

EMILIO RODRIGUEZ DEMORIZI

ESPAÑA

y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América

PROLOGO POR
EL MARQUES DE LOZOYA

GRAFICAS REUNIDAS, S. A.
MADRID
1966





EMILIO RODRIGUEZ DEMORIZI

ESPAÑA

y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América

PROLOGO POR
EL MARQUES DE LOZOYA

GRAFICAS REUNIDAS, S. A.
MADRID
1966





PROLOGO

Por el Marqués de Lozoya

El libro de Emilio Rodríguez Demorizi, al cual sirven de umbral estas líneas, viene a sumarse a la serie de cantos apasionados que, a lo largo de los siglos, se han escrito en honor de la Ciudad de Santo Domingo, primada de América, presencia «incunable» de Europa en el Nuevo Mundo. Por todo el haz de la tierra hay esparcidas ciudades-metrópolis que irradiaron, en un espacio más o menos extenso, su prestigio político y su cultura. Santo Domingo, la ciudad gótica en un ambiente de trópico—Brujas tropical, se la ha llamado—es una de estas ciudades que han tenido en un momento de la Historia una misión rectora. Durante esa primera mitad del siglo XVI que constituye la breve y maravillosa «Edad Media» americana; la época de los fabulosos descubrimientos; de las conquistas de imperios, que hacían verdad las hazañas de los libros de caballerías; lectura habitual de los conquistadores; de la fundación de ciudades y de conventos, todo había de pasar por Santo Domingo. Los aventureros que soñaban con ensanchar el mundo conocido encontraban, después de correr los riesgos del mar, a orillas del Ozama, «la Ciudad», con su catedral y sus iglesias, con sus murallas y con este castillo medieval que es la Torre del Homenaje, con sus calles flanqueadas de bellos edificios de piedra. En Santo Domingo tuvieron su primer contacto con América, para lanzarse hacia lo desconocido, Alonso de Ojeda, Juan Ponce de León, Vasco Núñez de Balboa, Diego Velázquez de Cuéllar, Francisco Pizarro, Hernán Cortés. Su Audiencia era el supremo organismo de gobierno para las tierras descubiertas. Con razón podía escribir en el siglo XVIII Fray Bartolomé de Villanueva: «Todas las cosas de la Ciudad de Santo Domingo de la Española son primadas.»

En su entusiasmo por la que fue metrópoli del Orbe Nuevo, Emilio Rodríguez Demorizi ha tenido, ciertamente, ilustres precursores, de los cuales es el primero el Obispo Alessandro Geraldini. Confieso mi extremada simpatía hacia esa figura singular de humanista del Renacimiento caído en el trópico, que apenas se iniciaba en la cultura cristiana y en el tenor de vida de Europa. Soldado al servicio de Isabel en la guerra sucesoria; preceptor en letras latinas de los infantes, hijos de los Reyes Católicos, es nombrado en 1519 Obispo de Santo Domingo, y a los sesenta y cuatro años emprende un viaje cuyas peripecias, descritas en el más elegante latín, se hacía leer en la mesa León X, el Médicis protector de literatos y de artistas. Al llegar,



al cabo, a la capital de su diócesis expresa su admiración con palabras acaso excesivas, pero cuya misma desmesura es indicio de amor: «Quedo admirado de ver tan ínclita ciudad, fundada hace el buen tiempo de veinticinco años, porque sus edificios son altos y hermosos como los de Italia; su puerto, capaz de contener todos los navíos de Europa; sus mismas calles, anchas y rectas, que con ellas no sufren comparación las de Florencia.» Cuando, rendido por la edad y enfermo a consecuencia del clima cálido y húmedo, Alessandro presiente la muerte, pone en el sepulcro que ha de contener sus restos en la nueva catedral su ilusión suprema, y en sus versos se complace en imaginar el asombro de los visitantes ante los clásicos primores del arca sepulcral:

Intrabunt quondam sacra haec per templa futuri
 Noster ubi tumulus
 Atque inspectantes nostras e marmore vultus
 Stemata celsa domus...

Haciendo verdad los sueños del Obispo humanista yo me he detenido muchas veces a contemplar, en la penumbra de la Catedral, en tanto me llegaban del exterior los gritos musicales de los negros que pregonaban sus mercancías bajo el sol ardiente, la elegante traza florentina del arcosolio que cobija la tumba, en forma de cáliz, flanqueada por leones.

Juan de Castellanos, el profuso poeta de las Indias, cantó las fiestas de la corte del segundo Almirante, Don Diego Colón, en honor de aquellas damas que dieron nombre a la calle que conduce al castillo-palacio, flanqueada de fachadas góticas o platerescas. Pero el supremo honor de la ciudad es el haber amparado la senectud y haber servido de última morada a uno de los más insignes personajes de la epopeya americana: Gonzalo Fernández de Oviedo, uno de los españoles que realizaron la hazaña inverosímil de describir, para la avidez de Europa, el mundo que iban descubriendo marinos y soldados. No cabe vida más intensa en una de las grandes revoluciones que consigna la Historia. Es inútil reiterar el magnífico retrato que nos dejó Menéndez Pelayo del antiguo servidor del Príncipe Don Juan; de quien fue testigo presencial de la conquista de Granada, de la entrada triunfal de Colón en Barcelona, de las victorias del Gran Capitán en Italia; de la prisión de Francisco I en Pavia. «Y todo lo registró y puso por escrito... atravesó dos veces el océano; conquistó, gobernó, litigó, pobló, administró justicia... ¡Qué inagotable tesoro el de sus recuerdos! ¡Cuánto había vivido y qué ojos tan abiertos para verlo y escudriñar todo, y qué memoria tan monstruosa y tenaz para recordarlo!»

Gonzalo Fernández de Oviedo fue, como Geraldini, un entusiasta cantor de la Ciudad de Santo Domingo, cuyas calles, en forma de tablero de ajedrez, podía contemplar desde las almenas medievales de su Torre del Homenaje.



Como el Obispo, compara los monumentos de su ciudad amada con los de la vieja Europa. Le encantaban las riberas del Ozama, «que es navegable, hondo, e muy hermoso a causa de las heredades e jardines e labranzas que en sus costas hay, con muchos naranjos, e cañafistolas e arboledas de fructa de muchas maneras». En sus exageraciones, como en las de Alessandro, hay amor: «Hay aquí muy buenas e muchas casas principales, en que cuaquier señor, e grande, se podría aposentar, e aun algunas dellas son tales que en muy buenos pueblos de los de España he yo visto la Cesarea Magestad aposentado en casas no tales, quanto a la labor della, y en muchas que su sitio e vista no se iguala con esta.» Una larga vejez permitió el que Gonzalo Fernández de Oviedo presenciase la decadencia de la ciudad y la comentase en párrafos en que rezuma la melancolía: «Han sido causa de se aver ido mucha gente en aquesta isla las grandes nuevas que en diversos tiempos han venido de los descubrimientos nuevos del Perú e otras partes; e como los hombres son amigos de novedades e desean presto enriquecerse, muchos de ellos, en especial los que estaban aquí asentados, han acertado a empobrecer, por no reposar.» ¡Bienaventurado el éxodo que, al dejar reducida la primera metrópoli de América a una situación provinciana, ha permitido que se conserve intacto el conjunto de edificios góticos que constituyen su ilustre ejecutoria de primacía!

No se puede dudar de que a la efímera prosperidad de Santo Domingo en las primeras décadas del siglo XVI, de la cual son testimonio tan singulares monumentos, correspondería una equivalente riqueza en pintura y en escultura. Las naves de España que acudían a repostar a la ciudad primada de las Indias traerían abundante bagaje de cuadros y de imágenes con que enriquecer iglesias, conventos y palacios. Los famosos talleres sevillanos no se darían abasto para terminar, a la salida de cada flota, presurosos envíos. Es, desgraciadamente, muy poco lo que queda y esto se debe a diversas causas. Es una de ellas el cálido y húmedo ambiente de la isla que, al favorecer la propagación de insectos destructores de la madera, arruinaban con frecuencia los cuadros, pintados casi siempre sobre tabla, y las imágenes de talla policroma. Sin duda la acción de los hombres fue aún más destructora. Es motivo de orgullo para los españoles el consignar que en todos los lugares donde permanece la huella de España hay arte, y arte de gran categoría, que es inútil buscar en los países colonizados por ingleses, holandeses o franceses. Pero los navegantes de los pueblos que realizaron el ataque conjunto al Imperio Español de Ultramar, no solamente no supieron crear nada, sino que destruyeron cuanto de bello y de precioso encontraron a su paso. En el testimonio de Juan de Salazar, aducido por Rodríguez Demorizi, sobre el saqueo de Santo Domingo por Drake, en 1586, se lee, no sin melancolía, que el testigo «vido tener en la dicha santa yglesia—la Catedral—grande adonación rica e sontuosa con rricos rretablos de altares e imágenes doradas y de grandes manos de artifices labradas.» El templo, convertido en cuartel de



piratas borrachos, sufrió el incendio de su archivo, de sus ornamentos y de su mobiliario litúrgico, del cual era gala principal el retablo de la Anunciación. La misma suerte sufrieron otras iglesias dominicanas.

A catalogar y a estudiar lo que queda viene el bello libro de Emilio Rodríguez Demorizi. La presencia en Santo Domingo, a consecuencia de la última gran guerra, de un profesor alemán, Walter Palm, y la perseverancia en el trabajo de dos eruditos españoles, el Padre Cipriano de Utrera y Don Diego Angulo Iníguez, ha motivado el que la arquitectura dominicana, el más viejo testimonio de la presencia europea en América, nos sea bien conocida. Con el libro que tenemos el honor de prologar, se inicia la tarea de catalogar y valorar lo que queda en la isla, a pesar de la carcoma, de los huracanes y de los piratas, de pintura y de escultura. Su autor tiene para la empresa que se ha propuesto una sólida preparación. Nacido en la villa dominicana de Sánchez, aledaña a Samaná, en una familia en que eran tradición las inquietudes culturales, se graduó en la Universidad de Santo Domingo, de tan gloriosa historia. Su actividad, siempre al servicio de su Patria, ha seguido un doble derrotero. Por una parte, la diplomacia, en la cual ha ocupado cargos importantes: Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Bogotá y en Roma, Embajador en Managua y en San José de Costa Rica y, últimamente, en Madrid. Fue también, en 1957, Secretario de Estado de Interior y de Educación. Emilio Rodríguez Demorizi ha sido Director del Archivo General de la Nación, Rector de la Universidad de Santo Domingo. Actualmente es miembro de número de la Academia de la Lengua y Presidente de la Academia Dominicana de la Historia.

Hispanista entusiasta, es Académico correspondiente de la Española, Colaborador de Honor del Instituto Fernández de Oviedo, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y Miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica. La lista de sus publicaciones llenaría varios folios. La densa Historia de la Isla Española durante el largo período del gobierno español y durante la breve y precaria ocupación francesa; la constante lucha del pequeño país, tan penetrado de cultura hispánica, contra la constante amenaza de los negros haitianos; la literatura y el folklore dominicanos, han encontrado en el autor de este libro un comentador escrupuloso y un escritor lleno de sensibilidad y comprensión.

Es ya un acierto inicial el designar al propio Almirante como el primero de los pintores europeos que pisaron la tierra dominicana. Colón era dibujante de cartas geográficas, y, en un tiempo en que el mapa era una obra de arte que se adornaba con esquemas de navíos y de ciudades y con monstruos mitológicos, el cartógrafo había de ser un artista. El mismo se jacta de su talento de pintor: «El ánimo me hizo ingenioso y las manos a diseñar esta esfera y en ella la ciudad, los montes y los ríos, las islas y los puertos, todo



en su conveniente sitio.» Cristóbal Colón, que no fue un hombre de ciencia, fue uno de los grandes poetas de la Humanidad, y él, en sus cartas, inicia la literatura del trópico. El breve diseño de la parte septentrional de la isla, en uno de los documentos de la Casa de Alba, trazado en 1492, es el incunabulo de la pintura europea en América, de la mano que nos dejó la más bella impresión literaria de los paraísos antillanos. Y es de justicia dedicar aquí un recuerdo, aun cuando no dejase en la isla sino sangre y sus huesos, a aquel Diego Pérez, pintor de Murcia, revelado por Miss Alicia Gould, compañero de Colón en su primer viaje y muerto en el fuerte de la Navidad.

Tres son las obras capitales de la pintura dominicana en el siglo XVI: la pintura mural que representa una santa mártir, descubierta en la sala del Tesoro de la Catedral Primada; la magnífica copia, con donantes, de la Virgen de la Antigua en una capilla de la misma Catedral, y que es probablemente, según Angulo Iniguez, la más vieja de las muchas que en Indias evocaron la gran devoción sevillana. La tercera, aun cuando, seguramente, fue pintada en Santo Domingo, no está ahora en la isla, sino que permanece expuesta entre las magníficas colecciones del Museo Lázaro Galdiano. Figura, ante una imagen de Nuestra Señora, al Almirante, de hinojos, amparado por su patrón, San Cristóbal. Al fondo, sobre una vista de la Catedral de Santo Domingo, aún inacabada, el escudo dominicano sostenido por ángeles. Es una obra de interés excepcional, que acaso adornó algún día el palacio-castillo de los Colón, a orillas del Ozama, y que quizá trajo a España alguno de los descendientes del gran linaje.

De los siglos XVII y XVIII se llevó, sin duda, mucha pintura de España a Santo Domingo, y probablemente se formarían modestos talleres locales que, como en otros países de América, trasladarían a lienzo, coloreándolas, estampas italianas, españolas y neerlandesas. Para el día en que las circunstancias hagan posible una catalogación de lo conservado en iglesias, conventos y casas particulares, los datos—singularmente los inventarios—aducidos por Rodríguez Demorizi en este libro serán para los investigadores de inapreciable valor.

Por las ideas y los temas expuestos y por su gran acopio de noticias inéditas, esta obra ha de ser de vivo y permanente interés para los estudiosos del arte en la América hispana. Y huelga decir que el libro, que entraña un devoto homenaje a España, honra por demás a la noble Patria del autor, a la muy española República de Santo Domingo.





INTRODUCCION

Todas las cosas de la Ciudad de Santo Domingo de la Española son Primadas, decía Fray Bartolomé de Villanueva en 1750. Y, sin embargo, no todos los que escriben sobre cosas de América se detienen con la atención debida en la privilegiada tierra amada del Almirante. Porque ningún estudio digno de ese nombre, de la época colonial, puede emprenderse sin tocar, como los Conquistadores, en la Isla que Felipe II honró con el dictado de *llave, puerto y escala de todas las Indias*.

Dos importantes libros nos mueven a esta afirmación: la *Historia del arte hispanoamericano*, de Miguel Solá, publicado en Barcelona en 1933, y *Redescubrimiento de América en el Arte*, de Angel Guido, aparecido en Buenos Aires en 1944. En la obra de Solá se consagran a Santo Domingo muy escasas páginas, en las que hay tan solo una fugaz alusión a la pintura, al óleo de *La Antigua*; y en la importante obra de Guido no se menciona la Isla. Lamentablemente de la omisión injustificable pasa Guido a no menos inexcusables yerros:

Los primeros cuadros españoles importados en América y la primera manifestación pictórica europea en el Nuevo Mundo tuvo por destino que consumarse en tierra de grande tradición artística indígena: México... De acuerdo a las investigaciones realizadas hasta la fecha, es seguramente exacto que los primeros óleos importados de España fueron traídos por Cortés. También Cortés parece ser quien trajo consigo al primer pintor español: Cifuentes. Hay una fecha respecto a este pintor: en 1528 establece en México, con otro pintor, Fray Pedro de Gante, la primera escuela de pintura del Nuevo Continente.

Sorprende que un escritor de extenso crédito y labor como Angel Guido, en obra de tal importancia, cometa yerros tan graves, porque los primeros óleos llegados a la América no vinieron a México, sino a Santo Domingo, desde los días de Colón, como lo atestigua el célebre óleo de *La Antigua*, de la Catedral Primada de América; porque no fue traído por Cortés el primer pintor llegado al Continente: los primeros en llegar fueron los que arribaron a la Isla, también en los días de Colón, como Diego López, en 1501; porque el Cifuentes mencionado por Guido no existió: fue una superchería «inventada regocijadamente», como dice Manuel Toussaint en su *Prólogo al Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de José Bernardo Couto. Y es bien



sabido que Cortés mismo fue escribano en la Isla, en la Villa de Azua, antes que Conquistador de México. En Santo Domingo, además, inicióse la *pintura de historia*, con el lienzo que recogiera la visión del primer gran suceso de las armas y de los milagros acaecido en el Nuevo Mundo, en el Santo Cerro, entre la inerme flecha indígena y los resonantes arcabuces del Almirante.

Tales yerros y omisiones, que nos relegan a menguado plano de inferioridad cultural, y el propósito de publicar materiales para la *Historia de las Artes Plásticas en Santo Domingo*, que hemos recogido, nos indujeron a reunir en el presente volumen las noticias pertinentes al período colonial—que corresponde a la obra de España en los comienzos del arte en el Nuevo Continente—, dejando para otro volumen los apuntes relativos a la pintura dominicana de los tiempos modernos.

Se plantea aquí, en resumen, el problema del examen de un grupo de pinturas de extraordinario abolengo histórico: las primeras que llegaron con los Descubridores; y se intenta el recuento documental de las diversas corrientes que concurren en lo que Ribera y Shenone llaman la formación del arte hispanoamericano; se apuntan las aficiones artísticas de figuras de primera importancia en la historia de América, como Colón y Oviedo; señálanse los comienzos de la pintura de historia y de la pintura mural en la Isla; se reseña lo concerniente al comercio artístico entre Sevilla y el Nuevo Continente; se dan noticias de los primeros pintores y escultores llegados al Nuevo Mundo, y de los grandes artistas que pintaban y esculpían, en España, para las Indias, lo que era como una contribución a distancia a la naciente cultura hispana de Ultramar; se trata asimismo de la pintura religiosa y de la aportación de la Iglesia al auge de las artes en la América.

En cuanto a la pintura nativa, a su valor, nada más cierto que la afirmación de Giraldo Jaramillo de que el arte americano de los siglos XV y XVI «puede compararse a los primeros balbuceos de un niño, llenos, naturalmente, de vicios, de fallas y deficiencias enormes»; pero que debemos tener en cuenta que *infancia no es barbarie, es infancia simplemente*, por lejos que se halle de las calidades que Palomino señalaba en Apeles: ingenio, belleza y gracia. Nos encontramos, por consiguiente, dice, en presencia «de un arte mediocre, pero no por ello menos interesante y valioso; de un arte pequeño, reducido y limitado en todas sus manifestaciones, pero lleno en sí mismo de contenido y de significado y que nos muestra, muy a las claras, la mentalidad toda de la época en que apareció». No olvidemos, agrega, lo dicho por un agudo observador: que «el arte resume lo que la historia narra» (1). La historia del país, lo afirma Boulton, se mueve también dentro de la historia de las Bellas Artes.

(1) Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia, México*, 1948, p. 13-14. (Fondo de Cultura Económica).



Y a esto cabe sumar las bellas palabras de Wolfflin: «Nada nace sin conexiones con lo anterior y todo es precursor de lo que viene después.»

Por lo demás, debemos decir que, en muchas ocasiones, el arte se reduce a historia, a lo que de él queda en la historia, como lo confirma el desconocimiento de la obra, fatalmente perdida, de grandes Maestros del arte antiguo.

No es sin discernimiento que se acumulan noticias sobre algunas pinturas, como las relativas a los venerados óleos de la *Altagracia* y de *La Antigua*, sino conscientes de que, como lo aconseja Romero Brest, cuando se trata de estudiar las obras de un pintor, o de un país, o de una época, debe extremarse hasta donde sea posible la información.

En general—apunta Boulton—se puede decir «que no existe detalle, por pequeño que sea, del orden más variado que fuere, y en el lugar más apartado en que se halle, que carezca de interés para verter luz sobre la compleja urdimbre de la vida artística en Venezuela. Mediante ese cúmulo de pequeños sucesos, cosas y formas en apariencia anodinos fue estructurándose buena parte de nuestra actual conciencia cultural. Hoy estamos hechos de elementos nacidos ayer, casi en tanto grado como de las aportaciones del presente. En ese pasado se forjó nuestra sensibilidad y se conformó nuestra manera de expresión» (2).

La Historia del Arte en Santo Domingo es aún, y es de lamentarse, tierra virgen: en cada una de nuestras Iglesias coloniales hay materiales artísticos para un libro. Cabe esperar, pues, que en las nuevas generaciones dominicanas aparezcan estudiosos del arte, preparados suficientemente, que den a conocer los tesoros del espíritu que nos legara España. Paralela a la obra de Erwin Walter Palm, *Los monumentos arquitectónicos de la Española*, cuyas insuperables páginas preliminares están llenas de problemática y de sugerencias de toda índole, como se ha dicho justamente, ha de surgir el libro de la pintura y la escultura colonial en la Isla, quizá empresa que solo otro Palm o un Darío Suro habrá de realizar (3).

Si, según la confesión de Buckhardt, repetida por Wolfflin, el que explica la obra de arte no puede mostrarlo todo, sino que se precisa una *experiencia del espectador*, que supone una disposición natural y una educación, aquí es necesaria la *experiencia del lector*, que supone una esencial comprensión del móvil y de las limitaciones de esta obra: abrir nuevas perspectivas a la investigación del arte en nuestro suelo, quizá pródigo en sorpresas. Y, por otra parte, contribuir a la unidad de España y de América en el Arte, como lo pedía Navarro:

(2) Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*. Tomo I. Epoca colonial. Caracas, 1964.

(3) Comentarios a la obra de Palm, por José Antonio Gaya Nuño, en *Archivo español de arte*, núm. 125, Madrid.



Creemos, pues, con no poco fundamento, que no está muy lejano el día de la reconstitución verdadera y positiva de la historia de las artes en América, que España, más que nadie, tiene ya que incorporar a su Historia del Arte (4).

La empresa no es fácil, como lo apunta Jorge E. Correa en su estudio *El arte colonial en América*: «Realizar un trabajo que abarque, aun en forma sintética, la iniciación, desarrollo y florecimiento del arte colonial en América, significa exponer un tema cuya vastedad es el principal obstáculo para poder ajustarlo sucintamente en una simple monografía» (5).

Por lejos que se esté de la maestría necesaria para abordar tarea semejante, nada más cierto que todo investigador, en cualquier campo, puede aportar algún mínimo grano de arena. Que ya lo decía Paul de Saint-Victor ante el hallazgo de la Venus de Milo: «Bendito sea el campesino griego cuya hacha desenterró a la diosa sepultada hace dos mil años en un campo de trigo. Gracias a él la idea de la belleza se ha elevado a una altura sublime y el mundo plástico ha encontrado a su reina.»

La identificación precisa del autor y demás circunstancias de uno solo de los vetustos óleos que fueron obsequio de los Reyes Católicos a Cristóbal Colón, según la tradición dominico-española, bastaría para acrecentar el prestigio de nuestra desmedrada riqueza artística, así como un nombre solo ha bastado para iluminar de súbito, radiosamente, la ignota legión de los artistas nativos, el nombre inmortal de un hijo de francés y de dominicana nacido en la humilde Samaná: Teodoro Chasseriau.

Quede aquí justificada la publicación de estos apuntes documentales, sin otras indebidas pretensiones que no sean las de cumplir un caso de conciencia, como decía Ozanam: «En presencia de un designio tan vasta no me engaño en modo alguno sobre mi insuficiencia; cuando los materiales son innumerables, las cuestiones difíciles, la vida corta y el tiempo lleno de tempestades, se necesita mucha presunción para comenzar un libro destinado al aplauso de los hombres. Pero no persigo la gloria, que solo se concede al genio: cumplo simplemente un deber de conciencia» (6). Pero con los hondos escrúpulos de que habla Palomino: «verdaderamente que los hombres doctos necesitan de gran reflexión para tratar ajenas profesiones».

(4) J. G. Navarro, *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*. Exposición Catálogo general ilustrado. (Sociedad Española de Amigos del Arte). Madrid, 1930, p. 76.

(5) *Revista de Indias*. Bogotá. Tomo IX, 1941, p. 369-382.

(6) Al ilustre dominicano Pedro Henríquez Ureña se le debe la obra de mayor crédito que abarca las letras y las artes en el Nuevo Mundo, su *Historia de la cultura en la América hispana*. México, 1947.

En los últimos años el bibliófilo Ferdinand Perret acometió la ingente empresa de reali-



II

Al Renacimiento, el suceso espiritual más extraordinario, aparte del advenimiento de Cristo, que tiene a Italia como centro iluminante, corresponde el Descubrimiento del Nuevo Mundo, en que la Isla Española es también centro, lugar de irradiación del cristianismo y la cultura de Europa. Demasiado temprano la Isla Española derramó sobre las tierras americanas todo el elemento humano que ya le pertenecía por los fueros de la vecindad, de la aclimatación y del aprendizaje de Indias: basten los nombres de Cortés, de Pizarro, de Las Casas, de Ponce de León.

La época de mayor esplendor del Imperio español coincide con los mejores tiempos de la Isla, albores del Siglo XVI, Siglo de Oro de la acción descubridora y misional de España en el Nuevo Continente, hasta avanzar el Siglo XVII. Es el período de los maestros de la pintura ibérica—protegidos de Isabel la Católica, de Carlos V y de Felipe II—y de los grandes escritores: Lope de Vega, que escribió largas páginas acerca de La Española; Cervantes, frustrado indiano; Eugenio de Salazar, poeta y Magistrado en Santo Domingo; Tirso de Molina, quien vive en la Isla vida de sacerdote, de historiador y de poeta. Santo Domingo asume así una privilegiada jerarquía en los anales de la cultura americana, encarnada al correr de los siglos en el ilustre dominicano Pedro Henríquez Ureña.

La historia de la pintura en la América se enlaza en sus comienzos con la de España: de allá venían las imágenes religiosas, pintura y escultura, de los grandes artistas de la época, como Alejo Fernández, Velázquez, El Greco, Martínez Montañez, Murillo; de allá vinieron los modestos pintores, los escultores, los talladores, los primeros en enseñar el Arte que, en algunas partes, como en Lima, en Quito, en Santa Fe y en México, llegó a parangonarse con el Arte del Viejo Mundo.

De esa constante afluencia de imágenes para las innúmeras Iglesias que fueron erigiéndose en la América ultra-cristiana en el curso de tres siglos, emerge el sugestivo problema de la identificación de las obras anónimas, no pocas de grande interés artístico. «Quien recorra nuestras iglesias—dice Ja-

zar una *Enciclopedia del arte Hispano-Americano de la época colonial en las Américas y en las Islas Filipinas*, de la que publicó un *Índice...* México, 1958. (Publicación de la Ferdinand Perret Research Library. Los Angeles, California.)

En 1951 inició plausiblemente, el historiador Enrique Marco Dorta, sus *Fuentes para la historia del arte hispano-americano, Estudios y documentos*. Tomo I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Instituto Diego Velázquez, Sección de Sevilla. El primer volumen se refiere a Iglesias de México. El Vol. II, aparecido en 1960, se refiere a Iglesias de Santo Domingo, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia y Puerto Rico. Es de desearse, pues, que el Sr. Marco Dorta publique algunos volúmenes relativos a la historia de la pintura y la escultura en el Nuevo Mundo, ya que son bien abundantes, en el Archivo de Indias, las noticias de la materia.



ramillo—, nuestros museos o las pocas colecciones que aún existen de arte colonial, quedará asombrado ante el altísimo porcentaje de obras anónimas; porque el anonimato es una de las características de la pintura americana de los siglos XVII y XVIII.» Es que en toda la América hay incontables joyas de arte por descubrirse, por identificarse.

Como en la civilización griega, en que la creación artística era el primer móvil de la actividad humana, en los primeros tiempos de la colonia presidía el civilizador empeño de cristianizar, de construir villas y templos en que lo ideal tenía su máxima representación en la pintura y la escultura, en los místicos óleos y en los floridos mármoles de las Iglesias. Es momento en América en que las artes plásticas ocupan el más alto sitio en la vida del espíritu. No podían serlo la música ni la poesía, las letras y las ciencias, que requerían un mayor estado de cultura. Solo la pintura y la escultura en los recién alzados muros de las Iglesias y de las casas de piedra de los Encomenderos, se unían entonces al arte de la Arquitectura, el primero en desarrollarse en el Continente.

En la escultura, quizá, es más arduo aún el problema de la identificación, al que se añade lo pertinente a los enigmas del simbolismo, como el de ciertos ornamentos esculturales de nuestra Catedral Primada, cuya olvidada significación heráldica se ha venido a señalar en nuestros días.

III

Huelga decir que esta obra no es de crítica de arte, sino de simple y descarnada historia, de gozoso acarreo de materiales para la obra de los doctos. Pero esa desnuda acumulación de nombres, de fechas y de noticias de ignotas obras de arte irá, con el tiempo, revistiéndose de galas, por obra de la crítica de arte, estimulada por la historia (7).

(7) A la necesidad de la historia en el juicio de la obra de arte se refiere el docto historiador Rubén Vargas Ugarte en su *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional* (Lima, 1947, p. 7): «Hasta el presente, salvo muy contadas excepciones, el estudio del Arte Colonial se ha hecho con un criterio meramente profesional, prescindiendo las más de las veces del aspecto histórico, indispensable para fijar la filiación de la obra artística, sus vinculaciones con el arte español y el verdadero sentido de su evolución en nuestro suelo. Muchos se han contentado con el examen superficial de lo que tenían delante de los ojos, y aunque sus observaciones hayan sido certeras, cuando han pretendido ir más allá y establecer ya sea la índole peculiar de la obra, la influencia que en ella ha ejercido el arte aborigen o bien la razón de la semejanza que se advierte en los monumentos arquitectónicos de determinada región o la dependencia de una escuela a otra, se ha procedido por tanteos y se ha incurrido muchas veces en lamentables equivocaciones. Todo se hubiera aclarado si se hubiera conocido el proceso seguido en la elaboración del objeto de su estudio, los nombres y cualidades de los artistas, las circunstancias y vicisitudes del medio en que actuaron y otros muchos datos que solo la Historia podía proporcionarles.»



Holgaría decir, también, que la historia de las naciones de la América hispana no debe escribirse en forma excluyente, sino como ella misma se formó, en una unidad, bajo la égida de la Madre común, en un íntimo entrelazamiento de hombres y de pueblos. Porque sus descubridores y fundadores, casi todos, fueron hombres desorbitados. antes de asentarse definitivamente o de ser abatidos por la muerte, pasaron de un lugar a otro, sobre mares y cordilleras, y en cada uno de ellos se incorporaron a su historia. Así también la historia del arte en nuestra América: con Pizarro van al Perú, desde La Española, los Sacerdotes, y con ellos imágenes y artistas; y del Perú pasan a las regiones más distantes, al Río de la Plata y a Chile. En ese trasiego constante que se repite en todo el Continente, hay una unidad histórica indestructible, rica en testimonios de nuestra agostada fraternidad, digna de espiritual renovación, particularmente en las aciagas horas del presente.

Como la Iglesia, que siempre aspiró a que el Arte estuviese al servicio de Dios, así nosotros, los Creyentes de hoy, debemos aspirar a que el Arte, sin mengua de su esencia, entre al servicio de los hombres (8).

(8) La impresión de este libro en Madrid—adonde acabo de llegar—no significa que haya sido preparado aquí. Lo fue en su totalidad en mi país, salvo algunas escasas adiciones bibliográficas. Así conservará mejor su entrañable dominicanidad.





CAPITULO PRIMERO

COLÓN Y LA PINTURA.—DIEGO PÉREZ, PRIMER PINTOR EN EL NUEVO MUNDO. LA PINTURA INDÍGENA

Con el Descubridor vino la pintura al Nuevo Mundo.

Si el romance y la música eran solaz de la marinería en la ruta de las tierras ignotas, en la grave hora de la oración irían los creyentes a prosternarse ante la imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, Patrona de los Navegantes. Es, seguramente, la primera pintura que llega en las naos descubridoras. Y es Diego Pérez, de Murcia, compañero de Colón en el célebre viaje, el primer pintor que viene al Mundo desconocido para morir en breve en la tragedia de la Navidad a principios de 1493 (1).

Pero antes que al ignorado Diego Pérez debe mencionarse nada menos que a Cristóbal Colón, porque, ¡qué grande pintor, lamentablemente frustrado, había en el Héroe de los Mares! Era aficionado a la pintura; era hombre de genio; había nacido no lejos de la cuna de Leonardo y Miguel Angel, sus contemporáneos; tuvo contacto en España con no pocos de los mayores artistas de su tiempo, con Berruguete y Antonio del Rincón, pintores de la Reina Católica, tan ligada a la historia de la Isla, «gran protectora de los buenos pintores de su época», que dejó en su recámara, como dice Madrazo, «al pie de 464 cuadros»; y, además, su magna empresa había provocado el radiante despertar naturalista del Renacimiento.

Esa afición artística viene a confirmarla un documento revelador: en un *Memorial* de Diego Colón, en que se mencionan diversos objetos—algunos del Descubridor—, figuran no pocos relativos a la pintura, entre ellos «dos niveles para pintar; tres pliegos de pinturas más... y una pintura de Viñola, colores para pintar...» (2).

Alejandro de Humboldt señalaba la enérgica pintura que había en diversos escritos del Almirante. Refiriéndose a su poética descripción de La Española,

(1) Diego Pérez, pintor, vecino de Murcia, fue una de las víctimas de la Navidad, según la ilustre investigadora norteamericana Alicia B. Gould y Quincy. En su erudito estudio *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1924, p. 45, 149 y 156. Pintor o brochero, le llama Fr. C. de Utrera.

(2) Duquesa de Berwick y de Alba, *Autógrafos de Cristóbal Colón*. Madrid, 1892, p. 77-79.



dice el sabio alemán: «En estos cuadros de la naturaleza. ¿por qué no dar tal nombre a trozos descriptivos llenos de encanto y de verdad?; el viejo marino muestra algunas veces una riqueza de estilo que sabrán apreciar los iniciados en los secretos de la lengua española.» Después de transcribir uno de los más bellos escritos de Colón, la descripción de la tempestad que le dejó deshecho en Jamaica, Humboldt le llama pintor: «He aquí—dice—un cuadro de tempestad como los que se leen en nuestras novelas marítimas y, sin embargo, el pintor no es novelista» (3). Humboldt, identificaba en Colón las artes y las letras, como Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura*. de 1633, llamaba pintores a los Argensolas, a Juan de Jáuregui, «que escribe con líneas de Apeles versos de Homero»; a Pérez de Montalván, de quien son «los versos como lienzos»; de Góngora decía «que no es posible que execute otro pincel lo que dibuja su pluma»; de Camoens, «que asombran los dibujos de sus poemas..., los colores de su decir...». Y así de Lope de Vega y de otros grandes escritores de su tiempo (4).

Hasta ahora puede afirmarse que el más antiguo dibujo, a la pluma, realizado en el Nuevo Continente, por los descubridores, fue el de la parte septentrional de la Isla, trazado por Colón en 1492. Es, indudablemente, de ese año, ya que en el dibujo aparece la Natividad, fundada en 1492, y no así la Isabela, fundada a fines de 1493 (5).

A otro de sus dibujos de La Española alude Colón en cartas a los Reyes, del 31 de agosto de 1498 y de mayo de 1499: «... yo enbiaré a Vuestras Altezas esta escriptura y la pintura de la tierra... Esta Española es grandísima... y llena de vegas y campiñas y montes y sierras y ríos y otras muchas aguas y puertos, como la pintura d'ella, que aquí yrá, hará manifiesto...» (6).

(3) Alejandro de Humboldt, *Cristóbal Colón...* Madrid, 1925, Vol. II, p. 157.

(4) Extractos de la obra de Carducho en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1933, Vol. II.

(5) Duquesa de Berwick, *Nuevos Autógrafos de Cristóbal Colón*. Madrid, 1902.

(6) Estas pinturas de Colón, más bien de carácter cartográfico, no dejan de interesar al Arte. En su descripción de un *Atlante* genovés, anónimo, del siglo XVI, en que se refiere a dibujos de Leonardo, dice Revelli que los elementos decorativos, en el *Atlante*, «tienen particular interés para el estudio de las relaciones entre el arte pictórico y el cartográfico». V. Paolo Revelli, *Mostra colombiana internazionale*. Genova, Palazzo San Giorgio, 1950-1951. Elenco ilustrativo a cura di..., Genova, 1950, p. 59, 97 y 237. En una carta de Fernando el Católico a Bartolomé Colón, del 3 de julio de 1513, le dice que «ha rescibido una carta y pintura de las Islas, suya».

Colón no era ajeno a la pintura: podría decirse que estaba familiarizado con ella. El historiador Bernáldez dice que «ovo un hombre de tierra de Milán, mercader de libros de estampa, que trataba en esta tierra de Andalucía y principalmente en Sevilla»; y Las Casas, aludiendo a las penurias del ligur, antes del Descubrimiento, decía que se sustentaba «con la industria de su buen ingenio y trabajo de sus manos, haciendo o pintando cartas de marear, las cuales sabía muy bien hacer, como creo que arriba tocamos, vendiéndolas a los navegantes».



Colón mismo, recordando sus días de penuria, hizo el encomio de su *ingenio pictórico*: «El ánimo me hizo ingenioso y las manos a diseñar esta esfera y en ella la ciudad, los montes y los ríos, las Islas y los puertos, todo en su conveniente sitio.» En verdad que algunas de estas pinturas topográficas eran obras de arte: no se limitaban a lo puramente cartográfico, sino que representaban en ellas las villas con sus edificios; los puertos con las naos (7).

Lástima que de Colón apenas se conserven tan fugaces dibujos, pero lo que él vio aquí con *ojos de pintor* será algún día extraordinaria fuente de inspiración para el esperado artista retrospectivo de la naturaleza americana, de sus tiempos de Virgen del Mundo, como la llamó el poeta.

Ha sido Colón, además, el personaje que ha inspirado mayor número de obras de arte, estatuas y pinturas que en todo el Universo perpetúan su gloria, tan enlazada a La Española. Una estatua, un óleo, un mausoleo, le recuerdan en su tierra predilecta.

En la Isabela, en la improvisada Iglesia en que el Padre Boil oficiara la primera misa americana, el 6 de enero de 1494, fue donde se mostrara, en la Isla, por vez primera, una obra de arte—imagen de madera o de yeso—ante los ojos de indios y de españoles, de infieles y de creyentes (8), como lo recuerda Oviedo al referirse a Boil y a sus compañeros: «acá pasaron para el servicio del culto divino e conversión destes indios. E trujeron los ornamentos e cruces e cálices e *imágenes* e todo lo que era necesario para las Iglesias e templos que se hiciesen...» (9). Entre los innúmeros artífices y operarios de toda clase, recién llegados, vinieron también los artistas ignotos, pintores, escultores, músicos, para el servicio y la ornamentación de los templos, ignorantes de su privilegiado destino en la historia del arte, en los comienzos de la civilización en el Nuevo Mundo, en que los artistas participaron de inmediato (10).

(7) Revelli, *Mostra colombiana...*, p. 43.

(8) Colón cumplía así las instrucciones de los Reyes Católicos, del 15 de junio de 1497: «Item: se debe procurar que vayan a las dichas Indias algunos religiosos e clérigos, para que allá administren los Santos Sacramentos a los que allá estarán, e procuren de convertir a nuestra Santa Fe Católica.»

(9) Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*. Madrid, 1851, Vol. I, Libro II, Cap. VIII.

(10) En las *Ordenanzas reales sobre los indios*, en Burgos en 1512, se ordenaba erigir Iglesias en las haciendas de los Encomenderos, en las que había de ponerse, para los indios, «Ymagenes de Nuestra Señora y una campanilla para los llamar a rezar...». Esa disposición, repetida en las célebres *Ordenanzas*, en sus Capítulos III y V, contribuyó notablemente a la multiplicación de Ermitas en toda la Isla y por consiguiente a la difusión de las imágenes. (Antonio Muro Orejón, *Ordenanzas reales sobre los indios*, en *Anuario de estudios americanos*. Sevilla, 1956, Vol. XIII, p. 417-471.) El Rey, en carta al Obispo Fuenleal, del 15 de enero de 1529, acerca de la fundación de pueblos, le ordenaba hacer «en cada población una Iglesia de piedra, a manera de fortaleza, e a su costo ternán Clérigos que



El arte de Apeles no podía faltar en la recién edificada villa de La Isabela, porque el pintor fue entonces uno de los artesanos indispensables en el establecimiento de los nuevos centros de vida europea, dotados desde su inicio de todo lo atinente a esa vida: oficios y artes, del menester del herrador hasta la noble habilidad del santero, del pintor de imágenes sagradas, del músico, del cantero, del platero, que venían con ánimo de que artes y oficios les sirviesen en la ávida apetencia del oro.

Como escribían los Cronistas de Indias, Colón «ponía y dejaba imágenes de *Nuestra Señora* en todos los pueblos por donde pasaba». Por obra suya fue Guacanagarix el primer indio americano que llevó consigo una imagen religiosa: así comenzaba la propagación de la fe cristiana, por medio del Arte.

Refiriéndose al encuentro del Descubridor con el Cacique, después de conocer la tragedia de La Navidad, en 1493, dice el Cronista Herrera:

Acompañó al Almirante hasta su alojamiento, admirándose de los caballos, y de lo que los hombres hacían con ellos. Dióle ansimismo el Almirante una Imagen de Nuestra Señora, que le hizo traer al cuello, que antes no había querido recibir (11).

Era costumbre de los cristianos de la época: Alonso de Ojeda, el fabuloso Caballero de la Virgen, siempre llevaba consigo una estatuilla de la *Virgen María con el Niño, Nuestra Señora de la Caridad*, que se conserva en Cuba.

administren los Santos Sacramentos, e proveerán la Iglesia de ornamentos e cosas necesarias al servicio e culto divino...».

Sobre el valor evangelizador de la pintura, Edith A. Wright, en un estudio titulado *Two copies of the Biblia Pauperum* (una Biblia medieval, primero manuscrita y después impresa en madera en Holanda, con ilustraciones, hacia 1460), escribe: «Por otra parte, la enseñanza de la Religión a los laicos por medio de pinturas era una política establecida por la Iglesia medieval. El Papa Gregorio Magno (muerto en 604) escribió que en los templos debían exhibirse cuadros, a fin de que los analfabetos estuvieran en condiciones de leer en los muros lo que no podían leer en los libros. Es de recordar la plegaria que Villon escribió por su madre:

«Soy mujer probrecita y anciana
que nada sabe; nunca leí una letra.
En el Monasterio de mi parroquia
veo un Paraíso pintado, con arpas y laudes
y un infierno donde hierven los condenados.
El uno me da miedo, el otro alegría.»

Los vitrales tenían un objeto similar, así como la dramatización de escenas bíblicas en los autos sacramentales.» Se puede pensar que, sobre todo en los pueblos de indios, los cuadros religiosos en las iglesias desempeñaban un papel parecido durante la época colonial. (Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas, 1964, p. 29.)

(11) Herrera, *Décadas...*, 1730. Década I, Libro II, p. 49.



Refiriéndose a la destrucción de los ídolos indígenas, por Cortés, en México, dice Pedro Mártir: «Conviene en todo tener delante la cruz y la imagen de su Madre Virgen; y diciendo esto Cortés, convirtiéndose de jurisconsulto en teólogo, sacando la pequeña cruz y la imagen de la Virgen que llevaba en el pecho, la presentó para adorarla»; y aludiendo al encuentro en Cuba entre un marino amigo de Enciso y el Cacique Comendador, que tomó ese nombre del Comendador Ovando, dice: «Este hombre, aunque sin letras, era de buena intención y veneraba devotísimamente a la bienaventurada Virgen Madre de Dios, y perpetuamente llevaba consigo cosida en el pecho una imagen de la misma Virgen, lindamente pintada en papel, la cual devoción dijo a Comendador que le había dado siempre la victoria... A petición, pues, del Cacique, le regaló la imagen de la Virgen, a la cual dedicó casa y altar, suprimiendo los zemes que de antiguo veneraba» (12).

Al referirse a los cristianos empeños del Almirante, en 1496, el Cronista Herrera recuerda esta curiosa profanación de imágenes:

Ciertos vasallos de Guarionex fabricaban una casa junto a otra, adonde los Frailes tenían algunas Imágenes sagradas, y iban a hacer Oración; los indios las hurtaron, y enterraron en unos sembrados, diciendo: Ahora serán grandes vuestros frutos: súpolo D. Bartolomé Colón, que como se ha dicho, estaba en la Isla Española por Lugar-Teniente del Almirante, y hecho proceso, quemó los delinquentes. El campo adonde enterraron las Imágenes, estaba sembrado de axi, que son raíces, como navos, y algunas como rábanos, y se halló, que en el lugar adonde las Imágenes estaban, habían nacido dos, o tres raíces. con forma de cruz, cosa jamás vista en aquella tierra; por lo cual fue juzgado por milagro, y las halló la madre de Guarionex, que fue una mujer perversa, y las llevó al Capitán Ojeda (13).

