rica y una de las obras maestras del estilo Mendoza. Un festón en el que alternan grandes flores con blandas pencas como de cactus, decoran el trasdós del arco, en tanto que la cadena de finos eslabones de la rosca tiene calidad de una joya y las molduras de la imposta se quiebran para formar un alfiz con pequeñas flores, que





Figs. 21 y 22.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO Y CAPILLA DE INDIOS DEL CONVENTO DE CUERNAVACA.





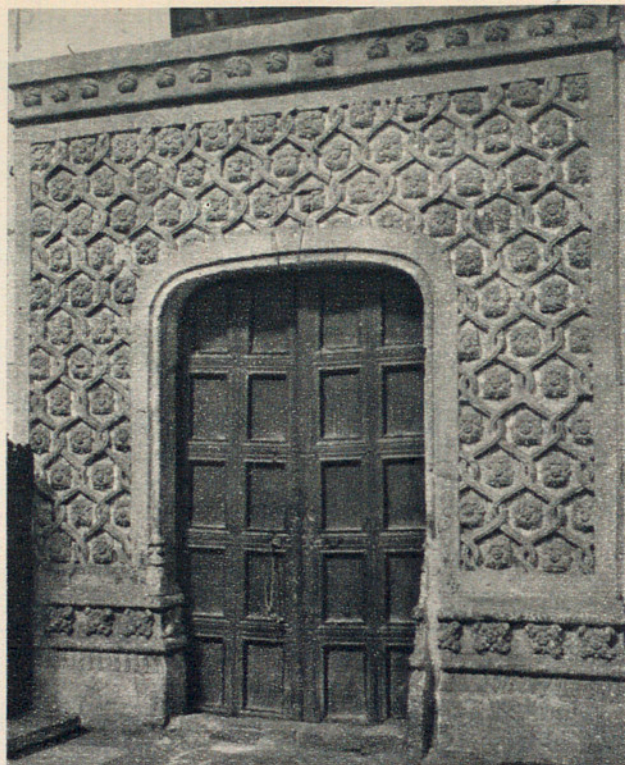
Figs. 23, 24, 25, 26 y 27.—CAPILLAS DE INDIOS DE METZTITLÁN, TLAHUELILPA, TEPEJÍ, COIXTLAHUACA Y TEPOSCOLULA.





Fig. 28.—INTERIOR DE LA CAPILLA REAL DE CHOLULA. Figs. 29 y 30.—INTERIOR Y PORTADA PRINCIPAL DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO.





Figs. 31, 32 y 33.—PUERTAS DE PORCIÚNCULA Y DE LA SACRISTÍA, Y PORTERÍA DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO.



pone la nota morisca tan del gusto del gótico Isabel. Las jambas, con su ornamentación planiforme, parecen evocar las del mihrab de la mezquita de Córdoba, aunque los temas son renacentistas. Tanto en las basas y capiteles de las columnas que reciben unas grandes macollas, como en la ornamentación del trasdós del arco, se manifiesta la influencia manuelina, como advirtió el historiador del convento Mac Gregor. Cabe recordar aquí al portugués Diego Díaz de Lisboa, el maestro orgulloso de haber enseñado su oficio a muchos indígenas, presente en México desde los días de la conquista, cuyo nombre quedó grabado en una ventana (destruida a fines del siglo XIX) del Hospital de Jesús, de México, fechada en 1535. La puerta de la Sacristía (fig. 32) está decorada también con gran riqueza y en la portería del convento no falta el gran alfiz, encuadrando los dos arcos que apean en un grueso balaustre. La factura de la decoración de aquéllos, parece acusar la mano de un entallador improvisado, quién sabe si indígena (fig. 33). En el claustro (fig. 21), los capiteles de las columnas y la sección de los arcos acusan el estilo gótico.

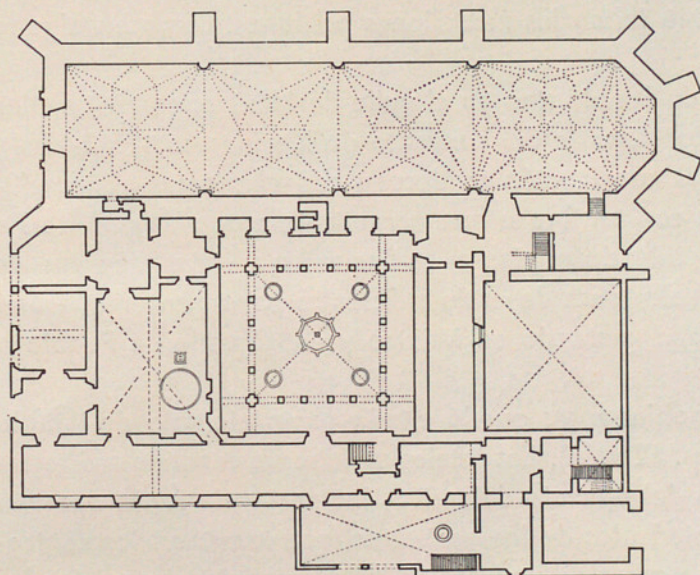


Fig. 34.—PLANTA DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO. Según Angulo.

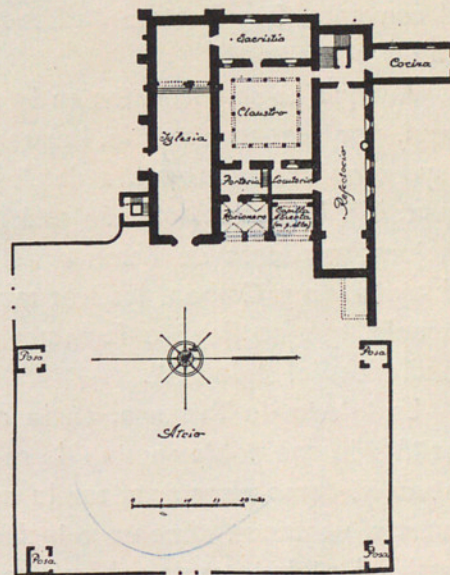


Fig. 35.—PLANTA DEL CONVENTO DE CALPAN. Según Buschiazzo.

Las posas del atrio (fig. 36) son, con las del vecino convento de Calpan, los monumentos de ese tipo más importantes de Nueva España y de gran interés y calidad en el aspecto decorativo. En los vanos campea el gótico, tanto en los haces de columnas como en la sección y las molduras de los arcos, cuya rosca se decora con la cadena semejante a la de la portería, tema que se encuentra en España en la Capilla de los Vélez de Murcia y en el patio de San Gregorio de Valladolid. Los recuadros formados por listeles, tanto pueden deber a la influencia prehispánica como a la mudéjar y los escudos del rectángulo reemplazan a los discos concéntricos que aparecen, en lugar idéntico, en algunos dibujos de casas precortesianas de los códices mexicanos. Las reminiscencias prehispánicas se manifiestan también en los círculos que reemplazan a las bolas de Ávila en basas y capiteles y en las bóvedas falsas que cubren las posas.

Aunque no tan bien conservado como el de Huejotzingo, el de San Andrés de Calpan, (1548) le sigue en importancia (fig. 35). El atrio conserva las cuatro posas, que están dedicadas a



San Miguel, San Francisco, la Asunción y San Juan Evangelista (figs. 37, 38 y 39). Típicas creaciones del estilo Mendoza, en ellas encontramos mezclados el gótico y el Renacimiento. Las molduras de los arcos corresponden al viejo estilo y el "romano" aparece en algunos motivos ornamentales. El arquitecto nos dejó en la posa de la Asunción una prueba de su admiración por el medio ambiente al rematarla con el cacto llamado órgano. La de San Francisco tiene chapitel de lados curvos, como el de la Cruz del Campo de Sevilla, con el cordón franciscano decorando las aristas. De las esculturas de las posas se tratará en el capítulo correspondiente.

La portada de la iglesia (fig. 40), de proporciones góticas como la de Huejotzingo, tiene mucho de ese estilo aunque en la ornamentación aparezca el plateresco y la remate una venera, que evoca el renacimiento burgalés de la escuela de Francisco de Colonia. Pero, como ya vimos en una de las posas, la característica del anónimo maestro de Calpan es su amor a la flora mexicana, que le lleva a subrayar el verticalismo gótico de la portada flanqueando el segundo cuerpo con los "quiores" o tallos del maguey, la planta típica mexicana, —de cuyo corazón sale el pulque—, que con tanta admiración describía, por los años en que se labraba el convento, fray Toribio de Benavente. No faltan los medallones poblanos, como en alguna de las posas.

Aunque no se encuentra en la región de Puebla sino en el valle de México, conviene citar aquí, por razones de estilo, la puerta de Porciúncula del convento de Xochimilco (1543-1546), cuyo esquema renacentista de dos cuerpos con frontón se decora con elementos góticos (figura 41). La ornamentación está labrada con tal finura que acredita la mano de uno de los mejores maestros de tiempos del Virrey Mendoza. Obra de los mismos años que las de Huejotzingo y Calpan, las tres muestran relaciones de estilo suficientes para pensar que una escuela, que no llegó a formarse, se estaba gestando en México y en el valle de Puebla a mediados del siglo XVI.

La iglesia de Tepeaca, en la región poblana, ya quedó citada como ejemplo de templo fortificado con doble camino de ronda (figs. 42 y 48). Los listeles almohades coronan sus recios muros y, como para suavizar la aspereza del aparato defensivo, las perlas de Ávila decoran puertas, ventanas, almenas e incluso los pináculos de las garitas en que terminan los contrafuertes. La iglesia es de cabecera plana con arcos rehundidos en los muros laterales y bóvedas de crucería. Semejante en cuanto a su organización defensiva, la iglesia de Tochimilco tiene también doble camino de ronda.

En el actual estado de Hidalgo, al nordeste del valle de México, predominaron los agustinos. Pero antes de que éstos iniciaran su labor evangelizadora, fundaron los franciscanos algunos conventos que conviene citar, tanto por sus relaciones estilísticas con los de la región de Puebla, como por ser, en el aspecto decorativo, obras importantes del estilo Mendoza. El de Tlahuelilpa (fundado poco después de 1539) es interesante por varios motivos. Su iglesia ofrece el caso poco frecuente de tener techumbre de madera arquitrabada sobre canes muy altos, como la de Uruapan (Michoacán). La capilla de indios, elevada a modo de pequeño escenario (fig. 24), nos ofrece un arco de lóbulos convexos bajo el alfiz mudéjar, columnillas con la caña torcida en espiral y pilastras con ornamentación renacentista. El claustro (fig. 43) con sus columnas que comunican el movimiento helicoidal a los arcos, evoca el recuerdo de San Gregorio, de Valladolid.

La actividad misionera de los franciscanos llegó también al lejano Yucatán. Los templos yucatecos de la Orden se caracterizan por el piñón en que termina la fachada, que a veces



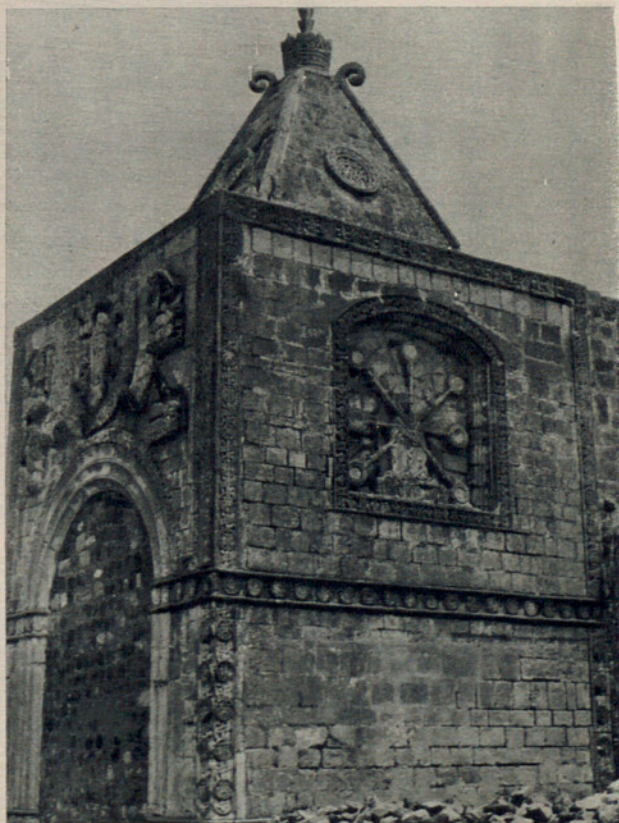
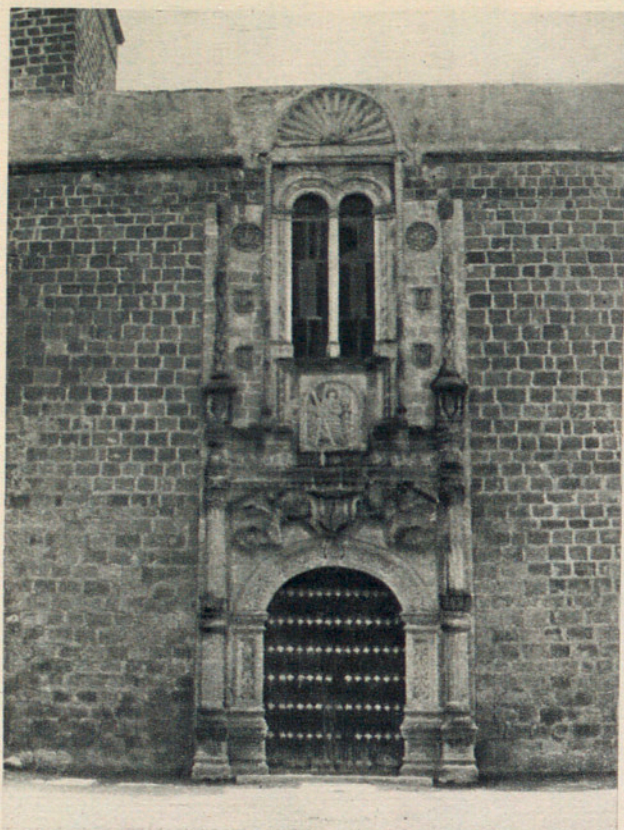


Fig. 36.—POSA DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO. Figs. 37, 38 y 39.—POSAS DE SAN MIGUEL, DE SAN FRANCISCO Y DE LA ASUNCIÓN, EN EL CONVENTO DE CALPAN.





Figs. 40 y 41.—PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE CALPAN Y XOCHIMILCO. Fig. 42.—IGLESIA DE TEPEACA. Fig. 43.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE TLAHUELILPA.



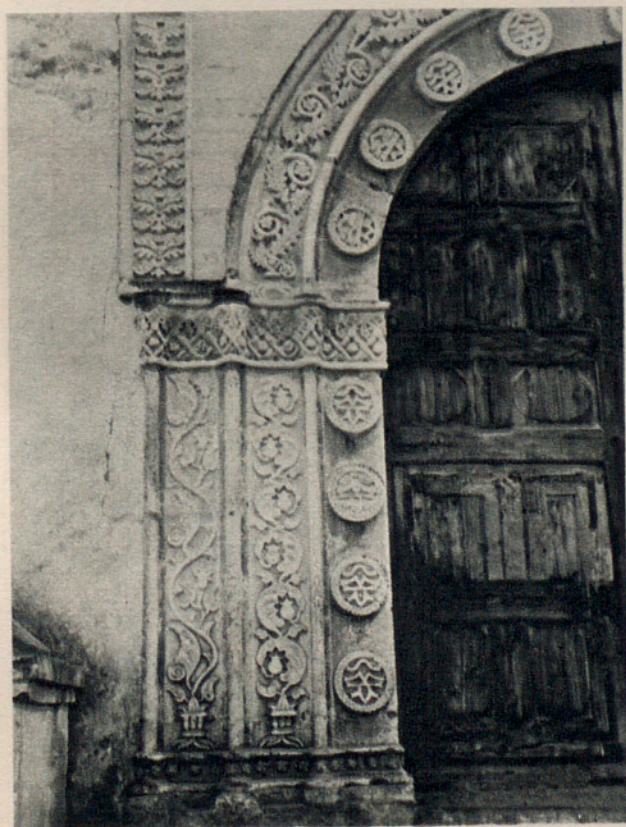
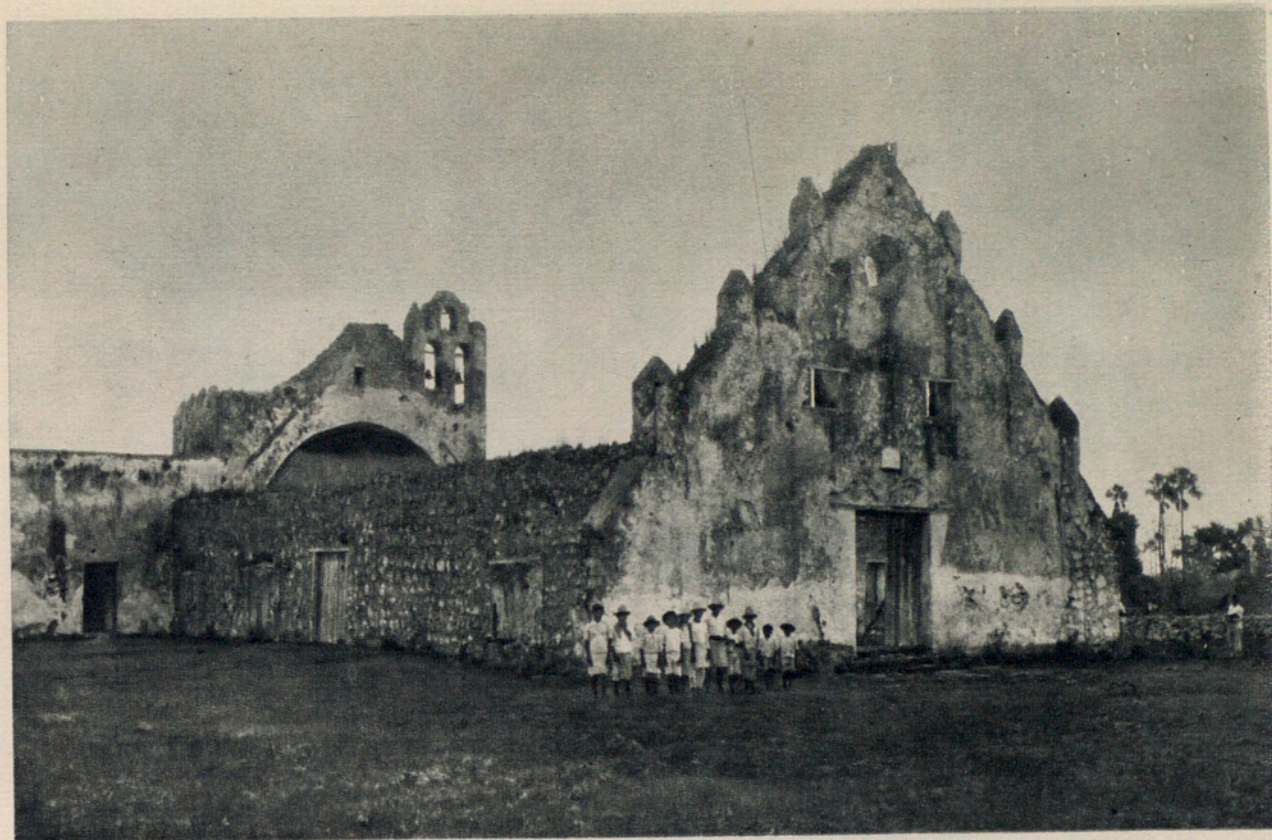


Fig. 44.—IGLESIA DE SAHCABA. Figs. 45 y 46.—PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE TLANALAPA Y MOLANGO.





Fig. 47.—CAPILLA DE INDIOS DE TLAMANALCO.



adquiere tal desarrollo que —como en Sahcaba (fig. 44)— la altura del muro queda reducida al mínimo. También es característica la cubierta de arcos transversales con rollizos dispuestos en el sentido del eje de la nave, sistema que tiene su precedente en las iglesias sevillanas de Sierra Morena. En Yucatán se hacían unas “ramadas” o cobertizos sin paredes delante

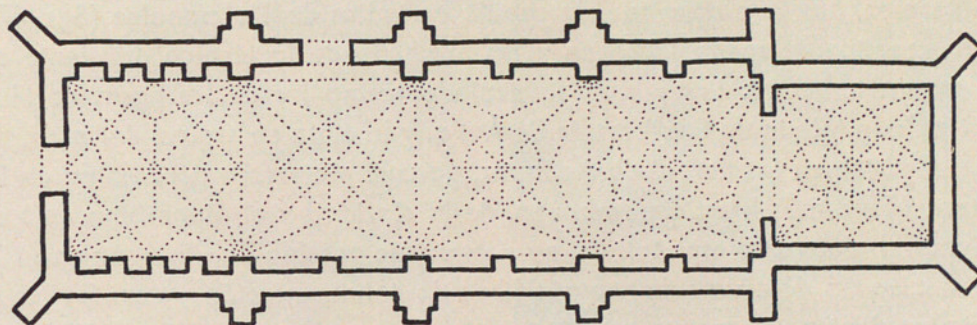


Fig. 48.—PLANTA DE LA IGLESIA DE TEPEACA. Según Angulo.

de las capillas abiertas para proteger a los indios del sol abrasador. En algún caso, la ramada fue sustituida después por una nave de fábrica y la capilla de indios pasó a ser presbiterio del templo. En iglesias de cierta importancia (San Bernardino, de Valladolid, San Miguel de Mani, San Antonio de Izamal), la cubierta suele ser —como en los templos agustinos— de crucería en el presbiterio y de medio cañón en la nave.

**PORTADAS Y CONJUNTOS DECORATIVOS DE INFLUENCIA INDÍGENA.** — Haciendo un paréntesis en la historia de los conventos, conviene citar aquí, por razones de claridad en la exposición, una serie de portadas de tiempos del Virrey Mendoza, en las que se advierte esa técnica, ya citada en otro lugar, que parece acertado atribuir a manos indígenas. A esa probable influencia se aludió al tratar de Huejotzingo y Calpan. Las obras que se citan a continuación se encuentran tanto en monasterios franciscanos como en otros de agustinos de la Huasteca (Estado de Hidalgo) construidos en fecha temprana, antes de que las casas de la Orden adoptaran los caracteres de lujo y monumentalidad que serán típicos de la misma, y de que en sus portadas floreciera el plateresco puro de la época del Virrey Velasco. La nota común a las referidas obras es el predominio de los elementos decorativos del último gótico junto a otros renacentistas, como en la escuela poblana, pero tratados con la técnica antinaturalista que parece volvernos a los tiempos de visigodos y árabes del Califato. En vez del modelado clásico se labran las superficies planas a bisel y, a veces, con incisiones longitudinales que aumentan los contrastes de luz y de sombra. Bien es verdad que, según ya se dijo, esa técnica anticlásica, tanto se puede atribuir a una sensibilidad diferente de la europea como a la inexperiencia de canteros peninsulares de escasa formación como entalladores; pero, por sus relaciones con la tradicional precortesiana y por la abundante mano de obra indígena, no parece descaminado atribuírsela a ésta.

Las portadas de Tlanalapa (Hidalgo) y Otumba (México), que parecen obras de un mismo taller de canteros, presentan elementos góticos como la hoja que envuelve una granada y tallos de ritmo ondulante, que recuerdan los arabescos granadinos, tratados de manera plana y a bisel (fig. 45). Aún se acusa más la factura anticlásica en la ornamentación de la portada



de la iglesia de Molango (hacia 1546), obra de indudable calidad que no parece fruto de una mano inexperta, sino de un artífice que siente así el relieve, con cortes a bisel, como se advierte en las hojas de cardo dispuestas en espiral sobre las cañas de las columnas, con perfiles secos y rugosos de intenso claroscuro (fig. 46).

Aunque de fecha tardía no obstante sus elementos góticos, y por más que en su decoración triunfe el plateresco, hay que citar aquí la capilla de indios de Tlalmanalco (figs. 47 y 49), sin duda la obra maestra de mano indígena y no producto de la técnica deficiente que se advierte en otros monumentos. Los pilares fasciculados como los de las posas de Huejotzingo, que evocan los de la iglesia de San Vicente de Ávila, y la cinta en espiral del arco, nos hablan del arraigo del gótico en las tierras de Anáhuac, pero el plateresco predomina en los arcos y en las pilastras. Nada más lejos, sin embargo, de la claridad y el dinamismo de los subientes y otros motivos del plateresco español. Como si estuviese poseído del "horror vacui", el maestro de Tlalmanalco no deja un solo espacio libre de ornamentación y concibe las formas en plano, apretadas dentro del marco que las contiene, pero —como dice Angulo— hacen el efecto "de formas carnosas que por firme voluntad del artista se hubiesen secado en sus manos". Los relieves de Tlalmanalco revelan la presencia de un entallador de sólida formación técnica, impulsado por una sensibilidad diferente de la peninsular.

**CONVENTOS DE AGUSTINOS.** — Por la monumentalidad y el lujo de las construcciones, tal vez se pueda adjudicar a los agustinos el puesto de honor entre las tres Órdenes que sembraron de conventos las dilatadas tierras de la Nueva España. En los templos, el aspecto de fortaleza se acusa tanto por las torres altas y de gran volumen como por las almenas, que se prodigan rematando los muros o agrupándose sobre los contrafuertes. Característico de la Orden es el piñón almenado en que suele terminar la fachada del templo, que a veces (Acolman, Metztitlán) se convierte en espadaña (fig. 51). La bóveda de crucería se emplea en el presbiterio de la iglesia y la de medio cañón en la nave (fig. 56), siendo frecuente que en ésta se pinten nervaduras góticas o casetones renacentistas. La mayor parte de los conventos que se construyen en los años de esplendor de la Orden tienen portadas platerescas o del Bajo Renacimiento, es decir, del estilo que podemos llamar "Virrey Velasco" o de la etapa claroscurista del último cuarto del siglo.

Con las portadas del convento de Yecapixtla, irrumpió en la Nueva España el más puro estilo renacentista, libre de reminiscencias góticas, fiel reflejo del plateresco peninsular del segundo tercio del siglo. La principal de la iglesia, cuyo claro diseño recuerda a la lateral del templo del Salvador de Úbeda (Jaén), con esbeltas columnas y un ático rematado por un frontón, es una de las obras maestras de la arquitectura renacentista mexicana (fig. 50).

Con justa razón designó Angulo como "reina de las portadas platerescas mexicanas" a la de Acolman, el gran convento erigido en el valle de Teotihuacán cerca del conjunto de templos precortesianos (fig. 51). Terminado en 1560, el templo tiene cabecera poligonal con cubierta de bóveda de crucería y junto a la portería y en alto, se encuentra la capilla de indios. El claustro (fig. 54) es otra de las joyas de la arquitectura mexicana del siglo XVI y, como la portada, hizo escuela en los conventos agustinos del estado de Hidalgo, tanto por su diseño como por los arcos lisos de sección circular, cuyos precedentes se encuentran en modelos tan ilustres como los conventos de San Esteban y las Dueñas, de Salamanca. Las columnas, en las que el gótico y el Renacimiento se combinan, nos muestran la vitalidad del estilo de los



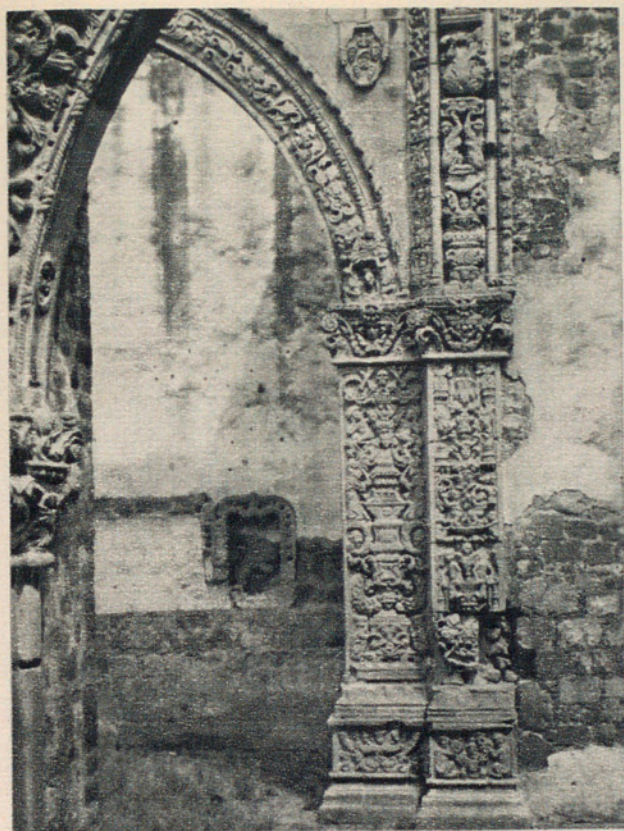


Fig. 49.—PORMENOR DE LA CAPILLA DE TLALMANALCO. Fig. 50.—PORTADA DE LA IGLESIA DE YECAPIXTLA. Fig. 51.—CONVENTO DE ACOLMAN.



