

de los casquetes de la media naranja, unos ángeles con los símbolos de la Pasión, cuyas vestiduras se mueven con aire bastante barroco. No falta el desnudo, en las figuras de niños que sostienen calaveras. El conjunto es de calidad y el dibujo es correcto, pero, como señaló Schenone, el repertorio decorativo resulta muy arcaizante para la posible fecha de las pinturas.

## EL BARROCO

### ARQUITECTURA

#### MÉXICO

CARACTERES GENERALES. — Con el triunfo del barroco, hacia mediados del siglo XVII comienzan a perfilarse las principales nacionalidades artísticas hispanoamericanas. Como rasgo común a todas ellas se puede señalar el aspecto esencialmente decorativo del estilo. En contraste con el afán de novedad que lleva a la creación de grandes conjuntos ornamentales en fachadas e interiores, los arquitectos se mantienen fieles a los modelos renacentistas de muros rectilíneos y ángulos rectos, sin sentir el menor deseo de romper los moldes tradicionales cuando tienen que trazar un templo. Fuera del Brasil, las plantas con líneas curvas son tan escasas y extrañas en América como en España. Pero el barroco no se reduce únicamente a la creación de espacios interiores con juegos de perspectivas, pues el espíritu del estilo está también en la ornamentación, en los volúmenes de un edificio y hasta en el color; y en ese aspecto bizarro y decorativo, como expresión del sentir estético de una sociedad, alcanza tal desarrollo en América durante el siglo XVIII, bajo unas coyunturas económicas favorables, que, como dijo Angulo, el centro de gravedad del estilo se encuentra en la España ultramarina y no en la España europea.

Por lo que respecta a México, donde se forman diversas escuelas regionales, el barroco presenta una serie de caracteres comunes, todos al servicio de la supervaloración de lo decorativo, como la policromía, el amor a las formas poligonales y mixtilíneas, la transformación de las portadas en grandes conjuntos decorativos y la importancia que adquieren las cúpulas y las torres como elementos decisivos en la composición de los templos.

El color juega un papel importante en el barroco mexicano. La piedra roja de Zacatecas y la verde de Oaxaca, contribuyen a dar carácter a las escuelas respectivas, pero es en las de México y Puebla donde los contrastes cromáticos se exaltan en grado sumo. Los arquitectos de la escuela mexicana acertaron a aprovechar el color, la textura y la calidad de los materiales al uso para lograr el efecto estético que nos ofrecen, por ejemplo, las fachadas del Sagrario (lám. III), por el contraste entre la arenisca amarillenta de Chiluca destacando sobre los paramentos rugosos del "tezontle", piedra volcánica de color rojo o negro. En Puebla, los



efectos de policromía se acentuaron aún más por el empleo de revestimientos de ladrillo y azulejos de colores, que a veces cubren enteramente la fachada y las torres, llegando casi a borrar la trama arquitectónica (lám. V y fig. 257).

Los arquitectos mexicanos gustan de las formas poligonales y mixtilíneas. No son raras las torres de sección octogonal (Básilica de Guadalupe) y ésta es la forma frecuente en las claraboyas. El arco trapezoidal, de medio hexágono, empleado por Miguel Ángel, pero excepcional en la arquitectura europea, aparece a mediados del XVII en las portadas del convento de la Concepción, de México. Poco más tarde se difunde el semioctogonal, a la vez que el arco de lóbulos evoluciona, enriqueciendo su trazado, hasta producir el más rico muestrario de formas (fig. 234). Al mismo tiempo, y como consecuencia de esta evolución del arco, las trazas de las claraboyas evolucionan también llegando a las formas estrelladas de las de la capilla del Pocito (fig. 276).

El proceso iniciado en el siglo XVI en portadas como las de Acámbaro y Yuriria, alcanza su meta final en el XVIII. Lo que en su origen era el encuadramiento de un vano, se desborda convirtiéndose en un conjunto ornamental que llena todo el ámbito de la fachada y, como consecuencia de este afán decorativo, se llega a sacar al exterior lo que es propio de los interiores, como doseles, cortinas y guardamalletas con borlas.

La cúpula es elemento que nunca falta en las iglesias barrocas de la Nueva España, por modestas que sean. Cuando se cruza el hermoso valle de Puebla, son tantos los templos que elevan sus cúpulas policromas entre los cultivos de maíz y frutales o sobre los conjuntos urbanos, que se diría que una mano gigantesca, desde las alturas de los volcanes que señorean el paisaje, sembró esas creaciones arquitectónicas como quien arroja a la tierra granos de trigo. Aunque no faltan cúpulas con tambor cilíndrico y media naranja, lo frecuente fue que el octógono impusiera su forma, con la consecuencia de que la bóveda sea esquifada y la pechina un sector de cilindro y no de esfera. El interior de la cúpula se decora generalmente con yeserías; en cuanto al exterior, cada una de las partes nos ofrece diversos aspectos decorativos y gran variedad en la evolución de las formas. El gusto por lo mixtilíneo se refleja en la sección de las bóvedas; y el trasdós de éstas, cuyas aristas se suelen decorar con nervaduras, por lo general se cubre con paños de azulejos.

Las torres se distinguen por sus proporciones esbeltas. Las de la catedral de Puebla —una de ellas labrada en 1678— impusieron en toda la Nueva España ese ímpetu ascensional casi gótico que caracteriza a las torres mexicanas, en las que el cubo, tan alto como la fachada y escasamente decorado, contrasta con la ornamentación de los campanarios, cuyos cuerpos disminuyen, a veces, de sección a medida que ascienden. Las torres de Taxco o de Ocotlán (láminas II y IV), las de Dolores o Chihuahua, por ejemplo, expresan cumplidamente lo que la torre significa en el perfil externo y el juego de masas y volúmenes de los templos mexicanos, cuando no existe el temor a los terremotos —como en Oaxaca— o a la inseguridad del suelo —como en la capital— que aconseje limitar la altura.

Los elementos decorativos del barroco mexicano varían de unas escuelas a otras y evolucionan, como es natural, a lo largo de la dilatada vida del estilo. La ornamentación, la policromía, las formas mixtilíneas, las torres y las cúpulas de formas tan variadas, contribuyen a caracterizar un estilo pletórico de fuerza expresiva y pródigo en matices, en el que tanto el español peninsular como el criollo, el indígena o el mestizo, siempre aficionados a la ostentación y al lujo, expresaron su sentir estético. Las circunstancias económicas lo hicieron posible.



Las riquezas procedentes de las explotaciones mineras, de la agricultura y de la ganadería y de industrias tan florecientes como las de Puebla y San Miguel de Allende, por ejemplo, favorecieron la fiebre constructora que afectó a todas las ciudades mexicanas durante el siglo XVIII. Si el XVI había sido el siglo de los conventos y de las catedrales renacentistas, el XVIII fue el de los templos y edificios civiles barrocos. Por millares se pueden contar los que se construyeron en esa época.

## LOS COMIENZOS DEL ESTILO.

PUEBLA Y MÉXICO. — Gracias al tesón del obispo don Juan de Palafox, en 1649 se terminó el interior de la catedral de Puebla. Junto a él, como hombre de confianza y asesor en materias artísticas, trabaja por esos años como arquitecto y pintor el sacerdote aragonés Mosén Pedro García Ferrer, a quien se debe la traza de la cúpula del citado templo (fig. 195). De tambor octogonal, como las madrileñas contemporáneas, su originalidad reside en el juego de arbotantes que trasladan a los muros los empujes de los ochavos. Tal vez sea el sacerdote aragonés la figura representativa del estilo que podríamos llamar palafoxiano, relacionado con el peninsular de la primera mitad del siglo, que dejó en la ciudad obras tan importantes como el colegio de San Pedro y San Pablo (1643) y, en el vecino estado de Tlaxcala, la iglesia de San Miguel del Milagro (1653). Jerónimo de la Cruz, que construyó la cúpula, y Agustín Fernández, que trabajó en otras partes de la catedral, son arquitectos destacados de la época.

Las portadas de la catedral son de traza renacentista. La del Perdón, en el centro de la fachada (fig. 194), obra probable del arquitecto Francisco Gutiérrez (1664), debe al barroco la decoración de las jambas y las cartelas labradas en piedra blanca de Villerías; y en la del crucero (1690), que emplea pilastras en el cuerpo alto y ménsulas a manera de triglifos, las tarjas con los bustos de los cuatro reyes de la casa de Austria se proyectan con un vigor que denota los avances del estilo (fig. 195). Es probable que fuese su autor el maestro Carlos García de Durango, que en 1687 terminaba la torre del lado Norte.

Las portadas de la catedral de México, cuyos primeros cuerpos parecen seguir trazas más antiguas, también ofrecen un aspecto muy renacentista, pero en las laterales aparece la columna salomónica. La central de la fachada (1671-1672), se debe al maestro Luis Gómez de Trasmonte (fig. 196). En la del crucero (1688-1689) aparecen los arcos poligonales y, en el último cuerpo, la columna salomónica (fig. 197). Parece lógico atribuirlos a Cristóbal de Medina Vargas, que era maestro mayor de la catedral desde 1684.

Durante el siglo XVII se construyeron en la capital bastantes iglesias de conventos de monjas, siguiendo el tipo peninsular de nave única con la fachada lateral a lo largo de la calle, precedida por un atrio tan ancho como el resalto de la torre y dos puertas gemelas. Las portadas de San José de Gracia (1659-1661), de estilo propiamente seiscentista (fig. 198), nos muestran el contraste entre los almohadillados propios de la etapa anterior y el ancho friso decorado con ménsulas y una gran cartela con roleos semejantes a los que labraban en yeso, por los mismos años, los decoradores de Santo Domingo de Oaxaca. En las puertas del templo de las Concepcionistas, cuyas obras dirigía en 1655 el arquitecto Diego de los Santos y Ávila, se encuentran los ejemplos más antiguos de arcos semihexagonales, empleados en lugar tan preferente como el vano de ingreso e inscritos en arcos de medio punto. Su elegante esquema



se repite en las portadas del templo de Santa Teresa (1684), pero con columnas salomónicas de múltiples vueltas (fig. 199). El mismo tipo de soporte se empleó también en la portada de San Agustín, el convento reconstruido después de 1692 por el arquitecto fray Diego de Valverde. La serie de portadas conventuales seiscentistas se cierra con las de San Bernardo (1685-1690), obras del arquitecto Juan de Cepeda, que relega a lugar secundario la columna torsa y vuelve por los fueros del soporte clásico, de orden jónico en el cuerpo bajo y con las estrías onduladas que serán típicas del estilo del primer tercio del siglo XVIII (fig. 200).

También se ampliaron o construyeron de nueva planta en el siglo XVII algunos conventos de religiosos. Obra importante por su riqueza decorativa, es el hermoso claustro de la Merced (1698), cuya fina ornamentación apenas deja libres las cañas de las columnas del piso bajo. La iglesia (1634-1654), destruida en el siglo XIX, tenía artesonado de lazo morisco en la nave central. Por la época en que se construyó el templo vivía en la Nueva España el andaluz fray Andrés de San Miguel (1577-1664), que intervino en la construcción de varios conventos y escribió sobre arquitectura. Dejó un voluminoso manuscrito ilustrado con dibujos, entre los cuales hay trazas para techumbres mudéjares.

Aunque se terminó en el siglo XVIII, el Palacio de los Virreyes es obra esencialmente seiscentista. Incendiado el edificio antiguo por los indios en el tristemente célebre motín de 1692, se reconstruyó de nueva planta por planos del maestro Diego Rodríguez, a los que introdujo algunas modificaciones el ingeniero militar don Jaime Francisco Frank, que al añadirle los torreones de los ángulos contribuyó a darle el aspecto que hoy ofrece. Dirigió las obras fray Diego de Valverde, a quien quizá se deba atribuir la portada central, cuyo ancho entablamento con alargadas ménsulas se relaciona con las de San José de Gracia, en tanto que la decoración presenta semejanzas con la de San Agustín, obra probable del citado arquitecto. En tiempos modernos se añadió al edificio una planta y se le abrió la portada lateral (fig. 201).

**LAS YESERÍAS POBLANAS.** — Con el siglo XVII nace en Puebla para continuar su evolución con prodigiosa vitalidad a lo largo de la centuria siguiente, una escuela de decoradores que quizá constituya la manifestación más importante de la arquitectura del "seiscientos" en la Nueva España. Los decoradores poblanos dan rienda suelta a su fantasía en los interiores de los templos, cubriéndolos de polícromas labores de yeso, material barato, fácil de labrar y que admite pulimento, color y aplicaciones de oro. Es un arte hasta ahora anónimo, en el que parecen advertirse algunos talleres dirigidos por artistas de recia personalidad, cuya lejana filiación artística hay que buscar en Andalucía, aunque los decoradores sevillanos y los de Puebla siguen una evolución diferente.

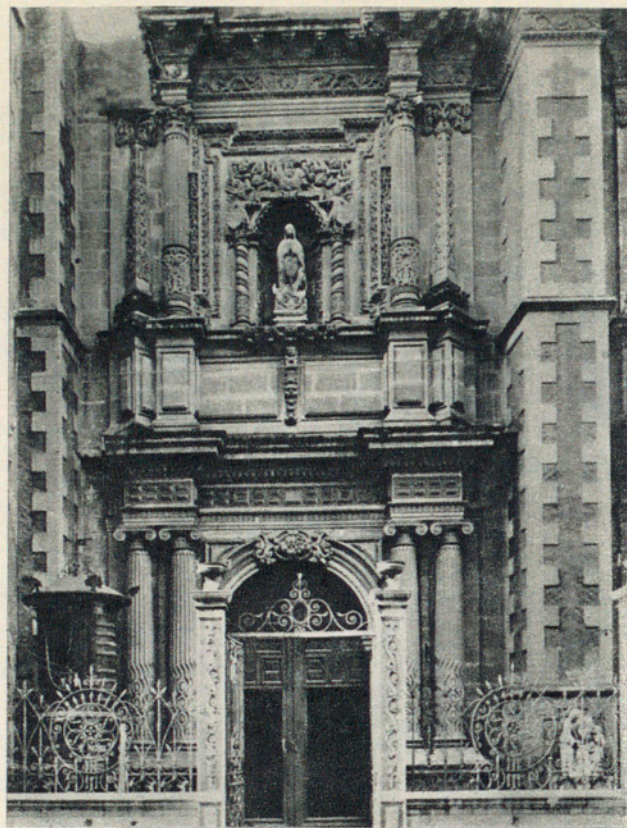
Las yeserías poblanas comienzan con la decoración de la bóveda de la iglesia de Santo Domingo, que parece cercana a la fecha de terminación del templo (1611), en la que predominan las formas geométricas con achatadas puntas de diamante y tarjas todavía inanimadas. Mediado el siglo, el arte de los yeseros da un paso adelante y aunque se conserven los esquemas de origen renacentista, la evolución sigue un rumbo diferente del tomado por la escuela sevillana que le había dado vida. La gran obra de ese momento no se encuentra en Puebla, sino en la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, cuya decoración interior (1657) fue obra de un maestro poblano (fig. 202). Aunque los recuadros y óvalos de la bóveda de la nave responden a la tendencia a subdividir las superficies, tan propia del Bajo Renacimiento, la clara disposición reticular desaparece y, quizá por influencia de estampas flamencas, los apéndices





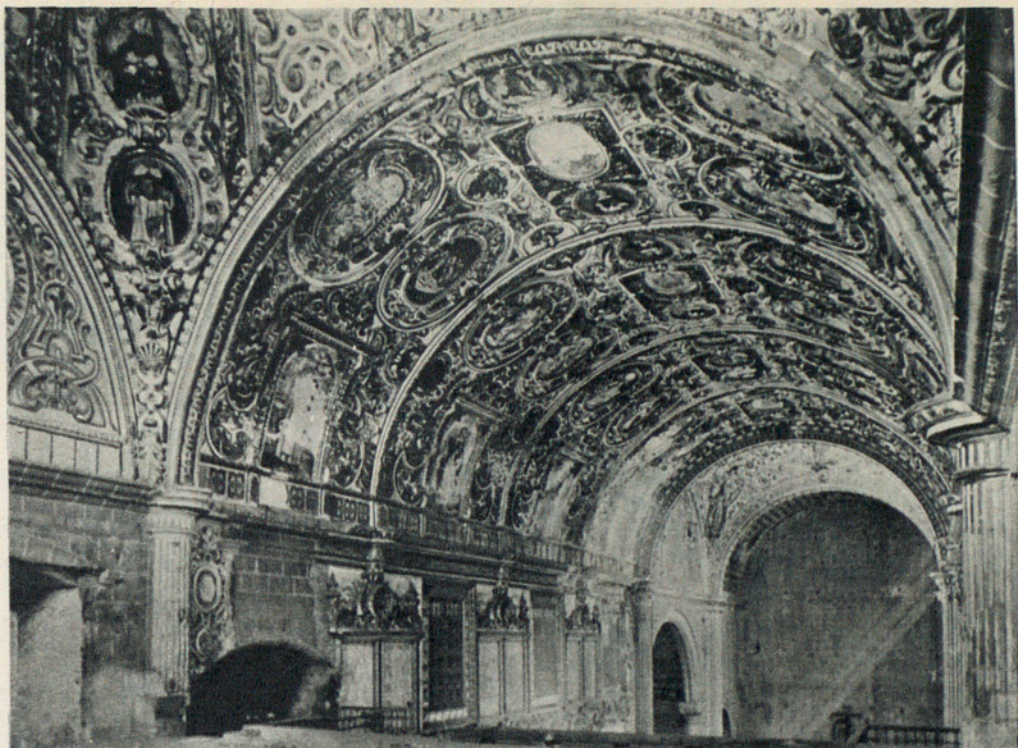
Fig. 195.—PORTADA DEL CRUCERO Y CÚPULA DE LA CATEDRAL DE PUEBLA. Figs. 196 y 197.—PORTADAS PRINCIPAL Y DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Fig. 198.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ DE GRACIA (MÉXICO).





Figs. 199 y 200.—PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE SANTA TERESA Y SAN BERNARDO (MÉXICO). Fig. 201.—PALACIO DE LOS VIRREYES (MÉXICO).





Figs. 202 y 203.—INTERIOR Y BÓVEDA DEL CRUCERO DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO (OAXACA).



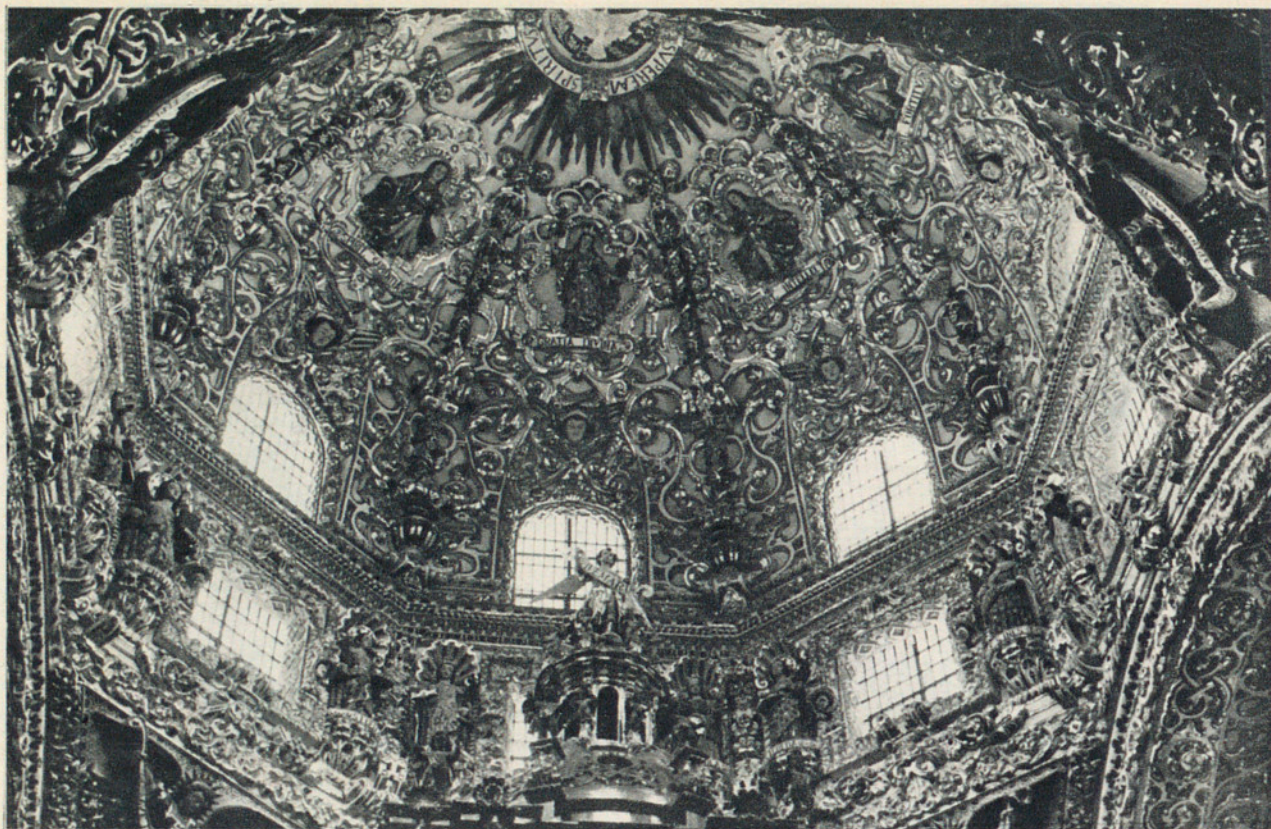
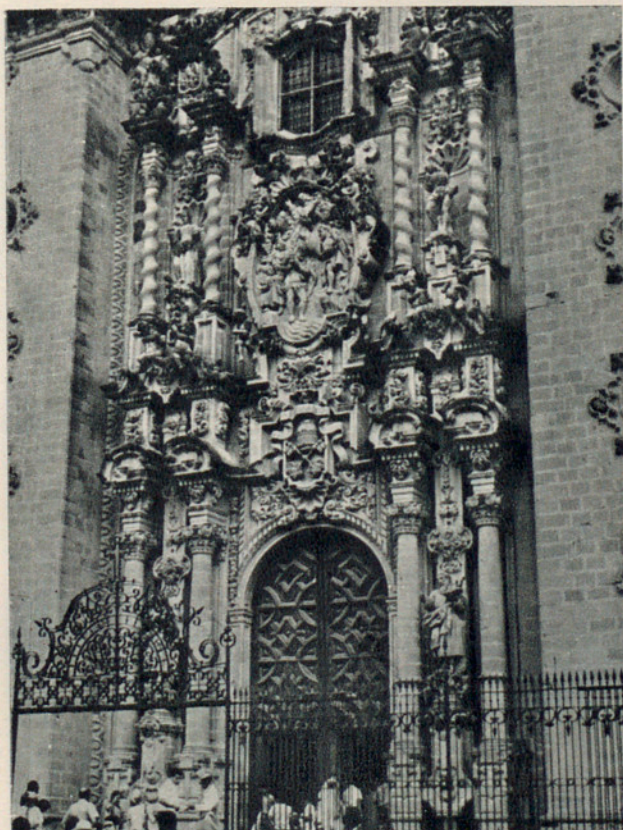
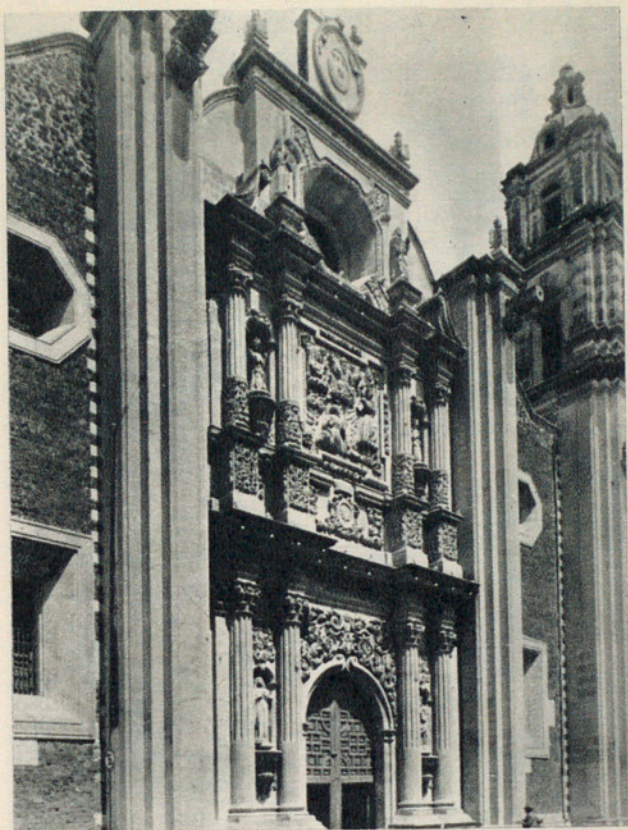


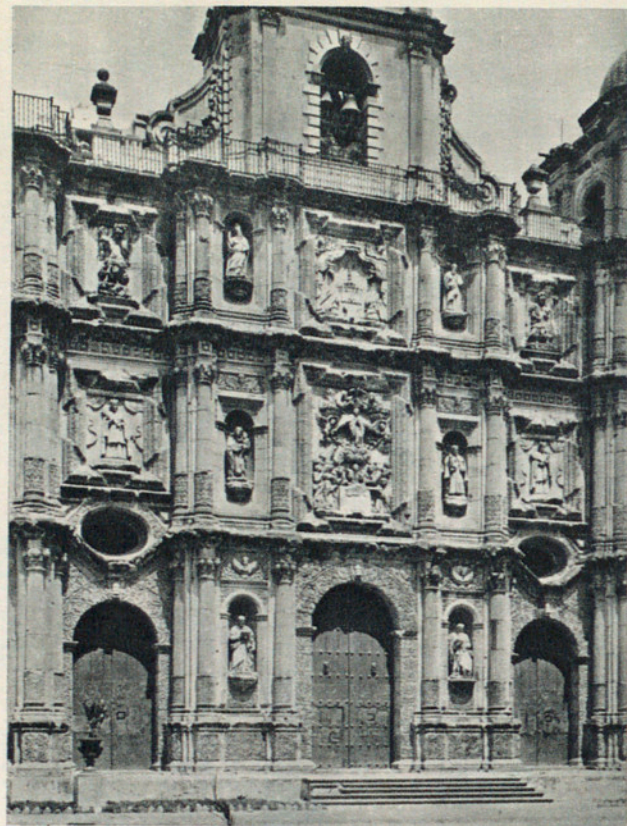
Fig. 204.—CÚPULA DE LA CAPILLA DEL ROSARIO (PUEBLA).    Fig. 205.—BASÍLICA DE GUADALUPE.





Figs. 206 y 207.—PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE LA PROFESA Y DE SAN JUAN DE DIOS (MÉXICO). Figs. 208 y 209.—PORTADA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE TAXCO.





Figs. 210 y 211.—IGLESIA DE LA SOLEDAD Y CATEDRAL DE OAXACA. Figs. 212 y 213.—IGLESIAS DE SAN FELIPE NERI Y DE LA COMPAÑÍA (OAXACA).



de las tarjas y los roleos se estrechan y se alargan. En la bóveda vaída del crucero, la decoración está formada por una red de cintas largas con filetes y punteados de oro, que se quiebran y entrecruzan formando lazos mixtilíneos de amplia caligrafía, mientras los fondos se llenan con otra red de escala más pequeña. El brillo esmaltado del yeso, la policromía y el oro, enriquecen el conjunto (fig. 203).

La capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, de Puebla, decorada hacia 1690, marca una etapa decisiva en la evolución del arte de los maestros yeseros (lám. I). Desaparecen las tarjas, los óvalos y los recuadros y la decoración se extiende por toda la superficie de la bóveda, descendiendo por los muros y por las pilastras que encuadran los grandes lienzos de pintura que cubren los muros. Los temas ornamentales nada tienen que ver con las hojas carnosas labradas cuarenta años antes por los hermanos Borja en la iglesia sevillana de Santa María la Blanca. Cintas fileteadas en oro que se quiebran con ritmo caprichoso, forman una tupida maraña que cubre todo el intradós, quebrando con sus reflejos la luz que penetra por las ventanas de la cúpula del crucero. En el intradós de ésta, la red de cintas y roleos deja espacio a ocho figuras alegóricas (fig. 204). Las yeserías de la iglesia de San Cristóbal parecen del mismo taller y la influencia de la capilla del Rosario se extendió a los pueblos de la comarca, donde dejó testimonios tan elocuentes como la iglesia de Xilotla, en Tlaxcala. Hasta la lejana Guatemala llegó algún chispazo de esa influencia.

## EL SIGLO XVIII. LA ETAPA DE TRANSICIÓN

**LA CAPITAL: ARRIETA Y DURÁN.**—Durante el primer tercio del siglo XVIII, aproximadamente, la arquitectura mexicana conserva un marcado aire seiscentista, tanto en lo que se refiere a la planta y alzado de los templos—siempre fieles a los modelos tradicionales—, como en lo que respecta a la composición de las portadas. Continúan éstas trazándose según los viejos esquemas de abolengo renacentista, si bien la decoración vegetal responde ya al espíritu del estilo barroco. Algunos elementos que serán típicos de la arquitectura mexicana, como los vanos poligonales aparecidos en la etapa anterior, toman carta de naturaleza en estas primeras décadas del siglo XVIII.

En la capital del virreinato, junto a otros maestros, trabajan dos arquitectos que pueden personalizar esta etapa de transición entre lo puramente seiscentista y la plenitud dieciochesca. Estos artistas son: Pedro de Arrieta († 1738) y Miguel Custodio Durán († 1740). Arrieta, examinado de arquitecto en 1691, fue maestro mayor del virreinato, de la catedral y del Santo Oficio, además de veedor del gremio. Su nombre quedó unido a la obra de la Basílica de Guadalupe (1695-1709), erigida en el lugar donde la Virgen se había aparecido al indio Juan Diego pocos lustros después de la conquista. La planta de proporciones bastante cuadradas—las capillas del testero se añadieron en el siglo pasado—, con cúpula central y torres en los ángulos, tiene su precedente más inmediato en la iglesia del Pilar de Zaragoza, comenzada pocos años antes por planos del sevillano Francisco de Herrera “el Mozo”. Recordemos que, en la Nueva España, se habían proyectado con cuatro torres las catedrales de México y Puebla. En la basílica guadalupana, cuatro cúpulas más bajas acompañan a la del crucero, como un lejano eco del proyecto de Julio II para San Pedro de Roma. Se conserva una planta, firmada por el arquitecto José Durán, pero consta que Arrieta dirigió la obra desde sus principios. Aun en



el caso de que se le impusieran planos ajenos, pudo dejar la huella de su personalidad en el alzado y en las portadas.

En cuanto al alzado, los pilares con medias columnas y la continuidad de las estrías y sección de éstas en los arcos, repiten los viejos modelos de las catedrales de México y Puebla, que el mismo Arrieta volverá a emplear en la iglesia de la Profesa. La cúpula octogonal es típicamente mexicana y la cubierta de las naves es de bóvedas de aristas lisas, sin la ornamentación de relieves y florones que describía, en 1746, el historiador Cabrera. En cuanto al exterior, el mexicanismo del monumento se manifiesta tanto en el amor a las formas octogonales de las torres y de los vanos, como en el contraste entre la piedra de Chiluca y el tezontle, así como en el festón mixtilíneo del remate (fig. 205). La portada repite el sencillo esquema de abolengo renacentista, pero el espíritu del barroco impone la forma trapezoidal resaltada, que obliga a decorar los chaflanes con columnas y entablamentos. Se diría, como piensa Angulo, que el barroquismo mexicano traduce a su lenguaje poligonal las convexidades curvas de las creaciones de Borromini en Italia. Como en la portada de la catedral, un gran relieve ocupa la calle principal del segundo cuerpo. La ornamentación de tarjas y roleos pertenece al repertorio ornamental del siglo XVII.

La iglesia jesuítica de la Profesa (1714-1720) es otra de las creaciones de Arrieta. Sin novedades en cuanto a la planta, acertó el arquitecto a crear un espacio interior con bellos efectos de perspectiva y muy mexicano, con alargados pilares como los de Guadalupe. La portada (figura 206), con la tradicional superposición del relieve y la claraboya sobre el eje del ingreso, nos muestra la evolución del estilo de Arrieta, pues introduce novedades que se arraigarán en el barroco mexicano. Las jambas parecen baquetones góticos y el arco termina en forma conopial; y, al disminuir la rosca del arco y eliminar el arquitrabe, se destaca la zona de las enjutas, espacio que tendrá suma importancia en las portadas posteriores y que aquí se cubre de follaje. El amor al octógono queda manifiesto en la claraboya, cuyos salientes en forma de puntas de flecha subrayan su importancia dentro de la composición del conjunto. Al final de su vida (1735-1737) labró Arrieta el edificio de la Inquisición, en cuyo patio suprimió las columnas de los ángulos, creando así un efecto de inestabilidad.

Miguel Custodio Durán (1700-1744), contemporáneo de Arrieta, representa igualmente la tradición seiscentista, caracterizándose por el empleo reiterado de la pilastra ondulada, versión plana de la columna salomónica más empleada por los arquitectos mexicanos en los retablos que en obras de fábrica. La obra más importante de Durán es la iglesia de San Juan de Dios (1729), cuya portada ofrece la novedad de su disposición abocinada bajo una gran venera, modelo de origen peninsular que más tarde se repetirá en la Nueva España (fig. 207). Las pilastras onduladas —como las que labró Leonardo de Figueroa en el desaparecido claustro de los dominicos de Sevilla— comunican su movimiento a los remates piramidales, rematados por granadas alusivas a la ciudad donde pasó la mayor parte de su vida el santo portugués. Las hornacinas y la claraboya rinden tributo al gusto por las formas poligonales y los campanarios muestran las curvas ondulantes de las pilastras pregonando el amor del arquitecto por el orden salomónico. Al círculo de Durán hay que adscribir la iglesia de monjas de Regina (1731), en cuya portada de la capilla del Sagrario (1733) el movimiento ondulado de las pilastras se transmite a la cornisa, al frontón y a los remates, que parecen oscilar como llamas de cirios. Los arcos conopiales de la torre, acusan esa vuelta hacia el gótico ya iniciada por Arrieta en la Profesa.





Lám. I.—INTERIOR DE LA CAPILLA DEL ROSARIO, DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO (PUEBLA).



La iglesia de Santo Domingo (1736) es obra tan cercana al estilo de Arrieta como al de Durán. Su portada es convexa como la de Guadalupe, aunque sin llegar a la planta poligonal, y las columnas del cuerpo bajo tienen estrías onduladas, como las había empleado Miguel Custodio en la iglesia de San Lázaro (1721-1728), la obra de su juventud.

Cuando en la capital iba a plasmar el cambio de estilo, un año antes de que Lorenzo Rodríguez triunfara con su proyecto del Sagrario, se iniciaban las obras de la parroquial de Taxco (1748-1758), la pintoresca ciudad minera situada en el camino de Acapulco. Debida a la munificencia del famoso minero don José de la Borda, que no regateó esfuerzos ni caudales, la iglesia de Taxco (lám. II) es una de las joyas del barroco hispanoamericano, tanto por la esbeltez de sus proporciones casi góticas, como por la riqueza con que se labraron todos sus elementos. Al parecer, fue su arquitecto el español Diego Durán Berruecos, cuyo estilo refleja los momentos de la transición entre las dos etapas, pues tanto gusta de emplear las formas tradicionales como las que pronto se iban a imponer en el virreinato. En la portada (figura 208), las columnas de abolengo clásico alternan con los estípites que se consagrarán en el Sagrario de México y en el segundo cuerpo coloca las salomónicas de tradición seiscentista. También en los campanarios encontramos esa combinación de los soportes tradicionales de sección curva, con las formas angulosas del estípite; y en tanto que la portada lateral es de sobria traza, aunque también de gran riqueza, las del interior del templo, con elementos propios del estípite y tableros recortados, pertenecen al nuevo estilo. Si Durán se había formado en la generación de Miguel Custodio —su posible pariente—, demostró asimilar el espíritu y las formas del estilo nuevo. Desde los muros del atrio y las claraboyas abiertas en los muros del templo, hasta los chapiteles de las torres, que parecen pies de ciriales, todo se labró en Taxco con alardes de riqueza. En el interior (fig. 209), los almohadillados de las pilastras resaltan la opulencia de los retablos de estípites cubiertos de oro. La cúpula está decorada con azulejos poblanos.

**OAXACA, CHIAPAS, YUCATÁN.** — En esta etapa de la formación del gran barroco mexicano, la ciudad de Oaxaca crea una escuela de acusada personalidad, cuyas raíces penetran profundamente en el siglo XVII y que, hasta mediados del siguiente, conserva un acusado aspecto seiscentista. En cuanto a lo estructural, los templos oaxaqueños se distinguen por la sensación de masa que producen, pues la necesidad de defenderse de los frecuentes terremotos obligó a los arquitectos a reducir la altura y a engrosar extraordinariamente los muros. Las torres limitan sus campanarios a un solo cuerpo y las cúpulas, tan importantes como aquéllas en la composición de las iglesias mexicanas, carecen de tambor y apenas destacan en el conjunto del edificio. El barroco oaxaqueño es un arte de arquitectos obsesionados por los temblores de tierra, pero que gustan decorar las fachadas con riqueza, cubriendo los paramentos con labores menudas de follaje dentro de esquemas cuadriculados de viejo abolengo renacentista. Por otra parte, las columnas abalaustradas y las puntas de diamante, nos dicen que la influencia del Renacimiento —que tantas obras importantes dejó en la región— persiste en el barroco oaxaqueño; y fachadas como la de la catedral, compuesta a base de espacios rectangulares muy acusados, evocan el recuerdo de los monumentos prehispánicos.

El brillante capítulo del barroco en Oaxaca se inicia con la iglesia de la Soledad, cuya masa de gruesos muros, cúpula achaparrada y enormes contrafuertes parece agarrarse a las entrañas de la tierra para resistir las convulsiones del suelo (fig. 210). La portada (1689) es una





Lám. II.—IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN Y SANTA PRISCA (TAXCO).



consecuencia de la necesidad de decorar los recios contrafuertes añadidos al muro como refuerzos de la nave, y hay que reconocer que el arquitecto supo sacar partido de esos elementos funcionales para componer un conjunto monumental de planta cóncava, como un retablo sacado al exterior. El orden dórico y el jónico se superponen en los primeros cuerpos, mientras en el tercero se empleó la columna salomónica. Los entablamentos corridos sobre las diversas calles y la forma apaisada del relieve, parecen expresar con su horizontalidad el deseo de equilibrio y de reposo, en contraste con el dinamismo que encontramos en las creaciones del barroco de la meseta mexicana, donde el temor a los terremotos no se hizo sentir. En las hornacinas se emplean los arcos de medio hexágono, que encontramos en la capital por esos años, y los conopiales que no se divulgaron hasta más tarde. La zona de las enjutas del ingreso está decorada con menudo follaje.



Fig. 214.—ESPADAÑAS YUCATECAS. Según «Catálogo de construcciones religiosas de Yucatán».

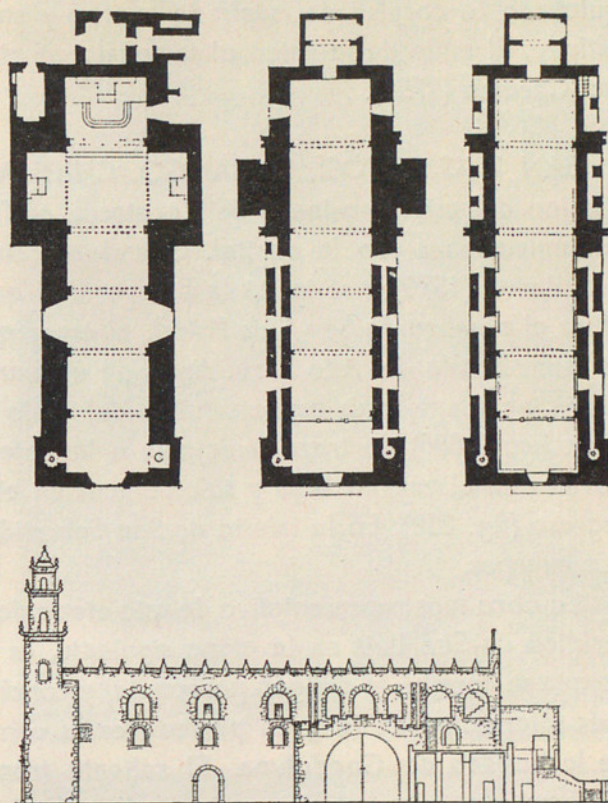
En tiempos del obispo Maldonado (1702-1728), después del terremoto de 1714, se labró la fachada de la catedral, sin duda, una de las obras más expresivas del sentir estético de los arquitectos oaxaqueños y obra capital del barroco novohispano (fig. 211). El proceso iniciado en la Soledad se desarrolla aquí ampliamente al fundirse las tres portadas en un solo conjunto decorativo, donde las cornisas subrayan las proporciones apaisadas impuestas por la conveniencia de limitar la altura. La disposición de las claraboyas ovaladas y la reiteración de los relieves casi cuadrados —a excepción del que ocupa la calle central— tanto contribuyen al contraste de luces y sombras como a subrayar el dominio de la horizontal en la composición del conjunto, que parece expresar un anhelo de estabilidad. La ornamentación menuda que encuadra las puertas, es la típica seiscentista.

La iglesia de San Agustín, terminada en 1722, es de un clasicismo tan arcaizante que en España habría que fecharla cien años antes y la de San Felipe Neri tiene columnas abalastradas de abolengo renacentista (fig. 212). La fachada de la Compañía (hacia 1737) rompe con las fórmulas tradicionales en Oaxaca: sus torres son octogonales y su planta forma medio hexágono saliente. En el segundo cuerpo aparece el estípite (fig. 213).



La arquitectura barroca de Chiapas, región tan alejada de los grandes centros artísticos del virreinato, se relaciona con la de Oaxaca por las proporciones de los edificios y con la de Antigua (Guatemala) por la composición y motivos ornamentales de las fachadas. La iglesia de Santo Domingo de San Cristóbal de Las Casas, de una nave y planta cruciforme, con cubiertas de bóvedas, puede citarse como ejemplo del barroco chiapaneco tan relacionado con el antigüeño en el aspecto decorativo. Su fachada con columnas de orden salomónico y abundante ornamentación de argamasa, nos ofrece, aparte los temas ornamentales, elementos tan antigüeños como el frontón truncado de lados curvos sobre el vano de la puerta (fig. 217).

En Yucatán, el piñón triangular continúa siendo el elemento principal de la fachada del templo barroco y, convertido en espadaña (fig. 214), recorta su perfil y se descarga de peso abriendo en él múltiples huecos para las campanas. Persiste el tipo de iglesia con arcos transversales y rollizos, aunque también se emplea la bóveda de cañón sobre muros muy gruesos. El grosor de las paredes permite disponer un camino de ronda o "gallina ciega" a la altura de las ventanas del templo y como el peligro de corsarios era constante en Yucatán, persisten las iglesias concebidas como fortalezas. En la de Santa Ana Dzemul, del siglo XVII (figs. 215 y 216), el aparato defensivo con dobles caminos de ronda y pretil almenado, evoca el recuerdo de Tepeaca.



Figs. 215 y 216.—PLANTAS (a nivel del suelo y de las primeras y segundas ventanas) Y ALZADO DE LA IGLESIA DE SANTA ANA DZEMUL. Según «Catálogo de construcciones religiosas de Yucatán».

MORELIA. — En la región de Michoacán floreció un estilo sobrio, de escasa decoración, con preferencia de la pilastra sobre la columna. En los comienzos del estilo, el piñón agudo remata las fachadas de las iglesias, tal como vemos en las de San Juan (1696) y San Diego (1716), de Morelia. En las portadas gemelas del convento de las Catarinas (1729-1737) (fig. 218), los piñones toman la forma semioctagonol propiamente dieciochesca, pero las filas de rosas y las veneras son préstamos del repertorio decorativo renacentista, muy arraigado en la región. En la fachada del templo conventual de las Rosas (1757) los piñones son mixtilíneos (fig. 219).

La construcción de la catedral, sin la fachada y las torres, fue empresa seiscentista. Comenzada en 1660 por el arquitecto Vicente Barroso de la Escayola († 1695) —que a veces firma Vincenzo Varroccio—, después de su muerte la continuaron Juan de Silva y Juan de Cepeda, hasta que se interrumpieron las obras en 1705, cuando estaba acabado el interior. En éste, la novedad estriba en el empleo de pilares con pilastras adosadas, como los de las catedrales



peruanas. La fachada (1744), la portada lateral y las monumentales torres, son obras típicas del estilo michoacano del siglo XVIII, tan sobrio como rico, que gusta de elementos de poco relieve como las pilastras y los tableros recortados (figs. 220 y 221). Las claraboyas ovaladas quiebran la cornisa del segundo cuerpo y en el último de la portada principal aparece el estípite. El estilo de la catedral se refleja en otras portadas de Morelia, como la de San José del Carmen (1755).

**SAN LUIS POTOSÍ, DURANGO, CHIHUAHUA.** — Al norte de la Nueva España, en el camino del asiento minero de Zacatecas, se fundó la ciudad de San Luis para asegurar las comunicaciones con la capital. Cuando en su vecindad se descubrieron las ricas minas de San Pedro (1570) y se inició la prosperidad que había de durar dos siglos, le dieron sus vecinos el nombre de San Luis Potosí, al creer que sus riquezas le permitirían compararse con la famosa villa del Alto Perú. Antes de acabar el siglo XVII se inicia el barroco en San Luis y el monumento más representativo del estilo seiscentista es la portada de la iglesia de San Francisco (1686) de traza semejante a las laterales de la catedral de México, con columnas dóricas en el cuerpo bajo y salomónicas en el superior, pero con arco semioctagonar en el ingreso (fig. 222). En la iglesia de San Sebastián (1743) el orden salomónico se empleó en los dos cuerpos.

La obra más representativa de esta etapa de transición entre el estilo seiscentista y el característico de San Luis en la etapa siguiente, es la catedral, comenzada después de 1670 (año en que se derribó la antigua parroquia) y concluida en el primer tercio del siglo XVIII. La nota más interesante de la gran portada es su convexidad, que cuenta con el ilustre precedente de la basílica de Guadalupe. El saliente trapezoidal macizo no obedece a ningún motivo funcional, sino al deseo de abultar las formas tan propio del barroco —ya comentado al tratar de la Compañía de Oaxaca— y tan poco frecuente en la arquitectura peninsular. En la portada y en las torres se emplea sistemáticamente la columna salomónica, con el tercio inferior cilíndrico y las espiras cubiertas por abundante decoración de follaje (figs. 223 y 224).

La fachada de la catedral de Aguascalientes (1704-1738), compuesta en forma de cuadrícula con paños de ornamentación vegetal, tiene columnas de tradición potosina con tantas vueltas que parecen estriadas en espiral (fig. 225).

Más al Norte, la ciudad de Durango fue también un importante centro minero. La catedral, de tres naves con capillas, tiene pilares cruciformes con un trozo de entablamento encima, como la de Guadalajara. La fachada, con sus torres muy elevadas, muestra esas proporciones esbeltas tan queridas de los arquitectos mexicanos cuando el suelo firme no impone limitaciones a la altura. La portada principal es tan seiscentista que parece fruto de la reconstrucción realizada por el arquitecto Mateo Núñez en los años siguientes a 1695. Las laterales fueron concluidas por Pedro de las Huertas después de 1765, pero tanto por la sobriedad de la composición como por las columnas salomónicas semejantes a las de San Luis Potosí, parecen deber mucho a una traza anterior.

En el confín septentrional de la Nueva España, cerca ya del río Grande, la ciudad de Chihuahua, centro también de riquezas mineras, construyó uno de los templos más monumentales del virreinato, comenzado en 1726. Al arquitecto Juan Antonio de Navia se debe la hermosa portada (1738-1741), en la que se escalonan el relieve y la claraboya tradicionales (fig. 226).





Fig. 217.—IGLESIA DE SANTO DOMINGO (SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS). Figs. 218 y 219.—PORTADAS DE LAS IGLESIAS DE LAS CATARINAS Y LAS ROSAS (MORELIA). Fig. 220.—PORTADA LATERAL DE LA CATEDRAL DE MORELIA.





Fig. 221.—CATEDRAL DE MORELIA.





Fig. 222.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO, EN SAN LUIS POTOSÍ. Figs. 223 y 224.—CONJUNTO Y PORTADA DE LA CATEDRAL DE SAN LUIS POTOSÍ. Fig. 225.—FACHADA DE LA CATEDRAL DE AGUASCALIENTES.



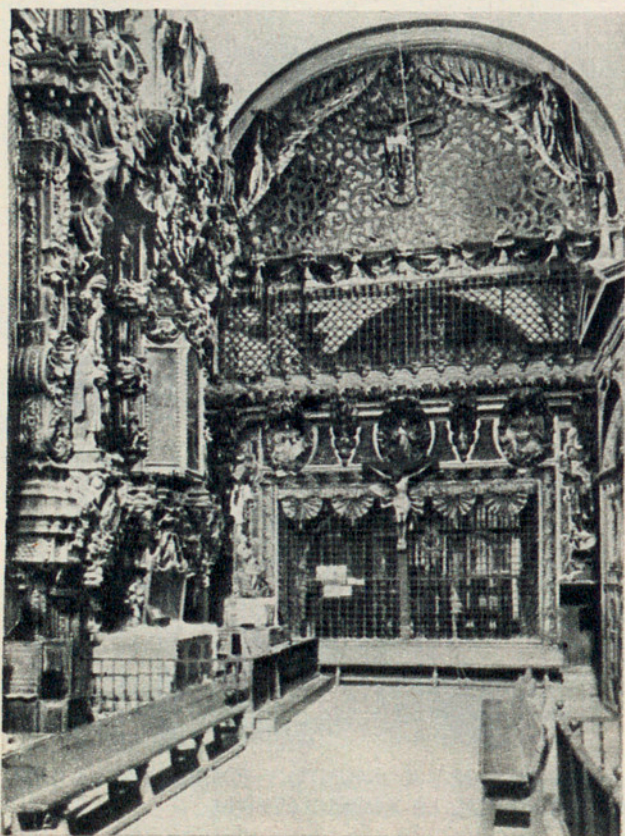


Fig. 226.—CATEDRAL DE CHIHUAHUA. Figs. 227 y 228.—INTERIORES DE LAS IGLESIAS DE SANTA ROSA Y SANTA CLARA, DE QUERÉTARO. Fig. 229.—EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN (QUERÉTARO).



Su ornamentación se relaciona con la de las puertas laterales de la catedral de Durango. Los motivos vegetales que llenan el tímpano de la portada lateral, muestran la influencia de Zacatecas.

QUERÉTARO.—Al mediar el siglo se inicia en Querétaro una escuela de personalidad acusada dentro del barroco mexicano. Sin novedad alguna en el aspecto constructivo y sin grandes portadas de estípites, la escuela queretana crea hermosos interiores de templos y deja en los patios de las casas un variado muestrario de arcos mixtilíneos y lobulados que parecen resucitar las viejas formas del arte árabe peninsular de la época almohade. Ignacio Casas, hijo de la ciudad, nacido en 1720, fue el gran artista del barroco en Querétaro. Casi todo lo que se sabe de su vida lo debemos al arquitecto neoclásico Tresguerras, tan diferente de Casas en cuanto a credo artístico. A lo que parece, el queretano fue un autodidacta que careció de los conocimientos técnicos indispensables a un arquitecto. Fue, ante todo, un gran decorador y demostró su capacidad como tal en dos obras capitales: las iglesias de Santa Rosa y Santa Clara.

El templo de Santa Rosa (1752), de una nave, tiene dos puertas gemelas y una cúpula de estilo muy arcaizante que contrasta con el barroquismo del interior, donde los retablos, las tribunas, las tallas y el cerramiento de madera calada del coro alto, forman un conjunto deslumbrante (fig. 227). En la iglesia de Santa Clara —que también tiene portadas de traza manierista— es menor la riqueza del interior, en donde se prodigan las blondas de encaje talladas en madera, pero el cerramiento del coro es de lo mejor en su género en la Nueva España (fig. 228).

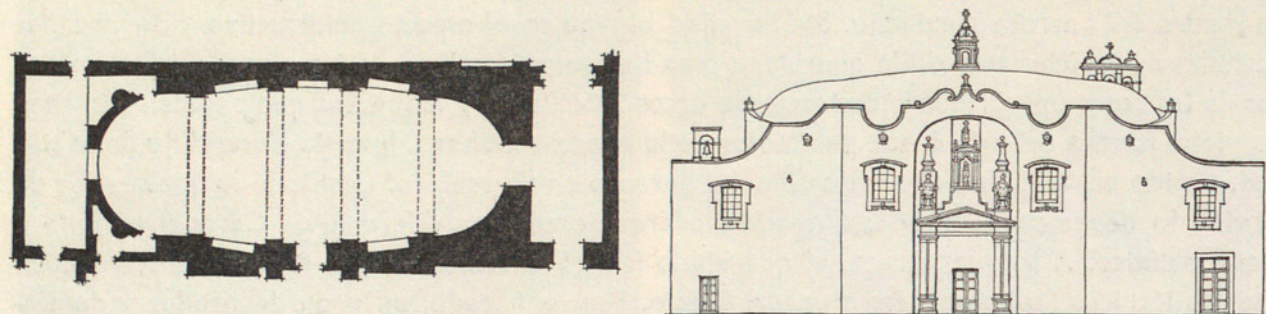
Pese al testimonio de Tresguerras, no parece muy convincente la atribución a Casas de la iglesia y convento de San Agustín (1731-1745), aunque consta que intervino en las obras. Es probable que la portada, la torre y el claustro se deban al español Juan Miguel Villagómez, sucesor de Casas en la dirección de la fábrica. La exaltación de lo poligonal llega al extremo de trazar el arco de la puerta con dieciséis lados y las columnas con sección octogonal, en tanto que la influencia del estilo de Durán se advierte en los pedestales ondulados de la torre (fig. 229). El claustro es el más original y de mayor riqueza decorativa del barroco novohispano (fig. 233). Los hermes muy alargados de los pilares del piso bajo parecen presentir el estípite, en tanto que los de las galerías altas se cubren de almohadillado abultándose en la base y terminando en figuras humanas que extienden los brazos como en posturas de danza. En contraste con el arquitrabe rectilíneo, el friso y la cornisa están ondulados en sentido de profundidad, como para subrayar el movimiento de esas especies de cariátides que extrañarían menos en el Alto Perú que en México, donde no fueron frecuentes los soportes con figuras humanas. Ese contraste entre las formas curvas y las angulosas, tan patente en la portada como en el patio, parece reflejar el tránsito entre dos etapas de la evolución del barroco.

