

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

*Catedrático de Historia del Arte Hispanoamericano
Universidad de Sevilla*

SEVILLA Y LOS ORÍGENES DEL ARTE HISPANOAMERICANO

LECCIÓN INAUGURAL DEL AULA DE LA EXPERIENCIA
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Curso Académico 2003-2004

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA



ÍNDICE

COLECCIÓN

AULA DE LA EXPERIENCIA

SEVILLA Y LOS ORÍGENES DEL ARTE HISPANOAMERICANO

EMILIO GÓMEZ PIÑOL
Catedrático de Historia del Arte Hispanoamericano
Universidad de Sevilla

PORTADA

ÍNDICE

COLECCIÓN



SEVILLA 2015

Colección: Textos Institucionales
Núm.: 18

COMITÉ EDITORIAL:

Antonio Caballos Rufino (Director de la
Editorial Universidad de Sevilla)
Eduardo Ferrer Albelda (Subdirector)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada
Juan José Iglesias Rodríguez
Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros
Isabel López Calderón
Juan Montero Delgado
Lourdes Munduate Jaca
Jaime Navarro Casas
M^a del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Adoración Rueda Rueda
Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición digital de la primera edición impresa de 2003

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2015
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <http://www.editorial.us.es>

© EMILIO GÓMEZ PIÑOL 2015

ISBNe: 978-84-472-1699-4
Edición digital: Dosgraphic, s. L. <www.dosgraphic.es>

*Excmo. y Magnífico Sr. Rector,
Excmas. e Ilmas. Autoridades,
Compañeros del Claustro docente universitario,
Personal de Administración y Servicios,
Alumnos del Aula de la Experiencia, señoras y señores:*

Agradezco cordialmente al Prof. Velázquez Clavijo, Director del Aula de la Experiencia, la oportunidad que me brinda de comparecer ante Vdes. para pronunciar la primera lección del curso. Al repetir el solemne ritual académico de la Apertura del Curso universitario se subraya la plena pertenencia al “Alma Mater” del más reciente de sus ciclos docentes: el que en el Aula sigue un creciente número de estudiantes vitalmente maduros y veteranos, pero llenos de entusiasmo por rememorar saberes o abrirse a nuevos conocimientos e inquietudes culturales. Encarnan la radical e insaciable vocación humana por aprender, vivida en un ámbito privilegiado ajeno a la masificación conformista, la esclerosis burocrática, y las conflictivas expectativas profesionales, lacras que aquejan a buena parte de los tradicionales ciclos

PORTADA

ÍNDICE

universitarios. En el Aula de la Experiencia, en mi opinión, enseñar y aprender han recuperado un aura de romántica pureza de intención y ejercicio que para mí ha sido gratificante desde que hace años fui invitado a contribuir al mejor conocimiento de nuestra ciudad por alumnos permanentemente atentos y curiosos. Bajo el sencillo título de “Conoce tu ciudad” se introdujo inicialmente la Historia del Arte en el programa de enseñanzas de su plan de estudios. Clases teóricas y visitas artísticas desde entonces nos han unido en el común descubrimiento y sorpresa ante la inagotable riqueza que atesora Sevilla. De tales experiencias, recuerdo que, al compás de las imágenes proyectadas en clase para analizar los monumentos sevillanos, se repetía una situación provocada por mí con solapada malicia profesoral. Ante determinadas diapositivas, al solicitar el comentario de los sagaces oyentes, sin la menor reserva proponían su identificación con monumentos sevillanos. Sin embargo, estallaba una sorpresa e hilaridad mayúsculas cuando aquellos claustros o capillas, tan familiares en formas y colores, resultaba que no eran sevillanos, sino de Sto. Domingo, mexicanos o peruanos. Se descubría una tan importante como escondida dimensión histórico-artística de nuestra ciudad; no es posible conocerla a fondo si prescindimos de su, por desgracia, tan frecuentemente ignorada proyección americana.

PORTADA

ÍNDICE



SEVILLA
Y LA CARRERA
DE INDIAS

PORTADA

ÍNDICE

Por ello, esta primera lección pretende ofrecer unas breves consideraciones sobre la singular presencia de Sevilla en los años iniciales del desarrollo artístico de los reinos indianos. Cuestión ésta sumamente compleja por cuanto que el ingente proceso de transculturación motivó una magna sacudida histórica en la cual lo propiamente artístico aparece embebido en la desbordante corriente de acontecimientos que transformaron la vida de españoles e indígenas. El propósito esencial de la política española, finalmente establecido tras breves años de tensiones e incertidumbre, se sintetiza en la expresión: “poblar de asiento”. Es decir, no se trataba de conquistar o dominar unas tierras por la sola fuerza militar para establecer una red de factorías destinadas a los intercambios comerciales y a la extracción de riquezas metalíferas, sino que, en la proyección auspiciada por la Corona española, se optó por una colonización semejante a la romana en el mundo antiguo.

PORTADA

ÍNDICE

La implantación en las nuevas tierras se basó en la fundación de ciudades que reprodujesen el conjunto de las condiciones sociopolíticas y culturales de la metrópoli. Al igual que la denominada en algunos textos “Sevilla la Vieja” fue llamada Itálica por la procedencia latina de los soldados veteranos romanos que la fundaron, o Híspalis, la Sevilla actual, fue la Colonia Julia Rómula –una Roma pequeña fundada por Julio César sobre un cabezo turdetano insubmersible del curso del río Betis–, en el Nuevo Continente desde comienzos del XVI surgieron vertiginosamente “Nuevas Españas” inspiradas en la que se había abandonado.

PORTADA

Es sabido que el ingente proceso de exploración, conquista y asentamiento español en el continente se canalizó a través del puerto de Sevilla desde fecha tan temprana como 1503, creación en nuestra ciudad de la Casa de Contratación. Ya en los años del Descubrimiento terminaron imponiéndose las conocidas y privilegiadas condiciones naturales de Sevilla: la seguridad de un puerto interior alejado de sorpresivos asaltos costeros, y el feraz entorno agrario, superiores a las de otros puertos del arco geográfico extendido entre la desembocadura del Guadiana y el Estrecho de Gibralt-

ÍNDICE

tar. Conferido a Sevilla el monopolio de la organización de viajes a las nuevas tierras y la recepción de los convoyes del tornaviaje, se abrió para la ciudad una deslumbrante al par que accidentada etapa histórica, jurídicamente concluida en 1717, al ser trasladada a Cádiz la Casa de Contratación a causa de los impedimentos que el progresivo cegamiento del cauce del Guadalquivir ocasionaba para la navegación de navíos cada vez de mayor calado y tonelaje.

Son innumerables los aspectos derivados de la “Carrera de Indias” que aceleraron la conversión de la vieja ciudad en la rutilante “Reina del Océano” que cantó el gran poeta Fernando de Herrera. Tal vez ningún puerto del orbe vio nunca acarrear por sus orillas tantos miles de kilos de oro y plata como el Arenal sevillano en los años cruciales del auge de dicho tráfico. El tremendo revulsivo económico aceleró la producción artesanal de la ciudad y transformó el complejo portuario así como incrementó la secular y legendaria feracidad de las tierras del entorno. El comercio se disparó; el lujo y el cosmopolitismo fueron atraídos por el oro y un cúmulo de productos atiborró los galeones aparejados a las orillas del Guadalquivir, desde animales, semi-

PORTADA

ÍNDICE

llas, aperos de labranza, aceite, vinos, trigo, etc. hasta herramientas, libros, tejidos, muebles, retablos desmontados, esculturas, pinturas, vasos sagrados y ornamentos litúrgicos fabricados en los talleres hispalenses.

Ante este desbordante tráfago generado por el Descubrimiento y sus secuelas colonizadoras cabe preguntarse por el papel que correspondió al Arte, y, en concreto, qué contribución o influencia cabe asignar a Sevilla en ese insólito fenómeno de proyección cultural y civilizadora. Ante todo, es preciso subrayar una capital advertencia: el concepto de arte en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento en España no puede asimilarse a lo entendido bajo dicho término en la plena modernidad. No constituía un ámbito autónomo referido primordialmente a la transmisión de emociones estéticas. La belleza, esa sagrada chispa del espíritu que brota de toda auténtica obra de arte, aparecía integrada en el conjunto de valores impulsores de la sociedad. El arte no era el único, ni siquiera el más importante, si se le comparaba, por ejemplo, con la celebración de lo sagrado. Una catedral era desde luego una grandiosa obra de arte, pero su médula conceptual consistía en ser una plegaria pétreo en la cual se

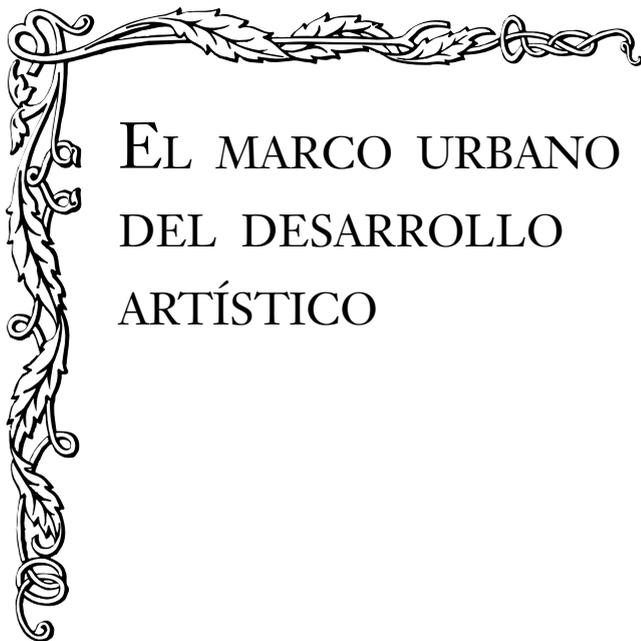
PORTADA

ÍNDICE

ofrendaban refundidos los valores todos de una comunidad. El arte cumplía expectativas espirituales generadas por creencias y costumbres que daban sentido a la vida. Estaba inserto en la vida colectiva, integrado en lo cotidiano, simbolizando creencias comunitarias, no meramente reducido a especulaciones subjetivas de grupos selectos ensimismados en sus refinadas emociones estéticas. Por estos años en España se abría paso, sin haberse consumado, la plena modernidad renacentista y por tanto primaba el sentido social y colectivo de la creación artística, la reciprocidad gremial en sus condiciones de encargo, sin haberse convertido aún la obra de arte en un objeto precioso sometido a las leyes del mercado.

PORTADA

ÍNDICE



EL MARCO URBANO
DEL DESARROLLO
ARTÍSTICO

PORTADA

ÍNDICE

Las obras de arte remitidas a los diferentes virreinos americanos desde Sevilla fueron en su mayor parte a parar a ciudades. El proceso de implantación española, como se ha indicado, se fundamentó en la urbanización, fue ante todo –como ocurrió en el Imperio romano– un colosal proceso de creación arquitectónica.

La actividad constructora, a una escala territorial sin precedentes, hubo de enfrentar novedades antropológicas y ecológicas de magnitud excepcional. Ante este ingente fenómeno urbanizador enfocado al asiento permanente, a la “reducción a poblado”, tanto de los colonos como de los indígenas, ¿pudieron trasvasarse directamente los modelos urbanos peninsulares más inmediatos, los de las viejas ciudades andaluzas y extremeñas cuyos habitantes suministraron los mayores contingentes de las primeras oleadas migratorias? ¿Pudo imitarse, en concreto, la estructura urbana de Sevilla,

PORTADA

ÍNDICE

el puerto exclusivo del que partían tanto las personas como el piélago de productos embarcados para las nuevas ciudades? Reiteremos que la gigantesca aventura fue en sus comienzos ante todo vital y existencial; paulatinamente aparecieron las normas, pero al principio apenas hubo previsiones y, menos aún, referidas a lo arquitectónico y artístico como sector privilegiado de actividad susceptible de ser regulado desde modelos metropolitanos. El famoso código de *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de Indias* se compuso y publicó en 1572, en pleno reinado de Felipe II, como fruto maduro y tardío de una experiencia vertiginosa refundida “a posteriori” y asimilada a los grandes teóricos del urbanismo renacentista.

