

LA ESCULTURA COLONIAL MEXICANA

Primera edición, 1942

**Queda hecho el depósito que
marca la ley. Copyright by El
*Colegio de México.***

**Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico**

por

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Pánuco, 63

JOSE MORENO VILLA

La Escultura Colonial Mexicana

EL COLEGIO DE MEXICO

*INTERES DE LA ESCULTURA COLONIAL
MEXICANA*

Primera edición, 1942

Queda hecho el depósito que
marca la ley. Copyright by *El*
Colegio de México.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Pánuco, 63

JOSE MORENO VILLA

La Escultura Colonial Mexicana

EL COLEGIO DE MEXICO

*INTERES DE LA ESCULTURA COLONIAL
MEXICANA*

LA ESCULTURA COLONIAL mexicana ha sido preterida, sin justificación, en el orden de las bellas artes cultivadas dentro del país. Se la considera inferior a la arquitectura y a la pintura.

Creo que esto se debe a dos motivos: la mayor dificultad de saborearla, y el desconocimiento de ella.

La escultura es universalmente la menos comprendida. En cualquier parte hay más gustadores de pintura que de escultura. Y no por tratarse de santos; ahí tenemos la maravillosa producción griega, tan falta de amigos numerosos como la cristiana. Toda persona medio cultivada *se sabe su Botticelli, su Durero, su Velázquez, su Rafael o su Greco*. Pero, qué pocos tienen *su Praxiteles* en la punta de la lengua, es decir, a flor de conocimiento, o *su Donatello, o su Brúnelleschi, o su Montañés*, por citar a un español que remitió algunas obras a este nuevo continente y ejerció grande y difusa influencia sobre los escultores aquí establecidos.

En cuanto al desconocimiento que tenemos de ella, diré que en México se multiplica por ser anónima casi toda la escultura. Salvo algún erudito que conoce la existencia de un maestro ROJAS, puede afirmarse que ningún mexicano puede citar a un escultor de los tiempos coloniales. Si conoce a Tolsá, será todo lo de Dios.

Pero ni el desconocimiento, ni la dificultad de saborearla son motivos suficientes para afirmar de rondón que es la menos interesante o importante de las tres. Me han bastado unos meses de contacto directo y asiduo con ella para convencerme de que alcanza el mismo nivel que sus hermanas, la pintura y la arquitectura.

La escultura colonial y religiosa de México presenta más interés que la de otra provincia española por dos motivos esenciales, geográfico el uno

y etnográfico el otro. La enorme distancia de la Península y la diferencia absoluta de las gentes que poblaban esta Nueva España tuvieron que originar productos muy peculiares o, a lo menos, muy especialmente matizados.

No se ha hecho su historia. Mi estudio recae sobre un abundante repertorio más que sobre una estructura. Pero al manejarlo he ido descubriendo ciertos nexos y, sobre todo, ciertas notas diferenciales o de analogía que quiero resumir aquí para los apresurados que no soporten detalles ni análisis.

1. Las razas indígenas, que a partir de la Conquista iban a variar de creencias y a modelar imágenes muy distintas de las suyas tradicionales, tenían, cuando la invasión, diferentes estilos y grados de refinamiento; pero podemos observar, como nota común a todos, que apenas se salen del bloque; que no prestan atención a las bellas proporciones del cuerpo humano; que modelan formas chaparras, sólidas y conceptuales. Símbolos e ídolos. Y que junto a la escultura trágica cultivan la humorística, francamente grotesca.

2. Los misioneros y fundadores no trajeron a México.—sitio tan lejano— los escultores más famosos de España, ni de los Países Bajos, que eran también España; esto de llamar o traer artistas extranjeros quedaba para los más poderosos monarcas. Los frailes y los virreyes trajeron lo que pudieron. Y de muy pocos artistas venidos quedaron obras o nombradía en la Península.

3. No obstante, durante el siglo xvi es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo "tequitqui" (más adelante será explicado este término).

4. Lo "tequitqui" se manifiesta sobre todo en la cantería, en los relieves de piedra. No en balde fué de piedra la gran escultura precortesiana.) Y su trabajo es al principio tan lineal que recuerda a los grabados en marfil de las arquetas bizantinas y románicas. Ejemplos, en Huaquechula y Tepoztlán.* Es interesante comparar estos relieves con las pinturas al fresco, lineales también, de los conventos contemporáneos. En éstas, las

proporciones son clásicas y los contornos flexibles, mientras en aquéllos son primitivas las proporciones y muy duros los contornos.

5. Los grandes altares que nos quedan del xvi se ajustan al tipo español de mediados de ese siglo; pero sus imágenes son más reposadas que las españolas de entonces, obedeciendo tal vez al parecer de los frailes, que juzgarían improcedentes ciertas cabriolas en un país por convertir a la nueva fe. El hecho es que la imaginería de esta época se distingue por su aplomo y serenidad; y que esta manera se afianza en México durante los dos siglos siguientes, incluso en el período ultrabarroco.

6. La influencia española es predominantemente andaluza, sevillana y granadina, durante los siglos xvi y xvii.

7. Imágenes góticas hay pocas, como es natural, pero sí algunas de gusto gótico rezagado.

8. El escultor indígena introduce en las imágenes católicas algún símbolo idolátrico, por atavismo o "por si acaso", como he oído decir. Tal costumbre se ve todavía en figuras del siglo xviii.

9. La influencia de los grabados y de los pequeños objetos que los monjes daban a los tallistas y canteros como fuentes de inspiración para las sillerías y portadas, hace que aparezcan productos francamente anacrónicos.

10. México estuvo sometido a la corriente europea por el costado del Atlántico, y a la asiática por el del Pacífico. La nao de China importó marfiles tallados y figuras de porcelana como Andalucía importó tallas y tallistas. Pero hay otra corriente, la del Sur, la de Guatemala, algo confusa todavía.

11. La escultura funeraria, que tanto abundó en la Península, se desconoce aquí, pues un par de ejemplos bien pobres no valen.

12. La escultura religioso-popular es, como en todas partes, excesiva; o muy sanguinaria o muy retozona y caprichosa.

13. En los períodos y regiones en que faltan maestros europeos o formados por ellos, la mano indígena vuelve por sus fueros y ejecuta obras de estilo "tequitqui". Esto se ve incluso en el xviii. x

14. En el último cuarto de este siglo, cuando triunfan el neoclasicismo y el academismo, ya no es la influencia andaluza, sino la castellana, la que se siente.

15. Aunque el académico Tolsá labró algunas imágenes estofadas, desde su tiempo decae este tipo de escultura tradicional, que en México duró dos siglos más que en España.

Ventajas de lo anónimo

Es muy difícil, acaso ilusorio, hacer una Historia de la Escultura a base de obras anónimas. Los manuales dedicados a esta rama del conocimiento se forman fácilmente colocando por orden cronológico los nombres y obras de los artistas, y, cuando las investigaciones se aumentan y arrojan nombres nuevos, o datos para adjudicar a un autor la obra que se suponía de otro, no hay más que corregir, intercalar o variar detalles en el ya firme cuadro. Así, en nuestros días se puede decir esta frase: "Entre los discípulos de MONTAÑÉS descuella cada vez más la personalidad de JUAN DE MESA" (María Elena GÓMEZ MORENO. *Breve Historia de la Escultura Española*). En esto hay una cierta belleza, se asiste como a la aparición de un nuevo astro y a un evidente triunfo de la justicia, puesto que se le devuelve la categoría que había perdido por culpa del tiempo y de la ignorancia.

Pero, en América no vemos que ocurra esto. No existen nóminas cronológicas. Se sabe de algunos escultores sueltos y de muy pocos se conocen las obras; de modo que cabe decir: "Aquí es tan anónima la escultura religiosa colonial como la precortesiana".

Esto es cosa triste si se pretende copiar el método europeo, que desde luego aclara muchas cosas. Pero, tiene sus ventajas; la principal es ésta: se evitan las monografías con obras completas. Hay grandes autores españoles, BERRUGETE uno de ellos, que desmerecen al reunir todo aquello que los documentos le adjudican por haber sido encargado de ejecutarlo.

Y lo mismo podríamos decir de PEDRO DE MENA y de todos los maestros que tuvieron gran taller para despachar los pedidos que les hacían.

Las obras anónimas de segunda y tercera clase no se salvan; en cambio se las quiere salvar cuando son de maestros conocidos. Y así vemos infinidad de monografías llenas de adefesios. Y libros de un aburrimiento y de una inutilidad completas.

Un repertorio y un sistema

La redacción de este estudio provisional exigía un repertorio fotográfico, para el cual me ha servido mucho el de *Monumentos Coloniales*, dirigido por D. Jorge Enciso; pero un repertorio como el que necesita México para mostrar a los historiadores ultranacionales sus fondos de escultura, exige unos cuantos años más, y una gran colaboración de fotógrafos y jóvenes investigadores que recorran el país.

Creo, sin embargo, que con los materiales ya reunidos se consigue una visión bastante aproximada del panorama escultórico de los tiempos coloniales; sobre todo si sabemos someterlos a un sistema racional, como se hace con las piezas arqueológicas.

Por el índice puede apreciarse el sistema seguido, que es muy claro: ordenación cronológica, por siglos o movimientos estilísticos, y ordenación por temas cuando es posible, por ejemplo: Cruces monumentales, sillerías de coro, obras de marfil, relieves y retablos, figuras exentas, escultura decorativa, escultura popular.

Como la publicación de todas las fotografías del repertorio no es abordable en las circunstancias actuales, mi estudio recae sobre las piezas seleccionadas. En esta selección no interviene solamente el criterio estético; hay obras elegidas por algunos otros motivos que considero complementarios e indispensables para mostrar en toda su variedad o riqueza estos frutos de la inquietud humana que llamamos esculturas.

Pues bien, al repasar la selección hecha y hacer el recuento de las que pertenecen a cada Estado, vemos en seguida que durante el siglo xvi, el

gran foco de producción es PUEBLA (y su región), siguiendo inmediatamente la capital de MÉXICO; que durante el siglo xvii, es la capital quien domina, siguiéndole OAXACA; y que durante el xviii, la capital sigue dominando, aunque GUADALAJARA, ZACATECAS, QUERETARO y SALAMANCA presenten abundante y buen material.

Aplicación y habilidad del indígena

En los libros ya clásicos, como el de Mendieta,¹ quedan testimonios de estas virtudes. Aunque los párrafos se han repetido, quiero transcribir algunos.

“Los canteros indios que eran curiosos en la escultura (como queda dicho) y labraban con solas piedras cosas muy de ver, después que tuvieron picos y escodas y los demás instrumentos de hierro y vieron obras que los nuestros hacían, se aventajan en gran manera, y así hacen y labran arcos redondos, escacianos y terciados, portadas y ventanas de mucha obra, y cuantos mosaicos y bastiones han visto, todo lo labran, y han hecho muchas gentiles iglesias y casas para los españoles. Lo que ellos no habían alcanzado y tuvieron en mucho cuando lo vieron, fué hacer bóvedas, y cuando se hizo la primera (que fué la capilla de la iglesia vieja de San Francisco de México, por mano de un cantero de Castilla) maravilláronse mucho los indios en ver cosa de bóveda, y no podían creer sino que al quitar los andamios y cimbra, todo había de venir abajo. Y por esto cuando se ovieron de quietar los andamios ninguno de ellos osaba andar por debajo.” “Los carpenteros, ... labran de todas maneras de carpintería y imájines de tabla, y todo lo que los muy diestros artífices o arquitectos usan labrar.” “I Finalmente, ... que casi todas las buenas y curiosas obras que en todo género de oficios y artes se hacen en esta tierra de Indias (a lo menos en la Nueva España), los indios son los que las ejercitan y labran, porque los españoles, maestros de los tales oficios, por

¹ Fr. Jerónimo de MENDIETA, *Historia Eclesiástica Indiana*, XIII.

maravilla hacen más que dar la obra a los indios y decirles cómo quieren que la hagan. I ellos la hacen tan perfecta que no se puede mejorar”.

Tal vez se deba en parte a este sistema de trabajo casi medieval la falta de nombres de artistas. Fijémonos en este otro párrafo .

“Mas después que fueron cristianos (los indios) y vieron muchas imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan; pues *de bulto, de palo o hueso*, las labran tan menudas y curiosas que por cosa muy de ver las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco, que los puede llevar un niño, y tan perfectos y proporcionados y devotos, que hechos (como dicen) de cera, no pueden ser más acabados”.²

Aunque se ponga un poco de sordina a los entusiasmos de los narradores primitivos de mundos recién descubiertos, siempre quedará el hecho indudable de la intervención manual del indio en las obras plásticas desde los primeros tiempos. A esto ayudó muy eficazmente la Orden Franciscana, con su célebre Fr. Pedro de Gante, que dispuso aposentos especiales para que, junto a la capilla de San José, los aprendices indígenas pintasen y labrasen imágenes y retablos “para todos los templos de toda la tierra”, como dice Couto.³ A Mendieta le entusiasmaba la capacidad de imitación perfecta; a nosotros nos interesa hoy mucho más la imperfección de esa imitación, porque en ella descubre el indígena su manera de hacer y su espíritu. Por esto nos parece toda la obra de cantería del siglo xvi muy superior a la de los siglos siguientes. En el foco de monasterios poblanos, que veremos en seguida, está casi toda la escultura interesante de México; en él se ven las luchas de razas y de épocas. En pocos años tuvieron que pasar los primitivos pobladores por estilos de arte que en Europa tardaron en desarrollarse varias centurias.

² Fr. Jerónimo de MENDIETA, *ob. cit.*, lib. iv, cap. xii.

³ Couto (Bernardo), *Diálogo sobre la “Historia de la Pintura en México”*, 1889.

Conato de estilo. Lo tequitqui o mudéjar mexicano

En la Italia renacentista se enlazan para siempre dos cosas muy dispares, el sentido pagano y el sentido cristiano, dando como fruto esa estatuaría rica en matices que culmina en Miguel Angel, creador de una raza humana superior, más poderosa.

Un maridaje no menos extraño se verifica en España desde la Edad Media, culminando en el siglo xiv: lo agareno y lo cristiano, en perfecta armonía, dan como fruto lo llamado "mudéjar", modo artístico netamente español.

Si repasamos detenidamente las obras arquitectónicas que nacieron en México durante el siglo xvi al ponerse en contacto el español y el indígena, cada uno con su tradición y su modo de sentir, veremos que aparece el mismo fenómeno que en España, un muderajismo peculiar que nosotros debemos ya bautizar de algún modo.

Para inventar el término hemos de tener presente en primer lugar lo que significa la voz árabe "mudéjar" (*mudechan*). Significa, tributario. El hombre mudéjar era el mahometano que, sin mudar de religión, quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios. ¿Por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de especialísima amalgama de estilos? La cuestión no es indiferente. A cada cosa hay que llamarla por su nombre si queremos entendernos. Y a lo de México no se le puede llamar mudéjar, aunque concuerde con ese modo hispánico en ser una interpretación de diversos estilos según su tradición propia y su modo de labrar. Yo propongo la antigua voz mexicana "tequitqui", o sea, tributario. E invito a los conocedores de lenguas aborígenes a elegir otra mejor. Hay en un estudio del Sr. L. Mac Gregor⁴ unos párrafos de gran interés para

⁴ L. MAC GREGOR, "Cien ejemplares de plateresco mejicano", en *Archivo de Arte y Arqueología*, nº 31. Madrid, 1935.

este asunto. Dicen así: "En México interviene un factor más: de acuerdo con la técnica indígena para labrar la piedra, muchos ornatos son planos, recortados en silueta, con poco relieve, tratamiento que coincide con ciertas realizaciones moriscas. Además, en determinadas fachadas, en juego con elementos platerescos importados, se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes y, en muchos casos, los ornatos provienen de estilizaciones de la fauna y de la flora americana."

Todo en este párrafo es cierto y de una capital importancia para ir en busca del nombre propio de esa manera o técnica plana y recortada que, además, mezcla elementos indígenas, como los jeroglíficos, con los elementos góticos y renacentes, es decir, importados.

El otro párrafo nos servirá para otro aspecto del arte colonial, el de la supervivencia de los estilos. Hablando del plateresco, dice: "En algunas partes, como en Yucatán y Oaxaca, siguió empleándose durante el siglo xvii, y aun en el xviii, por inercia y por haber estado estas regiones relativamente desconectadas del movimiento artístico del centro".

Tal supervivencia tiene ahora otra explicación al relacionarla con este estilo tequitqui, pues si el mudéjar en España conserva elementos góticos hasta el siglo xvi, el tequitqui mexicano conserva lo gótico y lo plateresco hasta en obras del xviii. La Puerta de Santa Paula, en Sevilla, es buen ejemplo. Allí campean en las enjutas unos ángeles góticos hermanos de los de ACOLMAN, mientras en el arco hay relieves al gusto de LUCCA DELLA ROBBIA, y en los fondos sutilísimos adornos renacimiento.

Cruces de tipo Tequitqui

El estilo de que hablo se patentiza bien en esas cruces monumentales situadas en el atrio o compás de las iglesias. En la de ACOLMAN (figs. 1 y 2), finamente labrada, vemos elementos góticos y renacentes de muy bajo relieve; pero esta cruz flordelisada —como se dice en heráldica a las que rematan sus brazos con flor de lis—, por el hecho de presentar la cabeza de Cristo, cabeza humana, sin tronco, pies ni brazos, convierte al

conjunto en un cuerpo idolátrico, acogotado, rígido, en nada parecido con las cruces europeas.

Más cerca todavía de un ídolo indio es la de ATZACOALCO (Fig. 3), que por estar incompleta resulta más chaparra y emperifollada. Rematar el brazo central con lises tan descomunales o desproporcionadas indica cierta nostalgia de las plumas o tocados indios.

Estas cruces están en los albores de la escultura colonial, aunque alguna haya sido labrada un siglo después de la conquista. Sus escultores más rústicos llevan en sí la tradición y la combinan con los elementos que les presentan los frailes, generalmente lineales, de grabados incluidos en sus libros de rezos, que conservaron mucho tiempo el estilo gótico.

Gótica, esbelta y fina de trabajo es la de SAN FELIPE DE LOS ALZATES (Fig. 4) pequeño poblado entre Zitácuaro y Morelia, Mich.; pero cualquiera puede reconocer en ella el estilo que llamo "tequitqui". No presenta cara de Cristo; con delicada sobriedad ostenta los símbolos de la Pasión; pero sus relieves aplanados, con rehundimiento de la piedra, son netamente indígenas. En la intersección de los brazos y el árbol hay un disco de obsidiana, del que luego hablaremos.

La de JILOTEPEC (Fig. 5) (Estado de México), más ingénua que las anteriores, es exagonal —detalle más bien gótico que renaciente—; presenta una cara de Cristo muy pequeña y tan de poco relieve que no desconcierta, es decir, no despierta en el observador la incomodidad de ver un individuo que, con cabeza humana, tiene lo demás del cuerpo cilíndrico, rectangular o afacetado, sin modulación corpórea.

La de HUANCO (Fig. 6) es también notable. Es una cruz limpia, pero al pie aparecen entre unas nubes demasiado estilizadas, el tronco y la cabeza del Dios padre, por cierto con carácter eslavo, parecida a la de Tolstoi.

Reminiscencias idolátricas

Finalmente, la de TEPEAPULCO (Fig. 7) (Estado de Hidalgo), aparte de lo anómalo de presentar a Cristo en el momento de los azotes, con dos sayones a los lados, en proporciones minúsculas y con caracteres románicos, por impericia más que por voluntad, tiene justamente en la conjunción del tronco de la cruz y los brazos una corona estilizada cuyo centro, rehundido, debió de tener un disco de obsidiana como la cruz de la iglesia de SAN FELIPE DE LOS ALZATES.

El significado de estas piedras embutidas en las imágenes lo desentraña el Sr. García Granados.⁵ “El indígena —dice—, introducía en sus monumentos o en las imágenes de sus divinidades, un elemento precioso, extraño al monumento mismo, cuya misión era darle vida, de la misma manera que el corazón humano es el símbolo de la vida del hombre. Solía ser de obsidiana.”

Estas reminiscencias idolátricas, lo mismo que el poner signos del calendario indígena en inscripciones cristianas, como en la lápida de TECAMACHALCO, contribuyen a lo que llamo estilo “tequitqui”.

En un relieve de la iglesia de COIXTLAHUACA hay una cabeza de hombre con el signo náhuatl de la palabra; cuando los indios querían significar que alguien habla, le dibujaban una especie de coma delante de la boca.⁶

⁵ Rafael GARCÍA GRANADOS, “Reminiscencias Idolátricas en Monumentos Coloniales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 5. México, 1940.

⁶ Manuel TOUSSAINT, *La Escultura del siglo xvi* (conferencia inédita).

SIGLO XVI

Generalidades

SI EN EL SIGLO XV SON nórdicos, flamencos, borgoñones y alemanes, los escultores que trabajan más en España, durante el XVI llega a dominar el influjo italiano. Nuestros primeros grandes maestros, FORMENT, BARTOLOMÉ ORDOÑEZ, DIEGO SILOE (hijo del flamenco GIL), y ALONSO BERRUGUETE, son italianizantes, aunque con los años vayan nutriéndose de la solera hispana. Y, a los nombres góticos, sustituyen los de escultores italianos: JULIÁN FLORENTINO, DOMENICO FANCELLI, JACOBO EL INDACO, PEDRO TORRIGIANO, LEÓN y POMPEYO LEONI. Borgoña nos da un FELIPE BIGARNY solamente, y Champaña un JUAN DE JUNI.

Si esto ocurría en la Península, en la colonia se nota igualmente un influjo italiano, mejor dicho una moda que nos llegó de España, no directamente. Es preciso acostumbrarse a esta verdad de hecho: a la colonia llegan las modas y mueren sin que haya como en España esos ejemplares de transición merced a los cuales se enlazan insensiblemente los estilos. En la colonia se procede por saltos más claros que en la metrópoli.

Como rasgo particular de lo mexicano en este siglo señalaré que el gótico se manifiesta preferentemente en la piedra, en la cantería, y el renacimiento, en la talla.^x Dos excepciones conozco muy importantes, la plateresca fachada de ACOLMAN y el relieve recién descubierto en terrenos del antiguo convento de San Francisco, en la capital. Pero tan pocos casos no invalidan lo dicho.

Otro rasgo diferencial es que en la lista de escultores de esta centuria no aparecen nombres que no sean españoles. Por desgracia no se conserva

ninguno de los indígenas que sin duda trabajaron en los primeros tiempos a las órdenes de los maestros venidos de España.

La escultura decorativa en piedra

Huejotzingo (1529-1570), San Andrés Calpan (1548) y Huaquechula (1580), por Fray Juan de Alameda; Tlalmanalco (portada de 1591); Tepoztlán (1559).

En algo muy fundamental se diferencia el incipiente estilo “tequitqui” del mudéjar propiamente dicho: en que no tiene formas arquitectónicas suyas. El mudéjar arrastra sus puertas, bóvedas, artesonados, ajimeces y demás elementos árabes no meramente decorativos; mientras en lo que llamo “tequitqui”, el indígena no aporta otra cosa que elementos decorativos.

Este fenómeno revela que la arquitectura precortesiana no contaba con formas arquitectónicas aprovechables. ¿Cómo eran los palacios y las casas indígenas? Sabemos cómo eran sus grandes monumentos, sus pirámides, pero nada de lo que llamaríamos arquitectura ciudadana o doméstica.

El problema cae fuera de mi órbita, que se fija en la escultura. Pero no por eso dejaré de decir que el “tequitqui” se queda en un conato de estilo. Aunque de gran interés, porque sella con mucho carácter su obra.

Lo que hemos visto en las cruces humilladeros, es decir la fusión de varios estilos, se irá viendo en obras de mayor empeño.

Vamos a ir presentando las esculturas góticas y renacentistas del siglo xvi; primero las de índole decorativa, luego las exentas, o de devoción. Si en este desfile aparecen imágenes con un marcado acento indígena las señalaremos como “tequitqui”.

En la meseta central del país, y justo en la región de Puebla, hay tres conventos levantados por la misma persona, Fr. Juan de Alameda. El de HUEJOTZINGO, el de CALPAN y el de HUAQUECHULA. Los tres coinciden en tener sobre sus arcos, sean de puertas principales o de *posas*, una pareja

de ángeles como los tiene la puerta del convento de Santa Paula en Sevilla. Unos ángeles góticos en actitud de volar o de arrodillarse. Los de aquí se dirigen hacia el eje de la puerta o arco; los de Santa Paula llevan la dirección contraria. Es de notar que tanto los ángeles estos sevillanos, como los poblanos, carecen de angulosidades en sus largas vestiduras.

No creo que los de los tres conventos poblanos hayan sido esculpidos por el mismo artista. Los de HUAQUECHULA (Fig. 8) presentan un mayor arcaísmo y, lo mismo que el Padre Eterno, a quien deleitan con sus trompetas, parecen tomados de un dibujo. El Sr. Mac Gregor encontró un grabado en una Gramática burgalesa, de 1498, que ofrece una composición sumamente parecida. Pero, además, yo veo en el dibujo del Padre Eterno y de los Reyes cantores —probablemente David y Salomón— que hay también en las enjutas, debajo de los ángeles, un gran parecido con el dibujo del Padre Eterno que hay en uno de los pasillos del convento de ACTOPAN. Sobre todo por el doble contorno, a modo de orla que limita las vestiduras.

Es muy posible que el escultor de esta puerta haya sido un indio. Todo en ella respira ingenuidad, especialmente en las figuras de San Pedro y San Pablo vestidos como encomenderos (Fig. 9). Incluso la técnica de relieve achatado induce a pensar en que sea labor “tequitqui”.

Un poco menos aplanado es el relieve de los ángeles de CALPAN. (Figs. 10, 11, 12 y 13). Sus vestiduras están, además, mejor razonadas, aunque no en los revuelos de las colas. Comparando los ángeles de la fachada y los de la *posa* puede comprobarse que están inspirados en dibujos muy diferentes. De todos modos aquí había un escultor más hecho que en HUAQUECHULA, como lo confirma la estatua del fraile orante perteneciente al remate de la fachada (Fig. 14).

Más puros, más airosos, a pesar de ofrecer más volumen, son los de HUEJOTZINGO (Fig. 15). Están mejor colocados y no presentan la actitud arrodillada de los anteriores. El autor sabe más; ya puede compensar las curvas de los cuerpos —opuestas a la curva del arco— valiéndose de los brazos que se extienden y de las estolas o cíngulos que cuelgan.

También demuestra su poder en la estatua del patrono, un fraile predicador, que se destaca en los altos de la iglesia de San Diego (Fig. 16), para mí una de las más elocuentes y conmovedoras. Se ve al misionero fuerte y fervoroso, duro para soportar lo que sea y seguro de su verdad porque es divina. Esta sencilla estatua, sencilla por lo simple del modelado en los pliegues del hábito, es un monumento al esfuerzo ideológico. Su actitud no es de aplomo, sino de ir adelante; su cara es de firmeza y confianza. Al lado de ella resultan débiles todas las imágenes estofadas del retablo que guarda el convento, con ser buenas. Se la encargaron al autor como figura decorativa, pero le resultó profunda y de gran significación. Ante una obra así no nos importa que sea gótica o renacentista; es de todos los tiempos.

En la serie de ángeles góticos labrados en o para las enjutas de los monasterios de la meseta debemos incluir los de TLALMANALCO (Fig. 17) (Est. de México), convento de tipo plateresco también. Son pequeños y labrados en unos sillares o placas rectangulares, casi cuadradas, que fueron embutidas después en el paramento de las enjutas, despezado con irregularidad. Son como sellos colocados un poco libremente; no como piezas bien calculadas y ajustadas a la composición del arco. Se distinguen de los anteriores por varios detalles: el ser más infantiles, el no tener ordenadas las plumas de las alas por zonas o franjas y el presentar un botón en la cintura desde el cual se abren hacia un lado y otro los bordes del hábito.

En este mismo edificio y sobre la clave de un arco aparece la Majestad del Padre Eterno (Fig. 18), hundido hasta la cintura en unas nubes tan toscamente interpretadas como las del Creador que hemos visto en la cruz de HUANGO. Es muy posible que en el pectoral tuviese antes su idolátrica pieza de obsidiana.

Deliberadamente dejo para el final de esta serie el frontón del convento de TEPOZTLÁN (Fig. 19) (Estado de Morelos). Aunque el arquitecto fué el español FRANCISCO BECERRA, que de México pasó al Perú poco antes de 1580, las esculturas no son de mano española. Por estos años no se labraba así en España. En cambio, la técnica acusa lo que tengo dicho:

una base dibujística, lineal, de grabado. Yo no recuerdo nada más próximo al grabado que estos relieves aplanados, planchados. En la fotografía se ve medio cuerpo de uno de los ángeles. La obra es muy singular y puede considerarse como "tequitqui".

De todos estos ejemplos, que encierran todavía la manera gótica, se separa la fachada que sigue, sin duda la más netamente plateresca, pura y bien ejecutada. Es del convento de ACOLMAN (Estado de México) (Fig. 20). Obra de la Orden de San Agustín, que se distingue en México por el esmero que puso en sus conventos. Esta portada es de 1555. A mi juicio, española. Todos sus elementos se encuentran en Sevilla, Salamanca, Toledo y Granada. El autor debió de ser compañero de GIL DE HONTAÑÓN, de BERRUGUETE y hasta del escultor MIGUEL FLORÍN, autor de aquellos S. Pedro y S. Pablo de la puerta del Perdón en Sevilla. Los angelillos o cupidos de las columnas son de una proporción exquisita. Los rondos o medallones que algunos esgrimen para decir que es obra italiana, los tenemos en muchas obras españolas derivadas del renacentismo italiano. Lo mismo digo de los niños tocando la guitarra. Entre las varias citas que se podrían hacer conviene recordar: la Puerta de San Clemente (Toledo), obra de BERRUGUETE; la fachada de la Universidad de Alcalá, obra de GIL DE HONTAÑÓN; el palacio del Marqués de Palmar, en Palma de Mallorca; el órgano y la sillería de la Catedral de Zaragoza.

A cambio de una plástica decorativa tan netamente española, vemos en HUAQUECHULA (Puebla) (Fig. 21), un púlpito que debería ser monumento nacional. Es plateresco, pero de un plateresco muy especial. En cada una de sus caras o lados del polígono, y metidos en sus cuadros, hay unos ángeles ataviados a la moda que usó Doña Catalina Micaela, hija de Felipe II, en el último tercio del siglo XVI, pero con unas alas, un tocado, una rigidez hierática y un modo de llenar todo el espacio enteramente indúes. Las caras, además, acusan con sus fuertes pómulos linaje asiático, de lo asiático radicado en México desde no se sabe cuándo. Este púlpito de Huaquechula es un precioso ejemplo de estilo "tequitqui", y, sin embargo, o por ello mismo, recuerda un púlpito mudéjar que hay en Amusco (Palencia, España).

Como última piedra decorativa del siglo xvi viene ahora la descubierta recientemente en los derribos de una casa levantada en su día sobre parte del Convento de San Francisco en la capital de México, uno de los primeros y más importantes del país. La llamaremos por esto la *Matrona de San Francisco* (Fig. 22), ya que además tiene todo el aire y la grandeza de una matrona romana. Ni en la capital ni fuera de ella encontramos una figura tan suelta de movimientos y de masas. El autor ha bebido en buenas fuentes clásicas. Lástima que los paños no sean más lógicos. Si hubieran sido concebidos en grande y con la claridad que el grupo tendríamos una pieza escultórica parangonable con las mejores de principios del siglo xvi italiano.

Creo que a este grupo le falta un fragmento, acaso un San Juanito, o un cordero, algo animado que justifique la actitud de la Virgen, atenta a otra cosa que a su Hijo. Y esta sospecha se robustece si nos fijamos en que la piedra —cortada por arriba en forma de tejadillo— está rota y en lo que falta cabría muy bien otra figura pequeña.

Con la *Matrona de San Francisco* cerramos la serie de obras de cantería pertenecientes al siglo xvi, que, como hemos visto, abarca ejemplares casi románticos, góticos, platerescos, tequitqui y clásicos; siendo esta variedad lo distintivo de tal centuria.

Esculturas de madera

El relieve de Chiapas. Santuario de Guadalupe (Chiapas de Corzo)

Uno de los relieves en madera más antiguos que conozco de escultura religiosa colonial, es el de CHIAPAS (Fig. 23), compuesto sobre varias tablas unidas. Tiene policromía, rico estofado verde, rojo y oro. Es de gran tamaño (como de dos metros) y como muchas obras mexicanas, me parece inspirado en una estampa, por su relieve aplanado, por su paisaje y por la abundancia de figuras, que no pudo ver el autor en ningún otro relieve del país.

El convento dominicano de donde procede sin duda, lo construyó Fr. PEDRO BARRIENTOS, arquitecto, y los autores de los retablos que adornaban su iglesia fueron Fr. MELCHOR GÓMEZ y Fr. JUAN ALONSO; terminando la obra total poco antes de 1588, según la Crónica de Remesal.⁷

La figura de Cristo, que es la mejor, está profundamente sentida y bien expresada. Su cuerpo, pesa; la mano que la Magdalena se acerca a la boca, y el brazo correspondiente, son de una veracidad absoluta. Resultan un poco artificiosas algunas figuras, la del San Juan, obligada por la postura de la cabeza de María, pero en cambio, hay verdadero coloquio entre los individuos que tiene a su derecha. Conserva algo de primitivismo, pero las piernas cruzadas de Jesús bastan para asegurar que el autor ha visto cosas renacentistas de buena cepa.

A este relieve sigue en importancia el de TOCHIMILCO (Puebla), que representa "Los estigmas" (Fig. 24), más bronco que el de HUEJOTZINGO del mismo asunto.

Figuras sueltas

Una maternidad gótica (Museo de la Catedral de México)

Horriblemente maltrecha, pero de gran interés por su carácter arcáico, es la MATERNIDAD (Fig. 25) que hoy se guarda en las bodegas de la Catedral. Es de madera policromada, y aunque el Niño Jesús no lo parezca, la Virgen Madre es de absoluta tradición gótica, por su semblante, por sus proporciones, por el plegado de sus paños y hasta por lo apretada en su sillón. Mide un metro con quince. Procede según mis informes de la Iglesia de San Joaquín.

⁷ Fr. ANTONIO de REMESAL, *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala*, 1619.

El Cristo de Nesquipaya (Figs. 26 y 27).—Una de las obras más importantes de este siglo en México. Primero por su belleza, sobre todo facial; segundo, por los problemas que suscita.

El rostro es de un andaluz fino; nariz afilada y un poco aguileña, profundas órbitas, bien separadas las guías del bigote por un claro bajo la nariz, despoblados los lados de la mosca y gran parte de las mejillas. Este buen reparto capilar, de modo que no invada la boca ni la nariz, ni tampoco suba hasta los pómulos, es común igualmente a los árabes de la aristocracia.

El tipo anguloso se puede encontrar también en las Vascongadas y en Castilla, pero la noble melancolía repartida por toda esta cara es más andaluza que otra cosa.

Acaso recuerde alguien la proporción del Cristo de LEONI correspondiente al retablo de El Escorial, pero también esa proporción es la de los Cristos de SILOE en S. Jerónimo y la Catedral de Granada, proporción clásica, alargada, y serenidad del rostro. Reparando en éste, notamos que puede incluirse dentro de un triángulo, lo cual presupone un ideal geométrico, detalle muy clásico. Y volviendo al pelo, reparamos que las crenchas de la cabeza están como peinadas hacia atrás. Yo no recuerdo ninguna pendiente cabeza de Cristo en que ocurra esto durante los siglos XVI y XVII, salvo en uno de FORMENT, en el retablo de la Catedral de Huesca. En los tiempos góticos, sí; entre otros, el Crucifijo del siglo XIV que hay en Sanlúcar la Mayor. Y el del XV, del Monasterio de la Rábida, que debieron ver casi todos los conquistadores.⁸

El de "La Profesa" (México, D. F.) que es así, pertenece al siglo XVI.

¿Basta esto para retraer la imagen de NESQUIPAYA al siglo XV por lo menos? Creo que no. Y ya veremos que no se reduce a eso su goticismo.

⁸ V. Ricardo VELÁZQUEZ BÓSCO, *El Monasterio de Ntra. Sra. de la Rábida*, lám. 50. Madrid, 1914.

El modelado de todo el pecho es gótico y las piernas, casi biseladas, son igualmente góticas. Pero estos detalles son arcaísmos del autor, que quedan vencidos por las magníficas proporciones del cuerpo en conjunto.

Deduciendo de lo anterior, diríamos que este maestro debió de ser andaluz, de hacia la mitad del xvi, formado todavía en el taller de un maestro a la antigua, es decir gótico, pero que antes de venir a México visitó El Escorial y allí vió el Cristo del retablo hecho por el italiano LEÓN LEONI, entre otras cosas. O no vino a México más que su obra.

Materiales indígenas

El Cristo de San Francisco de Tlaxcala (Fig. 28).—Pero la cosa se complica todavía un poco más, porque hay en TLAXCALA, en el Convento de San Francisco, un Cristo que bien pudo ser modelado por el mismo escultor; y este Cristo está hecho con la médula de la caña del maíz, según uso indígena, revistiendo luego esa pasta con tela y pintándola. Es posible que alguno se escandalice al conocer esta comparación que establezco. Yo le aseguro que en la obra total de cualquier autor hay piezas que se parecen menos entre sí que estos dos Cristos; y que muchas veces, al aparecer un documento afirmando que esto o aquello es de fulano, bajamos la cabeza por falta de argumento oponible, pero verdaderamente desconcertados en nuestro interior.

El Cristo de TLAXCALA es desde luego más blando de modelado, sobre todo en el torso; pero observemos los pies, con esas falanges tan largamente acusadas; observemos las crenchas peinadas hacia atrás; observemos la identidad de los brazos y las manos; y, sobre todo, la longitud o proporción de la figura, su legítima grandiosidad.

De todos los Cristos hechos con caña de maíz es el más perfecto que he visto. Y, si realmente es el mismo autor que el anterior, ha de creerse que estuvo en México.

Con motivo de este material indígena voy a estampar los nombres de los primeros escultores que trabajaron con él. Eran padre e hijo: MATÍAS DE LA CERDA y LUIS DE LA CERDA. Copio de Romero de Terreros:⁹

“Desde el siglo XVI y principalmente en Michoacán, se fabricaban Santos Cristos y otras imágenes con caña seca de maíz. Hablando de los tarascos, dice el P. La Rea: ‘Cogen la caña del maíz, y le sacan el corazón, que es a modo de corazón de cañaeja, pero más delicado, y moliéndolo se hace una pasta con un género de engrudo que ellos llaman *titsingueni*. En este género de trabajos sobresalió un LUIS DE LA CERDA, de quien dice Mota Padilla que fué mestizo, hijo de MATÍAS DE LA CERDA, el más famoso escultor que a estos reinos pasó de la Europa. cuando se pobló la América y fué el primer maestro de donde se ha derivado de padres a hijos el oficio”.

Romero de Terreros cita como ejemplares notables de este material *El Señor de Santa Teresa* (Catedral de México) y *Nuestra Señora de la Salud*, en PÁTZCUARO. Prefiero con mucho el Cristo de TLAXCALA al llamado de Santa Teresa. Y puesto que el de NESQUIPAYA y el de TLAXCALA tienen cosas comunes, bien pudieran atribuirse al padre y al hijo. Pero Mota Padilla debe fantasear un poco al decir que MATÍAS DE LA CERDA vino cuando se pobló la América, pues consta que trabajaba todavía en 1625.

Otro material propio del país, que hubiera convenido para nuestros “Pasos de Semana Santa”, es una madera fofa, blanda y liviana, llamada “Tzompantle”, del árbol conocido aquí por “Colorín”, que da frutos pequeños, como frijoles rojos. Esta noticia se la debo al Sr. Gómez de Orozco.

La Virgen de Xochimilco (Fig. 29).—Tiene que haber en alguna iglesia de Granada precisamente una imagen de María que sea como un anticipo de esta. Una imagen de María viuda, vestida como una señora recatada y ensimismada. Desde luego existe allá la consecuente, la derivada, hecha por JOSÉ MORA un siglo después. Por esto digo que tiene

⁹ Manuel ROMERO DE TERREROS, *Historia Sintética del Arte Colonial*. Porrúa Hermanos. México, 1922.

que haber por allá un antecedente. El espíritu de esta mujer es granadino; y el modo de plegar y recoger el manto parece modelo —aunque algo duro todavía— para las Vírgenes andaluzas de MONTAÑÉS, CANO y MENA.

Esta Soledad en actitud de Purísima es de tamaño mayor que el natural; está tallada en madera y estofada al modo español. Ocupaba el centro del retablo principal de la iglesia y creo que volverá a su sitio.

Juntamente con ella doy a la estampa otras figuras del mismo retablo y autor (Figs. 30, 31 y 32). En todas se pueden notar estas características del maestro: claridad o lógica perfecta en el modo de plegar los paños; descanso del cuerpo en una pierna, haciendo salir la rodilla de la otra; impassibilidad en los rostros, serenidad clásica.

Volviendo al granadismo de la que llamaremos *Virgen viuda*, es oportuno recordar este párrafo de María Elena Gómez-Moreno,¹⁰ hija del maestro que mejor conoce aquella tierra suya: “En Granada... el enlace del Renacimiento con el Naturalismo lo realizan sobre todo dos escultores: PABLO DE ROJAS y su compañero BERNABÉ DE GABIRÍA... ROJAS fué el maestro de la generación siguiente, a la que trasmite su brío, sin olvidar las normas de equilibrio y buen gusto que los escultores granadinos heredan de SILOE”. ¿Sería el autor de nuestra imagen un compañero de ROJAS? El nombre de este escultor me interesa porque un siglo más tarde aparece un ROJAS haciendo en México la sillería de la Catedral, y esto indicaría algo a favor de su origen andaluz. ROJAS es nombre de un pueblecito de Andalucía. Por investigaciones del Sr. Gallego Burín sabemos que PABLO DE ROJAS fué también el maestro de GREGORIO HERNÁNDEZ, o FERNÁNDEZ, natural de Pontevedra; de modo que habiendo enseñado a éste y a MONTAÑÉS “salieron de su taller las dos frondosas ramas de la escultura española del siglo xvii; la castellana y la andaluza”.¹¹

¹⁰ María E. GÓMEZ-MORENO, *Breve Historia de la Escultura Española*, p. 72. Madrid, 1935.

¹¹ *El Museo Nacional de Escultura* (Valladolid). Madrid, Blass, S. A., 1933. Publicado por el Centro de Estudios Históricos.

El retablo de Huejotzingo

Por una cartela incluída en uno de los cuadros —el de la Magdalena— se sabe la fecha y el nombre del pintor de este retablo: XIMÓN PERINEZ, 1580. Algo anterior al de XOCHIMILCO, ambos son excelentes ejemplares de retablos españoles. No se sabe quién fué el maestro entallador que hizo sus imágenes, pero se conjetura que pudiera ser LUIS DE ARCINIEGA, colaborador de PERINEZ en la Iglesia de TULA y gran amigo suyo. En TULA trabajaron el año de 1574. PERINEZ vino a México, en 1566, después de haber vivido en Amberes (su patria), en Lisboa y en Toledo. Tres años más tarde se casó en la capital de Nueva España con Francisca Medina, siendo uno de los testigos de boda CLAUDIO ARCINIEGA, hermano de Luis. Apunto estos datos amplificables en los trabajos de los Sres. García Granados y Mac Gregor,¹² y Toussaint¹³ porque justifican el estilo del retablo, comparado por algunos con el de GIRALTE en la Capilla del Obispo (MADRID). Yo añadiría que me recuerda algunos otros, entre los cuales está el de ARROYO DEL PUERCO (Extremadura) donde el pintor fué EL DIVINO MORALES; retablo que pudo ver PERINEZ en su viaje de Lisboa a Toledo.

Las imágenes están recluídas en nichos coronados por veneras o conchas, tanto en XOCHIMILCO como aquí. Las de aquél son algo más movidas; las de HUEJOTZINGO son algo más ascéticas. Compárense las de los Juanes Bautistas. Y véase muy especialmente el San Sebastián del segundo, porque en él se aprecia un desnudo muy próximo al de BERRUGUETE en su San Sebastián del retablo de San Benito (Museo de Valladolid). La postura es desde luego menos violenta que en el BERRUGUETE, pero el sentimiento del adolescente desnudo y sus proporciones están muy próximos.

Otro de los trabajos aquí notables por su ascendencia berruguetesca es el hermoso bajorrelieve de *La Impresión de las llagas de San Fran-*

¹² GARCÍA GRANADOS (Rafael) y MAC GREGOR (Luis), *Huejotzingo*. México, 1934.

¹³ M. TOUSSAINT, *La pintura en México durante el siglo xvi*, México, 1936.

cisco (Fig. 34). También aquí hay menos violencia que en el realizado por el gran maestro español para la iglesia de Santiago, en Cáceres (Extremadura)¹⁴, trasunto del cual puede verse en el relieve de la Parroquia de HUICHAPAN (Hidalgo). Pero los tres que llevo citados tienen su raíz en lo berruguetesco. ¿De dónde si no, esas posturas inestables y esas nubes que anuncian ya el barroquismo? El de TOCHIMILCO (Puebla) y el de HUEJOTZINGO son más robustos de cara, menos escuálidos o ascéticos que los de BERRUGUETE; pero, repito que en México no se llegó nunca al frenesí que volcaron en sus obras Juni o Berruguete en el xvi. México ha sido siempre más comedido, incluso en el período ultrabarroco. Comparados estos dos grandes retablos mexicanos con dos españoles semejantes en estructura, por ser ochavados, el de GIRALTE, de la Capilla del Obispo (Madrid), hecho en 1547, y de la Iglesia de San Jerónimo en Granada, trazado por PEDRO DE UBEDA a fines del xvi, se notará en estos una mayor variedad de motivos y por consiguiente un mayor dinamismo. Los Santos ejecutan ademanes muy sobrios dentro de sus hornacinas (Fig. 35); no se entregan a líricas cabriolas; no pretenden salirse del puesto que se les asignó; están ensimismados; no viven para el público de las festividades; no hacen, en suma, drama ni ópera. Se contentan con una noble y digna actitud. Sobra decir que el retablo es dorado y que las figuras conservan el estofado de la época.

La Coronación de la Virgen (Milpa Alta, D. F.)

En la Parroquia de MILPA ALTA, construcción del siglo xvi, hay un hermoso relieve que representa a María en el acto de ser coronada (Fig. 36). Las figuras del Padre Eterno y de Cristo son mezquinas; las de los Santos que hay en la parte baja son de factura tosca y monótona y, con un naturalismo ingenuo, divididos los varones a un lado y las mujeres a otro; los angelillos tienen plumas y hasta vestidos como los de TLAL-

¹⁴ Véase Ricardo ORUETA y DUARTE, *Berruguete y su obra*, fig. 154.