## LOS INTENTOS INNOVADORES

Poco antes de mediar el siglo, la evolución del estilo barroco en Nueva España cambia de rumbo con la aparición del estípite. La transición entre la etapa anterior, de acusado carácter seiscentista, y la que ahora se va a iniciar, no fue brusca; y en esos años imprecisos del cambio de gusto estético, se producen en la ciudad de México ciertos atisbos de renovación que hubieran llevado al estilo por otros caminos, de no haberse interrumpido apenas iniciados.



El arquitecto que llevó a la capital del virreinato esos afanes renovadores fue el malagueño Luis Díez Navarro, ingeniero de las obras del desagüe del valle de México desde 1736 hasta 1741. El edificio más expresivo de sus inquietudes artísticas era la iglesia de Santa Brígida (1740-1744), infelizmente desaparecida. Al trazarla Díez Navarro dispuso una planta borro-



Figs. 230 y 231.—PLANTA Y EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA BRÍGIDA (MÉXICO). Según J. Fernández.

minesca, de forma ovalada con cuerpos semicirculares en los extremos (figs. 230 y 231). El barroquismo, reducido hasta entonces a la decoración de las fachadas, por primera vez se transmitía a la planta de un templo, con un sentido de la perspectiva y del espacio arquitectónico hasta entonces inédito en la Nueva España.

Trasladado el ingeniero a Guatemala (1741), dirigió las obras el maestro Bernardino de Oruña. Intervino también Díez Navarro en obras tan importantes como la Casa de Moneda y la iglesia del Hospital de Indios, cuyo presbiterio semicircular acusa el deseo de apartarse de los modelos tradicionales.

Por estos años se concluía en la ciudad de México el templo de Santa María la Redonda (1735), cuya capilla mayor de planta hexagonal está rodeada por una girola cubierta de bóveda, en la que, como en la catedral de Toledo, alternan tramos rectangulares y cuadrados (fig. 232). La nave única desemboca en la girola, como las del inacabado proyecto de don Vasco de Quiroga para Pátzcuaro (fig. 234). El arquitecto jugó con la luz para producir un efecto típicamente barroco, al contrastarla con la penumbra de la nave y la sombra intensa de la girola.

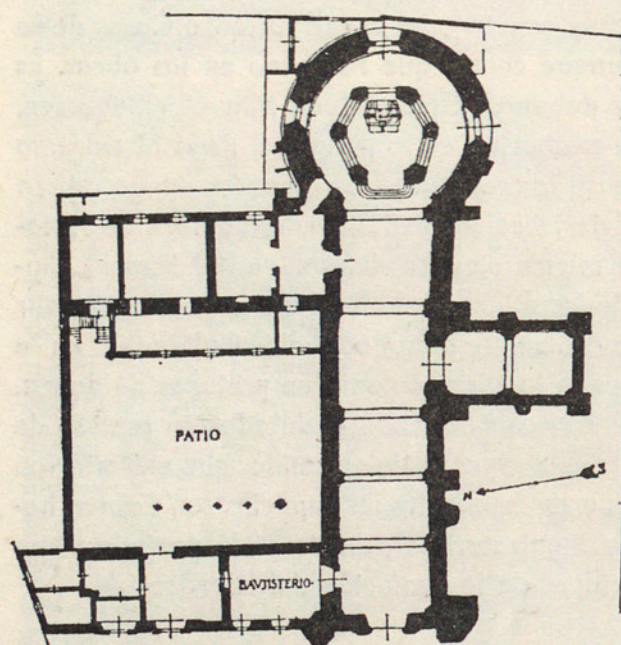


Fig. 232.—PLANTA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REDONDA (MÉXICO). Según Enciso.

Estos gérmenes innovadores, que marcan un paréntesis de inquietud estética entre dos etapas de la evolución del estilo barroco, producirán sus efectos unas décadas más tarde, por mano del arquitecto Guerrero y Torres, que buscó efectos de luz en la iglesia de la Enseñanza y trazó con muros curvilíneos la capilla del Pocito.



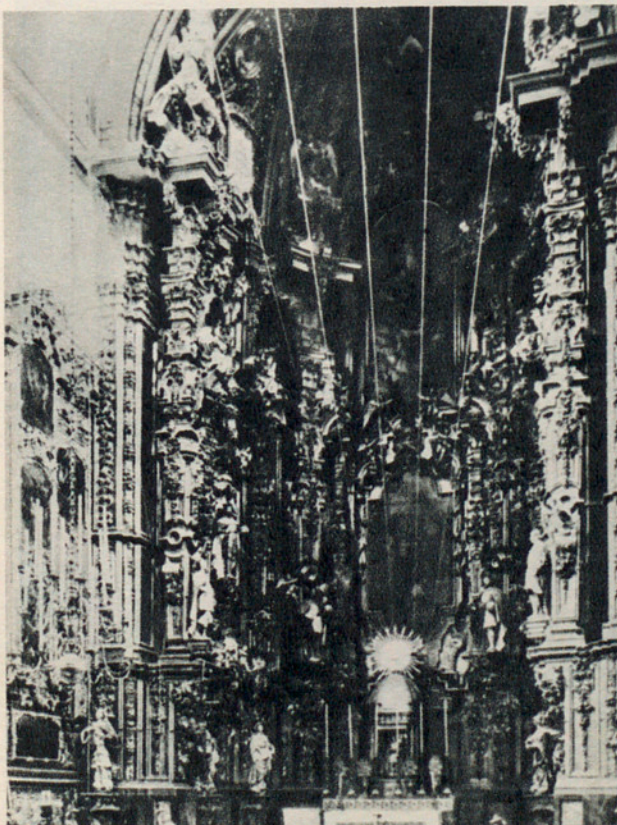
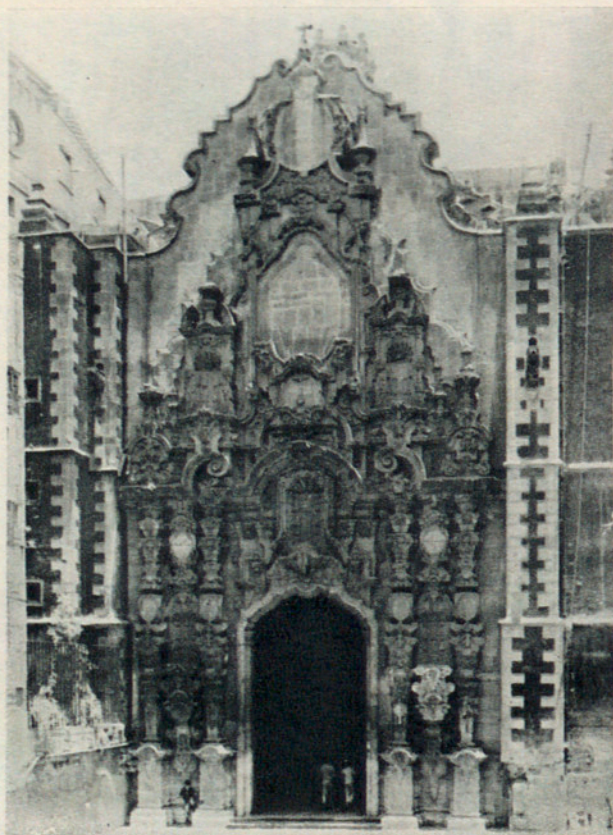


Fig. 233.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN (QUERÉTARO). Fig. 234.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REDONDA (MÉXICO). Fig. 235.—RETABLO DE LOS REYES (CATEDRAL DE MÉXICO). Fig. 236.—POR-MENOR DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO DE MÉXICO.





Figs. 237, 238 y 239.—INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO, PORTADA DE LA CAPILLA DE BALBANERA Y PORTADA DEL COLEGIO DE LAS VIZCAÍNAS (MÉXICO).



## LA APARICIÓN DEL ESTÍPITE

LORENZO RODRÍGUEZ Y SU ESCUELA. — Poco antes de mediar el siglo, tiene lugar el cambio de rumbo que marca otros derroteros al barroco mexicano. Como una reacción contra la sección curva de la columna clásica y el movimiento ondulante del orden salomónico, se impone el estípite, elemento formado esencialmente por troncos de pirámide, que es la antítesis de lo curvilíneo. Nacido en Madrid y en la arquitectura en madera de los retablos, fue el madrileño Pedro de Rivera († 1742) quien lo empleó en las portadas, aunque sin llegar a las metas que alcanzó en Nueva España. Arraigado en Sevilla, de ahí pasó a México para adquirir mayor vitalidad. Se diría que el gusto prehispánico por lo quebrado y anguloso, encontró un nuevo medio de expresión en ese elemento poliédrico con aristas y ángulos que en pocos años se extendió por todo el virreinato. Al mismo tiempo, ese amor a lo mixtilíneo y el deseo de novedades propio del barroco, quiebra la línea curva del arco semicircular intercalando ángulos, roleos y conopios, resucitando formas creadas en la Península por el arte almohade de los siglos XI y XII o por el gótico de los Reyes Católicos. El barroco mexicano nos ofrece un variado muestrario de arcos y claraboyas a base de la combinación de rectas y curvas, expresión de un exaltado barroquismo (fig. 240).

A juzgar por los datos conocidos, el introductor del estípite en México fue el entallador sevillano Jerónimo Balbás, que lo empleó en el retablo de los Reyes de la catedral (1718-1732), la obra verdaderamente revolucionaria de esos años, que tanto por estar en la capital del virreinato como por ocupar la capilla principal del templo metropolitano, había de influir en la arquitectura de la ciudad y de todo el país (fig. 235). Balbás proyectó labrar en piedra una fachada con estípites para la Casa de Moneda y utilizó esos elementos en la iglesia de San Fernando —de la que fue arquitecto poco antes de 1738— donde las estrías onduladas y la proyección poligonal saliente del cuerpo bajo —influencia de la Basílica guadalupana— parecen compendiar el sentir estético de los momentos de tránsito entre el estilo de Arrieta y el de Durán y el amor por lo poliédrico característico de la etapa siguiente.

El triunfo del estípite en obras arquitectónicas exteriores, labradas en piedra, se debe al

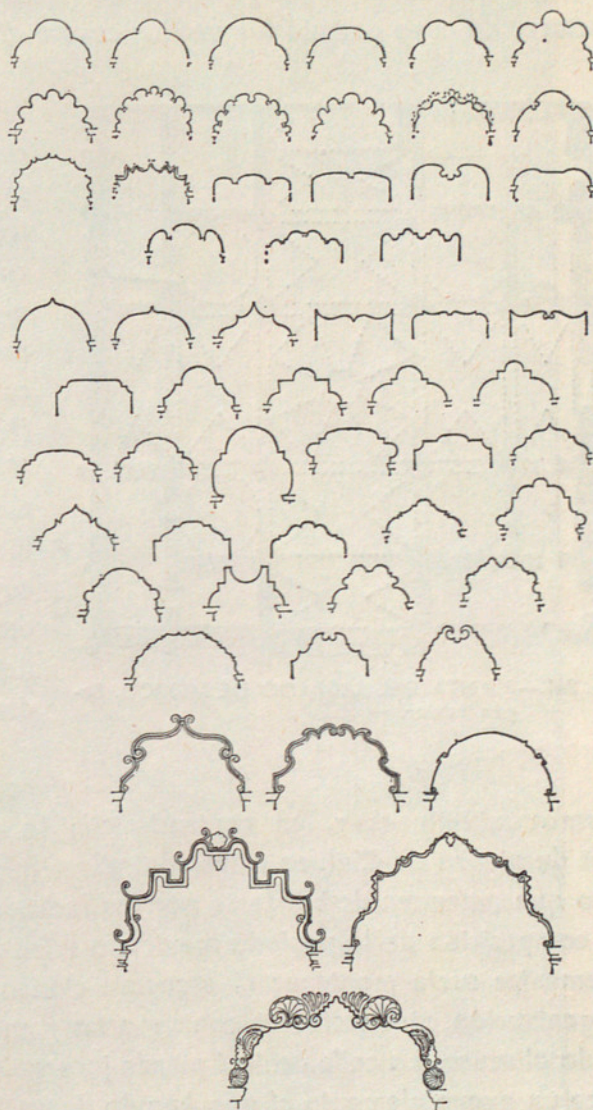


Fig. 240.—ESQUEMAS DE ARCOS BARROCOS MEXICANOS. Según Angulo.



granadino Lorenzo Rodríguez († 1774). Nacido en Guadix (Granada) hacia 1698 y formado junto a su padre, que era maestro mayor de aquel obispado, trabajó algún tiempo en Cádiz, junto al arquitecto de la catedral Vicente Acero. Como Balbás, Lorenzo Rodríguez debió conocer bien el trabajo de la madera, pues, recién llegado a México (1731), comenzó su carrera artística como maestro carpintero "de gran pericia e inteligencia" en la Casa de Moneda. Colaboró con Balbás en el retablo de los Reyes y no podía serle extraño el estípite, pues en Granada, en sus años mozos, había podido admirarlo en el retablo de Santiago de la catedral (1707) y tal vez en la Casa de Cabildo (1722-1728). En 1740 se examinó de maestro de arquitectura, de cuyo gremio fue veedor cuatro años más tarde.

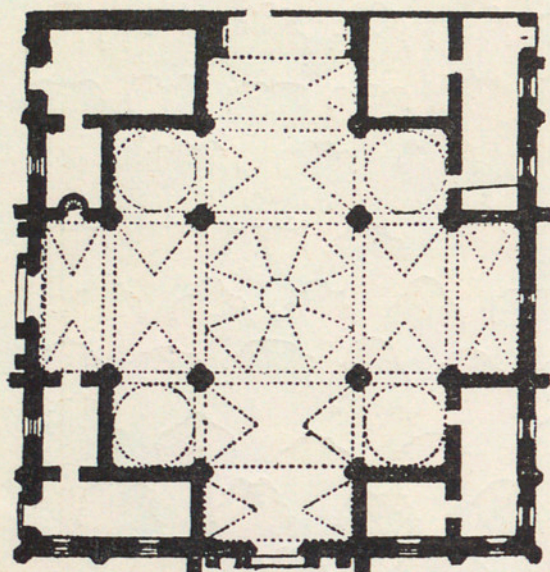


Fig. 241.—PLANTA DEL SAGRARIO DE MÉXICO. Según Baxter.

En 1749, cuando andaría por la cincuentena, tuvo la oportunidad que había de consagrarle. En competencia con el arquitecto Hiniesta Bejarano, se eligieron los planos que presentó para la construcción del Sagrario Metropolitano, vieja aspiración del Cabildo que pudo ser realidad gracias al entusiasmo del arzobispo Rubio y Salinas. Lorenzo Rodríguez, recordando el Sagrario de la catedral granadina, obra de Hurtado Izquierdo (1705), trazó un templo de planta de cruz griega (fig. 241). Tal vez por imposición de los capitulares, el interior repite el modelo de la catedral, con pilares cruciformes y alargadas medias columnas cuyas estrías se prolongan por las rosas de los arcos (fig. 237). La cúpula central con tambor octogonal, acompañada por otras cuatro más pequeñas, domina el perfil exterior del edificio.

La novedad del Sagrario está en el exterior, con sus paramentos de tezontle rojo recortados en formas mixtilíneas y, en contraste con la calidad rugosa de aquéllos, las grandes portadas de piedra de Chiluca entre contrafuertes que parecen querer contener el ímpetu decorativo que amenaza desbordarse por las fachadas (lám. III y fig. 236). Con Lorenzo Rodríguez, la composición de la portada mexicana sufre un cambio radical, aunque la disposición de sus elementos suele mantener el esquema clásico. La portada ya no está concebida como una organización arquitectónica con soportes y entablamentos, sino como un tapiz decorativo pegado al muro. La calle central pierde jerarquía al reducirle su anchura y en las laterales aparece un nuevo elemento al que Angulo llama "inter-estípite", especie de nuevo soporte por su forma, pero que tiene una hornacina para recordarnos que su origen está en la superficie muerta de la entrecalle renacentista. La semilla sembrada por Arrieta en la Profesa, al extender la zona de las enjutas reduciendo la rosca del arco, fructifica en las portadas del Sagrario, donde el arquitecto granadino encuadra la hornacina con una moldura mixtilínea cuyo impulso ascendente incurva la cornisa. El almohadillado a escala pequeña y los "pinjantes" o tableros recortados en forma de guardamalleta, son elementos que Rodríguez incorpora al repertorio ornamental del estilo.

El Sagrario, erigido en el centro de la capital del virreinato, irradió rápidamente su in-





Lám. III.—IGLESIA DEL SAGRARIO (MÉXICO).



fluencia por la ciudad y por el país. La iglesia de la Trinidad —la Santísima, como le dicen los mexicanos (1755-1783)— es otra de las obras capitales del estilo, donde persisten el gran relieve y la claraboya, y la calle central más ancha conserva su jerarquía tradicional (fig. 242). No consta que sea obra de Lorenzo Rodríguez, como tampoco parece que lo sea la de la capilla de Balbanera (figura 238), cuyo segundo cuerpo con grandes estípites desplazados hacia el eje de los soportes que flanquean el ingreso, marca un paso adelante en la evolución del estilo. Cada vez se tiende más a dislocar la composición, convirtiendo el segundo cuerpo, como en el caso de referencia, en un simple coronamiento que culmina en el airoso piñón mixtilíneo. Dos años antes de morir (1772) hizo Lorenzo Rodríguez la portada del colegio de las Vizcaínas, con pilastras en vez de estípites y el fino almohadillado característico de su estilo (fig. 239).

Una serie de obras de estos años del tercer cuarto del siglo, nos prueban la rápida difusión del estilo. Ildefonso Hiniesta, el competidor en el concurso del Sagrario, derrotó más tarde al guadiceño con su proyecto para la Universidad. De ser suyas las trazas de las dos portadas, habrá que admitir que se dejó ganar por su antiguo contrincante. Entre tantas obras anónimas, ocupa un lugar destacado la fachada de la iglesia de Tepetzotlán (1760-1762), labrada con tanta riqueza como las del Sagrario y la Santísima, aunque sus estípites tienen menos relieve (fig. 243). Al disminuir los contrastes de clarooscuro, se acentúa la impresión de que es un paño decorativo y no una composición arquitectónica lo que cubre el espacio comprendido entre las fajas de almohadillado del contrafuerte y de la torre.

**LA INFLUENCIA DE LORENZO RODRÍGUEZ: GUANAJUATO.**— Como uno de esos frutos que al alcanzar la madurez estallan y lanzan las semillas a distancia, el estilo creado por Lorenzo Rodríguez se expandió por todo el virreinato, llevado por discípulos e imitadores que dejan en sus obras la huella de la propia personalidad. En todas las ciudades de la Nueva España, junto a las creaciones de las escuelas locales que en ellas se forman, se encuentra algún monumento de importancia que responde al estilo del arquitecto del Sagrario. Podríamos decir que convive con el característico de cada ciudad o de cada región.

Lejos de la capital, la ciudad de Guanajuato parece una prolongación de aquélla en lo que respecta al estilo de sus monumentos barrocos. Ciudad minera, cuyos barrios trepan por las laderas de las colinas que la rodean, la riqueza de las vetas de plata y la ostentosa generosidad de los dueños de las minas, le permitieron acometer grandes empresas arquitectónicas hacia mediados del siglo XVIII. Es entonces cuando se forma la gran escuela barroca de Guanajuato, relacionada con la de Lorenzo Rodríguez, pero con personalidad propia, que se extiende por la región del Bajío.

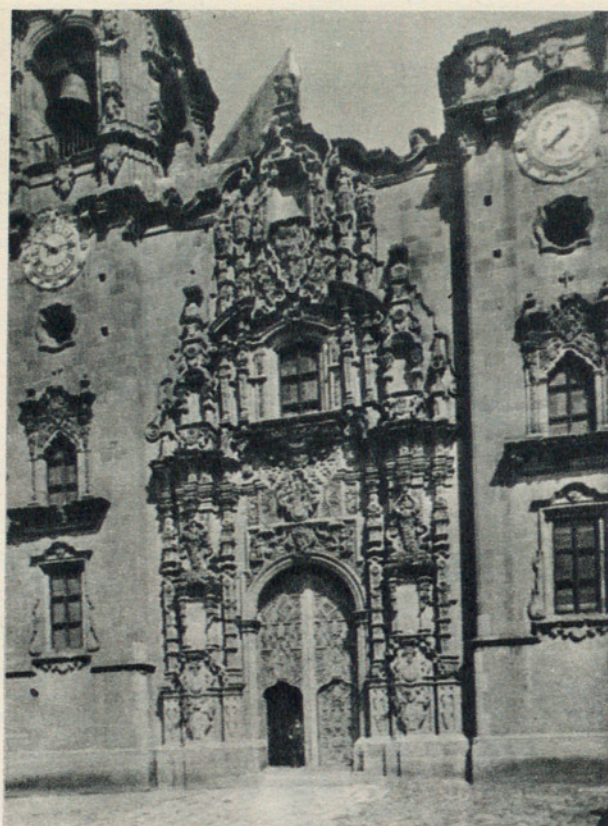
La iglesia de la Compañía (1746-1765) es la obra más importante del barroco guanajuatense. Aunque parece que trazó los planos el belenita fray José de la Cruz, la dirigió desde sus principios el arquitecto Felipe de Ureña, que —como Balbás y como Rodríguez— procedía del campo retablista y en 1760 se intitulaba “Maestro mayor de arquitectura, carpintería y ensamblaje”. El interior del templo, de tres naves, no ofrece novedad. Fue en las portadas donde Ureña plasmó las ansias de lujo y de grandeza de los mineros y dio libertad a la “valiente fantasía” que le atribuye un cronista contemporáneo (fig. 244). La moldura de remate del muro, quebrándose en ángulos rectos, liga las tres portadas de estípites de la fachada principal, que, sin perder su personalidad, forman así una unidad decorativa. Las tres tienen





Fig. 242.—IGLESIA DE LA SANTÍSIMA (MÉXICO) Fig. 243.—IGLESIA DE TEPOTZOTLÁN. Fig. 244.—IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (GUANAJUATO). Fig. 245.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (GUANAJUATO).





Figs. 246, 247 y 248.—IGLESIA DE SAN DIEGO, FACHADA Y PORMENOR DE LA IGLESIA DE LA VALENCIANA (GUANAJUATO).



balcones, en vez de las claraboyas tradicionales que aquí interrumpen los entablamentos y decoran la zona de las enjutas. La central tiene tres soportes a cada lado, según la fórmula frecuente en México, y las laterales anchas pilastras con hornacinas, a semejanza de los interestípite de la capital. La fachada lateral tiene también una portada de gran riqueza. El cimborrio, que tanto importa en el juego de volúmenes del edificio y en la fisonomía del conjunto urbano, es de estilo neoclásico. El primitivo se hundió en 1808.

Guanajuato ofrece un variado muestrario de templos con portadas de estípites. Las de San Francisco (fig. 245) y Belén (1775) se relacionan con las de la Compañía y pueden adscribirse al círculo de Ureña. La iglesia de San Diego (1784) es tan interesante por su interior como por su portada. Los chaflanes del crucero recuerdan a la catedral de Cádiz y la sección semicircular de los arcos nos muestra la vitalidad de la tradición renacentista de las grandes catedrales. La portada es una de las obras más interesantes del barroco guanajuatense y en el trasdós lobulado del arco nos ofrece una de las características del estilo de la comarca (fig. 246).

Los delirios barrocos de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII no se limitaron a engalanar el casco urbano con las costeadas fábricas de parroquias e iglesias conventuales. En los cerros de los contornos, junto a las bocaminas, se alzaron también magníficos templos, que tomaron el nombre de las explotaciones de mineral y de los barrios surgidos en sus inmediaciones. El rico minero don Antonio de Obregón, propietario de la veta de la Valenciana, construyó el templo así llamado (1765-1768), obra maestra de la escuela de Guanajuato (figura 247). Su gran portada es de estípites, pero están trazados a escala más alargada y escalonándose el balcón y la hornacina parecen empujar hacia arriba la cornisa mixtilínea que liga el conjunto con las torres que lo encuadran. Los anchos interestípite con hornacinas se prolongan más arriba del entablamento y la zona de las enjutas alberga un rico paño decorativo (fig. 248). La portada lateral no desmerece en cuanto a originalidad y riqueza. En el interior, además de los retablos de la época son interesantes las bóvedas con nervaduras decorativas de crucería, que se quiebran con ritmo rococó. Las iglesias de las minas de Cata y Rayas (figura 249) son otras tantas joyas del barroco guanajuatense.

La pujante escuela de Guanajuato desbordó el cerco de colinas que la rodea y se extendió a otras ciudades de la región. San Miguel de Allende guarda también importantes monumentos como la iglesia de San Francisco (1779), cuya portada de estípites con arco de trasdós lobulado y balcón en el segundo cuerpo, puede figurar entre las mejores de la época (fig. 250). La ciudad de Aguascalientes se convierte en una filial artística de Guanajuato al comenzar la octava década del siglo. La iglesia de Guadalupe (1767-1789) y la del Encino (1773-1776) tienen portadas de estípites de estilo cercano al imperante en la ciudad minera. Dolores, famosa en los fastos de la Independencia, pudo construir una gran iglesia, de proporciones esbeltas como las poblanas y con una portada de primera calidad que prolonga la rica serie guanajuatense (fig. 251).

**SAN LUIS POTOSÍ, SALTILLO.** — Siguiendo hacia el Norte de la Nueva España, las escuelas locales del estilo barroco acusan, dentro de la personalidad de cada una de ellas, la influencia del foco artístico de la capital. En la opulenta San Luis Potosí aparece el estípite a mediados del siglo, junto a otras novedades que van transformando el estilo tradicional, tan devoto hasta entonces de las sinuosidades de la línea curva. La iglesia del Carmen (1749-1764)



es el gran monumento de esos años (figs. 253 y 254). Dentro del esquema sencillo, en el que los entablamentos conservan su rango clásico, los dos cuerpos superiores emplean estípites, que con sus volúmenes poliédricos y angulosos se contraponen a las columnas del bajo, semejantes a las de la catedral pero con fajas verticales que cortan el movimiento helicoidal de la caña. En contra del gusto mexicano por los perfiles mixtilíneos, remata en un gran piñón, del que pende un cortinaje que parece haber sido recogido para que luzcan la riqueza de la decoración y los estípites del ático. El arco lobulado y la decoración menuda, responden al mismo deseo de novedad. En la portada lateral (fig. 252) se emplearon también columnas salomónicas, estípites y el arco de lóbulos. El gusto por el estípite se arraigó tanto en San Luis, que con ellos se decoraron los pilares del crucero de la iglesia de Aránzazu.

Más hacia el Norte, en la ciudad de Saltillo, el estilo de San Luis dejó su huella en las portadas de la catedral (1745-1800), obras importantes y quizá tardías, ya que el templo se estaba cubriendo en 1777 cuando lo visitó, en su viaje hacia Tejas, el franciscano Morfi. La portada principal es una de las obras capitales de la escuela potosina, que se relaciona con la del Carmen (fig. 255). Los estípites del cuerpo alto lucen sus formas angulosas, mientras en el bajo se emplean columnas de abolengo potosino, con estrechas fajas dispuestas en espiral sobre la caña cilíndrica, que recuerdan las "hidráulicas" publicadas (1720) por el tratadista francés Daviler. Una gran venera sobre el arco de ingreso, elimina el entablamento y motiva la curvatura de la cornisa. Grandes columnas encuadran el conjunto y un remate de gruesos roleos subraya la sensación de fuerza y riqueza que produce esta hermosa portada. La cúpula de tambor octogonal con arbotantes se deriva de la de la catedral de Puebla.

**PUEBLA Y SU REGIÓN.** — La prosperidad de la ciudad de los Ángeles, iniciada en el siglo XVII, no decayó durante el siguiente y las riquezas procedentes de la agricultura, la ganadería y las florecientes industrias —que tanto alcanzaban a las familias de abolengo como a los simples artesanos— crearon un clima económico favorable a grandes empresas arquitectónicas. El arte de los maestros yeseros, lejos de decaer en el siglo XVIII, continuó cubriendo los muros y bóvedas de las iglesias con cintas entrelazadas con filetes de oro y vistosas policromías, evolucionando con el estilo barroco hasta mezclar los temas tradicionales con las aportaciones foráneas del rococó. Pero el lujo decorativo no quedó recluido en el interior de los templos, como en el siglo XVII. En la centuria siguiente, la ciudad toda se engalana en una explosión de policromía, como si hubiera querido poner un digno marco al bienestar y a la riqueza que, en grado mayor o menor, disfrutaban todos sus vecinos. Los arquitectos poblanos encontraron el medio de expresar sus ansias de luz y color en los productos de una de sus industrias más típicas y florecientes: la cerámica. Ladrillos rojos colocados de plano y azulejos vidriados, de variados colores y formas diversas, cubren los muros de templos y casas y la ciudad de Puebla adquiere la fisonomía alegre, luminosa y polícroma, que constituye su principal encanto. El ladrillo mate, dispuesto a espina de pez —"a petatillo", como dicen en México, tal vez porque recuerda el entramado de las esteras o "petates"—, alterna con las holambrillas vidriadas, como en los pavimentos de origen morisco que todavía se hacen en Sevilla. Otras veces se intercalan grandes tableros de azulejos con imágenes, historias o floreros, sobre el paramento de ladrillo, como si fueran cuadros o tapices; y en otros casos, la cerámica vidriada cubre enteramente la superficie, adaptando las formas de las piezas a las aristas de los entablamentos o a las curvas de las columnas, arcos y cúpulas. Por lo general, las portadas y los encuadramientos de las ventanas





Fig. 249.—IGLESIA DE CATA (GUANAJUATO). Fig. 250.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (SAN MIGUEL DE ALLENDE). Fig. 251.—IGLESIA PARROQUIAL DE DOLORES. Fig. 252.—PORTADA LATERAL DE LA IGLESIA DEL CARMEN (SAN LUIS POTOSÍ).





Figs. 253 y 254.—IGLESIA DEL CARMEN, DE SAN LUIS POTOSÍ, Y DETALLE DE LA FACHADA. Fig. 255.—CATEDRAL DE SALTILLO. Fig. 256.—FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA (PUEBLA).





Figs. 257, 258, 259 y 260.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA, IGLESIA DE GUADALUPE, CÚPULA DE LA CAPILLA DE LOS DOLORES DE LA IGLESIA DE GUADALUPE, Y FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (PUEBLA).



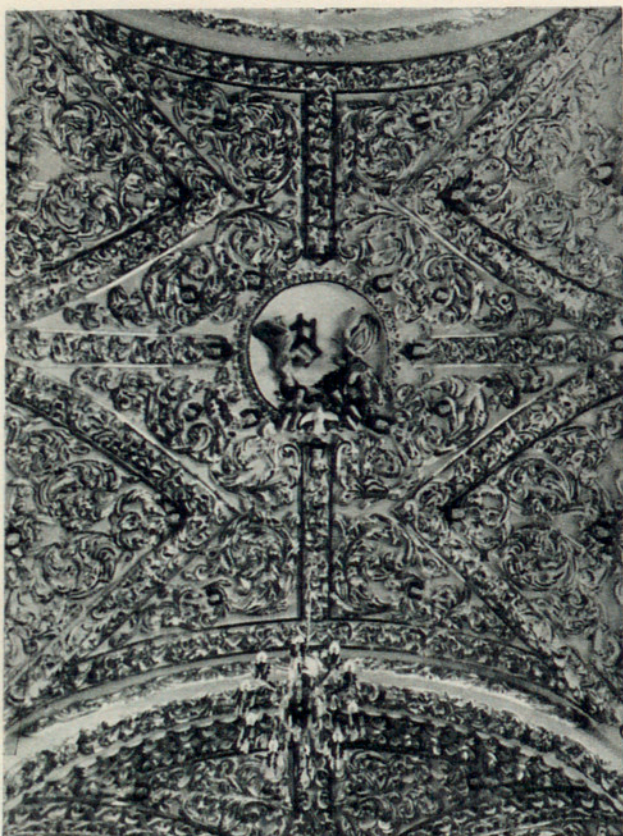
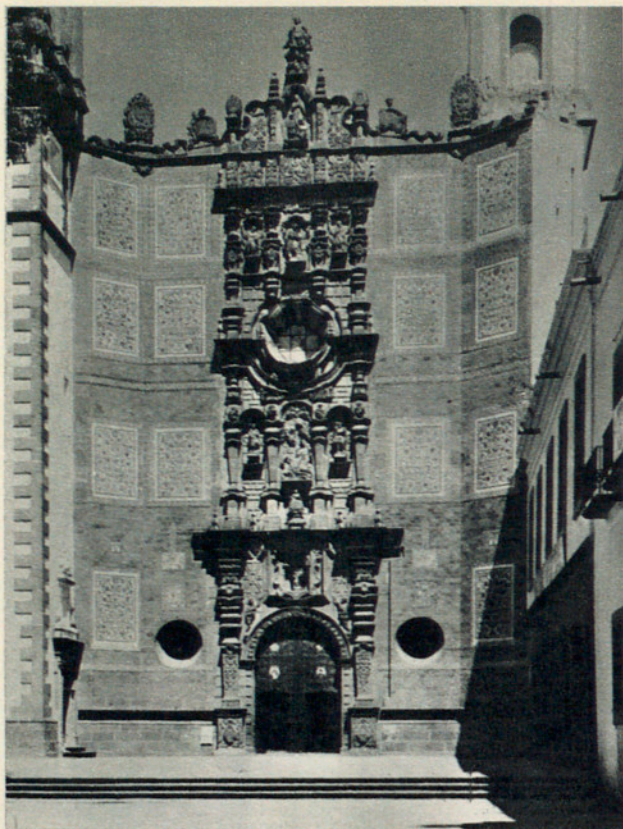


Fig. 261.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (PUEBLA). Fig. 262.—PORMENOR DE LA FACHADA DEL SANTUARIO DE OCOTLÁN (TLAXCALA). Fig. 263.—BÓVEDA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO ACATEPEC (CHOLULA). Fig. 264.—IGLESIA PARROQUIAL DE TLAXCALA.



se labran de cantería o de estuco, destacándose su color blanco sobre la policromía del barro mate o vidriado. La decoración de cerámica parece haberse impuesto en Puebla a principios del siglo XVIII y en los primeros años predomina el revestimiento de ladrillos de plano (iglesia de San José), empleándose poco el azulejo.

Las primeras creaciones del barroco dieciochesco en Puebla son muy arcaizantes en cuanto a la composición de las fachadas. Así la de Santa María Tonantzintla (fig. 256), cubierta enteramente de holambrillas sesgadas que apenas permiten apreciar el resalte de los elementos arquitectónicos, salvo las columnas de la torre que destacan por su forma salomónica. En el interior, el arte de los yeseros ha dado un paso adelante respecto de la capilla del Rosario (figura 257). Los motivos ornamentales están hechos a mayor escala y el follaje de la cúpula, en el que asoman querubes sonrientes, llena toda la superficie con la policromía de los gruesos roleos fileteados de oro. En la iglesia de Guadalupe (fig. 258), los cubos de las torres, con paramentos de ladrillo y cuadros de azulejos, tanto destacan la gracia de los esbeltos campanarios como la policromía de las fajas en zig-zag que sirven de fondo a la sobria portada de estuco blanco. No menos interesante es la cúpula de la vecina capilla de los Dolores (fig. 259), tanto por su decoración interior de yeserías como por su composición a base de una media naranja, de sección mixtilínea, cubierta de azulejos sobre elevado tambor con decoración de estuco.

A mediados del siglo, el arquitecto mestizo José Miguel de Santamaría construyó la iglesia de la Compañía (dedicada en 1767), la única importante de Puebla que carece de decoración de cerámica. En ella se advierten las influencias de la capital en las grandes hornacinas del segundo cuerpo y en los estípites de los campanarios; y las del barroco sevillano en las ménsulas a modo de capiteles. A la cercana catedral se deben las esbeltas proporciones de su interior y los remates piramidales de la fachada (fig. 260), cuyo pórtico con tres arcos se comenzó en 1746.

Por los mismos años (1743-1767) se labró al viejo templo de San Francisco una monumental fachada, en la que se fundieron el estilo capitalino de Lorenzo Rodríguez y el risueño y polícromo de Puebla de los Ángeles. En ella se dispuso el ladrillo en hiladas horizontales, para subrayar así su carácter tectónico y no de revestimiento, con grandes cuadros de azulejos con floreros que realzan la nobleza arquitectónica de la esbelta portada de estípites, cuyo remate mixtilíneo extiende su movimiento ondulante a la estrecha moldura que corona la fachada (figura 261).

Las demás obras maestras de la escuela poblana se encuentran fuera de Puebla, en Tlaxcala y en Cholula. En las afueras de la histórica urbe tlaxcalteca se encuentra el Santuario de Ocotlán, quizá la creación más hermosa de la arquitectura hispanoamericana (lam. IV y fig. 262), en la que, según Mariscal, una inscripción dejó memoria de que la hizo el indio Francisco Miguel. Como advierte Angulo, el arquitecto demostró dominar la técnica de los contrastes al disponer el conjunto decorativo de la portada entre los cubos de las torres, cubiertos de pequeños ladrillos hexagonales que, como decía Baxter, dan la sensación de una escurridiza piel de serpiente. Los campanarios se elevan con vigor hacia el cielo y con sus estípites en los ángulos y el vuelo de las cornisas, en contraste con los cubos tan altos como el templo, se antojan —como dice el autor antes citado— “una de esas bellas flores de tallo alto y erguido que sólo a fuerza de gracia son capaces de mantener enhiestos sus bellos y voluminosos pétalos”. La portada, con sus estípites erizados de aristas y anchos interestípites sobre el mullido tapiz vegetal del fondo, reflejan la influencia de la escuela de Lorenzo Rodríguez. Coronada por una gran venera, como



si fuera un retablo, unos paños de cortina recogidos muestran la imagen de la Virgen sobre el fondo en sombra de una gran claraboya mixtilínea. La sección cuadrilobulada de las torres se impuso en otros templos poblanos.

Cerca de Cholula, la iglesia de San Francisco Acatepec (lám. V) es otra de las obras capitales de la escuela poblana y del arte hispanoamericano. En su fachada, los ceremistas de Puebla dejaron la más cálida y polícroma expresión de su fantasía decorativa; y en el interior (figura 263), los maestros yeseros desplegaron las cintas con oriente de perla y filetes de oro, mezclando, en algunos tramos de la bóveda, los temas tradicionales con las rocallas del estilo Luis XV. Toda la fachada está revestida de azulejos. Hasta la rizada venera, los acantos de los capiteles y las espiras de las columnas salomónicas están cubiertas de pequeñas piezas vidriadas de diversas formas y tamaños, con colores en los que predomina el amarillo, siguiéndoles, en orden de frecuencia, el rojo, el azul y el verde. No falta la claraboya estrellada con otra mixtilínea que alberga la imagen de la Virgen. Ceramistas y yeseros parecen haberse dado cita en esta iglesia para dejarnos las muestras más evolucionadas de aspectos característicos del barroco regional.

La simple cita de las iglesias importantes de la región poblana, sería interminable. La parroquia de Tlaxcala (fig. 264) es también obra capital y las iglesias de la Luz (1805-1820) y San Marcos, de Puebla (1797-1836), así como otras desperdigadas por la región, nos dicen que las fachadas revestidas de azulejos y las cúpulas polícromas se siguieron haciendo hasta bien avanzado el siglo XIX (fig. 268).

**YUCATÁN.**—A mediados del siglo llegan a Yucatán las influencias del estilo de la capital, aunque la arquitectura de la región se mantiene dentro de los caracteres de sobriedad decorativa que señalamos en los monumentos de la etapa precedente. La iglesia de San Cristóbal, de Mérida (1755-1799), se deriva de la catedral, por las torres de altos cubos lisos y campanarios de dos cuerpos, pero la portada de planta semicircular cóncava con venera, recuerda la de San Juan de Dios, de México (fig. 269). En la iglesia de San Juan de Dios, también es la venera elemento principal, pero los arcos mixtilíneos y los estípites de los campanarios nos prueban que llegaron a Yucatán las influencias de Lorenzo Rodríguez. En la iglesia de Umán, aún sin terminar en 1762 cuando dirigía las obras Juan de la Torre, el arco apuntado con arquivoltas nos dice que el autor se inspiró en viejos modelos góticos; y en la catedral de Campeche (concluida en 1760 a falta de una de las torres), el barroquismo se hace sentir en los chapiteles bulbosos, poco frecuentes en el virreinato.

## LA REACCIÓN CONTRA EL ESTÍPITE

**LA CAPITAL: GUERRERO Y TORRES.** — Al comenzar el último tercio del siglo, se inicia en la Nueva España una reacción contra el estípite con la que el estilo barroco inicia la última fase de su evolución. El arquitecto que personifica este cambio de rumbo es el mexicano Francisco Antonio Guerrero y Torres († 1792), nacido en la villa de Guadalupe, sucesor de Lorenzo Rodríguez en los cargos de maestro mayor de la catedral, el Real Palacio y la Inquisición.

Guerrero vuelve a implantar el reinado de la columna de tipo clásico y hace fructificar la semilla plantada, treinta años antes, por Díez Navarro en la iglesia de Santa Brígida. Tanto





Lám. IV.—SANTUARIO DE OCOTLÁN (TLAXCALA).



el templo de la Enseñanza como la Capilla del Pocito, prueban las inquietudes y los afanes de novedad del maestro guadalupano, que también demuestra ser un arquitecto de recia personalidad al componer las portadas, que con él alcanzan la meta de su evolución dentro del barroco. Nada se sabe de su formación y poco de su vida. Los documentos reflejan el gran prestigio de que gozó en los medios oficiales del virreinato.

Parece fuera de duda que es obra de Guerrero la iglesia de monjas de la Enseñanza (1772-1778), que le atribuyó Toussaint, en cuyo interior se apartó de los caminos trillados, trazando una nave con tres tramos y grandes chaflanes en los ángulos, que sin llegar a la

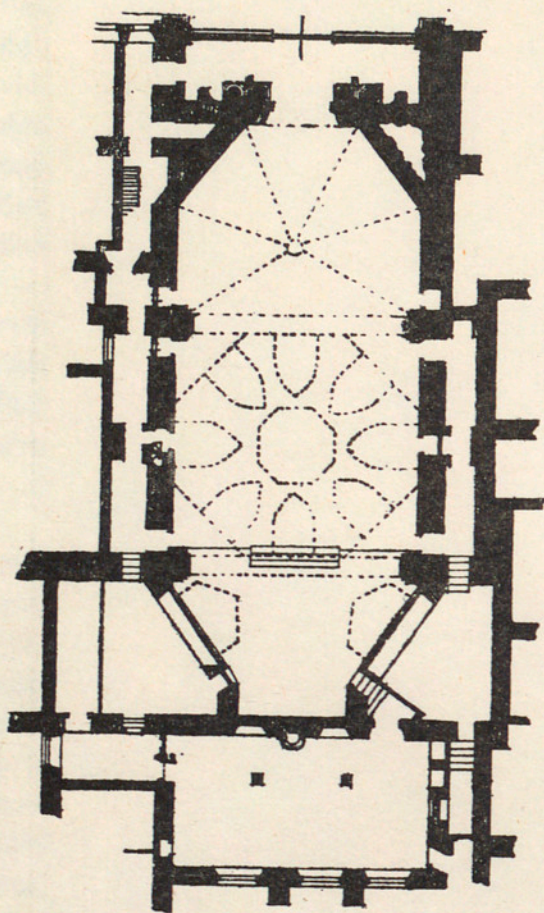


Fig. 265.—PLANTA DE LA IGLESIA DE LA ENSEÑANZA. Según F. Mariscal.

planta de líneas curvas de Santa Brígida, se relaciona con ella (fig. 265). Guerrero dispone hábilmente de la luz y la sombra para producir la sensación de que el espacio interior de la pequeña iglesia se dilata. La bóveda del sotocoro deja en penumbra el amplio tramo de los pies y su arco trilobulado se recorta sobre la capilla mayor que forma un solo ámbito luminoso con el tramo central, iluminado por la intensa claridad que penetra por las ventanas de la cúpula (fig. 270). Si el interior es una de las creaciones más barrocas de la arquitectura mexicana, la portada es también obra capital para la evolución del estilo (fig. 271). La importancia concedida a la zona de las enjutas y la sustitución del relieve por una hornacina —como en Tepotzotlán— son herencias de la etapa anterior, así como la claraboya sirviendo de fondo a una imagen. En cambio, el remate en forma de frontón que descoyunta la cornisa, constituye una novedad respecto de la manera tradicional de terminar las portadas. El arco mixtilíneo alcanza también en la Enseñanza una de las últimas etapas de su evolución, convirtiéndose en un dintel recortado. Guerrero emplea las estrías onduladas, junto a una ornamentación mixtilínea característica.

El brillante capítulo de la arquitectura mexicana del “setecientos”, iniciado por Arrieta en la Basílica de Guadalupe, lo cierra Guerrero y Torres con la Capilla del Pocito (1771-1791), erigida sobre el pozo de agua salobre que había brotado, no lejos del Tepeyac, cuando la Virgen se apareció al indio Juan Diego. Es una de las obras maestras del arte hispanoamericano y tanto por su planta de líneas curvas como por la concepción del espacio interior, es la más barroca que se realizó en América, fuera del Brasil. En cuanto a la traza, los afanes barrocos del guadalupano se inspiraron en un modelo bien alejado en el tiempo: la planta del templo de Baco, en las afueras de Roma, que el tratadista Serlio dibujó a principios del siglo XVI, dándolo a conocer en su “Tratado de Arquitectura” (figs. 266 y 267). La Capilla del Pocito consta de un vestíbulo de planta circular donde está el pozo del agua milagrosa, una

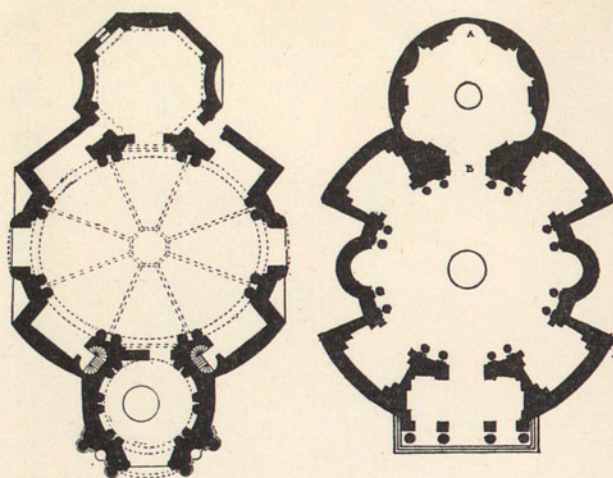




Lám. V.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO ACATEPEC (CHOLULA).



nave en forma ovalada con cuatro capillas rectangulares y la sacristía octogonal, en la que alternan muros rectos y curvados. Al copiar la planta del templo romano, Guerrero eliminó el pórtico sustituyéndolo por el vestíbulo circular; respetó los salientes curvos del cuerpo central, abriendo en ellos las puertas laterales; y cambió el exterior circular de la sacristía por el polígono mixtilíneo.



Figs. 266 y 267.—PLANTAS DE LA CAPILLA DEL POCITO (según Baxter) Y DE UN TEMPLO ROMANO.

No menos movido que la planta resulta el alzado, con la media naranja central elevándose sobre las laterales y el tambor de perfil mixtilíneo que liga las tres cúpulas (fig. 275). Al contraste de colores del tezontle rojo y la piedra blanca, se añade la vistosa policromía del azulejo, dispuesto en fajas azules y blancas en zig-zag, resultando así un conjunto tan original por las superficies curvas de sus equilibrados volúmenes, como por el vistoso cromatismo de la loza de Puebla. El arco mixtilíneo de la portada y las claraboyas con traza de estrella, son creaciones típicas del momento.

Molduras mixtilíneas, tan del gusto del arquitecto, bordean las columnas y decoran los zócalos. Las limosnas del arzobispo y del pueblo, y el trabajo gratuito de los artífices, hicieron posible la fábrica de este monumento ofrendado a la patrona de México por la devoción de los mexicanos.

**OTRAS CIUDADES.** — La reacción contra el estípite, representada en la capital por Guerrero y Torres, tuvo sus repercusiones en otras ciudades del virreinato. A esa etapa artística corresponde la iglesia de San Felipe de Guadalajara, comenzada por el arquitecto Pedro Ciprés en 1766, cuya portada tiene entablamentos y columnas de sabor clásico, si bien el barroquismo de la época impone el piñón mixtilíneo y los tableros recortados al gusto de Lorenzo Rodríguez (figura 272). En el interior se sigue la tradición local, al cubrirla con bóvedas de terceletes de abolengo gótico, de tanto arraigo en Jalisco.

En la fachada de San Felipe de Querétaro (1786-1804), un frontón curvo de influencia neoclásica contrasta con el movimiento de las columnas que, además de tener los pedestales sesgados, se elevan rompiendo el entablamento. La forma poligonal del arco nos habla de la fuerza con que se arraigaron las tradiciones artísticas de la primera mitad del siglo y el gran medallón mixtilíneo que rompe el entablamento, parece ofrecernos una última forma de la decoración de esa zona de las enjutas, tan cuidada siempre por los arquitectos mexicanos (fig. 273).

En San Luis Potosí, donde tanto arraigó la influencia de Lorenzo Rodríguez, la iglesia de Guadalupe (1772-1801), con su portada convexa como la de la catedral (fig. 274), representa la reacción contra el estípite por sus columnas ceñidas por cintas o fajas decoradas. Tal vez se inspiraron, como apunta Angulo, en las que publicó Briguz en su "Arquitectura civil" (1760). En el arco de ingreso encontramos una de las trazas mixtilíneas más complicadas del barroco mexicano.



Más al Norte, la catedral de Monterrey nos ofrece una gran portada (1800) de esquema clásico con columnas y con remate mixtilíneo, cuya decoración de follaje recuerda el estilo de Zacatecas (fig. 276). Dirigió las obras del edificio desde 1796, el arquitecto francés Juan Crouzet.

## ARTE BARROCO DE INFLUENCIA INDÍGENA

Junto a las escuelas del estilo barroco estudiadas en las páginas precedentes, ligadas entre sí por caracteres comunes pero con personalidad bien definida cada una de ellas, aparecen otras en las que se puede señalar, como denominador común, la posible influencia de una sensibilidad diferente de la española. En ciudades que alumbraron el nacimiento de una escuela propia y en pueblos o comarcas alejados de los grandes centros artísticos, se encuentran muestras de un arte barroco —siempre en el aspecto decorativo— en el que, sin desaparecer la vieja estirpe, se diría que asoma la raza mexicana dejando la huella de su sensibilidad —india, mestiza o simplemente criolla— en la manera de interpretar los temas ornamentales, en la factura a bisel o de trépano del relieve y en el afán de cubrir enteramente los paramentos con la ornamentación, como si los maestros estuvieran poseídos de lo que los clásicos llamaban el “horror vacui”. Unas veces, la desproporción de escala o la factura tosca acusan la mano torpe de un maestro de formación popular; otras, por el contrario, la finura del relieve y el sentido de las proporciones ponen de manifiesto la presencia de un verdadero artista que así lo hace deliberadamente, porque su modo de sentir se lo inspira. Aunque esa modalidad decorativa se desenvuelve paralelamente al arte sabio o erudito de las ciudades y en contraste con él, no parece acertado considerarla como “popular”, término más propio de creaciones de artesanía, que para verdaderas obras de arte. Como, por otra parte, tampoco parece apropiado el calificativo de “mestizo” —que implica mezcla de sangres—, prefiero agrupar los monumentos bajo el rótulo que encabeza este capítulo, interpretando el vocablo “indígena” en su sentido amplio de hombre del lugar, cualquiera que sea la sangre que corra por sus venas. Recordemos que el indio Francisco Miguel dejó su nombre en el santuario de Ocotlán y que al mestizo José Miguel de Santamaría se debe la iglesia de los jesuitas de Puebla. Ninguno de los dos dejó en esas obras nada de lo que parece atribuible a la sensibilidad indígena, salvo la exuberancia decorativa a la que también se siente inclinado el artista español.

En pueblos del valle de México, algunos de los cuales eran centros de población indígena muy numerosa, se labraron fachadas con decoraciones planas modeladas con estuco o mezcla de cal, como la de Metepec, cuya ornamentación planiforme de temas vegetales evoca los bordados y los encajes. La Orden Tercera de Cuernavaca (fig. 277) nos ofrece otro ejemplo de ornamentación de sabor popular en sus portadas, una de ellas cóncava y con venera, como la de San Juan de Dios de México.

Una de las obras más representativas de este barroco de pueblos de indios, es el santuario de Tepalcingo (1759-1782), en Morelos, cuya fachada ofrece una lección de teología al alcance de la mentalidad de los peregrinos que acudían a venerar la imagen de Jesús Nazareno. El simbolismo de las figuras de profetas, Padres de la Iglesia y arcángeles y de las escenas del antiguo y nuevo Testamento, ha sido interpretado con exactitud por C. Reyes Valerio, quien sugiere la posibilidad de la inspiración en grabados europeos. Así se explicarían las semejan-



zas de los relieves y figuras con la iconografía medieval y la manera anacrónica de plegar los paños, tan distante del movimiento barroco propio de la época (fig. 278). Entre los elementos arquitectónicos de la exuberante fachada, destacan las dobles columnas entrelazadas, cuyo posible modelo encontró Francisco de la Maza en un grabado (1585) de un libro religioso. En la decoración predomina la técnica planiforme o a bisel, con acusados contrastes de luces y sombras. Al maestro de Tepalcingo y a su taller hay que atribuir también la fachada de la iglesia de Jolalpan (fig. 279) —pueblo cercano, pero en el vecino estado de Puebla—, cuyas figuras y relieves exponen otra lección teológica, cuya interpretación debemos, asimismo, a Reyes Valerio. Labrada en argamasa, presenta elementos semejantes a los de Tepalcingo, como las columnas entrelazadas, en este caso con capiteles en forma de aves, quizá pelícanos. Al maestro de las obras citadas, hay que adscribir la fachada de la iglesia de Tzicatlán (1761-1772), en la misma comarca.

La decoración de temas vegetales de la iglesia de Analco (1757) y la de cintas y tallos entretreídos de las portadas gemelas del templo de Santa Mónica (1720-1733), en Guadalajara (fig. 281), parecen acusar la sensibilidad indígena. La fachada en ruinas de la iglesia de Santa Cruz de las Flores, en Jalisco, es otra obra importante en el aspecto decorativo que comentamos. Labrada en piedra, los follajes en plano o a bisel, cubren los espacios que deja libre la trama arquitectónica con la misma insistencia que veremos en portadas peruanas de la región andina.

En San Miguel de Allende, la iglesia del Oratorio de San Felipe (1764), con sus temas vegetales labrados a bisel, acusa la mano de un maestro de fina sensibilidad y sentido decorativo (figura 282). La calidad de la decoración alcanza más altos quilates en la portada de la capilla del Loreto, de San Luis Potosí, donde también se empleó la piedra para labrar motivos ornamentales a trépano, que al bañarlos la luz destacan sus limpios perfiles sobre la sombra del fondo (fig. 283). Es obra de un gran decorador que combina con maestría la escala de los diversos elementos y sabe graduar los contrastes de claroscuro.