En los tiempos del inicial estallido urbanizador es preciso recordar que la topografía urbana de Sevilla, Córdoba, Toledo, Valladolid, Burgos, y, en medida máxima la recién conquistada Granada, era fruto de un desarrollo multiseccular y orgánico, sin sujeción a planos reguladores geométricos, y, en el caso de los ejemplos andaluces el sello predominante del tejido urbano era el laberíntico trazado hispanomusulmán. La arquitectura en Indias, la verdadera matriz de la que

PORTADA

ÍNDICE

surgirá el Arte Hispanoamericano, se convirtió obligadamente en el instrumento básico de la acción colonizadora española. En sus determinaciones iniciales no pudo concebirse ni aplicarse como simple trasplante de las realidades urbanas peninsulares, tan remotas y extrañas cuanto diferentes de las abrumadoras dificultades a vencer por arriscados soldados sedientos de gloria y riqueza.

En la actual perspectiva de la Historia del urbanismo hispanoamericano se admite generalmente que la urbanización de los nuevos poblados americanos reprodujo seculares esquemas planimétricos de la tradición militar romana que pervivían durante la Edad Media. Los riesgos de la conquista, su radical y azarosa apuesta existencial no eran compatibles con los abstractos planteamientos de perfecciones geométricas basadas en la culturalista recuperación de la Antigüedad. Flagrantes incompatibilidades cronológicas han descartado la posibilidad de que los trazados regulares en damero de la mayoría de las ciudades hispanoamericanas fundadas en la primera mitad del siglo XVI provinieran de la especulación urbanística italiana renacentista. Las ciudades indianas buscaron primordialmente garantizar

PORTADA

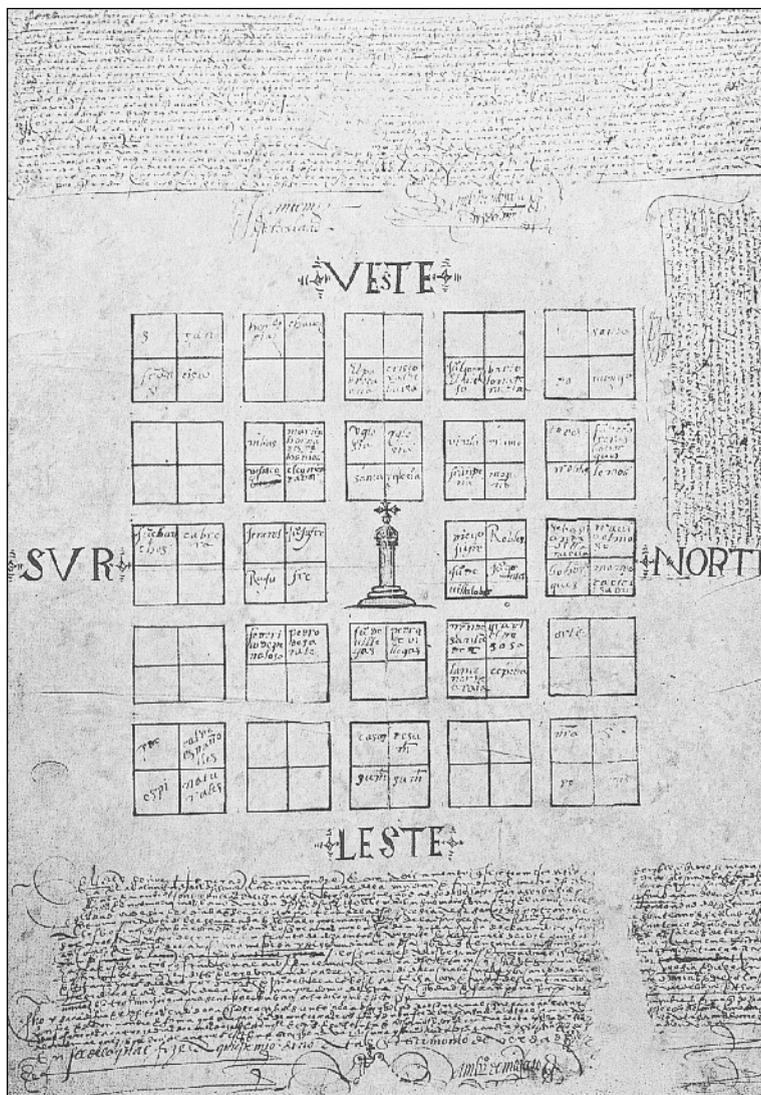
ÍNDICE

su funcionalidad defensiva; favorecer los rápidos desplazamientos de jinetes y de piezas de artillería –claves en la superioridad militar europea frente a los indígenas– y prevenir las posibilidades de crecimiento del poblado en tiempos de paz y prosperidad. La simple prolongación de las calles facilitaba la ampliación deseada, y, como síntesis de las ventajas del esquema reticular, se establecía, además, una relación entre la cuadrícula y la vertebración de una sociedad jerarquizada distribuida en manzanas de viviendas con la plaza mayor como centro simbólico de los principales poderes e instituciones (Lám. I).

La llamada “*castramentatio*” o técnica romana de construcción de campamentos militares mantuvo su vigencia a lo largo de la Edad Media como esquema compositivo de tipo regular semejante a la llamada planta hipodámica de algunas ciudades helenísticas. También hubo pensadores medievales, tales como el catalán Eximeniç, del s. XIV, que ya advirtieron la correlación entre la buena gobernación de las ciudades y la regularidad geométrica de trazas promotoras de un orden jerarquizado. Otras realidades urbanas medievales: las llamadas “*bastidas*” francesas; enclaves en rutas de gran

PORTADA

ÍNDICE



Lám. I. Plano de repartimiento de Mendoza (Tucumán). Argentina.

circulación –principalmente el Camino de Santiago–, poblaciones en zonas fronterizas de colonización, etc., confirman el aprecio medieval por la planimetría regular y su aplicación en casos especiales. En fechas inmediatas al Descubrimiento, siempre han sido citados Puerto Real, en Cádiz –en la estrategia monárquica por la posesión de puertos en la región clave de las rutas atlánticas–, y, ante todo, el campamento de Santa Fe –frente a Granada– como antecedentes inequívocos de la difusión americana del trazado en damero. Añádase a estos ejemplos un precedente nunca invocado, pero coincidente en la prolongada vigencia militar medieval de los esquemas regulares. Se trata precisamente del campamento cristiano desde el cual S. Fernando dirigió el asedio que doblegó a la Sevilla almohade. Constituye un claro antecedente del concepto y disposición del famoso campamento granadino –salvo en que no se construyó en materiales permanentes–, según se deduce de lo declarado por Alfonso X, colaborador de su padre en el cerco de Ixbiliya. Según el Rey Sabio, la posterior Sevilla cristiana se prefiguró en la auténtica ciudad en armas levantada frente a los almohades. No obstante la esencial función militar del campamento, aparecía éste ordenado por medio de calles regulares

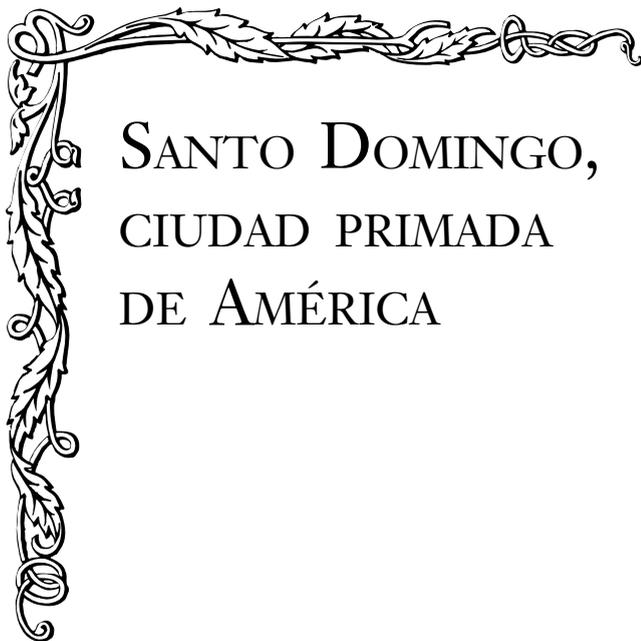
PORTADA

ÍNDICE

donde no sólo se alojaban los soldados sitiadores, sino que también estaban ocupadas por los oficios gremiales. Escribió el Rey Sabio en la *Primera Crónica General*: “*en la hueste que el Rey Don Fernando sobre Sevilla tenía había semejanza de gran ciudad, noble y muy rica... calles y plazas había allí departidas en todos menesteres, cada uno sobre sí; una calle había de los traperos y de los cambiadores, otra de los especieros y de los alquimistas de los melezinamientos (de) que habían menester los feridos y dolientes, otra de los armeros, otra de los freneros, otra de los carniceros y de los pescadores..., y así de cada mester; e cuantos en el mundo podieran ser; había de cada uno sus calles departidas, cada una por orden acompasada y apuestas y bien ordenadas*”.

PORTADA

ÍNDICE



SANTO DOMINGO,
CIUDAD PRIMADA
DE AMÉRICA

PORTADA

ÍNDICE

Orden y rectitud fueron los elogiosos calificativos que constantemente acudían a la pluma de los cronistas de Indias al ponderar admirados el contraste entre los nuevos asentamientos virreinales y la traza laberíntica de las ciudades y pueblos del solar patrio. Fueron, pues, circunstancias bélicas comunes a las de la Reconquista las que impusieron la prolongación en Indias del uso de las trazas campamentales medievales.

El urbanismo de Santo Domingo respondió básicamente a lo ya expuesto sobre exigencias de poblamiento inmediato y medidas defensivas frente al entorno indígena. La nueva ciudad –trasladada en 1502 a su actual emplazamiento, a orillas del Ozama, por Nicolás de Ovando uno de los participantes en el cerco de Granada– en fecha tan temprana como 1510, se aprestó a cumplimentar órdenes reales para erigir parroquias en la ciudad. Se ponía así en marcha el motor espiritual que unificaba y dinamizaba el poblamiento perma-

PORTADA

ÍNDICE

nente: la simultánea e inmediata cristianización de la vida colectiva. Para ello, en la fecha citada se ordenó al maestro mayor de la catedral de Sevilla Alonso Rodríguez pasara a las tierras descubiertas para construir las nuevas parroquias que fundamentarían su vertebración socioreligiosa. En estas remotas tierras las órdenes y previsiones estaban sujetas a continuas dificultades y revisiones. El citado arquitecto se hallaba entonces en la cumbre de su actividad profesional; cuatro años antes del encargo real había cerrado el gigantesco cimborrio que coronaba y prácticamente finalizaba la parte constructiva de la colosal fábrica gótica catedralicia. El maestro mayor se mostró remiso ante la problemática misión antillana y, comprensiblemente, eludió riesgos personales encargando a un grupo de canteros que trabajaban a sus órdenes se desplazaran a Sto. Domingo para obtener información oportuna sobre materiales y circunstancias que permitiesen posteriormente al mencionado Alonso Rodríguez dar trazas para las nuevas parroquias de la ciudad primada. Los canteros contratados en Sevilla permanecieron unos años en la isla antillana sin que las circunstancias hubiesen propiciado la construcción de iglesias en materiales pétreos. Según consta documentalmente, para aprovechar las capacida-

PORTADA

ÍNDICE

des profesionales de los alarifes llegados de Sevilla y compensarles económicamente les fueron encargadas algunas casas de la ciudad.