MANALCO, especialmente los dos más próximos a los hombros de María; pero, en cambio, la figura de ésta hay que relacionarla con la de XOCHIMILCO, por la majestad que la informa. Difiere de la modelo en tener la cabeza más levantada, aunque no más alegre, en asomar un mechón de pelo sobre el hombro izquierdo, en tener tratados más a la ligera los pliegues de las mangas y con menos grandeza y claridad los del manto; pero de todos modos, las partes esenciales son idénticas, las proporciones del rostro, del cuello, del torso y de la cintura a los pies. Hay que seguir la pista de este buen maestro clásico que trabajó en lo que hoy llamamos Distrito Federal. México tiene durante el siglo xvi^o escultores que hubieran gustado a Carlos V y a Felipe II por el aplomo, la majestad y la claridad de sus obras. En México no tuvieron éxito ni la agitación —a veces inmotivada— de BERRUGUETE, ni la exaltación —más lírica que mística— de EL GRECO: dos grandes artistas desdeñados por los emperadores. Como tampoco gustó en estas tierras el melodramatismo de ciertos escultores españoles del siglo siguiente, salvo a los escultores populares.

San Pedro y San Pablo. San Juan Huacalco (D. F.)

De un maestro menos cuidadoso de sus paños, pero fuerte en el claro-oscuro y en la expresividad, son estas dos imágenes que casi pueden tomarse por seres vivientes en mitad de la calle. En las barbas de San Pablo (Fig. 37) se ve su ascendencia miguelangelesca, que bien pudo llegarle a través de alguno de los discípulos que tuvo BERRUGUETE en Extremadura. La cabeza especialmente es hermosa por su nobleza y franqueza de modelado. La del San Pedro (Fig. 38) es menos persuasiva. Tengamos presente las manos para más adelante. La robustez y el modo de doblar los dedos serán recordados muy pronto.

Ambas figuras están estofadas; su deterioro ya se nota. Las creo muy de fines del xvi.

Dos imágenes de un Calvario en el Museo de la Catedral de México

Estas dos figuras, de la Virgen y de San Juan (Figs. 39-42) me llamaron mucho la atención cuando todavía ignoraba lo demás de la escultura mexicana. Me llamaron la atención sobre todo porque vi de repente en la simplicidad de sus rostros un anticipo de los pintados por el discutido Picasso en ciertos años —hacia el 1924, poco más o menos—; pero después ha ido decayendo mi entusiasmo por ellas. Son algo fatuas. No expresan nada con sus manos, ni con el semblante ni con la actitud general del cuerpo.

Su magnitud impone por sí sola y están ricamente estofadas.

Creo que deben considerarse como de la escuela formada en el valle de México. Según noticia llegada a mí por la persona que las rescató del sitio donde estaban, pertenecieron a la Iglesia de Santa Catalina de Sena, la cual se construyó de 1619 a 1623. Pero el Sr. Toussaint agrega que a Santa Catalina pasaron del Convento de Santo Domingo, que es del siglo anterior. Yo las creo de fines del xvi.

A la Virgen le han restaurado la mano izquierda recientemente, con un desacierto fatal. También le han retocado la encarnación del rostro. Sobre el San Juan quiero añadir todavía dos notas: una, que como se verá en el detalle, se parece su cabeza a las de los ángeles de EL GRECO, otra, que las manos fuertes y el doblez del dedo en la izquierda recuerdan las de los Apóstoles que acabamos de examinar.

Un San Sebastián (Iglesia del Carmen, en San Cristóbal, Chiapas).

No conozco esta imagen. Me la presenta en fotografía el Sr. Toscano, que acaba de verla. A pesar de lo mediano de la foto, me parece indispensable reproducirla. Tiene un aliento tan de EL GRECO y están tan bien movidos las piernas y los paños, que me parece una obra de un discípulo de BERRUGUETE o de EL GRECO; de alguien en suma que ha vivido entre los mejores de España.

Trío de Santa Ana, la Virgen y el Niño (Cuautinchán, Puebla)

Este trío tiene un especial interés porque probablemente pertenece al retablo que hizo JUAN DE ARRUE hijo —el pintor—, para TEHUACÁN en 1595 y hubo que colocarlo el año de 1601 en CUAUTINCHÁN. Según contratos (véase el fin del capítulo) tenía esculturas. Es algo anterior al grupo similar del Museo de Santa Mónica, PUEBLA, que veremos después; también es inferior en las expresiones faciales; pero encaja dentro de la escuela granadina. (Ya sabemos que MONTAÑÉS, a quien atribuyo el segundo Trío, se formó en Granada.) La solución del grupo de CUAUTINCHÁN es a base de figuras sentadas, que es lo más usual y clásico. ¿Colaboró el padre, que era escultor, con el hijo? Por entonces, calculo que tenía 69 años.

A estas figuras sueltas que primitivamente pertenecieron a retablos hay que agregar el *San Juan de Dios* de TEPEACA (Puebla) (Fig. 45) digna de figurar entre las de HUEJOTZINGO.

Escultores, canteros y entalladores del siglo xvi¹⁵

1527.—Juan de Entrambasaguas (Cantero).

1530.—Pedro Vázquez (Cantero).

1530-1535.—Diego de Lisboa.

1549.—Juan de Arrue (había trabajado en la Catedral de Sevilla. Se casó aquí en México, con indígena).

1595.—Juan de Arrue, hijo. Pintor ¿y entallador?; hizo el retablo de Cuautinchán, colocado en 1601.

García de Salamanca,

Juan Fernández y

¹⁵ La mayor parte de estos datos proceden de una conferencia inédita del señor Manuel TOUSSAINT, *La Escultura del siglo xvi*.

Juan Rodríguez, que trabajaron en Malinalco, donde pintó Pereyns.

1573.—Adrián Suster, n. en Amberes, casado en Sevilla; trabajó en Veracruz, Puebla, Michoacán y Tenancingo.

1574.—Luis de Arciniega.—Colaborador de Pereyns en Tula. Se supone suyo el retablo de Huejotzingo, pero sin seguridad.

1584.—Andrés de la Concha, hizo el retablo de la antigua Catedral de México.

1584.—Pedro Brizuelas. Tasó, como escultor y entallador el retablo anterior.

1584.—Juan Montaña. Hizo la sillería de la Iglesia Mayor de México. Mateo Merodio, vecino de Sevilla, donde trabajó en el Hospital de la Sangre, en 1582.

Como veedores, Pedro Serrano y Martín de Oviedo. Este trabajó con Alonso Vázquez en Sevilla e hizo el retablo de Santiago en Alcalá de Guadaira.

1588.—Fr. Melchor Gómez. Hizo los retablos del convento dominicano de Chiapas de Corzo (Chiapas).

1588.—Fr. Juan Alonso. Hizo, en colaboración con el anterior, dichos retablos.

s.a. —Matías de la Cerda.

s.a. —Luis de la Cerda (Su hijo) (Trabajaron en colaboración, a principios de la Conquista, del padre se tienen noticias hasta 1625).

Procedencia de los primeros evangelizadores

(Importa mucho este dato porque repetidamente se alude en esta obra al influjo de Andalucía)

Orden de llegada:

1º—El mercedario Fr. Bartolomé de Olmedo, y el clérigo Juan Díaz, que vinieron con Cortés. (Para Olmedo hizo un famoso retablo Berruguete.)

2º—Fr. Diego Altamirano, primo de Cortés, probablemente extremeño.

† Fr. Pedro de Gante (Van der Moere).

Fr. Pedro Melgarejo, sevillano.

↓ Fr. Juan de Aora (Van Aar o Van der Avera).

— Fr. Juan de Tecto (Van Tacht).

3º—(Año de 1524: Doce Franciscanos, en su mayoría de la Provincia de San Gabriel, en Extremadura).

Fr. Martín de Valencia.

Fr. Francisco Soto.

Fr. Martín de la Coruña o de Jesús.

Fr. Antonio de Ciudad Rodrigo.

Fr. Toribio de Benavente, o Motolinia.

Fr. García de Cisneros.

Fr. Luis de Fuensalida.

Fr. Juan de Rivas.

Fr. Francisco Jiménez.

Fr. Juan Juárez, y los legos.

Fr. Andrés de Córdoba y Fr. Juan de Palos.¹⁶

Como se ve, aparte de los tres famosos misioneros flamencos, dominan los españoles occidentales y meridionales, salmantinos, extremeños y sevillanos.

¹⁶ GARCÍA GRANADOS y MAC GREGOR, *Huejotzingo*. México, 1934.

SIGLO XVII

Generalidades. Idealismo rezagado. Naturalismo

Este siglo xvii es para España, para su arte, verdadero tiempo nuevo. Con el comienzo de la decadencia política y de la pobreza social coincide el levantamiento del espíritu artístico y el encuadramiento del espíritu religioso. España se suele concentrar después de las grandes catástrofes y es entonces cuando da sus hotas más profundas y universales. Así ocurrió también a fines del xix.

En la colonia no se verifica un cambio tan repentino. Acá llegan las ondas del movimiento naturalista y barroco lentamente, como es lógico por la distancia. Distancia marina además, que parece diez veces mayor. Por esto las mejores piezas de la estatuaria colonial naturalista son de fines de siglo: los relieves de San Agustín en OAXACA y la capital, más los relieves del maestro ROJAS para la sillería del coro de la Catedral Metropolitana. Esos frailes anhelantes, místicos, y a la vez tan humanos, del relieve oaxaqueño, no tienen ya nada que ver con la escultura del siglo xvi, sea gotizante o clásica. Y ese *San Juan de Dios* del maestro ROJAS, lo mismo. Y tanto unas como otras, estas obras son de fines del xvii.

¿Qué hubo entre tanto? Una prolongación del idealismo italiano y, por lo que todavía se ve, una gran importación de imágenes de España. Hemos de recordar que allá surgen entonces, con la formación de cofradías, las imágenes aisladas y procesionales, apasionadas y verdaderamente populares. Es entonces cuando se labran esculturas que por su personalidad vigorosa piden nombres propios, como los seres humanos. Y la gente se aficiona al Cristo del Gran Poder, a la Macarena, al San Bruno silencioso y a tantos otros ejemplares de naturalismo barroco

precisamente por la afinidad que se siente con ellos. La estatuaria idealista era de una aristocracia demasiado fría y separada para que inspirase confianza al pueblo. La barroca, por el contrario, vuelca su intimidad, su dolor físico y moral; es de trato llano.

Aunque todavía no han acabado de examinar los Archivos de Protocolos en Sevilla, hay ya algunos datos de las relaciones artísticas con Nueva España, pero, aparte de esos datos, doy en este libro dos imágenes preciosas que considero de MONTAÑÉS: *El Niño Jesús dormido en un sillón de vaqueta* y *el Trío de Santa Ana, la Virgen y el Niño*. La remisión de obras sevillanas empieza mucho antes. En 1584 se comprometió BAUTISTA VÁZQUEZ, discípulo de BERRUGUETE y autor del magnífico sepulcro del Inquisidor Corro en San Vicente de la Barquera, a tallar una *Virgen de las Angustias* que debe andar por PUEBLA. Otro escultor español, BLÁS HERNÁNDEZ hizo una *Virgen del Rosario* para un español establecido en VALLADOLID DE YUCATÁN. En la Colección Bello, de Puebla, hay un Cristo de NÚÑEZ DELGADO, con firma y fecha de 1585. En la Catedral de MÉXICO, D. F., hay dos Cristos, llamados *de los Conquistadores* y *Del buen Despacho*, que tradicionalmente se dicen enviados de España en el siglo xvi. Lo mismo se dice del de la Profesa. Agréguese a estas figuras los Niños de Dios ejecutadas para MÉXICO por los escultores DIEGO DE DAZA (1609) y LEONARDO JORGE (1637), citados más adelante, y los Menas de La Profesa, publicados por Angulo.

El naturalismo barroco, finalmente, da motivo a una serie de esculturas patéticas populares en todo el país, inconcebibles en el siglo xvi.

Los Agustinos en Oaxaca y en la Capital

Ya se ha dicho que la Orden de San Agustín ha puesto sumo cuidado en las obras que emprendió en México. Durante el siglo xvi se distinguen pronto sus conventos por la delicadeza y buena ejecución de los detalles ornamentales. Y, durante el xvii, veremos que continúan con tan buen criterio.

Para la Iglesia de San Agustín, en la capital, mandaron hacer un relieve que todavía se puede admirar en la fachada de la actual Biblioteca Nacional (Fig. 46). Su autor es desconocido. La obra, sin embargo, es de las más perfectas y famosas del país.

Al hablar de ella tengo que compararla con una de OAXACA que reproduce el mismo tema exactamente (Fig. 47). Ambas muestran al Santo Patrono cobijando bajo su manto a sus hijos espirituales; tema plástico que viene de tres siglos atrás por lo menos, aunque aplicándose a la Virgen María. En ACTOPAN hay un fresco de esta imagen del Amparo. Tema alegórico, tema idealista, tema visto con los ojos del pensamiento, no con los de la cara. El autor se ve en la precisión de otorgar módulos distintos a la figura principal y a las secundarias. Esto es mucho más notorio en el relieve de MÉXICO que en el de OAXACA. La corporeidad del Santo Patrono deja a las demás figuras en un tamaño demasiado pequeño. Basta con fijarse en el volumen de las cabezas.

Como tales desproporciones se ven corregidas en el de OAXACA, hay que pensar que el de MÉXICO fué labrado primero.

Si de los tamaños pasamos a la expresividad de las figuras, vemos lo mismo. En el más antiguo todo es rigidez y verticalidad. En el segundo, los frailes arrodillados están poseídos de una inclinación por el Patrono difícil de contener. Adelantan sus cuerpos y levantan sus cabezas. El autor está más en su siglo, en el siglo del naturalismo expresivo, que corresponde al xvii.

Si de estos grandes rasgos pasamos a examinar los detalles ornamentales vemos que tanto la mitra como el báculo, las barbas o la cenefa del manto están hechos en el de México minuciosamente, mientras en el oaxaqueño están tratados con mayor soltura y simplificación, sin perder en valor plástico.

Con lo dicho quedan suficientemente aclaradas las diferencias, pero no hemos abordado el verdadero problema de estos relieves: el de su genealogía. No buscamos al progenitor, al maestro o maestros que los ejecutaron; nos contentamos con discernir su patria. Porque desde luego descarto la idea de que sean obras de carácter español o indígena.

Procediendo por eliminación, descartada España, donde imperaba ya MONTAÑÉS, Italia, donde dominaba BERNINI, Francia poseída por un clasicismo huero y lamido, Flandes donde el protestantismo acabó con la escultura religiosa,¹ ¿qué nos queda? ¿Alemania? Algo teutón se ve en estas cabezas de San Agustín, sobre todo en la de México; y las barbas de ellas recuerdan el modo de hacer de TILMAN RIEMENSCHNEIDER. Pero este escultor, cuya vida transcurre entre 1468 y 1531, difícilmente podía operar sobre un escultor del XVII.

A mi entender, la explicación está en el relieve de la Iglesia de la Soledad, de OAXACA (Fig. 48). Este relieve es de la misma mano que el de San Agustín de la misma ciudad. Las angulosidades de los paños falderos bastan para certificarlos. Pues bien, esta Soledad, con lo bella que es, trasciende a estampa, a grabado bien compuesto, perteneciente a un libro devoto. El relieve está lleno de esas anécdotas que tanto gustan a los grabadores, porque, si no, la plancha no está grabada, según ellos. Paisaje, arboleda, piedras, matas, calavera, una cruz muy correcta con un no menos correcto paño simétricamente dispuesto, y, para final, una figura de María, con nimbo y todo, como en las pinturas góticas y en las esculturas del alemán citado. Imagen que presenta además una triangulación de paños lo más alejada que cabe del naturalismo. Por si todo esto fuera poco, el relieve está encerrado en un magnífico y precioso marco, para acercarle todavía más a una pintura.

Nada de lo que llevo dicho en este análisis debe considerarse, sin embargo, como despectivo. Se trata de bellísimos relieves, pero estando faltos de documentación, había que ir hasta el fondo en el examen.

Ningún español ha imaginado jamás una Soledad tan coqueta y esquiva. Nuestro modo de sentir ese tremendo momento ha sido siempre más hondo. Y si en este relieve no hay patetismo auténtico no es por culpa del escultor, sino de la estampa que le impusieron como modelo. Porque él manifiesta en el relieve de San Agustín ser capaz de infundir a la piedra pasión y efusividad.

¹ María Elena GÓMEZ-MORENO, *Breve Historia de la Escultura Española*.

Un poco más podemos añadir sobre el artista anónimo de estos relieves si contemplamos la *Purísima*, y *El Ángel con el rostro de Jesús* (Figs. 49 y 50), pertenecientes a la misma iglesia de la Soledad en OAXACA. Ello nos demostrará por añadidura lo distintos que son su modo de hacer y el del autor de San Agustín de México. Y lo que al principio nos parecía tan próximo lo veremos muy separado.

El poderoso alto relieve de la *Purísima* evoca más lo español que las obras anteriores. No se ciñe a ningún modelo determinado; incluso puede afirmarse que unos detalles están vistos en la pintura y otros en la escultura. Aquel revoloteo del manto por encima del hombro —tan usado aquí y en Guatemala—, procede del pintor valenciano JOSÉ DE RIVERA (El Españolito); en cambio, el ancho círculo que describe el mismo cerca de la cintura es más bien andaluz, así como la postura de las manos y su modelado.

En conjunto, la figura de María tiene dignidad y grandeza y corresponde al idealismo de su autor. Idealismo que vuelve a presentarse en este raro *Ángel-Verónica* que decora el exterior de la misma iglesia. En él, como en todas las figuras anteriores se ven esos ropajes afacetados, diamantinos, triangulados que vienen a ser la firma del autor. Ya tendremos ocasión de ver que tal angulosidad —de origen gótico— se perpetúa en México durante todo el siglo xvii.

Otros relieves en Oaxaca

Iglesia de Santo Domingo

Incluyo aquí estos relieves, aunque pertenecen al siglo xviii, por la relación que guardan con los anteriores. Pertenecen al Coro de Santo Domingo (Figs. 113 y 114). Son policromados y casi charros. La calidad estética desciende; sube en cambio el gusto popular. Los rizos de las nubes, que ya en el autor de la *Purísima* (en la Soledad) se habían estilizado en forma de S, llenan aquí todos los espacios vacíos con la mono-

tonía del lugar común. Ni las manos, ni las caras pueden someterse a examen; son bastas, inexpresivas, torponas. No obstante deben figurar en la historia de la escultura mexicana porque representan una inclinación del gusto por lo barroco centelleante.

En uno de los relieves que reproduzco se repite el tema del manto cobijador. En este caso es María la que ampara, en vez de San Agustín. En el otro relieve hay también repetición de tema, pero con más libertad. La virgen se aparece a Santo Domingo; pero mientras en el relieve de la fachada (Fig. 112) se mantiene a distancia, en el del coro llega a acariciarle. Aunque mirando para otro lado. Falta de unidad, muy primitiva.

Dos relieves de la capital de México

Ex-iglesia de la Encarnación

Sobre las portadas de esta iglesia, (rehecha en 1639) campean unos relieves: *La Anunciación*, y *San Lorenzo en la parrilla* (Figs. 51 y 52). Son de piedra blanca embutida en el marco de la piedra gris, como los de PUEBLA. La inspiración constante de las estampas sobre la escultura, es bien clara.

La prolijidad anecdótica en la Anunciación, con pupitre, tapete, atril, libro, cama y dosel puede verse también en un relieve del trascoro de la Catedral de León (España),² pero allí quedan de menos relieve; aquí tiene igual valor plástico lo secundario que lo principal. Un relieve concebido en grande (no en dibujo), un relieve monumental, hubiera simplificado todo eso. Los tiempos admitían y exigían ya una simplificación mayor.

El conjunto es bello y el escultor ahonda y da claro oscuro con entera pericia.

² *Arte y decoración en España*, t. VII. Barcelona, 1924.

Brega por desprenderse del xvi

Dos Purísimas: la de la iglesia de San Bernardo (México) y la de la Casa del Obispo (San Luis Potosí)

En toda época conviven generaciones rezagadas y generaciones avanzadas. La *Guadalupeana* de la Iglesia de San Bernardo, en México (Fig. 53), se alinea con las primeras. Su actitud, sus paños, la enorme media luna y hasta el ángel corresponden más al siglo xvi que al xvii. La iglesia a que pertenece se fabricó entre 1685 y 1690. Nadie diría que esta imagen fué labrada tan a fines del siglo. Tiene, además, algo de estatua sepulcral.

En cambio, la pequeña *Purísima* de SAN LUIS POTOSÍ (Fig. 54) respira naturalismo por todos sus detalles. Y un naturalismo indígena lleno de ternura, encantador. Por este sólo hecho hay que considerarla como de estilo "tequitqui". Es chaparrita; el rebozo se le ha convertido en manto; su cabellera es de pelo lacio, de hebras muy paralelas; sus pómulos son fuertes; su actitud en suma, la de la indita que corretea los caminos con su niño a la espalda, sujeto por el rebozo. Todo en ella es encantador; tiene una perfecta unidad de espíritu y de técnica, simple y anchamente concebida. Las masas están aquí manejadas con sentido de profundidad y de revuelo; de lo que se obtiene un vigoroso claro-oscuro. A mi modo de ver esta pequeña imagen debió marcar el derrotero a los escultores nativos. Lástima que no haya sido así.

Un Apóstol de piedra. San Andrés. (Museo de la Catedral de México.)

Un buen ejemplar de escultura en piedra, para incluir en el nicho de una fachada, es la del *Apóstol* (Fig. 55) que se conserva en el MUSEO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA, sin procedencia conocida. Tiene proporciones monumentales, está bien movida y ofrece fuertes contrastes de

luz y sombra. Aventuro la sospecha de que se deba a la misma mano que trabajó en el coro. O que quien la labró estaba muy influído por Rojas. Se nota sobre todo en la cabeza, de abultado copete o mechón sobre la frente, nariz larga y afilada, boca sumida. La manera de tratar los paños, por grandes biseles, recuerdan también las tallas en madera del escultor aludido, cuya obra veremos en seguida.

Sillerías de coro

Fragmentos de la perteneciente a la Iglesia de XOCHIMILCO (Fig. 56) nos la muestran como la más sencilla y primera de las tres. Sus tallas en los tableros principales son de escaso relieve, duras, secas y monótonas. El entallador que las hizo estaba muy por bajo del maestro que talló el retablo del altar mayor. Esta iglesia y convento de la Orden franciscana fueron construídos en 1535. Se desconoce la fecha de la sillería, pero si se la considera como de hacia la mitad del xvi, precede a las que veremos ahora en siglo y medio por lo menos. Ella, sin embargo, da la pauta para la solución de los tableros en las futuras sillerías. Las tallas no quedarán incluídas en nichos con veneras, ni en rectángulos, ni en ninguna otra forma arquitectónica de las muchas que se podían utilizar, sino en un fondo liso terminado arriba por un medio punto. Esta sencillez la conservan los maestros siguientes, aunque sobrecargan de ornamentación otras partes.

La sillería de la CATEDRAL METROPOLITANA, estudiada por el Sr. Enrique A. Cervantes,⁸ es de las pocas obras mexicanas con fecha y autor conocidos (Figs. 57 y 60). Se ejecuta en 1695 por el arquitecto y maestro de carpintería y ensamblaje JUAN DE ROJAS, del cual no se sabe otra cosa que el haber gozado de reputación como mazonero y ornamentista y el haber construído anteriormente, en España, la caja del órgano que se instaló en el coro de nuestra misma Catedral.

⁸ Enrique A. CERVANTES, *Catedral Metropolitana, Sillería del Coro*. México, 1936.

Como las tallas de este maestro tienen mucho de andaluzas (basta fijarse en la imagen de San Juan de Dios (Figs. 57) reproducida en detalle) se me ocurre que pueda ser descendiente del maestro granadino PABLO DE ROJAS que, a juicio de Gómez Moreno, decide sobre la generación de Montañés, Alonso Cano y Pedro de Mena. Rojas, además, si la memoria no me falla, es nombre de un pueblo andaluz.

Los granadinos Cano y Mena tallaron con singular cariño la imagen de San Juan de Dios. Y este Rojas pone en la suya todo lo que sabe y puede. Demuestra valor al hundir la gubia y sacar altos relieves, detenerse allí donde es justo, voltear la madera con verdadero aire y equilibrar un grupo como este. Las manos del santo y del mendigo son suficientes para acreditarle. Hay, sin duda, en su técnica una mayor dureza que en los grandes maestros españoles antecitados; tiene menos fantasía emotiva para los semblantes y actitudes, pero es un maestro digno de figurar en la historia del arte español con pleno derecho.

Consta en los documentos de la Catedral, según el Sr. Cervantes, que además de la caja del órgano ya fabricado, se comprometía Rojas a construir la sillería, un facistol y el envigado y coronamiento del coro, con maderas de cedro, caoba y tapincerán, por la suma de diez y seis mil ochocientos pesos.

Pero las figuras del facistol hechas en marfil nos revelan un maestro más blando y amigo de lo curvilíneo que el de las tallas de la sillería.

Muy parecida a esta obra es la del coro de la catedral de DURANGO. El canon de las figuras es, sin embargo, mucho más alargado.

Maestros contemporáneos de Rojas que quisieron competir con él

El Sr. Cervantes¹ ofrece en su monografía una serie de nombres de maestros que recurrieron tarde ante el Cabildo para presentar bocetos dignos de competir con los de Rojas. La lista puede interesar para ulteriores investigaciones: José de la Torre, Joaquín Rendón, Tomás Juárez,

Juan de Vargas, Manuel de Velasco, Pedro Maldonado, José Sáyo, Diego Caballero, Francisco Díaz o Rodríguez, Andrés de Roa, Juan González, Joaquín de Santana y Pedro García de Segovia.

La sillería de San Agustín o del Generalito

Un propósito decorativo muy diferente del que alienta en la sillería de la Catedral se nos presenta en esta importante obra hecha para el Convento de San Agustín después de reconstruido en 1692, y conservada hoy en la Escuela Preparatoria. Mientras la catedralicia se decide por llenar los tableros principales con figuras aisladas, según el uso del siglo xvii, la llamada del Generalito opta por el sistema antiguo de narrar pasajes bíblicos y, con ello, reunir en un solo tablero gran cantidad de elementos. Con este sistema se retrocede al plateresco, y resulta una obra más arcaica de lo que es. Su valor decorativo es mucho mayor, y lo mismo su fantasía, pero, rigurosamente hablando, traiciona a su época. Consta actualmente de 153 sillas; no nos parece verosímil que originariamente hayan sido 254. Esto mismo se desprende de los planos levantados por el Sr. Justino Fernández e incluidos en el estudio del Sr. García Granados.⁴

Nada se sabe en concreto del autor —más bien autores— de esta sillería. Según Romero de Terreros⁵ fué obra de los alumnos de la Escuela de San Juan de Letrán, pero no recuerda dónde leyó tal cosa.⁶ Según Toussaint, cabe pensar que trabajaron en ella los maestros que quisieron disputar a ROJAS la sillería de la Catedral, principalmente ANDRÉS DE ROA, TOMÁS JUÁREZ y JOAQUÍN RENDÓN.

Lo indudable es que se notan varias manos en su totalidad: manos naturalistas, manos académicas y manos ingenuas. Y es igualmente indudable que los artífices se ayudaron de estampas para sus composiciones.

⁴ Rafael GARCÍA GRANADOS, *Sillería de San Agustín*. Universidad Nacional de México. México, 1941.

⁵ M. ROMERO DE TERREROS, *Las Artes Industriales en la Nueva España*. México, 1923.

⁶ Sin duda en MARISCAL, *La Patria y la Arquitectura nacional*, 1915.

García Granados publica cuatro de ellas pertenecientes a una Biblia francesa, donde se puede notar que estos modelos fueron seguidos puntualmente por los ejecutantes de la sillería. Un detalle que nos afirma en la creencia de la pluralidad de autores es que *El Sueño de Jacob* está representado por tres versiones distintas. No es lógico que un solo autor hubiera hecho esto. En cambio, se explica muy bien que los agustinos propietarios hubiesen encargado a distintos tallistas el mismo tema para elegir el mejor y que, a la postre, aceptaran las tres versiones por parecerles igualmente dignas o por creer que nadie repararía en la repetición.

La obra, por su número y dimensiones es como para ser hecha en colaboración, sobre todo si los agustinos tenían prisa en rehacer su iglesia. De los tableros mayores hago resaltar los siguientes: *La Virgen del Apocalipsis*, esa Virgen que tanto gustó a los mexicanos por tener alas, o parecerse a un ángel; *El sacrificio de Isaac*, *San Juan postrado ante el ángel*, *Sansón y Dios Padre con el Tetramorfos*.

No dejaré de anotar ciertas características de estilo que pueden ayudar para ulteriores investigaciones: en los tableros pequeños, los troncos de los árboles se bifurcan sencillamente, rara vez producen tres ramas; las raíces quedan a la vista; las columnas de los edificios son pequeños balaustres; las figuras humanas son chaparras, cabezonas, y de proporciones infantiles. Común a los relieves pequeños y a los grandes son esos ricillos de nubes en forma de S, que vimos en algún relieve de OAXACA y se perpetúan en otros capitalinos del siglo XVIII.

En los tableros mayores tienen más ramas los árboles, pero siguen mostrando sus raíces. Las figuras son más esbeltas, y las que usan barba tienen muy sumida la boca, detalle observado también en la sillería de la Catedral.

También haré notar que los detalles estilísticos comunes a estas dos sillerías, señalados ya, y otros no señalados aún, como son, la angulosidad de los paños y la marcadísima huella del instrumento en la madera, se propagan en la capital de México y llegan a crear un estilo. Recuerdese la imagen de *San Andrés*, conservada en el Museo Metropolitano,

que siendo de piedra tosca presenta la misma técnica que las tallas en madera de estas sillerías. Y como caso más acentuado, si cabe, el del púlpito de la Parroquia de TACUBA.

Se diría que la escultura se echa a andar en el siglo xvii. Las imágenes se deciden a dejar los tableros y se salen solas por las calles. Es la gran época de los llamados *Pasos*.

Las figuras aisladas del siglo xvii

Imágenes importadas de España o fabricadas aquí

Durante la centuria anterior vinieron de España alguna Virgen gótica, algunos crucifijos, vasos sagrados, relieves en cobre o en marfil que servirían para inspirar obras mayores de tamaño. Pero, durante el xvii llegan imágenes muy variadas: del Niño Jesús, del trío de Santa Ana, la Virgen y el Niño; del Ecce-Homo; de la Concepción; de la Dolorosa; del Niño Dormido. Muchas han sido destruidas por las convulsiones sociales; otras están escondidas todavía.

Este era el caso de la preciosa figurita del *Niño Dormido* (Fig. 67) que sigilosamente salió al mercado y pasó la frontera del Norte hace pocos años. Este Niño andaluz, sentado en su sillón de vaqueta, apoyados los pies y el codo izquierdo en sendos cojines o almohadillas, la cabeza en una mano y, otra, pegada a la pelota que simboliza la tierra, pudiera ser de ALONSO CANO, que hizo imágenes de Jesús muy bellas y tiernas, pero a mí me parece más bien de MONTAÑÉS, por los pliegues, las manos, el semblante y los rizos del pelo. Yo no he visto en España una figurita más encantadora que esta, más natural, aplomada y llena de simpatía humana. Es de madera estofada, muy roída por la carcoma. Mide aproximadamente tres cuartas de alto.

Se sabe por documentos notariales que MONTAÑÉS tuvo asuntos con México. El Dr. D. Celestino López Martínez ha publicado preciosos

documentos del Archivo de Protocolos de Sevilla⁷ y entre ellos hay algunos que interesan especialmente a los historiadores del arte colonial. También D. Diego Angulo ha publicado cosas de gran interés relacionadas con lo español en México y en otras partes de América. Para nuestro asunto lo más importante es su artículo "Dos Menas en México", incluido en el número xxxi de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1935.

A la linda figurita del *Niño Dormido* puedo agregar otra imagen que me parece también de Montañés: el *Trío de Santa Ana, la Virgen y el Niño* conservados en Santa Mónica (PUEBLA), hoy Museo (Fig. 68).

Que la imagen es andaluza, no cabe duda. Hay en ella esa mezcla sabia del idealismo y naturalismo, dignidad y finura, severidad e intimidad, que florece en Andalucía muy al principio del siglo xvii.

La Santa Ana, figura principal, tiene una línea serena, evidentemente clásica, y en su perfil hay un recuerdo de Torrigiano, aquel resentido que le rompió la nariz a Miguel Angel, vecino de Sevilla durante bastante tiempo, donde dejó obras e influjo, especialmente visible en MONTAÑÉS. La Virgencita parece hermana primera de las de CANO y MENA. En la expresión de Santa Ana hay ya un latido suave de melancolía; en la pequeña reina de los cielos, por el contrario, espigamiento, seguridad en su Hijo y belleza menuda, meridional. "Las imágenes de la devoción andaluza son siempre bellas", dice Gómez-Moreno, y, hablando de MONTAÑÉS, añade: "Al incorporar a la escultura del siglo xvii la tradición del Renacimiento, MONTAÑÉS se liga con todo el arte andaluz anterior y es arranque de todo el siguiente".

En grupos como éste ha de haber por fuerza mucho de convencional; la Virgen ha de tener un tamaño menor que Santa Ana, sin dejar de ser la madre de Jesús. Plásticamente es imposible resolver bien este escalonamiento jerárquico. Pero, admitido lo convencional forzoso, vemos aquí un conjunto equilibrado y bello.

⁷ Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla*, 1928. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, 1929. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, 1930.

No mide el grupo arriba de metro con diez centímetros, y está estofada con grandes follajes de oro, en la misma proporción que los de la *Inmaculada* de MONTAÑÉS, perteneciente a la Catedral de Sevilla. Un poco chica resulta la cabeza del Niño, pero recuérdese que el Niño de la *Adoración de los Reyes*, en San Isidro del Campo (Sevilla) —una de sus mejores obras— es también de cabeza menuda.

Finalmente, la cara de Santa Ana recuerda vivamente a la misma santa que hizo MONTAÑÉS para el Buen Suceso (Sevilla), mirándola sobre todo de tres cuartos, no de frente.

Nadie ha reparado antes en esta joyita escultórica y creo que ha de interesar a los mexicanos y a los españoles.

El Niño Cautivo (Catedral de México, D. F.)

Los documentos publicados por el repetidamente aludido aquí Sr. López Martínez enseñan que el escultor DIEGO DE DAZA envía al mercader de Nueva España, Diego de los Reyes, nueve estatuitas de Jesús Niño, de cabellera dorada y sobre un copín; esto, en 1609; y que en 1637, el pintor Juan Mejías de Torres, próximo a embarcar para México, se comprometió a estofar y encarnar otras dos figuritas del Niño, ejecutadas por el escultor LEONARDO JORGE y a venderlas por cuenta de ambos. Estas figuras medían tres cuartos. "Poco anterior —dice Angulo—⁸ debe de ser el llamado *Niño Cautivo* de la Catedral de México (Figs. 69 y 70), regalo del racionero D. Francisco Sandoval de Zapata, que murió en Argel entre 1622 y 1629."⁹ Su estilo responde efectivamente a esos años".

No hay suficientes datos, ni obras de Leonardo Jorge, para poder atribuirle *El Niño Cautivo*. Su única obra documentada hasta hoy, según mis referencias, es la del retablo de Aracena (Sevilla), en colaboración con el pintor Pablo Legote. De todos modos, México tiene en esta figurita un fruto más de la fecunda Andalucía, que durante el siglo XVII asume lo más y mejor de la producción escultórica de España.

⁸ DIEGO ANGULO, "Dos Menas en Méjico", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 31. Madrid, 1935.

⁹ MARROQUÍ, *La Ciudad de México*, III, 418.

Los Menas de México

El trabajo del Sr. Angulo nos dió a conocer dos obras del escultor malagüeño (original de la provincia de Granada, educado por Alonso Cano, pero residente en Málaga durante casi toda su vida). A las dos esculturas suyas, que son los bustos de la *Dolorosa* y *Ecce-Homo* conservados en la Iglesia "La Profesa" (MÉXICO, D. F.), creo que debemos agregar, como de la escuela, el famoso *Cristo del Cacao* (Catedral de México) (Fig. 71) que también pudiera llamarse *de la Paciencia*. El Señor aparece sentado, casi desnudo, reclinada levemente la cabeza en una de las manos y con una caña en la otra. Es el momento siguiente a los azotes.

No conozco en toda la obra de MENA el antecedente de esta imagen, pero su rostro es igual al de sus muchos *Ecce-Homos* en busto que, de su mano o de taller, hay repartidos por el mundo. La expresión de los ojos, las cejas altas, los bigotes muy separados en el centro, la distancia de la nariz a la boca y el tamaño de ésta, más la forma de los pómulos son francamente menoides.

La actitud de este *Ecce-Homo* en reposo meditativo debió de gustar al mundo devoto mexicano a juzgar por las repeticiones que he visto en diversas iglesias e iglesias del país. Entre otros, el de MEXICALTZINGO, (Fig. 72) en la iglesia de San Marcos. Por este se pueden ver las diferencias entre una obra de taller o de quien ha estudiado bien al maestro y una repetición hecha por un seguidor lejano. Pero lo interesante no termina en esto, sino en la influencia que ejerce sobre otro escultor, o escultores, de la capital. Hay en el MUSEO METROPOLITANO un lote de figuras vestidas con auténticas y preciosas ropas eclesiásticas, maniqués con cabezas talladas que proceden de un discípulo de MENA, o, por lo menos, de un escultor muy adicto a su mundo espiritual. Las características faciales están más acentuadas en el lejano discípulo, por ejemplo, el apuntamiento de las cejas, con un fuerte realce de los músculos que

las levantan. El autor sigue también a MENA en el uso de pestañas postizas y ojos de vidrio. MENA los hacía con cáscaras de huevo. Yo destaco del lote, como evidentemente influídas, tres cabezas: la del *San Pedro Alcántara* (Fig. 73), la de la *Virgen de las Angustias* o *Dolorosa* (Fig. 74), y la de otro santo, acaso *San Pedro Mártir* (Fig. 75), que se distingue por su herida en el cuello, por su fino bigotillo, casi moderno, y por su perilla.

Fuera ya de la órbita de MENA, pero no tanto de su seguidor mexicano, son otras dos figuras del mismo Museo: la del *San Francisco en éxtasis* (Figs. 76 y 77) y la de *San Juan Evangelista* (Fig. 78). En ellas casi no hay vestigios del maestro malagueño, los paños son muy diferentes de los suyos, y, además, están estofadas, cosa que MENA hizo rara vez y en sus comienzos.

Para terminar con el influjo andaluz, presento una pequeña *Purísima* (Prop. de D. Agustín León Schulzember, México), deliciosa figurita, de cabeza y manos españolas, pero de ropajes americanos (Fig. 79).

Lo popular y lo exótico

Naturalismo abusivo

El pueblo suele quedarse corto ó ir más allá de lo necesario. Con el naturalismo del siglo xvii les entró a los escultores la ansiedad de convencer al pueblo de que sus imágenes eran personas y, el pueblo, por su parte, no acababa de satisfacerse. Ya hemos visto que PEDRO DE MENA y sus seguidores utilizan pestañas de verdad, cabelleras y dientes auténticos, ojos de vidrio o de un material plásticamente equivalente. Pues bien, como era lógico, el pueblo fué más allá; y los escultores emanados directamente de él accedieron y sobrepasaron la raya. He sabido de un caso verdaderamente abusivo referente a México. Si es anécdota, tómese la como tal. En no sé qué pueblo, llamaron una vez al carpintero los encargados de la iglesia para que compusiese el mecanismo interno de un

Cristo cuyo corazón se había parado después de llevar latiendo años y años mediante un aparato de relojería. El carpintero compuso el mecanismo efectivamente, pero lo situó bajo el pectoral derecho, lo cual fué advertido en seguida por los devotos dando motivo a sospechas y pláticas arregladoras desde el púlpito. Es el caso más notable de abuso de naturalismo que yo recuerdo.

Aunque tal cosa quedase en puro invento, es significativo. Hay un poco de lo mismo en casi toda obra popular. El pueblo —y quien dice pueblo dice escultor popular— ha querido en TLALMANALCO tener el *Ecce-Homo* más lesionado, maltrecho, sangrante y espectral del mundo (Fig. 80). Los vecinos de SAN MIGUEL TOTOCUITLAPILCO, quisieron un *Cristo después de los azotes* más lastimoso, tajado y demacrado que todos los conocidos; incluso más viejo de los 33 años (Fig. 81). El de SANTIAGO LAS CASAS (CHIAPAS) tiene más altura de estilo y el pueblo lo adorna charramente (Fig. 82).

Otra de las características populares consiste en desentenderse de la cronología o ignorarla. Y así nos tropezamos con esculturas que parecen del siglo xv y son del xvii. Esto ocurre con los dos *Cristos* de NESQUIPAYA, compañeros —parece mentira— de aquél magnífico que vimos en el capítulo del siglo xvi (Figs. 83 y 84).

Finalmente, y para que no todo sea tétrico, doy otra característica popular que es la caricatura involuntaria: de ella bastarán tres ejemplos, el *Santiago* de TLOCHICHILCO (HIDALGO), el de SANTA MARÍA CHICONAUTLA (HIDALGO) y el de SAN FRANCISCO ACATEPEC (PUEBLA). (Figs. 85 y 87).

Lo exótico

Califico así a las esculturas de marfil que se guardan en el MUSEO METROPOLITANO y en algún templo de la capital. Imágenes pequeñas y de un sabor chinesco que las separa por completo de lo hispánico. Hay entre ellas algunas efigies de Cristo que deben haber sido talladas a la vista de algún modelo español, pero delatan su origen asiático por este

o aquel detalle: los ojos o las manos. De los cuatro *Cristos* que se reproducen aquí hay tres que pueden haber salido del mismo taller. Basta fijarse en los pliegues de la "pureza". El primer pliegue se vuelca hacia el centro y, debajo de él se dibuja otro en forma de triángulo. Además, las tres figuras tienen el dedo grueso más largo de lo normal, llegando hasta por encima de la segunda falange del índice. Hay otro *Cristo*, más una *Sagrada Familia* y un *Angel* que, sobre tener más acentuado el estilo chinesco, son —como la Virgencita de la iglesia de la Enseñanza— claramente del siglo xviii. Acordándonos de la famosa nao de China y del abundante comercio con este país en ciertas épocas, se explica este exotismo.

Escultores del siglo xvii que trabajaron en México

Caballero (Diego). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral metropolitana.

Cárcamo (Diego de). Entallador. 1682. Hizo el tabernáculo de la Catedral de Puebla siguiendo los dibujos de García Ferrer.

Cerda (Matías de la). 1619 y 1625. Por entonces trabajaba en Guadalajara.

Gallegos (Fr. Sebastián). 1630. Hizo por este año la imagen conocida con el nombre de "Jesús Nazareno de los Terceros", para la iglesia del Tercer Orden en Querétaro; más un "Cristo" para la capilla de San Benito, también en el cementerio del convento de San Francisco. El año de 1632 hizo la imagen que llaman "Santa María del Pueblito". Es igualmente suya la escultura del "Señor de la Huertecilla" que se venera en la iglesia de Guadalupe. Todas ellas en Querétaro (Ver "Glorias de Querétaro", pp. 50, 53, 91 y 213).

Gándara. 1619 y 1625. Por entonces trabajaba en Guadalajara.

García Ferrer (Lic. Pedro). Pintor, escultor y arquitecto venido de España. 1682. Trazó el pináculo, con su media naranja y cúpula, de la Catedral de Puebla; hizo de medio relieve cuatro ángeles, de seis

varas de alto cada uno, para los arcos del crucero; pintó los cuadros de "El Nacimiento" y "La Epifanía" para el altar de los Reyes, más otros lienzos para la misma iglesia, y trazó el Tabernáculo, que ejecutó Diego de Cárcamo después de 1682. (Ver Antonio Tamariz de Carmona: "Descripción del Templo Real de la Ciudad de Puebla de los Angeles" y Diccionario de Viñaza).

García de Segovia (Pedro). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral metropolitana.

González (Juan). 1695. Quiso concursar para la sillería dicha.

Juárez (Tomás). 1695. Lo mismo que el anterior.

Lucas, "el del barrio de Santa Ana". 1688-1690. ¿Será Lucas Méndez?

Maldonado (Pedro). 1688-90. Hizo el retablo de Santo Domingo en Puebla.

Martínez (El maestro Francisco). Hizo por el año de 1606 una escultura de "San Diego de Alcalá" para la iglesia del convento de San Francisco, en Querétaro; en el mismo año, un "San Francisco" para la iglesia de San Antonio de Padua de los franciscanos descalzos, en Querétaro. (Ver "Glorias de Querétaro", pp. 45 y 61).

Mauricio (Miguel). Escultor indio. 1609. ... "De bulto ai mui buenos escultores, y tengo en este pueblo de Santiago un indio, natural de él, que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que ai, es aventajadísimo, y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles... (Ver Torquemada: "Monarquía indiana", lib. xvii, cap. i, t. iii, p. 209.)

Méndez (Lucas). Escultor. 1649. Hizo el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla por diseños de Juan Martínez Montañés enviados de España (Ver Tamariz de Carmona, obra citada; Veitia: "Fundación e historia de Puebla", manuscrito del Museo Nacional de México; Bermúdez de Castro: "Teatro metropolitano"; Revilla: "El Arte en México"; Roméro de Terreros: "Las artes industriales en la Nueva España"). A este Lucas Méndez se le llamó maestro de todos los de la Nueva España.

Pinto (Francisco). 1690. Trabajó en Puebla.

Ramírez (Laureano). 1688-90. Trabajó en la iglesia de Santo Domingo en Puebla (Ver Cervantes: *Revista mexicana de estudios históricos*, II. I. 1928).

Hizo también el retablo de San Francisco Javier en la iglesia de San Pedro y San Pablo (destruido). Y las esculturas de S. Cristóbal.

Rendón (Joaquín). 1695.

Roa (Andrés de). 1698.

Rodríguez (o Díaz, Francisco). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral de México.

Rojas (Juan de). Arquitecto y escultor. 1695 y 1704. Hizo la sillería del coro de la Catedral de México. (Ver Cervantes: "Catedral metropolitana, sillería del coro").

Rúa (José de la). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral metropolitana.

Santana (Joaquín de). 1695. Lo mismo que el anterior.

Sáyago (José). 1695. Idem. (Ver Cervantes, obra citada.)

Sole González, (Juan de). 1662. Trabajó en Puebla.

Torre (José de la). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral metropolitana.