La exuberancia decorativa, el horror a los paramentos lisos y todo lo que parece que se puede atribuir a la sensibilidad artística propiamente mexicana, alcanzan su momento culminante en la gran fachada de la catedral de Zacatecas (figs. 280 y 284), obra capital del arte hispanoamericano. Como una selva de follaje, parece expresar las nostalgias del trópico en contraste con los cerros pelados de color rojo que rodean a la opulenta ciudad minera. Pese a su organización a base de columnas y entablamentos rectos, la fachada de Zacatecas es, en realidad, un muro decorado, cuyos elementos arquitectónicos descansan sobre un tapiz de follaje que se detiene bruscamente al llegar al vano del ingreso para que luzca el perfil mixtilíneo de un arco de abolengo morisco. Entre la ornamentación vegetal, aparecen figuras de niños desnudos y máscaras, repitiéndose también la clásica venera. Al contemplar este gran conjunto decorativo, sin semejante en el arte de la metrópoli, se tiene la sensación de algo muy americano. Tal vez la obra de un artista que traía en la retina y en su espíritu la impresión de las frondas de tierra caliente y que acertó a plasmar en la piedra rojiza tanto los afanes de lujo y derroche de la ciudad minera, como una cumplida expresión de mexicanismo. En el interior del templo triunfó la tradición clasicista de las catedrales del siglo XVI. Incendiada la primitiva iglesia mayor, se reconstruyó de nueva planta dedicándose en 1752 a falta de las torres. Una de éstas se hizo en 1782; y, a su semejanza, la otra en 1904, con piedra de diferente color.



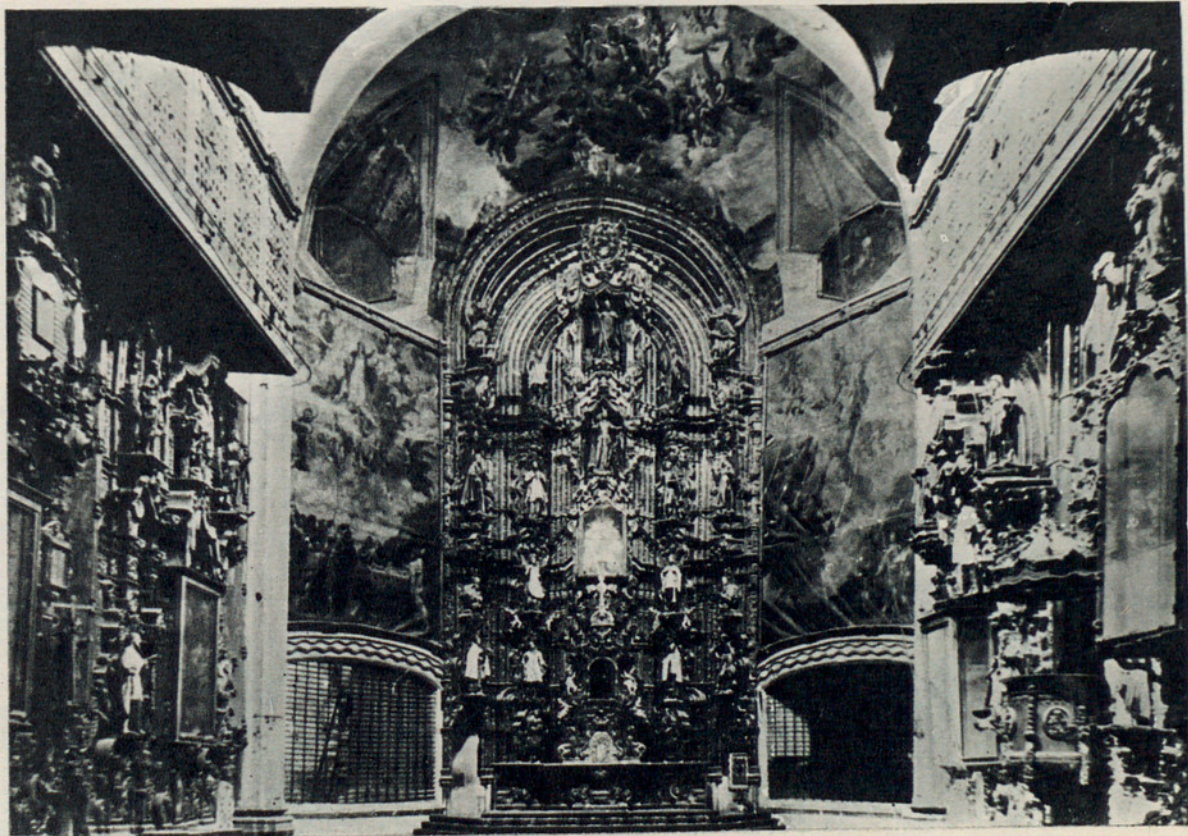
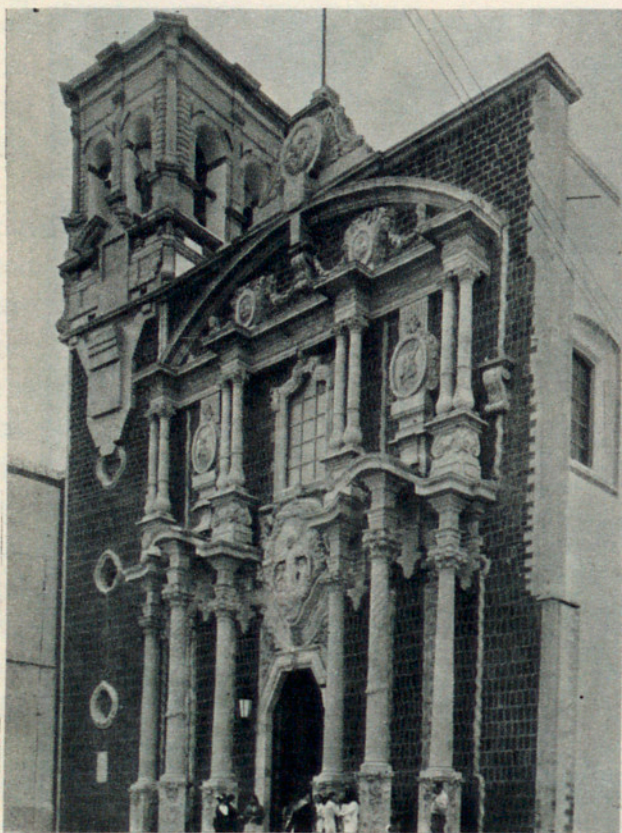


Fig. 268.—IGLESIA DE LA LUZ (PUEBLA). Fig. 269.—IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL (MÉRIDA). Fig. 270.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA ENSEÑANZA (MÉXICO).





Figs. 271.—PORTADA DE LA IGLESIA DE LA ENSEÑANZA (MÉXICO). Figs. 272.—IGLESIA DE SAN FELIPE (GUADALAJARA).  
Fig. 273.—IGLESIA DE SAN FELIPE (QUERÉTARO). Fig. 274.—IGLESIA DE GUADALUPE (SAN LUIS POTOSÍ).





Fig. 275.—CAPILLA DEL POCITO, EN GUADALUPE.





Fig. 276.—CATEDRAL DE MONTERREY. Fig. 277.—PORTADA DE LA IGLESIA DE LA ORDEN TERCERA (CUERNAVACA).  
Fig. 278.—IGLESIA DE TEPALCINGO. Fig. 279.—IGLESIA DE JOLALPAN





Fig. 280.—FACHADA DE LA CATEDRAL DE ZACATECAS.





Fig. 281.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MONICA (GUADALAJARA). Fig. 282.—PORMENOR DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL ORATORIO (SAN MIGUEL DE ALLENDE). Fig. 283.—PORTADA DE LA CAPILLA DEL LORETO (SAN LUIS POTOSÍ). Fig. 284.—PORMENOR DE LA PORTADA DE LA CATEDRAL DE ZACATECAS.



## ARQUITECTURA CIVIL

LA CASA. — Por lo común, la casa barroca novohispana es de dos plantas, a veces con entresuelo, y distribuida a base del patio que suele estar claustrado en sólo tres lados. Es frecuente que las crujías de la calle, en planta baja, se destinen a tiendas o accesorias independientes de la vivienda que ocupa la parte alta. En algunas ciudades, la casa tiene portales cuando está situada en la plaza.

En la ciudad de México, el caserío se renovó totalmente durante el siglo XVIII. Hacia 1700 aparecen las características más destacadas de las fachadas. Como en el Palacio de los Virreyes, construido por entonces, las jambas de puertas y ventanas se prolongan hasta alcanzar los entablamentos y esbeltas pilastras de piedra de Chiluca dividen las superficies de tezontle. Cuando la casa hace esquina, esa parte tan visible se decora con especial cuidado, disponiéndose anchas fajas de ornamentación en el ángulo y una hornacina con su correspondiente imagen. Como recuerdo del siglo XVI, aunque sin el carácter castrense de entonces, las casas más importantes tienen un torreón a cada lado o en uno solo de ellos, elemento que contribuye especialmente al juego de volúmenes del edificio cuando se alza en esquina. El antepecho del remate, con sus inflexiones curvas o mixtilíneas, se eleva en el ángulo si el torreón falta. Otra parte de la fachada en que los arquitectos vuelcan sus afanes decorativos es la situada encima del vano de ingreso. La casa del Marqués de Prado Alegre, con grandes ménsulas encuadrando una ancha faja de ornamentación, representa, en ese aspecto, la tradición seiscentista de San José de Gracia.

Los grandes arquitectos construyeron casas y otros edificios civiles. A Lorenzo Rodríguez se debe la casa del Conde de Xala (1764), con esbeltas pilastras que ligan el bajo con el entresuelo, ricas tracerías mixtilíneas y almohadillados en los vanos del piso alto (fig. 285). La Casa de los Mascarones (1766-1771), de un solo piso y con estípites, acusa el estilo del autor del Sagrario y a su influencia se debe la del Conde de la Cortina. Algún arquitecto de calidad, cercano al maestro granadino, labró la mansión que fue del alférez Cebrián y Valdés (1762-1766), cuya portada decora con almohadillado cubierto de follaje la zona de encima de la puerta (fig. 286). El patio, con sus arcos falsos sin soportes, que parecen colgados del piso alto, es una de las creaciones originales del barroco mexicano (fig. 287).

Francisco Guerrero y Torres es autor de varias casas importantes, a las que lleva su predilección por las decoraciones quebradas y mixtilíneas. A él se debe la del conde de San Mateo de Valparaíso (1769-1772), con torre de esquina (fig. 288). A juzgar por el estilo, parece obra suya la casa del marqués de Jaral de Berrio, cuyo patio, con esbeltas columnas sobre elevados pedestales, presenta la ornamentación mixtilínea característica, temas que se repiten en los vanos de la fachada. Al círculo del arquitecto guadalupano hay que adscribir la casa del conde de Santiago de Calimaya (fig. 289), cuyas gárgolas en forma de cañones aluden al cargo militar que ostentó su propietario. Los arcos muy rebajados, las columnas de tipo clásico y los temas mixtilíneos, son elementos característicos del maestro.

La influencia de Guerrero se advierte también en la Casa de los Azulejos, cuyo antepecho de movido perfil mixtilíneo se eleva en la esquina y en el centro de la fachada. Lo más notable de ésta es la decoración de cerámica vidriada que le dio nombre, tan propia de la vecina Puebla como extraña en la capital, si bien aquí los azulejos forman dibujos con recuadros al gusto del maestro del Pocito (fig. 290). El patio es adintelado, con columnas que salvan la altura de los pisos bajos en tres de los lados, dedicándose el cuarto a la fuente.



También se construyeron viviendas más modestas, cuyas fachadas se cubrieron con ornamentaciones planas de mezcla, unas veces de lacería morisca y otras con temas geométricos. Zócalos y portadas de cantería, en las que se refleja el estilo del momento, dan nobleza a estos edificios, que muchas veces eran casas de vecindad. Como ejemplos de la vitalidad de la lacería mudéjar, pueden citarse la casa de la calle de Escalerillas (fig. 291) y la del callejón del Ecuador, que parecen del último tercio del siglo a juzgar por otros pormenores decorativos. En la casa de la Monterilla (fig. 292), la ornamentación ha perdido el carácter morisco y parece inspirada en motivos europeos. De este tipo era la casa llamada "del Judío", conocida por viejas litografías.

En Puebla, las fachadas de las casas se revisten de ladrillos, los vanos o las jambas alcanzan las cornisas y la esquina —que carece del torreón de la capital— se subraya elevando la moldura del antepecho. Elemento típico de las fachadas poblanas es el tejaro, rectilíneo o en forma de arco carpanel, que unas veces la recorre en toda su longitud y otras se limita a cobijar los vanos de los balcones. En los patios son frecuentes las galerías voladas sobre arcos carpaneles que descansan en grandes ménsulas, aunque no faltan las de arcos sobre columnas. A veces, la puerta del zaguán está encuadrada por el alfiz morisco.

La casa de la calle de Raboso y la de Gavito († 1816), ambas del último tercio del siglo, se distinguen por sus tejaroces (fig. 293). La de Telégrafos (fig. 294) tiene estípites a los lados, revestimiento de ladrillos hexagonales y tejaro sobre el balcón corrido. La obra maestra de la arquitectura doméstica poblana es la llamada "Casa de Alfeñique", construida por el arquitecto Ignacio de Santa María Incháurregui, en fecha cercana a 1790, para el maestro herrero Juan Ignacio Morales, uno de los ricos artesanos de la época próspera y dorada de la ciudad de Puebla (fig. 295). El patio es bellissimo, con galerías voladas y esbeltas columnas sosteniendo arcos mixtilíneos que cierran un espacio pródigo en efectos de perspectiva (fig. 296). La fachada nos muestra los ricos encuadramientos de los vanos, labrados en piedra blanca, sobre los paramentos de ladrillo rojo. Casa importante también es la llamada "de los muñecos" (hacia 1792), cuya cornisa se ondula en sentido de la profundidad del muro y luce, sobre los paños de ladrillo y azulejo, las figuras humanas que le dieron nombre.

En Querétaro, la arquitectura doméstica es tan importante como la religiosa. No falta alguna casa de aspecto monumental como la del marqués de Villar del Águila (1726-1735) que, al igual que algunas de La Habana, tiene portales en la planta baja (fig. 297). Pero lo original e importante de la ciudad, en el aspecto que comentamos, son los patios de la segunda mitad del siglo, por lo común ocultos detrás de fachadas sencillas. En ellos se encuentra el más variado muestrario de arcos lobulados y mixtilíneos de caprichosas trazas, que tan pronto recuerdan las formas almohades como las de los últimos tiempos del gótico. Las curvas de pecho de paloma, los lóbulos pequeños, las formas conopiales, etc., se combinan para llevar el arco mexicano al último grado de su evolución barroca (figs. 299 y 300).

San Miguel de Allende conserva casi intacto su hermoso caserío del siglo XVIII y es típico de las casas sanmiguelenses el particular interés con que se decoran los balcones de las fachadas (figura 298). Aunque no tan característica del estilo de la entonces villa, la casa de la familia La Canal, de aspecto muy clásico, acusa en su portada la influencia de Guerrero y Torres.

De la vitalidad de Aguascalientes en la segunda mitad del siglo, nos da idea la casa que hoy sirve de Palacio de Gobierno (fig. 301). Sus paramentos sin separación en las dos plantas, lucen balcones muy salientes con ricos encuadramientos de piedra y puertas de tiendas en la





Fig. 285.—CASA DEL CONDE DE XALA (MÉXICO). Figs. 286 y 287.—FACHADA Y PATIO DE LA CASA DEL ALFÉREZ CEBRIÁN Y VALDÉS (MÉXICO).





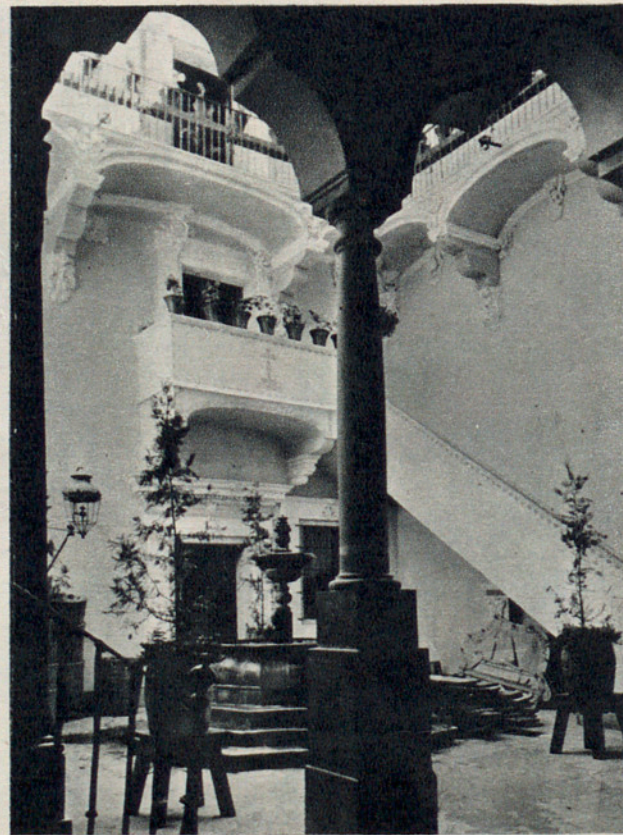
Figs. 288, 289 y 290.—CASAS DEL CONDE DE SAN MATEO DE VALPARAÍSO, DEL CONDE DE SANTIAGO Y DE LOS AZULEJOS (MÉXICO).





Figs. 291 y 292.—CASAS DE LAS CALLES DE ESCALERILLAS Y DE LA MONTERILLA (MÉXICO).





Figs. 293 y 294.—CASAS DE LA CALLE RABOSO Y DE TELÉGRAFOS (PUEBLA). Figs. 295 y 296.—EXTERIOR Y PATIO DE LA CASA DEL ALFEÑIQUE (PUEBLA).





Fig. 297.—CASA DEL MARQUÉS DE VILLAR DEL ÁGUILA (QUERÉTARO). Fig. 298.—CASA (SAN MIGUEL DE ALLENDE).  
Figs. 299 y 300.—PATIOS (QUERÉTARO).





Fig. 301.—PALACIO DE GOBIERNO (AGUASCALIENTES). Fig. 302.—EL OBISPADO (SAN LUIS POTOSÍ). Fig. 303.—CA-  
SA DEL CONDE DEL VALLE DE SÚCHIL (DURANGO).





Fig. 304.—ANTIGUA AUDIENCIA DE GUADALAJARA. Fig. 305.—COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (MÉXICO).





Fig. 306.—PORTADA DE LA ANTIGUA AUDIENCIA DE GUADALAJARA. Fig. 307.—PORTADA DEL COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (MÉXICO). Fig. 308.—COLEGIO DE LAS VIZCAÍNAS (MÉXICO).



planta baja, destacándose las de la esquina por sus tableros recortados bajo amplio balcón corrido y en ángulo. El Obispado Viejo, en San Luis Potosí, ofrece en cuanto a su planta indudables deseos de novedad, pues el vestíbulo es hexagonal y el patio de pilares tiene forma de octógono. La portada, dispuesta en chaflán como la de la Inquisición de México, es de elegantes proporciones y tiene columnas "hidráulicas" en el segundo cuerpo (fig. 302). Durango guarda importantes ejemplares de arquitectura civil. La casa del conde del Valle de Súchil, también con hermosa portada en chaflán, es obra de un buen arquitecto, formado en México o en Guanajuato (fig. 303). La que fue del minero Juan José Zambrano (1817) tiene portales en la planta baja, como la de Villar del Águila, de Querétaro.

**EDIFICIOS PÚBLICOS, COLEGIOS, HOSPITALES.** — Reconstruido el Palacio de los Virreyes, su majestad y sus proporciones, que en la Plaza Mayor de la capital prestigiaban la autoridad de la monarquía, inspiraron las de otros edificios destinados a albergar organismos administrativos o de gobierno. La Aduana de Santo Domingo (1731) debe al modelo palaciego su empaque monumental, con las portadas que ligan las dos plantas inferiores y las almenas decorativas. La Casa de Moneda (1733), en cuya construcción intervino el ingeniero Díez Navarro, aunque siguiendo planos ajenos, es otro edificio importante de la primera mitad del siglo.

Con torreones en los ángulos, como el de los Virreyes, se proyectó el Palacio de la Audiencia, de Guadalajara (fig. 304), comenzado por el Sargento Mayor don Juan Francisco Espino (1715) y concluido por el arquitecto Miguel José Conique (1770-1775), a quien parece indicado atribuir la portada, que luce unos estípites muy abultados, elementos poco frecuentes en los edificios tapatíos (fig. 306).

En el siglo XVIII se construyeron en la Nueva España grandes edificios destinados a albergar instituciones docentes. En la capital, los jesuitas labraron el Colegio de San Ildefonso (1740), al parecer bajo la dirección del Padre Cristóbal de Escobar y Llamas. Las claraboyas cuadradas con ensanchamientos curvos, constituyen el tema principal de la amplia fachada (fig. 305) y en las dos puertas de estípites se empleó en lugar secundario la columna de rango clásico (fig. 307). El Colegio de las Vizcaínas (1734-1753), fundado por los cofrades de Nuestra Señora de Aránzazu, se construyó por planos del arquitecto Pedro Bueno (fig. 308). En su hermosa fachada de tezontle desaparece la separación entre las dos plantas y los listeles que ligan las ventanas con las claraboyas octogonales inscritas en recuadros, subrayan las proporciones verticales de los distintos tramos. La portada de los capellanes, de sencilla traza, refleja las proporciones de las claraboyas con su encuadramiento ancho y liso, que suscita el recuerdo de la casa llamada "del Virrey", en Molina de Aragón (Guadalajara, España). Por trazas de Hiniesta Bejarano (1768), el rival de Lorenzo Rodríguez en el concurso del Sagrario, se construyó el Colegio de Niñas.

En Puebla, el antiguo colegio de San Pantaleón, fue ampliado por el obispo Álvarez Abreu (1743-1763) y se le hizo la gran fachada revestida de ladrillos de plano. El edificio está dedicado hoy a Palacio de Gobierno. El estilo sobrio y desornamentado de Michoacán, dejó en Morelia un hermoso edificio civil: el antiguo Seminario (1732; 1760-1790), hoy ocupado por las oficinas del Gobierno, cuya fachada muy sencilla, sin elementos que resalten, se relaciona con la de la catedral. El anónimo arquitecto del edificio prescindió de los capiteles y del antepecho del remate, disponiendo en los extremos unos templetes de aspecto chinesco (fig. 310).



No faltaron en el siglo XVIII edificios destinados a instituciones benéficas. Entre los que se conservan, ninguno tan monumental como el Hospital del Obispo Alcalde (1778-1792), en Guadalajara, costado por "el fraile de la calavera", cuyo recuerdo perdura en la capital tapatía. La planta del edificio, con las enfermerías dispuestas en forma de estrella, nos ofrece la última fase de la evolución del tipo cruciforme de tiempos de los Reyes Católicos (fig. 311). Las enfermerías forman siete naves, dedicándose el lugar de la octava a iglesia. La traza se hizo en 1760 y su autor debió conocer el libro (1720) del tratadista alemán Sturm, que preconizaba hospitales con ocho enfermerías radiales.

## ESTADOS UNIDOS

**LAS IGLESIAS DE NUEVO MÉXICO.** — La colonización del valle alto del Río Grande del Norte se inició en 1598 con la expedición de Juan de Oñate, en la que figuraba un grupo de franciscanos que tomó a su cargo la conquista espiritual de los indios "pueblo". En 1609 se estableció la capital del territorio en Santa Fe y unos treinta años después sumaban veinticuatro

las misiones fundadas por los hijos de San Francisco. Una sublevación de los indios, en 1690, cortó la labor evangelizadora y pocos españoles se salvaron del desastre, pero dos años después don Diego de Vargas restableció la soberanía española. Las antiguas misiones renacieron y más tarde se fundaron otras, pero sobre ellas pesó siempre la amenaza de las tribus nómadas, no sometidas.

La arquitectura de las misiones de Nuevo México utilizó materiales pobres, una mano de obra indígena de escaso nivel técnico y sistemas constructivos semejantes a los empleados tradicionalmente por los indios de la región, que vivían en agrupaciones urbanas. Los frailes, improvisados como arquitectos, dirigían las obras. Los templos se hicieron siempre de una nave —a veces con crucero— y su planta se inspiró en la de las iglesias conventuales mexicanas del siglo XVI (fig. 309). Los muros se hacían de adobe, o, a veces, de piedra sin labrar,

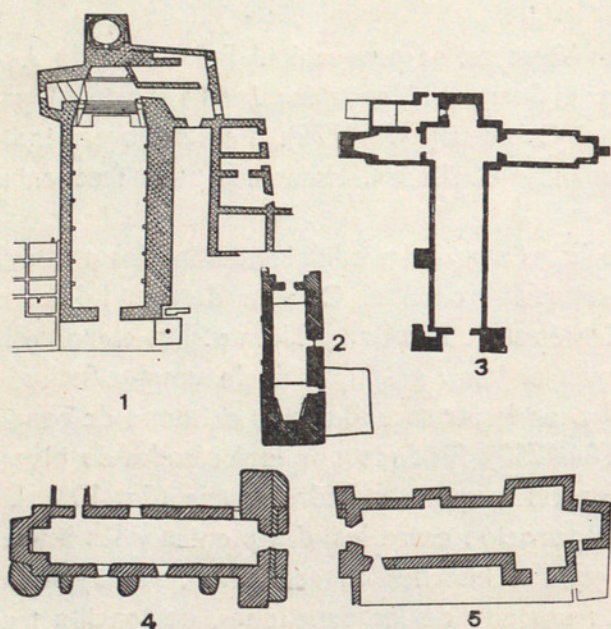


Fig. 309.—PLANTAS DE IGLESIAS DE NUEVO MÉXICO. Según Kubler. 1, Giusewa; 2, Zia; 3, Santa Cruz; 4, Isleta; 5, Pecos.

siempre muy gruesos y con acusado talud, paramentos irregulares y ángulos curvos como si los hubieran modelado a mano. Es frecuente que uno de los muros sea más grueso que el otro y es posible que se hiciera así, como cree Kubler, para facilitar la subida de las vigas de la cubierta. La capilla mayor suele ser poligonal y profunda, aunque a veces —como en la iglesia de Zia— sea plano el exterior. La cubierta era de terrado de barro sobre gruesas vigas o simples rollizos horizontales, que interiormente descansaban en canes y mostraban al exterior los extremos, como decoración de la parte alta de los muros. A modo de remate de éstos se disponía





Fig. 310.—ANTIGUO SEMINARIO, HOY PALACIO DE GOBIERNO (MORELIA).

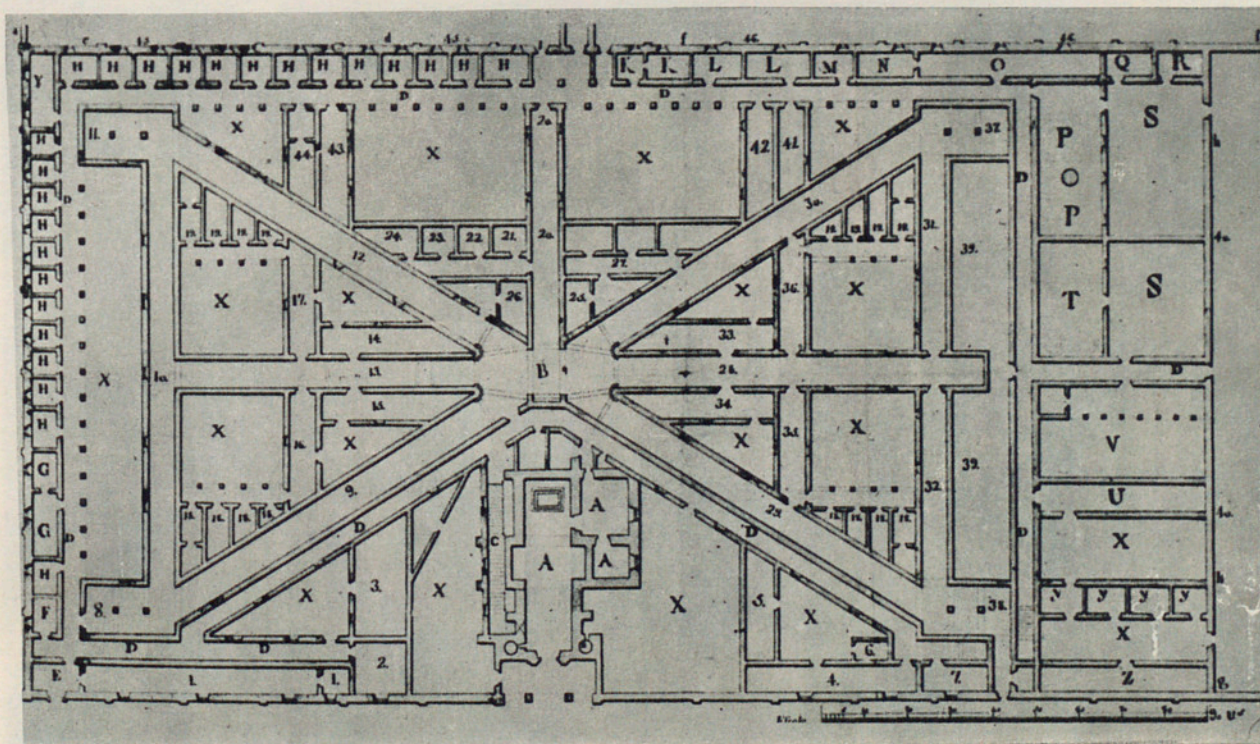


Fig. 311.—PLANTA DEL HOSPITAL DEL OBISPO ALCALDE (GUADALAJARA).





Fig. 312.—IGLESIA DE SAN ESTEBAN (ACOMA). Fig. 313.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN (ZIA), ANTES DE SU RESTAURACIÓN.



un pretil o antepecho, con frecuencia interrumpido formando anchos merlones, como recuerdo de las iglesias fortificadas mexicanas. La novedad de los templos de Nuevo México se encuentra en la ventana apaisada que se dispone en la cabecera de la nave, aprovechando la mayor altura del presbiterio o del crucero, cuando la planta es cruciforme. Gracias a este sencillo recurso arquitectónico, la capilla mayor y el tramo inmediato de la nave transversal quedan vivamente iluminados, en contraste con el resto del templo que apenas recibe la escasa luz de algunas ventanas. Para Kubler, esa preocupación por dirigir la luz hacia el altar se deriva del concepto de la iglesia jesuítica con su cúpula en el crucero. Angulo llama la atención sobre la coincidencia con el principio inspirador del Transparente de la catedral de Toledo (1721), más tardío que las iglesias neomexicanas. El coro descansa sobre vigas colocadas en sentido longitudinal, que se prolongan a través del muro de la fachada formando un balcón exterior flanqueado por las torres o por las prolongaciones de los muros laterales. Es posible que ese balcón sobre el cual se prolonga la techumbre de la nave, haya servido alguna vez como capilla de indios. Aunque el templo tenga torres, es frecuente rematar la fachada con una espadaña.

La iglesia de Guadalupe de El Paso (1662-1668), en Ciudad Juárez (México), a la entrada de Nuevo México, se salvó del desastre de 1690 y es la única que se ha conservado íntegramente con su cubierta sobre doble fila de canes y claraboya apaisada. La de San Miguel, de Santa Fe (fig. 314), puede citarse como ejemplo de templo sin crucero, con capilla mayor poligonal coronada de almenas. Al sur de la antigua capital, en la región de Salinas, se construyeron iglesias de piedra, pero ya hacia 1670 hubo que abandonar esas misiones por los frecuentes ataques de los indios apaches. De la de San Gregorio de Abó (hacia 1630), excavada hace unas décadas por la Universidad de Nuevo México, debemos a Kubler una excelente reconstrucción que permite apreciar la estructura y la disposición de la claraboya delante del crucero (fig. 315). La de Quarai (anterior a 1633), de planta cruciforme, conserva en pie buena parte de sus muros de mampostería. Al occidente del Río Grande queda otro grupo importante de iglesias de adobe. La de Giusewa (hacia 1626) tiene un torreón octogonal detrás del presbiterio; la de San Esteban de Acoma carece de claraboya, pues la nave y la capilla mayor se cubrieron a un mismo nivel (fig. 312). El pequeño templo de la Asunción, de Zía (anterior a 1614), se ha conservado bien (fig. 313).

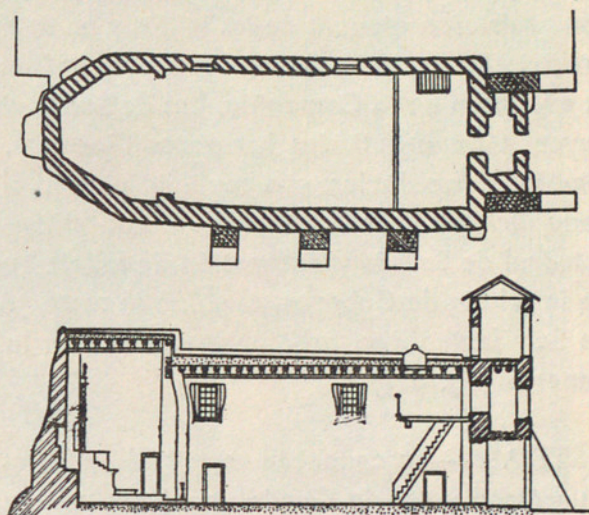


Fig. 314.—PLANTA Y ALZADO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE SANTA FE. Según Kubler.

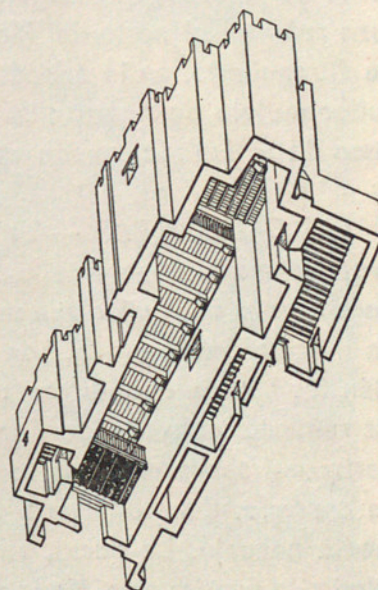


Fig. 315.—PROYECCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN GREGORIO DE ABÓ. Según Kubler.



**PIMERÍA ALTA Y ARIZONA.** — La región de los indios pimas, en los estados mexicanos de Chihuahua y Sonora y la parte meridional de Arizona y Nuevo México, fue evangelizada por los jesuitas a fines del siglo XVII. El famoso Padre Eusebio Kino (1644-1711) y sus continuadores fundaron las primeras misiones de Sonora y extendieron la conquista espiritual hacia el norte, internándose en Arizona por el valle del Grila. Las misiones de Sonora se conocen poco, pues su estudio se ha iniciado en época reciente. Tanto éstas como las de Arizona sufrieron ataques de los indios y en su mayor parte se encuentran en ruinas. Las que sobrevivieron son de las construidas por los franciscanos, que reemplazaron a los jesuitas cuando la expulsión de la Compañía. Las de San Javier del Bac (Arizona) y Caborca (México) se atribuyen a los arquitectos hermanos Gaona y, efectivamente, parecen de la misma mano. El templo de San Javier, que continúa abierto al culto y al cuidado de los hijos de San Francisco, tiene fachada de estípites con elevado piñón de grandes roleos que parecen inspirados en la catedral de Saltillo y decoración de follaje que evoca las de Zacatecas y Chihuahua (fig. 316). En la iglesia de Caborca, el piñón se sustituyó por una espadaña, pero las torres son como las de San Javier, con arbotantes que salvan la diferencia de anchura entre el cubo y el campanario (fig. 317).

**TEJAS.** — La conquista espiritual de Texas fue empresa de los franciscanos del colegio de Querétaro y del de Guadalupe, junto a Zacatecas, y su gran artífice el famoso fray Antonio Margil de Jesús. En el valle alto del río San Antonio, donde hoy se encuentra la ciudad del mismo nombre, se fundaron las misiones de San Antonio de Valero (1718) y San José de Aguayo (1720) y el presidio de San Antonio de Béjar (1731). Familias llevadas de las islas Canarias echaron las bases de la floreciente ganadería tejana.

La iglesia de San Antonio de Valero (1744-1757) tiene una portada de líneas sobrias cuyas columnas recuerdan las de la puerta lateral de la catedral de Saltillo. La de San José de Aguayo, cuya primera piedra se colocó en 1768, estaba para acabarse cuando la visitó el P. Morfi en 1777. La portada, que Angulo considera como "la obra de más empeño de nuestra arquitectura colonial al norte del Río Grande", refleja el ampuloso estilo de la ciudad de México y de Guanajuato, en la época de Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña. Su autor fue un escultor mulato de Aguascalientes, Pedro Huizar (fig. 318). De la antigua misión de San Francisco de la Espada, queda en pie la fachada del templo.

**LAS CALIFORNIAS.** — La evangelización de la Baja California se debió a los jesuitas. La arquitectura misionera se conoce poco, pues su estudio, como el de las misiones de Sonora, hace apenas unos años que se inició. Al parecer, en la construcción de las iglesias no se siguió un modelo determinado. Los muros se labraron generalmente de mampostería, aunque también los hay de adobes con revestimiento de piedra labrada, y la escasez de madera impuso las cubiertas abovedadas. Por excepción, el templo de Loreto (1704) se cubrió con techumbre horizontal sobre vigas de madera. El de San Francisco Javier (1750), labrado enteramente de cantería, tiene un trozo de entablamento sobre los pilares del crucero que sostienen la media naranja. La portada lateral es de arco conopial. Recientemente se ha restaurado la iglesia de San Ignacio Kadaamang (1703-1759), cuya fachada de proporciones horizontales tiene arco mixtilíneo en el único vano de ingreso.

La colonización de la Alta California es parte de la biografía del mallorquín fray Junípero



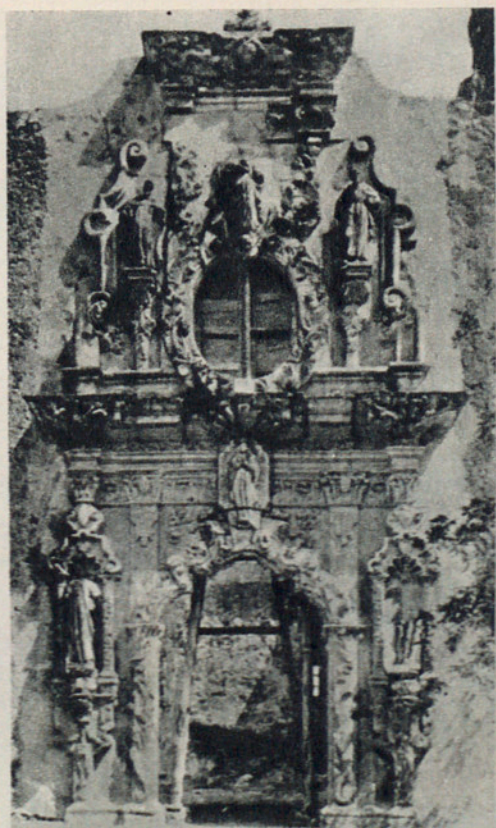


Fig. 316.—IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN JAVIER DEL BAC. Fig. 317.—IGLESIA DE LA MISIÓN DE CABORCA. Fig. 318.—PORTADA DE LA MISIÓN DE SAN JOSÉ DE AGUAYO. Fig. 319.—PORTADA LATERAL DE LA CAPILLA REAL DE MONTERREY.





Fig. 320.—IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN CARLOS BORROMEIO (MONTERREY). Fig. 321.—IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN LUIS REY.



Serra (1713-1784), el franciscano, nacido en el pequeño pueblo de Petra, que renovó, en las lejanas tierras del norte, las glorias misioneras de sus hermanos del siglo XVI. Muy joven se distinguió como profesor en la Universidad Luliana de Palma, en su isla natal, pero su vocación apostólica le llevó a la Nueva España, donde dejó recuerdo de su laboriosidad y sus virtudes en las misiones de Sierra Gorda. Cuando por razones políticas y económicas —la expansión de los rusos establecidos en Alaska; la conveniencia de puertos de escala para los buques que venían de Manila— la Corona decidió ocupar la Alta California, fray Junípero, que ya contaba los cincuenta años, era Padre Presidente de las misiones de la península californiana. Un grupo de expedicionarios con el mallorquín a la cabeza, emprendió el camino por tierra, mientras el contingente más numeroso, con las guarniciones de los futuros presidios y el arquitecto Miguel Constansó, encargado de trazarlos, embarcó en los buques "San Carlos" y "San Antonio", rumbo a la bahía de San Diego.

El 16 de julio de 1769 se fundó la misión de San Diego. Penalidades, amarguras y un ataque de los indios, estuvieron a punto de hacer fracasar la empresa, pero el espíritu de fray Junípero, que no conocía desmayo, se sobrepuso a las adversidades. En 1770, Constansó puso los cimientos del presidio de Monterrey y fray Junípero fundó la misión de San Carlos Borromeo. Cuando murió el Padre mallorquín (1784) eran nueve las misiones establecidas a lo largo de la costa, hacia el norte. Fray Fermín Lasuén († 1803) continuó la obra de fray Junípero y las misiones continuaron surgiendo hasta que en 1823 se fundó la última, dedicada a San Francisco Solano. Emplazadas en hermosos valles, donde hoy se alzan las ciudades más populosas de la costa del Pacífico, las misiones gozaron de una prosperidad creciente hasta la Emancipación del virreinato de Nueva España. Expulsados los franciscanos, nadie vino a sustituirles y, consumada la ruina económica, el gobierno acabó vendiendo las tierras. Los edificios también se arruinaron en su mayor parte.

La misión comprendía un conjunto de edificios en consonancia con sus fines, que no eran sólo los de la conquista espiritual de los indios, sino también enseñarles las artes y los oficios útiles, la agricultura y la ganadería. La de San Juan de Capistrano, hoy en ruinas, puede darnos idea de la organización arquitectónica de una misión (fig. 322). La precedía una gran plaza rodeada de portales, a excepción de uno de los lados ocupado por la iglesia. En el otro se encontraban el cuerpo de guardia, las habitaciones de los huéspedes y la casa del mayordomo. En torno a un patio de enormes dimensiones, con galerías en sus cuatro frentes, se distribuían las dependencias y servicios: cocina, despensas, bodegas, lagares, carpintería, telares, molino de aceite, fábrica de velas, etc. A espaldas de la iglesia estaba la vivienda de los pa-

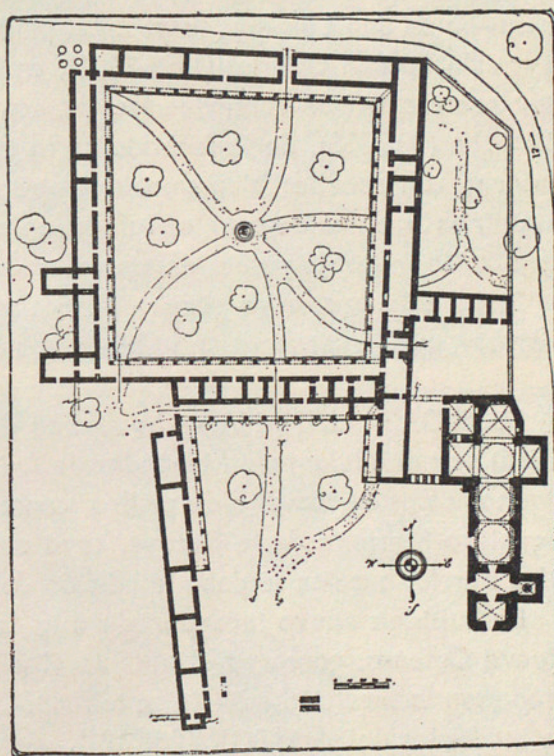


Fig. 322.—PLANTA DE LA MISIÓN DE SAN JUAN CAPISTRANO. Según Newcomb.



dres, que solían ser dos en cada misión, uno dedicado a lo espiritual y otro a lo temporal. Como en las misiones del Paraguay, las jóvenes solteras vivían en "el monjerío" y los indios solteros habitaban en otra casa aparte. La misión les servía la comida, así como a las familias indias les repartía semanalmente las raciones de víveres.

Los edificios se hicieron generalmente de adobe o ladrillo. Los templos suelen ser de una nave sin crucero, salvo los de San Luis Rey y San Juan de Capistrano, tan excepcionales en este aspecto como por estar abovedados. La cubierta más común es el tejado a dos aguas y en el interior una techumbre horizontal sobre vigas con canes, ocultando la armadura. Las iglesias de San Miguel Arcángel (1818) y Santa Inés, conservan las cubiertas de este tipo.

Como es natural, la influencia mexicana llegó a las misiones en el aspecto decorativo. La de San Carlos Borromeo (1793-1797), cerca de Monterrey, que guarda los restos de fray Junípero, fue obra del maestro Esteban Ruiz, que dejó pruebas de su formación en el óculo estrellado que se abre en la fachada (fig. 320). Las formas mixtilíneas se encuentran también en la misión de San Luis Rey, tanto en el piñón como en el muro del atrio (fig. 321). El templo de la misión de San Gabriel (1794-1806), en la actual ciudad de Los Ángeles, con su muro exterior reforzado por contrafuertes, parece evocar las fachadas laterales de la mezquita de Córdoba (fig. 323). En la fachada de la antigua capilla Real de Monterrey, las hornacinas se decoran con rocallas, elementos que aparecen también en la portada lateral, que tiene arco mixtilíneo y entablamento ondulado en sentido de profundidad (fig. 319). El neoclasicismo llegó a las misiones y dejó un ejemplar de gran monumentalidad en la fachada de la iglesia de Santa Bárbara, cuyo pórtico parece inspirado en la lámina de una edición española de Vitrubio, que se conserva en la biblioteca de la misión.

FLORIDA Y LUISIANA. — La ciudad de San Agustín, en la península de Florida, fundada (1565) por el adelantado Menéndez de Avilés, es la más antigua de los Estados Unidos. Aparte algunas casas de tapial o de piedra, conserva la antigua iglesia, hoy catedral, trazada por el ingeniero Mariano de la Rocque, cuya construcción dirigió (1793-1798) el también ingeniero Díaz Berrío, a quien se debe la adición de la gran espadaña que remata la fachada.

La Luisiana estuvo incorporada a la corona de España desde 1767 hasta 1803. La capital, Nueva Orleans, conserva el antiguo Cabildo (1795), obra neoclásica cuyas galerías abiertas pregonan la tradición edilicia castellana. La mansarda y la cupulilla de la torre, son adiciones de mediados del siglo XIX (fig. 324).

## AMÉRICA CENTRAL

EL BARROCO CENTROAMERICANO. ANTIGUA. — Los frecuentes temblores de tierra condicionaron los caracteres más distintivos de la arquitectura barroca centroamericana. Los arquitectos, procurando soluciones constructivas antisísmicas, no adoptaron las estructuras lígneas que encontraremos en el litoral del Perú o en Santiago de Cuba. Quién sabe si porque tenían en la retina las siluetas achaparradas de los monumentos mayas, prefirieron los muros gruesos y las proporciones horizontales, creando edificios que sorprenden por su masa, sin que las torres o las cúpulas destaquen en el juego de volúmenes. En contraste con el ímpetu ascendente de las iglesias mexicanas, cuyas torres parecen flechas lanzadas hacia el cielo —parro-





Fig. 323.—MISIÓN DE SAN GABRIEL (LOS ÁNGELES). Fig. 324.—CABILDO DE NUEVA ORLEÁNS.





Fig. 325.—HOSPITAL DE SAN PEDRO (ANTIGUA).



Figs. 326 y 327.—FACHADA Y PECHINA DE LA CATEDRAL DE ANTIGUA.





Fig. 328.—IGLESIA DE LA MERCED (ANTIGUA). Fig. 329.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO, DE ANTIGUA (RECONSTRUIDA).





Fig. 330.—IGLESIA DE JOCOTENANGO. Fig. 331.—IGLESIA DEL CARMEN (ANTIGUA). Fig. 332.—SANTUARIO DE ESQUIPULAS.



quia de Taxco, santuario de Ocotlán—, las de Centroamérica dan la sensación de estar firmemente asentadas en el suelo, reflejando la preocupación del arquitecto por la estabilidad. Las torres —que, a veces, se sustituyen por una o dos espadañas— son anchas y su altura no rebasa, en muchos casos, la del remate del imafronte. Esas proporciones se reflejan también en los soportes, que se reducen a pilares muy gruesos o a columnas de caña corta y excesivo diámetro que perdieron su abolengo clásico.

El barroco centroamericano, como el de todo el Mundo Hispánico, es esencialmente decorativo y es en ese aspecto en el que se irán marcando las etapas de la evolución del estilo. La planta ovalada del templo del Hospicio de San Vicente (El Salvador) resulta tan extraña en esta parte del continente como en México la de Santa Brígida, con la que guarda gran semejanza. El empleo preferente del ladrillo enlucido y las ornamentaciones de argamasa, pueden señalarse también como características de la arquitectura centroamericana, pues la decoración de cerámica en algún templo hondureño es excepcional.

La abundancia de excelentes maderas y su fácil resistencia a los temblores de tierra, quizá sean las causas que motivaron la construcción de templos con horcones y cubiertas de abolengo morisco en todos los países centroamericanos, con caracteres específicos en Nicaragua y El Salvador. La ornamentación de lazo mudéjar, vive en América Central uno de sus capítulos postreros y brillantes.

La ciudad de Guatemala, trasladada dos veces de emplazamiento quedó asentada en 1543 en el hermoso valle regado por el río Pachoy. Establecida en ella la capital de la gobernación, la sede de la Audiencia y la cabecera de la diócesis, era la urbe más rica y populosa de Centroamérica cuando el terremoto del día de Santa Marta de 1773 la dejó en ruinas. La idea del abandono y el traslado, que en otras ocasiones semejantes no había prevalecido, triunfó esta vez. Fundada y construida de nueva planta en otro emplazamiento, al mismo tiempo que el Cabildo, los organismos de gobierno y la jerarquía eclesiástica, la nueva capital se llevó el nombre. Pero la vieja urbe, tan cargada de historia, sobrevivió a pesar de su ruina. Las "milpas" de maíz y las plantaciones de café, bajo la sombra cálida de árboles corpulentos, invadieron los edificios arruinados y con el nombre de Antigua Guatemala —o, simplemente, Antigua— quedó en pequeña urbe provinciana, reliquia de tiempos pasados y cuna de tradiciones y leyendas, señoreada por la mole del volcán del Agua.

Antigua es el centro de la nacionalidad artística guatemalteca, que se forma en el siglo XVII y hace sentir su influencia en todo el territorio centroamericano, salvo en Panamá que, por haber formado parte del virreinato de Nueva Granada, depende artísticamente de Colombia. La historia monumental y urbana de Antigua está íntimamente ligada a la de los terremotos que en ella escribieron páginas de dolor y de desolación. Alrededor de 1590 fueron tan frecuentes que, según el cronista Vázquez, pasaron más de setenta años sin que los vecinos se decidieran a construir edificios suntuosos.

**EL ESTILO SEISCENTISTA.** — La iglesia de Rabinal, de elegantes proporciones, con pilastras almohadilladas y tarjas renacentistas, nos ofrece un testimonio del estilo que debió imperar en Antigua y su comarca en la primera mitad del siglo XVII. El lastre manierista perduró después de mediada la centuria, a juzgar por la iglesia y Hospital de San Pedro (1645-1665), obra atribuida al arquitecto Nicolás de Cárcamo (n. 1628). En ella aparecen dos elementos que serán característicos de la arquitectura guatemalteca: la ventana-horna-



cina y el frontón curvado hacia abajo, forma usada por los entalladores navarros del Bajo Renacimiento, que encontramos (1596) en el retablo de Alzórriz (fig. 325).

La catedral (1669-1680) tiene una fachada tan clásica que Angulo llamó la atención sobre la sobriedad bramantesca de su diseño, en el que se advierte la influencia de El Escorial, por lo que cabe preguntarse si deberá algo a la del templo primitivo (fig. 326). Su decoración de mezcla fue raspada a principios del siglo pasado y sólo quedan menudos motivos vegetales de estuco sobre la puerta principal. En el interior tiene pilares de abolengo renacentista y una rica decoración de cintas entrecruzadas en las pechinas de la cúpula, que parece un lejano eco de las yeserías del Rosario de Puebla (fig. 327). Trazado el edificio por el Capitán Martín de Andújar en 1669, se hizo cargo de las obras a poco de comenzadas el arquitecto José de Porres (1638-1703) que las dirigió hasta su conclusión en 1680. Dañada varias veces por los terremotos, la arruinó el de 1773.

El convento de la Merced (1650-1690, según Markman) resistió sin graves daños el citado seísmo que motivó el traslado de la ciudad. La iglesia, de tres naves con bóvedas y cúpula en el crucero, ofrece esas proporciones cuadradas características de la arquitectura antigüeña, con elementos tan típicos de la misma como el vano rehundido bajo un arco y el frontón mixtilíneo, también frecuente en retablos de Navarra, como el de Villanueva de Aézcoa (1606). En la decoración predominan los elementos vegetales labrados en plano y con incisiones a lo largo para acentuar el claroscuro. Un tallo con hojas y pequeñas piñas se enrosca alrededor de las columnas, pero sin estrangularlas como en el orden salomónico. La ornamentación hace pensar en un taller indígena (fig. 328). El claustro del convento tiene galerías cubiertas con bóvedas de sección semihexagonal, labradas en ladrillo, sin precedentes en la arquitectura hispanoamericana.

Aunque la cronología es muy insegura y es de suponer que comenzara empleándose en los retablos, parece probable que la aparición de la columna salomónica, en obras de fábrica, tuvo lugar en el último tercio del siglo. Pese al gusto de los albañiles antigüeños por las labores de estuco, las columnas torsas se emplearon generalmente sin decoración y con capiteles toscanos o jónicos, tan inapropiados en la feliz creación berninesca. Así son las que forman la sencilla traza de la fachada de la iglesia de San Francisco de Antigua, que se inspiró en la de la catedral y en la que se emplearon arcos poligonales en las hornacinas del segundo cuerpo. La intervención del maestro Ramón de Autillo (1675) no parece referirse a esta fachada que, por sus elementos, hay que fechar a fines del siglo (fig. 329).

La columna salomónica se emplea hasta bien entrado el siglo XVIII, siempre formando esquemas clásicos de tres calles y dos cuerpos, como vemos en la iglesia de la Candelaria, de Antigua. La de Jocotenango (fig. 330), pueblo famoso por sus hábiles albañiles, ofrece un hermoso ejemplo de ese tipo, con columnas pareadas y pequeños campanarios.