Así pues, las primeras viviendas dominicanas –y tal vez partes del Palacio de la familia Colón– fueron construidas por canteros de procedencia sevillana, revelándose cómo por estos tiempos el nivel de actividad artística profesional de los europeos recién llegados no se situaba al nivel de la máxima cualificación, sino en el de los escalones más modestos de los oficios constructivos. Es preciso recordar las condiciones de improvisación, los niveles de pura experimentación y de propensión a versiones populares y simplificadas de los tipos y motivos cultos, que presiden los primeros escauceos del arte hispanoamericano. En este sentido de calibrar la formación y capacidades de los primeros artífices indianos es preciso subrayar que los canteros contratados en 1510 provenían de las obras de la catedral hispalense. Su familiaridad con las técnicas del trabajo pétreo es segura, pero no debe olvidarse que el templo mayor hispalense era, bajo todos los conceptos, una obra excepcional. La ciudad de Sevilla por estos años ofrecía en la mayoría de sus edificios un as-

PORTADA

ÍNDICE

pecto híbrido, de formas mezcladas; las denominadas gótico-mudéjares, patentes en parroquias, conventos y, masivamente, en el denso caserío de tradición hispanomusulmana que se apelmazaba tras la formidable doble cerca torreada.

Es lógico, pues, que las casas de la isla Española ostenten en sus fachadas alfices, escudos y tracerías góticas, y se organicen espacialmente en torno a los típicos patios, tan abundantes en la arquitectura doméstica andaluza. En ellos aparecen también las arcadas encuadradas por alfices, los pilares cruciformes y ochavados de la tradición mudéjar así como los azulejos y olambrillas de alicatados y pavimentos, que embellecen ámbitos en los que la vegetación y la desahogada distribución en cuadras o manzanas denotan la aclimatación a las nuevas tierras (Lám. II). Particular importancia tuvo la cerámica en el acusado aire sevillano de estas primeras obras antillanas. Se exportaron masivamente desde los alfares trianeros azulejos policromos para componer brillantes revestimientos parietales o insertarse en los pavimentos. Así, en la capilla del obispo Bastidas, en la catedral de Sto. Domingo, un zócalo cerámico del s. XVI muestra la flexibilidad

PORTADA

ÍNDICE



Lám. II. *Casa gótico-mudéjar*. Santo Domingo. República Dominicana.

ornamental típicamente mudéjar de estos materiales, aptos tanto para engalanar con ricos reflejos cromáticos un espacio funerario como para salpicar de vivos colores el modesto ajedrezado de un pavimento popular.



EL MUDÉJAR
EN EL ARTE ESPAÑOL
DEL FINAL
DE LA EDAD MEDIA

PORTADA

ÍNDICE

La general modestia de las primeras empresas constructivas, las limitaciones técnicas que afectaban a las labores pétreas y las urgencias planteadas por el pragmatismo misional en la habilitación de amplios espacios ceremoniales impusieron en Hispanoamérica el recurso habitual e instintivo a la sencillez tipológica, flexibilidad operativa y brillantez ornamental del mudéjar. Sabido es que este debatido término se acuñó para identificar las repercusiones artísticas derivadas de las peculiares circunstancias históricas medievales españolas. Durante tales siglos, procedimientos artísticos hispanomusulmanes, especialmente ornamentales, originariamente a cargo de los mudéjares activos en tierras cristianas, fueron mezclándose con tipos y elementos constructivos de los estilos cristianos: primordialmente Románico, Gótico, Renacimiento e incluso el Barroco, hasta producir obras de carácter híbrido, a veces de difícil integración compositiva pero de segura y atrayente ri-

PORTADA

ÍNDICE

queza ornamental. El inagotable repertorio decorativo proveniente de los grandes ciclos hispanomusulmanes: califal, almohade y nazarí surtió indistintamente de intrincados diseños geométricos de exquisito refinamiento a los alarifes y artesanos de las dos religiones. Su inmensa flexibilidad los adaptó a cualquier formato y función. Desde azulejos, yeserías, interiores, muebles, tapices y piezas suntuarias de todo tipo, a las espectaculares armaduras de madera aptas para el cubrimiento de toda clase de espacios con garantías de funcionalidad y deslumbrante brillo cromático. El fenómeno mudéjar no llegó a alcanzar la amplitud de géneros operativos y la coherencia formal de un auténtico estilo, pero en el arte hispánico alimentó una viva sensibilidad ornamental vigente a lo largo de siglos, constantemente metamorfoseada y amalgamada con los estilos europeos, habiendo gozado en todo momento de un importante predicamento popular que llegó hasta las manifestaciones historicistas del neomudéjar.

Por los años iniciales de la expansión americana el mudejarismo convivía en la península con el fastuoso despliegue técnico y ornamental del gótico tardío. La creciente inspiración naturalista de esta modalidad es-

PORTADA

ÍNDICE

tilística incrementaba su espectacular impacto arquitectónico y espacial por medio del desarrollo de amplios programas escultóricos principalmente en portadas y muros de catedrales e iglesias. En Sevilla, la soberbia catedral contó desde mediados del XV con sucesivos ciclos escultóricos en barro cocido y madera de particular calidad. Tanto Lorenzo Mercadante de Bretaña, como P. Dancart, Nufro Ortega, Pedro Millán, Jorge Fernández Alemán y numerosos colaboradores, en las portadas laterales de los pies, el coro y el enorme dosel lignario del retablo mayor plasmaron tipos humanos y escenas llenas del pujante naturalismo nórdico. La multitud de esculturas y relieves encarnaba la sustancial propensión icónica y didáctica del cristianismo occidental europeo. Junto a las abundantes pinturas –también por estos tiempos mayoritariamente de procedencia e influjo nórdico (flamenco)– convivían en iglesias y casas aristocráticas las habituales manifestaciones del arte cristiano expuestas en espacios frecuentemente ornamentados con arreglo a las fértiles tradiciones suntuarias mudéjares. Particular vitalidad mostraban en nuestra ciudad las labores de la llamada “carpintería de lo blanco”, las prodigiosas ensambladuras de maderas doradas, susceptibles de crear ámbitos

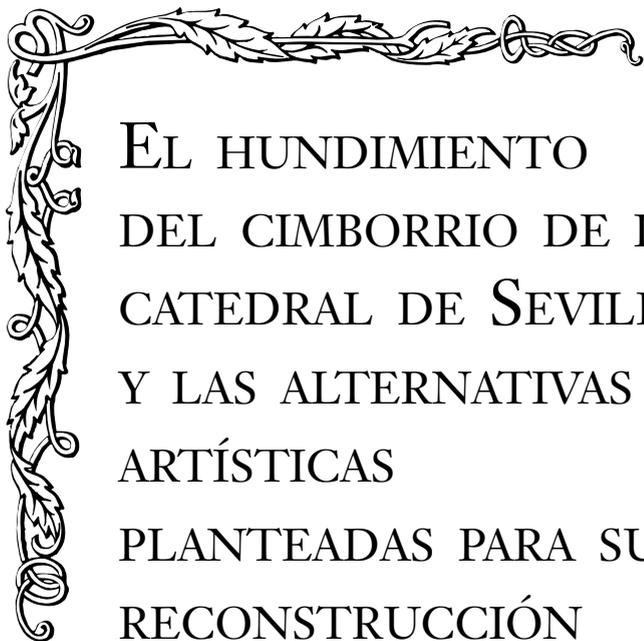
PORTADA

ÍNDICE

de mágico cromatismo. Prueba inequívoca del inmenso prestigio de las formas ornamentales hispanomusulmanas por los años cruciales de la implantación española en las Indias lo proporciona un episodio apenas estudiado del accidentado final de la construcción de la catedral de Sevilla.

PORTADA

ÍNDICE



EL HUNDIMIENTO
DEL CIMBORRIO DE LA
CATEDRAL DE SEVILLA
Y LAS ALTERNATIVAS
ARTÍSTICAS
PLANTEADAS PARA SU
RECONSTRUCCIÓN

PORTADA

ÍNDICE

El 28 de diciembre de 1511, a tan sólo cinco años de su terminación, se desplomó inesperadamente el voluminoso cimborrio gótico levantado sobre el hueco central del crucero catedralicio. Se truncó aparatosamente la anhelada culminación del cubrimiento del edificio, que suponía dar fin a la secular duración de las labores de construcción del templo. El tremendo impacto de la catástrofe frenó el orgulloso triunfalismo del cabildo eclesiástico hispalense obligándole a buscar alternativas eficaces para garantizar la estabilidad y suntuosidad del centro simbólico del magno edificio. Desastres semejantes se repetían con frecuencia en tiempos de tan limitados recursos tecnológicos y más en una ciudad como Sevilla, de subsuelo de abundantes aguas acumuladas, sumamente blando en la zona del crucero catedralicio para soportar la enorme carga de los pilares y el cimborrio.

Rápidamente el Cabildo convocó a expertos constructores y calculó costos y riesgos para la difícil ope-

PORTADA

ÍNDICE

ración de cubrir el horrible cráter abierto en el corazón del templo. En sesión capitular de 30 de noviembre de 1514 los canónigos debatieron los acontecimientos y analizaron prolijamente sus antecedentes. Señalaron los riesgos de ruina inherentes a los abovedamientos pétreos y resaltaron la constitutiva fragilidad del sector afectado de la catedral hispalense, “*considerando los pilares sobre que se ha de fundar, ser como son flacos y la piedra muy muelle, arenisca e caliza...*”. Tras sopesar varios informes y pulsar la actitud de la opinión pública, la cual según aparece ampliamente documentado seguía con el mayor interés los avatares de los grandes edificios ciudadanos, llegaron los canónigos a plantear una insólita propuesta de reconstrucción. Sorprendente resultaba –como veremos– si la juzgamos desde los empedernidos criterios racionalistas y eruditos que postulan la perfecta unidad y pureza estilística que correspondería a los verdaderos estilos y conviene a su vez al noble carácter de los grandes edificios, particularmente los eclesiásticos. Sorprendente propuesta, además, por cuanto se limitaba tan sólo a cubrir el hueco dejado por el desmochado cimborrio en la intersección del crucero. La solución proyectada, sin embargo, se ajustaba a los usos pragmáticos y a la natural inser-

PORTADA

ÍNDICE

ción del arte en el conjunto de los hábitos sociales y simbólicos de las comunidades tradicionales. La propuesta en cuestión, como no podía ser menos, se planteaba en plena congruencia con la abigarrada praxis artístico-cultural de la época.

El acta capitular correspondiente, recogió el siguiente acuerdo: “...sería cosa muy segura e sumptuosa e bien pareciente cerrar la dicha capilla, de madera e obra de carpintería; todos los más conformes acordamos, determinamos e mandamos que la dicha capilla mayor del dicho crucero desta Santa Iglesia sea cerrada y se cierre de madera de obra de carpintería con sus molduras y lazos, e se faga cuanto más sumptuosa e hermosamente pudiera ser, e para efectuarlo e llamar los mejores maestros que pudieren ser avisados por cuyo consejo e obra haya de ser fecha e asimismo para proveer de madera e de los otros materiales y cosas necesarias para la dicha obra, deputamos, señalamos e encargamos a nuestros amados hermanos...”.