Nadie como Colón, pues, en el servicio de Dios por medio del Arte, de las imágenes regadas por él con mano de artista y de creyente por todo el Mundo que había descubierto.

¿Es una fantasía atribuirle a Colón estas aficiones artísticas? Pero la fantasía es tantas veces una verdad, una realidad que aún afinsa sus hondas raíces en el misterio, que la imaginación razonadora tiene derecho a colmar el enorme vacío de las verdades ignoradas.

Es curioso observar cómo las carabelas descubridoras se convirtieron, desde los días de la gran hazaña, en temas de la pintura en los lienzos religiosos, en la cartografía y en la heráldica. Nada menos que en 1493, recién llegado

(12) Martir de Anglería, Década V, Libro IV, Cap. III, y Década II, Libro VI, Cap. II.

(13) Herrera. *Décadas...*, 1730. Década III, p. 70.



Colón a España tras su viaje portentoso, aparecen las carabelas en la pintura, en una estampa que representa, sin dudas, el naufragio de la «Santa María», en las costas de la Isla Española, convertida de inmediato en el Fuerte de la Navidad. Al caso se refiere, de modo indirecto, José Tudela de la Orden: «Son poquísimos los dibujos de indios americanos en grabados de incunables y libros del siglo XVI. Utilizando como guía la *Biblioteca Vetusissima*, de H. Harrise (New York, 1866), hemos visto su No. 9 *La lettera delli sole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna*, de Giulano Dati, de 1493, en la cual se reproduce un grabado en madera, como todos los de entonces, que representa a unas indias desnudas que tiran, con unas cuerdas, de una carabela, en la que va Colón con otros españoles, para atracarla a la orilla, y las otras esperan cerca para hacer la misma operación. Una palmera, dos bohíos y una frondosa vegetación dan carácter tropical a esta isla. Harrise cita otras obras donde hay dibujos de esta especie» (14). Agregaremos que en el grabado, a la izquierda, como en las costas de España, y en su trono, se ven las efigies de los Reyes Católicos. Todo pura fantasía de quien no conocía la Isla, sino por la célebre carta de Colón. Anexa a la edición de 1511 de las *Décadas*, de Pedro Mártir, existente en la Biblioteca Colombina, Sevilla, hay una carta membranacea, manuscrita, sin fecha, de la Isla de Santo Domingo, que fue atribuida a Colón, en la que figuran las tres carabelas (15); en el famoso óleo de Alejo Fernández, la *Virgen del Buen Aire*, que le dio su nombre a la capital argentina, ahora en el Alcázar de Sevilla, también aparecen las tres carabelas; en el escudo de armas concedido en 1508 a Puerto Real, de la Isla Española, aparece una gran nao dorada sobre campo azul, en recuerdo de la Santa María, encallada en las inmediaciones de ese Puerto; y en la Real Provisión del 23 de septiembre de 1519, que otorgó escudos de armas a los descendientes de los Pinzones y a otros compañeros de Colón, no solo aparecían las tres célebres naos, sino también «la primera tierra que hallaron e descubrieron» (16). Es que ya se pintaba en la Metró-

(14) José Tudela de la Orden, *Las primeras figuras de indios pintadas por españoles*, en *Homenaje a Rafael García Granados*. México, 1960, p. 319-329. El grabado aludido ha sido reproducido por Carlos Sanz en su libro *Henry Harrisse...* Madrid, 1958, p. 82.

(15) Revelli, ob. cit., p. 71.

(16) La Real Provisión de Carlos V dice: «Queremos que podáis tener y traer por vuestras armas conocidas tres carabelas al natural en la mar, e de cada una de ellas salga una mano mostrando la primera tierra que así hallaron e descubrieron en un escudo a tal como este e..., por orla del dicho escudo podáis traer y traigáis unas áncoras y unos corazones, las cuales dichas armas vos damos...» De la Primera Misa hay la celebrada pintura de José Arburu y Morel (Habana, 1864-París, 1889), presentada en el Concurso abierto en 1888 por la *Ilustración Española y Americana*, de Madrid. Del óleo de Arburu hay esta alabanza de Mañac: «Fresco y vivaz como una acuarela de Fortuny, constituye una de las más preciadas reliquias de nuestro Museo. El tema, como todos los episodios colombinos, era tradicional y favorito entre los pintores cubanos. (Jorge Mañac, *La pintura en Cuba...*, p. 21.)



poli pensando en las lejanas Indias: como en el *Diccionario* de Nebrija, en el que, antes de 1500, entraban voces indígenas de La Española, así lo americano penetraba en las artes en España, en la pintura.

Como la pintura italiana, que empieza con la pintura funeraria etrusca, la pintura americana se inicia con las pinturas rupestres de los indígenas, cuyo misterio estético no ha podido ser desentrañado.

Aún bien lejos del formidable arte maya, también existió la pintura entre los aborígenes de La Española. De la necesidad de la alfarería surgió, propiamente, el arte de la pintura, del dibujo, de la escultura, en sus formas rudimentarias, que adquirieron su mayor rango y perfección en las representaciones de sus creencias: los ídolos. Por ello la escultura indígena es toda símbolos: no es obra de la fantasía, ni arte puro, como se dice hoy, sino la expresión plástica de las creencias religiosas primitivas. Para el indio la pintura no fue, pues, un arte de expresión, de sugestión y de deleite, fundamentados en el sentimiento estético—como la define Jean Rudel—, sino el arte aplicado, íntimamente ligado a un objeto (17).

Tal es el punto de partida, la breve trayectoria de nuestro arte indígena, en que el dibujo, en forma aislada, independiente de la alfarería, aparece en raras ocasiones: en los símbolos rupestres de la Guácara del Comendero, entre La Vega y Cotuí, y en lo que Alberti llama «pinturas murales de las Cavernas de Caño Hondo», en la Bahía de Samaná (18). A esas pinturas rupestres se refiere Francisco Esteve Botey, en su docta *Historia del grabado*, al aludir a los rasgos comunes en el arte de los pueblos aborígenes:

Demostración de ese fondo específico y genérico latente en las características de civilizaciones estudiadas entre pueblos que parecen de improbable e imposible relación, nos la da el arte con que fueron decoradas las grutas americanas de Sierra Prieta o de la Guácara del Comendero de Santo Domingo, y las de los indios del Brasil, comparado con el de sociedades del Africa del Norte, del Centro y del Sur o con los grabados australianos de abundante riqueza, que la investigación arqueológica nos viene dando a conocer (19).

Prenda de la vocación común en las creencias y en el arte, de todos los pueblos, no obstante su diversidad, es la existencia del culto de las imágenes entre los aborígenes, como lo demuestra Herrera en sus *Décadas*:

(17) Jean Rudel, *Técnica de la pintura*. Traducción castellana de Carlos Cid. Barcelona, 1957, p. 12.

(18) Narciso Alberti y Bosch, *Apuntes para la prehistoria de Quisqueya*. La Vega, 1912, p. 119.

(19) *Historia del grabado*. Barcelona, 1935, p. 24 (Colección Labor).



Todos los Caciques tenían una casa apartada de sus poblaciones, adonde no había sino algunas Imágenes, labradas de relieve de piedra, o madera, o pintura, que llamaban Cemís, con ciertas ceremonias, y oraciones, que iban a hacer en ellas, como nosotros a las Iglesias. Allí tenían una Tabla pequeña, bien labrada, y en forma redonda, en la cual estaban ciertos polvos, que ponían sobre las cabezas de las Imágenes, con cierta ceremonia, y con una caña de dos ramos, que se ponían en la nariz, soplaban los polvos, y las palabras que decían ningún castellano las entendía, y recibiendo los polvos, quedaban fuera de sí, como borrachos. A estas Estatuas ponían sus nombres, que eran de sus abuelos, en memoria de ellos y sabían tener más devoción a una Imagen, que a otra: y entre los mismos Caciques, y gente del pueblo, se preciaban de tener unos mejores Cemís que otros, y siempre procuraban esconderlos de los castellanos, y no dexarlos entrar en sus Adoratorios... (20).

En algunas piezas de nuestra cerámica precolombina, la más rica de las Autillas, se pueden descubrir aún los restos de la pintura, borrada por el tiempo, entre las líneas del dibujo inapagable (21). A esas valiosas piezas policromadas se refiere Fritot, docto en la materia:

Las vasijas pintadas son abundantes, sobre todo en la porción sureste de Santo Domingo... los colores son el blanco de caolín, un crema claro, y los rojos salmón, anaranjado y marrón de los óxidos de hierro, que en la mayoría

(20) Herrera, ob. cit. Década I, Libro III, p. 67. Cipriano de Valera, en *Dos tratados...*, 1588, habla de la «distinción papística entre ídolo y imagen» y al referirse a la *Destrucción de las Indias*, de las Casas, comenta: «Decían los indios—como Agustín de Zárate lo cuenta en la *Historia del Perú*—quejándose, que los españoles les quitaban sus ídolos y les daban los ídolos o imágenes de España, las Cruces y Virgenes Marías...» (B. J. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca...*, Vol. IV, p. 860.) En la obra de Juan Colvino, *Institución de la religión cristiana*, 1597, traducida por Cipriano de Valera, hay un capítulo dedicado a los ídolos. Y en la del teólogo Guillermo Perquino, *Catholico reformado*, de 1599, hay el Capítulo *De las Imágenes*.

(21) En la resonante Exposición de Chicago figuraron varios ídolos de madera obsequiados por el Geólogo Mr. Gabb al Smithsonian Institute, hacia 1869. Fueron encontrados por un negro anciano en una cueva cercana de La Isabela. Se le atribuía una edad de cuatro siglos. Se menciona en el curioso libro de William Eleroy Curtis, *The Relics of Columbus*, World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, p. 84. Para medir el valor del arte indígena en el Nuevo Mundo, en contraste con lo europeo, basta examinar la *Guía de las colecciones públicas de Arte en la América Latina*. Vol. I. Región del Golfo de México y del Caribe, Unión Panamericana, Washington, 1956. Rico en joyas de la Arqueología indígena es el Museo de América, cuyo origen se remonta a 1777. Ocupa doce salas en el Museo Arqueológico de Madrid. Noticias en *Guías artísticas de España: Madrid*, por J. A. Gaya-Nuño, Barcelona, 1944, y en *Guía del Museo de América*, por Pilar Fernández Vega, Vda. Ferrandis. Madrid, 1965.



de los casos se presentan en la misma pieza con diversidad de tonos, en forma irregular, dando una falsa impresión de policromado (22).

Era, pues, pintura esencialmente monocromática o apenas roja y blanca, lejano trasunto de la de Polignoto, que pintando con un solo color, como dice Palomino, adquirió superior gloria (23).

Del arte indígena desaparecieron lo mitológico y lo guerrero—ídolos y hachas de piedra—y quedó solo la artesanía, la cerámica, las vasijas de barro cocido, ollas y tinajas, única supervivencia de esa tradición, porque lo aborigen era demasiado rudimentario e incipiente para que no fuese absorbido por lo español.

El indio quisqueyano no tuvo tiempo para ser influido por el arte del conquistador, patente en las imágenes religiosas puestas a su contemplación. El tributo, la encomienda, las minas, los improbables trabajos en la construcción de casas y templos, de murallas y de fortalezas, sumados a la reciedumbre exterminadora de los conquistadores, diezmaron la raza que solo tuvo ante sí, desde Ojeda y Ovando, el angustioso proceso de su extinción. No pudo, pues, como en México, Ecuador, el Perú, particularmente, renovar su arte y enriquecerlo con el arte de sus dominadores.

Además, el Marqués de Lozoya ha señalado certeramente la falta de acento local en la arquitectura colonial de Santo Domingo, lo que también podrá decirse de la pintura de la misma época. Es lo que dice en su *Historia del Arte Hispánico*:

El Renacimiento es el arte de los primeros colonizadores de Indias, salvo algunos resabios goticistas en Santo Domingo y en Méjico, reseñados en otro lugar. Ambos países son también los únicos que tienen edificios construidos en los albores de la restauración del romanismo, pero en tanto que en Santo Domingo el plateresco es una importación de la metrópoli, sin acento alguno

(22) Dr. René Herrera Fritot, y Col. Charles Lerog Youmans. *La Caleta, joya arqueológica antillana*. La Habana, 1946, p. 54. Los estudios arqueológicos se inician en nuestro país, con rigor científico, con el Ingeniero Emile de Boyrie Moya, a quien se deben estudios tan valiosos como *La posición cultural de Santo Domingo en la Arqueología antillana*, en *Clio*, núm. 112, S. D., 1957.

(23) La pintura indígena llamó la atención, desde temprano, a los hombres de letras. Por el 1560 decía Felipe de Guevara: «Es de notar la extrema devoción que los dichos indios a todo género de pintura tienen... Son dichosos en colores, ahora sean de tierra, ahora de zumos de yerbas varias, sin contar la Cochimilla que es carniín rarísimo. Justo es también concederles haber traído a la pintura algo nuevo y raro como es la pintura de las plumas de las aves, variando ropas, encarnaciones y cosas semejantes, con diversidad de plumas que por allá cría la naturaleza, y ellos con su industria escogen, dividen, apartan y mezclan.» (En F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923, Vol. I, p. 176.)



local, en Méjico hay una variedad característica, en la que razas vencidas dejan bien patente la huella de su genio (24).

Así nació el estilo criollo o mestizo, cuyo proceso de formación ha sido expuesto por Angel Guido en interesante ensayo. «El artista indio o mestizo —dice— comenzó igualmente por imitar el plateresco, el renacimiento central, el escurialense, el barroco, el ultrabarroco, en la exacta medida que hicieron los artistas españoles con respecto a las obras de los maestros italianos. Pero de esa imitación simple e ingenua, se pasó, subterráneamente, sin advertirlo el artista mismo, a la interpretación personal, es decir, a la *exteriorización* de su propia *voluntad de forma criolla* a través del arte imitado o *recortado*. Y allí, entonces, nació el arte criollo o mestizo. Incipiente, terco, informe en el siglo XVI. Más consciente, algo más flexible, pero aún indeciso en el XVII. Brillante y excluyente en el XVIII (25).

(24) Marqués de Lozoya, ob. cit., Vol. III, p. 49. Acerca del estado de la pintura en España en la época del Descubrimiento y de la influencia del arte español en el indígena, véase J. G. Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Quito, Vol. III, núms. 6-8, julio-dic. 1922.

(25) Angel Guido, *El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia*, en *II Congreso Internacional de Historia de América*. Buenos Aires, 1938, p. 474-494.



CAPITULO II

OBRAS DE ARTE PARA LA AMÉRICA.—COMERCIO DE ARTE.—LAS IGLESIAS— MUSEOS.—LA PINTURA FLAMENCA.—TAPICES, ALFOMBRAS, VASIJAS

El Descubridor, que siempre actuaba en cosas de la Fe como un apasionado Sacerdote o como un recio Inquisidor, fue el primero en la divulgación de imágenes—vale decir de obras de arte—en las tierras recién descubiertas. Pero fueron los hombres de la Iglesia sus verdaderos difundidores, los que trajeron a la América mayor número de creaciones de arte a lo largo de su secular apostolado. El siguiente recuento, sin pretensiones exhaustivas, revela el valor histórico de sus obras, así como su mérito artístico, en algunos casos, a juzgar por el renombre de sus autores.

En la flota de Diego Colón y de Doña María de Toledo llegaría a Santo Domingo la primera «colección» de obras de arte. Nada se dice de lo que viene en las numerosas arcas de los Virreyes y de su Corte—la primera Corte india—, pero es de presumirse por las anotaciones del cargamento de cada una de las naos; entre las pertenencias de Doña María vienen «tapicería, paños, alfombras...»; Juan Jiménez trae «cuatro espaldares de tapicería de figuras de a 14 anas cada una»; García de Soler, «unas tablas de la *Quinta Angustia*»; Domingo de Atienza, «cincuenticinco imágenes esmaltadas de color»; el mercader Andrés de Vega, «unos paramentos de lienzo pintados de historia»; Blas de Villasanta, «una imagen de papel»; Cristóbal de Sotomayor, «una imagen de ámbar..., unas tablillas de imágenes» (1).

Nada menos que con el muy insigne dominico Fray Pedro de Córdoba vienen a la Isla, en 1513, valiosas imágenes, nada menos, también, que obra de los famosos hermanos Alejo y Jorge Fernández:

Una imagen de bulto de Nuestra Señora del Rosario, la talla de Jorge Fernández, 5.000 maravedís y la pintura de Alejo Fernández, otros 5.000, total 10.000 maravedís.

Otra imagen de bulto de Santo Domingo, talla y pintura, respectivamente, de los mismos artistas, a cada uno 3.000 maravedís, 6.000.

Otra de bulto de Sant Frey Pedro González, talla y pintura de los mismos artistas y al mismo precio, 6.000.

(1) Enrique Otte, *La flota de Diego Colón*. Españoles y genoveses en el comercio trasatlántico de 1509, en *Revista de Indias*, Madrid, 1964, núms. 97-98, p. 475.



Otra imagen de bulto de San Pedro Mártir, de los mismos artistas y del mismo precio, 6.000 maravedís.

4 arcas en que van las cuatro imágenes y por las estopas, lias y papel que para ello son menester, 1.000.

Un Crucifijo, talla y pintura, respectivamente, de los mismos artistas y a cada uno 4.000 maravedís, 4 clavos, 80 maravedís, y una caja, estopa y lias en que va el dicho Crucifijo, 3 ducados de oro, que son todos, 9.205

Una cruz de latón, 600.

La Cédula de la imagen del Crucifijo es de 6 de febrero de 1513... 46.805.

6 Crucifijos grandes que costaron la talla y la pintura, 15.750;

6 imágenes de Nuestra Señora en tabla de 4 e 5 palmos e otras de 6 palmos, 18.000

Las cajas para llevar los Crucifijos y las imágenes, 1.125; 6 arcas para llevar e guardar lo susodicho con sus cerraduras, 4.620 5.745.

Entre los libros venían también valiosas obras embellecidas por el arte:

Un salterio escrito en pergamino con sus antifonas e himnos, asentados e pintados según la orden de Santo Domingo, y encuadernado, 80 ducados de oro por el salterio y 1.000 maravedís por la encuadernación, que son todos 31.000; 30 artes de gramática de Nebrija; dos breviarios dominicos, de cámara, 1.300; 2 concordancias de la Bribia, 1.500; las obras de San Agustín, todas encuadernadas, 6.000 44.900 (2).

A Fray Pedro de Córdoba le fueron entregadas, además, en 1514, para su conducción a Castilla del Oro, los siguientes objetos: un cáliz de plata comprado al platero Juan Oñate; seis Crucifijos grandes de tabla y pintura e imágenes de *Nuestra Señora*, en tabla (3).

(2) José Castro Seoane, O. M., *Aviamiento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a Indias y Filipinas según los libros de Contratación*, en la revista *Misionología hispánica*. Madrid, año XIII, núm. 37, 1956, p. 83-140.

(3) En su interesante artículo *Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII* (en *Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, núm. 1, 1948, p. 88), dice José Torre Revello: «No fueron las referidas imágenes las únicas entre las que tallara José Fernández que se enviaron a nuestra América, pues por un documento dado a conocer por José Gestoso Pérez, consta que en 1533 se envió, con destino al nuevo Reino de Granada, una imagen de la *Virgen con el niño Jesús* y un *Crucifijo* tallado por él y pintado por Antón Sánchez de Guadalupe.»

El ilustre historiador argentino ofrece esta otra noticia anterior:

«En 1508, Fray Antonio de Jaén, custodio de las Indias a quien acompañaban ocho religiosos, se embarcó con rumbo al Nuevo Mundo en el navío *Guecha*, del que era Maestre Juan Rodríguez Chocero, vecino de Palos. Llevaban los viajeros consigo varios libros para la celebración del culto católico que fueron adquiridos al librero de Sevilla llamado Niculoso; tres cálices comprados al platero Juan de Oñate y tres pares de ornamentos hechos de tela.»

En el valioso artículo de Torre Revello hay este pequeño lapsus: en dos lugares aparece



Cada Sacerdote trae consigo, a la América, alguna imagen, como lo revelan no pocas partidas de pago.

Fray Alonso de Espinar aporta en 1512, para el Convento de San Francisco, de La Española, algunas imágenes de Jacobo Alemán, como dice la partida:

A Jacobo Alemán, por ciertas imágenes, 1 ducado de oro.

Los célebres dominicos que vienen a la Isla con Fray Luis de Figueroa, en 1516, Fray Alonso de Santo Domingo y Fray Bernardino de Manzanedo:

10 imágenes de lienzo para 6 altares, de Francisco de Villegas, pintor, e de Justo Alemán.

Entre esas imágenes se contaban una de *Nuestra Señora* y otra de *San Jerónimo*.

Vienen a La Española, en 1519, con destino a Cumaná, con Fray Juan Vicente y sus compañeros:

Del dicho Jorge Flamenco (Fernández) 5 imágenes, a 7 reales y medio cada una, 1.190; del dicho otras 10 imágenes, a 3 reales y medio, 1.190; e otras 5 imágenes del Salvador, de Guadalupe, pintor, a ducado y medio, 2.812,5; de Justo Alemán, 11 imágenes, 1.069...

Venía entonces, para las Iglesias en construcción, toda clase de obras de arte, como las pilas bautismales: en la Casa de la Contratación, de Sevilla, fundada en 1503, Casa del Océano, como la llamaba Pedro Mártir, existía en 1536 «una pila bautismal de agua bendita de barro vidriado», de las hechas en Triana, algunas de ellas por conocidos artífices, de las que «se compraron en los primeros tiempos de la Casa para enviarlas a las nuevas Iglesias de la América».

En 1538 la Casa de la Contratación, de Sevilla, pagó al entallador Pedro de Heredia 3.000 maravedís por un Crucifijo de bulto destinado a la Catedral de Cartagena de Indias.

Así nació el interesantísimo comercio de obras de arte entre España y sus nuevas posesiones, en lo que la Isla tenía posición también privilegiada, ya que ese comercio se realizó, durante largos años, por puertos exclusivos: Cádiz y Sevilla, en la Metrópoli, y Santo Domingo, en las Indias. Venían

el nombre de José Fernández, en vez de Jorge. El investigador argentino publica, entre otras importantes noticias de obras de arte que vinieron a la América, un valioso envío de 1589, cuyo catálogo da a conocer. Véase también, de Torre Revello, el artículo *Un envío de imágenes con destino a las misiones jesuíticas*, en *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*, año 1, núm. 1, p. 25-32.





2) Catedral de Santo Domingo, Hornacina.

bienabenturado Santiago, cuya adlocación es desta ciudad, de bulto y puesto enzima de un cavallo blanco, con su espada y con su esclavina de oro y azul, de cinco cuartas en alto, y el dicho santo dorado en donde fuere nescenario; y mas una bedriera para la bentana que esta encima de la puerta del perdón de la Santa Yglesia desta ciudad, en la qual a de estar pintado el dicho señor Santiago enzima de su cavallo, como se suele y acostumbra pintar en semejantes bedrieras, la qual bedriera a de ser dorada en donde fuere menester. Y con esto se acabó el dicho Cabildo. (7).

En ocasiones los sacerdotes viajaban con poco menos que una pinacoteca particular, como el Virrey y Arzobispo de Santa Fe, Antonio Caballero y Góngora, quien trajo a Mérida, México, en 1777, y luego a Bogotá, en 1779, entre otras pinturas, 14 de artistas españoles, nueve de italianos y tres de flamencos, obra de maestros como Alonso Cano (1601-1667); Carreño de Miranda (1614-1685); Mateo Cerezo (1635-1685); Pablo de Céspedes (1538-1608); Herrera, el Viejo (1576-1656); Morales, el Divino (1509-1586); Murillo (1618-1682); Ribero, el Españolito (1588-1656); Velázquez (1599-1660); Lucas Giordano (1632-1705); Guido Reni (1575-1642); Julio Romano (1492-1546); Ticiano (1477-1576); Rubens (1577-1640); David Teniers, y otros, entre ellos, en primer término, Miguel Angel, de quien poseía Caballero y Góngora una lámina de bronce dorado, original (8).

El Catálogo de obras de arte llegadas a la América en tiempos de la Colonia, procedentes de España y de otros lugares de Europa, alcanzaría proporciones enormes. Son más de tres siglos en que, sin interrupción, se van repitiendo anotaciones del tipo de la siguiente, del 9 de agosto de 1580:

Pedro Martínez de Oñate, Alguacil Mayor de la Armada de la Guardia de las Indias, al presente en Sevilla, se obliga a pasar a Melchor Laynes, vecino de esta ciudad... 3.873 reales, importe de... cincuenta libros de Varones

(7) *Actas del Cabildo de Caracas*. Editorial Elite, Caracas, 1943, p. 194. En su obra *La Inmaculada en la Conquista y coloniaje de la América española* (Ediciones El Carmen, Vitoria, 1954), el P. Severino de Santa Teresa ofrece la curiosa noticia de «la imagen de la Inmaculada que regaló Santa Teresa al Nuevo Mundo». Trata de la *Pura Limpia Concepción*, devoción predilecta de los Conquistadores; de los «hermanos Cepedas y Ahumadas a la Conquista de América con una imagen de la Inmaculada que les regalara su santa hermana Teresa de Jesús»; y de otros temas alusivos a la Virgen. Boulton señala la existencia en Venezuela de diversas obras de Murillo y de pintores de su jerarquía. (Ob. citada, p. 114.)

(8) Poco después de haber contemplado algunas de estas obras de arte, en Bogotá, vimos alzarse las llamas en que se consumieron, el trágico 9 de abril de 1948, en el llamado *bogotazo*. Véase el valioso libro de José Manuel Pérez Ayala, *Antonio Caballero y Góngora, Virrey y Arzobispo de Santa Fe, 1723-1796*. Bogotá, 1951, p. 40 y 190. De la pérdida del *bogotazo* habla Guillermo Hernández Alba en su apunte *Dstrucción de obras de arte en Bogotá*, en *Archivo Español de Arte*. Tomo XXI, Madrid, 1948, p. 149-151.



Ilustres..., una docena de mazos de cuerdas de vihuela, un lienzo con la imagen de Nuestra Señora y otro lienzo representando el Bautismo de San Juan, pintados al óleo. Se hace constar que todos los objetos fueron comprados por el otorgante al dicho Melchor Laynes (9).

Por largos años, como hemos apuntado, ese bello comercio entre España y sus posesiones americanas solo se hacía o se hacía preferentemente entre dos puertos: Sevilla, metrópoli del comercio americano, y Santo Domingo, puerto y escala de las Indias. Por aquí pasó ese enorme legado artístico de España a la América. «Son, pues, como apunta Navarro, millares de telas las que se hallan repartidas solo en las iglesias y conventos americanos, algunas de ellas muy buenas, que esperan la visita y el estudio de expertos para su clasificación acertada» (10).

En nuestros tiempos ya no son las Iglesias las únicas poseedoras de obras de arte del Viejo Mundo. En los ricos Museos y en las pinacotecas particulares que vienen enriqueciéndose asombrosamente, cada vez más, como los de Washington, Nueva York, Boston (11), Río Janeiro y Buenos Aires, se encuentran obras maestras de valor extraordinario, como escapadas de El

(9) *Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla*. Tomo III, p. 220 (Colección de documentos inéditos para la Historia de Hispano América. Vol. VIII).

(10) Navarro, *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*. Madrid, 1930, p. 76.

(11) Permítaseme un recuerdo personal. En frecuentes visitas a los museos de Boston, en 1941, en compañía de mi ilustre compatriota el Dr. Pedro Henríquez Ureña, gran conocedor del arte, llamó mi atención la cantidad de pinturas de Italia que había allí. Como no conocía aún los museos de Europa, dije ingenuamente al Maestro: «¡Pero están despojando a Italia!» Y él me respondió con esta amable exclamación: «¡En Italia usted encontrará pintura hasta en los sótanos!» Y es la verdad. A lo que se agrega la circunstancia de que, en Europa principalmente, y el caso ocurre también en la América, con frecuencia se encuentran obras de los grandes maestros de la pintura que se hallaban ocultas o ignoradas por los doctos en la materia. Son los Greco, los Velázquez, los Goya, que de tiempo en tiempo se incorporan a la vida de los museos. Son los gozosos descubrimientos que tanto envanecen a los críticos de arte. Por los museos de Europa iría luego recordando las palabras del ilustre humanista, con la angustia de lo nuestro, de la pobreza nuestra, a veces con la impresión de que pasaba por los museos como aquel árabe del desierto que cerraba los ojos en la abundosa vega de Granada, abandonándose al instinto de su caballo. Con los anticuarios me parecía aprender mucho más que con los estorbadores *ciceroni*. El énfasis en los supuestos o reales méritos de la obra de arte, el convencimiento de que estamos oyendo una mentira o una hipérbole que nos obliga a buscar la verdad en nosotros mismos, es de un valor ilustrativo extraordinario.

Asombra, también, la enormidad del número de obras de arte perdidas para España, a lo que se consagra la formidable obra de Gaya Nuño, en la que hace la imponente enumeración—necesariamente incompleta—de 3.150 obras de arte evadidas de España. (Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*.) (Historia y Catálogo.) Espasacalpe, S. A., Madrid, 1958.



Prado, del Louvre, del Palacio Pitti, del Vaticano. Así el viajero va encontrando por todo el Continente inusitadas sorpresas: en el lejano Ontario, Canada, El Greco, Velázquez, Goya; en el Museo de São Paulo, un Zurbarán, un Greco, un Velázquez, tres Goya; en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Murillo, Ribera, Zurbarán; en la Exposición de Arte de escuelas europeas, realizada en la Universidad de La Habana en enero de 1940, nada menos que 140 pinturas, atribuidas a Morales, Roelas, Ribera, Herrera el Viejo, Zurbarán, Velázquez, Juan de Pareja, Goya, V. López, Madrazo, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Lucas, Fortuny, Pradilla, Sorolla, Rusiñol, M. Barrón y Carrillo; en el Museo Nacional, de La Habana, dos Zurbarán: *San Bruno, el Asceta, y Santa Catalina de Alejandría*; y esas sorpresas suben de punto ante la enorme riqueza artística de Italia, de Flandes, de Alemania, de Francia, atesorada en Bibliotecas como la de la Sociedad Hispánica, de Nueva York, y en Universidades como la de Harvard, por un pueblo más devoto del arte de lo que se supone (12).

Pero, con todo, los viejos óleos de los maestros del arte diseminados en las viejas iglesias coloniales tienen como un mayor encanto y prestigio, los envuelve más poética aureola: vinieron, no circunstancialmente, por obra de los Cresos, sino en manos de misioneros y de héroes, a acrecentar la fe cristiana en un Mundo Nuevo.

En las ricas mansiones de los hidalgos, de los encomenderos, de los potentados de la Colonia, no faltaban las obras de arte, particularmente la pintura religiosa, como en las habitaciones y en el oratorio del opulento Don Rodrigo Pimentel, en la Villa de Santo Domingo, en 1659, quien poseía estas joyas:

(12) Es notable el esfuerzo espiritual que significa la formación del Museo Metropolitano de Nueva York y su participación en la actividad artística en los Estados Unidos. Véase al respecto *Obras de arte español en los Museos de Norte América*, en *Archivo de Arte y Arqueología*. Madrid, Tomo III, 1927, p. 105. El Brasil ha contado, desde hace largos años, con pinacotecas tan ricas como la de Jonathas Abbot, a la que está consagrado el opúsculo de José Valladares *A Galeria Abbot. Primeira Pinacoteca da Bahia*. Bahia, Brasil, 1951. En cuanto al arte en Colombia, véase G. Giraldo Jaramillo, *Estudio sobre las pinacotecas bogotanas*. Bogotá, 1956. En los últimos años han ido apareciendo valiosas monografías acerca de la historia de las Artes Plásticas en los diversos países del Continente: el premio de la Dirección de Cultura, de Cuba, le fue otorgado en 1950 a la escritora cubana Loló de la Torriente, por su obra *Historia de las Artes Plásticas en Cuba*; en octubre de 1950 la Corcoran Gallery of Art, de Washington, celebró un symposium sobre el tema *El artista en la historia de América*, en el que intervinieron directores de museos, críticos de arte e historiadores. La rica Galería presentó también, en 1950, una extensa Exposición, que comprendía una revisión de la pintura en los Estados Unidos, desde sus orígenes hasta el presente, en la que se describían las obras de arte más importantes con que cuentan los museos y galerías del país. La Unión Panamericana publica, además, el interesante *Boletín de Música y Artes Visuales*. Ver José Gómez Sicre, *Guía de las colecciones públicas de arte en la América latina*. Unión Panamericana, Washington, 1956.



Un relicario de plata o bronce con la imagen de Nuestra Señora y una Verónica (13).

*Una lámina chica que parece de cobre con la Adoración de los Reyes.
Cinco países grandes y diez chicos y medianos.*

Once cuadros con diferentes hechuras de Santos y otras que adornan el cuarto, que en todos son veinte y seis.

Un Cristo.

Una Imagen de Nuestra Señora.

Un Niño Jesús vestido y veinte láminas de madera ordinarias chicas y grandes de diferentes hechuras, en que entran algunas de cartón y de bronce.

En su casa de campo de San José, orillas del Jaina, el poderoso Don Rodrigo tenía otras pinturas:

Dos cuadros, uno de San José y otro de Santa Gertrudis (14).

La pintura flamenca, tan cara a los amantes del arte en España en los años de la Colonia, la que entonces más cautivaba, como dice Madrazo, también había de cautivar en sus nuevas tierras. Por ello y por el interés que despertaban sus obras, no pocos artistas flamencos trabajaban en Sevilla, especialmente para la América (15), entre ellos Juan Vicente y Simón de Vos, de quien se conservan un óleo de la *Circuncisión*, en el Monasterio de la Concepción, de Lima, y otras pinturas en Cuantitlán y en la Catedral de México.

Eran tiempos en que estaba al servicio de la Reina Católica el gran retratista Michiel Sithium, desde 1481 hasta 1504, en que realizó copiosa obra, de la que algo pasaría a la Isla, quizá el óleo de *La Antigua*, de nuestra Catedral, la máxima reliquia de arte de la América (16).

De esa preferencia por la pintura flamenca en boga hay no pocos testimonios: entre las pertenencias del célebre Diego Méndez, fiel compañero de

(13) Entre los bienes del Arzobispo de Santo Domingo, Juan de Salcedo, en 1564, se hallaban «dos verónicas pequeñas de tabla, valían la hechura un ducado». En nuestra Biblioteca particular conservamos este raro impreso acerca de la *Verónica* (Vol. de Varios, 44-55): *Relación de la más verdadera, breve y copiosa que se ha podido averiguar de la tradición de la Santa Verónica, a la ciudad de Jaén, antigüedad, veneración y demostración...* Por el Maestro Juan Pardo Villegas de Cora. Con licencia de los Señores del Consejo Real, en Madrid, por Diego Flamenco, año 1622. (2 folios, 4 páginas. Con una estampa del lienzo de la Verónica.)

(14) Archivo de Indias. Escribanía de Cámara, 22, legajo 6. Copia de César A. Herrera.

(15) Véase *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands que travaillèrent à Seville depuis le XVI siècle jusq'a la fin du XVIII siècle*. Bruxeles, Verbi-que, 1912.

(16) Al grande pintor flamenco y a la suposición apuntada nos referimos en el Capítulo relativo a la Catedral de Santo Domingo



Colón, se encontraban en la Isla en poder de Francisco de Aguilar, hacia 1502, un arca de cedro, «dentro de ella un tablero con sus tablas de Flandes, y algunos vidrios y escrituras y un original de peste de Flandes» (17). En su renuncia del Obispado de Puerto Rico, escrita en Santo Domingo el 15 de septiembre de 1565, Bastidas, que siempre prefirió vivir aquí no obstante su condición de Obispo de la Isla vecina, decía que abandonaba su renta episcopal, que ya la había dado a la fábrica de la Iglesia de San Juan de Puerto Rico «en un calificado retablo, que he traído de Flandes, y otros ornamentos» (18).

De más está señalar que los barcos procedentes de Holanda que tocaban en el puerto de Santo Domingo no dejaban de traer obras de arte flamenco. Así, por ejemplo, en la curiosa relación de las mercaderías introducidas subrepticamente en la ciudad, el 30 de octubre de 1617, del navío *Nuestra Señora del Rosario*, procedente de Holanda, se dice que entró su carga de noche por el postigo próximo a la Puerta de San Diego, y que en el nutrido contrabando venían pinturas y lienzos, «quatro quadros, de pinturas grandes, de dos varas de alto y vara y media de ancho, con sus bastidores, el uno de la Advocación de *San Bernardo* y otro de *San Francisco*, y los otros dos con diferentes advocaciones, con un escritorio con láminas de una vara de largo y tres cuartas de ancho...».

A este cargo, contra el Oidor Andrés Caballero, a quien se hacía responsable del contrabando, respondió el agraviado:

Que este cargo y quanto en él se contiene, es falsedad, porque los quatro cuadros de pintura, los había comprado don Andrés de doña Isabel Carrillo

(17) *Raccolta colombiana...*, Parte I, Vol. II, p. 220. Suponemos que se trata—Peste de Flandes—de imagen de la Virgen en una de sus advocaciones de protectora, intercesora. En la erudita obra del Conservador del Museo Diocesano de Barcelona, Pbro. Manuel Trens, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, hay un Arbol iconográfico mariano en una de cuyas ramas figura la palabra *Peste*, y en la página 288 el párrafo consagrado a *La Virgen con el manto intercediendo contra la peste*. Y en el capítulo acerca de la Virgen en las calamidades—página 385—peste, hambre y guerra, aparecen diversas imágenes de la Virgen intercesora contra calamidades, en que generalmente asoma Cristo con las simbólicas tres lanzas, peste, hambre y guerra, ante la Virgen Intercesora.

Libradnos, divina aurora,
de las iras de la peste...

Dicen así unos gozos valencianos del Siglo XVIII. *Peste de Flandes* vale decir pinturas flamencas de la Virgen Intercesora contra la peste

(18) Archivo de Indias, Sevilla, Legajo 53-6-5, Santo Domingo, 71, folios 298 y 324. Se trata, posiblemente, de la *Virgen de Belén*, la más valiosa joya pictórica de Puerto Rico, a la que se refiere Osiris Delgado Mercado en *Sinopsis de las Artes Plásticas de Puerto Rico* San Juan, P. R., 1957, p. 18.



mas de un año antes que llegase el bagel a aquella Isla, y el de San Bernardo estaba ya puesto en su Oratorio, donde públicamente se decía Misa... (19).

Y en ninguna parte del expediente se alude a los autores de tales cuadros, quizá hoy en alguna de nuestras Iglesias.

Esa denuncia de contrabando revela, además, la permanencia del comercio de obras de arte de entonces: no venía barco que no trajese estampas de devoción, imágenes, lienzos, retablos, para los devotos colonos y para el ornamento de las Iglesias, tanto de las ya erigidas como de las que fueron apareciendo, por obra de la fe, en toda la Colonia y en todos sus tiempos (20).

Con evidente acierto señala Brans lo interesante que sería escribir un estudio sobre el considerable patrimonio de arte flamenco de la España de los siglos XV y XVI y sobre el desdichado tráfico de que ha sido objeto este patrimonio en el transcurso de los últimos cien años. En el mundo entero —agrega—, tanto en América como en Europa, «todos los Museos se han enriquecido con cuadros y esculturas flamencas procedentes de España que hábiles comerciantes han vertido en el mercado internacional» (21).

Tras los cuadros de Flandes vinieron a la América los artistas flamencos, como el antuerpiano Simón Pereyus, el primer pintor de obra conocida, en México, establecido allí en 1566; como Fray Pedro de Gosseal, quien daba clases de pintura en el convento de San Francisco, de Quito, a mediados del siglo XVI, y como el franciscano Fray Iodoco Rick, del célebre convento de San Francisco, de Quito, con quien se inicia la historia de la escultura ecuatoriana. Pero Fray Iodoco—dice Navarro—no fue el único artista de origen flamenco que figurara en Quito: «La influencia de flamencos fue, al parecer, tan grande como en la Península», explicándose así los caracteres neerlandeses que se advierten en el célebre Convento (22).

La influencia flamenco fue de notoria importancia en los progresos del

(19) En el impreso, en nuestra Biblioteca personal, *Por el Lic. Don Andrés Cavallero. Códor de la Real Audiencia de Santo Domingo, en los cargos de su visita*, publicado algunos años después de 1657.

(20) En 1794 se concedió permiso a Fray Bernardino de Torralva para pasar a La Habana con «diferentes cajones de imágenes y otras cosas».

(21) J. V. L., Brans, *Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*. Madrid, 1952, p. 77. De acuerdo con la idea de Brans, sería muy interesante la ordenación de un Catálogo de pinturas flamencas en la América, semejante al *Catálogo de pintores flamencos y holandeses. Siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Edimar, 1953.

(22) José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador. Siglos XVI al XVIII*. Prólogo de José Francés. Madrid, 1929. Comentario de Angulo Iníguez en *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo VI, 1930. Acerca de pinturas flamencas en la América del Sur, véase Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956. Angulo Iníguez alude a la rápida difusión que tuvieron en la América los grabados flamencos, en su artículo *Pereyus y Martín de Vos*, en *Anales del Instituto de Arte Americano*. Buenos Aires, 1949, p. 25 27.



arte en nuestra América, como lo decía el insigne Alonso de Zorita, oidor en Santo Domingo, en 1547, repitiendo al Cronista franciscano Fray Toribio de Motolinia en su elogio de la vencida raza azteca:

«An salido grandes pintores después que vieron las Imágenes de Flandes y de Italia, y no hay retablo ni Imágen por mui prima que sea, que no la saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que se lleva de Castilla... ahora hazen tan buenas Imágenes como en Flandes...» (23).

De Flandes no solo venían las codiciadas pinturas, sino también otras obras de arte. En la mansión del Arzobispo Fuenmayor, en Santo Domingo, en 1553, se contaban entre tantos otros objetos los siguientes:

Quatro jarrones, los dos flamencos y los dos castellanos.

Dos jarros flamencos.

Seis tazones flamencos labrados y dorados con sus escudos de armas.

Quizá procedían también de Flandes estos otros objetos:

Dos fuentes ricas con la historia de David y con los escudos y con nuestros escudos.

En las mansiones de la Villa tampoco faltaban las ricas tapicerías y las alfombras artísticas. En su Testamento, de 1553, el opulento Arzobispo Fuenmayor contaba, entre sus bienes,

Iten, Siete paños de pared de lana y seda con la historia de la Coronación de Salomón.

(23) Alonso de Zorita, *Historia de la Nueva España*. Tomo I. Madrid, 1909, p. 293.

Según Romero de Terreros, algunas de las obras de Echave El Viejo revelan influencias flamenca e italiana. «Generalmente hablando—dice—siguió en México la escuela de Sevilla, pero también sufrió la influencia de Italia en lo que respecta a colorido y la de Flandes en ciertos detalles.» (*Los principales pintores de la Nueva España...*, estudio citado, p. 553.)

A la influencia flamenca en la pintura se refiere Darío Suro en su artículo *Arte colonial* (revista *Ahora*, S. D., núm. 82, nov. 1964):

«Espléndidas composiciones nos revela la *Piedad* (Iglesia Mayor de La Vega). No pueden ser más dramáticas las diversas actitudes, ni mejor logrado el lenguaje de las manos. Obra de intenso dramatismo en la que se reflejan fielmente las influencias de los primitivos italianos en la manera realista e idealista de tratar las caras. Características flamencas representan la diminuta *Crucifixión* de la Catedral. Esta obra denota, muy a las claras, las influencias que dejaron los Van Eyck, los Van Der Goes y los Van Der Weyden flamencos en la pintura española de esa época. Principalmente entre los primitivos catalanes y valencianos.»

En cuanto a la *Piedad*, Palm la describe quizá con demasiada rapidez: «*Piedad con dos Angeles*. Copia del Siglo XVIII. Según un original de fines del Siglo XV. Pintura al óleo sobre tela (en mal estado de conservación); ms. 1.92 × 1.33. Probablemente México. Pintada sobre fondo negro.» (Palm, *Arte Colonial...*, p. 15.)