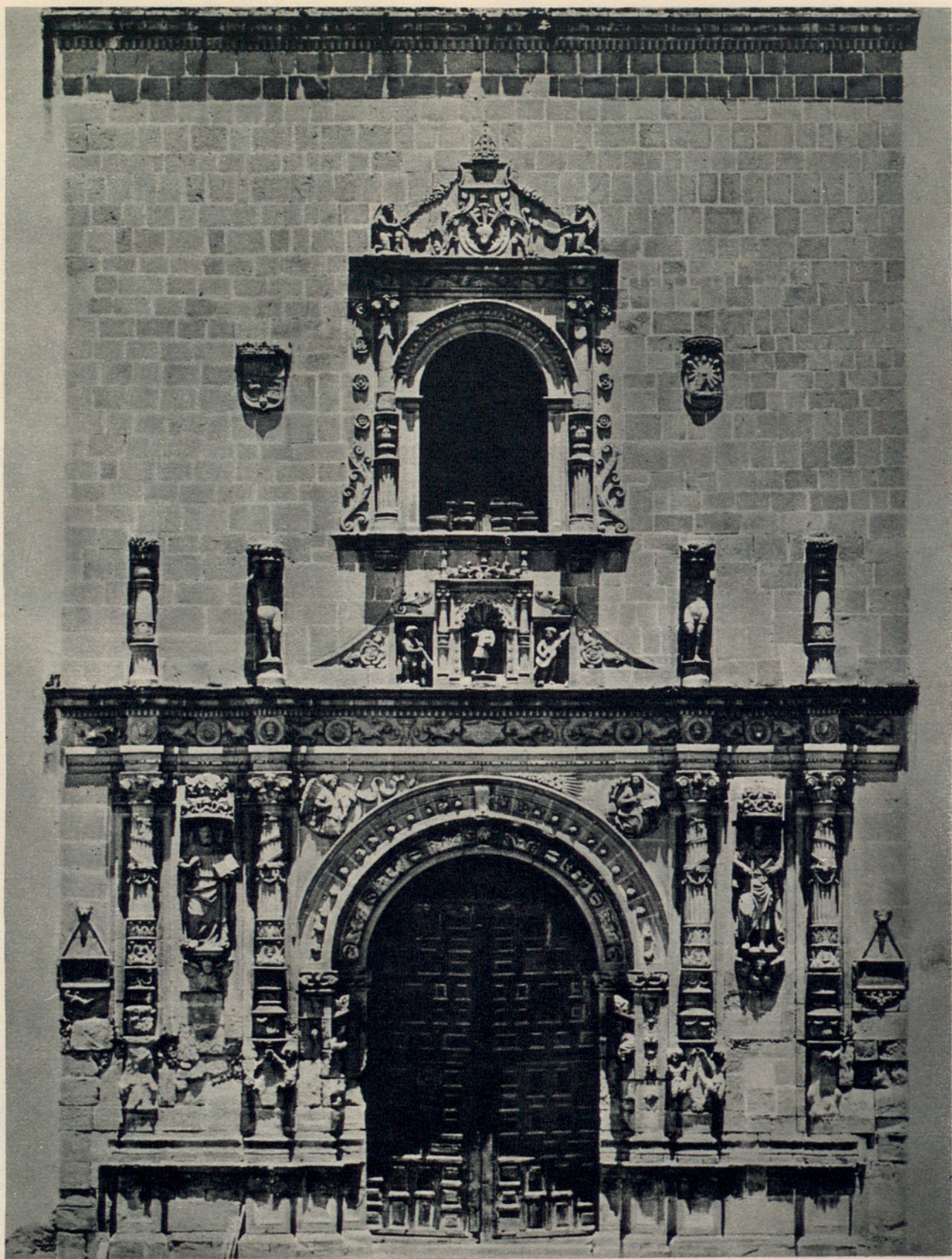


Fig. 52.—PORTADA DE LA IGLESIA DE ACOLMAN.



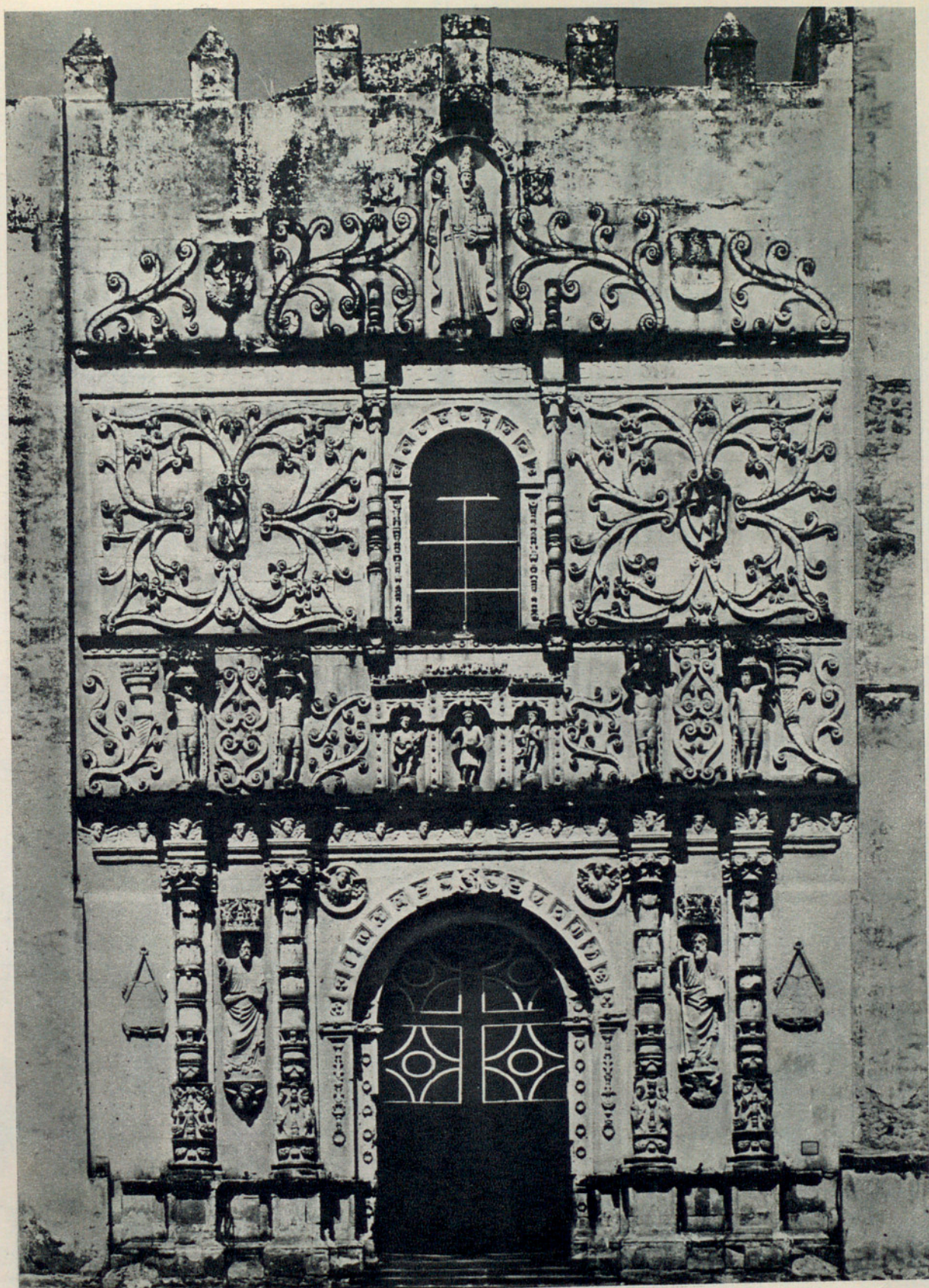
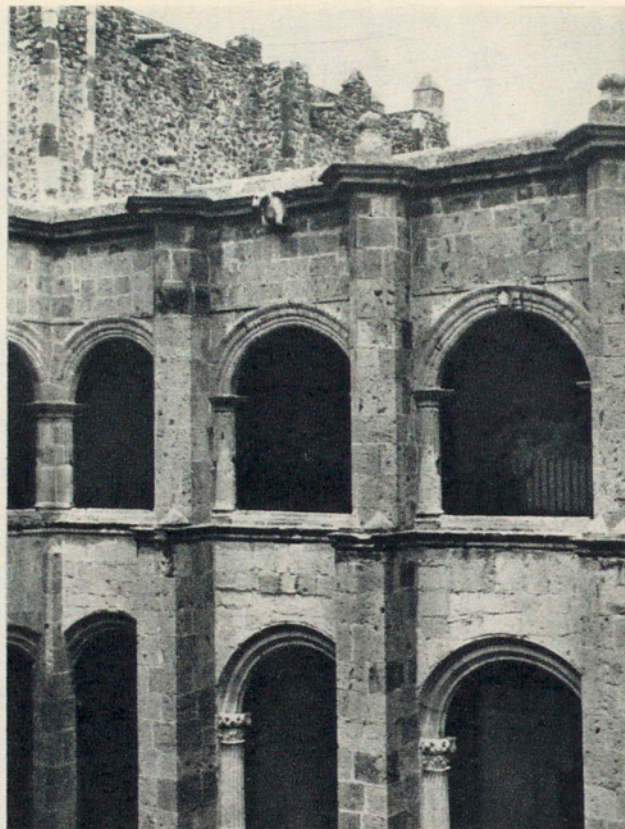


Fig. 53.—PORTADA DE LA IGLESIA DE YURIRIA.





Figs. 54 y 55.—CLAUSTROS DE LOS CONVENTOS DE ACOLMAN Y YURIRIA. Fig. 56.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE YURIRIA. Fig. 57.—PORTADA DE LA IGLESIA DE CUITZEO.



Reyes Católicos en los hilos de perlas de basas y capiteles y en las imbricaciones de los ábacos. En los soportes de las galerías altas, las hojas carnosas como cactus que reciben los ábacos y las rosas del equino, quizá deban tanto a la flora autóctona como a la sensibilidad del cantero aborigen. Con ligeras variantes, el claustro de Acolman se imitó en otros conventos de la Orden como los de Molango y Atotonilco.

La portada es una de las obras maestras del plateresco español (fig. 52). Los pedestales lisos realzan la riqueza de las columnas abalaustradas con figuras de niños de talla casi entera en la parte inferior. Una ventana con filas de rosas a los lados, forma a modo de segundo cuerpo, con la tiara, una cartela y el corazón agustiniano atravesado por flechas componiendo el frontón de remate. Sobre la calle central de la portada, a manera de ático que la ligara con la ventana superior, dispuso el arquitecto un pequeño cuerpo intermedio con tres hornacinas ocupadas por Jesús Niño con el mundo en la mano y los niños músicos que le acompañan. Dentro de ese conjunto, diseñado con tanto acierto, una decoración finamente labrada lo relaciona con el estilo sevillano de unas décadas más atrás. Del plateresco hispalense proceden los grutescos en forma de caballo con cuerpo vegetal que llenan el friso, así como la decoración de las arquivoltas, donde vemos manojos de frutas, platos con viandas y cálices semejantes a los de la Sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Los motivos del remate de la ventana se inspiraron en los que labró Martín de Gaínza en la capilla mayor de la misma, por todo lo cual hay que reconocer la procedencia hispalense del anónimo maestro de Acolman, que debió adquirir en la ciudad del Guadalquivir lo más característico de su repertorio decorativo.

En la pintoresca región de Michoacán, el gran convento comparable al de Acolman por la riqueza de su fábrica es el de Yuriria (1550-1566), vivo reflejo de las ansias de grandeza de la Orden y del deseo de que, además de avanzada espiritual, pudiera servir de fortaleza en la frontera de los belicosos chichimecas (fig. 58). La iglesia tiene nave de crucero cubierta con bóvedas góticas como el presbiterio, en contraste con la de medio cañón de la nave (figura 56). El claustro, que sirvió de modelo a otros, es de pilares con contrafuertes, bóvedas de crucería en la planta baja y techos de madera en la alta (fig. 55), empleándose el arco de medio punto en ambos pisos sobre columnas corintias. Este tipo de claustro de pilares con contrafuertes en los dos pisos y medias columnas en los vanos, fue el preferido por los dominicos en la región de Oaxaca.

La portada principal es copia de la de Acolman, pero en ella se advierte esa tendencia mexicana —que alcanzará su máxima expresión en el barroco— a convertir el encuadramiento del vano en un conjunto decorativo que cubre todo el espacio de la fachada (fig. 53). Dentro de su riqueza, parece advertirse en la decoración la tendencia hacia la sobriedad: los

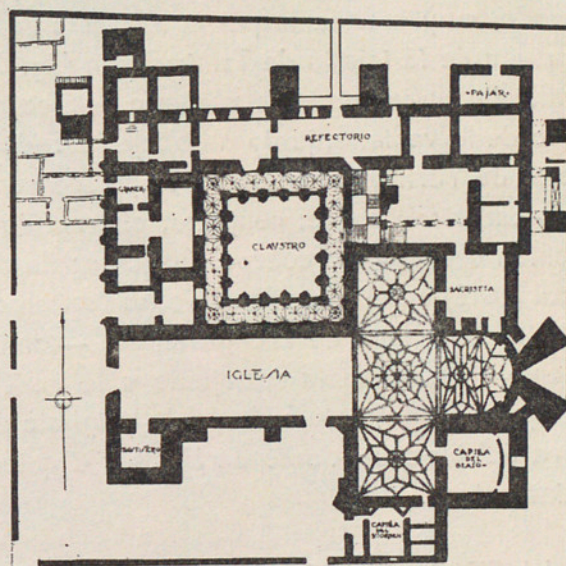


Fig. 58.—PLANTA DEL CONVENTO DE YURIRIA. Según Benítez.



querubines del friso sustituyen a los grutescos de Acolman, los platos con viandas están encastrados en casetones y las veneras —el tema que se había reiterado en las ventanas de la Sacristía mayor de la catedral de Sevilla— se repiten en las arquivoltas. Toussaint veía en la portada de Yuriria una transformación indígena de la de Acolman. Labró el convento el arquitecto Pedro del Toro.

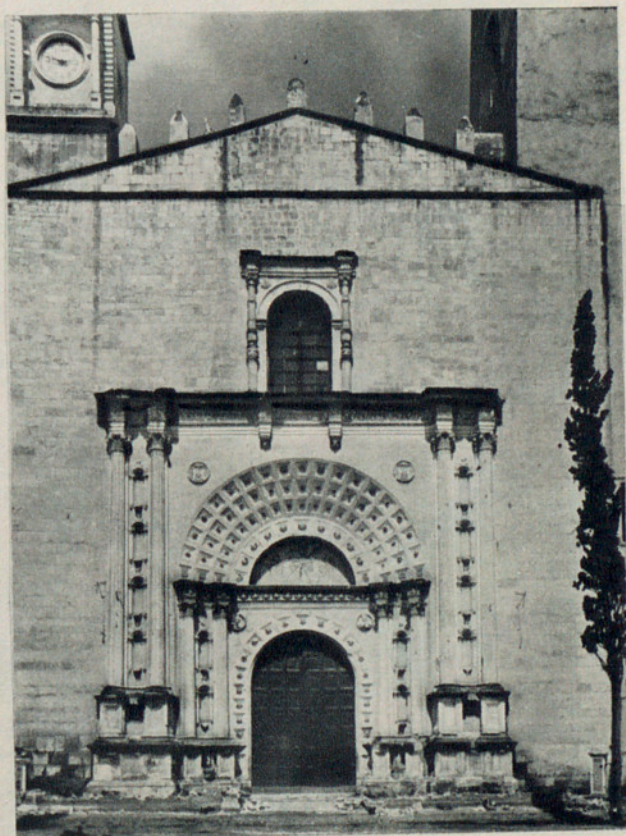
La exuberancia de la portada descrita va remitiendo en otras derivadas también de la de Acolman, como las de Metztitlán e Ixmiquilpan. La de Cuitzeo (fig. 57), no lejos de Yuriria, nos ofrece la firma del artífice Francisco Juan Metl, dejando constancia de la mano indígena que labró los temas decorativos planiformes y a bisel.

**EL MAESTRO DE TZINTZUNTZAN.** — Sin relación directa con el brillante brote plateresco que se inicia en Acolman, un grupo de obras esparcidas por las orillas de los pintorescos lagos de Michoacán, nos revela la presencia de un maestro de personalidad bien destacada, muy arcaizante por cuanto se cree que trabaja en los últimos años del siglo XVI. La portada de la iglesia de Tzintzuntzan (fig. 60) es una de sus obras más representativas de su estilo. En su composición vuelve a aparecer la nota mudéjar del alfiz encuadrando el doble arco de la ventana, junto al follaje labrado a gran escala y la venera, que, si tenía el precedente de Yuriria, no se había empleado con tanta reiteración como para constituir el motivo más característico del conjunto, alternando con flores en las arquivoltas, o dando cobijo al frontón del segundo cuerpo. En la capilla de indios de San Camilo (fig. 59) y en la del Hospital (1612) en el mismo pueblo, se repiten esos mismos temas, así como en la portada de la iglesia conventual de Erongarícuaro —también de franciscanos y a orillas del lago de Pátzcuaro—, de esquema semejante a la de Tzintzuntzan. También aparecen las veneras y el follaje abultado en la fachada de la iglesia de San Francisco de Morelia (comenzada en 1603), obra del español Alonso de Molina, a quien tal vez se pueda identificar con el maestro de Tzintzuntzan.

**LA ETAPA CLAROSCURISTA. ACTOPAN.** — Pocos años después de la brillante floración plateresca que culmina en Acolman y Yuriria, el viraje del gusto estético hacia formas más sencillas, iniciado en la portada de Metztitlán, alcanza su meta definitiva. Desaparece toda decoración de tipo animado para dejar paso a elementos puramente geométricos, como casetones, almohadillados, puntas de diamante y hornacinas. Este estilo claroscuro tiene sus expresiones más representativas en el convento agustiniano de Actopan (Hidalgo), tan importante por sus portadas como por la decoración interior y por el aspecto de fortaleza del templo (fig. 62). La construcción del monumental convento fue posible, gracias a los entusiasmos de fray Andrés de Mata y de fray Martín de Asebeido y a la generosa ayuda de dos indios principales del pueblo: Don Pedro Izcuicuitlapilco y Don Juan Inica Actopa. Las obras se iniciaron en 1546.

El arquitecto de Actopan procuró subrayar la idea de fortaleza. Sobre los contrafuertes y en los ángulos de la alta torre, colocó garitas coronadas por cinco almenas, disposición que sugirió a Toussaint el recuerdo de esos cactus prismáticos llamados "órganos" que pueblan el grandioso paisaje que rodea al monasterio. El templo, de testero ochavado, sigue la tradición agustiniana en cuanto al empleo de la bóveda de cañón en la nave y las tracerías góticas en el presbiterio (fig. 70). La capilla de indios (fig. 63) es rectangular y de gran tamaño y su





Figs. 59 y 60.—CAPILLA DE INDIOS Y PORTADA DE TZINTZUNTZAN. Fig. 61.—PORTADA DE LA IGLESIA DE ACTOPAN.



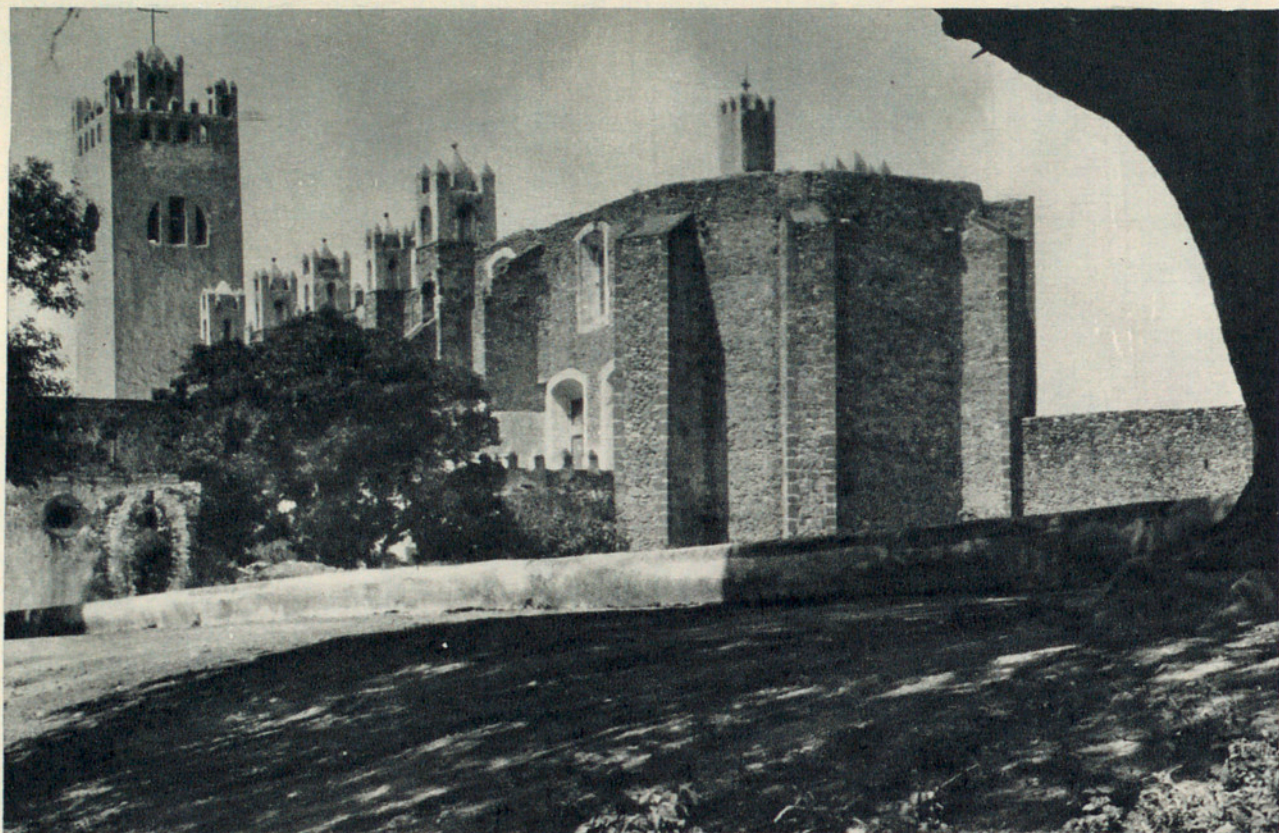


Fig. 62.—CONVENTO DE ACTOPAN. Figs. 63 y 64.—CAPILLA DE INDIOS Y CLAUSTRO DEL CONVENTO DE ACTOPAN.



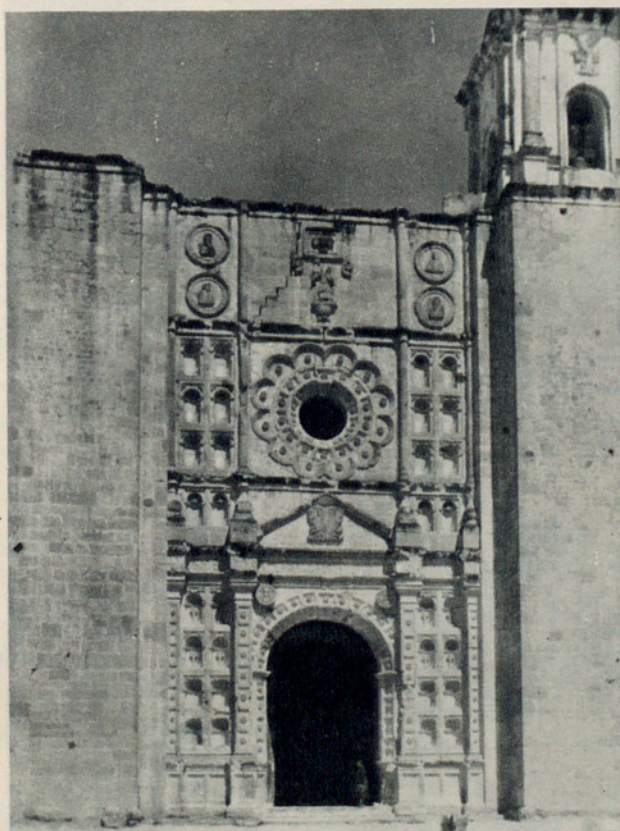
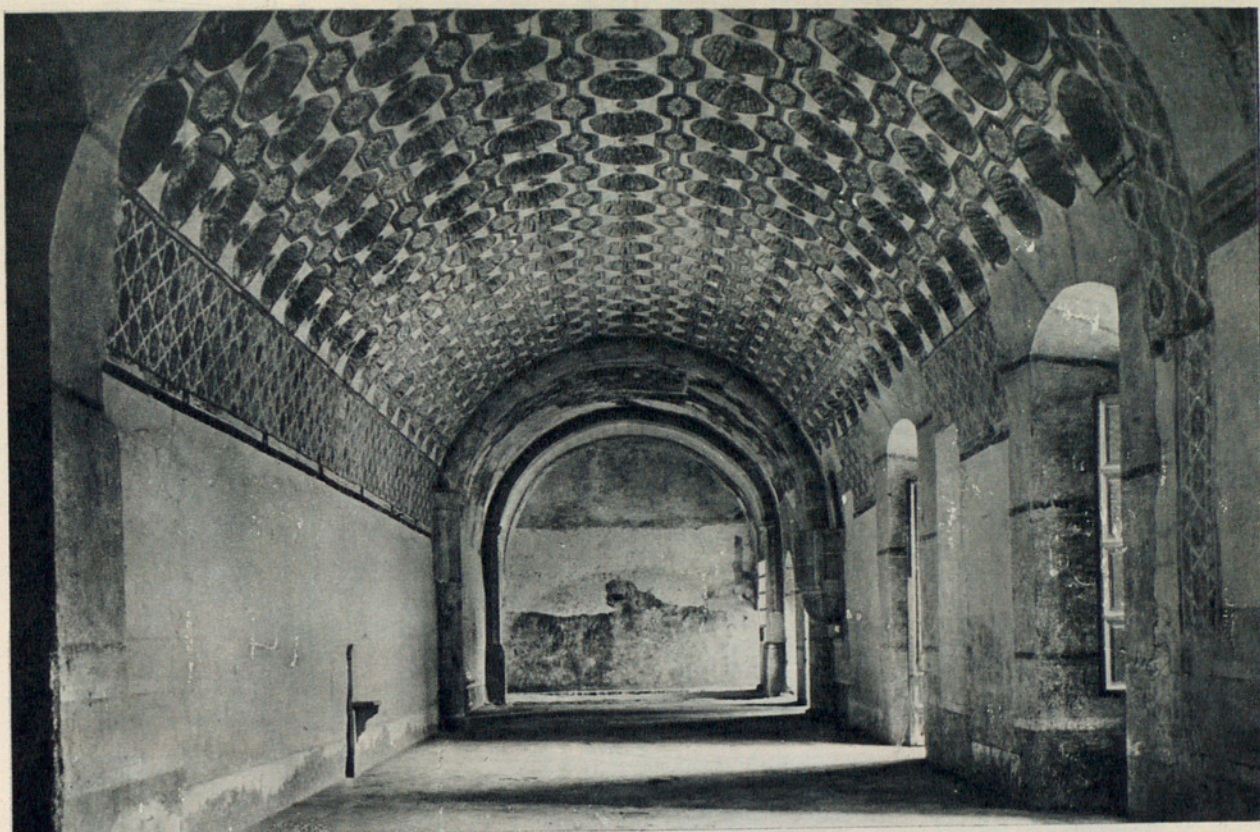


Fig. 65.—REFECTORIO DEL CONVENTO DE ACTOPAN. Fig. 66.—PORTADA DE LA IGLESIA DE COIXTLAHUACA. Fig. 67.—PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE XOCHIMILCO.



52



Figs. 68 y 69.—EXTERIOR E INTERIOR DE LA IGLESIA DE CUILAPAN.



bóveda de cañón está decorada con pinturas que copian los modelos renacentistas de Serlio. El claustro (fig. 64) es de pilares con contrafuertes en la planta baja, arcos apuntados y bóvedas de crucería, como en el convento hermano de Ixmiquilpan. Las galerías altas se cubren con techos de madera y tienen arcos de medio punto sobre columnas, en proporción de dos vanos por cada uno de la planta baja. Todo el interior del convento está decorado con pinturas renacentistas (fig. 65).

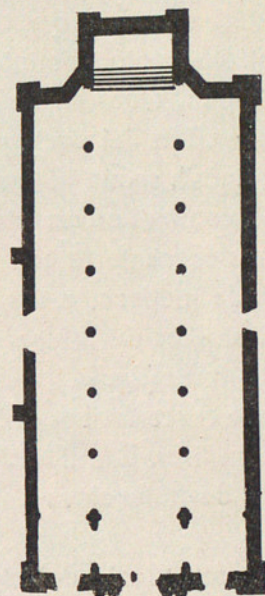
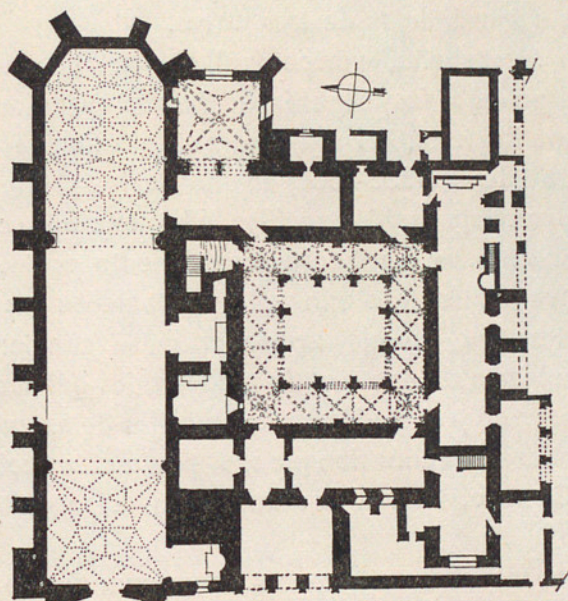


Fig. 70.—PLANTA DEL CONVENTO DE ACTOPAN. Según Baturoni. Fig. 71.—PLANTA DE LA IGLESIA DE TECALI. Según Escuela de Arquitectura.

La reacción de lo geométrico contra las fantasías del plateresco dejó su mejor obra en la portada de la iglesia (fig. 61), que inicia una serie en la que se emplean casi exclusivamente los elementos claroscurostas. Como en la catedral de Palma de Mallorca, o en la iglesia de Santa María de Utrera, destaca como tema principal de la composición un gran arco abocinado con filas de casetones, llenando el espacio entre dos portadas semejantes superpuestas. Las columnas exteriores, además de asentarse sobre pedestales dobles, se alargan con criterio gótico para alcanzar mayor altura y en las entrecalles se superponen pequeñas hornacinas, con una insistencia que, como observó Angulo, recuerda las de la tantas veces citada Sacristía mayor de la catedral sevillana. Casetones con pequeños motivos llenan las arquivoltas del gran arco y las roscas y jambas del vano de ingreso. El mismo sentimiento de monumentalidad se manifiesta en la portería del convento.

El estilo claroscurosta se extendió rápidamente. En la portada de Coixtlahuaca (1575) se vuelve a desbordar el encuadramiento del vano extendiéndolo a todo el paramento, como en Yuriria, pero con casetones y hornacinas de tan intenso claroscuro que la personalidad de los elementos arquitectónicos de la estructura, casi desaparece (fig. 66).

Hacia la última década del siglo declina el empleo de los elementos claroscurostas. Las portadas del testero de la catedral de México y la de Santo Domingo de Puebla, (tal vez posterior a 1600) reflejan el estilo escurialense. Las libertades manieristas precursoras del barroco,



aparecen en la portada principal de la iglesia de Xochimilco (fig. 67), donde el arco invade el entablamento y algunos elementos ornamentales pertenecen ya al nuevo estilo.