Se resolvió, pues, crear una comisión capitular nada menos que para encargar una obra de carpintería de lazo, una armadura mudéjar: “cuanto más sumptuosa e hermosamente pudiera ser”, para cubrir el hueco del cimborrio pétreo desplomado. Sin que hasta el momento

PORTADA

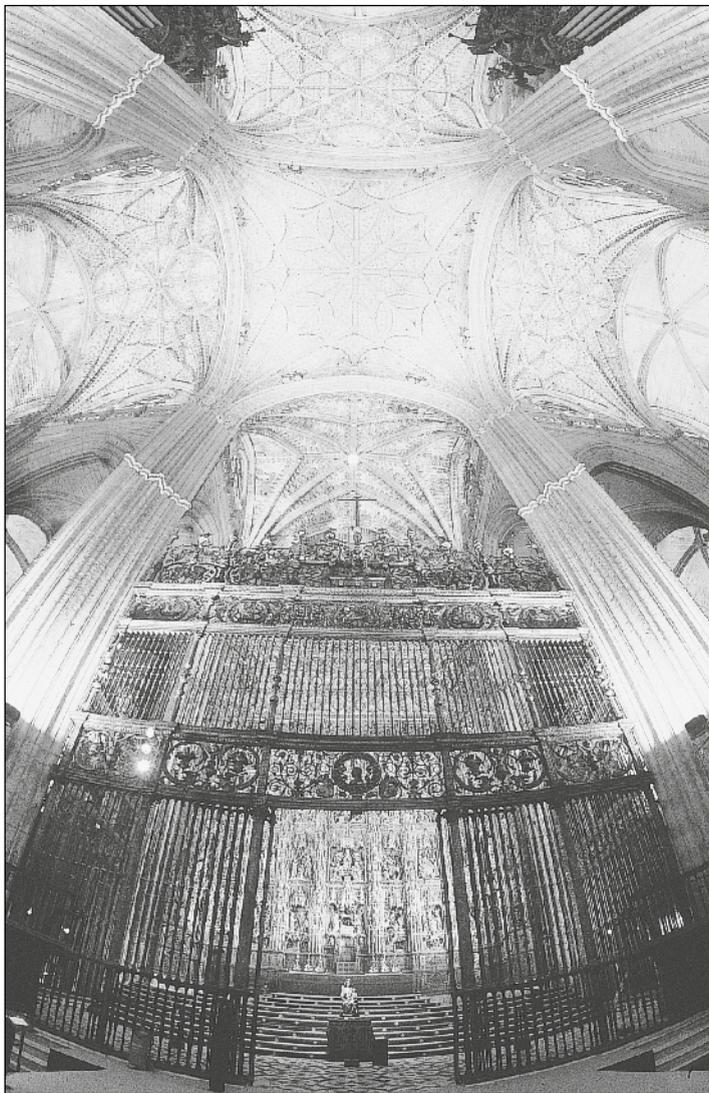
ÍNDICE

los documentos nos hayan revelado las razones de la modificación del acuerdo transcrito, lo cierto es que la realidad del edificio y la presencia en la reconstrucción del gran maestro gótico Juan Gil de Hontañón, muestran un cambio de planes en favor del abovedamiento pétreo de nervaduras góticas estrelladas del crucero (Lám. III). Desconocemos los argumentos esgrimidos para rechazar la sensacional propuesta citada. Nos parece fundamentado intuir que los motivos de la opción por el cubrimiento pétreo se dirigían a impedir la aparatosa ruptura, –en la zona del templo de más alto valor simbólico– de la unidad material (pétreo) y estilística (tardogótica) del edificio.

Este olvidado episodio de la historia de nuestra catedral aparece cargado de una profunda significación artístico-cultural. No debe olvidarse que la inicial aprobación de la propuesta en favor de la armadura mudéjar suponía la existencia de una mayoría favorable, tanto por parte de los expertos como de sectores ciudadanos, plenamente confiados en la funcionalidad de una ensambladura de carpintería para afrontar satisfactoriamente las amenazas a la estabilidad planteadas por el fangoso suelo, los quebradizos pilares y la vertiginosa

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Lám. III. *Bóvedas del crucero*. Catedral de Sevilla.

altura del hueco a cubrir. La ligereza de la madera podía preferirse al enorme peso de los sillares pétreos, habida cuenta, además, de que el brillante cromatismo de los mágicos juegos de lazos y estrellas cumplía de sobra con las altísimas demandas estéticas del proyecto. Sería de gran efecto divisar suspendida sobre el crucero una resplandeciente ascua de oro envuelta en los opacos grises de las bóvedas góticas. Se pretendía levantar en el templo mayor un insuperable armazón de madera en el cual culminase la tradicional maestría que desde los prodigiosos techos del Alcázar a los sencillos alfarjes, pasando por las armaduras de par y nudillo de las naves de iglesias parroquiales, satisfacía a todos los gustos y cumplimentaba las más variadas pretensiones suntuarias. La final adopción de las afiligranadas tracerías estrelladas del gótico tardío salvó la unidad del edificio en términos de coherencia formal y, más aún, de decoro institucional eclesiástico. La tesis victoriosa impuso criterios de indudable racionalidad y congruencia artísticas en detrimento de un fantástico toque de hispanismo estético y cultural que sólo desde los más avanzados planteamientos de la autonomía del arte podría evocarse con añorante entusiasmo.

PORTADA

ÍNDICE

Queda, pues, firmemente probado que el mudéjarismo gozaba en Sevilla de un amplísimo crédito artístico, tanto en modalidades cultas como populares, y no puede extrañar que este factor diferenciador de la simbiosis medieval española jugara un papel primordial, junto al vigoroso gótico final y a las formas emergentes del Renacimiento, en los primeros tiempos de la proyección americana. Debe reiterarse que el proceso de implantación de las formas y tipos constructivos procedentes de la península siempre aparecerá mediatizado por la precaria condición de recepción y las limitaciones técnicas que la radical novedad de la transculturación impuso indefectiblemente.

PORTADA

ÍNDICE



LOS ORÍGENES
DEL ARTE
HISPANOAMERICANO

PORTADA

ÍNDICE

Las primeras ciudades indianas, pragmáticamente estructuradas casi siempre en planta cuadriculada, salvo en los casos de superposiciones sobre asentamientos indígenas previos, puertos costeros o enclaves mineros, comenzaron de inmediato la construcción de los edificios religiosos exigidos para la evangelización. Tanto en las más antiguas iglesias y conventos como en la arquitectura civil de La Española las formas góticas –en sobrias versiones alejadas de la opulencia ornamental peninsular– como las mudéjares (y, tardíamente, una breve etapa renacentista) aparecieron en la isla antillana. Existió una patente afinidad entre elementos procedentes del mudéjar hispalense y las obras iniciales hispanoamericanas, sin que llegasen a construirse en Indias edificios completos comparables a los peninsulares. Las modalidades formales pertenecientes a dicha estirpe aparecen –por ejemplo, en Sto. Domingo– como asimilación de técnicas constructivas inclinadas al uso

PORTADA

ÍNDICE

de determinados materiales: ladrillo, madera, cerámica, yesos; elementos compositivos aislados, tipologías constructivas: eclesiásticas y domésticas (patios) y, muy particularmente se difundirá en variados grados de perfeccionamiento el masivo recurso a las excelentes maderas antillanas, primer episodio americano de una brillante práctica constructiva y ornamental ininterrumpida a lo largo de toda la época virreinal. Un enorme número de armaduras y techumbres de infinita variedad y complejidad –destruidas en buena parte por terremotos e incendios pero atestiguadas en fuentes documentales– en las iglesias así como en viviendas de todas clases prolongaron en América las labores de carpintería de armar y de lazo, antiquísima modalidad tectónica con precedentes en el arte romano y en tradiciones vernáculas peninsulares, perfeccionada al máximo en las soluciones compositivas y ornamentales desarrolladas en las principales fases de los estilos hispanomusulmanes.

Entre los elementos del repertorio constructivo mudéjar de más larga pervivencia debe reseñarse el alfiz. Es un sencillo recurso compositivo sobrio y eficaz para encuadrar por medio de molduras rectas o quebradas

PORTADA

ÍNDICE

una portada, o definir aislada y rítmicamente series de arcadas, desde las del patio de una modesta vivienda hasta las largas secuencias en doble planta de los claustros conventuales o de las grandes mansiones. Desde su origen hispanovisigodo el motivo se refinó e hizo fortuna en el arte califal cordobés manteniéndose durante todas las fases creativas hispanomusulmanas integrándose como uno de los rasgos más persistentes del repertorio mudéjar.

Alfices aparecen en las portadas de casas de Santo Domingo seguramente construidas por los canteros sevillanos contratados en 1510. Nótese de inmediato que de estas formas antillanas iniciales se hallan paralelos en diversas regiones españolas, pues la emigración popular movilizaba desde el reino castellano difundió formas artísticas extendidas por toda la península. Un hermoso ejemplo de las amplias posibilidades compositivas del citado motivo subsiste en Sto. Domingo. En la llamada Casa del Cordón, un alfiz gótico-mudéjar enmarca un vano escazano insertando escudos en los dos ángulos laterales (albanegas) (Lám. IV). La moldura lineal del alfiz originario se ha transformado en un abultado cordón franciscano espléndidamente adaptado a su función

PORTADA

ÍNDICE



Lám. IV. *Casa del Cordón*. Santo Domingo. República Dominicana.

de encuadramiento. Idéntica transmutación compositiva aparece en dos famosas mansiones nobiliarias también conocidas como “casas del Cordón”, en Burgos y Zamora. Nótese que la llamativa presencia del ceñidor del hábito franciscano –diferente de los cables náuticos del manuelino portugués– confirma la temprana difusión en las Indias de la arrolladora espiritualidad de las órdenes mendicantes, principalmente franciscanos y dominicos.

La expansión de dicha espiritualidad en el contexto general de la evangelización se fundamentó en el tras-

plante indiano del ancestral culto español a las imágenes sagradas. Las primeras iglesias y conventos de La Española y la propia Catedral primada hubieron de surtir en los talleres sevillanos tanto de imágenes como de las piezas del ajuar sacro imprescindibles para el decoro de las ceremonias litúrgicas y la impartición de los Sacramentos. Los numerosos legajos pertenecientes a la Casa de la Contratación acreditan desde las primeras expediciones la remisión a las nuevas iglesias de todo tipo de objetos y enseres: misales, cálices, ornamentos, tablas, lienzos, esculturas y hasta retablos desmontados y perfectamente embalados. Los talleres artísticos sevillanos iniciaron, pues, desde comienzos del XVI un fructífero comercio artístico que se mantuvo prácticamente hasta el siglo XVIII, acompasándose en cuanto a la frecuencia y amplitud de las remesas al progresivo nacimiento de escuelas artísticas locales que fueron surtiendo las demandas de los grandes centros virreinales. No obstante, se mantuvo en todo tiempo la solicitud de obras, sin duda por gozar de particular aprecio y prestigio referencial, especialmente entre los criollos, esto es de los españoles americanos. Los documentos fiscales de las flotas registran el paso a América de obras de los hermanos Alejo y Jorge Fernández

PORTADA

ÍNDICE

Alemán, Roque de Balduque, Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Murillo, etc. sin olvidar que los consignatarios del puerto sevillano también gestionaron la venta de obras de otras escuelas, por ejemplo, pinturas de El Greco. La masiva exportación de imágenes implicó necesariamente la difusión por las ciudades virreinales de las devociones hispalenses. La Virgen de la Antigua, venerable icono pintado en el s. XIV sobre los muros de la aljama cristianizada de Sevilla, imagen legendaria vinculada a fantásticas pervivencias preislámicas y a episodios capitales de la conquista fernandina, fue la mas arraigada devoción de los primeros navegantes y conquistadores que partieron de Sevilla. Su efigie se difundió por los más antiguos centros de la proyección española llevando su nombre ciudades y accidentes geográficos. Ante ella –en el trozo de muro que se conservó “in situ” en la catedral gótica– se postraron en 1522 con velas encendidas 18 temblorosos espectros supervivientes que al mando de J. S. Elcano rindieron viaje en el puerto sevillano de la heroica travesía que en 1519 emprendieron 237 navegantes desde la orilla del Convento de los Remedios, al mando de Fernando de Magallanes, probándose por vez primera que la

PORTADA

ÍNDICE

Tierra es redonda (Lám. V). Al paso de tiempo otras devociones se incorporaron al santoral virreinal, como la Virgen de los Reyes, el Cristo de S. Agustín y otros Santos y advocaciones que circularon en las innumerables estampas adquiridas en el comercio hispalense para fomentar las devociones –claramente aludidas en los “*mazos de estampas*” registrados en la mercancía de los galeones– o bien sencillamente transportadas por los emigrantes como preciados objetos de protección y oración personal.