Iten, quatro reposteros de lana y seda y tres de lana solamente tienen todas nuestras armas.

Iten, cinco alfombras las dos moriscas grandes y dos medianas y otra pequeña y tres cogines de figuras de lana y seda con las figuras de Sansón (24).

(24) El citado Testamento aparecerá íntegro en nuestra obra *Documentos para la historia colonial de Santo Domingo*. Merece agregarse que entre los bienes de Fuenmayor figuraba «un libro pontifical guarnecido de terciopelo carmesí con dos manillas de plata y una ymagen de la *Quinta Angustia*».



CAPITULO III

PINTORES DE LA COLONIA.—LOS QUE VIENEN DE ESPAÑA.—LOS PINTORES NATIVOS.—LOS QUE PINTABAN PARA LA AMÉRICA

La Historia del Arte en la América se inicia idealmente, podría decirse, con el Descubridor, aficionado a la pintura, y con Diego Pérez, el ignorado pintor llegado en las naos descubridoras; pero ese principio no tiene verdadero carácter sino con la presencia de los primeros artistas, en los albores de la Colonia, atraídos por la gente de la Iglesia para la ornamentación de los templos, y cuyos nombres—en curso de constante exhumación—son dignos de ser salvados del olvido porque fueron de los primeros en ennoblecer con sus artes el ambiente conventual y a la vez militar de las villas indianas, en primer término la de Santo Domingo, por entonces Capital del Nuevo Mundo:

Juan Pintor, en Santo Domingo por el 1500, en la pesquisa contra Ojeda; Diego López, «pintor de ymagines», vecino de Sevilla, quien vino a la Isla en 1501 (1); J. Sánchez, de Sevilla, fallecido en Santo Domingo por el 1510; Alonso de Arjona, pintor, hijo de Juan de Gijón y de Catalina Lacariz, vecinos de Verjona, a la Isla, en noviembre de 1511; los entalladores Pedro Vélez, en 1511 (2); Alvaro González, pintor, de Badajoz, a Santo Domingo,

(1) Boulton, en su *Historia de la pintura en Venezuela*, recoge con marcado interés el nombre de Juan Pintor. Dice:

«Los primeros indicios de pintura occidental en Venezuela se revelan, y es caso insólito, casi en el propio instante del Descubrimiento. En la nómina de la tripulación del primer viaje de Alonso de Ojeda, que salió de Cádiz en mayo de 1499, en el cual le acompañaban el cosmógrafo Juan de la Cosa y el florentino Amerigo Vespucci, figuraba un tal Juan Pintor, seguramente nombrado por su oficio, que acaso fuera ayudante del primer cartógrafo. Esta referencia, simplemente de orden casual y anecdótico, resulta la primerísima mención que se encuentra en los documentos consultados, de un posible pintor, que acaso delineó las primeras imágenes de las nuevas riberas.» (Ob. cit., p. 11.)

15 de octubre de 1501. Diego López; Pintor de imágenes, vecino de Sevilla en la colación de Santa María, se obliga a ir con Francisco Jiménez, bonetero, a la Isla Española allí servirle. Anotación de Antonio Muro Orejón, *Pintores y doradores. (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía.* Tomo VIII.) Laboratorio de Arte, Sevilla, 1935. (Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, p. 11.) Si es el mismo Diego López vecino de Higuey en 1514 (*Colección de documentos inéditos*, 1864, Vol. I, p. 149), es probable que él haya sido el autor del óleo de la *Altagracia*.

(2) Pero Vélez, entallador, hijo de Pero Martínez y de María Vélez, vecinos de Badilla del Camino, a la Isla Española en agosto de 1511.



en 1513; Juan de Mendoza, en 1531 (3), y Pedro Calderón, en 1539 (4); Alonso Rodríguez, Maestro pintor en Santo Domingo, en 1538 (5); Ximón, pintor, en 1552; Cristóbal Moreno, en 1553 (6); Diego del Valle, en 1557 (7); Marino de la Torre, en 1548 (8); Alonso Callejo y Francisco Fernández de Estrada, en 1585 (9); Juan de Salazar, en 1586; en el mismo año de 1586 se le dio licencia a Alonso Dávila, pintor, que se trasladaba a la Isla «para pintar las imágenes de las Iglesias que habían derribado los ingleses», en la invasión de Drake (10); Tomás de Cosar o Cojar, en 1590, autor, en 1610, de las imágenes de *Nuestra Señora de Santa Ana* «y su precioso hijo» (11);

(3) El entallador Juan de Mendoza, de la villa de Palma de Micergillo, se compromete a pagar al maestro de la nao Santa María de Tudía, Lope Ortiz, veintiséis ducados de oro si lo lleva al puerto de Santo Domingo de la Isla Española. Año 1531. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1931. Vol. III, p. 28. (Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte.)

(4) Pedro Calderón, entallador, hijo de Bartolomé Rodríguez y de Magdalena Dominguez, vecino de Alba de Tormes, a Santo Domingo el 8 de octubre de 1539.

(5) Alonso Rodríguez, Maestro Pintor, riñe en 1538 con Francisco Buitrago, y éste es condenado. Quizá el pintor del mismo nombre, en Sevilla en 1511, citado por Antonio Muro Orejón en *Pintores y doradores...* Sevilla, 1935, p. 26.

(6) El pintor Cristóbal Moreno recibió 8 pesos, el 28 de agosto de 1553, por aderezar el retablo del Altar de la Audiencia.

(7) Felipe II es proclamado Rey. Las fiestas en julio de 1558, anota Fray Cipriano de Utrera: «En veinte e cinco de agosto del dicho año de mil e quinientos y cinquenta e siete años, sesenta y seis pesos, que por libramiento di e pagué a Diego del Valle, pintor, que se le debían por ocho vanderas pequeñas e una grande con un escudo de cada parte que pintó para las fiestas que se hizieron por la renunciación que S. M. hizo de sus Reynos de España en el rey Don Felipe nuestro Señor, las cuales dichas vanderas estan la grande en la Fortaleza desta ciudad y las ocho en poder del fator Juan del Junco, como el dicho libramiento parece.» (Contaduría, 1051.)

(8) «En ocho días del mes de mayo del dicho año (1584), ochocientos y un mrs. que por libramiento de los oficiales reales desconté e pagué yo el dicho tesorero Melchor Ochoa de Villanueva a Marino de la Torre, que se le aumentan por la hechura de una imagen de lienzo que se le cargó en los derechos de las mercaderías que le vinieron en nao Santa Cruz, maestro Xpobal Ramirez.» (Contaduría, 1052.)

(9) Francisco Fernández de Estrada, pintor, sus servicios en las honras de la Reina Doña Ana, 1585. (Contaduría, 1052.)

(10) A. G. I., Sección V, indiferente General, 145-1-1. Cita de José Torre Revello. *Datos relacionados con las artes plásticas en América durante la dominación española*, en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, número 7, 1954, p. 154.

(11) Tomás de Cojar o de Cosar, pintor, en Santo Domingo en 1590, casado con María Alver, padre de Francisco Cojar de Valverde. (Partida en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo, 1590.) Entre los aprestos que en 1610 se hicieron para la armadilla que había de recorrer las costas para afianzar por el mar la destrucción del merodeo corsario, ya conseguida la despoblación y asolamiento de la tierra de la banda del Norte, consta que a Tomás de Cosar, pintor, se le dieron 13.600 reales de moneda mala o corriente «por las imágenes de *Nuestra Señora y Santa Ana*, y su precioso *Hijo*, por el adobo de tres banderas



Bernardo de Alborno, en 1599, quien pintó las Armas Reales (12); León Calcagno, pintor, en 1601 (13); Rafael Contreras, pintor y escultor, quien hizo en 1631 un plano de los fuertes de San Jerónimo y de Jaina, y una

y corredores de la dicha capitana», su nombre *Santa Ana*. (Nota de Fr. C. de Utrera en nuestra obra *Relaciones históricas de Santo Domingo...*, Vol. II, p. 388.)

El nombre de Cosar o Cocar tiene además grande importancia en la historia de la pintura en Venezuela. Como se evidencia en la obra de Boulton, hubo pintores en Santo Domingo que pasaron a otras tierras a ejercer su oficio, regresando luego a la Isla, lo que es testimonio de maestría y de que en aquellos tiempos, comienzos del siglo XVII, el arte de un pintor bastaba allí para su subsistencia. Dice Boulton: «Fecha importante en el relato de estos sucesos, es la de 1602, pues en ese año llega a Coro el *Maestro del Arte de Pintor experto y bueno*, Tomás de Cocar, con quien el Cabildo episcopal contrata la hechura de un cuadro de la patrona de la ciudad, Santa Ana. Interesante resulta ese documento, por su carácter técnico y por ser el más antiguo de esa índole hallado en Venezuela. Se trata del primer contrato de tipo laboral que se conoce relacionado con las actividades artísticas de nuestro país. Por esas dos razones su mérito es resaltante.

«En esta ciudad de Coro, cabeza de esta Gobernación de Venezuela de las Indias del Mar Océano, en dicho día, mes y año susodicho (7 de mayo de 1602). Deán y Cabildo sede vacante, por ante mí el notario que es a saber Don Francisco Ramirez, Tesorero por el Rey Nuestro Señor en esta Santa Iglesia Catedral, estando en su cabildo y ayuntamiento como lo ha y tiene de costumbre todas las veces que se ofrece y es necesario para proveer las cosas que cumplideras y convenientes al culto divino sean, y estando en el dicho ayuntamiento dijeron que a esta ciudad había venido Tomás de Cocar, Maestro de Arte de Pintor, experto y bueno, y diligente oficial, y que para el adorno y estofa de esta dicha Santa Iglesia convenía que se hiciese un retablo de Señora Santa Ana, que es de la advocación de esta dicha ciudad, el cual dicho Tomás de Cocar que presente estaba se concertó con el dicho Deán y Cabildo de hacer el dicho retablo de Santa Ana en esta manera: que dándole la dicha Iglesia el brin que fuese menester, se obligaba y obligó el dicho Tomás de Cocar de dar la imagen de Señora Santa Ana con las demás figuras de la Madre (de) Dios y su bendito Hijo, al modelo de una imagen que se le dió y San Pedro y San Pablo a los lados al óleo. El cual retablo ha de tener de caída cuatro varas y medio, y de frente cuatro varas de medir, todo ello acabado en perfección, y más (además) matizar dos Cristos que tiene la dicha Santa Iglesia, con las demás perfecciones que se requieren a la dicha Santa Obra; por toda la cual dicha obra se le ha de dar por su trabajo y materiales cuarenta pesos de oro fino, con más una botija de vino, todo de los bienes de la fábrica de esta Santa Catedral.» (Boulton, ob. cit., p. 25-26.)

Más adelante dice Boulton:

«Estas imágenes de Tomás de Cocar, Juan Agustín Riera y Pedro de la Peña son las primeras pinturas de que se tiene conocimiento que se hicieron en la propia Provincia, destinadas al uso de la iglesia principal de la diócesis, como era la de Coro para aquel entonces. Los minuciosos contratos pasados para su ejecución nos revelan la existencia de nuestros tres primeros pintores. Son apenas tres nombres: Tomás de Cocar, «Maestro del Arte de Pintor experto y bueno»; Juan Agustín Riera, escultor y pintor, activo todavía en 1623 en Coro, y Pedro de la Peña, carpintero, retablista, dorador y pintor. Tres nombres que vuelven a cobrar vida después de trescientos cincuenta años de silencio. Han sido rescatados del olvido, pero no así sus obras. Obras que tal vez perecieron en 1659, cuando Coro fue saqueado y quemado por el pirata inglés Cristóbal Mings.»

(12) A Bernardo de Alborno, «pintor, vecino de esta ciudad», se le pagan en 3 de agosto de 1599, 2.310 mrs. de moneda corriente (78.540 mrs.) «que se le devían: los seiscientos y sesenta reales por dos pares de armas y escudos reales que pintó para el estandarte



imagen de la *Concepción*, en piedra, para el Fuerte de la Concepción, en 1679 (14); Juan Gutiérrez, en 1676 (15); el Maestro pintor Gervasio Rodríguez de la Fe, en Higüey, en 1708, donde restauró entonces el venerado óleo de *La Altagracia*; Pedro Capeller, en 1760 (16); José Velasco Báez, Maestro pintor y dorador, y Luis Torres, en 1776 (17).

A los pintores precedentes de España se unían los nativos de la Isla, como Antonio Brito Gutiérrez, pintor y escultor, Maestro de pintura de nuestra Catedral, en 1813, y otros anteriores de difícil identificación (18). Como una luz

que llevó don Alonso Fuenmayor, y quarenta escudos por quatro escudos que pintó de las dichas armas para las dalmáticas de los Reyes de Armas, y ochenta ducados para dorar y matizar dos mazas para los dichos Reyes de Armas de las honras que se hizieron por fin y muerte de el Rey nuestro Señor, y treinta ducados por pintar un escudo de armas reales que pintó en las Casas Reales sobre la puerta que entra en la Sala de la Real Audiencia de los estrados reales». 11 marzo, 1599. (Apunte de Fr. C. de Utrera.)

(13 de la página anterior) Tomás de Cosar y León Calcagno figuran en el Censo de vecinos de Santo Domingo, de 1606.

(14) El 7 de agosto de 1679 se pagó a Rafael Contreras, pintor, «5440 maravedises en que concertó los días que se ocupó en la hechura de una imagen de *Nuestra Señora de la Concepción*, de relieve en piedra de cantería, y un rótulo esculpido en dicha piedra, que está en la obra del Baluarte nuevo que se hizo en la obra nueva de la muralla». (A. G. I., Contaduría, 1059.) Por entonces, en 1647, era Maestro Mayor de Arquitectura, en Santo Domingo, Pedro de la Rosa.

(15) 1676, en 2 de diciembre. Data de 1.486 reales, por el arreglo del cobertizo del cuerpo de Guardia de la Fortaleza que se hizo de nuevo, y en el que se emplearon 1.766 tejas. Y a Juan Gutiérrez se le dieron 36 reales «por retocar la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad* que está en el Cuerpo de Guardia». Es de advertir que la cofradía de los militares estaba en la Capilla de la Soledad, debajo la dirección de los mercedarios. El Juan Gutiérrez, pintor. (Nota de Fr. C. de Utrera.)

(16) 1760, en 9 de diciembre, se dan 448 rs. «a Pedro Kapeller, maestro pintor por su trabajo y colores de las puertas y ventanas de Palacio (en reparación) y efigie de S. M. y Reyes de Armas por su Real Proclamación, en que se está entendiendo...». Pedro Kapeller trabajaba en las Casas Reales. (Contaduría, 1069 B.) En otra anotación de Fr. C. de Utrera, en *Universidades...*, p. 408, dice: «A Pedro Chapellier por la hechura de las Armas Reales que se pusieron en el Colegio, 500 reales. 23 de marzo de 1770.»

(17) De Velasco Baez, quien realizó diversas obras en el Convento de San Francisco, así como de Capeller y de Torres, se trata en el Cap. VIII. No hemos encontrado ni éste ni los nombres anteriores en la conocida obra de J. A. Cean Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, 1800. En la obra de Cascales Muñoz, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*, Sevilla, 1929, figura un Bernardo de Albornoz, pero del Siglo XV (Vol. I, p. 27), y un Pedro Calderón, posiblemente el que aparece en Santo Domingo en 1539 (Vol. I, p. 27).

(18) Antonio Brito y Gutiérrez hacía constar, en petición al Rey, firmada en Santo Domingo el 14 de abril de 1815, y en su Testimonio de limpieza de sangre, que era «de genealogía legítima, blanca, y libre de toda mala raza», natural y vecino de Santo Domingo; que era emparentado en Lisboa con personas de las más distinguidas, por línea paterna, y con los Vargas Machuca, de Sevilla, de donde fue su tatarabuelo; que no «habiéndose correspondido el caudal de sus padres a su genealogía, no se le aplicó por ellos a otra ocupación que al oficio de pintor y escultor»; que emigró a Aguadilla en 1801, con su familia, a causa de la cesión de Santo Domingo a Francia, ejerciendo allí su oficio de pintor y



imprevista encendida en la sombra, en la muchedumbre casi anónima de los que llegan y de los que nacen aquí, surge—como luego Darío, en desmedrado lugarejo de Nicaragua—en el oscuro paraje de El Limón, en Samaná, y en 1809, nada menos que Teodoro Chasseriau, uno de los más grandes pintores universales de su tiempo, hijo de francés y de dominicana (19).

Así, pues, los pintores nativos, muchos de ellos mestizos, fueron formándose a despecho de las restricciones de la época: en los años del Descubrimiento, la Reina Isabel le ordenó a Francisco Chacón, pintor de Corte, que en su calidad de Censor real velase porque «ningún musulmán o judío fuese tan audaz que se atreviese a pintar la cara del Salvador ni de su gloriosa Madre, ni de ningún otro santo de nuestra Religión», prohibición que pasó a la América, adaptada al medio. Por ello, la enseñanza de la pintura fue negada a la gente de color, como en la temprana Academia de México, en que era vedado «recibir discípulos de color quebrado» (20).

Al margen de todos esos nombres queda, como se ha dicho, multitud de obras anónimas, particularmente de carácter religioso, que aún ennoblecen los enjalbegados muros de nuestras iglesias. Ni del óleo de *La Antigua*, sin dudas la pintura de mayor prestigio histórico que haya en nuestras Américas, se conoce el autor; ni se sabe por quiénes ni en qué años fueron realizados el óleo de la batalla del Santo Cerro, por el 1495, y los murales de San Nicolás, por el 1503. Ello se debía, en parte, a la costumbre de la época de no firmar las obras de arte y al común descuido en indicar en otra forma la paternidad de tales obras.

escultor durante nueve años; que era hijo de Luis Brito y de Josefa Gutiérrez, vecinos y naturales de Santo Domingo, parientes del Arzobispo Valera y del Dr. Faura; que su esposa era Manuela Ramírez, hija de José Ramírez y Vicenta Zamora; que al regresar a Santo Domingo, en premio a los servicios de su abuelo Manuel de Brito, de su padre y de sus tíos, y de él, en la Reconquista de Santo Domingo, pedía a S. M. le concediese pensión mensual de sesenta pesos y el título de Pintor de su Magestad, «confiriéndole todas las obras de su arte, que se ofrezca hacer», y que le diese algún empleo a su hijo José María Brito. Brito había sido nombrado por el Cabildo Eclesiástico de Santo Domingo, el 30 de abril de 1813, Maestro de pintura de la Iglesia Catedral. En el expediente de Brito figura un Testimonio de nombramiento de pintor de esta Iglesia Catedral, de don Antonio Brito, y de los méritos de su ascendencia. (Archivo de Indias, Sevilla, legajo 79-1 15, Santo Domingo, 1017. Se publicará en nuestra obra *Documentos para la historia colonial de Santo Domingo*.)

(19) En otro estudio publicaremos lo relativo a Chasseriau, noticias desconocidas hasta hoy, y algunos documentos inéditos, no mencionados en la numerosa bibliografía del pintor, que hemos examinado en Santo Domingo y en París.

(20) José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint. México, 1947, p. 141. En esta obra se mencionan diversos personajes que fueron vecinos de Santo Domingo: Hernán Cortés, Sebastián Ramírez de Fuenleal, Bernardo de Valbuena, Dávila Padilla y Francisco Javier Conde y Oquendo, autor de *Disertación histórica sobre la aparición de la imagen de María Santísima de Guadalupe*. México, 1852-1853. Ver además Manuel Toussaint, *La pintura en México durante el Siglo XVI*. México, 1936; y Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos, Autógrafos de pintores coloniales*. México, 1953.



Tras de los primeros artistas que llegaron a la Isla, vinieron otros que fueron desparramándose por todo el Continente. Así como salía de Santo Domingo, en 1535, el Maestro Antón García para construir la Catedral de Panamá, partían de aquí los primeros pintores de Indias, después de la obligada escala de La Española.

A los nombres que subsiguen iríanse agregando otros muchos: Cristóbal de Quesada, a México, en 1538, desde Sevilla; Francisco de Santa Cruz, entallador, vecino de Plasencia, hijo de Bartolomé de Santa Cruz y de María Simona, Isabel de Bueso, su mujer y una hija de cinco años, pasan al Perú en 1554; Cristóbal de Ojeda, vecino y natural de Sevilla, hijo de Bartolomé Rodríguez y de Francisca Martín, soltero, imaginero y escultor, al Perú, en 1555, y con él su criado Francisco Rodríguez, entallador, vecino y natural de Salamanca, hijo de Bartolomé Sánchez, carpintero, y de Bárbola Rodríguez, soltero; Juan de Navajeda, entallador, natural de Sevilla, hijo de Juan de Navajeda y de María Navajeda, al Perú, en 1555; Juan Campo, pintor, natural de Hita, soltero, pasa a Honduras como pintor de Fr. Jerónimo Corella, Obispo, en 1557.

En ese año arribó a Guatemala Pedro Martín, vecino y natural de Valverde, España, hijo de Francisco Martín y de Mencía Alonso, considerado por Enrique del Cid el primer pintor llegado a Guatemala (21). Proceden no solo de España, sino también de otros lugares de Europa, como el napolitano Angelino Medoro, pintor de Santa Rosa de Lima, y el corso Mateo de Alessio, que vienen al Perú, y como los flamencos Fray Pedro Gosseal, a Quito, y Simón Pereyns, a México.

La pintura llega al Brasil un poco tarde, con los artistas compañeros del holandés Mauricio de Nassau, por el 1637, Franz Post, Aekhout y Zacharias Wagner, quienes por vez primera bosquejaron allí «fisonomías americanas y variedades en flora y fauna del Nuevo Mundo, no precediéndoles nadie en la cariñosa confección de esos documentos etnológicos e históricos fundamentados en flagrantes de luz, alegría y color, como jamás viera Europa» (22).

Nada menos que un hijo del célebre Murillo, Gabriel Murillo, también pintor, vino a la América, a Bogotá (23).

(21) Enrique del Cid, *Colonizadores del antiguo reino de Guatemala*, en el periódico *El Imparcial*, Guatemala, 13 marzo 1961.

(22) Carlos Rubens, *Historia de la Pintura en el Brasil*. Traducción de Alarcón Fernández. Río de Janeiro, 1943, p. 7. Y Max Fleinss, *La pintura en el Brasil*. Ensayo histórico. (En *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, Tomo XXI, 1940, páginas 267-274.) Ofrece pormenores de la obra de Post, Van Eckout y Wagner.

(23) Guillermo Hernández de Alba, artículo documentado acerca de la estancia de Gabriel Murillo en Nueva Granada, en el diario *El Tiempo*, Bogotá, 12 de julio de 1936. La primera obra pictórica de que se tiene noticia en el Nuevo Reyno de Granada es el llamado Cristo de la Conquista, el estandarte llevado por González Jiménez de Quesada—en cuyas huestes figuraban no pocos vecinos de la Isla Española—, fundador de Bogotá en 1538, año en que era fundada, en Santo Domingo, la primera Universidad del Continente.



Y a todos éstos ha de agregarse el *Soldado del arte*, como llama Giraldo Jaramillo al pintor desconocido de los días coloniales.

Como señala el ilustre dominicano Pedro Henríquez Ureña, distingue a la época colonial el florecimiento de las artes plásticas (24). Desde temprano llegaron a la América arquitectos, escultores y pintores de España y Portugal, y a veces de Italia, o de Francia, o de Flandes, que practicaron y enseñaron técnicas europeas, como el patriarca de la pintura altoperuana, el Hermano Demócrito Bernardo Bitti, nacido en Camerino en 1548, «que es ciertamente el introductor del manierismo italiano en el Nuevo Mundo, con indiscutible prioridad sobre Angelino Medoro», al decir del Marqués de Lozoya.

Con el tiempo se formaron grandes grupos o escuelas de artistas, algunas muy activas, como la de México, fundada por Fray Pedro de Gante hacia 1530 (25), como las de Puebla, San Salvador de Bahía, Recife de Pernambuco, Ouro Preto, Río de Janeiro. Del meritorio Gante hay este elogio, de Bartolomé de Góngora, de 1644: «si lego, prodigio general de todas las artes». Se daba el caso, además, de la creación, en remotos parajes, de escuelas de pintura, como la fundada en 1783 por el malagueño Lázaro de Ribera en uno de los más apartados sitios del Río de la Plata.

El trabajo, como lo atestiguan las villas de mayor abolengo hispano, Santo Domingo, México, Lima, Quito, Puebla, fue cuantitativamente enorme: millares de Iglesias, de edificios públicos, de murallas y fortalezas, de palacios y casas de particulares, centenares de retratos, de estatuas policromas, de yeserías, diseminados por todo el Continente. El docto Maestro dominicano afirma que buena parte de estas obras es de gran calidad artística y que es asimismo importante el esfuerzo de las artes industriales, especialmente los muebles, los tejidos y bordados, la alfarería, la orfebrería, los trabajos en hierro y en bronce. Tanto en las vasijas de barro y en la vajilla de metal como en las alhajas, por ejemplo, se mantiene hasta nuestros días la herencia de la época colonial, y en muchos casos, como en la alfarería, la tradición precolombina (26).

Entre los pintores que se distinguieron en México—que en tiempos de la Conquista tuvo tres pintores indios recordados por Bernal Díaz del Castillo: Andrés de Aquino, Juan de la Cruz y Crespo, *El Crespillo*, «habilidosos orfe-

(24) P. Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México, 1947, p. 54-55.

(25) Manuel Romero Terreros, *Los principales pintores de la Nueva España*, en *II Congreso Internacional de Historia de América...*, Buenos Aires, 1938, p. 551-559. Ver José M. Mariluz Urquijo, *Las escuelas de dibujo y pintura de Mojos y Chiquitos*. En *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1956, Vol. 9, páginas 37-51.

(26) En otro estudio se tratará de la platería en Santo Domingo, de tan vivo interés. Fue el de los plateros el primer *gremio* formado en la América. De ello da testimonio el nombre de una de las más antiguas calles de Santo Domingo, la calle de Plateros, hoy Arzobispo Meriño.



bres capaces de conseguir perfecciones equiparables a las de los muy sutiles pinceles de un Berruguete»—se cuentan, en primer término, Simón Pereyns, Andrés de la Concha y Francisco Zumaya, y luego Alonso López de Herrera, Baltasar de Echave Orio (El Viejo) y su hijo Baltasar de Echave Ibía, Luis Juárez, Sebastián de Arteaga, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, del Siglo de Oro de la pintura mexicana, como los califica el veterano de la investigación del arte en México, Romero de Terreros, a los que éste agrega los nombres de los artistas principales de los Siglos XVII y XVIII, asombrando su noticia de que Manuel Toussaint, el mejor conocedor del arte mexicano, tiene catalogados más de 500 pintores de la época colonial en México.

En Bogotá, Gregorio Vázquez de Arce (1638-1711), considerado el más grande pintor del Nuevo Mundo, después del mexicano Echave (El Viejo) (27); en Quito, Metrópoli artística del antiguo Imperio de los Incas, el Maestro Miguel de Santiago (1673), «el más grande pintor de la América toda», según Navarro (28); en El Cuzco, Juan Espinosa de los Monteros (Siglo XVII): en Charcas, Melchor Pérez de Holguín (Siglo XVII), «histórico genial, que algunos llaman El Greco americano»—según Reinaldo López—, uno de los artistas más interesantes del Mundo hispanoamericano, de los mejores coloristas de la América Virreinal, según el Marqués de Lozoya (29). también en Bolivia, Bernardo de Zamudio y Herrera y Velarde; en Guatemala, Francisco de Villalpando (Siglo XVII) y sus seguidores Tomás de Merlo, José Valladares y Mariano Pontaza; entre los escultores, también en Guatemala, el Padre Carlos (Siglo XVII) y Alonso de la Paz (1605-1676). Del guatemalteco Perales hizo Martí este elogio extraordinario: «para Cristos no tiene rival: toca la madera y ya está sangrando; en España y Francia no quieren Cristo que no sea de Perales» (30); en Quito, en el Siglo XVIII, Gaspar Zangurima y Manuel Chillí, a quien llamaban *Caspicara*; y en el Brasil, al estupendo Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), llamado *El Aleijadinho* (El

(27) G. Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*. México, 1948, y *Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos, pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, núm. 9, sept. 1927.

(28) J. G. Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. Quito, Ecuador, Vol. III, núm. 6, 1922, p. 115.

(29) Comentarios a la obra de José Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura alto peruana del Virreinato*. La Paz, 1956. En *Archivo de arte español*, núm. 119, Madrid, 1957, p. 255-257. Y artículo de Mesa y de Gisbert, *La pintura boliviana del siglo XVII*, en *Revista de Estudios Americanos*. Sevilla, 1956, p. 9-42, con 2 láminas.

(30) José Miguel Díaz, ob. cit., p. 223. En la Sacristía de la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, de Guatemala, se encuentra «el óleo más grande que se pintó en tela durante la Colonia, de aproximadamente veinte metros cuadrados», según Augusto Iriarte. En la parte central aparece el Crucificado y en torno suyo otras figuras divinas, obra del guatemalteco José Valladares, en 1779. Iriarte, *Pintura y pintores de Guatemala*, en la revista *América*. La Habana, núm. 2, 1953, p. 50-52. El Ticiano dejó algunas obras de mayores dimensiones. Una de sus obras monumentales alcanza casi siete metros de alto por cerca de cuatro de ancho, con unas cuarenta y cinco figuras.





3) Catedral de Santo Domingo, Altar Mayor,





4) N. S. de La Antigua, c. 1500. Catedral de Santo Domingo.





5) N. S. de La Antigua, c. 1520. Catedral de Santo Domingo.





6) N. S. de La Antigua, c. 1500. Catedral de La Vega.

Mutilado), que fue además grande arquitecto (31); en la Argentina, el jesuita Luis Verger, francés, quien pintó en 1634, para la iglesia de los jesuitas de Santa Fe, a *Nuestra Señora de los Milagros*, que en el orden cronológico y en el de méritos merece ocupar un puesto de honor en la pintura argentina, «lienzo de singular hermosura», acaso el más notable, en la Argentina, de la época colonial, según el P. Guillermo Furlong.

En Cuba florecieron, en el Siglo XVIII, dos ilustres pintores, José Nicolás de Escalera (1734-1804), el primer pintor cubano conocido, y Vicente Escobar (1757-1834), que alcanzó la fama de retratista (32). En Honduras, José Miguel Gómez, considerado el primer pintor hondureño, establecido en Tegucigalpa en la segunda década del Siglo XVIII, procedente de España o de México (33). Con José Campeche, también en el Siglo XVIII, se inicia la pintura en Puerto Rico (34).

El Descubrimiento constituyó extraordinario estímulo para los artistas, abriéndoles nuevos mercados a sus obras, de suerte que casi todos los pintores y escultores de España se ocuparon en realizar innumerables cuadros y esculturas con destino a las Indias.

Entre los más notables artistas que trabajaron para nuestro Continente se cuentan Jacobo Alemán, en 1512 (35); Alejo Fernández—quizá el primero en llevar a la pintura temas alusivos al descubrimiento, como las carabelas colombinas—, quien pintó cuatro famosas tablas para la Casa de la Contratación, a principios del Siglo XVI: *San Telmo*, Patrono de los navegantes; *Santiago*, Patrono de España—que dio su nombre a Santiago de los Caballeros, en La Española, hacia 1502—; el Evangelista *San Juan*, nombre de la Isla de Puerto Rico, y *San Sebastián*, nombre del primer poblado fundado en Venezuela, en 1505, por Ojeda (36); el escultor Jorge Fernández, hermano

(31) Stanislaw Herstal, *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo, 1956.

(32) *Historia de la Nación Cubana*. Publicada bajo la dirección de Guerra y Sánchez, Pérez Cabrera, Remos y Santovenia. La Habana, 1932, Vols. II-IV y VII. Ver Bernardo G. Barros, *Origen y desarrollo de la pintura en Cuba*. En *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras* La Habana, Tomo VIII, 1924, p. 60-85; y G. Pérez Cisneros, *Características de la evolución de la pintura en Cuba* (Siglos XVI-XVIII y primera mitad del XIX). Habana, 1959, 96 p., ils.

(33) G. Ypayglanti, *El primer pintor hondureño*. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, Vol. XXVIII, 1950, p. 307-309.

(34) Alejandro Tapia y Rivera, *José Campeche, pintor puertorriqueño*, en *El Correo de Ultramar*. París, núms. 169-170, 1856, p. 198-199 y 214-215. En cuanto a la Patria de Darío, véase P. Penalva A., *La pintura en Nicaragua*, en la revista *América*. La Habana, septiembre 1939, Vol. III, núm. 3, p. 19-21.

(35) Obras para Santo Domingo, en 1512, véase Capítulo II.

(36) Alejo Fernández o Hernández, pintor de imaginaria, en Sevilla en 1510. El 25 de agosto de 1523, ya viudo de María Fernández, dictó testamento, según noticias de Muro Orejón, en *Pintores y doradores*. Sevilla, 1935, p. 18-20. Cean Bermúdez habla de diversas obras de Alejo Fernández, existentes en la Catedral de Sevilla: *La Concepción*, *la Natividad*, *la Purificación de Nuestra Señora*, *la Adoración de los Reyes Magos*. Agrega que Alejo Fernández «estofó y doró el retablo mayor siguiendo la manera alemana, que reinaba en



de Alejo, en 1513 (37); Francisco Villegas, en 1516 (38); Justo Alemán, en 1516 (39); Pedro Fernández de Guadalupe, a veces simplemente llamado Guadalupe, en 1519 (40); Jorge Flamenco, en 1519 (41); Alonso de León, a

su tiempo en toda España». Ob. cit., p. 26, 28 y 58. Su *Virgen del Buen Aire*, ahora en el Museo del Prado, le dio nombre a la capital argentina, socorrida versión refutada documentalmente por el ilustre historiador argentino José Torre Revello, en su opúsculo *La Virgen del Buen Aire*. Buenos Aires, 1931. Fernández pintó al Rey Católico. Su *Descendimiento* se conserva en la Catedral de Sevilla. La circunstancia de que pintara en Sevilla el retablo de la Casa de la Contratación, que se ocupaba en los asuntos económicos de América, hace suponer la frecuencia con que se le encomendarían obras destinadas a Indias, particularmente para las numerosas iglesias que se erigían en su tiempo. Ruiz del Solar (seudónimo de Puente y Olea) habla de los trabajos del artista con destino a la América: «Pintó Alejo Fernández, según consta en los libros de la Casa, diversas esculturas enviadas al Nuevo Mundo en 1513, y vemos también citado a Pedro Fernández de Guadalupe, llamado a la Casa por el Dr. Matienzo para juzgar y tasar las banderas pintadas para la expedición de Pedro Arias al Continente en 1514».

Noticias de diversas obras de Alejo Fernández y grabados de su *Virgen de la Rosa*, en Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla*, 1924, p. 34, 35, 147. También se menciona a su hermano el escultor Jorge Fernández. Sería de gran interés, en las Iglesias hispanoamericanas, la identificación de las obras de los hermanos Fernández. Es muy probable que en Cumaná, adonde fueron enviadas algunas pinturas en los días en que llegaban a Santo Domingo las de los Fernández, haya algunas obras de tan insignes artistas.

En *Los trabajos Geográficos de la Casa de Contratación*, dice Manuel de la Puente y Olea: «Numerosos artistas españoles y extranjeros daban al magnífico edificio... el aspecto de suntuoso museo, y esto explica que en más de una ocasión realizaran varios de dichos artistas trabajos ordenados por la Casa y que por esto se encuentran en los libros y en los documentos de la Casa los nombres de Pedro Fernández, Guadalupe, Alonso Rodríguez, Diego de Rosas, Nuño García, Alejo Fernández y otros distinguidos artistas de aquel tiempo... Pintó además Alejo Fernández las esculturas que llevó el 1513 Fray Pedro de Córdoba, y que de orden de Fernando el Católico, fueron compradas por el Dr. Matienzo», regente de la Casa, «para un retablo de Santo Domingo».

Acerca del grande artista, véase Diego Angulo Iñiguez, *Artistas españoles: Alejo Fernández*. Sevilla, 1946; y sus artículos *Alejo Fernández, Retablo de D. Sancho Matienzo, de Villasana de Mena* (Burgos), y *La Adoración de los Reyes*, del Conde de la Viñaza, en *Archivo español de Arte*. Madrid, 1930, Tomo VI, p. 241-250, y Tomo XVI, 1943, p. 122-141. Véase además la obra de Celestino López Martínez. *Retablos y esculturas de traza sevillana y Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, ambas obras impresas en Sevilla en 1928.

(37) Véase Gómez Moreno, *En la Capilla real de Granada*, estudio en que dedica un párrafo a Jorge Fernández. En *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo I, 1925, p. 252.

(38) Francisco de Villegas, pintor, dictó testamento en Sevilla el 25 de abril de 1506. Vivía en 1528. Noticias en Muro Orejón, *Pintores y doradores*. Sevilla, 1935, p. 14.

(39) Obras para Santo Domingo, en 1516. Véase Capítulo II.

(40) Pedro Fernández de Guadalupe y su hermano Antón Sánchez de Guadalupe, ambos pintores, en Sevilla en 1509. Noticias en Antonio Muro Orejón, *Pintores y doradores*. Sevilla, 1935, p. 16. Cean Bermúdez, ob. cit., p. 56, dice que «el altar de la segunda capillita—Catedral de Sevilla—es de mano de Pedro Fernández de Guadalupe, pintor sevillano, y muy acreditado, por los años de 1527.

(41) Obras para Santo Domingo, en 1519. Véase Capítulo II.



quien se pagan dos mil maravedís, en 1571, por el encarnado y policromado de un Cristo para San Juan de Puerto Rico; Gaspar de Aguila y Diego de Campos, en 1580 (42); el famoso escultor Juan Martínez Montañés, autor de diversos retablos enviados a Santo Domingo en 1602 (43); el célebre Bartolomé Esteban Murillo, huérfano y abandonado por su maestro, cuya indigencia le obligó a pintar cuadros de poco precio para su venta a los cargadores de Indias, por los años de 1639 a 1643, con lo que pudo pasar a Madrid, desde su natal Sevilla (44), y otros no menos famosos. En Guatemala, por ejemplo, en sus opulentos monasterios, se conocieron lienzos de los más ilustres artistas españoles, desde Juan de Juanes, Sánchez Coello, El Greco (45), El Españolito, Zurbarán—uno de cuyos cuadros, hoy en el Museo Británico, fue hallado en Quito—, Velázquez, Alonso Cano—de quien hay en Quito una *Virgen del Pilar*—, Murillo, Martínez del Mazo, Carreño de Miranda, Claudio Coello, hasta el estupendo Goya (46).

Cabé señalar que Goya tenía en América admiradores y amigos que le encomendaban alguna obra (47) y que le hacían encargos relativos a su arte. El Obispo de Cuba, Espada y Landa (1756-1832), deseando continuar los frescos de Perovani, en la Catedral de La Habana, «escribió a su antiguo

(42) El 13 de diciembre de 1580, Gaspar de Aguila, escultor, y Diego de Campos, pintor, vecinos de Sevilla, se obligan a hacer para Gerónimo Sierra Figueroa, vecino de la ciudad de Arequipa, Perú, tres imágenes: una de la *Virgen de la Consolación*, que se parezca a la del mismo título que se venera en su monasterio, cerca de la villa de Utrera, y las otras dos, una de *San Juan Bautista* y la otra de *San José*. (En *Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla*. Tomo III. Colección de documentos inéditos para la Historia de Hispanoamérica. Tomo VIII, p. 354.)

(43) En el Capítulo dedicado a la Escultura se habla de los retablos de Montañés enviados a Santo Domingo.

(44) *Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla*. Sevilla, 1880, p. 13. En *Contribuciones...*, dice Navarro, aludiendo a la existencia de obras de Murillo en el Ecuador: «Los Murillos de la primera época no han sido raros aquí, como que la tradición recogida por nosotros de labios de artistas como Salas, Manosalvas y Pinto, asegura haberse hallado en Quito cuatro o cinco obras originales de Murillo, entre las cuales son de mencionarse la *Santa Teresa de Jesús* que se conserva en el Monasterio del Carmen Moderno y una repetición de una de sus *Inmaculadas*, en el Museo del Sr. Jacinto Jijón.» Según Cean Bermúdez, citado por Torre Revello, Murillo, «muy joven, pintó en Sevilla un gran número de lienzos con asuntos religiosos, que después los vendió a uno de los muchos cargadores a Indias que había en aquella ciudad, quien los debió enviar para su venta a diversos lugares de América».

(45) En documento firmado por *El Greco*, dice: «las imágenes de pintura e lienzos y otras cosas... las cuales son de mi el dicho Dominico Griego...», enviadas a Sevilla, a Pedro de Mesa, para que las vendiese. «Es muy verosímil—dice San Román—que la ocasión del envío fuese la salida de la flota para las Indias, y que los agobios económicos del Greco le obligasen a tomar semejante determinación.» F. de B. San Román, *De la Vida del Greco*, en *Archivo español de arte y arqueología*, Madrid, Tomo III, 1927, p. 163.

(46) José Miguel Díaz, ob. cit., p. 7.

(47) Así consta en Carrillo, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México, 1944 (Edición del Instituto de Investigaciones Estéticas, de México.)



amigo Goya para que le enviase un profesor distinguido, cuyo viaje costeaba. En tales circunstancias emigraba de Francia acompañado de escogidos lienzos don Juan B. Vermay, quien llegó a La Habana en 1816. Discípulo del célebre David...» (48). De Vermay escribió un poético epitafio el insigne poeta dominico-cubano José María Heredia.

Para destacar, aún más, la obra cultural de España en el Nuevo Mundo, cabe recoger aquí el testimonio de Waldo Frank, acerca de la pintura en Norteamérica:

Es natural que los pintores de los Estados Unidos se acerquen con timidez a la América hispana. Los artistas de algunas épocas o de algunos países arrancan de gran altura, de lo que pudiéramos llamar una meseta cultural. Por esto su personal contribución, a veces individualmente floja, se destaca distinta en el horizonte. América hispana ha sido la heredera directa del gran arte del Renacimiento de Hispania. (Al decir Hispania nombro, amparado por la autoridad de Camoens, a Portugal y a España.) Sus raíces europeas son los Siglos XVI y XVII, con su orgánica visión de la vida cuajada en el florecimiento de un gran arte. Desde México hasta el Sur, a todo lo largo de los Andes, hasta el norte de Chile y de la Argentina, esta cultura se funde con otras culturas diferentes, pero también orgánicas: la azteca, la tolteca, la maya, la zapoteca, la chibcha, la quechua y la aymará. Por el contrario, nuestras raíces culturales no ahondan en el Renacimiento sino en la Reforma. En una última fase de la Reforma más espiritual que ética, época de preocupación por los problemas políticos, sociales y técnicos que ha caracterizado a la moderna Inglaterra y a los Estados Unidos. Aún en sus más grandes momentos el genio inglés no ha expresado el fondo de su alma a través del lenguaje de las formas plásticas. Por otra parte, nuestros colonizadores, al contrario de los hombres de la Hispania renacentista, no encontraron grandes culturas indias. Si se exceptúan la Florida y el Suroeste, lo que hoy es Nuevo México, Arizona, California, que estuvieron por mucho tiempo dentro de la órbita de México y España, nuestros indios fueron bárbaros pobladores de llanuras y bosques, débiles culturalmente, sin un arte capaz de impresionarnos. Así, en comparación con la alta meseta cultural en que os movéis, podemos decir que nuestros pintores viven al nivel del mar (49).

Estas sinceras afirmaciones de Waldo Frank revelan hasta qué punto vale, en el arte, la tradición. En el haz de noticias documentales de este libro

(48) Rosain, *Necrópolis de La Habana*. La Habana, 1875, p. 233; Mariano Miguel, *Don Francisco de Goya y nuestra Academia de San Alejandro*. En *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*. La Habana, Tomo XXX, 1949, p. 5-29.

(49) Waldo Frank, *La pintura contemporánea norteamericana*, en *Revista cubana*. La Habana, 1941, Vol. XV, p. 63.



está más que patente la mayor tradición artística de Iberoamérica, muy por encima de la de Norteamérica.

En los Estados Unidos «el primer pintor de algún mérito, Fraser, es de finales del Siglo XVIII; el primer escultor de nota, Powers, de principios del Siglo XIX» (50).

(50) Navarro, *Aportación al estudio de la cultura española en Indias*. Madrid, 1930. Ver el reciente ensayo de uno de los más activos propulsores actuales de la cultura hispanoamericana, el español Clemente Airó, escritor y a la vez artista, *La pintura norteamericana*. En la revista *América*. La Habana, enero 1956, Vol. XLVII, p. 56-58. La obra de Antonio R. Romera, *Historia de la pintura chilena* (Santiago de Chile, 1951), empieza con José Gil de Castro, pintor de principios del Siglo XIX. Contiene una apreciable bibliografía.





