

**DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ**  
Catedrático de la Universidad de Madrid. De la Real Academia de la Historia.

# HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO

Los capítulos III - VI - IX y XII

por

**ENRIQUE MARCO DORTA**  
Catedrático de la Universidad de Sevilla

El capítulo VII

por

**MARIO J. BUSCHIAZZO**  
Catedrático de la Universidad de Buenos Aires

**TOMO, II**



**SALVAT EDITORES, S. A.**  
BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES - MEXICO - RIO DE JANEIRO  
1950

neoclasicismo hasta mediados del siglo XIX, las artes industriales y, finalmente, el arte de la segunda mitad de ese siglo y el del presente. En él se darán además los índices onomástico y toponímico de toda la obra. A pesar de esta ampliación, como el lector advertirá, para incluir en este segundo volumen toda la arquitectura barroca mejicana ha sido necesario aumentar considerablemente el número de sus páginas, que pasan de novecientas contra las setecientas del volumen primero. Novedad importante es también que el término medio de las ilustraciones son de mayores proporciones que en aquél, y que las láminas y las ilustraciones de gran tamaño son mucho más abundantes. En cuanto a los planos, sólo se reproducen los que lo merecen por su singularidad, prescindiéndose de los de tipo corriente, respecto de los cuales es suficiente la simple descripción literaria.

Se ha prescindido de la arquitectura el siglo XVII en Cuba y Santo Domingo, para estudiarla en el próximo tomo conjuntamente con la del siglo XVIII de esos países.

Debido a la extensión de la bibliografía de algunos capítulos, en vez de publicarse a continuación de cada uno de ellos se ha preferido darla toda reunida al final del tomo. Como en el primero, en lugar de un orden puramente alfabético de autores, se ha considerado mucho más práctico ordenar las obras por el tema para que son útiles.

No creemos necesario reiterar las advertencias hechas en el volumen anterior respecto de los croquis hechos a mano alzada, ni el agradecimiento de la Casa Editorial y de los autores a las entidades y personas que, como entonces, han continuado facilitando la publicación de este segundo volumen. Los nombres de los que han proporcionado material gráfico quedan consignados en las últimas páginas del tomo. Con todo, precisa hacer presente nuestro reconocimiento a las siguientes personas y entidades, a quienes ha sido necesario molestar por primera vez: en Méjico, al Marqués de San Francisco, don Justino Fernández, don Artemio de Valle Arizpe, don Salvador Toscano y don Francisco de la Maza; en Guatemala, a don Humberto Castellanos; en Estados Unidos, a don Erasmo Buceta, a doña Elisabeth Moeller, al Ilmo. Sr. Obispo de San Agustín y a don G. Kuller; en Cuba, a doña Lydia Cabrera y don Francisco Prat. Por su valiosa colaboración prestada en la parte gráfica desde la Dirección de Monumentos Coloniales de Méjico precisa recordar por último en lugar destacado el nombre de don Manuel Toussaint.

Madrid, febrero de 1949.



Santuario de la Virgen. OCOTLÁN.

## INDICE DE CAPITULOS

### CAPITULO PRIMERO

#### LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII EN MEJICO

	Págs.
La ciudad de Méjico . . . . .	2
Las portadas y la cúpula de la catedral. . . . .	7
Los conventos de monjas . . . . .	10
Fray Diego de Valverde: San Agustín; Santa Teresa. Juan de Cepeda: San Bernardo. . . . .	13
El mudejarismo: fray Andrés de San Miguel. La Profesa y la Merced. . . . .	16
El Palacio de los Virreyes. . . . .	19
El barroco poblano del siglo XVII. . . . .	24
García Ferrer y las obras del virrey Palafox: el cimborrio de la catedral. . . . .	27
Francisco Gutiérrez: portadas de la catedral. . . . .	28
Carlos García de Durango: la portada del crucero y las torres de la catedral. . . . .	30
Yeserías poblanas . . . . .	32
Santo Domingo de Puebla y Santo Domingo de Oaxaca. . . . .	34
La arquitectura del siglo XVII en otras poblaciones. . . . .	42

### CAPITULO II

#### LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN GUATEMALA

El valle de Antigua: terremotos y traslados. . . . .	43
Ciudad Vieja: su destrucción . . . . .	45
Antigua durante el siglo XVI: la segunda catedral. . . . .	48

	Págs.
Los conventos de Antigua . . . . .	49
Otros conventos, Casas . . . . .	52
El siglo XVII, Agustín de Cárcamo y San Pedro de Antigua. . . . .	55
José de Porres: la tercera catedral. . . . .	58
La Merced . . . . .	62
San Francisco . . . . .	64

### CAPITULO III

#### LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII EN PANAMA, COLOMBIA Y VENEZUELA

Portobelo y Panamá la Vieja . . . . .	69
Panamá . . . . .	72
Santa Fe de Bogotá . . . . .	74
J. B. Coluccini, San Ignacio de Bogotá. . . . .	78
San Ignacio de Tunja . . . . .	82
Conventos santafereños: San Francisco y Santa Clara. . . . .	82
San Agustín y la Candelaria . . . . .	86
Otras iglesias, La catedral de Caracas. . . . .	88
Fachadas barrocas . . . . .	90
La decoración interior de las iglesias: Tunja. . . . .	95
La decoración interior: Bogotá. . . . .	100

### CAPITULO IV

#### LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII EN EL ECUADOR

La iglesia de la Compañía. . . . .	104
Conventos: San Diego, Santo Domingo, San Francisco, La Concepción. . . . .	108
San Agustín, La Merced . . . . .	115
Otras iglesias: Santa Clara, el Carmen Alto. . . . .	118
Guápulo, El Sagrario . . . . .	119

### CAPITULO V

#### LA ARQUITECTURA BARROCA DEL SIGLO XVII EN EL PERU

Los orígenes del barroco, Lima. . . . .	123
Iglesias jesuíticas de Lima. . . . .	130
Conventos limeños, Santo Domingo. . . . .	132
San Francisco . . . . .	134
Otros conventos limeños . . . . .	144
La catedral de Trujillo, La matriz de Lambayeque. . . . .	147
Ayacucho, Cocharcas . . . . .	150
Arequipa, Iglesias y conventos. . . . .	155
El barroco arequipeño, La Compañía. . . . .	161

### CAPITULO VI

#### LA ARQUITECTURA BARROCA DEL SIGLO XVII EN EL PERU Y EN BOLIVIA

El Cuzco, La transición al barroco. . . . .	167
La fachada de la catedral. . . . .	170
Edificios posteriores al terremoto, La Compañía . . . . .	173

	Págs.
La Merced . . . . .	181
San Sebastián . . . . .	186
San Pedro, Belén . . . . .	191
El Colegio de la Compañía. . . . .	193
San Antonio Abad . . . . .	195
La influencia cuzqueña en el Collao, Ayaviri. . . . .	196
Lampa, Asillo . . . . .	200
La arquitectura en Bolivia, Potosí. . . . .	203
Sucre, Iglesias y conventos. . . . .	210
La catedral . . . . .	214

### CAPITULO VII

#### LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN EL BRASIL

Colonización del Brasil. . . . .	219
Jesuítas y franciscanos. . . . .	223
El norte del Brasil: Olinda y Recife. . . . .	227
Bahía: Colegio de Jesuítas, San Francisco . . . . .	231
La Sé Vieja: otros monumentos . . . . .	235
Marañón y Pará . . . . .	237
Brasil meridional y central: Río de Janeiro. . . . .	239
El convento de San Benito. . . . .	244
Victoria, San Pablo. . . . .	246
Arquitectura civil: la «casa grande» . . . . .	249
La casa de la ciudad. . . . .	255
Construcciones holandesas . . . . .	256

### CAPITULO VIII

#### LA ESCULTURA EN LAS ISLAS, MEJICO Y AMERICA CENTRAL HASTA 1700

La escultura del Renacimiento en Santo Domingo y Puerto Rico. . . . .	259
El siglo XVII. . . . .	265
Méjico: relieves poblanos de influencia indígena. . . . .	267
Tepeztlán, Tlalmanalco, Las cruces. . . . .	273
El estilo peninsular: la escultura monumental. . . . .	274
Los retablos. . . . .	276
Las imágenes . . . . .	278
El siglo XVII. . . . .	282
La escultura en la capital. . . . .	285
Puebla y Oaxaca . . . . .	288
La escultura funeraria. . . . .	290
La escultura del Renacimiento en América Central . . . . .	291
Virgenes y Cristos renacentistas . . . . .	293
Juan de Aguirre y Quirio Cataño. . . . .	296
La escultura barroca . . . . .	298
Esculturas sevillanas de Comayagua y Guatemala. . . . .	299
Alonso de Paz y otros escultores. . . . .	305

### CAPITULO IX

#### LA ESCULTURA EN COLOMBIA, VENEZUELA, ECUADOR, PERU Y BOLIVIA

La escultura en Colombia y Venezuela. . . . .	309
El maestro de San Francisco . . . . .	313
Otros maestros santafereños . . . . .	318

	Págs.
La escultura quiteña . . . . .	320
El padre Carlos y José Olmos. . . . .	324
La escultura en el Perú y en Bolivia. . . . .	327
Artistas sevillanos en Lima. . . . .	330
Obras de Martínez Montañés en Lima. . . . .	333
Los relieves de las sillerías de coro. . . . .	340
Tayru-Túpac . . . . .	346
La Santa Teresa de M. Caffá. . . . .	347