Los enseres artísticos embarcados en Sevilla pronto generaron una insólita contrapartida en variadas piezas llegadas a los muelles del Guadalquivir, cuyas formas y calidades son fruto de las peculiares circunstancias que determinaron el nacimiento del Arte Hispanoamericano. Aludimos a los novedosos objetos artísticos que implican la respuesta indiana en este complejo proceso de transculturación. Se trata de un difuso ámbito de obras y experiencias escasamente investigado en toda su amplitud pero que, en cualquier caso, aparece atestiguado por numerosas piezas artísticas transportables: esculturas, pinturas, vasos sagrados de platería, plumería, enconchados, biombos, muebles, marfiles, etc.

PORTADA

ÍNDICE



Lám. V. *Virgen de la Antigua con donantes.*
Catedral de Santo Domingo. República Dominicana.

que en fases sucesivas llegaron de los reinos americanos para integrarse en ajuares litúrgicos o exhibirse en las mansiones y las colecciones atesoradas por indios enriquecidos. Las recreaciones o manipulaciones de los tipos o modelos peninsulares no proceden, lógicamente, de la inicial fase antillana de la colonización. La sustantiva novedad de la simbiosis artística hispanoamericana, incluyendo la respuesta indígena, no se desarrolló plenamente sino a raíz de la implantación española en los territorios de los Imperios Azteca e Inca. Subráyese, pues, que el puerto sevillano también fue receptor del llamativo tornaviaje artístico, incluido también el devocional, como prueba abundantemente desde el siglo XVII la proliferación de lienzos de la Virgen de Guadalupe en las iglesias sevillanas así como también en numerosos oratorios y templos de toda España. Entre estos intercambios es preciso señalar la temprana presencia en iglesias y conventos sevillanos de un género propiamente virreinal de esculturas: las imágenes de caña, particularmente Crucificados. Todavía se conservan en diversas clausuras sevillanas imágenes de gran tamaño, que, no obstante, llaman la atención por su fácil transporte debido a su liviano peso. Las tallas del maguey azteca desecado, atadas en

PORTADA

ÍNDICE

haces modelados en planos sumarios sirvieron para confeccionar imágenes especialmente aptas para ser alzadas en las frecuentes procesiones claustrales. Los crucificados concentran la mayor atención de talla y policromía en los severos rostros, en las dramáticas facciones mestizas, de rasgos faciales alejados de los tipos europeos, en donde los artífices indígenas han logrado versiones impresionantes de una adusta majestad sufriente, inspirada en los modelos españoles inicialmente exportados, claramente influidos por la seca y emotiva expresividad del arte flamenco (Lám. VI).

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Lám. VI. *Crucificado de caña* (detalle). Convento de Santa Paula.
Sevilla.

A decorative flourish consisting of a horizontal vine with leaves and a vertical vine with leaves, both ending in elegant scrolls, framing the title text on the left side.

LA PROYECCIÓN
DE LOS ESTILOS
MEDIEVALES
EN MÉXICO
Y LAS EXIGENCIAS
DE LA
EVANGELIZACIÓN

PORTADA

ÍNDICE

Se ha insistido repetidamente en el predominio de las radicales exigencias pragmáticas y existenciales en la implantación del Arte Hispanoamericano. Ante ellas palidecen las notas meramente superficiales y esteticistas que, por lo general, registran los contactos e intercambios entre los estilos europeos. Tales circunstancias se acentuaron al enfrentarse los españoles a los grandes Imperios indígenas. Recuérdese que los vitales móviles en liza eran la perentoria necesidad de dominio del territorio, la arriesgada creación de condiciones estables de asentamiento y población, y, como móvil espiritual y justificación ideológica de todo ello, la evangelización masiva de los pueblos indígenas.

En el caso de México debe advertirse que los tipos arquitectónicos y las formas artísticas derivadas de la interacción de los factores enunciados sólo con el tiempo alcanzarán refinamientos formales acordes con los estilos europeos. Al principio de la colonización,

PORTADA

ÍNDICE

la turbulenta realidad histórica impidió la aplicación de criterios estilísticos congruentes y estables, alumbrándose obras de fuerte acento original, en las cuales pronto la sensibilidad indígena introdujo peculiares efectos híbridos. En principio, la flexible tradición mudéjar se adaptó mejor a una situación de abismal desfase tecnológico entre el bagaje europeo y las prácticas constructivas aztecas, sin instrumentos metálicos, carentes de ruedas para el transporte pesado y sin el auxilio de vigorosos animales de carga. Tampoco los “teocallis” aztecas: pirámides de perfil escalonado coronadas por un pequeño templo donde se alojaban las esculturas divinas destinatarias de los sacrificios humanos, eran compatibles –como ocurrió en la península con edificios musulmanes y cristianos– para su reutilización por la nueva religión. La acción evangelizadora, sin embargo, exigía la máxima urgencia por cuanto que la instintiva religiosidad indígena encontró en la nueva fe y el atractivo sensible de ritos sacramentales la milagrosa palanca salvadora del mortal marasmo que la derrota y el desplome de su cosmogonía habían provocado entre los indígenas.

PORTADA

ÍNDICE

Ya se indicó que la vistosa y pragmática simbiosis artística española medieval ofrecía soluciones a los arduos problemas planteados por las etapas iniciales de la transculturación. También en México se confirmó su multiforme funcionalidad artística y desde fecha temprana aparecen en la Nueva España elementos procedentes de la tradición gótico-mudéjar. Así, tras fases de construcción limitada a materiales vernáculos: cañas, tallos vegetales apelmazados y simples rollizos de madera montados en armaduras de par y nudillo, se utilizan pilares de sustentación ochavados, almenas coronando terrazas y azoteas –en la tradición de la arquitectura fortificada fronteriza española, por ejemplo, S. Isidoro del Campo, en Sevilla– ornamentación seriada, alfices, arcos lobulados, etc. Los abundantes testimonios subsistentes de la proliferación de elementos constructivos gótico-mudéjares deben, sin embargo, evocarse en un caso especial frente a un lamentable vacío. Se trata de la casi total desaparición en México de un riquísimo patrimonio de techos de lacería polícroma. Aparte de la intrínseca fragilidad de estas ensambladuras, catástrofes naturales y devastaciones producto de trágicas conmociones históricas o de la incuria humana, han reducido casi a la nada este brillante apartado

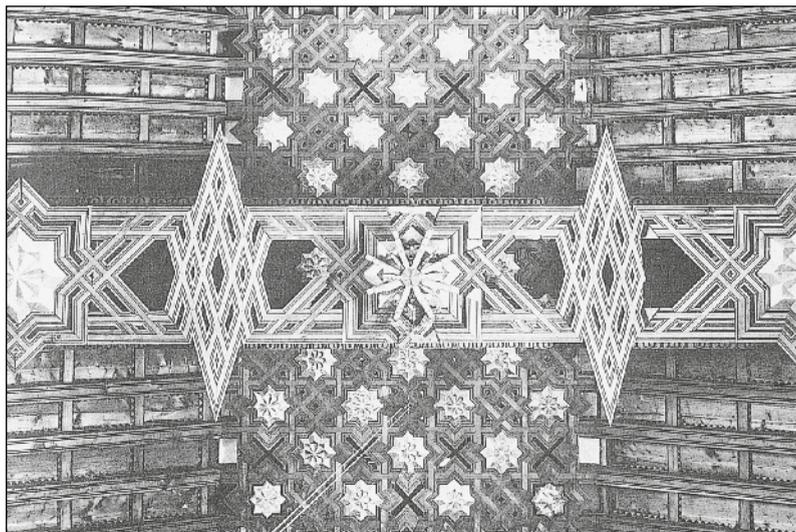
PORTADA

ÍNDICE

de la arquitectura novohispana. Quedan algunos ejemplos –S. Francisco de Tlaxcala– y el recurso al estudio comparativo de otros monumentos afortunados –S. Francisco de Quito, por ejemplo–, que permiten valorar la verdad transmitida por las fuentes literarias acerca de las fastuosas techumbres desaparecidas (Lám. VII). En el admirable compendio poético sobre *La grandeza de México* que en 1603 escribió el inspirado poeta manchego Bernardo de Balbuena, al desglosar en diversos epígrafes la pujante realidad de la capital virreinal, en

PORTADA

ÍNDICE



Lám. VII. *Artesonado*. Iglesia del convento de S. Francisco. Tlaxcala. México.

el apartado: *“origen y grandeza de edificios”*, describe en versos entusiastas la opulencia arquitectónica de la ciudad. El exaltado lirismo del pasaje trasluce, no obstante, una documentada e incuestionable realidad fáctica. El poeta, admirado ante la inagotable vitalidad piadosa y el dinamismo constructivo de México retiene expresamente el fulgor de los techos dorados entre las causas del asombro:

*“¡Que es ver sobre las nubes ir volando
con bellos lazos las techumbres de oro
de ricos templos que se van labrando!”*

Un excepcional conjunto arquitectónico novohispano ostenta llamativas formas gótico-mudéjares en un amplio proceso constructivo que contó con la participación indígena, y, para completar su profundo iberismo, también recoge motivos ornamentales procedentes del manuelino portugués. Se trata del monasterio franciscano de Huejotzingo, al cual recientes excavaciones han restituido la memoria fidedigna de las primitivas fases de su construcción, antes de que se levantaran los edificios pétreos que hoy contemplamos. El origen de todo fue una minúscula capilla a la cual sucesivamente se le añadieron muros laterales en dirección longitu-

PORTADA

ÍNDICE

dinal para imitar la habitual disposición axial de la tradición cristiana europea. La capilla abierta embrionaria fue cubierta con una modesta tablazón de toscos rollizos montados sobre caballetes de madera a dos aguas. Estas acciones de funcional y estricto pragmatismo, comunes a todos los centros virreinales, abrieron el camino de la progresiva integración de perfeccionamientos técnicos y formales, particularmente en las labores de carpintería suntuaria. La capilla abierta de Huejotzingo formó parte de una imaginativa y eficaz conjunción de sencillos tipos constructivos y elementos simbólicos de origen peninsular adaptados a las complejas exigencias planteadas por la evangelización de multitudes. Esta solución, de índole arquitectónica y a la vez ceremonial se ha denominado “atrio mexicano”, por haberse conservado en este virreinato los ejemplos más completos y artísticamente valiosos. En esencia, la capilla abierta consistía en habilitar a nivel del suelo o en un plano elevado unos reducidos espacios –que en el caso de estar elevados parecen pequeños palcos o tribunas– capaces para un altar y el oficiante enfrentados al vasto espacio del atrio o patio al aire libre donde podía asegurarse la visibilidad a gran distancia una multitud de fieles. La celebración de la misa