CAPITULO IV

INFLUENCIAS EN LA PINTURA HISPANOAMERICANA.—LA MADUREZ ARTÍSTICA. TRANSMIGRACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Con las obras de los grandes maestros de la pintura que llegaban del Viejo Continente, venían también las influencias artísticas, como las señaladas en Pereyans por Angulo Iñiguez en sus notas *Algunas huellas de Schongauer y Durero en México* (1), y como la de Zurbarán, en los pintores peruanos, apuntada por el Marqués de Lozoya en su conferencia *Zurbarán en el Perú*:

Nada más verosímil que Francisco de Zurbarán enviase cuadros a las nuevas ciudades de las Indias. Su taller estaba instalado en Sevilla, centro de la contratación indiana, de donde consta que embarcaban para América cuadros, esculturas y libros... Zurbarán pintó algunos de sus mejores cuadros para el Perú... su influencia en esta tierra fue la más honda y duradera que ejerciera en ella artista alguno.

De ahí que el autorizado Maestro de la crítica de arte le otorgue a Zurbarán el sugestivo título de *Padre de la pintura americana* (2).

(1) En *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo XVIII, 1945, p. 381-383.

En los grandes pintores coloniales se entremezclan frecuentemente las influencias de Sevilla y de Flandes, como en Gregorio Vázquez de Arce, cuyo barroquismo, al decir de Guillermo Hernández de Alba, «es de origen sevillano con marcadas influencias flamencas». *Museo de arte colonial*. Catálogo. Segunda edición, Bogotá, 1948. El problema de las influencias y de la identificación se complicaba frecuentemente. Porque no se trataba, en ocasiones, de una copia directa de la obra de los grandes maestros, sino de la obra de sus imitadores, como en el caso de José Garzón Melgarejo, autor en 1746 de una *Divina Pastora*, existente en el Museo Colonial de Bogotá, una de las primeras representaciones de la *Divina Pastora*, tomada en gran parte de un cuadro de Alonso Miguel de Tobar, imitador de Murillo, según Giraldo Jaramillo (en *Fichas para la historia del arte colonial*, en el *Boletín del Museo de Arte Colonial*, de Bogotá, No. 2, 1955). Esa derivación de Murillo había sido señalada por el Pbro. Manuel Trens en su obra *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, p. 344: «El tema, a pesar de la rara indumentaria, tuvo en manos de Murillo un encanto sin igual. El fiel y bien dotado imitador del gran artista Alonso Miguel de Tobar (-1758) reprodujo con mucha gracia su imagen de la *Divina Pastora*.»

El óleo de Melgarejo es un pseudo Murillo a través de Tobar.

(2) Juan A. Gaya Nuño, *Treinta obras de Zurbarán en Norteamérica*, en *Mundo Hispánico*. Madrid, 1964, núm. 197, p. 64-67; Gonzalo Obregón, *Zurbarán en México*, en *Re-*



La opinión del Marqués de Lozoya concuerda con la de Angulo Iñiguez en Guatemala, en la Iglesia de Santo Domingo, se conserva nada menos que un *Apostolado* de Zurbarán, cuya presencia en la tierra de Quetzal, observa Angulo, significa que lo mismo que en México fue la escuela sevillana, representada en Zurbarán, la que debió ejercer influencia más decisiva durante el siglo XVII. Zurbarán, dice, «representó en la pintura un papel análogo al desempeñado en la escultura hispanoamericana por Martínez Montañés» (3).

A ese ascendiente de Montañés se refieren Ribera y Schenone al afirmar que la influencia extranjera se manifiesta en forma harto evidente en distintos tipos iconográficos que se repiten en toda la América hispánica, donde hacia la segunda mitad del Siglo XVII floreció una escultura realista de acentuado dramatismo, fiel continuadora de la escuela sevillana. «En ella—dicen los doctos autores—el influjo de Juan Martínez Montañés es notable y puede constatarse en tipos popularizados desde México al Río de la Plata. El *San Francisco de Asís* y el *San Juan Bautista* que el maestro andaluz tallara para la Iglesia de Santa Clara, de Sevilla, se repiten con pocas variantes en las imágenes americanas. Las semejanzas que guarda el *San Francisco* del maestro quiteño *Caspicara* con la imagen española, son indiscutibles, a pesar de lo que al respecto opina el historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro. No sabemos qué lo ha inducido a encontrar en ella influencias italianas, sobre todo tan lejanas como las de Luca della Robbia... La mayor parte de las imágenes italianas procedía de Nápoles, que en el siglo XVIII dió un gran desarrollo a la escultura policromada» (4).

La bella tarea de la revelación de la influencia europea en la pintura americana es por demás sugestiva, ya que conduce a un más hondo enlaza-

vista de Estudios Extremeños. Badajoz, 1964, Tomo XX, núm. III; Marqués de Lozoya. *Presencia e influencia de Zurbarán en Hispanoamérica*, en *Mundo Hispánico*. Madrid, número 197, p. 59-63 (Edición dedicada a Zurbarán); y comentarios a la obra de José Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura alto-peruana* (publicada en La Paz en 1965), en *Archivo español de arte*. Madrid, No. 119, 1957, p. 255, y su estudio *Zurbarán en el Perú*, en *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo XVI, 1943, p. 1-6. Véase, además, Héctor Schenone, *Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia*, en *Anales del Instituto de Arte americano*, No. 4, Buenos Aires, 1951, p. 61-68; Paul Guinard, *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Cean Bermúdez*, en *Archivo español de arte*. Madrid, No. 76, 1946, p. 249-273; Martín S. Soria, *Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas*, en *Anales del Instituto de Artes americano e Investigaciones Estéticas*, No. 5, Buenos Aires, 1952, p. 43-49, y *The paintings of Zurbarán. Complete edition*. Londres, 1953. Soria recorrió casi toda la América en busca de pinturas de Zurbarán. Es considerada la monografía más completa acerca del grande artista. Luis Duque Gómez, *La influencia renacentista en la pintura colombiana de la Colonia*. (En *Boletín del Museo de Arte Colonial*. Bogotá, Vol. I, No. 9, 1958, p. 3-5.) Trata de los pintores que a fines del siglo XVI llevaron la influencia italiana a Nueva Granada.

(3) Diego Angulo Iñiguez, *El Apostolado zurbaranesco de Santo Domingo de Guatemala*, en *Archivo español de Arte*, No. 86, Madrid, 1949, p. 169-170.

(4) Ribera y Schenone, ob. cit., p. 38 y 41.



miento de nuestra cultura con la cultura del Viejo Mundo, imprimiéndole a los estudios del arte mayor sentido ecuménico, propio de todo lo que nace del espíritu.

El primer signo de la madurez artística en la Colonia fue la transmigración de obras de arte de un pueblo al otro del Continente, particularmente desde Quito, El Cuzco y México, en competencia con los pintores que, en Sevilla, todavía pintaban para la América: donde las civilizaciones precolombinas eran más avanzadas, era natural que se formaran, a la llegada del español, los principales centros artísticos del Continente. Quito, como dice Navarro, fue una fábrica de cuadros y de estatuas que se repartieron desde México hasta Chile (5). Basta señalar que del puerto de Guayaquil, solamente, entre los años 1779 y 1787, salieron 264 cajones de estatuas y pinturas, y que en la Argentina, como apunta Ribera y Schenone, se han conservado muchas de esas imágenes quiteñas, que hoy se encuentran en iglesias y colecciones públicas y privadas. En esa transmigración de imágenes prevaleció Quito, que desde los primeros tiempos coloniales se hizo célebre por sus obras de arte, desparramadas por toda la América (6). «La catalogación de lo disperso ecuatoriano en América es numerosa, va desde Tunja a Santiago de Chile», dice Morente (7).

A su vez las obras de los artistas mexicanos pasaban por toda Centro-América hasta el Sur. En nuestra Iglesia de Regina hay dos imágenes de México, un *Santo Domingo* y una *Santa Catalina de Siena*, Patrona de Italia, y dos del Perú, las del *Socorro* y los *Dolores*, llegadas en el siglo XVIII; y en el Convento Dominicó existía, según inventario de 1820, una imagen de *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, seguramente de procedencia colombiana.

Es bien curioso esa llegada de imágenes del lejano Perú, a Santo Domingo, en más difícil viaje que desde España, en el siglo XVIII, prenda del prestigio artístico del Cuzco, en competencia con las artes de la Madre Patria, así como desde México, enlazado a la Isla por los frecuentes viajes de las naos que nos traían de allí la triste limosna del *situado*.

La apuntada transmigración de imágenes tiene aún mayor significación:

(5) Véase el ensayo de Fr. José María Vargas, *Quito y su mensaje de cultura, La Escuela quiteña de pintura*, en la revista *Casa de la cultura ecuatoriana* Quito, No. 21, 1959; R. Mariátegui Oliva, *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile*, Lima, 1954; y José de Mesa y Teresa Gisbert, *Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 28, México, 1959, p. 25-28. (Una *Virgen de Guadalupe* y un *Salvador*.)

(6) Ribera y Schenone, ob. cit., p. 44. En cuanto a la arquitectura, puede decirse que se producían los mismos fenómenos de las influencias y de la transmigración: El estilo de la Casa de Diego de Colón se repite en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, México, y aquí mismo, en el viejo Palacio de Engombe, orillas del Jaina, y en nuestros días en Santo Domingo, en la mansión del fenecido ensayista M. A. Peña Batlle.

(7) Dr. Antonio Jaén Morente, *De la imaginaria quiteña. La mística y otros motivos*. Guayaquil, 1948.



trascendía de la América al Viejo Mundo. Consta que de Guatemala pasaban obras de sus artistas nativos, esculturas religiosas, a Nueva España y a la América del Sur y aun al Vaticano. El Padre Juan Velasco, en su *Historia moderna del Reino de Quito*, de 1789, habla de la celebridad de Miguel de Santiago, «cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma» (8). De Cartagena de Indias fueron llevadas a la Madre Patria, en 1743, diversas imágenes (9). A España, a la Cervera catalánica, pasó una efigie de madera de *Nuestra Señora del Incendio*, procedente del Río de la Plata; y a Murcia, en el Siglo XVIII, pinturas mexicanas de Miguel Cabrera y de Andrés López (10).

Parte sustancial de la aludida madurez artística fue la fusión de elementos europeos y elementos nativos en las artes plásticas, en la que el indio, dirigido por maestros europeos, introdujo «pormenores característicos que dan fisonomía peculiar a las obras», como observaba el ilustre dominicano Pedro Henríquez Ureña (11). En forma aún más gráfica explica Giraldo Jaramillo el curioso fenómeno, refiriéndose a los artistas foráneos trasladados a nuestras tierras:

Sin embargo, inconscientemente se veían envueltos en el medio en el cual pintaban; el paisaje, el alma americana se metía de contrabando en sus telas: ya sea una hermosa y atrayente fisonomía indígena que bien podía servir de modelo para una piadosa Virgen, ya uno de los múltiples motivos ornamentales de nuestra fauna o nuestra flora, nos está hablando de un medio aborigen que imprime un sello indeleble a la pintura colonial americana (12).

Es el sugestivo fenómeno que hemos presenciado en nuestros días. los pintores hebreos perseguidos por Hitler, los aventados de España por la revu-

(8) V. M. Díaz, ob. cit., p. 218. Ver Jorge Pérez Concha, *Vida, pasión y muerte de Miguel de Santiago*, en la revista *América*. Quito, 1940, núm. 69, p. 198-211.

(9) En su documentado artículo *Irradiación misionera del Convento de la Merced de Jerez* (revista *Missionalia Hispánica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, No. 31, p. 5-54), Hipólito Sancho de Sopranis describe tres imágenes americanas, una de la Virgen (*La Peregrina*, procedente de Cartagena de Indias, en 1743), otra de *San Pedro Nolasco* y otra de *San Pedro Pascual*. El IV Capítulo del citado ensayo reza así: *El arte americano en la Merced de Jerez.—Elenco de los objetos importantes de aquella procedencia de que se tiene segura noticia.—Su significación histórica.*

Hay pinturas de Pérez Holguín y de otros grandes artistas hispanoamericanos en el Museo de América, de Madrid. Véanse pormenores en Pilar Fernández Vega, viuda de Ferrandis, *Guía del Museo de América*, Madrid, 1965. Acerca del paralelismo artístico entre España y América, véase José Hernández Díaz, *La ruta de Colón y las Torres del Condado de Niebla* (Instituto de Cultura Hispánica). Madrid, 1946, p. VII.

(10) Se confirma la notable existencia en España de pinturas de artistas de México en el artículo de José Crisanto López Jiménez, *Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico de Nuestra Señora de Guadalupe*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 32, p. 59-64. México, 1963.

(11) Pedro Henríquez Ureña, ob. cit., p. 37.

(12) Giraldo Jaramillo. ob. cit., p. 19.



lución, ya no eran, poco después de su llegada a Santo Domingo, artistas auténticamente europeos: los soles del Trópico, la incitadora sexualidad mulata, la exuberancia de la naturaleza americana, operaron en ellos la inevitable transmutación que ocurría, con más fuerzas aún, en los tiempos de la Colonia.





CAPITULO V

COMIENZOS DE LA PINTURA DE HISTORIA.—OLEO DE LA APARICIÓN DE LAS MERCEDES.—LA ANTIGUA, DE LA VEGA.—EL CRISTO DE MARACAIBO

Ya fundada La Isabela, primera ciudad cristiana del Nuevo Mundo, la actitud hostil de los indígenas movió al Descubridor a partir, en marzo de 1495, en compañía de su intrépido hermano Bartolomé y de sus huestes, hacia el interior de la Isla, escenario del primer suceso que serviría de tema, en las tierras recién descubiertas, a la primera *pintura de historia americana*, quizá obra de uno de los primeros pintores que llegaron al Continente (1).

(1) Entre las más antiguas pinturas de historia de la América se cuentan las Tablas de la Conquista de México existentes en España, atribuidas a Miguel González, pintor español del siglo XVII, también autor de otras Tablas de la Conquista de México, que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. (*Las Tablas de la Conquista de México en las colecciones de Madrid*. Cuadernos mexicanos de la Embajada de México en Madrid, 1933.) Como se advierte, pues, la pintura de historia cobró auge inusitado en México, cuya conquista inspiró cerca de un millar de representaciones, obra de indios y de españoles, como apunta José Tudela, en *La Conquista de México en la pintura. De los Códices indígenas a Diego Ribera*. (En *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, 1960, No. 131, p. 157-167.) En las Tablas se repite el milagro de la cruz resistente a la fiera de los indios, del Santo Cerro, de 1495. En varias de esas Tablas aparecen dos grandes figuras de la historia de México que vivieron en Santo Domingo: Hernán Cortés y el P. Bartolomé de Olmedo.

Entre los bienes del Dr. Juan Méndez Nieto, vecino de Santo Domingo a mediados del Siglo XVI, se contaban «ocho guadamacies viejos y seis lienzos de historias pintados».

La pintura de historia, de temas del Descubrimiento y la Conquista, tuvo cultivadores en todo el Continente. Colón, Cortés, Atahualpa, pasaron desde temprano a la pintura de historia. Refiriéndose a la peroración de un indio, ante Colón, en las costas de Cuba, donde desembarcó el Almirante y oyó misa, a mediados de 1494, dice Antonio Del Monte y Tejada en su *Historia de Santo Domingo* (La Habana, 1853, Vol. I, p. 333):

Este suceso, del que antes hemos hablado, ha dado lugar en estos últimos días a un cuadro de perspectivas, pintado por Mr. Leclerc y presentado en la oposición que hizo a la Cátedra de pintura de la Sociedad de Amigos del País de la Ciudad de la Habana, en el año mil ochocientos cuarenta y... representa el mar de la costa de Cuba y desembarque del Almirante; tres naves fondeadas y todos los españoles y muchos indios en actitud de oír misa, que se decía bajo de un árbol por religiosos mercedarios; y un indio viejo en la apostura que tenía cuando pronunció el discurso, de que antes hemos dado muestra. Mereció el cuadro grande aceptación en el público, porque estaba bien ejecutado, y representaba los objetos con verdadera maestría. ¡Exacto recuerdo de esta ocurrencia, y digna de ser transmitida a las generaciones venideras!

Del Monte alude a Joseph Leclerc, quien comenzó a dirigir la Academia de San Alejan-



Antonio Del Monte y Tejada, a cuya condición de historiador veraz se une la de haber nacido no lejos del Santo Cerro, y de haberlo visitado en los comienzos del siglo pasado, refiere el suceso que inspiró la célebre pintura de la Aparición de Las Mercedes:

Durante la marcha del Almirante por las cercanías de la Isabela no encontró ninguno de los indios a quienes trataba de castigar, y reconoció dos cerros bien situados, propios para apalencarse en ellos. Así escogió uno para su corto ejército, y desde luego lo dividió en dos alas, confiando una a su hermano Don Bartolomé y otra que se reservó para sí... En el centro del cerro mandó colocar una Cruz, según costumbres, y fue formada, como lo refieren las tradiciones populares, de las ramas de un zapote o nispero que existió hasta fines del siglo pasado en el patio del Convento de la Merced del Santo Cerro.

Colocados allí el Almirante y Don Bartolomé... percibieron a lo lejos una infinita muchedumbre de indios, que casi cubría el horizonte, los que unos autores reputan en cien mil y otros en treinta mil... Los españoles eran tan cortos para ese número, que era preciso se obrara un milagro que pudiera detener los esfuerzos de tanta muchedumbre... Los indios, llenos de entusiasmo por salvar sus fueros y sus inconveniencias, venían precipitándose bajo el mando del cacique Maniocatex, por la llanura de La Vega, con toda la algazara y grito de que se valen en sus lances de guerra. Luego que estuvieron cerca, acometieron decididamente a los españoles, ya muy entrado el día, desalojándolos del palenque y cerro, y atacando directamente la Cruz, a quien seguramente suponían ellos como el poder mágico que sostenía el valor de sus enemigos. Así que, retirado el Almirante y los suyos al cerro inmediato, presenciaron desde allí la escena tumultuosa e irreverente de los indios con la Santa insignia: pretendieron destruirla, y arrimando leña seca, hacían todos los esfuerzos para quemarla, sin que pudieran lograrlo; lo cual visto por el Almirante los acometió con todo fervor, y fueron rechazados con pérdidas de muchos.

No por esto dejaron de volver los indios a la carga, aun con mayor ardimiento, y fue forzoso que los españoles cediesen a la multitud, segunda y tercera vez, hasta que acercándose la noche, se retiraron éstos al cerro donde tenían plantados sus reales. Desde allí observaban el encarnizamiento con que persistían los indios en destruir la Cruz, pues luego trajeron infinidad de bejucos de los más gruesos de los montes, y, atándolos a ella, tiraban a derribarla, y nada conseguían. Se propusieron también cortarla con sus hachas de piedra, y al primer golpe quebrábanse éstas, según se constataron estos hechos por los que los vieron y testificaron sobre ellos.

dro, de Cuba, en 1848. Noticias de Leclerc en Jorge Mañac, *La pintura de Cuba*. Desde sus orígenes hasta 1900. En *Cuba Contemporánea*. La Habana, núm. 141, sept. 1924.



El Almirante, ocupado de la seria situación en que se encontraba, llamó a consejo a los Capitanes y personas autorizadas que con él iban, para deliberar lo que debiera hacerse. Caía ya la noche, y, mientras el horizonte se preparaba oscuro y tenebroso por el aspecto que presentaba, se levantaban hogueras por todas partes, que iluminaba la dilatada extensión de la Vega. En aquel momento, reunida la Junta, cada uno de los Jefes expresó su opinión con toda independencia y libertad; los medios que se discurrían eran peligrosos y tenían sus inconvenientes... En tan crítico momento se levantó el Presbítero Fray Juan Infante, religioso de la Orden de la Merced y confesor del Almirante, y les habló en estos términos: «Yo, señores, soy de parecer, que ni huyamos ni nos estemos quietos, sino que acometamos a nuestros enemigos hasta deshacerlos y desbaratarlos, que aunque temibles por muchos, al fin son indios y cobardes, y nosotros, aunque pocos, somos católicos y españoles. Más han de poder los que siguen los estandartes de Jesucristo, que los que son miserables esclavos del Demonio. Dios nos está señalando el triunfo con repetición de milagros como se han visto en las tres veces que han puesto fuego a la Santa Cruz los indios, conservándose verde y lozana entre las llamas e incendio. La Cruz triunfa del fuego, y triunfarán los seguidores de ellas en estas conquistas. Vivirá Jesús y se cantará la Victoria por el Redentor. Lo que importa es implorar el auxilio de Nuestra Señora de la Merced, cuya imagen nos ha consolado y favorecido hasta aquí. Encomendémoslo a ella, y al amanecer tocar el arma, apretando los puños, que la Madre de Dios está con nosotros.»

Tan enérgicas palabras infundieron tal denuedo en los que componían el consejo, que en aquel acto quisieran acometer; mas el Almirante los contuvo con su natural prudencia, y les hizo ver cuan cercano estaba el momento de demostrar su valor...

Era por cierto imponente el aspecto que presentaba el campo enemigo: por una parte las hogueras que lucían a lo lejos, y por otra los murmullos confusos de tanta gente reunida, daban a aquel cuadro una fisonomía capaz de alterar los ánimos más intrépidos. No obstante, los que estaban resueltos a llevar a cabo la ardua empresa, procuraron conciliar el sueño y descansar de las faenas del día, mientras los otros velaban...

En este preciso momento, refiere el Padre Infante, observó, como a las nueve de la noche, una luz desconocida y suave que rodeaba la Cruz, cuyo resplandor dejaba percibir sobre el brazo derecho de ella una hermosísima Señora, vestida de blanco, con un tierno niño en sus brazos, en donde estuvo por más de cuatro horas, saludada de los españoles con oraciones y con lágrimas porque entendieron que era María Santísima de las Mercedes, que los venía a consolar y animar en su aflicción. Añade también que los indios que la miraban empezaron a tirarles flechas y varas, pero que retrocediendo éstas, perdieron muchos la vida, y que los españoles, a vista de tan patentes prodigios, esperaban con ansia el día, para desalojarlos y destruirlos.

Al día siguiente de este acontecimiento se dio la batalla. Bajaron el Al-



mirante y todos los españoles e indios del cerro al rayar el día... A las primeras descargas de ballestas y arcabuces retrocedieron los indios que se hallaban al frente, y, aprovechándose los españoles de su turbación, acudieron con gran actividad con los perros, que furiosos en medio de aquella multitud, eran más terribles: alanceados por los jinetes y acribillados por las espingardas, notábase por toda parte la confusión y el espanto. Uniase a todo esto el estampido de la artillería, que, siendo para ellos un arma muy temida, acabó de precipitar toda aquella muchedumbre, que, llenos de terror, hacíanse con sus flechas más daño en sus personas que en las de sus propios enemigos.

Aprovechándose el Almirante de aquel pánico que los acobardaba, hizo precipitar a los de a caballo en varias direcciones, y solo su vista los atemorizaba a tal extremo, que huían en bandadas por toda la extensión de la Vega. Era grande el terror que causaban los caballos: creían que el hombre y el animal constituían un poder celestial, y reunido el valor con que se comportaban los jinetes, no se atrevían a hacerles frente, creyendo que eran hombres bajados del cielo, y como tales, invencibles. El furor de los perros en el ardor de la pelea los hacía considerarlos como instrumentos divinos. Este refuerzo acabó de desconcertarlos, y desde este momento ni valió la heroicidad de algunos indios, ni el sacrificio de mil vidas que se opusieron a detener el curso de la victoria. Todo fue desolación y fuga por una parte, y entusiasmo y vocería por la otra, y el grito de su pérdida resonó desde un extremo al otro de La Vega.

Los españoles no pudieron menos de reconocer en este suceso maravilloso la interposición de un milagro, y, llenos sus corazones de regocijo y de sentimiento religioso, se reunieron a dar gracias a la Virgen, a quien atribuían aquel extraño prodigio (2).

El ilustre historiador santiagués reconstruyó la visión de la célebre batalla, basado en la historia y a la vez en la leyenda que de consuno dieron nacimiento a una de las más caras tradiciones del pueblo dominicano. De no menor interés son sus noticias personales, de principios del Siglo pasado; la interesante revelación de que en el Convento de la Merced, de La Habana, existe un cuadro que «describe el suceso con todas las particularidades con que lo refieren los historiadores». Dice:

Aun cuando se quisiera suponer que en el caso referido obrase el influjo de una imaginación exaltada, por las extraordinarias circunstancias, o un

(2) Antonio Del Monte y Tejada, *Historia de Santo Domingo*. La Habana. Vol. I, 1853, p. 351-358. El Dr. Apolinar Tejera, en sus eruditas *Rectificaciones Históricas* (La Cruz del Santo Cerro y la Batalla de la Vega Real), en *Boletín del Archivo General de la Nación*. No. 40, de 1945, impugna la leyenda recogida por Del Monte y Tejada. Pero acepta, que es lo que importa en este caso, la existencia del cuadro de la Aparición.





7) La Piedad. Catedral de La Vega.

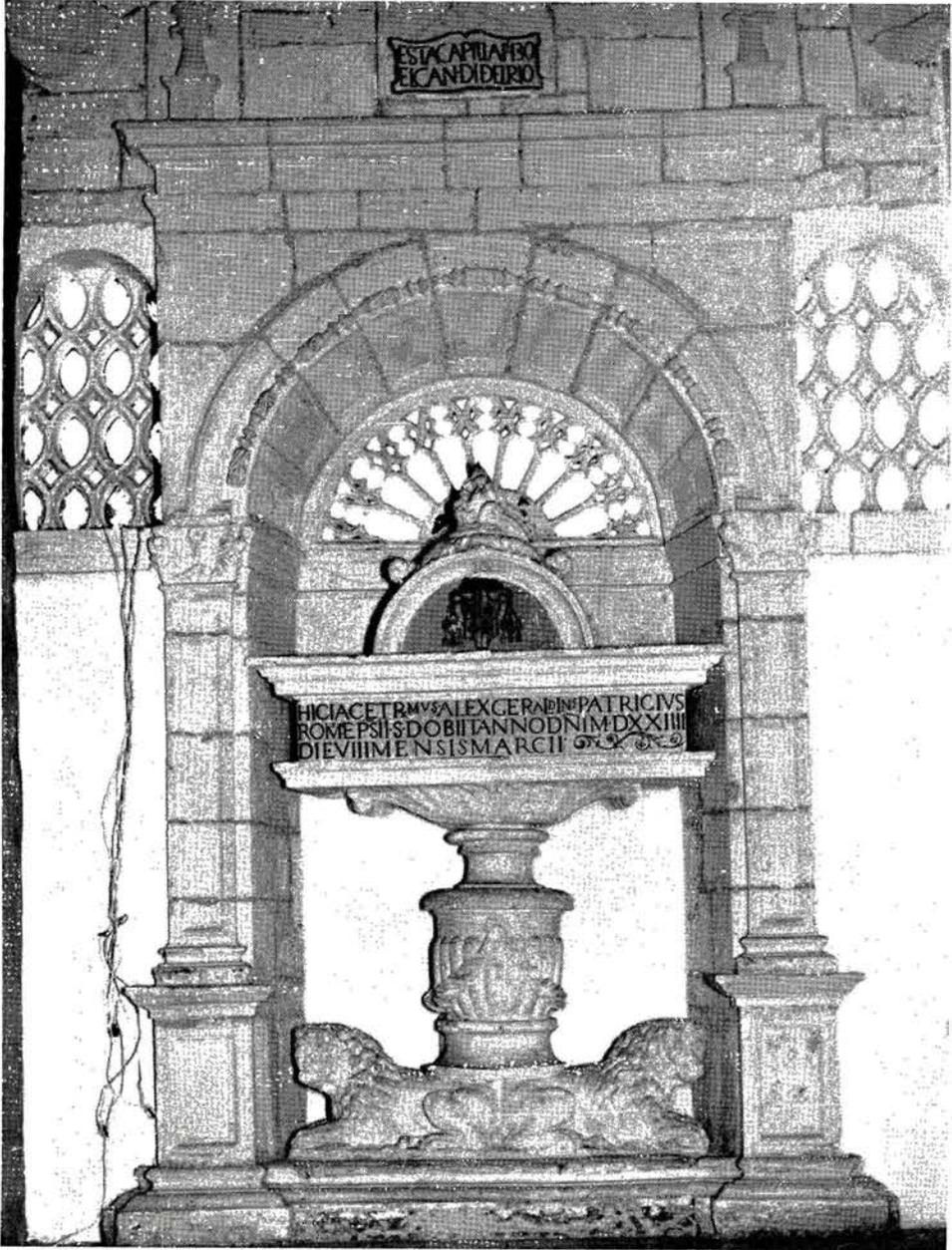


8) N. S. de la Altagracia, c. 1506. Higuey.



9) N. S. de la Altagracia. De foto de Abeiardo.





10) Sepulcro de Gera'dini. Catedral de Santo Domingo.



misticismo piadoso de los que le refirieron, es preciso convenir que este hecho se ha reconocido más tarde de una manera tradicional y auténtica. Existe reverenciado en el día el hoyo en donde estuvo la Cruz, bajo una Capilla adherente al Templo, dedicado a Nuestra Señora de la Merced en esta aparición. El madero de que se componía la Cruz, fue dividido desde los primeros años en trozos, para depositarlos en las Iglesias principales de la Isla, en donde se han conservado hasta hoy en relicarios de oro y plata, conocidos bajo el nombre de la Santa Reliquia, y también se enviaron algunos fragmentos a Italia, a España y a otros países. La tierra que circundaba el hoyo, que es amarilla gredosa, fue llevada al cuello en relicarios por todos los pueblos de la Isla y de América, y el lugar del Santo Cerro tuvo más tarde una Comunidad de Padres Mercedarios que lo custodiaba, y estos mismos auxiliaban a los peregrinos que iban en romería a aquel Santuario en casas separadas de los Claustros del Convento.

El Emperador Carlos V, informado de los milagros extraordinarios que hacía la Cruz de la Vega de La Española, que fue la primera que colocaron los españoles en aquellas tierras, y que los indios no pudieron antes quebrar, ni quemar, suplicó al Santo Padre, que para conservar y acrecentar la devoción de los fieles cristianos, concediese indulgencia a los que la visitasen y ofreciesen una limosna, y mandó especialmente que de las penas de Cámara se diesen veinte mil maravedís en cada año para ayuda de mantener con toda decencia y devoción el lugar donde estuvo la Cruz, el cual, ya edificado por Real Orden fue entregado por la Real Audiencia de la Isla a los Padres de la Merced, que lo conservaron en su posesión hasta principio de este Siglo.

Para más corroborar este hecho, tan notable en las tradiciones de la Orden de la Merced, como por la influencia que ejerció en la propagación del cristianismo, citaremos un dato que prueba la trascendencia que hubo de él en toda América. Existe en el Convento de la Merced, de la ciudad de La Habana, un cuadro colocado en un Altar, que describe este suceso con todas las particularidades con que lo refieren los historiadores Herrera, Valverde y otros; y no es extraño que en las demás Iglesias de la Orden, en México, Puebla, Caracas, Puerto Rico, Lima y Chile, se transmitiesen por estos mismos medios, que se hicieron tan públicos y auténticos, por el testimonio de todos los Conquistadores que salieron de la Isla de Santo Domingo para estas diversas regiones.

El ilustre historiador alude a este pasaje de su compatriota Sánchez Valverde:

... desde aquella Isla, en que se elevó la imagen de una Cruz, sobre cuyos brazos—Nuestro Divino Redentor—se dexó ver, con asombro de los Indios, en los de su Santísima Madre, comenzaron a esparcirse los rayos de la verdad y la doctrina evangélica por todo el Nuevo Mundo. De allí, como de un centro, salían todas las expediciones con que se descubrió, conquistó y pobló



aquella que llamamos quarta parte del mundo, y debía decirse mitad del Orbe (3).

Colón no olvidaría el gran milagro. Cerca de tres años después, en su Testamento de febrero de 1498, le recomendaba a su hijo Diego edificar «una Iglesia que intitule Santa Bárbara de la Concepción, en la Isla Española, en el lugar más idóneo...; hará un bulto de piedra mármol en la dicha Iglesia... porque traiga de continuo memoria esto que yo digo...». Y en el Codicilo de agosto de 1505, meses antes de su muerte, le recomendaba a su hijo Diego sostener una Capilla donde se orase por su ánima, como si con su índice ya vacilante señalase el Santo Cerro: «e si esto puede ser en la Isla Española, que Dios me dio milagrosamente, holgaría que fuese allí donde yo la invoqué, que es *en la Vega que se dice de la Concepción*.

Es indudable que el óleo de la Aparición existió desde remotos años de la Colonia. En él debió inspirarse el curioso grabado que aparece en las *Décadas*, de Herrera, en 1730, que representa el Milagro; de un lado, Colón y sus huestes, escudos, lanzas, espadas, perros y caballos; del otro, los indios de Guarionex, y en la parte más alta del campo de batalla, la cruz de nispero y sobre sus brazos la Virgen con el niño, mientras los indios tratan de derribarla: unos tiran de una cuerda sujeta al madero, otro blande un hacha y otro una antorcha incendiaria, todo inútilmente. Al pie del grabado hay esta leyenda: *Los indios procuran derribar y quemar la Cruz de La Vega, y el Adelantado pelea con ellos y los vence*.

Gracias al francés Dorvo Soulastre conocemos detalles de la célebre pintura y la curiosa particularidad de que en ella aparecían nada menos que «Colón y sus oficiales».

En su relación de viaje de Santo Domingo a Cabo Haitiano, en 1798, refiriéndose a la antigua iglesia del Santo Cerro, dice:

Las paredes del interior de la iglesia están cubiertas de pinturas muy antiguas y en muy mal estado, que representan diversos motivos que se refieren todos a la época de la conquista.

A la derecha se ve la descripción de una gran batalla, dada por los españoles a los indios. Cristóbal Colón y sus oficiales ocupan el primer puesto del cuadro. Frente a frente se ve aquel gran hombre, que hace construir un fuerte y rinde acción de gracias a Dios. En el fondo, está representado el milagro de las flechas, rechazadas por la Virgen sobre los indios que las disparaban.

Ese milagro está también representado en la puerta de la iglesia, y encima

(3) Antonio Sánchez Valverde, *Idea del valor de la Isla Española y utilidades que de ella puede sacar su Monarquía*. Madrid, 1785, p. 3.



del altar mayor. Este milagro está en primer término entre los hechos extraordinarios que acompañaron al descubrimiento (4).

También hay noticias del famoso cuadro de la Aparición en un inventario de las pertenencias de la Ermita del Santo Cerro, en 1862:

Imágenes

Una Nuestra Señora de la Merced, Patrona del lugar del Cerro, de medio cuerpo para arriba de bulto, 100 duros.

Un San Pedro de Nolasco, de bulto de la mitad para arriba, 100 duros.

Un cuadro de cinco pies de largo y dos de ancho representando la aparición del milagro de Nuestra Señora en favor de las armas de Colón al óleo, que por el mérito de su antigüedad no nos atrevemos a tasarle.

Una corona de plata dorada, su peso dieziocho onzas muy bien trabajada, 100 duros (5).

La última noticia de la célebre pintura la hallamos en una carta del 3 de julio de 1876, del ilustre dominicano don Carlos Nouel, autor de nuestra *Historia eclesiástica*, al Dr. J. B. Dehoux:

En el Santuario del Santo Cerro, se ve un cuadro antiguo que representa esa batalla (6).

Infortunadamente nada hemos logrado averiguar del paradero de la *Aparición*. Ni sabemos a ciencia cierta si en él se inspiraría el pintor vegano Enrique García Godoy en su óleo de la Batalla y del Milagro, realizado en 1922. que existe en la Iglesia del Santo Cerro.

El Santo Cerro fue, pues, el primer sitio de devoción de nuestra América, anterior a los santuarios de Higüey, en la Isla, y de Guadalupe, en México.

El Santo Hoyo, que podemos considerar como obra personal de Colón —quizá único recuerdo visible, en la Isla, de su obra material—, es tam-

(4) E. R. D., *La Era de Francia en Santo Domingo*. S. D., 1955, p. 86.

(5) Dr. Guido Despradel Batista, *Historia de La Vega*. La Vega, 1938, p. 127.

(6) En la Revista *Bahoruco*. S. D., No. 136, 18 marzo 1933. La Ermita del Santo Cerro fue arruinada por el terremoto de 1842. Reconstruida luego, fue casi destruida por el huracán de 1869. En 1880 se inició la reconstrucción de la actual Iglesia, obra del dominicano Onofre de Lora. Quizá desapareció entonces el lienzo del Milagro, pues no lo menciona Ober, en sus noticias del templo, de 1893.

La única noticia que hemos hallado de la desaparición de la célebre pintura la ofrece el Dr. Apolinar Tejera en las citadas *Rectificaciones*:

«Habla también de un cuadro alusivo a la batalla de la Vega Real, *sin ningún valor artístico*, el Dr. J. B. Dehoux, en su *Etude sur les aborigenes d'Haiti*. Declara haberlo visto, y en su concepto sería *preciso conservarlo, como documento histórico*. No obstante los buenos deseos del doctor Dehoux, la antiestética tabla no existe ya. Dizque un implacable temporal cometió el desacato de destruirla...»



bién parte de la célebre pintura de la Aparición, lamentablemente perdida, a cuyo prestigio de primera pintura de historia se une el de haber sido la primera pintura transmigrante, la primera que, reproducida tantas veces, pasó de pueblo en pueblo, en el Continente y aun en España, llevando el doble mensaje del Arte y de la Fe (7).

La batalla de La Vega Real y su tradicional episodio, la milagrosa aparición de Las Mercedes, en el Santo Cerro, dieron lugar al nacimiento, en sus inmediaciones, en los mismos días de Colón, de la opulenta villa de Concepción de La Vega, de suntuosos edificios de ladrillo, el fuerte y la Iglesia, Obispado en los albores del Siglo XVI, blasonada en 1508, y cuyo templo, en que celebró su misa nueva el celeberrimo Padre Las Casas, fue alabado así por el Deán de La Concepción en carta del 2 de diciembre de 1547: «Una Yglesia Catedral tan buena como la ay en Castilla y tan bien servida que en Yndias no ay otra donde le hagan ventaja...» Destruida por el terremoto de 1562, sus habitantes formaron nueva ciudad a orillas del Camú, llevándose con ellos lo que pudieron salvar de la catástrofe y nada menos que el óleo de *La Antigua*, traído por Colón, según la tradición, quizá la pintura llegada al Continente en más remotos años, que todavía se conserve.

El ilustre dominicano Antonio Del Monte y Tejada, quien admiró la sacra imagen a principios del Siglo pasado, la recuerda en su breve descripción de La Vega:

Trasladóse la ciudad al sitio que hoy ocupa... Era alegre su aspecto... Sus casas eran de mampostería o de yaguas y embarrado; la Iglesia parroquial, en que se conserva el cuadro nombrado Nuestra Señora la Antigua de Sevilla, que trajo en su primer viaje el Almirante, es de regular elevación (8).

(7) «Al efecto hay una *Novena de la Santa Cruz*, reliquia que se apareció en la Vega, y es muy venerada, en la S. I. Catedral Metropolitana de Santo Domingo.—Sto. Domingo. 1865.—En ésta se alude a la «Prodigiosa Cruz de la Vega» que sirvió «como instrumento para arrojar de nuestra Isla al Príncipe de las Tinieblas, que había dominado tantos siglos»; abrió «las puertas (de la gracia) en el Cerro de la Vega»; y fue así «el origen y principios» de que se derramasen las gracias en esta Isla y de ella pasasen a las partes más remotas de este Mundo.» Del Pbro. Carlos Nouel en *Historia Eclesiástica*, Vol. I, pág. 191-192.

(8) Antonio Del Monte y Tejada, *Historia de Santo Domingo*. S. D., 1890, Vol. III, p. 92. Es evidente el error de Del Monte y Tejada al referirse al primer viaje de Colón, en 1492, y no al segundo, en 1493. No pudo ser en 1492, porque los españoles que permanecieron entonces en el improvisado fuerte de la Navidad fueron exterminados por los indios e incendiado el bastión.

La Catedral de La Vega fue construida hacia el 1525. La Capilla del Santo Cerro—quizá existía entonces de pobres materiales—fue construida por el 1546, según consta en este asiento:

Santo Domingo.—Varios. «Iten, se le reciben en quenta quarenta y quatro pesos y tres tomines y ocho granos que se pagaron a Alonso Lucas, Alcalde de la Vega, los cuales S. M. le mandó librar para hazer la capilla que se ha de hazer en la Vega Cruz, por libramiento de 30 de junio de 1546 años. (Archivo de Indias, Contaduría, 1051.)



En relato de 1822 el Padre Amézquita agrega estas noticias: que la Villa fue trasladada al sitio en que está hoy, el mismo lugar en que «había una Ermita dedicada a *San Sebastián Mártir*... En consecuencia quedó siendo Patrona de esta nueva ciudad la misma de la antigua, que es la *Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora* desde el primer instante de su ser; habiéndosele agregado de Patrón menor a *San Sebastián Mártir*... adonde se acogieron los tristes restos que pudieron salvar de la ruina...» (9).

Del viejo lienzo de La Antigua hay otra referencia en el Inventario de los bienes de la Iglesia de La Vega, practicado en agosto de 1862, en el cual figuran otras imágenes antiguas que pertenecían a La Vega Vieja:

Imágenes

La Imagen de Nuestra Señora de la Concepción, patrona de esta ciudad de vulto y en muy buen estado valuada en cien duros.

Otra imagen de San Sebastián, de vulto en buen estado... cien duros.

Otra imagen de Santo Domingo de Guzmán... cien duros.

Imagen de San José, cien duros.

Imagen de San Francisco de Asís... cien duros.

Imagen de San Antonio de Padua, pequeño... cincuenta duros.

Dos grandes Crucifijos también de vulto tasados en trescientos duros.

Otro Crucifijo para el paso del Viernes Santo, regular, cien duros.

Dos pequeños Crucifijos para los altares en veinte duros.

Un niño Jesús con su correspondiente urna de madera en buen uso tasado todo en cincuenta duros.

La imagen de Nuestra Señora de la Antigua al óleo y en su cuadro de seis pies de largo y tres de ancho en ochenta duros (10).

En sus *Recuerdos*—datos históricos de La Vega recogidos en 1907—el historiador vegano don Manuel Ubaldo Gómez ofrece otras noticias del traslado de la Villa y de sus valiosísimas imágenes:

Los aterrorizados moradores se trasladaron al lugar donde se encuentra La Vega actual, donde existía una Ermita en la acera oeste del sitio en que está hoy el Parque de Recreo, dedicada a San Sebastián, cuya imagen aun se conserva en el Colejio que lleva su nombre (11).

(9) En una nota al pie del relato de Amézquita, dice: «La antigua imagen de *San Sebastián* se conserva en la Iglesia de San Antonio, de La Vega, junto al antiguo Colejio de San Sebastián, fundado por el Padre Fantino.»

(10) Dr. Guido Desprodel Batista, ob. cit., p. 119-120.

(11) Entre las ruinas de La Vega fue hallada la campana de la derruida Catedral en la que aparecían, sobre las letras *F.* e *I.*, Fernando e Isabel, las armas reales. A la misma época, de los Reyes Católicos, pertenecería el cuadro de *La Antigua*.

En la famosa Exposición de Chicago, en que figuraron tantas y tan notables reliquias



Apenas se ocuparon los vecinos de la antigua Ciudad de salvar otras cosas que las imágenes y ornamentos de la iglesia, que aun se conservan, entre los que descuellan como de mayor importancia: el frontis de plata del altar, la lámpara del Santísimo, del mismo metal; la Fé, que luce en la Cúspide del púlpito; el cuadro de Dolores y el retablo de Nuestra Señora de la Antigua; que trajo de España don Cristóbal Colón. El nombre de Antigua le viene a la imagen de haber sido traída de la destruida ciudad, como dicen los versos que desde tiempo inmemorial se cantan en su homenaje:

*De la antigua Vega fuiste
trasladada a esta Ciudad (12).*

Los versos aludidos—a los que corresponden los Gozos a la Virgen de Chiquinquirá—pertenecen a la antiquísima *Salve a la Virgen de la Antigua*, atribuida al Licenciado Cristóbal José de Moya Padron, nacido a fines del Siglo XVIII, a la que en años posteriores puso música el Presbítero español Andrés Requena:

ELOGIOS

I

Antigua desde Ab aeterno
fuiste en la mente Divina,
María, y tan peregrina,
que diste albergue materno
al que quebrantó al infierno:

históricas, que no volvieron a nuestro país, como la citada campana, fue exhibida, junto con diversas antigüedades de La Vega, una antigua pintura de H. F. Pluddemann que representaba un combate entre indios y españoles. Había sido facilitada a la Exposición por el Profesor Ehrhardt, de Wolfenbuttel, Alemania. Véase William Eleroy Curtis, *The Relics of Columbus*. World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, p. 80. Entre los objetos enviados a la Exposición histórica americana efectuada en Madrid en 1892, figuraba, según el Catálogo:

Retablo de madera. Es la mitad de un cuadro. Solo se ve, de relieve, la mitad de un ángel en ese objeto. Fue descubierto entre las ruinas del que fue Convento de las Mercedes, en La Vega. (*Catálogo especial de la República Dominicana*. Madrid, 1892. Exposición histórica-americana, p. 8.)