## CAPITULO X

**LA PINTURA DEL SIGLO XVI  
EN LAS ISLAS Y EN MEJICO**

Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico. . . . .	349
Méjico . . . . .	351
La pintura mural . . . . .	354
Pinturas murales franciscanas: Cholula y Huejotzingo . . . . .	355
Otros conventos franciscanos: Tlamanalco, Tepeapulco, Tepeaca y Cuernavaca. . . . .	357
Pinturas murales dominicanas. . . . .	358
Pinturas murales agustinianas: Acolman. . . . .	359
Epazoyucan. . . . .	363
Actopan. . . . .	366
Otras pinturas murales. . . . .	370
La Virgen de Guadalupe . . . . .	370
Juan Jerson. . . . .	370
Los códices posthispanicos. . . . .	372
Los retablos. . . . .	374
Simón Percyens: su vida . . . . .	376
El retablo de Huejotzingo. . . . .	380
Otras obras. . . . .	380
Andrés de la Concha . . . . .	383
El maestro de Santa Cecilia . . . . .	384
Baltasar Echave Orio . . . . .	386
Zumaya, Morales, Arrue, Angulo y Villasana. . . . .	391

## CAPITULO XI

**LA PINTURA DEL SIGLO XVII  
EN MEJICO Y GUATEMALA**

El manierismo del primer tercio del siglo: Alonso Vázquez. . . . .	393
Luis Juárez. . . . .	396
Echave Iba. . . . .	399
El divino Herrera . . . . .	401
El claroscuro: la influencia de Zurbarán. . . . .	404
Sebastián de Arteaga . . . . .	405
José Juárez. . . . .	408
Baltasar de Echave Rioja. . . . .	412
Pedro Ramírez. . . . .	416
Cristóbal de Villalpando . . . . .	416
Los Correas. . . . .	421
Otros pintores de la segunda mitad del siglo. . . . .	423
La escuela poblana: el manierismo. . . . .	425
El claroscuro: García Ferrer y Tinoco. . . . .	427
La segunda mitad del siglo. . . . .	433
La pintura de Guatemala. . . . .	434
Zurbarán y la influencia mejicana. . . . .	436
Pedro Liendo y A. de Montúfar . . . . .	438

## CAPITULO XII

**LA PINTURA EN COLOMBIA, ECUADOR, PERU Y BOLIVIA**

	Págs.
La escuela santaferña: el Renacimiento. . . . .	443
Gaspar de Figueroa. . . . .	450
Baltasar de Figueroa . . . . .	452
El taller de los Figueroa . . . . .	454
La influencia sevillana: Gregorio Vázquez. . . . .	456
La pintura en Quito. El siglo xvi. . . . .	464
Fray Pedro Bedón . . . . .	466
Miguel de Santiago y Nicolás de Goribar. . . . .	469
La pintura del Renacimiento en Lima: Pérez de Alesio y Medoro. . . . .	470
El siglo xvii. . . . .	476
La escuela de Cuzco . . . . .	478
La pintura en Bolivia: Pérez de Holguín. . . . .	489

## CAPITULO XIII

**LA ARQUITECTURA EN MEJICO DURANTE LA PRIMERA  
MITAD DEL SIGLO XVIII**

El barroco mejicano: sus rasgos más destacados. . . . .	495
Raza, riqueza y estilo . . . . .	499
Temas: roleos, cintas y follajes . . . . .	500
Lo poligonal: el triunfo del octógono. . . . .	501
La policromía: tezontle y cerámica . . . . .	503
El templo . . . . .	507
La cúpula . . . . .	512
La torre. . . . .	516
Conventos, catedrales y casas . . . . .	519
La ciudad de Méjico: su transformación barroca. . . . .	521
Pedro de Arrieta. La Colegiata de Guadalupe. . . . .	524
La Profesa . . . . .	530
San Miguel y la Inquisición . . . . .	533
Miguel Custodio Durán y el orden salomónico. San Lázaro, San Juan de Dios, Regina. . . . .	535
Santo Domingo . . . . .	542
Luis Díez Navarro: Santa Brígida, la Casa de Moneda. . . . .	542
La Aduana y el Ayuntamiento. . . . .	544
Diego Durán: la iglesia de Tasco. . . . .	546

## CAPITULO XIV

**LA ARQUITECTURA DE MEDIADOS  
DEL SIGLO XVIII EN MEJICO**

El estípite . . . . .	551
El arco mixtilíneo . . . . .	553
Jerónimo Balbás . . . . .	558
Lorenzo Rodríguez . . . . .	559
El Sagrario. . . . .	562
La Santísima . . . . .	566
La capilla de Balvanera. . . . .	568
Edificios civiles. . . . .	571
San Martín Tepotzotlán. . . . .	574
Los Colegios . . . . .	577
Hiniesta Bejarano . . . . .	580
Edificios varios de este período . . . . .	581
La casa barroca mejicana durante este período . . . . .	583

## CAPITULO XV

## LA ARQUITECTURA DE FINES DEL SIGLO XVIII EN MEJICO

	Págs.
Francisco Antonio Guerrero y Torres . . . . .	589
La Enseñanza . . . . .	590
La capilla del Pocito . . . . .	593
Casas . . . . .	599
Otras casas de este período . . . . .	606
La «casa de Azulejos» y la casa del conde de Heras . . . . .	610
Casas de campo. Casas de vecindad . . . . .	613
Casas con decoración plana de mezcla . . . . .	614
El Real Palacio de Chapultepec . . . . .	619
García de Torres . . . . .	620
Otras iglesias . . . . .	624
Iglesias con decoración plana de mezcla . . . . .	625

## CAPITULO XVI

## LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN PUEBLA

San José y el Carmen . . . . .	692
Santa María Tonantzintla, Santa Catalina y Guadalupe . . . . .	634
José Miguel de Santa María: la iglesia de la Compañía . . . . .	638
San Francisco . . . . .	643
El santuario de Ocotlán y la parroquia de Tlaxcala. Huamantla y San Nicolás . . . . .	644
San Francisco Acatepec . . . . .	650
Las iglesias de la Luz y de San Marcos de Puebla. La Soledad . . . . .	653
Varias cúpulas poblanas . . . . .	655
Iglesias de Orizaba y Veracruz . . . . .	657
La casa poblana . . . . .	659
La casa veracruzana . . . . .	670

## CAPITULO XVII

## LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN OAXACA Y YUCATAN

Oaxaca y su escuela barroca . . . . .	673
Iglesias del siglo xvii: la Soledad . . . . .	679
La catedral . . . . .	683
San Felipe Neri y la Compañía. Otras iglesias . . . . .	685
La influencia mejicana: San Francisco . . . . .	688
Arquitectura civil . . . . .	688
El templo barroco yucateco . . . . .	689
El siglo xvii. La Orden Tercera. La Mejorada . . . . .	694
El siglo xviii. Valladolid, Mama, Espita y Chemax . . . . .	696
San Cristóbal de Mérida y la iglesia de Umán . . . . .	699
Catedral de Campeche . . . . .	701
Templos con espadañas. Costillares y rollizos . . . . .	702

## CAPITULO XVIII

LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN MICHOACAN,  
JALISCO Y QUERETARO

Michoacán . . . . .	705
La catedral de Morelia . . . . .	706
Las iglesias: San Juan y la del Hospital . . . . .	713

Págs.

Los conventos de las Catarinas y de las Rosas . . . . .	715
Otros templos . . . . .	716
Monumentos civiles . . . . .	718
Guadalajara . . . . .	720
El siglo xvii: San Francisco y Santa Teresa . . . . .	720
Analco y las decoraciones de influencia indígena . . . . .	722
Santa Mónica. Los santuarios de San Juan y Zapopan . . . . .	723
Otras iglesias con bóvedas de nervios . . . . .	726
Pedro Ciprés: San Felipe . . . . .	726
J. F. Espino y J. Conique: el Palacio de la Audiencia . . . . .	727
El Hospital del obispo Alcalde . . . . .	729
Querétaro . . . . .	730
Ignacio Casas . . . . .	732
Santa Rosa . . . . .	734
Santa Clara . . . . .	736
San Agustín . . . . .	738
Otros monumentos religiosos. Gudiño. Villagómez . . . . .	742
San Felipe . . . . .	743
Palacios y casas . . . . .	744

## CAPITULO XIX

## LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN GUANAJUATO

Guanajuato . . . . .	751
La iglesia parroquial . . . . .	754
Felipe de Ureña: el triunfo del estúpido y la Compañía . . . . .	755
San Francisco y San Diego . . . . .	763
La Valenciana . . . . .	764
Cata y Rayas . . . . .	765
San Miguel Allende . . . . .	767
La primera mitad del siglo: Oratorio de San Felipe Neri . . . . .	771
La segunda mitad del siglo: San Francisco . . . . .	774
La casa . . . . .	775
Aguascalientes . . . . .	778
Dolores . . . . .	780
León . . . . .	783
Irapuato . . . . .	785
Salamanca y Silao . . . . .	787

## CAPITULO XX

LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVIII EN ZACATECAS, SAN LUIS  
POTOSI, SALTILLO, DURANGO Y CHIHUAHUA