Torrejón (Pedro de). 1637. Hizo el retablo de la antigua parroquia de Taxco a partir de 1634. (Ver Toussaint: "Taxco".)

Vargas (Juan de). 1695. Quiso concursar para la sillería de la Catedral metropolitana.

Velasco (Manuel de). 1695. Lo mismo que el anterior.

Ximénez (Miguel). 1687. Hizo los relieves de la fachada principal de la Catedral metropolitana, pues una de las figuras exentas que la adornan —el San Pedro— lleva su firma y la fecha, y es del mismo estilo que los relieves.

Ximénez (Nicolás). Hermano del anterior. 1687. Firma el S. Pablo que empareja con el S. Pedro firmado por su hermano en la misma puerta de la Catedral. Es inferior técnicamente.

SIGLO XVIII

El barroquismo del xviii

Generalidades

Nada que resuma tanto, ni que concrete tanto como la poesía, cuando es buena, es decir, cuando es poesía. Por esto no titubeo en reproducir cuatro versos de un poeta barroco, Jáuregui, muerto precisamente en 1641.

*Yace en abismo la borrasca altiva.
Muere el mar y es cristal su monumento,
que cierra en vez de tempestades solas
callados centros de difuntas olas.*

Un altar barroco es para mí, todo eso: borrasca altiva, monumento de cristal, centros callados de difuntas olas.

Y, por si las palabras de un poeta ponen en guardia a los que se creen más realistas, repetiré una frase de Wölfflin de quien no abuso a pesar de haberle traducido—: “En Bernini es de tal clase la factura que no es posible dar un paso con el análisis lineal, y esto indica al mismo tiempo, que lo cúbico (es decir, la masa voluminosa) se sustrae a la captación inmediata. No es que los planos y los pliegues de la esclavina sean por naturaleza agitados —esto es superficial—, sino que están vistos fundamentalmente en el sentido de lo plástico indefinido. *Pasa un estremecimiento sobre las superficies y la forma se pierde a la impresión táctil. Relampagueantes, como serpentinas, se escurren los reflejos de las prominencias recordando exactamente el modo como Rubens inscribe en el dibujo sus luces destacadas en blanco*”.

Este profesor alemán, enemigo de divagaciones literarias en sus trabajos analíticos y sintéticos, vemos que tiene que recurrir a expresiones muy semejantes a las del poeta. "Pasa un estremecimiento sobre las superficies... Relampagueantes, como serpentinatas, se escurren los reflejos".

México es famoso por su arquitectura barroca. Veamos si en ese **trémolo, temblor** y concurso de ondas a que se entregan la madera de los retablos y las piedras de las fachadas, las esculturas se pierden o luchan por afirmar su personalidad.

Durante el siglo XVIII, en todas partes, la escultura gana en libertad de movimientos lo que pierde en intensidad emotiva. Se hace aparatosa o se somete servilmente a la arquitectura o cae, al final del siglo, en un academicismo empachoso, que se llamó neoclasicismo. ¿

México, dentro de su valiente churriguerismo, vive y expresa todos estos modales, pero con notas propias, porque siempre, y allí donde puede, brota el sentido indígena.

Examinaremos, pues, la plástica mexicana del XVIII según este orden:

I.—Lo "tequitqui".

II.—Relieves en las fachadas.

III.—Maderas talladas o relieves y figuras de puertas y altares.

IV.—Imágenes sueltas.

I.—Lo "tequitqui"

En GUADALAJARA, y en su iglesia de Santa Mónica, se nos aparece metido en su nicho de esquina un *San Cristóbal* de un interés clásico modernísimo (Fig. 97). Se diría una figura esculpida por el revolucionario Epstein. Desproporcionado y simplificado, con acentuación de volúmenes donde le conviene al autor para sus efectos. Y todo ello repleto de sentimiento indígena; en el pecho del Niño Jesús se nota el hueco para la pieza de obsidiana que según dije resulta un resto idolátrico de los indios. Además, la estructura facial del Santo es completamente indígena.

En la misma fachada de esta iglesia hay unos leones heráldicos que se dirían mudéjares si no tuviéramos aquí el término que propongo (Fig. 98).

Paso por alto la parte superior de la fachada del Convento de Ntra. Señora de Guadalupe en ZACATECAS (de la inferior me ocuparé más adelante) monumento de lo que llamo tequitqui, pero predominantemente decorativo. Y, como un ejemplo más de este tipo, el relieve de TEPEACA (Puebla) donde lo tequitqui se confunde con un primitivismo popular indudable. Sobre el nicho se lee la fecha de 1727 (Fig. 99).

II.—Relieves en las fachadas

Esta es una de las tradiciones más arraigadas en México, llegando a prestar a sus fachadas un sello propio. Las hay de los tres siglos. En algunos casos, el relieve no está encerrado en un marco decorativo. Así ocurre en la portada principal de GUADALUPE (ZACATECAS), obra de fines del xvii y principios del xviii, importantísima en la historia de la ornamentación mexicana, sobre todo en la parte alta o segundo cuerpo, trabajado con la prolijidad infatigable de los templos de la India asiática. Las esculturas de los nichos responden a un espíritu concentrado y temeroso de romper la quietud. Extraño fenómeno en tiempos barrocos. Tal vez se deba esto a falta de soltura en el autor, a un cierto grado de primitivismo, que se acusa mucho más en el relieve guadalupano que campea sobre la puerta. Yo creo que esta obra es puramente "tequitqui", sin la menor intervención de mano europea. El quietismo de los santos es tan budista como la decoración de pagoda del coronamiento de la fachada. Los Santos tienen los ojos cerrados y los movimientos de los brazos, del pie que se apoya en el globo y del perro de Santo Domingo son *movimientos fijos*, de una extraña petrificación, anulados para siempre por la rigidez de los paños. El escultor de este *San Francisco* ha conseguido una imagen perfecta de la quietud o eternidad. Toda la portada es quietud. Es como el Partenón tequitqui. Ni la variedad de temas plásticos rompe la serenidad del conjunto.

Menos único, menos lleno de personalidad racial es el relieve de "La Profesa" (México, D. F.), obra de 1720 (Fig. 101). Pero, por lo mismo, es más representativo de lo usado. Hoy se copia por los canteros mexicanos todavía el caracoleo de este relieve, perfectamente enmarcado. Si lo

comparamos con los buenos relieves del siglo anterior veremos que hay en él una indudable decadencia.

De otras manos, pero tampoco extraordinarios, son los del antiguo Convento de Capuchinas (1744) hoy Colegio de Niñas (México, D. F.) (Figs. 102 y 103). Y los de la iglesia de la Santísima (Fig. 104) y de la Enseñanza (Fig. 105). Los señalo, sin embargo, porque su serenidad es ejemplo de que hubo en el país durante la mayor efervescencia churriguesca o ultra-barroca un deseo de represión o de freno. Y el interés de la plástica mexicana está en la variedad de sus matices e influencias. En esta cintura que es Nueva España, si se la mira en un mapa, caen saetas de oriente y occidente, cargadas de esencias milenarias o de esencias nuevas y dan lugar a productos variadísimos en las 8,000 iglesias que se levantaron durante el siglo XVIII según anota el Dr. Atl.¹

Si en la capital observamos una decadencia de este género de escultura decorativa, fuera de ella se producen ejemplares magníficos y bien mexicanos; uno de ellos el de la Iglesia de San Agustín, en QUERÉTARO, obra de 1745. Inscrito en un marco cruciforme de lo más suntuoso y tropical, aparece un *Crucificado* que se diría obra posterior a las del contemporáneo ARCHIPENCO; tan sobrio es y tan monumental. Aquí tenemos uno de los anónimos escultores mexicanos de más conciencia profesional y de más saber. Siendo más conocedor de su técnica que el de ZACATECAS, está en su línea. Obsérvese el santo que asoma por la derecha, con esos pliegues paralelos y verticales y esa actitud de retraimiento y serenidad petrificada. En este ejemplo no hay decadencia, sino plenitud o sentido cabal de lo que es la escultura de piedra y de aire libre, la escultura monumental.

Es curiosa esta discrepancia mexicana que vamos observando: de una parte claro-oscuro, alto relieve, prolijidad, fausto en lo decorativo; de otra, hieratismo, sobriedad, quietud en las esculturas que forman parte de las fachadas.

Este relieve, con escultura de bulto completo, es también producto tequitqui. La ornamentación cruciforme se ajusta al relieve aplanado tra-

¹ Dr. ATL, *Iglesias de México*, 6 vols., 1925.

dicional en lo indígena. La diferencia con otros productos de sabor tequitqui es que aquí son más perfectas la mano de obra y el dibujo. Como detalle del trabajo doy algo del patio del mismo edificio (Fig. 107).

Finalmente, se incluyen aquí los relieves de la fachada principal de la Catedral de México, hechos probablemente por MIGUEL y NICOLÁS XIMÉNEZ que firman el *S. Pedro* y el *S. Pablo* en 1687 (Figs. 108-110) y los relieves de CHALCO (Fig. 117) y Santo Domingo en OAXACA (Fig. 112).

III.—Maderas talladas, relieves y altares

Los altares ultrabarrocos llegaron en México a una fastuosidad incomparable. A pesar de la destrucción operada durante el neo-clasicismo y durante otras calamidades, nos quedan los suficientes para poder darse una idea. El mexicano es tallista por naturaleza, según parece. Hoy, que no tiene altares por tallar, talla muebles baratos con la misma ornamentación dieciochesca que aplica a la piedra en los marcos de puertas y ventanas.

El Dr. Atl, en su obra antecitada, dedica un tomo exclusivamente a los altares. Yo no voy a reproducir aquí más que cuatro, porque, en realidad, la escultura de los retablos rara vez tiene la suficiente personalidad o valor independiente. Esto es forzoso. La pujanza y el sentido totalitario de un altar barroco exigen subordinación al efecto de conjunto. Así, las figuras, son figuras decorativas, un tanto huecas o vacías. No es extraño que el estudioso de estas obras llegue a fatigarse o hartarse de tanta actitud vaga, divagada, insulsa. Y esto que digo sirve para todos los países. La verdad es que habiendo conseguido tantas cosas el siglo XVIII en otros órdenes, fracasó en la escultura, y que ésta sigue en decadencia durante mucho tiempo.

Abundan en magníficas tallas ornamentales los retablos de Santa Clara y Santa Rosa, en QUERÉTARO; de la Iglesia de Regina, y de la Catedral, en MÉXICO, D. F. En SAN LUIS POTOSÍ, en la Capilla del Carmen, hay un altar singularísimo por estar concebido en forma de nicho, con una enorme concha por cimera; en SANTA MARÍA TONANTZINTLA (PUEBLA) el del cru-

cero, con su ornamentación típicamente poblana de niños entre hojarascas; en TEPOZOTLÁN un retablo colateral donde luce una imagen de la Virgen, asistida por obsequiosos ángeles, que es de las más típicas por el movimiento de su cuerpo. Enumerar uno por uno los retablos más conocidos añadiría poco a nuestro propósito. Los de la iglesia de San Pedro de Belén (1735) (Fig. 115) y de San Cosme (que fué trasladado de TACUBA) (Fig. 116), dan idea del tipo medio escultórico vigente en la Capital durante la primera mitad del siglo. En SANTA MARÍA CUAUTEPEC (Delegación de Villa Madero) (Fig. 117) hay alguna figura poseída de aliento místico; pero, en general, no aspiran a otra cosa que a servir de ornato. También son típicos los de OZUMBA (Figs. 118-120) —cuyo autor se conoce, Francisco Peña Flores, 1730— y AMECAMECA. (Figs. 121-123.)

Quiero destacar, sin embargo, el altar de la Iglesia de San Agustín, en SALAMANCA (GUANAJUATO) (Fig. 124), fabricado hacia 1771, porque en él renace con indudable originalidad la escultura de agrupaciones usada hasta el siglo XVII en España. Este retablo está concebido con visión amplia y diáfana; y su ejecución es muy fina. No me recuerda nada español. En el cuerpo central o medio hay tres escenas cobijadas por enormes coronas que hacen veces de doseles. Este tema de las grandes coronas (usado en S. Juan de los Reyes, Toledo, España, por el maestro JUAN GUAS, a fines del XV) presta al conjunto cierta majestad real. Las escenas corresponden a *La Visión de Jacob*, *Jesús hallado en el Templo* y *La Muerte de San José*. Más arriba, en el tercer cuerpo, hay dos pasajes bíblicos todavía: *Los Desposorios* y *La Huida a Egipto*. Estos dos me parecen los más ingenuos y de sabor popular. El escultor es más ducho en tallar ángeles que otras figuras. El de *La Visión de Jacob* es precioso de actitud; está lleno de buen aire o de gracia; y en su modelado no hay nada de poquedad ingenua.

Las puertas de Santa Inés (México, D. F.) (Figs. 125-129). En el altar de SALAMANCA dirigía la ornamentación un gusto nuevo que no tenía nada de común con lo hispánico. Ese gusto era el francés, introducido en España por los Borbones a principios de siglo. A la Colonia llegó más

tarde, como era natural. Los Borbones implantaron las Academias, con el objeto de dirigir el gusto y la técnica por otros derroteros, los del neoclasicismo. Se abominó entonces de todo lo anterior; se desterró la policromía, dando preferencia al mármol y a la madera en su color. Fué entonces, en la segunda mitad del XVIII, cuando se echaron abajo, a golpes de hacha, tantos hermosos delirios barrocos allá y acá para sustituirlos con pasmados, congelados altares blancos que, en la mayoría de los casos no eran ni de piedra noble, sino de barata madera pintada fingiendo mármol.

Este movimiento borbónico fué aceptado en parte y en parte inaceptado. El pueblo tiene apego a sus costumbres y, en medio de los nuevos modos impuestos, deja ver el rumbo de su sangre.

Así tenemos que considerar estas puertas de la Iglesia de Santa Inés, en la ciudad de México, toscas y finas a la vez. Todo lo que en ellas es dibujo arquitectónico se ajusta al nuevo estilo *rococó*, pequeño caracoleo en guirnalda, frutas y coronas, sometido a líneas claras. Pero aquello que es escultura de imágenes animadas sigue con el fuego tradicional. En los detalles reproducidos podemos apreciar todo lo dicho. El tablero donde se representa la *Conducción de la Santa al Martirio* se nota la torpeza, la falta de dominio técnico a la par que un poder expresivo casi medieval; en el del *Santiago* el mismo poder expresivo y cierto arresto barroco en el conjunto; finalmente, en el de los donantes, toda una serie de detalles borbónicos: la indumentaria, las pelucas, incluso el parecido con Carlos IV en el caballero, el dosel que protege al Crucifijo y ese hormiguero de bienaventurados que parecen frutillas de la guirnalda *rococó*.

IV.—Imágenes sueltas

Hay en el Museo y antiguo Convento de Santa Mónica en PUEBLA, una imagen de San José ^{sin} falto del Niño en los brazos que según los guías es obra guatemalteca (Fig. 130). Como es muy frecuente oír en México, sobre todo a los anticuarios y aficionados, que tal o cual imagen es de Guatemala, es necesario decir aquí algunas palabras sobre el asunto. El Sr. Salvador Toscano, en un bosquejo de la escultura en la República

hérmana² tiene algunas frases que parecen escritas para salir al paso de los que con suma facilidad califican de guatemaltecas las imágenes. En primer lugar afirma que las primeras fuentes que hablan de exportaciones a México son del siglo xviii. Más adelante añade esto: "Con el siglo xviii, la escultura de Guatemala toma nuevos y peculiares caracteres. En primer término pierde el tamaño colosal que caracterizó a los usuales temas de la Pasión, a los Cristos en la Cruz, con la Cruz a cuestas, en la Caída, a las Dolorosas, a la Piedad o al Señor del Sepulcro; las proporciones naturales se pierden y aparecen aquellas esculturas de tamaño menor con que los anticuarios han querido peculiarizar a la escultura guatemalteca".

Como vemos por lo anterior, el run-run público ha creado un problema, pero queda reducido a la producción del siglo xviii, porque en los anteriores se distancian bastante las obras de acá y las de allá, aunque las de ambos países reciban de Andalucía su mayor influencia.

Yo espero que los ejemplares de la escultura mexicana insertos en este estudio contribuyan a diferenciarla mejor de la guatemalteca, aunque reconozco que en muchos casos sea difícil enjuiciar porque, al fin y al cabo, son hermanas, proceden de un mismo tronco estilístico. Lo que puede decidir en los casos difíciles será la técnica de la "encarnación" o sea el modo de simular carne viva, cosa que según los tratadistas hacían los guatemaltecos a la perfección.

El *San José* de Santa Mónica está muy ricamente estofado y bien encarnado; tal vez su movimiento, lo airado de su ropaje sean poco frecuentes en México, pero su rostro tiene la dulzonería de los del pintor Correa, esa mal entendida belleza; y la forma de los ojos hermana exactamente con la de los ojos de la *Purísima* del MUSEO METROPOLITANO (Fig. 131). Mejor dicho: de *las Purísimas*, porque hay dos en el mismo recinto, la una más de fines del siglo xviii y, la otra, de principios del xix (Fig. 132). La segunda me parece francamente mexicana, de la escuela de Tolsá. Es lástima que le hayan pintado los ropajes hace pocos años, acercándola a una escultura catalana comercial.

² Salvador TOSCANO, "La Escultura Colonial en Guatemala", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nº 5. México, 1940.

Neoclasicismo y academia

En 1791 arribó a México un valenciano, MANUEL TOLSÁ, nacido en Enguera el año de 1757. Viene destinado a la cátedra de escultura de la Academia de San Carlos, de la cual fué Director con el tiempo. Tolsá llegó con todas las armas. Sabía su Palladio para la arquitectura y su Bernini para la escultura. Era trabajador y concienzudo. Se adueñó del ambiente muy pronto e hizo una verdadera revolución.

Hoy, lejos ya de la fatiga que los altares e imágenes ultrabarrocos producían en el público, no admiramos a Tolsá con el fetichismo que los hombres del xix. Reconocemos sus dotes, pero lamentamos que él y su época rompieran tan dura y absolutamente con todo vestigio de arte genuino. La Academia era la negación rotunda de lo tequitqui, o sea, del aliento indígena, débil o robusto.

Pero este hombre documentado y técnico, traía en sí la tradición hispana del xvii; por esto, a pesar del gusto neoclásico por las esculturas en mármol o piedra sin colorear y por el bronce, talló imágenes en madera y las policromó. Y estas esculturas, que naturalmente gustaban más a las almas religiosas que las de mármol, impulsaron también a sus discípulos PATIÑO IXTOLINQUE, MARIANO PERUSQUA y MARIANO ARCE.

Tolsá podría traer bien aprendido el estilo de BERNINI, pero se sabía de memoria también al castellano (de origen portugués) MANUEL PEREIRA (que trabajó en Madrid desde 1646 hasta su muerte, en 1667), a D. Luis SALVADOR CARMONA, uno de los fundadores de la Academia en Madrid y a D. JUAN PASCUAL DE MENA, director de la misma hasta 1784, es decir hasta poco antes de venir el valenciano a México. Los gustos, usos y reglamentos eran los mismos en Valencia que en Madrid.

Las influencias de estos tres maestros españoles se ven en su *Santa Isabel* (Catedral, Capilla de Ntra. Sra. de Guadalupe), *San Jacinto* (Figura 133) (Catedral, Capilla de los Dolores) y *San Juan Evangelista* (Catedral, Capilla de Ntra. Sra. de Guadalupe). En la primera hay amplitud

y claridad en todo, lo mismo en los paños que en la actitud; en la segunda esas mismas cualidades más un naturalismo vigoroso en el semblante, hasta el punto de reconocer en él un tipo valenciano; en la tercera, una postura sumamente académica y una robustez corpórea que si busca la lozanía del desnudo clásico se aleja totalmente del espíritu ascético propio del Bautista.

Si a estas tres figuras unimos la *Purísima* (Fig. 135) que hizo para "la Profesa" tan ondulada y *rococó*, tan pintoresca, tan desprendida de una *Purísima* del Tiépolo por su alegría y vuelo de paños, y, con permiso, nos acordamos de una obra que no debiera citarse aquí por ser profana: su *Estatua ecuestre de Carlos IV*, bronce famoso, muy semejante a la de Luis XIV de Girardon, según Romero de Terreros, llegamos a la conclusión de que este buen maestro era un ecléctico.

Entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX se forman tres escuelas en México: la de PUEBLA con D. JOSÉ ANTONIO VILLEGAS DE CORA, D. ZACARÍAS COÑA y D. JOSE VILLEGAS CORA; la de MÉXICO (capital) con D. MANUEL TOLSÁ y D. PEDRO PATIÑO IXTOLINQUE; la de QUERETARO, con D. MARIANO PERUSQUIA, D. MARIANO ARCE, y D. MARIANO MONTENEGRO.

Es curioso que, cuando podemos contar con nombres, baja tanto el nivel artístico que sobra la historia. Lo mejor que produjo México en el orden plástico sigue en el anónimo. Este parece su sino y a ella se tiene que atener hoy por hoy quien recorra sus iglesias y museos con ánimo de estudiar.

Una cosa hay que tener en cuenta, sin embargo: que la decadencia se hace más palpable porque faltan buenos pintores de imágenes, buenos encarnadores y estofadores. La escultura policromada tiene que estar bien policromada. A veces, una figura mediana de calidad resulta buena y hasta magnífica por su pintura. Y, al revés, obras buenas resultan antipáticas por su falta de calor en el color. La policromía española del XVII llegó a un punto de perfección que no puede explicarse con eso del naturalismo. Alcanzó el punto de color natural de la carne, pero también un punto más, que ya no pertenece al natural sino al fenómeno artístico,

es decir, al hecho de que las imágenes han de “resultar” vivas, impresionantes y valiosas. Sabemos por el teatro, por el cine y por las bodas, que los actores tienen que pintarse si pretenden *llegar* a los ojos del espectador. Esto quiere decir que el color natural no sirve para ciertos momentos, ni para actuar delante de las multitudes. Pues bien, el siglo xvii supo esto y el siglo xviii lo ignoró. Esta fué su culpa. Y si hoy decimos delante de las imágenes de esa época que “nos dejan fríos” es porque realmente fueron pintadas con hielo.

Como predecesores de los quereteranos citados y sólo a título de información apuntaré tres artistas: el Maestro BARTOLICO, autor de un impresionante *Nazareno* en Santa Clara y, según tradición, del *Santo Entierro* de la misma, SEBASTIÁN GALLEGO, autor de una imagen muy venerada, *La Virgen del Pueblito*, nada notable; y FRANCISCO RODRÍGUEZ, autor de un *San Francisco* para la iglesia de San Antonio que lo delata como inferior a mediano.

Ninguno de los tres tiene nada de común con los renombrados MARIANO PERUSQUIA, MARIANO ARCE y MARIANO MONTENEGRO, “los tres Marianos”, como se les llamaba. Los dos primeros fueron discípulos de TOLSÁ en 1795. El tercero fué discípulo de los otros Marianos, que pusieron un taller en QUERÉTARO.

PERUSQUIA tiene un *Cristo* en la iglesia de Santa Clara que, a pesar de los elogios de un benemérito historiador ya desaparecido, es bastante flojo; más ancho de caderas que de pecho, presenta una silueta más femenina que varonil; la cabeza es pequeña y sin cuello; la pureza es pesada, sin gracia, con un nudo como una plasta y los dos extremos del paño guardando una simetría que cualquier maestro evita. Recuérdese el partido que los imagineros del siglo xvii sacaron de este pedazo de trapo, sobre todo los andaluces, que solían dejar al descubierto uno de los contornos de la cadera, generalmente el derecho de la figura.

Del mismo autor son una *Purísima*, en la iglesia de San Felipe, y una *Virgen del Socorro* en San Agustín. En GUADALAJARA tiene también algunas obras, como su compañero ARCE.

MARIANO ARCE tiene fama de ser más enérgico y desenvuelto. En la misma iglesia donde está el *Cristo* de PERUSQUIA, tiene una *Piedad* que en

sus pequeñas dimensiones ofrece más grandeza que la obra del compañero (Fig. 136). La cabeza de la Madre es algo convencional; los paños son algo acartonados y secos, pero no cabe duda de que el cuerpo del Hijo está modelado con facilidad y poder, gravita como debe en cada momento del desnudo, y presenta trozos, como el hombro y el brazo derecho, positivamente bellos.

Más dulzón se nos ofrece en otra de sus famosas figuras, en el *Santiago Apóstol* de la Catedral. El afán de hacer caras bonitas, común a los que-reteranos y a los poblanos de este tiempo les hace aparecer hoy como precursores de la "bonita" estatuaria religiosa y comercial de los catalanes actuales. Una cosa nos sorprende en este *Santiago* y es la redondez de los pliegues en su ropón, tan distintos de los contemplados en *La Piedad*.

En SAN LUIS POTOSÍ, en el templo de la villa de MONTECITO, tiene Arce otras esculturas, entre las cuales se destaca un *San Cristobalón con el Niño a cuestas*.

A los escultores de este período académico se les exige y se les reprocha más que a los de otras épocas porque lo que ellos se proponían era precisamente corregir las aberraciones formales en que juzgaban caídos no sólo a los góticos sino a los barrocos. De no haber insistido tanto sobre la vuelta a la bella porción, al canon, a la serenidad, y a las materias nobles, como el mármol y el bronce, nadie les pediría cuenta de tales propósitos a la hora de contemplar sus obras. Pero el hecho es que la mayoría de ellos se quedó sin alcanzar, ni siquiera entender, la divina proporción de los griegos.

El mismo REVILLA,³ que por la época en que se formó (segunda mitad del XIX) era muy partidario de la escuela académica, tiene de vez en cuando censuras para ellos. Así, hablando de los poblanos, les afea el amaneramiento de fruncir la boca, para hacerlas más pequeñas y bonitas en las Vírgenes. El mayor, y maestro de todos, D. JOSÉ VILLEGAS DE CORA, hizo preferentemente imágenes de vestir. D. Zacarías alardeó de maestro en anatomía plástica, siendo su mejor obra un *San Cristóbal* que

³ Manuel G. REVILLA, *El Arte en México*.

hizo para la iglesia de este nombre en PUEBLA. Suyas son también las estatuas de piedra en las torres de la Catedral de México, ateniéndose a dibujos de TOLSÁ. D. JOSÉ VILLEGAS, cuyas figuras son enteramente de talla, con gran movimiento de paños, dejó como lo mejor suyo una *Santa Teresa* para la iglesia de esta santa en la misma ciudad de PUEBLA.

Dejamos para final a PATIÑO IXTOLINQUE por haber sido quien estuvo más cerca de TOLSÁ, el maestro en varias artes. Además de su discípulo fué su colaborador. Nació en ACATZINGO. Era de raza indígena. Estudió en la Academia de San Carlos, primero con D. JOSÉ ARIAS; después, con TOLSÁ.

Son obras suyas las dos *Concepciones* de Santa Teresa la Antigua en México (desaparecida) y San Antonio en QUERÉTARO. Más las estatuas simbólicas *América* y *La Libertad* que están en la escalera de la Academia. Hizo imágenes de vestir, cuidándose mucho de los rostros y las manos; hizo bellos ángeles en yeso y madera policromada. Finalmente, ganó en concurso la plaza de profesor de la Academia, contra el español Canalosi, presentando un bajo relieve titulado *Wamba renunciando la corona*, que es como uno de los infinitos relieves de asuntos históricos que se hacían por entonces en España.

A pesar de su maestría en el oficio y de su finura y vocación es un artista sin personalidad.

Nota constante de la escultura colonial y religiosa de México

En las primeras páginas de este libro se anticipan unas cuantas observaciones condensadas para aquellos lectores apresurados que no se suelen detener en análisis. Entre ellas hay una que se refiere al carácter reposado de la imagería mexicana y como me parece fundamental y a la vez sobresaliente quiero cerrar mi estudio ampliando un poco este pensamiento.

Los grandes retablos del siglo xvi hemos visto que corresponden a la segunda mitad de la centuria. Por este tiempo habían dado ya de sí lo más importante allá en España ALONSO BERRUGUETE, JUAN DE JUNI y EL GRECO. Sería lógico que los estilos impulsivos de estos maestros hubieran trascendido hasta México, lejana provincia. Y sin embargo, no es así. México se comporta con tales autores como Carlos V y Felipe II, apartándolos, dejándolos. México parece querer desde el principio una estatuaría más refrenada, más domesticada y comedida. La pasión arrolladora que hace retorcerse a las figuras de esos castellanos o castellanizados, no asoma jamás aquí, ni siquiera en los tiempos ultrabarrocos. Este hecho, que es importante porque imprime carácter al virreinato, tiene que obedecer a algo. Yo apunté al principio que tal vez se debiera a la fuerte tutela eclesiástica, la cual podría considerar poco conveniente para un país que cambiaba de religión presentar las imágenes dulces del catolicismo entregadas al frenesí dionisiaco. La situación social en México exigía, por el contrario, presentar imágenes que inspirasen confianza y tranquilidad. No se olvide que las órdenes monásticas aquí tuvieron en los siglos xvi y xvii un mando tan efectivo sobre la producción artística como allá durante la Edad Media y que muchos de los escultores y arquitectos eran los propios religiosos. En España, no obstante el ambiente coercitivo creado por la Contrarreforma y la Inquisición, los soplos llegaban de las naciones vecinas, alentaban al artista y este llegaba a entablar pleitos con las iglesias sobre la interpretación de las figuras ejecutadas. Y que allá, uno y otra, el autor y la Iglesia estaban más hechos que aquí, donde todo empezaba. Autor e Iglesia eran productos de trasplante, no plantas de largo afincamiento.

Pero, aparte de este influjo que pudo ejercer la Iglesia enderezando el carácter de la imaginería en un sentido, hay otros dos factores que pudieron conducirla hacia lo mismo: el factor andaluz y el factor indígena. El escultor andaluz de los siglos xvi y xvii no fué nunca tan atormentado, impulsivo y violento como el castellano. Prefirió dar su nota de gracia, o de ponderación. MONTAÑÉS y CANO pueden considerarse como exponentes del genio andaluz religioso; y aunque el primero y los discípulos del

segundo afronten algunas veces con entereza lo más patético de la religión, siempre lo harán sin olvidarse del respeto debido a la belleza del cuerpo humano. Aunque ese cuerpo humano sea de Cristo y en la agonía. Quien haya leído las páginas de este libro habrá visto que son andaluces en su mayoría los hombres religiosos o artistas que comenzaron a trabajar en México; pero esos andaluces que antes eran sensuales en medio de la dignidad religiosa, dejan de serlo. La falta de sensualidad es otra de las características de la escultura aquí, salvo en algunos casos del siglo xviii.

De la influencia que pudo ejercer el tercer factor, el carácter indígena, puedo decir muy poco. Nadie me negará, sin embargo, que el mexicano es en su trato y en su lenguaje mucho más sereno, templado y comedido que el hombre celtíbero medio. Habla bajo; modifica las frases españolas limandoles toda forma autoritaria o impositiva; da muestras, en suma, de cierta preferencia por el aplomo, la corrección y la cortesía, hasta el punto de que un español de esos que se llaman castizos, colocado de repente en un círculo mexicano, parece un ente melodramático. Y esto, el melodrama, es lo que no se ve por lo general en la escultura mexicana colonial. Y digo por lo general, porque puede verse algunas veces en las imágenes populares influídas por los sermones terroríficos.

Escultores que trabajan en México en el siglo xviii y principios del xix

Aguillón (Toribio). Figura en el padrón de Querétaro del año 1791, con 20 años; nació en 1771.

Alba (Maestro). 1751. Trabajaba en Taxco, no sabiéndose hoy si era escultor o dorador (Ver Toussaint, "Taxco", 1932).

Arce (Mariano). Compañero de Perusquia en Querétaro. Se dice que fué discípulo de Tresguerras. Hizo la estatua de "La Libertad" para la Plaza de la Constitución de aquella ciudad, en 1820.

Arreguín (José). Mestizo. Tallador. Trabajaba el año de 1791 en Querétaro, según el padrón. Nació en 1751.

Balbás (Jerónimo). 1737. Hizo este año el retablo de Los Reyes de la Catedral de México.

Balbás (Vicente).

Bartolico (Maestro). Queretano (Ver texto).

Benítez (D. Joseph Joachin). 1765. Maestro tallador y dorador.

Casas (Ignacio). Entallador. Fines del xviii. Hizo el órgano para la iglesia de Santa Rosa, en Querétaro (Ver Romero de Terreros, "Artes industriales"). Heraclio Cabrera le atribuye el claustro de San Agustín, la iglesia de Santa Rosa y hasta el coro de Santa Clara, sin pruebas de importancia ("Arte pura e decorativa", vol. 9, I, septiembre de 1922, firmado H. C.).

Cora (D. Zacarías). Escultor poblano. Fines del xviii y principios del xix (Ver texto).

Cortés (Manuel). Figura en el padrón de Querétaro de 1791.

Escovar (Mariano). Padre del anterior, nacido en 1756 (Padrón citado).

Fernández (Francisco). Esc. queretano, nacido en 1756 (Padrón citado).

Gallego (Sebastián). Esc. queretano (Ver texto).

García (José Trinidad). Nacido en 1766, según padrón citado.

Guevara (Antonio). Mestizo queretano, nacido en 1727 (Padrón).

Izguerra (Juan). Nacido en 1766 (Padrón citado, Archivo general de la Nación).

López (Francisco). Principios del siglo xviii. Hizo varias esculturas para el segundo retablo de la antigua parroquia de Taxco (Ver Tousseint, "Taxco", 1932).

Luna (Atanasio). Queretano. Nació en 1750 (Padrón citado).

Luna (Cosmes). Queretano. Nació en 1766 (Padrón citado).

Luna (Vicente). Queretano. Nació en 1775 (Padrón citado).

Montenegro (Mariano). Queretano. Siglos xviii y xix (Ver texto).

Muñoz (Pedro). Entallador. Dirigió la sillería del coro de la Catedral de Puebla, terminada en 1722.

Núñez (Ignacio). Queretano. Nació en 1761 (Padrón).

Ocampo (Salvador). 1713. Maestro de escultor.

Paz (El maestro Mariano). 1804. Hizo en la Iglesia de la Congregación

De Querétaro el altar mayor, imitando mármol (Ver la Gaceta de los días 26 y 28 de febrero de 1805. Adiciones "Glorias de Querétaro", pp. 86-89).

Patiño Ixtolinque (Pedro). Esc. Nació en Acatzingo (Ver texto).

Peña Flores (Francisco). Esc. 1730. Hizo este año el retablo de Ozumba, cuyas imágenes llevan su firma (Comunicación del Sr. Francisco de la Maza).

Perusquia (Mariano). Siglos XVIII y XIX. Nació en Querétaro, el año de 1771 (Padrón de la ciudad en 1791, conservado en el Arch. Gen. de la Nación). Obras suyas no citadas en el texto: "Purísima" en el Coro de San Francisco; "San Sebastián de Aparicio", en la iglesia de los Hermanos del Cordón de San Francisco; "María y San Juan" a los lados del Cristo del maestro Bartolico, en la misma iglesia; "Concepción" en San Antonio; "Angel Custodio" en la capilla de la Santa Escala, parroquia de Santiago; "Crucifijo" copiado del de Santa Teresa para la Cofradía del Santo Cristo de los Trabajos, Colegio Real de Beatos Terceros Carmelitas; otro para los Carmelitas Descalzos (Ver Adiciones, "Glorias de Querétaro").

Prado (José). Mestizo queretano. Nació en 1751.

Reyna (Pedro Nolasco de). Queretano. Nació en 1711 (Padrón).

Roa y Velasco (Antonio). 1704. Maestro de escultura.

Rodas (José). Tallador. Mestizo. Nació en 1766. Queretano.

Rodríguez (Francisco). Queretano (Ver texto).

Rojas (Juan). Este maestro, autor de la sillería de coro de la Catedral a fines del siglo anterior aparece apreciando los bienes de D. José Bueno Basori en 1709.

Sancho (Dionisio). 1819. Escultor de Cámara de S. M. Hizo el catafalco para las honras fúnebres de Doña María Isabel Francisca de Braganza, en Guadalajara.

Sandoval (D. Santiago). Hizo un retrato del rey a caballo y las estatuas de la torre oriental de la Catedral de México, dirigido por Tolsá. Era indio cacique de la parcialidad de Santiago Tlaltelolco. Fué el primer profesor de escultura de la Academia de San Carlos (Sedano, página 230).

Sáyago (Antonio). 1813. Maestro de carpintero.

Silvestre (Maestro). 1751. Entallador o dorador que trabajaba en Taxco cuando se hacía la parroquia actual (Ver Toussaint, "Taxco", 1932).

Ureña (D. Felipe). Maestro carpintero y ensamblador; se obligó con sus hermanos José, Carlos e Hipólito, en 5 de abril de 1740, a hacer el retablo de Santiago de los Gallegos, en la Capilla del tercer Orden de San Francisco, en México, D. F. (Ms. del Sr. Toussaint).

Hizo en Toluca, el año de 1729, la sacristía con sus altares en el Convento de S. Francisco (Ver Cillero, "Mano religiosa", p. 26).

Villegas (José). Esc. poblano (Ver texto).

Villegas de Cora (José Antonio). Esc. poblano (Ver texto).

Ximénez (Vicente). Queretano y Cacique. Nació en 1741 (Padrón).

Xuárez (Tomás). 1720.

Yamas (Pedro). Queretano. Nació en 1751.

Zayas (José). Entallador. Hizo en Querétaro el retablo mayor de la iglesia de Guadalupe (Ver Romero de Terreros, "Artes industriales").

NOTA. Los abundantes datos inéditos que avaloran estas listas se los debo y se los debe el lector al señor D. Manuel Toussaint. Conste aquí mi profundo agradecimiento. Muchos de los datos pertenecen a artistas menores, tallistas, ensambladores y carpinteros; pero, dada la importancia de los retablos churriguerescos mexicanos, me parece útil recogerlos. Es lástima que de la capital no se hayan encontrado hasta hoy papeles como el padrón de Querétaro, que tantos nombres arroja. Y lo mismo digo de otras ciudades del país.

BIBLIOGRAFIA

- ANGULO IÑÍGUEZ (Diego). "Dos Menas en Méjico" (En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 31. Madrid. 1935).
- X ANGULO IÑÍGUEZ (Diego). *La escultura en Andalucía*. Sevilla. *Arte y Decoración en España*. Casellas Moncanut, editor. Barcelona, 1924.
- ATL (Dr.). *Iglesias de México*. 1925.
- X BAXTER (Silvestre). *Spanish-colonial architecture in Mexico*. Boston, 1901.
- CALO. Albumes fotográficos. México.
- CEAN BERMÚDEZ (Juan Agustín). *Diccionario histórico...* Madrid, 1800.
- CERVANTES (Enrique A.). *Catedral metropolitana: sillería del coro*. México, 1936.
- CILLERO. *Mano religiosa...* México, 1730.
- COUTO (Bernardo). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, 1889.
- El Museo Nacional de Escultura* (en Valladolid). Publicado por el Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1933.
- GARCÍA GRANADOS (Rafael). "Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales" (En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 5. México, 1940).
- GARCÍA GRANADOS (Rafael). *Sillería de San Agustín*. México, 1941.
- GARCÍA GRANADOS (Rafael) y MAC GREGOR (Luis). *Huejotzingo*. México, 1934.
- GÓMEZ MORENO (María Elena). *Breve Historia de la Escultura Española*. Madrid, 1935.

- LOGA (Valerian von). *Spanische plastik*. Munich, 1923.
- LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino). *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. 1928; *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. 1929; *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. 1930.
- X LOZOYA (Marqués de). *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona. 3 tomos,
- LLAGUNO Y AMIROLA (Eugenio). *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Madrid, 1829.
- MAC GREGOR (Luis). "Cien ejemplares de plateresco mexicano" (En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n^o 31, Madrid).
- MARROQUÍ (José María). *La ciudad de México*. México, 1900.
- MENDIETA (Fr. Jerónimo de). *Historia Eclesiástica Indiana*. México, 1870.
- Monumentos Coloniales de México*. México, 1939.
- MOTA PADILLA (Matías de la). *Historia de la Conquista de la Nueva Galicia*. México, 1870.
- ORUETA Y DUARTE (Ricardo). *Berruguete y su obra*. Madrid, 1917.
- REVILLA (Manuel G.). *El arte en México*. 2^a edición. 1923.
- ROMERO DE TERREROS (Manuel). *Historia sintética del arte colonial*. México, 1922.
- ROMERO DE TERREROS (Manuel). *Los retratos en cera. Marfiles. Los Nacimientos. La escultura funeraria* (Arte colonial, 1^a, 2^a y 3^a serie). México, 1916, 1918 y 1921.
- ROMERO DE TERREROS (Manuel). *Las artes industriales en Nueva España*. México, 1923.
- SEDANO. *Noticias de México*.
- SOLÁ (Miguel). *Historia del Arte Hispano-americano*. Barcelona, 1935.
- TOSCANO (Salvador). "La escultura colonial en Guatemala" (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n^o 5. México, 1940).
- TOUSSAINT (Manuel). "La escultura del siglo xvi" (Conferencia inédita).
- TOUSSAINT (Manuel). *Taxco*. México, 1932.
- TOUSSAINT (Manuel). *Catedral y Sagrario* (Monografías mexicanas de arte, n^o 1. 1917).

TOUSSAINT (Manuel). *Paseos coloniales*. México, 1939.

VELÁZQUEZ BOSCO (Ricardo). *El Monasterio de Ntra. Sra. de la Rábida*. Madrid, 1914.

VIÑAZA (Conde de). *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894.

APENDICE

DOCUMENTOS QUE REVELAN EL TRASLADO A CUATLINCHAN,
DE UN RETABLO QUE SE HIZO PARA TEHUACAN

“El dicho retablo que ansí a de hacer para el ospital de señor S. Pedro de ser [roto] pies de alto y quinze e medio de ancho sin el guarda olvos que tendran entrambos pies. Item a de tener el dho retablo ocho lumnas redondas y ocho tras columnas aticas con sus bazas y capiteles s unas y las otras y las redondas talladas como lo demuestra la traza. em de tener este dho retablo tres bancos guarnecidos e tallados con s cornixas y alquitraues como estan en la traza dibujados asi mismo a : tener cuatro tableros de pintura y en ellos las ystorias que en la traza tan escriptas.—Item en el banco bajo a de tener un sagrario tan alto mo el banco en que ha destar inserto con cuatro columnas y tres abajo guarnecido e tallado.—Item en los tableros de en medio a de llevar el primero de la bocación [advocación] a san pedro de bulto entero ntado en su silla todo el de pontifical metido en una caxa como parece la traza.—Item en el segundo cuerpo a de llevar un cristo y san Joan E uestra señora de bulto e una madalena al pie de la cruz de media talla todas estas figuras metidas en su caxa como está la traza. En el fron- pismo de arriba a de llevar a Dios padre de media talla y encima a de ear dos virtudes asi mismo de media talla e para que las dhas obras iga como conviene se obliga etc.”

El que más interéssa a nuestro objeto dice así: “En el pueblo de tegua- n en primero día del mes de dize. de mill e qui⁹s e noventa e nueve años, te mi el escriuano real e testigos parescio presente *alonssso prieto de bo- illa*, vezino de este pueblo y sindico del convento e monesterio del señor n franco del a quien doy fee que conozco. E dijo que teniendo el dho

monesterio vn retablo que poner en el altar mayor de la yglesia nueva que se esta haziendo en este puº, por yr como ba la obra muy de espazio y se entiende que en diez años no se podrá acabar, y todas las piezas y santos del por no aver en el dho monesterio donde las tener juntas se trayn de vna parte a otra, lo cual es causa de que cada día todo ello se pierda y benga a menos, y teniendo consideración a esto, el Muy Rdo. padre fray buenaventura de paredes provincial desta provincia del Santo Evangelio le pareszio que el dho retablo se llevase al pueblo de Guatinchan para ponerlo en vna yglesia que agora se a acabado en el dho pueblo pagando a este *todos los pºs de oro que costo la hechura*, para que estos estén en depósito de manifiesto en persona sigura de aquí a que la yglesia deste pueblo se acabe en nombre de su santidad, para con ellos comprar la hechura de otro retablo que sea el modelo de la dha yglesia, y *por quanto la hechura del dho retablo se compro al Juan de Arrue, pintor vezino de la ciudad de los angeles*, y se obligó a benirle a poner y asentar en la yglesia deste pueblo cada e quando y en qualquier tiempo y lugar que fuere llamado, así por los dhos religiosos como por los prinzipales deste pueblo, *como consta de la escritura que sobre ello hizo y otorgó en el ante mi el presente escriuano en quatro dia del mes de setiembre del año pasado de mill e quiºs e noventa y siete años*, y porque ya no a de benir a tener hefeto el benirlo a poner y asentar a este pueblo, así por yr a la larga la obra de la dha yglesia como porque ya el dho retablo se a dado e tres pasado al monesterio del puº de guatenchan donde a de estar y se a de poner y asentar, por tanto otorgo e disco que como tal sindico que deste monesterio, en nombre del trespasaba e trespasso el otro y duzion que tenia para apremiar al dho *Juan de Arrue a que biniera a este pueblo a poner y asentar el dho retablo, confforme a la escritura que sobre ello tiene hecha y otorgada, a los religiosos e naturales del dho pueblo* de guatinchan para que como cossa suya que es, le puedan apremiar al dho. Juan de Arrue al compliº de la dha escritura, e si es necessario para más fuerza daba e dio a los dhos religiosos e naturales del dho puº poder cumplido en fforma, tal qual de dho en tal caso se requiere para que puedan husar y husen del rigor de la dha escritura

contra el dho Juan de Arrue y sus bienes; como vieren que convengan judicial y estrajudicialmente ... en testimonio de lo qual otorgo esta carta ante mi el presente escriuano y testigos, y lo firmo de su nombre, siendo presentes por testigos a lo que dho es, aluaro alonso prieto y diego tenorio y andres hurtado, estantes en este pueblo, y de pedimento del dho otorgante no quedo registro. (f) Al^o prieto de bonilla. E por ende fize mi signo a tal en testimonio de verdad. (f) Cosme de Tuesta, scriua. de su magd."

INDICES

INDICE DE LUGARES

- Acatepec, San Francisco, 59.
 Acatzingo, 17, 81.
 Acolman, 17, 23, 27.
 Actopan, 25, 45.
 Alcalá de Guadaira, 39.
 Alzates, San Felipe de los, 18, 19.
 Amecameca, 70.
 Amusco, 27.
 Aracena, 56.
 Atzacotalco, 18.

 Barcelona, 86.

 Calpan, San Andrés, 24, 25.
 Coixtlahuaca, 19.
 Cuauhtepec, 70.
 Cuautinchán (Pue.), 38, 91.

 Chalco, 69.
 Chiapas, 28, 37, 39.
 Chiconautla, Santa María, 59.