(12) Lic. Ml. Ubaldo Gómez, *Recuerdos*. La Vega, 1920. Los *Elogios* aparecen en el impreso *Novena de la Sacratísima Virgen de la Antigua que se venera en la Concepción, de La Vega*. Santiago de los Caballeros, Imp. de J. M. Vila Morel, 1896. Fueron publicados, además, por Francisco A. Gómez Meléndez, en el periódico *La Palabra*, de La Vega, del 9 de mayo de 1959. El nombre de la Virgen no se debe, como suponía el ilustre historiador vegoano, a la circunstancia de su traslado de La Vega antigua a la nueva. Es su nombre primitivo.



Antigua, Señora eres,
y a la antigüedad prefieres,
pues al Antiguo pariste.

Todos:

Y por Madre de Dios fuiste,
bendita entre las mujeres.

II

De la antigua Vega fuiste,
trasladada a esta ciudad,
cuando la fatalidad
de aquel terremoto triste:
allí Protectora fuiste,
aquí nuestro amparo eres.
A quienes te adoran quieres,
tu auxililo a todos asiste.

Todos:

Y por Madre de Dios fuiste,
bendita entre las mujeres.

III

Tormentas y tempestades
prontamente las sosiegas,
pues nunca el remedio niegas
a nuestras necesidades.
Esas pestes nos persuades,
que tu la Médica eres,
cuando a los píos pareceres
el pueblo a pasear saliste.

Todos:

Y por Madre de Dios fuiste,
bendita entre las mujeres.

IV

Atiende Reyna piadosa
a mi humilde petición,
y enciende en mi corazón
tu devoción fervorosa.



Quien te sirve siempre goza
 el colmo de los haberes,
 y un tesoro de placeres,
 porque todo en tí consiste.

Todos:

Y por Madre de Dios fuiste,
 bendita entre las mujeres.

Ante esa imagen, llegada en las naos de Colón, predicó seguramente Fray Pedro de Córdoba y cantó su misa nueva, la primera de misacantano en el Nuevo Mundo, por el 1510, y en presencia de los Virreyes Diego Colón y María de Toledo, el celeberrimo Las Casas. Falta ahora que en un examen concienzudo se determinen con toda precisión los pormenores de su grande antigüedad y de su mérito artístico, como lo sugiere el notable pintor y escritor vegano Darío Suro en reciente artículo: «Una de las obras que merecería capítulo aparte y mayores consideraciones es *Nuestra Señora de la Antigua*, Iglesia Mayor de La Vega. Nos ofrece en primer lugar la mezcla de lo primitivo italiano con lo flamenco—véase el rostro—. Esta obra está realizada al óleo y en segundo término es visible una seguridad de dibujo y una austera armonía, comparables a las mejores obras de cualquier museo europeo de segunda clase. Lo mismo acontece con la *Santa Ana*, Iglesia de Las Mercedes, Santo Domingo, y la *Santa Isabel Reyna*, de esa misma Iglesia, de distintos estilos y de diferentes épocas» (13).

Semejante a la tradición dominicana de Las Mercedes es la del Santo Cristo de Maracaibo, como lo recuerda Fray Pedro Simón en sus *Noticias históricas*: en 1600 los indios quiriquires se apoderaron por sorpresa de Gibraltar, sur del lago de Maracaibo, y la quemaron. Varios de ellos entraron en la Iglesia, y mientras unos robaban sus ornamentos sagrados, otros se dedicaron a flechar una devotísima imagen de Cristo Crucificado. Cinco flechas se clavaron en el Santo Cristo, una en la ceja, dos en los brazos, otra en el costado y la última en una pierna.

Todo cuanto rodeaba al Cristo quedó reducido a pavesas, incluso el cepo que sostenía la cruz; pero tanto ésta como el Cristo que de ella pendía fueron respetados por las llamas, y asimismo una pequeña imagen de la *Inmacu-*

(13) Darío Suro, artículo *Conservemos lo nuestro*, *Arte Colonial* en la revista *Ahora!*, Santo Domingo, núm. 82, 17 de noviembre de 1964. En *Arte Colonial...*, p. 16, Palm describe así el célebre óleo de La Antigua: «Siglo XVIII. Pintura al óleo sobre tela; ms. 1.62 × 1.00, México. Pintura sobre fondo negro. Interesante variante de la famosa imagen sevillana. El manto de la Virgen, de un gris verdoso forrado de rojo, está cubierto de lises. El Niño lleva una paloma en la mano izquierda.» Las noticias de esta valiosísima obra, que aportamos, demuestran que, contrariamente a lo afirmado por Palm, es anterior al Siglo XVIII.



lada Concepción, de papel, que estaba adosada a la misma Cruz a los pies del Cristo.

Al volver los aterrorizados vecinos quedaron atónitos al contemplar el Santo Cristo y la Cruz casi en el aire e ilesos. «Un ligero chamusco, localizado en un solo punto de una pierna de la sagrada imagen, al par que acusaba el vandálico incendio, ponía más de manifiesto lo grandioso del prodigio» (14).

La antiquísima imagen de la *Virgen de las Mercedes*, que se venera en el histórico altozano, es la de mayor antigüedad y prestigio en la devoción mercedaria americana, extendida desde la Isla a todo el Continente. Se ignora su autor, pero desde el siglo pasado era estimada como joya de la época del Descubrimiento, como lo decía el norteamericano Frederick Ober en 1893: «La imagen de la Virgen es muy bella; se dice que data de los tiempos de Colón» (15).

La advocación de *Las Mercedes* es también la más antigua de Quito—como lo dice Fray J. M. Vargas—, llevada por el Padre Hernando de Granada, quien fue a la fundación de Quito, el 4 de abril de 1537, con el Conquistador Benalcázar, de cuyo paso por la Isla nos habla Oviedo (16).

(14) Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, Capítulo XVII, Séptima noticia. Extracto en la obra del Hno. Nectario María, *Los orígenes de Maracaibo*. Madrid, 1939, p. 412.

(15) Ober. *In the Wake of Columbus*. Boston, 1893, p. 315. En la misma página figura un dibujo de la Virgen y del Altar, hecho por el dibujante H. R. Blaney, acompañante de Ober en su excursión en la Isla.

(16) Fr. J. M. Vargas, *El arte religioso ecuatoriano*. Quito, 1956, p. 72. Ver, además, P. José Castro Seoane, *La expansión de la Merced en la América colonial*, en *Misionaria hispánica*. Madrid, 1944, No. 1, p. 73.





CAPITULO VI

OVIDEO Y LA PINTURA.—AMIGO DE LEONARDO DE VINCI, DE BERRUGUETE Y DE MANTEGNA. SUS DIBUJOS AMERICANOS

Es bien sugestiva la noticia de que aquí vivió, desde agosto de 1515, salvo algunas ausencias, y murió y fue sepultado en nuestra Catedral, en 1557, un amigo personal de Leonardo de Vinci, de Berruguete y de Mantegna, nada menos que el ilustre Cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez, quien, gracias a su formación cortesana y a sus dotes personales—como señala Angulo Iníguez—tuvo acceso en Italia a los Palacios de varios Príncipes (1). «Su amor a la pintura—dice Amador de los Ríos—le acercó a Vinci, Ticiano, Miguel Angel y Urbino, príncipes de aquella encantadora arte» (2). «En Italia se acerca, trata o conoce a muchos de sus universales ingenios: a Leonardo de Vinci, a Miguel Angel, al Ticiano, a Sannazaro...», dice José Miranda (3).

(1) Breve apunte de Diego Angulo Iníguez, *Leonardo y Mantegna elogian a nuestro Gonzalo Fernández de Oviedo*, en *Archivo Español de Arte*, núm. 133, Madrid, 1961, p. 87. Leonardo, a su vez, se interesó en el portentoso suceso del Descubrimiento, en sus primeros días, vale decir de la Isla de Santo Domingo. Parece, pues, que el artista y el navegante tuvieron alguna relación, como lo sugiere Morales Padrón:

«Cristóbal Colón, como Leonardo de Vinci, es uno de los individuos más representativos del instante. Cuando el sagaz humanista se entera de la hazaña colombina, calibra rápidamente su alcance e importancia y hace propósito de historiarla. A los pocos días del regreso de Colón escribe: «Ha vuelto de las antípodas occidentales cierto Cristóbal Colón... Ha regresado trayendo muestras de muchas cosas preciosas...» Y en octubre de 1494 ya escribe: «He comenzado a escribir unos libros acerca del descubrimiento de una cosa tan grande.» Es decir, tiene conciencia de la trascendencia del hecho y hace propósito de perpetuarlo. Perpetuarlo escribiendo al día, «en una latinidad moderna, dice Menéndez y Pelayo, muy abigarrada y pintoresca, muy llena de chistosos neologismos» dentro de la cual cabía «cuanto pasaba a su lado, cuantos chismes y murmuraciones oía, dando con todo ello incesante pasto a su propia curiosidad, siempre despierta, y a la de sus amigos italianos y españoles. Tenía para su oficio la gran cualidad de interesarse en todo y de no tomar excesivo interés por ninguna cosa, con lo cual podía pasar sin esfuerzo de un asunto a otro, y dictar dos cartas mientras le preparaban el almuerzo. Acostumbrado a tomar la vida como un espectáculo curioso, gozó ampliamente de cuantos portentos le brindaba aquella edad, sin igual en la historia, y estuvo siempre colocado en las mejores condiciones para verlo y comprenderlo todo...» (Francisco Morales Padrón, *Los grandes cronistas de Indias*. En *Estudios americanos*, núm. 73-74, 1957.)

(2) Oviedo, *Historia de las Indias*. Madrid, 1851, Vol. I, p. XVII.

(3) Oviedo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias*. Edición, introducción y notas de José Miranda. México, 1950. p. 41. (Fondo de Cultura Económica.)



El propio Oviedo lo recordaba aquí, en sus días de Alcaide de la Fortaleza de Santo Domingo, al referirse a un portentoso árbol de la Española:

Y es tanta, que no me sé determinar si es árbol o monstruo entre árboles; pero como yo supiere, diré lo que de él he comprendido, remitiéndome a quien mejor lo sepa pintar o dar a entender, porque es más para verle pintado de mano de Berruguete u otro excelente pintor como él, o aquel Leonardo de Vinci, o Andrea Manteña, famosos pintores que yo conocí en Italia, que no para darle a entender con palabras. E muy mejor que todo esto es para visto que escrito ni pintado (4).

Oviedo, aficionado a la pintura, «hábil y entusiasta dibujante», al decir de Manuel Ballesteros Gaibrois (5), tenía extraordinarias habilidades artísticas, si se puede llamar arte, como dice Tudela, al pasatiempo, de moda en su época, de recortar con tijeras figuras de papel, en lo que fue alabado por Leonardo. El mismo Oviedo se loaba de ello, mencionando a su excelso amigo:

Concluyo que en España y fuera de ella yo no vi ni hallé hombre que mejor que yo cortase con tijera... nunca hallé quien tan buena letra hiciese con la pluma como yo con las tijeras... todos los misterios de la Pasión, así como la cruz... yo los ponía... Corté en Milán, el año de 1499, un motete de canto de órgano pintado a cuatro voces, con las armas del Duque, que era a la sazón el Señor Ludovico Esforza, que por otro nombre le llamaban El Moro, el cual, maravillado... preguntó a un su grandísimo pintor y escultor llamado Leonardo de Avince, que era su arte según algunos decían, el único en Italia, que qué le parecía lo que yo hacía; y el Leonardo le dijo: «Crea su Excelencia que ésta es la cosa del Mundo que hasta hoy he visto que más me haya maravillado, y si no lo viera cortar yo, no creyera que hombre podía hacer cosa tan sutil con solas las tijeras y sin dibujo alguno, más de solamente a memoria mental mover las manos.» Entonces dijo el Duque: «Si questo español fuera al tempo de aquei antiqui romani, fuera laureato per Dio de le forfectie.» Si este español fuera de los tiempos de aquellos antiguos romanos, fuera laureado por Dios de las Tijeras.

Oviedo se dice otras alabanzas, en las que alude de nuevo a Leonardo y al célebre Mantegna:

En Mantua... yo corté algunas cosas... y mucho más se maravillaba de eso

(4) Oviedo, *Historia de las Indias...* Madrid, 1959, Vol. II, p. 7. Edición de Juan Pérez de Tudela.

(5) Manuel Ballesteros Gaibrois, *Gonzalo Fernández de Oviedo, escritor e historiador, en Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor.* La Habana, 1957, p. 36.



aquel excelente pintor que entonces allí vivía, llamado Andres Mantegna, que era otro Leonardo de Avince, y aún en la pintura algunos le hacían el principal sobre los de aquel tiempo en toda Italia (6). Muchas historias o imágenes corté contrahaciendo tablas de Martinus e de otros grandes varones del buril, y tan propio que daban admiración.

Por lo visto Oviedo no abandonaba las tijeras, como lo recuerda en sus *Batallas*:

El año de 1516, en Bruselas, la serenísima Princesa Margarita me hizo hacer allá dos pares de tijeras muy excelentes, e corté dos o tres cosas de que quedó muy contenta (7).

(6) Aludiendo a Mantegna (1431-1506), dice Angulo Iñiguez: «El gran pintor que, a expensas del sacrificio de otros valores, supo conquistar para el Véneto la forma y la perspectiva..., su arte, de tan capital importancia para la evolución de la pintura...», lo que abona la afirmación de Oviedo. (Comentario de la obra de G. Fiocco, *L'Arte di Andrea Mantegna*. Bolonia, 1927. En *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo III, 1927, p. 109.) Mantegna, como dice Vassari, mereció justamente ser celebrado por Ariosto, quien lo señaló como uno de los mejores de su tiempo:

Lenardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino...

El más grande artista del primer Renacimiento italiano, le llama Emilio Bayard en *Los grandes maestros del arte*.

(7) Como Oviedo, también fue «artista de las tijeras» Santa Rosa de Lima, concebida en la Isla, en Puerto Plata, y nacida en Lima, en cuyos dibujos predominaban la cruz y el corazón herido por la saeta del amor divino. El Padre Getino recuerda su curioso arte: «Santa Rosa no sabía manejar el pincel ni el lápiz, y sin embargo, brotan los dibujos de su mano con una asombrosa facilidad... Rosa, a falta del pincel, cuyo manejo ignora, encuentra en las dóciles tijeras el modo de expresar lo que se transparenta en su espíritu...» (P. Luis Getino, O. P., *La Patrona de América ante los nuevos documentos* Madrid, s. a., p. 18.) Prenda de que el arte de Oviedo, el *arte de las tijeras*, no ha desaparecido, es la curiosa noticia de que lo profesaba nada menos que uno de los grandes pintores contemporáneos: Matisse. Así lo dice Claire Hugon en breve artículo publicado en el diario dominicano *El Caribe*, del 18 de mayo de 1961:

«Todo el mundo se muestra de acuerdo en que la actual exposición de Matisse en el Museo de Artes Decorativas, de París, resulta deslumbrante: una verdadera fiesta del color. Nunca se había reunido en París un número tan grande de los papeles pintados y recortes que Matisse fabricó al final de su vida.

»Operado de un tumor en el duodeno durante la guerra, Matisse recobró la salud, pero vivió en una especie de invalidez hasta su muerte en 1954. A partir de 1947, abandonó casi completamente la pintura de caballete y se dedicó a realizar grandes composiciones decorativas a base de papeles de colores, recortados. Pero lejos de ser un empobrecimiento, esta técnica constituye el término lógico de la obra de Matisse.

»Tras sesenta años de trabajos a razón de ocho o diez horas por día, este pintor, a quien se ha llamado «el brujo de la felicidad», supo dar una forma definitiva a esa búsqueda de la síntesis de la forma, del movimiento y del color que ya le preocupaba en la época del Fauvismo. «El recorte en el papel de color me recuerda la talla directa de los escultores», decía el pintor mientras sujetaba con alfileres, sobre hojas de papel blanco, otras hojas de



Otra prenda de las aficiones pictóricas de Oviedo es que publicara, *con grabados en madera*, en 1519, su tradición de uno de los libros de Caballería en boga, *Claribalte*. ¿Serían obra suya los grabados?

Era, sin duda, un apasionado de la pintura, que había recorrido por tres años toda la Italia—Roma, Milán, Nápoles, Mantua—en los tiempos de los grandes genios del arte, de Leonardo, Miguel Ángel, Mantegna: «discurrí por toda Italia—decía en las *Quinquagenas*—donde me dí todo lo que yo pude a saber e leer e entender la lengua toscana, y buscando libros en ella, de los cuales tengo algunos que ha mas de cincuenta y cinco años que están en mi compañía...».

En los escritos del Cronista hay frecuentes alusiones a la pintura, a veces repetidas una tras otra en la misma página, como en el breve Proemio final de la segunda parte de su *Historia de las Indias*:

Hermosa cosa es el Mundo, e la más excelente pintura que puede ver... como quiera que el artifice della es el mesmo Dios... sólo El basta para tal obra... Esto movió al famoso poeta nuestro, Joan de Mena, cuando dijo...

*Después que el pintor del Mundo
paró nuestra vida ufana...*

Que sea Dios pintor del Mundo e componedor e criador de las diversas colores e matices de la multitud de sus obras... Ved, letor, si es hermosa pintura aquesta... Mirad la orden del cielo, sus estrellas... ellas os manifestarán lo que debemos a tan sapientísimo pintor...

A continuación de esas alusiones al arte del Ticiano, Oviedo se goza en la interpretación de la pintura:

A par de aquellos escudos está pintado un caballero que, por fuerza de viento, él y el caballo caen a tierra, significando la mucha potencia del viento en aquella parte... Pinta un citarista o músico, sentado a par de la costa de

papel uniformemente coloreado al *gouache*, para componer las maquetas de los vitrales de la capilla de Vence, en las que cada silueta era el producto decantado de una inmensa y compleja suma de esfuerzos para crear formas simples, elementales e indiscutibles.

»Así, cuarenta años después de la época «fauve». Matisse recobró las fuerzas y los alegres colores que estallaban en sus cuadros expuestos en el Salón de Otoño de 1905. Dotado de una extraordinaria virtuosidad manual, Matisse recortaba directamente a grandes tijeretazos flores, follajes y formas femeninas en hojas de papel previamente coloreadas.

»No existe ruptura—ha escrito él mismo—entre mis cuadros antiguos y mis recortes: sólo que ahora, gracias a una mayor abstracción, he conseguido una forma decantada hasta lo esencial y he conservado el objeto, que en otro tiempo presenté en la complejidad de su espacio, el signo que basta y que es necesario para hacerle existir en su forma propia y dentro del conjunto en el que le he concebido.»



la mar, tañendo una vihuela de arco al son de la cual vienen muchos pescados por el agua, e aves, por do se prueba que en los confines de la tierra la música se estima e prescia mucho... Pinta un enano... Combatiendo con otro hombre de gran estatura, significando que allí hay hombres pequeñísimos de cuerpo, pero pertinaces e de grandísimos ánimos...

Así se complace Oviedo, a cada paso, en aludir a la pintura, al arte que le había acercado al excelso Leonardo.

Embargado por un poderoso sentimiento—tantas veces repetido en su *Historia*—de la grandeza y armonía de la obra del Creador, de la obra del «pintor del mundo e componedor e criador de las diversas colores e matices de la multitud de sus obras», Oviedo unía a ello—como dice Pérez de Tudela—«una singular sensibilidad para apreciar la belleza y el valor guardados por cada elemento natural, cualquiera que fuera su magnitud. El impar artista de la tijera y aprendiz de dibujante pudo distar infinitamente de ser un Leonardo, pero poseía la sensibilidad estética candorosa y vivaz que informó el mejor arte del gótico florido: el don de gozar con el lujo de los colores, con la riqueza en la variedad de las formas, con el primor minúsculo, con la orquestación de bellezas, en suma, que encuentra su más general expresión en la Naturaleza» (8).

Acompañaban a Oviedo, por otra parte—agrega Tudela—, «ciertas excepcionales facultades en la esfera de lo estético. Sabido es que él mismo se juzgó lo bastante bien dispuesto en el arte del dibujo como para ilustrar por su mano el texto de su *Historia General*. Quien haya tenido ocasión de examinar los resultados—unas viñetas tan expresivas como faltas de calidades—puede testificar lo lejos que aparecen de constituir una eminencia artística. Pero lo que importa no es tanto la capacidad del ejecutor, como su vocación y su sensibilidad estéticas; esas, sí, manifiestas a lo largo de su obra y de doble manera: alentando no sólo en los pasajes descriptivos, sino también en la materialidad de las formas caligráficas».

En su descripción del cacao, al que le dedicó dos de los dibujos que ilustran su obra, encarecía el valor de la pintura como auxiliar de la historia:

Mas, porque yo deseo mucho la pintura en las cosas de historia semejantes, e que en nuestra España no son tan usadas, quiero aprovecharme della para ser mejor entendido, porque, sin dudda, los ojos son mucha parte de la información destas cosas, e ya que las mismas no se pueden ver ni palpar, mucha ayuda es a la pluma la imagen dellas. Y así, a este propósito, quiero aquí dibujar estos árboles como yo supiere hacerlo porque, aunque no vayan

(8) Pérez de Tudela, en Oviedo, *Historia de las Indias*.. Edición de 1959, Vol. p. CXLII.



tan al propósito como yo querría, bastará la significación del dibujo y mis palabras para que otro los sepa poner mas al natural (9).

En la obra de Oviedo, artista, hay como una compendiosa visión del Nuevo Mundo, de lo que era realmente nuevo para las gentes del Viejo Continente.

Eran árboles, frutos, flores, montañas, indios y animales de la Isla y de Tierra Firme, quizá los más antiguos dibujos que nos hayan llegado de los primeros años de la Colonia, seguramente trazados en sus fecundos días de Alcaide de la Fortaleza de Santo Domingo, en ámbito propicio a la inspiración pictórica: el mar, el horizonte, las carabelas que llegan, el río que se acerca al mar con su lentitud lacustre.

(9) Oviedo, ob. citada. p. 268.





11) Sepulcro de Bastidas. Catedral de Santo Domingo.





12) Virgen de La Paz. Catedral de Santo Domingo.





13) Santa Ana. Catedral de Santo Domingo.





14) San Pedro y San Pablo. Catedral de Santo Domingo.



CAPITULO VII

LA CATEDRAL PRIMADA DE AMÉRICA.—GERALDINI.—SAQUEO DE DRAKE.—OLEOS DE LA ANTIGUA.—PINTURAS ATRIBUÍDAS A VELÁZQUEZ, A JUAN DE JUANES Y A MURILLO

No surgían las villas americanas como plantas silvestres, sino sujetas a las sabias ordenanzas urbanísticas de Carlos V: *que en la costa del mar sea el sitio levantado sano y fuerte, teniendo consideración al abrigo, fondo y defensa del puerto, y si fuera posible no tenga el mar a Mediodía, ni Poniente; y en éstas y en las demás poblaciones de tierra adentro, elijan el sitio de los que estuviesen vacantes, y por disposición nuestra se pueda ocupar sin perjuicio de los indios y naturales, o con su libre consentimiento; y cuando hagan la planta del lugar, repártanlo por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor, y sacando de ella las calles a los puer- tos y caminos principales, y dejando tanto campo abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma...* (1).

Adelantándose a esas normas, de 1523, el Comendador Ovando trasladó la villa de Santo Domingo, en 1502, de la margen izquierda del Ozama a la orilla derecha, y trazó la nueva ciudad, «con regla y compás y a una medida las calles todas», como decía uno de sus más ilustres vecinos, el Cronista Oviedo, y como lo recordaba uno de sus egregios visitantes, Juan de Castella- nos, en 1541:

y la ciudad entonces era cuando
se vido mucho más engrandecida;
está su poblazón tan compasada,
que ninguna sé yo mejor trazada.

Pues por aquel lugar do la veis puesta,
que desde el río hace las subidas,
es una llana mesa bien compuesta
con maravillosísimas salidas:
en todas proporciones bien digesta,
amplias calles, graciosas, bien medidas;
es finalmente toda su postura
un peso y un nivel sin torcedura.

(1) Miguel Solá, *Historia del arte hispano-americano*. Barcelona, 1935. (Colección La- bor, p. 14-16.)



Ninguna cosa, por menor que sea,
 hay en cualquiera parte de la vía,
 que desde un cabo o otro no se vea,
 según la rectitud con que se guía:
 de norte a sur Ozama la rodea,
 combátela la mar al Mediodía,
 con un roqueado tal y tan seguro,
 que no puede formarse mejor muro.

Ovando, férreo y atinado organizador, va levantando la villa con sorprendente regularidad. Junto al desembarcadero, tomando por base la primera calle, paralela al Ozama—que desde la llegada de María de Toledo y de su corte se llamaría calle de Las Damas—, traza las que van del Oriente al Poniente, de modo que al levantarse el Sol pasase su luz a lo largo de la rúa, del río a la campiña.

A la vez realiza Ovando, ante la avidez de los nuevos vecinos, el repartimiento de solares para las casas reales, para las familias, la Atarazana, la Plaza de Armas, la Fortaleza, las Iglesias y los Conventos, y circuyéndolo todo, como en un marco de piedra, las murallas y bastiones de la Villa, que serían alzados contra corsarios y piratas.

Van naciendo también las casas de piedra, de Ovando, de Alonso del Viso, del Piloto Roldán, de Fernández de las Varas; la de Garay, con su artístico Cordón franciscano, quizá reminiscencia de la Casa del Cordón, de Burgos, donde los Reyes Católicos recibieron a Colón a su retorno del segundo viaje y donde murió, en 1506, Felipe el Hermoso.

Así van agrupándose los opulentos edificios, con sus artísticas gárgolas de alardes escultóricos, cabezas de mitológicos dragones, en cuyas fachadas lucen algunos sus heráldicas armas, huellas aún vivas del cincel de los primeros escultores que vinieron a la América. Las portadas, las decoraciones de las casas e Iglesias del estilo gótico del Siglo XVI no eran la obra de canteros vulgares, sino obra de tan alta calidad artística como la mejor de su época en España.

A la ciudad todavía vestida de piedra nueva, recién labrada, sin la romántica pátina del tiempo, hace su entrada, como Lucrecia Borgia en su fastuosa llegada a Roma, María de Toledo y su Corte virreinal, codiciadas mozas casaderas que ya conocían la vida cortesana. Nace entonces la primera mansión del Nuevo Mundo, la Casa de Colón, que un glorioso vecino de la ciudad, Hernán Cortés, imitaría en Cuernavaca (2).

(2) De la obra de Pablo C. Gante, en *La arquitectura de México en el Siglo XVI*. México, 1954, dice Buschiazzo: «Es importantísimo en este Capítulo—el consagrado a la arquitectura civil—el descubrimiento que hace Gante acerca de la primitiva forma del Palacio de Cortés en Cuernavaca, demostrando de manera fehaciente su parentesco con el Alcázar de Diego Colón en Santo Domingo.» (Reseña bibliográfica en *Anales del Instituto*



Con mayor magnificencia que las casas de piedra emergen, como un milagro del esfuerzo humano y de la fe, las Iglesias, el Convento Dominico, San Francisco, San Nicolás, las Mercedes y, entre todas, la Catedral.

Al trazado perfecto de la ciudad, a la erección de las Iglesias y Conventos y de las primeras casas de piedra, corresponde el empeño en la ornamentación artística, lienzos, tablas, retablos, esculturas. El oro de las minas recién abiertas, el sudor del indio y el civilizador impulso de eclesiásticos y de encomenderos hacían el portento de la fugaz riqueza de La Española, ennoblecida por la Corte de María de Toledo y de Diego Colón. Donde imperan las sedas y las mujeres de pro están las artes, que en la pobreza se agostan y se ahuyentan.

En ese instante de esplendor de La Española, un gran señor del Renacimiento, Monseñor Alejandro Geraldini, empieza a levantar los muros de la Catedral Primada de América. Docto en las artes de Miguel Angel y de Leonardo, sus vecinos de cuna, señala diestramente, en sus versos latinos, como ha de ser la excelsa obra en cuyo sitio más prominente debía eruirse la imagen de Jesús:

Al centro del templo, Cristo Crucificado se alzaré en la grandiosidad del espacio...

Y no un pintor cualquiera, sino un «afamado pintor», había de pintar la excelsa imagen de la Virgen:

Resplandecerá (María) sobre egregio altar, pintada por mano de afamado pintor; su aspecto celestial. el rostro modesto y atrayente.

Estará leyendo los alabados salmos antiguos, los mismos con que David penetraba en el alto cielo, con los impulsos de su ardiente corazón, hasta llegar a los escaños de la gloria.

Un ángel que desciende de lo alto, la cara despidiendo radiante fulgor, estará de pie junto a Ella, sosteniendo en la diestra levantada la caña de azucenas.

Y en lo alto, una Paloma de nívea blancura estará en medio de resplandores, que la harán hermosa sobre todas las aves de la Creación (3).

de arte americano e investigaciones estéticas. Buenos Aires, 1955, núm. 8, p. 127.) La Catedral conserva todavía algunas de sus más ricas joyas, como la custodia atribuida al famoso «escultor de oro y plata» Ivan de Arphe y Villafañe, autor de la curiosa *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, impresa en Madrid en 1675. Arphe habla de su abuelo Enrique de Arphe y de las obras artísticas de éste, platero insigne. No hemos hallado en la obra de Arphe alusiones a la América.

(3) La bella oda Geraldini fue traducida parcialmente por Fray Cipriano de Utrera e inserta en su obra *Santo Domingo, Dilucidaciones históricas*. S. D., 1929, Vol. II.



¿En cuál pintor pensaría Geraldini? ¿En qué obra de arte se inspiraría su visión? ¿Qué pintor de ahora cumpliría el secular encargo?

Cerráronse los ojos del Mitrado-poeta ante el templo inconcluso. No se alzaría en su centro, en la «gradiosidad del espacio», el Cristo Crucificado, pero la «caña de azucenas» de sus áticos versos sería representada en el primero de sus símbolos: «Las armas de la Santa Iglesia Catedral es una jarra de azucenas e un escudo y están puestas en muchas partes de la Iglesia y en todas las casas de su fábrica», decía el Canónigo Alcocer en 1650 (4).

Geraldini había de tener algo para sí en el grandioso templo: su tumba, bajo las bóvedas de su Iglesia, la más antigua sepultura suntuosa de la América. ¡Qué lástima que el admirable escultor no grabase en el mármol los versos del poeta, quizá los primeros versos latinos del Continente!

Refiriéndose al pintor renacentista León Picardo, Angulo Iñiguez exclama:

El lujo y la monumentalidad del gran arte funerario del Renacimiento, hijo del ansia de eternidad y de gloria, netamente pagano, de los italianos de los siglos XV y XVI, se transforman a los ojos de nuestro primer tratadista en fuente fecunda de meditaciones sobre lo pasajero de las glorias materiales. ¡Qué distinto es su lenguaje del de aquel prelado D. Alejandro Geraldini, criado en la corte de los Reyes Católicos, cuando sueña, por esos mismos años, en el sepulcro que se hará labrar en su catedral de Santo Domingo, en la recién conquistada Isla Española, para admiración de las generaciones futuras! Sus largos años de vida castellana no lograron apagar la sensibilidad de su sangre italiana (5).

La Catedral, monumento capital del arte hispanoamericano, como la llama Buschiazzo, surgía en pequeño, como la de Sevilla, de donde provenían sus arquitectos y sus canteros. Las capillas de la Iglesia hispalense, empezando por la de *La Antigua*, se repiten en la de La Española, y asimismo las imágenes y las yeserías, como en un material desdoblamiento de Sevilla en su primogénita de América (6). La jarra de azucenas, de que habla Alcocer, ya aparecía en la suntuosa iglesia sevillana, descrita por Cean Bermúdez: «Termina este primer cuerpo con su antepecho balaustrado, y con jarrones de

(4) E. R. D., *Relaciones históricas de Santo Domingo...*, S. D., 1942, Vol. I, p. 230.

(5) Angulo Iñiguez, *Archivo español de arte*. Madrid, 1945, Tomo XVIII, p. 86. En el Museo Cívico Naval de Génova hemos contemplado un excelente retrato, óleo anónimo del siglo XVI, de Geraldini. Copia de éste debe ser el óleo del Mitrado que se conserva en nuestra Catedral.

(6) Para ese desdoblamiento de Sevilla en la América y en particular en Santo Domingo, véase la obra de José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico-arqueológico que en ellos se conservan*. Décima edición. Sevilla, 1924.



azucenas en los ángulos» (7). Desde antaño se venía señalando el parentesco entre los dos templos: «es una semejanza de la Santa Iglesia de Sevilla», decía González Dávila en 1649, en su *Teatro eclesiástico*.

Presidían, pues, en la Basílica, la jarra de azucenas y la Virgen de la Antigua, altos símbolos de la cristiandad y de la monarquía, divisa de la Orden Militar de los antepasados de Fernando, quien tenía por divisa un collar de oro, una jarra de azucenas y pendiente de ella la imagen de Nuestra Señora de la Antigua.

Abandonada la Isabela desde el surgimiento de la nueva Metrópoli del Continente, en las iglesias de la villa, particularmente en la Catedral, tuvo sus comienzos la pintura religiosa, la que llegaba de España en cada nao y la que fue naciendo de mano de los artistas hispanos y de los nativos que aprendieron aquí el arte de San Lucas.

A la Catedral de Santo Domingo se destinaron, desde su erección, los mejores óleos, las más bellas imágenes, que eran parte del culto y a la vez ornamento de la Iglesia, enriquecida por suntuosos mármoles y por espléndidas obras de orfebrería.

Infortunadamente los tesoros artísticos de la Catedral sufrirían tremendo menoscabo, particularmente en 1586, por obra de los bárbaros piratas de Sir Francis Drake. En la *Información sobre los daños y destrozos que hicieron los ingleses en la Iglesia Catedral y Ciudad de Santo Domingo, redactada en marzo de ese año*, hay el siguiente testimonio, de Juan de Salazar:

A la segunda pregunta dixo que del tiempo de los dichos veinte años a esta parte este testigo vido tener en la dicha santa yglesia grande adornación rica y suntuosa con ricos retablos de altares e ymágenes doradas y de grandes manos de artifices labradas de gran dibución e causa de dificio espiritual en los fieles xristianos, lo qual manifestava la gran riqueza que esta tierra tuvo los tiempos antiguos pues tan costosos y lustrosos adornatos tenia y venian oficiales tan primos a fama de la riqueza por los dichos tienpos y que demás de lo susodicho abia muy ricos organos en la dicha santa yglesia doblados, y muy rico y suntuoso y calificado coro, sillas e asiento y lugar arçobispal y para los demas beneficiados con sus rejas, edificios, e labores, e pinturas, e dorado, e labor de canteria primo y vistoso que daba contento a el pueblo en verla y assimismo avia rrelox, campanas, lanparas, doce!, y otros aparatos ricos y honrrrosos, y esto responde (8).

La Catedral, convertida en cuartel de piratas, ebrios y rapaces, sufrió entouces el incendio de su archivo, el despojo de muchos de sus mejores or-

(7) J. A. Cean Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1856, página 6.

(8) *Información sobre los daños y destrozos que hicieron los ingleses en la Iglesia Catedral y Ciudad de Santo Domingo*. Marzo 1586, en E. R. D., *Relaciones...*, Vol. II, p. 50.



namentos, muebles y cuadros, entre ellos el magnífico retablo de la *Arun-
ciación*.

Los vándalos de Drake no se limitaron al despojo de la Catedral: «hicieron pedazos la imagen del Señor San Lázaro», en la Iglesia de ese nombre y en el Convento Dominicó, como lo decía Fray Diego de la Maza en 1693, «comenzaron a ejecutar sacrilegios, derribando y despedazando las imágenes de Jesu Christo y su Santísima Madre». Las Iglesias de Santo Domingo quedaron entonces como en nuestros días las Iglesias de España destrozadas por la furia marxista (9).

No fue el Rey ajeno al infortunio de La Española, que ya merecía el triste nombre de Isla de las vicisitudes. Para reparación de los profanadores destrozados de Drake vinieron a Santo Domingo como presente real, en 1602, cinco retablos hechos en Sevilla por el célebre escultor y arquitecto de retablos Juan Martínez Montañés.

Entre las joyas de arte que los bárbaros de Sir Francis Drake no llegaron a profanar en la memorable invasión de 1586, se contó dichosamente el hermoso cuadro de *La Antigua*—la Purísima Virgen María, que se apareciera a San Fernando durante el sitio de Sevilla—, la Virgen venerada de mareantes y capitanes de armadas en los tiempos coloniales, en que figuran, junto a la sagrada imagen, las efigies de los Reyes Católicos, y que antes de ser colocado en la Santa Catedral de Santo Domingo estaría en una de las primitivas Iglesias de la Villa o en la Casa de Colón, anteriores a la actual Basílica, ya que el óleo es de los días del Almirante y la catedral fue construida unos tres lustros después de su fallecimiento, en 1506 (10).

Por ser donativo de los Reyes Católicos al Descubridor y a su vez de Colón a la Isla, por su antigüedad, por su valor intrínseco y hasta por sus vicisitudes, el óleo de *La Antigua* es la obra de arte de mayor valor histórico del Continente. Por encima de las Capitulaciones y de los Privilegios, por encima de las Pragmáticas y de las Reales Cédulas, quedó ese grandioso mensaje al Descubridor y al Nuevo Mundo, el más hermoso y elocuente de todos, como si el soberbio cuadro fuera evocador testimonio de la alianza entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón, bajo la fe de la Purísima, en la grande empresa cristianizadora que empezaban a realizar.

(9) A los tiempos de Drake nos transporta, gráfica e ideológicamente, el libro *Saqueo del tesoro religioso de España*, publicado en Madrid en 1948.

(10) Basada en testimonio de Monseñor Nouel—en su visita a la Basílica—, Luisa Amelia de Hostos, hija del insigne Apóstol antillano, dice que *La Antigua* estuvo en la Casa de Colón antes que en la Catedral, lo que es verosímil: «Este cuadro estuvo en poder de la familia de Colón mientras vivieron don Diego y doña María en el Alcázar, siendo trasladado a la Catedral, de donde lo tomó el Presidente Santana para obsequiarlo a la Reina Isabel II, quien lo mandó a restaurar, y consumada la Anexión, lo devolvió a Santo Domingo.» Luisa Amelia de Hostos, *La Catedral Primada de América*, en *Puerto Rico ilustrado*. San Juan, P. R., junio 28 de 1919.



Ahí está viva, audible, descifrable, la palabra decisoria de la gran Reyna y la voz asentidora del gran Rey.

La sagrada Imagen era considerada, desde antaño, como una verdadera obra de arte. Juan Benito de Artiaga, vecino de Santo Domingo desde mediados del siglo XVI, refiriéndose a los destrozos del invasor Drake, en nuestra Catedral, decía que había visto «Un docel y una ymagen de Nuestra Señora, una de las buenas cosas de su echura que a las Yndias a pasado.» (11).

Cabe recoger aquí las impresiones de algunos visitantes, en primer término la de Antonio López Prieto, en 1879:

Aunque modestamente en las esculturas, pinturas y epigrafías de las cosas sepulcrales, al momento se advierte que se quiso al comenzar la obra imitar en todo lo que dada la proporción del edificio y elementos a mano se pudiera hacer, aquellas capillas que contienen estatuas yacentes en la Catedral de Sevilla y en otras españolas, quedando como prueba la llamada de Los Leones, y la del Obispo de Piedra en que se hallan las tumbas del Adelantado Bastidas y la del Obispo del mismo nombre, y que es la contigua al magnífico retablo de Nuestra Señora de la Antigua, riquísima joya regalada por los Reyes Católicos, cuyos retratos se ven al pie de la imagen en acto de adoración. Es este altar una obra de mérito, hecha sin duda por Antonio del Rincón, pintor de aquellos Reyes, muy señalado en el dorado y estofado; y es digno de tenerse en cuenta, que no obstante los años transcurridos y la incuria en que se tienen las obras de arte, esta hermosa pintura sobre madera, ha resistido la devastadora acción del tiempo y el abandono, conservándose en perfecto estado y constituyendo así una de las principales prendas valiosas de la Catedral que felizmente para el arte han respetado hasta el día las luchas de la política, las invasiones africanas y la demente furia de los restauradores, que tantas otras riquezas artísticas han destrozado y perdido en Santo Domingo, y que son y serán mientras existan el más elocuente padrón que diga a las naciones la importancia real que nuestros antepasados concedían a la Española, reina destronada que llora amargamente sus desgracias y perdido imperio sobre las ruinas de una civilización poderosa e influyente en los destinos del Nuevo Mundo; civilización cuyas auténticas pruebas están en esa misma Catedral de la cual la reedificación en mucha parte puede considerarse como una profanación artística, que no otro nombre merece la destrucción completa del hermoso coro antiguo (12).

Es bien interesante la afirmación de Miguel Solá, en su *Historia del arte hispanoamericano*, de que la Virgen de la Antigua tiene «marcadas facciones

(11) E. R. D., *Relaciones...*, II, p. 65.

(12) Antonio López Prieto, *Informe que sobre los restos de Colón presenta...* Habana, 1878, p. 27-28.



de india americana», lo que permitiría señalar que es la primera o seguramente de las primeras pinturas en que entra lo americano, lo indígena. Dice Solá: «La Catedral guarda varias reliquias históricas y religiosas, interesando para el arte el cuadro pintado sobre tabla que llevó Colón en su segundo viaje, y que representa a la Virgen con marcadas facciones de india americana, como habremos de verla, sin el sentido político-religioso que sin duda tenía el cuadro de Colón, en las tablas de los pintores hispano-americanos.» Pero antes que Solá, en la revista dominicana *La Cuna de América*, en 1913, se habían señalado los rasgos de india americana en el rostro de la Virgen. Al pie de una fotografía del óleo, decía: «La Virgen María tiene el tipo indígena porque se quiso expresar de esa manera que ella, Madre del género humano, lo era por tanto de los indios.»

Pedro Henríquez Ureña veía en *La Antigua* el prestigio pictórico de nuestra vieja Catedral. En *Horas de Estudio*, en 1908, exclamaba: «Ay! No conserva más prestigio pictórico que *La Virgen de la Antigua*, con su rica tonalidad pardusca. Sus cuadros sagrados deberían ser obras de los precursores de Velásquez; su invocación, el *Cantemos al Señor*, de Fernando de Herrera...»

No podría omitirse cuanto dice acerca de *La Antigua* el docto historiador del arte hispanoamericano Angulo Iñiguez:

No son ricas las Antillas, en la actualidad, en pinturas del XVI. Tal vez no lo fueron nunca, pero seguramente, lo conservado debe de ser parte mínima de lo que existió, sobre todo en Santo Domingo, donde tan gran florecimiento tuvo la arquitectura y donde no faltaron los escultores.

Como en la Península, al lado de las obras de escuela española llegaron a las Islas, seguramente desde fecha muy temprana, las tablas flamencas, y de ello es buen testimonio la Virgen de la Leche, de San José, de San Juan de Puerto Rico, probablemente de un pintor bruselense que recuerda al maestro de la historia de San José. La Virgen de la Antigua, de la catedral de Santo Domingo, nos dice, en cambio, cómo hacían acto de presencia, desde fecha muy temprana, los artistas sevillanos. Su estilo y los donadores permiten considerarla todavía de fines del primer cuarto de siglo, por lo que tal vez será la copia más antigua conservada de las muchas que se enviaron a América de la famosa pintura mural del siglo XVI de la catedral de Sevilla, tan venerada por cuantos marchaban a Indias.

La Virgen de Altagracia, que únicamente conoce quien esto escribe por grabado nada fidedigno, sólo cabe subrayar el arcaísmo del San José con la vela en la mano al fondo, así como su derivación de prototipos flamencos...