En el tránsito entre el estilo seiscentista y el que va a ser propio de la primera mitad del siglo siguiente, hay que citar la iglesia del Carmen, de Antigua (1729), cuya fachada con columnas pareadas y dispuestas en dos planos sigue la tradición del Hospital de San Pedro (figura 331). Angulo encuentra sus precedentes en algunas portadas de los comienzos del barroco romano, como la del templo de San Vicente y San Atanasio, obra del arquitecto V. Longhi. La profusa ornamentación del segundo cuerpo contrasta con la sobriedad del bajo y en tanto que el arco conopial con punta roma es propio de los años de su construcción, los típicos frontoncillos antigüeños prueban también la persistencia del gusto seiscentista.





Fig. 333.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO (CIUDAD VIEJA). Figs. 334 y 335.—PORMENOR DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA Y ZAGUÁN DE LA UNIVERSIDAD (ANTIGUA).





Figs. 336 y 337.—PATIO DE LA UNIVERSIDAD E IGLESIA DE SAN JOSÉ EL VIEJO (ANTIGUA).



EL NUEVO ESTILO. DIEGO DE PORRES. — A juzgar por las obras en que intervino, fue Diego de Porres (1678-1741) el arquitecto de más prestigio en Antigua durante la primera mitad del siglo XVIII. Hijo o sobrino de José de Porres, a juzgar por su apellido, parece ser uno de los innovadores del estilo local. En su tiempo y en edificios en los que tuvo intervención, aparecen elementos tan característicos de la nueva etapa como los arcos conopiales de punta roma y las pilastras de perfil abalaustrado. Consta que dirigió el Colegio de Misioneros Apostólicos (1701-1717), o la Recolectión, uno de los conventos más grandes de Antigua a juzgar por sus impresionantes ruinas.

En edificios en que intervino este arquitecto o que acusan su estilo, aparece la pilastra abalaustrada, que procede del repertorio de láminas del famoso tratadista Serlio. Se empleó reiteradamente en la fachada de San Francisco, de Ciudad Vieja, dispuesta en tres planos como la de la Soledad de Oaxaca —según señaló Kelemen—, y con otros elementos de origen mexicano como el arco pentagonal de la hornacina y el octógono de la claraboya (fig. 333). Las proporciones horizontales, la sensación de masa firmemente asentada en la tierra y, en suma, el temor a los terremotos, tuvo elocuente expresión en el conjunto, donde las torres chatas, casi tan altas como la fachada, apenas se elevan sobre ésta y parecen servirle de enormes contrafuertes.

Las pilastras abalaustradas se encuentran en las puertas de la iglesia conventual de Santa Clara de Antigua (1723-1734), junto al arco conopial de punta roma y a la claraboya octogonal (fig. 334). Se cree que sea obra de Diego de Porres, que en 1734 inspeccionó las obras del convento. Las pilastras del tipo referido se encuentran también en la iglesia de la Escuela de Cristo (1730), atribuida al mismo arquitecto, en la de Chiquimula y en la de Masaya (Nicaragua).

A otro maestro del mismo apellido, Felipe de Porres (hacia 1689-1759), se debe el templo de Esquipulas, el santuario más famoso de la Capitanía General, comenzado en 1735 (fig. 332). La tradición mexicana de las torres en los ángulos —frustrada en las catedrales de México y Puebla—, que había plasmado veinte años antes en la basílica de Guadalupe, se impuso en el santuario guatemalteco, que es de planta rectangular, como la catedral de Valladolid o el Pilar de Zaragoza, sus precedentes peninsulares, pero la cúpula no se alza en el centro, sino en el tramo inmediato a la capilla mayor. Las portadas siguen fieles a los esquemas clásicos de tanto arraigo en la Capitanía, pero los arcos mixtilíneos y lobulados y el conopial de punta cortada, hablan del cambio de estilo junto a los tradicionales frontones curvados hacia abajo. Los gruesos pilares del interior con la hendidura rellena por un baquetón estriado y las pequeñas ménsulas a modo de triglifos, son elementos típicos del estilo de Diego de Porres. Es probable que fuese hermano suyo el maestro de Esquipulas, pues por haber fallecido éste en 1759, a la edad de setenta años, no se le puede identificar con otro Felipe de Porres, hijo de Diego.

LA ÚLTIMA FASE DEL BARROCO ANTIGÜEÑO: JOSÉ MANUEL RAMÍREZ. — El período de unos veinticinco años que media entre el seísmo de 1751 y el de 1773, que motivó el abandono de la ciudad y su traslado, fue de tal actividad constructora que, según fray Felipe de la Cadena —cronista del cataclismo que causó su ruina— “de tal suerte se renovaron las antiguas fábricas y creció tanto el número de las nuevas, que con verdad se decía que todo era nuevo en Guatemala”. Coinciden esos años con los de esplendor del barroco antigüeño en la última fase de su evolución, truncada por la catástrofe de 1773. Las fachadas



se siguen componiendo con fidelidad a los esquemas y a las proporciones tradicionales en la Capitanía y no pierden vitalidad las decoraciones de mezcla, pero el repertorio de los arquitectos se enriquece con nuevos elementos. La columna cambia de forma, se hacen frecuentes los arcos conopiales y mixtilíneos y la pilastra recortada cede lugar a otra de tipo almohadillado que se impone con tanta fuerza como el estípite en el vecino México.

Aunque es probable que no sean de su mano todos los edificios en que se encuentran esos elementos y otros secundarios que iremos examinando, el gran arquitecto de esta etapa y creador del nuevo estilo parece ser el mestizo José Manuel Ramírez (n. 1703), hijo del maestro Sebastián Ramírez, a cuyo lado se formó, y padre de Bernardo, cuya actividad corresponde al último cuarto del siglo y a la ciudad de Nueva Guatemala. Todo lo que caracteriza esta última etapa se combina en el edificio de la Universidad (1763), la obra que consagra la personalidad artística de José Manuel Ramírez. De una planta, con sencilla fachada, los primores decorativos se desplegaron en el interior, que nos descubre, en hermosa perspectiva, el arco conopial del zaguán (fig. 335). La sensación de fuerza, de firme arraigo al suelo, que produce toda la arquitectura antiguëña, se aminora en el patio (fig. 336), gracias al fino sentido que inspiró la composición de sus elementos. Los gruesos pilares presentan en sus frentes esbeltas pilastras con el tema de las estrías verticales —típico del estilo de la época— a la altura de las impostas; y encima las pilastrillas almohadilladas encuadrando arcos mixtilíneos. El claroscuro intenso de las estrías de arcos y pilares y la fina rosca de éstos, parecen disimular su grosor imprimiéndoles ligereza; y, como remate del conjunto, los efectos de luz y sombra destacan la calidad ornamental del entablamento y de la balaustrada ciega, interrumpida en el eje de la entrada por un pequeño cuerpo donde campean las armas reales, entre las típicas pilastrillas almohadilladas.

El Colegio Tridentino (1758), que ocupa parte de la cuadra en que está la Universidad, nos ofrece también los elementos característicos del estilo de Ramírez. En el interior de la capilla y en la portada (fig. 338), que es obra importante y representativa de la época, aparece el friso convexo interrumpido por anillas verticales y la columna con pilastrillas adosadas. Las pilastras almohadilladas de las entrecalles convierten la superficie muerta en un soporte, con criterio análogo al que dio vida al interestípite en Nueva España.

Las portadas de las iglesias de Santa Rosa (fig. 339), Santa Ana y el Calvario tienen en común el empleo preferente de la pilastra almohadillada. En San José el Viejo (fig. 337), como en Santa Ana, las torres son de anchura normal y tan bajas que no alcanzan la altura del imafronte. El friso convexo con anillas y las pilastrillas adosadas a las columnas la relacionan con el Colegio Tridentino. La misma relación con los monumentos mencionados se observa en la fachada de la ermita de Santa Cruz (1746), cuya ornamentación de estuco, de tradición seiscentista, forma un conjunto de gran belleza (fig. 340).

## HONDURAS, EL SALVADOR, NICARAGUA, COSTA RICA

El foco artístico de Antigua irradió su influencia a todo el territorio de la Capitanía y es raro el monumento centroamericano que no presente algún elemento que acuse esas relaciones. La catedral de Comayagua (Honduras) nos ofrece en su fachada de esquema muy clásico, pero con imafronte mixtilíneo, un hermoso conjunto decorativo (fig. 341). Las palmas





Figs. 338, 339 y 340.—PORTADA DEL COLEGIO TRIDENTINO E IGLESIAS DE SANTA ROSA Y SANTA CRUZ (ANTIGUA).  
Fig. 341.—FACHADA DE LA CATEDRAL DE COMAYAGUA.





Fig. 342.—CATEDRAL DE TEGUCIGALPA. Fig. 343.—IGLESIA DEL PILAR (SAN VICENTE).



de abanico, tanto recuerdan la advocación del templo a la Inmaculada como evocan el paisaje del trópico, y los medallones planos suscitan la lejana memoria de las portadas poblanas del siglo XVI. La catedral de Tegucigalpa (1765) es obra de más acusado estilo antigüeño, como lo acreditan las pilastras almohadilladas de la fachada (fig. 342). La labró el arquitecto Ignacio Quirós. La iglesia de los Dolores (1732-1815), en la misma ciudad, es notable por la decoración de rosas, racimos de frutas y otros elementos de cerámica vidriada, sin precedentes en la Capitanía General. Las pilastras de perfil mixtilíneo y las cornisas rizadas, pregonan su abolengo antigüeño, pero los chapiteles piramidales de las torres son de estirpe andaluza.

En la república de El Salvador, la ciudad que conserva algún monumento interesante es San Vicente. La iglesia del Pilar (1762-1769) nos habla de la presencia en tierras salvadoreñas de un arquitecto de formación antigüeña, pero con deseos de originalidad inusitados en la vieja capital guatemalteca. El interior muestra la influencia del estilo de José M. Ramírez, pero la fachada, de esquema sencillo y sin más vanos que el de la puerta con arco pentagonal y la claraboya en forma de octógono, ofrece las mayores novedades (fig. 343). Las pilastras lisas de perfil mixtilíneo y las columnas anilladas de origen antigüeño, se combinan hábilmente para producir una ilusión óptica. Labradas éstas en forma cóncava, si se contempla el conjunto a conveniente distancia, dan la impresión de que son convexas y las pilastras parecen el fondo rehundido del intercolumnio, alterándose así la realidad con este juego de perspectivas tan propio del espíritu del barroco.

La catedral de León de Nicaragua, es obra del círculo antigüeño, pues trazó los planos (1767) el arquitecto Diego de Porres y consta que dirigió las obras, al menos en sus comienzos. Intervinieron después otros dos artífices procedentes también de Guatemala: el mercedario fray Diego de Ávila, presente en León desde 1766, y el lego franciscano Fray Francisco Gutiérrez, que la dirigía en 1789, y que, según su propio testimonio, había ejercido el oficio de arquitecto en Madrid. De planta rectangular y testero plano, tiene cinco naves formadas por pilares con pilastras en sus frentes, tramo de crucero y cúpula. La nave central y la de crucero se elevan sobre las laterales y la cubierta es de bóvedas vaídas. Las estrías con baquetones que se prolongan en el intradós de cada arco, el friso convexo y las cornisas rizadas, son muestras del estilo antigüeño (fig. 344). La fachada, concluida en tiempos del obispo García Jiménez (1814-1825), es obra neoclásica. En las iglesias de la Merced y de la Recolectión, de la misma ciudad, se advierten también las influencias antigüeñas. En Granada, el templo barroco más importante es el de la Merced (1781-1783), muy restaurado después de sufrir graves daños durante la guerra civil de 1854.

Costa Rica es país pobre en monumentos anteriores al siglo XIX. Apenas merecen citarse las ruinas de la iglesia de Ujarrás, que quizá date de la primera mitad del XVII, y el santuario de Orosi, en cuya torre se advierten las influencias del barroco antigüeño de mediados del setecientos.

## IGLESIAS MUDÉJARES CENTROAMERICANAS

Las techumbres de artesón con decoraciones del lazo morisco se emplearon en la Capitanía General de Guatemala desde el siglo XVI, a juzgar por testimonios documentales y literarios. La primera iglesia de los franciscanos en Antigua tenía cubierta mudéjar, quién sabe si



parecida a la que aún se puede admirar en la iglesia de Chiantla (fig. 345), obra probable del siglo XVII en la que el ritmo de la ornamentación no se aleja mucho de las reglas tradicionales. En el artesón de la casa de retiro de San Ignacio, en las afueras de Antigua, vemos cómo la rígida geometría morisca se fue relajando, combinándose con elementos barrocos. La iglesia de los Dolores, de Tegucigalpa (Honduras), estaba cubierta enteramente con techumbre morisca, y tenía en el presbiterio un hermoso artesón octogonal en el que la decoración de lazo, perdido ya su ritmo, se enriquecía con estrellas y rosas de oro. Joya indudable del arte mudéjar centroamericano, debió labrarse en fecha poco posterior a 1732 (figura 346) y fue bárbaramente destruida hace pocos años.

Quizá a fines del siglo XVII aparece en la Capitanía el tipo de templo de tres naves con horcones o pies derechos, sistema arquitrabado sobre zapatas, armadura de par y nudillo en la nave principal y techos de vigas horizontales en las laterales. La iglesia de Pachimalco (El Salvador) nos ofrece uno de los mejores conjuntos de carpintería morisca del tipo referido (figura 347). Los tirantes de la nave central están decorados con lacerías y esta decoración morisca se combina con elementos barrocos en las zapatas. El presbiterio tiene artesón ocha-vado con labores de lazo. Del mismo tipo son las iglesias de Santiago y San Sebastián, en las afueras de San Salvador, y la del pueblo de Mexicanos.

En Nicaragua, el tipo de templo comentado presenta alguna variante en el aspecto estructural, como es la prolongación de los faldones de la nave central cubriendo las laterales hasta rebasar los muros, formando un alero saliente cuyos pares descansan en un contrapar que se apoya en una fila de canes. El mejor ejemplo lo encontramos en la iglesia de Subtiava, en las afueras de León. Sus tres naves de elevado puntal están formadas por pies derechos ocha-vados sobre basas de piedra, con decoración vegetal de factura plana en los extremos y en las zapatas. La tradicional ornamentación de lazo de los tirantes, se ha reemplazado por una tracería calada de tallos y cogollos. En 1705 corrían con la obra el alférez Pablo Chávez, maestro de albañilería, y Juan Pascual, maestro carpintero. Por esa fecha se iba a proceder a alzar los horcones y cubrirla.

## ARQUITECTURA CIVIL

EDIFICIOS PÚBLICOS. — El gusto de los Borbones por los grandes edificios públicos, que en las ciudades americanas eran símbolo de la Monarquía, dejó en la Plaza Mayor de Antigua dos hermosos ejemplos: el Ayuntamiento y el Palacio de los Capitanes Generales. Ambos siguen el tipo edilicio castellano de galerías abiertas, empleado en América desde el siglo XVI. El Ayuntamiento (1740-1743) luce sobre la plaza la fachada de piedra con diez arcos en cada uno de los dos pisos y en los intradoses de aquéllos se prolongan las estrías de las columnas, como en las catedrales de México y Puebla (fig. 348). Parece posible la intervención del ingeniero Díez Navarro en los planos del edificio y se asegura que dirigió la obra el funcionario del municipio José González Bates, a quien tal vez sea más exacto atribuirle la administración de la fábrica. Se mencionan, asimismo, en relación con ella, a los maestros Juan de Dios Aris-tondo y Diego de Porres. Éste era entonces maestro mayor de la ciudad.

La Capitanía General es obra del malagueño Luis Díez Navarro, el ingeniero militar y arquitecto ya citado por sus obras en México, que llegó a Guatemala en 1741 para no salir



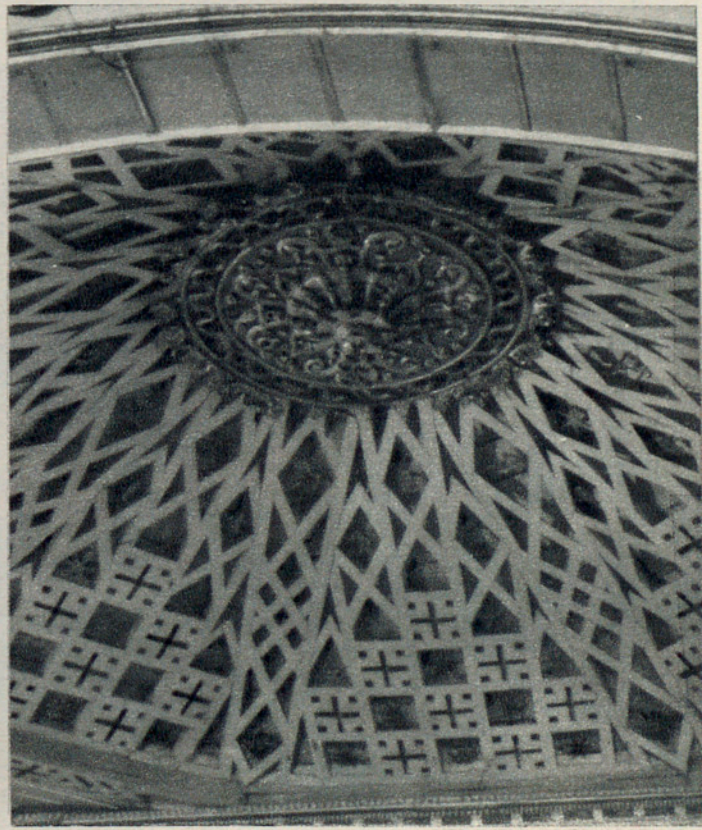
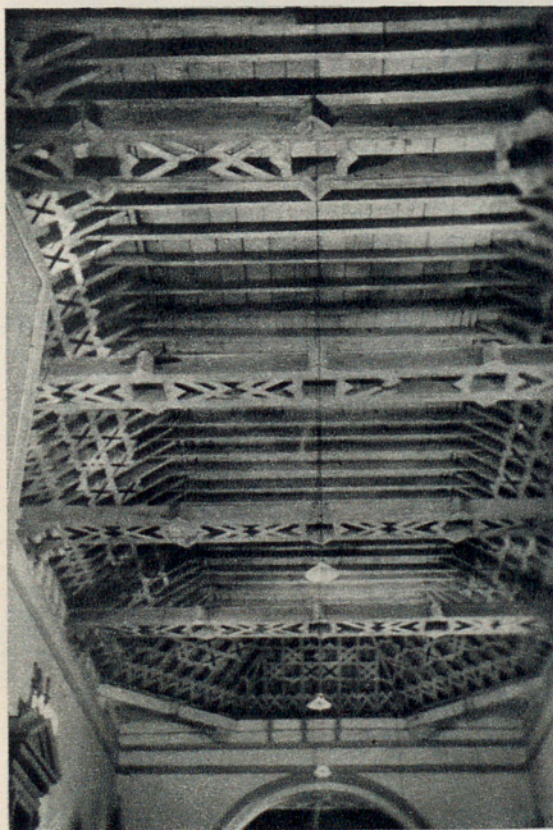


Fig. 344.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN (NICARAGUA).    Fig. 345.—ARTESONADO DE LA IGLESIA DE CHIANTLA.  
Fig. 346.—ARTESONADO DE LA IGLESIA DE LOS DOLORES (TEGUCIGALPA).



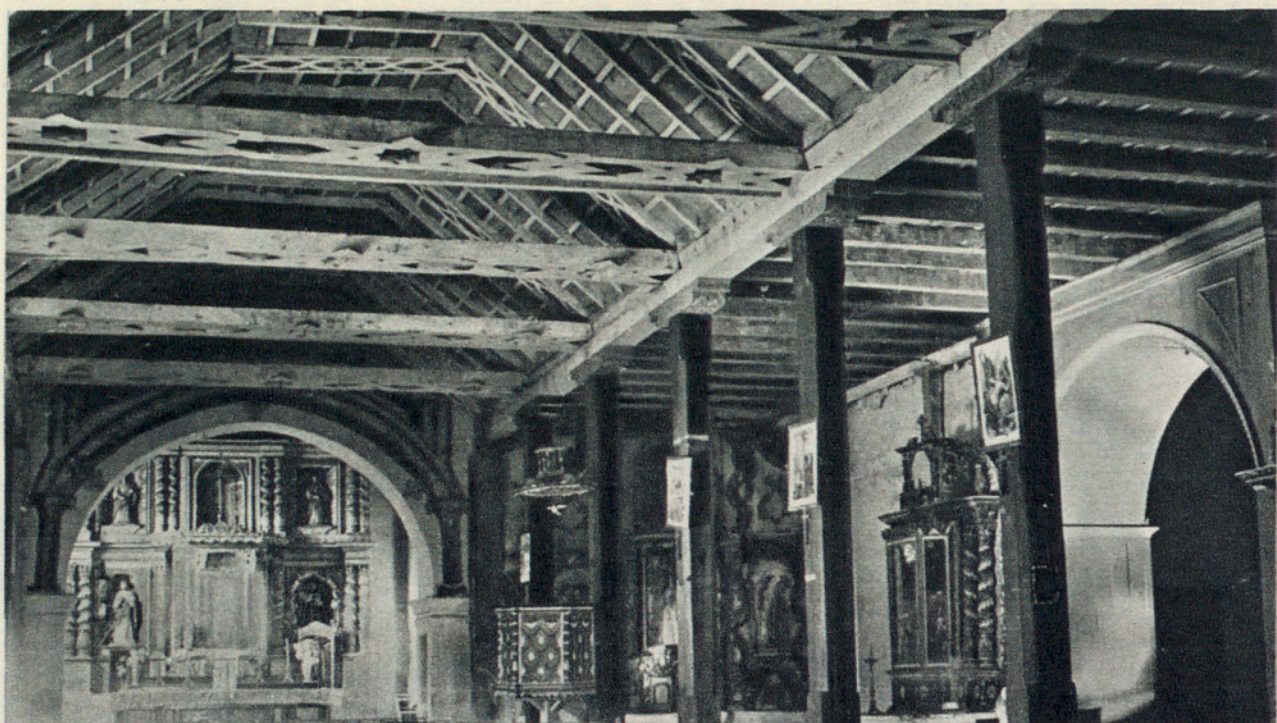


Fig. 347.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE PACHIMALCO. Fig. 348.—AYUNTAMIENTO DE ANTIGUA.





Figs. 349 y 350.—PALACIO DE LOS CAPITANES GENERALES Y CASA DE LOS LEONES (ANTIGUA).





Fig. 351.—CASA DE MONTIEL (GRANADA). Figs. 352, 353 y 354.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO, SEMINARIO E INTERIOR DE LA CATEDRAL (LA HABANA).



más de las tierras centroamericanas. Los planos publicados por Angulo dan idea de la distribución de las viviendas, oficinas administrativas y judiciales, etc., que quedaron ocultas detrás de la doble galería de arcos que, extendiéndose en más de cien metros de longitud, cierra uno de los lados de la plaza. La solemne horizontalidad del conjunto apenas se rompe con el remate central, donde lucen las armas reales, y otros dos de menor altura a la mitad de los cuerpos laterales (fig. 349). Una inscripción con el nombre del ingeniero y la fecha de 1746 parece referirse a la arquería más bien que a la fábrica situada detrás.

LA CASA. — Con algunas variantes, la arquitectura doméstica centroamericana presenta indudable unidad y parece seguro que su cuna se encuentra en Antigua. Salvo excepciones muy contadas, la casa es de una sola planta con tejado de alero saliente, puerta de entrada alejada de la esquina y un gran mirador en ésta con columna en el ángulo y reja por la parte exterior del soporte, desde el saliente alféizar hasta el alero. El zócalo de piedra de la ventana suele prolongarse a lo largo de toda la fachada. El patio, de grandes proporciones y anchas galerías, tiene pies derechos con zapatas, como los de Santa Fe de Antioquia y Mompós, en Colombia. En las casas principales suele haber capilla decorada con yeserías y en ninguna falta la cocina con campana piramidal, como las de los conventos, cuya chimenea con linternilla sobresale del tejado.

Por sus dos plantas resulta excepcional en Antigua la casa de Chamorro (1762), que se cree obra del ingeniero Díez Navarro, también llamada de Llerena o “de las sirenas” por las que lucen a los lados de la puerta principal. El arco del zaguán es mixtilíneo y el patio evoca el recuerdo de las casas moriscas granadinas, pues tiene galerías arquitrabadas con columnas y zapatas en los lados paralelos a la calle y balconadas sobre canes volados en los otros dos. También de dos plantas —y quizá del siglo XVII— la casa cural de la catedral es interesante por sus artesonados mudéjares.

Entre las casas de planta única del tipo propiamente centroamericano con mirador en la esquina, hay que citar la “de los leones”, que se cree anterior al terremoto de 1717. La portada con columnas salomónicas y los leones de piedra que dan nombre a la casa, es más interesante por la decoración vegetal de las pilastras que por los otros elementos que parecen añadidos posteriores (fig. 350).

Dentro del tipo común a toda la Capitanía, las casas de Nicaragua se distinguen por la transformación del mirador antigüeño en puerta de esquina y por el mayor desarrollo del alero sostenido por canes horizontales —“canes de flor” se les llama en Granada— que se decoran con ricas tallas. También es objeto de especial atención decorativa la columna de la esquina, que es de madera y no de piedra como en Guatemala. En León quedan algunas casas con portadas de influencia antigüeña, con el arco conopial matado en su vértice. En Granada, las casas se distinguen por el chaflán de la esquina, forma que se transmite a la parte correspondiente del tejado. Abundan en esta ciudad, más que en León, las “casas de corredor”, o sea las precedidas de un soportal sobre pies derechos de madera con zapatas. La portada más importante es la de la casa del adelantado Montiel (fig. 351), donde el arco conopial y la cornisa ondulada, prueban la vitalidad del estilo antigüeño, y las flores de corozos evocan el ambiente tropical de la bella ciudad del lago. Al parecer se labró en los comienzos del siglo pasado, pues una inscripción dice: “Viva Fernando VII, 1808”.



**CARACTERES DEL ESTILO. LA HABANA.** — La característica más señalada en la arquitectura barroca cubana es la sobriedad decorativa, aspecto en el que se parece a la del vecino Yucatán. Los alardes decorativos y las manifestaciones de la sensibilidad indígena, parecen haber sido —en términos generales— privativos de aquellas tierras que como México, Guatemala o el Perú, habían alcanzado, antes de la llegada de los españoles, una evolución cultural avanzada en todos los aspectos y, por tanto, también en el artístico. Faltaba en Cuba la gran población indígena de donde, en otros países de América, se nutrió la artesanía, suplida en cambio por la gente de color que no parece haber dejado en las artes que cultivaron el rastro de una especial sensibilidad para la decoración. Por otra parte, como ya señaló Weiss, la piedra de formación madreporica, llena de oquedades y de fósiles, no era aparente para labrar en ella labores menudas y es posible que esta circunstancia influyera no poco, como en Cartagena de Indias, en la acusada sobriedad del barroco cubano. En cambio, abundaban las maderas de excelente calidad y ése fue el material preferido para labrar las techumbres de templos y casas, las rejas de las ventanas, los grandes balcones volados de ascendencia morisca y las barandas de patios y escaleras. El maestro carpintero, con honores de ebanista por la calidad de sus trabajos, fue en toda la isla el colaborador más cercano del arquitecto, llegando a usurpar sus funciones en algunos casos; y el viejo arte de la “carpintería de lo blanco” floreció en Cuba con vigor, prolongando su vida hasta fines del siglo XIX, cuando en la Península era ya pura y lejana historia.

El traslado del gobierno de Santiago a La Habana en 1550, no dejó de repercutir en los destinos artísticos de la isla. La hermosa bahía habanera ofrecía un seguro fondeadero a los galeones y, por su privilegiada situación, el puerto único para que las flotas de Nueva España y Tierra Firme, que en él se reunían, emprendiesen el viaje de regreso aprovechando la corriente del Golfo para la navegación “de remontada”, hasta encontrar los vientos de Poniente. Así surgió la ciudad comercial y castrense —mercado y fortaleza—, punto vital de las comunicaciones entre América y España, al precio de ataques de piratas, corsarios y enemigos que obligaron a emprender sus grandes obras de fortificación.

Después de la ocupación de La Habana por los ingleses en 1762, la corona concedió franquicias y ventajas comerciales que aumentaron la prosperidad material de la isla y todo ello se reflejó en el aspecto artístico. El clima económico fue favorable a grandes empresas arquitectónicas y La Habana acabó de perfilar su fisonomía barroca.

**EL BARROCO HABANERO HASTA 1762.** — La iglesia del antiguo convento de San Francisco (1719-1738), hoy Casa de Correos, constituye un ejemplo expresivo del estilo limpio de ornamentación, casi tan sobrio como el herreriano y respetuoso con las proporciones de los elementos arquitectónicos, característico de la primera mitad del siglo XVIII (fig. 352). Como en lejanos modelos renacentistas y en algún templo yucateco, sobre la portada se alza una torre de cuerpos rectangulares. Con ese mismo estilo sobrio se labraron las fachadas de San Francisco de Paula (1730-1745), en La Habana, y la de Santo Domingo de Guanabacoa (1728-1748), obra ésta del arquitecto Lorenzo Camacho.

Al mediar la centuria, el estilo habanero parece evolucionar hacia una mayor libertad en la traza de los elementos arquitectónicos y en la manera de componerlos, manteniéndose





Figs. 355 y 356.—FACHADA DE LA CATEDRAL Y ANTIGUA CASA DE CORREOS (LA HABANA).





Figs. 357 y 358.—ANTIGUA CASA DE GOBIERNO Y PORTADA DE LA MISMA (LA HABANA). Fig. 359.—IGLESIA DE SANTO DOMINGO (GUANABACOA).



fiel a la sobriedad decorativa. Ese cambio de rumbo del estilo se advierte en la portada del Seminario, antiguo Colegio de Jesuitas, terminado al tiempo de la expulsión (1767). La forma del arco y la sección de los soportes que lo flanquean, evocan la vitalidad del octógono en la vecina Nueva España; y tanto las hornacinas resaltadas como las esbeltas pilastrillas acusan un deseo de ligereza y de renovar los esquemas de la generación anterior, tan cargada de clasicismo (fig. 353). La forma semioctogonal del arco se repite en la bóveda de la escalera, recordando las de las galerías claustrales de la Merced, de Antigua Guatemala. Con el estilo del Seminario se relaciona la ermita del Cristo del Buen Viaje (1752), flanqueada por dos torres octogonales.

**EL BARROCO HABANERO DESPUÉS DE 1762.** — Restaurada la soberanía española después de la breve ocupación inglesa, comienza en La Habana una época de grandes empresas arquitectónicas y transformaciones urbanas. Cambia de nuevo el rumbo del estilo barroco y aparece patente la influencia de Cádiz, ciudad tan ligada entonces a la Gran Antilla por la navegación, el comercio, las nuevas obras de fortificación y la Marina. Angulo vincula esta influencia a los nombres de Pedro de Medina y Antonio Fernández Trevejos, los dos arquitectos más representativos de la época, aunque los datos conocidos no permitan deslindar el alcance de la intervención de cada uno de ellos en los tres monumentos importantes del nuevo estilo: la catedral, la Casa del Gobierno y la Casa de Correos. Consta que dirigió las obras de estos dos edificios civiles Fernández Trevejos, que era natural de La Habana y alcanzó el grado de Coronel de Ingenieros. Pedro de Medina (1738-1796), nacido en el Puerto de Santa María, había tenido una buena escuela en la vecina Cádiz, donde le conoció el ingeniero Silvestre Abarca, que le llevó a la capital cubana. De creer a Romy, que hizo su elogio en la sesión necrológica que le dedicó la Sociedad Económica de Amigos del País, intervino Medina en las obras de la catedral, Casa de Correos y Casa de Gobierno. Claro es que la ocasión era propicia a la generosidad en el elogio.

La catedral es el antiguo templo de la Compañía, comenzado en 1742 y aún no concluido al tiempo de la expulsión en 1767. De tres naves con tramo de crucero, cúpula octogonal sin tambor y presbiterio cuadrado, el barroquismo de la época dejó su huella en la curva saliente de las pilastras que se transmite al entablamento y a los arcos (fig. 354). Hasta las desdichadas reformas de 1947, la cubierta era de crucería gótica con nervaduras de madera, como las de la catedral de Lima, pero con decoración de rocalla en las claves y roleos ornamentados con la típica rejilla del estilo Luis XV en los arranques de los nervios. La fachada (fig. 355) es la más barroca de la arquitectura cubana. La tradicional sobriedad habanera contrasta con el movimiento del frontón mixtilíneo, de la cornisa del primer cuerpo y de la planta de las tres calles centrales. Las columnas, salvo las de los extremos, están sesgadas, así como los trozos de entablamento correspondientes, y la cornisa principal se curva y se encrespa sobre el vano adintelado de la entrada, cuyo baquetón mixtilíneo es semejante al de alguna puerta de la Casa de Correos. No falta algún rasgo de origen mexicano, como la forma mixtilínea de la claraboya y el listel que une la calle central con el piñón del remate.

La Casa de Correos (1770-1792), hoy ocupada por el Tribunal Supremo, tiene soportales que abarcan la planta baja y la de entresuelo (fig. 356). Dentro de su sencillez y de la falta de profusos motivos ornamentales que constituye una invariante del barroco habanero, el espíritu dieciochesco se muestra en las esbeltas pilastras, en los arcos mixtilíneos de los vanos



y en los remates del antepecho que, con sus perfiles curvos, denotan la influencia gaditana. En la portada principal aparece el típico baquetón mixtilíneo, de igual origen, que veremos en otras casas habaneras.

La Casa de Gobierno (1776-1792), hoy Ayuntamiento (fig. 357) es, probablemente, como dice Angulo, "la obra más armoniosa que nos ha dejado el barroco en Cuba, equiparable a las mejores creaciones de esta índole en México". Sus medias columnas con traspilares subrayan la personalidad de las distintas calles de la fachada; y parecido efecto consiguen los frontoncillos partidos en tres trozos que coronan los huecos de los balcones, cuya semejanza con los de la catedral señaló el historiador del arte cubano Weiss. En los encuadramientos de las puertas se combinan las formas mixtilíneas y conopiales de influencia gaditana, frecuentes en otras casas de la ciudad (fig. 358). En la Plaza de Armas, los dos edificios comentados pregonan tales semejanzas de estilo que hacen pensar en un mismo arquitecto. A la luz de los datos conocidos, hay que adjudicar la paternidad de estas dos hermosas creaciones a Medina y a Fernández Trevejos.

**IGLESIAS CON CUBIERTAS MUDÉJARES.** — La influencia de Sevilla, de donde pasaron muchos artífices a trabajar en las fortificaciones desde el siglo XVI y la abundancia de buenas maderas, pudieron ser causas del florecimiento de la «carpintería de lo blanco» en La Habana y en toda la isla. Los artesonados cubanos ofrecen, como nota característica, la presencia de canes puramente decorativos en los ángulos y en el centro del testero, como se advierte en las armaduras moriscas más antiguas que se conservan, que son las del convento de Santa Clara (1638-1644), hoy Secretaría de Obras Públicas. Al otro lado de la bahía, en Guanabacoa, se construyeron en la primera mitad del siglo XVIII dos iglesias importantes por sus cubiertas moriscas: la parroquial y la de Santo Domingo. El templo parroquial (1714-1721) es de tres naves con brazo de crucero tan ancho como la central. Cúbrese ésta con arteson corrido, en tanto que las laterales tienen artesonos independientes en cada uno de sus tramos cuadrados. Los brazos del crucero están cubiertos con armaduras de par y nudillo a tres aguas y más bajas que la gran artesa del centro, con lo cual se logró el efecto de un gran espacio interior unificado que realza la importancia de esa parte del templo. No faltan los canes decorativos en el arrocabe. Labró la iglesia el arquitecto Alejandro Hernández.

Mayor aún es el interés que ofrece el templo de Santo Domingo (1728-1748), obra de Lorenzo Camacho, cuyas tres naves están subdivididas en tramos por medio de arcos transversales, organización que trae como consecuencia el empleo de pilares cruciformes y bellos efectos de perspectiva. La armadura del crucero es octogonal sobre pechinas y la capilla mayor ligeramente ochavada (fig. 359). La iglesia de Santa María del Rosario (1760-1766), en la misma comarca, tiene armaduras semejantes a las de Santo Domingo de Guanabacoa. El mudejarismo se extendió a las ciudades del interior de la isla. La iglesia de Remedios (1734-1736), la de Sancti Spiritus (1758) y la capilla de los Dolores, de Bayamo (1733-1740), están cubiertas con hermosos artesonados.

**SANTIAGO. LA ARQUITECTURA EN MADERA.** — En Santiago, la capital religiosa de la isla, la frecuencia de los terremotos impuso una arquitectura lignaria, aun en monumentos de grandes proporciones como la catedral. En la iglesia de San Francisco, como en la catedral de Lima, la estructura de madera de los soportes está revestida de obra de fábrica, pero en





Fig. 360.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA. Figs. 361 y 362.—CASAS DEL CONDE DE LA REUNIÓN Y DEL MARQUÉS DE SAN FELIPE Y SANTIAGO (LA HABANA).





Fig. 363.—CATEDRAL DE CARACAS. Fig. 364.—IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES. Fig. 365.—IGLESIA DE TURMERO.



otras iglesias este material está a la vista y el armazón lignario se forra de tablas para simular pilares. Así, por ejemplo, en la de Santo Tomás (1715), atribuida a Francisco Toledano. La catedral es un templo de cinco naves con pilares, arcos de medio punto o rebajados y bóvedas de cañón rebajado con casetones en la nave central, salvo algunos tramos en que son cupuliformes o vaídas con nervaduras radiales decorativas (fig. 360). La más interesante es la del coro, de media naranja de sección quebrada. Las naves extremas se cubren con armaduras o dos vertientes, de faldones muy desiguales. Todo es de madera y los pilares tienen estructura de horcones. Comenzó la fábrica en 1806 el maestro Pedro Fernández, apodado "Perote", carpintero de raza de color que había demostrado su pericia en otras fábricas.

LA CASA EN CUBA. — No sólo por los grandes edificios de administración y gobierno, sino, también, por el gran número de casas de vivienda construidas durante el siglo XVIII, es indudable que la arquitectura civil es más importante y más original que la religiosa en la isla de Cuba. Aunque, en este aspecto, el gran foco artístico radica en La Habana, la casa tiene características propias en cada una de las principales ciudades —Santiago, Camagüey, Trinidad, etc.— y en todas la vitalidad suficiente para seguir evolucionando a lo largo del siglo XIX. La importancia de la madera y la persistencia de las cubiertas mudéjares, son características comunes a todas las escuelas regionales.

La Habana, cercada como Cádiz por un recinto de murallas, tuvo que aprovechar al máximo los solares, lo cual contribuyó a que se impusiera el tipo de gran casa —tan frecuente en Tenerife y en Cartagena de Indias— con planta baja dedicada a tiendas o depósitos de mercancías, entresuelos con oficinas o escritorios y planta noble para vivienda de los dueños. El entresuelo influye tanto en la composición de la fachada como en el patio y en aquella juegan papel principal el gran balcón y las rejas de madera. Al mismo tiempo, la urbanización de la Plaza de la Ciénaga y de la Plaza Vieja, escenarios de espectáculos religiosos y profanos, puso de moda las fachadas con portales y con galerías de arcos sobre columnas en la planta alta. La distribución interior del edificio tiene por centro el patio, con galerías en las crujías del eje de la entrada, que a veces se extienden a todo el perímetro. Hay otras en que las galerías son de madera y voladas sobre canes. El arco del zaguán suele ser lobulado, como en Cartagena de Indias, y, lo mismo que en esta ciudad, la armadura morisca es la cubierta corriente en la planta noble.

Como en otras ciudades ribereñas del Caribe, abundan en La Habana las fachadas con gran balcón de madera corrido en la planta principal. Los balcones debieron hacer su aparición en fecha temprana, aunque los que se conservan son tardíos y muchos fueron sustituidos por otros de hierro en el siglo pasado. El balcón habanero, como el de las islas Canarias, de donde directamente procede, tiene piso sobre canes muy volados, antepecho de balaustres torneados y finas columnillas con zapatas sosteniendo el tejado sobre su correspondiente fila de canecillos. Los habaneros, como los de Gran Canaria, tienen balaustres en toda la altura del antepecho y a veces cubren la esquina. La casa del Conde de la Reunión, que no causaría extrañeza en la vieja Cartagena, nos ofrece el tipo de mansión habanera con rejas voladas en el entresuelo y gran balcón cuya planta mixtilínea habla de una fecha de fines del siglo, como lo atestigua también la portada que es del estilo de Medina y Trevejos (fig. 361). Como ejemplos de casas de portales, pueden citarse la del Conde de Jaruco (1733) y la del Marqués de los Arcos (1746), en la plaza de la Ciénaga.



La influencia gaditana y la del estilo de la Casa de Correos y la Casa de Gobierno —explicable por el prestigio de ambos edificios— se advierte en otras casas habaneras del último cuarto del siglo, singularmente en sus portadas. La de la casa que fue del Marqués de San Felipe y Santiago (fig. 362) es obra de un buen arquitecto, tal vez el mismo de la Casa de Gobierno. Otra casa importante de ese momento del barroco habanero es la de la Obra Pía, cuya portada relaciona Weiss con la casa de los Condes de la Gomera, en Osuna (Sevilla). La influencia de Medina y Trevejos, o de las obras a ellos adjudicadas, dejó su huella en otras portadas de casas.

En Santiago y en Trinidad es frecuente la casa de una sola planta con fachada retranqueada, aprovechándose el desnivel del terreno para disponer una terraza cubierta o corredor, con pies derechos, zapatas y canes para sostener el tejado. En Camagüey, los aleros muy salientes con tornapuntas constituyen la nota característica de las fachadas; pero tal vez lo más típico de la arquitectura civil camagüeyana es la vitalidad de los arcos mixtilíneos y lobulados de los zaguanes, cuya riqueza de formas supera a la de La Habana o Venezuela, alcanzando metas similares a las de la escuela de Querétaro. Esos arcos de trazas tan barrocas se encuentran hasta en las casas más modestas, como si en esas creaciones cifrara el albañil su orgullo de artesano.

## VENEZUELA

EL ESTILO DEL SIGLO XVIII. — Durante el siglo XVIII, una serie de circunstancias económicas, que proporcionaron al país una era de prosperidad, favorecieron el desarrollo de las artes, singularmente la arquitectura, y Venezuela vivió una intensa actividad constructora hasta los días de la Emancipación. Fue entonces cuando se formó la nacionalidad artística venezolana y cuando las ciudades adquirieron la fisonomía que en parte conservan. La persistencia de viejas fórmulas en lo constructivo, la sobriedad en el aspecto ornamental y la vitalidad de la carpintería mudéjar, pueden señalarse como características de la arquitectura venezolana en el siglo de referencia. El tipo de templo de tres naves, con arcos sobre columnas y techumbres de madera, empleado a fines del siglo XVI en la catedral de Coro y en la iglesia de La Asunción (isla Margarita), fue el seguido, con escasas variantes, por los maestros del siglo XVIII. La planta de la iglesia de San Lorenzo de Agaricuar (estado Anzoátegui), de la que apenas quedan unos restos cubiertos por la vegetación tropical, es una excepción. Según los planos levantados por Gasparini, se proyectó una construcción de planta circular, inscrita en otra cuadrada dividida en tres naves de igual anchura por medio de pilares. Resulta difícil imaginar la solución de la cubierta y el objeto del muro circular si las paredes del cuadrado exterior eran las únicas capaces, por su grosor, de sostener una techumbre.

En cuanto a los soportes, los más empleados fueron columnas toscanas labradas de ladrillo. En la región oriental —la antigua Nueva Andalucía— se usó a veces el pilar de sección cuadrada (Arenas, Cumanacoa, etc.). Menos frecuentes son los de sección octogonal, de lejana ascendencia morisca, como los de la Matriz de Barinas y los de la catedral de Caracas. La cubierta corriente es la de pares y nudillos, a dos aguas en la nave central y a una vertiente en las laterales, con tirantes sobre canes. En las iglesias de El Tocuyo, la capilla mayor y las colaterales se cubren con bóvedas y en el crucero se alza una media naranja con lunetos en los ejes.



La vieja fórmula de la primitiva iglesia de San Francisco de Caracas (1593), que conocemos por los planos del Archivo de Indias, a base de columnas y un sistema arquivado de madera, se volvió a emplear en el siglo XVIII en la parte occidental del país (Araure, Cabudare), sustituyéndose a veces (Barinas, Nutrias) aquel tipo de soporte por el pilar. También hay iglesias (San Juan, de Carora, catedral de Trujillo, etc.), con pies derechos de madera, como las de Colombia y América Central. La iglesia de San Antonio de Maturín —de excepcional importancia por varios conceptos— está cubierta de bóveda de aristas hechas en madera y colgadas de la armadura del tejado. El estilo barroco dejó su huella, en el aspecto decorativo, en las portadas de iglesias y casas, labradas por lo general con ladrillo y ornamentaciones de estuco o mezcla; y, sobre todo, en los arcos lobulados y mixtilíneos, que forman una serie tan rica y variada como la de Camagüey en Cuba (fig. 366).

CARACAS, LOS VALLES DE ARAGUA, EL TOCUYO, CALABOZO. — Las desdichadas reformas de 1932 transformaron por completo el interior de la catedral de Caracas (1665-1674), ocultando los pilares octogonales y las cubiertas de madera de sus cinco naves. Se salvó la capilla de la Trinidad (1698), que conserva el techo de artesa a cuatro aguas con pinturas y dorados en los faldones y motivos de lazo en el harneruelo. La fachada de ladrillo enfoscado (1710-1713), cuyo diseño se atribuye a don Francisco Andrés de Meneses (figura 363), es el ejemplar más antiguo de un tipo que se imitó medio siglo más tarde en la iglesia de la Concepción de El Tocuyo. En relación con el sencillo diseño de la fachada caraqueña, hay que citar la de la parroquia de San Sebastián de los Reyes (estado de Aragua), construida por los mismos años, excepcional por ofrecernos uno de los pocos conjuntos de ladrillo en limpio que se conocen en Venezuela (fig. 364).

En las afueras de Caracas —aunque ya en el estado de Miranda— la iglesia de Petare, dentro del tipo normal en cuanto a planta y alzado, nos ofrece una interesante fachada de tres calles con la central más elevada, según la fórmula corriente, imafrente de perfiles ondulados y la pequeña ventana superior con arco conopial. El templo se estaba construyendo en 1772. Visitó la parroquia el obispo Martí.

Al occidente de la capital, en el hermoso valle de Aragua, se encuentran antiguos pueblos con iglesias interesantes. La de Turmero —que se estaba labrando en 1781— sigue el tipo corriente de tres naves, con cubiertas de madera. La fachada, con elevado frontispicio, es una de las más expresivas del estilo barroco del último tercio del siglo (fig. 365).

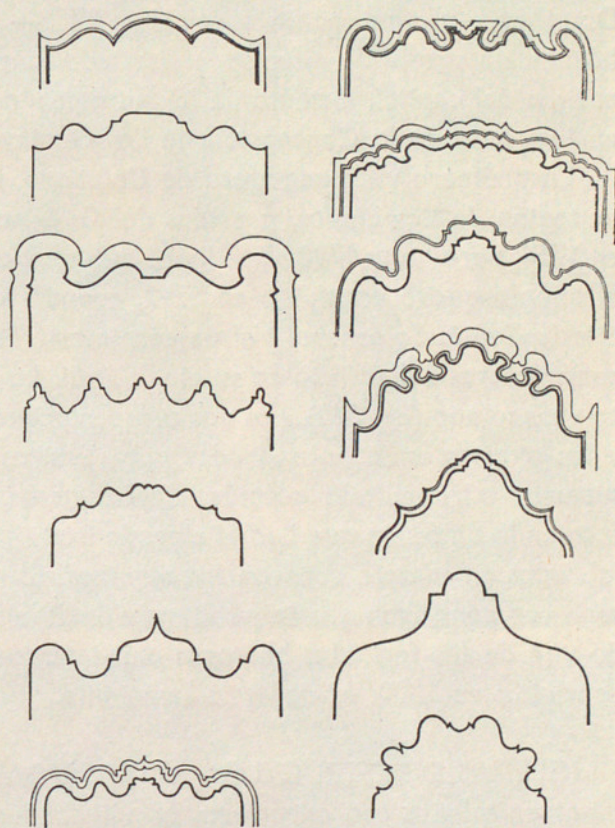


Fig. 366.—ESQUEMAS DE ARCOS DE VENEZUELA.



Hasta hace cinco lustros, el conjunto urbano y sus importantes templos pregonaban el esplendor dieciochesco de El Tocuyo, primera ciudad del interior de Venezuela, pero el terremoto de 1950 redujo todo a ruinas y escombros. Las iglesias tocuyanas repetían, en cuanto a planta y alzado, el tipo común en Venezuela de tres naves y techumbres de artesón, pero con bóvedas en el presbiterio y capillas colaterales y cúpula sin tambor en el crucero. Las fachadas eran de traza y estilo semejante a la de la catedral caraqueña. El templo de Santo Domingo —que estaba sin concluir en 1786— era interesante por su presbiterio ochavado con bóveda de cuarto de esfera y, sobre todo, por sus columnas con un trozo de entablamento encima del capitel, fórmula de lejana ascendencia renacentista empleada por los mismos años en la iglesia de la Concepción de La Orotava, en la isla de Tenerife (fig. 367).

La próspera villa ganadera de Calabozo, fundada por los religiosos capuchinos (1727) en la región de Los Llanos, a orillas del Guárico, comenzó la construcción de su iglesia mayor en 1754, pero hasta 1780 no se labró más que la sacristía, el presbiterio y las capillas colaterales. El templo quedó concluido en 1792, cuando lo describieron y valoraron el maestro de albañilería Tomás Solórzano y el de carpintería Félix Eugenio Prieto, que parecen haber sido los constructores del edificio en su etapa final. La fachada es una de las más hermosas del barroco venezolano (fig. 368). Los dos cuerpos principales se elevan en toda la anchura de las naves y las puertas están encuadradas por pilastras en forma de tronco de pirámide, cuyo tercio superior estrangulado acentúa el parentesco con el estípite. Una fina moldura se quiebra formando un festón que liga el elevado frontispicio con los cuerpos laterales y cartones y roleos labrados en mezcla decoran las esquinas. El maestro Solórzano, probable autor de la obra, supo componer con gracia y soltura y distribuir hábilmente los elementos ornamentales, creando una de las fachadas barrocas más interesantes de Venezuela. La iglesia de Las Mercedes, concluida en 1800, es de estilo semejante.

**IGLESIAS DE ESTRUCTURA ARQUITRABADA.** — En la parte occidental del país se encuentran iglesias con estructuras arquitrabadas, bien con soportes de madera o con pilares o columnas de fábrica de ladrillo. El ejemplo más antiguo nos lo ofrece la parroquial de San Juan Bautista de Carora, que estaba para cubrir en 1628, fecha en que era maestro mayor Juan Cordero, a quien hay que atribuir la hermosa portada de cantería. Las tres naves están formadas por pies derechos de madera de sección octogonal sobre basas de piedra, con zapatas que reciben las vigas soleras de la armadura. A semejanza de las iglesias de Nicaragua, la cubierta de la nave central de pares y nudillos, prolonga los faldones sobre las naves laterales. Como es extraño que los tirantes no tengan decoración mudéjar de lazo, es posible que la cubierta fuera reemplazada por la actual. El edificio coincide con la descripción que hizo el obispo Martí en 1776.

La catedral de Trujillo, aproximadamente contemporánea de la iglesia de Carora, presenta una estructura semejante. La de Obispos, en los llanos de Barinas, es notable por las proporciones elevadas de sus pies derechos, con basas labradas en la misma pieza. La Matriz de Barinas (1787) tiene pilares octogonales de ladrillo con zapatas de madera y cubierta de pares y nudillos con tirantes sobre canes de perfil lobulado. La de Ospino (1807) presenta una estructura semejante, pero con columnas.

Otro grupo interesante de templos de este tipo se encuentra en la región de Coro, cerca de la costa, con la particularidad de que las columnas están a poca distancia unas de otras.



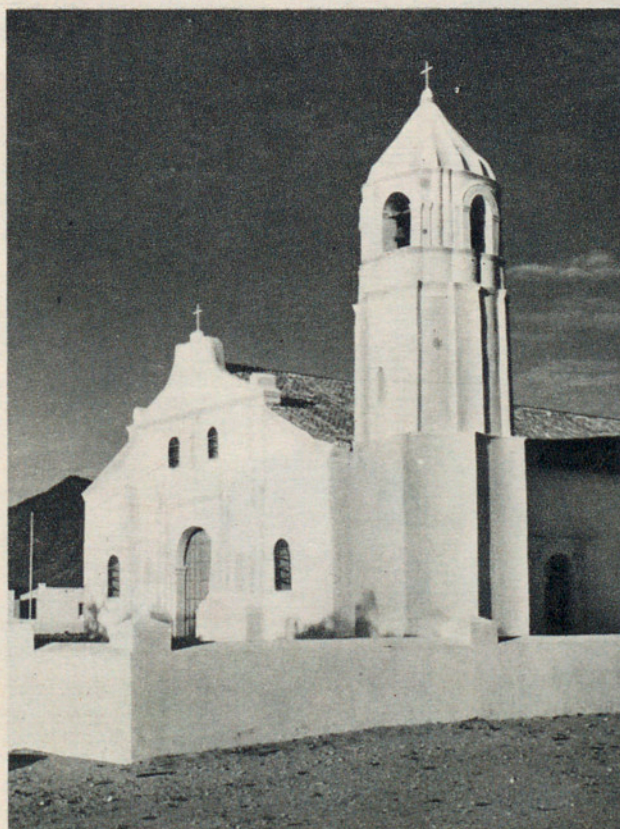


Fig. 367.—IGLESIA DE SANTO DOMINGO (EL TOCUYO). Fig. 368.—CATEDRAL DE CALABOZO. Fig. 369.—IGLESIA DE SANTA ANA. Fig. 370.—IGLESIA DE SAN ANTONIO DE CLARINES.





Figs. 371 y 372.—INTERIOR Y FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE MATURÍN. Fig. 373.—PORTADA DE LA "CASA DE LAS VENTANAS DE HIERRO" (CORO).



Tal es la del pueblo de Santa Ana, en la península de Paraguaná, que ofrece especial interés, además, por la forma excepcional de la torre (fig. 369). Tiene ésta un primer cuerpo octogonal de lados cóncavos, el segundo cilíndrico, pero con pilastras también cóncavas a las que se contraponen las convexidades del pedestal del campanario, y chapitel de lóbulos convexos.

EL ORIENTE. LAS MISIONES DE NUEVA ANDALUCÍA. — Al oriente del río Unare se extendía la gobernación de Nueva Andalucía, que hasta mediados del siglo XVII tuvo una vida muy precaria. Por entonces eran escasas las ciudades y contadas las que merecían ese nombre, en toda la extensión comprendida entre el cabo Codera y la península de Paria: Barcelona, Cumaná y Cariaco, sobre la costa, y Cumanacoa en el interior, a una jornada de la capital. El vecindario de ésta apenas llegaba, en la referida época, a diecisiete familias, que vivían oprimidas por los indios indómitos, dueños absolutos del territorio.