 Durango, Coro de la Catedral, 51.

 El Escorial, 30.
 Extremadura, Arroyo del Puerco, 34.

 Granda, San Jerónimo, 35.
 Guadalajara, 14, 60, 66, 75.
 Guadalupe (Zacatecas), 66.
 Guatemala, 72.

 Huacalco, San Juan, 36.
 Huangó, 18, 26.
 Huaquechula, 10, 24, 25, 27.
 Huejotzingo, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 40.
 Huichapan, 35.

 Jilotepec, 18.

 Madrid, 73, 85, 86, 87.
 Madrid, Capilla del Obispo, 34.
 Malinalco, 39.
 Mexicaltzingo, 57.
 México, D. F., 14, 62, 68, 69, 70, 73, 77, 80, 82, 85, 86, 87.
 México, D. F., San Agustín, 45, 47.
 México, D. F., San Bernardo, 49.
 México, D. F., Santa Catalina de Sena, 37.
 México, Museo de la Catedral, 37, 49, 57, 58, 59.
 México, Catedral, Cristos, 44, 57.
 México, D. F., La Encarnación, 48.
 México, D. F. Convento de S. Francisco, 28.
 México, D. F. "La Profesa", 30, 44, 57, 67, 74.
 Michoacán, 39.
 Milpa Alta (México, D. F.), 35.
 Montecito (San Luis Potosí), 76.
 Morelia, 18.

 Nesquipaya, 30, 32, 59.

 Oaxaca, 14, 43, 45, 46, 47, 69.
 Ozumba, 70, 81.

 Pátzcuaro, 32.
 Puebla, 14, 39, 44, 55, 60, 61, 62, 71, 74, 77, 80.
 Puebla, Santa Mónica, 38.

 Querétaro, 14, 60, 61, 68, 69, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 82.

 Salamanca, 14, 70.
 Santiago, 61.

San Luis Potosí, 49, 69.
San Vicente de la Barquera, 44.
Sevilla, Puerta del Perdón, 27.
Sevilla, Santa Paula, 25.

Tacuba, 54.
Taxco, 62, 79, 80, 82.
Tecamachalco, 19.
Tehuacán, 38, 91.
Tenancingo, 39.
Tepeaca (Pue.), 38, 66.
Tepeapulco, 19.
Tepozotlan, 70.
Tepoztlan, 10, 24, 26.
Tlalmanalco, 24, 26, 35, 59.
Tlaltelolco, 81.

Tlaxcala, 31, 32.
Tlochichilco, 59.
Tochimilco, 29, 35.
Toledo (España), 70.
Toluca, 82.
Tonantzintla, Santa María, 69.
Totocuitlapilco, 59.
Tula, 34, 39.

Valencia (España), 73.
Valladolid de Yucatán, 44.
Veracruz, 39.

Xochimilco, 32, 34, 36.

Zacatecas, 14, 67, 68.
Zitácuaro, 18.

INDICE DE AUTORES

- Iba (Maestro), 79.
 guillón, Toribio, 79.
 Ionsó, Fr. Juan, 29, 39.
 Itamirano, Fr. Diego, 40.
 ngulo, Diego, 44, 55, 56, 57, 85.
 ora, Juan de [Van Aar o Van der Avera],
 40.
 rce, Mariano, 73, 74, 75, 76, 79.
 rciniega, Claudio, 34.
 rciniega, Luis de, 34, 39.
 rchipencó, 68.
 rias, José, 77.
 rreguín, José, 79.
 rrúe, Juan de, 38, 92.
 tl, Doctor, 68, 85.

 albás, Jerónimo, 80.
 albás, Vicente, 80.
 artolico, El maestro, 75, 80.
 arrientos, Fr. Pedro, 29.
 axter, Silvestre, 85.
 enítez, José Joaquín, 80.
 ecerra, Francisco, 26.
 enavente, Fr. Toribio de, o Motolinía, 40.
 ermúdez de Castro, 61.
 ernini, 46, 63, 73.
 erruguete, 12, 23, 27, 34, 36, 44.
 igarny, Felipe, 23.
 otticelli, 9.
 raganza, María Isabel Francisca, 81.
 rizuclas, Pedro, 39.
 Brunelleschi, 9.
 bueno Basori, José, 81.

 Caballero, Diego, 52, 60.
 Cabrera, Heraclio, 80.
 Calo, 85.
 Cano, Alonso, 33, 51, 78.

 Cárcamo, Diego de, 60.
 Carmona, Manuel Salvador, 73.
 Casas, Ignacio, 80.
 Cean Bermúdez, 85.
 Cerda, Matías de la, 60.
 Cerda, Matías y Luis de la, 32, 39.
 Cervantes, Enrique A., 50, 51, 62, 85.
 Cillero, 82, 85.
 Cisneros, Fr. García de, 40.
 Ciudad Rodrigo, Fr. Antonio de, 40.
 Concha, Andrés de la, 39.
 Cora, Zacarías, 74, 77, 80.
 Córdoba, Fr. Andrés de, 40.
 Cortés, Manuel, 80.
 Coruña, Fr. Martín de la, 40.
 Couto, Bernardo, 15, 85.

 Daza, Diego de, 44, 56.
 Díaz, Juan, 39.
 Díaz o Rodríguez, Francisco, 52.
 Donatello, 9.
 Durero, 9.

 Enciso, Jorge, 13.
 Entrambasaguas, Juan de, 38.
 Epstein, 66.
 Escovar, Mariano, 80.

 Fancelli, Domenico, 23.
 Fernández, Francisco, 80.
 Fernández, Juan, 38.
 Fernández, Justino, 52.
 Florentino, Julián, 23.
 Florín, Miguel, 27.
 Forment, 23, 30.
 Fuensalida, Fr. Luis de, 40.

 Gabiría, Bernabé de, 33.

- Gallego, Sebastián, 75, 80.
 Gallego Burín, 33.
 Gallegos, Fr. Sebastián, 50.
 Gándara, 60.
 Gante, Fr. Pedro de [Van der Moere], 15, 40.
 García, José Trinidad, 80.
 García Ferrer, Lic. Pedro, 60.
 García Granados, Rafael, 19, 34, 40, 52, 53, 85.
 García de Segovia, Pedro, 52, 61.
 Giralte, 34, 35.
 Girardon, 74.
 Gómez, Fr. Melchor, 29, 39.
 Gómez de Orozco, Francisco, 32.
 Gómez Moreno, María Elena, 12, 33, 46, 51, 55, 85.
 González, Juan, 52, 60.
 Greco, El, 9, 36, 37.
 Guas, Juan, 70.
 Guevara, Antonio, 80.
- Hernández, Blas, 44.
 Hernández, Gregorio, 33.
 Hontañón, Gil de, 27.
 Hurtado, Andrés, 93.
- Indaco, Jacobo el, 23.
 Izguerra, Juan, 80.
- Jiménez, Fr. Francisco, 40.
 Jorge, Leonardo, 44, 56.
 Juárez, Fr. Juan, 40.
 Juárez, Tomás, 51, 52, 61.
 Juni, Juan de, 23.
- La Rea, 32.
 Legote, Pablo, 56.
 León Schulzemberg, Agustín, 58.
 Leoni, León, 23, 30, 31.
 Leoni, Pompeyo, 23.
 Lisboa, Diego, de, 38.
 Loga, Valerian von, 86.
 López, Francisco, 80.
 López Martínez, Celestino, 54, 55, 56, 86.
 Lozoya (Marqués de), 86.
 Lucas, "el del barrio de Santa Ana", 61.
- Lucca della Robbia, 17.
 Luna, Atanasio, 80.
 Luna, Cosmes, 80.
 Luna, Vicente, 80.
- Llaguno y Amirola, Eugenio, 86.
- Mac Gregor, L., 16, 25, 34, 40, 85, 86.
 Maldonado, Pedro, 52, 61.
 Mariscal, 52.
 Marroquí, José María, 56, 86.
 Martínez, Francisco, 61.
 Mauricio, Miguel, 61.
 Mejías de Torres, Juan, 56.
 Melgarejo, Fr. Pedro, 40.
 Mena, Juan Pascual de, 73.
 Mena, Pedro de, 13, 33, 51, 57, 58.
 Méndez, Lucas, 61.
 Mendieta, Fr. Jerónimo de, 14, 86.
 Merodio, Mateo, 39.
 Miguel Angel, 16.
 Montañés, 9, 33, 38, 44, 46, 51, 54, 55, 56, 61, 78.
 Montañó, Juan, 39.
 Montenegro, Mariano, 74, 75, 80.
 Mora, José de, 32.
 Morales (El Divino), 34.
 Mota Padilla, Matías de la, 32, 86.
 Motolinía (v. Benavente, Fr. Toribio de).
 Muñoz, Pedro, 80.
- Núñez, Ignacio, 80.
 Núñez Delgado [Gaspar], 44.
- Ocampo, Salvador, 81.
 Olmedo, Fr. Bartolomé, 39.
 Ordóñez, Bartolomé, 23.
 Orueta y Duarte, Ricardo, 35, 86.
 Oviedo, Martín de, 39.
- Palos, Fr. Juan de, 40.
 Palladio, 73.
 Patiño Ixtolinque, Pedro, 73, 74, 81.
 Paz, Mariano, 81.
 Peña Flores, Francisco, 70, 81.
 Pereira, Manuel, 73.
 Perinez o Pereyns, Ximión, 34, 39.

Perusquia, Mariano, 73, 74, 75, 76, 81.

Picasso, 37.

Pinto, Francisco, 61.

Prado, José, 81.

Praxiteles, 9.

Prieto de Bonilla, Alonso, 91, 93.

Rafael, 9.

Ramírez, Laureano, 62.

Remesal, Fr. Antonio de, 29.

Rendón, Joaquín, 51, 52, 61.

Revilla, Manuel G., 61, 76, 86.

Reyes, Diego de los, 56.

Reyna, Pedro Nolasco de, 80.

Riemenschneider, Tilman, 46.

Rivas, Fr. Juan de, 40.

Rivera, El Españolito, 47.

Roa, Andrés de, 52, 62.

Roa y Velasco, Antonio, 81.

Rodas, José, 81.

Rodríguez, Francisco, 75, 81.

Rodríguez, Juan, 39.

Rojas, Juan de, 9, 43, 50, 52, 62, 81.

Rojas, Pablo de, 33, 51.

Romero de Terreros, Manuel, 32, 52, 61, 74,
80, 82, 86.

Rúa, José de la, 62.

Salamanca, García de, 38.

Sancho, Dionisio, 81.

Sandoval, Santiago, 81.

Sandoval de Zapata, Francisco, 56.

Santana, Joaquín de, 52, 62.

Sáyago, Antonio, 82.

Sáyago, José, 52, 62.

Sedano, 82, 86.

Serrano, Pedro, 39.

Siloe, Diego, 23, 30, 33.

Silvestre, Maestro, 82.

Solá, Miguel, 86.

Solé González, Juan de, 62.

Soto, Fr. Francisco, 49.

Suster, Adrián, 39.

Tamariz de Carmona, Antonio, 61.

Tecto [Van Tacht], Fr. Juan de, 40.

Tenorio, Diego, 93.

Tiépolo, 74.

Tolsá, 9, 12, 72, 73, 74, 75, 77.

Tolstoi, 18.

Torre, José de la, 51, 62.

Torrejón, Pedro de, 62.

Torrignano, Pedro, 23.

Toscano, Salvador, 37, 71, 72, 86.

Toussaint, Manuel, 19, 34, 37, 38, 52, 80,
82, 86, 87.

Tuesta, Cosme de, 93.

Ubeda, Pedro de, 35.

Ureña, Felipe, 82.

Valencia, Fr. Martín de, 40.

Vargas, Juan de, 52, 62.

Vázquez, Alonso, 39.

Vázquez, Bautista, 44.

Vázquez, Pedro, 38.

Veitia, 61.

Velasco, Manuel de, 52, 62.

Velázquez, 9.

Velázquez Bosco, Ricardo, 30, 87.

Villegas Cora, José, 74, 77, 82.

Villegas de Cora, José Antonio, 74, 76, 82.

Viñaza, Conde de la, 87.

Wölfflin, Heinrich, 65.

Ximénez, Miguel, 62, 69.

Ximénez, Nicolás, 62, 69.

Ximénez, Vicente, 82.

Xuárez, Tomás, 82.

Yamas, Pedro, 82.

Zayas, José, 82.

INDICE DE LAMINAS.

1. San Agustín Acolman (Edo. de México). Sig. xvi.
2. San Agustín Acolman. Cruz del atrio. Sig. xvi.
3. Atzacualco.
4. San Felipe de los Alzates (Michoacán). Sig. xvi.
5. Jilotepec (Edo. de México). Sig. xvi.
6. Huango (Michoacán). Sig. xvi.
7. Tepeapulco (Hidalgo). Sig. xvi.
8. Huaquechula (Puebla). 1580.
9. Huaquechula (Puebla). Detalle.
10. San Andrés Calpan. Detalle de una posa. Sig. xvi.
11. San Andrés Calpan (Puebla). Sig. xvi.
12. Calpan (Puebla). Detalle de una posa. Sig. xvi.
13. Calpan (Puebla). Detalle de una posa. Sig. xvi.
14. San Andrés Calpan (Puebla).
15. Huejotzingo (Puebla). Detalle de la portada. Sig. xvi.
16. Huejotzingo (Puebla). Iglesia de San Diego. Sig. xvi.
17. Tlalmanalco (Edo. de México). Detalle de una enjuta. Sig. xvi.
18. Tlalmanalco (Edo. de México). Detalle de la portada concluída en 1591.
19. Tepoztlán (Morelos). Convento dominico. 1559.
20. San Agustín Acolman (Edo. de México). Portada. Sig. xvi.
21. Huaquechula (Puebla). Púlpito. Sig. xvi.
22. México, D. F. Maternidad del Antiguo Convento de San Francisco.
Sig. xvi.
23. Chiapa de Corzo (Chiapas). Santuario de Guadalupe. Sig. xvi.
24. Tochimilco (Puebla). Sig. xvi.
25. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvi.
26. Nesquipaya (Edo. de México). Detalle del Cristo de la iglesia de San
Cristóbal. Sig. xvi.
27. Nesquipaya (Edo. de México). Conjunto del anterior.
28. Tlaxcala. Iglesia de San Francisco. Sig. xvi.
29. Xochimilco (México, D. F.). Parroquia. Sig. xvi.

30. Xochimilco. Parroquia. Detalle del retablo mayor. Sig. xvi.
31. Xochimilco. Parroquia. Otro detalle del retablo mayor. Sig. xvi.
32. Xochimilco (México, D. F.). Detalle del altar mayor, en la Parroquia.
Sig. xvi.
33. Huejotzingo. Retablo mayor de la Parroquia. Sig. xvi. El San Sebastián.
34. Huejotzingo. Relieve del retablo principal. Sig. xvi.
35. Huejotzingo. Detalle del retablo principal. Sig. xvi (hacia 1580).
36. Milpa Alta (México, D. F.). Parroquia. Sig. xvi.
37. San Juan Huacalco (México, D. F.). San Pablo. Sig. xvi.
38. San Juan Huacalco (México, D. F.). San Pedro. Sig. xvi.
39. México, D. F. Museo de la Catedral. San Juan. Fines del sig. xvi.
40. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de un San Juan. Sig. xvi.
41. México, D. F. Museo de la Catedral. Imagen de María, compañera de
la anterior.
42. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de la Virgen. Sig. xvi.
43. El Carmen. San Cristóbal (Chiapas). San Sebastián. Sig. xvi.
44. Cuautinchan (Puebla). Sig. xvi.
45. Tepeaca (Puebla). San Juan de Dios. Sig. xvi.
46. México, D. F. Biblioteca Nacional, antiguo convento de San Agustín.
1677-1692.
47. Oaxaca. Iglesia de San Agustín. Sig. xvii.
48. Oaxaca. Iglesia de la Soledad. Detalle de la fachada. Sig. xvii.
49. Oaxaca. Purísima en la iglesia de la Soledad. 1682-1690.
50. Oaxaca. Iglesia de la Soledad. 1682-1690.
51. México, D. F. Iglesia de la Encarnación. 1639.
52. México, D. F. Iglesia de la Encarnación. 1639. Martirio de San Lorenzo.
53. México, D. F. Iglesia de San Bernardo. Virgen de Guadalupe. 1685-1690.
54. San Luis Potosí. Casa del Obispo. Fines del sig. xvii.
55. México, D. F. Museo de la Catedral. San Andrés. Sig. xvii.
56. Xochimilco (México, D. F.). Sillería. Sig. xvi.
57. México, D. F. Catedral. Detalle de la Sillería, obra del maestro Juan de
Rojas. 1695.
58. México, D. F. Catedral. Sillería. Maestro Rojas.
59. México, D. F. Catedral. Sillería. Maestro Rojas.
60. México, D. F. Catedral. Detalle de la Sillería. Maestro Rojas. 1695.
61. México, D. F. Detalle de la Sillería de San Agustín o "del Generalito".
Sig. xvii.
62. México, D. F. Detalle de la Sillería "del Generalito".
63. México, D. F. Detalle de la Sillería "del Generalito".

4. México, D. F. Otro detalle de la Sillería "del Generalito". Sig. xvii.
5. México, D. F. Tablero de la Sillería "del Generalito".
5. México, D. F. Tablero de la Sillería "del Generalito".
7. Estados Unidos de Norteamérica. Colección particular ignorada. Jesús Dormido. ¿Montañés? Sig. xvii.
3. Puebla, Pue. Convento de Santa Mónica. Sig. xvi. Santa Ana, la Virgen y el Niño. ¿Obra de Montañés?
3. México, D. F. Museo de la Catedral. "El Niño Cautivo". Sig. xvii.
3. México, D. F. Detalle de la anterior.
1. México, D. F. Catedral. Señor del Cacao. Sig. xvii.
2. Mexicaltzingo. Iglesia de San Marcos. Ecce-Homo.
3. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii.*
4. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii.
5. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii.
5. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii.
7. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de la figura anterior.
3. México, D. F. Museo de la Catedral. Sigs. xvii-xviii.
9. Héxico, D. F. Colección particular. Sigs. xvii-xviii.
0. Tlalmanalco (Edo. de México). Sig. xvii.
1. Totocultlapilco (Edo. de México). Sig. xvii.
2. San Cristóbal de las Casas (Chiapas). Iglesia de San Nicolás. Sig. xvii.
3. Nesquipaya. Crucifijo de tipo popular.
4. Nesquipaya (Edo. de México). Crucifijo popular.
5. Santiago Tochmilco (Hidalgo).
6. Santa María Chiconautla (Hidalgo). Escultura popular de Santiago.
7. San Francisco Acatepec (Puebla). Escultura popular.
8. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil. Detalle del crucifijo que sigue.
9. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil. Crucifijo.
0. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil.
1. México, D. F. Museo de la Catedral. Sagrada Familia en marfil.
2. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle del grupo anterior.
3. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil.
4. México, D. F. Iglesia de la Enseñanza. Marfil.
5. Conjunto de la anterior.
6. México, D. F. Museo de la Catedral. Alabastro. Sig. xviii.

* La fecha aparece equivocada al pie de la lámina.

97. Guadalajara (Jalisco). San Sebastián en la iglesia de Santa Mónica.
98. Guadalajara. Santa Mónica. Sig. xviii.
99. Tepeaca (Puebla). 1721.
100. Zacatecas (Zacatecas). Monasterio de Guadalupe. Sigs. xvii-xviii.
101. México, D. F. Iglesia de la Profesa. 1720.
102. México, D. F. Antiguo Convento de Capuchinas. 1744.
103. Otra puerta del mismo convento. 1744.
104. México, D. F. Iglesia de la Santísima. Sig. xviii.
105. México, D. F. Iglesia de la Enseñanza. Segunda mitad del sig. xviii.
106. Querétaro. Iglesia de San Agustín. 1745.
107. Querétaro. Patio de San Agustín, hoy Palacio federal. 1745.
108. México, D. F. Fachada de la Catedral. ¿Miguel Ximénez? 1680.
109. México, D. F. Relieve en la fachada de la Catedral, hacia 1680.
110. México, D. F. Catedral. Figura de San Pedro, firmada por Miguel Ximénez.
111. Chalco (Edo. de México). Frontón del sig. xviii añadido a la iglesia del xvi.
112. Oaxaca (Oaxaca). Santo Domingo. Capilla del Rosario. 1731-38.
113. Oaxaca (Oaxaca). Coro de Santo Domingo. Sig. xviii.
114. Oaxaca. Santo Domingo. Sig. xviii.
115. México, D. F. Iglesia de Belén. 1735.
116. México, D. F. Iglesia de San Cosme. Sig. xviii.
117. México, D. F. Santa María Cuauhtepac. Sig. xviii.
118. Ozumba. Parroquia. 1730. Obra de Francisco Flores.
119. Ozumba. Detalle del mismo retablo. 1730. Francisco Flores.
120. Ozumba. Detalle del retablo mayor. 1730.
121. Amecameca. Parroquia. Sig. xviii.
122. Amecameca (Edo. de México). Detalle del retablo.
123. Amecameca (Edo. de México). Detalle del retablo.
124. Salamanca (Guanajuato). Iglesia de San Agustín. Sig. xviii.
125. México, D. F. Santa Inés. 1790.
126. México, D. F. Otra puerta de Santa Inés.
127. Un detalle de las puertas de Santa Inés.
128. México, D. F. Iglesia de Santa Inés. Detalle de una puerta. 1790.
129. México, D. F. Iglesia de Santa Inés. Detalle de una de las puertas.
130. Puebla. Ex-convento de Santa Mónica. Sig. xviii.
131. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xviii.
132. México, D. F. Museo de la Catedral. Imagen de Tolsa o de su escuela.
Sig. xix.

133. México, D. F. Catedral. San Jacinto, por Tolsa. Sig. XIX.
134. México, D. F. Catedral. La misma imagen vista de frente.
135. México, D. F. Iglesia de la Profesa. Sig. XIX.
136. Querétaro. Iglesia de Santa Clara. Piedad, por Mariano Arce. Sig. XIX.
137. Granada. Retablo de San Jerónimo.
138. Sevilla (España). Puerta del Perdón.

INDICE GENERAL

INTERÉS DE LA ESCULTURA COLONIAL MEXICANA	7-19
Ventajas de lo anónimo	12
Un repertorio y un sistema	13
Aplicación y habilidad del indígena	14
Conato de estilo. Lo <i>tequitqui</i> o mudéjar mexicano	16
Cruces de tipo <i>Tequitqui</i> , 17.	
Reminiscencias idolátricas	19
SIGLO XVI	21-40
Generalidades	23
La escultura decorativa en piedra	24
Huejotzingo (1529-1570), San Andrés Calpan (1548) y Huaquechula (1580), por Fray Juan de Alameda; Tlalmanalco (portada de 1591); Tepoztlán (1559).	
Esculturas de madera	28
Relieves, 28.—Figuras sueltas: góticas, 29, y clásicas, 30.	
Materiales indígenas	31
Retablos	32
La Virgen de Xochimilco, 32.—El retablo de Huejotzingo, 34.—La Coronación de la Virgen (Milpa Alta, D. F.), 35.—San Pedro y San Pablo (San Juan Huacalco, D. F.), 36.—Dos imágenes de un Calvario en el Museo de la Catedral de México, 37.—Un San Sebastián (Iglesia del Carmen, en San Cristóbal, Chiapas), 37.—Trío de Santa Ana, la Virgen y el Niño (Cuautinchán, Puebla), 38.	
Escultores, canteros y entalladores del siglo xvi	38
Procedencia de los primeros evangelizadores	39
SIGLO XVII	41-62
Generalidades. Idealismo rezagado. Naturalismo	43
Los Agustinos en Oaxaca y en la Capital	44

Relieves en piedra sobre las portadas	45
Otros relieves en Oaxaca. Iglesia de Santo Domingo, 47.—	
Dos relieves de la capital de México. Ex-iglesia de la Encarnación, 48.	
Brega por despegarse del xvi	49
Dos Purísimas: la de la iglesia de San Bernardo (México) y la de la Casa del Obispo (San Luis Potosí), 49.—Un Apóstol de piedra. San Andrés (Museo de la Catedral de México), 49.	
Sillerías de coro	50
Maestros contemporáneos de Rojas que quisieron competir con él	51
La sillería de San Agustín o del Generalito	52
Las figuras aisladas del siglo xvii	54
Imágenes importadas de España o fabricadas aquí, 54.—El Niño Cautivo (Catedral de México, D. F.), 56.—Los Menas de México, 57.	
Lo popular y lo exótico	58
Naturalismo abusivo, 58.—Lo exótico, 59.	
Escultores del siglo xvii que trabajaron en México	60
SIGLO XVIII	63-82
El barroquismo del xviii	65
Generalidades, 65.—I. Lo “tequitqui”, 66.—II. Relieves en las fachadas, 67.—III. Maderas talladas, relieves y altares, 69.—IV. Imágenes sueltas, 71.	
Neoclasicismo y academia	73
Nota constante de la escultura colonial y religiosa de México.	77
Escultores que trabajan en México en el siglo xviii y principios del xix	79
BIBLIOGRAFÍA	83-87
APÉNDICE. Documentos que revelan el traslado a Cuathlinchán de un retablo que se hizo para Tehuacán	89-93

I N D I C E S

De lugares	97
De autores	99
De láminas	103

LAMINAS



Fot. Márquez

1. San Agustín Acolman (Edo. de México). Sig. XVI



Fot. Márquez

2. San Agustín Acolman. Cruz del atrio. Sig. xvi

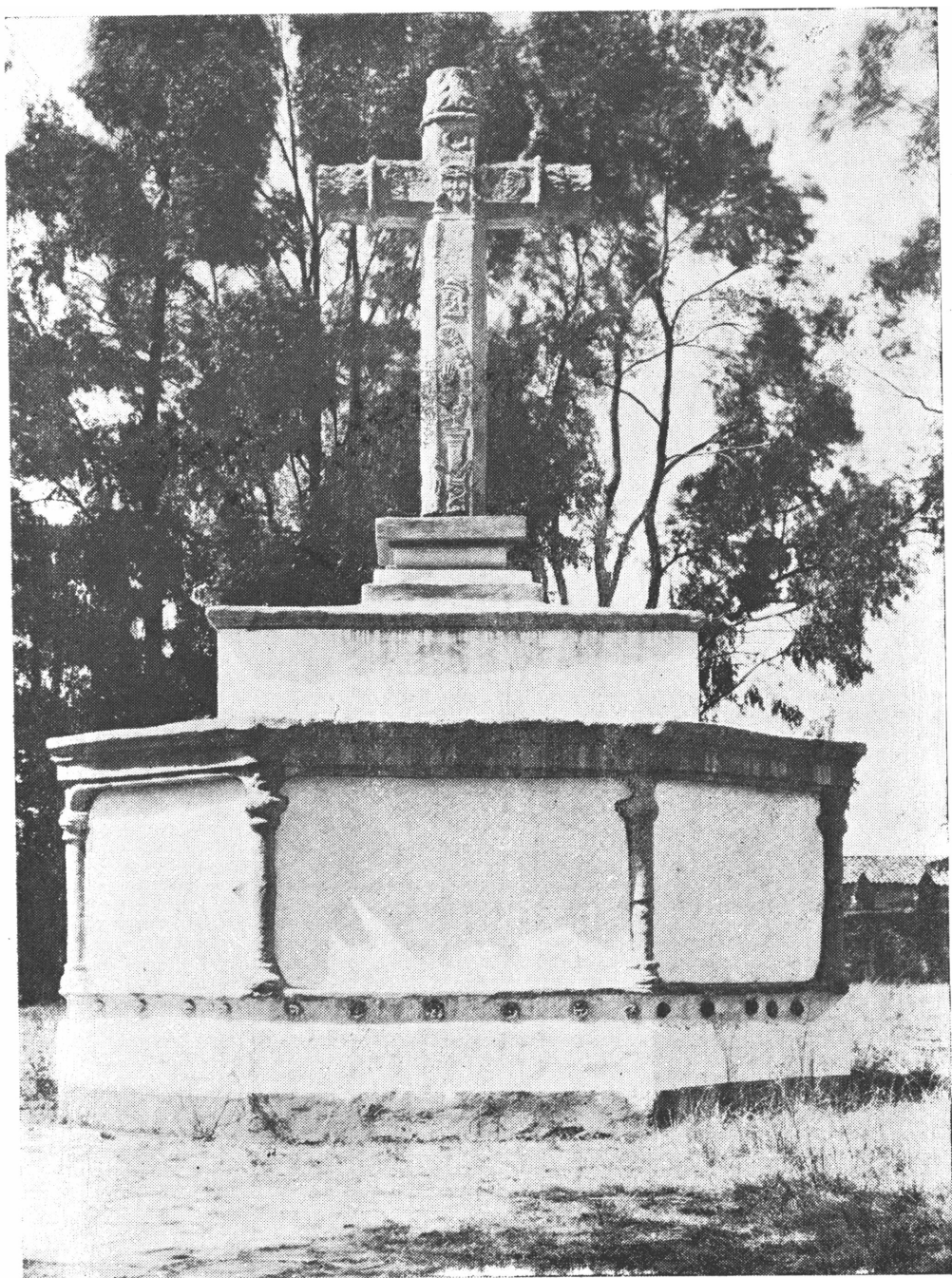


Fot. M. C.

3. Atzacocalco



4. San Felipe de los Alzates (Michoacán). Siglo xvi



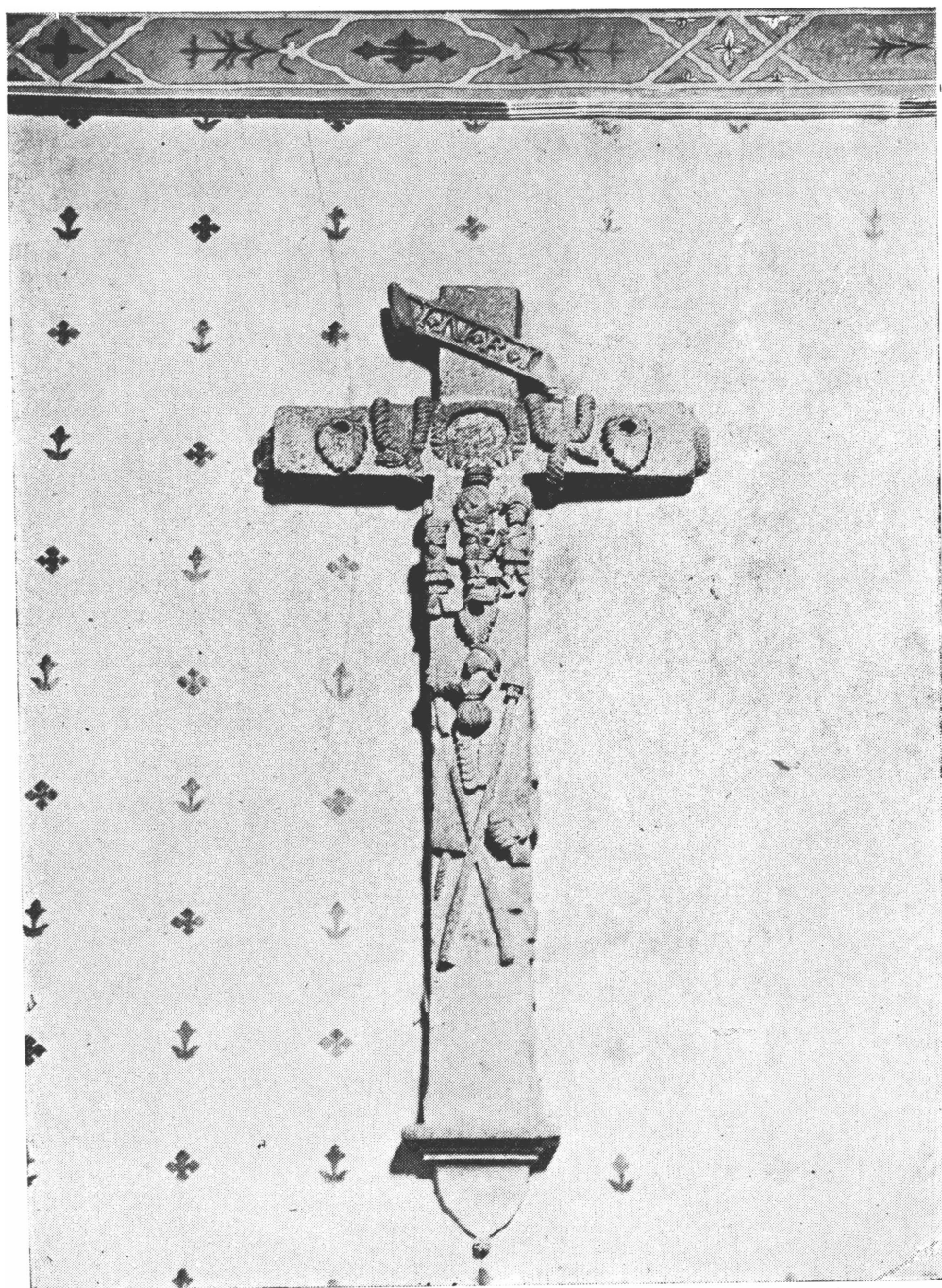
Fot. Márquez

5. Jilotepec (Edo. de México). Sig. xvi



Fot. M. C.

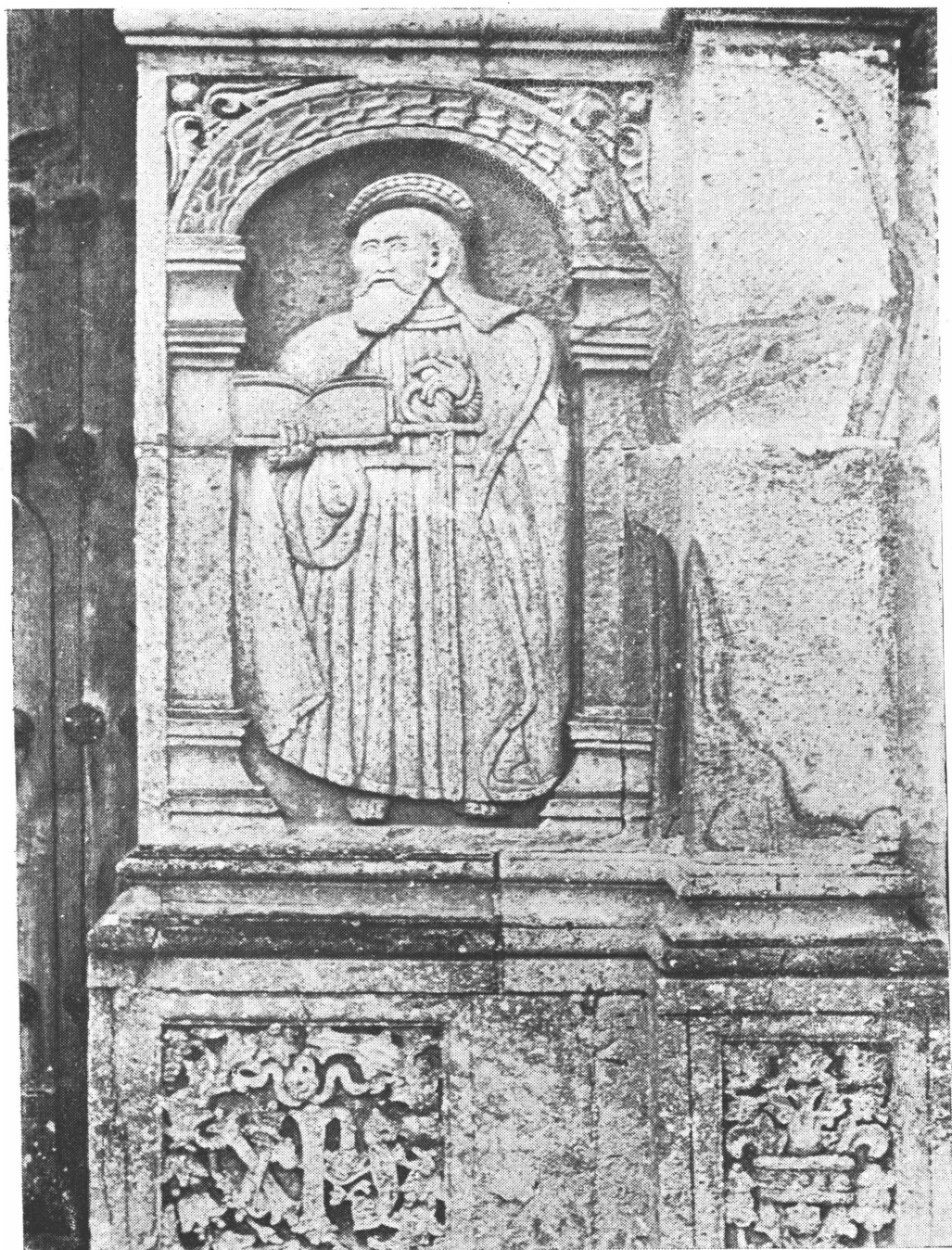
6. Huango (Michoacán). Sig. XVI



Fot. M. C.

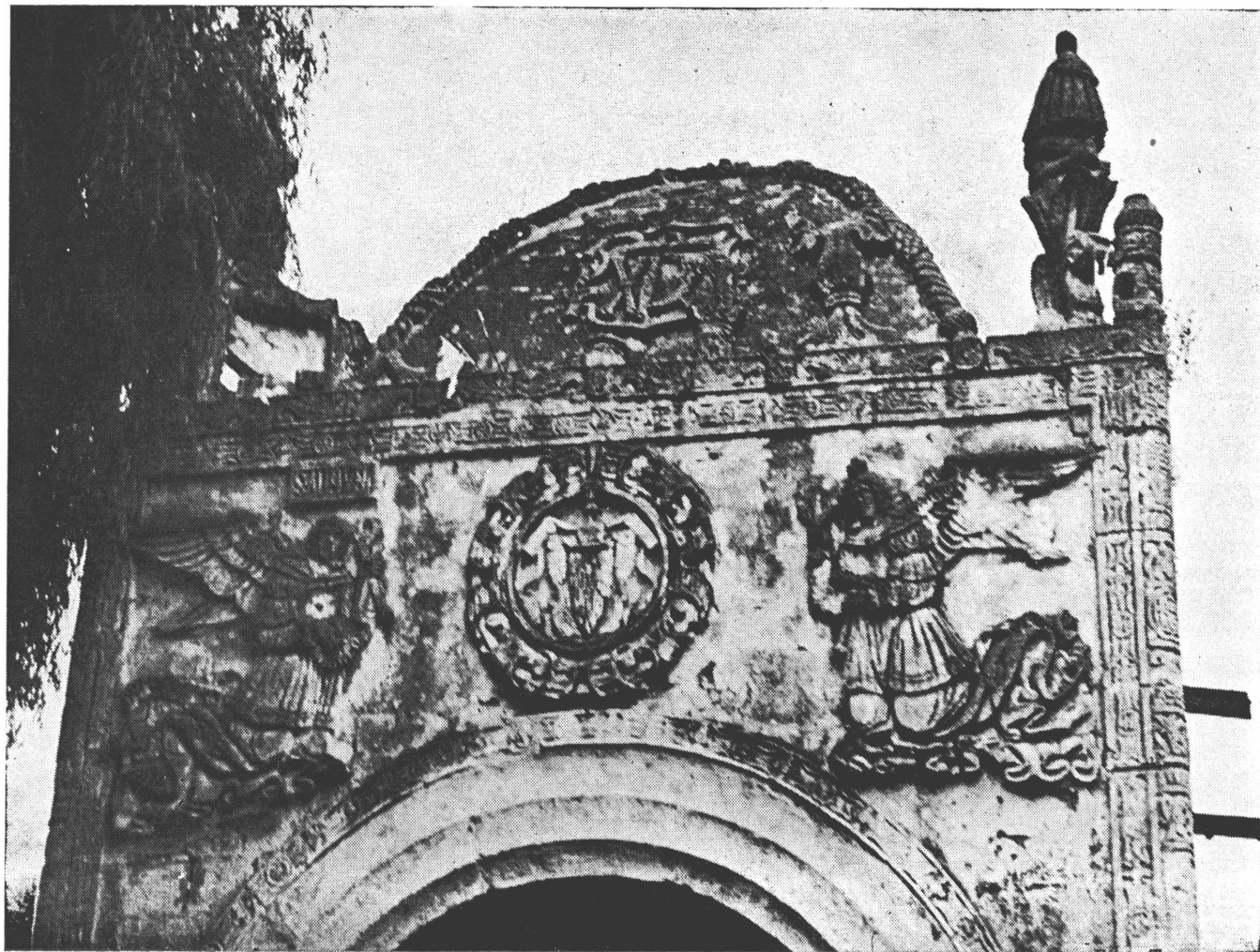
7. Tepeapulco (Hidalgo). Sig. xvi





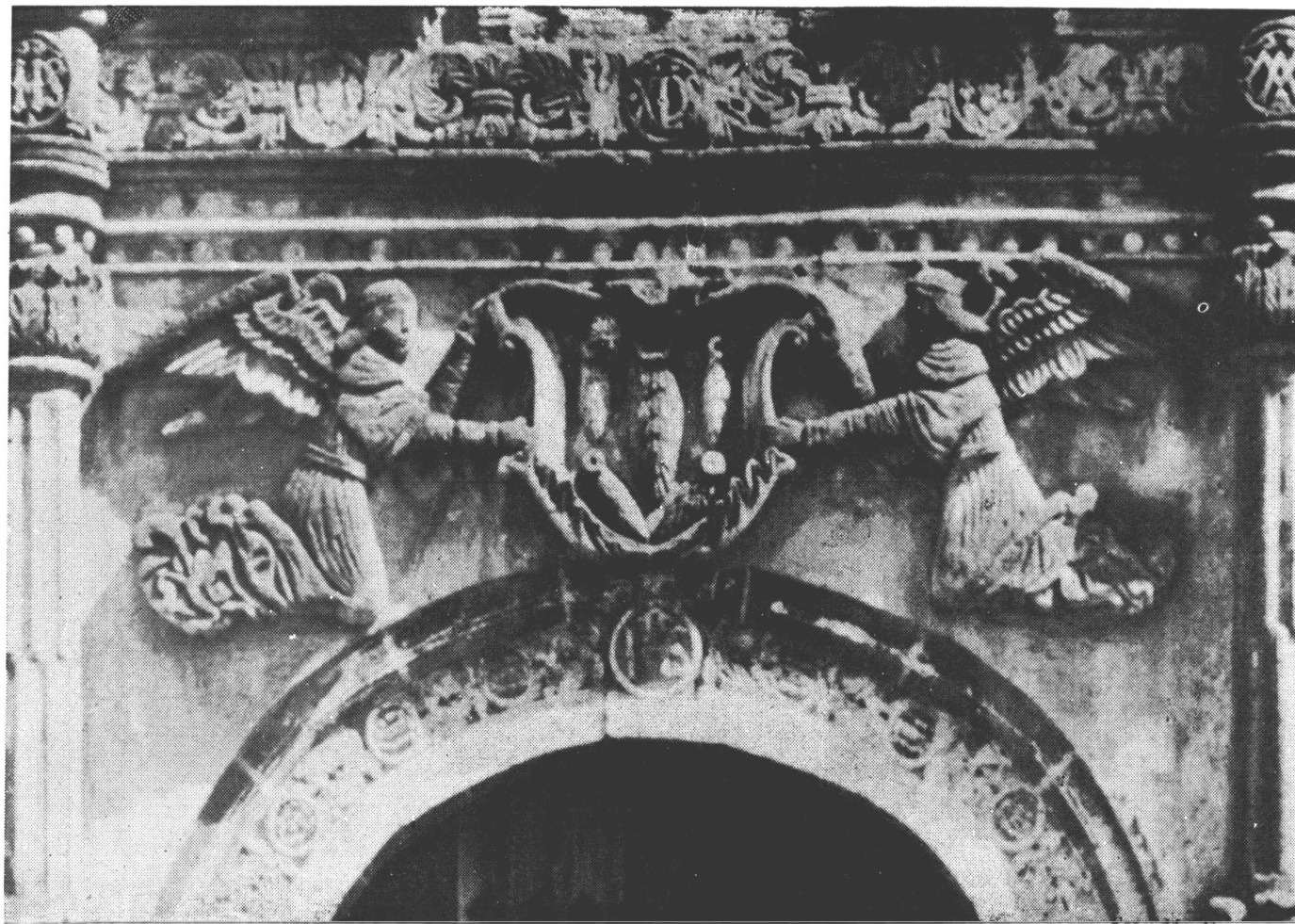
Fot. Toscano

9. Huaquechula (Puebla). Detalle



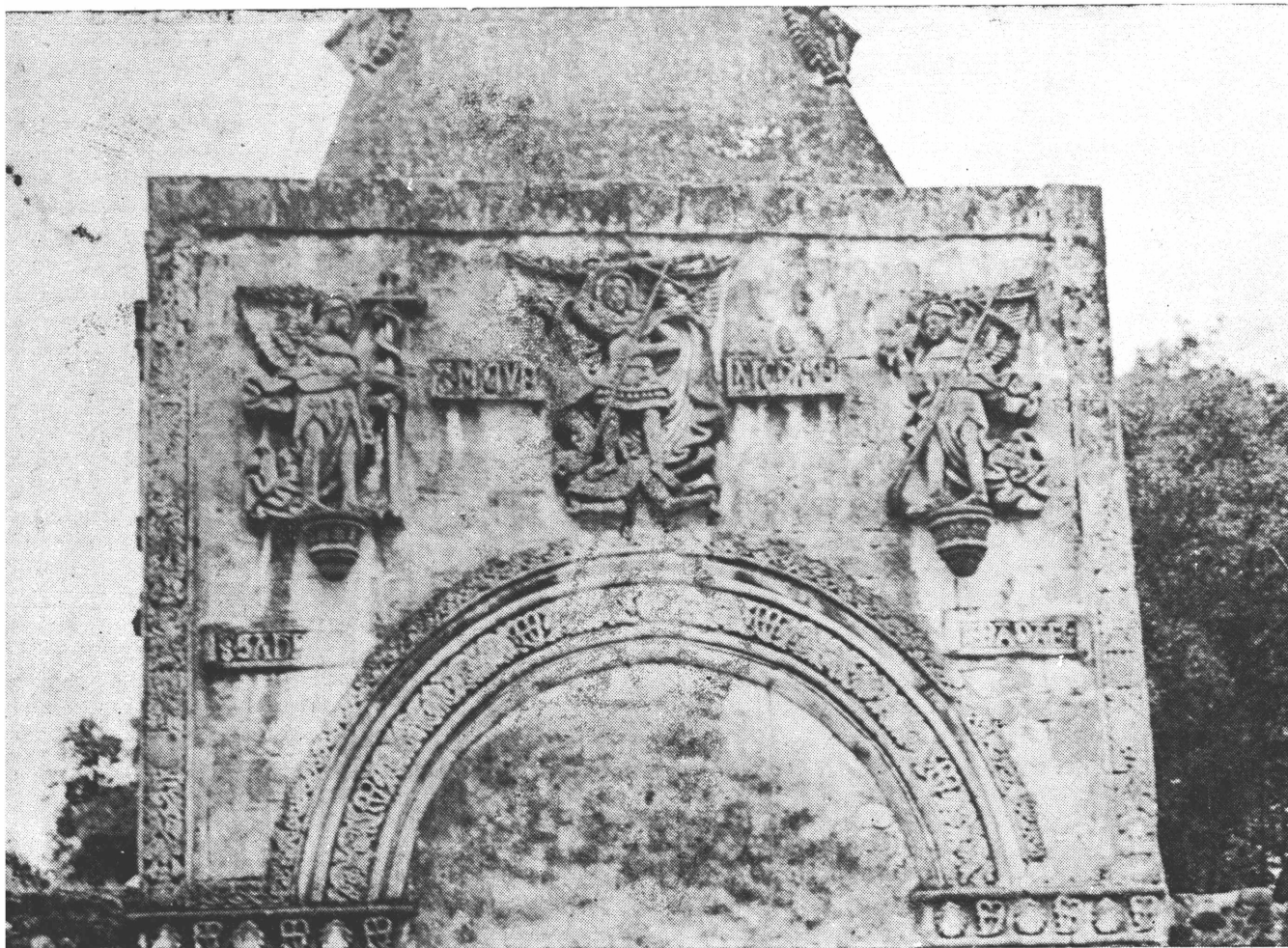
Fot. Toscano

10. San Andrés Calpan. Detalle de una posa. Sig. xvi



Fot. M. C.