**CONVENTOS DE DOMINICOS DE OAXACA. IGLESIAS DE TRES NAVES.** — Los caracteres que presentan los conventos dominicos de la región de Oaxaca se deben, en buena parte, a la fecha tardía en que la Orden se extendió por la región. Las plantas de los templos van transformando el tipo hasta entonces corriente en las tres Órdenes, tendiéndose a dotarlos de brazos de crucero y capillas laterales o trazándolos de tres naves.

El gran convento dominico de la región oaxaqueña, excepcional en varios aspectos, es el de Cuilapan, fruto de los entusiasmos del gallego fray Agustín de Salazar y de sus devotos indios, y obra del portugués fray Alonso de Barbosa, "el mayor arquitecto que se ha visto en estos reinos", según el cronista Burgoa. La iglesia (1555-1568) es una de las primeras que se hicieron con tres naves después de la catedral vieja de México (figs. 68 y 69). Sus columnas de tambores de cantería con ábaco de sección circular, reciben arcos de medio punto. La cubierta era de madera, a dos aguas en la nave central y a una sola vertiente en las laterales. El claustro es de pilares con contrafuertes, que en el piso superior se convierten en medias columnas (fig. 72) y en tanto que la cubierta de éste era de madera, las galerías bajas se cubren de crucería. Los arcos son de medio punto y estriados, pero las cañas de las columnas se mantienen lisas. Este tipo de claustro con pilares y vanos flanqueados por medias columnas, tomó carta de naturaleza en la región de Oaxaca, tal vez por influencia del arquitecto de Cuilapan.

En el tercer cuarto del siglo, también los franciscanos parecen reaccionar frente al tipo de templo gótico de nave única que tanta fortuna había tenido en todo el país. A esos momentos del purismo renacentista corresponden dos grandes templos de tres naves, ambos de la Orden de San Francisco y construidos en fecha tardía: los de Tecali (figs. 71 y 73) y Zacatlán de las Manzanas, de planta basilical y presbiterio rectangular, cuya amplitud y visibilidad aumentan por medio de los chaflanes que lo comunican con las naves laterales. Los soportes son columnas toscanas de caña cilíndrica que descansan directamente en el suelo. Los precedentes de este tipo de templo, sin los chaflanes del presbiterio, se encuentran en Portugal (iglesia de Marvila, Santarem) y en Castilla (Loeches, cerca de Madrid), de donde pasaría a las islas Canarias para arraigarse con fuerza. Ya veremos la difusión que tuvieron estas iglesias de columnas con techos mudéjares en Colombia y Venezuela hasta fines del siglo XVIII. La de Zacatlán (1562-1567) tiene techos horizontales de madera y una portada de sabor casi herreriano, con puntas de diamante en la rosca del arco. La de Tecali (1569), hoy en alberca, de proporciones muy esbeltas, conserva una de las portadas más hermosas del purismo renacentista (fig. 74).

**ARQUITECTURA CIVIL.** — Son escasos los edificios civiles del siglo XVI que subsisten en México y quizá ninguno conserve íntegra la obra primitiva. La casa que se hizo construir Cortés en Cuernavaca (1533) repite, con mayor riqueza, el tipo de palacete campestre de la Casa del Almirante de Santo Domingo, y por sus cuerpos salientes de cantería entre las arcadas, aún se asemeja más al modelo italiano de Peruzzi. Por sus arcos de sección circular y por los temas decorativos, se relaciona con el claustro de Acolman (fig. 76).

El brillante estilo de tiempos del Virrey Mendoza, tan fecundo en los conventos de Puebla y Tlaxcala, dejó su huella asimismo en algunos edificios civiles de la ciudad de los Ángeles



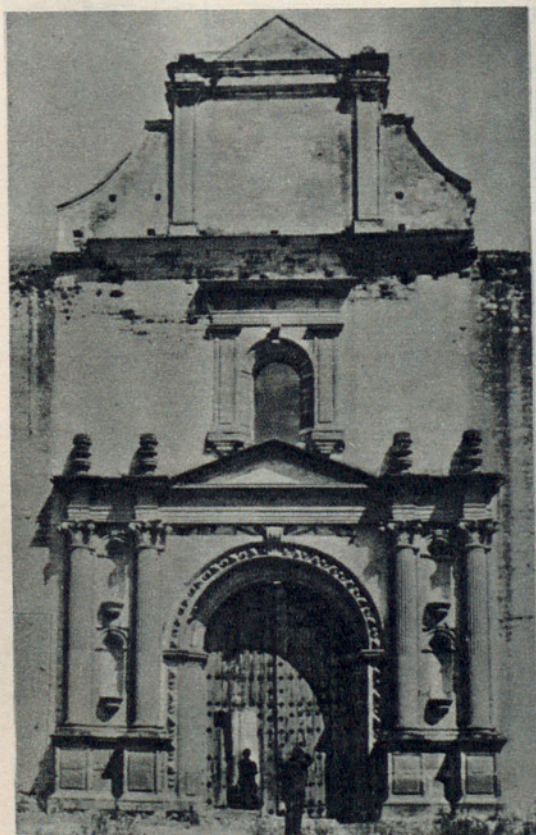


Fig. 72.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE CUILAPAN. Figs. 73 y 74.—INTERIOR Y PORTADA DE LA IGLESIA DE TECALI.  
Fig. 75.—PORTADA DE LA «CASA DEL QUE MATÓ AL ANIMAL» (PUEBLA).





Figs. 76 y 77.—CASA DE CORTÉS EN CUERNAVACA Y AYUNTAMIENTO DE TLAXCALA.



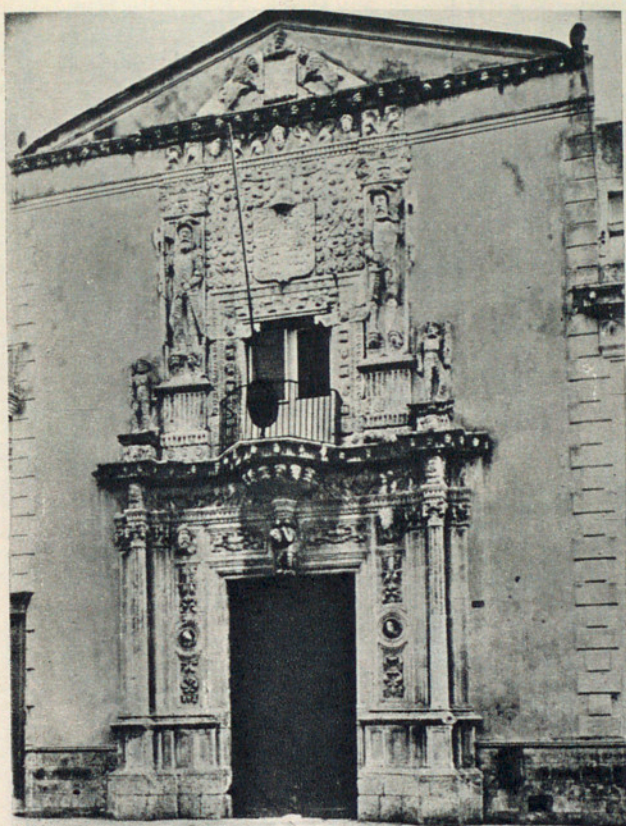


Fig. 78.—CASA DE MONTEJO (MÉRIDA), Fig. 79.—CASA DE LA SIRENA (SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS). Fig. 80.—  
CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA (TUNJA).



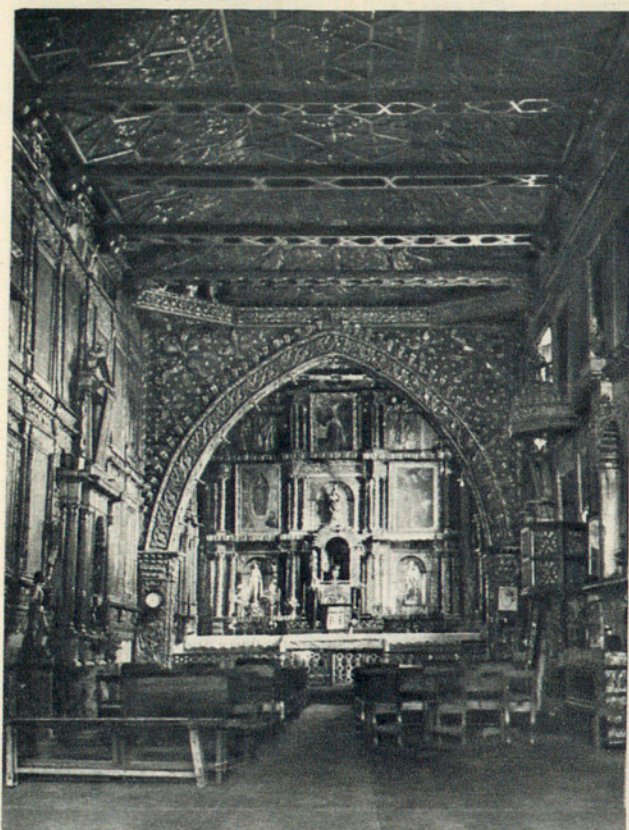


Fig. 81.—IGLESIA DE SANTA CLARA (TUNJA). Fig. 82.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO (CARTAGENA).  
Fig. 83.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TUNJA.



y su comarca. El Ayuntamiento de Tlaxcala (1539), quizá sea la primera construcción edilicia que empleó en América las galerías abiertas, inaugurando así el tipo de abolengo castellano que tanta difusión había de tener desde el Río Grande hasta el Plata. Los pilares y arcos escazanos de la planta baja contrastan con los de la alta, cuyos lóbulos convexos reflejan influencias manuelinas y el gótico de los Reyes Católicos impone los hilos de perlas. La decoración a bisel, que se parece a la de Tecamachalco, tal vez se deba a mano indígena (fig. 77). La portada de la "Casa del que mató al animal", de Puebla, también de factura anticlásica, recuerda a las de Otumba y Tlanalapa por el tema de la granada envuelta en la hoja de cardo (fig. 75).

Muy lejos de la capital del virreinato, en Mérida del Yucatán, la casa de Francisco Montejón nos ofrece una portada del mejor plateresco, cuyas relaciones con el estilo de Riaño y los canteros que labraron el Ayuntamiento de Sevilla es tan patente, que hay que adjudicar su paternidad a algún maestro formado en la ciudad de la Giralda (fig. 78). El brillante estilo de la época del Virrey Velasco llegó hasta la lejana ciudad de San Cristóbal de Las Casas, en Chiapas. La llamada "Casa de la sirena" (fig. 79) no tiene la decoración plateresca de la de Montejón, pero el paramento almohadillado con columnas superpuestas y los motivos ornamentales, responden al mismo deseo de crear un conjunto tan sobrio como rico. La portada de la casa de Méndez, en Mérida de Yucatán, con columnas estriadas ceñidas por fajas de almohadillado a la rústica, está inspirada en las que diseñó el tratadista Serlio.

## COLOMBIA Y VENEZUELA

IGLESIAS Y CONVENTOS. — La colonización de los extensos territorios que luego constituyeron el Nuevo Reino de Granada, se inició con la fundación de ciudades en la costa del Caribe —Santa Marta (1528), Cartagena de Indias (1533)— de donde partieron expediciones que sometieron el interior del país. Sebastián de Belalcázar, que venía del Perú como teniente de Pizarro, fundó Popayán (1537), Cali y otras ciudades en la cuenca del río Cauca. En 1538 se pusieron los cimientos de Tunja, primera ciudad española de la región andina, y un año después, con la fundación de Bogotá, por Jiménez de Quesada, se pudo considerar consumada la conquista. Por otra parte, el factor de Santo Domingo, Juan de Ampíes, estableció en Coro (1528) la primera ciudad de Venezuela, centro de expediciones que promovieron el nacimiento de El Tocuyo y Barquisimeto; y en 1567, Diego de Losada fundó Santiago de León de Caracas. Con el establecimiento de la Audiencia en 1549, Bogotá quedó convertida en la capital de casi toda la actual Colombia y buena parte de Venezuela con la inmensa Guayana y la isla de Trinidad, y la costa del Caribe desde Urabá hasta Maracaibo.

La arquitectura del siglo XVI en la Nueva Granada es bastante modesta. El gótico no alcanzó a dejar algún edificio construido íntegramente en ese estilo y el Renacimiento inspiró algunas portadas de casas y templos. El mudejarismo arraigó con fuerza, dejando su huella en las arquerías de claustros y patios y en las cubiertas de los templos, que en su mayor parte se labraron de madera, decorándose con labores de lazo morisco.

Del convento de Santo Domingo de Tunja, lo más interesante es el claustro (1574-1577), por sus pilares octogonales de ladrillo y arcos encuadrados por alfices, todo de origen andaluz. El convento de monjas de Santa Clara, en la misma ciudad (1571-1574) nos ofrece una



pequeña iglesia mudéjar de nave única, presbiterio rectangular y arco de triunfo apuntado (figura 81), con cubiertas de artesa, decoradas en el siglo siguiente con aplicaciones de madera dorada. El claustro es semejante al de Santo Domingo (fig. 80), pero con columnas en las galerías altas, como el de las clarisas de Carmona (Sevilla).

De los templos dominicos, el único que queda del siglo XVI es el de Cartagena (1580-1612), cuya planta se deriva del tipo de tiempos de los Reyes Católicos seguido en la iglesia de la misma Orden de la ciudad de Santo Domingo: amplia nave con capillas sin comunicación entre sí, brazo de crucero tan ancho y alto como aquélla y presbiterio ochavado. Se cubre con bóvedas de cañón o vaídas y toda la obra es de mampuesto y sillares. La portada (fig. 82) es un ejemplo del estilo herreriano (1586), en cuyo segundo cuerpo aparece, quizá por primera vez en América del Sur, el friso convexo de origen palladiano, empleado en 1567 por Hernán Ruiz en la iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla.

La iglesia de San Francisco de Tunja (1595), es semejante a la de Santa Clara de la misma ciudad, pero con arco de medio punto en el presbiterio. El claustro, destruido hace pocos años, obra probable del arquitecto Rodrigo de Albear (1606) con arquerías de rosca rehundida, recordaba modelos sevillanos del Bajo Renacimiento, como el de la antigua Universidad, antes Casa Profesa. Del mismo estilo y estructura son el del convento de San Agustín de Tunja (1603), y los de San Francisco (hacia 1600), San Diego (1611-1618), Santa Clara (1621) y La Popa (1617-1622), de Cartagena de Indias.

**IGLESIAS DE TRES NAVES CON COLUMNAS.** — Hacia el último tercio del siglo aparecen en Colombia, de donde pasan a Venezuela, los templos de tres naves con arcos sobre columnas y cubiertas mudéjares, de cuyo origen español se trató al estudiar las mexicanas de Tecali y Zacatlán. De ese tipo son las catedrales de Cartagena y Coro, la antigua iglesia mayor de Tunja y la parroquial de La Asunción, en la isla Margarita (Venezuela).

La iglesia mayor de Tunja, hoy catedral, tal vez sea el edificio religioso más antiguo de Colombia y, por sus arcos apuntados y techumbres de artesa, se puede calificar de gótico-mudéjar (figura 83). Construidas las naves (1567-1574), hacia 1600 se amplió el presbiterio, se hicieron las capillas colaterales y se acabó la portada. Los soportes son pilares de sección circular, como los de la catedral de Santo Domingo, pero sin el hilo de perlas, y los arcos son apuntados. La capilla mayor es de cabecera plana y, como en la catedral de Cartagena, se comunica con las capillas colaterales, formando como un crucero que sólo se acusa en la planta por sus pilares con medias columnas adosadas. Las desdichadas reformas de hace algo más de medio siglo, cubrieron los capiteles con añadidos de estuco y los artesones con cielos rasos, rompiendo además el concepto espacial característico de los templos mudéjares al alzar una cúpula en el crucero. Es de esperar que las obras de restauración iniciadas hace unos años, devuelvan al viejo edificio su aspecto primitivo. Comenzaron la iglesia (1567) el maestro de albañilería Pedro de Sosa y el de carpintería Francisco de Abril († 1572), al que sucedió el de igual oficio Bartolomé de Moya, que había trabajado en Córdoba (España).

La capilla de los Mancipe (1569-1598) tiene un excelente artesonado renacentista inspirado en el modelo de Serlio, tantas veces repetido en España, de casetones octogonales y rombos, todo ello con vistosa policromía, tallas y aplicaciones de oro. Lo labró el carpintero Alonso de León.

La portada principal (1598-1600) es la más bella obra que la arquitectura del Renacimiento



dejó en Colombia (fig. 86). Las elegantes columnas estriadas tienen capiteles que, como observó S. Sebastián, imitaron los del templo romano de Marte, divulgados por Palladio. La rosca del arco, las enjutas y las ménsulas muestran una decoración imbricada que recuerda los paramentos castellanos del gótico Isabel y las columnas de la hornacina están decoradas con rostros y paños cuya inspiración en grabados señaló también el autor antes citado. Unos dísticos latinos en las entrecalles, dejaron recuerdo del arquitecto Bartolomé Carrión, autor de la hermosa portada.

En la catedral de Cartagena de Indias (1575-1612) los resabios goticistas desaparecieron. Los arcos son de medio punto y apean en columnas con caña lisa y capiteles toscanos, como las de Tecali y Zacatlán (fig. 87). La capilla mayor sobresale del testero y es de planta ochavada, como la de la catedral de México y como la del templo episcopal que se había comenzado en Bogotá en 1553, cubriéndose con una bóveda esquifada iluminada por lunetos. La organización del crucero se destaca mejor que en Tunja, pues las capillas colaterales están abovedadas y los soportes formados por cuatro medias columnas, se alargan por medio de pilastras, en la nave central, para alcanzar mayor altura. La nave central se cubrió con artesón mudéjar, hoy cubierto por cañizo y estucos. En relación con la catedral cartagenera hay que recordar la iglesia de Santa María, de Antequera (España), por sus tres naves, cabecera ochavada cubierta de bóveda y columnas con arcos de medio punto. Trazó los planos de la catedral y tuvo a su cargo las obras el cantero Simón González.

El tipo de templo se repite con algunas variantes, en las dos iglesias más antiguas de Venezuela: la catedral de Coro (1583-1632) y la parroquial de La Asunción (1599-1619), en la isla Margarita, ambas de tres naves con arcos sobre columnas y cubiertas de madera.

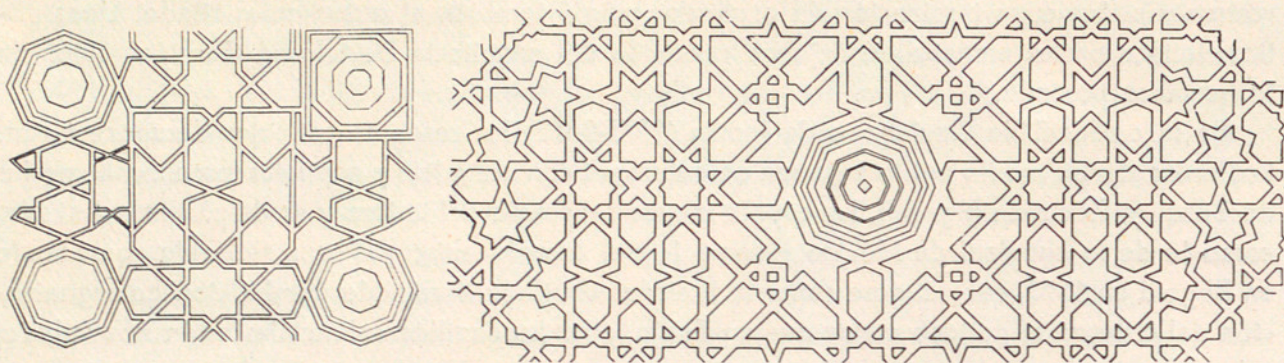
**ARTESONADOS MUDÉJARES.** — Salvo alguna excepción, el mudejarismo arraigó con tanta fuerza en las cubiertas de los edificios religiosos y civiles, que tomó carta de naturaleza y se convirtió en nota característica de la arquitectura de Colombia y Venezuela, persistiendo durante los siglos XVII y XVIII y prolongando así la vida de un arte al que el sevillano Diego López de Arenas dedicó, en 1633, su famoso "Compendio de la Carpintería de lo blanco". Por influencia andaluza o porque pasaron a la Nueva Granada, en fecha temprana, maestros carpinteros conocedores de la complicada geometría morisca, el arte de las techumbres mudéjares floreció extraordinariamente, extendiéndose por toda América del Sur hasta Chile y el Río de la Plata.

El artesonado más antiguo que se conserva en Colombia es el que cubre la capilla mayor del convento de la Concepción, de Bogotá (fig. 84). Procede de la casa que se hizo construir en Tocaima, hacia 1560, el conquistador Juan Díaz Jaramillo, edificio que pereció en 1581 por una inundación que asoló la ciudad. Es una armadura ataujerada con ruedas de lazos de a ocho, un gran racimo de mocárabes en el almizate y casetones octogonales con molduras y tallas renacentistas. El que cubre el presbiterio ochavado de la catedral de Pasto (figs. 85 y 88), resto de la iglesia del siglo XVI, reconstruida en el siguiente, recuerda al del coro de San Francisco, de Quito, lo cual no es de extrañar ya que Pasto pertenecía entonces a la Audiencia quiteña. Un gran casetón octogonal con mocárabes ocupa el centro del almizate que está cubierto de lazos de a ocho, decoración que se desborda por los faldones. Es posible que labrara esta obra el carpintero Alfonso López, que trabajaba en Pasto en 1563.

La cubierta de la capilla mayor de la catedral de Tunja, de hacia 1500, y la del presbiterio



de la iglesia de San Francisco —que se comprometió a labrar el carpintero Melchor Hernández en 1595— son muy semejantes, ambas con lazos de a ocho y mocárabes. También conserva sus cubiertas moriscas la iglesia franciscana de Bogotá, concluida hacia 1615.



Figs. 84 y 85.—ESQUEMAS DE ARTESONADOS DE BOGOTÁ Y PASTO. Según S. Sebastián.

**ARQUITECTURA CIVIL.** — La ciudad de Tunja conserva una buena serie de casas del siglo XVI, tan interesantes por las arquerías de sus patios encuadradas por el alfiz morisco, como por las galerías arquitrabadas al gusto toledano. En el patio de la casa de los Mancipe (1597), el mudejarismo impuso pilares octogonales y arcos encuadrados por alfices en las galerías bajas. Las columnas del piso alto ofrecen gran variedad en los capiteles y las basas tienen en los ángulos unas garras de león, motivo que, como señaló S. Sebastián, empleó Diego de Siloe en el sepulcro de don Diego de Acuña (1519), de la catedral de Burgos. Una columna está cubierta totalmente por decoración plateresca formada por las piezas de la armadura de un caballero pendientes de una cinta, cornucopias, máscaras y delfines.

Las portadas de las casas de Tunja forman un muestrario variado de los estilos renacentistas. Las de las casas de Holguín (hacia 1595) y de Luque (1620) son muy arcaizantes. Al Bajo Renacimiento corresponde la portada de la casa de don Bernardino Mujica y Guevara (1597), obra de calidad, con decoración de discos y rombos en el dintel y el escudo del dueño llenando el tímpano del frontón (fig. 89).

## ECUADOR

**QUITO. EL PLATERESCO.** — El 6 de diciembre de 1534, Sebastián de Belalcázar fundó la villa de San Francisco de Quito, en una suave ladera surcada por barrancos al pie del volcán Pichincha. Elevada a la categoría de ciudad en 1541, cuando se fundó la Audiencia (1563) se convirtió en capital de un extenso territorio que, rebasando los actuales límites del Ecuador, se extendía por el Norte hasta el valle del Cauca, en lo que hoy es Colombia. Con los fundadores de la ciudad llegaron los franciscanos, adelantados de la conquista espiritual del reino de Quito. Con ellos comenzó también la vida artística de la ciudad que había de alcanzar gran esplendor antes de acabar el siglo, para no decaer durante los siguientes. Encastillada en las mesetas andinas que le proporcionan un clima de eterna primavera, la ciudad de Quito vino a ser uno de los grandes centros artísticos de América del Sur.



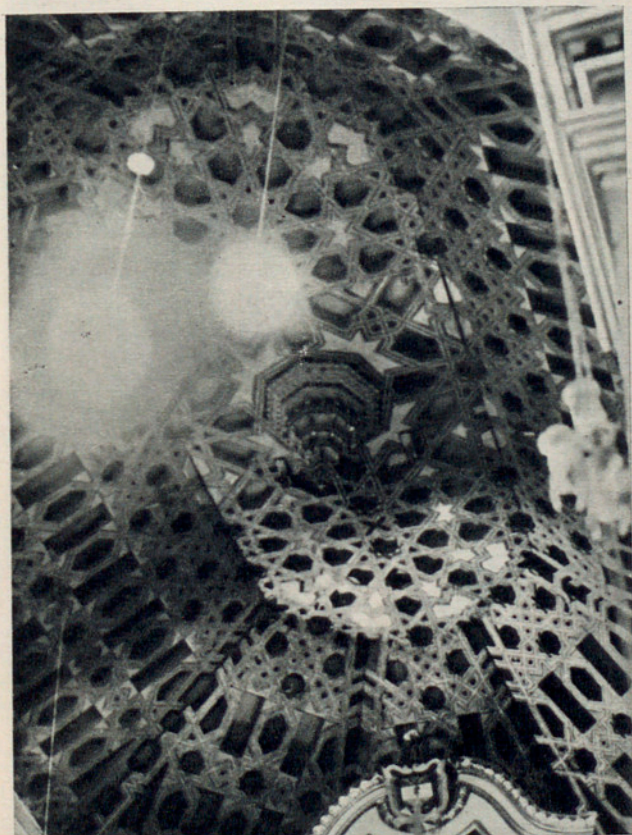


Fig. 86.—PORTADA DE LA CATEDRAL DE TUNJA. Fig. 87.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE CARTAGENA. Fig. 88.—AR-  
TESONADO DE LA CATEDRAL DE PASTO. Fig. 89.—CASA DE MUJICA Y GUEVARA (TUNJA).





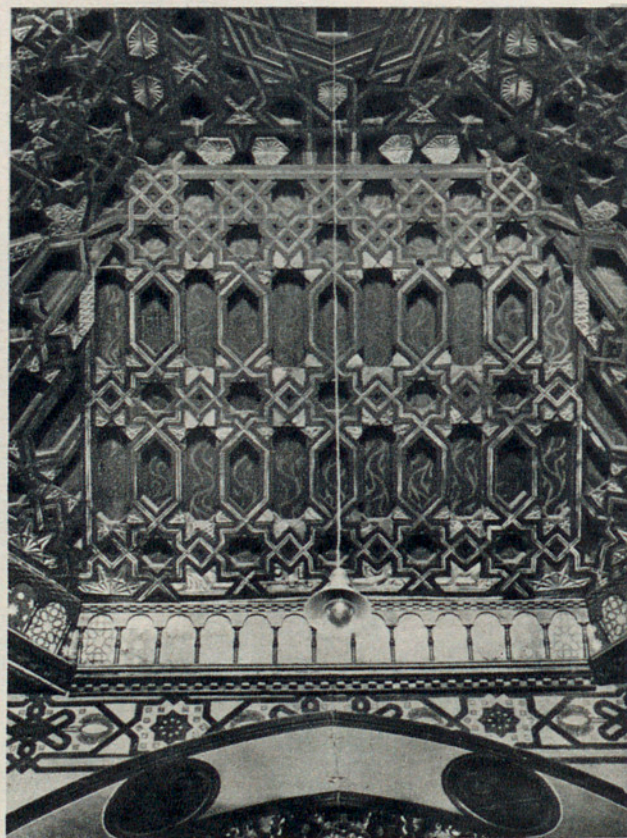
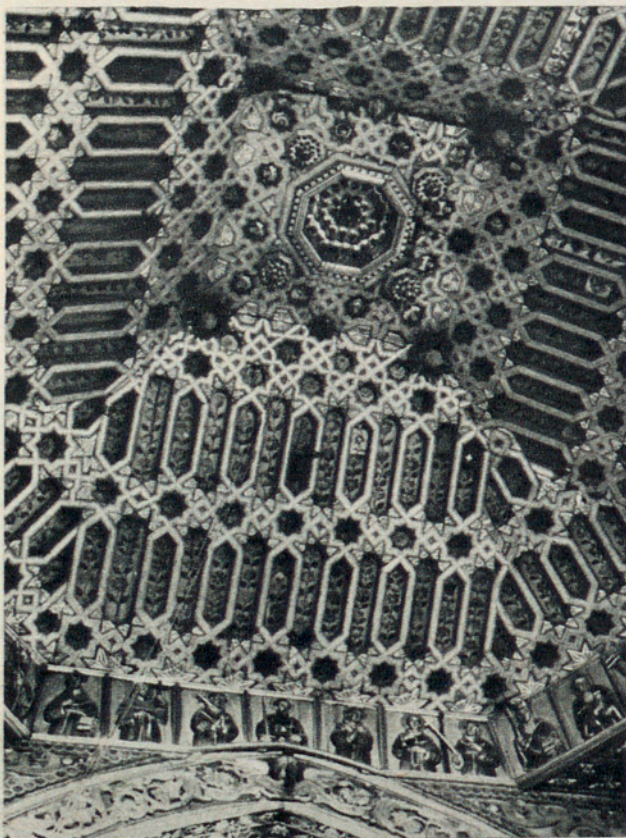
Fig. 90.—PORTADA DE UNA CASA (QUITO). Figs. 91 y 92.—PORTADA Y JAMBA DE LA CATEDRAL DE QUITO.





Fig. 93.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO (QUITO).





Figs. 94, 95 y 96.—INTERIOR Y ARTESONADOS DEL CRUCERO Y CORO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (QUITO).



Con la hueste de Belalcázar llegaron tres franciscanos: el castellano fray Pedro de Rodeñas y los flamencos fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gosseal. Este último cultivaba las artes, pues el cronista dominico fray Reginaldo de Lizárraga, que le conoció en Quito, le llama "Fray Pedro Pintor". Fray Jodoco, natural de Malinas e hijo en religión del convento de Gante, no sólo puso las bases de la cristiandad y sembró el primer trigo que doró con espigas las tierras nativas de Atahualpa, sino que dedicó, además, sus infatigables entusiasmos a la educación de los indígenas. A semejanza de lo que hiciera en México su compatriota y hermano de hábito fray Pedro de Gante, fray Jodoco estableció junto a su convento una escuela de artes y oficios, la primera de América del Sur. Este establecimiento de enseñanza, modesto en sus principios, se convirtió después en el Colegio de San Andrés, donde los religiosos enseñaban a los indios —según nos dice el cronista de la orden Córdoba Salinas—, además de la doctrina y primeras letras, "los oficios necesarios en una república, albañiles, carpinteros, sastres, herreros, zapateros, pintores, cantores y tañedores y demás oficios en que han salido diestros y ellos comunicaron a los naturales de estos Reynos". Por otra parte, con los ejércitos que combatieron en las guerras civiles llegaron a Quito numerosos indios del Perú, entre los que había buenos artífices —canteros, albañiles, plateros— que se avecindaron en Quito después de terminadas las contiendas. Estos artífices y los que se formaron en el Colegio de San Andrés, debieron constituir el núcleo principal de la artesanía quiteña, que contribuyó a hacer posible el rápido florecimiento de las artes.