La colonización definitiva de Nueva Andalucía comenzó por esos años y no fue empresa de guerra, sino obra de paz. Donde había fracasado la espada, triunfó la cruz. En 1656, los franciscanos observantes fundaron la primera misión en el pequeño pueblo de Píritu, a diez leguas de Barcelona. En el año siguiente, los capuchinos aragoneses desembarcaron en Cumaná y en 1669 fundaban, en el interior, la misión de Santa María de Los Ángeles. La labor desarrollada por observantes y capuchinos, fue en extremo fecunda. Cuando, en 1773, visitó el obispo de Puerto Rico esos territorios, que formaban parte de los «Anejos Ultramarinos» de su diócesis, había en la provincia de Cumaná treinta y cinco pueblos de indios fundados por los capuchinos y otros treinta y dos habían surgido como fruto de la actividad de los franciscanos. Todos los pueblos tenían iglesias y es posible que, en algunos casos, los mismos frailes actuaran como arquitectos.

Dentro del tipo general de templo venezolano ya descrito, las iglesias de franciscanos y capuchinos de Nueva Andalucía presentan algunos caracteres específicos. La de Clarines —que estaba en obras en 1755 y sin acabar en 1783— es de planta de cruz latina con crucero y cúpula de madera sobre pechinas que apea en cuatro pilares de superficies onduladas. Exteriormente, el arquitecto de Clarines aprovechó el saliente de las torres para disponer, a lo largo de los muros laterales, una especie de pórtico o logia con arcos, quizá para ocultar los enormes contrafuertes. Las arquerías, con su efecto escenográfico, contribuyeron al juego de volúmenes del templo, cuya fachada queda rehundida entre las torres (fig. 370). En contraste con las líneas curvas del remate, la portada es de traza tan sobria que se diría de la primera mitad del XVII.

La iglesia de San Antonio de Maturín (1794), de tres naves, es excepcional por su capilla mayor semicircular y por las bóvedas falsas de madera que ocultan interiormente la cubierta a dos aguas. Las dobles bóvedas de aristas sin apoyo en el centro del tramo que cubren, producen una sensación de inestabilidad propia del estilo barroco y crean unos efectos de perspectiva que parecen dilatar el espacio interior (fig. 371). Flanquean la fachada dos torres octogonales que apenas rebasan la altura del frontón. Aunque no faltan en ella elementos ornamentales barrocos y los arcos de los campanarios son trilobulados, el conjunto acusa la influencia del neoclasicismo (fig. 373). Según el barón de Humboldt —que fue huésped de los religiosos en 1799— dirigió las obras fray Juan de Aragües, a quien un contemporáneo califica de “gran matemático”.



LA CASA EN VENEZUELA. — Aunque en Caracas hubo algunas casas “de alto” y las hay en ciudades del interior, la vivienda más corriente fue de una sola planta, con portada de ladrillo estucado y ventanas con rejas salientes a la andaluza. Hasta hace pocas décadas, Caracas conservaba su aspecto dieciochesco, pero cuanto se hable hoy de la arquitectura urbana de la capital pertenece a un pretérito inolado en aras de la transformación radical de la ciudad. La más interesante de las casas caraqueñas del tipo corriente de una planta, era la que ocupaba en los últimos tiempos el Colegio Chaves (1783), antigua morada de don Juan de la Vega y Bertodano. El patio tenía galerías en todo su perímetro con arcos carpaneles sobre columnas panzudas con capiteles corintios y un trozo de entablamento encima (fig. 374). La columna panzada o “monstruosa”, cuyos precedentes más lejanos se encuentran en la traducción de Vitrubio ilustrada por fray Giocondo (1511), se empleó en el barroco español y en el mexicano, pero su introducción en Venezuela se debe a la influencia holandesa de la cercana isla de Curaçao. Abundan en Willemstad, capital de la isla, las fachadas con galerías de columnas de ese tipo. La portada de la casa de don Juan de la Vega, era la más bella de cuantas formaban la serie caraqueña, que la piqueta destruyó. El frontispicio se encrespaba en forma mixtilínea y el arco, horizontal como un dintel recortado, combinaba los lóbulos convexos con el arquito conopial de la clave (fig. 375). Formas parecidas se labraban, por los mismo años, en Cádiz y en los pueblos ribereños de su bahía. Fue, precisamente, en las portadas de las casas, donde los albañiles venezolanos dejaron su variado repertorio de arcos de trazas barrocas. La casa llamada “La Blanquera”, en San Carlos, tiene uno de esos dinteles cuyos limpios perfiles recortados combinan lóbulos y ángulos corniformes.

Las casas de La Guaira y Puerto Cabello son semejantes a las de La Habana, Cartagena y otras ciudades ribereñas del mar Caribe y quizá el modelo común proceda de las islas Canarias —y en especial de la de Tenerife— tan ligadas a Venezuela por la emigración y el comercio. Los grandes balcones de madera tienen balaustrada en la parte superior del antepecho, sobre un zócalo cerrado con cuarterones, como los de Tenerife; y los patios, con estructura arquivada de madera sobre pies derechos, también son semejantes a los de las casas de la citada isla. Por excepción, los balcones de la Aduana de La Guaira, como los de Cartagena de Indias, tienen balaustres en toda la altura del antepecho. El edificio fue construido por la Compañía Guipuzcoana y el modelo en madera se conserva en el Museo de San Telmo, en San Sebastián (España). Puerto Cabello cuenta aún con grandes casas con hermosos balcones —también semejantes a los de Tenerife (fig. 377)—, y cubiertas de artesonado mudéjar con decoraciones de lazo en los tirantes y en el harnavelo.

La ciudad de Coro, la antigua capital de Venezuela, conserva uno de los conjuntos urbanos más importantes del país, fiel reflejo de la época de prosperidad que vivió en el siglo XVIII, quizá a causa, en buena parte, del comercio ilícito con la vecina isla de Aruba. Aunque no faltan casas de dos plantas, como la de la familia Arcaya (fig. 376) con balcón volado a lo largo de sus dos fachadas, las más corrientes son de un solo piso. La más interesante es la llamada “Casa de las ventanas de hierro”, sin duda, por el material empleado en sus rejas, que las hace excepcionales en Coro. El patio tiene arquerías sobre columnas panzudas. Lo más singular es la portada, que, como en las casas centroamericanas, se abre en un extremo de la fachada. En el conjunto de ladrillo enfoscado, se combinan columnas que recuerdan los balaustres renacentistas, columnillas panzudas, una ornamentación que evoca las imbrica-





Figs. 374 y 375.—PATIO Y PORTADA DE LA CASA DE DON JUAN DE LA VEGA (CARACAS). Fig. 376.—CASA DE LOS ARCAYA (CORO).





Fig. 377.—CASA EN PUERTO CABELLO. Fig. 378.—CATEDRAL DE PÁNAMA. Fig. 379.—IGLESIA DE SAN IGNACIO (BOGOTÁ). Fig. 380.—PORTADA LATERAL DE LA IGLESIA DE PASTO.



ciones del gótico Isabel y la venera bajo el frontón curvo, o sea lo que el tratadista Diego de Sagredo llamaría un "frontispicio de vuelta redonda", como los de las portadas platerescas de Toledo. Obra maestra de algún albañil coriano, es el ejemplar más cargado de interés y de interrogantes del barroco venezolano del siglo XVIII (fig. 373).

## P A N A M Á

ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII. — Aunque el territorio de la antigua Audiencia de Panamá es parte de América Central, no dependió, en la época española, de la Capitanía General de Guatemala. Cuando se creó el virreinato de Nueva Granada a principios del siglo XVIII, pasó a depender de Bogotá y después de la Emancipación quedó incorporado a la República de Colombia, hasta que se declaró independiente en 1903. Estas circunstancias históricas y políticas explican que el arte panameño no tenga relación directa con el que irradió de Antigua, la capital artística centroamericana.

La ciudad de Panamá, fundada por Pedrarias Dávila (1519) a orillas de la "Mar del Sur" fue destruida por el filibustero Morgan en 1671 y trasladada, poco después, a un emplazamiento de mejores condiciones. Consta que los materiales útiles de los edificios de la ciudad vieja se aprovecharon en la nueva, lo cual explica que la fachada de la iglesia de la Merced (comenzada hacia 1680) sea una obra tardía del Bajo Renacimiento. En 1690 se comenzó a construir la catedral, pero las obras se demoraron tanto, después de haberse modificado el proyecto primitivo, que el edificio no se bendijo hasta 1762. La planta que se adoptó en definitiva, fue la del ingeniero Nicolás León (1749), cuyos planos se conservan en el Archivo de Indias. Consta de cinco naves sin capillas, crucero y capilla mayor de cabecera plana. Los soportes son pilares cruciformes con pilastras, como los de las catedrales de Lima y Cuzco —la diócesis de Panamá era sufragánea de la limeña— y la cubierta de armadura de madera con bóvedas falsas de medio cañón. La fachada, construida después de 1750, llama la atención por su diseño de abolengo renacentista y por sus elementos decorativos propios del Bajo Renacimiento de la primera mitad del XVII, en contraste con el elevado frontispicio mixtilíneo (fig. 378). Tal vez se aprovecharan algunos elementos de las portadas de la catedral de la ciudad vieja. Las torres tienen el último cuerpo octogonal y chapiteles piramidales de abolengo andaluz, con decoración de azulejos.

## C O L O M B I A

CARACTERES GENERALES. LA ETAPA DE TRANSICIÓN. — Aparte la falta de novedad en el trazado de las plantas de los edificios religiosos, que —como en toda la América hispana, salvo contadas excepciones— se mantienen fieles a los ángulos rectos y los muros rectilíneos, si alguna característica se puede señalar, con carácter general, a la arquitectura colombiana de la época barroca es la de una gran sobriedad en el aspecto decorativo. No se encuentran en el antiguo Nuevo Reino de Granada esas fachadas de gran aparato como las de México o Guatemala, o como las que veremos en Quito y en el Perú. Los alardes decorativos quedaron relegados al interior de los templos. En Tunja y en



Bogotá, a partir de mediados del siglo XVII, las iglesias se decoran con aplicaciones de madera tallada, que en unión de los lienzos y los retablos forman conjuntos refulgentes de oro y policromía. En pueblos de indios de la región andina (actuales departamentos de Boyacá y Cundinamarca) aparece una arquitectura de sabor popular que repite, a escala más modesta, los atrios con posas en los ángulos que las necesidades de la evangelización habían creado en la Nueva España. Las armaduras mudéjares con decoraciones de lazo continúan empleándose en la arquitectura doméstica y en algunas iglesias; y el mudejarismo —de tanto arraigo en Colombia— inspiró la torre de la iglesia de San Francisco de Cali. El tipo de templo de tres naves con arcos sobre columnas, de abolengo en el país, se adoptó, agonizante ya en el siglo XVIII, en la catedral de Santa Fe de Antioquía; y el de “horcones” o pies derechos de madera, tan propio de América Central como frecuente en la vecina Venezuela, se encuentra en los valles del Magdalena y del Cauca. La complicada geografía del país, con sus imponentes cordilleras, los valles fluviales, la costa del Caribe y las mesetas andinas, dio lugar a una diversidad regional que se reflejó en la arquitectura.

En la primera mitad del XVII, sigue los cauces del manierismo con las libertades precursoras de la aparición del barroco. El monumento importante de esa época es la iglesia de San Ignacio, de Bogotá (1610-1643), obra del jesuita Juan Bautista Coluccini († 1641), nacido en Lucca, en la Toscana, a quien ayudó en la dirección de las obras un lego arquitecto, quizá el hermano Pedro Pérez, natural de Tobarra (España), que llegó a Bogotá en 1612.

En planta y alzado, el templo responde al tipo, derivado del Gesù de Roma, que empleó la Compañía en otras iglesias de América del Sur, como las de Quito y Lima: una nave con capillas laterales, crucero con cúpula y presbiterio con cabecera plana. Las capillas se cubren con bóvedas semiesféricas y es de suponer que se proyectara la nave con medio cañón de fábrica y no de madera como se hizo. La fachada es creación típica de esa época de transición entre el Bajo Renacimiento y el Barroco. Pilastras lisas que se prolongan más arriba del entablamento, reciben el frontón del cuerpo central y el gran arco que, a modo de hornacina, cobija la portada principal, se repite en las calles laterales (fig. 379). Las portadas del presbiterio se inspiraron en los dibujos del tratadista Serlio.

La iglesia de San Ignacio de Tunja (terminada en 1642), es interesante por su portada, cuyo diseño tal vez se deba, como sugiere S. Sebastián, al lego Pedro Pérez, que intervino en las obras del templo antes de 1638. El almohadillado que invade los soportes, el despiece del arco y el tímpano del frontón, proceden también del libro de Serlio, tan consultado en esa época.

Al gusto manierista tardío y a las consultas a los tratados de Arquitectura, se deben las dos portadas de la catedral de Pasto, quizá labradas cuando se reconstruyó parte del edificio hacia 1667. La lateral es copia de la que diseñó Miguel Ángel para la Viña Grimani, de Roma, divulgada por los dibujos de Vignola e igual a la del Colegio de la Compañía, de Quito (figura 380). Tal vez la hiciera algún arquitecto jesuita procedente de Quito, de cuya audiencia dependía entonces la ciudad de Pasto.

Las libertades manieristas dejaron su huella, asimismo, en la portada de las iglesias santafereñas de San Agustín (1668) y el Sagrario (1689). En ésta aparece, quizá por primera vez en América del Sur, la columna salomónica, si bien en lugar secundario y con sólo cuatro vueltas, tal vez porque así lo exigiera la escala decreciente de los dos cuerpos superiores (figura 382).



LA DECORACIÓN INTERIOR DE LAS IGLESIAS. — Así como los maestros yeseros de Nueva España crearon los conjuntos barrocos de Oaxaca y Puebla, los entalladores neogranadinos centraron sus afanes decorativos en los espacios interiores de los edificios religiosos, si bien con diferente repertorio ornamental y con otros materiales. Tableros de madera tallada y pinturas polícromas decoran las cubiertas de los templos de Bogotá y Tunja y a veces invaden los paramentos que dejan libres los retablos. Techumbres con motivos barrocos encerrados en esquemas renacentistas, vienen a sustituir a los artesonados mudéjares de tanto arraigo en el país. El oro de las tallas destaca sobre el tono caliente del rojo; y flores, hojas, piñas, tallos ondulantes con pájaros y florecillas, etc., constituyen el repertorio de los decoradores.

El conjunto más importante de este aspecto del arte neogranadino de la segunda mitad del siglo XVII, lo ofrece la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, de Tunja. La decoración interior (1682-1689) es probable que sea obra de los artífices que labraron el retablo de la misma capilla: los escultores José de Sandoval, Lorenzo Lugo y Gonzalo Buitrago y el dorador Diego de Rojas. Consta de dos tramos, el primero con techumbre plana y el segundo con un artesón y, tanto en uno como en otro, arcos, soportes y cubiertas están forrados de madera con aplicaciones doradas sobre fondo rojo (fig. 384). Tanto en la techumbre plana del primer tramo como en la artesa del segundo, la decoración copia el modelo de los artesonados renacentistas dibujados por Serlio, que divulgó en todo el Mundo Hispánico la traducción castellana de Villalpando (Toledo, 1563). Las grandes flores de los casetones se han identificado con las del "Ilantén". La disposición de los dos tramos separados por arcos, produce un bello efecto de perspectiva; y el empleo de la artesa en el presbiterio después de la techumbre plana del tramo anterior, parece dilatar el espacio arquitectónico llevando la vista del espectador hacia el retablo donde se venera la Virgen del Rosario. El arte de los decoradores dejó otras muestras en la iglesia de Santa Bárbara, de la misma ciudad. La de Santa Clara, construida en el siglo XVI (fig. 81), también se decoró con tallas barrocas. Los mismos artífices de la capilla tunjana decoraron el interior de la iglesia de San Agustín de Bogotá, y el ensamblador Francisco de Escucha, el escultor Marcos Suárez y el dorador Dionisio Pérez del Barco intervinieron en la ornamentación del templo conventual de Santa Inés (1667), cuya techumbre copia también un modelo de Serlio. La iglesia de Santa Clara de la capital nos ofrece, asimismo, un conjunto interior de gran riqueza decorativa.

IGLESIAS DE PUEBLOS DE INDIOS. MONGUÍ. — Los estudios recientes de Arbeláez Camacho han puesto de manifiesto la existencia en Colombia de conjuntos arquitectónicos en que la iglesia y la plaza que la precede, con capillas en los ángulos, formaban una unidad funcional al servicio de fines misioneros, como en México. Los ejemplos que conocemos en que el templo y las posas aparecen reunidos, son ya del siglo XVII, pero es posible que, al menos en algún caso, repitan una organización semejante de época anterior. La plaza del pueblo servía de atrio a la iglesia y en ella, como en los patios de los conventos mexicanos, se reunían los muchachos de ambos sexos con el sacerdote misionero que les enseñaba el rezo y la doctrina, según lo acredita un texto del cronista fray Pedro Simón. Los templos son de una sola nave, larga y estrecha como los de las riberas del lago Titicaca, con cabecera plana y presbiterio cubierto con un artesón. La techumbre de la nave es de rollizos dispuestos a manera de pares y nudillos, con tirantes sobre canecillos. Los



muros laterales y la cubierta se prolongan delante de la fachada, formando un pórtico —a veces con balcón, como en Sáchica (fig. 385)— que quizá pudo servir para celebrar la misa ante los indios congregados en la plaza. En el centro de ésta, como en los atrios de México, se alzaba una cruz de piedra. Las posas son tan sencillas como las que veremos en Bolivia: simples capillas con tejado a dos aguas y pórtico, que reproducen a pequeña escala el templo principal. En Sutatausa (Cundinamarca) se conserva el conjunto del templo con tres de las posas antiguas y una más reconstruida en nuestros días (fig. 381). Consta que en fecha cercana a 1797, reconstruyó el templo y edificó las cuatro “ermitas”, el cura del pueblo, don Antonio de León y Acero.

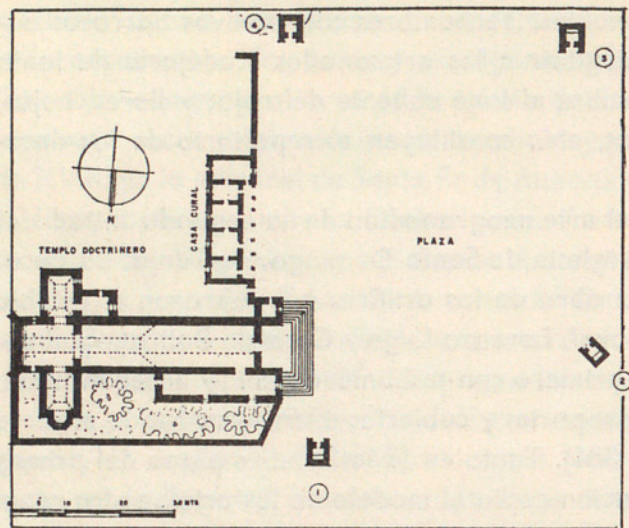


Fig. 381.—PLANTA DE LA IGLESIA, PLAZA Y POSAS DE SUTATAUSA. Según Arbeláez.

En tierras andinas de Boyacá se encuentra el convento de franciscanos de Monguí (1699-1715, 1732-1760), que servía de casa de reposo para los misioneros que iban a los llanos de Casanare. La iglesia de tres naves no ofrece novedad y lo más interesante del convento es la gran escalera, por las perspectivas de los dos tiros de acceso a las galerías altas. El claustro es de pilares con arcos y su piso superior está cubierto con armadura de pares y nudillos. La portada es obra probable del arquitecto Martín Polo Caballero († 1740), que se encargó de las obras en 1732. Su diseño es muy arcaizante para la fecha que se le asigna, pues las columnas corintias, el vano geminado y el frontoncillo del remate, evocan los tiempos del Bajo Renacimiento, que inspiraron tantas portadas en la histórica ciudad de Tunja, la capital de la provincia (fig. 386).

CARTAGENA DE INDIAS, MOMPÓS. — Como si en los arquitectos pesara la imagen de los paramentos lisos de las murallas que rodean su caserío, el estilo del siglo XVIII en Cartagena de Indias gusta de las líneas sobrias y los conjuntos desornamentados, que ponen una nota de severa austeridad en el ambiente barroco, colorista y exultante de la ciudad. Bien es verdad que, como en La Habana, la piedra dorada de las canteras de Tierra Bomba no se prestaba a labrar labores ornamentales. Un ejemplo de todo ello nos lo ofrece la iglesia de San Pedro Claver, antes de los jesuitas, que es el monumento religioso más importante de la ciudad y obra del primer cuarto del siglo. En 1695 se reunían materiales para la fábrica, que se terminó en 1716. Consta que la hizo un lego de la Compañía “gran arquitecto”, cuyo nombre quedó en el olvido. La iglesia se distingue de otras de los jesuitas porque las naves laterales tienen dos pisos, disposición seguida después (aunque con una solución arquitectónica más modesta) en el templo de los jesuitas, de Popayán, y más tarde en la catedral de Montevideo. Las cubiertas son de bóveda y tanto el arco del coro como los del primer tramo de capillas son trilobulados (figs. 387 y 388). La fachada, con sus paramentos apenas interrumpidos por la puerta y las claraboyas —la del centro

CARTAGENA DE INDIAS, MOMPÓS. — Como si en los arquitectos pesara la imagen de los paramentos lisos de las murallas que rodean su caserío, el estilo del siglo XVIII en Cartagena de Indias gusta de las líneas sobrias y los conjuntos desornamentados, que ponen una nota de severa austeridad en el ambiente barroco, colorista y exultante de la ciudad. Bien es verdad que, como en La Habana, la piedra dorada de las canteras de Tierra Bomba no se prestaba a labrar labores ornamentales. Un ejemplo de todo ello nos lo ofrece la iglesia de San Pedro Claver, antes de los jesuitas, que es el monumento religioso más importante de la ciudad y obra del primer cuarto del siglo. En 1695 se reunían materiales para la fábrica, que se terminó en 1716. Consta que la hizo un lego de la Compañía “gran arquitecto”, cuyo nombre quedó en el olvido. La iglesia se distingue de otras de los jesuitas porque las naves laterales tienen dos pisos, disposición seguida después (aunque con una solución arquitectónica más modesta) en el templo de los jesuitas, de Popayán, y más tarde en la catedral de Montevideo. Las cubiertas son de bóveda y tanto el arco del coro como los del primer tramo de capillas son trilobulados (figs. 387 y 388). La fachada, con sus paramentos apenas interrumpidos por la puerta y las claraboyas —la del centro



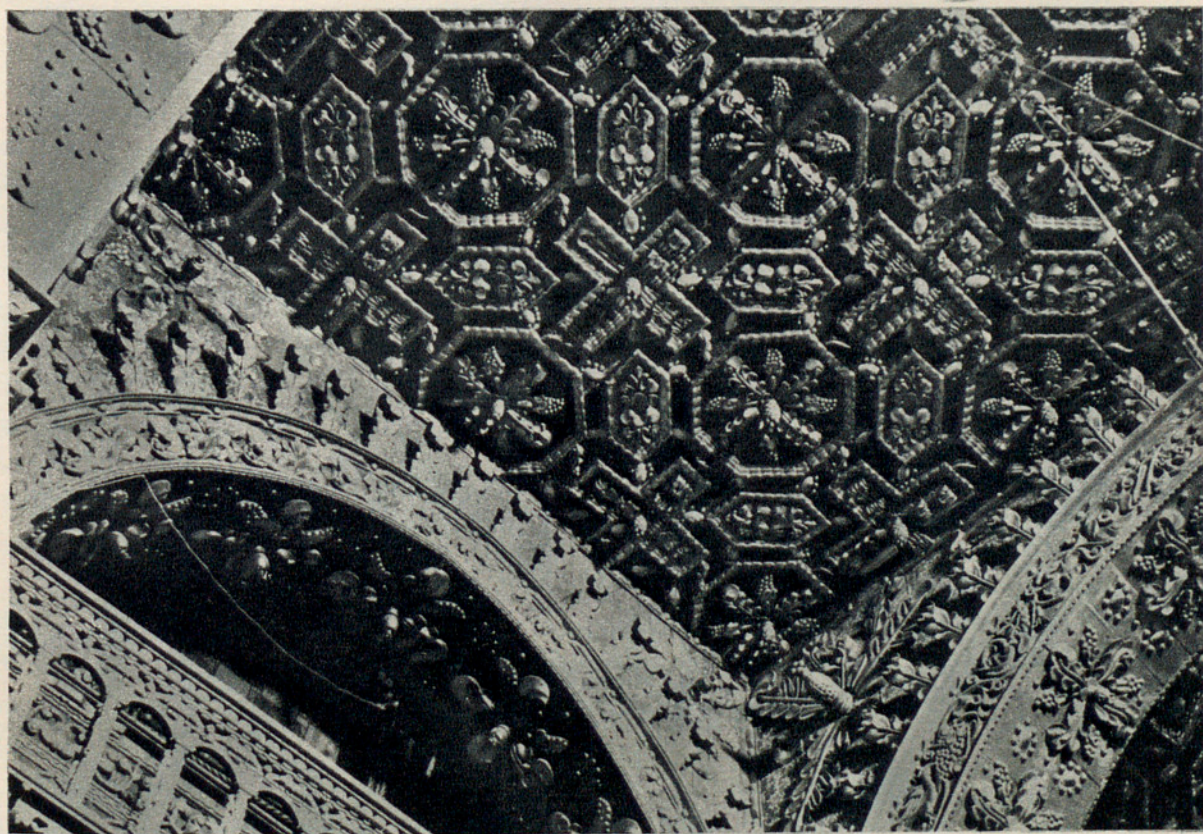


Fig. 382.—PORTADA DE LA IGLESIA DEL SAGRARIO (BOGOTÁ).      Fig. 383.—IGLESIA DE SAN PEDRO CLAVER (CARTAGENA).  
 Fig. 384.—TECHUMBRE DE LA CAPILLA DEL ROSARIO (TUNJA).

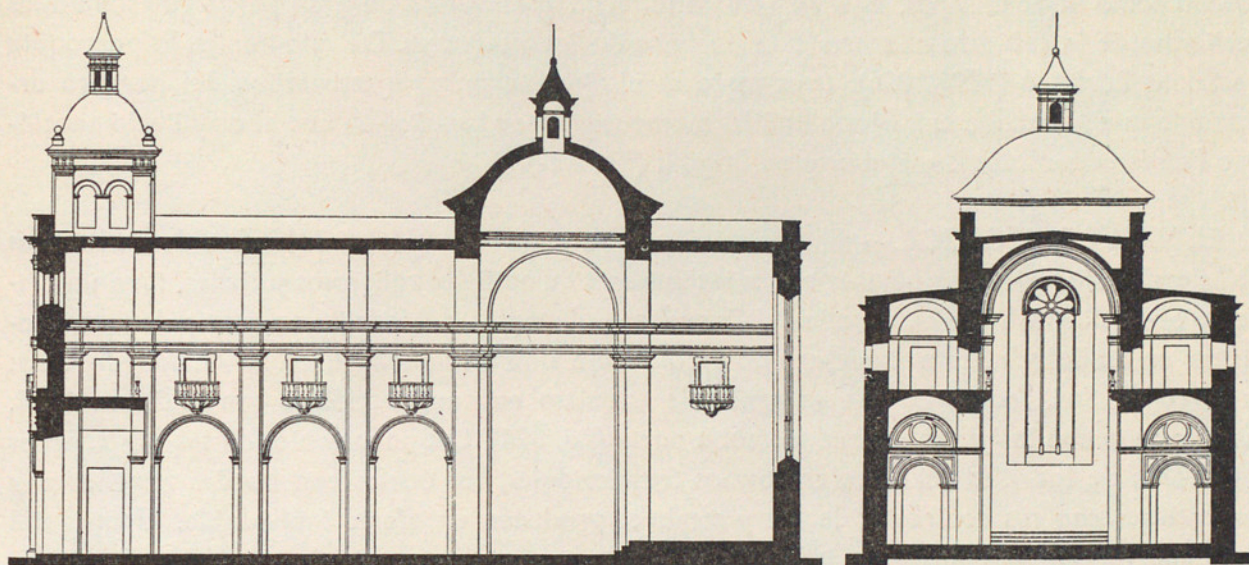




Figs. 385 y 386.—IGLESIA DE SÁCHICA Y CONVENTO DE MONGUÍ.



es moderna, así como el remate— impone la serenidad de sus líneas de acusada horizontalidad, subrayada por el claroscuro de las cornisas corridas, y los campanarios quedan incorporados a las proporciones cuadradas del conjunto. La única nota de barroquismo se advierte en la línea quebrada de su planta, al disponer el cuerpo central saliente y un poco separado de las calles laterales (fig. 383).



Figs. 387 y 388.—SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO CLAVER (CARTAGENA).

En el siglo XVIII acaba de adquirir el recinto amurallado de Cartagena su fisonomía característica, con sus grandes casas de dos plantas con entresuelo, como las de La Habana y La Guaira, en las que no falta el gran balcón volado de madera. Al igual que en Cuba, el arco del zaguán suele ser lobulado y la cubierta de la planta noble de artesón, con tirantes y decoraciones de lazo. La "carpintería de lo blanco" dejó en la ciudad del Caribe excelentes obras ya tardías, pues, como en la costa de Venezuela, prolongó su vida hasta los días de la Emancipación. La casa del Marqués de Valdehoyos (fig. 389) nos ofrece un buen ejemplo de esas mansiones cartageneras en que se hermanaban las exigencias de la casa de comercio con las comodidades de la vivienda señorial. La fachada de la casa de la Inquisición (1770), que oculta una agrupación de construcciones de diversas épocas, presenta el aspecto característico de las casas cartageneras del siglo XVIII. Los balcones, como todos los de la ciudad, se distinguen por tener balaustres en toda la altura del antepecho, como los de la Aduana de La Guaira. La portada, sin par en el país, es la más hermosa muestra del barroco de la segunda mitad de la centuria (fig. 390). El baquetón de origen madrileño, que asciende desde el zócalo quebrándose con ritmo mixtilíneo, sirve de marco al conjunto. Como en las portadas peruanas, el frontón empina sus lados, dejando espacio al escudo de España realizado por otra moldura que termina en roleos de vigorosa traza.

La antigua villa de Santa Cruz de Mompós vivió siglos de opulencia, por ser escala obligada en la navegación del río Magdalena. Su decadencia se consumó cuando, por causas fortuitas, el mayor caudal del río se desvió hacia el brazo de Loba, dejándola el margen de la



ruta fluvial. Hoy es una reliquia del pasado, más interesante como conjunto urbano que por el valor artístico de sus monumentos.

Las iglesias momposinas son de tres naves, con pies derechos y estructura arquiteada de madera, como las que hemos visto en Nicaragua y en Venezuela, tipo de templo que tenía sus precedentes en el país, como la iglesia de San Francisco de Cartagena (1597), y la parroquial de Ocaña (1606). Característica momposina, que se encuentra en alguna iglesia venezolana como la de Obispos, es el remate de la fachada en forma de gran piñón que señala las vertientes de la cubierta abarcando la anchura de las tres naves. De este tipo es la parroquia de Santa Bárbara (1794-1806), cuya torre es el ejemplo más representativo del barroco arcaizante que imperaba entre los albañiles momposinos por los años en que el arquitecto neoclásico Petrés comenzaba sus trabajos en Bogotá (fig. 391).

EL VALLE DEL CAUCA. — El arte mudéjar, de tanto arraigo en Colombia desde los días de la conquista y siempre patente en las techumbres de edificios religiosos y civiles, tuvo un brillante brote dieciochesco en el valle del Cauca, con el empleo del ladrillo en limpio de tanta tradición en Andalucía. Este mudejarismo tardío dejó una obra señera en la ciudad de Cali: la torre de San Francisco, que es probable estuviese en construcción o concluida en 1764, cuando se acabó la iglesia de que formaba parte (fig. 392). Los paramentos de sus dos cuerpos superiores de ladrillos cortados en formas trapezoidales, los óculos con bordes estrellados y las cornisas con sus contrastes de luz y sombra, producen un efecto inolvidable. El arco del campanario combina la forma trilobulada con la conopial, no extraña en algunos retablos del siglo XVIII. No lejos de Cali, en la hacienda de El Salado (1710), la torre de la antigua iglesia tiene también decoración mudéjar de ladrillo.

La casa de Marisancena, en Cartago, es tan interesante por sus patios como por la fachada, en la que se combinan, con todo su valor colorista, el sillarejo y el ladrillo cortado. Los balcones de madera tienen antepecho cerrado con tableros, y las columnillas que sostienen el techo ofrecen las formas barrocas características del último tercio del siglo.

POPAYÁN.—Popayán, situada en un hermoso valle cercano al río Cauca, es una ciudad barroca, aunque el gran capítulo del estilo comienza en ella con la iglesia de Santo Domingo, monumento bastante arcaizante. Su estructura de pilares y arcos de ladrillo, tal vez repita la del edificio anterior, arruinado por un terremoto en 1737. La portada (1741), sin relación alguna con otras de Colombia, es interesante por su arcaísmo (fig. 393). En las columnas se mezclan formas barrocas con otras inspiradas en los balaustres del plateresco, en tanto que los elementos ornamentales como el almohadillado y los motivos geométricos inscritos en recuadros, responden al sentido claroscuro del Bajo Renacimiento. Dirigió las obras del templo el maestro santafereño Gregorio Causí, que hizo también la iglesia de San Agustín y la del convento del Carmen (1744), la primera con pilares de ladrillo en limpio y la segunda con portadas de este material.

Las dos grandes figuras de la arquitectura payanesa de la segunda mitad del siglo son el jesuita alemán Simón Schenherr († 1767) y el español Antonio García. Al arquitecto jesuita se debe la iglesia de la Compañía —hoy dedicada a San José—, de cuyas obras se encargó cuando ya estaba sacada de cimientos, con una planta que repite el modelo seguido por la Orden en otras partes de América. Por sus dobles naves laterales se relaciona con la de Car-





Figs. 389 y 390.—CASA DEL MARQUÉS DE VALDEHOYOS Y PORTADA DE LA CASA DE LA INQUISICIÓN (CARTÁGENA).  
Fig. 391.—IGLESIA DE SANTA BÁRBARA (MOMPÓS). Fig. 392.—TORRE DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (CALI).





Figs. 393 y 394.—IGLESIAS DE SANTO DOMINGO Y DE SAN FRANCISCO (POPAYÁN). Figs. 395 y 396.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA E IGLESIA DE GUÁPULO (QUITO).



tagena, pero los pisos altos no están abovedados sino con cubiertas de cañizos y teja. La portada es interesante por el movimiento de su planta dispuesta sobre una superficie ligeramente curva, bajo un gran arco abocinado y con soportes en esviaje. El P. Schenherr hizo otras obras en Popayán. Trazó la iglesia de la Encarnación (1764) que dejó sin terminar, intervino en la fábrica del Cabildo, informó sobre la catedral vieja (1753) y levantó los planos para un puente sobre el Cauca.

De la vida de Antonio García, sólo sabemos que era teniente de Milicias y que fundó una familia en Popayán. Según el Presidente de la Audiencia de Quito, barón de Carondelet, poseía "todos los conocimientos del arte, adquiridos durante una larga permanencia en Italia". Su obra más importante es la iglesia de San Francisco (1775-1794), la mejor expresión del barroco payanés del último cuarto del siglo. En cuanto a planta y alzado no ofrece novedad. El interés del templo se concentra en la hermosa fachada de sillería (fig. 394), la más monumental que dejó en Colombia la arquitectura del setecientos. Como en la Compañía de Quito, un entablamento corrido incorpora las puertas laterales al conjunto, aunque subordinándolas al privarlas de las columnas de la calle central, que se eleva y termina con un ático de perfil mixtilíneo. La decoración se distribuye con sobriedad. Motivos barrocos, en los que se mezclan roleos, cartones y follaje, ornamentan la parte baja de las columnas, envuelven las claraboyas de las calles laterales y forman a modo de doseles sobre las hornacinas. Así como sus colegas mexicanos contemporáneos estilizaban formas de la arquitectura medieval, el arquitecto de la fachada payanesa labra los vanos de puertas y hornacinas con finos baquetones de recuerdo gótico. Es de suponer que la fachada estaría concluida en 1788, pues en esa fecha acabó el escultor Roque Navarrete las imágenes de San Francisco y Santo Domingo; y parece lógico atribuir el diseño a Antonio García, aunque no sabemos si tuvo alguna participación el arquitecto español fray Antonio de San Pedro, residente en el convento desde cuatro años antes, a quien se deben los tres camarines octogonales que se añadieron al testero.

Antonio García fue el arquitecto de más prestigio en Popayán en su tiempo. Diseñó la Casa del Tesorero (1780), proyectó un Cuartel (1783), hizo los planos de la catedral que no llegó a construirse (1786) y los de la Casa de Moneda. En 1797 proyectó una iglesia nueva para los franciscanos de Cali y cuatro años después fue a Quito, llamado por el barón de Carondelet. En 1806 estaba de nuevo en Popayán.

## ECUADOR

EL BARROCO QUITENO. LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA. — A lo largo del siglo XVII, la arquitectura quiteña evoluciona siguiendo los caminos que aparecieron claramente señalados en las últimas décadas de la centuria anterior. La tradición hispánica mantiene vivas las formas mudéjares en los claustros e inspira, al mediar el siglo, una creación tan original como las arquerías del de San Agustín. Por otra parte, las influencias foráneas debidas a los tratadistas italianos, que inspiraron la monumental fachada de San Francisco, se acentúan aún más, quizá por la presencia en Quito de arquitectos jesuitas nacidos y formados en Italia. Las portadas de los templos nos ofrecen un variado muestrario de formas manieristas. Antes de mediar el siglo, la bóveda se impone como cubierta exclusiva de los templos y en la tercera década del XVIII sale al exterior la columna salomónica, hasta entonces empleada en los



retablos, para engalanar la fachada de la iglesia de la Compañía, obra maestra del barroco quiteño.

La construcción de la iglesia de los jesuitas, fue empresa del siglo XVII, y las obras se dilataron por muchos años. Comenzada en 1605, no quedó concluida, a excepción de la fachada, hasta 1689. Se ignora quién fue el autor de los planos y parece que dirigió las obras en sus comienzos el hermano Miguel Gil de Madrigal, que acabó el crucero en 1634. Dos años más tarde llegó a Quito y se hizo cargo de la dirección de la fábrica, el hermano Marcos Guerra († 1688), natural de Nápoles, a quien califica de "arquitecto insigne y escultor eminente" su contemporáneo el historiador P. Mercado, que convivió con él durante cuatro lustros en el colegio quiteño. Marcos Guerra construyó la capilla mayor, las medias naranjas de las capillas laterales y los claustros y otras dependencias de la casa. A su muerte, se hizo cargo de las obras el hermano Francisco Ayerdi, español.

La iglesia de la Compañía sigue, en cuanto a planta y alzado, el tipo seguido en otros templos jesuíticos de América del Sur (fig. 395). Todo el interior está cubierto de rica decoración de ladrillo tallado y tableros de madera, en la que se advierten dos épocas. Según Navarro, historiador del templo, las labores de las pilastras, arcos y bóveda corresponden a la segunda mitad del siglo XVII y las tribunas del presbiterio y los revestimientos de madera tallada son posteriores. Toda esa ornamentación polícroma con dorados y orlas en azul sobre fondo rojo, revela a un decorador cargado de mudejarismo. Las pilastras están cubiertas de labores de lazo y en la bóveda se mezclan los temas de lacerías con otros de cintas que Navarro cree inspirados en la escritura cúfica. La ornamentación de los lunetos, pese a sus molduras y follajes del repertorio renacentista, parece evocar los atauriques árabes. La factura plana de la decoración de ladrillo tallado acentúa más el mudejarismo, de tanto arraigo en Quito y con vitalidad suficiente para imponerse en un edificio de líneas tan clásicas. Medallones elípticos con ángeles y retratos de varones ilustres de la Compañía, querubines y temas vegetales, decoran el intradós de la cúpula. Los roleos y cartones de abolengo renacentista, parecen de acuerdo con la fecha de 1634 en que se cree terminado el crucero por el hermano Gil de Madrigal.

MARCOS GUERRA, FRAY ANTONIO RODRÍGUEZ. — No parece aventurado atribuir a los hermanos coadjutores arquitectos formados en Italia, las influencias manieristas patentes en la arquitectura quiteña del XVII, aunque hay que recordar que en el siglo anterior, antes de la llegada de los jesuitas, las consultas al libro de Serlio dejaron su huella en el atrio y en la fachada de la iglesia de San Francisco. Tal vez se deba a Marcos Guerra la portada del antiguo colegio de la Compañía, copia de la que diseñó Miguel Ángel para la Viña Grimani, de Roma, cuyo dibujo publicó Vignola en su "Tratado", divulgado por la traducción castellana de Patricio Caxés (1593). De la misma fuente procede el diseño de la puerta que comunica la portería con el claustro de San Francisco, que copia la de Miguel Ángel para la casa del cardenal Farnesio en Caprarola.

El franciscano fray Antonio Rodríguez labró la iglesia de Santa Clara (1643-1657), cuya planta de tres naves no es corriente en templos de conventos de monjas. Los tramos del coro están cubiertos con bóvedas de crucería. En el inmediato al presbiterio se alza una cúpula sobre tambor octogonal y los dos siguientes se cubren con otra de planta elíptica. También se atribuye al lego franciscano la iglesia de Guápulo, en las afueras de Quito (1649-1653), cuya



fachada manierista se relaciona con las de San Agustín, el Carmen Alto y el colegio de San Fernando (fig. 396). La decoración de la bóveda copia un modelo de Serlio.

**SAN AGUSTÍN. EL SAGRARIO.** — La mayor parte del convento de los agustinos se construyó en el segundo tercio del siglo XVII, gracias a los desvelos de dos ilustres religiosos que, en distintos períodos, desempeñaron el cargo de provincial de la Orden: fray Francisco de la Fuente y Chávez y fray Basilio de Rivera. Durante el provincialato del primero (1641-1645) se construyó el claustro principal, que en dos de sus galerías altas presenta, sobre columnas de módulo reducido, arcos de mayor y menor diámetro con ritmo de origen morisco, que inspirará más tarde las creaciones del barroco peruano (fig. 397). Siendo provincial el P. Rivera (1655-1669) se labró la portada de la iglesia, obra también —como otras contemporáneas— del manierismo que con tanto vigor floreció en la ciudad del Pichincha (fig. 398). Se cita como arquitecto de los agustinos, aunque ignoramos si intervino en estas obras, al Padre fray Diego de Escorza, nacido hacia 1602 y del que se dice que era «persona que entendía de edificios».

El capítulo de la arquitectura quiteña del siglo XVII se cierra con la iglesia del Sagrario (1692), cuya estructura de tres naves no ofrece novedad. La portada (1699-1706) es una de las últimas obras que el amor a las libertades manieristas dejó en Quito. En sus dos cuerpos, que cubren la anchura de la nave central del templo, las columnas con capiteles jónicos o corintios lucen sus cañas lisas en contraste con la fina decoración de labores de lazo que cubre las pilastras laterales y la de temas barrocos que ornamenta los frisos, el zócalo del segundo cuerpo y las pilastras que flanquean la ventana (fig. 399). Es obra de un buen arquitecto que sabe combinar los elementos para crear un conjunto de tanta riqueza como monumentalidad.

**EL SIGLO XVIII. LA FACHADA DE LA COMPAÑÍA.** — La iglesia de la Merced (1701-1734), obra del arquitecto José Jaime Ortiz, repite en cuanto a planta y alzado el modelo de la Compañía y su decoración interior de ladrillo y estuco policromados es hija también de la misma influencia. La iglesia del Hospital (concluida hacia 1779), tiene una portada con decoración de follajes, cuya traza apenas se relaciona con otras quiteñas de la época. El vano octogonal del segundo cuerpo es un elemento exótico en Quito. Tal vez sea obra de algún arquitecto de la Orden de Belén, que se hizo cargo del hospital en 1706.

La fachada de la iglesia de la Compañía es la gran creación del siglo XVIII quiteño y una de las obras maestras del estilo barroco en América del Sur, de un arte enteramente europeo sin los acentos locales que se advierten en otros monumentos americanos de la época (fig. 401). En ella plasmó la magnificencia de la Compañía de Jesús, desplegando dentro de un esquema de líneas sobrias el barroquismo de las columnas salomónicas y una decoración que acredita la mano de un entallador de calidad. El esquema es muy italiano. Las columnas salomónicas son parecidas a las que pintó Rafael en "La curación del paralítico" (1515) y a las que labró Bernini (1633), con tres fajas separadas por brazaletes de hojas de acanto y capiteles compuestos, como los modelos italianos. La colocación de los soportes de la calle central en dos planos, mueve la planta del conjunto, que está decorado con motivos de ejecución tan fina como labor de orfebrería. A los lados del ingreso, bajo los bustos de los apóstoles, están los conjuntos decorativos más interesantes, los "jeroglíficos". En el de la izquierda vemos el áncora, símbolo



de la salvación, una red con peces y crustáceos, un escudo y un gallo alusivo a San Pedro, cuya imagen está encima (fig. 400). En el opuesto, el artista reunió un conjunto de armas y una piel de cordero formando un lábaro, alusivo a la lucha por la Iglesia y a la paz que se logrará por el sacrificio. Una lápida dejó memoria de que el P. Leonardo Deubler († 1769) —“gran arquitecto y matemático”— comenzó a labrar en 1722 “las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los apóstoles y los jeroglíficos inferiores”. Suspendidos los trabajos en 1725 —sigue diciendo la inscripción— los reanudó en 1760 el hermano Venancio Gandolfi, “arquitecto mantuano”, quedando acabada en 1765.

Las dos etapas de la construcción, separadas por un paréntesis de treinta años, no se acusan en el estilo del conjunto. A juzgar por el texto de la inscripción, lo más importante de la ornamentación escultórica se debe al P. Deubler y, como la fachada responde a una unidad de estilo, es de suponer que el P. Gandolfi la levantó con los materiales que encontró labrados, completando los que faltaban con las trazas y dibujos seguidos desde el comienzo de las obras. Es lástima que la falta de documentos deje un interrogante sobre el autor del diseño y no permita saber con más exactitud el estado en que dejó la obra el P. Deubler y el alcance de la intervención del arquitecto Venancio Gandolfi.

INTERIORES BARROCOS. — Durante el siglo XVIII continúa imperando en Quito el contraste entre el aspecto europeo italianizante de las fachadas y el gusto hispánico por las tallas, los retablos dorados y la policromía en los interiores de los templos. La capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo (construida después de 1733) nos ofrece uno de esos conjuntos interiores en que el barroco dieciochesco expresó sus deseos de esplendor y riqueza. Fabricada en parte sobre el “Arco de la Loma”, volado sobre la calle que lleva al barrio del mismo nombre, consta de tres tramos a niveles escalonados cubiertos con cúpulas. Retablos y tableros de madera policromada cubren todo el interior, con molduras bruñidas en oro sobre fondo rojo encuadrando rosetas, motivos barrocos, lienzos y espejos. La Sala Capitular (1741-1761) del convento de San Agustín nos ofrece otro hermoso interior barroco con cubierta de artesa decorada con pinturas y tallas. En 1770 se labró la cubierta de la nave del templo de San Francisco, cuya armadura mudéjar había destruido un terremoto, años atrás. En esa época se hizo la mayor parte de la decoración interior de la iglesia, que recuerda, con un estilo más avanzado, las ricas ornamentaciones de Tunja y Bogotá.

## P E R Ú

EL ESTILO BARROCO. — La geografía del barroco peruano nos ofrece, como la del país, dos grandes regiones, la litoral y la andina, cuyas diferencias en el aspecto constructivo están señaladas por los materiales empleados con preferencia en cada una de ellas. En la costa, como ya se dijo, no abunda la piedra y predominan el adobe y el ladrillo, propios de los valles fluviales donde se asentaron los núcleos urbanos. La necesidad de defenderse de los frecuentes terremotos, impuso las construcciones ligeras y elásticas, a base de estructuras de madera con muros de cerramiento de adobe o ladrillo, bóvedas y cúpulas de “quincha” —cañas y barro— y decoraciones de estuco que, a veces, imitan la fortaleza de la cantería. En la región andina se usó con preferencia la piedra. No obstante esas diferencias impuestas por los materiales, el estilo ba-





Figs. 397, 398, 399 y 400.—CLAUSTRO Y FACHADA DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN, IGLESIA DEL SAGRARIO Y PORTICULO DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (QUITO).





Fig. 401.—FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA (QUITO).



roco presenta algunos caracteres comunes en todo el Perú. Es un arte esencialmente decorativo, sin el menor afán de novedad a la hora de trazar un templo o de crear un espacio arquitectónico. La persistencia de las decoraciones claroscuroistas del Bajo Renacimiento —almohadillados, casetones, puntas de diamante— es nota común a todo el barroco peruano. Las claraboyas elípticas se encuentran en muchas portadas y las torres de cubos lisos con un solo cuerpo de campanas, son corrientes en todo el país. Las de sección octogonal—Santo Domingo de Lima, Sechura, Ferreñafe, etc.— son excepcionales fuera de la región costera.

El tercer cuarto del siglo XVII es la época del triunfo del barroco y entonces comienzan a definirse las escuelas regionales. Por ese tiempo aparecen claramente perfiladas las de Lima y Cuzco y más tarde, a fines del siglo, surge con caracteres propios la de Arequipa. Ya en el siglo XVIII, Cajamarca, en la región andina del Norte, ve nacer otra escuela barroca; y, por esos años, en las tierras altas ribereñas del lago Titicaca, las influencias arequipeñas hacen florecer otra importante escuela, la más original de América del Sur por su decoración.

LIMA. LA PORTADA DE LA CATEDRAL, SAN FRANCISCO.— En la capital del virreinato, los maestros más representativos de la transición del manierismo hacia las libertades barrocas, son Juan Martínez de Arrona († 1636) y Pedro de Noguera († después de 1655), ambos arquitectos y entalladores de retablos, a quienes se debe la portada del Perdón de la catedral. El primero la trazó (fig. 402) y labró el primer cuerpo (1626-1636), terminándola Noguera, que varió el diseño manteniendo la misma anchura del cuerpo bajo y empleando pilastras y el frontón de lados muy abiertos con una hornacina en el tímpano, que se impuso en las portadas barrocas peruanas (fig. 405). Por haberlo arruinado un terremoto, se rehízo el segundo cuerpo en 1722.

En el tercer cuarto del siglo, el barroco limeño alcanza su plena madurez, aunque conservando bastantes elementos decorativos de la etapa estilística anterior, en el convento de San Francisco. Con su fábrica se inicia el empleo de las estructuras de madera, quinchá y estuco (en las torres de la iglesia, en el claustro y en la portería), que vivirán su capítulo más brillante en el siglo XVIII, al seguir floreciendo y evolucionando un estilo jugoso y lleno de fuerza expresiva, de honda raigambre española, labrado con materiales baratos cuya utilización no tenía limitaciones en una región que —salvo rarísimas excepciones— no conoce las lluvias.

Como se construyó de una vez y en poco tiempo (1657-1674), la iglesia, la vecina capilla de la Soledad, el claustro principal y la portería, constituyen un conjunto que ofrece unidad de estilo y que se hizo por planos del portugués Constantino Vasconcellos, ejecutados en buena parte por Manuel de Escobar. Fray Miguel Suárez de Figueroa, contemporáneo de las obras, nos dejó la historia de las mismas en un pequeño libro (Lima, 1675) ilustrado con estampas grabadas por el religioso mercedario fray

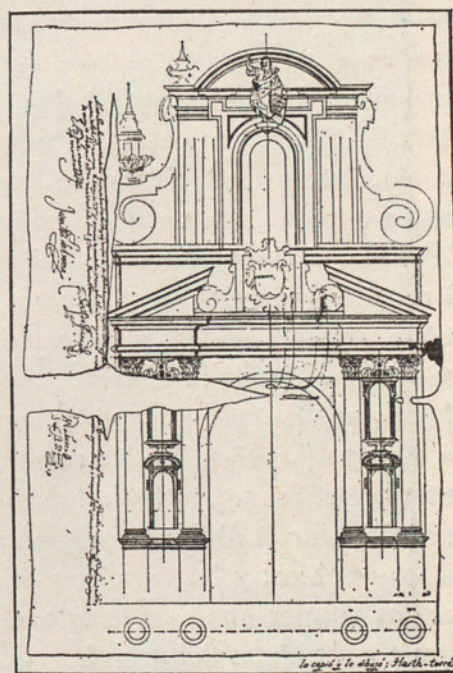


Fig. 402.—TRAZA DE LA PORTADA DE LA CATEDRAL DE LIMA. Calco de Harth-terré.



Pedro Nolasco. Dos de ellas tienen especial interés porque representan el exterior del edificio y el claustro.

La iglesia de tres naves con cúpula en el crucero, no ofrece novedad en cuanto a su planta y alzado. La decoración del interior a base de almohadillados y motivos geométricos que cubren las bóvedas de la nave central y el intradós de la cúpula, pertenecen al repertorio del Bajo Renacimiento, en tanto que los entrelazos mixtilíneos de las pilastras y los arcos parecen proceder del mudéjar andaluz. Wetthey señaló la semejanza de estas ornamentaciones de ladrillo y estuco con las de la iglesia de San Lucas, en Jerez de la Frontera (España). La fachada, que forma ángulo con la del convento, perdió esbeltez cuando la experiencia de los temblores aconsejó suprimir los últimos cuerpos de las torres, imponiéndose así las proporciones cuadradas típicamente peruanas (lám. VI). El almohadillado "a la rústica", de ladrillo enlucido, contribuye a subrayar el dominio de la horizontal, formando un tapiz de intenso claroscuro que sirve de marco a la composición barroca de la portada. La cornisa con balaustrada de madera que sigue la curva del frontispicio, es un elemento que encontraremos más tarde en otros templos limeños.