11. San Andrés Calpan (Puebla). Sig. xvi



alpañ (Puebla). Detalle de una posa. Sig. xvi

Fot. Toscano



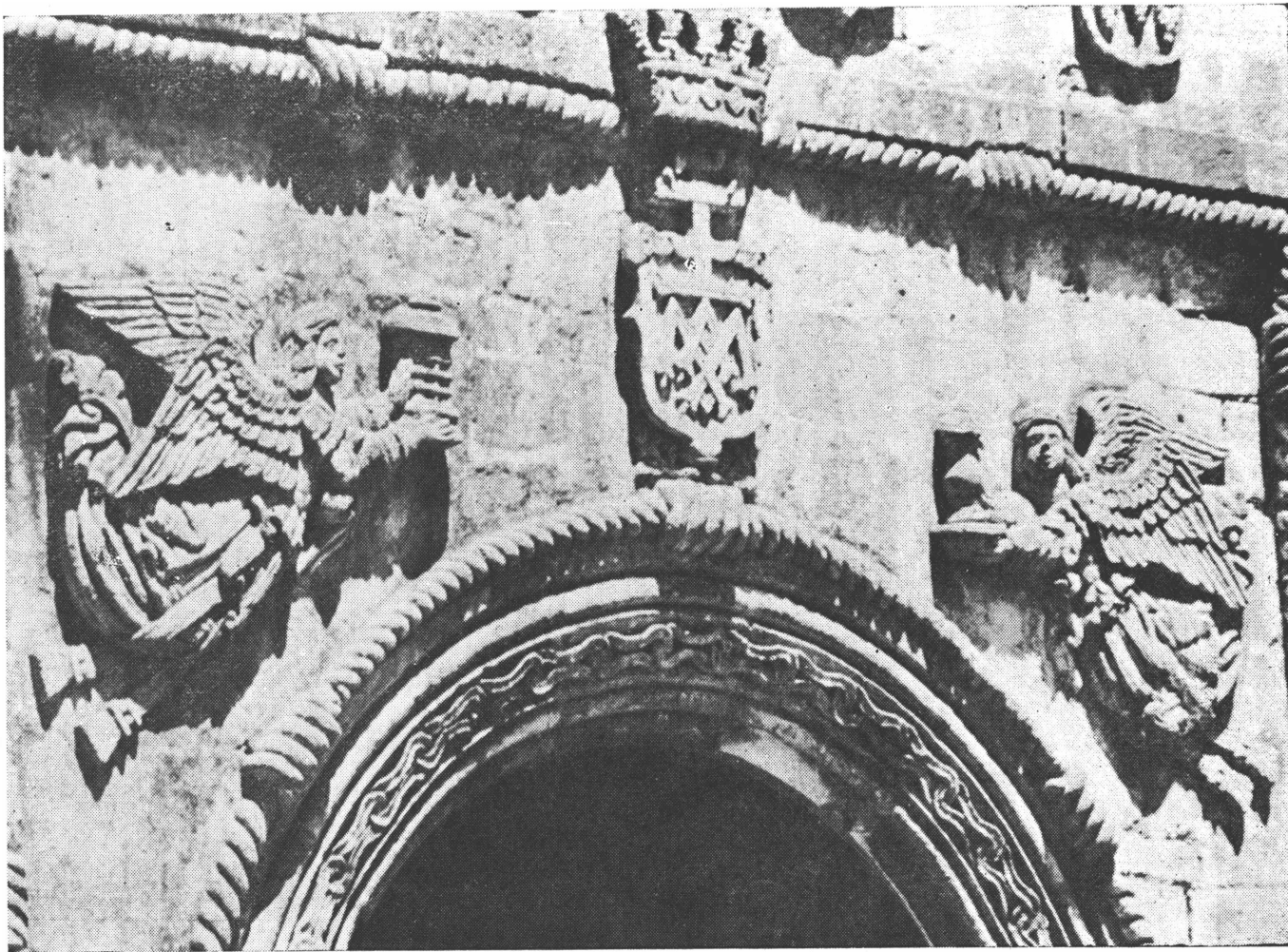
Fot. Toscano

13. Calpan (Puebla). Detalle de una posa. Sig. xvi



Fot. M. C.

14. San Andrés Calpan (Puebla)



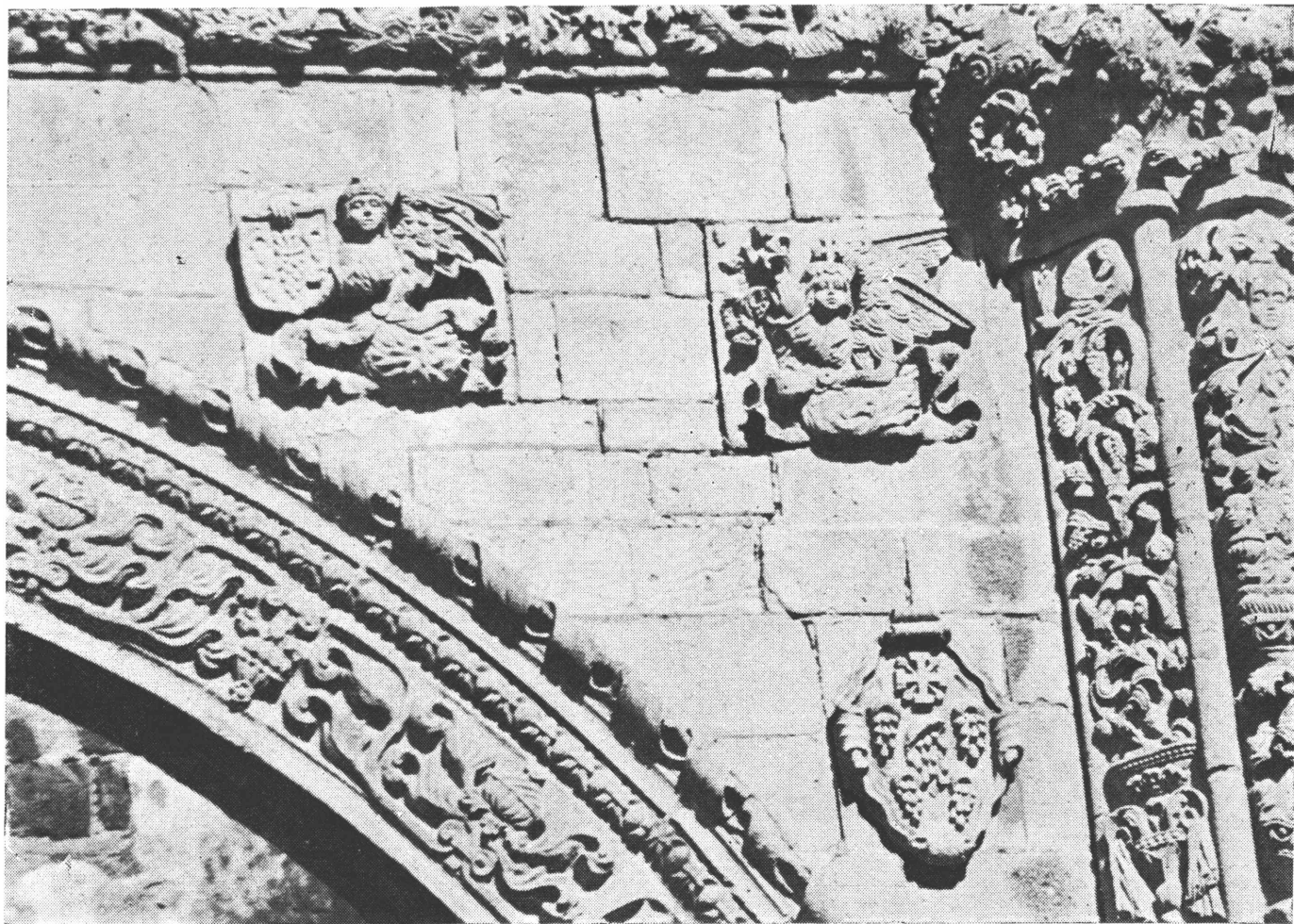
Fot. M. C.

15. Huejotzingo (Puebla). Detalle de la portada. Sig. XVI



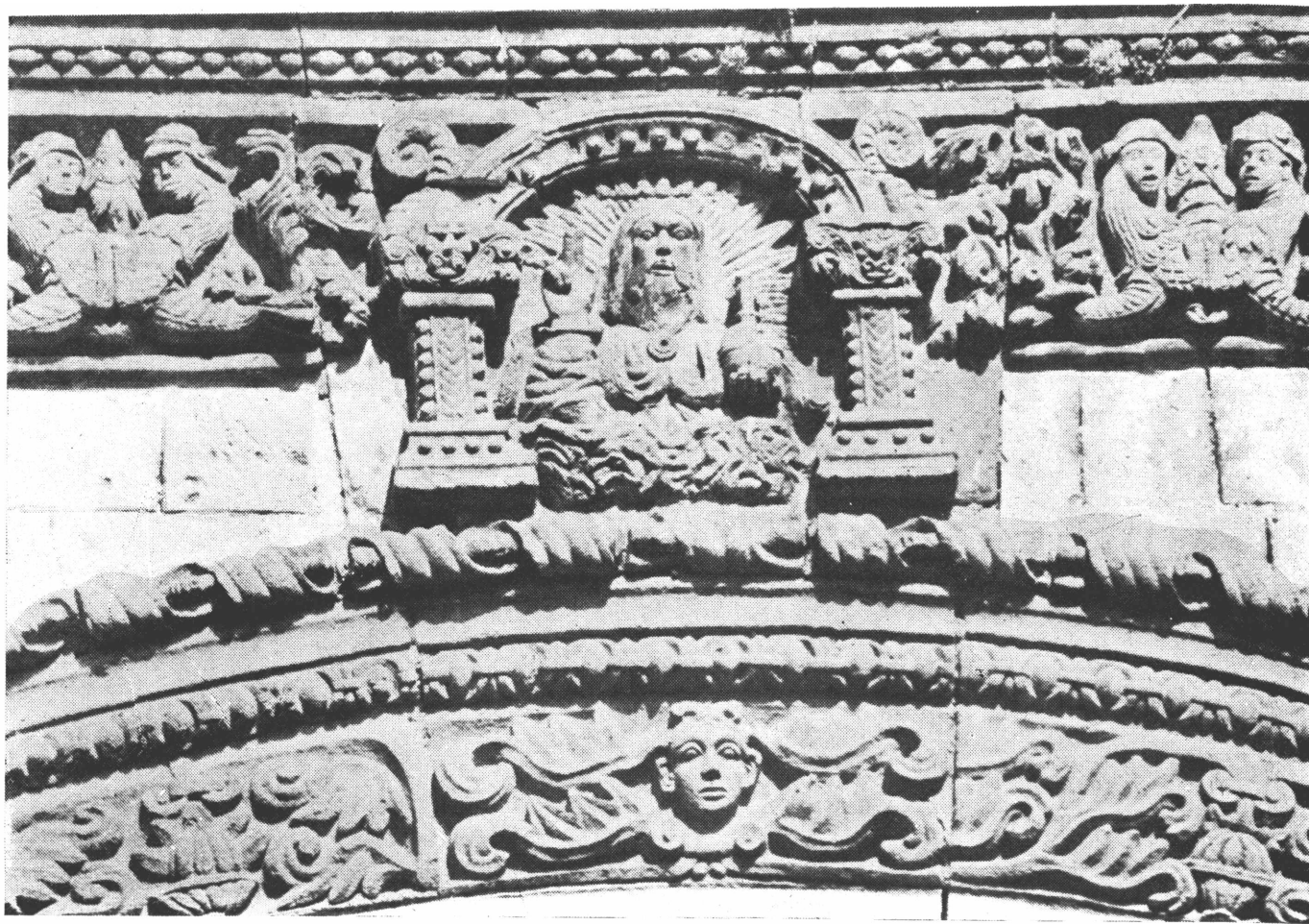
Fot. M. C.

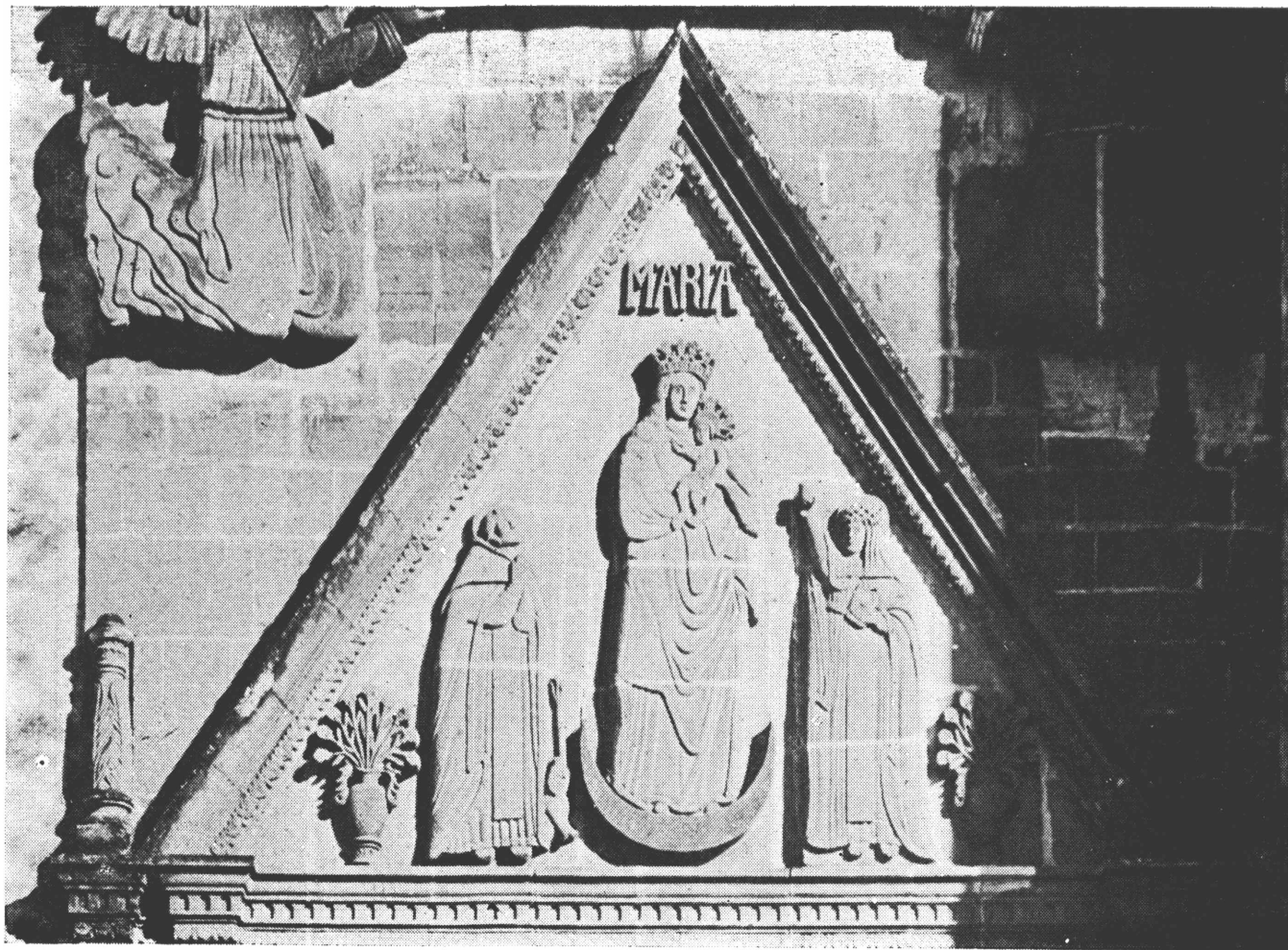
16. Huejotzingo (Puebla). Iglesia de San Diego. Sig. xvi



Fot. García

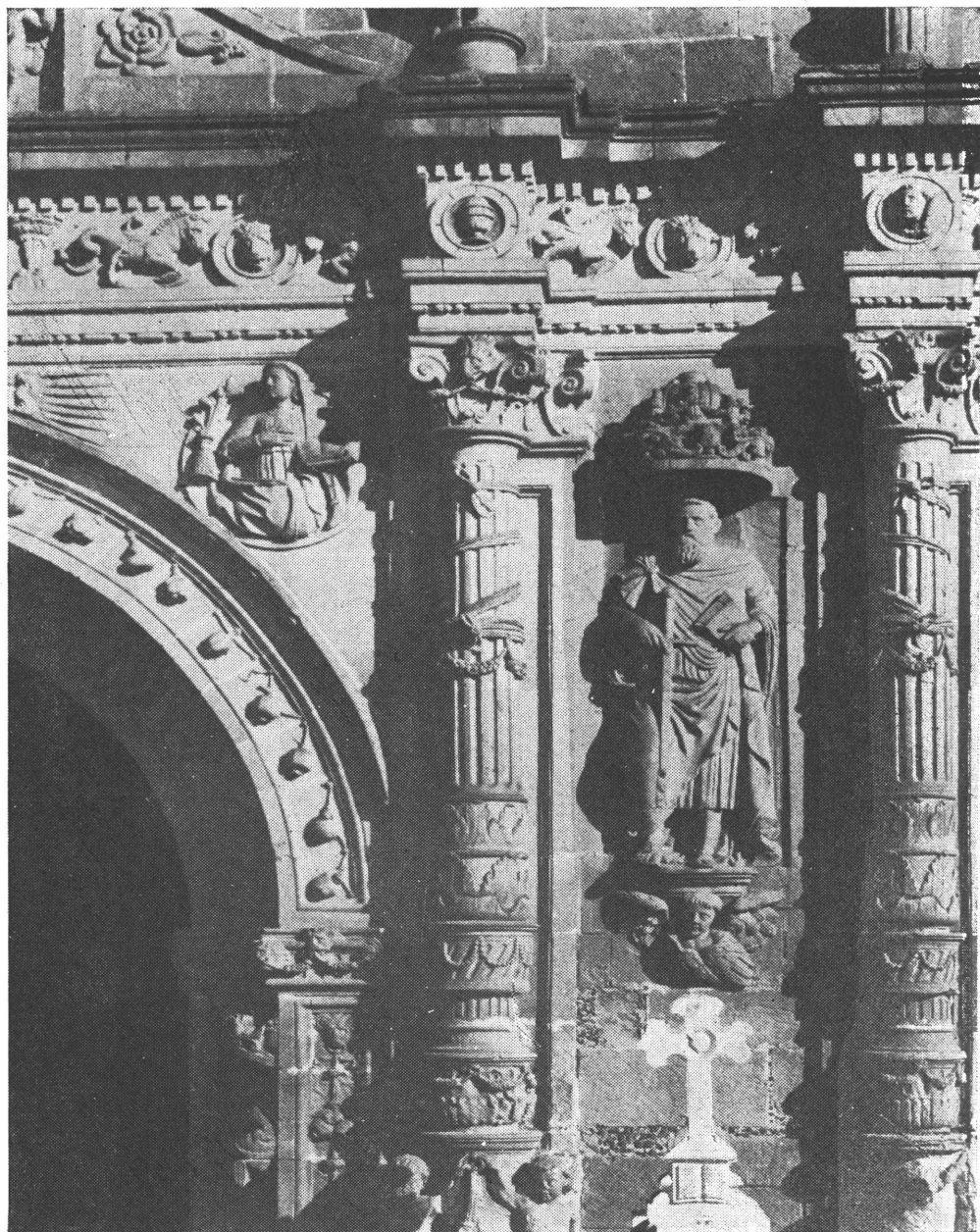
17. Tlalmanalco (Edo. de México). Detalles de una enjuta. Sig. XVI





Fot. M. G.

19. Tepoztlán (Morelos). Convento dominico. 1559



For. M. C.

20. San Agustín Acolman (Edo. de México). Portada. Sig. XVI



Fot. Toscano

21. Huaquechula (Puebla). Púlpito. Sig. XVI



Fot. del autor

22. México, D. F. Maternidad del Antiguo Convento de San Francisco.
Sig. xvi



Fol. Toscano

23. Chiapa de Corzo (Chiapas). Santuario de Guadalupe. Sig. XVI



Fot. Toscano

24. Tochimilco (Puebla). Sig. XVI



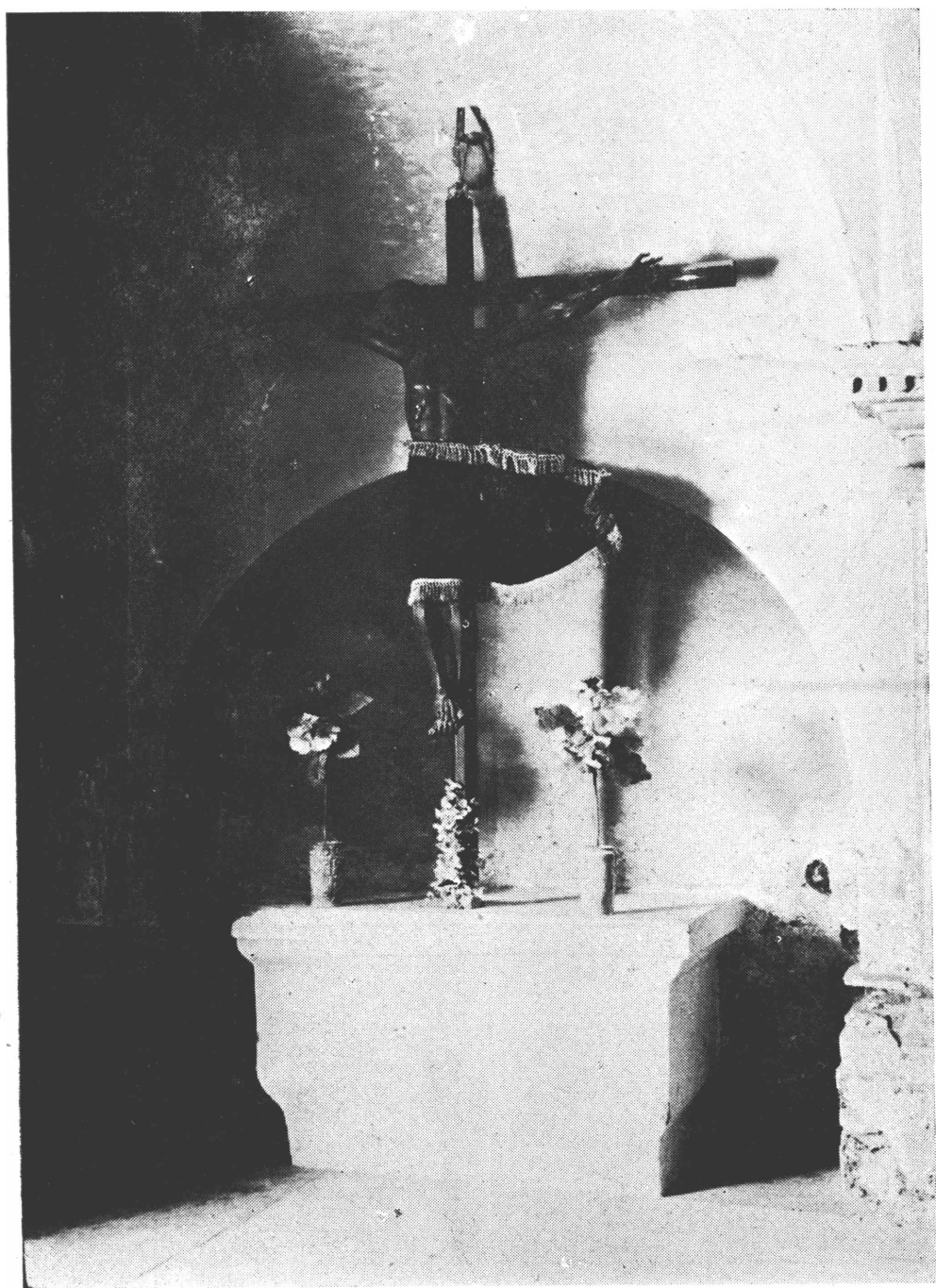
Fot. del autor

25. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvi



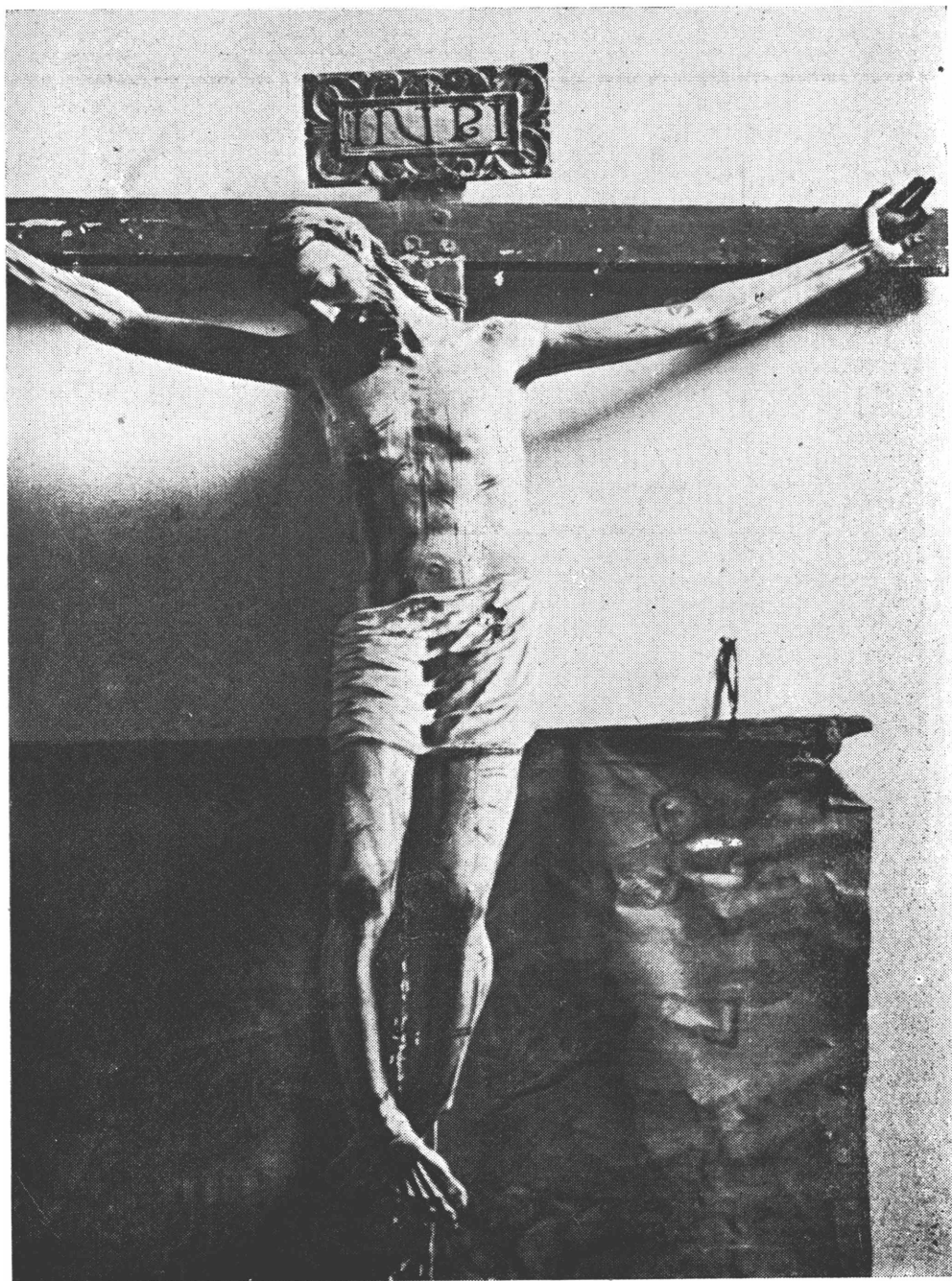
Fot. Márquez

26. Nesquipaya (Edo. de México). Detalle del Cristo de la iglesia de San Cristóbal. Sig. XVI



Fot. Márquez

. 27. Nesquipaya (Edo. de México). Conjunto del anterior



Fot. Toscano

28. Tlaxcala. Iglesia de San Francisco. Sig. xvi



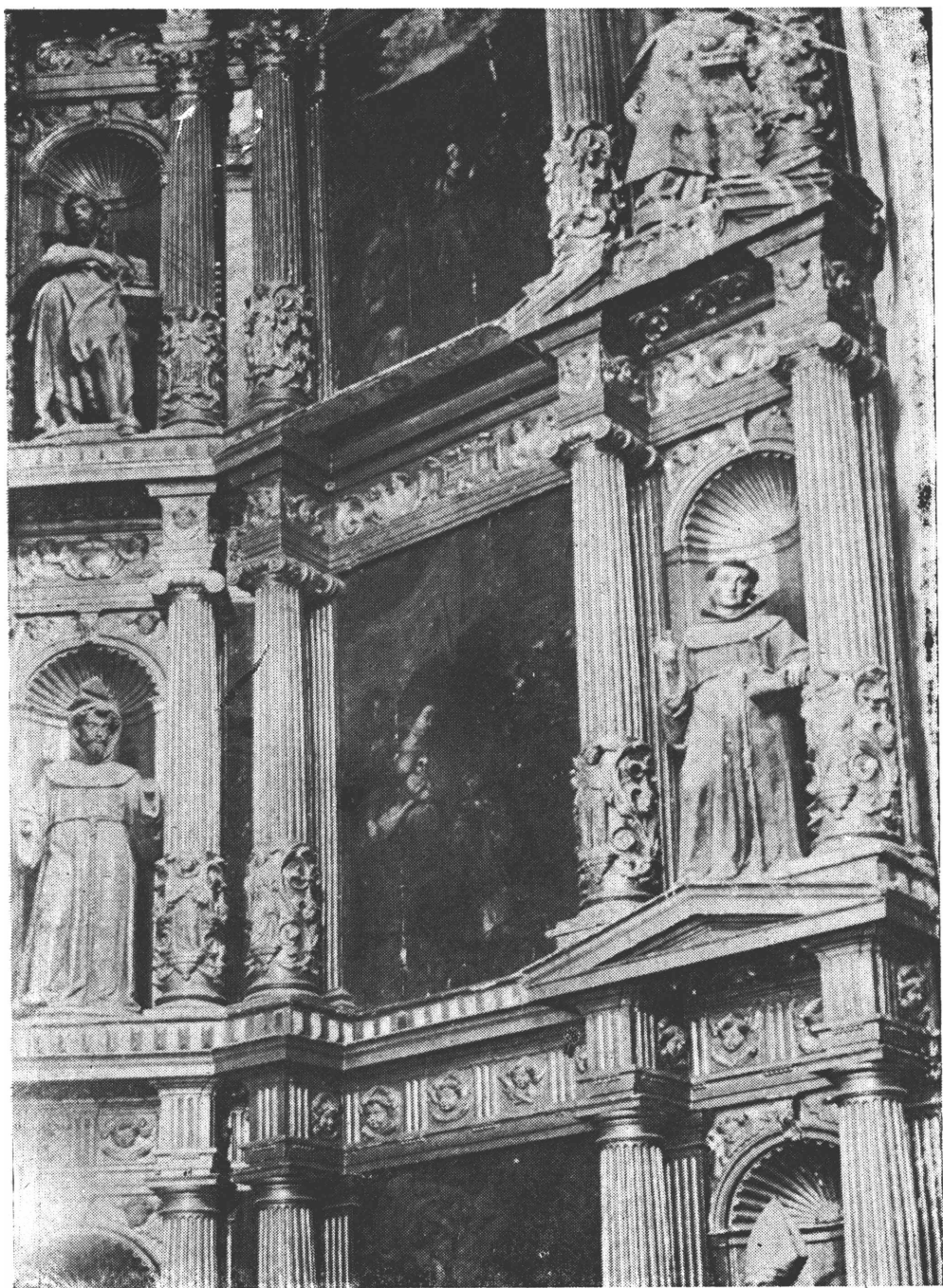
Fot. M. C.

29. Xochimilco (México, D. F.). Parroquia. Sig. xvi



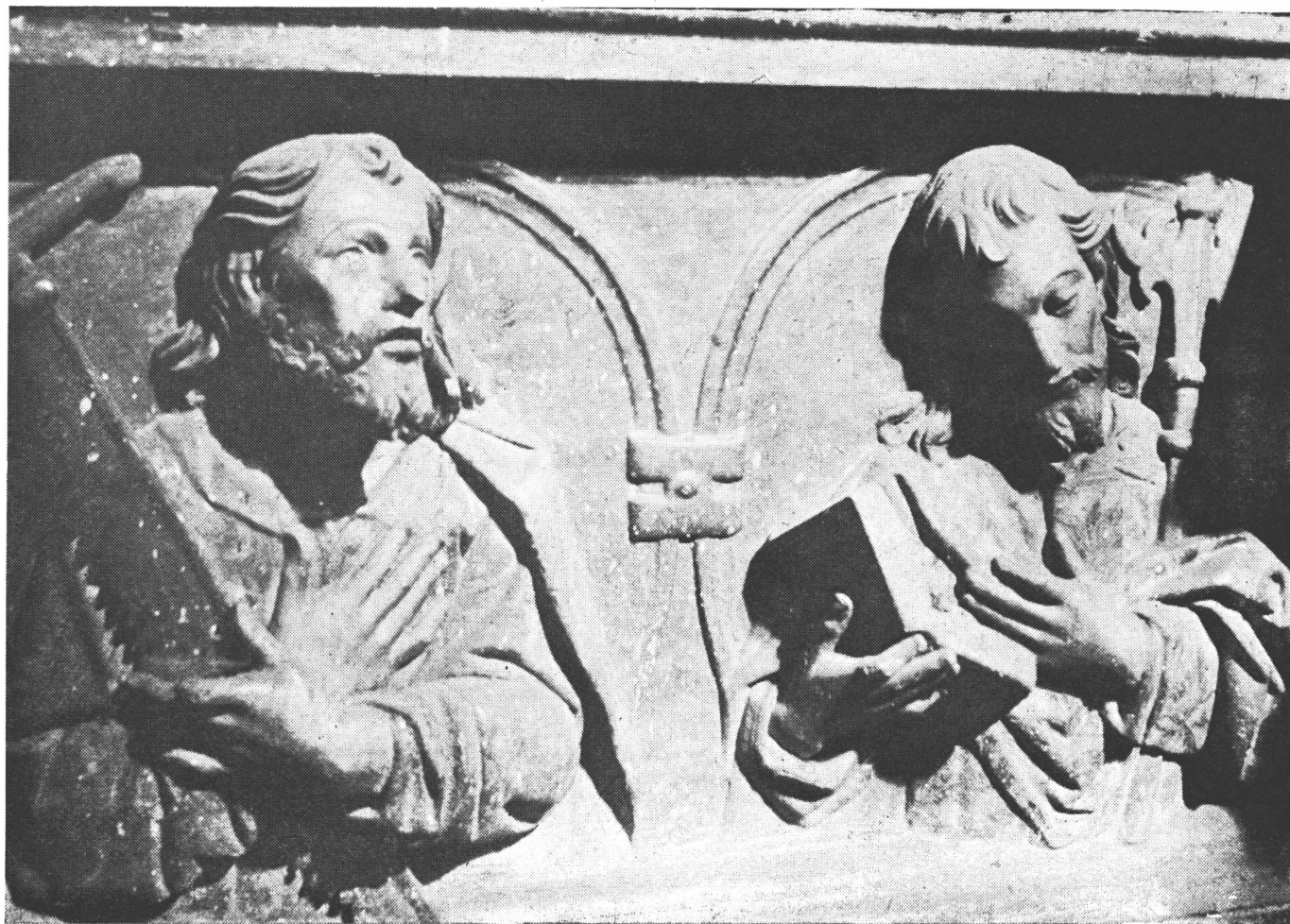
For. M. C.

30. Xochimilco. Parroquia. Detalle del retablo mayor. Sig. xvi



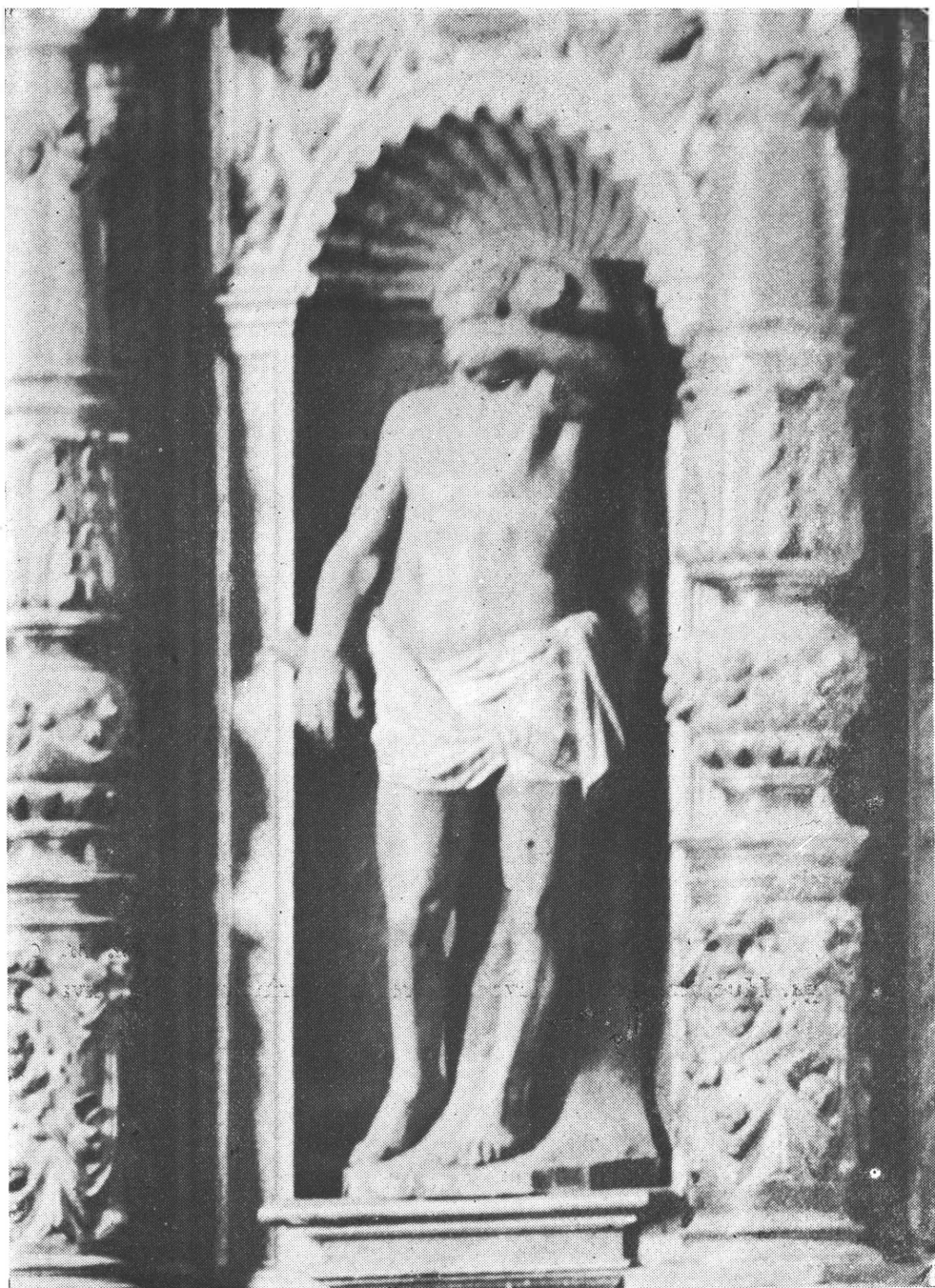
Fot. M. C.

31. Xochimilco. Parroquia. Otro detalle del retablo mayor. Sig. xvi



Fot. M. C.

22. Xochimilco (México, D. F.). Detalle del altar mayor, en la Parroquia. Sig. xvi



Fot. M. G.

33. Huejotzingo. Retablo mayor de la Parroquia. Sig. XVI
El San Sebastián



Fot. M. C.

34. Huejotzingo. Relieve del retablo principal. Sig. xvi



Fot. M. C.

35. Huejotzingo. Detalle del retablo principal. Sig. xvi (hacia 1580)



Fot. M. C.

36. Milpa Alta (México, D. F.). Parroquia. Sig. xvi



Fot. M. C.

37. San Juan Huacalco (México, D. F.). San Pablo. Sig. xvi



Fot. M. C.