Zacatecas: Guadalupe . . . . .	789
La catedral . . . . .	792
La Compañía. Otros templos . . . . .	797
Monterrey . . . . .	799
San Luis Potosí . . . . .	800
San Francisco . . . . .	802
La catedral . . . . .	803
El Loreto, el Obispado y San Miguelito . . . . .	806
La segunda mitad del siglo: el Carmen. Aránzazu . . . . .	807
Guadalupe . . . . .	810
Saltillo . . . . .	812
Durango: la catedral . . . . .	815
Arquitectura civil . . . . .	817
Chihuahua: la catedral . . . . .	820

## CAPITULO XXI

LA ARQUITECTURA HISPANOAMERICANA  
EN LOS ESTADOS UNIDOS

	Págs.
Nuevo Méjico: la evangelización . . . . .	823
El templo . . . . .	824
Santa Fe y Pecos. La región de Salinas. . . . .	828
Iglesias al oeste del Río Grande: Giuserwa, Zia, Acoma. . . . .	830
Guadalupe del Paso. Otras iglesias. . . . .	830
Construcciones civiles . . . . .	832
Misiones de Pimería Alta y Arizona: San Javier del Bac. . . . .	833
Misiones de Tejas . . . . .	834
California: la evangelización . . . . .	840
La Misión . . . . .	843
Misiones de San Diego, San Carlos, San Juan Capistrano y San Luis. . . . .	846
Las misiones de San Gabriel y Santa Bárbara. Otras misiones. . . . .	849
San Carlos de Monterrey. Casas. . . . .	851
Florida . . . . .	853
Luisiana. . . . .	856

## CAPITULO XXII

## RETABLOS Y SILLERIAS DE CORO EN MEJICO

El retablo del siglo XVI. . . . .	859
Tabernáculos de Méjico del siglo XVII. . . . .	861
Retablos con columnas salomónicas . . . . .	866
Jerónimo Balbás y el retablo de estípites. . . . .	872
Retablos de Méjico y Puebla . . . . .	880
Retablos de Querétaro . . . . .	887
Catafalcos . . . . .	894
Sillerías de coro . . . . .	897
Púlpitos. . . . .	899
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	901



Convento de las Catarinas. MORELIA.



FIG. 1.—Palacio de los Virreyes, hoy Palacio Nacional. MÉJICO.

## CAPITULO PRIMERO

## LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII EN MEJICO

LA CIUDAD DE MÉJICO - LA CATEDRAL - LOS CONVENTOS DE MONJAS - FRAY DIEGO DE VALVERDE: SAN AGUSTÍN; SANTA TERESA. JUAN DE CEPEDA: SAN BERNARDO - EL MUDEJARISMO: FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL. LA PROFESA Y LA MERCED - EL PALACIO DE LOS VIRREYES - EL BARROCO POBLANO - GARCÍA FERRER: EL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL - GUTIÉRREZ Y GARCÍA DE DURANGO: PORTADAS Y TORRES - YESERÍAS POBLANAS - SANTO DOMINGO DE PUEBLA Y SANTO DOMINGO DE OAXACA - OTRAS POBLACIONES

Después del gigantesco esfuerzo realizado durante el primer siglo de la conquista, gracias al cual buena parte de la Nueva España, como la Europa de San Bernardo, se cubre de un manto de iglesias de nueva planta, el ímpetu constructivo decae en proporciones tales que no puede por menos de sorprender. Parece como si la fiebre constructora contagiada por la portentosa vitalidad de los conquistadores remitiese durante esta centuria, para cobrar mayores fuerzas y mostrárenos aún más vigorosa en el siglo XVIII, levantando templos, colegios, hospitales, grandes edificios de administración pública, y casas que por sus proporciones y por su lujo semejan verdaderos palacios.

Sin embargo, aunque vista en conjunto la labor arquitectónica de este período, representa un indiscutible decrecimiento en el ritmo constructivo colonial, no por ello dejaron de levantarse obras de cierta im-

portancia, y de formarse alguna escuela artística nueva tan vigorosa y de tan brillante porvenir como la de los yeseros poblanos. Por otra parte, para enjuiciar debidamente la fecundidad arquitectónica seiscentista, conviene tener presente que, emprendida la obra de las primeras catedrales muy a fines del siglo XVI, su prosecución consumió buena parte de los recursos y de la actividad de más de cincuenta años del siguiente. Trazadas en estilo Renacimiento, y fundamentalmente en él ejecutadas, se nos ofrecen, en su conjunto, como típicos frutos del siglo de la conquista.

De todos modos, precisa reconocer que la evangelización más o menos efectiva y profunda del territorio ocupado, y, probablemente también, la despoblación del campo, tal vez hizo innecesaria durante este período la continuación del programa de construcciones que diera vida al sinnúmero de conventos estudiados en el tomo I. En las ciudades, de pequeñas proporciones todavía, debieron de considerarse suficientes durante todo este siglo los templos labrados en los primeros tiempos, muchos de ellos con carácter provisional, que, en cambio, al comenzar el siglo XVIII, además de ruinosos, resultarían pequeños y excesivamente modestos para ciudades ya tan florecientes y cada vez más prósperas gracias a la administración de los Borbones. Entonces debieron de derribarse para levantarlos de nuevo, no sólo muchos templos anteriores al 1600, sino algunos de principios del XVII. El caso de la capital del virreinato, hoy fundamentalmente una ciudad barroca dieciochesca, es buen ejemplo de lo que debió de suceder, en cierto grado, en las principales poblaciones. Los monumentos que se salvaron de la radical renovación fueron la catedral y los conventos de monjas, en su mayor parte de la segunda mitad del siglo XVII. Por todo ello presentaremos esta centuria, en cierto modo, como un compás de espera, en que van creciendo lentamente las poblaciones antiguas y comienzan a formarse otras nuevas, que exigirán toda la gran actividad arquitectónica del período siguiente. Este es, sin embargo, el siglo en que comienza a formarse la nacionalidad artística mejicana.

Debido a estas razones, la importancia del barroco seiscentista de la Nueva España, aunque cree la escuela de yeseros de Puebla, construya algún monumento interesante en esa misma ciudad y levante una notable serie de conventos en la capital del virreinato, es tan reducida en comparación con la del dieciochesco, que conviene aplazar hasta los capítulos dedicados a éste el estudio de los caracteres generales del barroco mejicano, pues sólo entonces se nos muestran perfectamente definidos. Por tanto, nos limitaremos ahora a citar los monumentos principales del siglo XVII.

La ciudad de Méjico. — La generación de los conquistadores había desaparecido antes de terminar el siglo XVI. El viejo Bernal Díaz,

que con sus ojos mozos contemplara desde el templo mayor de Méjico el hermoso panorama de la espléndida Tenochtitlán, había muerto

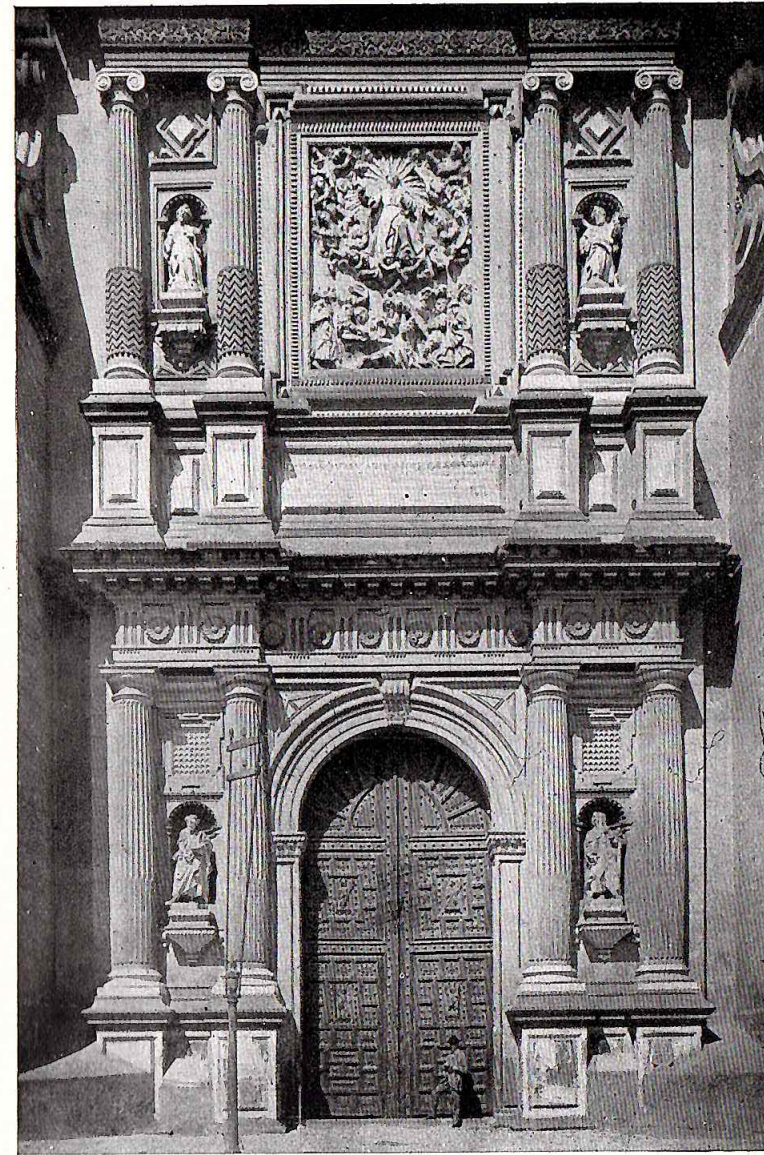


FIG. 2. — Portada principal de la catedral. Méjico.