PORTADA

ÍNDICE

se unía a la administración de los sacramentos y las frecuentes procesiones. Para facilitar y, en lo posible, ennoblecer tales ceremonias, junto a las capillas citadas se levantaba en el centro del recinto una cruz y en los cuatro ángulos unos templetos o tabernáculos –las llamadas posas– donde se “posaban” o detenían las procesiones, tan populares y frecuentes en la tradición española y tan apropiadas, por añadidura, para atraer hacia el cristianismo el ancestral sentido ceremonial, abierto a la naturaleza, de la vivencia indígena de lo sagrado. Añádase, por último, que el señalamiento de la sacralidad del vasto recinto se visualizaba por medio de una modesta cerca de muros de mampostería casi siempre rematados por almenas procedentes de los tipos de iglesias fortificadas que por entonces se construían en el virreinato. Es evidente que los elementos constitutivos del atrio misional, individualmente considerados proceden de la polifacética tradición ritual y devota del medievo español. Lo novedoso de los conjuntos indianos proviene de la feliz conjunción funcional de tales elementos, engranados ciertamente para configurar una especie de original y sorprendente “iglesia abierta” carente de paralelos en lo europeo, sencillamente porque había nacido para re-

PORTADA

ÍNDICE

solver nuevos y acuciantes problemas de una naturaleza y complejidad desconocidas.

Las denominadas “capillas abiertas” se utilizaron en Sevilla –al igual que en otras importantes ciudades mercantiles– justamente para facilitar la asistencia a la misa dominical de comerciantes y trabajadores impedidos de abandonar sus puestos de vituallas y pertenencias en plazas de mercado y lugares de gran concurrencia. En la cabecera del primitivo edificio mudéjar de la colegial del Salvador que fue demolido en 1671 existió un pequeño habitáculo, después suprimido, una verdadera capilla abierta situada frente a la Plaza del Pan. Los vecinos reclamaron en 1592 que se repusiera: *“Un altar que miraba a la plaza donde se vende el pan de Alcalá y la fruta, donde ordinariamente todos los domingos y días de fiestas se dezía misa para que las gentes que estaban ocupadas en sus oficios, así fruteros como panaderos, oyesen misa por ser gente ocupada, y que en realidad de verdad mucha de ella se queda sin oír misa por estar allí ocupada y no dexar sus oficios y tratos, asimesmo otras muchas personas forasteras que a comprar y vender a ella vienen, todo lo cual se remediaba con el dicho altar y capilla que salía a dicha plaza”*. Idéntico propósito de facilitar la visión

PORTADA

ÍNDICE

de la misa por una amplia concurrencia de operarios afanados en las labores de carenado de los buques de la carrera de Indias, en la orilla de Triana, cerca de la Parroquia de Sta. Ana, llevó a levantar otra capilla abierta. En la ribera del barrio marinero, de cara al río, aproximadamente a espaldas de la llamada “Casa de las Columnas” se hallaba el edificio de la Universidad de Mareantes. En la fachada frente al río se alojó una “tribuna con altar”, subsistente aún a comienzos del s. XIX, que permitía el seguimiento de las ceremonias religiosas por parte de la multitud de marineros y traficantes que pululaban por la ribera y los muelles aledaños. En cuanto a las citadas posas, entre los numerosos humilladeros, capillas funerarias, templetes, fuentes y construcciones parecidas que se aducen como antecedentes de los ejemplos indianos, siempre ha sido citado el templete de la “Cruz del Campo”, –relacionado como es sabido con un famoso Vía Crucis procesional– como posible modelo inspirador de los más avanzados tipos mexicanos.

Por último, en lo que respecta a los precedentes del perfil almenado de algunos atrios, los ejemplos son numerosos en la arquitectura militar peninsular, par-

PORTADA

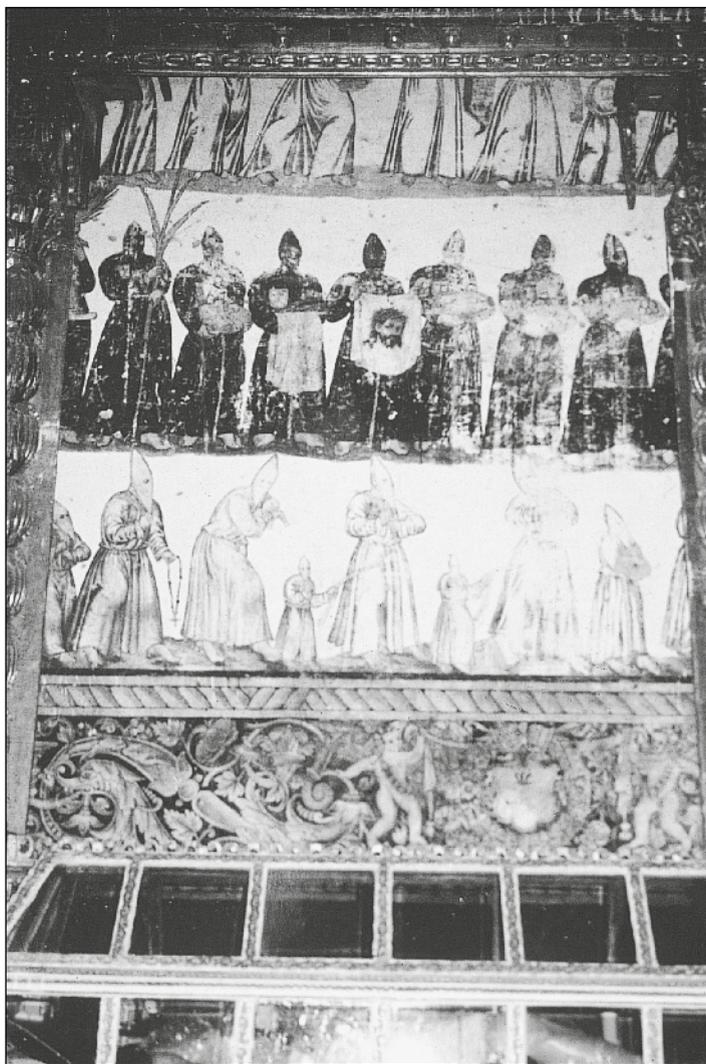
ÍNDICE

ticularmente andaluza, y en el caso concreto del acotamiento de los espacios sacros, el gran investigador sevillano José Gestoso todavía los conoció en nuestra ciudad en el siglo XIX. Al describir la ubicación del convento de la Trinidad anotó: *“Antes de llegar a la iglesia, encuéntrase un porche descubierto y cerrado con dos trozos de muralla almenadas, y en su centro hubo un arco del que sólo existen los pilares de piedra que lo sostenían”*.

De la fascinante funcionalidad evangelizadora del primitivo atrio de Huejotzingo ha sobrevivido un testimonio excepcional. Aparece en una pintura mural cubierta hasta fecha reciente por un retablo barroco, en la cual se representa una procesión de disciplinantes de Semana Santa. Todo lo que sabemos por testimonios históricos y documentales sobre el aspecto de los cortejos penitenciales del siglo XVI se corresponde con la solemne procesión del Viernes Santo representada en los muros de la iglesia de Huejotzingo (Lám. VIII). Penitentes de cortos capirotos; nazarenos habríamos de llamarlos, se disciplinan públicamente, rezan el Rosario y portan solemnemente entre sus filas insignias de la Pasión. Por lo que respecta a otro tiempo litúrgico, la procesión del Corpus en Tlaxcala, en 1538,

PORTADA

ÍNDICE



Lám. VIII. *Procesión de Semana Santa*. Iglesia del convento de S. Miguel. Huejotzingo. México.

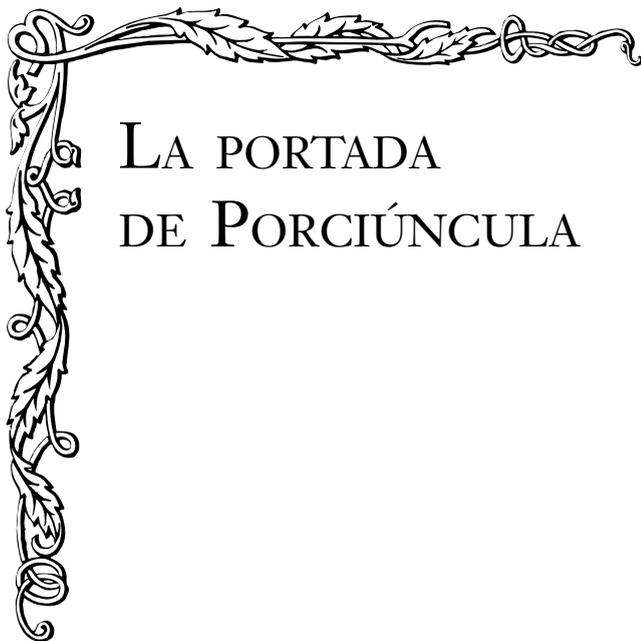
PORTADA

ÍNDICE

descrita por el franciscano Fray Toribio de Benavente –el entrañable Motolinía o “pobrecito” de los indígenas– recuerda análogas ceremonias peninsulares, en particular las sevillanas y del resto de Andalucía. La solemne comitiva litúrgica discurría entre numerosos altares provisionales adornados con flores e imágenes mientras que desde el suelo subía el embriagador perfume de la juncia y el romero.

PORTADA

ÍNDICE



LA PORTADA DE PORCIÚNCULA

PORTADA

ÍNDICE

El atrio de Huejotzingo exige un amplio análisis que no corresponde a estas páginas. Sus cuatro posas ostentan un variado repertorio de alfices transmutados en cordones franciscanos, como ya se ha comentado sucedía en una portada civil de Sto. Domingo. La arquitectura del templo actual es de tipo almenado, en la conocida práctica medieval peninsular de levantar iglesias susceptibles de ser utilizadas como reductos defensivos. La portada del lado occidental ostenta acusados rasgos gótico-mudéjares, pero en todo el exterior llama profundamente la atención la portada –de vano hoy tapiado– que se abre en el costado norte. A veces se denomina a esta portada de Porciúncula, porque se supone que su extraña traza y sus opulentas formas estarían destinadas a resaltar una puerta privilegiada, la que serviría para acceder a un importante jubileo franciscano conmemorativo de la primitiva capilla italiana de la Porciúncula (Lám. IX).

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Lám. IX. *Portada de Porciúncula*. Iglesia de S. Miguel. Huejotzingo. México.