38. San Juan Huacalco (México, D. F.). San Pedro. Sig. xvi



Fot. Márquez

39. México, D. F. Museo de la Catedral. San Juan. Fines del xvi



Fot. Márquez

40. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de un San Juan.
Sig. XVI



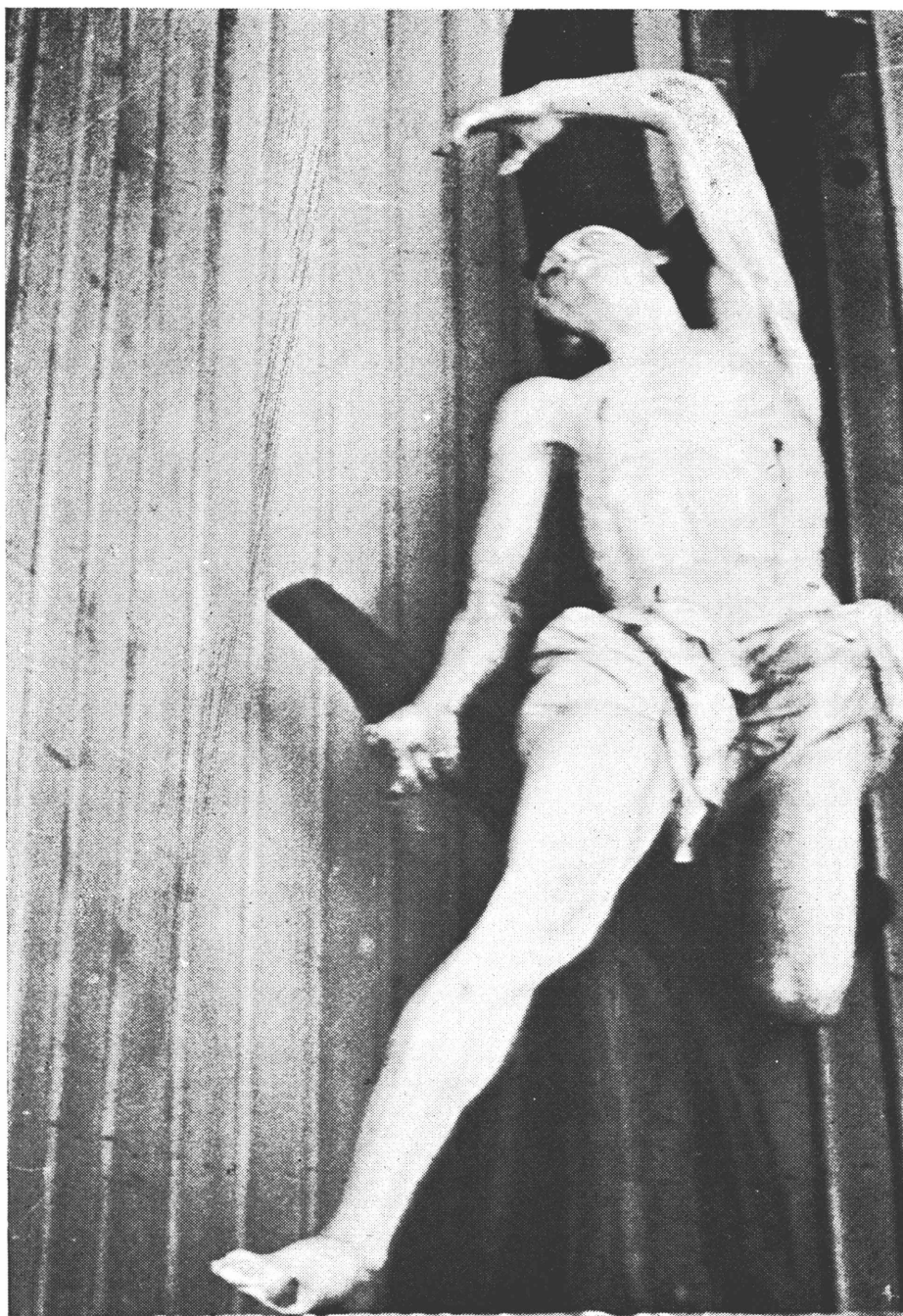
Fot. Márquez

41. México, D. F. Museo de la Catedral.
Imagen de María, compañera de la anterior



Fot. Márquez

42. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de la Virgen. Sig. xvi



Fot. Toscano

43. El Carmen. San Cristóbal (Chiapas). San Sebastián. Sig. xvi



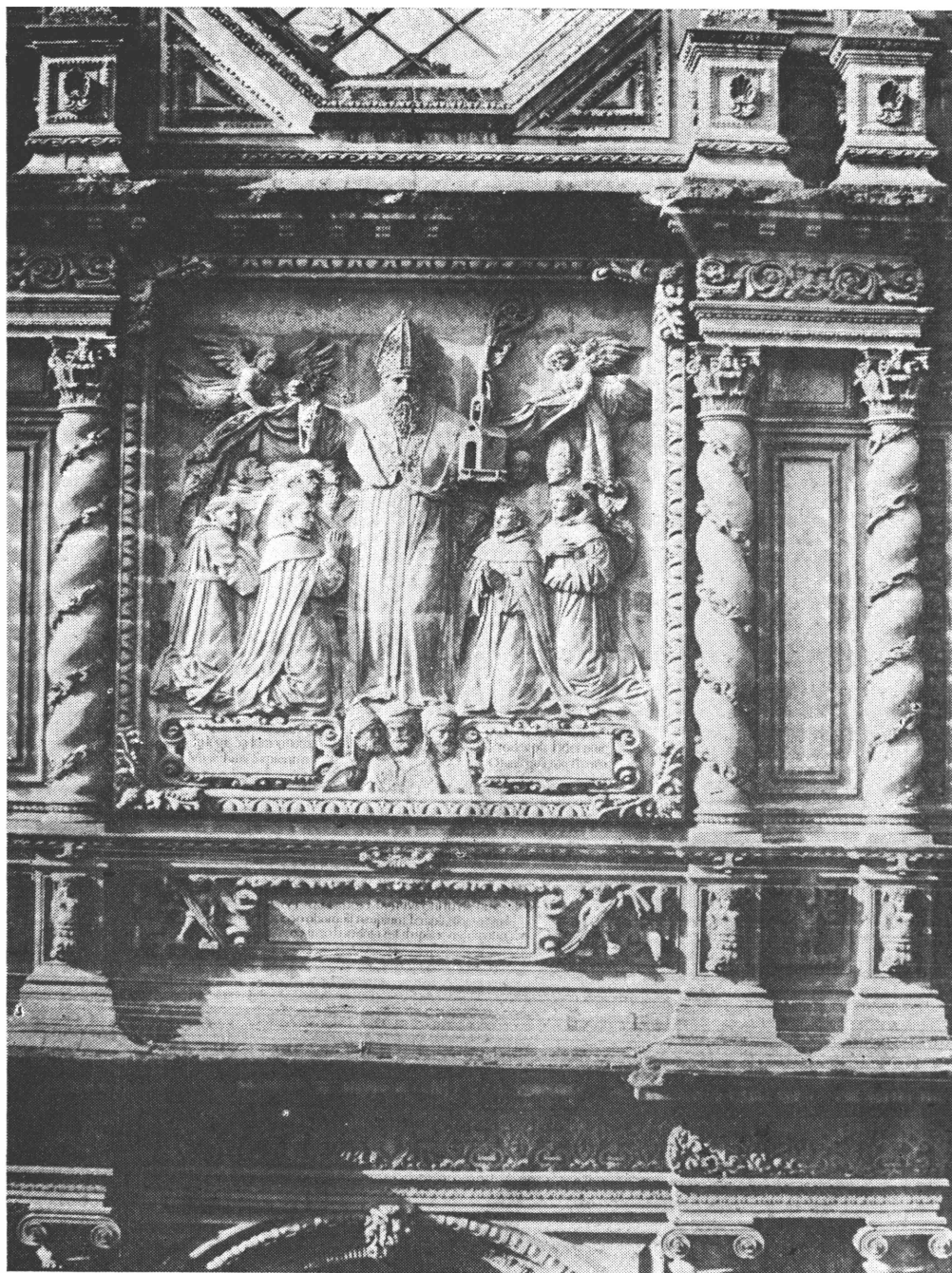
Fot. Toscano

44. Cuautinchan (Puebla). Sig. xvi



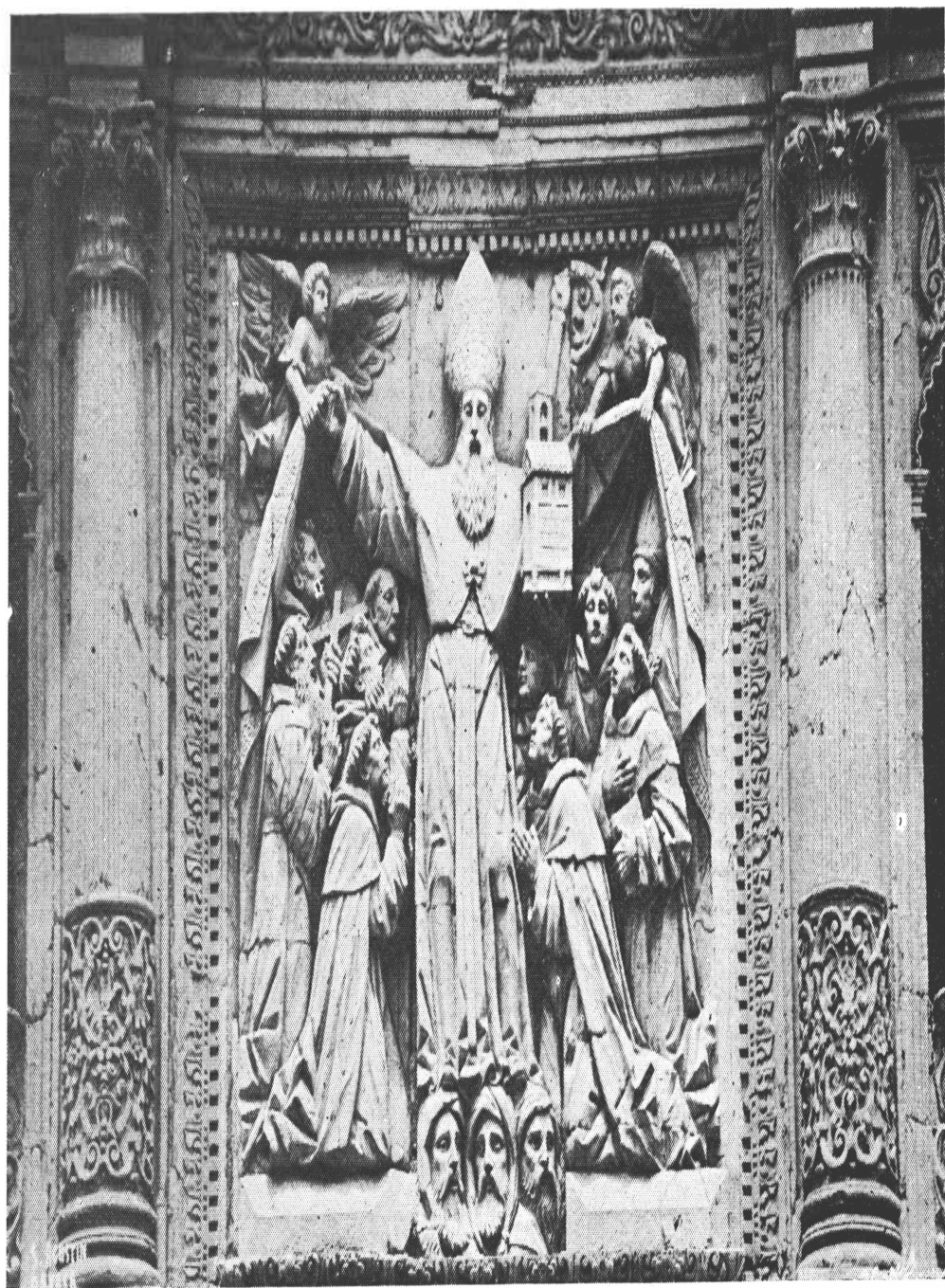
Fot. M. C.

45. Tepeaca (Puebla). San Juan de Dios. Sig. xvi



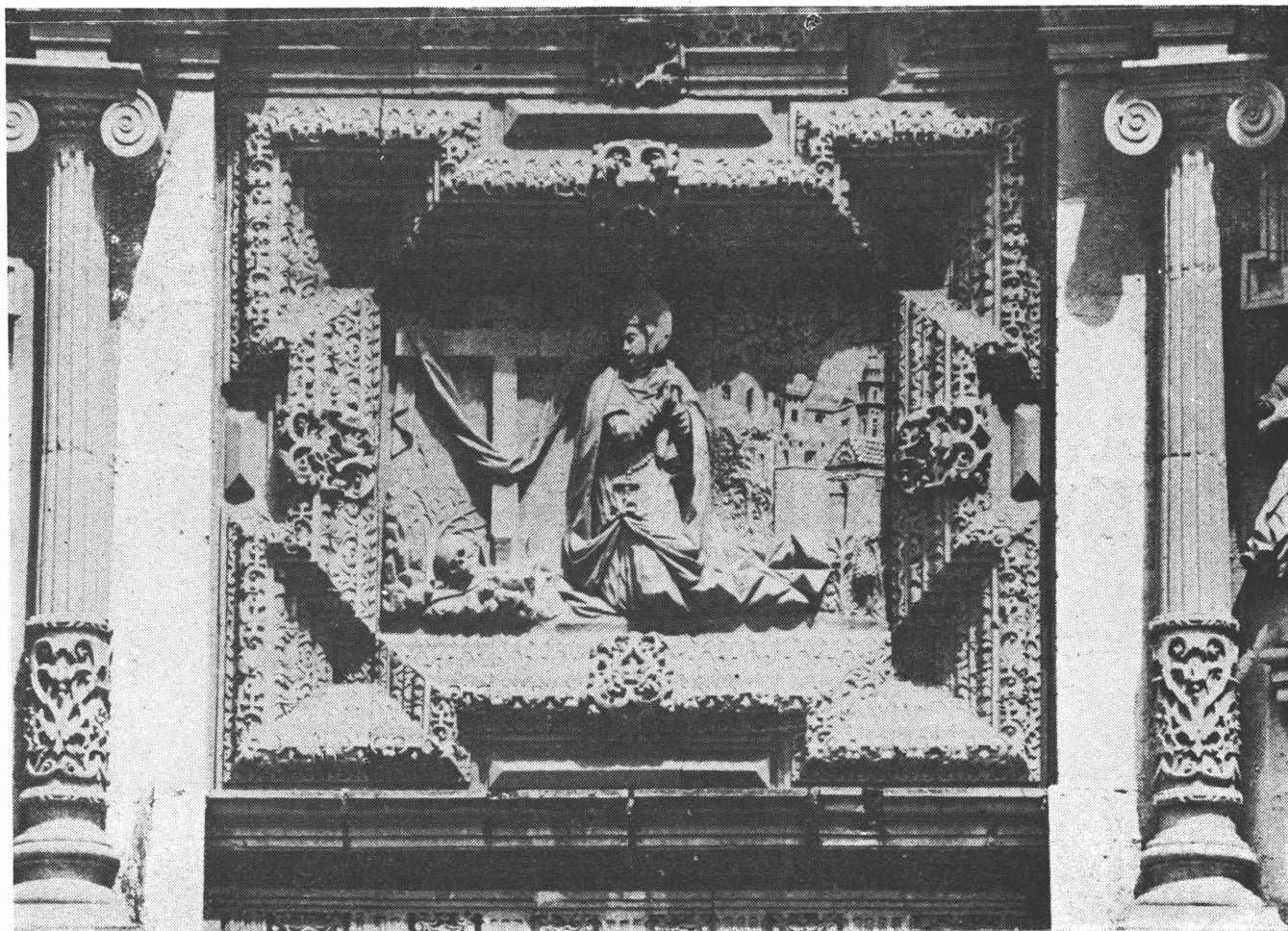
Fot. M. C.

46. México, D. F. Biblioteca Nacional, antiguo convento de San Agustín.
1677-1692



Fot. García

47. Oaxaca. Iglesia de San Agustín. Sig. xvii



Fot. García

48. Oaxaca. Iglesia de la Soledad. Detalle de la fachada. Sig. xvii



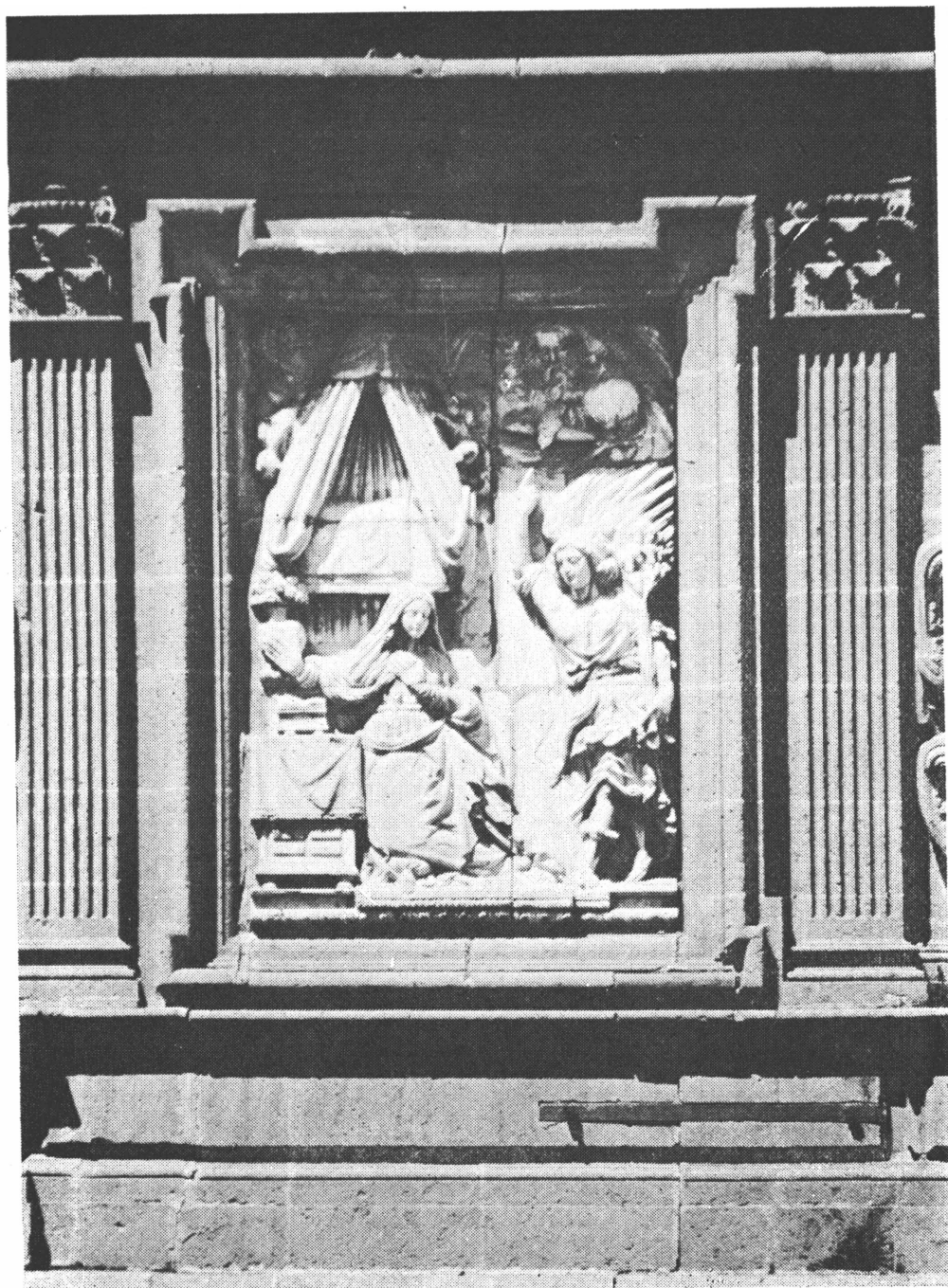
Fot. García

49. Oaxaca. Purísima en la iglesia de la Soledad. 1682-1690.



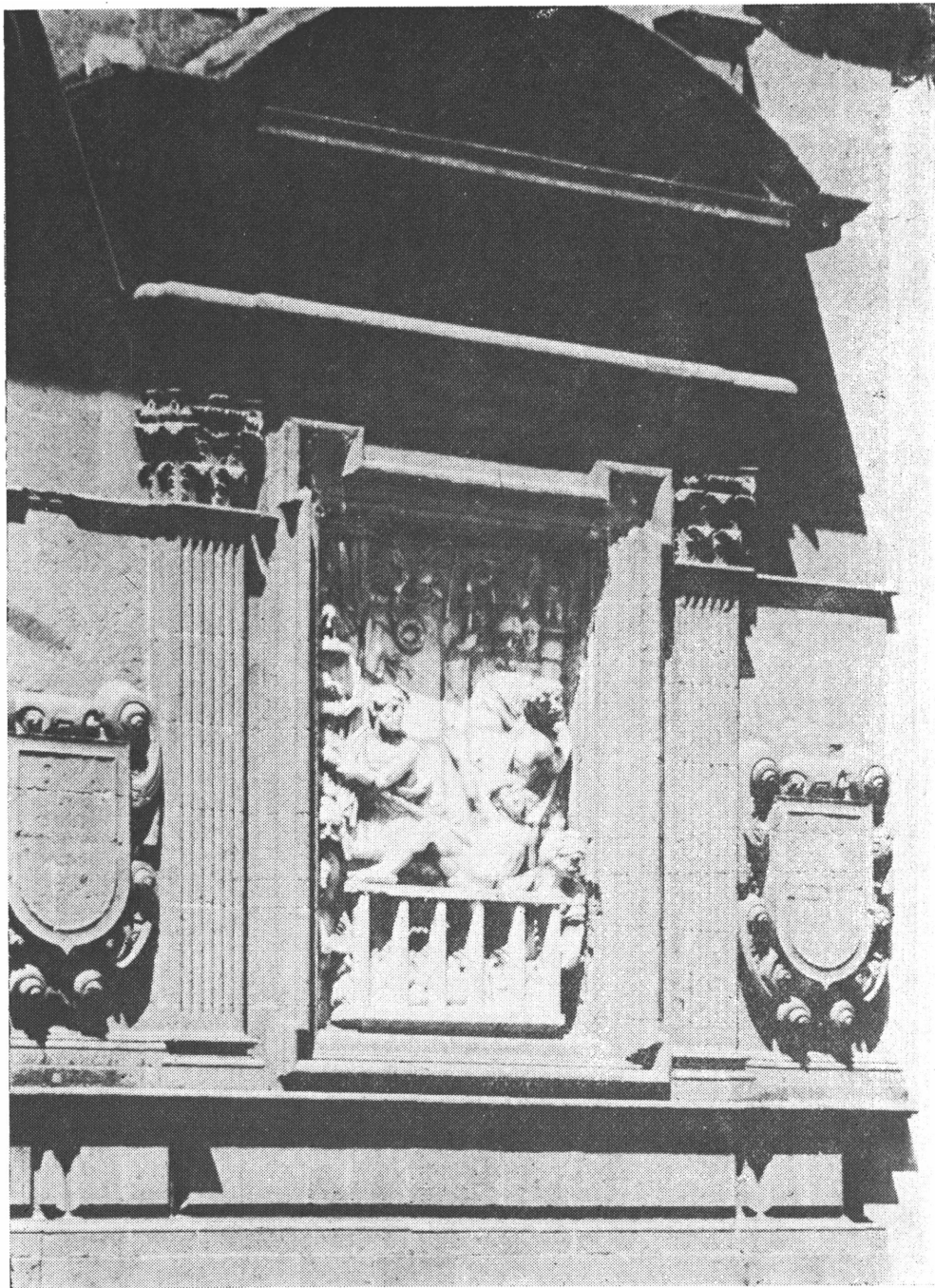
Fot. García

50. Oaxaca. Iglesia de la Soledad. 1682-1690



Fot. M. C.

51. México, D. F. Iglesia de la Encarnación. 1639



Fot. M. C.

52. México, D. F. Iglesia de la Encarnación. 1639. Martirio de San Lorenzo



Fot. M. C.

53. México, D. F. Iglesia de San Bernardo. Virgen de Guadalupe.
1685-1690



Fot. M. C.

54. San Luis Potosí. Casa del Obispo. Fines del sig. xvii



Fot. M. C.

55. México, D. F. Museo de la Catedral. San Andrés. Sig. xvii



Fot. M. C.

56. Xochimilco (México, D. F.). Sillería. Sig. XVI



Fot. Márquez

57. México, D. F. Catedral. Detalle de la Sillería, obra del maestro Juan de Rojas. 1695



Fot. Márquez

58. México, D. F. Catedral. Sillería. Maestro Rojas



Fot. Márquez

59. México, D. F. Catedral. Sillería. Maestro Rojas



Fot. Márquez

60. México, D. F. Catedral. Detalle de la Sillería. Maestro Rojas. 1695



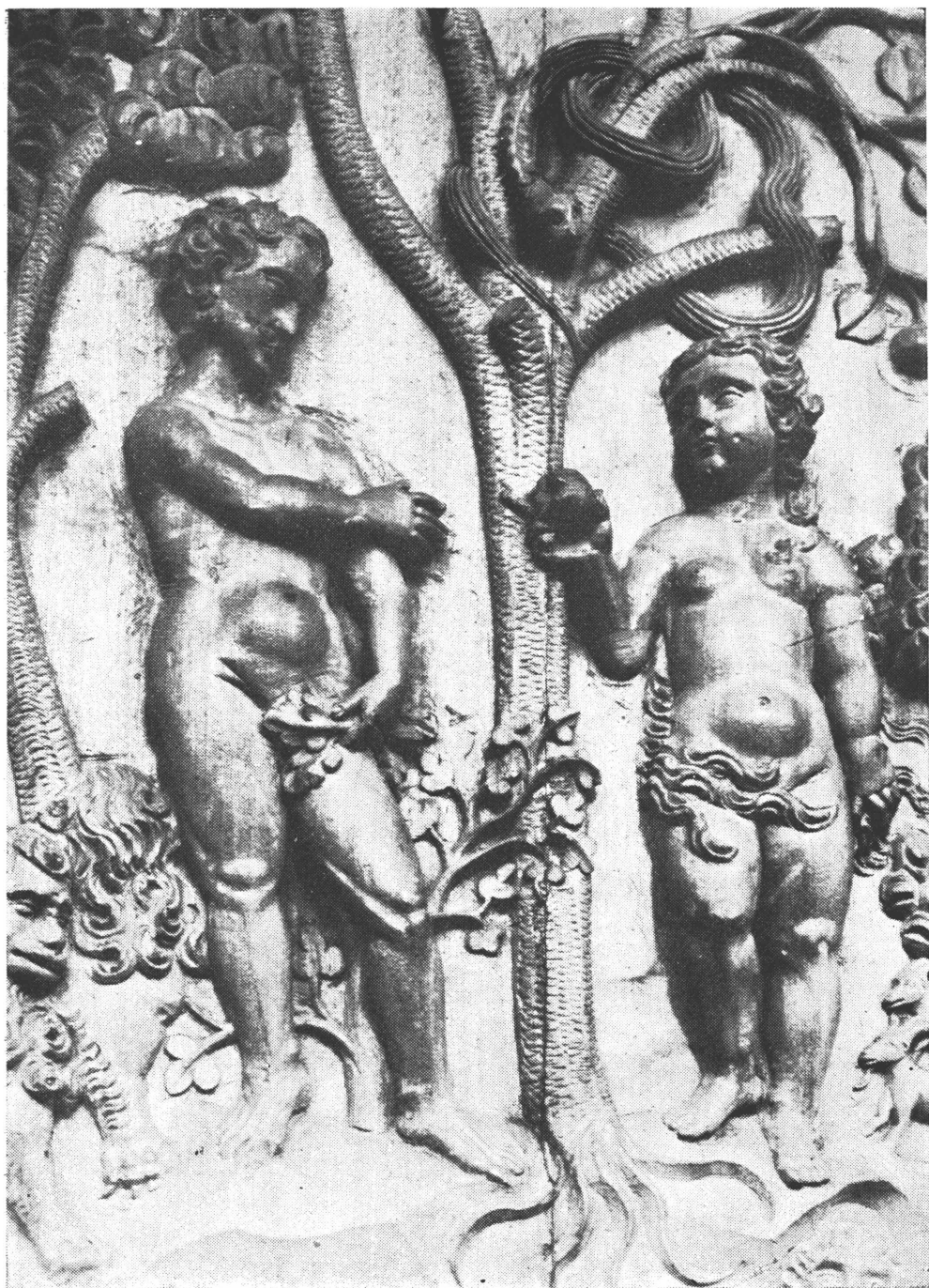
Fot. Márquez

61. México, D. F. Detalle de la Sillería de San Agustín
o "del Generalito". Sig. xvii



Fot. Márquez

62. México, D. F. Detalle de la Sillería "del Generalito"



Fot. Márquez

63. México, D. F. Detalle de la Sillería "del Generalito"



Fot. Márquez

64. México, D. F. Otro detalle de la Sillería "del Generalito". Sig. xvii



Fot. Márquez

65. México, D. F. Tablero de la Sillería "del Generalito"



Fot. Márquez

66. México, D. F. Tablero de la Sillería "del Generalito"



Fot. "La Granja"

67. Estados Unidos de Norteamérica. Colección particular ignorada.
Jesús Dormido. ¿Montañés? Sig. xvii



Fot. del autor

68. Puebla, Pue. Convento de Santa Mónica. Sig. XVI. Santa Ana, la Virgen y el Niño. Obra de Montañés.



Fot. Márquez

69. México, D. F. Museo de la Catedral. "El Niño cautivo". Sig. xvii



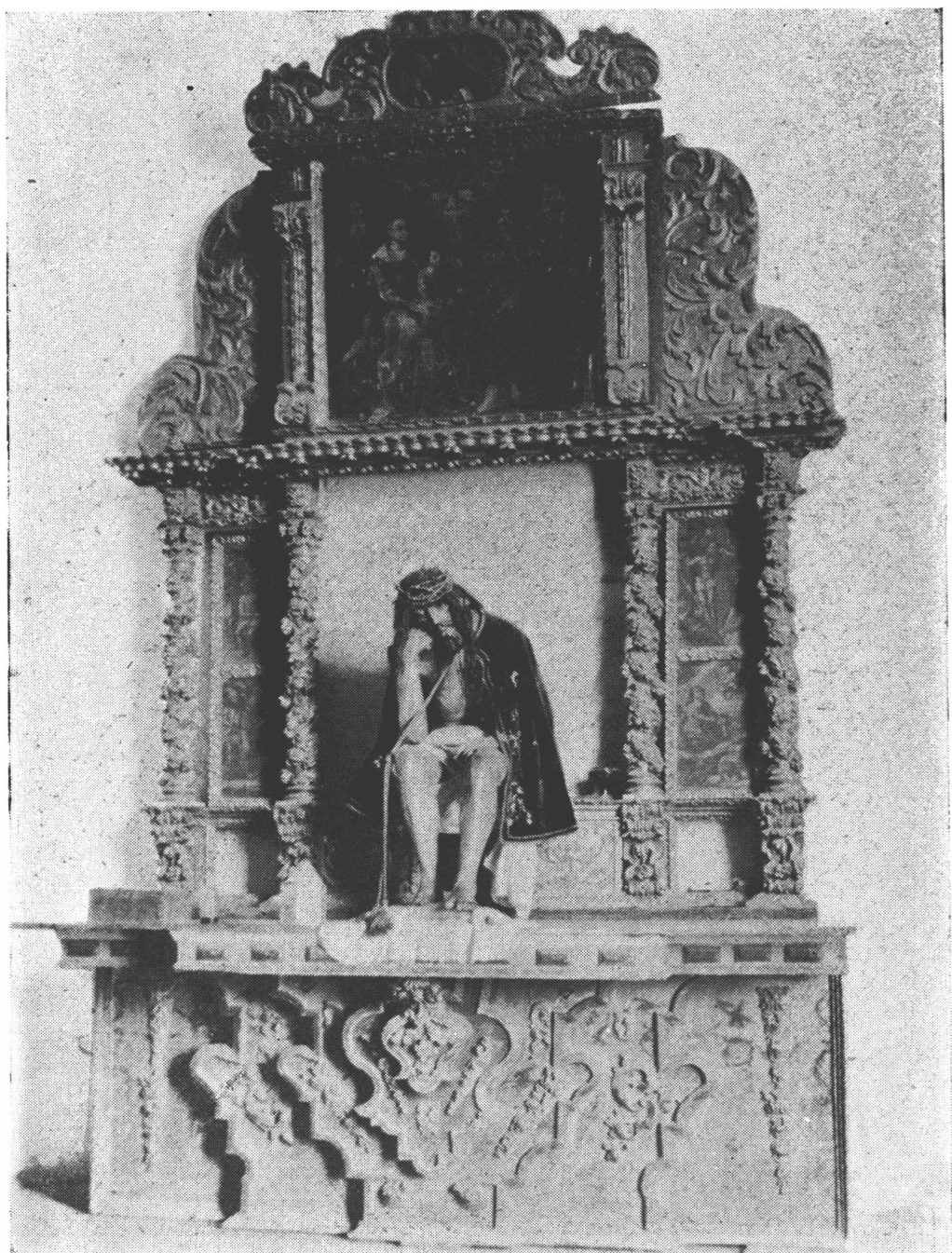
Fot. Márquez

70. México, D. F. Detalle de la anterior



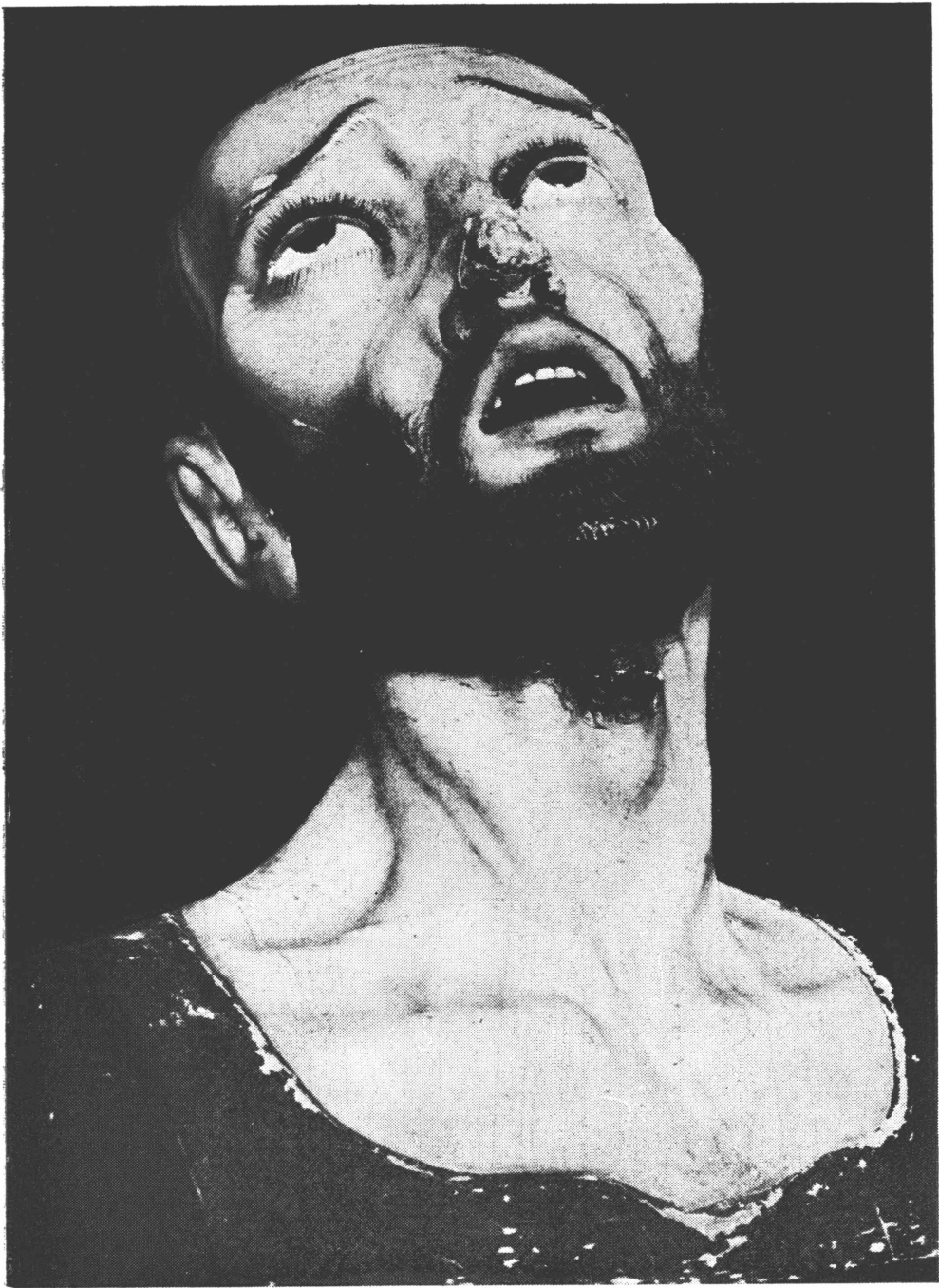
Fel. Márquez

71. México, D. F. Catedral. Señor del Cacao. Sig. xvii



Fot. M. C.

72. Mexicaltzingo. Iglesia de San Marcos. Ecce-Homo



Fot. Márquez

73. México, D.F. Museo de la Catedral. Sig. xvi



Fot. Márquez

74. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii



Fol. Márquez

75. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. xvii



Fot. Márquez

76. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. XVII



Fot. Márquez

77. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle de la figura anterior

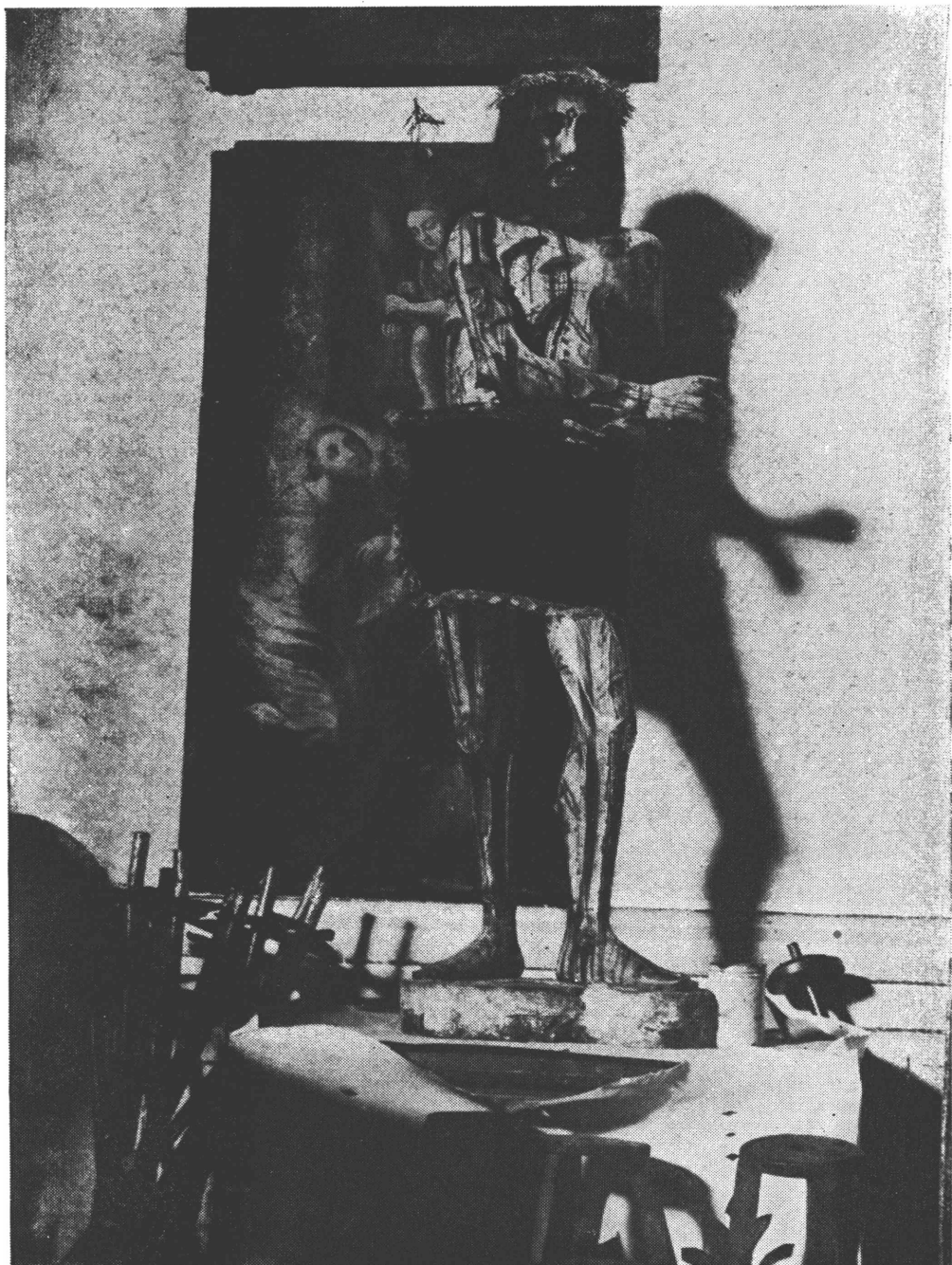


Fot. Márquez

78. México, D. F. Museo de la Catedral. Sigs. XVII-XVIII



79. México, D. F. Colección particular. Sigs. xvii-xviii



Fot. M. C.

80. Tlalmanalco (Edo. de México). Sig. xvii



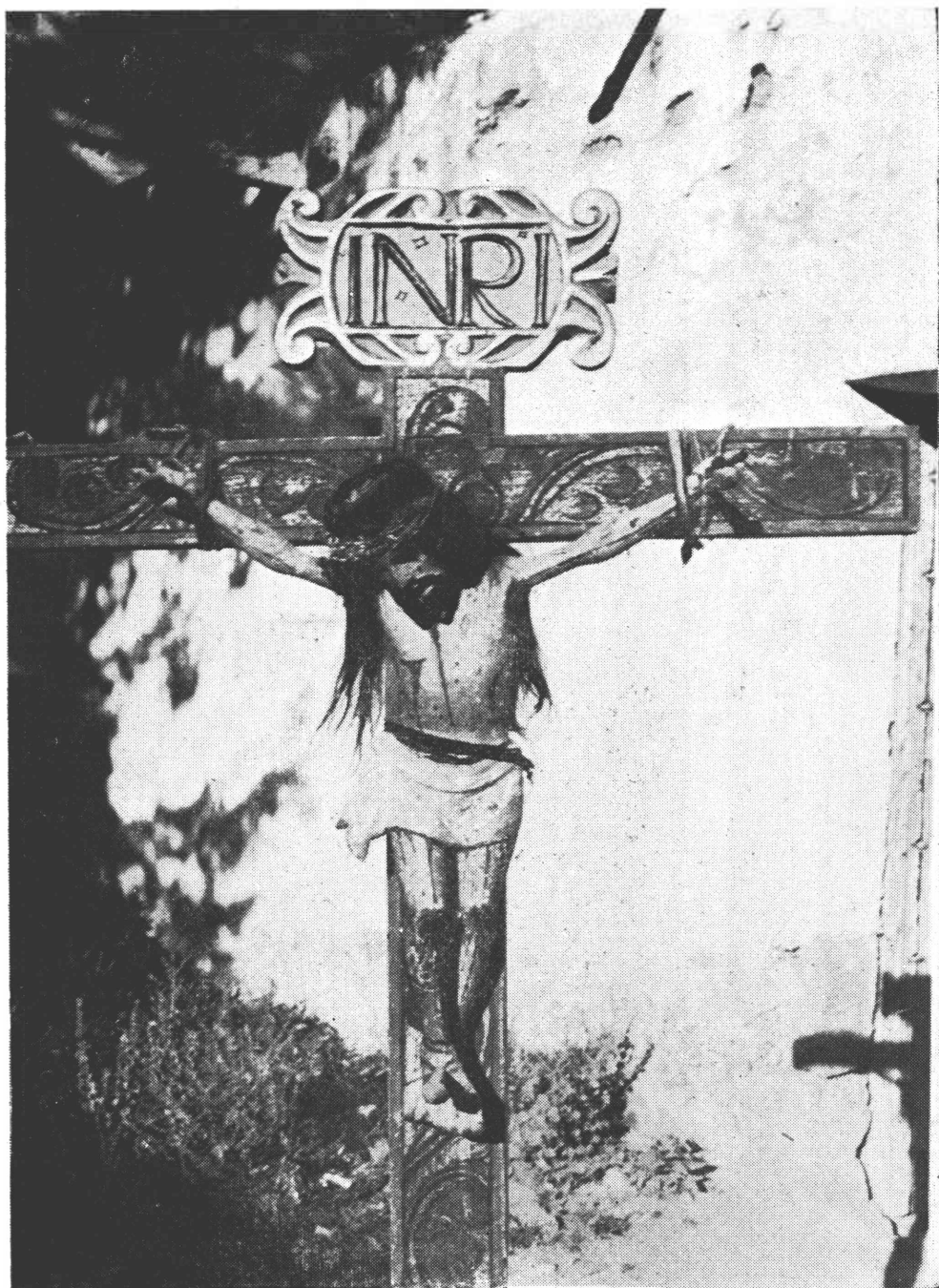
Fot. M. G.

81. Totocuitlapilco (Edo. de México). Sig. xvii



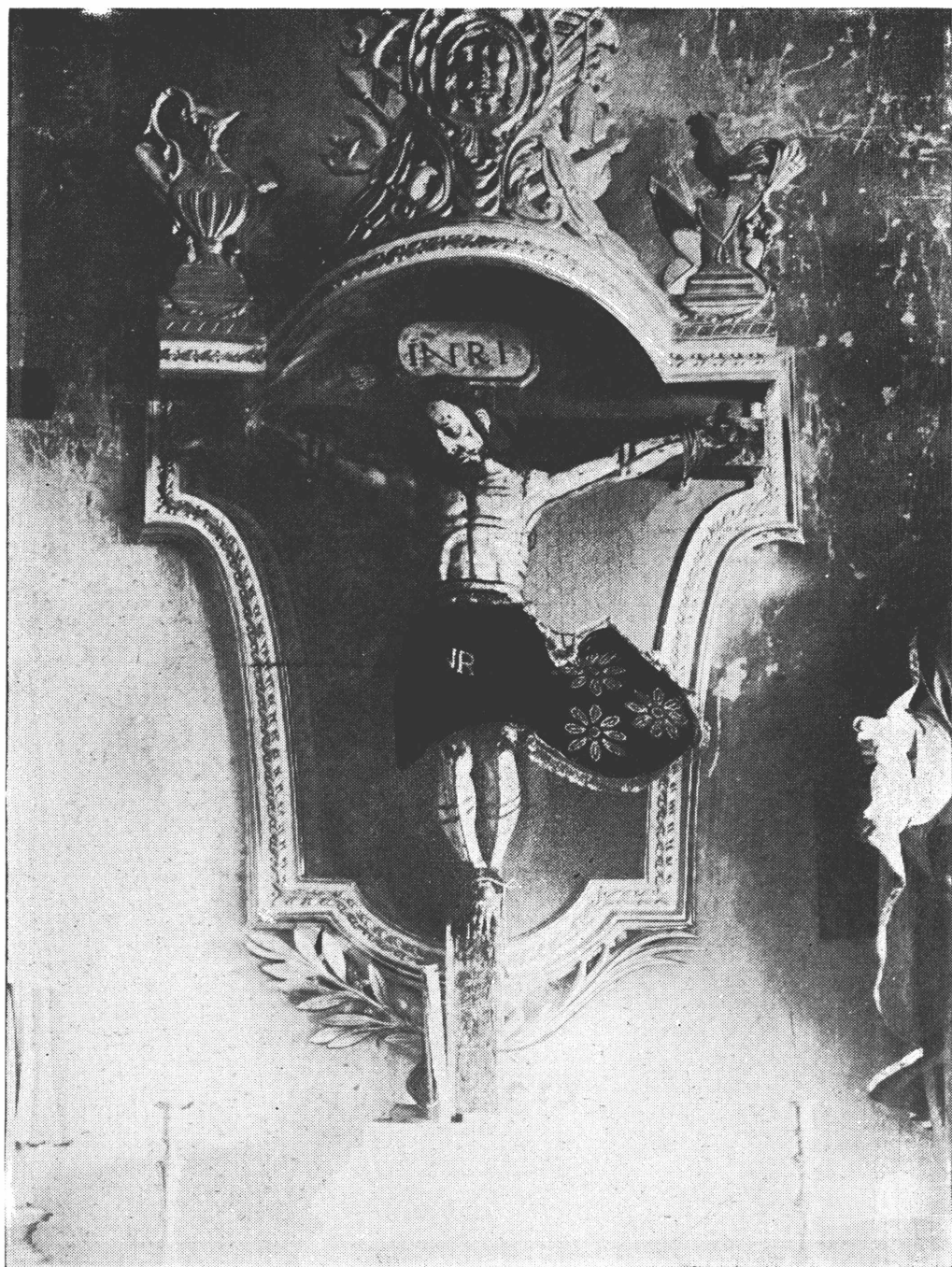
Fot. Toscano

82. San Cristóbal las Casas (Chiapas). Iglesia de San Nicolás. Sig. xvii



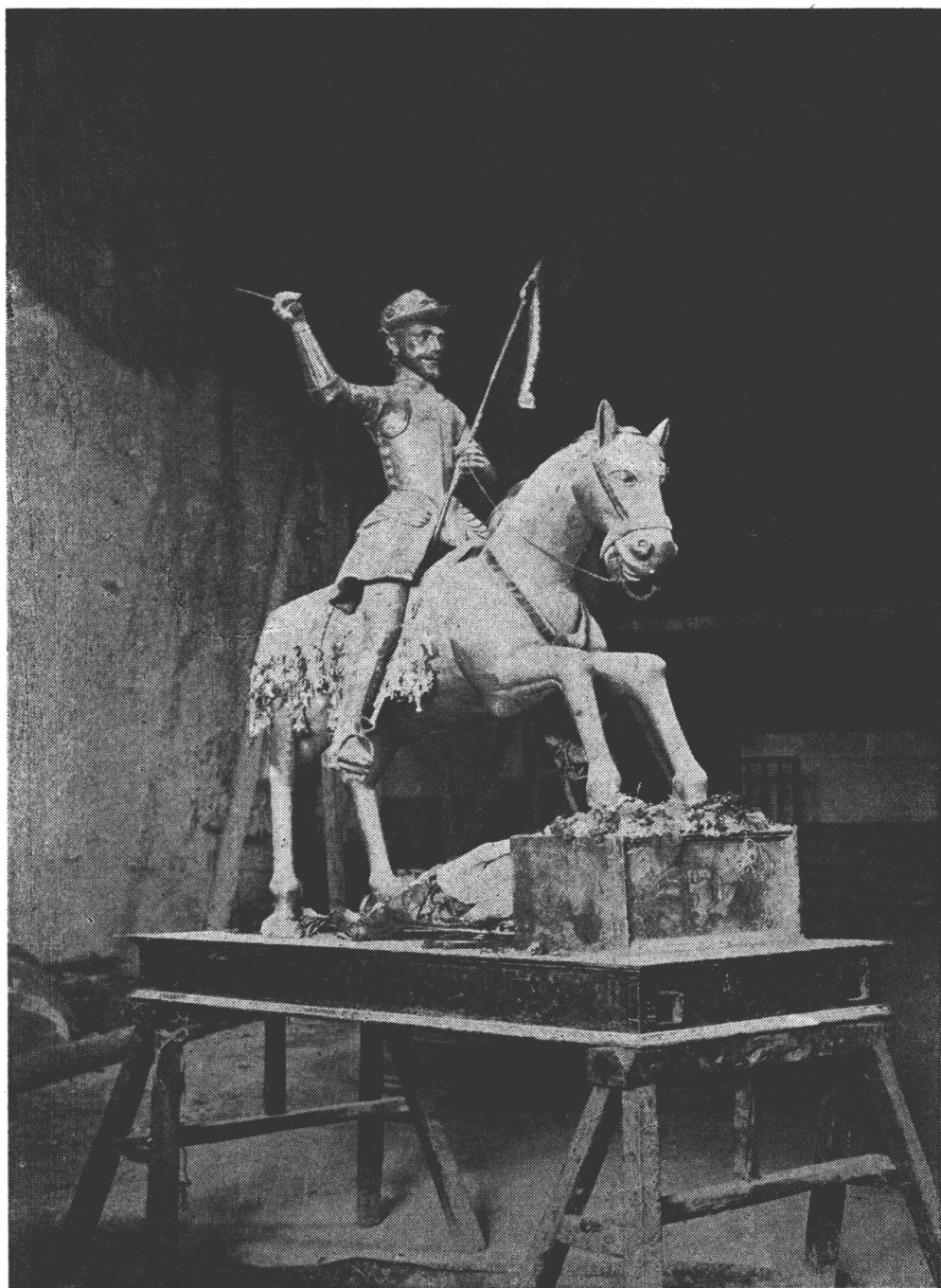
Fot. Márquez

83. Nesquipaya. Crucifijo de tipo popular



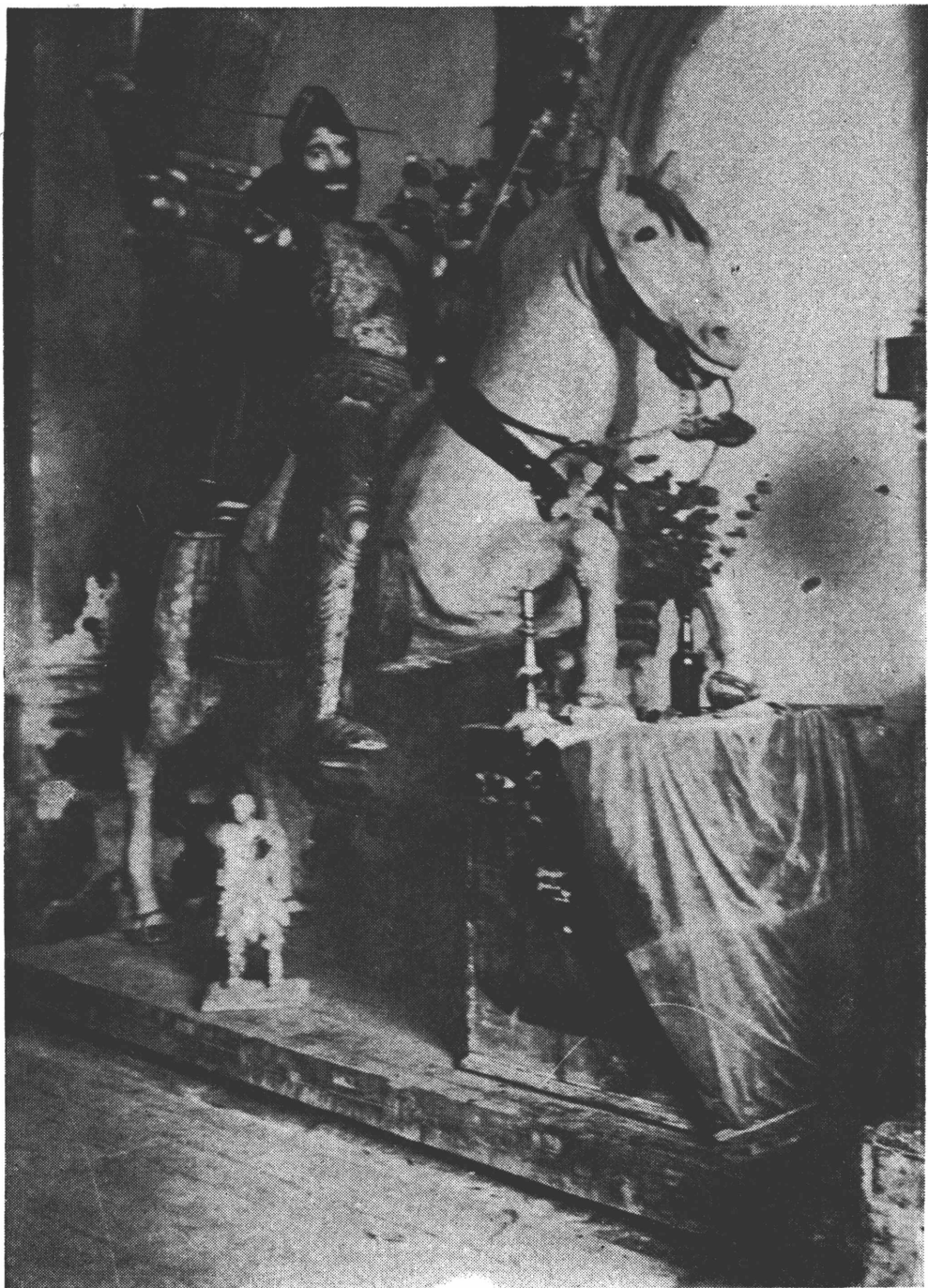
Fot. Márquez

84. Nesquipaya (Edo. de México). Crucifijo popular



Fot. M. C.