La portada (1672-1674) es la obra maestra del arte limeño del siglo XVII, digna precursora de las grandes creaciones del siglo siguiente (fig. 406). El frontón de lados muy abiertos, que hizo su aparición en la portada de la catedral, ha ganado aquí en volumen y el juego de las cornisas produce intensos contrastes de luces y sombras, en tanto que pequeñas columnas colocadas en un segundo plano dan movimiento a la planta. La claraboya elíptica del ático y la hornacina entre columnillas que apoyan en ménsulas, son elementos que también tomarán carta de naturaleza en el barroco peruano. La finura de la decoración acredita la mano de un entallador acostumbrado a labrar madera y buena parte de su repertorio decorativo es común a la de los retablos y sillerías de coro de la época de los comienzos del barroco en Lima. Columnas corintias como las del cuerpo bajo, con idéntica ornamentación, se encuentran en el retablo de la Concepción de la catedral, contemporáneo de la portada franciscana; y los paños cargados de frutas, así como las cabezas femeninas envueltas en velos, se emplearon en las sillas corales de la catedral, obra de Pedro de Noguera y de Martín Alonso de Mesa (1624), al parecer diseñada por este último, que labró los mismos motivos en la sillería de la catedral de Málaga (España). De los retablos sevillanos de la primera mitad del siglo proceden las pilastras cajeadas con imbricaciones y un modillón en el lugar del capitel, elementos que también se incorporaron al barroco limeño. Los frontoncillos curvos con cartelas proceden, asimismo, de los retablos; y los templeteles colocados sobre las columnas del cuerpo bajo se empleaban, por los mismos años, en la iglesia de la Compañía del Cuzco. La portada de San Francisco inaugura la etapa del gran barroco limeño, tan tradicional a la hora de diseñar la planta de un edificio como preocupado siempre por la creación de conjuntos de gran riqueza decorativa. Labrada por los años en que dirigía la fábrica Manuel de Escobar, hay que atribuir a éste la ejecución más o menos fiel de los diseños de Vasconcellos. La portada de San Luis, en el lado del Evangelio del templo, más sobria en el aspecto ornamental, está firmada por Escobar en 1674. Por los mismos años se labró la portada de la portería, en la que aparece por primera vez en el barroco limeño el arco de tres lóbulos.

El claustro (1669-1674), construido según las trazas de Vasconcellos, hizo escuela en Lima (figura 407). Quizá se aprovecharan en él los pilares y arcos de las galerías bajas del claustro antiguo, pero en las altas aparece la disposición de alternar arcos de dos diámetros, esquema





Lám. VI.—IGLESIA DE SAN FRANCISCO (LIMA).



que tiene su precedente en el claustro de San Agustín de Quito. Los entrepaños que cierran los arcos más estrechos están rasgados por claraboyas elípticas.

Constantino Vasconcellos estaba en el Perú desde 1630 y aún vivía en 1680. Sus actividades como arquitecto parecen haber sido accidentales y consecuencia de una formación más relacionada con la ingeniería, según lo acreditan sus trabajos de minero en Potosí, Oruro y Huancavelica y en el puerto de Valdivia (Chile), adonde fue en 1654 formando parte de la expedición dirigida por don Antonio de Toledo, hijo del virrey Marqués de Mancera. A juzgar por los testimonios conocidos hasta ahora, hay que considerar a Vasconcellos como uno de los creadores del barroco limeño. Junto a él debe figurar con puesto destacado el que comenzó siendo su ayudante y luego ejecutó parte del proyecto, Manuel de Escobar, cuya naturaleza y procedencia se ignoran. Nacido hacia 1633, tal vez fuera descendiente del sevillano Diego de Escobar, que intervino en las obras del convento de la Merced de la ciudad del Guadalquivir (1628-1634), cuya escalera decoró. Quizá por ahí se puedan rastrear las íntimas relaciones del barroco limeño con el sevillano. Manuel de Escobar († hacia 1693) gozó de gran prestigio en Lima y sus obras conocidas siguen el estilo de San Francisco. Trazó y dirigió la desaparecida iglesia de los Desamparados (1669-1672) e intervino en la fábrica del claustro de San Agustín (1684), hermano del de San Francisco.

EL SIGLO XVIII. EDIFICIOS RELIGIOSOS, CLAUSTROS. — La iglesia de Santa Rosa de las Monjas (1704-1708) nos ofrece el tipo de templo limeño característico del siglo XVIII: nave única con arcos rehundidos para albergar los retablos, encuadrados por pilastras que descansan en una ménsula a la altura de la imposta y una gran repisa o ménsula

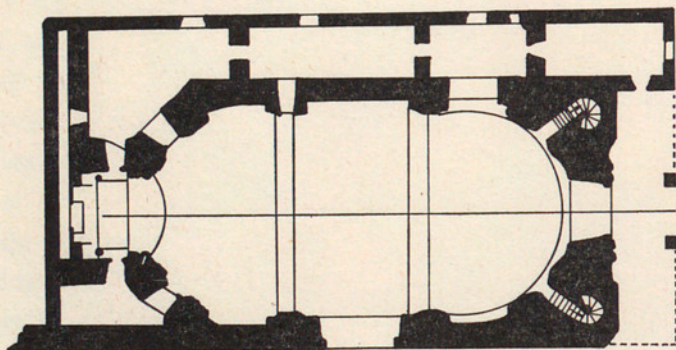


Fig. 403.—PLANTA DE LA IGLESIA DE LOS HUÉRFANOS (LIMA). Según Harth-Terré.

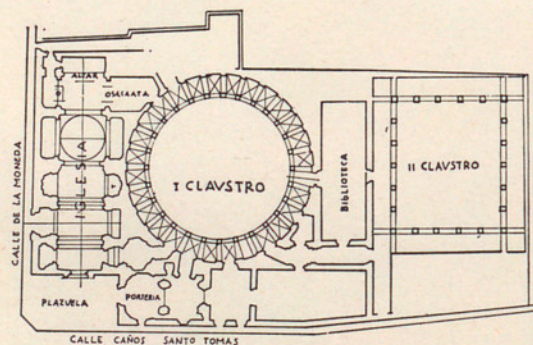


Fig. 404.—PLANTA DEL COLEGIO DE SANTO TOMÁS (LIMA). Según Harth-Terré.

en el centro de cada tramo; y bóveda de cañón y una cúpula en el tramo inmediato al presbiterio, construidas a base de "quincha" (fig. 409). La iglesia del Corazón de Jesús o de los Huérfanos (1740, 1758-1766), quizá trazada por Manuel de Torquemada, rompe con el modelo tradicional de muros rectilíneos y ángulos rectos, pues presenta una planta elíptica excepcional en la América del Sur española, que cuenta con algún precedente peninsular tan ilustre como la iglesia de San Hermenegildo, de Sevilla, también de fundación jesuítica (fig. 403). También constituye una excepción en América el claustro del antiguo colegio dominico de Santo Tomás, de planta circular, sin más precedentes en España que los





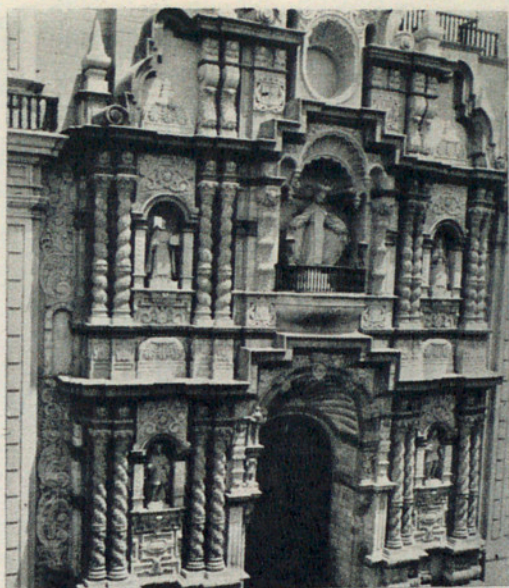
Figs. 405 y 406.—PORTADAS DE LA CATEDRAL Y DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (LIMA). Figs. 407 y 408.—CLAUSTROS DE LOS CONVENTOS DE SAN FRANCISCO Y DE LA MERCED (LIMA).





Figs. 409 y 410.—INTERIORES DE LAS IGLESIAS DE SANTA ROSA DE LAS MONJAS Y DE LAS NAZARENAS (LIMA).





Figs. 411, 412, 413 y 414.—FACHADA DE LA IGLESIA DE LA MERCED, CASA DE TORRE-TAGLE Y PORTADAS DEL TESTERO DE LA CATEDRAL Y LATERAL DE LA MERCED (LIMA).





Fig. 415.—IGLESIA DE SANTA LUCÍA (FERREÑAFE). Fig. 416.—IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (PISCO).



patios del castillo de Bellver en Mallorca y el palacio de Carlos V en Granada. Fundado el colegio en 1645, se reedificó totalmente después del terremoto de 1687, tal vez siguiendo una nueva traza, aunque se asegura que se respetó la planta primitiva (fig. 404). El estilo del convento es el de mediados del XVIII, aunque una inscripción —que no sabemos si se refiere a la totalidad del edificio o a la estancia donde se encuentra— dice: “se acabó esta obra en 1788.”

El sistema constructivo empleado por Manuel de Escobar en el convento de San Francisco, era propicio a todas las libertades del barroco y los arquitectos limeños supieron sacar partido de las estructuras de madera, cañas y estuco, que tanto se prestaban para fingir la fortaleza de la cantería como para enriquecer los arcos con trazas complicadas, de acuerdo con el afán de novedades propio del estilo. El claustro de San Francisco, cuya traza inspiró los de San Agustín y Jesús María en el siglo XVII, dejó sentir su influencia en otros posteriores, como el llamado “de los Doctores” (1730) del convento de la Merced. El arco de tres lóbulos sobre falsos pilares de sección cuadrada, se empleó en el claustro de San Francisco Solano (1734) del convento de los hijos del santo de Asís y en el noviciado de Santo Domingo, de mediados del siglo.

Al mismo tiempo, a principios del setecientos, parece iniciarse el gusto por las estructuras más ligeras y diáfanas, más sinceras desde el punto de vista constructivo. Los pilares se despojan del forro de cañas y yeso, convirtiéndose en esbeltas columnas de madera, y una balaustrada reemplaza al pretil. Así lo vemos en el claustro de Santa Rosa de las Monjas (1704-1708) y en el segundo claustro de Santo Domingo, que tiene arcos trilobulados. Ya en el último cuarto del siglo, el claustro principal de la Merced (1777-1780), nos ofrece la última fase en la evolución de las galerías, con esbeltas columnas de madera de cocobolo recibiendo arcos de mayor y menor diámetro con lóbulos convexos de ritmo ondulante, donde parecen fundirse la gracia del rococó y cierta nostalgia morisca (fig. 408).

**PORTADAS BARROCAS, EL ROCOCÓ.** — El tipo de gran portada entre macizas torres concebida como un retablo, iniciado en San Francisco, se enriquece con la columna salomónica —que había hecho su aparición en los altares— a principios del setecientos. La del templo de la Merced (1697-1704) es la primera que emplea, en arquitectura de exteriores y en piedra, la columna torsa de seis vueltas con decoración de pámpanos (fig. 411). La de San Agustín (1720) nos muestra todo el esplendor y el afán decorativo del barroco limeño en su momento culminante (lám. VII). La línea quebrada de su planta y la composición de la calle central, tienen su precedente en la portada de San Francisco, pero las columnas salomónicas y la profusa ornamentación, expresan las ansias de lujo de la Lima virreinal del siglo XVIII, que saca a la calle este gran retablo tallado en piedra, que parece concebido para lucir cubierto de oro en el fondo de un presbiterio. Entre los entalladores de retablos habrá que buscar al anónimo autor de esta portada, en la que el barroco limeño alcanzó la cumbre de su evolución.

Ya en la tercera década del siglo, el estilo evoluciona buscando formas más sobrias. La columna recobra su rango clásico y el orden salomónico vuelve a ocupar su lugar en los retablos, de donde procedía. Las portadas se hacen más sobrias en lo decorativo, aunque conservando la composición seiscentista, con el frontón de lados muy abiertos y la hornacina que impone el quiebro o la curvatura a la cornisa que la cobija. La portada de la Sacristía (1728) del convento de San Francisco, firmada por el alférez Lucas Meléndez, responde a esa



fórmula. Las del testero de la catedral (1730-1732) son aún de mayor sobriedad, pues su decoración se reduce al almohadillado de tanta tradición en Lima (fig. 413). Al mediar el siglo, la composición se hace aún más sencilla, persistiendo las típicas notas del estilo local en el cuerpo superior y en los remates de ritmo ondulante. Sirvan de ejemplo las portadas contemporáneas de las iglesias de los Huérfanos y San Carlos (1753-1760), tan semejantes que parecen de un mismo arquitecto.

En la segunda mitad del siglo, después del terremoto de 1746 que impuso la reconstrucción de muchos edificios, el barroco limeño se renovó con los aires del rococó, que dejó su mejor expresión en la iglesia de las Nazarenas (1766-1771), costeadada por el virrey Amat, a quien la tradición atribuye su traza, sin más base que la leyenda laudatoria de un retrato conservado en la sacristía. Aunque el arquitecto de las Nazarenas se mantuvo fiel a las líneas rectas en el trazado de la planta, el interior ofrece un bello conjunto rococó, fiel reflejo de las corrientes artísticas imperantes en Lima en tiempos del afrancesado virrey Amat (fig. 410). También se ha creído fruto de las pretendidas actividades arquitectónicas del virrey, la torre de Santo Domingo (1773-1776), de planta octogonal como la antigua que destruyó el terremoto en 1746.

El rococó dejó también su huella en muchas portadas de iglesias labradas por lo general con armazón de madera, cañas y estuco como la lateral de la Merced, en las que se repite el tema de la venera acarpanelada cuyas curvas se quiebran con el ritmo característico del estilo (fig. 414). La fachada de Santa Teresa, destruida en 1946, era una de las obras maestras del rococó limeño y la iglesia de Surco, en las afueras de Lima, nos ofrece una de las últimas obras del estilo, cuya fachada con pilastras corintias y entablamento recto acusa ya la influencia del Neoclasicismo.

LOS VALLES DE LA COSTA. — El brillante barroco limeño desbordó el recinto de murallas que cercaba la ciudad de los Reyes, haciendo sentir su influencia en los pueblos y ciudades enclavados en los valles de la costa. En Huaura, al norte de Lima, la iglesia de la Compañía eleva la portada hasta la altura de los campanarios y la cornisa mixtilínea del remate se prolonga por ambos lados ligándola a las torres. La claraboya elíptica y el almohadillado, responden también al gusto limeño. Más al norte la ciudad de Trujillo conservaba, hasta el terremoto de 1970, el mejor conjunto urbano de los siglos XVIII y XIX, que se está reconstruyendo al tiempo de escribir estas líneas. La catedral (1647-1666), trazada por el arquitecto fray Diego Maroto, es obra esencialmente seiscentista, aunque precisó reparaciones después de los terremotos de 1687 y 1756. La iglesia de Santa Lucía de Ferreñafe (1690), cerca de Chiclayo, con torres octogonales, acusa influencias de San Francisco de Lima en la decoración de las columnas de su portada (fig. 415). El influjo del foco artístico de Lima se advierte en iglesias trujillanas del siglo XVIII, como la de Belén (1759) y la de las carmelitas de Santa Teresa, así como en el templo de la Compañía de Huaura.

En los valles del sur de Lima también se encuentran buenos ejemplares de la escuela de la capital. La iglesia de Pisco (1723), construida a base de ladrillo, adobe y "quincha", presenta al exterior un bello conjunto pintoresco y expresivo, con la portada entre los cubos lisos de las torres y almohadillados y modillones en los campanarios (fig. 416). Más al sur, en el valle de Ingenio, cerca de Nazca, la iglesia de San José (1740-1744) señala el límite meridional de la influencia limeña, con un barroquismo más acusado que en Pisco y con gran-





Lám. VII.—FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN (LIMA).



des columnas salomónicas ceñidas por brazaletes de gruesas hojas de acanto. La iglesia de San Javier, en el mismo valle, es obra de un arquitecto de formación más sólida que el anónimo maestro del templo vecino (fig. 417). La portada de dos cuerpos ligeramente convexos, merece un lugar destacado entre las creaciones de la escuela limeña fuera de la capital, tanto por su composición como por los motivos ornamentales de hojas acaracoladas con máscaras y querubines. El interior de nave única tiene abundante decoración de estuco, con algunos temas quizá inspirados en estampas (fig. 418).

**LA CASA EN LA COSTA.** — La casa de los Marqueses de Torre Tagle (1733), hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, constituye el mejor ejemplo de vivienda señorial limeña del siglo XVIII. En el testero del patio, en línea con el zaguán, una gran portada con arco mixtilíneo y amplio frontón encuadra el arranque de la escalera (fig. 419). Siguiendo la fórmula de tanto arraigo en Lima, las columnas de cocobolo sostienen arcos de mayor y menor diámetro, pero las trazas de éstos se enriquecen con formas no usadas hasta entonces. El arco conopial doble, de los últimos días del gótico, reaparece en el palacio limeño alternando con otros mixtilíneos, cuyo vértice matado en plano recuerda los de Guatemala. La fachada es la mejor que dejó en Lima la arquitectura civil del siglo XVIII. Los miradores de madera tallada de lejano origen morisco, parecen muebles de ebanistería sacados a la calle como una muestra del lujo del interior de la casa, y la portada de piedra puede figurar entre las mejores obras del estilo de la primera mitad del siglo, tanto por su diseño como por la calidad de sus finas labores ornamentales (fig. 412). La Quinta de Presa (fig. 420) es un palacete campestre que refleja la influencia francesa de tiempos del virrey Amat (1761-1776).

La casa trujillana es semejante a la limeña, tanto por las portadas que generalmente se labran a base de ladrillo y estuco, como por los balcones volados que a veces se extienden a lo largo de casi toda la fachada.

**CUZCO. EL ESTILO BARROCO. SUS INICIOS.** — Arruinada la ciudad del Cuzco por el terremoto de 1650, la reconstrucción de las iglesias y los conventos alumbró el nacimiento de un estilo diferente al de la Costa, cuya influencia se extendió por toda la dilatada diócesis cuzqueña. La vieja capital del Incario vivió una época de intensa actividad constructora en la segunda mitad del siglo XVII y tuvo un gran mecenas en la persona del obispo don Manuel Mollinedo y Angulo (1673-1699), natural de Madrid, donde había sido párroco de la Almudena. Doctor por la Universidad de Alcalá y hombre de gran cultura y gustos refinados, llevó al Cuzco una colección de obras de arte de primera calidad. Tres veces visitó la diócesis y no quedó pueblo donde no dejara testimonio de su generosidad, costeando iglesias, retablos y objetos de culto.

Como en el litoral, la experiencia de los frecuentes temblores aconsejó en el Cuzco la limitación en la altura de los edificios. Las torres sólo tienen un cuerpo de campanas y las proporciones cuadradas dominan en el conjunto. Mientras los paramentos de cantería de los cubos de las torres sirven de marco a ricas portadas, en los muros laterales se deja la mampostería al desnudo, lo que contribuye a subrayar la sensación de fuerza que produce el edificio. Plantas y alzados siguen repitiendo los viejos modelos de una o tres naves y, por influencia de la catedral, las bóvedas de crucería prolongan su vida hasta fines del siglo. Del templo episcopal se deriva también la fórmula de colocar un trozo de entablamento sobre las pilastras





Figs. 417 y 418.—FACHADA Y DETALLE ORNAMENTAL DE LA IGLESIA DE SAN JAVIER (NAZCA). Fig. 419.—PATIO DE LA CASA DE TORRE-TAGLE (LIMA).



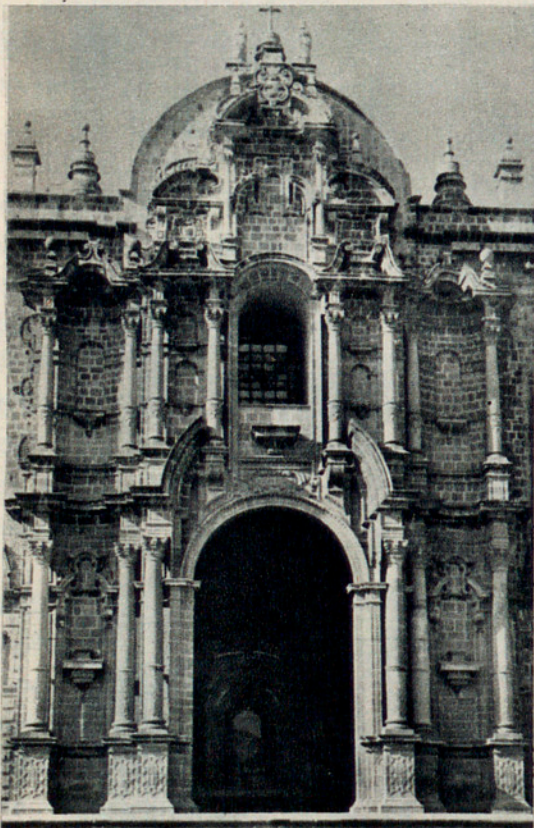
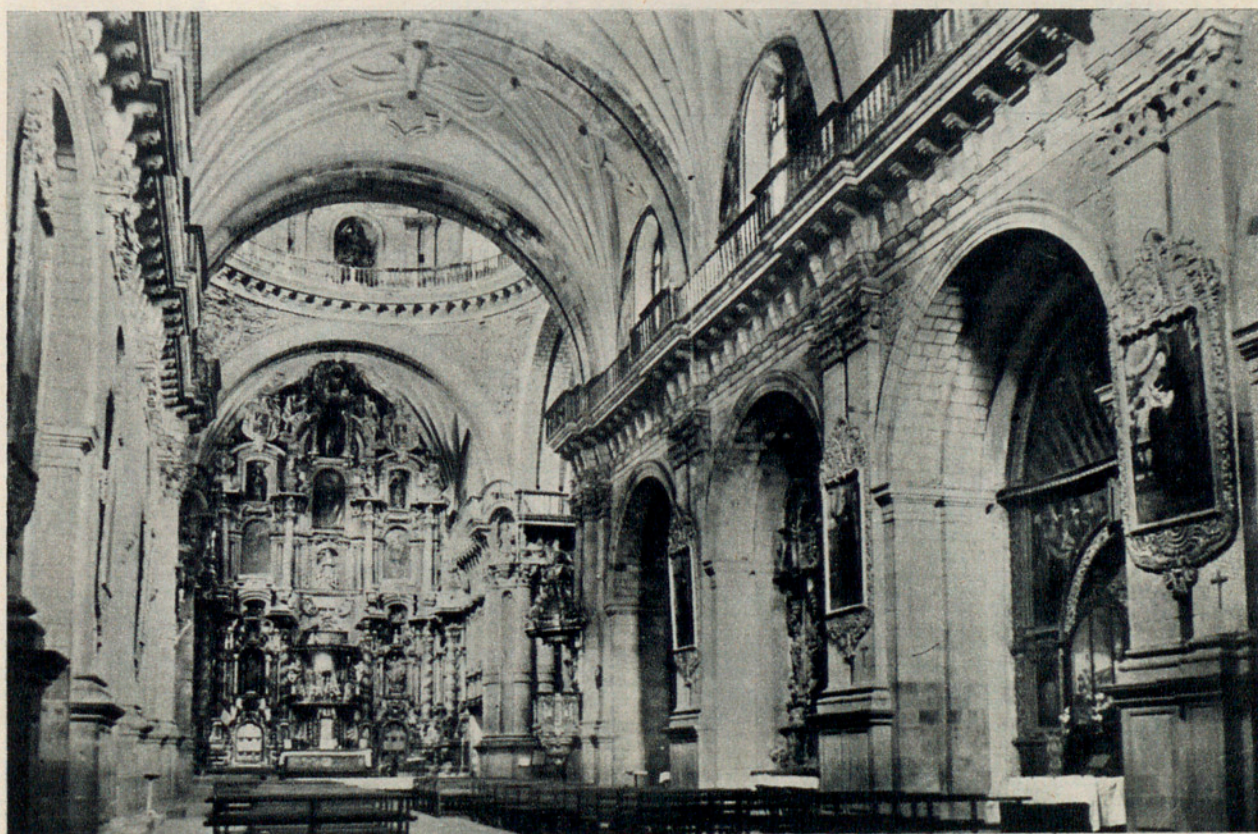


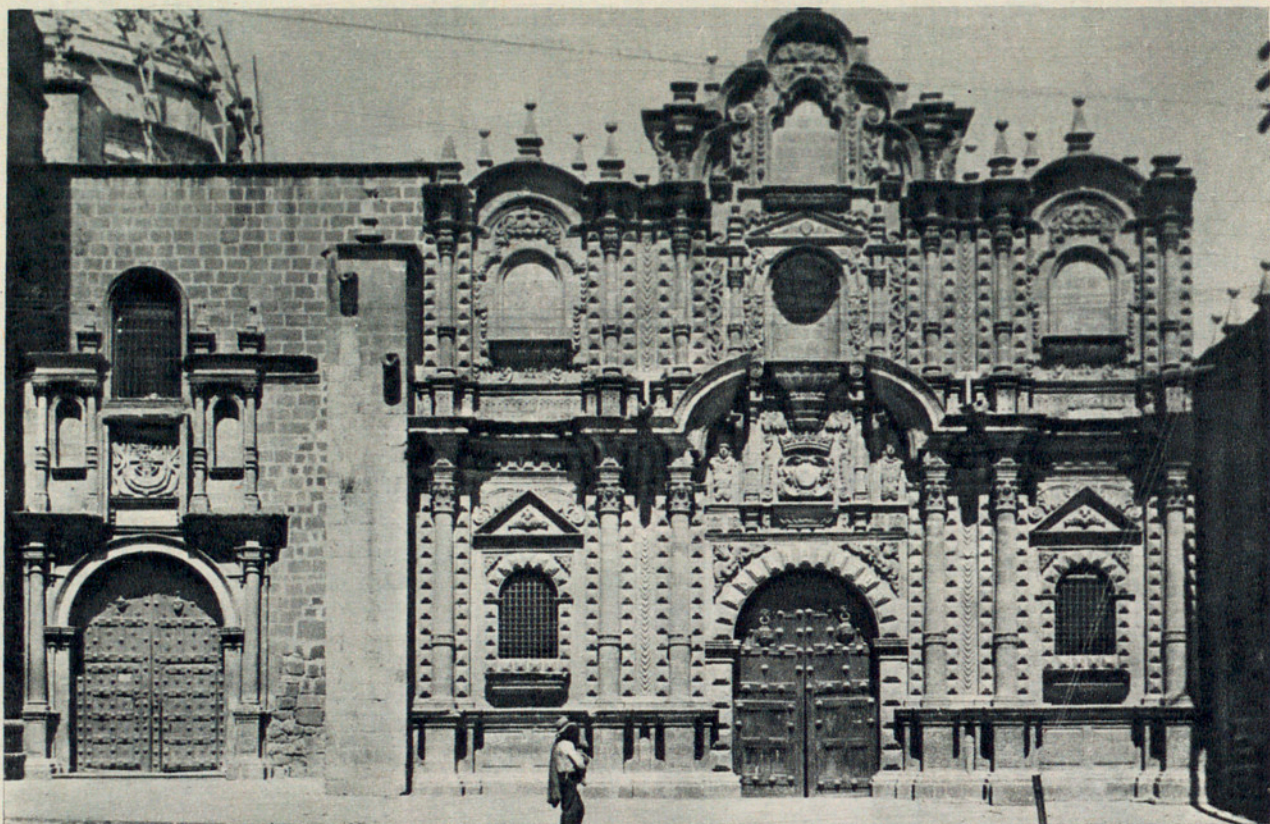
Fig. 420.—QUINTA DE PRESA (LIMA). Figs. 421 y 422.—PORTADA DE LA CATEDRAL E IGLESIA DE SAN PEDRO (CUZCO).





Figs. 423, 424 y 425.—IGLESIA Y CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MERCED, E INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA (CUZCO).





Figs. 426, 427 y 428.—ANTIGUO COLEGIO DE LA COMPAÑÍA, Y FACHADA Y PORMENOR DE LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN (CUZCO).



que separan los tramos, como veremos en las iglesias de San Francisco, la Merced y Belén. Donde se manifiesta el estilo cuzqueño es en las portadas cuyos elementos y ornamentación deben mucho al arte de los ensambladores de retablos. Se diría que éstos labraban indistintamente las fachadas de piedra andesita y los altares de madera del interior de los templos.

A los momentos de transición, cuando las viejas fórmulas manieristas van cediendo al empuje del estilo nuevo, corresponde la iglesia de San Francisco (1545-1651), cuyo presbiterio y crucero está cubierto con bóvedas de crucería de traza semejante a las peninsulares de hacia 1500. La portada se destaca sobre el paramento de mampostería, tanto por el movimiento de su planta como por el empuje ascendente del entablamento que se quiebra para dejar espacio al arco de ingreso. La portada del Perdón de la catedral (1651-1657) marca un paso adelante en la evolución del estilo. Siguiendo el diseño de Pedro de Noguera en la catedral de Lima, el entablamento se rompe para formar un frontón de lados casi verticales con una ventana-hornacina flanqueada por columnillas (fig. 421).

**EL CONVENTO DE LA MERCED.** — Comenzado poco después del terremoto, en 1651 contratada la portada el entallador y arquitecto Martín de Torres, y tanto la iglesia como el claustro estarían terminados en 1669, cuando se hospedó en el convento el virrey Conde de Lemos. El templo de tres naves con cubierta de bóvedas vaídas, sigue el tipo común en la ciudad. La portada (fig. 423) es más arcaizante que la de la catedral, pero con ella se relaciona por la traza de las hornacinas y la ornamentación del tercio inferior de las columnas del cuerpo bajo. Los casetones de la rosca del arco y los almohadillados de los pedestales, proceden del Bajo Renacimiento. Un gran balcón llena la calle central del segundo cuerpo y las columnas de éste tienen una decoración de rombos, en el tercio bajo, idéntica a la que el propio Martín de Torres empleó, pocos años después, en el retablo de la Trinidad de la catedral. El frontón curva sus lados en espirales, apartándose de la típica fórmula peruana.

El claustro principal, comenzado en 1663, es el más original y rico de cuantos se labraron en América del Sur durante el siglo XVII y uno de los ejemplos más expresivos de ese arte cuzqueño que trata la piedra como si tuviese la blandura de la madera y que, a la luz de los documentos, va apareciendo como obra de entalladores de retablos más que de arquitectos (figura 424). El claroscuro de los almohadillados de las galerías destaca la fina decoración de las columnas corintias, que parecen talladas a golpes de gubia. Las del cuerpo bajo, con imbricaciones en el tercio inferior y estrías rellenas con lengüetas en el resto de la caña, son semejantes a las que se encuentran en algunos retablos contemporáneos, como el de la Trinidad de la catedral, obra de Martín de Torres (1655). Las ménsulas decoradas con hojas de acanto, dispuestas sobre los ejes de las columnas, proceden del repertorio de los entalladores sevillanos de la primera mitad del siglo y se encuentran también en el citado retablo de la catedral. El claustro mercedario es una de las obras capitales del barroco cuzqueño. En 1663, el entallador y arquitecto Diego Martínez de Oviedo dio las trazas y plantillas para que el cantero indio Gregorio Quispe labrara las piezas de piedra (arcos, molduras, columnas, etc.). Como por entonces trabajaba en el Cuzco Martín de Torres, es posible que éste tuviese alguna intervención y en su favor abona el hecho de haber labrado la portada. La torre — fechada por Wethey hacia 1675 — es una de las más bellas del Cuzco. La decoración de imbricaciones y trenzados de las columnas y las grandes hojas explayadas de las enjutas, acusan la misma mano que labró el claustro.



LA COMPAÑÍA. — La escuela cuzqueña alcanza su momento culminante en la iglesia de la Compañía (1651-1668). Una crónica jesuítica del siglo XVII asegura que se construyó bajo la dirección del Padre Juan Bautista Egidiano (Gante, 1596 - Cuzco, 1675), en cuya "Carta de Edificación" (1676) se dice que levantó el templo desde los cimientos y que para ello se improvisó en el arte de la arquitectura, poniéndose "a la vejez a aprenderla en los libros". El testimonio ofrece poca confianza, por cuanto está escrito en ocasión propicia a exagerar las cualidades y habilidad del religioso difunto y es más probable que éste fuese el impulsor de las obras y el que corriese con la administración de los fondos a ella aplicados. La iglesia de una nave con capillas poco profundas, crucero y cúpula, sigue el modelo tradicional en las iglesias jesuíticas de América del Sur, y por influencia de la catedral se cubrió con bóvedas de crucería, con arcos separando los tramos (fig. 425).

Aunque la experiencia de los temblores aconsejó las proporciones cuadradas, la iglesia de la Compañía se eleva hasta casi dos veces su anchura y el juego de volúmenes de sus recios muros de mampuesto, la cúpula y los campanarios, son elementos decisivos en el perfil del caserío que la rodea. Las torres se ligan entre sí por la cornisa de amplio vuelo que se curva sobre la calle central formando a modo de hornacina que alberga la gran portada, concebida como un gran retablo (lám. VIII). Como observó Wethey, los campanarios inauguran el tipo cuzqueño caracterizado por la claraboya elíptica en cada frente y la cupulilla sobre tambor octogonal. La portada es una de las grandes creaciones del estilo cuzqueño del XVII. Como en los retablos contemporáneos, las columnas tienen brazaletes de acanto en el imóscapo y a la altura del primer tercio y la traza de las hornacinas procede, asimismo, del repertorio de los entalladores que labraban altares. Ornamentaciones de origen renacentista cubren los pedestales y unas cartelas de finísima labra flanquean la ventana central. Contrató la obra de la fachada en 1664, Diego Martínez de Oviedo, a quien hay que considerar, con justos méritos, como uno de los creadores del barroco cuzqueño.

En contraste con la altura de las torres del templo, la fachada del antiguo Colegio (fig. 426) apenas rompe sus proporciones horizontales con el remate trilobulado de la calle central. Construida en la segunda mitad del siglo, quizá inmediatamente después de acabarse la iglesia, pese a algunos motivos como mascarones y hojas estilizadas, debe mucho al sentido decorativo de la generación anterior. En ella persisten elementos del Bajo Renacimiento, como los almohadillados y las puntas de diamante, que arraigaron con fuerza en todo el Perú.

SAN SEBASTIÁN, SAN PEDRO, BELÉN. — La obra cumbre del estilo cuzqueño en su aspecto decorativo, es la fachada de la iglesia de San Sebastián, parroquia de un antiguo pueblo de indios en las afueras de la ciudad de los incas. Nada más expresivo de ese arte común a canteros y entalladores que esa hermosa portada de dos cuerpos y tres calles (figuras 427 y 428), cuyos elementos y motivos ornamentales son semejantes a los que se encuentran en la sillería del coro de la catedral y en algunos retablos. Las columnas del cuerpo bajo cubiertas de roleos y cartones, proceden de los altares sevillanos de la primera mitad del siglo y las cabezas femeninas envueltas en finos paños se labraron en las sillas del coro catedralicio, en donde encontramos también la misma traza de las hornacinas de las entrecalles. Una inscripción en la torre del lado del Evangelio, dejó memoria de que se hizo "siendo Manuel de Sahuaraura maestro mayor" y en otra se recuerda al obispo, al cura y a los caciques del pueblo y queda constancia del año 1664. La portada se acabó





Lám. VIII.—FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (CUZCO).



en 1678. Es imposible precisar, sin otros datos, si Sahuaraura se limitó a construir la torre o fue también autor de la hermosa fachada, que no tiene par en el Cuzco.

En los últimos años del siglo se advierte una tendencia hacia la sobriedad decorativa. Así, en la iglesia de San Pedro (1688-1699), del antiguo Hospital de Naturales, la portada repite el modelo de la de la catedral, pero la decoración desaparece casi por completo. Es obra del arquitecto y escultor Juan Tomás de Tayru-Túpac, "yndio noble de la descendencia de los yncas", autor de los planos que se conservan en el Archivo de Indias (fig. 422). Al mismo círculo artístico pertenece la iglesia de Belén (1698).

**LA EXPANSIÓN DEL ESTILO CUZQUEÑO.** — Favorecido por el generoso mecenazgo del obispo Mollinedo, el estilo cuzqueño se extiende por la extensa diócesis y, traspasando las serranías del Vilcanota, alcanza las tierras de la meseta del Collao para dejar su huella en las iglesias de Ayaviri, Lampa y Asillo. Las tres, construidas con recia mampostería, tienen una nave cubierta con bóveda de cañón, crucero y cúpula. Mientras las de Ayaviri y Asillo tienen dos torres en la fachada, en la de Lampa la torre está exenta, ocupando uno de los ángulos del atrio que precede al templo. En el paisaje horizontal y desolado de la meseta collavina, las iglesias destacan sus volúmenes y el juego de las torres y las cúpulas decoradas con pináculos, contrasta con el pobre caserío de los pequeños pueblos en que se encuentran. El estilo cuzqueño, un tanto provinciano, inspiró las portadas. La de Ayaviri (1677-1696) parece obra de un maestro formado, como sus contemporáneos del Cuzco, en algún taller de entalladores de retablos, pero que se ha dejado captar por la escasa flora local, pues decoró los pedestales con la flor del "sanccaio", un cacto típico de las punas del Collao (figura 429). La de Lampa (1678-1685) nos ofrece sobre el vano de la portada principal dos sirenas a modo de tenantes de un escudo en forma de cartela. Tal vez con un sentido simbólico que no sospecho, la sirena tomará carta de naturaleza, como tema decorativo, en el barroco de la comarca.

La parroquial de Asillo (1678-1696) recuerda, por sus proporciones, el templo cuzqueño de la Compañía. El anónimo maestro de Asillo es un decorador que parece poseído del "horror vacui" (fig. 430). Cartelas, grandes flores, corazones estilizados con letreros de alabanzas al Santísimo Sacramento, hojas o pencas dispuestas en abanico, etc., llenan todos los paramentos y en las columnas se multiplican los brazaletes de acanto y las fajas decorativas. Obra, quizá, de entalladores indígenas, el conjunto nos revela cómo fue evolucionando el brillante barroco cuzqueño de la época del obispo Mollinedo, hasta casi darse la mano con la decoración planiforme que florecerá en el Collao en el siglo XVIII.

**ARQUITECTURA CUZQUEÑA DEL SIGLO XVIII.** — Reconstruida la ciudad después del terremoto de 1650, no había de sentir en mucho tiempo la necesidad de acometer nuevas obras de arquitectura. Durante el siglo XVIII, los recursos y la pujanza artística de la antigua capital de los incas, se aplicaron a la decoración de los templos. Es la época en que los talleres de los entalladores, las tiendas de los plateros y los obradores de los maestros del arte de la pintura, trabajan activamente produciendo retablos, piezas de orfebrería, lienzos devotos y marcos de talla que engalanan las iglesias del Cuzco y de los pueblos de la diócesis. La aparición de la columna salomónica es lo único digno de mención en esta última etapa del barroco cuzqueño, harto breve por lo que se refiere a obras de fábrica.





Fig. 429.—IGLESIA DE AYAVIRI. Fig. 430.—DETALLE DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE ASILLO. Fig. 431.—CATEDRAL DE CAJAMARCA.





Fig. 432.—IGLESIA DE BELÉN (CAJAMARCA). Figs. 433, 434, 435 y 436.—IGLESIA DE CAIMA, PORTADA DE LA IGLESIA DE YANAHUARA Y PORMENORES DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (AREQUIPA).



Al filo del segundo tercio del siglo, trabaja en el Cuzco un maestro al que pueden atribuirse la iglesia de Jesús María (1723, 1733-1735), aledaña de la catedral, y el campanario de Santo Domingo (1729-1731). En ambos monumentos se emplea la columna torsa interpretada libremente, con el tercio inferior cilíndrico en el que se enrosca una fila de lengüetas, y múltiples vueltas en la parte superior, decoradas con una hoja cuya nervadura sigue la parte convexa de las espiras. La iglesia del Triunfo (1730-1732), destinada a Sagrario de la catedral, cuyas portadas acusan la influencia del estilo del siglo anterior, fue obra del arquitecto carmelita fray Miguel de los Ángeles Menchaca.

Entre las casas cuzqueñas más o menos reconstruidas en esta época, hay que citar la de los marqueses de Casa-Concha, que tiene un hermoso balcón de madera ornamentado con ricas tallas, muy limeño por su estructura.

CAJAMARCA. — Lejos de Lima, en la región andina del Norte, el esplendor barroco de Cajamarca corresponde a la primera mitad del siglo XVIII, cuando los cultivos de lino, los "obrajes" de tejidos y la riqueza pecuaria de su hermosa campiña le proporcionaron una prosperidad de base sólida, incrementada desde 1772 por las vetas de plata del vecino asiento minero de Hualgáyoc. Es en la referida época cuando se renueva el conjunto urbano, construyéndose las grandes casas con puertas blasonadas que admiramos hoy, y se interrumpen las fábricas de sus tres monumentos principales: la iglesia Matriz, hoy catedral; la de San Antonio de Padua, del convento de San Francisco; y la del Hospital de Belén. Las tres quedaron sin terminar. Con razón se ha llamado a la ciudad "Cajamarca la inacabada".

Como todo el arte peruano de la región andina, el barroco cajamarquino, aparte de no ofrecer novedades en el aspecto constructivo, presenta un marcado aire seiscentista en cuanto a la composición de las grandes portadas, concebidas como retablos tallados en piedra, desplegándose la ornamentación dentro de un esquema cuadrículado y con los elementos arquitectónicos en un solo plano. El almohadillado, de tanta tradición en la arquitectura peruana, se emplea profusamente para dar claroscuro a los paramentos y realce a la ornamentación y la columna salomónica, cubierta de pámpanos como en los retablos, vive en Cajamarca su etapa más brillante.

La fachada de la catedral (fig. 431), que quedó inconclusa cuando se dedicó el templo en 1762, es la obra maestra del barroco cajamarquino. Su estilo parece corresponder al primer tercio del siglo XVIII y quedó sin concluir cuando se consagró el templo en 1762. Las columnas salomónicas tienen el tercio inferior cilíndrico, con estrías en zig-zag o con abundante ornamentación vegetal, separadas de las espiras por brazaletes de hojas de acanto. Pámpanos con flores y pajarillos que picotean los racimos de uvas, cubren las espiras de las columnas, y tanto esa fina ornamentación como los ángeles con incensarios y las llaves del paraíso, de las enjutas del vano central, acreditan a un entallador que conoce su oficio. Las dovelas de los arcos están talladas con hojas y rosetas, así como los sillares del friso que alternan con espacios libres, evocando el ritmo clásico de los triglifos y metopas. Las hornacinas de diseño seiscentista, proceden de los retablos; y los bustos de atlantes con faldellines de hojas de las portadas laterales, de procedencia manierista, son semejantes a los que se encuentran en portadas de Arequipa, Puno y Potosí y en retablos y púlpitos de Bolivia.

La fachada de San Antonio quedó sin terminar en 1737. El almohadillado, enriquecido con rosetas, cuadrifolias y querubines de talla, cubre los cubos de las torres formando un tapiz de



intenso claroscuro en el que destacan las portadas laterales. La ornamentación de las columnas salomónicas carece de la fuerza y la finura que vimos en la portada de la catedral. Hace pocos años se completaron las torres con campanarios octogonales.

La iglesia de Belén forma parte de un hospital de planta cruciforme, cuyas enfermerías abovedadas se conservan en parte y aún en uso. El templo (1746) es obra del arquitecto José de Morales. De nave única con crucero y cúpula y bóvedas de medio cañón con lunetos, su interior está decorado con puntas de diamante de forma romboidal y querubines. La cúpula, sobre pechinas con relieves de los evangelistas, nos ofrece las figuras de ocho ángeles con el torso desnudo y faldellines de hojas, que parecen sostener el casquete superior de la media naranja. En la fachada (fig. 432), una gran venera y una claraboya cuadrilobulada constituyen los motivos principales de la calle central y en el ático se suprimieron las columnas, destacándose tres hornacinas bajo una cornisa de perfiles curvos, resultando así un remate de ritmo ondulante muy propio de mediados del siglo XVIII. Como en la catedral, las enjutas del ingreso están ocupadas por unos ángeles, que aquí sostienen cartelas con las tres coronas del escudo de los belemitas. El maestro José de Morales, que parece formado entre los entalladores de retablos, es uno de los buenos decoradores de Cajamarca y la fachada de Belén puede incluirse entre las mejores obras de su época en América del Sur. Las torres quedaron sin terminar. La última expresión del barroco cajamarquino es la portada del antiguo Hospital de Mujeres (1763-1767), cuyas figuras femeninas con faldellines de anchas hojas y doble hilera de senos, parecen proceder de alguna consulta al famoso tratado de Serlio, en la versión castellana de Villalpando, tantas veces citada.

## AREQUIPA

EL BARROCO AREQUIPEÑO. LA COMPAÑÍA. — Arequipa es la gran ciudad de la región andina meridional. Situada a medio camino entre la costa y el lago Titicaca, en un valle fértil que es un verdadero oasis entre punas desoladas, su caserío se extiende como una mancha blanca a la sombra del volcán Misti. La "piedra sillar", fácil de labrar y resistente, sirvió a maravilla para que los decoradores tallaran las más sorprendentes labores ornamentales. Por desgracia, la historia urbana de Arequipa está jalonada por las fechas de los terremotos que varias veces la han arruinado, pero a la necesidad de defenderse de los temblores debe la arquitectura arequipeña los caracteres que le son propios en el aspecto constructivo. Si el mismo problema llevó en Lima a las estructuras lignarias, elásticas y dinámicas, en Arequipa condujo a la adopción de soluciones estáticas: muros gruesos con grandes contrafuertes y cúpulas achaparradas en los templos; crujías estrechas y abovedadas, dispuestas en una sola planta, en los edificios civiles. La arquitectura arequipeña, como la de Guatemala, produce sensación de fuerza, y Arequipa es una ciudad cubierta con bóvedas, donde el uso de la madera, como material de construcción, no rebasó los límites de lo indispensable.

Aparte esos caracteres tectónicos, el barroco arequipeño se distingue por la manera anti-clásica de tratar el relieve, en superficie y no en profundidad. Los anónimos decoradores de Arequipa practican incisiones alrededor de los temas ornamentales para que, al iluminarlos la luz viva del sol, destaquen sobre el fondo en sombra, tal como habían hecho los artistas





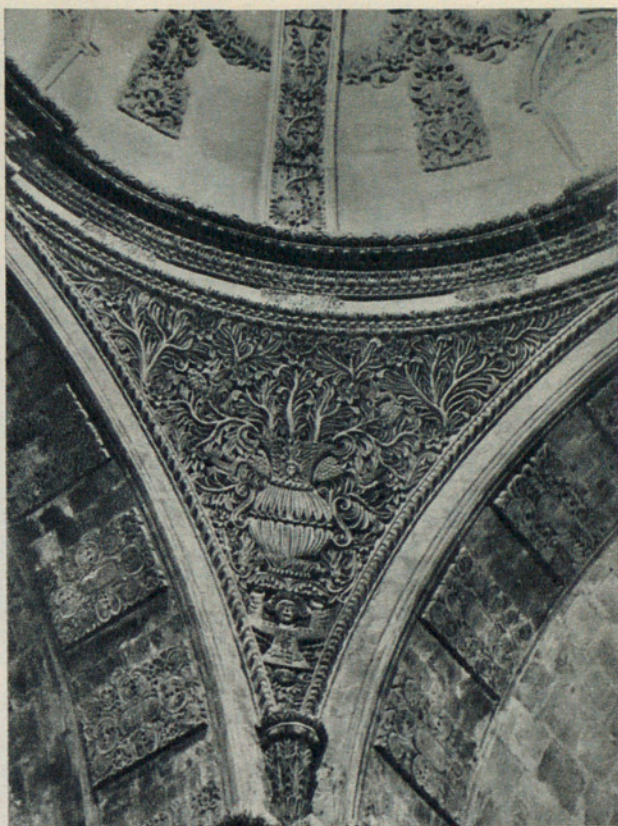
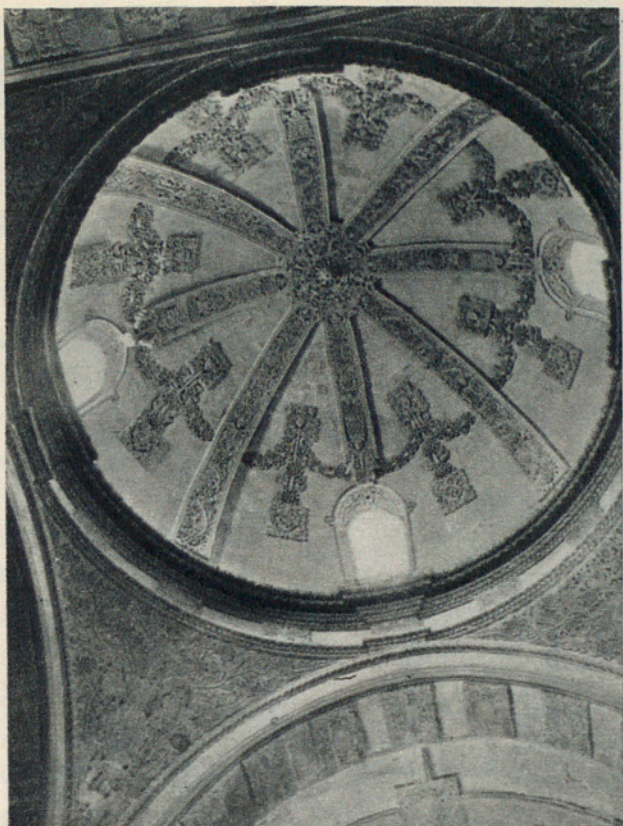
Fig. 437.—FACHADA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (AREQUIPA).





Figs. 438 y 439.—CASA DE UGARTECHE Y PORTADA DE LA MISMA (AREQUIPA). Fig. 440.—LUNETO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO (POMATA).





Figs. 441, 442 y 443.—CÚPULA, PECHINA Y DETALLE DE LA PORTADA LATERAL DE LA IGLESIA DE SANTIAGO (POMATA).  
Fig. 444.—PORMENOR DE LA PORTADA DEL BAPTISTERIO DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ (JULI).





Figs. 445 y 446.—CATEDRAL DE PUNO Y DETALLE DE SU FACHADA. Fig. 447.—IGLESIA DE SANTIAGO DE PUPUJA.



siríacos, coptos, bizantinos y visigodos, como reacción contra el arte de los últimos tiempos del Imperio Romano. El modelado se reduce a suavizar las aristas y el claroscuro se acentúa por medio de hendiduras longitudinales que surcan las superficies de los temas decorativos. La ornamentación forma así como un tapiz de escaso relieve, que recuerda las calidades blandas de un bordado barroco.

Esta modalidad decorativa aparece en la ciudad del Misti en el último cuarto del siglo XVII, para dejarnos su mejor expresión en la fachada de la iglesia de la Compañía (1698) y continuar floreciendo en la centuria siguiente. La portada del convento de Santo Domingo (hacia 1677-1680, según Wethey), inaugura el tipo que será frecuente en Arequipa, con pilastras y amplio frontón. En el ejemplo referido, tallos de vid, racimos y florecillas rodean el relieve de San Pablo, que ocupa una cartela ovalada como una "mandorla" románica. La fronda que se desborda a los lados de las pilastras, nos ofrece estilizaciones del maíz y de la flor de la cantuta, niños desnudos y máscaras de perfil que tal vez respondan a influencias precolombinas.

Al componer grandes conjuntos decorativos, los arquitectos arequipeños se mantienen fieles a los viejos modelos renacentistas y disponiendo los elementos en un solo plano. En la fachada de la iglesia de la Compañía (1698), la primera gran obra del estilo (fig. 437), apenas el arco de ingreso rompe el entablamento. El remate nos prueba el arraigo de las formas trilobuladas en la arquitectura del Perú y sobre las columnas laterales aparecen unos trozos de frontones curvos. El esquema se imitaría más tarde en la catedral de Puno (1757) y en la parroquia de Juliaca (1774). Parece lógico atribuir el diseño al hermano coadjutor Agustín de Costa, que por la citada fecha, y desde años atrás, estaba al frente de las obras y tenía bajo sus órdenes al cantero Agustín de Adrián, pero queda la duda de si fueron también ellos los que tallaron la ornamentación. Como consta que la fachada se labró en menos de un año de trabajo, es de suponer que ya estaría hecha la estructura arquitectónica y que en tan corto tiempo realizaron su tarea los decoradores. La ornamentación forma un tupido tapiz que cubre enteramente los paramentos y se desborda por los lados. Tallos y hojas carnosas, racimos y cuadrifolias, ovas y trenzados de abolengo clásico, veneras y mascarones renacentistas y hasta el águila bicéfala de la casa de Austria, forman el variado repertorio decorativo y los elementos se yuxtaponen como si los decoradores estuviesen poseídos del horror al vacío (figuras 435 y 436). En los laterales de la fachada, aparece una curiosa interpretación del gatotigre con cuerpo de miriápodo, tanta veces estilizado en la cerámica y en los tejidos de la época prehispánica. El estilo arequipeño evoluciona poco a lo largo del siglo XVIII. Temas ornamentales semejantes a los de la Compañía y tratados con la misma técnica anticlásica, se encuentran en el antiguo claustro del Colegio de los jesuitas (1740), en la iglesia de San Agustín —que repite el esquema de aquélla— y en las iglesias de Caima y Yanahuara (1740), en la campiña arequipeña (figs. 433 y 434).

**LA CASA EN AREQUIPA.** — Como ya se dijo, la casa arequipeña es de una sola planta, con crujías estrechas abovedadas, todo labrado en piedra sillar. El patio carece de galerías y sus frentes están concebidos como fachadas con puertas y ventanas, tan decoradas a veces, como las de la calle. Los muros exteriores se prolongan hasta ocultar las bóvedas, rematándose con una cornisa o una simple moldura, y unas gárgolas zoomorfas vierten las aguas al exterior. La puerta y las ventanas ofrecen campo a la decoración. Como la luz intensa no aconseja vanos muy grandes y hay que decorar el espacio comprendido entre ellos y la cornisa, se prolongan verticalmente las



jambas recibiendo un paño decorativo entre dos cornisas, que tanto contribuye a enriquecer el paramento como a contrarrestar la horizontalidad de la fachada.

La Casa de Ugarteche (1738) puede citarse como ejemplo (fig. 438). En la portada adintelada, las columnas embutidas en las pilastras evocan los lejanos tiempos del plateresco hispano y el amplio frontón rebasa la altura del muro. En el tímpano de aquél, un arbusto con cinco ramas en las que florecen otras tantas cantutas, forma a modo de candelabro sosteniendo sendos medallones con los monogramas de Jesús, José, Joaquín y Ana, representando el árbol genealógico del Salvador (fig. 439).

La casa del Moral y la de Iriberry (1793) son otros hermosos ejemplares de arquitectura doméstica, en los que la sobriedad y la fuerza contrastan con la rica decoración de las ventanas y los tímpanos de las portadas.

**LAS RIBERAS DEL LAGO TITICACA. POMATA, JULI, ZEPITA.** — En la meseta del Collao, sobre los cuatro mil metros de altitud, las tierras ribereñas del legendario Titicaca alumbraron el florecimiento de una gran escuela barroca. En las orillas del lago se encontraban el camino procedente de la costa y de Arequipa y el que desde el Cuzco conducía a la villa minera de Potosí. No es extraño, por tanto, que de aquellas dos ciudades llegaran influencias que contribuyeron a formar el estilo que floreció en los pueblos ribereños. La estructura de los templos y sus torres procede del Cuzco; y el diseño de algunas portadas así como la técnica del relieve, de Arequipa. Pero en las tierras del Collao, el repertorio ornamental se enriquece con temas de la flora y la fauna de tierra caliente —extraños, por tanto, en la comarca, árida y fría— y el relieve se hace más seco y planiforme hasta adquirir aspecto metálico, como si, al contacto del ambiente de las punas desoladas, perdiera el aliento de vida que parecía conservar en el risueño valle de Arequipa.