Como es lógico, no todas las obras existentes fueron importadas. En el mismo templo catedralicio, en la hoy capilla del Tesoro, ha sido descubierto un trozo de la primitiva decoración mural, en que puede verse una santa mártir leyendo, de estilo semejante al de algunas pinturas mejicanas coetáneas. Que no fueron éstas las únicas decoraciones murales de la Isla lo ates-



tiguan las reproducciones del destruido retablo mayor de la misma Catedral (13).

La venerada imagen se conserva milagrosamente, ya que sobrevivió al saqueo de Drake, a los huracanes y terremotos, a los viajes y hasta lo más insólito: su donación, en 1857, por el Gobierno Dominicano, a la Reyna de España. Afortunadamente, como «prueba de su profundo amor a los dominicanos»—pero también como acto de reparación y de discreta enseñanza—la Reyna Isabel devolvió el óleo, en 1862, en tiempos de la Anexión a la antigua Metrópoli, para que ya restaurado en Madrid fuese colocado de nuevo en el mismo sitio que antes ocupaba en la Iglesia Catedral (14). No terminaron ahí sus vicisitudes: en 1892 fue enviada por Monseñor Meriño a la Exposición Histórico-Americana celebrada en Madrid con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento, deteriorándose bastante en la travesía. A esa Exposición fueron enviadas entonces otras joyas y reliquias de la Basílica, entre ellas el

(13) Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano...*, Tomo II, p. 349.

(14) Acerca del célebre óleo de *La Antigua*, véase Legajo 17, Estante B, Caja 62. Expediente No. 15; *Acuerdos Capitulares*, 1862, folio 37-40. En la revista *La Cuna de América*, No. 1-2, 13 julio 1913, hay una fotografía del óleo de *La Antigua*. Palm la describe así: «Hacia 1520. Tabla, de fondo dorado; ms. 1.62 X 2.84. Sevilla. Probablemente la más antigua tabla de esta Virgen en América. La tradición que identifica los donadores con los Reyes Católicos no está corroborada por la iconografía. (Angulo, *El Gótico...*, p. 42-43.) (Arte colonial..., p. 22.)

A la colocación de *La Antigua* en la Catedral se refiere la siguiente Orden general del 6 de septiembre de 1862:

Artículo 1.º Habiendo señalado el Excmo. e Ilmo. Señor Arzobispo de Santo Domingo, el lunes 8 del corriente a las ocho y media de la mañana, para recibir con toda solemnidad en el atrio de la puerta principal de esta Santa Iglesia Catedral el cuadro que representa la purísima Virgen María con el título de *La Antigua*, que fue regalada a la Reina Nuestra Señora, por el Gobierno de la extinguida República Dominicana, y que S. M. como una prueba más de su amor a los dominicanos, se ha dignado devolver para que se coloque en el mismo lugar que antes tenía en el propio templo, el Excmo. Señor Capitán General, deseando que esta augusta ceremonia tenga todo el esplendor que corresponde, se ha servido disponer asistan con la debida anticipación a dicho acto todos los señores generales, jefes y oficiales de las armas e institutos de este ejército en traje de gala, como asimismo a la misa solemne y *Te Deum* que tendrá lugar seguidamente en acción de gracias al Todopoderoso por la provisión de esta Silla Arzobispal, Primada de las Indias, por la reinstalación de su Ilmo. Cabildo y por el arreglo de las cosas eclesiásticas de esta archidiócesis.

Artículo 2.º Por la plaza se dispondrá lo conveniente para que una compañía de preferencia con bandera, música y banda de los cuerpos de la guarnición, se halla con oportunidad a la puerta de Palacio de la plaza de armas con el objeto de escoltar el cuadro hasta la Catedral, el cual será conducido por ocho gastadores, marchando a los lados del mismo Cuadro dos comandantes del cuerpo de E. M. hasta su entrega al Excmo. Señor Arzobispo. Después de este acto la compañía con música y banda se retirará a su cuartel.

Por disposición de S. E. se hace saber en la orden general de hoy a los efectos indicados El Coronel Jefe de E. M., *Mariano Cappa*. (Colección de Leyes..., 1862, No. 737.) Las Actas Capitulares aparecen en Nouel, *Historia eclesiástica...*, Vol. 3, p. 194-197.



magnífico Ostensorio de plata, regalado a la Catedral por uno de los Pontífices romanos.

La Capilla de *La Antigua* fue decorada, por encargo de Monseñor Nouel, por el pintor hispano Enrique Tarazona, fallecido en Santo Domingo en 1925. En los vetustos muros de la Capilla figuran pintados los principales párrafos de las Actas Capitulares concernientes al recibimiento del óleo, en 1862. Uno de ellos dice: «Se leyó un tercer oficio de S. S. I. en que después de transcribir el que ha recibido del Excelentísimo Señor Capitán General participándole los descos que se dignó significarle S. M. de devolver como prueba de su cariño a los dominicanos el cuadro de la Santísima Virgen de la Antigua que le fue regalada por el Gobierno de la antigua República de esta Isla para que se conserve en la Santa Iglesia Catedral como uno de los monumentos que recuerdan las antiguas glorias del inmortal Colón y el gran afecto que tuvieron a ésta los Reyes Católicos, anheloso de cumplir este Real mandato le ruego se sirva indicarle cuándo y cómo deberá entregar el expresado cuadro para que se verifique esta entrega por dos Comandantes del Estado Mayor», manifiesta las gratas emociones que experimentó su alma al saber que iba a recuperarse la joya más rica de Nuestra Santa Iglesia... (Acta Capitular del 5 de septiembre de 1862.)»

También aparecen allí, obra de Tarazona, los retratos de Colón y de los Reyes Católicos y sus escudos de armas.

En la nave derecha de la Basílica, cerca del Presbiterio, hay otra antiquísima pintura de *La Antigua*, en la que se ven dos figuras de orantes. A este óleo se refiere, con toda probabilidad, el Cronista Oviedo, en su *Historia de Indias*, al relatar la odisea de dos naos que venían de España a Santo Domingo, en 1523, de las que se perdió una, por las Islas Vírgenes. Salvóse la tripulación, y en ella Francisco Vara, «e una ymagen grande de *Nuestra Señora del Antigua*, que está agora en la iglesia mayor desta cibdad en el altar que está junto al Sagrario, la cual es contrahecha por la ymagen del Antigua de la iglesia mayor de Sevilla» (15).

Aunque toda atribución de autor a una pintura anónima implica graves riesgos y de inmediato suscita discusión, no debe omitirse en este comentario lo concerniente al posible autor de *La Antigua*, según constante tradición obsequio de los Reyes Católicos a Cristóbal Colón, punto de partida de los presentes reales a la América: como sus antepasados, Carlos V le obsequió a Lima una imagen de la Virgen, y su hijo Felipe le enviaría a la misma Villa dos soberbias tablas, una de la Virgen y otra de Santa Isabel.

Esta donación al Almirante sirve, al menos, como elemento de presunción para atribuirle el óleo de *La Antigua* al pintor al servicio de los Reyes Católicos en los días de Colón, desde 1481 hasta la muerte de Isabel. al flamenco Michiel Sithium, «uno de los más grandes retratistas del siglo».

(15) Oviedo, *Historia de las Indias* ..., Madrid, 1855, Vol. I, p 426



Un docto texto de Brans ilumina el sugestivo problema de esta identificación: «La moda de regalar y reunir retratos de familia venía de Italia: coincidía con la entrada de Michiel en la Corte, lo que es muy significativo del espíritu moderno de la Reyna» y coincidía, puede agregarse, con la entrada de Colón al servicio de los Reyes Católicos. ¿Quién, entonces, más digno que Colón de la Real munificencia?

Mucho más interesante que el retrato de Isabel en el Palacio Real—dice Brans—«es el cuadro del Prado conocido bajo el nombre de *La Virgen de los Reyes Católicos*. En torno a la Virgen, sentada en un banco con el Niño divino en las rodillas, unos de pie, otros arrodillados en actitud de orar, están el Rey Fernando, el Príncipe don Juan, la Reina, Juana *la Loca*, el Inquisidor don Tomás de Torquemada, el Cronista Pedro Mártir de Anglería, Santo Tomás de Aquino y Santo Domingo de Guzmán. La Virgen y los Santos no son más que un pretexto; el verdadero fin ha sido retratar a los personajes reales en compañía de dos de sus consejeros. El cuadro iba, por lo demás, destinado a la capilla real del monasterio de Avila, donde los reyes tenían una residencia y donde Torquemada era prior. Data de los años 1490-92, cuando la Reina y el Rey tenían, aproximadamente, cuarenta años; el Príncipe y la Princesa, trece y doce, respectivamente. No existe razón seria para atribuir esta obra a Fernando Rincón, Bermejo o Berruguete. Su carácter flamenco y el hecho más que probable que haya sido ejecutada en la Corte misma apoyaban la atribución a Michiel Sithium. Es también opinión de A. L. Mayer que el autor no fue español, sino uno de los pintores de la Corte, septentrionales. Evoca este cuadro otro de la misma época y de muy parecida composición: *La Virgen rodeada de santos, monjas y donantes*, de la colección de don Ignacio Zuloaga (Zumaya), que ha sido antes atribuido a Michiel; en todo caso, si no es de la mano del maestro, ha sido directamente inspirado por la *Virgen de los Reyes Católicos*» (16). De todas maneras es menester reconocer su abolengo egregio.

Una serie de circunstancias—quizá mera intuición sin asidero real—nos hace pensar en Sithium como autor del óleo de *La Antigua*: él es el pintor de la Reina Católica en los días de Colón; pintó a Pedro Mártir de Anglería, de los amigos de Colón en la Corte; y en el óleo de *La Antigua*, como en el de la *Virgen de los Reyes Católicos*, aparecen las efigies orantes de los donadores, de Isabel y de Fernando.

Como era costumbre de los navegantes encomendarse a la Virgen de la Antigua, en Sevilla, antes de partir para las Indias, no es de dudarse que su imagen fuese la primera en pasar, con el Descubridor, al Nuevo Mundo. Su advocación, pues, se propagó por todo el Continente, irradiada desde La Española, como lo reconoce Fray J. M. Vargas:

(16) J. V. L. Brans, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid, 1952. p. 86 y lámina 39.



Muy propagado en Quito fue el culto a Nuestra Señora de la Antigua, cuyo original se encuentra en la Catedral de Sevilla. Los primeros promotores de esta devoción en América fueron Cristóbal Colón en la Catedral de Santo Domingo y Hernán Cortés en la de México. El 26 de febrero de 1524 el Cabildo Eclesiástico de Sevilla comisionó al Arcediano y a Pedro Pinelo que se interesaran por la extensión al Nuevo Mundo de la Indulgencia de Jubileo y demás gracias espirituales de que gozaban en Sevilla los cofrades de Nuestra Señora de la Antigua, facilitando para ello copias pictóricas de esa Santa Imagen (17).

Testimonio de la frecuencia con que se copiaba la Imagen es la existencia, en la Isla, en los días de Colón, de tres pinturas de *La Antigua*, por lo menos: dos en la Catedral de Santo Domingo y una en la de La Vega; dos de ellas traídas a La Española por el Descubridor.

Otra prenda de la extensa difusión del culto de *La Antigua* es que en el escudo de armas concedido a Santa María de la Antigua del Darién, en 1515, se le diese «por divisa la imagen de Nuestra Señora de la Antigua...». Por toda la América hay copias, de los siglos pasados, de *La Antigua*, de Sevilla, como la que se conserva en el Museo de Arte Colonial, de Bogotá (18).

En 1862, según el Inventario de la Catedral entonces realizado, contaba la Santa Iglesia con veintiocho cuadros, que sería interesante localizar:

(17) Fray J. M. Vargas, *Arte religioso ecuatoriano*. Quito, 1956, p. 116.

(18) El nombre de villa americana de La Antigua se deriva de la Imagen sevillana. En sus *Décadas*, aludiendo a la fundación de ese pueblo, dice Pedro Mártir: «Dispusieron, pues, los escuadrones al mando de Enciso... oraron humildemente a Dios, pidiéndole la victoria, hicieron votos de ciertos regalos de oro y de plata a la imagen de la bienaventurada Virgen que se venera en Sevilla con el nombre de Santa María La Antigua, y prometieron enviar a uno en peregrinación, y que al pueblo en que habitaran le pondrían el nombre de Santa María la Antigua y que con la misma denominación levantarían un templo...» «Década segunda, Libro I, Cap. IV.»

Acerca de la Virgen de la Antigua, Patrona de Carmona, Sevilla, véase la voluminosa e importante obra de J. Hernández Díaz, A. Sánchez Corbacho y F. Collantes de Teran, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Sevilla, 1953, Vol. II, p. 18, 131, 135, etc. Trata de la Antigua de Sevilla, de Nuestra Señora de las Mercedes y de otras imágenes, la obra de Josef Maldonado de Saavedra Avila y Suazo, *Discurso histórico de la Santa y Real Capilla, sita en la muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla..* 1672. Ver, además Manuel Serrano y Ortega, *El Patronato de la Virgen de la Antigua en los descubrimientos geográficos en el Nuevo Mundo, en Congreso de historia y geografía hispanoamericanas celebrado en Sevilla en abril de 1914*. Madrid, 1914, p. 473-490; José Hernández Díaz, *Arte hispalense de los Siglos XV y XVI, en Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1937, Vol. IX; Noticias de una Virgen de La Antigua de mediados del siglo XVI y de otras pinturas de la época colonial en el artículo de Héctor H. Schenone, *Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia*, en *Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas*, núm. 5, Buenos Aires, 1952, p. 53-56; y J. J. Martín González, *Copias de la Virgen de la Antigua en Valladolid*, en *Archivo español de arte*. Madrid, 1958, núm. 123, p. 260-261



El de La Antigua.

El de San Agustín, con su marco dorado en no muy buen estado.

El de Jesús Nazareno, con su vidriera y marco.

El de la Asunción, casi borrado.

El del Crucificado, en mal estado.

El de la Bendición, con su vidriera y marco.

El del Descendimiento, con su id. id.

El de la Cena, con su id. id.

El de Santa Lucía, con su marco dorado. Está colocado en el altar de esta Santa (19).

El de Nuestra Señora de la Paz.

El del Bautismo.

El de la Concepción, con su marco dorado. Está en la capilla del Santísimo.

Los de los doce Apóstoles y los dos Evangelistas, con sus marcos dorados (20).

El del Crucificado (en relieve), con su vidriera y marco.

El del Corazón de Jesús, colocado en el altar de Santa Lucía (21).

Entre las pinturas de la Basílica, desaparecidas, se cuentan dos lienzos gigantes, un *San Cristóbal* y la *Purísima Concepción*, que envolvían las dos primeras columnas del Templo, junto al Altar Mayor, separados de allí en 1877, a raíz del providencial hallazgo de los restos de Colón.

Desde el siglo pasado se viene discutiendo acerca de la paternidad de algunas de las pinturas de la Catedral, atribuidas a Velázquez, a Juan de Juanes, a Murillo, como en la culta Italia se atribuía a Giulio Romano la *Fornarina*, de Rafael. A esa discusión se refiere el suelto siguiente, aparecido en el *Listín Diario*, de Santo Domingo, el 23 de junio de 1898:

(19) En artículo relativo a las reparaciones de la Catedral en 1877, dice el Padre Billim: «En el Coro tras el trono del Arzobispo había un altar destinado a la Virgen y Mártir Sta. Lucía y en él la siguiente inscripción: *se empezó esta Iglesia el año 1514 y se acabó el de 1540*, pintada en la pared.» (En revista *La Crónica*, S. D., 11 nov. 1885.) El retablo principal de la Basílica fue pintado y dorado en diciembre de 1758.

(20) Antonio Del Monte y Tejada, quien conoció la Catedral a principio del siglo pasado, antes de emigrar hacia Cuba, alude a sus pinturas: «Contiene la Catedral nueve capillas y 16 altares, y entre las primeras se distingue la del Santísimo por los magníficos cuadros de los Doce Apóstoles que la decoran.» (*Historia de Santo Domingo*, S. D., 1890, Vol. III, p. 80.)

(21) Ese inventario, de 1862, figura en nuestra obra *Apuntes y documentos*, S. D., 1957, Vol. I, p. 306. Sería de utilidad la búsqueda, en nuestros archivos eclesiásticos, de los inventarios de las iglesias, de extraordinario interés para la historia del arte. Así, por ejemplo, en inventarios de los Siglos XVI al XIX se basa la importante obra de Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado...* Barcelona, 1884.



Pintura.—Nuestro amigo el conocido pintor Desangles, tan inteligente como modesto, está restaurando un magnífico cuadro perteneciente a nuestros templos católicos, y que es una verdadera joya de la pintura española.

Como los cuadros antiguos no llevaban firma del pintor, no puede saberse exactamente a quien pertenece.

Algunos eruditos, como el señor Galván, por ejemplo, lo atribuyen a Juan de Juanes: pero con todo el respeto que la autoridad del señor Galván nos merece, nos inclinamos a creer que es de Murillo, fundándonos esencialmente en el estilo peculiar de Murillo al esfumar todas las líneas de sus pinturas; en el notable parecido de la Dolorosa de este cuadro con el de su célebre Concepción, en la factura general del cuadro y en que es sabido que Murillo, antes de hacer las grandes obras que existen hoy en Europa, pintó para América. Y América era entonces Santo Domingo, puesto que Santo Domingo era el centro principal de la cultura americana.

El cuadro que está retocando Desangles estaba casi perdido y muy estropeado. El inteligente joven pintor lo está haciendo surgir casi, casi como estuvo en sus buenos tiempos.

Obra difícil y de mucho mérito y buen gusto es la realizada por el joven pintor dominicano, al que felicitamos cordialmente.

Todavía en 1907, Enrique Deschamps, en su obra *La República Dominicana*, le atribuía a Velázquez y a Murillo las pinturas de *Los Apóstoles* y de *La Concepción* de nuestra Catedral, lo que fue refutado por Apolinar Tejera en una de sus eruditas *Rectificaciones históricas* (22).

A esa discutida atribución se refiere Luis Alemar:

Atesora la Catedral, dice, «notables pinturas religiosas de gran mérito artístico y mucha antigüedad, algunas de ellas atribuidas aunque sin funda-

(22) E. Deschamps, *La República Dominicana*. Barcelona, 1907, p. 144; y Apolinar Tejera, *Rectificaciones históricas*. Las primeras Iglesias de la Isla Española, publicadas en la revista *Blanco y Negro*, S. D., No. 119, del 25 de diciembre de 1910, reproducida en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, S. D., No. 54, de 1947. La *Dolorosa* citada en el mencionado suelto del *Listín Diario* es la descrita por Palm: «Dolorosa con San Juan y Santa Verónica. Segunda mitad del Siglo XVI. Pintura al óleo en tela (en mal estado de conservación) ms. 2.65 × 1.32. Probablemente copia antigua de un maestro español que acusa fuertes influencias italianas. La composición, dos parábolas opuestas cuyo vértice común está constituido por la figura de la *Dolorosa*, es de un notable efecto renacentista.» (Palm, *Arte colonial...* p. 15.)

El problema de las falsas atribuciones es universal. Tratándose de cuadros de las escuelas extranjeras, italianas y germánicas, ni el mismo Velasquez, como dice Madrazo, era «autoridad decisiva». Ver el reciente artículo de Marcio Veloz Maggiolo, *Un posible Murillo en Santo Domingo*, en *El Caribe*, S. D., 14 de marzo de 1965. (Se trata de un óleo traído a Santo Domingo por el boliviano Ing. Oscar Penedo Z. Habla también de otro óleo del mismo dueño, un Cristo, de Herrera y Belarde, de 1633.) Fotos de ambos óleos ilustran el breve artículo.



mento, a Murillo y a Velázquez, sobresaliendo en primer término el cuadro de Nuestra Señora de la Antigua; una pintura de la Virgen María, los Doce Apóstoles, en cuadros ovalados y en tamaño mayor; una Concepción; el Bautismo del Señor; una Dolorosa; un Nazareno y otros más de especial valor artístico e histórico» (23).

Para el Marqués de Lozoya la Catedral dominicana tuvo el sugestivo privilegio de pasar a la pintura española, junto con la efigie de Colón, en los lejanos días de su consagración. Así lo dice en su breve artículo, *Una posible representación de la Catedral de Santo Domingo en una tabla del siglo XVI*, pleno de doctas e interesantes sugerencias:

En la sala XIX del piso principal se expone una pequeña tabla de no gran valor artístico, pero de enorme interés iconográfico: el catálogo de 1951 la denomina La Virgen de Cristóbal Colón. Parece obra de un pintor flamenco de segunda fila, ya muy influido por el renacimiento italiano. El asunto es una madona sedente con el Niño sujeto con el brazo derecho y a sus pies un caballero arrodillado, que ciñe sobre la armadura una rica veste y que ha dejado en el suelo el casco y los guanteletes. Bordada sobre la ropa se lee la divisa Plus Ultra. Como era costumbre en ese género de cuadros votivos, asiste el orante, de pie, situado detrás de él, su santo patrón, que en este caso es San Cristóbal. Creo fuera de duda que se ha querido representar al gran Almirante Descubridor. El catálogo asigna acertadamente a la pintura una fecha cercana al 1540 y, por lo tanto, el retrato de Cristóbal Colón no puede estar tomado del natural, pero sí, acaso, de algún original desaparecido, y de aquí su valor como documento histórico.

Pero, aparte de su interés iconográfico, la tabla de Izaro Galdiano merece atención por otras circunstancias. En el fondo se advierten, a la orilla de un río, diversos edificios entre los que destaca la fachada de un gran templo, en la cual la portada aparece entre dos cuerpos salientes. La relación de esta portada con la principal de la Catedral de Santo Domingo es evidente: un ingreso adintelado, partido en dos por un parteluz y, sobre cada uno de los huecos rectangulares resultantes, sendos arcos de medio punto. Claro es que no se trata de una copia fiel, tomada al natural, sino del trasunto arbitrario de una descripción o de un dibujo que comunicó al pintor alguien que conocía la catedral dominicana, cuyas obras estaban ya muy adelantadas en 1540. Parece que el artista ha representado el templo inacabado y, por

(23) L. E. Alemar, *La Catedral de Santo Domingo*. Barcelona, 1933, p. 58. No se refiere a estos pormenores el artículo de M. de J. Troncoso de la Concha, *La Catedral de Santo Domingo* (*La Prensa*, Buenos Aires, 1 enero 1934, Sección 2.) Noticia de las obras de arte de la Basílica en el opúsculo de José Joaquín Pérez de Leyba, *Catedrático de la Universidad de Florencia, Catedral Metropolitana*. Garnier Hermanos, París, 1927, 10 p.



esto, detrás de la fachada dejó ver la parte posterior, ya abovedada, de las tres naves.

Otros pormenores interesantes se notan en el fondo del cuadro. Se ve, a la derecha del espectador, detrás de la Virgen, otro pequeño edificio gótico y, más lejano, sobre una colina, una fortaleza torreada. Para indicar más claramente que es la novísima ciudad de Santo Domingo, cabeza entonces de las Indias, lo que se ha querido representar, dos ángeles sostienen, en el cielo, las armas, gironadas de negro y de plata, de la orden dominicana. Es curioso el que los personajillos que animan esta perspectiva vistan a la morisca. El artista que no conocía el atavío de los indios americanos, los imaginó vestidos como moros, de la misma manera que los cronistas primitivos llamaban «mezquitas» a los adoratorios de Mayas y Aztecas.

La tablita del Museo Lázaro Galdiano, es un testimonio de la impresión que los enormes descubrimientos de los españoles causaban en el Viejo Mundo. Pintada, probablemente, para los descendientes del Almirante, se le quiso representar en actitud de ofrecer a la Virgen la primera ciudad cristiana del Orbe Nuevo (24).

A la misma imagen se refiere el docto maestro de la crítica de arte, José Camón Aznar, en su *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*:

Y aquí se expone uno de los documentos iconográficos más dignos de atención: la Virgen de Cristóbal Colón. Aparece el Descubridor vestido con el traje de almirante español, con la divisa «Plus Ultra», tutelado por San Cristóbal, con unos ángeles sosteniendo el escudo de Santo Domingo, y en el fondo con unas arquitecturas exóticas y unas figuras con turbante. La pintura no es de gran calidad y puede colocarse poco antes de 1540, fecha en que se consagra la Catedral de Santo Domingo, cuya fachada, aún sin terminar, puede verse en la lejanía.

La vetusta Catedral de Santo Domingo, con su sonriente portada plateresca y sus reminiscencias góticas, su óleo de *La Antigua*—el más valioso del Continente—y sus tumbas venerandas de Colón, de Geraldini, de Bastidas, de Oviedo y de otras figuras egregias del Descubrimiento, conserva orgullosa su sin igual prestigio de primer gran templo cristiano de la América, a pesar de sus hornacinas vacías, de su torre inconclusa y su espadaña de ladrillos.

La Catedral dominicana fue, puede decirse, la obra del entusiasmo renacentista de Geraldini, de ese entusiasmo milagroso de que habla Schelling: «El arte debe únicamente su nacimiento a una viva conmoción de los poderes más profundos del alma, que llamamos entusiasmo.»

Bien mereció el Prelado poeta que en la escultura funeraria de la Basílica,alzada por él, descollara su sepulcro magnífico.

(24) En la revista *Clio*, S. D., Núm. 115, julio de 1959.





15) Jesús. Catedral de Santo Domingo.





16) Jesús. Catedral de Santo Domingo.





17) Convento Dominicco, Altar Mayor.





18) Convento Dominicco. Retablo de Las Mercedes.



CAPITULO VIII

PINTURAS EN EL CONVENTO DE DOMINICOS.—EN EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO.—EN LA CASA DE JESUITAS.—EN LA IGLESIA DE SANTA BÁRBARA.—EN LAS IGLESIAS DE PROVINCIA

Como la Catedral, las demás Iglesias dominicanas enriquecieron sus enjalbegados muros con no pocas joyas de arte, casi todas ya desaparecidas o maltrechas. Las más antiguas, las de mayor mérito, sobrevivientes de huracanes y de terremotos, se salvaban milagrosamente de la codicia extraña estimulada por la incuria nativa. Algunos casos son dignos de recuerdo. Ya pasados los tiempos del ominoso saqueo de Drake, el 1.º de junio de 1865, cuando las tropas españolas, tras la guerra de la Restauración, se ausentaban de Santo Domingo, el español José Lozano le dirigió al Ayuntamiento de Santo Domingo esta bizarra solicitud:

Habiendo visto en la Sacristía de Santo Domingo un cuadro antiguo en bastante mal estado, pero que pudiera servirme para satisfacer un deseo de artista, espero merecer de V. E. se sirviera proponer al Ayuntamiento, la enajenación por medio de una limosna al templo, del expresado cuadro. Y debiendo salir de aquí muy pronto dejo comisionado al Comandante del vapor D. Juan de Austria, para que se entienda con V. E., en lo relativo a este asunto.

La audaz petición fue sometida al buen juicio del que sería luego historiador nacional, José Gabriel García, y de Pedro María Mena, quienes salvaron con su atinada opinión el codiciado cuadro:

La comisión encargada de examinar el cuadro que está colocado en la Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, tiene el honor de informar a V. E. que la expresada obra es de mucho mérito artístico, y tal vez uno de los pocos monumentos que se conservan de la antigua riqueza del país; por cuya razón así como por la de ser de la propiedad de un templo tan pobre que acaso no tiene otra cosa que llame la atención, creen los miembros que suscriben, que el Ayuntamiento, mas bien que a enajenarla, debe contribuir a conservar la hermosa pintura a que se alude (1).

(1) Del original, En Archivo General de la Nación, Anexión, Legajo 2, Exp. 21. La carta del Ayuntamiento al peticionario es del 17 de junio de 1865. Al caso se refiere Luis A. Bermúdez en su artículo *Honor merecido*, acerca del historiador nacional García, publi-



Cabe determinar, ahora, a cuál de las antiguas pinturas de la vieja Iglesia de los dominicos se refiere este caso, uno de tantos, a veces de tan graves consecuencias como el del vergonzoso trueque de los vetustos bancos de la misma Iglesia por una más vistosa y nueva mercadería.

Cabe también averiguar cuáles imágenes se conservan en el Convento —Casa de Apóstoles, como lo llama Pedro Henríquez Ureña— de las que existían allí según el inventario del 20 de octubre de 1820:

Una Imagen Dolorosa.

Trece Altares, y el Altar mayor con la efigie del Patrono.

Dos imágenes del Angélico, Doctor Santo Tomás.

Otra del Patrono.

Otra de Santa Rosa.

Otra del Crucificado.

Otra de San Vicente.

Otra de San Gonzalo Amarante.

Otra de San Pedro Mártir.

Otra de Nuestra Señora del Rosario (2).

Otra de San José.

Santo Domingo Soriano en su cuadro.

Jesús en el Huerto.

Imagen de la Coronación.

De la familia Sacra, inmediatamente al Altar de Nuestra Señora de Chiquinquirá, que está pintada.

Algunas de estas imágenes sería, quizá, de las que trajo para su templo, en los comienzos del Siglo XVI, en los tiempos de Montesinos y de Las Casas, el egregio Fray Pedro de Córdoba.

La presencia de la Imagen de *Nuestra Señora de Chiquinquirá* en el Convento de los Dominicos quizá se deba a la circunstancia de que desde 1636 los padres dominicos han sido los guardianes de la Imagen en la Villa de su nombre y los más activos difundidores de su devoción. Tal vez fue traída

cado en *El Cable*, de San Pedro de Macorís, 24 de noviembre de 1896: «Por eso cuando hecho ya cargo de la plaza de Santo Domingo, como Regidor, el Sr. García, se opuso a que se le regalase, a un general de la marina española uno de los famosos cuadros de los que enriquecían el ex-Convento Dominico: oposición fundada pues nadie tenía derecho a disponer, para satisfacer los caprichos de nuestros encarnizados enemigos, de aquellas riquezas que pertenecían al pueblo dominicano tanto como el mismo territorio restaurado. Esa oposición, repetimos, fue bastante para que el patriota honrado se viese comprendido en los rehenes hechos por el orgulloso Gándara siendo canjeado en Puerto Plata como prisionero de guerra.»

(2) Una imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, en el Convento Dominico, regalo de doña Mercedes Vicini, enviada desde Roma, fue bendecida el 9 de octubre de 1910.



a Santo Domingo por uno de los Arzobispos que ocuparon las sedes de Santo Domingo y Bogotá.

Prenda del tesoro artístico del vetusto Convento de San Francisco, cuya construcción se remonta a los primeros años del siglo XVI, hoy en ruinas, es el Testimonio, de 1776, de la demanda de José Velasco y Báez contra el Reverendo Fray Tiburcio José Ruz, Presidente del Convento del Seráfico Patriarca San Francisco, para que exhibiese la tasación hecha por los Maestros de Pintura y Dorado, Pedro Capeller y Luis Torres, de las que hizo Velasco en el referido Convento, ocasión de largo litigio. Las obras realizadas por Velasco constan en la nómina presentada por él:

Nómina.—Razón de las obras que tengo hechas en el Convento de San Francisco, en los tres años que fue guardián el Padre Fray Tiburcio Ruz.

Primeramente en la Sacristía, una tapicería.

Item, en el Presbiterio, un frontal, el Sagrario y dos atriles, el pedestal de encima del altar, y la gradita de creencias, todo de oro y plata, y pintada la grada de subir al Presbiterio.

Item, en el altar de la Concepción, un Sagrario dorado, de plata.

Item, el retablo de la Humildad y Paciencia.

Item, el retablo nuevo para trasladar la Concepción.

Item, seis hacheros, seis blandones y dos arañas, todo dorado, de plata.

Item, el candelero del Cirio Pascual.

Item, el trono donde se pone la Señora, todo dorado.

Item, el monumento, pintado de perspectiva.

Item, el altar de la Tota Pulchra, pintado.

Item, el Coro, ocho cuadros, con uno grande en medio, sobre la sillería, y trece pinturas entre las sillas, y también encharolé toda la sillería y pintada la baranda del Coro.

Item, para las honras del Papa, catorce geroglíficos y el retrato del Papa.

Item, en la enfermería, el Altar con su frontal.

Las cenefas. Las andas. El cajón de vestirse y un balconcito, sobre la puerta de San Francisco.

Item, en la celda del Guardián, cuatro imágenes, grandes, en lienzo, y puertas y ventanas.

Cuya razón es cierta y verdadera (3)

(3) El extenso expediente, copiado en el A. G. I. de Sevilla, aparecerá en nuestra obra *Documentos para la historia colonial de Santo Domingo*. A las obras de Velasco se refiere Nouel en su *Historia Eclesiástica* (Vol. I, p. 381), al señalar que en San Francisco fue edificado a María Inmaculada un Camarin en que se veneraba su sacra imagen y que allí existía en 1879 una lápida con esta inscripción: *En honor de la Concepción de la Virgen se hizo este Camarin siendo Guardian Fray Tiburcio José Ruz. Año 1775*. En el Museo Nacional, de Santo Domingo, se conserva un medallón del *Buen Pastor*, pintado sobre cobre, de la escuela flamenca que, según la vieja tradición dominicana, procede de uno de los



La expulsión de los Jesuitas de las posesiones españolas de la América produjo la dispersión de no pocas obras de arte. A remediar el mal vino la Orden del Consejo, dictada en Madrid el 2 de mayo de 1769, por la que se dispuso reservar para el Tesoro Artístico de España las pinturas de los Colegios de Jesuitas de la América, y no venderlas, como se había resuelto antes (4).

Ello no obstó para que los tesoros artísticos de nuestra espléndida Casa de Jesuitas—hoy restaurada sin ninguna de sus joyas de arte—fuera despojada a lo largo de sus nuevas vicisitudes: la cesión a Francia, las invasiones de 1801 y 1805, la dominación de 1822 y los terremotos y tempestades. Todavía en 1850 quedaba en la célebre Casa, como una de las últimas prendas de su pretérito esplendor, el cuadro, parte del altar, entonces donado por el Arzobispo Valera al Comisionado americano Benjamín E. Green con destino a la Catedral Católica de Washington, que se construía a la sazón (5).

De este hecho nació, con las deformaciones de la transmisión oral, si no es que se trata de una donación distinta, esta tradición recogida por Luis E. Alemar:

En este coro se encuentra un gran órgano construido en Macklemburgo (Alemania), sobre el cual cuenta la tradición lo siguiente: «Que allá por el año de 1856, en la segunda administración del Presidente Báez, unos viajeros ingleses, de paso por esta ciudad capital, obtuvieron del Prelado, que lo era entonces Monseñor Portes e Infante, el permiso para disponer del retablo y altar mayor de la abandonada Iglesia de la Compañía de Jesús, situada en la calle Las Damas, hoy de Colón, altar que era todo de muy buena caoba raciza, estilo barroco, el que fué embarcado para Europa en un bergantín surto en el puerto. A cambio de esta donación, los agradecidos viajeros regalaron a la catedral el famoso órgano a que nos hemos referido y que hoy posee la Catedral, construido en Alemania, como el mejor que por entonces se fabricaba» (6).

En la Capilla de San Andrés todavía existía hacia 1910 una imagen pintada en un hueco, en el lugar en que se hizo más tarde una baranda que da a la contigua Iglesia del Carmen (7).

desaparecidos retablos de la Iglesia de San Francisco, cuya construcción se remonta a los años iniciales del Siglo XVI.

(4) Blanco y Aspuría, *Documentos para la Historia de la vida pública del Libertador*. Caracas, 1875, Vol. I, p. 106.

(5) Carta del Arzobispo Portes a Green, del 18 de marzo de 1850, en *Special Agents*, Vol. 15, p. 289, en Archivos Nacionales, Washington, D. C. En nuestra primera estada en la capital norteamericana en 1941, buscamos inútilmente esa reliquia.

(6) Luis E. Alemar, *La Catedral de Santo Domingo*. Barcelona, 1933.

(7) El cuadro del *Nazareno*, en la Iglesia del Carmen, fue traído de España por el Presbítero Felipe Sanabria. llegó en enero de 1912 y fue bendecido el 7 de febrero del mismo año.



En la Iglesia de Santa Bárbara, en la Capilla de *San Sebastián*, fueron colocadas en 1876 las imágenes del *Amor hermoso* y del *Patriarca San José*, «considerado el mérito de estas efigies», que se hallaban en el Camarín por carecer de sitio señalado (8).

En las demás villas de la Isla la pintura de la época colonial es ya bien escasa. En Santiago, quizá sobrevivientes del terremoto de 1562, se conservaban algunas pinturas en su Iglesia Mayor, a principios del siglo pasado, como lo recordaba el santiagués Antonio Del Monte y Tejada:

Llamaba la atención en este edificio la Capilla del Santísimo Sacramento... La pintura de los Doce Apóstoles, el Sagrario, el Frontal y los adornos de plata, la custodia de finisimas piedras, la gran campana de la torre y el altar eran muy notables .. (9).

(8) En el periódico *El Nacional*, S. D., No. 97, del 6 de mayo de 1876, se publicó el siguiente Remitido:

«Animada la que suscribe del más ardiente fervor religioso por todo lo que tienda a engrandecer la Santa Iglesia de Santa Bárbara, dispuso colocar en la Capilla de *San Sebastián* a la *Madre del Amor hermoso* y al *Patriarca San José*, que se encontraban en el Camarín por no tener lugar señalado; y considerado el mérito de estas efigies que perderían su valor si se les dejara abandonadas, dispuso hacer de uno tres nichos a fin de que quedaran colocados cada uno con su portada de vidriera y cuya colocación tuvo lugar el segundo domingo del mes que cursa, con la mayor solemnidad y en presencia de una numerosa concurrencia.

»Para este objeto recogí de las hermanas del Corazón de María y demás personas piadosas una limosna, logrando recaudar la suma de \$ 84.98 cts. y de los padrinos en la Bendición del altar la suma de \$ 28, que hace un total de \$ 112.98 cts.

»Los gastos de la Capilla ascendieron a 83 y los de la función religiosa de Bendición a \$ 26 que hacen \$ 109, resultando a favor de la fábrica una diferencia de \$ 3.98 que fueron dedicados a una vidriera para la claraboya de la capilla bautismal a fin de que no entre el agua y perjudique el altar donde se colocó a *San Francisco* que como lo arriba dicho carecía de lugar.

»Lo que pongo a conocimiento del público para satisfacción de los que hayan contribuido a esta piadosa obra, cuya recompensa recibirán o en esta tierra o en el cielo. Santa Bárbara 25 de abril de 1876. *Susana Morris*.»

Al *San Sebastián* de Santa Bárbara se refiere Palm en *Arte Colonial*: «Siglo XIX (?) Madera policromada (recientemente restaurado); ms. 1.10. Obra de arte popular que sigue la tradición barroca; probablemente de procedencia local.» No vacilaríamos en afirmar que la imagen es anterior al Siglo XIX; poco propicio en Santo Domingo a la sustitución de imágenes, particularmente en la primera mitad de la centuria.

(9) A. Del Monte y Tejada, ob. cit., Vol. III, p. 90. Nouel, en su *Historia Eclesiástica...* (Vol. II, p. 162), al referirse a la invasión haitiana de 1805, dice:

«Cuando Dessalines se vió en la necesidad de levantar el sitio de Santo Domingo y volver a la colonia francesa, se dirigió con su ejército al Cibao. Conocidos son los horrores que él y los suyos cometieron a su paso por esas comarcas. Saqueáronse las iglesias. Los soldados tomaban de ellas cuanto les caía a las manos. Entre los objetos de arte que uno de aquellos tomó de la Iglesia de Santiago había dos cabezas de Santos representando una a *San Pedro* y otra a *San Nicolás*. Uno de los feligreses pudo adquirirlas comprándolas a bajo precio y las conservaba en su poder, facilitándoselas a la Iglesia cada vez que las necesitaban. Así



El gran óleo de *Los Dolores*, que existió en la Iglesia de Higüey hasta el año de 1916, fue retirado del culto por el Pbro. Felipe Sanabia, para hacer una pequeña Capilla en el sitio que ocupaba, y abandonado «por viejo» fue víctima de la incuria y del tiempo.

La imagen de la *Purísima Concepción*, en Azua desde hace poco, estuvo muchos años en la Catedral de Santo Domingo. A fin de que no sea objeto de falsas atribuciones, se dan estas noticias: en un *Informe sobre los trabajos reparadores de la Catedral*, en 1877, que condujeron al providencial hallazgo de los restos de Colón, publicado por el Padre F. X. Billini en su revista *La Crónica*, del 11 de noviembre de 1885, dice:

Una de las piezas de madera en que desde hace largo tiempo descansaba la imagen de la Purísima Concepción, dedicada a la Parroquia de Azua, ya había cedido al enorme peso de esta efigie de bronce y por tal causa se dispuso ponerla en el nicho en donde aún se encuentra colocada... (10).

En la *Historia General de las Mercedes*, publicada en Madrid en 1639, Capítulo XX, se dice que en el Convento de las Mercedes, de Azua, «hay una imagen de N. S. de la Concepción muy devota». Y en el Convento Mercedario de Santiago de los Caballeros «otra imagen de la Madre de Dios, que es toda devoción de aquella ciudad» (11).

En su *Relación*, de 1681, el Arzobispo Fray Domingo Fernández de Navarrete, en sus noticias de la Iglesia de Bayaguana, dice: «Este año pasado se ha adornado con un cuadro de *San Juan Bautista*, que es el patrón» (12).

En la eglógica Villa de Baní, fundada en el Siglo XVIII, se conservan algunas imágenes de los tiempos coloniales. Según inventario del 14 de mayo de 1868, en la Iglesia Parroquial había las siguientes imágenes:

3 cuadros de altar con Nuestra Señora de Regla, Patrona; otro con el cuadro de Animas, y otro con Nuestra Señora de Dolores.

Un Crucifijo de plata.

Un Jesús Nazareno.

Un San Juan Bautista y la Magdalena.

Un San Juan Evangelista y la Resurrección.

continuó practicándose hasta el año 1891 en que la familia de aquél las restituyó a la Iglesia del Carmen. Ambas cabezas esculpidas en madera son admirables por su belleza artística.»

(10) La imagen fue hecha en Roma en 1874 por el escultor italiano Alejandro Nelli y bendecida en el Vaticano en abril de ese año. Fue trasladada a Azua. Acerca de su concepción, de su llegada a Santo Domingo y de otros pormenores, véase *Boletín de la Archidiócesis de Santo Domingo*, año 44, núm. 56, nov. de 1928.

(11) Cita de Nouel, *Historia eclesiástica...* Vol. I, p. 312.

(12) E. R. D., *Relaciones históricas...* Vol. III, p. 15. En la laboriosa identificación de imágenes en nuestras iglesias nos ha sido de mucha utilidad la docta obra del Pbro. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*. Ediciones Omega, Barcelona, 1950. Al mismo género pertenece la obra de Ch. Cahier, *Caracteristiques des Saints dans l'art populaire énumérées et expliquées*. París, 1867, 2 vols.



CAPITULO IX

LA IGLESIA DE LAS MERCEDES.—SU IMAGEN MILAGROSA.—ELOGIOS DE TIRSO DE MOLINA.—IMÁGENES DIVERSAS

Como derivación del culto de las Mercedes, del Santo Cerro, surgió en la villa de Santo Domingo la Iglesia de las Mercedes, una de las primeras de la Isla, de bella y larga historia, verdadero centro de irradiación de la devoción mercedaria en todo el Continente. A mediados del Siglo XVII había en la Isla Conventos de La Merced en el Santo Cerro, Santo Domingo, Santiago y Azua; y fuera de aquí, en Quito, en Camagüey, La Habana, Caracas y otras partes (1)

La Iglesia de las Mercedes, erigida en 1527, es doblemente célebre, por su Virgen milagrosa, Patrona en la Colonia y la República, y por haber sido morador del Convento mercedario aledaño no menor Maestro que Fray Gabriel Téllez, el inmortal Tirso de Molina, vecino de la ciudad por los años 1616 a 1618.