muy lejos de ella. Los vecinos de la ciudad sólo podían contar ya las hazañas de sus padres durante la conquista, y aunque los edificios conservaban sus almenas y las casas sus torreones del siglo anterior, la vida ciudadana era mucho más civil. Algunas calles habían sido

empedradas por orden del virrey marqués de Guadalcázar, sus plazas principales habían mejorado y la Alameda era, desde fines del XVI, el paseo ordinario. Los canales, como en la vieja Tenochtitlán, eran todavía importantes vías de comunicación, por donde los mismos virreyes se trasladaban en empavesadas canoas desde el Palacio hasta el Coliseo

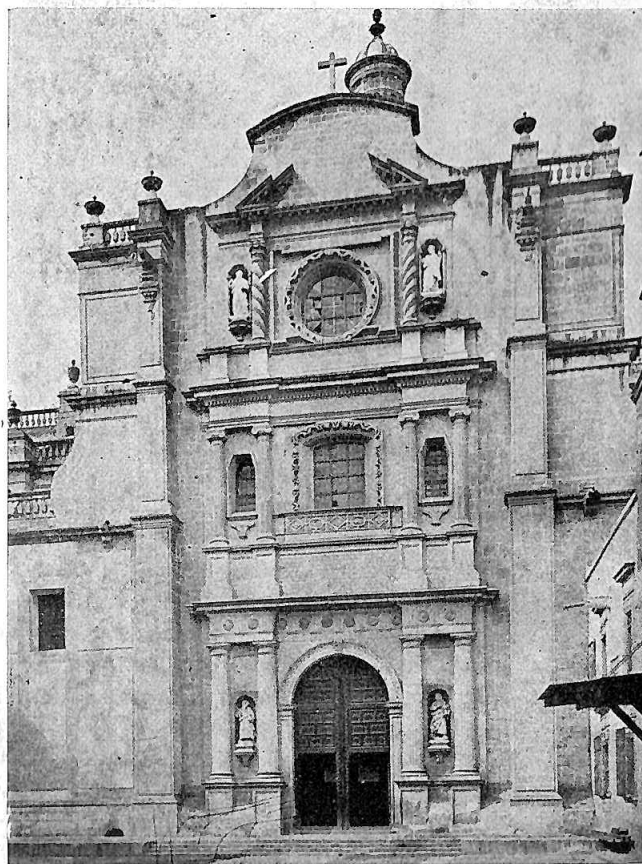


FIG. 3.—Portada del crucero de la catedral. MÉJICO.

Viejo, y en las afueras de la ciudad, el ya famoso Canal de Jamaica era el lugar de mayor esparcimiento de los mejicanos. Tan divertido era, y tan hermosas y engalanadas iban con flores y penachos del Perú las damas que lo frecuentaban, que a fines del siglo el viajero napolitano Gemelli Carreri lo hubo de calificar nada menos que del «Posilipo de Méjico».

La vida, por lo demás, era tranquila, sin grandes novedades: las fiestas religiosas, las salidas y entradas de los virreyes, las representaciones teatrales, eran los espectáculos ordinarios, a que se agregaba

alguna vez que otra el de los autos de fe, en ocasiones especialmente tremendos, por el número y por la naturaleza de sus víctimas.

Sólo las noticias de la llegada del galeón de la China al puerto de Acapulco, o del arribo de la flota al de Veracruz, eran las que periódicamente interrumpían la vida ordinaria. La impaciencia por disfrutar



FIG. 4.—Portada de la iglesia de San José de Gracia. MÉJICO.

o simplemente contemplar las sedas y porcelanas del Oriente y los productos de Castilla, convertía entonces las calles céntricas en un hervidero de gentes. Sin embargo, dos grandes acontecimientos conmovieron la vida de la capital: el motín de 1624, motivado por el deplorable y escandaloso choque entre el arzobispo y el virrey, y el aun mayor de 1692, que dejó huella importante en la historia monumental de la ciudad. Hambrientos los pobres indios por la falta de maíz, en su desesperación prendieron fuego al Palacio de los Virreyes y al Ayuntamiento, que hubieron de construirse de nuevo.



Durante los dos primeros tercios del siglo puede decirse que sólo en torno a la catedral se oía el continuo repiqueteo del cincel de los canteros, que trabajaban en la obra de sus bóvedas y de sus portadas. Pero poco antes de 1670 ocupa la sede metropolitana fray Payo Enríquez de Ribera (1668-1680), de la distinguida familia sevillana de los duques de Alcalá, y una década más tarde le sucede don Francisco

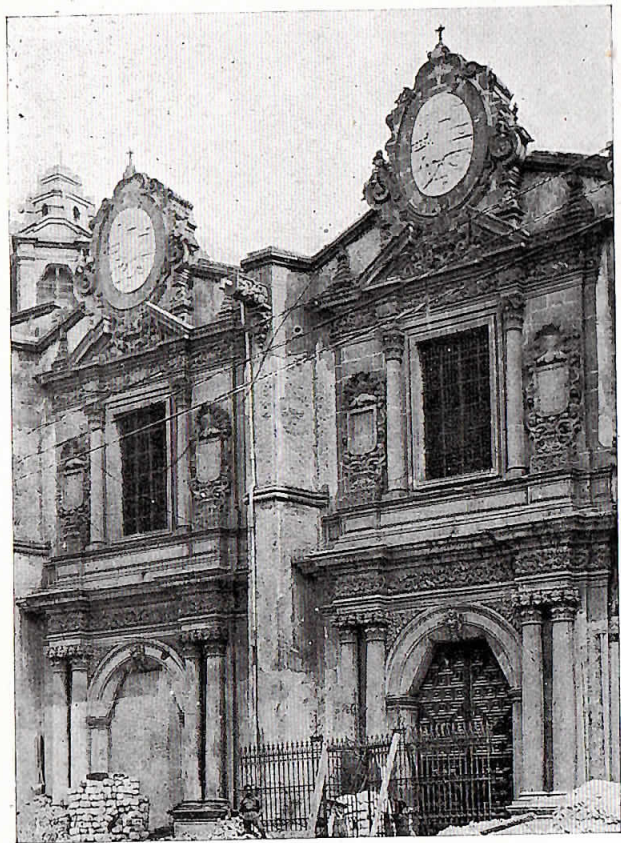


FIG. 5.—Iglesia de la Concepción. MÉJICO.

Aguiar y Seijas (1682-1698), que la rige hasta los últimos años de la centuria. Bajo el pontificado de ambos preladados el número de conventos de monjas que se dedican o bendicen o, lo que es lo mismo, que fundamentalmente se terminan, es considerable. Si el XVI fué el gran siglo de los conventos de frailes de la Nueva España, los últimos treinta años del XVII fueron para la ciudad de Méjico la gran era de los de monjas. Los nombres y fechas que siguen permiten formarse una idea de ello: Balvanera (1671), Capuchinas (1673), San Cosme (1675), Santa Teresa (1684), San Bernardo (1690), Santa Catalina (1693), etc.

Las portadas y la cúpula de la catedral. — Si en la prosecución de la obra del interior de la catedral los maestros mayores del siglo XVII se limitaron fundamentalmente a ejecutar las trazas de sus predecesores, al labrar sus portadas, como unidades arquitectónicas que, en cierto grado, eran independientes, se debieron de considerar más desligados de los viejos proyectos. El cotejo de las portadas ahora concluidas con la sobriedad herreriana de la del testero, ya descrita (tomo I, página 423), pone bien de manifiesto sus novedades barrocas y la libertad de que disfrutaron sus autores. Su comparación, por otra parte, con las que se labraron en la catedral de Lima, mostrará, en cambio, lo ponderado de su barroquismo.

Las portadas que ahora se terminan, o casi se terminan, son las tres de los pies del templo y las del crucero.

En las primeras, el cuerpo bajo es probablemente bastante más antiguo que los restantes. La identidad de estilo en las tres induce a suponer que se labraron a un mismo tiempo y con arreglo a una traza primitiva abandonada en la segunda mitad del siglo (figura 2).

De aspecto muy renacentista todavía, la decoración apiramidada de sus enjutas

tal vez sea uno de sus rasgos más característicos. Tema usado ya en la Península hacia 1600, se emplea también en la portada de la iglesia de Churubusco (1678), vecina a la capital, que con su restante decoración menuda y uniforme nos delata además el gran arcaísmo de su estilo. Aunque sólo la conocemos por el dibujo de su autor, también merece recordarse que utiliza ese mismo tipo de enjuta el arquitecto de la Inquisición Diego de los Santos y Avila (1657-1712) en su proyecto (1659) de capilla de aquel tribunal.