La iglesia de Santiago (hacia 1726), en el pueblo de Pomata, a orillas del lago, es la obra maestra del barroco del Collao. De nave única con capillas hornacinas poco profundas, crucero y cúpula, no ofrece novedad en cuanto a la planta y el alzado. Lo importante es la decoración tallada a bisel del interior y de las portadas. En las ventanas del presbiterio y en los lunetos de la bóveda, se observa el efecto estético que el decorador persiguió con su manera de concebir el relieve (fig. 440). La luz que penetra por los vanos se quiebra en las superficies rugosas de los motivos ornamentales, recortando el contorno de las figuras sobre el fondo en sombra. Las pechinas (fig. 442) parecen finos tapices decorativos en los que un jarrón con azucenas, tallos de ritmo ondulante, florecillas y pájaros, llenan toda la superficie del triángulo esférico, quebrando la luz que penetra por las claraboyas de la cúpula. La decoración del intradós de ésta, con fajas radiales unidas por un rosetón central, recuerda esquemas mudéjares españoles de la Baja Edad Media; y la manera de decorar los casquetes por medio de motivos unidos por guirnaldas ondulantes, que se han querido interpretar como estilización de una danza indígena, tiene su precedente en la cúpula de la iglesia de Herrera (Sevilla) (fig. 441).

La portada lateral (fig. 443), de esquema renacentista, dispone en un solo plano las columnas pseudo-salomónicas empleadas preferentemente por los maestros collavinos, en las que parece enrollarse una faja en espiral alrededor de una caña cilíndrica. En esa faja helicoidal se encuentran motivos ornamentales tomados de la flora y fauna del trópico, tales como papayas, bananas, monos, pumas, ardillas y loros. En las columnas centrales del segundo





Figs. 448 y 449.—IGLESIA DE ZEPITA Y DETALLE DE SU PORTADA. Fig. 450.—HOSPITAL DE SANTA BÀRBARA (SUCRE).





Figs. 451 y 452.—PORTADA E INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SUCRE. Fig. 453.—IGLESIA Y ATRIO DE SEPULTURAS.



cuerpo aparece el disco del sol con rostro humano, el símbolo cristiano que constituye uno de los atributos del dominico Santo Tomás de Aquino, lo cual no es extraño ya que la iglesia pertenecía a la Orden de Predicadores. Cabezas de puma con rostro humano, decoran los netos de los pedestales. El conjunto de la portada produce el efecto de un tapiz pegado al muro y la luz intensa de la antiplanicie anima las superficies rugosas de los motivos ornamentales labrados a bisel.

La ciudad de Juli, la "Roma indígena", centro de las misiones jesuíticas de la comarca, guarda interesantes obras del siglo XVIII, cuyo estilo se relaciona con el círculo de Santiago de Pomata, como la portada lateral de la iglesia de San Juan y las dos portadas gemelas de las capillas de los pies del templo de Santa Cruz, que está en ruinas desde hace muchos años. En las espiras de las columnas (fig. 444) se ven los pámpanos característicos de la decoración del orden salomónico y la flor de la cantuta propia de la altiplanicie andina; pero, además, frutas y animales de tierra caliente parecen expresar la añoranza de las comarcas selváticas situadas al otro lado de la cordillera. Los pajarillos picotean los racimos de uvas, los monos juguetones hacen presa en los frutos de cacao; y todo está labrado a bisel, con aristas vivas e incisiones profundas que producen contrastes violentos de luz y de sombra.

La catedral de Puno (1754-1757) es obra del arquitecto Simón de Asto (figs. 445 y 446). La composición general de la fachada con torres a los lados, repite los modelos cuzqueños, pero el esquema de la portada se inspiró en el de la Compañía de Arequipa. Los elementos y la decoración corresponden al estilo del Collao y la técnica del relieve es la de bisel, pero los temas decorativos están distribuidos con acierto y con una subordinación a la escala que generalmente falta en otros monumentos de la comarca. Las sirenas, tan frecuentes en la región, aparecen aquí tocando el "charango", pulsándolo ambas con la mano derecha sin temor a romper la simetría. La influencia arequipeña se advierte también en las portadas laterales (1754).

Lejos del lago, la iglesia de Santiago de Pupuja, perdida entre las punas, tiene una portada interesante por la decoración de sus columnas, que copian la flor de un cacto de la comarca (fig. 447).

Entre los creadores del barroco regional, destaca con cierta personalidad —manifestada en el aspecto decorativo— el anónimo maestro de la iglesia de San Pedro de Zepita (1765), cerca del río Desaguadero que marca la frontera con Bolivia. La gran portada lateral (figura 448) rehundida bajo un arco a modo de hornacina, conserva el viejo esquema renacentista, pero el arquitecto ha tratado de huir de la frontalidad característica de las portadas de la comarca, colocando columnas de distintos módulos en dos planos. En la iglesia de Ayaviri y, más aún, en la de Asillo, tienen sus precedentes las columnas de Zepita, cuyo diámetro disminuye a partir del brazalete de hojas que las ciñe y que están decoradas con hojas, máscaras y cintas entrelazadas como eslabones de cadena. La decoración a bisel que cubre los paramentos, repite el repertorio característico de la comarca: el jarrón con azucenas, rosetas, tallos ondulantes, pajarillos, etc. A ambos lados del cuerpo bajo, el decorador labró unas figuras femeninas con faldellín de hojas, senos colgantes y largo penacho de plumas, que si bien recuerdan al relieve prehispánico de Chavín interpretado libremente por un artista barroco, parecen proceder más bien de los grabados manieristas (fig. 449). Figuras femeninas con los senos colgantes, de esa procedencia, se encuentran en la iglesia de Asillo, en el Hospital de Mujeres de Cajamarca y en el púlpito de la catedral de Sucre.



**EL BARROCO. LA ETAPA SEISCENTISTA.** — Al igual que en el Perú, el estilo barroco boliviano no ofrece novedad en el aspecto puramente arquitectónico, pues la iglesia de Santa Teresa de Cochabamba, de planta con líneas curvas, es excepcional. A lo largo del siglo XVII, el arte manierista va evolucionando hacia las libertades barrocas dejando en todo el país un muestrario de portadas de sencilla traza y decoración sobria, algunas de influencia cuzqueña. Ya en el siglo XVIII, el estilo collavino del Perú se extiende por la meseta boliviana del Collao, desde el Titicaca hasta Oruro y llega a la Villa Imperial de Potosí, con la característica ornamentación de factura planiforme que vimos en las riberas peruanas del lago sagrado. Por contraste, en los Valles —Sucre y Cochabamba— el estilo mantiene su carácter español, sin concesiones al gusto indígena, salvo alguna excepción como la que ofrecen las portadas de la iglesia de las Mónicas, de Sucre, que constituyen un enclave del estilo andino en la antigua capital de la Audiencia de Charcas. Agonizante ya la época virreinal, en los primeros años del siglo XIX, surge pujante el barroco español en la iglesia mayor de Potosí, que cierra la serie de las grandes catedrales hispanoamericanas con un tardío brote del estilo metropolitano, sin relación alguna con el que había sido propio y característico de la Villa Imperial.

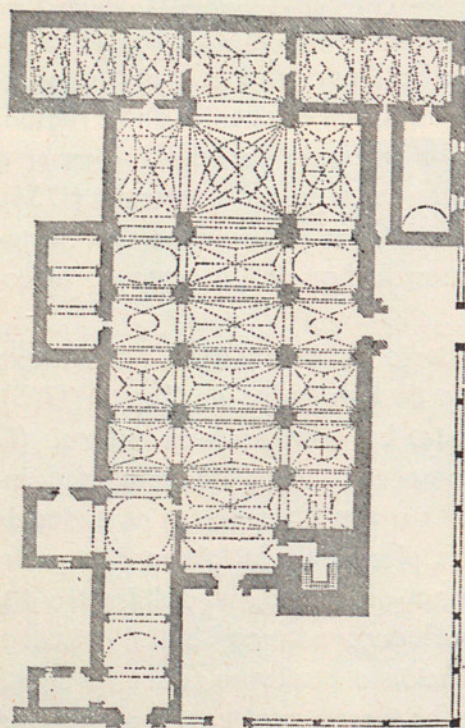


Fig. 454.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE SUCRE. Según Giurla.

La ciudad de La Plata, Charcas o Chuquisaca —la actual Sucre— es la más importante de Bolivia por lo que se refiere a la arquitectura del siglo XVII que, como observó Wethey, presenta una gran uniformidad de estilo, con una serie de portadas de sencilla traza, que marcan la transición entre la sobriedad del Bajo Renacimiento y los inicios del barroco. La monumental fachada del templo del Hospital de Santa Bárbara (fig. 450), cuyo carácter esencialmente europeo subrayó el autor antes citado, es otra muestra del tardío estilo manierista que florece en Sucre hacia mediados del siglo. Es posible que se labrara cuando reconstruyeron el Hospital los hermanos de San Juan de Dios, que se hicieron cargo del establecimiento en 1663. La influencia del foco artístico chuquisaqueño alcanzó, durante el siglo XVII, a buena parte del país, como lo prueban algunas portadas de tanta calidad como la lateral de la iglesia de Jesús de Machaca (1691), y la de la antigua iglesia de la Compañía —hoy catedral—, de Oruro, de fines del siglo. El templo de Copacabana, en Potosí, es interesante por la cúpula de madera del crucero, obra del entallador Lucas Hernández († 1685), natural de la Villa,

decorada con casetones renacentistas siguiendo el conocido modelo de Serlio.

Por esos años del último cuarto del XVII, llegan a Potosí las influencias del estilo cuzqueño de tiempos del obispo Mollinedo. La fachada de la iglesia de la Merced (1687), con sus columnas enteramente cubiertas de tallas, parece obra de algún maestro formado en el Cuzco, en



el círculo del autor de la iglesia de San Sebastián, labrada pocos años antes. La de las Carmelitas de Santa Teresa (1692) tiene también columnas con decoración de talla y las flores inscritas en recuadros con factura planiforme que serán características del relieve potosino del siglo XVIII.

La construcción de la catedral de Sucre fue empresa del siglo XVII. El primitivo templo gótico de nave única con bóvedas de crucería y muros coronados de almenas, fue obra del arquitecto Juan Miguel de Veramendi (1553-1561). Más tarde (1582-1633) se le añadieron varias capillas y se labraron el presbiterio y el crucero. La transformación del templo de una nave en la gran iglesia de tres naves que hoy existe (fig. 454) se debió al arzobispo González y Poveda, que inició las obras en 1686 dejándolas concluidas —a falta de la portada de los pies— en 1690. En el edificio se advierten las etapas de su construcción. La capilla del Baptisterio, labrada por el albañil Juan Jiménez (1588), cubierta con bóveda elíptica de casetones, es la obra arquitectónica renacentista más antigua de Sucre. El crucero, el presbiterio y las capillas del testero, cubiertas con bóvedas de crucería auténticas, parece ser la parte que se acabó en 1633. La nave central tiene bóveda de cañón con arcos fajones y nervaduras góticas puramente decorativas (fig. 452).

Las portadas se relacionan con el estilo cuzqueño de la época. La del lado de la Epístola (1690) tiene el frontón de lados casi verticales y la ornamentación de paños de las columnas que se encuentra en otras obras peruanas (fig. 451). A la luz de los datos conocidos, resulta difícil determinar quién fue el arquitecto que transformó la vieja catedral de Sucre haciéndola de tres naves. Cuando se iniciaron las obras en 1686 las dirigía el lego fray Francisco Domínguez, pero otros testimonios aseguran que el arquitecto fue el granadino José González Merquete, que en 1697 pasó a dirigir la catedral de Córdoba (Argentina). Es posible que uno hiciera los planos y otro se encargara de la dirección de los trabajos.

**IGLESIAS CON ATRIOS Y POSAS.** — Los atrios con posas gozaron de vida larga en el Alto Perú, pues siguieron reconstruyéndose y usándose para procesiones y otras ceremonias durante todo el XVIII. A lo que parece, es en esa centuria cuando al conjunto de las cuatro posas se añade una capilla más, llamada de la Misericordia, en la que se velaban los difuntos. Alguna vez, en los pueblos fronterizos, donde se vivía bajo el terror de los ataques de los indios chiriguano, las arquerías abiertas de los atrios se convirtieron en gruesos muros con almenas formando un recinto fortificado, tal como se hizo en la iglesia de la antigua villa de La Laguna (1752), la actual Padilla, capital de la provincia de Tomina. También parece que es en el siglo XVIII cuando el proceso de expansión del espacio exterior del templo se acentúa hasta el extremo de llegar a constituir el centro vital del conjunto urbano. Aunque a veces, como en Chipaya (departamento de Oruro), el atrio que rodea al templo conserva sus cuatro posas, además de sus muros perimetrales, la organización se amplía hacia la extensa plaza cercada que lo precede, en cuyos ángulos se disponen otras tantas posas (fig. 455). De esta manera, el atrio y la plaza, ambos cercados, forman un conjunto que complementa las funciones propias de la iglesia y viene a constituir el centro de la vida religiosa y civil de la comunidad indígena, donde se intercambian productos de la tierra y manufacturas en el mercado semanal, se rinde culto a los muertos y se celebran procesiones y otras ceremonias religiosas al aire libre. Lo más corriente es que, al añadirse al atrio el amplio espacio de la plaza, las capillas posas se hagan únicamente en ésta, como vemos, por ejemplo, en Jesús de Machaca, importan-



te pueblo situado a la entrada de la histórica provincia de los Pacajes, en el camino que siguió Valdivia hacia Chile. En esta época, las posas pierden interés como unidades arquitectónicas, labrándose muy modestamente con muros de adobe, un altar del mismo material en el interior y sencillas cubiertas a dos aguas. A diferencia de las del siglo XVI tienen un solo vano de acceso.

La función de las capillas de indios de México la desempeñó en algunos casos un balcón dispuesto en la fachada, sobre la puerta del ingreso y entre la prolongación de los muros laterales, como el que tenía la iglesia de Palca (departamento de La Paz), a juzgar por un dibujo del francés D'Orbigny. Consta que en el pueblo de Santiago del Paredón, cerca de Cochabamba, se hizo (1793) una especie de tribuna en el exterior de la iglesia para decir misa, a fin de que no se quedara sin cumplir el precepto el numeroso vecindario que no cabía en el interior del templo, por ser de dimensiones reducidas.

El pueblo de Sepulturas, cerca de Oruro, conserva el conjunto formado por la iglesia (1785) rodeada por el atrio cercado por muros de adobe con una especie de almenas puramente decorativas y la gran plaza, también murada, con las modestas capillas en los ángulos (fig. 453). Las iglesias de Tomave (1733) y Tahua (departamento de Potosí) ofrecen un conjunto semejante al de Sepulturas, con atrio y posas en los ángulos de la plaza cerrada. Si este interés por los espacios externos y los amplios recintos cercados para ceremonias en masa tiene sus pre-

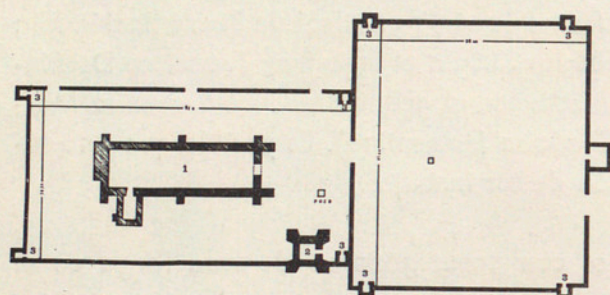


Fig. 455.—PLANO DE LA IGLESIA Y PATIO DE CHIPAYA. Según J. y T. Mesa. 1, iglesia; 2, torre; 3, posas.

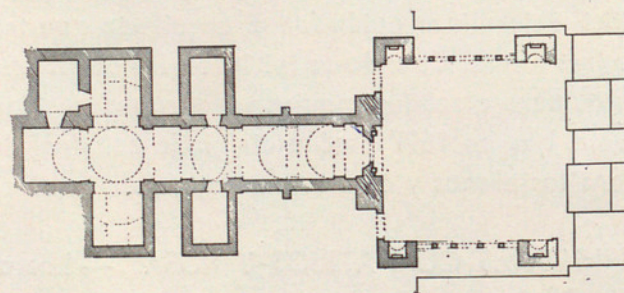


Fig. 456.—PLANTA DEL SANTUARIO DE MANQUIRI. Según J. y T. Mesa.

cedentes remotos en las culturas precolombinas, también puede relacionarse con la tradición prehispánica el hecho de que los atrios y los templos se construyan, a veces, sobre terraplenes artificiales elevados sobre el terreno circundante, así como también que no falte algún ejemplo en que se combinen la plataforma artificial y la arquitectura rupestre. No son extrañas en la Península las construcciones religiosas sobre terraplenes, como tampoco los santuarios excavados en la roca, aunque también es cierto que la pirámide escalonada es característica de la arquitectura precolombina y que en Machu-Pichu hay salas excavadas. De este tipo arquitectónico en que se reúnen lo rupestre con la gran plataforma artificial, existe un ejemplo de gran monumentalidad: el Santuario de Manquiri, cerca de Potosí (figs. 456 y 457). El presbiterio de la iglesia está en parte excavado en la roca y el cuerpo de ésta y el atrio se asientan sobre una plataforma artificial. Unas arquerías cierran los lados del atrio, que tiene posas en las esquinas y al cual hace frente la fachada del templo. La iglesia de Peñas (departamento de La Paz), del siglo XVII, está adosada a una roca en la que hubo unas apariciones de la Virgen.





Fig. 457.—SANTUARIO DE MANQUIRI. Fig. 458.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SICASICA. Fig. 459.—PORTADA CENTRAL DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (LA PAZ).





Fig. 460.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO (LA PAZ). Figs. 461 y 462.—PORTADA Y ESPADAÑA DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA (POTOSÍ). Fig. 463.—PORTADA DE LA IGLESIA DE BELÉN (POTOSÍ).



EL COLLAO. LA PAZ. — Como los límites actuales entre el Perú y Bolivia son puramente políticos y la meseta del Collao dependía del obispado de La Paz, es natural que la unidad geográfica se refleje también en lo artístico. Con modalidades locales que permiten apreciar las manos de artistas foráneos y con la evolución —más bien lenta— que va marcando el paso del tiempo, un estilo único florece a lo largo de esa extensa región de punas, cuya altitud apenas baja, en algunas partes, de los cuatro mil metros. No hay fronteras, aunque sí variantes, entre el estilo barroco de las riberas peruanas del Titicaca y el que vamos a ver en territorio de la actual Bolivia, hasta la zona minera de Oruro, Paria y Caracollo, límite meridional del Collao. También aquí, como en la parte peruana, además de construirse iglesias de nueva planta en el siglo XVIII, a veces se ampliaron las del siglo XVI o se les añadieron portadas barrocas.

Tal es el caso de la iglesia de Sicasica (1725), cuya portada firmaron los maestros Diego Choque y Marcos Maita (fig. 458). Como las peruanas del Collao (San Juan de Juli, Pomata, etcétera), más de acuerdo con el concepto de muro decorado que de organización arquitectónica, dispone sus elementos en un solo plano, pero con la novedad de agrupar tres columnas a cada lado del ingreso, respetando en el segundo la fórmula tradicional de entrecalles con hornacinas. Una decoración de escaso relieve, con los bordes ligeramente modelados, llena todos los espacios que la trama arquitectónica deja libres y en los pedestales aparecen unos rostros humanos —tema decorativo frecuente en el Collao— con diademas de plumas. Es probable que estas figuras procedan de grabados del siglo XVI, pero hay que recordar el empleo de las cabezas de piedra en edificios prehispánicos. El repertorio decorativo de las columnas, es el mismo de otros monumentos collavinos.

La Paz, capital de Bolivia desde fines del siglo pasado, es la gran ciudad de la región del Collao. Su esplendor monumental corresponde al siglo XVIII, época en que se construyeron sus principales monumentos religiosos y civiles, entre los cuales destaca la iglesia de San Francisco, digna de figurar entre las grandes obras del barroco andino. Comenzada en 1743, diez años después se acabó la cúpula y en 1772 se cerraron las bóvedas de las naves, consagrándose el templo, ya concluido, en 1884. Como advirtió Buschiazzo, la decoración del interior de la iglesia se relaciona estrechamente con la de Santiago de Pomata, tanto por los motivos ornamentales como por la factura a bisel, a la manera antinaturalista que caracteriza a los decoradores de Pomata y Juli.

La fachada tiene tres portadas independientes. La central (fig. 459), de dos cuerpos y tres calles con columnas salomónicas dispuestas en un solo plano, de acuerdo con el viejo esquema renacentista, tiene el arco de ingreso trilobulado, como el de la vecina iglesia de Santo Domingo. Los motivos ornamentales son los mismos de la portada lateral de Pomata y las cabezas de puma con rostro humano que allí vimos, se sustituyen en la iglesia paceña por máscaras con labio leporino, surcadas por vigorosas líneas curvas que, además de acusar los contrastes de luces y sombras, la animan de poderosa fuerza expresiva. El maestro de San Francisco prodiga los temas antropomorfos, a veces derivados de grutescos renacentistas, como han señalado los señores Mesa. Dentro del círculo de Pomata, el artífice de San Francisco parece más acertado en la distribución de los elementos ornamentales y su decoración escultórica es de mejor calidad. Es de suponer que la portada se labrara entre 1772 y 1784, fechas del cierre de la última bóveda y de la consagración del templo, respectivamente, aunque J. y T. de Mesa la consideran posterior. Las portadas laterales son de otra mano y quizá más tardías.



La iglesia de Santo Domingo, reconstruida en 1726 y reformada interiormente en el siglo pasado, tiene una gran portada barroca (fig. 460) con vano trebolado y ultrasemicircular, como el de la iglesia de Juliaca (1774) en el Collao peruano. Dentro del repertorio ornamental común a la escuela collavina, se destacan a ambos lados de la hornacina, dos tucanes, los pájaros de pico descomunal que los paceños pueden ver en los vecinos valles tropicales de los yungas. La iglesia de Huaqui (1784-1788), el puerto de Bolivia en el Titicaca, nos muestra en su portada principal la evolución del estilo hacia una mayor sobriedad decorativa. Como una muestra de la vitalidad del barroco, cuando el neoclasicismo lo había desplazado de las ciudades, la portada de la iglesia de Huarina, que tiene columnas salomónicas muy alargadas y decoración planiforme, ostenta la fecha de 1861.

**LA CASA EN LA PAZ.** — Las casas señoriales paceñas ofrecen una distribución simétrica, con cuerpos de vivienda ordenados en torno a patios para las habitaciones principales, las de la servidumbre y las caballerizas. Lo que singulariza a la casa paceña es la importancia que se da al patio de honor, cerrado por galerías con arcos, en cuyo frente se alza una gran portada con el arranque de la escalera imperial que conduce a la parte alta. Esta portada, en cuyo tímpano se labra el escudo del dueño de la casa, elevándose sobre el piso del patio hacia el cual avanza la escalinata, da monumentalidad y belleza al conjunto que adquiere así categoría de verdadera fachada, más importante siempre que la exterior del edificio. Es en estos patios donde dejó su huella el estilo barroco del siglo XVIII. En la casa de los marqueses de Villaverde (fig. 465), la ornamentación de factura plana y los motivos que la integran, revelan la influencia del maestro de San Francisco, a cuyo taller hay que adjudicar el hermoso conjunto. La antigua casa de la familia Díez de Medina (1775), hoy Museo de Arte Colonial, tiene una galería abierta en la esquina, con arcos sobre pilares. Las columnas de la gran portada del patio, con decoración en la parte baja, recuerdan las de las portadas laterales de la fachada de San Francisco. Del mismo estilo, pero aún más monumental, es la portada del antiguo Seminario (1776), que hoy está en el Parque del Montículo.

**POTOSÍ. SEBASTIÁN DE LA CRUZ.** — La Villa Imperial de Potosí vivió décadas de opulencia en el siglo XVIII que propiciaron la construcción de grandes obras arquitectónicas. En ellas floreció, con el consiguiente acento local, el mismo estilo de las tierras del Collao, dentro de las invariantes tradicionales en cuanto a la planta y estructura de los templos. Convertida la villa en centro de irradiación artística, el estilo se extiende a los pueblos de la región, donde los emprendedores "azogueros" establecen nuevas explotaciones mineras.

El brillante estilo del siglo XVIII se inicia con la iglesia de la Compañía (1700-1707), cuya fachada-espadaña se alza sobre el caserío de la Villa pregonando la grandeza de sus creaciones arquitectónicas y el esplendor decorativo de los canteros potosinos. Fue su autor el indio Sebastián de la Cruz, "insigne artífice de la piedra", al decir de su contemporáneo el historiador Arzanz y Vela. La portada (fig. 461), con columnas salomónicas dispuestas en dos planos, en cuyas espiras se enroscan los tallos de vid, tiene a los lados unos frontoncillos curvos con veneras, como los de Ayaviri, que volveremos a encontrar en otras obras potosinas. La espadaña se recorta sobre el cielo limpio de la altiplanicie con la grandiosidad y el empaque de un arco de triunfo de la Roma antigua y su modelo se encontrará, sin duda, en el dibujo de algún tratadista (fig. 462). Perforada en sus cuatro frentes por los huecos para las campa-



nas encuadrados por columnas salomónicas, parece pregonar el triunfo del barroco en la Villa Imperial y la consagración del indio Sebastián de la Cruz como decorador y arquitecto.

Sebastián de la Cruz intervino en la iglesia de San Francisco (1707-1726), pero murió cuando la obra llegaba al crucero y estaban hechos los pilares y arcos de las naves. La continuaron sus hermanos Bartolomé y Melchor Arenas, según nos cuenta el cronista Arzanz, y los maestros directores de la obra —tal vez autores de los planos— fueron otros dos indígenas, José Agustín y Felipe Chavarría. La portada principal, de columnas salomónicas y arco trebolado, se relaciona con la de la Compañía.

BERNARDO DE ROJAS. — En el segundo cuarto de siglo, llegan a Potosí las influencias de Santiago de Pomata. La decoración se hace más seca, hojas y flores pierden calidad vegetal adquiriendo aspecto metálico, las superficies se rizan y los cortes en bisel acentúan el claroscuro. Se debe este cambio al Capitán Bernardo de Rojas Luna y Saldaña, hijo de la Villa Imperial, "maestro de arquitectura insigne", en opinión de Arzanz, autor de la iglesia de Belén (1725-1737), que constituye un enclavado del arte de Pomata en el corazón de Potosí. La ornamentación del interior de la nave única, recuerda bastante a la de Pomata, pero las relaciones de estilo aparecen aún más patentes en la portada (fig. 463). De sencillo esquema y con un arco curvilíneo de traza totalmente exótica en el virreinato, la decoración se reduce a las columnas, los entablamentos y las hornacinas, dejando limpias las entrecalles, como en la portada de los pies del templo antes citado. Los temas ornamentales son semejantes a los de la referida portada de Pomata. Sabemos que eran indios los canteros que labraban la fachada en 1737.

Como capitán de milicias, dirigió Bernardo de Rojas una expedición que se organizó en Santa Cruz de la Sierra, que libró a la provincia de Moxos del peligro de los indios chiriguano. Según Arzanz, se había acreditado como arquitecto y cuando le llamaron los padres de Belén para encargarle la obra, se encontraba lejos de Potosí. Cabe preguntarse si estaría en Pomata y si el contacto con las misiones de la selva nos puede explicar la aparición de la talla con aristas vivas en la arquitectura de la altiplanicie. En Moxos y Chiquitos había una artesanía floreciente de objetos y muebles con decoración a bisel —quizá impuesta por la dureza de la madera de cocobolo— con la que labraban pequeños muebles, cajitas, "mates", etcétera, y es posible que Rojas llevara de Moxos a Potosí algunos artesanos, que con más facilidad labrarían la piedra blanda de Pomata o de Potosí que la durísima madera de cocobolo. La talla a bisel y la fauna del trópico —loros, ardillas, monos, etc.—, aparecen por primera vez en Pomata, cuya portada lateral parece acertado fechar, mientras no se conozcan otros datos, en la primera mitad del siglo. Queda, pues, en pie la hipótesis de si fue Bernardo de Rojas quien introdujo, o contribuyó a que se introdujera en el Collao, tanto la fauna tropical como la talla en aristas vivas, técnica y motivos ornamentales que se encuentran en las obras de artesanía de los indios de las misiones.

También es obra de Rojas la iglesia de San Bernardo (1727-1732) cuya portada inspiró el esquema de la de San Lorenzo, que se labraba por los mismos años. Al mismo círculo hay que adscribir la iglesia de San Benito (1708-1727), cuyo exterior forma un conjunto de gran belleza por el juego de volúmenes de sus bóvedas trasdosadas, que se recortan sobre el fondo rojo del Cerro.



EL MOMENTO ESTELAR DEL ESTILO: SAN LORENZO. — La portada de la iglesia de San Lorenzo (1728-1744), marca el momento culminante del barroco potosino (fig. 464). En ella, el repertorio ornamental se enriquece con la figura humana, reemplazando el tercio superior de las columnas salomónicas por cuerpos de mujer con las manos en la cintura y faldellines de amplio vuelo; y disponiendo otros bustos femeninos en actitud de sostener la imposta del arco. En las columnillas del segundo cuerpo hay ángeles que tocan el violoncelo y la lira y entre la fronda de las columnas se ven rostros humanos. A ambos lados de los frontoncillos laterales se apoyan unas sirenas que tocan el "charango" y en el paramento del fondo se ven el sol, la luna en creciente y las estrellas, los símbolos cristianos tan frecuentes en los Calvarios y que tienen, además, el valor simbólico de atributos concepcionistas. Teresa y J. de Mesa relacionan esos símbolos con un texto de Platón, comentado por Orozco en sus "Emblemas Morales" (1604), que alude a ocho cielos o círculos celestes, cada uno con una sirena que hacía oír su música. Para los autores citados, la música está representada por los instrumentos que tocan los ángeles y las sirenas, y creen que si el número de éstas se redujo a dos, fue por motivos de composición o de tradición decorativa.

Lo más interesante y original de la portada es la decoración que cubre todo el conjunto, como si el maestro de San Lorenzo estuviese poseído del "horror vacui". Aunque la relación con las portadas de Belén y de Pomata es patente, como frutos de una escuela local, no es tan íntima como para vincularla al arquitecto Rojas. La portada de San Lorenzo revela la presencia de unos decoradores de formación más completa. Sabemos que la ejecución de la obra estuvo a cargo de canteros indios. Pedro Juan Vignale relacionó la decoración de San Lorenzo con las tallas en madera de las misiones de Moxos, lo cual, como se dijo más arriba, puede explicar el origen de la técnica en bisel. Lo indudable es que en la portada de San Lorenzo dejó el barroco potosino su obra maestra. La portada de la casa de los marqueses de Santa María de Otavi (1750) y las de las iglesias de los pueblos de Salinas de Yocalla (1748) y Cayara, prueban que el maestro de San Lorenzo formó escuela en la región.

ARQUITECTURA CIVIL. — Por lo común, la casa potosina consta de una planta abovedada donde se distribuyen la sala y otras habitaciones destinadas a la vida de relación, los departamentos de la servidumbre y las caballerizas, corrales y depósitos; y un piso alto de extensión más reducida ocupado por las habitaciones privadas. La escalera ocupa un ángulo del patio principal y desembarca en una galería volada de madera que da acceso a las habitaciones. En cuanto al exterior, las ventanas con rejas salientes recuerdan el aspecto de los conjuntos urbanos de Andalucía y en las casas de esquina es frecuente la tienda con puertas en ángulo. No faltan en la Villa Imperial los grandes balcones de madera, como en otras ciudades de América del Sur.

Como ejemplo de gran casa potosina, quizá de fines del siglo XVII, puede citarse la de los condes de Carma y Cayara, con hermosa portada barroca. En la segunda mitad del siglo XVIII, se labraron casas con portadas de ladrillo enfoscado, como la de Rocha, con columnas bulbosas y pilastras de perfil mixtilíneo. La casa del Corregimiento o "de las Recogidas", nos ofrece, acaso, la última etapa de la evolución del relieve planiforme en la Villa Imperial. Sus tres portadas cubiertas con tejadillos a dos aguas, como las de las casas chilenas, llaman la atención por sus pilastras que se quiebran clavando en el muro sus ángulos entrantes, con un barroquismo que disloca la línea vertical del soporte, en contraste con una ornamentación





Fig. 464.—IGLESIA DE SAN LORENZO (POTOSÍ).



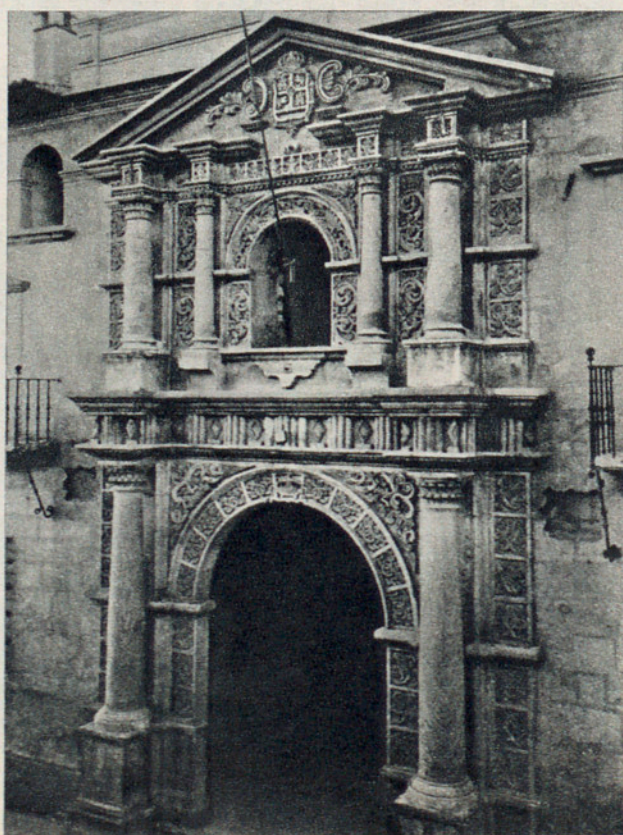
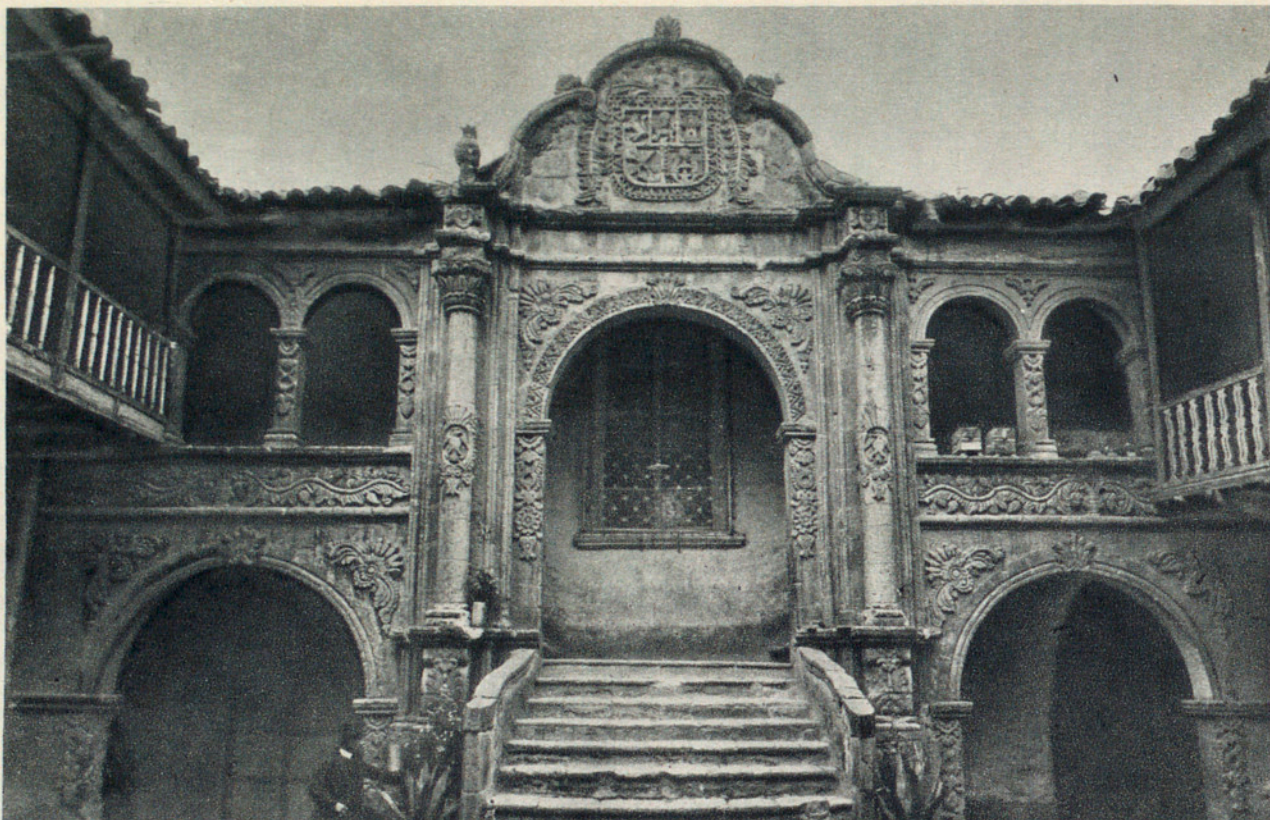


Fig. 465.—CASA DE LOS MARQUESSES DE VILLAVERDE (LA PAZ). Figs. 466 y 467.—PORTADAS DE LAS CASAS DEL CORREGIMIENTO Y DE LA MONEDA (POTOSI).

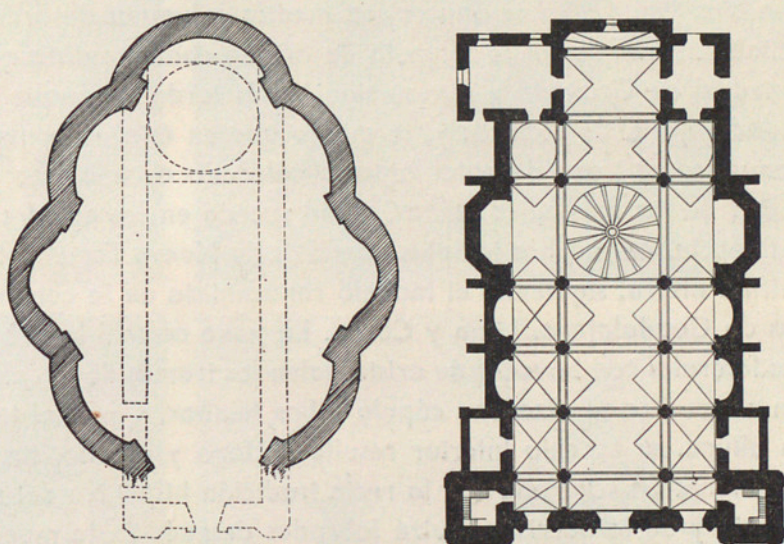


tan plana que se diría tallada en madera a punta de cuchillo (fig. 466). El relieve acusa la decadencia del estilo potosino en la segunda mitad del siglo XVIII, así como el material (ladrillo y estuco) prueba que estaba en baja la economía de la Villa.

La Casa de Moneda (1759-1773) es uno de los edificios de mayor superficie cubierta que se construyeron en América durante la época española. Construida según planos del arquitecto Salvador Villa († 1764), no carece de interés artístico pese a su carácter industrial. El estilo potosino dejó su huella en la portada del noble edificio, labrada cuando corría con la dirección de las obras (1770-1773) el oidor de la Audiencia de Charcas, don Pedro de Tagle (fig. 467).

**LA ÚLTIMA FASE DEL BARROCO.** — La iglesia de Santa Teresa de Cochabamba (fig. 468) es la única que se trazó en América del Sur (fuera del Brasil) con planta barroca de muros curvos y ángulos curvilíneos, a la manera borrominesca. La comenzó en 1751 un arquitecto jesuita cuyo nombre se ignora y parece que en 1767 aún se trabajaba en la obra, pero ésta quedó sin terminar cuando los muros alcanzaban la altura del arranque de la bóveda. Años más tarde, en 1791, encargaron de la conclusión del templo al presbítero y arquitecto Pedro Nogales, quien propuso dos soluciones: disponer en el interior cuatro pilares para voltear unas bóvedas o desentenderse de la traza primitiva y hacer una iglesia de planta rectangular. Se prefirió esta fórmula por más sencilla y el nuevo templo quedó inscrito dentro de los muros curvos, malográndose así un edificio que, en cuanto a planta y concepción del espacio interior, hubiera sido uno de los más barrocos de la América española. La iglesia rectangular está cubierta con bóvedas de aristas y cúpula en el presbiterio y tiene una fachada semejante a la de San Felipe Neri, de Sucre.

Los mismos planos del arquitecto Nogales sirvieron para la iglesia que, con la casa del Oratorio de San Felipe Neri (1795-1800), forma el conjunto más monumental de Sucre, bien representativo de los últimos momentos del barroco en la Audiencia de Charcas. Tanto esta obra como la de Cochabamba, se hicieron bajo la dirección del clérigo don Patricio Torrico y Ximénez (español, nacido en 1740), hombre de confianza del arzobispo en lo que se refiere a fábricas y fundaciones religiosas. La fachada felipense difiere bastante del diseño que aprobó el virrey de Buenos Aires, dándonos, en cambio, una versión más monumental de la que se ejecutó en Cochabamba. La fachada estrecha y alta, con sus campanarios octogonales cubiertos por cupulines bulbosos, tiene un ímpetu ascendente y una esbeltez de proporciones que no se encuentra con frecuencia en la arquitectura del Perú y de Bolivia (fig. 472). En la por-



Figs. 468 y 469.—PLANTAS DE LA IGLESIA DE SANTA TERESA DE COCHABAMBA (según J. y T. Mesa) Y DE LA CATEDRAL DE POTOSÍ. Según Buschiazzo.



tada lateral, el frontispicio mixtilíneo evoca el recuerdo de la casa de Allende, en Córdoba (Argentina), y el modelo común de un dibujo del Padre Pozzo. La portada del convento es otra muestra típica del barroco sucrense, aún pujante en 1800, cuando se labró.

La iglesia matriz de Potosí (1809-1836) —hoy catedral— cierra el ciclo del barroco en Bolivia y la serie de las catedrales americanas. Comenzada en los días azarosos de las luchas por la Emancipación, se diría que el gobierno virreinal quiso dejar al pie del Cerro de Potosí un testimonio del agonizante poder metropolitano, construyendo un gran templo de estilo puramente español, sin la menor concesión a los caracteres que definen el propio de la región en que se encuentra. Fue su autor el lego franciscano catalán fray Manuel de Sanahuja († 1834), arquitecto de gran prestigio que residía en el Colegio de Propaganda Fide de Moquegua (Perú), cuando fue llamado a Potosí.

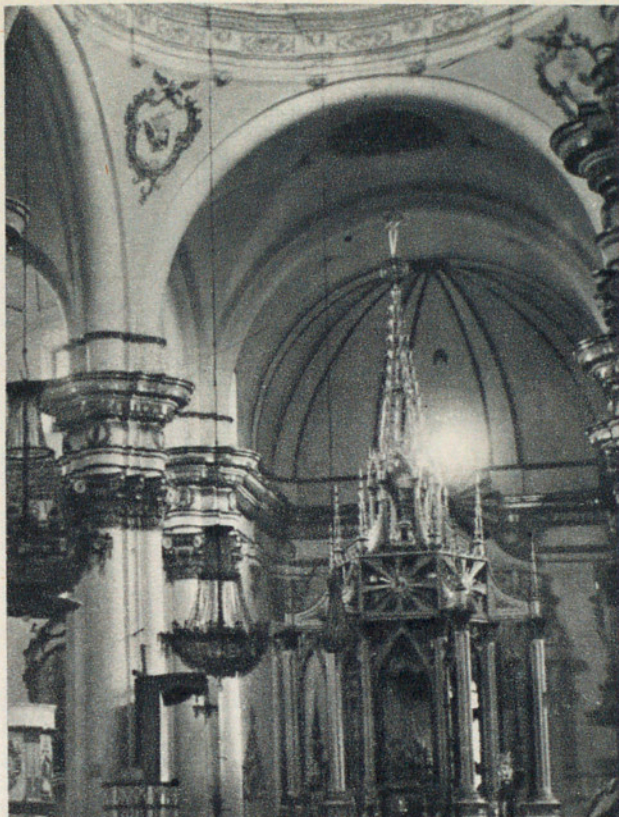
La catedral potosina es de tres naves, con crucero de brazos ochavados y capillas poco profundas con planta de arco escarzano (fig. 469). El alzado nos ofrece una prueba de vitalidad que tuvo en la arquitectura española el viejo modelo de las catedrales andaluzas renacentistas (fig. 470). Los pilares con medias columnas de orden compuesto reciben un trozo de entablamento, según la fórmula de origen cuatrocentista que adoptó Diego de Siloe en la catedral de Granada y que se siguió más tarde —aunque con capiteles toscanos— en la de Guadalajara, de México; y, lo mismo que en ésta, la convexidad de las medias columnas se comunica al trozo de entablamento colocado encima. Los arcos lisos parecen prolongar las cañas de las medias columnas, como sucede en las catedrales de México y Puebla y, por su influencia, en muchos templos barrocos de Nueva España. Las tres naves están cubiertas a la misma altura, siguiendo el modelo renacentista de la catedral de Jaén, también adoptado en las de Guadalajara, Lima y Cuzco. La nave central se cubre con bóveda de medio cañón y las laterales con bóvedas de arista, salvo los tramos de la cabecera que las tienen semiesféricas. En el crucero se alza una cúpula sobre tambor. Como el templo es pequeño en relación con la altura, su espacio interior resulta diáfano y esbelto, sin par en la arquitectura peruano-boliviana. En contraste con la recia tradición hispánica del monumento, las portadas del Baptisterio y de la Sacristía, quizá labradas después de la muerte de Sanahuja, muestran las influencias del barroco francés de tiempos de Luis XIV y del rococó, recibidas tal vez, como sugiere Wethey, a través de grabados.

La fachada, rehundida entre las torres, termina en una cornisa mixtilínea de trazo vigoroso (fig. 471). Los campanarios octogonales tienen chapiteles bulbosos, como los de San Felipe de Sucre; la portada central es convexa y, tanto en los pedestales como en el entablamento, se continúa la sección semicircular de las columnas. El Padre Sanahuja fue el último gran arquitecto barroco del antiguo virreinato del Perú y, con la catedral de Potosí, el más español de los estilos ganó su última batalla, cuando había triunfado en Lima y en el Río de la Plata el arte neoclásico.

## CHILE

LA CIUDAD DE SANTIAGO. — La influencia del barroco limeño se hizo sentir en Chile, según se puede apreciar en los diseños que se conservan de edificios desaparecidos, como la catedral de Concepción (1744) y el convento de Carmelitas de la Cañadilla (1773), en San-





Figs. 470 y 471.—INTERIOR Y FACHADA DE LA CATEDRAL DE POTOSÍ. Fig. 472.—IGLESIA DE SAN FELIPE NERI (SUCRE).  
Fig. 473.—IGLESIA DE SANTO DOMINGO (SANTIAGO DE CHILE).



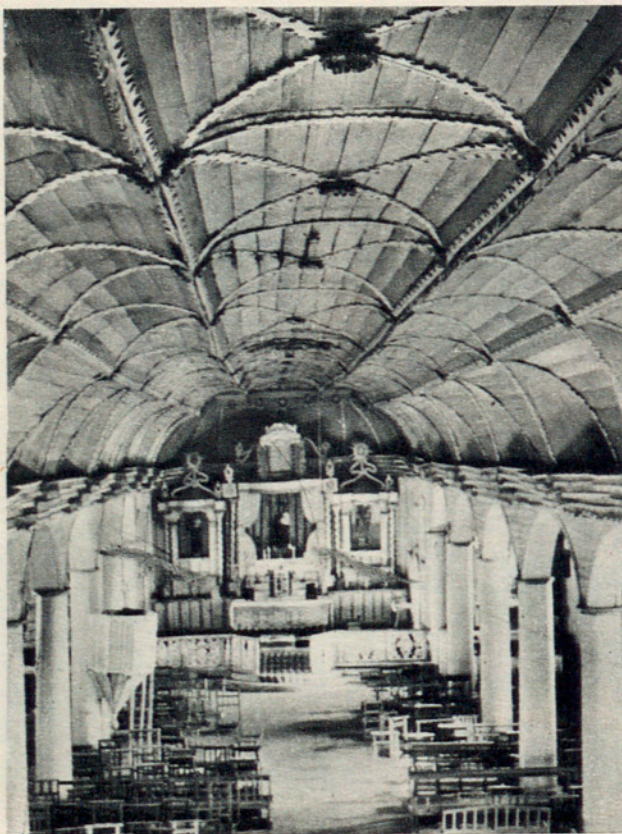
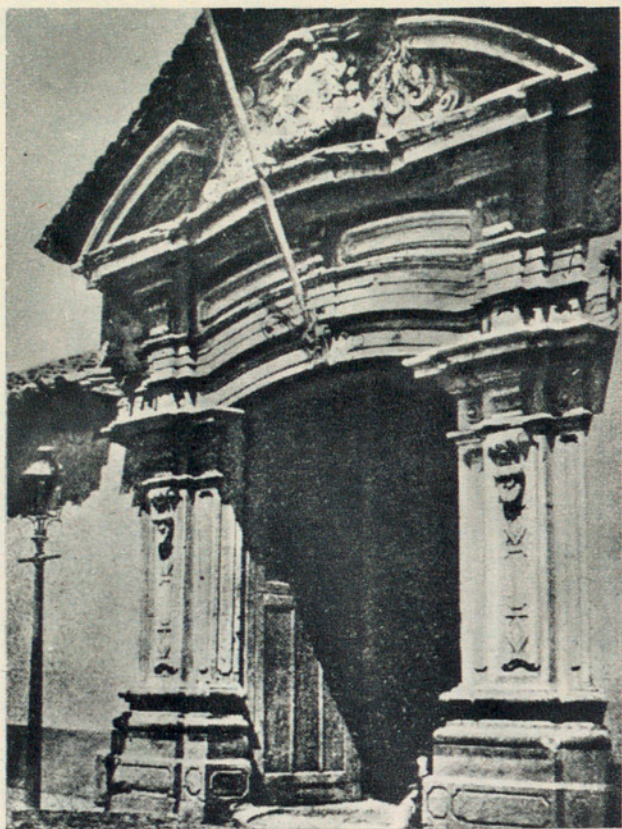


Fig. 474.—PORTADA DE LA CASA DE LA FAMILIA SÁNCHEZ LORIA Y FONTECILLA (SANTIAGO DE CHILE). Fig. 475.—PORTADA DE LA IGLESIA DE USMAGAMA. Fig. 476.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE ACHAO. Fig. 477.—IGLESIA DE SAN IGNACIO (BUENOS AIRES).



tiago. A estas influencias del vecino Perú se añadieron las aportadas por los hermanos coadjutores jesuitas procedentes de Baviera, si bien fueron más intensas en las artes menores que en la arquitectura. En 1723 llegaron a Santiago tres padres y quince coadjutores, a solicitud del hermano Juan Bieterich, que era arquitecto y escultor. Más tarde (1748) llegó otro grupo numeroso de artesanos y artistas jesuitas, todos bávaros, estableciéndose en la hacienda de Calera de Tango, cerca de la ciudad, que se convirtió en un centro artístico importante.

Los edificios más antiguos de Santiago son posteriores al terremoto que arruinó la ciudad en 1730. El más importante de la segunda mitad del siglo es la iglesia de Santo Domingo (1747-1771), de tres naves con tejado sobre armadura de madera, oculta desde hace pocos años por una bóveda falsa. La fachada de piedra es muy sobria y de proporciones horizontales (fig. 473). Las claraboyas dodecagonales unidas por pilastras o listeles al entablamento superior y a los de las puertas laterales, llaman la atención por su sabor mexicano.

Aún queda en Santiago alguna casa de altos, como la de los condes de la Conquista, conocida por "la Casa Colorada" o la llamada "Posada del Corregidor" (1750), con gran balcón volado a lo largo de sus dos fachadas. Sin embargo, parece haber sido más común el tipo de casa de una sola planta, cuyo rasgo típico es la gran portada protegida por un tejadillo a dos aguas, que se eleva sobre el resto del edificio como vemos en la antigua "Posada de Santo Domingo". El vano suele estar encuadrado por pilastras, recibiendo éstas un frontón con el escudo del dueño en el tímpano. Una de las portadas más hermosas, entre las muchas que han desaparecido, era la de la familia Sánchez Loria y Fontecilla (fig. 474).

**LOS VALLES DEL NORTE.** — Si las influencias limeñas llegaron por vía marítima a Santiago y a toda la zona central del país, las provincias del Norte recibieron las de la altiplanicie del Collao, por el camino que vio pasar las recuas cargadas de plata de Potosí en busca del puerto de Arica y las de azogue de Huancavelica, indispensable para los "ingenios" de la Villa Imperial. La iglesia de San Pedro de Atacama, con su larga nave, cabecera poligonal y capillas a modo de brazos de crucero, recuerda los templos de las riberas del lago Titicaca. El tipo, aunque con cabecera plana, se repite en otras iglesias de los valles del Norte, como los de Sotoca, Chiapa, Huariña, etc. Las portadas de algunos de estos templos acusan las influencias del barroco del Collao, tanto por los temas ornamentales como por el relieve planiforme. Sirvan de ejemplos las de Mocha, Limacsiña, Chiapa y, sobre todo, la de Usmagama (fig. 475), sin duda el mejor conjunto con ornamentación de piedra tallada de toda la región. Al parecer, los maestros collavinos bajaban por los valles, siguiendo los caminos de Almagro y Valdivia, ofreciendo su trabajo en pueblos y caseríos.

**LOS CONFINES DEL SUR: CHILOÉ.** — La actividad de los jesuitas se extendió hasta el archipiélago de Chiloé, por las islas cubiertas de bosques que ofrecían abundantes y excelentes maderas para la construcción. La iglesia de Achao (hacia 1730-1750) constituye un magnífico ejemplo de la arquitectura lignaria que hizo escuela en la región. En la fachada, con torre central, el pórtico ofrece abrigo a los fieles contra las inclemencias del clima y da acceso a un interior de tres naves con arcos escarzanos sobre columnas. Una cornisa de fajas escalonadas que se quiebra en saliente sobre los ejes de los soportes, recibe la bóveda de perfil lobulado en cuya sección baja se abren a modo de lunetos ciegos que enriquecen con sus perspectivas el espacio interior del templo. Molduras de talla separan las distintas secciones de la bóveda y



decoran sus paños. El conjunto constituye un magnífico trabajo de ebanistería, a base de maderas de alerce y ciprés, con los motivos ornamentales tallados a punta de cuchillo (fig. 476).