Cuantos escribieron acerca del Templo insigne no omitirían sus noticias de la portentosa imagen. El Padre Fr. Jerónimo de Alfaro, Definidor General en Santo Domingo en 1641, la describe así en su *Relación historial de los Conventos de La Española*:

(1) El P. Utrera se refiere al origen de los citados Conventos. En cuanto al de Caracas, dice:

«En 1638 atacó las plantaciones de cacao de Venezuela la alhorra, que puso espanto en los vecinos de Caracas. Era Gobernador de aquella Provincia el dominicano don Ruy Fernández de Fuenmayor, gran devoto de *Nuestra Señora de las Mercedes*, quien persuadió al Cabildo secular de Caracas que votase a *Nuestra Señora* por Patrona contra los avances de aquella dura enfermedad y jurase guardar su fiesta con misa, sermón y procesión de la Imagen, como así se acordó el 14 de junio de 1638... El Gobernador llevó frailes mercedarios de La Española para que fundasen en Caracas, y..., dió a los frailes una casa de hospedería «con capilla en forma de oratorio», y esto fué el comienzo de la fundación de 1651; el convento se acabó de hacer en 1670...» Cipriano de Utrera, *Ntra. Señora de las Mercedes, Patrona de la República Dominicana*. Historia documentada de su Santuario en la ciudad de Santo Domingo y de su culto. Santo Domingo, 1932, p. 19. Fray Cipriano habla de la introducción del culto de las Mercedes en Venezuela, procedente de Santo Domingo, y ofrece pormenores de la famosa imagen caraqueña de Las Mercedes, *La Guaricha*, «tan parecida—dice—a la imagen venerada en la ciudad de Santo Domingo», en su obra *Nuestra Señora de Las Mercedes, su templo en la ciudad de Caracas*, S. D., 1938, p. 23, 116-117.



Es cabeza de la Provincia el Monasterio de la misma ciudad de Santo Domingo, Casa muy principal y suntuosa. Tiene una insigne Iglesia de bóveda, de una nave, con ocho muy buenas capillas, cuatro a cada lado. Al altar mayor se sube por doce gradas, donde está una Imagen muy milagrosa y antigua, del tiempo de Cristóbal Colón (2); es de bulto, de madera, de la estatura de una mujer, y tiénela por principal Patrona (3).

Entre las referencias de la sacra imagen ninguna tan sugestiva como la de Tirso de Molina:

Donónos este precioso retrato y copia de la Augustísima Emperatriz del Cielo, doña Isabel, Reina Católica de España, entregándole con amorosas lágrimas a nuestros Religiosos, cuando con el afortunado y memorable Capitán don Cristóbal Colón, Almirante después del Nuevo Mundo, pasaron el Océano a desmentir filosofías opuestas a la Providencia Omnipotente.

Tirso, el sacerdote poeta que vio con ojos tan humanos las cosas de la Tierra, describía la Imagen como si la comparase con una de las bellas doncellas de su apasionada feligresía:

(2) Es bien difícil sostener, como se ha dicho, que la imagen de Las Mercedes fue obsequio de los Reyes Católicos al Descubridor, no obstante entrar en lo posible, salvo la inaceptable llegada de la imagen en el primer viaje de Colón, como se ha venido repitiendo durante largos años. En el periódico *El Progreso*, de Santo Domingo, No 30, del 18 de septiembre de 1853, se anunciaban así las fiestas patronales:

«NOVENAS. El día 14 se han principiado, como es de costumbre, las novenas de *Nuestra Señora de las Mercedes*, Patrona de la ciudad. Esta imagen tan antigua y cuyo favor imploran los dominicanos en todas sus aflicciones, es la misma que Isabel la Católica había heredado de sus mayores y que entregó a Cristóbal Colón en su primer viaje a América con el expreso encargo que la hiciera venerar en el punto que descubriera. Así lo hizo aquel náutico inmortal y desde entonces ha sido dicha imagen la protectora visible de este pueblo.»

(3) Fr. C. de Utrera ilustra así el texto de Alfaro.

«Algo mayor; si fué de bulto entero, se ignora hoy. Es muy probable que lo fuera, y en tal caso, poco a poco hubieron de la imagen de Colón y de doña Isabel, los frailes que, por no sacar en procesión una imagen de mucho peso y por abrazarse a la moda de vestir las imágenes de los santos con vestidos de ricas telas, destruyeron esculturas soberbias y junto con a maniquies las manos y cabezas de las imágenes, costumbre ya extendida a principio del siglo XVII. El armazón que ocultan los vestidos de *Nuestra Señora de las Mercedes* es de madera de caoba, lo que da a entender que tal desafuero se cometió en la misma ciudad de Santo Domingo. Esta mutilación tuvo su excusa en la practica de que como la portaban sacerdotes y la conducían debajo palio, no era cómodo llevarla en hombros, siendo pesada y estando en alto. Si los obreros sudan en ese trabajo, cuánto no los redondos o alargados presbíteros.» Cabe agregar aquí la advertencia del P. Trens de que «a partir del siglo XVI, la Virgen de la Merced deja la indumentaria clásica de las representaciones marianas y toma el hábito de la Orden mercedaria». (*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1964, p. 328.)



Es la milagrosa Imagen de altura algo mayor que en nuestro siglo tienen las mujeres, muy bien proporcionada y tan hermosa que es imposible poner en ella con atención la vista y no desahogar el corazón y el alma de cualquier congoja por apretada que parezca, hablo de experiencia, porque, aunque indigno, merecí cerca de dos años vivir en el dicho monasterio, y me sucedió no pocas veces en su presencia favorable lo que afirmo y dicen casi todos los que le frecuentan...

Habla Tirso de las mudanzas en el rostro de la Virgen, en días de Semana Mayor, como de prodigios y de milagros:

Viernes, le quitaron un lienzo con que se cubría y la advirtieron el semblante totalmente mudado, hecho carnes los ojos, las lágrimas copiosas bordando las mejillas, y éstas de suerte pálidas que los afectos de los presentes pasaban de admiración a un género de pasmo... Los labios hasta allí claveles, ya lirios y violetas... lo triste de su cara, porque la melancolía añade grados de intención a lo lloroso... quitándola el doloroso manto de improviso, se manifestó de suerte hermoso su virginal semblante, derramando gozos por los labios...

En las aciagas horas del terremoto ocurrido en los días de la llegada de Tirso, las mudanzas del semblante de la Virgen eran todavía más humanas, aunque el Milagro fuese cosa celeste para el poeta:

... la piadosa imagen abría y cerraba los favorables ojos incesantemente; ya el rostro sonrosado y encendido..., ya pálido y como temeroso... la milagrosa Imagen mudaba los colores de la cara... Cesó la tempestad y terremoto, pero no del todo la prodigiosa maravilla de la amorosa cara de la Imagen...

En labios de un naufrago, pescador de Tenerife, socorrido por la Virgen, pone Tirso esta exclamación:

Yo he estado en la Isla Española y Convento Mercenario, donde hay una Imagen toda maravillas, en la cual espero...

Estas noticias de Tirso, de su *Historia general de La Merced*, figuran en parte y en parte ampliadas en su obra *Deleytar aprovechando*, publicada en 1635. Refiriéndose a las mudanzas del semblante de la Virgen y a la *indevoción* de los que no creían en el milagro de esa prodigiosa transmutación, decía el poeta:

Dudó el escrúpulo para mayor crédito de sus religiosos, y más evidencia desta maravilla: depositóse la Imagen en el oratorio del Arzobispado Primado, llamáronse pintores y estatuarios, convocáronse filósofos y médicos, y exa-



minando a unos y a otros, contra el engaño de artificio, salió victoriosa la sencillez; y corrida la indevoción... (4).

Lástima que Tirso no dijera los nombres de los *pintores y estatuarios* que testificaron ante los milagros de la Virgen.

Un siglo después de las alabanzas de Tirso, el Rey se hacía eco de los milagros de la Virgen, como consta en Cédula del 12 de julio de 1729:

EL REY.—Porque Fr. Diego Rendon, Provincial de la Orden de la Merced de la Isla de Santo Domingo, me ha representado que en el convento que su Religión tiene en aquella ciudad hay una Imagen de Nuestra Señora de la Merced, dádiva de los Reyes Cathólicos mis predecesores y la primera que pasó a aquellos parages, por cuja intercesión se han experimentado en ellos portentosos milagros, así en los temblores de tierra, tempestades, invasiones de los enemigos, en que se ha aparecido visiblemente, sobre las murallas, como en otros diferentes sucesos, por cuios beneficios la había jurado dicha ciudad por su Patrona (5).

Si la sagrada Imagen está de tal suerte envuelta por la leyenda que la historia apenas puede desvelarla, para el arte es también impenetrable misterio: ni autor ni año se le conocen, al igual que a casi todas las obras de arte de nuestros tiempos.

Como en todas nuestras Iglesias, la ignorancia y los elementos han puesto sus destructoras garras en Las Mercedes. En un imperfecto inventario del Templo, de 1820, que de por sí da idea de abandono y de agostamiento, figuran las siguientes obras:

La Cena del Señor.

Un crucifijo pintado.

El Altar Mayor colocada la Imagen de Nuestra Señora de la Merced, su cuadro guarnecido de plata con el púlpito de concha, y los dos altares colaterales que también tienen láminas de plata.

Otros cinco Altares, todos habilitados con sus Aras (6).

(4) Tirso de Molina, *Deleytar aprovechando*. Madrid, 1635, folios 181 a 188. En esta obra recogió Tirso las composiciones poéticas que le premiaron en el Certamen celebrado en 1616 en Santo Domingo. Hemos visto otras dos ediciones, de Madrid, de 1677 y 1765.

Por el 1949 causó revuelo entre los tirsisistas de España la noticia de la aparición de un retrato de Tirso en Santo Domingo, al que le consagró un artículo el P. Fr. Gumersindo Placer en la revista *Estudios*, Madrid, 1949, edición dedicada a *Tirso de Molina*, p. 721-724. Pero no se trataba, fatalmente, sino de una copia moderna, hacia 1930, del pintor dominicano Oscar Marín, como se rectificó en *Estudios*, enero-abril de 1951, y en la revista *Clio*. S. D., No. 91, sept. de 1951.

(5) Véase en Utrera, *Ntra. Señora de las Mercedes*, S. D., 1932, p. 33. y nuestra obra *Apuntes y documentos*, S. D., 1957, p. 102.

(6) En Inventario, de 1801, de pertenencias del Convento de Las Mercedes, publicado por Utrera, ob. cit., p. 76, figuran no pocos efectos de la Virgen. Véase fotografía de la



No figura en el torpe Inventario el «hermosísimo *Cristo resucitado*», visto por Tirso de Molina en 1616, que era sacado en las procesiones.

Tampoco aparece la tabla de 1734, lamentablemente perdida, como lo refiere Utrera:

En el curso de obras de embellecimiento de la Iglesia, se perdió por causa de la desaprensión del fraile que hacía dichas obras, una tabla de caoba con una pintura antigua que decía así: «Anno Domini 1734 die 5 Septembris, Ego fr. Joannes Galavis, Archiepiscopus Dominicopolitanus Indiarum Primatus consecravi Ecclesiam et Altare hoc in honorem Virginis Mariae de Mercede et reliquias SS. Blasii Episcopi et martyris, Clari, Adaucti, Honesti, Benigni, Fausti, Valentini, Justinii et Severae Martyrum in eo inclusi, et singulis Christifidelibus hodie, unum annum et in die anniversario consecrationis hujusmodi ipsam visitantibus quadraginta dies de vera indulgentia in forma Ecclesiae consueta concessi.» Esta tabla medía 0.70 × 0.35 cms. y se veía en uno de los soportes del segundo arco toral; lo que la ignorancia supo respetar, no lo respetó la vulgaridad de un albañil sin cejo ni consejo (7).

Como llevados de la mano sabia y amorosa del venerado Maestro Fray Cipriano de Utrera, recorramos el templo, su templo, en el que la pasión de la historia y el fervoroso culto de la amistad nos juntaron tantas veces y donde él duerme ahora como en su propio lecho:

La capilla destinada a la Virgen de Altagracia... es la actualmente dedicada a María Inmaculada. Estaba pintada al óleo sin otros exornos en los muros que unos angelones cantantes; todo se hizo desaparecer al darse a esta capilla nueva disposición y buena luz. No se perdió nada con aquella destrucción de dibujos sin mérito alguno.

Solo el Maestro pudo responder—quizá afirmativamente—a esta pregunta: ¿No sería esa Imagen de la *Inmaculada* la que inspiró a Tirso su *Canción a la Natividad de María Inmaculada*, escrita junto a Ella en sus días dominicanos del Convento de las Mercedes? Ya, tristemente, la Imagen no luce las joyas infinitas y los mil diamantes que deslumbraron al poeta, que servirían para encontrarla:

Imagen de *Nuestra Señora de las Mercedes* en *La Cuna de América*, S. D., No. 91, Sept. 1908.

El recordado médico Dr. José Brenes Ruiz poseía en Santo Domingo, en 1911, una imagen de *Las Mercedes*, «obra de muchos siglos: tenía varias inscripciones a sus plantas. Postrada se veía una indígena en actitud suplicante. Se supone obra del Siglo XVI. ¿Dónde estará esa joya?». Así se dice en apunte de Luis E. Alemar.

(7) En su obra *Ntra. Señora de Las Mercedes*, S. D., 1932, p. 34.



*Hermosísima Aurora,
Luna jamás menguante, siempre llena,
Sol, cuya luz ningún planeta iguala,
pues todo el mundo en vuestra ausencia llora...
Con joyas infinitas
os adornáis de mil diamantes llenas...
Una paloma blanca
de vuestro ebúrneo cuello, Niña, pende...*

En las descripciones de Fray Cipriano se van mezclando las cosas antiguas con las modernas, las casi siempre lamentables faenas de los repintes, de las mudanzas y sustituciones de las imágenes:

El retablo de Nuestra Señora es de caoba; no ha podido ser mundado de la pintura roja que cubre la madera, por causa del revestimiento de láminas de plata que al estilo románico del altar da aspecto de falso plateresco. Está mutilado por la que toca a la laminatura, y unas imágenes de bulto que han sido yuxtapuestas esperan que llegue el día que, con buen acuerdo, sean retiradas de allí en gracia de que tan rico y magnífico retablo no pierda la severidad y arte que contiene. La Señora, que antes ocupaba un nicho abierto en el muro, que detrás cerraban grandes puertas, está hoy dentro de un gran relicario de cedro y cristales difusores de luz, construidos por Fernando Puello y ordinariamente se tiene velada, salvo en las funciones del culto en que la Virgen María es objeto primario del mismo.

En la parte superior del retablo está la imagen de San Lorenzo, en madera, conservada allí, no por su mérito, antes en mérito de la tradición y de la historia del templo.

Bajando de la Capilla Mayor, quedan a mano derecha, por el orden que se anuncia, las capillas que siguen:

La de la Divina Pastora: fue antes del Sagrario, y debiera serlo siempre; está la imagen de la Divina Pastora, traída en 1910 por los Capuchinos, dentro de un camarín de hechura sencilla y agraciada; el retablo es antiguo y está reducido al color natural de la madera, que es caoba. Allí estaba un altar medio deshecho, de San Pedro Nolasco. Está en la capilla una vidriera policroma, que representa el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, hechura bávara, obsequio de Monseñor Nouel en 1912, y debajo de la misma capilla, en cripta antigua, reposa el cuerpo de la poetisa dominicana Salomé Ureña (8).

La capilla de la Inmaculada Concepción: la imagen en frío altar de cemento revestido de yeso, y nicho inferior que ocupa una imagen pequeña de

(8) Nunca pensara Fray Cipriano que reposaría allí mismo, junto a la poetisa. Como hemos dicho en otro lugar, la poesía y la historia presiden allí como en un breve reino de nuestro espíritu.



San Rafael Arcángel. *Sobre repisa, y en espera de un altar, se tiene una linda imagen de Cristo-Rey... traída por los P.P. Capuchinos y bendecida el 14 de febrero de 1932.*

Cierra la ventana de esta Capilla una hermosa vidriera artística, en la que se representan los adalides del misterio de la Pura y Limpia Concepción de María, alegoría, y un cancel resguarda el pequeño recinto...

Capilla que es simple vestíbulo, en que están: un cuadro de azulejos, moderno, discretamente colocado, que representa a Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada; una piedra de mármol conmemorativa de la consagración de la Iglesia en septiembre de 1734; la estatua yacente, tosca y malbaratada, de Fr. Fernando de Canales, reconstructor del Templo.

La Capilla de las Animas, con dos altares: de las benditas Animas el uno, del Santo Cristo del Perdón el otro, de mucha piedad... Fuera de la imagen del Divino Redentor, no hay cosa de mérito en la Capilla, cerrada últimamente con un cancel...

Yéndose, asimismo, del fondo de la Iglesia a la puerta principal, están estas Capillas:

Capilla que da paso a la sacristía y a lo que fué Convento de mercedarios. No hay allí altar, y el monumento funerario, con ángel oferente, de mármol, y no altar, es un «pegote» que mucho desdice de la inmunidad que debe conservarse en el Santuario nacional de la Patrona de la República en materias ornamentales, que no guardan relación ni con el culto ni con las glorias patrias.

Entre esta Capilla y la que sigue está el púlpito, decente y sencillo, que será relevado cuando piadoso donante ofrezca uno en que se representen, por vía de honra propia de la Nación, las figuras ornamentales de Fr. Gabriel Téllez, lumbrera de la literatura hispana; Fr. Amador de Aguiar; Fr. Fernando de Canales y Fr. Diego Rendón Sarmiento, los tres mercedarios beneméritos a quienes se debe la edificación y la reedificación del Templo.

Capilla de San José, en cuyo altar está secundariamente colocada Nuestra Señora de la Altagracia, de relieve en madera, obra de los talleres de Venancio Marco. Frontero a este altar está otro dedicado actualmente al Beato Diego José de Cádiz, cuadro de mérito desconocido; el altar, de los antiguos de esta Iglesia, de caoba.

Capilla de San Antonio de Padua, imagen en altar de los tiempos coloniales. Frontero a él, otro en que está la imagen de San Francisco de Asís, hechura moderna, bendecida por el Arzobispo Nouel el 2 de octubre de 1915.

La sacristía... es amplia, su pavimento de mármol y no decorada. La cajonera que en ella está era de la Catedral. La conventual, hecha en 1697, probablemente obsequio del Arzobispo Carvajal y Rivera, mercedario, está en la sacristía de la Catedral. De caoba riquísima, valuado el mueble en no menos de \$10.000.00, comprendido el mérito de su antigüedad; en el costado tiene esculpido: 1697.

En alto en los muros de la Iglesia, está un Apostolado que ha relegado



de la vista de los visitantes una desnudez fría y desapacible sobremanera. No valen los doce grandes cuadros gran cosa... Colocados en 1922, en que se restauraron los lienzos interiores de los muros.

Habla Fray Cipriano de algunas imágenes del Templo, antiguas y modernas: de *San José*, de los talleres de Venancio Marco, de Valencia, de tamaño natural, muy artística y valiosa, bendecida por el Arzobispo Nouel en 1913; de *San Antonio*, que antes estuvo en la Iglesia Seminario, trasladada a la Iglesia de Regina, y de allí, en 1910, a las Mercedes; de la preciosa imagen de la *Inmaculada*, llegada de España en 1912 (9); de *Jesús Cautivo*, que por no haber sitio en el Templo se tiene guardada, y asimismo la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, dotada de túnica nueva en 1913, y de «potencias de plata y hermosa cabellera», en 1916; de la *Divina Pastora de las Almas*, Patrona de las Misiones de Capuchinas, recibida de España en 1910, colocada en el altar que tuvo la *Virgen de la Altagracia*, en la actual Capilla de la *Inmaculada*.

Agrega Fray Cipriano que un cuadro de mosaicos, colocado en lo alto de la residencia de los Padres, anexa a la iglesia, que representa a la *Divina Pastora*, fue bendecido en 1925. Habla, asimismo, de la imagen de piedra de *San Lorenzo*, en una hornacina sobre la Puerta Mayor (10).

Al final del breve recorrido por el Templo, como Tirso de Molina ante los milagros de la Virgen en los días del terremoto, Fray Cipriano, fervoroso creyente, de tan profunda religiosidad que apenas le llegara a la superficie, recuerda devotamente las aciagas horas vividas por él en el espantable Ciclón de 1930, y ve también prodigios y milagros:

Que examinada la imagen de Nuestra Señora por quien esto escribe durante el Ciclón, estando ya forzada la puerta principal y entrando la manga de viento y agua con la violencia y cantidad que son de suponer, ni los vestidos de la imagen se movían, ni penetraba entre ellos formando campana, ni se mojaron, y solamente los grilletes que penden de sus manos tenían un tenue movimiento de oscilación...

(9) Fue traída de España, en 1912, por los Padres Capuchinos. Modelada por el laureado maestro español Venancio Marco. Las facciones de esta obra de arte, de tamaño natural, son bellas, delicadas y perfectas, el plegado del traje rico y movido con naturalidad, las manos y los pies admirablemente acabados y la orla del manto lo mismo que la fimbria de la túnica estofada en oro, destacándose sobre el color celeste del manto y el blanco amarillento del vestido. Así la describían a su llegada

(10) La devoción de la Divina Pastora es bien popular en España y América, como lo dicen estos viejos versos:

En Valencia y Aragón,
en Cataluña y Castilla,
en las Indias y Sevilla
brilla nuestra devoción.
Padres capuchinos son
los que os hacen conocida...



CAPITULO X

COMIENZOS DE LA PINTURA MURAL.—NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.—EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.—ESCUDOS DE ARMAS

La pintura mural, que supone, es claro, la presencia del artista, empieza en América en la primitiva Santo Domingo, fundada por Bartolomé Colón hacia 1496, en la margen oriental del Ozama, donde fue erigida la vetusta ermita de Nuestra Señora del Rosario, en la que se conservaban hasta hace poco los vestigios de la más antigua pintura mural hispana, de que haya noticia en nuestro Continente. Allí oró el Padre Las Casas, en 1544, ante la imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, «abogada de la gente del mar», pintada en la pared «desde el tiempo de la conquista», como decía el Arzobispo Alvarez de Abreu en 1741 (1).

A la misma época, comienzos del siglo XVI, pertenecen los murales de la Iglesia del antiguo Santiago, construida en 1511—hoy paraje de Jacagua, donde se puede ver parte de sus ruinas —, en la que había una alberga «y sobre la puerta de dicha alberga pintadas unas armas de la Pasión de Cristo», según reza en documento de 1747 y en el plano anexo en que aparecen los viejos murales (2).

A los primeros años corresponde el ya borroso mural de la Iglesia y Hospital de San Nicolás, fundado por Ovando en 1503, el *Descendimiento de la Cruz*, del que apenas quedan las escaleras, la lanza con la esponja y la lanza heridora del costado de Nuestro Señor, «que debió ser complemento del retablo del altar del Crucificado. Esta pintura, probablemente, era un fresco...», dice el crítico dominicano Pedro R. Contín Aybar (3).

(1) En F. R. D., *Relaciones históricas de Santo Domingo...*, Vol. III.

(2) E. W. Palm, *Las ruinas de Jacagua*, antigua ciudad de Santiago de los Caballeros, en *B. A. G. N.*, No. 46, S. D., 1946.

(3) Pedro René Contín Aybar, en *La pintura mural en Santo Domingo*. (Algunas notas para su estudio), en *La Nación*, S. D., 22 de mayo de 1945. En su artículo inconcluso, Contín Aybar menciona los murales de la Iglesia de Santa Bárbara. Según se ha dicho, el viejo mural de San Nicolás es copia de *El descendimiento de la Cruz*, de Juan de Ribera, *El Españolito*, lo que no parece cierto, porque Ribera nació en 1588 y murió en 1656. El tema del *Descendimiento de la Cruz*—que siempre evoca una de las obras maestras de Van der Weyden, de los tiempos de Isabel la Católica—abundó en la América colonial. Del 1587 es el óleo de Medoro, de la Catedral de Tunja; y de fecha posterior el de Alfonso de Heredia, en la Catedral de Bogotá. De la *edad de oro* de la pintura en México, fines del Siglo XVI, es el famoso *Descendimiento*, de Echave El Viejo, que ha sido atribuido al Ticiano, y que existe en Tzintzuntzan, Michoacán.



Entre las más antiguas pinturas murales de la América se cuentan, además, las existentes en la parte posterior del Altar Mayor de nuestra Catedral, descubiertas en 1911 durante las reparaciones hechas al Templo por Monseñor Nouel, a las cuales se refiere Angulo Iñiguez en su obra *Gótico y Renacimiento en las Antillas*:

Un trozo de pintura mural no ha mucho descubierto en la Capilla del Tesoro, comunicada por una reja con la del Obispo Bastidas, nos permite suponer que en Santo Domingo, como en Méjico, durante el siglo XVI, la pintura de ese género debió de desempeñar un importante papel en los interiores religiosos. Es de suponer que todos los muros de la Capilla o una buena parte de ellos estarían cubiertos por esa clase de pintura. Representa una santa con la palma del martirio y leyendo en un libro. Su estilo es parecido al mejicano coetáneo (4).

El Profesor Palm ha fijado su atención en la supervivencia de estas desmedradas pinturas murales, ya en la triste vía de su desaparición total. En San Francisco, dice, «en el alfeizar de las aspillas se han conservado restos de pintura mural». En la Casa de Colón, «en el segundo piso, se han conservado varios nichos con restos de pintura mural» (5).

Entre los murales de La Española deben contarse, además, los escudos de armas y demás ornamentos pictóricos realizados en los muros de nuestros monumentos arquitectónicos: en documento de 1673, relativo al sepulcro de Colón, se dice que «de tiempo inmemorial a esta parte estuvieron puestos y pintados cuatro escudos de sus armas en las dos paredes colaterales de dicha Capilla Mayor... y en lugar más alto y preeminente las armas reales...» (6).

Anteriores, con mucho, al 1586, año de su destrucción, eran las arrogantes pinturas del Palacio del Gobernador—hoy Palacio Viejo, frente al Ozama— que alude uno de los vándalos compañeros de Drake:

Tuvimos la ciudad por espacio de un mes... empleamos todas las mañanas en poner fuego a sus casas... Entre otras cosas que vimos en Santo Domingo, nosotros no debimos pasar una muestra notable del orgullo y jactancia del

(4) Angulo Iñiguez, *Gótico y Renacimiento en las Antillas...*, 1947. Fotografía de esa pintura en Alemar, *La Catedral de Santo Domingo...*, p. 49. En su *Historia del Arte Hispánico*, Salvat Editores, Barcelona, 1940, Vol. I, p. 358, dice el Marqués de Lozoya: «De la escuela sevillana procedieron probablemente los primeros pintores que pasaron a América. Es difícil determinar, tal es su tosquedad, la procedencia del autor de las pinturas murales de la Catedral de Santo Domingo, en las cuales el prurito italianizante se manifiesta sobre todo en las fingidas arquitecturas.»

(5) Palm. *Monumentos...* Vol. II, p. 81 y 108.

(6) Berwick y de Alba, *Autógrafos de Cristóbal Colón*. Madrid, 1892, p. 187-189.





19) Santo Tomás de Aquino. Convento Dominico.





20) Iglesia de Las Mercedes. Altar Mayor.





21) Santa Isabel Reina, Iglesia de Las Mercedes.





22) N. S. de Guadalupe. Iglesia de Las Mercedes.



Rey de España y de la Nación: que nosotros encontramos en el Palacio del cual ordinariamente el Gobernador de la Colonia hace su morada. Para entrar a la sala y otros departamentos de la mansión es preciso primero subir a unos bellos y extensos peldaños por encima de los cuales hay una sala muy espaciosa semejante a una galería, en uno de los lados de la cual se ve un gran escudo de armas de España, debajo un gran globo que contiene todo el compás de mar y de la tierra, por encima del cual hay un caballo alzado sobre sus dos patas traseras y dirigiendo las delanteras como para saltar, con esta divisa como señal: Non sufficit orbis, que vale como decir El Mundo no basta (7).

De los tiempos de la colonia es también el mural que existía en el viejo Palacio del Cabildo, frente a la Plaza de Armas, hoy Parque de Colón. En una reseña de los actos de la anexión a España, de marzo y abril de 1861, hay esta interesante información: «En aquel momento caía un pedazo de concha de pared en la sala del Cabildo, hoy Gobierno Civil, y notándose que aparecían ciertas pinturas, se empezó a quitar con sumo cuidado las diez o doce capas de cal que cubrían el muro, y con asombro se vieron aparecer la figura de los Reyes Católicos pintados de negro, y en traje de Corte a Colón arrodillado a sus pies, presentándoles el Nuevo Mundo, y otros varios personajes con trajes a la antigua usanza» (8).

Así, ¡cuántas pinturas murales en nuestros templos bajo sucesivas capas de cal en el curso de cuatro siglos! Y lo peor del caso es que ha sido común en toda la América (9), incluso en México, a pesar de que las pinturas murales del siglo XVI en los monasterios mexicanos—como lo afirma Martin S. Soria—constituyen *el conjunto de frescos más importante de ese Siglo en todo el orbe hispánico* (10).

Puede afirmarse, pues, que el verdadero comienzo de la pintura española en el Nuevo Mundo se halla en los murales, que suponen, como hemos dicho, la presencia del pintor, en su primer destino en las nuevas tierras, que no era otro que la decoración de las Iglesias que fueron erigiéndose paralelamente a la obra del Descubrimiento y la Conquista. Ya lo decía Palomino: «Y el pintar en las paredes de los templos las historias sagradas, y los martirios

(7) E. R. D., *Relaciones históricas de Santo Domingo...* Vol. II, p. 44.

(8) En nuestra obra *Antecedentes de la Anexión a España*, S. D., 1955, p. 142. Véase en el Apéndice *Pinturas murales de Santo Domingo*.

(9) En su artículo *La pintura mural en Nueva España* (en *Artes de México*, México, No 4, 1954, p. 7-12), Manuel Toussaint ofrece copiosa noticia de pinturas murales del siglo XVI, recién descubiertas en México. Se refiere, además, al sorprendente aprendizaje artístico de los indios bajo la enseñanza de los frailes y a la copia de grabados en madera para decorar los muros.

(10) Martin S. Soria, *Notes on early murals in Mexico*. En *Studies in the Renaissance Society of America*. New York, Vol. VI, 1959, p. 236-242.



de los santos, fue providencia importantísima, y observada en la primitiva Iglesia, para que sirviesen de libros a los ignorantes.»

Tales son los antecedentes más remotos de la pintura mural hispanoamericana, que ha alcanzado en la América de hoy tan elevada jerarquía, como lo proclaman Diego Rivera y José Clemente Orozco, en México; Cândido Portinari, en el Brasil; Jaime Colson y Vela Zanetti, en Santo Domingo.

A esa jerarquía, tan patente en nuestros días, se refiere el arquitecto mexicano Carlos Obregón García, en su rotunda reafirmación de que la pintura alcanza su máxima expresión y su verdadera finalidad aplicada a la arquitectura. Nunca—dice—el cuadro de caballete o el dibujo podrán ser lo que es el mural.



CAPITULO XI

LA PINTURA RELIGIOSA.—DISPOSICIONES DEL CONCILIO DE TRENTO.—LOS SÍNODOS AMERICANOS.—LA IGLESIA Y EL ARTE.—CONTRA EL VANDALISMO

La pintura religiosa, arma de la Iglesia de Cristo, recobró su esplendor tras de sufrir las vicisitudes a que la sometieron los iconoclastas, pero, ya en los tiempos del Renacimiento, ante el renovado auge de las formas clásicas, del imperio del desnudo, la Casa de Dios se vio obligada a contener sus excesos y fantasías. De ahí que el Concilio de Trento consagrara al Arte religioso su última solemne sesión, en diciembre de 1563, en que dispuso:

... Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración... Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye el pueblo recordándole los artículos de la Fe... se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por su medio... que no se pinten y adornen las imágenes con hermosura escandalosa...

Estas decisiones ecuménicas fueron recogidas en uno de los cánones del Código de Derecho Canónico, el 1.276, vigente, según el cual se prohíbe colocar en las Iglesias u otros lugares sagrados ninguna imagen insólita, no aprobada por el Ordinario, aprobación que no puede extenderse jamás a las imágenes que no estén en armonía con el uso admitido por la Iglesia, que expresen algún dogma falso, o que sean contrarias a la decencia y a la honestidad (1).

(1) También el Concilio de Trento, dice Weisbach, «tomó posiciones respecto a la reforma del arte religioso. En su última sesión promulgó instrucciones encaminadas a ello. Se prohibió colocar en las iglesias toda obra de arte que estuviese en relación con alguna doctrina errónea. Había que evitar toda impureza, así como todo aquello que pudiese dar a una obra un aspecto provocativo. Estos decretos eran, no obstante, tan poco precisos, que se trató de comentarlos en una serie de tratados de autores religiosos y laicos. Un punto controvertido fue, por ejemplo, el lugar que podía concederse al desnudo en el arte cristiano. Algunos adoptaron un punto de vista de absoluto rigor y defendieron la opinión de que ni siquiera al niño Jesús había de representarse desnudo; otros trataron de fundamen-



Con anterioridad al Concilio de Trento, en el Concilio Mexicano de 1555, se tomaron medidas concernientes a la pintura, tales como la de prohibir la representación de temas religiosos a pintores no examinados por las autoridades eclesiásticas.

Asimismo, en las *Constituciones Sinodales* redactadas en Santa Fe de Bogotá en 1556, Capítulo XXII, se trató del exceso en las pinturas religiosas:

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que causan indecisión y en las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas indecentes de imágenes, estatuímos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar pio sin que se nos dé noticia, o a nuestro visitador general para que se vea y exa-

tar una posición intermedia». (Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, p. 62.)

Véase Emile Male, *El arte religioso después del Concilio de Trento*, en su obra *El arte religioso*. México, 1952 (Fondo de Cultura Económica). Véase, además, las disposiciones de los Concilios de Nicea y de Trento acerca de las imágenes en los templos, de su uso, invocación y veneración, no estudiadas en la obra de Male.

Los textos acerca del tema son bien abundantes y de vivo interés para los investigadores: en 1632 se publicaron los «pareceres y censuras que los reverendísimos Padres Maestros y señores Catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas, sobre el abuso de las pinturas lascivas y deshonestas, en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentadas donde sean vistas». De la misma época es la obra del jesuita Martín de Roa, *Antigüedad, Veneración y fruto de las Sagradas Imágenes y Reliquias*. Historias y ejemplos a este propósito, por el P..., de la Compañía de Jesús. Sevilla, 1623.

Ya en 1777 la Inquisición tenía mandado, en diversos edictos, «que las sagradas imágenes se pinten, fundan, esculpan y fabriquen con verdadera y decorosa propiedad, de manera que exciten dignamente en los fieles afectos de piedad, devoción y reverencia a los sagrados originales...». (L. P. B., *Del respeto a las sagradas imágenes, y contra las pinturas lascivas y deshonestas*, en *Archivo español de arte*. Madrid, p. 64-66.)

De la obra del mercedario Interian de Ayala, *El pintor cristiano y Erudito. Tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, 1730, hay extracto en Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, Tomo V, 1941 (Instituto Diego Velázquez.)

En el *Arte de la Pintura*, de Pacheco, en el Capítulo XIII, se dedica un apartado a la «Pintura del ayuno del Salvador y tentaciones del demonio», en que se apuntan las normas de representar estas imágenes con toda propiedad. Véase Enrique Lafuente Ferrari, *La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza*, en *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid, Tomo XIII, 1937, p. 235-258. Ver, además, *Problèmes de l'art sacré*. Le Nouveau Portique, París, 1951; Raymond S. Stiles, *Las Artes y el Hombre*. Versión española de Jaime Bofill y Ferro. Editorial Reverté, Barcelona, 1950; Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*. Flammarion, París, 1936; Fray José María Vargas Ugarte, O. P., *Arte religioso ecuatoriano*. Quito, 1956; y Heirich Berlin, *Dos estudios mexicanos*. Artistas y milagros. Un tenebrario de Pedro Maldonado. En *Anales del Instituto de Arte y de Investigaciones Estéticas*. Universidad de Buenos Aires, B. A., Núm. 15, 1962, p. 109-124.



mine si conviene o no; y el que lo contrario hiciere incurra en pena de diez pesos de buen oro, la mitad para la tal iglesia y la otra a nuestra voluntad (2).

Las solemnes resoluciones del famoso Concilio (1545-1563) no se cumplieron solo en el Viejo Mundo: por Real Cédula del 12 de julio de 1564, Felipe II las aceptó para su guarda en todos sus dominios, y, como era de esperarse, esas disposiciones no tardaron en trascender a la América, adaptándose a su medio y extendiéndose hasta el indígena.

Así, en el Segundo Concilio Provincial limense, de 1567, Capítulo LIII, se estatuyó:

Puesto que la pintura es más ventajosa a los ignorantes que la miran que la escritura a los que leen, juzgamos útil y necesario, que las imágenes de los santos sean visitadas por los ordinarios y rectores de los lugares, y si se encontraren algunas tan deformes e indecentes, que se aparten de la verdad de los hechos, y por su deformidad den ocasión de falta de respeto, sean reformadas enseguida, de tal forma que crezca la devoción de los pueblos, y por ellas los hombres se exciten al conocimiento de los hechos, y, como dice el santo concilio Tridentino, por los saludables ejemplos que se presentan a los ojos de los fieles, den gracias a Dios, y compongan su vida y costumbres a imitación de los santos.

Y como dice el mismo Concilio general, que las imágenes no se pinten o adornen con una belleza procax; este santo Sínodo manda que en adelante ninguna imagen de la Santísima Virgen o de otras santas, sean adornadas con vestidos femeninos, o que sus caras sean demacradas con afeites y colores adulterados; más no por esto prohíbe este Santo Sínodo, colocar un manto sobre la imagen de la Virgen o de alguna santa (3).

En el Sínodo de Quito, de 1570, se reglamentó el uso de las imágenes, de acuerdo con el célebre Concilio:

Ordenamos y mandamos—decía—que nuestros curas vean las oratorias de los indios... y si tuvieren imágenes de Nuestra Señora o de los Santos, les den a entender que aquellas imágenes son una manera de escritura... y porque algunas personas no consideran el daño que hacen y venden a estos

(2) José M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá, 1869, Vol. 1, p. 500.

(3) Publicado en latín por el P. Francisco Mateos, en *Missionalia Hispánica*. Núm. 20, Madrid, 1950, p. 209-296. Acerca de los trajes, véase María Elena Sodi de Pallares, *Historia del traje religioso en México*. Editorial Stylo, México, 1950. En nuestra Biblioteca particular conservamos este curioso impreso: *Nuevo traje de las mugeres, introducido en reverencia de la Santísima Virgen María, dignísima Madre de Dios*. En Zaragoza, año 1679 (1 folio. Volumen de Varios, 17-49).



indios imágenes profanas... mandamos so pena de excomunió... que ninguna persona sea osada a vender ni dar imágenes a indios...

También se refirió a la pintura religiosa el Concilio Mexicano de 1585.

En el Concilio celebrado en Santo Domingo en 1622, en que participó el gran poeta Bernardo de Valbuena, por entonces promovido de la Abadía de Jamaica al Obispado de Puerto Rico, se consagró el Capítulo VIII a las imágenes, según el texto siguiente, pasado al latín por Valbuena y ahora traducido al español:

I.—De la custodia de las reliquias, y de las imágenes, y de los milagros. *Enseña la Santa Madre Iglesia que los santos que reinan con Cristo ofrecen a Dios oraciones por los hombres, y que por consiguiente es bueno y útil invocarlos para impetrar beneficios de Dios, y venerar humildemente sus imágenes y reliquias; más para que no venga al desprecio o la irrisión de donde debe nacer la más alta religiosidad, procuren diligentemente los obispos y sus visitadores que las reliquias se guarden en la iglesia en lugar conveniente y limpiísimo, de donde no se saquen sino devota y religiosamente, y a los que miran las cosas sagradas se evite toda lascivia, y se quite toda superstición, y no se adornen, o esculpan, o pinten las imágenes de los santos con una belleza procaz o torpe, que sea observada por los fieles; a nadie sea lícito poner en algún lugar o iglesia, aún exenta, alguna imagen desacostumbrada, excepto la aprobada por el obispo, ni publicar novedades y milagros inconsiderablemente.*

II.—De las imágenes y esculturas que se han de buscar, y de no convertir los vestidos en otro uso del que tienen al presente.—*Al desnudar y vestir las imágenes, principalmente de la Santísima Virgen, que se adornan por las festividades del año con diversos vestidos, se falta en cierto modo a su veneración por la indecencia con que esto se hace, y porque temerariamente aquellos a quienes está confiada su custodia las cambian algunas veces para usos impropios, lo cual para que no lo hagan en adelante, los Eónomos de las confraternidades o de las iglesias, con el consentimiento del obispo, procuren perfeccionar las imágenes esculpidas para que lo más cómoda y prontamente posible puedan colocarse en las iglesias, y entre tanto prohibimos a todos de cualquier estado que sean, bajo pena de excomunió latae sententiae, que usen dichos vestidos para adorno y uso que no sea el de las santas imágenes (4).*

(4) *Concilio dominicano de 1622*, publicado en latín, con una introducción, por Fray C. de Utrera, en *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Santo Domingo*. Núms. 29-37, de 1938-1940.

Utrera se refiere al Sínodo de 1685, citado más adelante, en su obra *La Inmaculada Concepción*. Documentos y noticias para la Historia de la Archidiócesis de Santo Domingo, Primada de América. S. D., 1956, p. 89.



En los Sínodos de la Isla no faltaron las normas para la dignidad de las imágenes. Fray Cipriano de Utrera refiere gráficamente, con su gracia andaluza, que el Arzobispo Fernández de Navarrete «obró lo que pudo para dignificar el atavío de las imágenes santas, más escasas de ajuar y adornación que las mujeres de tahures, malandrines y mercaderes, a quienes eclesiásticos pedían prestado para fiestas ornatos que a aquellas hembras sobraban». El P. Utrera se refiere al Sínodo de 1685, que mandaba lo siguiente:

En conformidad y observancia del Decreto del señor Urbano VIII, mandamos que las imágenes de Nuestra Señora, y de otros santos y santas, por rico que sea el vestido, se componga sin modo alguno que parezca profano, y a uso del siglo, sino con la santidad y pureza que las mismas Imágenes piden, y no han de aderezar dichas Imágenes para los altares, fiestas y procesiones, con oro, joyas o cadenillas, ni piedras preciosas del uso secular y que hayan de volver al uso común y profano de los seculares, sino con los vestidos y adornos que tienen reservados. Y declaramos que podrán pedir y poner las joyas y adornos de unas imágenes a otras, y rogamos y encargamos a los RR. PP. Prelados de las Religiones así lo ordenen y manden se ejecute pues lo manda así Su Santidad.

La persistencia de cierto tipo de fiscalización sobre el estado y calidad de las pinturas, emanada de las disposiciones del Concilio Tridentino, se comprueba—como señala Boulton—con el edicto del Santo Tribunal de la Inquisición, publicado en 1770, recomendando se recojan «Las imágenes que se hallan imperfectas como viejas». En el «Libro de Actas de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco», de Caracas, se puede ver cómo, ateniéndose a dicho edicto, la Junta, en su reunión del 22 de abril de aquel mismo año, decidió presentar al Santo Tribunal «dos imágenes, una de Nuestra Señora de la Concepción y otra de San Luis, Rey de Francia, las que no se hallan con la decencia debida», «para que las recogiese si era del caso».

Y en el Concilio Mexicano celebrado en 1771—cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Pública de Toledo—figuran las *Reglas que deben observar los pintores christianos para cortar todo abuso en las sagradas ymágenes*.

Entre los preceptos de la Iglesia de América, relativos a las demasías en el arte religioso, quizá ningunos tan interesantes como los del Concilio Provincial de Santa Fe de Bogotá, de 1774, que consituyen por sí solos, como dice Jaramillo, «todo un compendio de estética colonial».

En el capítulo *De las imágenes de los Santos, sus pinturas y esculturas* se detallan las reglas que debían observarse en la veneración de las imágenes sagradas y se instruía al pintor en los requisitos necesarios a su arte, de esta suerte:

El piadosísimo uso de imágenes de santos extendido desde el principio de la Iglesia católica hasta nuestros tiempos, es muy útil según la doctrina de los santos Padres, de los sumos pontífices y de los concilios, porque con su vista



se mueven los hombres a implorar los auxilios de Dios y a imitar las virtudes de aquellos santos a quienes representan.

Así, mandamos, que sean veneradas las sagradas imágenes con la debida religiosidad, no absolutamente por ellas sino con relación a Dios y a los originales, con apercibimiento de proceder contra los menospreciadores de ellas, por los términos que haya lugar como contra los herejes, con arreglo a los concilios.

Exhortamos y amonestamos a todos los fieles tengan en sus casas algunas imágenes sagradas, como la de Cristo nuestro redentor, o de María santísima señora nuestra, para que eleven el corazón a Dios e invoquen su patrocinio. Y mandamos a los curas párrocos no bendigan las casas en donde no hallaren algunas imágenes, o a lo menos una cruz.