Aunque, como es lógico, conserva en el segundo cuerpo la composición del bajo, el barroquismo deja sentir su presencia tanto en la



FIG. 6.—Portada de la iglesia de Santiago de Tlatelolco. MÉJICO.

forma de las columnas como en la decoración de la calle central. Especialmente barrocos son también los relieves de las tres portadas, que con sus gruesos marcos parecen eternizar los cuadros que se levantaban en los retablos callejeros durante las procesiones. En el tema glorioso y espectacular de la Asunción de la puerta del centro, el sentido efectista del estilo se nos ofrece en todo su vigor. La fecha



FIG. 7. — Portada del convento de Santa Teresa. MÉJICO.

de 1672 tal vez permite pensar en Luis Gómez de Trasmonte (†1673-1674), maestro mayor de la catedral desde 1656.

En los segundos cuerpos de las portadas laterales hacen ya su aparición las columnas salomónicas, probablemente de las más antiguas empleadas en la arquitectura exterior mejicana. De decoración uniforme en toda su altura, redúcese al sobrio follaje que recorre los canales de sus cuatro vueltas.

Análogo clasicismo que en la distribución general de las portadas anteriores impera en las del crucero (fig. 3). En su cuerpo inferior, además, se mantiene fundamentalmente el mismo modelo. En los cuer-

pos altos, fechados en 1688 y 1689, el barroquismo se manifiesta en cambio mucho más pujante en los dos trozos del frontón roto que como dos enormes brazos claman en las alturas por las armas reales, en los arcos poligonales y en las columnas salomónicas. Estas son de mayor número de vueltas que las anteriores, y, como su parte convexa es más plana, se da un paso importante en el rumbo de su evolución mejicana que culminará en la centuria siguiente. Los arcos poligonales, en sus dos formas semihexagonal y semioctogonal, son también de interés por la antigüedad de su fecha y su gran trascendencia en la primera mitad del siglo XVIII. Ya al tratar de las formas artísticas del barroco dieciochesco tendremos ocasión de referirnos a los tipos principales de esta clase de arco.

Por la fecha en que fueron terminadas las portadas del crucero cabe pensar en atribuir las a Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de la catedral desde el año 1684. Veedor de arquitectura desde 1676, sabemos que se encontraba impedido en 1692. A él se debe el primero de los Misterios de la Calzada de Guadalupe, el dedicado a la Encarnación (1675).

Sin que sepamos con seguridad a quién se debe su traza, precisa registrar entre las partes importantes de la catedral construídas durante el siglo XVII su cimborrio primitivo, que se terminaba hacia 1664 bajo la dirección del citado Luis Gómez de Trasmonte. Revestido, al parecer, por el actual neoclásico, sólo lo conocemos en forma imprecisa por alguna pintura cuya data es anterior a la época en que se llevó a cabo la reforma.

En 1651 se comenzó la torre oriental bajo la dirección del capitán e ingeniero mayor Juan Lozano Jiménez de Balbuena, que había sido nombrado maestro mayor cuatro años antes. Concluyóse en 1660,



FIG. 8. — Portada de la iglesia de San Bernardo. MÉJICO.

Los conventos de monjas. — Así como las yaserías son, según veremos, la creación poblana de la segunda mitad del siglo XVII, la actividad arquitectónica más interesante de Méjico durante ese período es la obra de sus conventos de monjas, los contemporáneos de sor



FIG. 9. — Portada de la iglesia de San Felipe Neri. MÉJICO.

Juana Inés de la Cruz, la figura insigne que vive entre sus muros en toda esa segunda mitad de siglo.

Lo mismo que en la Península, se generaliza en Méjico en la centuria décimoséptima el tipo de iglesia monjil de una sola nave con dos puertas gemelas en su fachada larga lateral y torre resaltada en uno de sus extremos. Como consecuencia del resalto de ésta, una lonja o porche estrecho y largo suele aislar el templo del arroyo. Tan indispensables se consideran en los templos monjiles las puertas pareadas, que cuando sor Inés de la Cruz, la fundadora enamorada de la regla de Santa Teresa de los últimos años del siglo XVI, se cree morir sin ver

realizados sus anhelos fundadores, siente que le dicen durante una visión: «Usted no morirá ahora, el convento de San José se hará, y tendrá dos puertas, a la una guardará una Señora a la otra San José, y en él se servirá mucho a Nuestro Señor.» El elemento capital en la decoración de la fachada lo constituyen naturalmente esas dos puertas gemelas que, separadas a veces sólo por un estribo, tienden a fundirse y producen un efecto de notable riqueza; otras veces las separa un tramo liso. En cuanto al coronamiento de la fachada, en templos como el de Balvanera, conserva el sentido clásico de su horizontalidad y de su importancia; pero en otros casos redúcese a una sencilla cornisa,

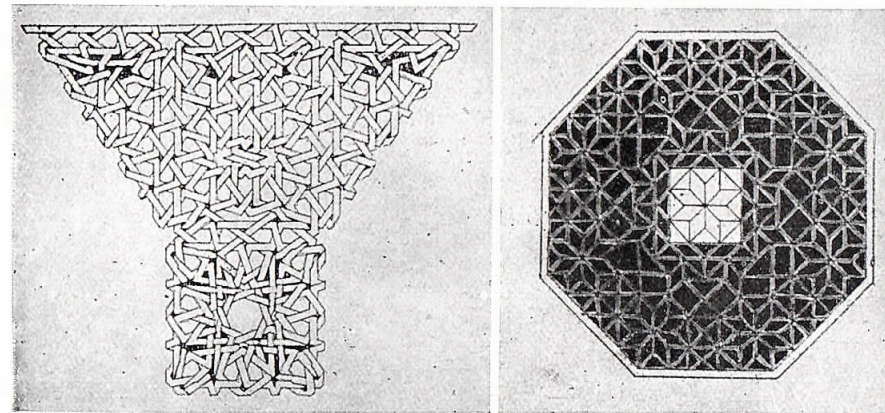


FIG. 10. — Lacerías por fray Andrés de San Miguel.

casi una simple moldura, iniciándose así uno de los rasgos más característicos del barroco dieciochesco. Interesante es la novedad del piñón falso que corona las portadas por encima de la terminación del muro (Encarnación, San José de Gracias), y a cuya repercusión en el barroco michoacano del XVIII hemos de referirnos más adelante.

Entre las iglesias conventuales construídas hasta mediados del siglo XVII, la de San Jerónimo (1626), la de sor Juana, es de portada única y de estilo muy herreriano, aunque con importantes libertades barrocas, y de análoga sencillez es la de Santa Clara (1601-1666). Las portadas gemelas de la de la Encarnación (1632-1648), también de cierta sobriedad decorativa, se distinguen por sus grandes relieves de piedra blanca. A este mismo período corresponde en su disposición primitiva la de la iglesia de Jesús María, que comenzada en 1597 por Pedro Briceño, tuvo que ser reparada en 1618 por Alonso Martínez López (1626), maestro mayor de la catedral. Aunque ya del tercer cuarto del siglo, las portadas gemelas de Balvanera (1663-1671), que parecen inspiradas, en su traza general, en las del testero del templo metropolitano, se diría que pertenecen a esta primera etapa.

San José de Gracia (1659-1661) (fig. 4), muy pocos años posterior, cobija bajo los ángulos de su sencilla cornisa dos ricas portadas

que representan un jalón importante en el camino recorrido desde el herrerianismo de las del testero de la catedral. Todos los elementos de su composición se han enriquecido notablemente. Su entablamento se ha ensanchado en beneficio del friso, que nos muestra ya los típicos temas barrocos de las ménsulas en papel de tríglifos, y una gran tarja de complicados contornos, en su parte central, nos ofrece la réplica

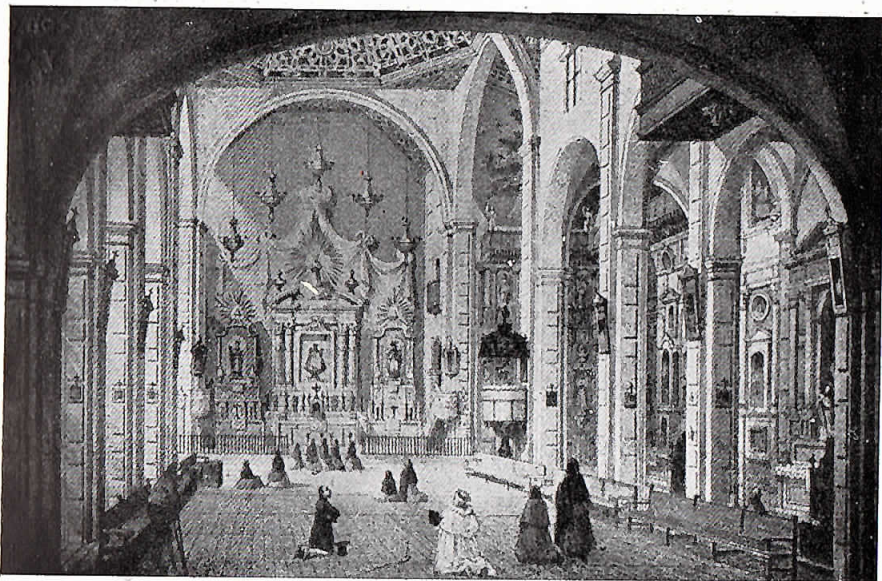


FIG. 11. — Litografía de la iglesia de la Merced. MÉJICO.

mejicana de la decoración que por aquellos años cubría con tanto lujo el interior de Santo Domingo de Oaxaca.