El estilo gótico apenas llegó a tiempo para dejarnos algunos arcos apuntados o algún tramo de bóveda de nervios de fecha tardía. La catedral (1565-1572), luego ampliada y en parte reconstruida después del terremoto de 1755, conserva los pilares de sección cuadrada y los arcos apuntados de su primitiva estructura gótico-mudéjar, de origen andaluz.

La iglesia de San Agustín, trazada por Francisco Becerra (1581), tiene bóveda de crucería en el tramo del coro, tal vez contemporánea de la capilla mayor gótica proyectada por el maestro Juan del Corral en 1606, que no se construyó. El plateresco dejó sus elementos decorativos en algunas portadas y una tardía reacción de origen bramantesco inspiró la fachada de la iglesia de San Francisco, punto de arranque de un manierismo que vive pujante en Quito durante casi todo el siglo XVII. Por otro lado, el más español de los estilos —el mudéjar— impuso sus formas en las galerías de los claustros y en las cubiertas de los templos. La carpintería de lo blanco arraigó a la sombra del Pichincha con tanta fuerza como en Colombia.

En fecha avanzada del siglo XVI se labran en Quito algunas portadas en un estilo plateresco de cierta sobriedad decorativa, reflejo de la primera etapa del Renacimiento peninsular, caracterizado por el empleo de pequeñas flores o rosetas como las que vimos en Puebla y volveremos a encontrar en el Cuzco. La obra más representativa de ese estilo quizá sea la portada de una antigua casa (fig. 90) en la que, al igual que en Acolman, las rosetas acompañan lateralmente los vanos superiores y se repiten, además, en el friso, como en los palacios del marqués del Arco y de la Diputación de Segovia. El mismo tema aparece en la portada de la catedral (fig. 91) y en la portería del convento de la Merced. Como muestra del desorden cronológico con que pasan los estilos y de la persistencia de arcaísmos, la portada de una casa nos ofrece un muestrario variado de elementos decorativos: las rosetas alternando con platos con peces en los casetones de las pilastras, un entablamento clásico con triglifos y metopas y la cinta en espiral de los últimos tiempos del gótico.

El estilo plateresco en la fase de su plena madurez decorativa lo encontramos en la por-



tada del Evangelio de la catedral, cuyas jambas están decoradas con guirnaldas de flores y frutas y una calavera, unidas por una cinta que pende de una argolla (fig. 92).

**EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO.** — Lo más representativo de la arquitectura quiteña del siglo XVI —mudéjar y manierismo— se dio cita en el convento de San Francisco, fundado en 1535, pero cuya construcción se inició años más tarde. Consta que en 1553 estaban las obras muy adelantadas y en ese año dispuso Felipe II —generoso benefactor del convento— que se proveyera lo necesario para que los religiosos pudieran cubrir la iglesia. A juzgar por la descripción de Toribio de Ortiueira de 1581, el templo y la mayor parte del convento estaban terminados por esa fecha. La iglesia consta de una nave con capillas laterales y tramo de crucero con cuatro arcos apuntados que sostienen un artesón de planta octogonal (fig. 94). La rica techumbre de la nave —“de lazo mosaico y a manera de bóveda hecho una ascua de oro”, según la describía el cronista Córdoba Salinas (1650)—, fue destruida por el terremoto de 1755, pero en el crucero y en el coro alto quedan dos magníficos ejemplares de carpintería mudéjar. El artesón del crucero (fig. 95) se alza sobre ancho arcoabe con imágenes de media talla. Decoran los faldones dos fajas de lazos de a ocho, tema que se repite en el harnervuelo en torno a un gran casetón central con piñas de mocárabes. Pinturas con motivos vegetales llenan los netos de la armadura, que es una de las obras maestras de la carpintería de lo blanco que quedan en América. El artesonado del coro es muy semejante, pero sin esculturas en el arcoabe (fig. 96). El claustro principal (hacia 1573-1581) tiene arcos de medio punto peraltados en las galerías bajas y carpaneles en las altas, en ambos casos con las roscas rehundidas y encuadrados por alfiles moriscos.

Las formas del Bajo Renacimiento plasmaron en la fachada de San Francisco, sin duda el monumento más representativo de la arquitectura quiteña del siglo XVI (fig. 93), que vino a ocultar con su exótica fisonomía italianizante el conjunto mudéjar de la iglesia y el claustro, tan enraizado con las tradiciones españolas. Nadie diría que, detrás de la fachada de líneas tan clásicas, se encuentra la policromía de tallas y retablos barrocos y las cubiertas de lazo morisco que parecen pretender alargar el espacio simulando un cielo cuajado de estrellas. Ocupa el frente de una espaciosa plaza y tanto la iglesia como el convento están precedidos por un atrio, impuesto por las diferencias de nivel que caracterizan el accidentado emplazamiento de la ciudad, en el que la casa de los franciscanos inició, tal vez, uno de sus primeros ensanches. La elevación del atrio se aprovechó para tiendas o “covachas”. Le da acceso una monumental escalinata de planta circular, dividida en dos tramos por un descanso también de forma de círculo, resultando así que mientras la mitad superior es cóncava y penetra en el atrio, la más baja es convexa e invade la plaza. Como observaron J. y T. de Mesa, el diseño de la escalinata se copió de un proyecto de Bramante, cuyos dibujos publicó el tratadista Serlio.

Prescindiendo de la parte superior, más moderna o transformada por reconstrucciones, la fachada consta de dos cuerpos, reduciéndose el superior a la anchura de la calle central del bajo. El conjunto, distribuido en masas cuadradas, produce sensación de fuerza, subrayada por las fajas de almohadillado a la rústica que rompen las calles laterales ciñendo las columnas toscanas, fruto de las consultas al libro de Serlio. El claroscuro se hace más intenso en la calle central, merced al almohadillado más fino de los sillares, que el arquitecto diseñó en la forma que Villalpando —traductor del tratado de Serlio— llama “diamantes de tabla llanos”. En el segundo cuerpo, el contraste decorativo aumenta con el juego de luces y sombras



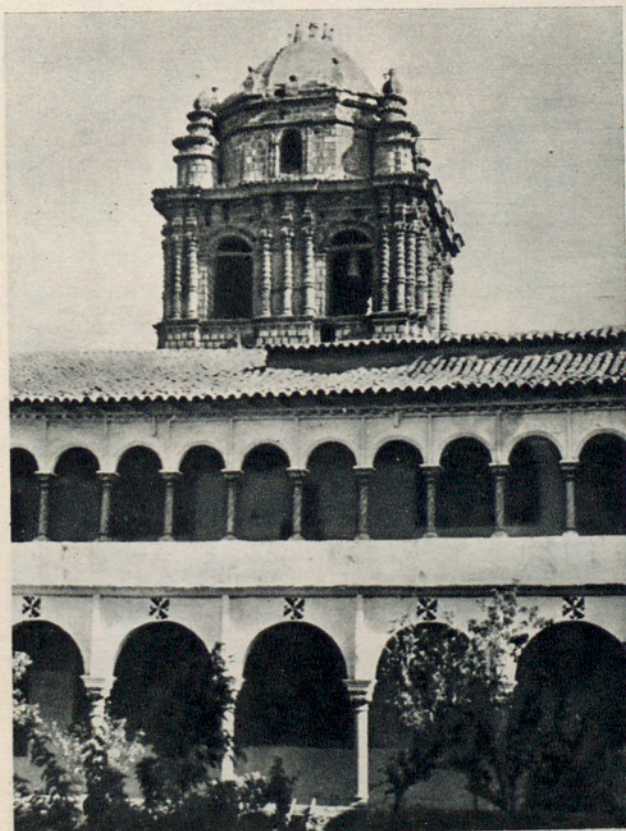


Fig. 97.—PORTALES DE LA PLAZA MAYOR DE CUZCO. Figs. 98 y 99.—CLAUSTRO Y ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO (CUZCO).





Figs. 100 y 101.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO E IGLESIA DE SAN JERÓNIMO (CUZCO).



producido por los sillares tallados en forma de puntas de diamante. Pináculos piramidales mitigan la acusada horizontalidad del conjunto, prolongando los ejes de las columnas laterales.

La fachada de San Francisco es la obra maestra del Bajo Renacimiento en el Mundo Hispánico y su influencia en la arquitectura quiteña del siglo XVII fue decisiva. El mudejarismo del monumento permite atribuir a un mismo maestro la traza de la iglesia y del claustro y cabe admitir que la fachada del templo se construyera en fecha próxima a 1581, cuando Toribio de Ortiúueira alaba las "ricas portadas de cantería" del convento. Sin embargo, la vaguedad del testimonio y el hecho de que la portería se acabara en 1605, según lo acredita una inscripción, hace pensar en los años finales del siglo XVI. Como posible autor cabe recordar a Benito de Morales, que viajaba para Quito en 1586, seguramente provisto para algún cargo o con alguna misión especial por cuanto se titulaba "criado de su magestad", y que parece ser el mismo que había estado al servicio de Felipe II en España. Su paso por Cartagena de Indias —donde inspeccionó las obras de la catedral— suscitó tal admiración, que treinta años más tarde le recordaban todavía numerosos canteros de la ciudad del Caribe que le habían conocido cuando jóvenes. Aunque quizá más ingeniero que arquitecto —profesiones difíciles de delimitar en aquella época— no parece descaminado pensar en este artífice, formado en los círculos cortesanos, como posible autor de los diseños de la fachada y tal vez de la cimentación y bóvedas del atrio que planteaban problemas no exentos de dificultades técnicas. Abona a su favor la especial devoción de Felipe II hacia la comunidad quiteña, a la que favoreció en varias ocasiones, tal vez porque, como asegura la tradición, fuese fray Jodoco pariente cercano de su padre Carlos V.

## PERÚ, BOLIVIA, CHILE

PERÚ. LOS ESTILOS DEL SIGLO XVI.— Con la prisión de Atahualpa en Cajamarca, en 1532, quedó decidida la suerte de los incas. Un año después, Pizarro y sus huestes ocupaban la ciudad del Cuzco, capital hasta entonces del imperio más extenso y poderoso de América. En los arenales de la costa surgió, en enero de 1535, la ciudad de los Reyes o Lima, futura sede de la Audiencia, del arzobispado y del virreinato. Y con las fundaciones de Huamanga (1539), La Plata —hoy Sucre— (1539) y Arequipa (1540), quedó consumada la incorporación del imperio a los dominios ultramarinos del César Carlos V. La geografía accidentada del país, surcado de norte a sur por la imponente cordillera andina, dio lugar a dos regiones diferentes, dos mundos distintos, unificados políticamente por la poderosa maquinaria administrativa de los incas: la Costa y la Sierra. La Costa, limitada a una estrecha faja entre las montañas y el mar, es un desierto de arena donde los ríos torrenciales que bajan de la cordillera forman verdaderos oasis en los que establecieron las ciudades. La Sierra, con altitudes superiores a los tres mil metros y accesos nada fáciles, es un conjunto de mesetas, montes y valles que se dilata hacia el sur, por lo que, en tiempos del virreinato, se denominó el Alto Perú, que después de la Emancipación tomó el nombre de Bolivia. En la Costa habían florecido, en épocas pretéritas, civilizaciones tan esplendorosas como la del imperio Chimú, que eran historia cuando Pizarro desembarcó en Tumbes; pero, al tiempo de la conquista, el núcleo fundamental del imperio estaba en la Sierra, con su capital en el Cuzco, centro de las cuatro circunscripciones en que se dividía el Tahuantinsuyu.



Poco después de la conquista, cuando la nueva sociedad hispano-indígena comenzaba a organizarse, las guerras civiles ensangrentaron el país, retrasando el desarrollo de sus pródigas fuentes de riqueza. El enérgico gobierno del virrey marqués de Cañete (1556-1561), devolvió la seguridad y fue entonces cuando las ciudades comenzaron a preocuparse por el aspecto y la perpetuidad de sus edificios.

Pacificado el Perú cuando en la Península había triunfado el Renacimiento, el estilo gótico no alcanzó a dejar en el virreinato monumentos concebidos y realizados en ese estilo. En la iglesia de Santo Domingo, de Lima, quedan unas capillas cubiertas con bóvedas de crucería, labradas en 1547 por el cantero Jerónimo Delgado. Por lo demás, algunos arcos apuntados o conopiales son de fecha más tardía, pero el viejo estilo de la Edad Media prolongó mucho su vida en el Perú refugiándose en las cubiertas de los templos renacentistas y barrocos. Los arquitectos buscaron en las estructuras elásticas de las bóvedas de crucería una defensa contra los temblores y acabaron labrándolas con nervaduras de madera en el siglo XVIII.

El Renacimiento vivía en España sus momentos de pujante esplendor al tiempo de la conquista del Perú. La falta de piedra en la Costa —para labrar portadas se traía de Panamá— era una circunstancia poco propicia para que se formase una escuela de canteros decoradores, pero consta que se labraron retablos platerescos. En Huamanga (la actual Ayacucho) quedan algunas portadas que reflejan el estilo renacentista español de tiempos de Carlos V y en el Cuzco floreció un plateresco de fecha tardía, que emplea preferentemente florones y rosetas, como el de Quito. Las catedrales de Lima y Cuzco, comenzadas a fines del siglo, son hijas del purismo renacentista, así como el severo estilo de Juan de Herrera dejó su huella en el claustro del convento de Guadalupe, en el pintoresco valle de Pacasmayo, construido de ladrillo, el material preferido en la Costa. A lo que parece, el gran estilo de Lima en el primer siglo de su vida fue el mudéjar. Si en las calles de la ciudad ponían su nota morisca los balcones con celosías —derivados de los “ajimeces” andaluces—, de que nos hablan los cronistas, la mayor parte de las iglesias, destruidas por los terremotos o las reformas urbanas, tuvieron techumbres de lazo morisco. El arte de la carpintería de lo blanco se extendió a Ayacucho y el Alto Perú, donde dejó excelentes ejemplares, en iglesias de Potosí y Sucre. También se encuentran en algunos templos parroquiales de pueblos de la comarca cuzqueña. En los patios y claustros renacentistas del Cuzco, como en antiguos portales de la Plaza Mayor, el alfiz mudéjar encuadra los arcos. El mudejarismo se arraigó con fuerza en el virreinato y quizá se deba a él, tanto como a la sensibilidad indígena, la factura planiforme de la decoración que veremos en algunas escuelas locales del siglo XVIII.

**CUZCO.**—En la primera mitad del siglo XV, el gran inca Pachacútec extendió las fronteras de sus dominios, y, una vez consolidadas las conquistas, mandó trazar la ciudad del Cuzco, cuya construcción ocupó veinte años de su reinado. Cuando la ocuparon Pizarro y sus compañeros (1533) pudieron contemplar un gran conjunto urbano con calles rectas aunque angostas, poblado de palacios y templos, señoreado por la fortaleza de Sacsahuamán, enorme recinto con muros de pulida cantería como los de todos los edificios importantes de la ciudad. En 1534, Pizarro llevó a cabo la fundación española y le puso por nombre “La muy noble y gran ciudad del Cuzco”. Aunque muchos edificios incaicos fueron destruidos, es exagerado afirmar que la ciudad fue arrasada. Las casas incaicas, en su mayor parte de un solo piso y cubiertas de paja, no eran adaptables a la vida y costumbres españolas, por lo que se apro-



vecharon sus muros de grandes sillares como base de las paredes hispanas de mampostería, conservándose en muchos casos el vano trapezoidal de la puerta. Se produjo así en el Cuzco una superposición de arquitecturas y subsistió, en lo esencial, el trazado de la ciudad incaica y buena parte de los muros de los edificios prehispánicos.

La gran plaza, antiguo escenario de ceremonias religiosas y civiles del incario, se dividió en dos: la del Regocijo, donde se construyó el Cabildo y se celebraba el mercado, y la Plaza Mayor, que se rodeó de portales. Las fotografías (fig. 97) anteriores al terremoto de 1950, que las arruinó, nos muestran las arquerías del siglo XVI, algunas encuadradas por el alfiz morisco.

Un ejemplo de esa superposición de arquitecturas lo tenemos en el convento de Santo Domingo, construido sobre los muros del antiguo Coricancha, que aún conserva parte del antiguo Templo del Sol dentro de su recinto (fig. 102). El presbiterio de la iglesia descansa sobre un muro de sillares del edificio prehispánico (fig. 99). Lo único que resta del convento del siglo XVI es el claustro (fig. 98) con sus arcos —dobles en el piso alto— encuadrados por alfices, quizá reconstruidos después del terremoto de 1650, que arruinó en buena parte el

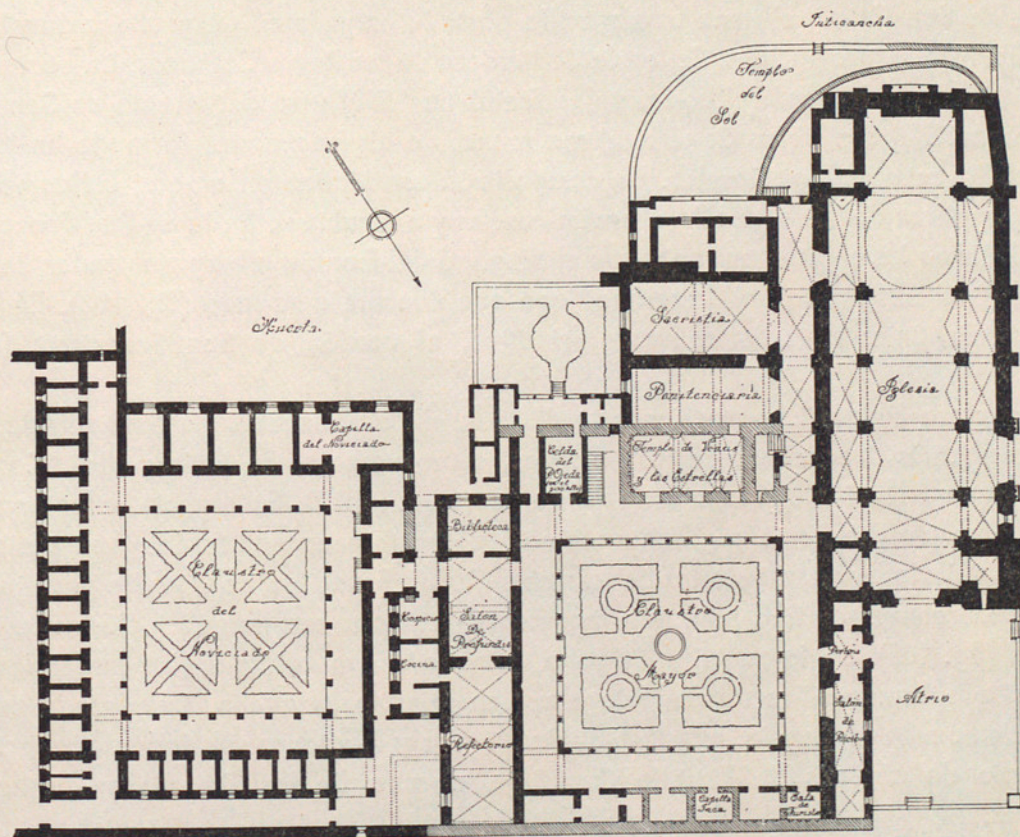


Fig. 102.—PLANTA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO (CUZCO). Según Buschiazzi.

Cuzco renacentista. Al parecer, se salvó de ese desastre el claustro de San Francisco (fig. 100) en cuyas arquerías, que tienen bellos capiteles renacentistas, aparece también la nota morisca del alfiz.

Durante su visita al Cuzco (1571), el virrey don Francisco de Toledo dispuso la fundación



de varios pueblos de indios en las comarcas aledañas a la ciudad y en el antiguo camino del Collasuyo. San Jerónimo, Urcos, Andahuaylillas y otros fundados entonces, conservan sus iglesias renacentistas, de nave única con presbiterio ochavado y cubiertas de madera, algunas decoradas con hermosas pinturas. La iglesia de San Jerónimo (fig. 101) conserva la estructura primitiva (1572), aunque consta que por los años de 1779 a 1782 se reconstruyó la techumbre. La hermosa fachada de piedra tiene un pórtico con doble arquería sobre columnas cuyos capiteles, con estrías verticales, denotan su abolengo sevillano. Como se trata de un templo de modestas proporciones en un pueblo de indios, es posible que la galería alta, con acceso desde el coro, sirviese en días de gran concurso de fieles para celebrar la misa ante los naturales congregados en la plaza, al igual que las capillas abiertas de México. La parroquia de Urcos también nos ofrece las galerías abiertas sobre columnas renacentistas. En los templos de Oropesa y Andahuaylillas las galerías están reemplazadas por un balcón, que bien pudo ser utilizado como capilla de indios. La iglesia de Andahuaylillas conserva hermosas armaduras mudéjares decoradas con pinturas.

**EL PLATERESCO: AYACUCHO, CUZCO.** — En la antigua Huamanga, hoy Ayacucho, la iglesia de San Cristóbal tiene una sencilla portada, cuyo arco de grandes dovelas parece una tardía versión provinciana del estilo de tiempos de los Reyes Católicos. La portada lateral de la iglesia de la Merced (el convento se fundó en 1540) y la del templo de San Francisco (fundado en 1552) son obras de una misma mano, de algún maestro formado en la primera etapa del Renacimiento peninsular. La composición es idéntica en ambas, así como los capiteles y los motivos del friso, donde alternan rosetas y querubines. En la de San Francisco, unos ángeles decoran las enjutas, en tanto que el tímpano del frontón alberga al titular de la iglesia recibiendo los estigmas y al hermano lego que duerme a su lado (fig. 103). En la puerta de la portería, único resto del convento primitivo, el cordón de San Francisco decora las pilastras.

El plateresco cuzqueño parece más tardío que el de Ayacucho, pero se relaciona con él por los elementos decorativos de las portadas, como veremos en la llamada "Casa del Almirante", que resistió sin graves daños el terremoto de 1650. Su aspecto exterior (fig. 104), que casi tiene aires de fortaleza, contrasta con la gracia renacentista del gran patio cerrado por dobles galerías semejantes a las del claustro de San Francisco, con listeles mudéjares y medallones con relieves de fina talla que representan cabezas con peinados clásicos o cascos de guerreros (fig. 105). En la portada de vano adintelado con columnas, aparecen los florones o rosetas que tomaron carta de naturaleza en el estilo cuzqueño. La ventana de esquina, con un telamón en el ángulo, pilastras abalaustradas y frontones de lados cóncavos, evoca el recuerdo de algunas de Trujillo (España), la cuna de los Pizarro y de tantos conquistadores.

Otra de las grandes casas del Cuzco es la "de los cuatro bustos", así llamada por los de otros tantos caballeros, vestidos a la moda de tiempos de Felipe II, que decoran el friso de su portada (fig. 106), cuyas jambas se decoran con las típicas flores. La última etapa del Renacimiento, ya manierista, dejó en el Cuzco la portada del antiguo Hospital de San Andrés (fig. 107), cuyos soportes en forma de estípites, que sirven de pedestales a un telamón y una cariátide, proceden del grabado que ilustra la edición castellana (Toledo, 1563) del "Tercero y Cuarto libro de Architectura" de Sebastián Serlio.





Fig. 103.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (AYACUCHO). Figs. 104 y 105.—FACHADA Y PATIO DE LA CASA DEL ALMIRANTE (CUZCO).





Figs. 106 y 107.—CASA DE LOS CUATRO BUSTOS Y PORTADA DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN ANDRÉS (CUZCO).  
Fig. 108.—IGLESIA DE LA ASUNCIÓN (CHUCUITO).



**LAS IGLESIAS DEL COLLAO.** — Una arquitectura sencilla y austera, tan pobre como la tierra que la rodea y tan enraizada en el paisaje que, a veces, parece fundirse con él, floreció en la meseta del Collao en el último tercio del siglo XVI. A unos cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar, casi estéril y monótona, con cielo limpio y sol radiante, el Collao es una de las regiones naturales que con más personalidad se distinguen dentro del conjunto de tierras altas que en el Perú se designan con la denominación, tan vaga como imprecisa, de "La Sierra". Su centro geográfico e histórico está en el Lago Titicaca, ese mar interior en el que las viejas leyendas situaron el origen de los incas y en cuyas orillas había florecido la civilización de Tiahuanacu, muchos años antes de que los incas del Cuzco rebasaran las serranías del Vilcanota y sometieran a los "collas" incorporando la extensa región al imperio.

Los dominicos iniciaron la conquista espiritual del Collao con la fundación de un convento en el pueblo de Chucuito. En 1553 contaban, además, con dieciocho "doctrinas" repartidas por los pueblos ribereños del lago. Los de Ácora, Juli, Ylave, Pomata y Zepita, tenían cada uno su iglesia en 1560, y en 1573 el número de templos de la comarca se elevaba a ocho, sin contar la casa madre de Chucuito, que ya era entonces la capital de la provincia. Tres años después, el virrey Toledo desposeyó de las doctrinas a los religiosos de Santo Domingo y encomendó a la Compañía de Jesús las de Juli, Ácora y Pomata, encargando las restantes a clérigos seculares. Aunque en 1600 restituyeron la de Pomata a los dominicos, desde 1576 fue el Colegio de Juli el gran centro misionero y cultural de la comarca. Los jesuitas llevaron a cabo una labor ejemplar en favor de los indígenas, que duró exactamente dos siglos, hasta la expulsión de la Orden en 1763.

Pocos años después del establecimiento de los jesuitas, la Corte ordenó que se dotara de templos suficientes a los pueblos ribereños del lago, cuya población indígena era muy nutrida. En consecuencia, el gobernador de la provincia contrató (1590) con el maestro de albañilería Francisco Jiménez, y los carpinteros Juan López y Juan Gómez, la construcción de dieciséis iglesias en el plazo de tres años. Las obras duraron más de lo previsto. El virrey don Luis de Velasco les dio el impulso definitivo y en 1612 estaban a punto de terminarse o ya acabadas, salvo la iglesia de la Asunción de Juli, que se terminó en 1620.

La única iglesia de tiempos de los dominicos que se conserva íntegramente es la de Paucarcolla, mandada construir (1563) por el primer obispo de Charcas, fray Domingo de Santo Tomás. Es probable que algunas otras de las que se conservan se hicieran también por esos años y luego fueran ampliadas por los jesuitas. Lo cierto es que todas presentan caracteres semejantes. Las precede un amplio atrio cercado por una arquería de medio punto, rematada por un tejadillo a dos aguas. El templo tiene una sola nave con presbiterio ochavado y dos amplias capillas que hacen de brazos de crucero y la torre a los pies. Los muros y la arquería del atrio se hicieron de adobe, empleándose la mampostería en los contrafuertes. Las portadas son de ladrillo estucado o piedra y las cubiertas de madera y teja, o quizá de rollizos y paja de "totora" en algunos templos. La falta de madera, material que era preciso traer de muy lejos y por caminos difíciles, debió limitar la anchura de la nave; y la longitud de la misma, tal vez responda al deseo de albergar buen número de fieles sin exponerlos a las inclemen-

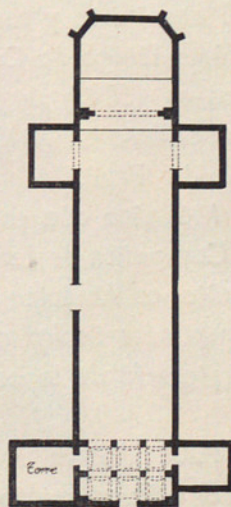


Fig. 109.—PLANTA DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN (CHUCUITO).



cias del duro clima de la altiplanicie, como hubiera sucedido de haber adoptado la solución mexicana de las capillas abiertas. La iglesia de la Asunción de Chucuito, es una de las que se conservan en mejor estado (figs. 108 y 109) y la de San Juan de Ácora, nos ofrece el ejemplo más expresivo de hasta qué punto la arquitectura de estos templos se funde con el austero paisaje (fig. 110).

Las portadas nos ofrecen un variado muestrario de formas renacentistas. La de Paucarcolla (1563), dispuesta en forma de arco de triunfo con pilastras, entablamento corrido y frontón sobre la calle central, se imitó en otras de la comarca, a las que aventaja por la elegancia de sus proporciones y la finura de sus elementos (fig. 111). Las veneras, las columnas abalaustradas de las hornacinas y del friso y los medallones de las enjutas, proceden del repertorio ornamental del plateresco, pero los casetones y las pilastras cajeadas, son elementos propios del Bajo Renacimiento. La portada del Evangelio de la iglesia de la Asunción, de Chucuito (figura 112), labrada en piedra, acusa la presencia de un cantero de cierta personalidad en la capital de la provincia, por los años finales del siglo XVI.

La iglesia de Tiahuanaco (1612), en territorio de Bolivia, se labró en piedra y también es de nave única, con presbiterio ochavado y cubierta de par y nudillo. Son interesantes las gárgolas zoomorfas y la portada principal, que tiene columnas jónicas y máscaras y monos en los pedestales (fig. 113).

**IGLESIAS MUDÉJARES.** — Destruídos los antiguos templos de Lima, que sólo conocemos por descripciones literarias, es preciso llegar a Ayacucho o subir a las ciudades del Alto Perú, menos castigadas por los temblores, para encontrar iglesias con cubiertas mudéjares. En Ayacucho, el templo conventual de Santa Clara (1568) cubre su presbiterio con un excelente artesonado de ocho paños, en el que se intercalan casetones octogonales entre las labores de lazo (fig. 114). La iglesia de San Francisco de Sucre, está cubierta con hermosas techumbres de madera labrada. La de la nave sigue un esquema más bien clásico, a base de filas de octógonos, pero la capilla colateral de la Epístola tiene un artesonado ochavado con los faldones y el harnavel cubiertos de labores de lazo (fig. 115). El de la capilla mayor es obra (1618) del arquitecto y escultor sevillano Martín de Oviedo, que la contrató en compañía con el alférez Diego de Carvajal. Oviedo, discípulo de Juan Bautista Vázquez, había pasado a México en 1594 y después de trasladarse a Lima donde trabajó algún tiempo, acabó estableciéndose en la Villa Imperial de Potosí, que ya era, por entonces, el gran centro artístico del Alto Perú.