85. Santiago Tochimilco (Hidalgo)



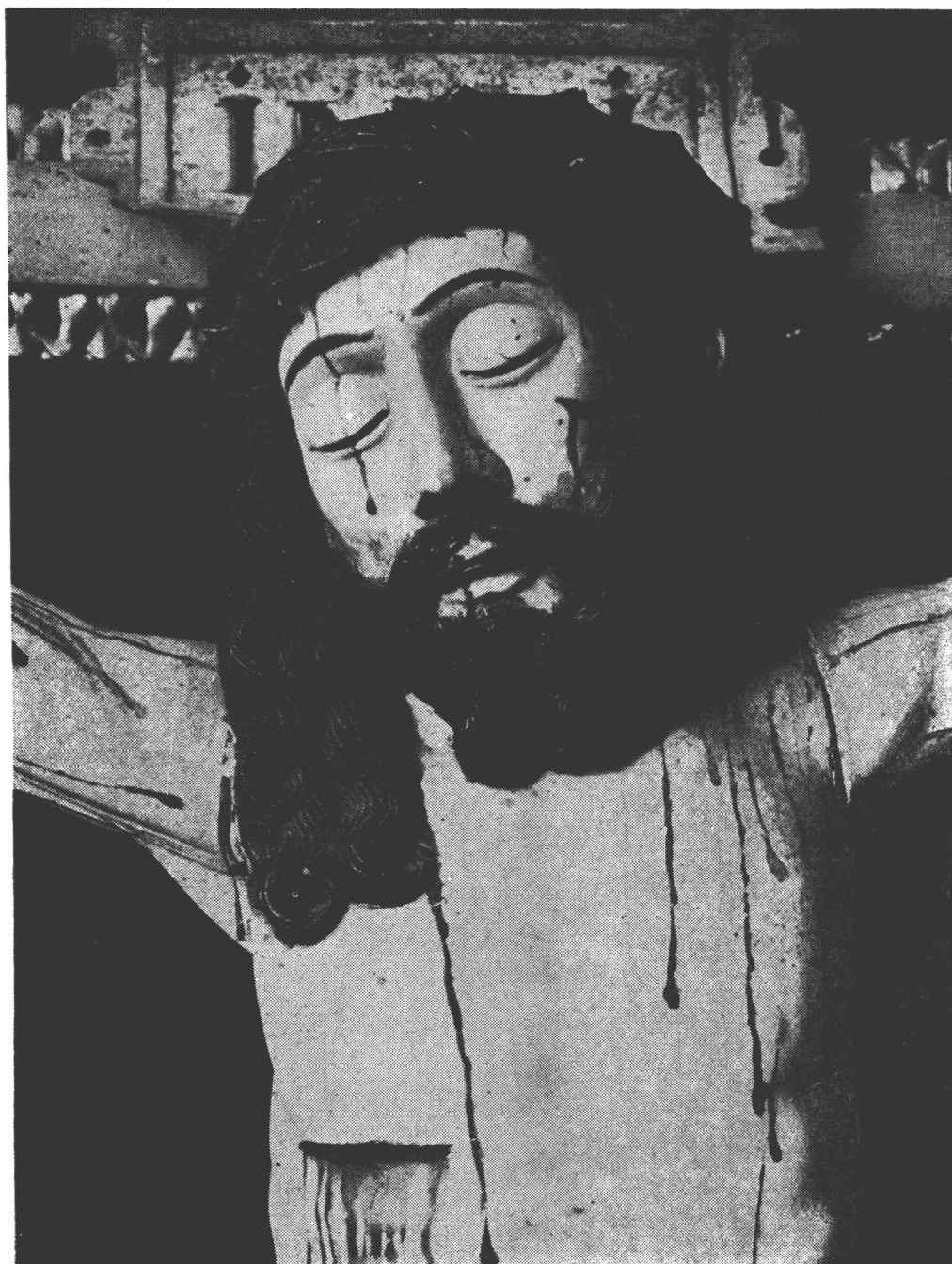
Fot. M. C.

86. Santa María Chiconautla (Hidalgo). Escultura popular
de Santiago



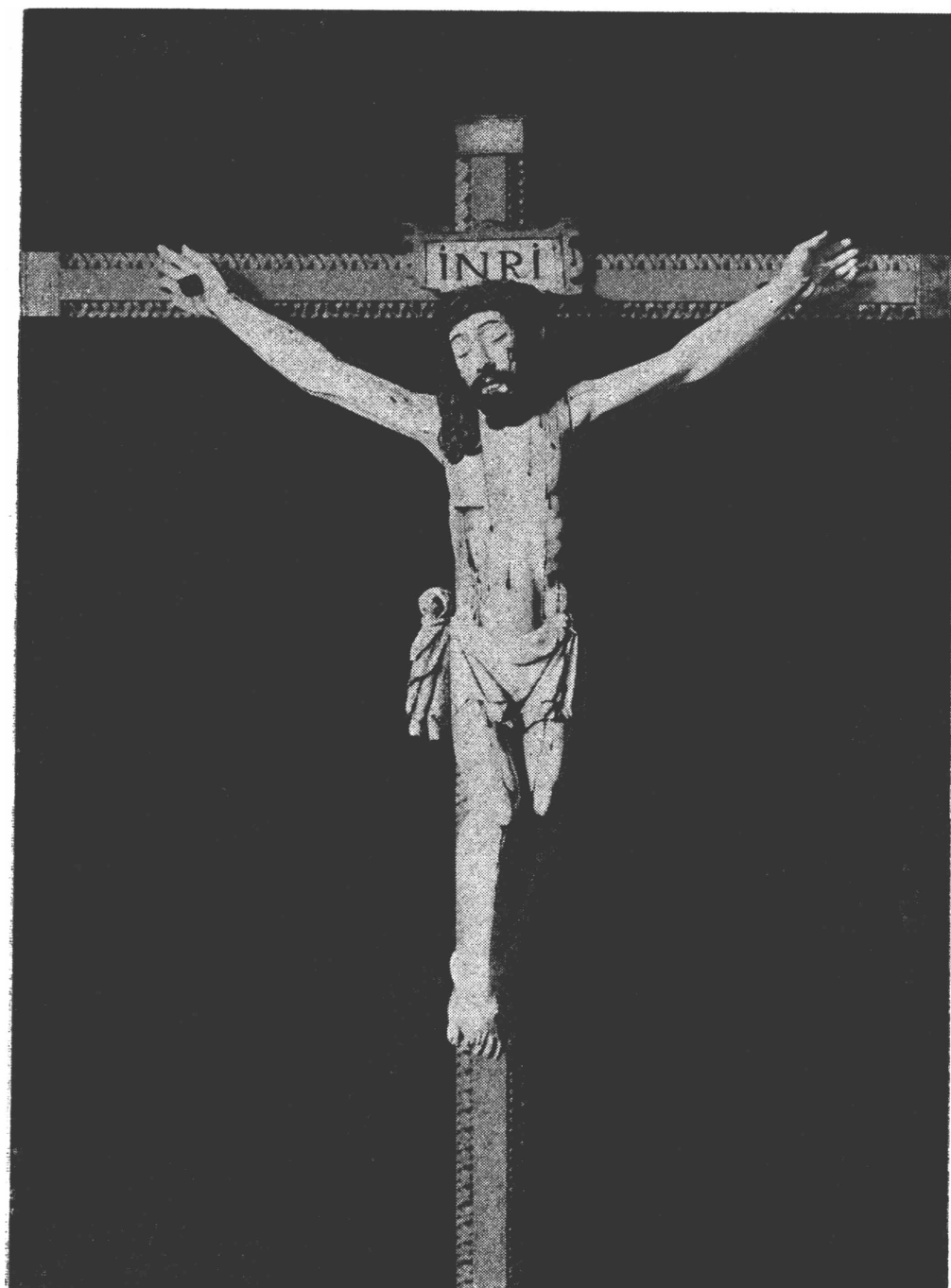
Fot. Márquez

87. San Francisco Acatepec (Puebla). Escultura popular



Fot. Márquez

88. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil. Detalle del crucifijo que sigue



Fot. Márquez

89. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil. Crucifijo



Fot. Márquez

90. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil



Fot. Márquez

91. México, D. F. Museo de la Catedral.
Sagrada Familia en marfil.



Fot. Márquez

92. México, D. F. Museo de la Catedral. Detalle del grupo anterior.



Fot. Márquez

93. México, D. F. Museo de la Catedral. Marfil



Fot. Márquez

94. México, D. F. Iglesia de la Enseñanza. Marfil



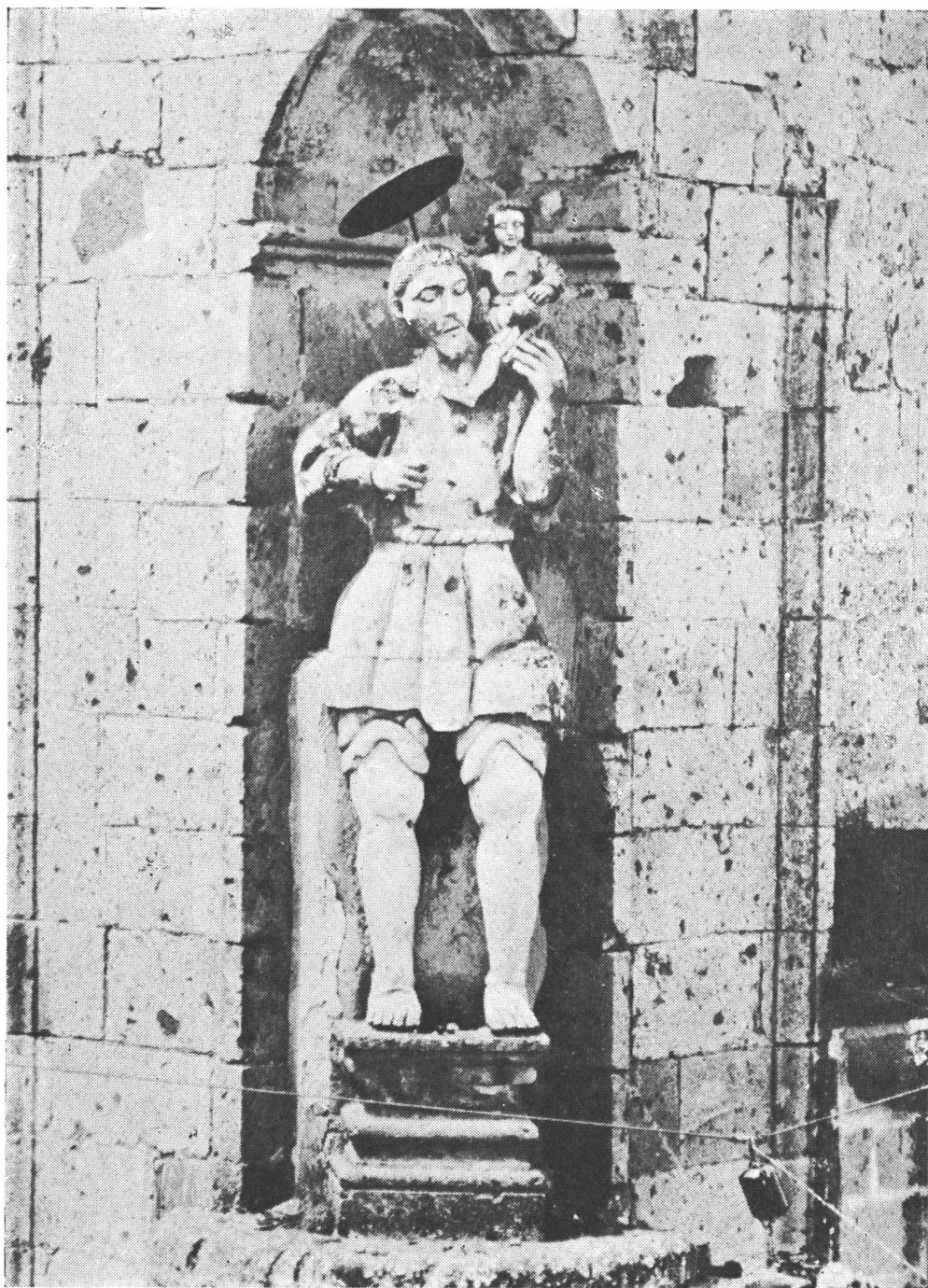
Fot. Márquez

95. Conjunto de la anterior



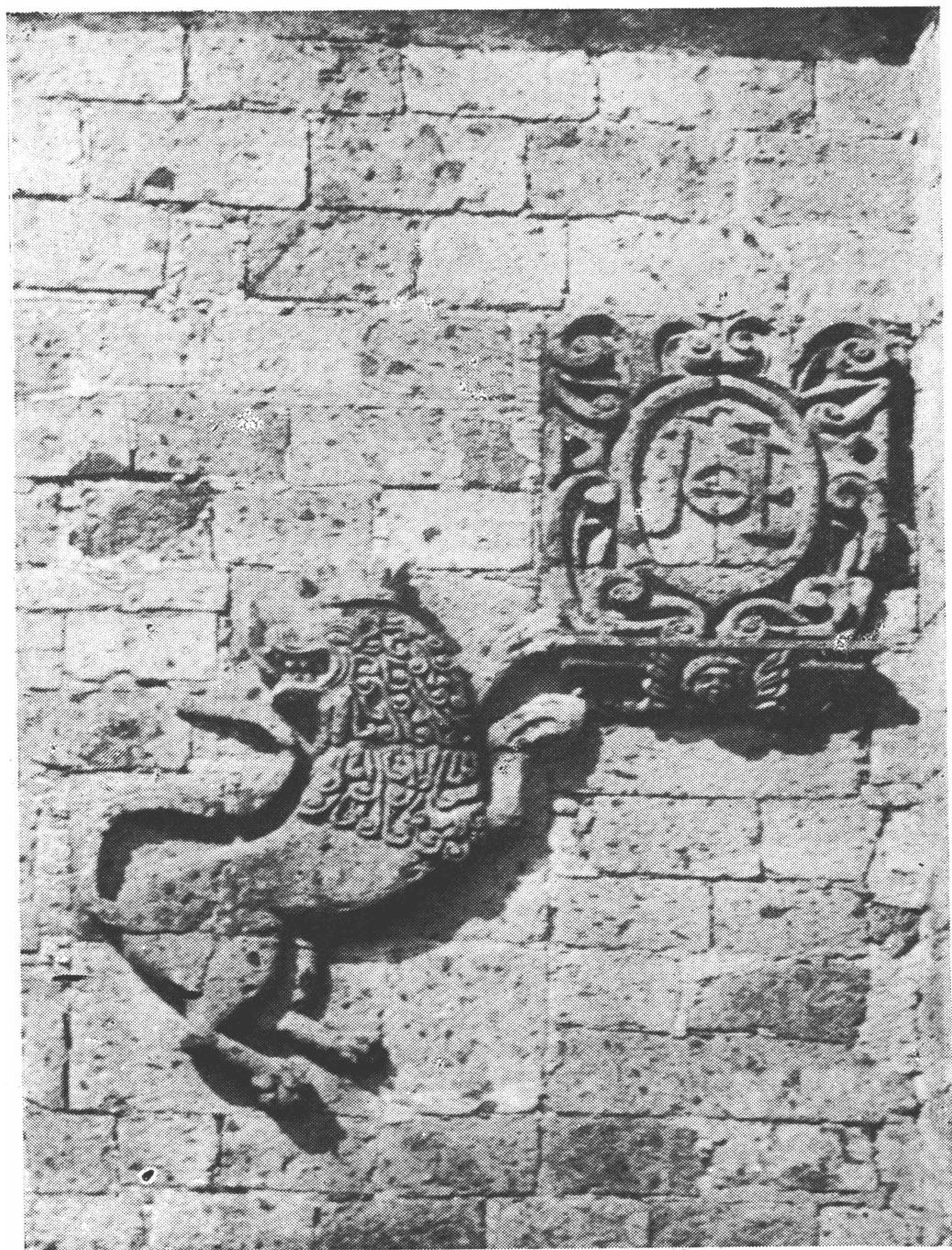
Fot. Márquez

96. México, D. F. Museo de la Catedral. Alabastro. Sig. XVIII



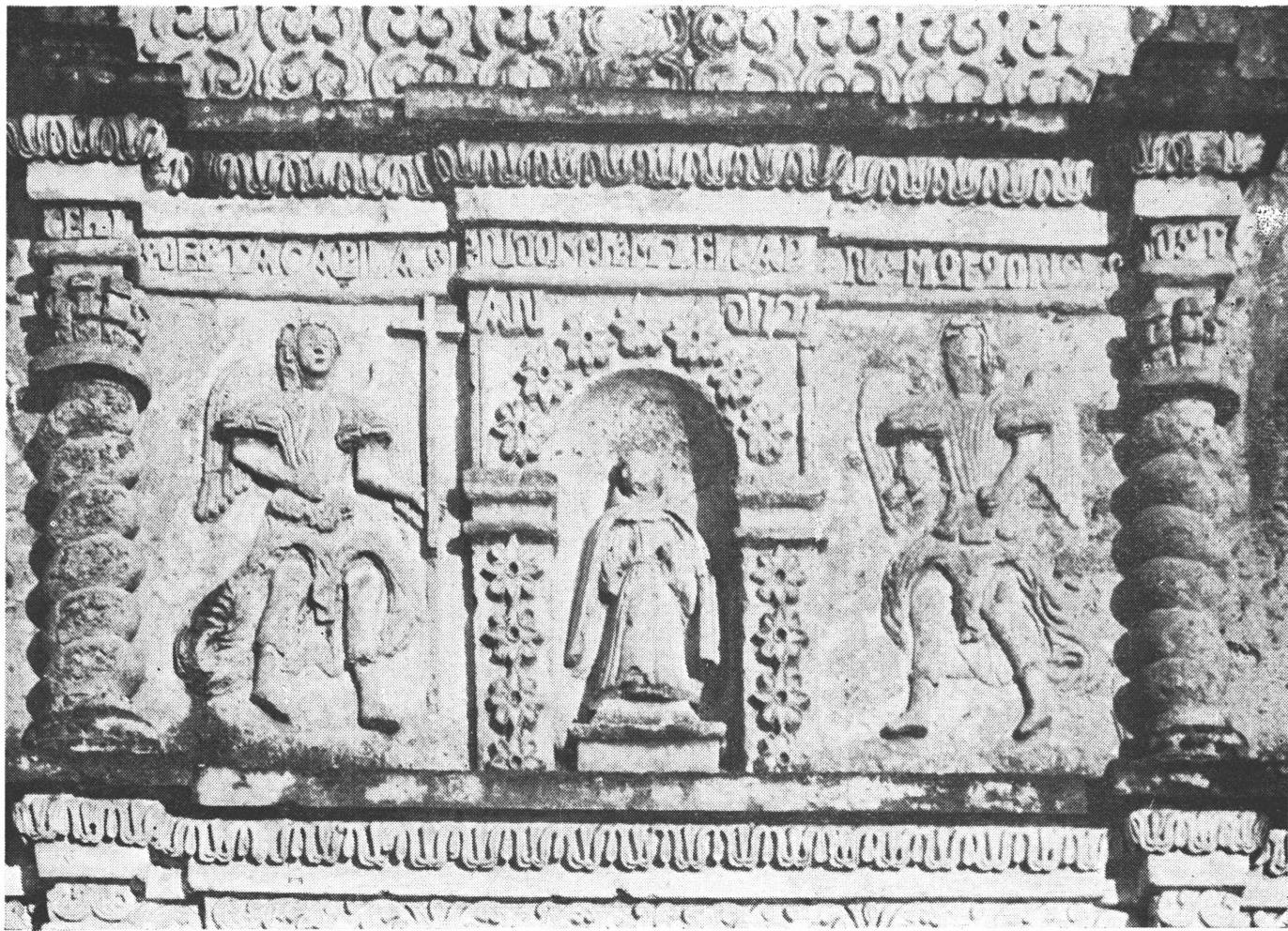
Fot. M. C.

97. Guadalajara (Jalisco). San Sebastián en la iglesia de Santa Mónica



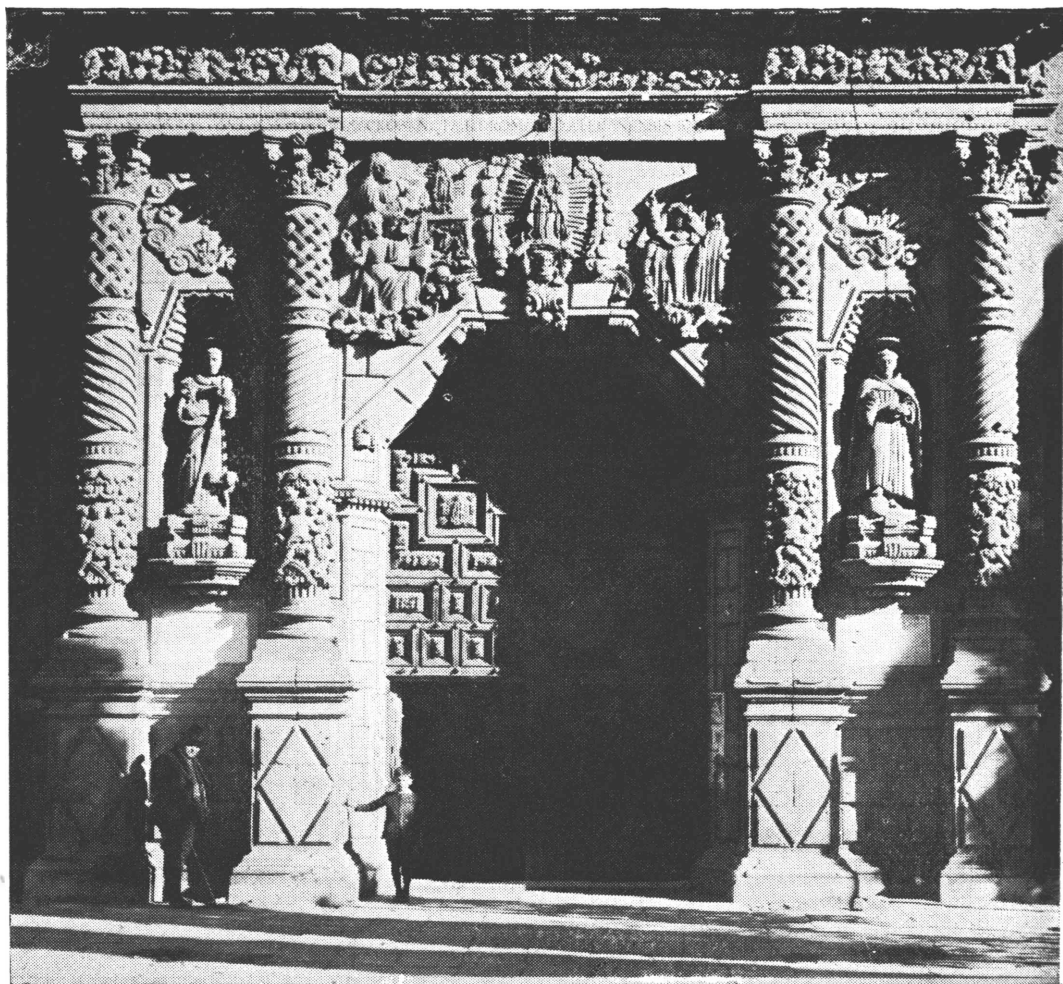
Fot. M. G.

98. Guadalajara. Santa Mónica. Sig. XVIII



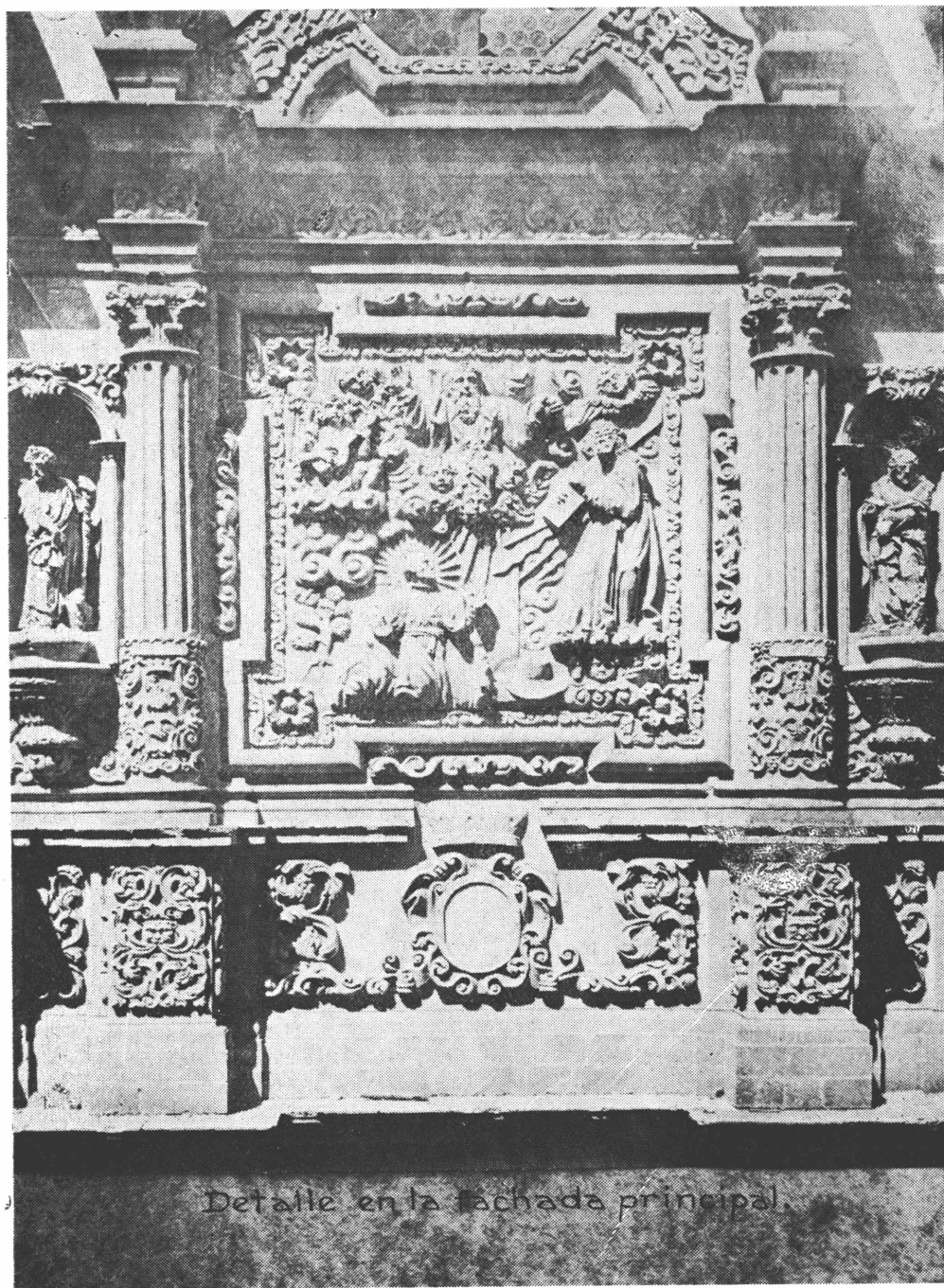
Fot. M. C.

99. Tepeaca (Puebla). 1721



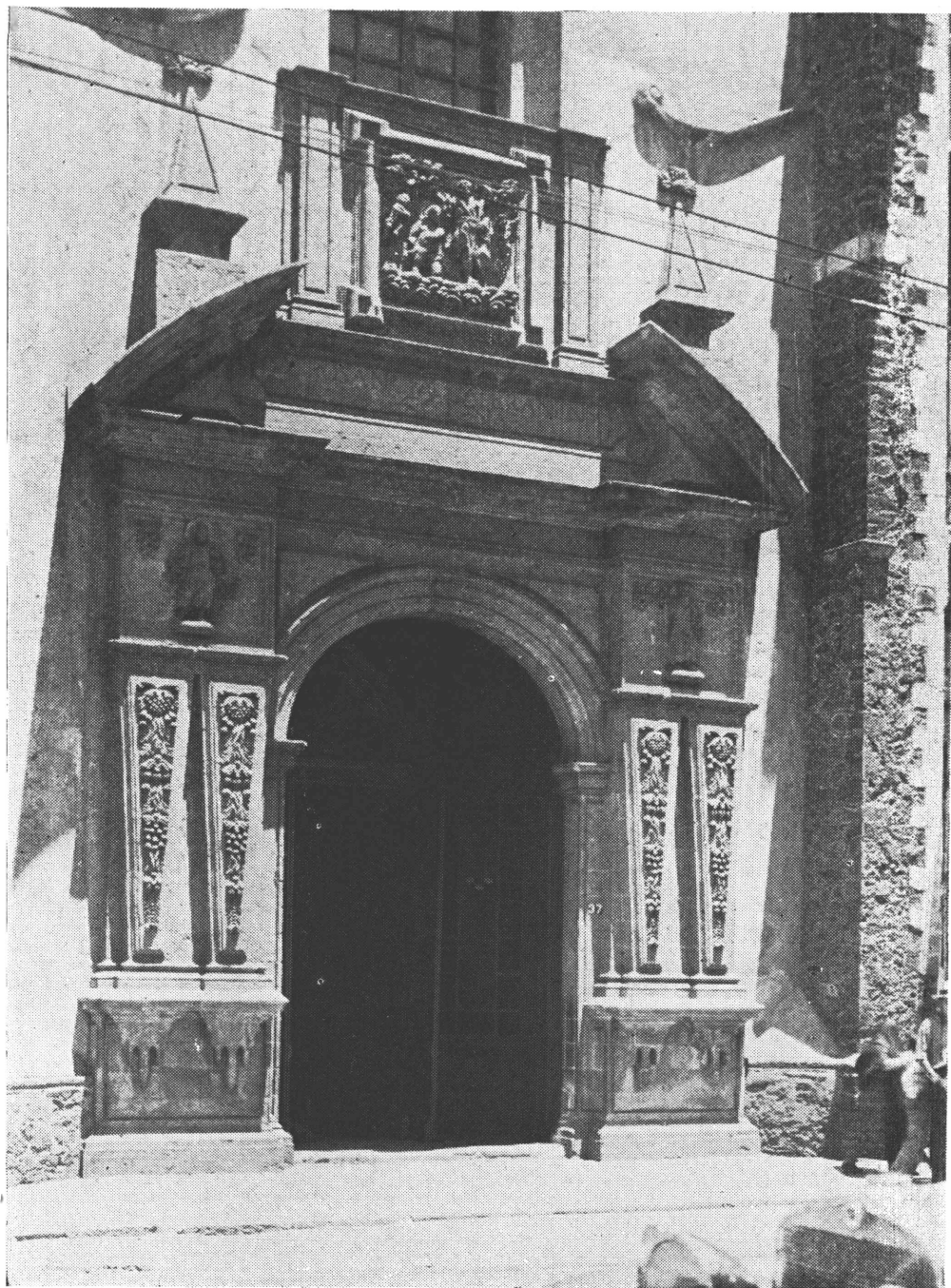
Fot. M. C.

100. Zacatecas (Zacatecas). Monasterio de Guadalupe. Sigs. xvii-xviii



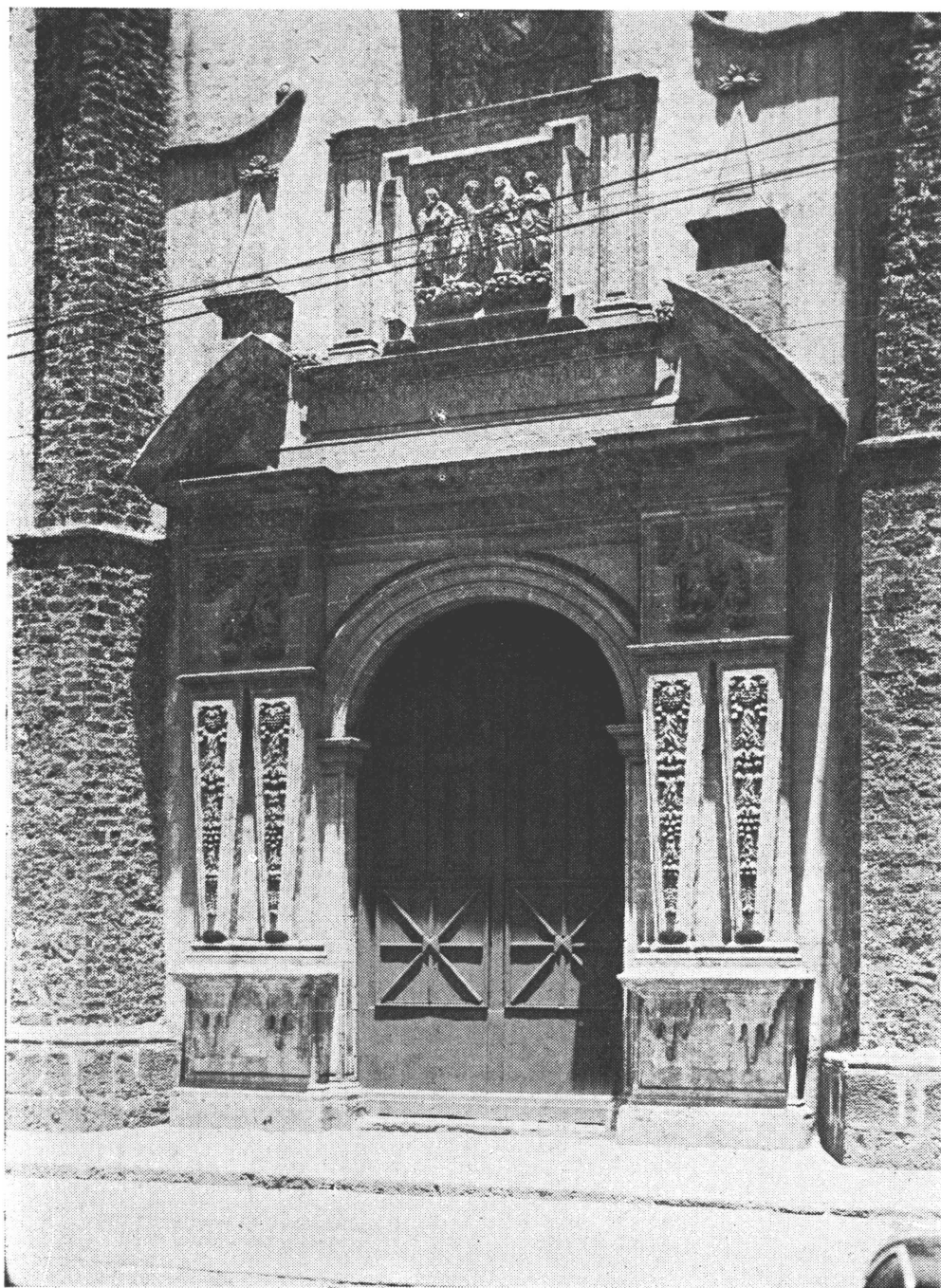
Fot. M. C.

101. México, D. F. Iglesia de la Profesa. 1720



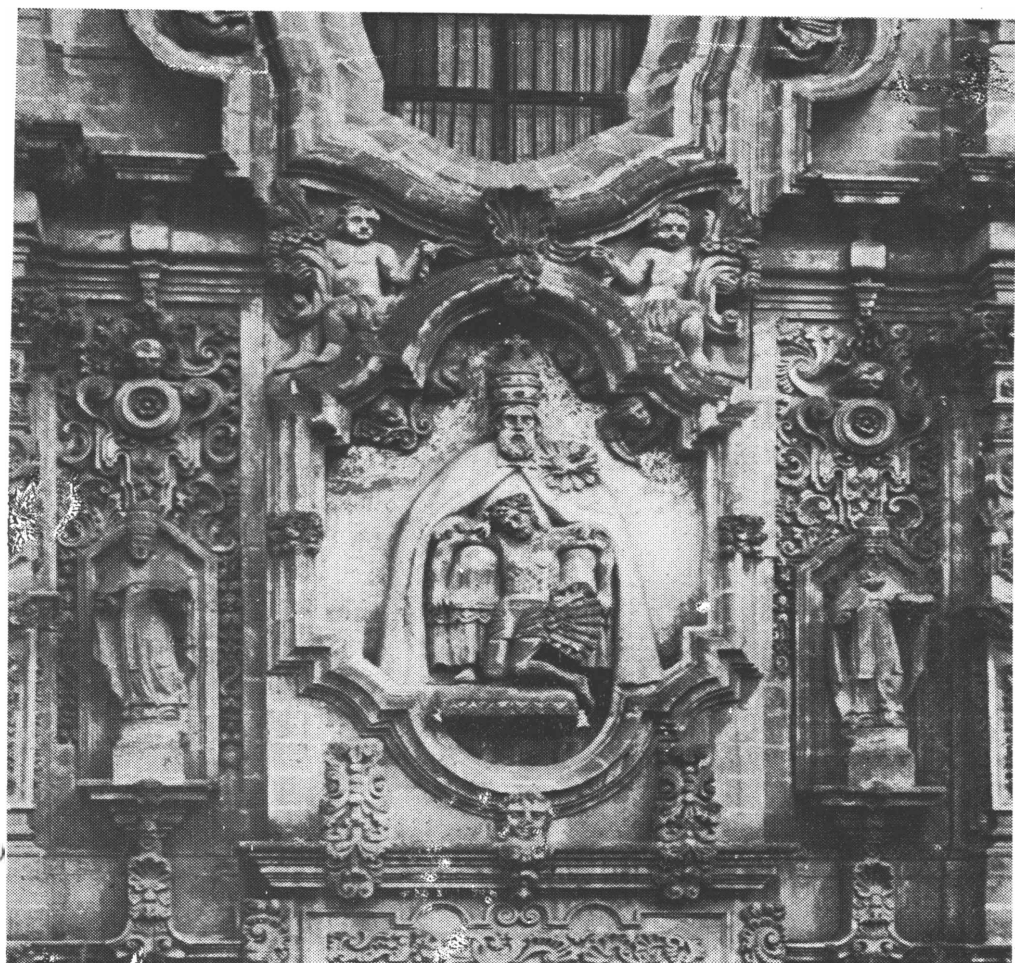
Fot. M. C.

102. México, D. F. Antiguo Convento de Capuchinas. 1744



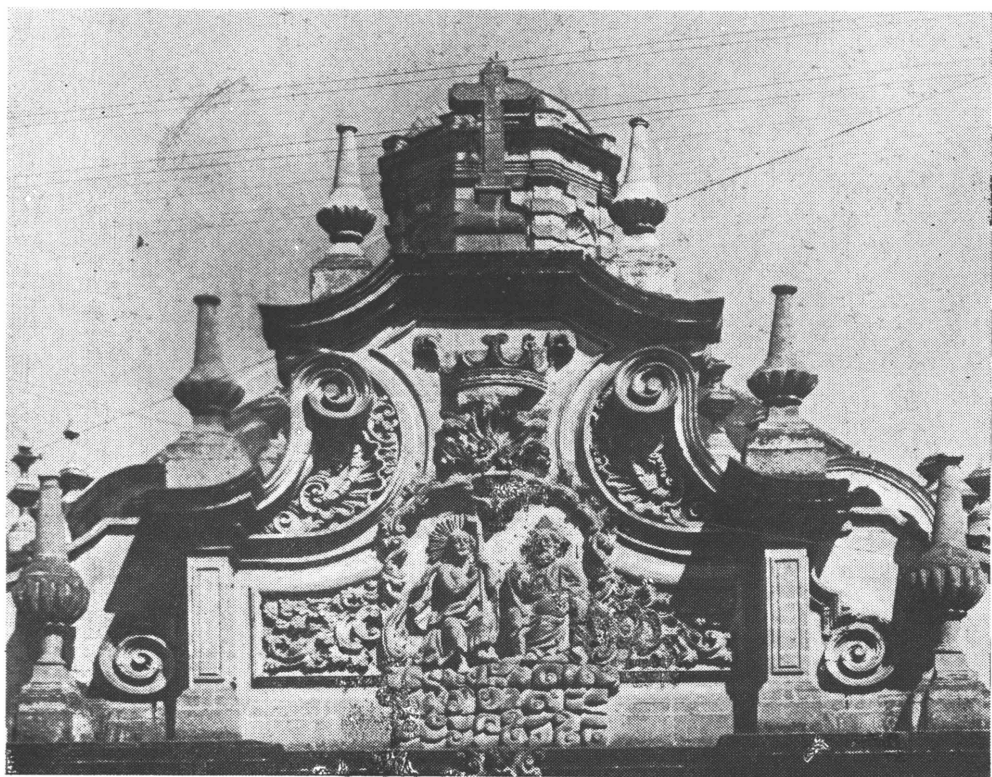
Fot. M. G.