El viejo convento de la Concepción (fig. 5), el más antiguo de Méjico, al construir por estos mismos años su nuevo templo (1655) labra también sus dos portadas, pero en un estilo barroco diferente y, al parecer, más avanzado en el rumbo futuro de la escuela. El empleo del arco poligonal en lugar tan de primer orden como el del vano de ingreso no puede por menos de sorprender en fecha tan temprana, siendo curioso advertir, además, cómo el arquitecto adopta el compromiso de encajar esa forma en el interior de un arco de medio punto. Si efectivamente datan de 1655, son probablemente los más antiguos de la Nueva España, y de la mayor importancia por su trascendencia en la escuela de la capital. Los grandes coronamientos ovalados de las portadas son posteriores.

Tal vez a estos mismos años corresponda la bella portada de Santiago de Tlaltelolco (fig. 6). Su autor parece apartarse de sus contemporáneos, pues mientras conserva en la parte inferior el estilo de fines del siglo XVI, ya comentado, en la superior tal vez se deja

influir por el estilo de los ensambladores de retablos. Debido también, probablemente, a lo estrecho de la fachada, distínguese por la elegancia de sus proporciones.

Fray Diego de Valverde: San Agustín; Santa Teresa. Juan de Cepeda: San Bernardo. — Proceso barroco en cierto grado paralelo



FIG. 12. — Convento de la Merced. MÉJICO.

al que se realiza en las portadas de la catedral tiene efecto en las de los conventos. Lo mismo que en las partes más recientes de aquéllas, vemos ahora aparecer en las portadas de los conventos la columna salomónica, la forma más típicamente barroca de la arquitectura del seiscientos.

Una de ellas es la del convento de San Agustín, que, consumido por un incendio, se reconstruye en 1692 bajo la dirección de fray Diego de Valverde, uno de los maestros de arquitectura más respetados de su tiempo, si bien no se hizo cargo de la obra desde sus comienzos.

de la perspectiva, tal vez sean las características más acentuadas del retraso de su estilo y buena prueba de la lentitud con que evolucionaban las escuelas locales del Perú. El lienzo del entierro de San Agustín tiene por fondo la catedral del Cuzco. Con su cortejo de clérigos y prelados evoca las creaciones populares del anónimo autor de los lienzos de la fiesta del Corpus, de la iglesia cuzqueña



FIG. 434. — Santo Domingo. Convento de la Buena Muerte. LIMA.

faltan atribuciones en Lima, que son simplemente obras de su escuela o de pintores locales que recibieron su influencia. Citaré, entre otras, una «Inmaculada», de la iglesia de San Lázaro; un «San José con el Niño», del convento de la Buena Muerte, y otro «San José llevando al Niño de la mano», que se conserva en el convento de los Descalzos. Entre las obras de importación que se encuentran en Lima citaré, por último, la serie de once lienzos relativos a la Pasión del Redentor, que se encuentran en la Casa de Ejercicios del convento de San Francisco, «invención de Pablo Rubenio», según consta en un documento del año 1674. Se trata, en efecto, de una colección de buenas copias de Rubens

La escuela de Cuzco. — Aunque algunos pintores cuzqueños firmaron sus obras, dejando así constancia de sus nombres, el conjunto de las pinturas que aun guarda la ciudad de los Incas da la impre-

de Santa Ana. Por los años de 1671 y 1673, y gracias al interés y celo del comisario general fray Luis Cervela, se pintó la serie de treinta y seis cuadros con pasajes de la vida de San Francisco, que llenan las galerías bajas del claustro grande del convento limeño, obra que, al decir de un cronista contemporáneo, quedó «acabada con perfección tal, que con haberse ejecutado toda en el Perú, no cede inferior a la curiosidad estudiosa de los países de Flandes, a los curiosos estudios de Roma, ni a los cuidados excelentes de Florencia». Los pintores de esta serie fueron Diego de Aguilera, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y el esclavo moreno Andrés de Liébana.

Aparte Zurbarán, el pintor de la escuela sevillana que más influencia ejerció sobre los limeños fué Bartolomé Murillo. De él sabemos que también envió obras a las Indias, y no

sión de un arte gremial semejante al de fines de la Edad Media española, tanto por la técnica y por los temas desarrollados como por el candor de primitivismo que emana de los lienzos, en que composiciones narrativas, escenas de vidas de santos y de la Sagrada Familia aparecen compuestas en tintas planas que destacan su falta de modelado sobre la exuberancia de los fondos de oro. Todavía en el siglo XVIII los pintores cuzqueños seguían empleando el oro sobre el lienzo y mantenían ese arcaísmo que, junto a un abolengo claramente sevillano, constituye una de las más destacadas características de la escuela.

El primer problema que se plantea al iniciar el estudio de la pintura cuzqueña es el de fijar las circunstancias que motivaron esa suma de características. Por los años de la conquista aun se empleaban en España los fondos de oro, los cuales, por otra parte, no desaparecieron del todo en el siglo XVI ni aun en el siguiente, pues si bien su uso dejó de ser general a mediados de aquella centuria, el gusto popular hizo que se perpetuara en algunas escuelas locales, como, por ejemplo, en la toledana. Las tablas importadas a raíz de la conquista y la llegada al Perú de algunos pintores de significación artística modesta, educados en las escuelas castellana y andaluza del primer tercio del siglo XVI, debieron de llevar a la capital del Inca, como a Quito, esa vistosa riqueza de los fondos dorados sobre tabla que, tal vez por ser del gusto de los indígenas, se siguió empleando sobre el lienzo. Las colecciones de grabados, de tanta circulación en el mundo artístico de entonces, fueron la fuente donde, en más de una ocasión, se inspiraron los pintores cuzqueños para el asunto de sus cuadros, y en cuanto al sevillanismo de la escuela, más que natural dadas las relaciones de la ciudad del Guadalquivir con el virreinato peruano, nada tiene que extrañar, ya que todas las escuelas locales americanas son provincias del arte hispalense durante la época colonial.

Es indudable que, al menos durante los siglos XVI y XVII, no pasó al Cuzco ningún pintor español de cierta personalidad artística, y fuera de duda parece también que los que allí se establecieron procedentes de España se habían formado en Sevilla. Los que en las décadas posteriores a la conquista abrieron tienda en la ciudad del Cuzco irían enseñando a indígenas y criollos los secretos y reglas



FIG. 435. — San Antón. Convento de la Buena Muerte. LIMA.

del arte, y estos pequeños núcleos de maestros y aprendices formarían esos conjuntos gremiales constitutivos del embrión de la escuela cuzqueña. Siendo pocas y esporádicas las importaciones de obras de arte de la metrópoli y sin que arribara al Cuzco un artista de relieve suficiente para enseñar nuevas normas e imponer distintos derroteros, es fácilmente explicable que la escuela cuzqueña evolucionara poco y mantuviese hasta fines del siglo XVIII esas características que hemos señalado. Sin grandes maestros y sin obras de valor superlativo, la escuela cuzqueña tiene su mayor encanto en ese arcaísmo mantenido a lo largo de más de dos siglos, fiel reflejo de una mentalidad colectiva que sigue sus cauces sin que alguna influencia externa o un afán de novedad le señale nuevos caminos o le impulse a buscarlos.

Poco sabemos de los artistas que forjaron el esplendor de la escuela cuzqueña de pintura, ya que, hasta ahora, no se ha llevado a cabo la investigación documental indispensable para descubrir nombres ignorados y fijar la paternidad de muchas obras. Las firmas que aparecen en algunas de éstas constituyen casi los únicos datos que conocemos acerca de sus autores. A mediados del siglo XVII encontramos plenamente formada la escuela cuzqueña. Por esos años viven en la dos veces imperial ciudad una serie de artistas que, aislados del mundo artístico exterior, permanecen fieles a las normas del manierismo y siguen llevando al lienzo temas iconográficos propios de la pintura de los últimos tiempos del gótico. Uno de estos pintores es Diego Quispe Tito, autor de una «Sagrada Familia» del convento de Santo Domingo (fig. 436), sin duda inspirada en alguna estampa. La iconografía es interesante, por cuanto representa el tema del Niño que rehúsa tomar el pecho que le ofrece su Madre, para dirigir toda su atención hacia la cruz que le ofrecen unos ángeles, asunto que fué llevado al lienzo por algún artista del círculo de Van der Weyden, y que se representó también en tablas catalanas hasta principios del siglo XVI. El rompimiento de gloria que ocupa el ángulo superior izquierdo del cuadro ilumina suavemente las figuras de la Virgen, el Niño y San Juan Bautista, dejando más en la penumbra la de San José. Las facciones de la Virgen recuerdan el rafaélismo español del último tercio del siglo XVI, y el modelado de las figuras, así como los pliegues de sus ropajes, corresponden al mismo estilo. Finas líneas de oro señalan los nimbos y el velo de la Virgen, y decoran las telas del fondo, en el que se ve un dosel que alberga una cuna cubierta de flores. Los contrastes de luces y sombras revelan la preocupación de Quispe Tito por el claroscuro, aunque no llegue a alcanzar el tenebrismo al estilo de Caravaggio. Tanto como la factura valen en este lienzo la iconografía y esa muestra ingenua de los ramitos de flores sobre la cuna, propia del arte conventual del XVII.