Más rico aún es el conjunto que guarda la iglesia de San Miguel (1612-1620), que fue de la Compañía de Jesús, aunque su estructura no tiene relación alguna con otros templos de los jesuitas en América (fig. 116). Los artesonados octogonales del crucero y el presbiterio, decorados con ruedas de lazos de a ocho, pueden figurar entre lo mejor que nos queda del arte de la carpintería de lo blanco en el antiguo virreinato del Perú (fig. 118).

**IGLESIAS RENACENTISTAS CON BÓVEDAS DE CRUCERÍA: SAÑA Y GUADALUPE.** — En el primer cuarto del siglo XVII trabajó en los valles de Saña y Guadalupe, en la costa del Norte del Perú, un arquitecto cuyas obras demuestran una buena formación técnica y artística, aunque los documentos nos dicen que no sabía firmar: el mulato Blas de Orellana. Por los años de 1617 a 1619 estaba labrando la iglesia de los agustinos de Saña, la próspera





Fig. 110.—IGLESIA DE SAN JUAN DE ÁCORA. Fig. 111.—PORTADA DE LA IGLESIA DE PAUCARCOLLA. Fig. 112.—PORTADA DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN (CHUCUITO).



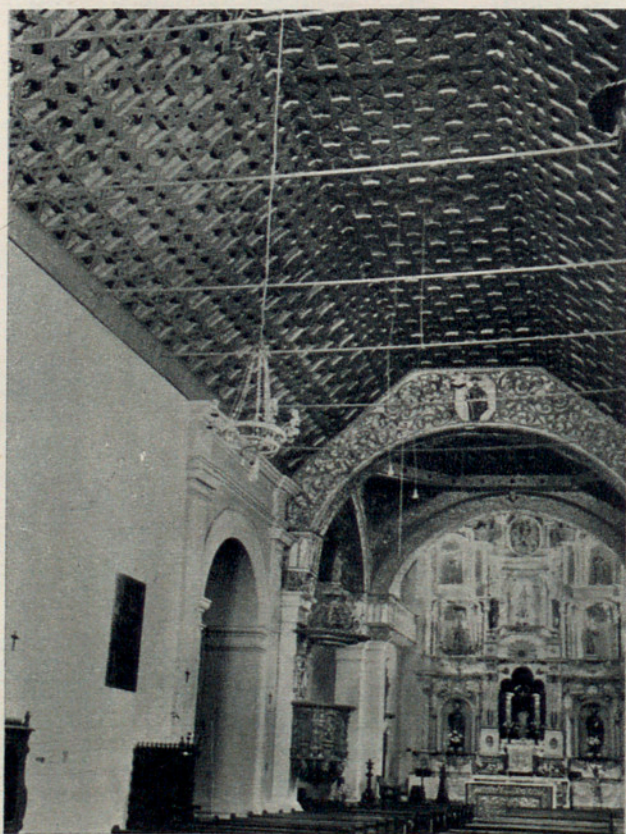
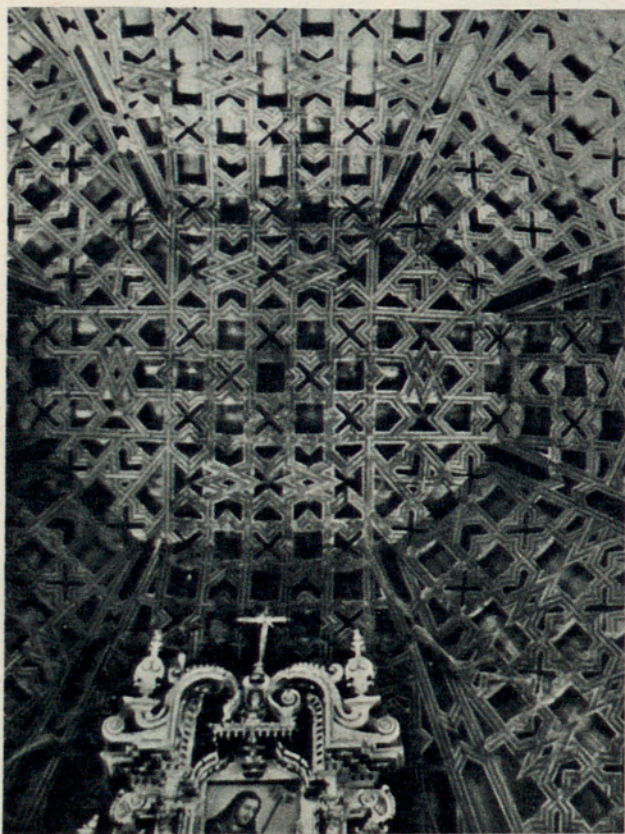
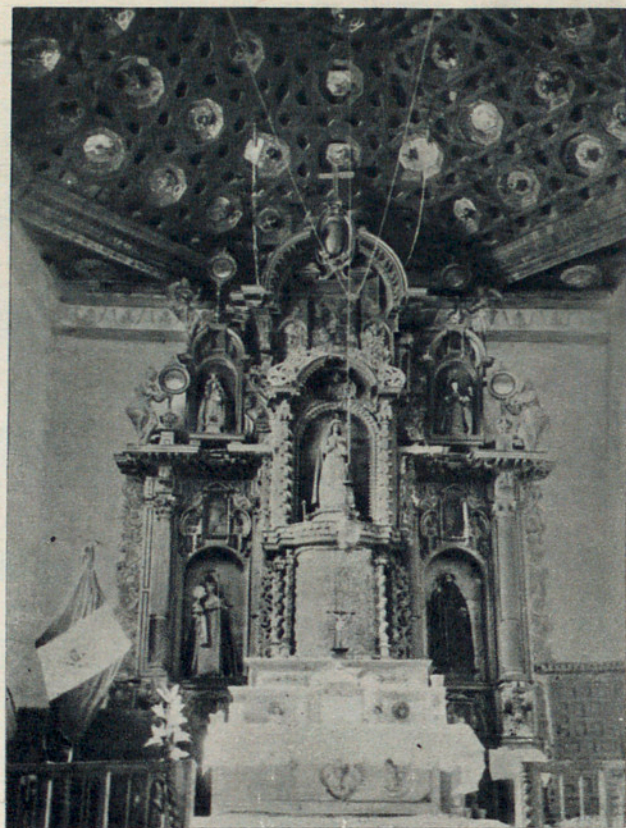


Fig. 113.—IGLESIA DE TIAHUANACO. Fig. 114.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA (AYACUCHO). Figs. 115 y 116.—ARTESONADO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO E IGLESIA DE SAN MIGUEL (SUCRE).



ciudad que arruinó una inundación en 1720 y no se repuso del desastre. Lo que en Saña contemplamos en ruinas, lo podemos apreciar en todo su valor —salvo los daños que le produjo el terremoto de 1970— en la iglesia del convento de la misma Orden de Guadalupe, en el valle de Pacasmayo. Por sus semejanzas con aquélla, no hay duda que es obra también de Blas de Orellana. Iglesia y convento debieron labrarse, como cree Wethey, en la tercera década del siglo XVII, después de la destrucción del edificio anterior por un temblor en 1619 (figura 119). Construida enteramente de ladrillo, el material preferido en la Costa, la iglesia consta de una nave con brazos de crucero y el coro a los pies sobre bóveda de aristas. Por influencia de Lima —donde la experiencia de los terremotos había aconsejado las cubiertas de crucería—, las bóvedas del templo y de la sacristía parecen creaciones del último gótico. Sus trazas con ligamentos curvos, festones y formas conopiales, son las mismas que se encuentran en España hacia 1500.

**BOLIVIA: IGLESIAS CON ATRIOS Y POSAS.** — Un documento de fines del siglo XVI nos describe la primera iglesia que tuvieron los franciscanos en Cajamarca (Perú), que estaba precedida por un amplio atrio o cementerio “muy agraciado y vistoso con mucha arboleda que divide las calles del mismo... para los días que hay procesión, y con ser bien grande la iglesia, no cabe la gente del pueblo en ella...; y así se les dice misa los domingos y fiestas en una capilla pegada a la misma iglesia, que está hecha en el cementerio, en el cual están todos los del pueblo toda la mañana rezando la doctrina hasta que se les hace la hora de... misa mayor”. Esta descripción podría aplicarse, sin cambiar una palabra, a cualquier convento mexicano de mediados del siglo.

No hay noticias fidedignas de capillas abiertas en lo que hoy es el Perú, pero, dentro de la región andina, en la actual Bolivia, las necesidades de la conquista espiritual motivaron la aparición de iglesias precedidas por un atrio con posas en los ángulos. Si bien los templos fueron de construcción muy modesta y no precisaron del aparato defensivo de los de Nueva España, la organización del patio que les precedía fue semejante. El conjunto más monumental en que se reúnen el templo, el atrio con sus posas y hasta una posible capilla abierta, se encuentra en el famoso santuario de Copacabana, a orillas del Titicaca.

La iglesia, comenzada por el arquitecto español Francisco Jiménez de Sigüenza, en 1610, estaba construida en buena parte cuatro años más tarde, pero no quedó concluida totalmente hasta cerca de mediados del siglo. Por entonces se terminó el atrio en su forma actual, con las posas que sustituyeron a unos altares que había en los ángulos para que en ellos hicieran estación las procesiones (figs. 117 y 121).

La iglesia es de cruz latina, con pilastras que reciben los arcos formeros, como en Guadalupe, y la cubierta es de bóveda de crucería con los trazados propios del último gótico peninsular, excepto en el crucero donde se alza una cúpula gallonada en su interior. La portada

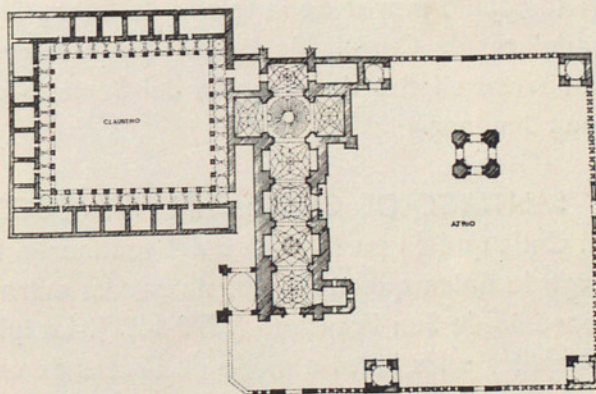


Fig. 117.—PLANTA DEL SANTUARIO DE COPACABANA.  
Según J. y T. Mesa.



de los pies es de traza renacentista, compuesta a modo de arco de triunfo dórico. Al lado de la Epístola se extiende el atrio cercado por un muro con almenas, al que da acceso un arco situado en el eje de la portada lateral del templo. Las posas son de planta cuadrada, cubiertas por bóvedas semiesféricas y con una sola puerta, pero consta —por testimonio del cronista agustino Calancha— que tuvieron dos “para entrar y salir las procesiones”. En vez de la Cruz, que nunca falta en los atrios mexicanos, el de Copacabana tiene un templete abovedado casi tan alto como la iglesia, con un Calvario. A fin de equilibrar convenientemente la distribución de masas y volúmenes del conjunto, el templete del Calvario se desplazó a un lado, pues de haberse colocado en el centro geométrico del patio su masa hubiese empequeñecido la de la torre.

Recientemente, los señores Mesa han descubierto una construcción adosada al lado del Evangelio de la iglesia y rasante con la fachada de la misma, de planta rectangular, cubierta con cúpula elíptica y con arcos (hoy tapiados con adobes) en los tres lados exentos. Consideran que sirvió de capilla abierta para celebrar ceremonias religiosas ante un grupo de fieles congregados a cielo abierto y suponen que se construiría al mismo tiempo que el atrio, o sea entre 1614 y 1640. Es una especie de posa monumental, pues su altura iguala a la del templo y la linterna que corona la bóveda no puede obedecer más que a motivos estéticos, ya que no hacía falta iluminar un templete abierto por tres lados.

En la ciudad de Sucre se conservan algunas iglesias renacentistas. En las de San Agustín (1585-1620) y Santo Domingo (hacia 1630) se emplearon bóvedas de arista y de crucería, aquéllas en el cuerpo del templo y éstas en el crucero y presbiterio. La de la Merced —terminada en 1627— tiene cubierta de bóveda renacentista de casetones (fig. 120), como la de la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara del Cuzco (1622), y como las de los templos andaluces de Cazalla de la Sierra y El Pedroso (Sevilla). También se decoró con casetones la bóveda elíptica de la capilla del Baptisterio de la catedral (1599), obra del maestro albañil Juan Jiménez.

**SANTIAGO DE CHILE: SAN FRANCISCO.** — Los terremotos, más frecuentes y violentos en Chile que en parte alguna del continente, han destruido varias veces las ciudades y es Santiago la única que conserva, sin graves mermas, un monumento del siglo de la conquista: el convento de San Francisco (1572-1628). La iglesia era de planta de cruz latina, con una nave y capillas a los lados a modo de brazos de crucero. En el pasado siglo se le añadieron naves laterales y, por entonces (1860), el arquitecto Fermín Vivaceta reformó la torre dejándola con el aspecto que tiene hoy. Lo interesante del templo es el interior, por su hermosa techumbre de madera de ciprés —quizá única en América— formada por vigas horizontales que apoyan en triple fila de canes de perfil renacentista, que labró (1615-1618) el maestro de carpintería Mateo de Lepe (fig. 122). El refectorio del convento, infelizmente demolido en 1923, tenía una techumbre semejante. Del antiguo convento, bien mermado por las reformas urbanas, queda en pie el claustro principal cuyos arcos almohadillados sobre columnas de ladrillo gruesas y cortas, evocadoras de las de Guatemala, producen sensación de solidez y de fuerza (fig. 123). Las galerías altas con pies derechos de madera, son posteriores. También se ha salvado de las mudanzas de los tiempos la hermosa puerta de la sacristía, cuyas pilastras y el dintel sobre canes constituyen una obra maestra de talla en madera, con motivos en los que ya apunta el barroco.



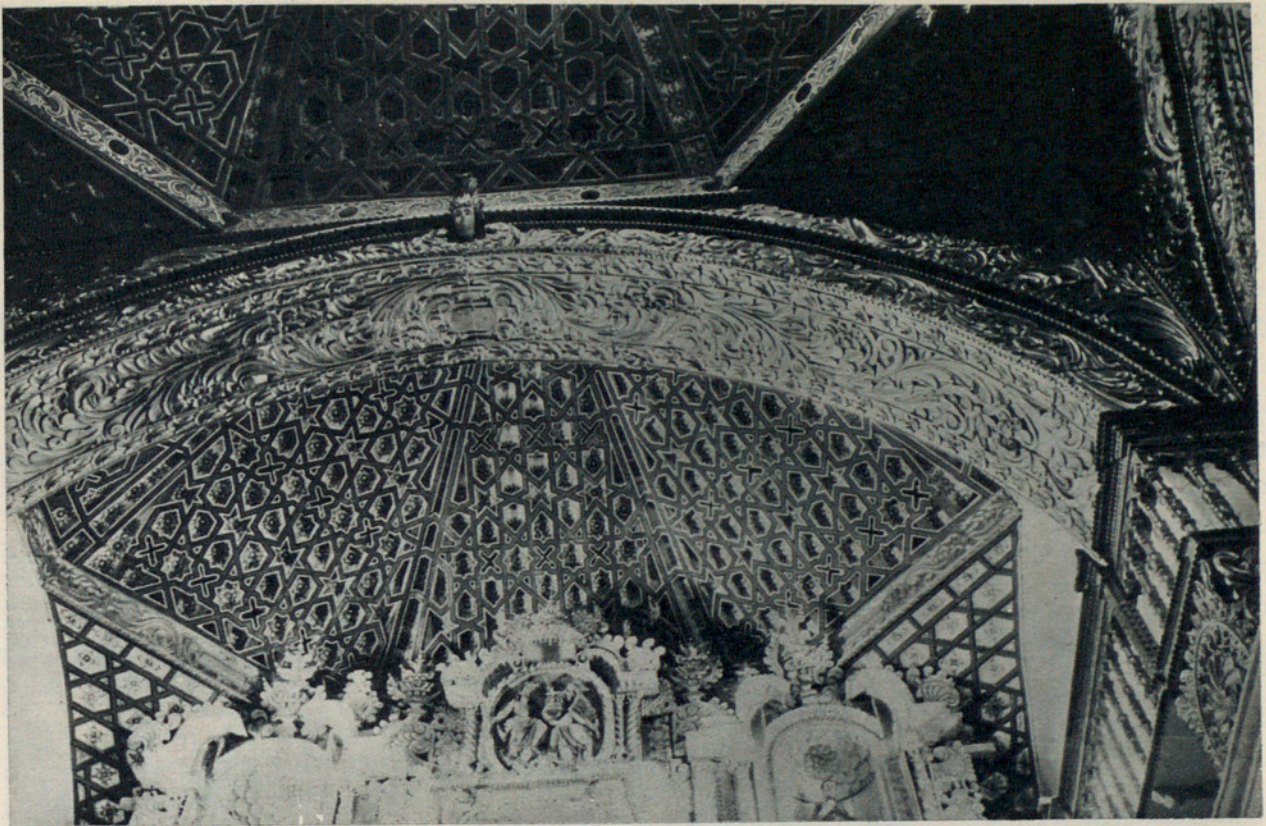


Fig. 118.—ARTESONADO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL (SUCRE).

Fig. 119.—IGLESIA DEL CONVENTO DE GUADALUPE.

Fig. 120.—IGLESIA DE LA MERCED (SUCRE).



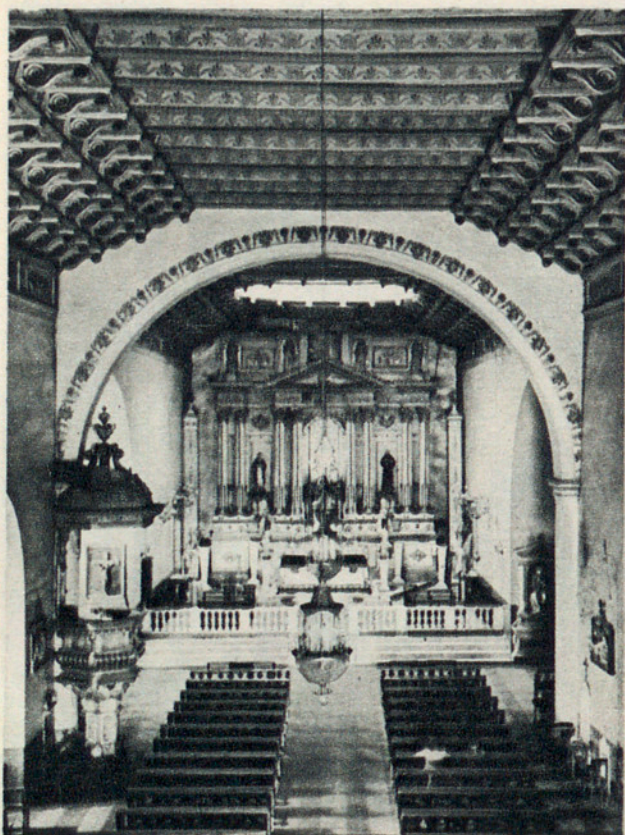


Fig. 121.—SANTUARIO DE COPACABANA. Figs. 122 y 123.—IGLESIA Y CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO (SANTIAGO DE CHILE).



## LAS GRANDES CATEDRALES

CARACTERES GENERALES. — Hacia 1500 se comenzaron las obras de la catedral de Las Palmas y unos lustros más tarde se sacaba de cimientos la de Santo Domingo. Fueron éstas las primeras grandes empresas arquitectónicas que Castilla acometió fuera de la Península, una en Gran Canaria y otra en la Española, en islas atlánticas que acababan de incorporarse a la Corona bajo el cetro de los Reyes Católicos. Los dos nuevos templos episcopales se concibieron y realizaron en el estilo gótico que, aunque iniciaba ya su curva descendente, después de más de tres siglos de vida, aún tenía vitalidad para imponerse en las grandes catedrales de Salamanca (1512) y Segovia (1525) y en la Colegiata de Valladolid (1537) cuya construcción se malogró.

Mientras el viejo estilo medieval, tan arraigado en la Península, ganaba las últimas batallas artísticas como si no se resignara a desaparecer, la renovación que volvía los ojos hacia lo clásico llegaba plétórica de vigor y de pujanza. En el mismo año en que se comenzaba la catedral de Segovia, se hacía cargo Diego de Siloe de las obras de la de Granada, planteándose el problema de alzar un gran templo renacentista sobre los cimientos del edificio gótico trazado por Enrique Egas. Tres lustros más tarde (1540), Alonso de Vandelvira ponía la primera piedra de la catedral de Jaén y en 1583 comenzaba Juan de Herrera la de Valladolid, aprovechando parte de los cimientos de la vieja Colegiata.

En el Nuevo Mundo, los descubrimientos y las conquistas dilataron los límites de la monarquía en pocas décadas y la organización de tan extensos territorios, en el aspecto espiritual, trajo como consecuencia la creación de nuevas diócesis y el problema de dotarlas de sus correspondientes catedrales. En algunas de esas diócesis —Coro, Cartagena, Bogotá, Santa Marta, Quito, etc.— se erigieron modestos templos episcopales de no mayor entidad que las iglesias de parroquias o conventos, pero en las cabeceras de otras más ricas y en las capitales de los dos virreinos del siglo XVI —México y Perú— se construyeron grandes edificios tan monumentales como los de España, proyectados con fe en el porvenir de las ciudades y en el prestigio de su casco urbano, y pensando en que pudieran servir a una población que había de crecer a lo largo del tiempo.

Con poca diferencia de años, las grandes catedrales del siglo XVI se comenzaron en la séptima década de la centuria. Todas son, por tanto, obras renacentistas y en ellas se continúa la serie de catedrales españolas. El tipo toledano de templo gótico con girola poligonal, que traducido al estilo Renacimiento siguió en Granada Diego de Siloe, no se empleó en América en la época de referencia, si bien inspiró siglos más tarde el proyecto del ingeniero Ventura Buceta, que proyectó, para Santiago de Cuba (1779-1784), una catedral gótica, con deambulatorio pentagonal y capillas absidales. Las catedrales americanas del siglo XVI se derivan del tipo de iglesia de planta rectangular con testero plano que siguió Vandelvira en la de Jaén y que contaba con precedentes tan ilustres como las de Sevilla y la Seo de Zaragoza, y la iglesia de Salvatierra (Álava). Según observó Angulo, casi todas las catedrales renacentistas americanas se derivan de la de Jaén, comenzada en 1540, salvo algún proyecto de planta tan excepcional como el de Pátzcuaro. El tipo de iglesia-salón, rectangular y con cabecera plana, se impuso en las catedrales de Nueva España (México, Puebla, Mérida, Guadalajara, Oaxaca), en las peruanas de Lima y Cuzco, y en dos de los proyectos de Juan de la Torre para La Habana. Las de Mérida, Guadalajara, Lima y Cuzco siguieron además el al-



zado del modelo jiennense en cuanto a cubrir sus naves a la misma altura. No hay duda de que en esa forma se proyectara la de México y consta que con ese criterio, cambiado más tarde, se comenzó la de Puebla. Los pilares granadinos, de Diego de Siloe y su escuela, inspiraron los de las catedrales de Guadalajara, Lima y Cuzco; y las bóvedas de casetones de la catedral de Mérida contaban con el precedente inmediato de las de la Casa Lonja de Sevilla, y de algunas iglesias importantes (Cazalla, El Pedroso, etc.) de la misma provincia. A esas influencias andaluzas predominantes en las catedrales americanas, hay que añadir las castellanas de Juan de Herrera y sus contemporáneos o discípulos. El interior de la catedral de Mérida, con sus pilares lisos, es un lejano eco del purismo renacentista de las iglesias de Madrid o Getafe; y la catedral de Valladolid (1583), del maestro de El Escorial, con sus cuatro torres y cúpula central, ejerció una influencia que alcanzó a importantes monumentos barrocos. Su influencia en las catedrales de México y Puebla —por lo que se refiere a las cuatro torres— no ofrece duda, así como en uno de los proyectos que hizo para La Habana (1608), el arquitecto Juan de la Torre.

Aunque no falten en algunas de ellas reminiscencias del espíritu gótico o cubiertas de bóvedas de crucería, las grandes catedrales del siglo XVI continúan, al otro lado del Atlántico, la serie de las españolas del Renacimiento. Veamos la historia y la importancia artística de esas obras capitales de la arquitectura hispanoamericana.

**EL PROYECTO DE PÁTZCUARO.** — Antes de iniciar el estudio de las grandes catedrales de Nueva España, es preciso referirse a la proyectada —y sólo en parte construida— por el primer obispo de Michoacán, Don Vasco de Quiroga (1470-1565), el virtuoso protector de los indios tarascos, cuyo recuerdo todavía perdura en los pueblos de la pintoresca comarca. Por la fecha

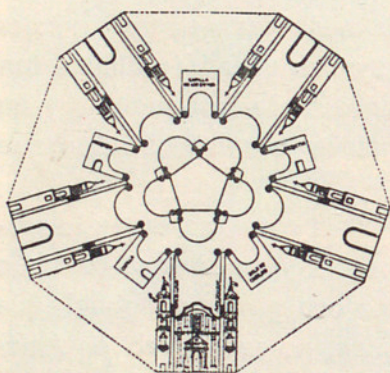


Fig. 124.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE PÁTZCUARO. Según «Iglesias de México».

temprana en que se comenzó y por lo insólito de su traza, la catedral de Pátzcuaro queda fuera de la serie de las catedrales renacentistas mexicanas y, en realidad, responde al mismo afán de buscar soluciones a los problemas planteados por la evangelización que inspiró los patios con posas y las capillas de indios. Prescindiendo de las fórmulas en uso, don Vasco ideó un templo con cinco naves radiales unidas a una girola dispuesta alrededor de una capilla mayor pentagonal. De la originalísima traza quedan dos testimonios gráficos: la que figura estilizada en el escudo de la ciudad (1553) labrado en piedra en el Humilladero de Pátzcuaro; y el calco moderno de un dibujo hecho por el cronista Beaumont en el siglo XVIII, trazado a la vista de lo que entonces se conservaba en pie (figura 124). La capilla pentagonal quedaba

rodeada por una girola en la que, como en la de la catedral de Toledo, alternaban tramos rectangulares y triangulares, resultando así duplicados al exterior los lados del polígono. En los tramos rectangulares desembocaban las naves, de tal manera que la vista de cada una de ellas conducía a un ángulo y no a uno de los lados del pentágono, con lo cual todos los fieles tenían ante sí el altar mayor donde se celebraba la misa. Los espacios correspondientes a los tramos triangulares, se destinaban a capillas, sacristía y sala capitular.



La obra debió comenzar poco después de la consagración episcopal de Don Vasco (1538), pues el Licenciado Tello de Sandoval, que llegó a Nueva España en 1544, como visitador del Virreinato, traía instrucciones de la corte para informar sobre la traza y obra del edificio. Es muy posible que el anónimo autor de los planos no fuese más que simple ejecutor de las ideas del prelado. La concepción original del proyecto es hija de su propósito de disponer de un templo capaz de albergar gran número de fieles. El arquitecto que aparece íntimamente vinculado a las obras de la catedral de Pátzcuaro (1545-1570) es Hernando Toribio de Alcaraz, pero consta que estaba construida parte de ella cuando se hizo cargo de la fábrica. Terminada una de las naves sirvió de catedral hasta que, en 1580, trasladaron a Valladolid (hoy Morelia) la cabecera de la diócesis. El arquitecto procedía de la ciudad manchega de Alcaraz, tierra de buenos canteros y cuna de la familia de los Vandelvira. Pasó a Nueva España en 1544, poco antes de su intervención en Pátzcuaro. No pudo ser, por tanto, el autor de la traza.

MÉXICO. — Poco después de la fundación española de México, se construyó (1525-1532) un templo catedral cuya planta conocemos por las excavaciones hechas por García Cubas. Era una iglesia rectangular, de tres naves con arcos sobre pilares ochavados, como los de la Capilla Real de Cholula, pero con basas góticas. Reparada varias veces, sirvió como catedral hasta que, en 1624, construida ya buena parte del templo nuevo, fue demolida.

Poco después de terminada esa primera catedral, cuyo arquitecto fue el alarife Maese Martín de Sepúlveda, se iniciaron las gestiones para construir un gran templo en consonancia con la categoría de la capital del virreinato. Se hicieron proyectos, se acopiaron materiales y, por fin, después de muchos años de intentos, en 1563 se colocó la primera piedra. La cimentación del edificio planteó graves problemas técnicos, cuyo estudio se encomendó a una junta, formada por los arquitectos Alvaro Ruiz, Miguel Martínez, Juan de Ibar y Ginés Talaya. Alguno de ellos había intervenido en la reconstrucción de iglesias hundidas en el suelo inseguro de los solares ganados al lago de Texcoco. Se adoptó el acuerdo de excavar todo el espacio de la planta del templo hasta encontrar la capa de agua del subsuelo, achicarla con bombas y, después de estacar todo el fondo, formar una torta de hormigón y mampostería hasta alcanzar el nivel del suelo, asentando encima los muros y pilares.

Comenzada la fábrica por la parte del testero, en 1585 se estaban labrando las capillas del lado de la Epístola y algunos pilares. La llegada del virrey Marqués de Guadalcázar (1613), activó las obras y por entonces, cuando ya se habían cerrado algunas bóvedas, se envió al Consejo de Indias —que lo pasó a informe del arquitecto cortesano Juan Gómez de Mora— un diseño formado por Alonso Pérez de Castañeda, expresivo del estado en que se encontraba la fábrica. En consecuencia, se remitió al Virrey una traza con un informe de Gómez de Mora para que los técnicos de México decidieran la forma de concluir el templo. Los arquitectos mexicanos decidieron que la obra se continuara “por la traza de Claudio de Arciniega y modelo de Juan Miguel de Agüero”. Los trabajos continuaron unas veces con lentitud y otras con rapidez y en 1656 se dedicó el templo. En 1667 quedó terminado el interior.

Hoy está fuera de duda que el autor de la traza y director de la obra en su primera etapa fue el arquitecto Claudio de Arciniega, persona de la confianza del virrey Velasco, que desde 1560 era “maestro mayor de las obras de cantería desta Nueva España” y algo así como arquitecto oficial del virreinato. Hace pocos años, el profesor Luis G. Serrano dio a conocer



la traza de la catedral mexicana, que cree es la original de Arciniega, documento de excepcional interés que coincide casi exactamente con el edificio que se construyó y que permite considerar algunos cambios que se hicieron a lo largo del tiempo que duró su ejecución. Como vimos, el arquitecto Juan Miguel de Agüero hizo una maqueta del edificio de acuerdo con los planos de su colega.