## ARGENTINA

**EL ESTILO BARROCO. BUENOS AIRES.** — La vida artística de la Argentina comienza en la segunda mitad del siglo XVII y los monumentos más antiguos que se conservan se encuentran fuera de Buenos Aires. Como observó Buschiazzo, la mayor parte de los arquitectos que trabajaron en el Río de la Plata —o, al menos, los autores de edificios importantes— fueron hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús, alemanes o italianos, procedentes del Tirol, Baviera o Lombardía. No obstante, la arquitectura mantuvo su carácter netamente español, con acusado acento andaluz. Las plantas de las iglesias, con muros rectilíneos y ángulos rectos, no ofrecen novedad, pues los ensanchamientos curvos del crucero en el templo de Alta Gracia (Córdoba), son excepcionales. Al exterior muestran las limpias aristas de volúmenes prismáticos, sobre los que destaca, a veces, una cúpula. El barroco argentino del siglo XVIII, labrado en ladrillo, se mantuvo tan sobrio en el aspecto decorativo como en el estructural. Un estilo clásico, heredero directo del manierismo tardío, se impuso en todo el país desde Buenos Aires hasta Salta —dejando aparte las Misiones—; y a pesar de ser mayoría los arquitectos extranjeros, apenas se encuentra en sus obras algún pormenor que acuse el origen de su nacionalidad y de su formación artística.

El monumento más antiguo de Buenos Aires es la iglesia de San Ignacio (1712-1734), comenzada por el arquitecto de la Compañía Hermano Juan Kraus (1714) y continuada hasta su conclusión por los también coadjutores Juan Wolff, Andrés Blanqui, Juan Bautista Prímoli y Pedro Weger. La planta repite el modelo tradicionalmente empleado por los jesuitas en América del Sur. La fachada (fig. 477), entre dos torres muy esbeltas, tiene un pórtico de tres arcos con columnas y pilastras de perfil curvo, a modo de grandes ménsulas, cuyo esviaje se comunica a la parte correspondiente del entablamento, y la cornisa se quiebra en forma mixtilínea, generando la elevación del frontispicio. Aunque algo modificada a principios del presente siglo, es una excelente muestra del estilo sobrio y desornamentado que se impondrá en todo el país.

La iglesia de los franciscanos recoletos, hoy parroquia del Pilar (1716-1732), de nave única con capillas poco profundas, es obra del hermano coadjutor Andrés Blanqui († 1740). La fachada es bien expresiva del estilo casi renacentista de este arquitecto, que siempre emplea pilastras toscanas con hornacinas en las entrecalles, arco de ingreso de diámetro algo menor que el vano y gran frontón de remate (fig. 480). En el siglo pasado se le añadió el pórtico. También fueron obras de Blanqui las iglesias de la Merced (1721-1733), San Francisco (1730-1754) y las Catalinas (1737-1745), muy transformadas por diversas reformas.

La iglesia de Santo Domingo y la catedral, son los edificios bonaerenses más importantes de la segunda mitad del siglo y ambos se deben al arquitecto piamontés Antonio Masella († 1774). El templo de los dominicos, trazado y sacado de cimientos por Masella, se continuó bajo la dirección del arquitecto Francisco Alvarez. Su fachada repite el diseño clásico y desornamentado que hizo fortuna en el país.



La vieja catedral se vino al suelo en 1752, salvándose la fachada y las torres, a las que se adosó el nuevo templo de tres naves más dos de capillas y ancho crucero, construido por planos de Masella. Buschiazzo relaciona su planta con la catedral de Jaén y subraya la filiación hispana del edificio, cuyos pilares tienen, en la nave central, pilastras corintias pareadas que reciben un entablamento corrido (fig. 481). Ruinoso el antiguo pórtico fue preciso demolerlo en 1778 y entonces proyectó una hermosa fachada, que no se llegó a construir, el ingeniero don José Custodio de Saa y Farfá, brigadier portugués que había pasado al servicio de España. En el siglo pasado se construyó la fachada neoclásica.

**ARQUITECTURA CIVIL.** — Aunque mutilado y reducido, con sólo cinco tramos de arquería de los once que tuvo, el Cabildo es el único edificio público de la época española que se conserva en la capital, cuidadosamente restaurado por Mario Buschiazzo (fig. 482). Obra del hermano Andrés Blanqui (1725-1751), el estilo del arquitecto jesuita está bien patente en las altas pilastras del cuerpo central y en los arcos de diámetro ligeramente más corto que el espacio que cubren. Con sus arquerías abiertas a la plaza y la torre (acabada en 1765), es un buen ejemplo de esa arquitectura edilicia cuyos orígenes se encuentran en la Baja Edad Media española, que dejó otros monumentos semejantes en diversas ciudades argentinas.

El Cabildo de Luján, en la Pampa, de menores dimensiones que el de Buenos Aires, se comenzó en 1770. Paralizadas las obras por falta de fondos, las acabó (1788-1800) de acuerdo con nuevos planos, el maestro de las obras reales Pedro Preciado.

De las antiguas casas porteñas, infelizmente desaparecidas, vale la pena recordar la de la familia Basavilbaso (1780), luego ocupada por la Real Aduana, en cuya portada con remate barroco señalaron influencias portuguesas Torre Revello y Buschiazzo (fig. 483).

**SANTA FE, CÓRDOBA.** — La ciudad de Santa Fe se trasladó al lugar que hoy ocupa en 1660. En el mismo año comenzaron a construir los jesuitas su iglesia, cuyo interés está en la bóveda de cañón de madera —conservada en la parte del presbiterio— y la cúpula del crucero del mismo material y muy baja, con decoración de pinturas sobre tela, sistema constructivo empleado también por la Compañía en sus iglesias de Córdoba y Salta.

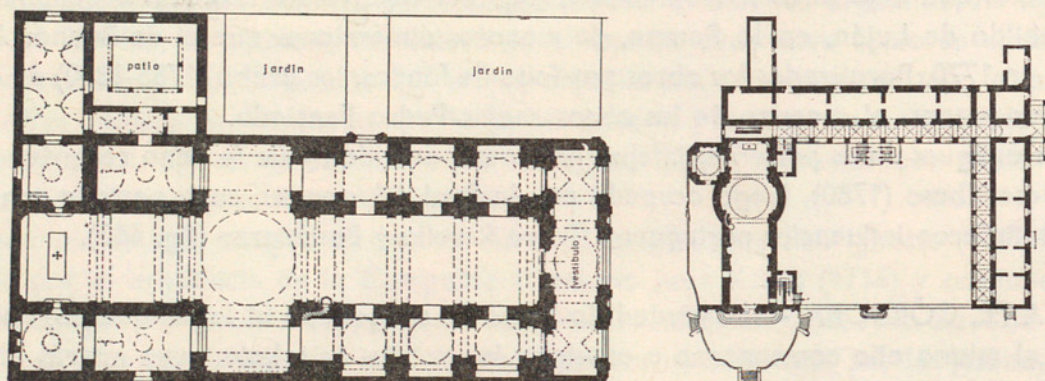
El templo de San Francisco (1680) es interesante por su cubierta de pares y nudillos, tal vez labrada por artesanos indígenas, que marca el límite meridional de la expansión de la "carpintería de lo blanco". Una cúpula de madera casi plana, como la de la iglesia de los jesuitas, cubre el crucero. Los muros laterales del templo y el tejado a dos vertientes, se prolongan protegiendo la sencilla portada; y, como es frecuente en las iglesias rurales del Norte, a lo largo de la fachada lateral corre una galería con tejado sobre pies derechos y zapatas.

Durante el siglo XVII fue Córdoba la ciudad más importante del país, por su privilegiada situación en una comarca de grandes recursos naturales y en el camino que conducía desde el Alto Perú a Buenos Aires. Su iglesia de la Compañía (1645-1671), de planta de cruz latina, es el monumento arquitectónico más antiguo que se conserva en la Argentina (fig. 484). Comenzada, al parecer, bajo la dirección y planos del arquitecto jesuita Bartolomé Cardenosa, la cubrió con una bóveda de madera (1667-1671) inspirada en los grabados del libro de Filiberto Delorme, el hermano Felipe Lemer († 1671), que había trabajado en Bélgica como carpintero de ribera. Con su experiencia en construcciones de cascos de navíos, las láminas del arquitecto francés y madera de cedro traída del Paraguay, el hermano Lemer construyó



la bóveda de cañón con costillas y forro de tablas, a semejanza de las que se encuentran en algunas iglesias de los Países Bajos, como la de Delf (Holanda). El intradós de las bóvedas y la cúpula se decoraron con pinturas sobre tela pegadas luego al forro de madera, formando fajas o husos separados por los nervios perpiaños o radiales. Las pinturas de las pechinas y de las metopas del entablamento, representan Santos y varones ilustres de la Compañía. Se atribuyen estas pinturas al artista Juan Bautista Daniel, "noruego del reino de Dania". Destruída esta hermosa decoración por un incendio en 1962, ha sido restaurada cuidadosamente. De mejor calidad es la decoración pictórica de la bóveda de la Capilla Doméstica (1666), construida de modo semejante a la de la iglesia.

A fines del siglo XVII sacó de cimientos el edificio de la catedral el arquitecto José González Merguete († hacia 1710), natural de Granada, que vino expresamente del valle de Cinti (Bolivia), donde se encontraba. Continuadas las obras, entraron en su fase decisiva en 1720 con la intervención del hermano Andrés Blanqui, a quien se deben la cubierta abovedada y el pórtico. A mediados del siglo, el lego franciscano fray Vicente Muñoz, arquitecto nacido en Sevilla, construyó el cimborrio, y en 1758 se inauguró el templo, a falta de terminar las torres.



Figs. 478 y 479.—PLANTAS DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA Y DE LA ESTANCIA JESUÍTICA DE ALTA GRACIA (CÓRDOBA). Según Buschiazzo.

La planta llama la atención por el excesivo grosor de los pilares, que reducen la anchura de las naves menores, y la excesiva profundidad del presbiterio (fig. 478). El pórtico y los primeros cuerpos de las torres, son obras del estilo sobrio característico del hermano Blanqui (fig. 485). En las cornisas mixtilíneas de los campanarios y de los chapiteles, se advierte la mano de otro arquitecto. La cúpula, con sus torreones octogonales en los ángulos, evoca el recuerdo de los viejos cimborrios románicos de Toro, Zamora y Salamanca, como observa Buschiazzo, que la considera la obra maestra de la arquitectura española en la Argentina (figura 486). El mismo fray Vicente Muñoz repitió la fórmula, aunque con mayor sencillez, en la iglesia de San Francisco, de Salta.

Los jesuitas fundaron en la campiña cordobesa "estancias" de cultivos y cría de ganado, con cuyos productos atendían al sostenimiento del Colegio que mantenían en la ciudad. El caserío de la estancia se agrupaba en torno a un patio cerrado por la iglesia y galerías claus-tradas de acceso a las celdas de los padres, graneros, talleres, etc., (fig. 479). Los templos de las estancias más importantes —Alta Gracia, Santa Catalina, Jesús María— son de nave única





Figs. 480, 481, 482 y 483.—IGLESIA DEL PILAR, INTERIOR DE LA CATEDRAL, CABILDO Y CASA DE BASAVILBASO (BUENOS AIRES).





Figs. 484, 485 y 486.—IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, FACHADA Y CÚPULA DE LA CATEDRAL (CÓRDOBA).





Figs. 487 y 488.—IGLESIAS DE LAS ESTANCIAS DE ALTA GRACIA Y SANTA CATALINA. Fig. 489.—CABILDO DE SALTA.



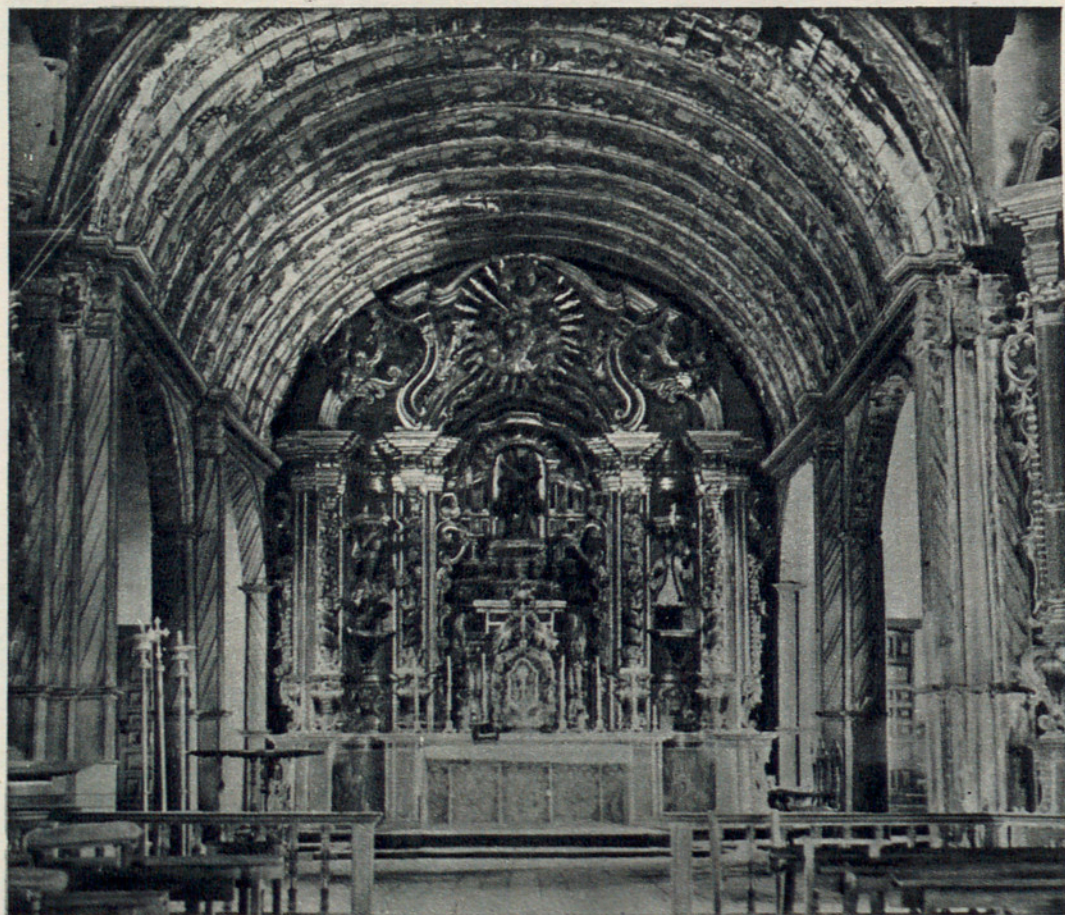


Fig. 490.—PORTADA DE LA CASA DE LOS ALLENDE (CÓRDOBA). Figs. 491 y 492.—BÓVEDA DEL PRESBITERIO E INTERIOR DE LA IGLESIA DE CAPIATÁ.



con cúpula en el crucero. En el de Alta Gracia, los brazos de éste están formados por unos ensanchamientos curvos de la nave, caso único en la arquitectura argentina. Consta que intervino en el templo el hermano Blanqui, pero la fachada tiene un remate barroco que no es propio del estilo de este arquitecto (fig. 487). La de Santa Catalina (1754-1760) es obra del hermano Antonio Harls, natural de Baviera (fig. 488). La portada saliente y con columnas y entablamentos en esvía, sugiere a Buschiazzi posibles influencias germanas y el frontispicio con grandes volutas mixtilíneas y penacho central, no deja de tener relación con la de Alta Gracia. La de Jesús María fue obra del hermano Blanqui.

De las casas que aún pregonan el esplendor dieciochesco de Córdoba, la más importante es la llamada impropriamente "del Virrey", que fue de la familia Ladrón de Guevara y se construyó a mediados del setecientos. La esquina tiene doble puerta, como corresponde a un local destinado a tienda, y balcón volado con antepecho de forja. De la casa de Allende (fig. 490), lo más interesante es la portada, cuyo elevado penacho de líneas barrocas se deriva de un dibujo del tratadista P. Pozzo, como advirtió Bonet.

**SALTA.** — El estilo clasicista de Buenos Aires y Córdoba, casi no llegó a los valles del Norte, por donde descendían los caminos del Alto Perú. En Salta y en Jujuy, el estilo barroco se relaciona más íntimamente con el de la vieja Charcas, la actual Sucre (Bolivia). Es una arquitectura de adobe y ladrillo enfoscado, de sabor andaluz, que ondula o quiebra en formas mixtilíneas cornisas y remates y emplea el barro vidriado de color verde en pináculos y chapiteles.

De la antigua iglesia de San Francisco, de Salta, comenzada en 1759 por fray Vicente Muñoz, lo único interesante es la cúpula, semejante a la que el arquitecto sevillano había labrado en la catedral de Córdoba. El convento de monjas de San Bernardo, antiguo Hospital de San Antonio (1782-1784), conserva la puerta del establecimiento benéfico (hoy tapiada), típica muestra del barroco salteño de la segunda mitad del siglo XVIII, con su arco de forma conopial y movido remate mixtilíneo. La puerta de madera de algarrobo (1762) procede de una casa demolida.

En uno de los lados de la plaza se alza la fachada del Cabildo, con su torre desplazada del eje central y la doble galería en la que los arcos de la planta alta no coinciden con los de la baja. Dirigió estas obras, hacia 1780, el capitán de Milicias don Antonio Muñoz (fig. 489).

Las casas salteñas, con sus muros blanqueados de cal, los remates y molduras mixtilíneos y las rejas voladas, evocan el recuerdo de las de Cádiz, San Fernando y otras ciudades de la Baja Andalucía.

## P A R A G U A Y

**ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII.** — Fuera de las misiones jesuíticas —que por formar un grupo definido con las de Argentina, Bolivia y Brasil, se estudiarán aparte— el Paraguay conserva pocos monumentos arquitectónicos de alguna importancia y ninguno anterior al siglo XVIII. Las drásticas reformas urbanas del dictador Gaspar Rodríguez de Francia, que gobernó con mano dura el país durante un cuarto de siglo (1816-1840), transformaron completamente la ciudad de Asunción, cuyo caserío actual, salvo alguna excepción, es posterior



a 1850. Los edificios más antiguos —salvo los de las misiones— se encuentran en pueblos de la comarca asunceña.

En los pueblos paraguayos, la plaza principal suele estar ocupada por el mercado —amplio espacio cubierto de teja sobre pies derechos de madera— y la iglesia parroquial se encuentra aislada en medio de otra plaza, como si fuera un atrio de gran amplitud. El templo es de planta rectangular con tres naves formadas por soportes y estructuras adinteladas de madera, pero la estructura total es de “horcones”, quedando los de los lados embutidos en los muros de cerramiento o simplemente adosados a ellos (fig. 493). El sistema constructivo fue el mismo empleado en las iglesias de los pueblos de las misiones. La cubierta de pares y nudillos —a veces con almizate— se prolonga formando un porche o galería sobre pies derechos y dinteles de madera en todo el perímetro del edificio. El presbiterio, siempre profundo, se cubre generalmente con bóveda de cañón, de madera, decorada con vistosas pinturas de sabor popular.

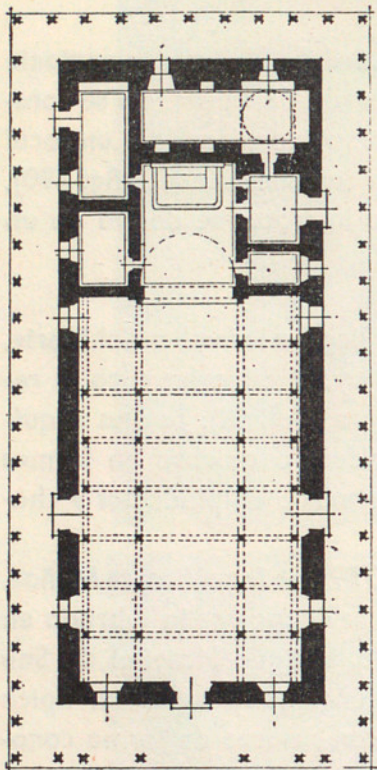


Fig. 493.—PLANTA DE LA IGLESIA DE YAGUARÓN. Según Giuria.

De las iglesias del tipo descrito, la mejor conservada es la parroquial de Yaguarón (1761-1785). Sus pilares están formados por troncos revestidos de tablas, como los de algunos templos de Santiago de Cuba, y la capilla mayor se cubre con bóveda de medio cañón, de madera. Igual cubierta tiene la sacristía, que está detrás del presbiterio y en sentido transversal a las naves, como es frecuente en las iglesias del Brasil. La galería exterior conserva sus columnas de madera. El interior del templo, con el artesonado, los retablos cubiertos de oro, el púlpito, etc., constituye un conjunto de deslumbrante belleza y gran barroquismo. La iglesia de Capiatá es muy semejante, aunque de menores proporciones, y no le cede en riqueza en cuanto a la decoración interior (figs. 491 y 492). El mismo tipo arquitectónico se repite en las de Peribebuy (1755), obra del artífice Gaspar Medina, Itaguá (1753) y otras de la región. La de Valenzuela, como algunas que veremos en las misiones de Chiquitos (Bolivia), tiene arcos de madera, puramente decorativos.

La de Valenzuela, como algunas que veremos en las misiones de Chiquitos (Bolivia), tiene arcos de madera, puramente decorativos.

## LAS MISIONES DE LA SELVA

La vida artística de América del Sur en la época española no se limitó a las zonas costeras y a las mesetas y valles interandinos. También las inmensas selvas situadas al oriente de los Andes ofrecen interés para la historia del arte, gracias al empuje civilizador de los jesuitas. Cruzando el murallón andino, establecieron pueblos de misiones en la vertiente oriental de la Cordillera, en las cabeceras de los grandes ríos que forman las redes fluviales del Orinoco, el Amazonas, el Paraná y el Paraguay. Como observa Buschiazzo, las misiones de Maynas (Perú) y Moxos y Chiquitos (Bolivia), al pie de las últimas estribaciones de los Andes, formaban a modo de una media luna lindando con los comienzos de la llanura o meseta brasileña; y las



del Paraguay (repartidas entre este país, Argentina y Brasil) ocuparon los territorios situados al sur de las cataratas del Iguazú, en el límite de las tierras rojas paulistas y las tierras negras paraguayas regadas por el Paraná. Dada la constante expansión de los portugueses del Brasil, siempre extendiendo sus fronteras hacia Poniente, sin duda hubieran alcanzado los Andes. Pero los núcleos de misiones, aunque separados por distancias enormes y sin contactos entre sí, formaron a modo de una "marca fronteriza" —en cuya historia no faltan episodios guerreros— que contuvo el avance. De no haber existido las misiones, tal vez el mapa político de hoy sería muy diferente.

**MISIONES DE PARAGUAY.** — Fueron las de fundación más antigua y las más importantes por el desarrollo y prosperidad que alcanzaron. Iniciadas en 1607, cuando el P. Lorenzana fundó la de San Ignacio Guazú, cerca del río Paraná, en tierras hoy paraguayas, a mediados del siglo eran treinta los pueblos de misiones con su capital en Candelaria, residencia del Padre Superior que las regía bajo la dependencia del Colegio de Buenos Aires.

Los jesuitas establecieron un sistema de gobierno inspirado en la "República" de Platón. Los indios guaraníes elegían su propio ayuntamiento, sin más autoridad superior que la del padre misionero y un hermano coadjutor. Cada familia cuidaba del lote de tierra que se le repartía, quedándose con una parte del producto y entregando el resto a los depósitos de la comunidad. La "yerba mate" y los cueros eran los productos principales, que se exportaban por vía fluvial a Buenos Aires para su venta. Cada familia tenía su vivienda en el pueblo. Las viudas y las solteras jóvenes que no tuviesen parientes, vivían aparte, en una casa especialmente destinada a ellas, llamada "cotiguazú". Los españoles no podían pasar más de tres días en el pueblo y para ellos había un "tambo" o mesón, alejado asimismo de las casas de los indígenas. Los pueblos de guaraníes prosperaron en todos los aspectos, pero esa prosperidad se cortó cuando el decreto de Carlos III expulsó a los jesuitas en 1767. Los franciscanos, a quienes se encargaron las misiones, comenzaban por desconocer el idioma y carecían de las dotes de gobierno y administración adquiridas por los jesuitas durante más de siglo y medio de convivencia. La orden franciscana, cuya labor en otras partes de América fue ejemplar, fracasó en el Paraguay, y las misiones decayeron rápidamente. La selva se llevó de nuevo a los indígenas, en tal número que de los ochenta y ocho mil indios que había en 1767, apenas quedaba la cuarta parte en 1814. Los ataques de los portugueses del Brasil, las medidas del dictador Francia, el tiempo y el abandono, acabaron con las misiones durante el siglo pasado. Unas desaparecieron totalmente; de otras sólo quedaban las ruinas.

Todos los pueblos de misiones tuvieron un trazado parecido. En uno de los frentes de la plaza, que siempre era de gran amplitud, se alzaba la iglesia, con el Colegio a un lado y

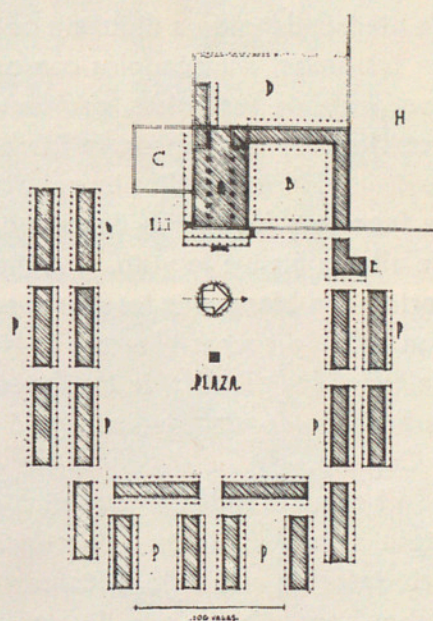


Fig. 494. — PLANTA DE LA MISIÓN DE SAN CARLOS BORROMEO. Según Buschiazzo. A, iglesia; B, colegio; C, cementerio; D, talleres; E, asilo; H, huerta; I, campanario; P, casas para indios.



el cementerio al otro. A espaldas del templo y de la residencia estaban los depósitos y talleres y la huerta. En las inmediaciones, el "cotiguazú" y el Cabildo; y más lejos, el tambo. En los tres lados restantes de la plaza y en calles paralelas, se alineaban las casas de los indios. En el centro de la Plaza se alzaba una Cruz y, a veces, las había también en los ángulos (figuras 494 y 495).

**LAS IGLESIAS.**—De acuerdo con Buschiazzo, en la arquitectura de los templos de misiones se advierten tres etapas perfectamente definidas. La primera corresponde al siglo XVII, cuando los misioneros —muchas veces improvisados como arquitectos—, utilizando los materiales del país y la mano de obra indígena, construyeron las iglesias con estructuras de madera y muros de cerramiento de adobes o ladrillo, sistema constructivo que, como veremos, se empleó también y exclusivamente en Moxos, Chiquitos y Maynas.

Al P. Cardiel, que escribía a mediados del siglo XVIII, debemos una minuciosa descripción del sistema constructivo seguido por los indios en la fábrica de los templos, que siempre eran de planta rectangular y con una sacristía a cada lado del presbiterio. Se hacían los cimientos de piedra, dejando a distancia de unas ocho varas, unos hoyos para los pilares y otros se abrían en las naves, enlosándolos con grandes lajas. En los hoyos se clavaban troncos de árboles con parte de sus raíces, previamente quemadas para que la humedad no las pudriese. Una vez clavados los troncos, se labraban en forma de columnas con sus basas y capiteles y luego se disponían sobre ellos las soleras y tirantes y la armadura del tejado. Hecha esta estructura, se labraban los muros de adobe, quedando los soportes perimetrales incluidos en el grueso de ellos o bien a la vista, embutidos en regolas. Como no había piedra calcárea, la cal necesaria para blanquear los muros se hacía calcinando conchas de caracoles y mezclándola luego con cola de cueros blancos. El tejado se prolongaba formando corredores perimetrales para defender las paredes de las lluvias. No quedan iglesias misionales de esta época, pero el procedimiento constructivo se siguió en algunas parroquias paraguayas, como las de Yaguarón y Capiatá.

El ejemplo más característico de la arquitectura misionera de esta primera etapa, lo constituía el templo de la reducción de San Ignacio Guazú (1684), en el Paraguay, destruido a principios de este siglo. Felizmente se ha conservado una buena fotografía de su interior, que debo —como otras que ilustran este capítulo— al nunca bien llorado y fraternal amigo, el gran investigador Mario J. Buschiazzo († 1970). Los horcones estaban forrados de tablas para figurar pilares (como en algunas iglesias de Santiago de Cuba) y recibían arcos de medio punto. La cubierta tenía una interesante decoración de pinturas sobre tablas, de mano de artistas indígenas, con motivos vegetales o religiosos (fig. 498).

En esta primera etapa de la arquitectura misionera hay que recordar al P. José Cataldino, italiano († 1693), constructor de la primera misión de San Ignacio; al P. Antonio Ruiz de Montoya, que construyó la del pueblo de Loreto; y al P. Roque González de Santa Cruz, que actuando como carpintero, arquitecto y albañil, edificó la iglesia y casa de los religiosos de la misión de San Nicolás. El hermano Bartolomé Cardenosa († 1655), citado al tratar de la iglesia de la Compañía de Córdoba (Argentina), parece que era arquitecto de profesión. Consta que intervino (1634) en la construcción de la iglesia de San Nicolás y que, por entonces, estaba esperando que le enviaran de Roma un libro "de Architectura y Dibujos" que había pedido al P. General de la Compañía. Otro coadjutor que figura como arquitecto (1674) es



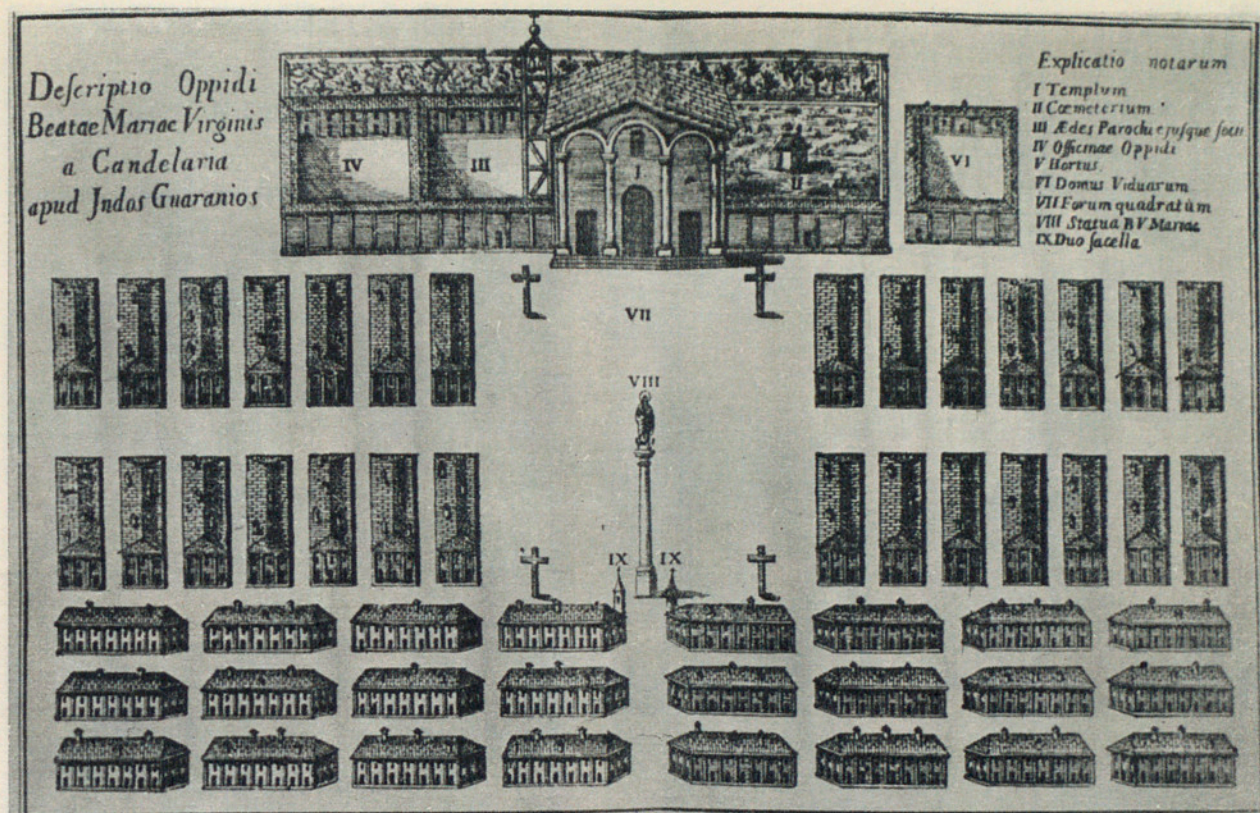


Fig. 495.—PLANO DE LA MISIÓN DE CANDELARIA, SEGÚN EL P. PERAMÁS.

Fig. 496.—PUERTA DE LA IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN IGNACIO MINÍ.



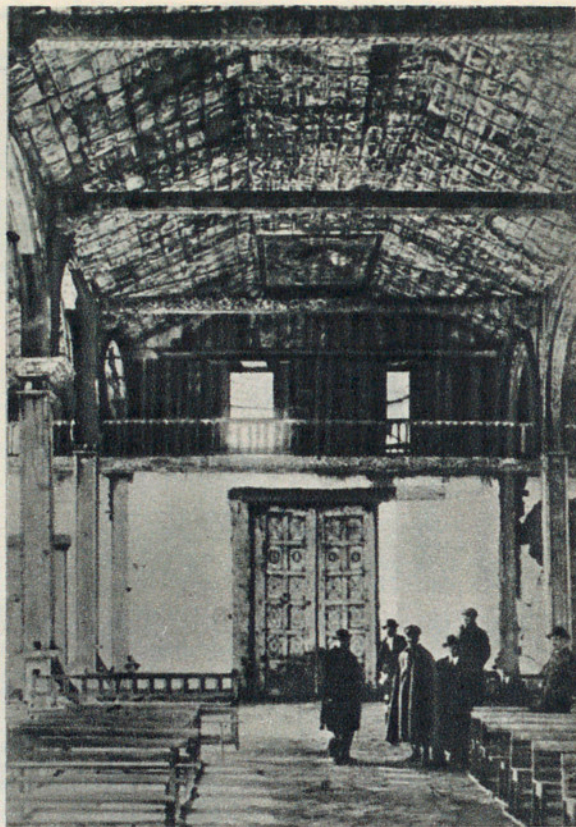


Fig. 497.—PORTADA DE LA SACRISTÍA DE LA MISIÓN DE SAN IGNACIO MINI. Fig. 498.—IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN IGNACIO GUAZÚ (DESTRUIDA). Fig. 499.—MISIÓN DE SAN MIGUEL.



el hermano Domingo Torres, que tuvo a su cargo los templos de las reducciones de San Ignacio Miní, Loreto y San Nicolás.

La segunda etapa de la arquitectura misionera se inicia en el tránsito del siglo XVII al XVIII, con la llegada de coadjutores que eran arquitectos profesionales. Se mantienen entonces las estructuras de madera, pero los muros se construyen de piedra, así como la fachada, desapareciendo el porche que la precedía. La mayor parte de los templos que se conservan en tierras hoy argentinas y paraguayas, corresponden a este segundo tipo; y el mejor ejemplo nos lo ofrece el de San Ignacio Miní (Argentina), cuyas ruinas fueron consolidadas hace unas décadas. En la portada que comunicaba el templo con la residencia de los padres, se advierten la mano y la sensibilidad indígena, tanto en la libertad con que se han tratado los elementos arquitectónicos europeos, como en la manera de tallar los motivos ornamentales (fig. 496). Observa Buschiazzo que la decoración del dintel acusa una técnica más europea, diferente de la indígena. La gran portada de la sacristía (fig. 497), es otra obra importante del estilo barroco de las misiones. Consta que en 1724 estaban muy adelantadas las obras del templo, cuando se dispuso que el hermano Brasanelli fuese a terminarlas. La arruinada iglesia de la misión de San Cosme (Paraguay) era del mismo tipo y conserva en pie la portada del Colegio.

Además del citado coadjutor José Brasanelli (1659-1728), hay que recordar, entre los arquitectos de esta etapa, al hermano Juan Kraus (1653-1714), ya citado por su intervención en la iglesia de San Ignacio, de Buenos Aires; al padre tirolés Antonio Serpp (1655-1735); y al Padre Ángel Camilo Petragrassa (1659-1728), italiano.

La tercera etapa de la arquitectura misionera se inicia hacia 1725, aproximadamente, con la llegada de varios arquitectos de la Compañía, como los padres Juan Bautista Prímoli (1673-1747) y Andrés Blanqui (1677-1740), italianos, ya citados por sus obras en la Argentina; y los españoles Antonio Forcada (1701-1767), hermano coadjutor, y el P. Antonio de Ribera (nacido en 1717), tal vez hijo del famoso arquitecto Pedro de Ribera, pues consta que su padre era uno de los mejores maestros de arquitectura de Madrid. Los edificios construidos durante esta etapa, que termina con la expulsión de los jesuitas, se hacen íntegramente de piedra y a la manera europea, con bóvedas y cúpulas, apartándose del viejo sistema constructivo descrito por el P. Cardiel. La arquitectura misionera ganó en monumentalidad, pero perdió lo que tenía de original, quedando reducida la aportación indígena a pequeños pormenores ornamentales aislados. Casi todos los edificios de esta época quedaron sin terminar cuando llegó la orden de expulsión de la Compañía.

Los templos más importantes de este tipo son los de Jesús y Trinidad, en el Paraguay, y el de San Miguel, en Brasil. La iglesia de Jesús, obra probable de Juan Antonio Ribera, quedó inacabada; la de Trinidad, proyectada por el milanés Prímoli, interrumpida a la altura del crucero cuando murió el arquitecto en 1747 (fig. 500). En las portadas que se conservan (figura 502), la desproporción de escala de los elementos y la ornamentación permiten apreciar la mano indígena interpretando temas europeos.

La iglesia de San Miguel es la única que se mantiene en pie de las que se construyeron en los siete pueblos guaraníes que hubo en territorio hoy brasileño y, sin duda, es la más monumental de cuantas edificaron los jesuitas en las misiones. De una nave con capillas, crucero con cúpula y testero plano, fue proyectada por el P. Juan Bautista Prímoli, construida de sillería y cubierta con bóveda de madera, tal vez porque la escasez de cal obligara al empleo de dicho material (fig. 501). La fachada casi renacentista corresponde al estilo de Prímoli,



tan clásico como su compañero Blanqui (fig. 499). Los canteros indígenas dejaron su huella en los capiteles, donde sustituyeron el acanto por ramas y frutos de granado. Posteriormente, quizá en época neoclásica, se construyó delante de la fachada el pórtico con siete arcos.

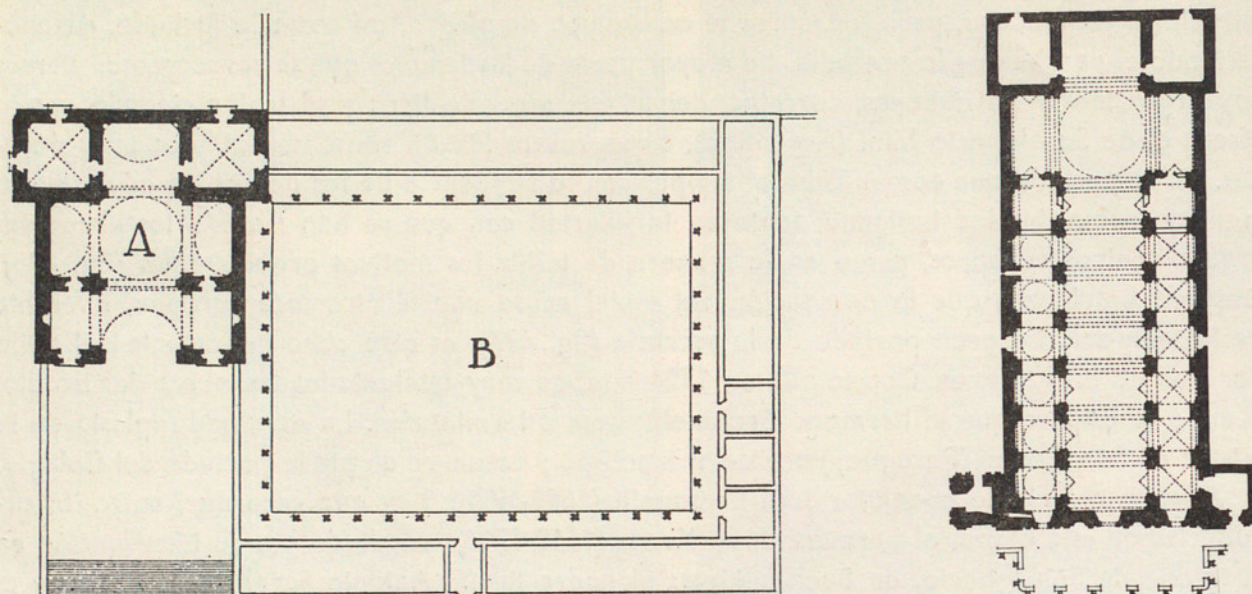


Fig. 500.—PLANTA DE LA MISIÓN DE TRINIDAD (PARAGUAY). Según Giurfa. A, templo; B, claustro. Fig. 501.— PLANTA DE LA IGLESIA DE LA MISIÓN DE SAN MIGUEL (BRASIL). Según Buschiazzo.

**MISIONES DE MOXOS Y CHIQUITOS.** — Al oriente del río Beni se extienden los llanos de Moxos, surcados por el Mamoré y sus afluentes que se desbordan en la época de las lluvias formando extensos “bañados” o “cuviches”. En 1675 se internaron los jesuitas en la región y fundaron a orillas del río Mamoré, la misión de Nuestra Señora de Loreto. Al sur de los montes Tapacuros y de una extensa zona selvática, desde las últimas estribaciones de los Andes hasta el río Paraguay, alternando lomas y llanuras que también se inundan durante el “invierno” que dura medio año, se encuentran las tierras fértiles de Chiquitos, limitadas al sur por el Gran Chaco. La conquista espiritual de esta región se inició en 1691 con la fundación del pueblo de San Javier. Cuando expulsaron a los padres de la Compañía en 1767, sumaban quince los pueblos de misiones de Moxos y diez los de Chiquitos.

En cuanto a la distribución urbana y a la arquitectura, eran semejantes a las reducciones guaraníes, pero en algunos casos se hicieron capillas en los ángulos de la plaza. En Concepción de Baures, las capillas están orientadas en diagonal formando un ángulo de cuarenta y cinco grados con respecto a los ejes de la traza urbana, resultando así en forma de octógono, como se ve en el plano que levantó (1822-1823) el viajero francés D'Orbigny. En San José de Chiquitos, además de las capillas de los ángulos, “destinadas a las procesiones”, según el citado naturalista, hay otra para velar los cadáveres, como en Chipaya, Sepulturas y otros conjuntos urbanos de la altiplanicie andina.

Las iglesias de Moxos y Chiquitos, como las de los pueblos guaraníes, se construyeron a base de estructuras de madera, según el sistema que nos describía el P. Cardiel a mediados del siglo XVIII, pero con algunos caracteres que les son propios. En vez de escuadrar los tron-





Fig. 502.—PORTADA DE LA SACRISTÍA DE LA MISIÓN DE TRINIDAD. Fig. 503.—IGLESIA DE SAN JAVIER DE CHIQUITOS.  
Figs. 504 y 505.—IGLESIA DE SAN IGNACIO DE CHIQUITOS, ANTES Y DURANTE SU DEMOLICIÓN.





Fig. 506.—BÓVEDA DE LA IGLESIA DE LOS DOMINICOS (SANTO DOMINGO). Fig. 507.—M. DE ANDÚJAR: SAN CRISTÓBAL (CATEDRAL DE LA HABANA). Figs. 508 y 509.—J. DE ROJAS: RELIEVES DE LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. Fig. 510.—S. DE OCAMPO: RELIEVE DE LA SILLERÍA DEL CORO DE SAN AGUSTÍN (MÉXICO).



cos y forrarlos con tablas para formar pilares, como se hacía en el Paraguay, se labraban en forma de columnas salomónicas y, a veces, se voltearon entre ellas arcos de medio punto. La techumbre nunca se cubrió interiormente con bóvedas de madera, dejándose a la vista el entramado de cañas que sostenía las tejas.

La región de Moxos (hoy departamento del Beni) se conoce poco en el aspecto artístico y, al parecer, la mayor parte de las iglesias perecieron. Las descripciones de los padres Eder y Eguluz, las del naturalista D'Orbigny, los inventarios que se hicieron cuando la expulsión de los jesuitas y las acuarelas del viajero boliviano Manuel María Mercado permiten formarnos idea de los templos y de las obras de arte que contenían.

Las iglesias de Chiquitos se conocen mejor. La misión de San Javier conservaba las capillas «posas», en los ángulos de la plaza, cuando la visitó el viajero francés D'Orbigny en 1831. El templo fue proyectado y construido por el P. Martín Schmid (1694-1772), nacido en Suiza, que llegó a Chiquitos en 1730, después de haber trabajado algunos años en Alemania. En las misiones se distinguió como arquitecto y ensamblador de retablos. La iglesia de San Javier tiene tres naves con esbeltas columnas helicoidales, tirantes en la nave central y arcos transversales en las de los lados (fig. 503). La de San Rafael de Chiquitos (1749-1753), es también obra del mismo arquitecto y muy semejante.

La de San Ignacio (hacia 1745), desgraciadamente demolida en 1948, era la joya arquitectónica de las misiones bolivianas. Sus esbeltas columnas estriadas en la mitad inferior, recibían unos curiosos capiteles con grandes veneras y todo el trabajo de la madera acreditaba la pericia de los artífices indígenas que la labraron bajo la dirección de algún padre arquitecto. Siempre habrá que lamentar la pérdida irreparable que supuso para el tesoro artístico boliviano, el derribo injustificado de este hermoso templo (figs. 504, 505 y 511).

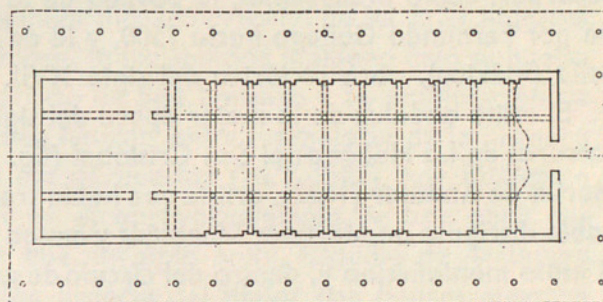


Fig. 511.—PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE CHIQUITOS. Según P. Molina.

MISIONES DE MAYNAS. — La región de Maynas, regada por el río Marañón, evangelizada también por los jesuitas, permanece desconocida en el aspecto artístico. A juzgar por testimonios literarios, el sistema constructivo a base de estructuras de madera se extendió también a estas tierras selváticas, hoy peruanas. El P. Manuel Uriarte relata en su "Diario" que, habiéndose caído con un vendaval la iglesia de San Joaquín de Omaguas, en 1754 comenzaron a labrar una nueva "de tapiales de vara de grueso... con estantes [horcones] de palo fuertes en medio", y en todas «se cavaron cimientos de dos varas con tierra y cascajo bien golpeados». Añade que el templo tenía tres naves separadas por horcones, que recibían la techumbre de armadura de cedro. La descripción, que abunda en pormenores, podría aplicarse a cualquier templo de Chiquitos. El retablo de la citada iglesia era obra del hermano coadjutor Jorge Vinterer, tirolés (n. 1695), el mismo que labró varios retablos del templo de la Compañía de Quito. Recordemos que también vivió muchos años en Maynas el P. Leonardo Deubler (1768), que hizo parte de la fachada (1722-1725) de la iglesia quiteña.



SANTO DOMINGO, CUBA. — Del siglo XVII, época de decadencia económica que se reflejó en la vida artística de la isla, lo más importante que se conserva en Santo Domingo es la decoración de la antigua capilla del Rosario de la iglesia de los dominicos —que luego perteneció a la poderosa familia Campuzano Polanco—, más interesante por el tema iconográfico que por sus calidades artísticas. Por los años de 1650 a 1684 se labró la portada y se decoró la bóveda con una representación del cielo estrellado presidido por el sol y los signos del Zodíaco, alternando con las grandes esculturas de los ángulos que representan los planetas Júpiter, Marte, Mercurio y Saturno (fig. 506). Erwin W. Palm ha apuntado varias sugestivas interpretaciones de estas alegorías clásicas, cuya aparición en Santo Domingo y en fecha tan tardía, resulta excepcional, ya que su difusión en el mundo hispánico fue escasa. Cabe recordar, como precedentes, la bóveda de la capilla de la Universidad de Salamanca, pintada por Fernando Gallego hacia 1500, y la de la sacristía del convento de San Agustín de Morelia (México), obra pictórica del siglo XVII.

El estilo andaluz de la mejor época del siglo XVII, dejó una imagen de gran calidad en la catedral de La Habana: el San Cristóbal (fig. 507), de tamaño mayor que el natural, obra de Martín de Andújar (1632), artista que había trabajado en Tenerife y en Carmona (Sevilla), probable discípulo de Martínez Montañés y amigo de Alonso Cano. La cabeza de la imagen refleja el estilo montañésino y, dentro del círculo de su influencia, se relaciona con el de Juan de Mesa.

## M É X I C O

LA INFLUENCIA ANDALUZA. — Después de 1600 y hasta bien avanzado el siglo, la influencia andaluza, y en especial la de la escuela sevillana de Martínez Montañés, se dejó sentir con fuerza en la Nueva España, como en toda América. Son numerosas las imágenes de influjo montañésino y una de las más cercanas al estilo del maestro es el Niño Cautivo, de la catedral de México. En la segunda mitad del siglo encontramos algunas obras importadas de tanta calidad como los bustos de Pedro de Mena, de la iglesia de la Profesa; y a la misma escuela atribuye Moreno Villa el Cristo del Cacao, de la catedral metropolitana.

A fines de la centuria destacan en la capital dos escultores, que labran los importantes conjuntos de relieves de otras tantas sillerías de coro: el español Juan de Rojas, autor de la sillería de la catedral (1695), y el mexicano Salvador de Ocampo, que hizo la de la iglesia de San Agustín, hoy en la Universidad. Juan de Rojas (documentado en México hasta 1709), quizá descendiente del escultor granadino del mismo apellido, había hecho en la Península, antes de trasladarse a México, la caja del órgano del templo metropolitano. La numerosa serie de relieves de la sillería, en buena parte obras de taller, permite apreciar, no obstante, la calidad artística del maestro que acertó a labrar obras tan bellas como los arcángeles del trono del arzobispo, cuyos pliegues angulosos, según advierte Angulo, parecen acusar la influencia de Zurbarán, tan intensa entre los pintores del virreinato (figs. 508 y 509). La sillería de San Agustín, posterior a la reconstrucción del templo, nos ofrece un repertorio de historias del Antiguo Testamento que difícilmente encontraremos, así reunidas, en el arte español. Algunos de los relieves se inspiraron en grabados de Juan de Jáuregui, y uno de los más bellos es el de la



mujer del Apocalipsis con el dragón (fig. 510). Salvador de Ocampo, nacido en México e hijo de mexicano, tal vez fuera descendiente del imaginero sevillano Francisco de Ocampo, que tuvo un hijo, también escultor, del mismo nombre que el maestro de la sillería de San Agustín.

La influencia andaluza alcanzó en México a las esculturas funerarias que, a semejanza de las de Guzmán el Bueno y su mujer, de Martínez Montañés, se labraron en madera policromada. Sirvan de ejemplos la de don Pedro Ruiz Ahumada, en Tepotzotlán (antes de 1620), y la de Melchor de Covarrubias, en la iglesia de la Compañía, de Puebla. También se esculpieron en mármol y junto a alguna tan arcaizante como la del obispo Fernández de Santa Cruz († 1699), de la iglesia poblana de Santa Mónica, que parece renacentista, la de don Jorge Zerón Zapata, en el mismo templo, nos ofrece la actitud declamatoria y el gesto expresivo de una actitud plenamente barroca.

**LA ESCULTURA MONUMENTAL.** — La escultura en piedra, que tanto floreció en la Nueva España durante el siglo XVI, llena uno de los capítulos más importantes de las artes plásticas en el período barroco y, lo mismo que en aquella época, la sensibilidad indígena dejó su huella en no pocas de sus creaciones. Los relieves del martirio de San Lorenzo y la Anunciación de la iglesia de la Encarnación de México (1639), pueden figurar entre los mejores de la primera mitad del siglo. El de San Agustín de la iglesia de esa advocación (1677-1692), hoy Biblioteca Nacional, resulta tan arcaizante que hace pensar en el aprovechamiento de una obra anterior, aunque no tan lejana como para recordar que, un siglo antes, Claudio de Arciniega había labrado en la portada de la iglesia vieja una historia del titular con figuras mayores que el natural. El plegado menudo de los paños, con claroscuro intenso, corresponde al estilo del primer cuarto del siglo (fig. 512).

En contraste con el arcaísmo del anónimo escultor de San Agustín, los relieves de las portadas de la catedral (1687), labrados por los mismos años, son hijos del barroquismo entonces imperante en la escultura. La Asunción de la portada central nos muestra una técnica más suelta. Los ángeles músicos se mueven llenos de vida alrededor de la Virgen y las vestiduras de ésta y de los Apóstoles se agitan al viento, sin el empaque clásico que se advierte en las figuras del relieve agustiniano (fig. 513). Es de creer que los tres relieves sean obras de Nicolás o Miguel Jiménez, ya que éstos firmaron, respectivamente, las estatuas de San Pedro y San Pablo de los intercolumnios.

Los relieves de las portadas de la catedral de Puebla, labrados en piedra blanca de Villerrías, se atribuyen al escultor Juan de Solé González, probable autor también de las imágenes de la portada principal. En Oaxaca, la portada de San Agustín (1722) nos ofrece un relieve semejante al de la iglesia agustiniana de México, pero con un naturalismo barroco que falta en el modelo. Tal vez sean del mismo taller, como cree Moreno Villa, los relieves de la iglesia de la Soledad (1689), cuya figura de la Concepción evoca el recuerdo de las creaciones murillescas del tema. En otras imágenes es patente el influjo de Zurbarán.

La simple enumeración de obras escultóricas de cierta calidad que decoran las grandes portadas del siglo XVIII, haría la lista muy extensa, pero es preciso mencionar siquiera algunos ejemplos de aquellas en que parece advertirse la huella de la sensibilidad indígena. En la iglesia franciscana de Guadalupe, cerca de Zacatecas, las figuras muestran un hieratismo que no parece fruto exclusivo de una formación arcaizante en su anónimo autor. No es menos expresivo del aspecto comentado el gran relieve de la portada del templo de San Agustín de Zacatecas, cuya parte arquitectónica no pasa de ser el encuadramiento de la escena en que