Otra obra del mismo estilo pletórica de ingenuidad y de gracia, que suplen de sobra sus imperfecciones técnicas, es un cuadro del convento de Santa Catalina en el que un anónimo artista, con un cri-

terio completamente medieval, ha llevado al lienzo un momento concreto de la vida de la Sagrada Familia: la escena en que el Niño Jesús se separa de su Madre y da los primeros pasos caminando torpemente hacia San José, que le alarga los brazos. El tema iconográfico aparece en el siglo XIV y sigue empleándose en la pintura gótica europea hasta fines del XV. En el cuadro cuzqueño (fig. 439), la escena se

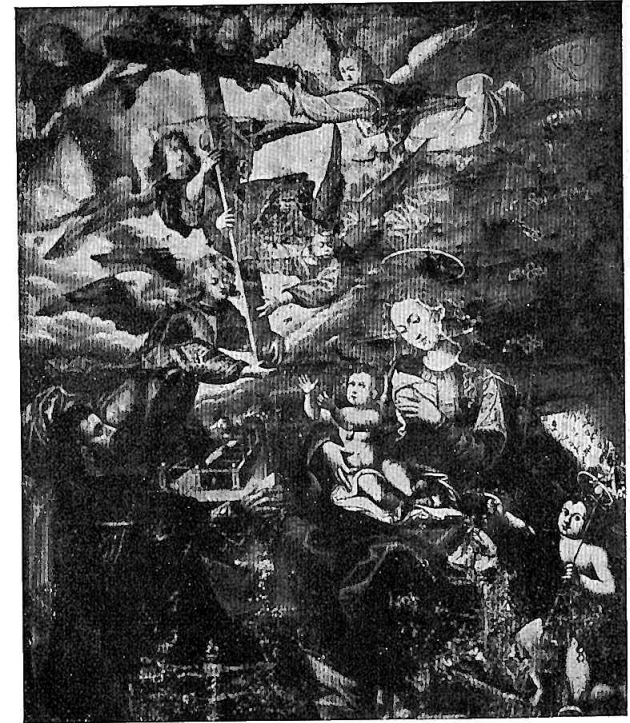


FIG. 436.—Diego Quispe Tito: Sagrada Familia. Convento de Santo Domingo. Cuzco

desarrolla en una galería abierta sobre un cuidado jardín con una fuente renacentista y unos cipreses. Detrás de la balaustrada aparece un ángel ofreciendo una rosa al Niño. Las figuras están bien modeladas, pero su distribución simétrica y afectada, así como el plegado sumamente anguloso de sus paños, indican la persistencia, sin duda tardía, de la influencia romanista, mientras que el paisaje convencional que sirve de fondo y los dibujos de la alfombra demuestran que el autor desconocía las leyes de la perspectiva. El perro que duerme a los pies de la Virgen y la cesta cubierta con un paño ponen la nota realista y hogareña, tan del gusto español; y es curioso señalar que la columna del mirador o balcón es una de esas de fuste panzudo que se emplearon preferentemente en Quito y en menor grado en el Cuzco. El oro aparece en los nimbos y también en las telas de las vestiduras. En el mismo convento de Santa Catalina del Cuzco hay otro cua-

dro de la Sagrada Familia con San Juan Bautista y un grupo de angelitos que, con infantil curiosidad, se acercan a contemplar al Niño. Otro ángel está trepando por un frondoso árbol que centra la composición, y no faltan las rosas y el jardín del fondo, tan del gusto de los maestros cuzqueños. La cuna del Niño Jesús, que está en primer tér-



FIG. 437. — La Anunciación. Convento de Santo Domingo. Cuzco.

mino, tiene una de esas mantas de algodón que todavía tejen los indios del Cuzco.

En la segunda mitad del siglo, la escuela cuzqueña nos muestra los frutos de su evolución localista. Si bien las figuras evocan las creaciones sevillanas, las telas muestran todo el esplendor barroco de los estofados, como si se tratara de esculturas de escuela sevillana trasladadas al lienzo. El oro invade los cuadros, prodigándose en menudas labores, como sucede en la típica Anunciación del convento de Santo Domingo (fig. 437), donde aparece la Virgen reclinada sobre un mueble ricamente cubierto de dorados, formando una equilibrada composición con el ángel, que lleva en la mano izquierda un ramo de azucenas, mientras con la derecha señala hacia el rompimiento de gloria. Las cabezas están modeladas con suavidad, pero el pesado corti-

naje, el manto del Padre Eterno y las vestiduras del ángel y de la Virgen, cubiertos de menudas flores doradas, son exponentes del gusto cuzqueño, que busca el barroquismo en la exuberancia de los estofados, mientras el conjunto tiene un encanto de primitivismo pletórico de ingenuidad. Del mismo modo, la «Huída a Egipto», del convento de la Merced, es otra obra característica de los talleres cuzqueños de



FIG. 438. — Huída a Egipto. Convento de la Merced. Cuzco.

la misma época, cuyo realismo se concentra en las figuras que destacan sobre un fondo convencional, sirviendo de eje a la composición la palmera y unos árboles pintados sin ninguna intención realista. Las vestiduras de los tres personajes están cubiertas de flores y motivos resaltados con oro, así como los nimbos, pero, con una ingenuidad encantadora, la Virgen lleva el sombrero que aun usan las indias del Cuzco y cubre sus delicados hombros con una «lliclla» y el Niño Jesús calza «ojotas» (fig. 438).

No faltan en los conventos cuzqueños las grandes series de vidas de santos y las genealogías de los fundadores de órdenes religiosas. Así, por ejemplo, los treinta lienzos de la vida de San Francisco que decoran los claustros del convento de esta Orden, pintados por el español fray Basilio de Santa Cruz, mejor dibujante que colorista; los de la vida de San Vicente Ferrer, en la iglesia dominica, y los episo-

dios de la vida de San Blas, en la iglesia de esta advocación. De mediados del siglo XVII es también el lienzo que representa la genealogía de los frailes de la Merced, firmado por el pintor Pacheco, y el de igual asunto que decora la escalera del convento de San Francisco, obra de Juan de Espinosa *el Viejo*, autor de un cuadro de «La Sentencia de Pilatos», que se conserva en el convento dominico.

Más importantes son, dentro del campo de la pintura del virreinato, las grandes composiciones narrativas, pues si bien su mérito artístico



FIG. 439.—Los primeros pasos del Niño. Convento de Santa Catalina. Cuzco.

es escaso, tienen gran valor desde el punto de vista iconográfico y son documentos preciosos para estudiar la vida y costumbres de la época. Tal es el caso de los dos lienzos que están bajo el coro de la iglesia de la Compañía y que representan las bodas del gobernador de Chile don Martín de Loyola con la princesa doña Beatriz Ñusta, y las de don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez. Ambos cuadros son semejantes en cuanto a su composición y número de personajes, que se distribuyen en tres grupos independientes colocados en distintos planos, y como en las pinturas primitivas del siglo XV, el artista ha representado varias escenas en un mismo cuadro. Las leyendas contenidas en cartelas aluden a los personajes y a sus biografías respectivas.

En uno de los cuadros (fig. 441) aparecen, en primer término, don Martín de Loyola y su ilustre esposa doña Beatriz, hija de don Diego Inca, junto con San Ignacio y San Francisco de Borja, y el caballero de Santiago don Juan de Borja con su esposa doña María Coya, a quienes acompaña una dama. En segundo término, a la izquierda, están el inca Sairi Túpac y su hermano Túpac Amaru y la hija de aquél, doña Beatriz Ñusta, que sostiene un loro en la mano, mientras

unos indios mantienen sobre las cabezas de sus soberanos el «achihua» o parasol de plumas. A la derecha, en tercer término, los novios, rodeados por damas y caballeros, reciben la bendición nupcial. Unos edificios sirven de fondo, dejando en medio un espacio que se abre hacia un paisaje convencional. El artista distribuyó las figuras con escasa habilidad, sin lograr la unidad del conjunto, pero consiguió un brillante colorido, realzado por las aplicaciones de oro, dejando a la

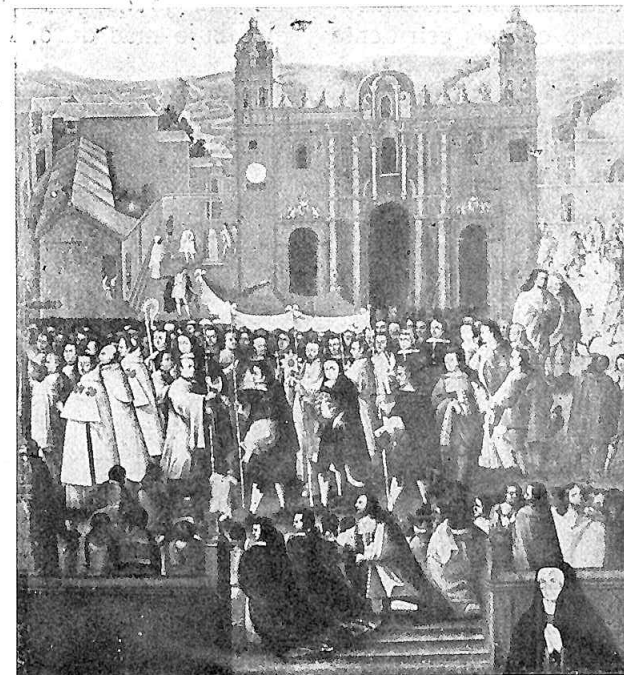


FIG. 440.—Procesión del Corpus en el Cuzco. Iglesia de Santa Ana. Cuzco.

posteridad un documento magnífico para el conocimiento de la indumentaria y costumbres de la época. Don Martín de Loyola viste traje a la usanza española de la época de Felipe III, mientras su esposa lleva una curiosa indumentaria de telas indígenas con la «lliclla» incaica sujeta al pecho por un «tupus». Don Juan de Borja, vestido de negro, con gorguera a la usanza del tiempo de Felipe III, y su esposa, tienen todo el empaque de los retratos de corte, pero tanto en estos personajes como en la pareja nupcial, el artista se ha preocupado más de las menudas labores que adornan las telas que del modelado de los ropajes, y así las figuras dan la impresión de maniqués. Los soberanos incas llevan su pintoresca indumentaria de vivos colores realzados en oro y lucen en sus cabezas los atributos reales. La cartela está sostenida por dos indios, y uno de ellos hace sonar el «pututu». Hay una réplica de este cuadro, con algunas variantes, en la iglesia de Copacabana, en Lima.