La portada en cuestión ostenta un original diseño de fantásticos motivos de sensación abultada, carnosa y acusada riqueza formal. Se concitan sobre la portada interrogantes referidos al excitante vigor y exotismo de sus formas así como a la interpretación iconológica de algunos motivos de singular carácter. Es indudablemente obra de un gran artista, imaginativo casi en el límite de lo quimérico, dotado además de un certero instinto para conjugar las principales tendencias ornamentales del gótico peninsular ibérico. En la composición general resalta sobremanera un potente alfiz de abultadas molduras, que cobija la mitad superior del diseño. Una carnosa crestería de motivos de aspecto floral, a cuyos extremos figuran dos inusitadas estrellas de mar, denota una específica inspiración manuelina. Son frecuentes las colaboraciones de navegantes de los dos países ibéricos en empresas náuticas y tampoco dejaron de intercambiarse colaboraciones artísticas. También en Portugal se asociaron los temas mudéjares con las opulentas fantasías decorativas tardogóticas, tocadas en ocasiones de un inconfundible aire exótico proveniente del repertorio ornamental naturalista inspirado en la épica de los Descubrimientos. En relación con la portada de Porciúncula se han evocado recuerdos

PORTADA

ÍNDICE

califales en las anchas jambas rectangulares que respaldan dos vigorosos soportes laterales, tan vistosos y contundentes en su función de flanquear el hueco de entrada cuanto intrigantes por su extraña morfología. No se parecen a soportes propiamente columnarios, por imaginativo que fuese el tracista, y por ello se pensó en la posibilidad de que representasen a las legendarias *Jaquín* y *Boaz*, las dos fantásticas columnas que en la Biblia se describen situadas a los flancos de la entrada al Templo de Salomón. Sin poder demorarnos en pormenores sobre tales cuestiones, señalemos que los extraños soportes nos parecen directamente relacionados con los “pelourinhos”, picotas o rollos jurisdiccionales portugueses, turgentes y enhiestos cilindros, de inventiva sumamente caprichosa, muy frecuentes durante la etapa manuelina. Resaltan en su configuración bulbosos remates revestidos de hojas dentadas y se sustentan sobre basas redondeadas muy molduradas. En Huejotzingo las basas de los soportes son dos abultadas esferas encajadas entre gruesos boceles. La superficie de aquéllas aparece cubierta por una trama de listeles que imita un trenzado de cestería. Dicho motivo nos parece claramente inspirado en basas columnarias del arte califal. Exquisitos ejemplos de tal

PORTADA

ÍNDICE

naturaleza se hallan en basas de Medina Azahara que debieron imitarse ampliamente por la refinada sensación derivada del juego de molduras y texturas. Prueba de esta general admiración es la aparición del motivo en obras pictóricas. Una *Flagelación* de Alejo Fernández, del Museo de Córdoba reproduce en la basa de la columna a la cual Cristo está atado los primorosos dibujos del arte califal (Lám. X). Sin duda estas exquisitas fantasías formales de procedencia oriental –como en general ocurría con los más depurados esquemas ornamentales mudéjares– suscitaban en los espectadores sensaciones de lujo y magnificencia; por ello el hispanizado alemán Alejo Fernández, casado con una cordobesa de la que tomó su apellido, no dudó en dotar al Pretorio de Pilato de un refinado elemento arquitectónico sugeridor de exotismo y prestancia institucional.

PORTADA

ÍNDICE

De extraordinario interés iconográfico son los diversos tipos de cadenas que adornan las portadas y posas de Huejotzingo. En las posas del atrio son cadenas corrientes, de eslabones en forma de ocho, las que han sido talladas en los arcos de entrada, encuadrados por vigorosos alfices transmutados en cordones franciscanos. En la portada de Porciúncula, sin embargo, aparece



Lám. X. Alejo Fernández, *Flagelación* (detalle).
Museo de Bellas Artes. Córdoba.

una singular y prestigiosa cadena, el Toisón de Oro, cuidadosamente labrado por un excelente tallista que ha reproducido en la molduración del arco de acceso los exquisitos eslabones metálicos del original.

Las cadenas fueron constantemente representadas en esta época y gozaron de una polivalente dimensión iconográfica derivada de sus connotaciones bélicas, heráldicas y jurisdiccionales. Precisamente en la función de acotar visualmente un espacio sometido a fuero especial, todavía rodean el exterior de la catedral de Sevilla la serie de cadenas que desde el siglo XIV delimitan el espacio reservado a la jurisdicción eclesiástica. En el ejemplo sevillano los eslabones son del tipo corriente que aparece en las posas. Es patente, por otra parte, la índole triunfal y heroica asociada a la ruptura de cadenas en las victorias, por contraste con el oprobioso encadenamiento del vencido. En Huejotzingo estalló un conflicto jurisdiccional que enfrentó violentamente a los misioneros con los conquistadores. En 1529 los frailes se opusieron abiertamente a los abusos perpetrados por funcionarios y encomenderos en las condiciones de trabajo y el régimen de posesiones territoriales indígenas. Las crónicas registran el desesperado “*encastillamiento*” –el atrincheramiento– entre los muros del convento, de franciscanos y naturales en cerrada defensa de sus reivindicaciones. Es posible suponer, pues, que los dos modelos catenarios representados descritos, como sucede en tantas capillas y edificios

PORTADA

ÍNDICE

peninsulares, recordasen e invocasen pública y visualmente la vigencia de un fuero propio y, por tanto, la intangibilidad del espacio atrial y conventual perteneciente a la jurisdicción eclesiástica. Por lo que respecta al exquisito Toisón tallado que figura en la portada de Porciúncula, tal vez tuviese un sentido análogo, pero reforzado por una precisa y elevadísima referencia institucional. La orden caballeresca borgoñona del Toisón del Oro fue personalmente revitalizada por Carlos V en los comienzos de su reinado. También se consumó por Cortés la conquista de México en tiempos del Emperador, quien impulsó directamente la acción misional de los tiempos heroicos, la llamada “*conquista espiritual*”, iniciada por los franciscanos. Esta formidable acción evangelizadora, a cuyo servicio, según se ha indicado, se conjuntó la original funcionalidad arquitectónica de los atrios, fue expresamente impulsada y avalada por el Papado. Precisamente las conocidas llaves de San Pedro de la heráldica pontificia figuran con una cruz en dos escudos sobrepuestos a cada uno de los abultados soportes que flanquean la portada de Porciúncula. Resulta plenamente congruente con la inclinación simbolista de la mentalidad medieval, que, tras haber repetido las ostentosas cadenas pétreas en la iglesia y en

PORTADA

ÍNDICE

el atrio para proclamar la inmunidad jurídica eclesiástica, en la portada del lado norte se hubiese visualizado ostensiblemente la simbiosis operativa entre la Iglesia y la Corona como impulsoras conjuntas de la evangelización indiana. Añadamos, por último, en la breve reseña sobre este excepcional monumento unas palabras sobre el posible autor de la portada de Porciúncula. Nos parece que su traza puede atribuirse al portugués Diego Díaz de Lisboa. Su formación está documentada en Portugal durante el apogeo del arte Manuelino. Aparece en México hacia 1550 –fecha probable de la citada obra– habiendo desarrollado una amplia labor docente en los años cruciales del adiestramiento indígena en el manejo de los instrumentos metálicos, y, en general, durante el oscuro y vital proceso de formación de la mano de obra azteca en las técnicas constructivas europeas. A esta sacrificada labor aludió, tal vez en términos jactanciosos, cuando al ser preguntado por sus actividades de este género en una información testifical, el portugués respondió tajantemente: *“que todos los indios que al presente son oficiales de cante-ría lo son por su industria”*.

PORTADA

ÍNDICE



LA INFLUENCIA
INDÍGENA
EN EL ARTE
VIRREINAL

PORTADA

ÍNDICE

La participación indígena en las tareas artísticas constituye un factor diferenciador básico del arte virreinal. Al principio, la masiva presencia de comunidades indígenas motivó la ingeniosa configuración de los atrios como respuesta a las exigencias de la acción evangelizadora. El avance de ésta supuso también una crucial actividad pedagógica que abarcó al lenguaje, las técnicas agropecuarias y, lógicamente, las labores artísticas. Los indígenas aprendieron velozmente los oficios europeos relacionados con la cantería y las artes suntuarias ante la rendida admiración de los misioneros, cómplices declarados en la supresión de los monopolios artesanales de los escasos artífices europeos. Alguno de éstos –como el destacado autor de la portada de Porciúncula, de Huejotzingo– tenía un alto nivel profesional, pero, en general, hasta fechas avanzadas del s. XVI, los virreinos americanos no atraieron a artistas de elevada cualificación.

PORTADA

ÍNDICE

Así pues, a partir de que en 1524 se iniciara la sistemática evangelización de México es preciso constar con actuaciones indígenas como mano de obra de las construcciones y también aplicados a labores ornamentales. La proyección cultural canalizada por Sevilla se fue convirtiendo en un flujo dinámico generador de una creatividad artística multiforme que en sus comienzos estuvo llena de improvisaciones, hibridismos y sabrosas antinomias estilísticas. Pasaron artistas peninsulares a América y continuaron los talleres sevillanos enviando remesas a las ciudades virreinales hasta que el desarrollo de los gremios virreinales motivó el progresivo debilitamiento de la dependencia peninsular. Con tales cambiantes circunstancias, no obstante, la unidad doctrinal católica mantuvo permanentemente a ambos lados del Atlántico un común repertorio iconográfico compartido por las escuelas artísticas e, igualmente, se perciben actitudes profundamente afines en la vivencia y manifestaciones del sentimiento religioso.

En lo concerniente a la morfología de las primeras obras integradoras de todos los factores convergentes en la situación virreinal, es importante subrayar la presencia de algunos rasgos de la sensibilidad azteca.

PORTADA

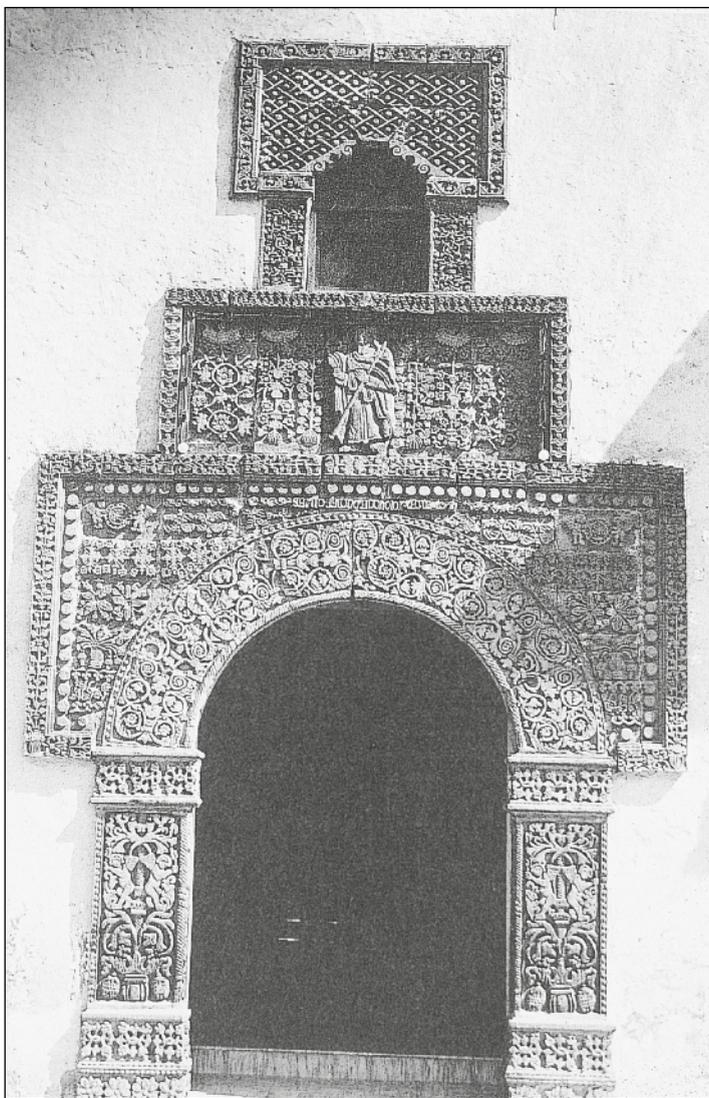
ÍNDICE

Así ocurre con la técnica planiforme del relieve indígena y algunas labores ornamentales en las cuales se manifiesta la preferencia por el ritmo seriado y los motivos yuxtapuestos en un solo plano. Todavía restan por aclarar importantes cuestiones sobre las manos ejecutantes de obras de apariencia híbrida y abundante decoración. A la espera de poder llegar a firmes conclusiones sobre los caracteres formales de numerosas obras pertenecientes a los comienzos de este proceso, se admite generalmente que, al margen de torpes improvisaciones –que abundaron en este ingente fenómeno de aculturación artística–, la técnica de talla de apariencia plana o biselada corresponde habitualmente a obras de labra indígena. Estos relieves decorativos –como, por ejemplo, se observa en la portada de Angahua– aparecen levemente recortados sobre el plano, resaltando su diseño sobre el fondo por los efectos ópticos de un intenso claroscuro, en contraste con la sensación táctil, turgente, que mayoritariamente prevalece en la tradición del relieve europeo (Lám. XI).