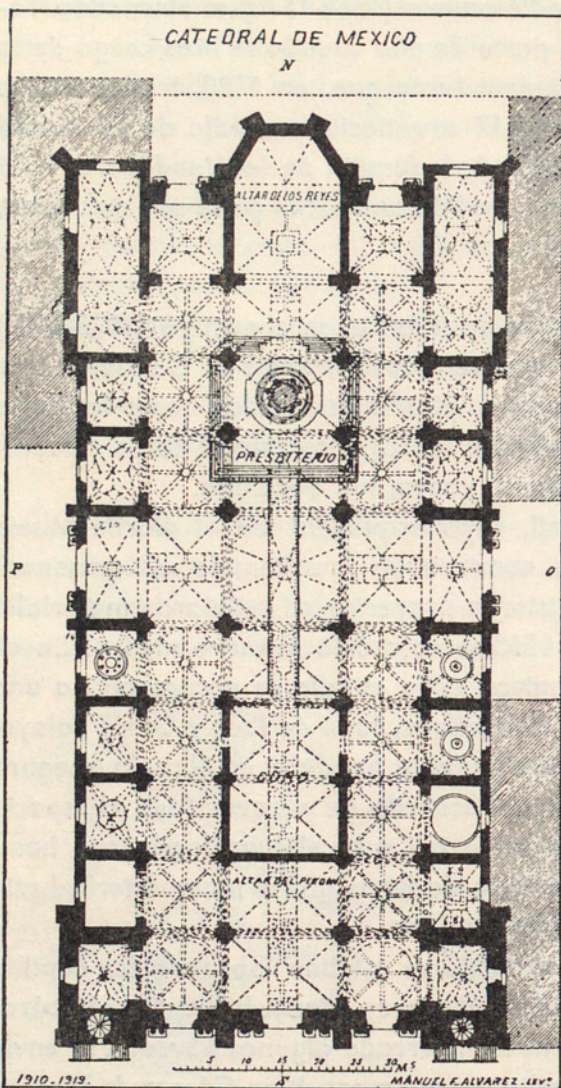


Fig. 125.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Según Álvarez.

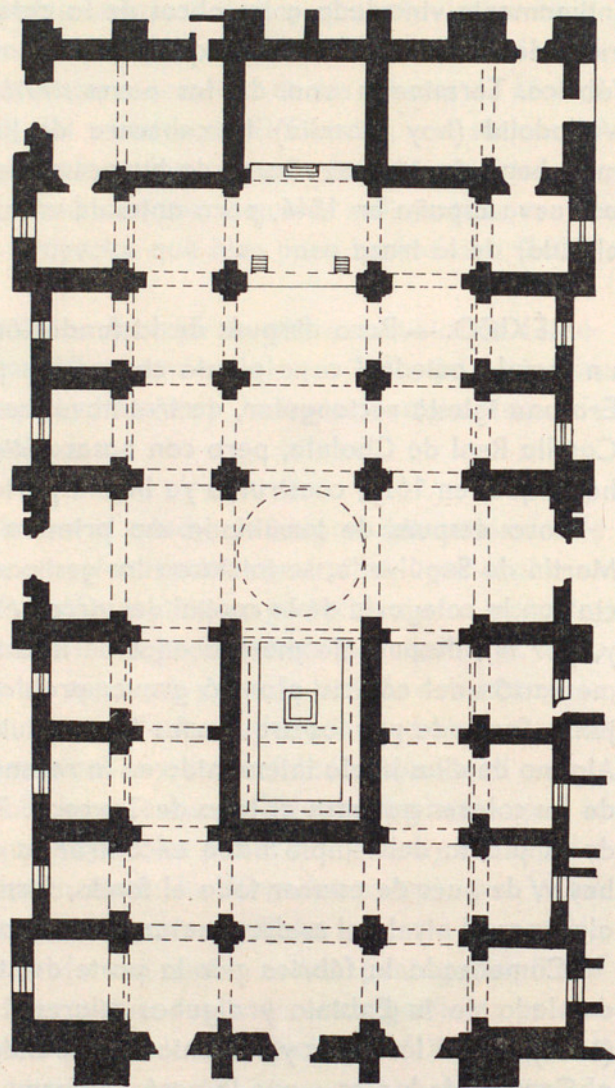


Fig. 126.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE PUEBLA. Según Toussaint.

La catedral de México es quizá el edificio de mayores proporciones que se labró en América antes de nuestro siglo. Tiene ciento diez metros de largo por la mitad de ancho, con tres naves, otras dos de capillas y nave de crucero tan ancha como la central (fig. 127). El testero es plano, con el saliente poligonal de la capilla de los Reyes en el eje de la nave mayor. Aunque sólo se construyeron las dos de la fachada, se proyectó con una torre en cada ángulo, tal como aparece en la primera traza. Tiene tres puertas en la fachada, una en cada brazo del crucero y dos en la cabecera, en los ejes de las naves laterales.





Figs. 127 y 128.—EXTERIOR E INTERIOR DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Fig. 129.—PORTADA DEL TESTERO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO.



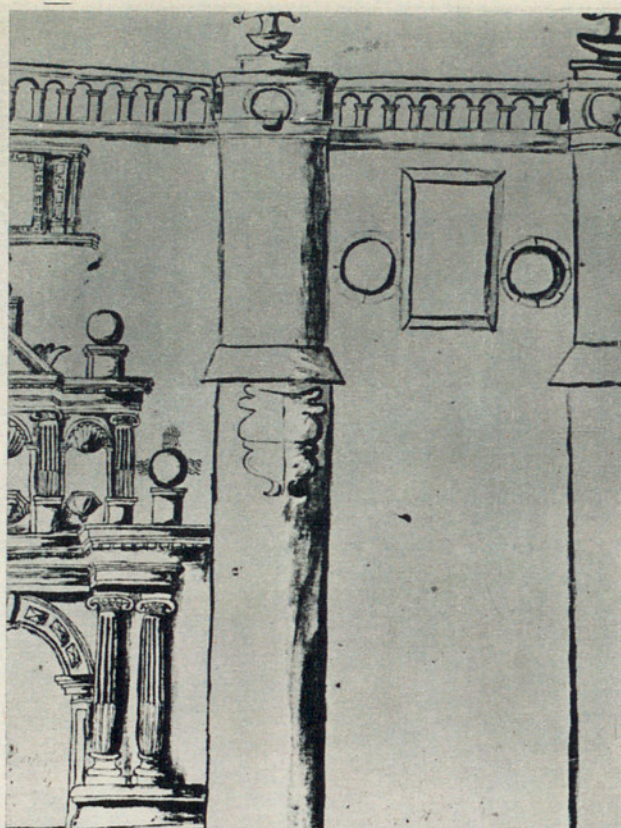


Fig. 130.—PORTADA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Fig. 131.—PORTADA LATERAL DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA (ARCHIVO DE INDIAS). Figs. 132 y 133.—EXTERIOR E INTERIOR DE LA CATEDRAL DE PUEBLA.



En cuanto a la planta (fig. 125), la catedral mexicana se deriva de la de Jaén (1540), obra de Alonso de Vandelvira. Nada debe a la de Salamanca, pese a coincidir con ella en el número de naves y en la situación del crucero ocupando el cuarto tramo a partir de las capillas de la cabecera. Como aclaró Angulo, la salmantina se proyectó (1512) con girola y se comenzó a construir por la fachada. Cuando se cambió el proyecto de girola por el testero plano (1588), ya estaba fuera de cimientos la cabecera de la catedral de México. Chueca cita como precedente de los grandes templos con cabecera plana, la iglesia de Salvatierra (Álava) y Angulo recuerda que, en la catedral de Sevilla, se pensó construir una capilla mayor poligonal de tipo gótico. Queda el problema de las torres en los ángulos, sin precedentes hasta entonces en la arquitectura religiosa española, pero con un ejemplo similar contemporáneo en la catedral de Puebla, hermana de la mexicana. Tal vez se proyectara con cuatro torres la Colegiata de Valladolid (1537), que pudo conocer Arciniega cuando estaba en obras, cuyos cimientos aprovechó Juan de Herrera para construir la catedral renacentista, proyectada con una torre en cada esquina y cuyo crucero ocupa, como las de México y Puebla, el cuarto tramo a partir de la cabecera. Recordemos, además, que Bramante proyectó para San Pedro de Roma, un edificio con cuatro torres, si bien de planta cuadrada.

Las diferencias en planta entre la traza de Arciniega y el monumento actual se refieren, precisamente, a los cubos de las torres de la cabecera. Siendo arquitecto de la catedral Juan Gómez de Trasmonte (hacia 1622), se ensancharon las capillas inmediatas al tramo del testero dándoles la misma latitud de las torres y se cambiaron de sitio las escaleras de caracol. Todavía en el siglo XVIII se hablaba de las torres del testero e incluso de unos supuestos planos de Juan de Herrera.

En cuanto al alzado, no ofrece duda que Arciniega proyectó cubrir las tres naves a la misma altura, como las de la catedral de Jaén. Fue Gómez de Trasmonte, quizá como consecuencia del informe de Gómez de Mora —y en todo caso por influencia de la de Valladolid— quien cambió el proyecto elevando la nave central (fig. 128). Los soportes de la catedral mexicana son pilares con medias columnas en sus frentes, que se alargan como si fuesen baquetones góticos. La falta de entablamento y la continuación de la convexidad y las estrías de los fustes en los arcos, acentúan esa nota de goticismo que parece expresar el espíritu del viejo estilo medieval con un vocabulario renacentista. En contraste con esa libertad anticlásica que no respeta el módulo de la columna, el arquitecto empleó el capitel toscano, descubriendo sus inclinaciones hacia el purismo renacentista, y asentó directamente los pilares sobre el suelo, como en El Escorial. Chueca relaciona la catedral mexicana —y las contemporáneas de la Nueva España— con la escuela renacentista toledana, a la que pertenece la iglesia de la Puebla de Don Fadrique (provincia de Granada, pero diócesis de Toledo), cuyos pilares con semicolumnas alargadas constituyen el precedente peninsular, como ya observó Angulo.

A juzgar por las crucerías que diseñó en el presbiterio de la traza y por las bóvedas de la sacristía y capillas desde la cabecera hasta el crucero, Arciniega proyectó cubiertas góticas para todo el templo, como luego haría Martín Casillas en la catedral de Guadalajara. El cambio de criterio, tal vez debido a influencia vallisoletana —quién sabe si transmitida por el informe de Mora—, debió tener lugar cuando dirigía las obras Gómez de Trasmonte. A él se debe también la innovación de alzar una cúpula, que no existía en el proyecto primitivo. La bóveda de la nave central es de medio cañón con lunetos y las laterales son vaídas. La capilla de los Reyes se cubrió con bóveda esquifada, en vez de la de crucería que



figura en la traza. Las portadas del testero (fig. 129) son de estilo herreriano, así como las de la Sacristía (fig. 130) y Sala de Cabildo. Estas últimas se deben al citado Gómez de Trasmonte.

Claudio de Arciniega, oriundo sin duda del pueblo de su nombre en Álava, debió nacer hacia 1520, tal vez en Burgos, donde vino al mundo Luis, su hermano menor. Siendo muy joven trabajó en el Alcázar de Madrid y parece que residió en Guadalajara. Hacia 1554 estaba en Puebla, donde le conoció don Luis de Velasco, que le llevó a la capital. Uno de sus primeros encargos debió ser el túmulo imperial (1559), erigido en la iglesia de San Francisco para celebrar las exequias de Carlos V, que conocemos por un grabado. Durante los mandatos de don Luis de Velasco y don Martín Enríquez, Arciniega fue el arquitecto oficial del virreinato y labró numerosas obras que esperan la investigación documental que las identifique. La Corona premió sus servicios (1578) nombrándole "obrero mayor de la Nueva España". En 1593 había fallecido.

PUEBLA. — La catedral de Puebla de los Ángeles es hermana en estilo de la metropolitana de México. Se comenzó en 1575 por planos del arquitecto Francisco Becerra, que tuvo a su cargo las obras hasta que, en 1580, se marchó a Quito. Suspendidos los trabajos en 1626, ocho años más tarde, al intentar proseguirlos, se hicieron informes que nos permiten saber cómo habían quedado las obras. En 1635 las visitó y dictó las condiciones para continuarlas el arquitecto Gómez de Trasmonte, a quien se deben importantes cambios en cuanto al alzado. Las obras no se reanudaron hasta la llegada del obispo Palafox, que en pocos años de actividad las dejó concluidas totalmente en 1649.

La catedral poblana es de dimensiones más reducidas que la de México y, como se construyó en un período de tiempo relativamente corto, ofrece mayor unidad de estilo. En cuanto al exterior (fig. 132) se impone por la elegancia de sus proporciones y por la esbeltez de las torres, que pudieron elevarse sin las limitaciones que imponía en la capital la inseguridad del suelo. El interior (fig. 133) es del todo semejante a la metropolitana, pero tiene un tramo o nave transversal menos, carece de puertas en la cabecera y la capilla de los Reyes es de planta cuadrada y no sobresale del testero (fig. 126). Como la de México, se comenzó a construir con cuatro torres, tal como aparece en un plano del Archivo de Indias de 1749. Los soportes y las cubiertas de las tres naves, repiten el modelo de la catedral mexicana. Las bóvedas de las capillas son de aristas, aunque es posible que se proyectaran de crucería. La cúpula es obra del siglo XVII.

Comenzada la fábrica por las naves de capillas, cuando se interrumpieron las obras en 1626 estaban todas cubiertas; las cuatro torres alcanzaban la altura de las naves laterales; y sólo dos pilares tenían los capiteles. Pocos años después (1635) Juan Gómez de Trasmonte proyectó, como había hecho en México, la elevación de la nave central para darle luces directas, idea que se puso en práctica más tarde, cuando el obispo Palafox mandó continuar la obra. Los trozos de entablamento que se conservan sobre las medias columnas de las naves laterales, parecen confirmar el primer proyecto de una cubierta a la misma altura en las tres naves, según la fórmula de Vandelvira en Jaén, que se siguió en la catedral de Guadalajara. Por su planta y alzado, las catedrales de México y Puebla son tan semejantes que hay que pensar que son de la misma mano o que el autor de una copió los planos de la otra. Recordemos que Arciniega y Becerra fueron amigos y trabajaron juntos algunas veces, por lo que no es de extrañar que se comunicaran sus proyectos.



GUADALAJARA, MÉRIDA, OAXACA. — Si las catedrales hermanas de México y Puebla son hijas del espíritu que inspiró la de Jaén, la de Guadalajara es una consecuencia de la escuela creada por Diego de Siloe en Granada. Comenzadas las obras poco después de 1570, sin que sepamos quién fue el autor de sus planos, en 1599 estaba para recibir las bóvedas. Es entonces cuando aparece como maestro mayor Martín Casillas, que había trabajado en la catedral de México por lo menos hasta 1585. No parece probable que trazara el templo y es seguro que no lo dirigió desde sus principios, pues en 1599 enumeraba errores y faltas en la obra. Frente al parecer de Diego de Aguilera, entonces maestro mayor de la catedral de México, que era partidario de cubrir el templo con bóvedas vaídas, triunfó el criterio de Casillas y se labraron las cubiertas de crucería. Bajo su dirección se acabó el templo, que pudo abrirse al culto en 1618. Avocado en Guadalajara, allí vivió el arquitecto la última etapa de su vida y perpetuó su honrado linaje.

La catedral tapatza tiene tres naves y seis tramos, y capilla mayor cuadrada, tal vez añadida a una traza primitiva de testero sin salientes (fig. 134). Carece de capillas laterales, pero los muros presentan arcos rehundidos para los retablos. Los pilares son de sección cuadrada con medias columnas toscanas, con un trozo de entablamento encima como hiciera Siloe en Granada siguiendo la fórmula que había empleado Rosellino, en el siglo XV, en la catedral de Pienza. La convexidad de las medias columnas, se continúa en los entablamentos (fig. 139). Como en la catedral de Jaén, las tres naves se cubrieron a la misma altura, con las bóvedas de crucería que diseñó Martín Casillas. Las ventanas con un vano rectangular y dos óculos, son de origen granadino, semejantes a las de la catedral de Málaga.

Destruídas las torres —que conocemos por un dibujo del siglo XVII— por el terremoto de 1819, lo único interesante del exterior del templo son las tres portadas, las mismas que se estaban labrando en 1599 y que parece lógico atribuir a Martín Casillas (figs. 137 y 138). Por un dibujo del Archivo de Indias sabemos que la portada lateral era, como aquéllas, obra del Bajo Renacimiento, relacionada con las que publicó el tratadista Serlio (fig. 131).

En 1563 se puso la primera piedra de la catedral yucateca. Suspendidas las obras poco después, las reanudó el gobernador, don Diego de Santillán (1569-1573), bajo la dirección del maestro Pedro de Aulestia, que había trabajado en las fortificaciones de La Habana. Años

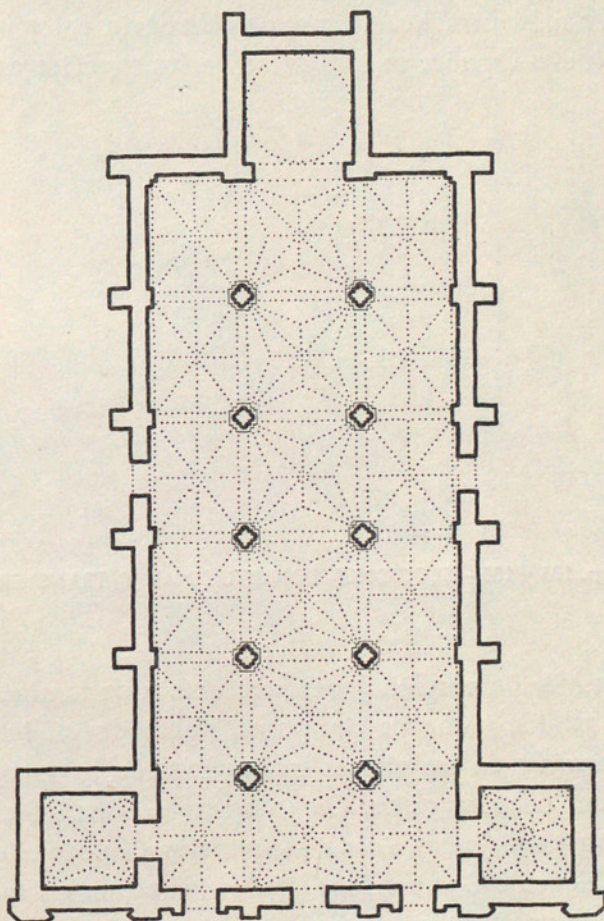
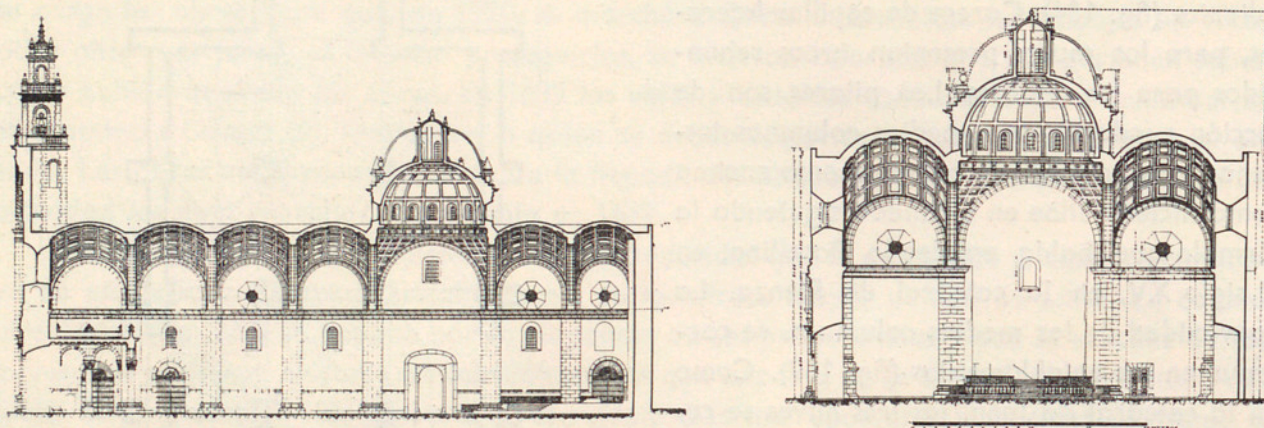


Fig. 134.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA. Según Angulo.



después, al parecer hasta 1584, fue maestro mayor Francisco de Alarcón, al que debió suceder Francisco Claros, que falleció cuando se comenzaba a cubrir la nave central. El gobernador y el Cabildo pidieron entonces a La Habana y a México que enviaran maestros competentes para inspeccionar las obras y, en consecuencia, vino de la capital Gregorio de la Torre; y de las fortificaciones habaneras —en las que trabajaba desde 1574—, Juan Miguel de Agüero. Ambos maestros encontraron mal construidas algunas bóvedas y capillas y las autoridades se querellaron contra los herederos del maestro Francisco Claros, que fueron condenados a pagar una indemnización. Reanudadas las obras bajo la dirección de Agüero, se acabaron en 1598, según lo hace constar una inscripción grabada en la cornisa de la cúpula.

La catedral de Mérida es un templo de tres naves, con testero plano como la de Puebla y, al igual que la de Guadalajara, carece de capillas y sus tres naves están cubiertas a la misma altura. La nave de crucero se acusa en planta por su mayor anchura y la de la cabecera por ser más estrecha. La mayor diferencia entre la catedral yucateca y sus contemporáneas de la Nueva España, se encuentra en los soportes y en la cubierta (figs. 135, 136, y 141). El arquitecto

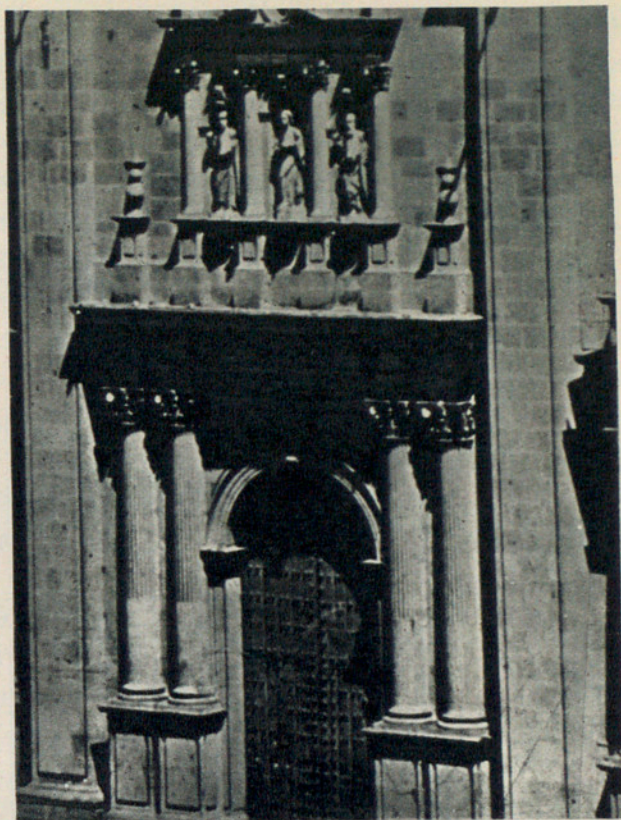


Figs. 135 y 136.—SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL DE LA CATEDRAL DE MÉRIDA. Según García Preciat.

de Mérida empleó gruesas columnas de tambores de cantería, con basa ática y capitel toscano y plintos y ábacos circulares, siguiendo así la reacción bramantesca contra la riqueza decorativa de los pilares granadinos de la escuela de Siloe, que se había iniciado en España unas décadas antes. Como ejemplos españoles pueden citarse, entre otros, la iglesia de Mancha Real (Jaén), la de Madridejos (Toledo), la de Getafe (Madrid) y la de Alcázar del Rey (Cuenca). Como en los citados templos y en la catedral de Jaén, las tres naves se cubrieron a la misma altura y como en ésta con bóvedas vaídas, salvo el crucero donde se alza una cúpula. Mientras las bóvedas de las naves laterales apenas presentan unas gruesas nervaduras que mueren en las claves de los arcos, las de la nave central y el crucero se decoran con casetones, motivos geométricos que estaban de moda en Sevilla, ciudad que conoció el arquitecto de Mérida. Con casetones decorados se labraron las bóvedas vaídas de la Casa Lonja sevillana y con casetones lisos las de las iglesias de Cazalla y El Pedroso (Sevilla) y Aracena (Huelva), así como los ábsides de la de Madridejos, en Castilla.

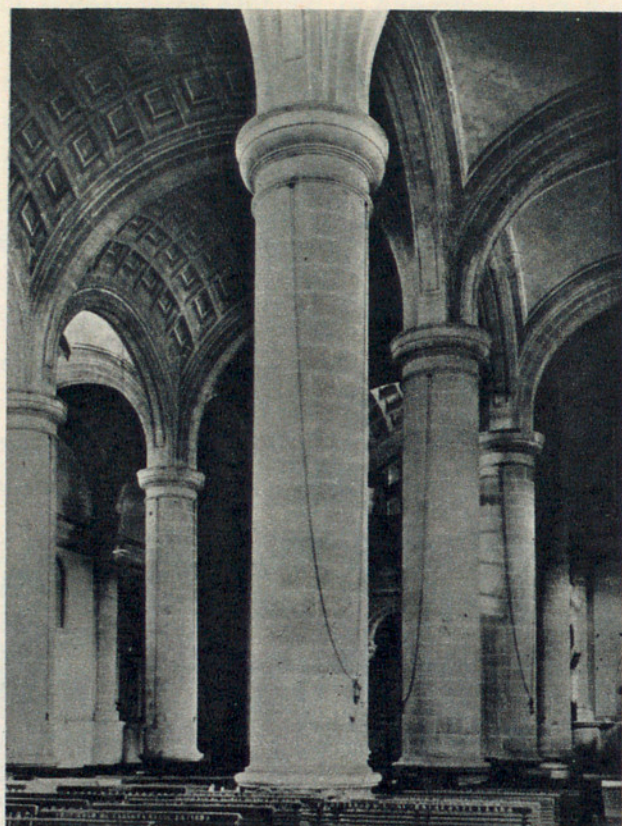
El cimborrio (fig. 142) es en realidad una media naranja ceñida exteriormente por un tambor que equilibra sus empujes, como en el Panteón de Roma, cuyos dibujos había publica-





Figs. 137, 138 y 139.—EXTERIOR, PORTADA E INTERIOR DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA.





Figs. 140, 141 y 142.—FACHADA, INTERIOR Y CÚPULA DE LA CATEDRAL DE MÉRIDA.



do Villalpando (Toledo, 1563) en su traducción del tratado de Serlio. Angulo señaló estas relaciones, así como las de su organización externa con la cúpula de la Sacristía mayor de la catedral de Sevilla. En cuanto al exterior, la catedral emeritense parece inaugurar la sensación de austeridad y de fuerza que será característica de los edificios yucatecos (fig. 140). Los muros de pequeños sillares presentan grandes superficies lisas, la fachada se eleva por encima de las cubiertas y el desplazamiento de los campanarios hacia el muro lateral del cubo acentúa las proporciones cuadradas del conjunto. Los remates piramidales sobre cuatro bolas, pudo verlos el arquitecto en la Giralda, de Sevilla. Las portadas, que es lógico atribuir a Agüero, son típicas del estilo herreriano de fines del siglo.

Aunque conocemos mal la historia de su construcción y es posible que se comenzara ya en pleno siglo XVII, hay que incluir la catedral de Oaxaca en la serie de los templos episcopales renacentistas de Nueva España. Es indudable que el terremoto de 1714 no destruyó totalmente el templo y que la reconstrucción llevada a cabo por el obispo fray Ángel Maldonado (1702-1728), aprovechó buena parte de la obra antigua. Consta que el terremoto arruinó el cimborrio y las torres y resquebrajó algunos pilares, pero que las capillas no sufrieron daños "por ser de cañoncillos".

El templo tiene tres naves, más dos de capillas muy profundas (fig. 147). La situación del crucero, que ocupa el cuarto tramo quedando otros seis entre él y el testero, hace sospechar que el templo era en principio más corto y luego se amplió hacia la cabecera. Los soportes son de sección cuadrada con medias columnas adosadas y la cubierta, más elevada en la nave central, es de bóvedas vaídas. Las capillas se cubren con cañones perpendiculares al eje del templo, o sean los "cañoncillos" que se salvaron del terremoto de 1714. Todo hace pensar que la catedral conserva buena parte del edificio renacentista.

**LA HABANA: PROYECTOS DE IGLESIA MAYOR.** — En relación con las catedrales de Nueva España, hay que citar los proyectos del arquitecto Juan de la Torre para la iglesia mayor de La Habana, hechos en 1608 cuando se pensaba dotar a la ciudad de un templo que pudiera servir de catedral si se conseguía el traslado de la cabecera de la diócesis, hasta entonces establecida en Santiago. A pesar de su fecha tardía son renacentistas y de sumo interés para la historia de ese período artístico. Juan de la Torre, maestro mayor de las fortificaciones de La Habana, diseñó tres planos. En uno de ellos, se inspiró, sin duda, en la catedral de Jaén; en otro siguió el modelo de Valladolid, con torres en los ángulos que, en ese aspecto, se relaciona con las de México y Puebla. Sin embargo, el empleo de columnas revela sus vínculos artísticos con la de Mérida, terminada años antes por Juan Miguel de Agüero, que había sido también maestro mayor de las fortificaciones habaneras. El tercero de los proyectos ofrece el interés de ser uno de los primeros templos de tipo jesuítico que se trazaron en América y con capilla mayor ochavada, como la de la iglesia de San Carlos (1569-1585), de la Compañía de Jesús de Zaragoza.

**LIMA Y CUZCO.** — Con las de Lima y Cuzco se prolonga en el Perú la serie de las catedrales americanas renacentistas. Ambas son tan hermanas en época y estilo como lo son entre sí las de México y Puebla, y también se relacionan con la de Jaén y con la escuela granadina de Siloe. Las dos se trazaron y comenzaron en los últimos años del siglo XVI, después de haber fracasado otros proyectos y a ellas aparece vinculado el famoso arquitecto Francisco Becerra († 1605).