El otro cuadro que forma pareja con el que acabamos de describir (fig. 442) representa las bodas de don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez, y es idéntico en cuanto a su composición, pues el artista se limitó a variar las fisonomías de los personajes, que aquí aparecen a la moda del tiempo de Felipe II. En vez de los indios del segundo término hay un grupo que tal vez quiera representar al rey de España con sus cortesanos. Al fondo aparecen unas arquitecturas convencionales y un paisaje quizá más realista, pero el colorido es más estridente y el dibujo más duro. Pese a las



FIG. 441. — Bodas de don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta. Iglesia de la Compañía. Cuzco.

imperfecciones y faltas de perspectiva, los dos cuadros son obras representativas de esa pintura popular cuzqueña de tipo narrativo que es lástima no dejara más ejemplares en la Ciudad Imperial.

Otra serie interesante es la de los cuadros que representan diversas escenas de la procesión del Corpus, fiestas que en la época colonial constituían una verdadera exposición litúrgica y un exponente de la vida fastuosa de la ciudad del Cuzco en la segunda mitad del siglo XVII. Todo el esplendor procesional de una de las fiestas más celebradas de la Iglesia aparece fielmente reflejado en estos cuadros que se conservan en la iglesia de Santa Ana. En uno de ellos (figura 440) la procesión sale de la catedral, cuyo edificio se ha representado con bastante fidelidad, si bien el dibujo adolece de la falta de perspectiva que caracteriza a todos los cuadros cuzqueños de la época y que les da esa nota de primitivismo que viene a subrayar su técnica tan arcaica. En el cortejo figuran clérigos seculares con cruz alzada, frailes, regidores del Cabildo llevando las varas del palio, damas y caballeros, mientras una fila de hidalgos, hombres del pueblo

e indios se arrodillan al paso de la procesión. En un ángulo, una figura de mujer cubierta con severas tocas tal vez represente a la anónima donadora de la serie. En otros cuadros aparecen los carros cubiertos de ricas láminas de plata repujada en que las cofradías llevaban sus imágenes respectivas. Así el que representa el carro de la Virgen de Belén, tan venerada en el Cuzco, que va precedido por el alférez real don Baltasar Tupa Puma, vestido a la usanza de los incas, con vistosas telas cubiertas de encajes y bordados y todos los atributos de su dignidad. En otro de los lienzos el cortejo de clé-



FIG. 442. — Bodas de don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez. Iglesia de la Compañía. Cuzco.

rigos va pasando bajo un arco de triunfo y cruza por delante de un altar cubierto de espejos y flanqueado por pinturas de ángeles y paisajes. Un caballero de Calatrava lleva el estandarte, y a ambos lados del altar se ven un grupo de damas y otro de seminaristas de la universidad jesuítica con vestiduras pardas y becas rojas. En los fondos de algunos cuadros aparecen los típicos balcones cuzqueños, engalanados con colgaduras, y todas las clases sociales de la ciudad, desde los caballeros de las órdenes militares hasta los indios del pueblo, se agrupan en los lienzos formando composiciones apiñadas y dispuestas con poco arte, pero que constituyen el documento más precioso para conocer y estudiar la vida cuzqueña en la época más esplendorosa de su historia.

Entre tantos pintores anónimos que producen esas obras de intenso sabor popular, aparecen dos artistas de personalidad más relevante que, fieles a los cánones de la escuela sevillana, de la que tal vez procedieron, pintan con más libertad, sin dejarse llevar por la afición a las decoraciones estofadas en oro, tan del gusto de la clientela de los

talleres locales. Tal es el caso de Juan Espinosa de los Monteros y de Lorenzo Sánchez, que quizá sean los más grandes pintores que tuvo el Perú en la época virreinal. De ambos no conocemos más datos que los que proporcionan sus cuadros del convento de Santa Catalina.



FIG. 443.—Lorenzo Sánchez: Asunción de la Virgen. Iglesia de Santa Catalina, Cuzco.

El primero tal vez fuera hijo de un Juan de Espinosa «padre», ya citado, extremo que interesaría comprobar documentalmente para conocer su formación técnica. Juan Espinosa de los Monteros trabajó para el convento de Santa Catalina y allí dejó la serie de la vida de la fundadora, fechada en 1669, entre cuyos cuadros se encuentra su mejor obra: «La apoteosis de la fundación». Es un cuadro de colorido brillante y luminoso, en el que aparece la Virgen envuelta en un manto plegado a manera de toga romana alargando la mano al Padre Eterno; un grupo de santos, entre los que destaca un ángel sosteniendo un sol de oro en el que está esculpida la Virgen de los Remedios, y otro grupo de santas, entre las que se encuentra la titular del convento,

completan la composición, que tiene por fondo un cielo azul transparente cubierto de nubes y un paisaje con un lago imaginario a cuyas orillas se ve la ciudad del Cuzco.

En la misma fecha (1669) está firmada la «Asunción de la Virgen» (fig. 443), de Lorenzo Sánchez. Su colorido no es tan suave y perfecto como el de Espinosa, pero el dibujo es correcto y la composición afortunada. En la parte superior del cuadro unos ángeles levantan una cortina de terciopelo dejando ver el grupo que forman la Virgen con el Niño y dos santos de la Orden dominicana, el peruano San Martín de Porres y la limeña Santa Rosa de Lima, que ofrece un ramo de flores a la celestial Señora. Los rayos de luz radiales que forman a modo de nimbo en torno a la cabeza de la Virgen ponen una nota de arcaísmo, en contraste con el espíritu barroco del conjunto. Lorenzo Sánchez, como Espinosa, consigue magníficos efectos de claroscuro y anima a sus figuras con una intensa vida interior. En contraste con la pintura plana y recargada de oro de sus colegas contemporáneos, estos dos pintores señalan el momento culminante del barroco cuzqueño del siglo XVII. Ambos deben a Murillo y a Zurbarán las calidades de las telas y el modelado suave de las figuras.

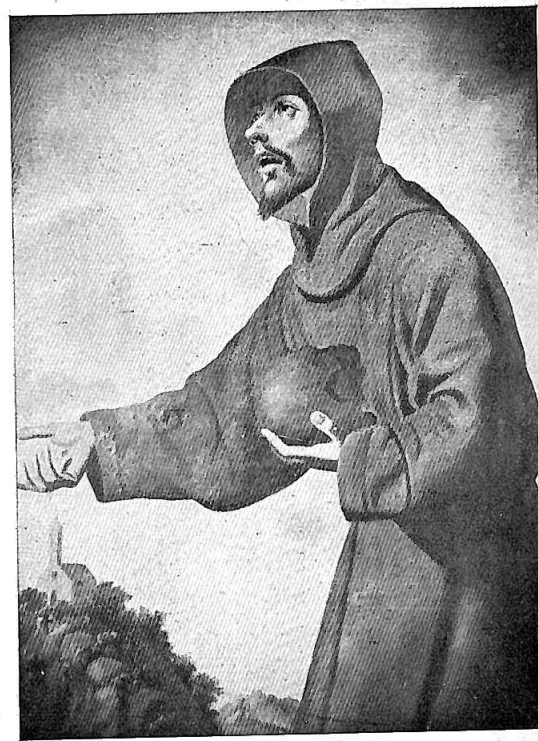


FIG. 444.—San Francisco. Colección Yáñez. Potosí.

**La pintura en Bolivia: Pérez de Holguín.** — Poco se sabe acerca de la pintura colonial del Alto Perú, que aun está por estudiar. El conjunto de lienzos reunidos en el Museo de la antigua Casa de Moneda de Potosí, formado hace pocos años, revela que tanto la Villa Imperial como la culta ciudad de Chuquisaca tuvieron una brillante escuela pictórica que, aunque no produjo obras de calidad relevante, bien merece que se le dedique una monografía. Al parecer, la escuela potosina del siglo XVII tiene características muy semejantes, en ciertos aspectos, a la cuzqueña. Los temas iconográficos de fines del gótico, el primiti-