103. Otra puerta del mismo convento. 1744



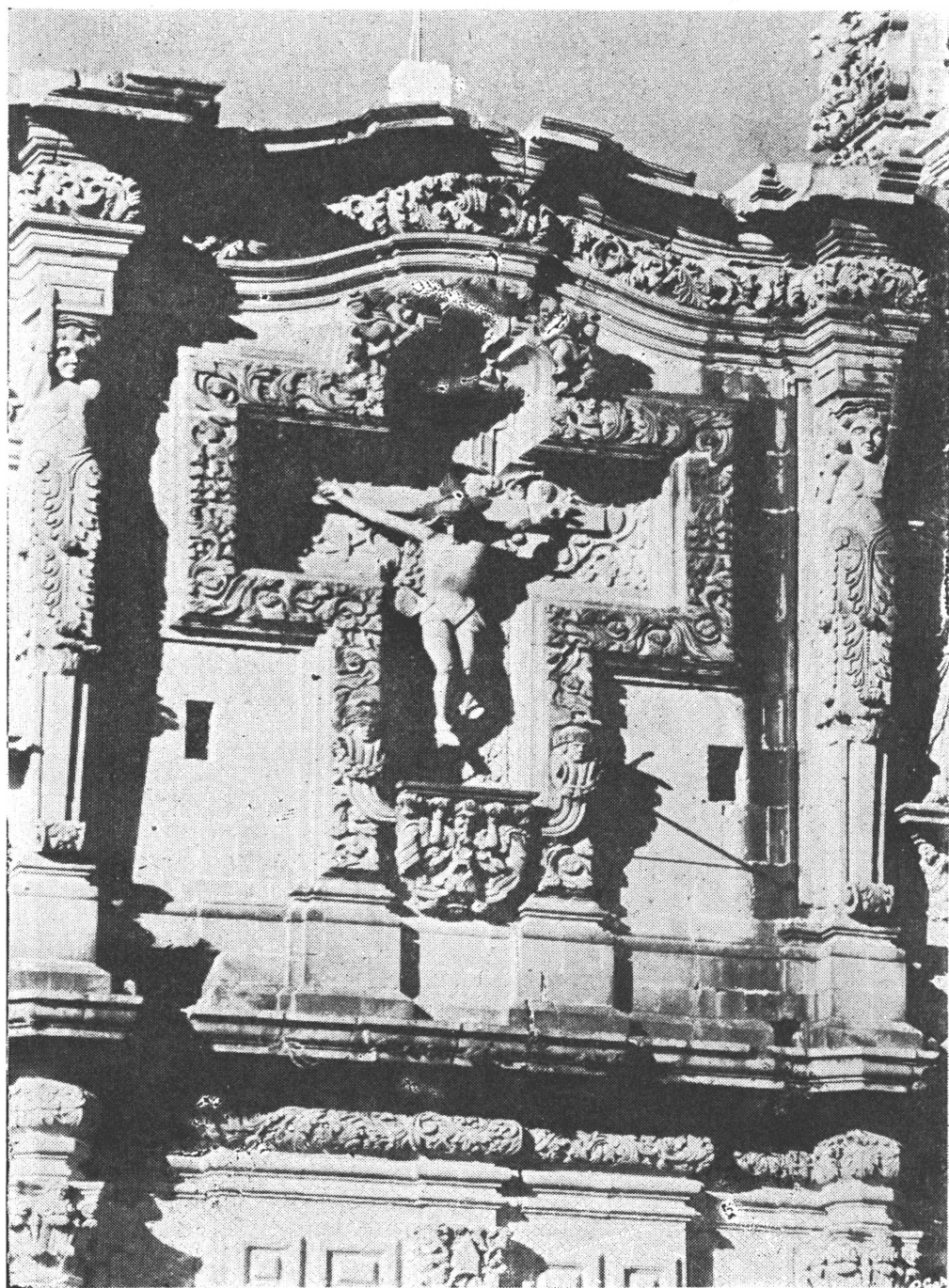
Fot. M. C.

104. México, D. F. Iglesia de la Santísima. Sig. XVIII



Fot. M. C.

105. México, D. F. Iglesia de la Enseñanza. Segunda mitad del sig. xviii



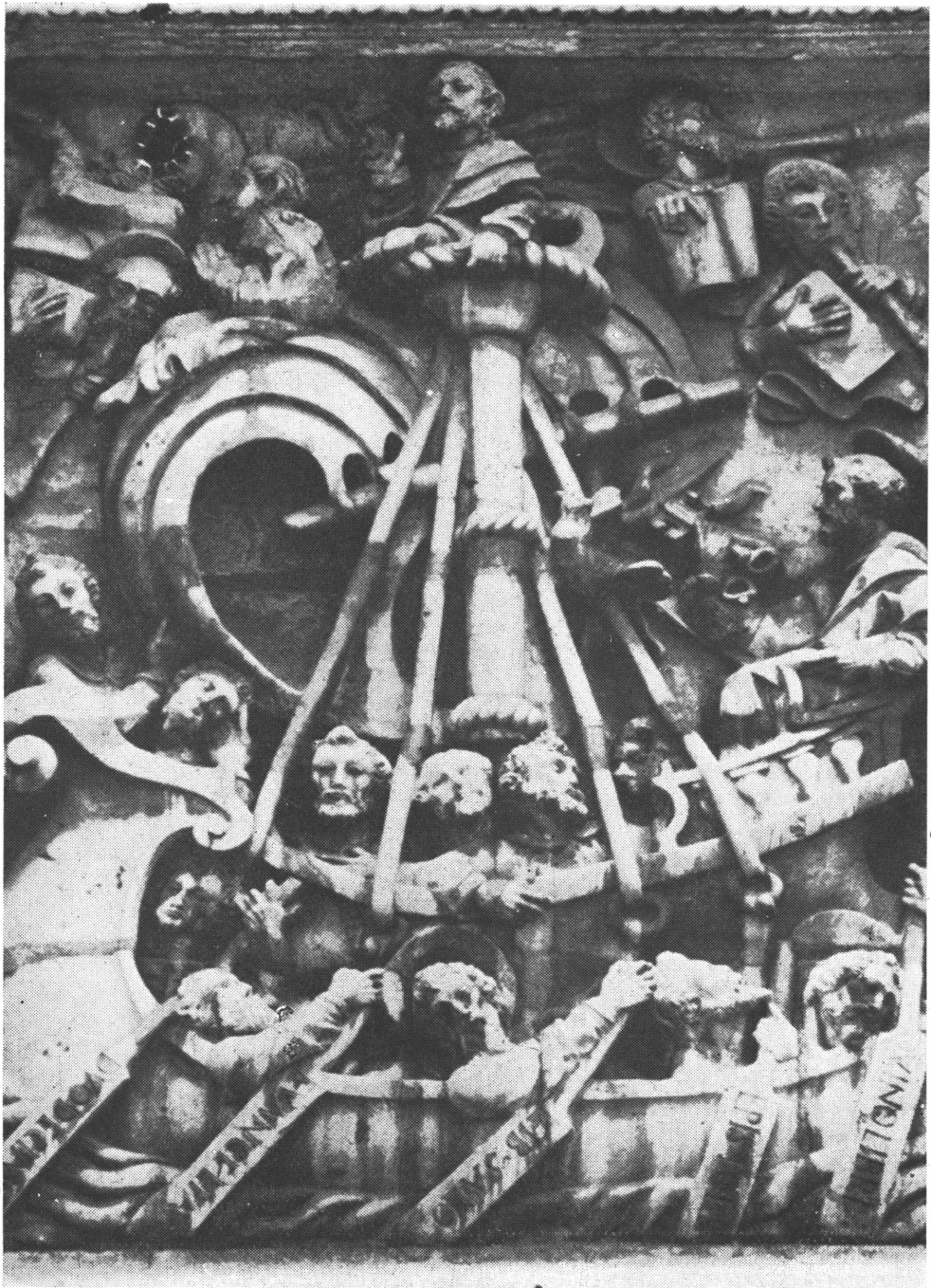
Fot. García

106. Querétaro. Iglesia de San Agustín. 1745



Fot. M. G.

107. Querétaro. Patio de San Agustín, hoy Palacio federal. 1745



Fot. M. C.

108. México, D. F. Fachada de la Catedral. ¿Miguel Ximénez? 1680



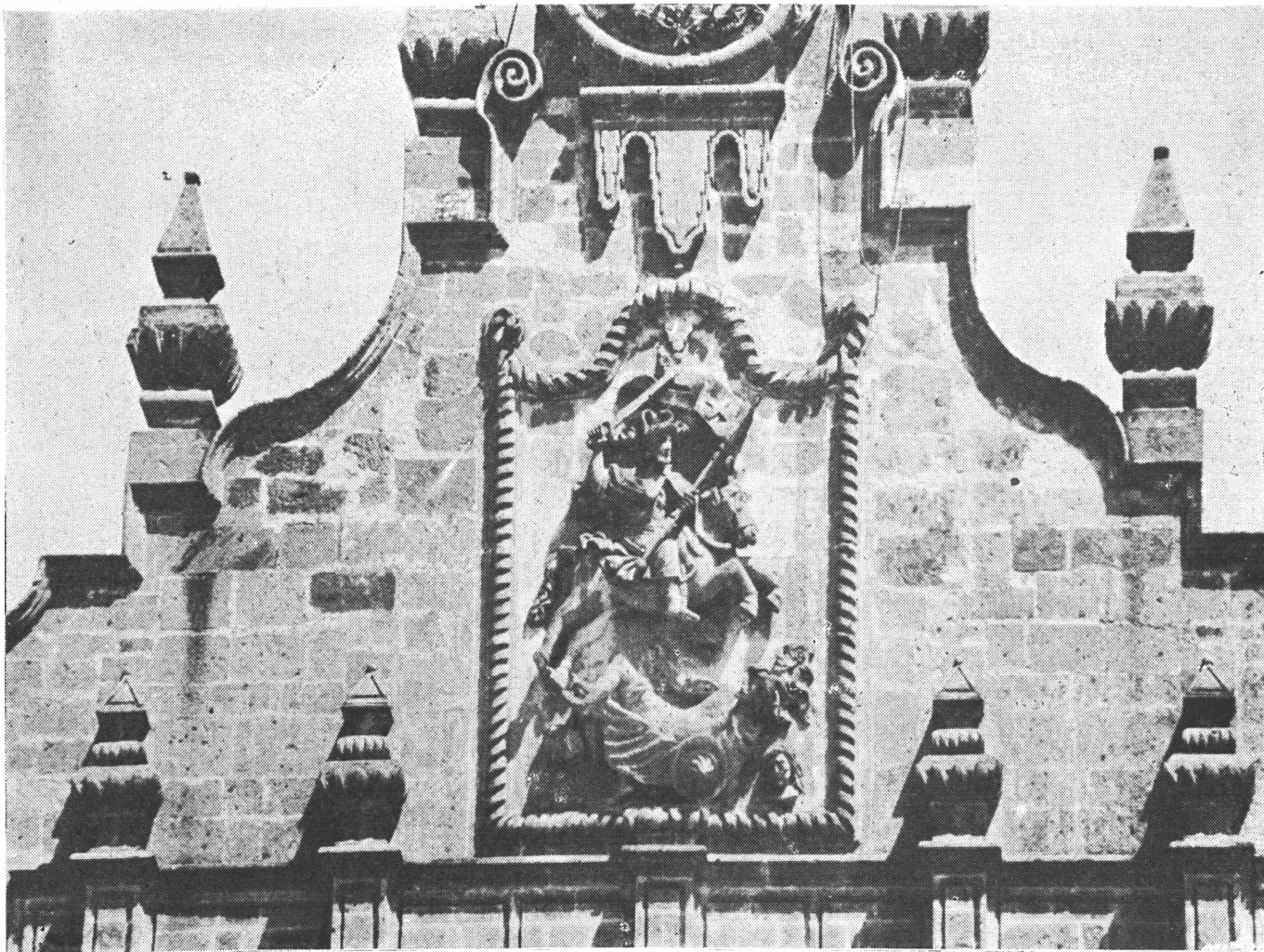
Fot. M. C.

109. México, D. F. Relieve en la fachada de la Catedral, hacia 1680



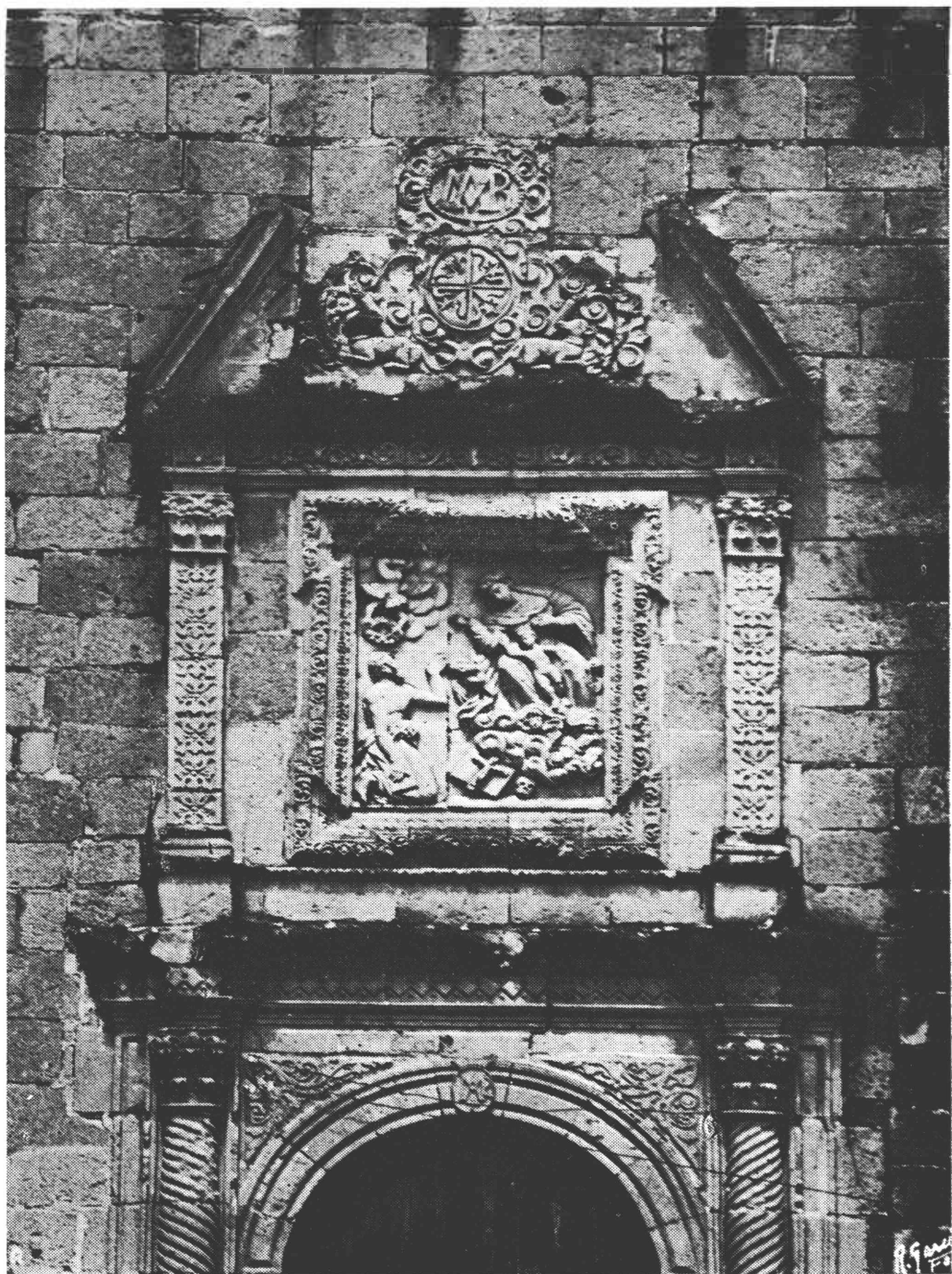
Fot. del autor

110. México, D. F. Catedral. Figura de San Pedro, firmada por Miguel Ximénez



Fot. García

III. Chalco (Edo. de México). Frontón del sig. XVIII añadido a la iglesia del XVI



Fot. M. C.

112. Oaxaca (Oaxaca). Santo Domingo. Capilla del Rosario. 1731-38



Fot. García

113. Oaxaca (Oaxaca). Coro de Santo Domingo. Sig. XVIII



Fot. García

114. Oaxaca. Santo Domingo. Sig. XVIII



F. M. C.

115. México, D. F. Iglesia de Belén. 1735

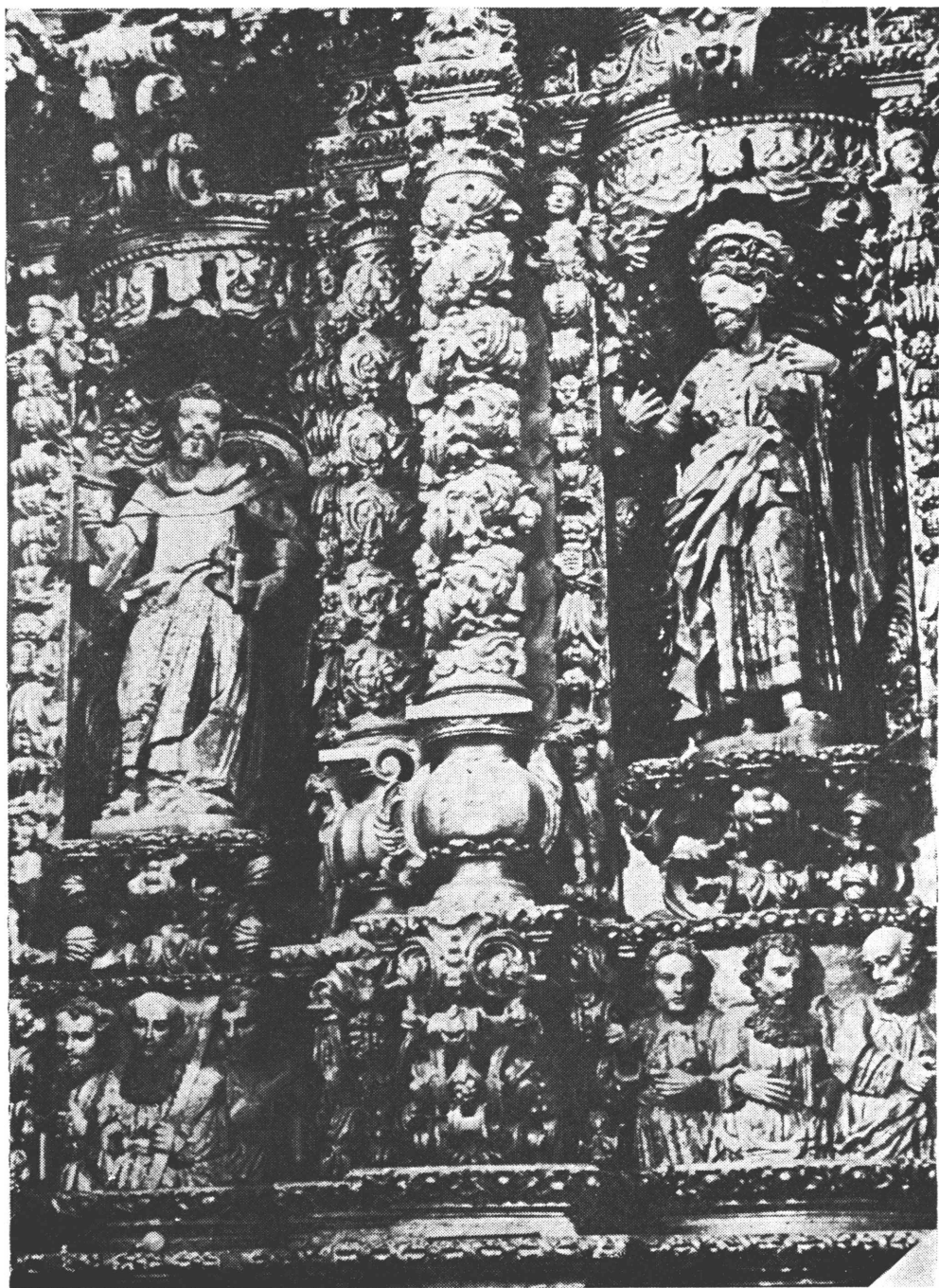


Fot. M. C.

116. México, D. F. Iglesia de San Cosme. Sig. XVIII



117. México, D. F. Santa María Cuautepec. Sig. XVIII

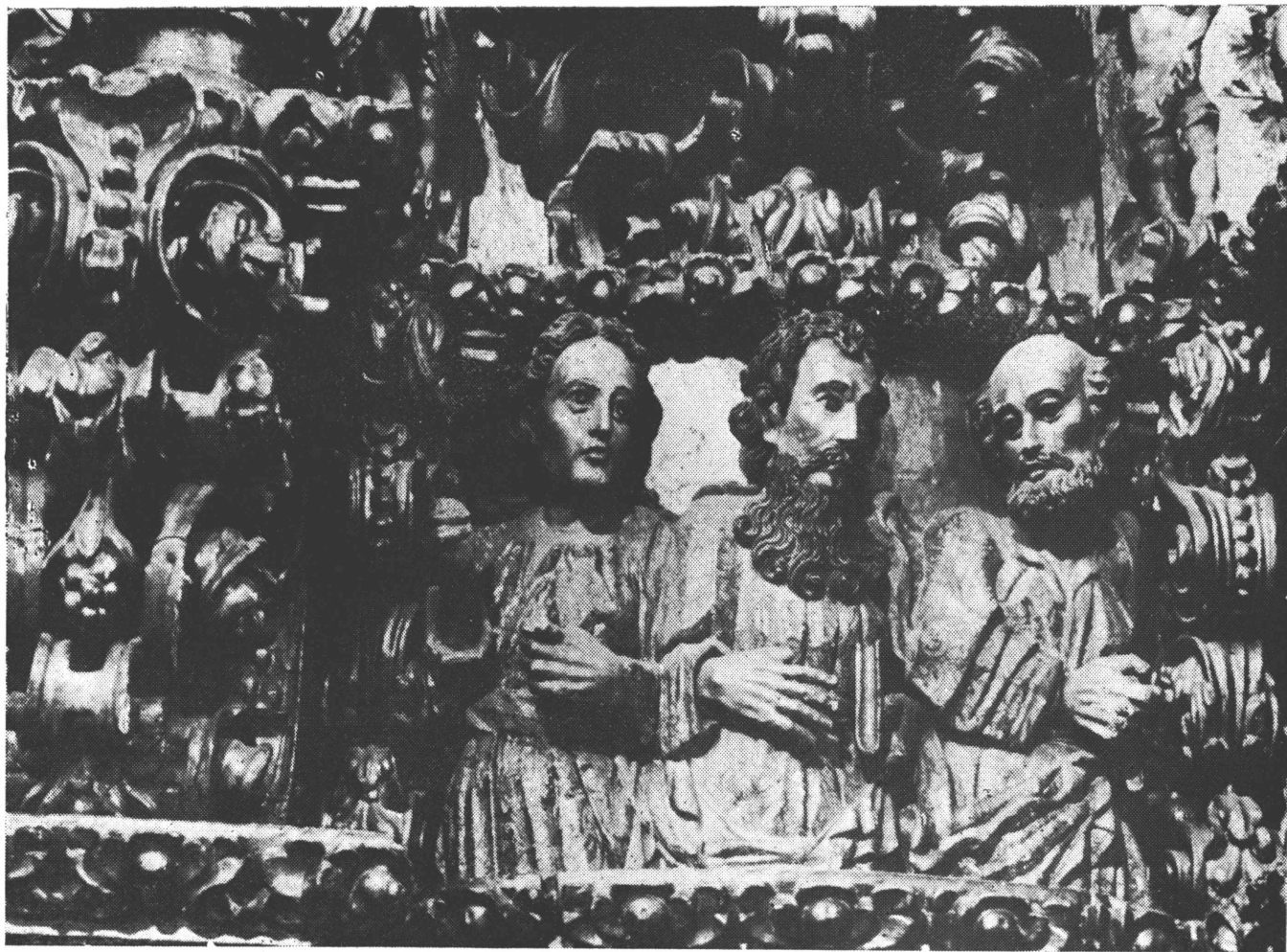


Fot. Toscano

118. Ozumba. Parroquia. 1730. Obra de Francisco Flores

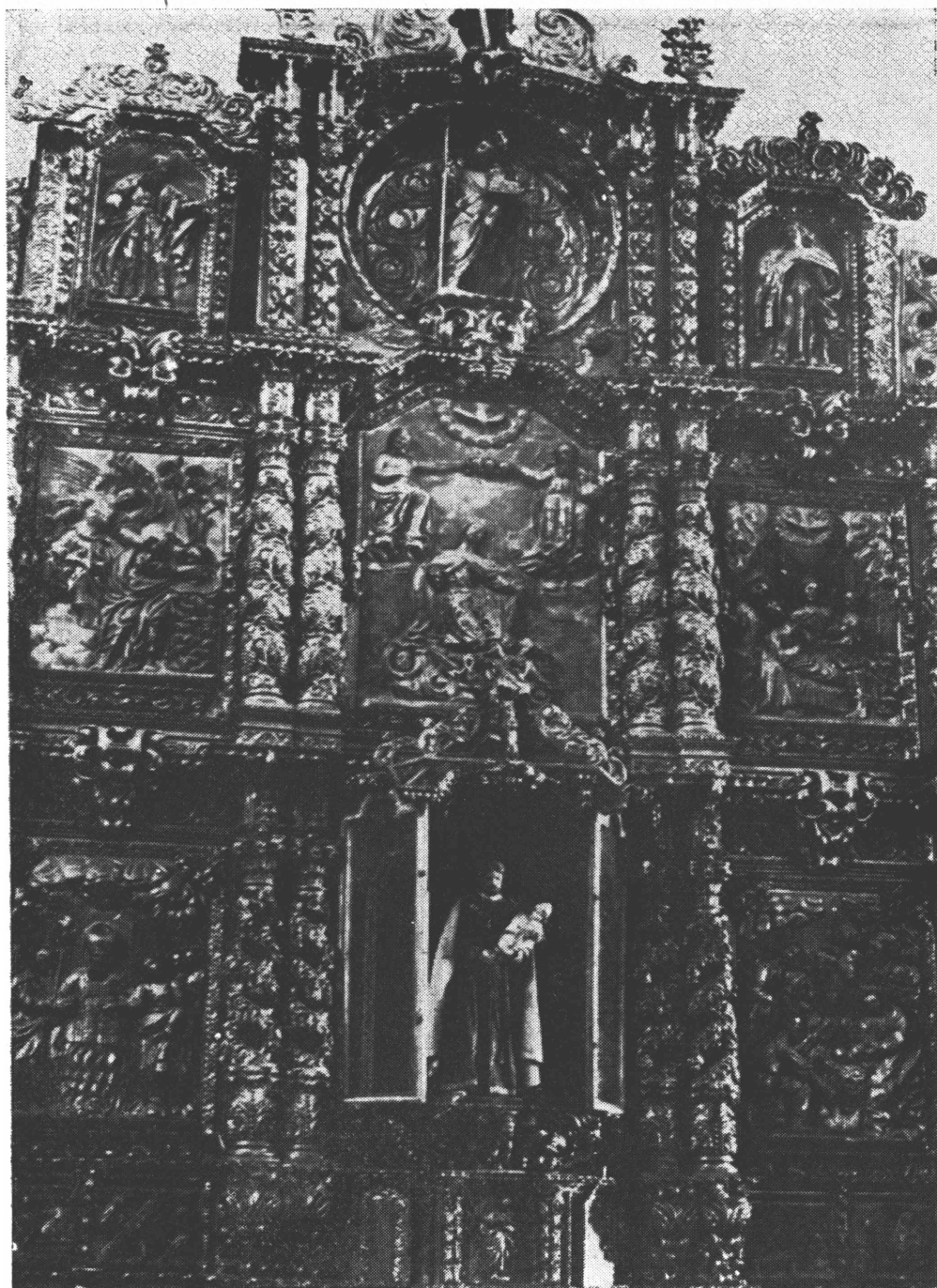


Fot. Toscano



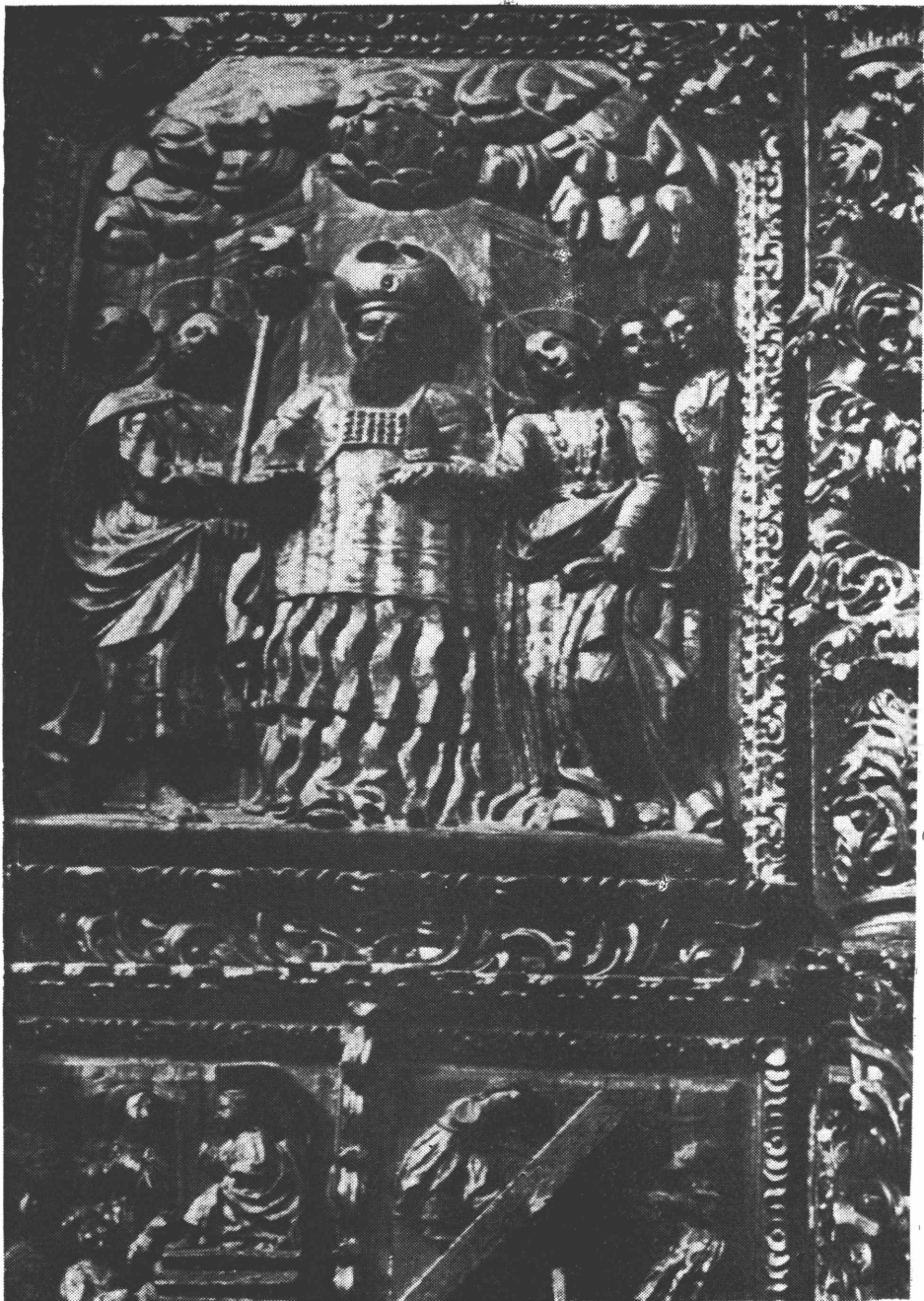
Fot. F. de la Maza

120. Ozumba. Detalle del retablo mayor. 1730



Fot. Toscano

121. Amecameca. Parroquia. Sig. XVIII



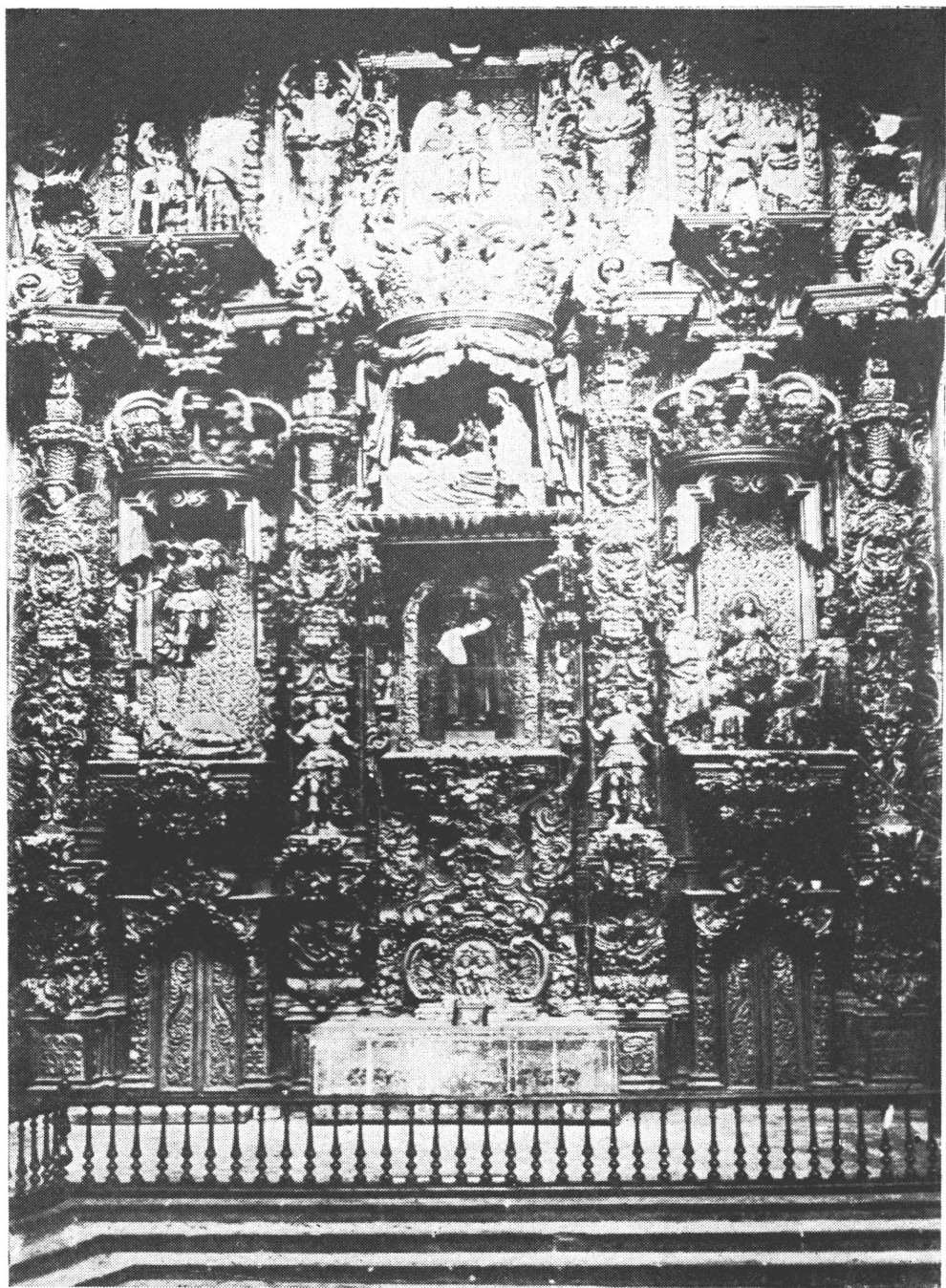
Fot. Toscano

122. Amecameca (Edo. de México). Detalle del retablo



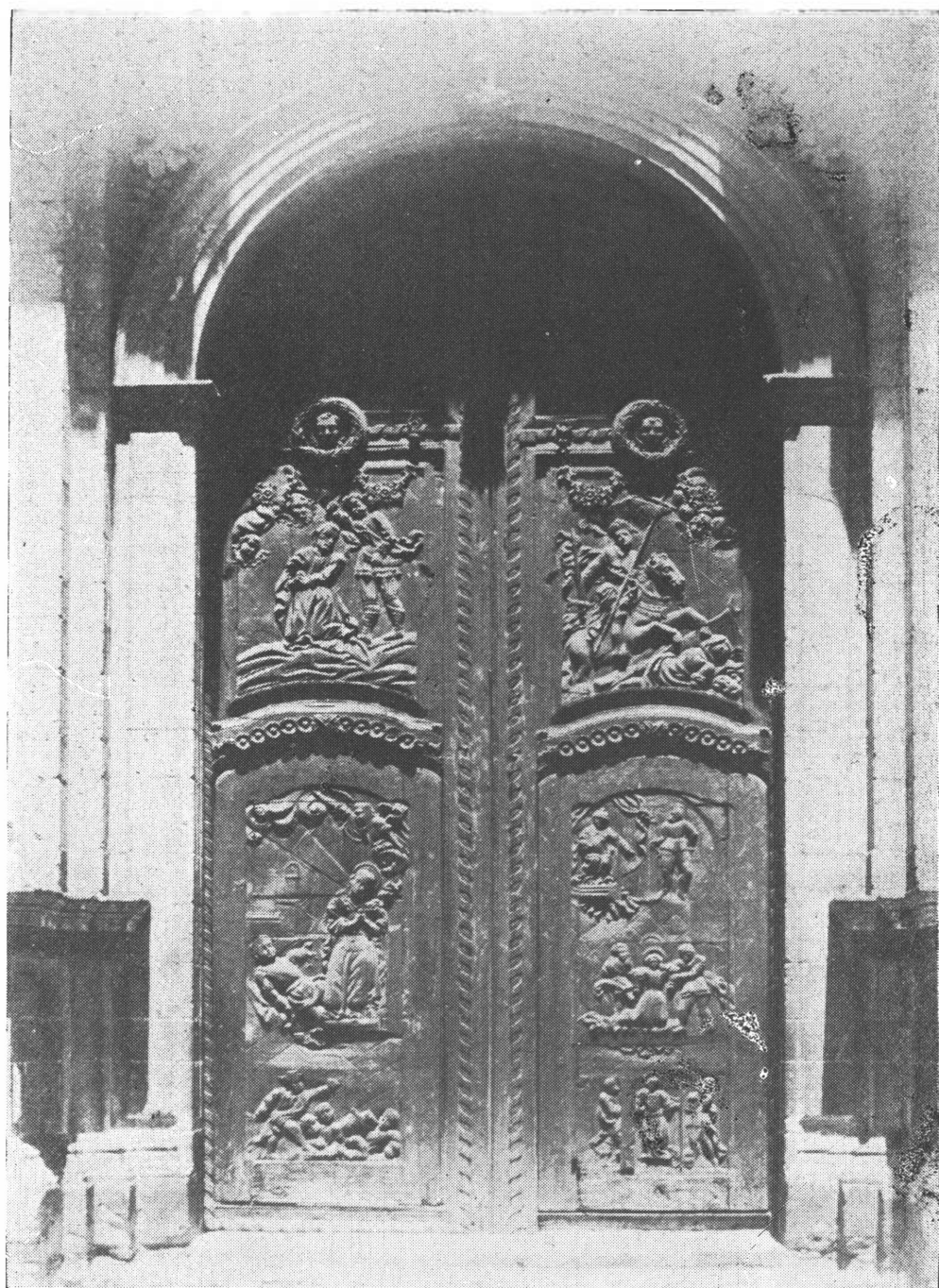
Fot. Toscano

123. Amecameca (Edo. de México). Detalle del retablo



Fot. M. C.

124. Salamanca (Guanajuato). Iglesia de San Agustín. Sig. XVIII



Fot. Márquez

125. México, D. F. Santa Inés. 1790



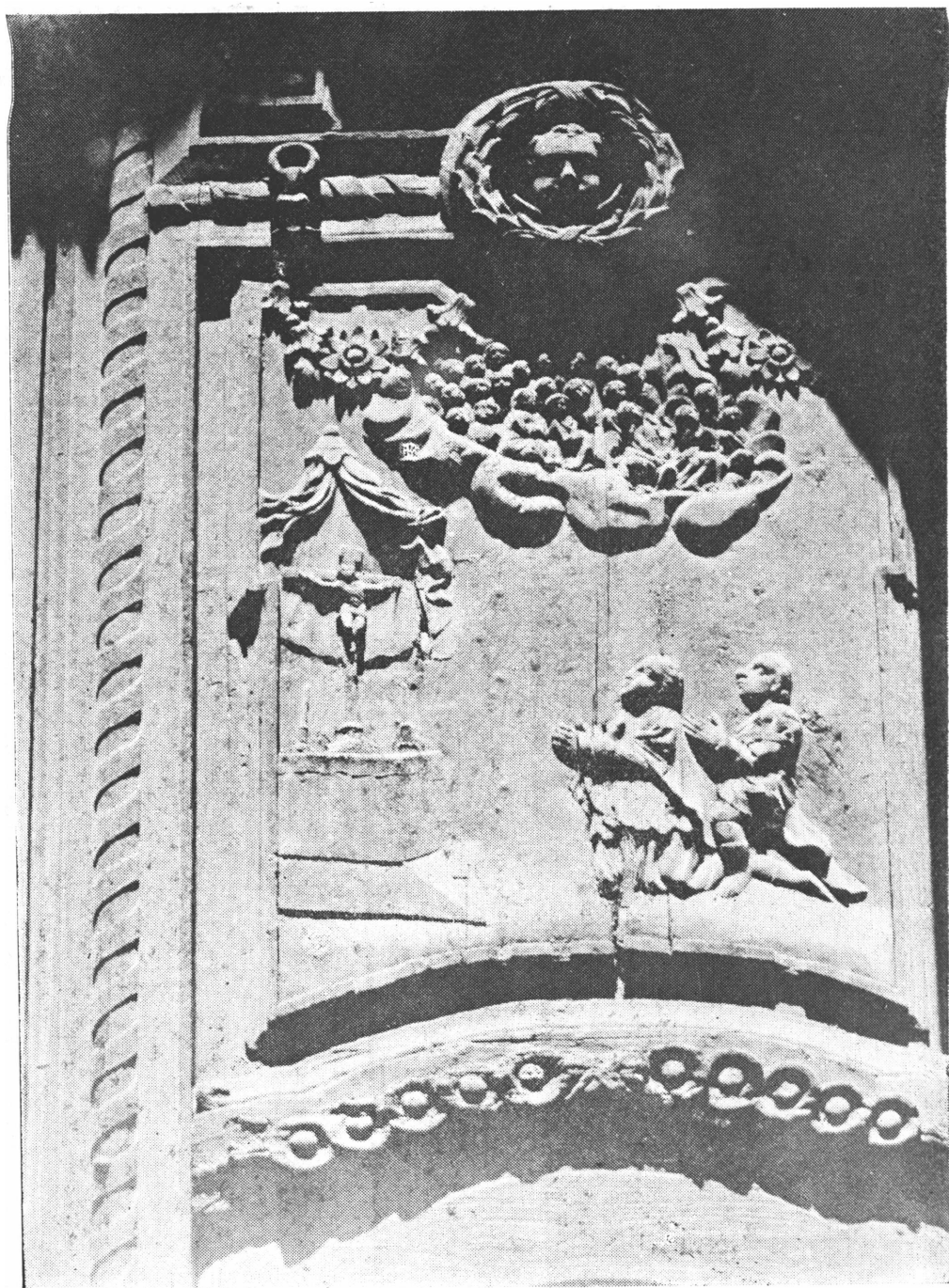
Fot. Márquez

126. México, D. F. Otra puerta de Santa Inés



For. Márquez

127. Un detalle de las puertas de Santa Inés



Fot. Márquez

128. México, D. F. Iglesia de Santa Inés. Detalle de una puerta. 1790



Fot. Márquez

129. México, D. F. Iglesia de Santa Inés. Detalle de una de las puertas



Fot. M. C.

130. Puebla. Ex-convento de Santa Mónica. Sig. XVIII



Fot. Márquez

131. México, D. F. Museo de la Catedral. Sig. XVIII



Fot. Márquez

132. México, D. F. Museo de la Catedral. Imagen de Tolsa o de su escuela. Sig. xix



Fot. del autor

133. México, D. F. Catedral. San Jacinto, por Tolsa. Sig. xix



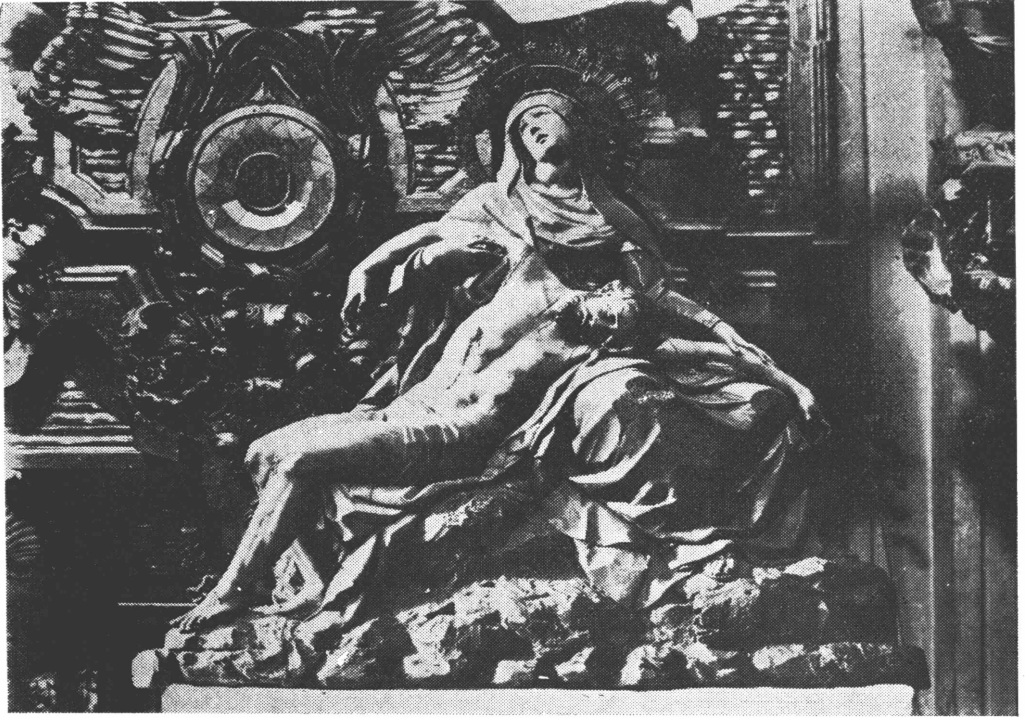
Fot. Reinoso

134. México, D. F. Catedral. La misma imagen
vista de frente



Fot. Ramos

135. México, D. F. Iglesia de la Profesa. Sig. XIX



136. Querétaro. Iglesia de Santa Clara. Piedad, por Mariano Arce. Sig. XIX



137. Granada (España). Retablo de San Jerónimo



138. Sevilla (España). Puerta del Perdón