La integración en la vigorosa corriente gótico-mudéjar peninsular de los atavismos formales aztecas originó

PORTADA

ÍNDICE



PORTADA

ÍNDICE

Lám. XI. *Portada de la Iglesia de Santiago. Angahua. México.*

una bizarra amalgama formal de inusitada potencia visual. Los indígenas trabajaron obligadamente al dictado iconográfico de los misioneros, pero se advierte su creciente capacidad de acción en labores ornamentales. Asimilaron vertiginosamente las enseñanzas de los contados profesionales –como el citado Díaz de Lisboa– entonces residentes en México y, al propio tiempo, se inspiraron en abundantes estampas llegadas de Europa. En este abigarrado juego de influencias también se deslizan aislados motivos precortesianos: círculos, vírgulas (tomados de códices aztecas) y algunas reminiscencias plásticas yuxtapuestas a los temas europeos en amplias secuencias ornamentales planiformes unificadas en superficie en modo semejante a lo visible en los textiles. Pronto –hacia el límite del primer tercio del s. XVI– enriquecieron la simbiosis formal del fin del Medievo peninsular las primicias del grutesco renacentista: conchas o veneras, balaustres, máscaras, roleos, etc. se integraron en urdimbres decorativas tachonadas de florones. Tal sensibilidad sincrética –en la más genuina praxis mudéjar– compareció en Sevilla con el brillante revestimiento cerámico de grutescos de Niculoso Pisano, a principios del XVI, aplicado a los paramentos de ladrillo agramilado y fundidos con las ojivas y la

PORTADA

ÍNDICE

figuración plástica gótico-mudéjar de la portada del convento de Santa Paula.

La acusada sensibilidad hacia los efectos cromáticos y la abigarrada ornamentación plástica arraigó en lo hispanoamericano desde sus orígenes hasta forjar un eje diamantino que a lo largo de los siglos vinculó lo peninsular –particularmente a través de manifestaciones sevillanas y andaluzas– y lo virreinal. El dinámico proceso de proyección artística originado y canalizado por Sevilla se metamorfoseó incesantemente a lo largo del tiempo y se acomodó a las diversas circunstancias de las Españas americanas. Mantuvo permanentemente su vigencia el impulso religioso como común generador de las formas artísticas. Desde los atrios con sus capillas abiertas y posas, las espléndidas catedrales acogidas a la prestancia institucional del código clásico, hasta las “grutas doradas” del exuberante barroco, los edificios religiosos hispanoamericanos, parafraseando la conocida aspiración de Le Corbusier de convertir las casas en máquinas de vivir, se imaginaron como “*máquinas de convertir*”. El sencillo aparato estructural de los templos quedó transfigurado en fachadas e interiores mediante un esplendoroso artificio ornamental.

PORTADA

ÍNDICE

Retablos dorados, artesonados, yeserías polícromas, pinturas, multitud de imágenes; esta trabada conjunción de efectos contrastantes, tan ajenos a reglas o criterios artísticos racionalistas, forjó algunos interiores hispanoamericanos de cromatismo embriagador. Las multitudes indígenas, como las populares peninsulares de ese tiempo, iletradas en su inmensa mayoría, participaban en la celebración de los misterios cristianos y en la liturgia sacramental gracias a un brillante ritual que trasfiguraba momentáneamente en luz y emoción numinosa el opaco prosaísmo de lo cotidiano. Este arte se sufragaba por generosas dádivas y movilizaba un cúmulo de energías personales y sociales que vinculaban indisolublemente los templos a sus comunidades por lazos más fuertes que los meramente estéticos. La profunda corriente espiritual y artística inicialmente generada desde los talleres sevillanos reflujo a la metrópoli por medios y circunstancias que hoy nos sorprenden. La viva unidad cultural existente entre los reinos peninsulares y los americanos, de la cual dan prueba irrefutable las obras artísticas, se mantuvo vigorosa en toda la etapa virreinal. A este respecto es revelador lo ocurrido en circunstancias críticas de un entrañable monumento sevillano. A finales del siglo XVII, en pleno

PORTADA

ÍNDICE

esfuerzo por la reconstrucción de la Colegial del Salvador, derribada en 1671 la vetusta mezquita cristianizada y derrumbado accidentalmente en 1679 el nuevo edificio a punto de inaugurarse, los canónigos discurrieron numerosas iniciativas para reunir fondos y excitar la generosidad de los fieles (Lám. XII). Se vendió la plata fundida de las piezas inservibles; trabajaron albañiles voluntarios en los tajos; incluso pobres de solemnidad se desprendían de sus escasas limosnas, en conmovedora oleada de entusiasmo. De forma parecida, en nuestros días han resurgido desde el hondón

PORTADA

ÍNDICE



Lám. XII. *Fachada principal de la Parroquia del Salvador. Sevilla.*

más profundo de la historia ciudadana análogos sentimientos de alarma y generosidad al ver de nuevo en peligro al Salvador. Sin embargo, es preciso subrayar una significativa circunstancia hasta hace poco desconocida y que consume el profundo simbolismo de este templo. A su reconstrucción también contribuyeron limosnas americanas. Los sagaces canónigos, en efecto, en su angustiada búsqueda de recursos acudieron a Carlos II para que extendiese cédulas autorizando a que feligreses que pasaban a Indias llevasen alcancías para pedir limosnas por calles y templos para la reconstrucción del templo sevillano. Los documentos colegiales registran cantidades de dinero y mandas remitidas desde México, Caracas, Buenos Aires y otras ciudades virreinales. Quedaba demostrado que la enorme distancia entre los reinos hispánicos no fue obstáculo que impidiese compartir una fe común y el sentimiento de pertenencia a una comunidad cultural en la cual se comprueba que Sevilla fue en realidad la primera ciudad americana.

PORTADA

ÍNDICE

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; MARCO DORTA, E. y BUSCHIAZZO, M.: *Historia del Arte Hispanoamericano (I-III)*, Barcelona-Madrid, 1950-1955-1956.

BONET CORREA, A.; GÓMEZ PIÑOL, E. y BERNALES BALLESTEROS, J.: “Arte”, en *Gran Enciclopedia de España y América*, Madrid, 1986.

CÓRDOVA TELLO, M.: *El convento de S. Miguel de Huejotzingo. Puebla. Arqueología histórica*, México, 1992.

CHUECA GOITIA, F.: “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1966, pp. 241-273.

GESTOSO PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística, I-III*, Sevilla, 1889-1890-1892.

GÓMEZ PIÑOL, E.:

—, *Arquitectura y ornamentación en los primeros atrios franciscanos de México*, Madrid, 1992.

—, “Sentimiento religioso e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI”, en *Signos de Evangelización*.

PORTADA

ÍNDICE

- Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica* (Exposición). Sevilla, 1999, pp. 63-94.
- , *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000.
- MARCO DORTA, E.: *Arte en América y Filipinas* (Ars Hispaniae), Madrid, 1973.
- NUERE, E.: *La carpintería de armar española*, Madrid, 1989.
- PÉREZ MONTÁS, E.: *República Dominicana. Monumentos históricos y arqueológicos*, México, 1984.
- REYES VALERIO, C.: *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, 1978.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México)”, en *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología. Arte y Literatura*, 2, Palma de Mallorca, 1973, pp. 77-88.
- TORRES REVELLO, J.: “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII”, en *Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas*, I, Buenos Aires, 1948, pp. 87-96.
- TOUSSAINT, M.: *Arte mudéjar en América*, México, 1946.
- VERDI WEBSTER, S.: “Art, Ritual and Confraternities in Sixteenth-century New Spain. Peniential Imagery at the Monastery of San Miguel. Huejotzingo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1997, pp. 5-43.
- VV.AA.: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo* (Catálogo de Exposición), Barcelona-Madrid, 1995.

PORTADA

ÍNDICE

ÍNDICE

Sevilla y la Carrera de Indias.....	9
El marco urbano del desarrollo artístico.....	17
Santo Domingo, ciudad primada de América.....	27
El mudéjar en el arte español del final de la Edad Media ...	35
El hundimiento del cimborrio de la catedral de Sevilla y las alternativas artísticas planteadas para su reconstrucción	41
Los orígenes del Arte Hispanoamericano	51
La proyección de los estilos medievales en México y las exigencias de la evangelización	65
La portada de Porciúncula	79
La influencia indígena en el arte virreinal.....	91
Orientación bibliográfica	103

PORTADA

COLECCIÓN

LECCIONES INAUGURALES DEL AULA DE LA EXPERIENCIA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La experiencia de la Universidad

Curso Académico 2013-2014

JOAQUÍN LUQUE RODRÍGUEZ

La Constitución de Cádiz. Historia de una utopía

Curso Académico 2012-2013

MANUEL MORENO ALONSO

La cultura del agua

en la imagen patrimonial de Andalucía

Curso Académico 2011-2012

EDUARDO MOSQUERA ADELL

Ser mujer boy: la nueva imagen de una constante presencia (mi visión del feminismo)

Curso Académico 2010-2011

FELICIDAD LOSCERTALES ABRIL

Mujeres en clausura:

macroconventos peruanos en el barroco

Curso Académico 2009-2010

RAMÓN MARÍA SERRERA

Las tres etapas de la enseñanza en Sevilla a finales del siglo XV y comienzos del XVI

Curso Académico 2007-2008

JOSÉ SÁNCHEZ HERRERO

Reflexiones sobre los programas universitarios de mayores. Una visión desde la práctica

en el Aula de la Experiencia de la Universidad de Sevilla

Curso Académico 2006-2007

MANUEL VELÁZQUEZ CLAVIJO

Quinientos años de historia

de la Universidad de Sevilla

Curso Académico 2005-2006

JUAN ANTONIO CARRILLO SALCEDO

El canto de Ulises

Curso Académico 2004-2005

CARLOS ANTONIO COLÓN PERALES

Sevilla y los orígenes del arte hispanoamericano

Curso Académico 2003-2004

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

Bases biológicas de la felicidad

Curso Académico 2002-2003

ROSARIO PÁSARO DIONISIO

Verdad, Derecho, Juicio, Proceso

Curso Académico 2001-2002

ÁNGEL MANUEL LÓPEZ Y LÓPEZ

Cincuentenario de mis vivencias neurocientíficas

Curso Académico 1997-1998

JUAN JIMÉNEZ-CASTELLANOS Y CALVO-RUBIO

Catálogo completo de nuestras publicaciones en la página web

<<http://www.editorial.us.es>>

PORTADA

ÍNDICE