A requerimiento del virrey Don Martín Enríquez, que le había conocido en Nueva España, dejó Becerra sus trabajos en Quito, trasladándose a Lima en 1582. Hizo unos planos para las dos catedrales y fue nombrado maestro mayor de la limeña en 1584. Sin embargo, las obras del templo metropolitano no se iniciaron hasta 1598, después de haber dispuesto el virrey Don Luis de Velasco un cambio de plan más ajustado a las posibilidades económicas del virreinato. Fue entonces cuando se hizo la traza definitiva y nada impide atribuir su paternidad al arquitecto de Trujillo, como lo confirma un documento de 1609 en que se habla de "la traza de Francisco Becerra que está ya plantada en superficie". Las obras siguieron con tanta actividad que en 1604 se terminó la mitad posterior del edificio y pudo dedicarse al culto.

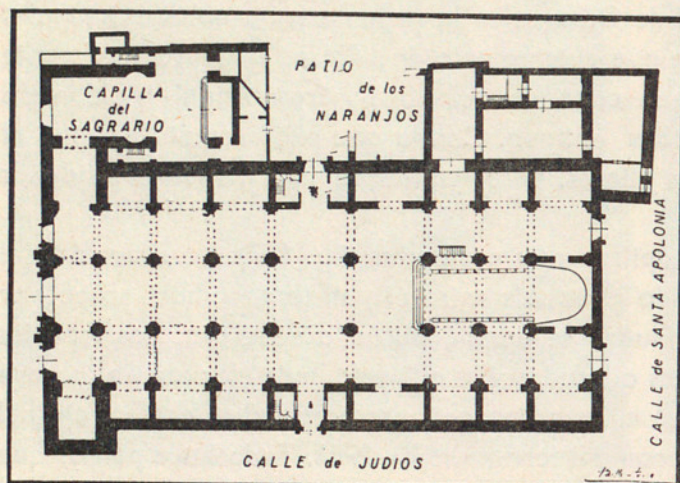


Fig. 143.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE LIMA. Según Harth-terré.

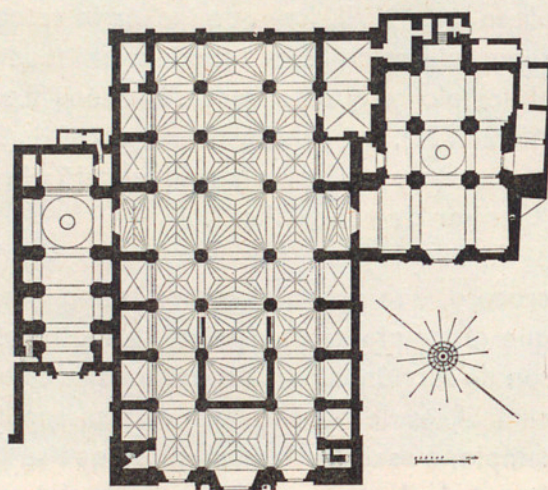


Fig. 144.—PLANTA DE LA CATEDRAL DEL CUZCO. Según Buschiazzo.

En cuanto a la planta (fig. 143), de tres naves más dos de capillas hornacinas y testero sin saliente, la catedral limeña se deriva de la de Jaén. Como la de Puebla, tiene nueve tramos o naves transversales, pero la del crucero y la inmediata hacia la capilla mayor son más anchas. Tal vez, como cree Harth-terré, la mayor latitud de este tramo y el consiguiente desplazamiento del crucero hacia el centro del templo, sea una innovación introducida en la planta después de la inauguración de la mitad del edificio (1604) y de la muerte de Becerra. Tiene tres puertas en la fachada, una en cada brazo del crucero y dos en la cabecera correspondientes a los ejes de las naves laterales.

La catedral limeña (fig. 145) inaugura en la arquitectura americana el empleo del pilar cruciforme con pilastras en vez de medias columnas, con un trozo de entablamento encima, siguiendo la fórmula empleada por un discípulo de Siloe en la iglesia de Iznalloz (Granada), también seguido en la parroquial de San Miguel, de Peñafiel (Valladolid), en tierras de Castilla. Los mismos pilares se emplearon en la catedral del Cuzco y en la de Panamá (1676), cuya diócesis era sufragánea de la de Lima. La cubierta de la parte del templo que se terminó en 1604 era de bóvedas de arista, pero un terremoto las arruinó cinco años más tarde y, al reconstruirlas, se siguió otro criterio. Después de varias reuniones e informes de los mejores arquitectos, triunfó el parecer del maestro mayor de las obras, Juan Martínez de Arzona, y se labraron de crucería. Así, pues, se volvió a soluciones góticas, buscando en las estructuras



elásticas de las crucerías una defensa contra los temblores. El interior del templo se concluyó en 1622, pero del edificio de entonces apenas quedan hoy la planta y los muros exteriores. Todo lo demás es una reproducción construida a base de madera, ladrillo y estuco después del terremoto de 1746. Reedificó el templo el arquitecto jesuita Juan Rher, labrando los pilares con estructuras de vigas sobre basas de piedra y forro de ladrillo y estuco. Las bóvedas de crucería se hicieron con nervaduras de madera, procedimiento ya empleado en la reconstrucción de las que había arruinado otro terremoto en 1687.

La catedral del Cuzco se comenzó al mismo tiempo que la de Lima (1598) y también por iniciativa del virrey Velasco, por lo que parece lógico atribuir su traza a Becerra. Suspendidas las obras en 1601, cuatro años después fue nombrado maestro mayor Bartolomé de Carrión, el arquitecto que había labrado años atrás la portada de la catedral de Tunja. Consta que Carrión trazó unos planos por orden del virrey, pero queda la duda de hasta qué punto se aprovechó la traza anterior. Lo probable es, como cree Wethey, que el proyecto de Becerra permaneciera en su parte esencial, con las modificaciones que le hicieran Carrión y los maestros que le sucedieron. El templo quedó concluido en 1654, después de haber resistido sin daños graves el terremoto que asolara la ciudad cuatro años antes.

La catedral cuzqueña repite la planta de la de Lima, con la diferencia de que tiene un tramo menos y que el inmediato a la fachada, además del de crucero, se acusa por su mayor anchura (fig. 144). Los pilares cruciformes con pilastras y trozos de entablamento reciben bóvedas de crucería con terceletes y ligamentos curvos, sistema de cubierta que se adoptaría por influencia de la catedral de Lima. Como en ésta, y siguiendo el modelo de Jaén, las tres naves se cubrieron a la misma altura (fig. 146).

## ESCULTURA

### SANTO DOMINGO Y PUERTO RICO

La historia azarosa de las islas, tantas veces saqueadas por piratas y corsarios, puede explicar, a menos en parte, que sean pocas las obras de escultura del siglo XVI que en ellas se conservan. Antes de mediar el siglo trabajaba en Santo Domingo un escultor de sólida formación renacentista, que labró la sillería del coro de la catedral (1540) en la magnífica madera de caoba del país. Los tableros de medio relieve de la silla del obispo y la cabeza del medallón central (fig. 148), son obras de primera calidad. De los mismos años se conservan esculturas en piedra, como las cabezas tan clásicas de la capilla de Alonso de Zuazo († 1539), el medallón central del friso de la portada de la catedral y la estatua yacente del obispo Bastidas (hacia 1540), tal vez importada y de procedencia sevillana, como apuntó Palm. A fines del siglo se esculpió la imagen de la Virgen con el Niño, de la catedral, que hay que adscribir al círculo de los premontañesinos sevillanos y fechar hacia 1600.

En la isla de Puerto Rico, lo único que se conoce del siglo XVI es el crucificado "de los Ponces", de la iglesia de San José, cuyo estilo de mediados de la centuria no puede concordar



con la poética leyenda del salvamento de la imagen cuando el barco que la traía a España para Ponce de León († 1521), naufragó a la entrada del puerto. La Giraldilla de la Fuerza, de La Habana, es una bella estatua femenina de estilo renacentista, aunque tardía, pues tiene la firma de Jerónimo Martín Pinzón, que trabajó en Cuba por los años de 1607 a 1647.

## MÉXICO

**LA ESCULTURA EN PIEDRA.** — La escultura aparece en Nueva España al servicio de la decoración de portadas y posas y sus ejemplos más antiguos se encuentran en las iglesias franciscanas de la región de Puebla, construidas hacia mediados del siglo XVI. Los relieves son todavía góticos o, al menos, en ellos predomina el viejo estilo, y la factura plana obliga a considerar el problema de la participación de la artesanía indígena. No obstante, hay que tener en cuenta también a los artistas peninsulares de formación deficiente, incapaces de labrar el relieve con proyección hacia el exterior, pues de ese tipo de obras debidas a canteros improvisados como entalladores, no faltan ejemplos en la propia España. Moreno Villa ha propuesto para ese estilo planiforme, en que parece decisiva la intervención del indígena, el calificativo de "tequitqui", palabra náhuatl equivalente a la de mudéjar, pues significa "tributario".

Las primeras páginas de la historia de la escultura hispánica en México, quedaron escritas en las posas de Calpan (1548) y de Huejotzingo (1550), cuyos relieves arcaizantes parecen de un maestro formado en la transición del gótico al Renacimiento. En la portada de Calpan y en una de las posas, vemos ángeles de perfil que parecen inspirados en estampas de libros góticos de principios del siglo; y la escena del Juicio Final, en la posa de San Miguel, con numerosas figuras de escaso relieve, ofrece un acusado aspecto medieval (fig. 150). La misma escena que aparece en la iglesia de Huaquechula, tuvo por modelo una estampa de un libro impreso en Burgos en 1498, según descubrió Mac-Gregor. El relieve plano de estilo renacentista dejó uno de sus ejemplos más hermosos en el tímpano de la portada de la iglesia de Tepoztlán, cuyas figuras parecen recortadas sobre el paramento con una técnica que, como observó Angulo, parece aprendida en la pirámide de Xochicalco (fig. 149). Avanzada ya la segunda mitad del siglo, un gran escultor, al parecer de sangre indígena, decoró la capilla de indios de Tlalmanalco (fig. 151).

Por los mismos años en que se labraban esos relieves planos, anónimos maestros de formación peninsular dejaban obras de primera calidad en las portadas de los templos agustinianos de Acolman y Yuriria. El relieve en piedra del Descendimiento, que se conserva en la sala capitular del convento dominico de Yanhuítlán (Oaxaca) parece, por su estilo, del segundo tercio del siglo. Se inspiró en un grabado de Marcantonio Raimondi.

**LA ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA.** — Larga es la lista de los escultores documentados en el siglo XVI, sobre todo en México y en Puebla, pero lo que se conserva de esa época es relativamente poco. No faltan obras de escuela sevillana, algunas de tanta calidad como el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, de la iglesia de Santa Mónica, de Puebla, que Angulo adscribe al círculo de Bautista Vázquez "el viejo" (fig. 152).

Los grandes retablos del siglo XVI pertenecen a esta misma etapa artística de la última ge-





Figs. 145 y 146.—INTERIORES DE LAS CATEDRALES DE LIMA Y CUZCO. Fig. 147.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE OAXACA. Fig. 148.—SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO.





Fig. 149.—TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE TEPOZTLÁN. Fig. 150.—JUICIO FINAL DE LA POSA DE SAN MIGUEL, DEL CONVENTO DE CALPAN. Fig. 151.—PILASTRA DE LA CAPILLA DE TLAMANALCO. Fig. 152.—SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO, DE LA IGLESIA DE SANTA MÓNICA (PUEBLA).



neración de escultores renacentistas, representada en Sevilla por Bautista Vázquez y sus discípulos. El retablo de Huejotzingo (1586) tiene esculturas y, aunque es fundamentalmente de pincel, se confió a la gubia de un escultor la escena de San Francisco recibiendo los estigmas, que ocupa el lugar preferente (fig. 153). No hay base para atribuirlo, como se ha hecho, a Luis de Arciniega, el hermano de Claudio, cuyo estilo se desconoce. El retablo de Xochimilco, hermano del anterior, parece un poco más tardío en lo que respecta a sus esculturas. La imagen de la Inmaculada (fig. 154) es obra de un artista de primera categoría, formado en el clasicismo de los últimos años del siglo. Moreno Villa la considera de escuela granadina y tal vez del círculo de Pablo de Rojas, el maestro de Montañés.

En Michoacán, región de tanta personalidad en el aspecto artístico, floreció una escuela escultórica de carácter popular, que emplea el material llamado "titsingueri", que tiene por base la médula de la caña del maíz. Como ejemplo de estas imágenes de estilo arcaizante, puede citarse el Cristo del convento de San Francisco de Tlaxcala, que Moreno Villa considera del siglo XVI.

## GUATEMALA

En la ciudad de Antigua Guatemala se formó en fecha muy temprana una escuela de escultura muy importante, cuyas obras se repartieron por toda América Central y llegaron hasta Yucatán. Los dos grandes escultores antigüeños de la segunda mitad del siglo XVI son Juan de Aguirre y Quirio Cataño. Del primero, tan elogiado por el cronista Vázquez, no se conservan obras o están tan desfiguradas que no permiten apreciar su estilo. Cataño dejó una sola obra documentada: el famoso Cristo Negro (1595) del santuario de Esquipulas (Guatemala). La venerada imagen, en la que se aúnan la perfecta anatomía con la elegancia y el reposo de los últimos maestros renacentistas, basta para incluir a Cataño entre los buenos escultores que conocen su oficio (fig. 155).

## COLOMBIA Y ECUADOR

A pesar de la distancia, de la penosa navegación del río Magdalena y de los ásperos caminos de los Andes, los envíos de retablos e imágenes de Sevilla al antiguo Nuevo Reino de Granada fueron frecuentes durante el siglo XVI y buena parte del XVII. En Tunja hay obras documentadas de Bautista Vázquez "el mozo", y tanto en esta ciudad como en Bogotá, hay otras de procedencia hispalense. Por el contrario, parecen obras de un taller local los relieves de las Vírgenes Mártires, del Museo de Arte Colonial de Bogotá, labrados en las postrimerías del siglo XVI, que proceden de Tunja (fig. 156).

Por lo que respecta a Quito, el primer escultor documentado es Diego Rodríguez, autor del San Sebastián (1571) de la parroquia de esa advocación, en el que empleó la policromía brillante que será característica de la escuela quiteña. Por esos años abrió taller en compañía del también escultor y pintor Luis de Rivera, el toledano Diego de Robles, cuya actividad está documentada entre 1584 y 1594. A él se debe la Virgen con el Niño del Santuario de Quinche (1586), que recuerda el estilo sevillano de Bautista Vázquez (fig. 157).



También está relacionada con la escuela sevillana la escultura renacentista del antiguo virreinato del Perú, donde se conservan bastantes obras importadas o debidas a maestros procedentes de Sevilla que trabajaron en Lima o en Sucre. A alguno de esos maestros formados en Sevilla hay que atribuir la imagen sedente de la Candelaria de la catedral de La Paz (figura 158), que parece del tercer cuarto del siglo y responde al tipo seguido por Pietro Torrigiano y Nicolás de León. Como en las imágenes sevillanas de la iglesia de Santa Cruz y del Museo (hacia 1570), el Niño está en pie sobre la rodilla de la Virgen y ésta sentada en un escaabel con el pie derecho sobre un almohadón y el izquierdo hacia atrás, lo que permite lograr los máximos efectos en el plegado de las vestiduras. La Virgen con el Niño de la Universidad Católica de Lima, sedente como la de La Paz, parece de Bautista Vázquez o de alguno de sus colaboradores inmediatos, como asegura Schenone. Lo mismo se puede afirmar de la imagen titular de la iglesia de San Juan Bautista de Ácora (Perú).

Hay noticias documentales de grandes retablos con imágenes y relieves que se labraron en el Perú en el siglo XVI, pero bien sea porque los destruyeran los terremotos o porque el cambio de gusto —favorecido por coyunturas económicas propicias— los sustituyera por otros barrocos, son pocos los que se conservan de esa época. Hay que subir a las riberas del Lago Titicaca o llegar a Sucre, la antigua capital de la Audiencia de Charcas, para encontrar algún retablo renacentista de escultura.

En la iglesia de la Merced de Sucre, se conserva incompleto un retablo con figuras de medio relieve de canon reducido y grandes plegados angulosos, obra de los escultores y entalladores Gómez Hernández Galván y Andrés Hernández, que lo contrataron en 1583. Al parecer, hizo el primero la parte de ensamblaje y el segundo las esculturas. A los esposos Mesa se debe el descubrimiento del "maestro de Ancoraimes", que dejó en el pequeño pueblo de este nombre (Bolivia), no lejos del Titicaca, un hermoso retablo con figuras de medio relieve de canon alargado, rostro pequeño y talle alto, que muestran cierta relación con las del retablo de Lucena, en que intervino Bautista Vázquez "el viejo" (figs. 159, 160 y 161). Las figuras de los apóstoles San Matías y Santiago, en actitudes típicamente manieristas, cruzan los pies y apoyan la mano derecha en la lanza o el báculo, mientras con la izquierda recogen las vestiduras para que no les estorben en el camino. En la de San Pablo, la mano izquierda sujeta la espada del martirio, que equilibra y subraya la verticalidad de la figura y de los pliegues del manto.

Resulta difícil, a la luz de los datos conocidos, precisar quién fue el hasta ahora anónimo maestro de Ancoraimes. Schenone lo identifica con Gómez Hernández Galván, basándose en la total similitud de estilo con unos relieves que cree pertenecieron a la primitiva sillería de coro de la catedral de Lima, que dicho artista contrató (1592) en compañía de Alvaro Bautista de Guevara. A lo que parece, hay que descartar a Guevara, pues su obra conocida es de inferior calidad.

La mejor obra de escultura renacentista que se conserva en el antiguo virreinato es el gran relieve de la Asunción del retablo de la iglesia de la Asunción de Juli (Perú), a orillas del Titicaca, que Martín Soria creyó posible atribuir al hermano Bernardo Bitti, bien conocido como pintor (fig. 162). La figura de la Virgen de tamaño natural con el talle alto, el canon alargado, la cabeza inclinada hacia la izquierda y las manos cruzadas sobre el pecho, se relaciona





Fig. 153.—SAN FRANCISCO RECIBIENDO LOS ESTIGMAS (RETABLO DE LA IGLESIA DE HUEJOTZINGO).  
MACULADA (IGLESIA DE XOCHIMILCO). Fig. 155.—QUIRIO GATAÑO: CRISTO DE ESQUIPULAS.  
VÍRGENES MÁRTIRES (MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ).

Fig. 154.—IN-  
Fig. 156.—LAS





Fig. 157.—VIRGEN DEL SANTUARIO DE QUINCHE. Fig. 158.—VIRGEN DE LA CANDELARIA (CATEDRAL DE LA PAZ).  
Figs. 159, 160 y 161.—RELIEVES DEL RETABLO DE ANCORAIMES.



con la que pintó Bitti en la iglesia de San Pedro de Lima. Soria data este relieve hacia 1584 y atribuye también al pintor jesuita, fechándolo hacia 1585-1595, un retablo de la iglesia de San Pedro de Acora, cuyo tema central lo ocupa un magnífico relieve de la Anunciación.

Junto a los maestros formados en la escuela sevillana o por ella influidos, que difunden por el virreinato los ideales estéticos del manierismo, otros escultores de formación popular labran imágenes utilizando la madera liviana del maguey. El más ilustre de estos artistas de raza indígena o mestiza, es el indio noble descendiente de los incas Francisco Titu Yupanqui, a quien se debe la Virgen de Copacabana, imagen de gran devoción popular que se venera en el santuario de las orillas del Titicaca (fig. 163). Cuentan los cronistas que el devoto autor improvisado como imaginero, logró dar cima a la obra (1583) después de varios intentos, con la ayuda de un dorador que trabajaba en un retablo de la iglesia franciscana de La Paz. Quizá por la impericia del improvisado escultor, la imagen resulta muy arcaizante, pero el Niño que descansa sobre el brazo izquierdo de la Virgen tiene la gracia y el movimiento característicos de otras imágenes de la época.

## PINTURA

### MÉXICO

LA PINTURA MURAL. — Del mismo modo que los indígenas colaboraron en las obras arquitectónicas, pronto se contaron entre ellos hábiles pintores capaces de imitar el estilo de las obras importadas. En la escuela que fundó fray Pedro de Gante, en el convento franciscano de la capital, se enseñaba a los indios la pintura y, según el cronista Mendieta, “allí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra”. Cuenta fray Toribio Motolinia que en 1539 —apenas veinte años después de la conquista—, artistas indios decoraron al fresco una capilla del convento de Tlaxcala. Se conocen los nombres de pintores indios de mediados del siglo XVI y fue famoso entonces Marcos Cipac, o Marcos de Aquino que, con otros coterráneos suyos, pintó el retablo de la capilla de San José de los Naturales (1564), apenas conocido por un dibujo del código Aubin. Ya en 1557 los pintores avecindados en México se constituyeron en gremio, con sus correspondientes ordenanzas y dos veedores, que fueron Bartolomé Sánchez y Juan de Illescas.

Como quedó dicho al tratar de la arquitectura del siglo XVI, la decoración interior de los conventos se confió a la pintura mural, unas veces con temas estrictamente decorativos —candelabros, grutescos, casetones, etc.— y otras con composiciones de asuntos religiosos. Es de suponer la participación de artistas indígenas en estos grandes conjuntos al temple o al fresco que decoran las dependencias principales de los monasterios y también algunos templos.

El convento poblano de Huejotzingo conserva uno de los conjuntos más importantes del país, en el que se advierte la presencia de un maestro con su taller, aunque, como es natural en obra de tanta entidad, intervinieron en ella varios artistas. Las pinturas más interesantes se encuentran en la sala De Profundis (figs. 14, 164 y 165). En el testero aparecen los primeros franciscanos, “los Doce”, adorando la Cruz. En los muros laterales, bajo arquerías entre



fajas de grutescos, las figuras se recortan sobre fondos de paisaje, que al extenderse detrás de las arquitecturas parecen querer dilatar el ámbito de la sala. El correcto dibujo de las parejas de santos que ocupan cada compartimiento y el plegado de los paños, acreditan al maestro de Huejotzingo como un pintor plenamente renacentista. En fecha reciente se han descubierto y restaurado importantes pinturas en el interior de la iglesia. Los conventos franciscanos de Tepeapulco, Cuernavaca, Tlalmanalco y Tepeaca, conservan también series de pinturas murales.

Los agustinos, tan aficionados al lujo y a las construcciones monumentales, cubrieron con pinturas grandes lienzos de muro en los interiores de sus conventos. En el de Acolman hay tres series importantes, debidas a otros tantos maestros. Las más arcaizantes son las del claustro chico, cuyo estilo parece del primer tercio del siglo. Las del claustro grande son de otro maestro y de un estilo más avanzado del Renacimiento, que corresponde a los años de mediados del siglo. En la escena del Calvario (fig. 166), las figuras se destacan sobre un dilatado paisaje. A los lados del Crucificado, cuyo paño de pureza se agita flotante al viento, aparecen la Virgen y San Juan y, abrazada al pie de la Cruz, está de rodillas María Magdalena. La escena del Juicio Final parece inspirada en algún grabado de época anterior (fig. 167).

Los murales del claustro de San Andrés Epazoyucan sorprenden por su arcaísmo, pues su estilo es el prerrafaelista imperante en la Península por los años de la conquista de México. Tal vez, como cree Angulo, el goticismo de las figuras se deba a la copia de viejos grabados del siglo XV, pues la escena del "Camino del Calvario" siguió una estampa de Schongauer (figura 168), y la composición de "Cristo muerto al pie de la Cruz", también parece inspirada en modelo ajeno (fig. 169). En el bautisterio de la iglesia está el Bautismo de Cristo, devuelto ahora a su primitivo estado por una excelente restauración. En contraste con las figuras plenamente renacentistas del Bautista y el Salvador, el ángel que contempla la escena sorprende por el goticismo de los pliegues y emboquillados de sus vestiduras. El Bautista ciñe su zamarra de piel con la corona de espinas, alusiva al futuro martirio del Salvador.

Quizá ningún convento agustiniano se decoró con tanta riqueza pictórica como el de Acotlan. Frisos de grutescos, tracerías que imitan nervaduras góticas o casetones renacentistas, se extienden a lo largo de muros y bóvedas, y la gran escalera ofrece un conjunto único en Nueva España (figs. 65, 170 y 171). Cada uno de los frentes presenta tres cuerpos con galerías de arcos escarzanos sobre columnas abalaustradas que muestran las celdas donde escriben los personajes ilustres de la Orden. Como señaló S. Sebastián, los frisos de grutescos repiten los del grabado de la portada de un libro del P. Las Casas, publicado en 1552. En la terminación de cada lienzo de muro, el pintor dispuso escenas más amplias con pasajes de la vida de San Agustín, Santa Mónica y San Nicolás Tolentino, titular del convento. No olvidó el artista al fundador, fray Martín de Asebeido, y a los caciques que costearon la obra del monasterio, a los que retrató arrodillados orando ante un crucifijo (fig. 172).

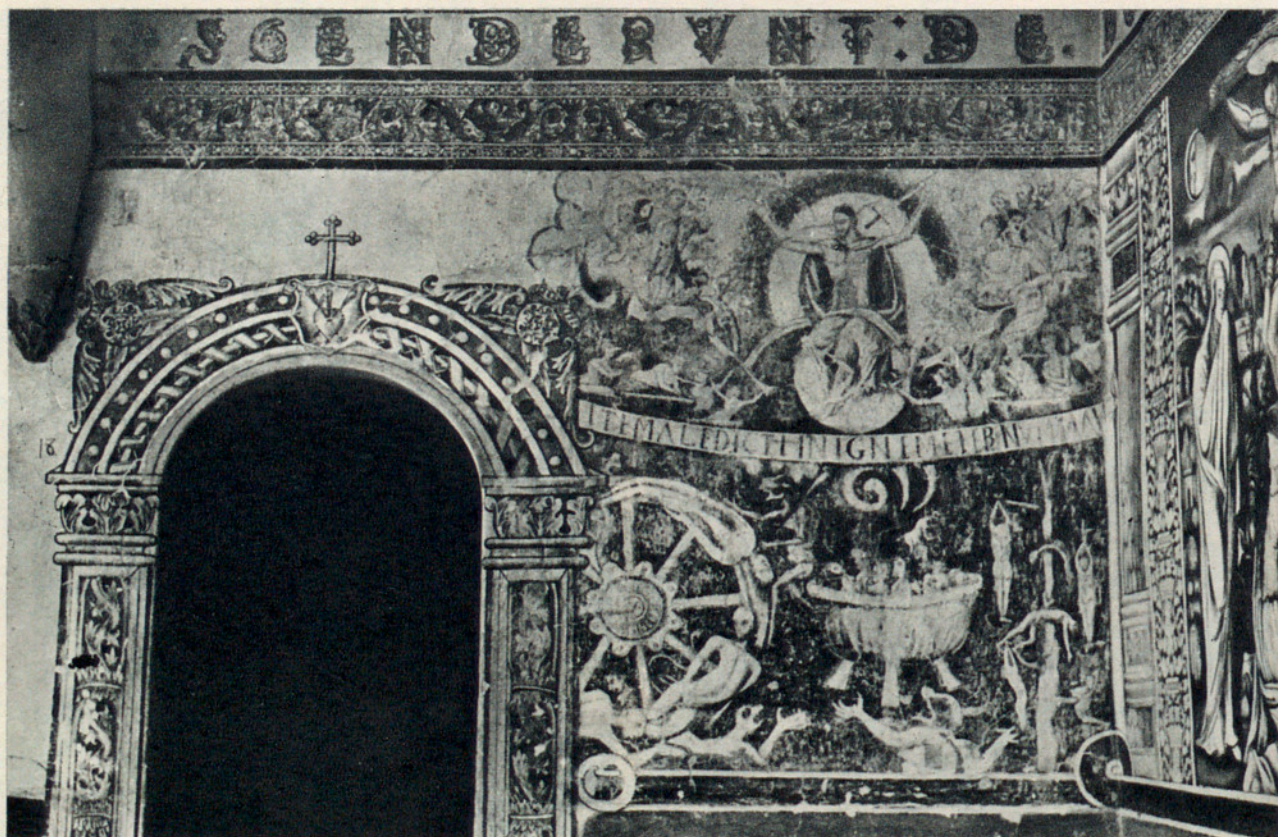
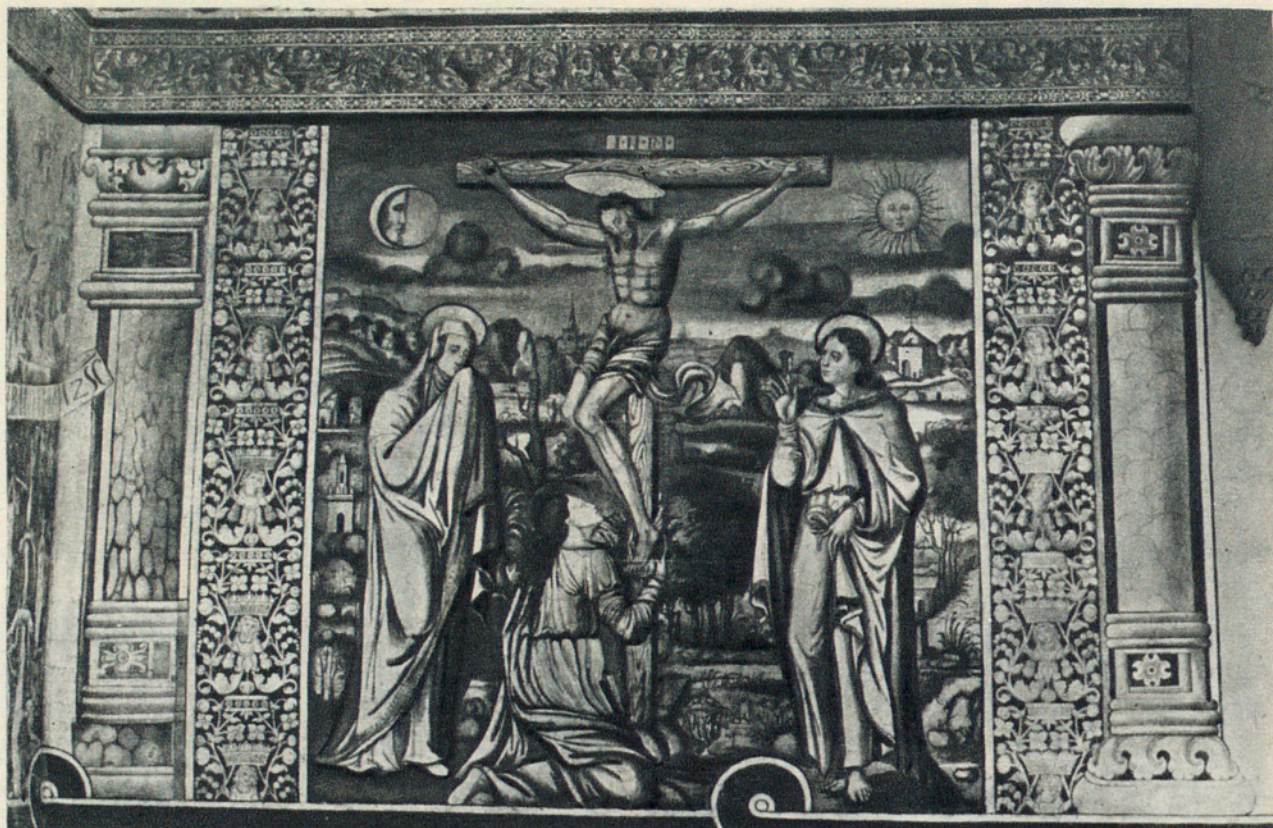
La pintura mural mexicana también cultivó los temas profanos, a juzgar por las Sibilas de la Casa del Deán, en Puebla, y los frescos de la Guerra de Troya, de la iglesia de Tezantepec (Estado de Hidalgo). Mayor sorpresa producen las pinturas del interior de la iglesia agustiniana de Ixmiquilpan, que se dirían inspirados, remotamente, en las luchas de lapitas y centauros del mundo griego. Entre grutescos renacentistas, los caballeros-tigres y los caballeros-águilas de la mitología azteca luchan con guerreros indígenas y con centauros, mezclándose así los motivos europeos y los propiamente mexicanos en curioso mestizaje artístico.





Fig. 162.—DETALLE DEL RELIEVE DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN, DE JULI. Fig. 163.—VIRGEN DE CO-  
PACABANA. Figs. 164 y 165.—PINTURAS DEL CONVENTO DE HUEJOTZINGO.





Figs. 166 y 167.—CALVARIO Y JUICIO FINAL, DEL CONVENTO DE ACOLMAN.





Figs. 168 y 169.—CAMINO DEL CALVARIO (PORMENOR) Y PIEDAD, DEL CONVENTO DE EPAZOYUCAN. Fig. 170.—DETALLE DE LAS PINTURAS DE LA ESCALERA DEL CONVENTO DE ACTOPAN.





Fig. 171.—ESCALERA DEL CONVENTO DE ACTOPAN.



JUAN GERSON, PEREYNS, ANDRÉS DE CONCHA. — Rebasada la mitad del siglo, aún perduran los resabios goticistas, quizá debidos, en buena parte, a los grabados utilizados como modelos. Tal es el caso de las historias del Apocalipsis y el Antiguo Testamento con que decoró el sotocoro de la iglesia de Tecamachalco (1562) el indio noble Juan Gerson, tal vez educado en el convento, ya que le pusieron el nombre del famoso teólogo francés, una de cuyas obras se publicó en México por orden de fray Juan de Zumárraga, que la recomendó a los misioneros franciscanos. Las pinturas están hechas sobre papel de "amate" y es de suponer que los religiosos le impusieran los temas, que están tomados de grabados en madera de Biblias del siglo XV. La composición de las escenas, en las que a veces —como en el Sacrificio de Isaac— se representan dos momentos diferentes, es todavía cuatrocentista y la manera de plegar los paños es gótica. Quizá se deba tal arcaísmo a la fidelidad a los modelos, que ha identificado C. Reyes Valerio. Gerson es el pintor más antiguo de obra conocida en México (fig. 173).

En 1566 llegó a México, formando parte del séquito del virrey marqués de Falces, el flamenco Simón Pereyns († 1589) o Perines, como le llamaron sus contemporáneos castellanizando el apellido. Nacido en Amberes, se trasladó a Lisboa en 1558 y luego a Toledo y Madrid, donde tuvo ocasión de trabajar para la corte y pintó algunos retratos. En la Nueva España le sonrieron la fama y la prosperidad, pero también conoció las amarguras del infortunio. La malevolencia del pintor Francisco de Morales le llevó a las cárceles de la Inquisición, donde fue sometido a crueles tormentos que no quebrantaron su ánimo. Pese a la falta de pruebas, se le condenó a pintar a su costa el retablo de la Virgen de la Merced de la catedral. En 1588, veinte años después del proceso, aún estaba en México, por lo que es de suponer que en la Nueva España acabaría sus días.

La obra maestra de Pereyns la constituyen las diez tablas que pintó en el hermoso retablo de Huejotzingo (1586), algunas de las cuales están inspiradas en composiciones ajenas. Angulo descubrió los modelos de la "Adoración de los Reyes" y la "Circuncisión" en pinturas de Martín de Vos, divulgadas pocos años antes por grabados de Sedeler. El San Cristóbal, de la catedral de México (1585), es otra de las obras importantes del maestro auterpiiano (fig. 174) y en el trascoro del mismo templo se encontraba la "Virgen del Perdón" (destruida por el incendio de 1967), obra capital de la pintura renacentista mexicana (fig. 175). El autor antes citado señaló en ella influencias rafaelescas y su relación con obras de algunos rafaelistas sevillanos como Luis de Vargas, así como su escasa analogía con el retablo de Huejotzingo, pese a estar firmada.

Andrés de Concha, arquitecto además de pintor, documentado por los años de 1575 a 1612, es otro de los representantes del romanismo en la pintura mexicana. De su numerosa obra documentada, lo único que se conserva es el retablo de la iglesia de Yanuhitlán, cuyas tablas se incorporaron al que hoy existe, labrado en estilo barroco. Lo que se conserva es de lo mejor que dejó en Nueva España la pintura renacentista. En relación con Andrés de Concha —con quien, tal vez, la investigación lo identifique algún día— hay que citar la recia personalidad del pintor que don Diego Angulo designó, hace treinta años, con el nombre de "Maestro de Santa Cecilia", al que corresponde, por razones de estilo, la paternidad de un grupo de obras de gran calidad, pintadas hacia 1600. La Santa Cecilia de la Pinacoteca Virreinal (fig. 177) es una de las mejores obras renacentistas que se pintaron en Nueva España. La Santa, envuelta en amplio manto, con un libro en la mano y la mirada hacia el cielo, aparece en primer plano



centrando la composición, mientras un ángel le acerca la corona del martirio y otros tocan instrumentos musicales. Don Diego Angulo señaló la huella rafaelesca en la Virgen con el Niño, así como la influencia del estilo florentino de Andrea del Sarto y sus continuadores en la "Sagrada Familia" (fig. 176); y en el "Martirio de San Lorenzo", la miguelangelesca, siempre patente en los manieristas (fig. 178).

BALTASAR DE ECHAVE ORIO. — El capítulo de la pintura mexicana del Renacimiento se cierra con el nombre ilustre del guipuzcoano Baltasar de Echave Orio, escritor estimable por sus estudios sobre la «Antigüedad de la Lengua Cántabra» (1607) y tronco de una dinastía de pintores que alcanzó tres generaciones. Sus obras conocidas son de las primeras décadas del siglo XVII, cuando el pintor, en plena madurez artística, había rebasado los cincuenta años de edad. Sin embargo, Echave Orio es un pintor renacentista, arcaizante para su época, en el que se advierten los rasgos del manierismo florentino característico de los pintores peninsulares del grupo escurialense, pero con cierta preocupación por el ideal colorista de la escuela veneciana, bien manifiesta en sus obras más tardías. La "Oración del Huerto" (fig. 179), que formó parte del retablo de la Casa Profesa de los Jesuitas, nos muestra el interés de Echave por el claroscuro intenso. En el lienzo de la "Presentación de Jesús en el templo" (fig. 181), como señaló Angulo, se funden el tardío manierismo florentino con la influencia veneciana del Tintoretto, cuya huella se advierte en las figuras del fondo, apenas esbozadas, en contraste con las del primer término, aunque no logre alcanzar la sensación de profundidad a la manera de la escuela de Venecia. En la historia del "Martirio de San Aproniano" (1612), se evidencia la relación entre el estilo de Echave y el de los manieristas, italianos y españoles, de El Escorial (fig. 180). La figura del santo mártir centra la composición en un escenario con grandes palacios y los personajes apenas esbozados del fondo como los de medio cuerpo del primer término —el soldado que mira hacia el espectador— son característicos de la citada escuela. A Echave se debe también, a juzgar por su estilo, el retablo de Xochimilco.

Entre otros pintores activos en México en las últimas décadas del siglo XVI, merecen ser mencionados Francisco de Ibia o de Zumaya, coterráneo y suegro de Echave; Francisco de Morales, el colaborador y enemigo de Pereyus; y Juan de Arrúe (1565-1637), mestizo, nacido en Nueva España, hijo del escultor sevillano del mismo nombre. De los dos primeros no quedan obras conocidas. Arrúe es el autor del retablo de Cuautinchán.

## COLOMBIA, ECUADOR, PERÚ, BOLIVIA.

BERNARDO BITTI. — Algunos nombres de artistas y referencias a obras hoy perdidas, es todo lo que conocemos acerca de los orígenes de la escuela limeña. La del Cuzco, en esta primera etapa, ofrece un marcado carácter cuatrocentista, como se advierte en las obras de un artista anónimo a quien T. y J. de Mesa llaman "el maestro de la Almudena". Son tres tablas de la iglesia de esta advocación, que parecen parte de un retablo pintado hacia 1580-1590. En los "Desposorios de la Virgen" (fig. 182), los personajes, con vestiduras de pliegues angulosos, se agrupan ante un fondo de arquitectura clásica que se abre en perspectiva hacia una ventana, que, con la figura del sacerdote, centra la composición. De esa misma época,





Fig. 172.—FRAY MARTÍN DE ASEBEÍDO Y LOS CACIQUES (CONVENTO DE ACTOPAN). Fig. 173.—JUAN GERSON: PINTURAS DEL CORO DE LA IGLESIA DE TECAMACHALCO. Figs. 174 y 175.—PEREYNS: SAN CRISTÓBAL Y LA VIRGEN DEL PERDÓN (CATEDRAL DE MÉXICO).





Fig. 176.—MAESTRO DE SANTA CECILIA: SAGRADA FAMILIA (PINACOTECA VIRREINAL, MÉXICO).





Figs. 177 y 178.—MAESTRO DE SANTA CECILIA: SANTA CECILIA Y MARTIRIO DE SAN LORENZO (PINACOTECA VIRREINAL, MÉXICO); Figs. 179 y 180.—ECHAVE ORIO: ORACIÓN DEL HUERTO Y MARTIRIO DE SAN APOLONIO (PINACOTECA VIRREINAL, MÉXICO).





Fig. 181.—ECHAVE ORIO: PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO (PINACOTECA VIRREINAL, MÉXICO).



con ese encantador primitivismo tardío, hay pinturas en las iglesias de Maras y Pucyura, en la región cuzqueña.

En 1575 desembarcó en el Callao el hermano jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), sin duda el mejor pintor del siglo XVI en América del Sur. En su ciudad natal, Camerino, en la marca de Ancona, inició su aprendizaje artístico, completando su formación después en Roma, donde florecían entonces los discípulos de Miguel Ángel. Allí ingresó en la Compañía (1568) y años después le destinaron al Perú. Consta que pasó una temporada en Sevilla antes de embarcar para las Indias y que pintó un cuadro de la Virgen, hoy perdido.

Para el hermano Bitti, el Perú fue su segunda patria. En ella pasó treinta y cinco años de su vida, decorando con retablos y lienzos los templos de la Compañía. La primera obra que le encargaron sus superiores fue el retablo "de talla y pincel" de la recién construida iglesia de Lima, la anterior a la actual de San Pedro. Pasó luego al Cuzco, donde se ocupó (1584-1585) de las pinturas, imágenes y tallas en medio relieve del retablo mayor, todo lo cual quedó destruido, así como la iglesia, con el terremoto de 1650. Hizo luego un retablo en Juli y en 1585 estaba trabajando en La Paz. Hacia 1592 le encontramos en la casa de Chuquisaca (la actual Sucre) donde pintó el retablo mayor de la iglesia, obra que causó tanta admiración que el Cabildo ofreció comprarla por la elevada suma de treinta y cinco mil ducados. Alrededor de 1605 trabajó en Huamanga (Ayacucho) y en Lima discurrieron los últimos años de su vida.

El hermano Bitti, formado en Roma en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Miguel Ángel (1565-1573), contemporáneo de Simón Pereyus y Andrés de la Concha, es el introductor del manierismo en América del Sur. En el círculo de los discípulos del gran maestro florentino adquirió Bitti su dominio del dibujo, aunque su pintura debe también mucho a la influencia de Rafael. Las figuras alargadas, los violentos escorzos de las cabezas y los plegados angulosos de las vestiduras, son rasgos típicamente manieristas. El gran lienzo de la "Coronación de la Virgen" de la Sacristía de la iglesia de San Pedro, de Lima —tal vez procedente del retablo del templo anterior (1575-1583)— nos muestra el estilo del pintor en su juventud cuando acababa de llegar de Roma (fig. 184). Es un cuadro con numerosas figuras, en su mayor parte de perfil, que es la posición preferida por el artista. En el centro aparece la Virgen con las manos cruzadas sobre el pecho, llevada por los ángeles hacia el cielo, donde la esperan el Padre Eterno y Jesucristo con la corona, bajo la protección del Espíritu Santo. El Padre Eterno está de perfil y el Hijo, semidesnudo, se cubre con un manto rojo. A los lados de las tres figuras centrales hay grupos de ángeles músicos y en un ángulo aparece Santa Bárbara. De acuerdo con el canon manierista, las figuras son alargadas, con manos largas de dedos finos y las cabezas en escorzo. Es inconfundible la dulzura y la elegancia espiritual de las figuras de Bitti.

Del retablo que pintó en Juli (1584) quedan tres lienzos, en los que se advierte claramente el estilo del hermano jesuita: la Sagrada Familia, Santa Bárbara y Santa Catalina. En el grupo de la Sagrada Familia, la Virgen está sentada de frente junto al tronco de un añoso árbol y tiene a su lado a San José con la cabeza inclinada y vuelta hacia el espectador, en una posición que es característica del pintor (fig. 183). El Niño desnudo y de pie sobre la rodilla de la Virgen, acaricia el mentón de su madre y ésta tiene el cuello alargado, típico del canon manierista. Las dos Santas, de tamaño natural, ofrecen esa nota de graciosa elegancia que el maestro sabe infundir a sus figuras femeninas de cuerpo alargado y talle alto. Parecen esculturas pintadas y pueden figurar entre las mejores obras de Bitti (figura 185).



Del conjunto de lienzos del retablo de Sucre (1592-1600) se conservan ocho. Los apóstoles Santiago y San Juan Evangelista nos muestran a Bitti en los años de su plena madurez artística. Martín Soria ha comparado el Santiago con el que pintó El Greco, hoy en la Hispanic Society, de Nueva York, y cree que ambos artistas —que coincidieron por los mismos años en Roma— pueden haber derivado sus figuras de una misma tradición iconográfica o de alguna estampa. El San Juan (fig. 186), con el alargado cuello violentamente curvado en forma de “ese”, tiene la mano derecha sobre el pecho, y tanto este detalle como las proporciones, los pliegues de la túnica y la colocación de los pies, lo relacionan con la figura de Cristo en el cuadro del Expolio, de la catedral de Toledo. Para Soria, descubridor de Bitti, la obra cumbre del pintor de Camerino es la “Virgen con el Niño y San Juan Bautista”, del Seminario de Sucre, en la que encuentra un lejano eco de la influencia rafaelesca. Como buen renacentista, no podía faltar en la obra de Bitti algún estudio de desnudo, como el que nos ofrece en el «Jesús Niño bendiciendo», del citado retablo de Sucre. Tratándose de un artista que vivía en tierras hispánicas, por fuerza había de dejarnos alguna muestra de su devoción mariana. Del conjunto de lienzos que pintó en el Cuzco queda una magnífica Inmaculada (1578) de gran tamaño, en la iglesia de la Merced, que repite el tipo tradicional en la escuela sevillana de la época.

La influencia del pintor de Camerino fue tan intensa que su arte le sobrevivió durante varias décadas. Se sabe que le ayudaron en sus trabajos sus hermanos en religión, también coadjutores jesuitas, Pedro de Vargas (nacido en Montilla, Córdoba, en 1533) y otro de nombre José que, al parecer, fue su colaborador más directo en trabajos de pintura.

El principal de los continuadores de Bitti es Gregorio Gamarra, de cuya vida apenas conocemos su presencia en Potosí en 1601 y su actividad en el Cuzco por los años de 1607 y 1612. La “Inmaculada con San Diego y San Buenaventura” (1607), de la Recoleta cuzqueña, muestra la estrecha relación artística entre Gamarra y el maestro de Camerino.

FRAY PEDRO BEDÓN. OTROS MANIERISTAS. — El dominico quiteño fray Pedro Bedón († 1621), introductor del romanismo en su ciudad natal, es uno de los seguidores o discípulos de Bitti, con quien coincidió en Lima por los años de 1576 a 1585. De regreso en Quito, dibujó el busto de la Virgen en el Libro de la Cofradía del Rosario, cuyo parecido con las madonas del pintor jesuita es evidente (fig. 187). En la Recoleta dominicana de Quito pintó el P. Bedón varios frescos, entre ellos la “Virgen de la Escalera”, que fue repintada varias veces y en 1909 se pasó del muro a lienzo, por lo que no inspira confianza para apreciar el estilo del pintor. Quizá sea una copia, como cree el P. Vargas Ugarte. Hacia 1595 trabajó en Bogotá y en Tunja, pero nada se conoce en esas ciudades que se le pueda atribuir.

En el libro de la Cofradía del Rosario aparece, entre los nombres de otros pintores avecinados en Quito, el de Adrián Sánchez Galque, autor del lienzo del Museo de América, de Madrid (1599), en que están retratados los caciques mulatos de la provincia de Esmeraldas don Francisco Arobe y sus hijos, vestidos a la usanza española de la época. De gran valor histórico y etnológico, el lienzo nos muestra cómo se ha pasado del modelado renacentista a lo lineal y planiforme. Otro romanista, contemporáneo de los últimos años de Bedón, es Mateo Mexía, de estilo tan arcaizante que parece seguir el que imperaba en la Península cincuenta años atrás. Sus cuadros abundan en leyendas, cintas parlantes y aplicaciones de oro. Su “Anunciación” del convento de San Francisco, se inspiró en un grabado flamenco.



PÉREZ DE ALESIO Y MEDORO. — La generación posterior a Bitti, en el tránsito del manierismo hacia el barroco, está representada por dos pintores italianos cuya actividad alcanza hasta el primer cuarto del siglo: Mateo Pérez de Alesio y Angelino de Medoro. El primero (Roma, 1547 - Lima, hacia 1616) se formó en el círculo de los seguidores de Miguel Ángel y se asegura que fue pintor del Papa Gregorio XIII (1572-1585). Estuvo en la isla de Malta, decorando el palacio de La Valetta, y después vino a España, avicindándose en Sevilla (1585-1587), donde dejó el famoso fresco de San Cristóbal, de la Catedral, y la tabla del titular, de la iglesia de Santiago. Cumplidos los cuarenta años, emprende la aventura americana y es posible que a fines de 1588 se encontrara ya en Lima. Deseoso de fortuna anduvo en negocios de minas, aunque sin descuidar por eso la pintura. De sus obras limeñas, documentadas entre 1590 y 1606, sólo quedan referencias literarias y documentales. Recientemente ha dado a conocer F. Statsny una "Virgen de la Leche", pintada al dorso de un grabado en cobre, firmado por Alesio en Roma, en 1583. Es la única obra (hoy en una colección particular limeña) hasta ahora conocida del pintor romano en América. En el taller del romano debió formarse un grupo de pintores, entre ellos su hijo fray Adrián de Alesio, religioso de Santo Domingo.

Angelino de Medoro (Roma, hacia 1547 - Sevilla, después de 1631), "romano pintor", como se hacía llamar en los documentos notariales, es un artista viajero, cuya actividad en América se extiende desde Tunja hasta Lima y, tal vez, hasta Potosí. Aunque, al parecer, gozó de estimación y prestigio en los ambientes artísticos de Santa Fe de Bogotá y Lima, su pintura es muy inferior a la de cualquiera de los artistas provincianos de su tiempo en España, algunos de los cuales —como el rondeño Alonso Vázquez y el vascongado Baltasar de Echave Orio— emigraron a las Indias. Muy joven vino a España desde Roma, quién sabe si con alguno de los manieristas italianos que contrató Felipe II para El Escorial. En 1586 firma un cuadro en Sevilla y quizá embarcara en ese mismo año para Tierra Firme, pues en el siguiente trabajaba en Tunja. Entre las obras conservadas en esta ciudad, son las mejores "La Oración del Huerto" y la "Anunciación", del conjunto de lienzos que pintó (1598) para la capilla de los Mancipe de la catedral. Un año después se encontraba en Lima, donde permaneció hasta su regreso a Sevilla en 1624.

Las obras limeñas de Medoro, de fecha más antigua (1601), se encuentran en el convento de los Descalzos; y el mejor de los lienzos del conjunto es el "San Diego de Alcalá", de formas macizas y aspecto escultórico, pero con fuerza expresiva en el rostro que dirige la mirada hacia la cruz que tiene en la mano izquierda. En el "San Buenaventura", del convento de San Francisco, se advierte el gusto de Medoro por los pliegues amplios y angulosos de las vestiduras y en "La multiplicación de los panes" (1616), del monasterio de las Descalzas de San José, nos ofrece una composición de grandes dimensiones distribuida en tres grupos de personajes, con algún pormenor afortunado como el de las dos mujeres con niños junto a San Juan (figura 188). En los últimos años de su etapa limeña, ya decadente, el estilo de Medoro parece evolucionar un tanto. La "Inmaculada" del convento de San Agustín (1618) es característica del romanismo tardío, pero si bien los pliegues de la túnica son rígidos y verticales, el artificioso vuelo del manto parece preludiar el barroco que se iniciaba en la península por esos años (fig. 189).

Entre 1624 y 1631 está documentado en Sevilla. De esta última etapa de su vida se conocen dos excelentes dibujos, hoy en una colección particular de Madrid.

Entre los discípulos peruanos de Medoro, los más destacados son Luis de Riaño (n. 1596),



que abrió taller en el Cuzco, donde aún vivía en 1643, y fray Francisco Bejarano († hacia 1643), religioso agustino de quien sólo se conocen algunos grabados de portadas de libros impresos en Lima. También se formó junto a Medoro el indio cuzqueño Pedro de Loaysa (n. hacia 1596), a quien se atribuye un lienzo de acusado manierismo que se guarda en el convento franciscano de Santiago de Chile.

**PINTURAS MURALES.** — El arte manierista, tan universal y cosmopolita, que no tuvo fronteras y encontró uno de sus medios de transmisión en las colecciones de grabados, inspiró algunos importantes conjuntos decorativos, unos de temas profanos en Tunja y otros de asuntos religiosos en la región del Cuzco y en Lima. En las techumbres de la planta noble de la casa del escribano Juan Delgado de Vargas († 1622), en Tunja, un anónimo pintor, que tuvo a su disposición grabados flamencos, pintó al temple sobre estuco blanco, con colores de tierras disueltos en cola, diversas composiciones cuyas fuentes de inspiración descubrió Martín Soria. En uno de los faldones del artesón de la sala principal dispuso a Júpiter entre Mercurio y Diana, además de temas de grutescos, todo procedente de los grabados de Boyvin que reproducen las pinturas de Leonardo Thiry (1535-1542) en el palacio de Fontainebleau. En el lado opuesto, con el escudo del dueño de la casa aparecen un rinoceronte y tres elefantes. Como señaló Soria, el rinoceronte está tomado de una lámina de Juan de Arfe (1585), que sigue un grabado de Dürero. La vegetación del fondo y los tres elefantes proceden de las "Venationes" (1587), del famoso pintor de Brujas Juan Van der Straet (más conocido por Giovanni Stradamus), cuyas láminas grabó Juan Collaert. Según Soria, las pinturas se pueden datar hacia 1590 y pueden ser obra de un artista local que dispusiera de colecciones de estampas (figs. 190 y 191).

Recientemente se ha restaurado otro hermoso conjunto de pinturas de la misma época y con temas parecidos, que se encuentra en la casa que fue del fundador de Tunja, Gonzalo Suárez Rendón. Bien pudieron ser autores intelectuales de estas obras, que seleccionaran los modelos atendiendo al simbolismo de los temas, dos letrados humanistas: el escribano Juan Delgado de Vargas y el sacerdote, historiador y poeta Juan de Castellanos († 1607), cura de Tunja por aquellos años.

El otro grupo importante de pinturas murales derivadas de estampas se encuentra en varias iglesias de pueblos de la comarca del Cuzco. En la de Andahuaylillas, que está enteramente decorada, hay un mural que representa "El alma cristiana camino del cielo", cuya fuente encontró Soria en un grabado de Jerónimo Wierix (fig. 193) y que sitúa hacia 1590-1600. La decoración pictórica del arco de triunfo y del Baptisterio se hizo en 1631. La iglesia de Chinchero (1607) guarda otro conjunto interesante de pinturas murales, con temas decorativos tomados de estampas flamencas, como grutescos, niños desnudos con cuernos de la abundancia, carielas, etc. En el presbiterio, ocultas por el altar mayor barroco, hay dos grandes composiciones. La dedicada a la "Virgen de Montserrat", titular de la iglesia, quizá sea lo mejor de su género en la región. Es posible que algunas de estas pinturas sean obras de pintores indígenas. Recordemos a Diego Cusi Guamán, manierista influido por Bitti, que pintó en la iglesia de Urcos.

Más tardío es el conjunto de frescos que decoran la capilla del capitán Villegas en el convento de la Merced de Lima, pintados después de 1628 (fig. 192). Además de grutescos, mascarones, escudos, genios alados y otros elementos decorativos, contienen escenas y figuras. En las pechinas de la cúpula dispuso el anónimo pintor temas del Génesis; y en los medallones





Fig. 182.—MAESTRO DE LA ALMUDENA: DESPOSORIOS DE LA VIRGEN (IGLESIA DE LA ALMUDENA, CUZCO). Figs. 183 y 184.—B. BITTI: SAGRADA FAMILIA Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN (RETABLO DE JULI Y SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE LIMA).





Figs. 185 y 186.—B. BITTI: SANTA CATALINA Y SAN JUAN (RETABLOS DE JULI Y SUCRE). Fig. 187.—P. BEDÓN: VIRGEN DEL ROSARIO (IGLESIA DE SANTO DOMINGO, QUITO).



Fig. 188.—A. MEDORO: MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES (CONVENTO DE LAS DESCALZAS DE SAN JOSÉ, LIMA).



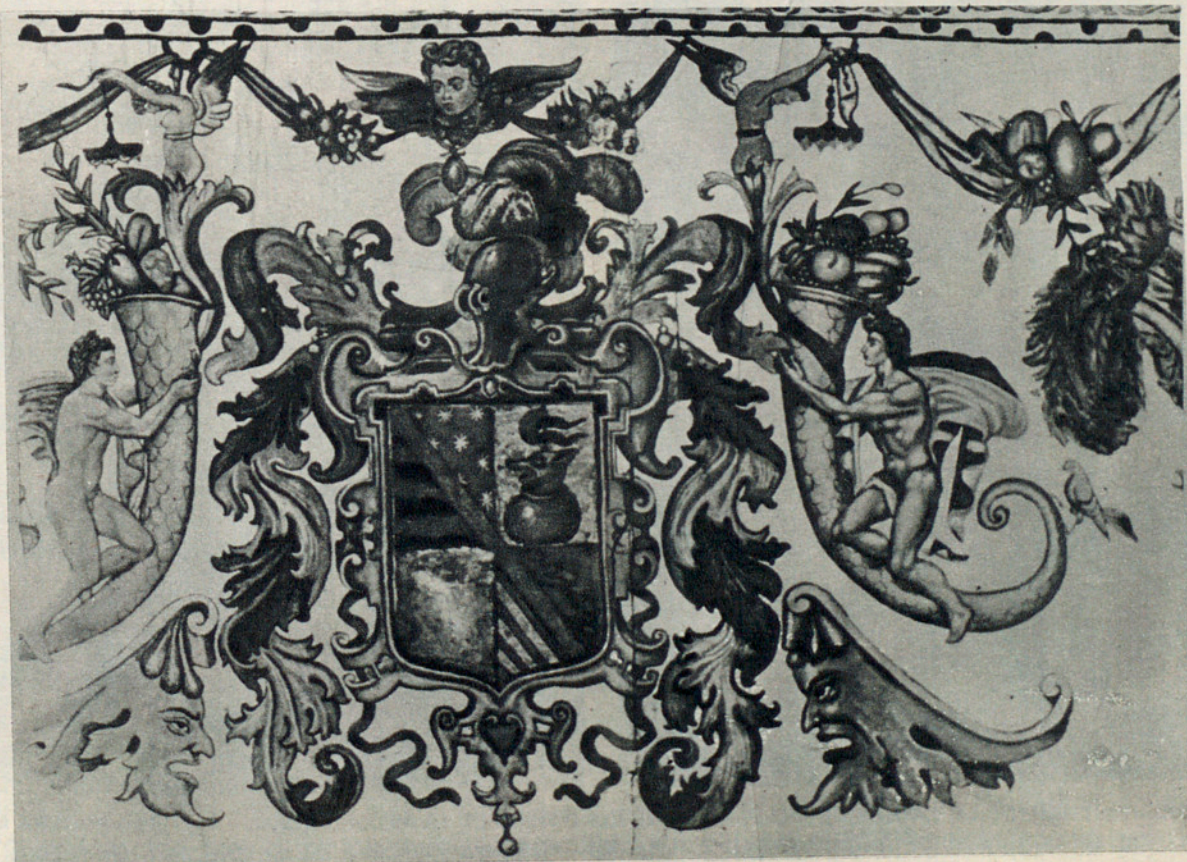


Fig. 189.—A. MEDORO: INMACULADA (CONVENTO DE SAN AGUSTIN, LIMA). Figs. 190 y 191.—PINTURAS DE LA CASA DE JUAN DE VARGAS (TUNJA).





Fig. 192.—PINTURAS DE LA CAPILLA DE VILLEGAS, EN EL CONVENTO DE LA MERCED (LIMA). Fig. 193.—PINTURA MURAL DE LA IGLESIA DE ANDAHUAYLILLAS. Fig. 194.—PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE PUEBLA.