Prohibimos que las imágenes de Jesucristo, de María santísima, de los ángeles, apóstoles, evangelistas y otros, se pinten y esculpan en otro hábito y forma que la que se ha acostumbrado en la Iglesia católica desde su origen, y que si estuvieren pintadas y esculpidas de otro modo no se expongan a la pública veneración. Ni se vistan las de santos de alguna religión con hábitos de otra orden de que no hayan sido; y estándolo se quitarán y reformarán poniéndoles el hábito de su propia orden, y así lo observarán los eclesiásticos seculares y regulares sin excepción alguna.

Prohibese igualmente toda pintura, escultura e impresión falsa, apócrifa, supersticiosa o que contradiga a la verdad de la sagrada Escritura, tradiciones cristianas e historias eclesiásticas (5).

Se indicaba luego la manera en que debían interpretarse determinadas imágenes y se prohibía todo lo atentario a la majestad de la Religión:

La imagen de Dios Padre sentado en su trono entre los coros de espíritus bienaventurados o sin ellos, puede ser colocada así en las iglesias como fuera de ellas, según lo declaró el sumo pontífice Alejandro VIII. Pero prohibimos expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma, y del mismo modo las imágenes de escultura e impresa en la forma referida.

Los pintores, escultores e impresores se abstengan de pintar, esculpir e imprimir imágenes sagradas en traje deshonesto, acto profano, ridículo, poético o que represente vanidad, impudicia, e irreligiosidad; sino que las pinten, esculpan e impriman en acción, adorno y hábito santo, respirando piedad y devoción; y finalmente no contengan las tales pinturas e imágenes cosa con-

(5) Del Concilio Provincial de Santa Fe de Bogotá, 1774, en la citada obra de Groot. Vol. 1, p. 579-580.



traria de la cristiana religiosidad, bajo la pena de su prohibición y perdimento.

Pero no solamente se preocupó el Concilio santaferoño de la propiedad teológica de las figuras, sino también de su belleza, elegancia y buen gusto:

Previénese a los párrocos y rectores de las iglesias, administradores o mayordomos de cofradías o lugares píos no manden pintar, ni hacer a maestros imperitos imágenes sagradas, para que se coloquen en las iglesias con pretexto de que las hacen por menos precios que los peritos en el arte; bajo la pena de que siendo ridículas, ineptas e indevotas se volverán a pintar y hacer de nuevo a sus expensas.

Como lo estatúa el Código de Derecho Canónico, las imágenes habían de ser aprobadas antes de ser expuestas a la veneración:

Prohibimos que las imágenes sagradas se expongan a la pública veneración en las iglesias ni en otro lugar, aunque sea exento, sin que primero sean reconocidas y aprobadas por los ordinarios, aunque sean modestas, decentes y piadosas, bien pintadas y esculpidas, pues todas han de ser presentadas a los ordinarios para su aprobación graciosamente y para bendecirlas, como está prevenido en el ritual y pontifical romano.

Se imponía, además, para las imágenes inmundas o ya impropias para el culto, el insólito castigo de su enterramiento bajo las losas del templo y se dictaban otras reveladoras medidas:

Las imágenes fastidiosas a la vista por la antigüedad, o inmundas e indecentes, se enterrarán en el pavimento de las iglesias (6). Las que fueren deformes, mutiladas e inútiles para el culto, se quitarán también de las iglesias y de cualquiera otra parte pública o privada.

En los altares no se pintará efigie de alguno aunque sea bienhechor de la iglesia, sea vivo o haya muerto. Ni las imágenes de plata, cera u otra materia, ni tablillas votivas se pongan colgadas de las imágenes de los altares, y si se hallaren algunas las quitarán los párrocos y rectores de las iglesias.

Finalmente, el desnudo quedaba condenado como impúdico:

Prohíbese toda imagen o pintura obscena, no solo en las Iglesias aunque sean exentas, ni en sus atrios o frontispicios sino también en casas particulares

(6) Esta disposición, torpemente cumplida por no pocos sacerdotes, dio lugar—;aún los da!—a lamentables excesos. La simple *antigüedad* ha sido suficiente para que muchas obras de arte se hayan consumido bajo el pavimento de las Iglesias. En nuestro país ha habido «enterradores de imágenes», como el Pbro. Felipe Sanabia, quien sepultó antiguas imágenes bajo el pavimento de la iglesia de El Seibo, hace apenas unas tres o cuatro décadas.



y se reprende la temeridad de aquellos pintores que pintaren a Cristo Señor Nuestro en la Cruz en figura de cordero y no de hombre.

Así trascendió a la América, en cuanto al arte, el principio del Concilio de Trento de que el *Arte tiene como único fin a Dios*. Principio que se amplía en la sentencia de Burkhardt: *La primera y más notable función del arte ha sido ponerse al servicio de la Religión*, concordante con la fórmula jesuítica todavía imperante en el siglo XVIII: *el arte debe ser un tributo que los pueblos rindan a la Iglesia*.

Las apuntadas disposiciones del Concilio de Trento fueron de particular importancia para la América, como lo revela el Sínodo santaferoño, porque nuestra pintura de la época colonial apenas trascendió de su ámbito primitivo: la Iglesia. Fueron sacerdotes los grandes aportadores de pinturas, de imágenes, para la América; para la Iglesia pintaron los primeros artistas que cruzaron el Océano rumbo a La Española, como Diego López, «pintor de imágenes», en Santo Domingo en 1501, y tantos otros que no pasaron el mar, como Alejo Fernández y como Murillo; fue pintura sacra la que se produjo en el Continente durante largos años (7); y fue un Ministro del Señor el primero en crear, en México, una Academia de Pintura (8).

Toda la energía espiritual de la época colonial, pues, tuvo un solo y enorme cauce: la Iglesia, y dentro de ella las Artes, elemento principal de la cultura.

(7) Ya lo afirmaba Angel Avilés, en 1893, al señalar que las obras de arte españolas, las pictóricas especialmente, se limitaban en lo antiguo, en América, a cuadros religiosos y a retratos de familia. «En el primer género—decía—habían trabajado nuestros artistas del siglo de oro, y no hay quien ignore que el gran Murillo vivió algunos años en Sevilla de lo que pintaba para el Nuevo Mundo, cuando la ciudad del Betis era centro de contratación y obligado punto de partida y de arribo para las naves españolas que comunicaban éstos con aquéllos reinos.» (Angel Avilés, *Memoria*, en *Congreso literario hispano-americano*. Madrid, 1893, p. 558.)

Los potentados de la Colonia solían mandar hacer a España sus retratos y sus lápidas sepulcrales. En el Convento Dominicó, de Santo Domingo, se conserva la grande y rica loza sepulcral de Diego Caballero. En cuanto a su retrato, refiriéndose a los primeros españoles que pasaron a la venezolana isla de Cubagua, dice Boulton: «En aquel abigarrado grupo resalta la figura un tanto flamenca del que fue más tarde mariscal y veinticuatro de Sevilla, Diego Caballero, a quien el poeta Juan de Castellanos recuerda en sus Elegías. Su retrato, pintado por Pedro de Campaña, en el retablo de la Purificación, de la Catedral de Sevilla, tiene una especial fascinación para nosotros los venezolanos, pues allí está el rostro del que fué Contador de la isla Española: contratante y mercader de muchas canoas de indios en Cubagua que, junto con Juan de Barrera, Barrionuevo y el tesorero Castellanos, ahí hicieron casas suntuosas y cosecharon fortunas y honores.» (Boulton, ob. cit., p. 13.)

(8) Véase, en cuanto a la contribución de los dominicos, la obra del P. Martínez Vigil, *La Orden de Predicadores, sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes*. Madrid, 1884, p. 36-39; y la del P. Marchesse, *Memoria dei piu insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*. Firenze, 2 vols., IV edición.



Si el espíritu religioso español se exterioriza «en un arte puesto al servicio de Dios», como se ha dicho, ese espíritu había de extrovertirse en la América con más poderosa expresión, porque el español cumplía aquí una apasionada misión cristianizadora.

Las Iglesias fueron los primeros Museos de la América, y así se explica que se multiplicaran pródigamente, desde la tradicional aparición de la Virgen de las Mercedes en el Santo Cerro, ante las huestes de Colón, las imágenes milagrosas, obras del Arte al servicio divino.

De tal modo entraba Dios en el arte de San Lucas, primero entre los pintores cristianos, que no ha sido único el ejemplo de Palomino, llamado el *pintor teólogo* por su profunda dedicación a los temas sagrados.

Será difícil, pues, encontrar en la América del Siglo XVI una pintura que no sea de carácter religioso o el retrato de algún personaje, Oidor, Gobernador o Virrey. Las de otros géneros aparecieron tardíamente, lo que es también testimonio de la preponderancia de la Iglesia colonial en el arte. Y no podía ser de otra suerte porque la pintura española de los siglos XVI y XVII era fundamentalmente religiosa, cristiana.

La Iglesia puede gloriarse de su extraordinaria contribución al auge y dignidad del arte, desde el Vaticano, supremo Museo de Arte del Universo, hasta la Catedral de Santo Domingo, punto de partida en todo estudio del arte en el Nuevo Mundo, y desde el Beato Angélico hasta los sacerdotes que, al servicio de Dios, hicieron de la América un vasto museo de pintura religiosa. En algunos templos americanos el arte impera de tal modo que la Iglesia de la Compañía de Jesús, de Quito, ha sido llamada por Navarro *ascua de oro fundida en un crisol de arte infinito*.

La reiteración de disposiciones eclesiásticas relativas a las imágenes, pinturas y esculturas, supone la frecuente transgresión de los sagrados cánones, más de moral que de arte, como en la siguiente relación, algo irreverente e hiperbólica, en que el francés Dorvo Soulastre, en Santo Domingo en 1798. tiempos de apogeo del ateísmo, en Francia, describía una procesión de Semana Santa:

Llegamos a Santo Domingo, cuatro días antes del domingo de ramos. Los habitantes celebran este tiempo con procesiones que salen de diversas iglesias, por la noche, después de la puesta del sol. Los oficiales de la guarnición, muchos niños, los vecinos, casi todos los hombres de color, asistían a ellas con cirios en la mano. Dos o tres santos de plata, colocados en nichos de caoba, cubiertos con láminas de oro o de plata, son conducidos en andas por hombres de color o de soldados. Delante del santo o de la santa iban tres o cuatro malos tocadores de violín y de violoncelo, a quienes acompañaban otros tantos cantores, que por la cara y por su voz, parecen eunucos. Yo noté muy particularmente el paseo que se hace dar a una virgen, Nuestra Señora de los Siete Dolores. Me impresionó desagradablemente la coquetería y el lujo que rodeaba a esta madre de Jesús. Ella estaba vestida con una saya de terciopelo



color violeta en forma de funda; un magnífico bordado formaba una especie de jiba; el pecho, de una forma muy redondeada y de una blancura más allá de toda expresión, estaba desnudo. Sus cabellos negros y muy rizados estaban sujetos con una corona de diamantes y casi igual a la que llevan nuestras reinas de teatro. Esta virgen, de tamaño natural y cuya faz respondía a la elegancia del vestido, me pareció capaz de inspirar pensamientos muy distantes del objeto de la solemnidad (9).

Por lo dignas de ser repetidas, para evitar que se prosiga la vandálica obra de destrucción de las antiguas obras de arte que aún subsisten en nuestras Iglesias, se acoge aquí la prédica de Navarro en sus *Contribuciones*:

Nuestros historiadores y biógrafos no han hecho otra cosa que copiarse mutuamente y acusar a nuestros artistas de muchas fábulas que ya se escribieron también de otros. Es que las fuentes de información son escasas y el vandalismo reinante durante todo el tiempo de la República que ha perseguido despiadadamente y sigue persiguiendo las reliquias artísticas para llevarlas fuera o destruirlas del todo, impiden o al menos dificultan la labor del historiador. Hoy apenas tenemos los restos del arte colonial contenidos en las iglesias, y aún éstos vemos que van desapareciendo.

¡Curioso fenómeno! Mientras los seglares reaccionan hacia el gusto colonial, aún cuando fuera más por moda que por un verdadero sentimiento artístico, los frailes de algunos conventos expulsan sin piedad, de los preciosos retablos de sus iglesias, las imágenes coloniales tan típicas, únicas que se conforman con el ambiente borrominesco de esos altares, y las sustituyen con las modernas, frutos de la actual decaída cultura artística española, u horribles partos de la escuela comercial alemana! Arrumadas deben encontrarse en las bodegas conventuales de la Merced y San Agustín las imágenes españolas, de los siglos XVII y XVIII mientras se exhiben las bonitas estatuas de un sentimiento religioso asaz forzado y que hace un contraste tan grande que no acertamos a explicarnos cómo sean preferidas a las que son obras profundamente religiosas de la sincera fe de los escultores españoles de aquel tiempo, que se daban disciplina y ayunaban antes de tomar en sus manos las gurbias y el formón.

No solo en Sudamérica, pues, sino en toda la antigua Colonia hispana, lo que no hicieron los huracanes y los terremotos lo hizo la incultura, así la seglar como la eclesiástica. Como en Roma, ante los despojos de los mármoles del Coliseo. podrá repetirse aquí que lo que no hicieron los bárbaros lo hicieron los Barberini.

(9) En nuestra obra *La Era de Francia en Santo Domingo*. S. D., 1955, p. 62.



CAPITULO XII

LAS IMÁGENES MILAGROSAS.—LA ALTAGRACIA.—NUESTRA SEÑORA DE AGUA SANTA.—EL SANTO CRISTO DE BAYAGUANA.—NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO. LAS MERCEDES.—LA VIRGEN DE GUADALUPE.—LA ALTAGRACIA DE QUIBOR.
LA VIRGEN DE REGLA

Con razón ha dicho Giraldo Jaramillo que cualquier estudio sobre el desarrollo del arte hispanoamericano de los días coloniales quedaría incompleto si se omitiera la referencia a una de las manifestaciones de mayor trascendencia social y estética de aquella época fecunda: las *imágenes milagrosas* (1). En verdad que fueron tiempos felices—agrega—aquellos en que lo sobrenatural estaba tan estrechamente vinculado a lo terreno; en que santos y santas bajaban de lo alto a traer un poco de paz y de consuelo a las almas que poblaban estos reinos de las Indias; y en que el milagro era consuetudinario acontecer que no turbaba las costumbres conventuales de la sociedad colonial y «apenas servía para avivar la fe y encender la piedad de la doméstica grey americana». Cabría, además, alguna referencia a los ídolos indígenas, equivalentes a nuestras imágenes milagrosas, dotados, como creía el indio, de mayores poderes sobrenaturales y aun diabólicamente humanos.

La destrucción de los ídolos indígenas en La Española, en asombrosas cantidades, fue el primer signo material de la sustitución de la fe del aborígen

(1) Jaramillo se inspira, probablemente, en la obra de Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715). Madrid, 1947. Dice el pintor teólogo:

«Cuanto se agradece Dios de la adoración de las santas imágenes, lo acreditan los portentos; lo declaran los concilios; lo canoniza la Iglesia; y lo testifican repetidos testimonios del cielo, en prodigios de la misma naturaleza, y de imágenes formadas por extraños y maravillosos medios. Cuántas (que la religiosa piedad de los fieles ocultó de la sacrilega invasión de los moros) hayan sido milagrosamente aparecidas, o felizmente halladas, lo acreditan nuestras historias y antiguas tradiciones. Cuantos prodigios se hayan experimentado por medio de las imágenes sagradas, así de escultura, como de pintura, no hay pluma que los pueda escribir, ni lengua que los pueda explicar, y así sólo haremos memoria de algunas imágenes, que por medios milagrosos y sobrenaturales han sido formadas; y otras, que por medios extraños y preternaturales se han hallado esculpidas.»

Palomino habla de las apariciones milagrosas: de la Cruz de Limanche, en Chile, en 1636; de Nuestra Señora de Chiquinquirá, en Colombia, y de la Guadalupe, en México. Habla, además, de Cortés, de Moctezuma, de los historiadores de Indias Solís y Herrera, de los trajes de los indios de América.



por la fe cristiana. Entraba el arte, pues, en ese solemne desplazamiento, como en un nuevo destino ajeno a su esencia: el de la cristianización.

Trata Jaramillo, en su admirable obra, de la aparición de la *Virgen de Guadalupe* al indio mexicano Juan Diego, del milagroso nacimiento del culto de la *Virgen de Chiquinquirá*, el 26 de diciembre de 1586, de la *Virgen de Las Lajas*, del *Cristo de Sopó*; y es lástima que no señale el punto de partida, en la América, de esas devociones surgidas del milagro. El pintor de la imagen de N. S. de Chiquinquirá—dice Jaramillo—es el primer pintor conocido de la historia artística de Colombia: Alonso de Narváez.

La verdad es que Santo Domingo, y no México, tiene la primacía, de largos años, en el culto de las imágenes milagrosas, desde la aparición de la *Virgen de las Mercedes*, ante las huestes de Colón, en 1495, a la que corresponde el milagro del *Cristo de Maracaibo*, igualmente indemne al fuego y a las flechas; y a la portentosa aparición de la *Virgen de la Altagracia*, en Higüey, a la que corresponde la del *Cristo de los Ponce*, de la Iglesia de San José, de San Juan de Puerto Rico, según la leyenda enviado por Ovando a Ponce de León y salvado providencialmente flotando sobre las aguas cuando el barco que lo traía se estrelló a la entrada de San Juan; y asimismo la aparición de la *Virgen de Guadalupe*, en México (2). Ante tantas apariciones excelsas es fuerza recordar a Herder: «el arte mismo es la aparición de Dios en el transcurso de la Historia».

Al prodigio del Santo Hoyo, en el Santo Cerro, que no se ahonda por más que los romeros extraigan de allí su tierra milagrosa, corresponde también

(2) Al célebre santuario mexicano se refiere la obra de un antiguo vecino de Santo Domingo, el Dr. Francisco Xavier Conde y Oquendo (1733-1799), *Disertación histórica sobre la aparición de la portentosa imagen de María Santísima de Guadalupe de México*. México, 1852-1853, 2 Vols. (Hemos examinado esta rara obra en la Biblioteca de la Universidad de Harvard.)

Del santuario colombiano trata Fr. Domingo Barragán, *Reseña histórica de la Virgen de Chiquinquirá*, en su *Novena a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Reina de Colombia*. Imprenta Veritas, Chiquinquirá, Colombia.

Ver, además, Fr. Francisco de S. Joseph, *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Ntra. Señora de Guadalupe...* Hácese memoria de otras muchas imágenes. En Madrid, año de 1743. En nuestra Biblioteca particular conservamos este curioso impreso, en Sevilla, en 1693: *Relación verdadera del singular prodigio que la Magestad de Dios ha obrado en la milagrosa imagen de su glorioso siervo San Nicolás de Tolentino, que se venera en la Iglesia de el Convento del Señor San Agustín, de la Villa de Cazalla de la Sierra...* (2 folios, Vol. 17 de Varios, pieza 48). De los milagros de San Agustín y de su retrato se trata en *Relación de la invención del cuerpo del Gran Padre y Doctor de la Iglesia, San Agustín*, impreso, 4 páginas. Dice que «aportó un navío a Cartagena, cuyo Capellán Fr. Pablo Camarasa, Religioso Agustino, y hijo de la Provincia de Aragón, traía un retrato de San Agustín en una lámina pequeña, de las que se sacaron en el tiempo que estuvo descubierto el Cuerpo del Santo, que no quiso alargar el Prior de San Agustín de aquella ciudad por precio alguno; pero permitió copiarle; y dicen es el rostro hermoso y grave, y todo proporcionado; y no tan moreno como hasta ahora le han pintado; y prometen comunicarle por día brevemente». (En nuestra Biblioteca particular. Varios, 17-63.)



el portento de la fuente que surgió en donde se realizó el milagro de Chiquinquirá, que tampoco se ahonda, a pesar de que del barro que han sacado de allí los feligreses, en el curso de tres siglos, se podía haber hecho, como dice Groot, «unas pirámides como las de Egipto, o mayores» (3).

Como si se adelantara a Jaramillo, el Canónigo dominicano Luis Jerónimo Alcocer, en su noticiosa *Relación* de 1650, le consagra un capítulo a los *Santuarios y ymágenes de devoción miraculosas que ay en esta Ysla*, en los que incluye la célebre Cruz del Santo Cerro. Dice:

Sea la primera el estandarte de Nra. Sagrada religión, la Santísima Cruz de La Vega. Esta Santísima Cruz mandó poner en un cerro muy alto y que se veía de muchas leguas alrededor el Almirante Don Christoval Colon muy cerca de donde después se pobló la ciudad de La Vega (4).

La ymagen miraculosa de nuestra Señora de Alta Gracia está en la villa de Higuei, como treynta leguas desta Ciudad de Santo Domingo; son innumerables las misericordias que Dios Nuestro Señor a obrado y cada día obra con los que se encomiendan a esta Santa ymagen; consta que la trayeron a esta ysla dos hidalgos naturales de Placencia en Estremadura, nombrados Alonso y Antonio de Trexo que fueron de los primeros pobladores desta ysla, personas nobles como consta de vna cedula del Rey Don Felipe Primero año de 1506, en que encomienda al Governador desta ysla que los acomode y aproveche en ella, y aviendo experimentado algunos milagros que avia hecho con ellos la pusieron para mayor veneración en la yglesia parroquial de Higuei, adonde eran vecinos y tenían haciendas.

Parece que no quiere Dios Nuestro Señor que salga de aquella villa, porque a los principios embiaron por ella el Arçobispo y cabildo de la cathedral y se desaparecio de vn arca adonde la traían cerrada con veneración y cuidado y el mesmo tiempo se aparecio en su yglesia de Higuei adonde solía estar; está pintada en un lienzo muy delgado de media vara de largo y la pintura es del nacimiento y está Nuestra Señora con el Niño Jesús delante y San Joseph a sus espaldas. Y con aver tanto tiempo, tiene muy vivas las colores y la pintura como fresca (5); van en romería a esta santa ymagen de

(3) Los milagros abundan en las historias eclesiásticas de toda la América. De la obra del jesuita Antonio Ruiz de Montoya, *Conquista espiritual hecha por los Religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape...* Madrid, 1639, decía Gallardo que esta obra «es un continuo portento: apenas hay párrafo de ella que no contenga un milagro, aparición o cosa tal... Los milagros que se cuentan no tienen otro apoyo que la fe del autor y la que a los lectores les sobre para creer». (Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca...* Madrid, 1889, Vol. IV, p. 289)

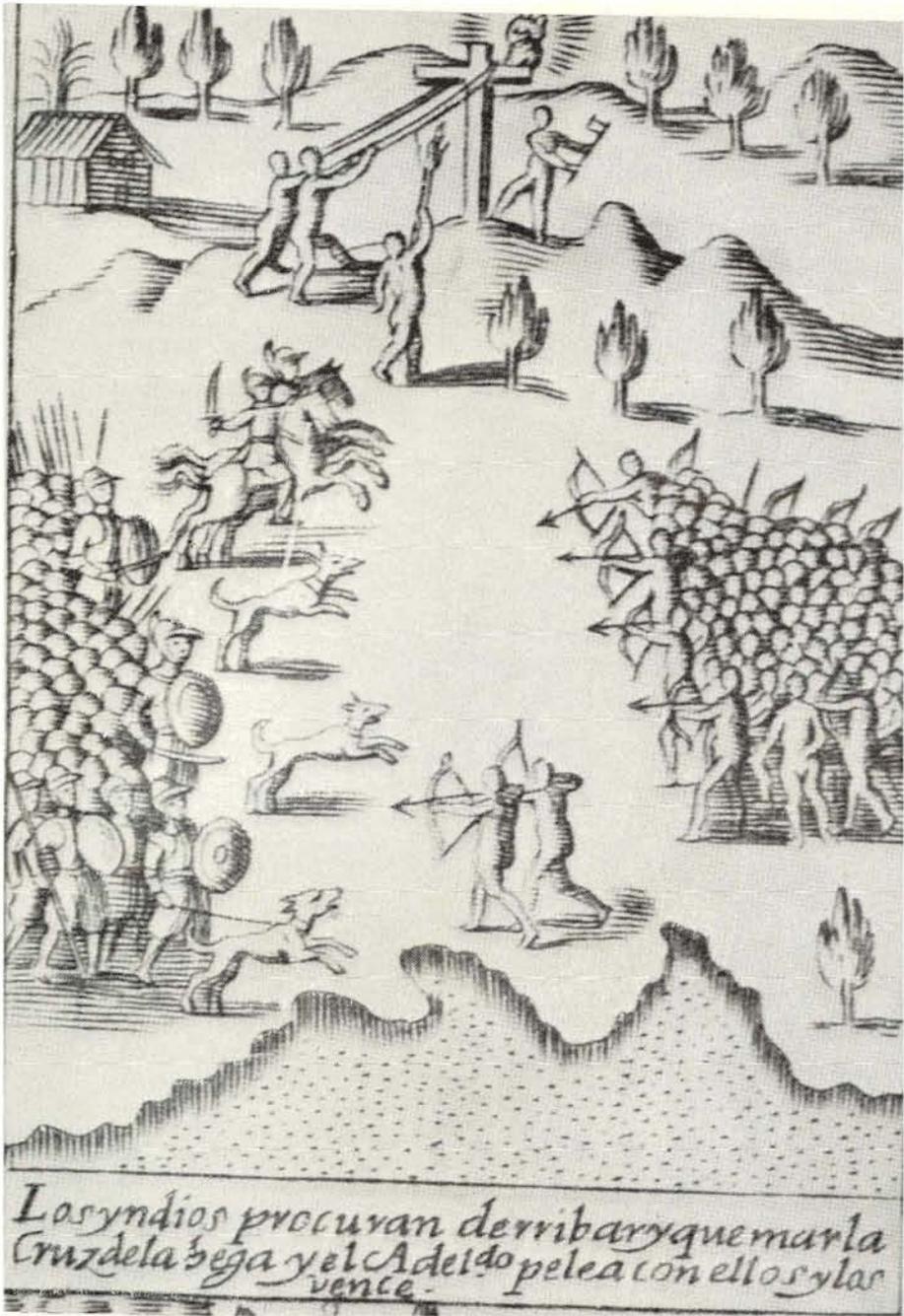
(4) Acerca de los milagros de las *Mercedes*, de Santo Domingo, véase Capítulo IX, y *Autos sobre los milagros de N. S. de la Merced en la Isla de Santo Domingo*, en nuestra obra *Apuntes y documentos*. S. D., 1957, p. 102.

(5) La descripción de Alcocer concuerda con la del Arzobispo Francisco Pío en su carta del 25 de julio de 1664, en que daba cuenta del peligro que corría el templo de Higuey a





23) Inmaculada Concepción, Iglesia de Las Mercedes.



26) Aparición de Las Mercedes. Santo Cerro, 1495. Dibujo en Herrera, *Décadas*, edición de 1730.



Nuestra Señora de Alta Gracia de toda esta ysla y de las partes de las Indias que están más serca y cada día se ven muchos milagros que por ser tantos ya no se averiguan ni escriven, algunos en señal de agradecimiento. Los hacen pintar en las paredes y otras partes de la yglesia y con ser los menos ya no ay lugar para más; son muchas las limosnas que se hacen a esta santa yglesia y asi esta bien proveida de ornamentos y tiene muchas lamparas de plata delante de su santa ymagen.

La ymagen miraculosa de Nuestra Señora de Agua Santa esta en la villa de Boia que es de indios descendientes de los de esta ysla; no ay noticia de quien la dio a los indios; dicen algunos que un santo clérigo que fue su cura nombrado Antonio Moiano, otros que un religioso Dominicano; lo cierto es que a obrado Dios por ella muchos milagros y asi es frequentada de romería y como esta ocho o dies leguas de Santo Domingo, acuden mas a esta santa casa y ymagen; es de vulto de una quarta de alto pero muy perfectissima y que causa devocion; tiene una yglesia bien labrada y adornada aunque de paja y con ornamentos y lánparas de plata y la una arde siempre de limosnas (6).

En la ciudad de Vayaguana en la yglesia parroquial esta un Santo Christo de vulto que a obrado Dios Nuestro Señor por él muchos milagros (7).

En la ciudad de Monte de Plata ay una ymagen de Nuestra Señora del Rosario miraculosa que la tienen en mayor veneración después que an visto muchas cossas maravillosas que a obrado Dios Nuestro Señor con sus devotos.

En el Cerro donde estuvo la Santa Cruz de La Vega quando la quitaron para llevarla a la ciudad de La Vega, pusieron otra Cruz en el mismo oyo

causa de los piratas y de lo que había prevenido para su custodia. Decía: «... es el primer santuario que hicieron los catholicos en ella (la isla) conque viene a ser el santuario primero de estas Yndias. Esta en el en un quadro pintada en un lienzo sobre tabla la Ymagen de Ntra. Señora con nuestro buen Jesús niño dormido sobre un lienzo a los pies, y tan incorruptible que con ser el quadro aun no de media vara de alto, jamás ha tenido detrimento aunque el de aquella parte es humido, y calido en demacia...». (*Boletín del Archivo General de la Nación*, 1945, No. 38-39, p. 25.)

(6) En 1785 decía Sánchez Valverde que no habría «vestigios del lugar si no fuera por la devota Ymagen de *Nuestra Señora* con el título de *Aguas Santas*, que tiene allí una linda Yglesia de piedra y bóveda...». (*Idea del valor de la Isla Española...*, Madrid, 1785, p. 122.) Ver, además, E. W. Palm, *Dos santuarios dominicanos*, artículo ilustrado, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, S. D., núm. 36, 1944. p. 314. Se refiere a los santuarios de Higüey y de Boyá.

(7) En el opúsculo *Una tradición. Milagroso Cristo de Bayaguana* (Santo Domingo, 1913, p. XXIV), dice Félix María Pérez Sánchez:

«El Cristo de Bayaguana es una imagen de madera, que mide una vara de cabeza a los pies Su construcción es acabada y las facciones de su cara son perfectas, sin notarse en él nada desproporcional. La imagen fué encontrada sin cruz, la que se construyó más tarde con madera del país. Hasta hace poco se le hicieron algunas reparaciones de pintura, no se sabía que los brazos eran de goznes, lo que indica que se construyó para celebrar el descendimiento y colocarlo en el Santo Sepulcro Es muy posible, o casi cierto, que esta imagen procediera de algún naufragio, pues en aquella época no pudo haber sido fabricada en la Isla.»



adonde estuvo la primera. A obrado Dios Nuestro Señor por ella algunos milagros y por esto después de algunos años fundaron en el mismo lugar los religiosos mercedarios un Convento y pusieron esta cruz en un altar dexando el hoy adonde estuvo esta y la primera cruz descubierta dentro de la yglesia de adonde sacan tierra los devotos que van en Romería y otras personas y la tienen por reliquias y la toman en agua para calenturas con que sanan muchos, sientense en esta yglesia y en todo el Cerro muchas veces fragancias celestiales y extraordinarias que causan admiración y las tienen por miraculosas por ser sin causa. También muchas veces se oyen cantos celestiales, y se ven muchas luces de noche en ordenanza como en procesion y a la mañana van al lugar adonde se vió las luces y hallan gotas de cera muy blanca y olorosa y esto sucede muchas veces y yo he visto algunas de las dichas gotas de cera que los que las tienen las veneran por milagrosas.

En la Ciudad de Santo Domingo fuera de la Santa Cruz de La Vega ay las siguientes ymages miraculosas: el Santo Christo de San Andrés llamado así porque está en un Hospital desta advocación de San Andrés; es de vulto y está en un tabernáculo con velos delante, y sus puertas serradas con llave; ábrese quando algun devoto lo pide, o quando van a velar delante del, y se saca en procesion quando ay alguna necesidad o trabajo publico y experimentan por esta devocion el Divino favor. Anle visto algunos enfermos que entra en la enfermeria del Hospital a viciar los pobres enfermos y se sanado algunos misteriosamente en estas ocasiones, tiene gran devoción con este santo Christo esta Ciudad y van a encomenarse a él y a tener sus novenas y velas en su yglesia que es la del dicho Hospital de San Andrés.

La ymagen de Nuestra Señora de las Mercedes quz está en el Convento de esta orden a obrado Dios por ella muchos milagros, particularmente en el año de 1614 en un gran temblor de tierra que ubo en esta Ciudad de Santo Domingo; vispera en la noche de su fiesta de la natividad experimentaron el divino favor y sucedieron algunas maravillas por donde esta ciudad la elogió por su patrona y abogada contra este trabajo de los terremotos que suceden algunos años y votaron de hacerle su fiesta en ocho de septiembre cada año como la hacen; tiénese gran devoción con esta Santa ymagen y acuden a ella en sus trabajos y la Ciudad la saca en procesion para alcanzar de Dios sus misericordias como lo experimentan en estas ocasiones (8).

La ymagen de Nuestra Señora del Rosario que está en el Convento de

(8) La devoción de Las Mercedes pasó a todo el Continente. La fiesta dominicana del 8 de septiembre, a que alude Alcocer, también empezó a celebrarse en Quito en semejante forma, según el P. Vargas: «Desde el principio se hizo célebre la imagen de Nuestra Señora de la Merced, labrada en piedra del Pichincha, a la que el pueblo comenzó a invocar en los temblores ocasionados por las erupciones del volcán a cuyas plantas se extendía la ciudad. El 8 de septiembre de 1575, los cabildos eclesiásticos y civil hicieron voto de celebrarle fiesta anual, invocándola como patrona de la ciudad.» (Fray J. M. Vargas, *Ecuador: monumentos históricos y arqueológicos*. México, 1953, p. 64.)



Predicadores de esta Ciudad de Santo Domingo se venera por miraculosa y se tiene mucha devoción con ella y también la an sacado algunas veces en procesión para invocar el Divino favor en los trabajos publicos de pestes, o secas y hambres.

En el Convento de San Francisco de su orden tienen una Santa Cruz en veneración porque dicen que un santo religioso Lego de su orden declaró que avia visto en ella algunas visiones celestiales (9).

A un milagro, recogido en la pintura, acaecido al célebre Padre Córdoba, náufrago hacia 1510, se refiere Alcocer:

... en estando desviados de la ribera de la mar, vieron en la proa de la barca una Cruz que le servía de árbol y en ella a Christo Señor Nuestro Crucificado y en la popa de la barca vieron sentado a Santo Domingo como la gobernaba. Este milagro tiene una prueba muy grande demás de los autores que lo escriben que desde sus principios esta Provincia tiene por armas la pintura del, como yo lo e visto muchas veces en el sello de la Provincia (10).

Una bella leyenda envuelve a la Virgen de Higüey desde la fundación del culto altagraciano, por los Encomenderos de Higüey hermanos Alonso y Antonio de Trejo, hacia 1508. Su milagrosa aparición es una de las más caras tradiciones dominicanas, pues el culto de la Altagracia es el más generalizado en toda la Isla (11).

(9) En E. R. D., *Relaciones históricas en Santo Domingo...* Vol. I, p. 214, 216, 243.

(10) Relación de Alcocer, de 1650, en E. R. D., *Relaciones históricas de Santo Domingo...* S. D., 1942, Vol. I, p. 243.

A este milagro, que seguramente pasaría a la pintura, a algún mural de la célebre Casa de Apóstoles, se refiere Fray Diego de la Maza en *Memorial*, de 1693:

«De aquí salió el V. Padre Fr. Pedro de Cordova, Fundador de esta Santa Provincia, para la Isla de la Margarita, junto con su compañero, y algunos Españoles, y entrando de paz en ella para enseñar el camino de la Fe, sucedió, que los Indios Barbaros cargaron con sobrada furia sobre los Españoles, y dieron a todos la muerte, sin que su fiereza, y rigor perdonase a ninguno, sino fueron este Religioso, y su Compañero, que cada uno con la Cruz de Christo en las manos fueron a la orilla del mar, y en un Vergantín sin remos, ni velas, pero con Christo Crucificado en la proa, y el Patriarca Santo Domingo en la Popa, navegaron en veinte y quatro horas ducientas leguas, hasta bolver a su Convento de Santo Domingo, en donde quiso Dios escaparlos con este milagroso caso, para mayores empresas, y darles a conocer, que avian de predicar como verdaderos hijos del Patriarca Santo Domingo, y discipulos del Apóstol San Pablo a Christo crucificado, por todo aquel Nuevo Mundo, y que se había de oír en toda aquella tierra el sonido de su predicación Evangélica. Y por esta razón aquella Santa Provincia tiene por Armas peculiares suyas, un Varco sin velas, ni remos, con Christo Crucificado en la Proa y el Patriarca Santo Domingo en la Popa, y dos Religiosos de rodillas adorando aquella Imagen de Jsu Christo nuestro Salvador.» (*Anales de la Universidad de Santo Domingo*, S. D., No. 65, 1953.)

(11) El primero en recoger la tradición de la Altagracia fue D. Juan Elías Moscoso. Su escrito, tantas veces publicado y aprovechado por otros escritores, puede verse en Utrera,



En una reseña del famoso Santuario, de 1855, hay esta descripción del célebre óleo, atribuido a un *píncel maestro*:

Se venera, pues, en un lienzo de diez y siete pulgadas de largo por doce de ancho: el marco en que está incrustado es todo de oro y mide tres pulgadas de ancho, dos y media de espesor y veinte y tres de largo. En su rededor brillan montadas infinitas piedras preciosas, viéndose, además, prendidas a él, muchísimas ofrenda que le consagra la gratitud de los devotos, tales como dedos, ojos, piernas, etc., todos igualmente de oro y plata.

La pintura, aunque despojada ya del brillo de lo nuevo, tanto por el tiempo como por el contacto de los miles de labios que desde eterno se allegan a besarla el día sábado, en que se le ofrecía particularmente, conserva toda la belleza de expresión que daba a sus cuadros Tintoretto, toda la fuerza del colorido que imprimía a los suyos el célebre Vassari. Se conoce al primer golpe de vista que fué de un pincel maestro, de un artista consumado que, al trasladar al lienzo el pensamiento, sentía arder en su alma el fuego santo de la verdadera inspiración. Poco ambicioso era de la gloria cuando optó por el anónimo; pues seguramente la hubiera conquistado absoluta, imperecedera y envidiable, con sólo estampar su nombre en el ángulo del lienzo. Y tantos, tantos como se afanan por engalanarse sin merecimientos con su aureola! (12).

En la reseña de 1855 se mencionan otros óleos que ennoblecían los muros de la Santa Iglesia: «en la Sacristía había un cuadro antiguo de los *Dolores*, otro del *Divino Rostro* y sobre el Altar en que se reviste el Sacerdote, un escudete con un león rojo, rampante, en campo amarillo... Aún se conservan en nuestros tiempos los atributos y colores de las armas de la antigua Metrópoli... Aún se ve suspendido sobre el Altar Mayor de la Catedral el escudo completo que la simboliza!... También tiene la Sacristía sus láminas de mi-

Nuestra Señora de la Altagracia..., p. 107-110. Véase *Coronación de Nuestra Señora de la Altagracia. Historia de su aparición y de su culto*. Prelacia del Doctor Adolfo Alejandro Nouel, Arzobispo Primado de las Indias. Tipografía Cosmopolita, Santo Domingo (1920). Contiene el Breve de S. S. ordenando la Coronación de la Virgen. Roma, 14 julio 1920.

(12) Esta reseña, de Francisco Javier Angulo Guridi, aparecida con el seudónimo de *El Corresponsal de Higüey*, escrita allí el 15 de septiembre de 1855, se publicó en el periódico *El Oasis*, de Santo Domingo, No. 18, del 28 de octubre del mismo año. Fue reproducida por Alfau Durán (en *Clío*, No. 83, enero de 1949), quien se la atribuye a Moreno del Christo. Acerca del milagro de la Virgen de la Altagracia—imagen de Santo Domingo— a la paralítica Ana María Galbes, el 6 de mayo de 1842, ver Nouel, *Historia eclesiástica...*, Vol. II, p. 414. En su *Compendiosa noticia de la Isla de Santo Domingo*, de 1740, el Arzobispo Alvarez de Abreu habla de diversas imágenes milagrosas: el mural de *Nuestra Señora del Rosario*, en la iglesia del mismo nombre, margen izquierda del Ozama, de tiempos de la Conquista; en Higüey, «*Nuestra Señora de Alta Gracia*, muy milagrosa»; en Bayaguana. «Ymagen de un Santo Cristo muy milagroso»; en la Iglesia de Monte Plata, «la muy milagrosa *Señora de Aguas Santas* que en ella se venera». (E. R. D., *Relaciones...* Vol. III, S. D., 1957, p. 262-270.)



lagros...». El escudo de Higuey aludido es nada menos que el concedido a la Villa por Real Privilegio de 1508 (13).

El óleo de *La Altagracia* ha sido retocado varias veces. En su respaldo hay esta inscripción:

Jesús Ma. Jozeph.—Por el Y. y R. Frco. Rincón, Gervasio Rodríguez de la Fe, Maestro pintor restauró esta santísima imagen, viniendo a novenas 28 de abril de 1708 en tiempo en que era párroco del Santuario el P. Juan Lucas Arenario (14).

La tradición higueyana de La Altagracia pasó a otras partes, particularmente a Venezuela, y con ella copia de la sagrada Imagen, como lo expresa el Hermano Nectario María en *Venezuela Mariana*:

La imagen de Nuestra Señora de Altagracia representa a la Santísima Virgen en el misterio del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, en actitud de adorar al Niño, recostado sobre un pañito. A la derecha de la Virgen, en pie, sosteniendo una vela encendida, está San José, que parece absorto en profunda contemplación. Tiene este lienzo, hoy de forma ovalada, poco más o menos un metro de alto. Una pequeña inscripción disimulada en la parte inferior del cuadro, nos hace saber que fue pintado en el año de 1606, por cierto artista de apellido Tovar: «Tovar Facebatme. 1606.» Es, pues, en esta misma fecha de 1606 cuando debe colocarse la erección de la ermita construida para guardar esta preciosa imagen de la Virgen.

No conocemos la procedencia de este lienzo; pero el hecho de que la inscripción que lleva coincide, poco más o menos, con los comienzos de este

(13) E. R. D., *Blasones de la Isla Española*, en *Boletín del Archivo General de la Nación*. No. 1, S. D., 1938.

(14) Para Fray C. de Utrera (en su obra *Nuestra Señora de Altagracia...*, p. 120), la célebre pintura de Higuey se deriva de una miniatura de Jean Bourdichon (1475-1525), pero el Profesor Palm lo objeta diciendo que «la derivación de Jean Bourdichon propuesta por Utrera no puede ser sostenida». (*Monumentos...* Vol. II, p. 82). Es idea que compartimos. August L. Mayer, en *La pintura española*, cuarta edición, Editorial Labor, Barcelona, 1949, p. 95, habla de una pintura de Juan Sánchez de Castro, *La Virgen de la Gracia*, entronizada con los Santos Pedro y Jerónimo en la Catedral de Sevilla, pero difiere notablemente de la pintura de Higuey. En la parroquia de Omnium Sanctorum, de Sevilla, hay un retablo de Nuestra Señora de Gracia, hecho por el escultor Sebastián Rodríguez en 1687.

En nuestras visitas a los Museos de Europa nos preocupó siempre encontrar alguna pintura semejante a la de la Virgen de Higuey. La más parecida que hemos encontrado ha sido la existente en El Escorial, en la alcoba en que murió Felipe II. Es claro que abundan, particularmente en Italia, pinturas parecidas a la de Higuey: en la Piazza Navona, de Roma, obtuvimos una de esas bellas láminas, que conservamos por su parecido con nuestra Virgen de Altagracia. En los centenares de grabados, pinturas, esculturas, de la Virgen, que aparecen en la obra del Pbro. M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, no hay ninguna figura de la Virgen parecida a la de Higuey.



culto en Santo Domingo, la particularidad de que cierta antigua leyenda local de a la imagen de Quíbor un origen parecido al de Nuestra Señora de Altigracia de Santo Domingo, y la perfecta similitud de ambos lienzos, nos inclinan a creer que la imagen de Quíbor fué traída a Venezuela de la mencionada Isla antillana y que es copia de la milagrosa imagen de Higüey (15).

No yerra el Hermano Nectario al apuntar el parecido entre la imagen dominicana y la venezolana. En su obra aparece una fotografía del lienzo de Tovar, que es, indudablemente, copia del célebre óleo de Higüey.

En todo el país abundan las imágenes que el pueblo considera milagrosas, como la Virgen de Regla, en Baní, tan festejada por su feligrésia (16).

(15) Hermano Nectario María, *Venezuela mariana*, 1930, p. 97. La cálida devoción altagraciana produjo, como natural consecuencia, la reproducción de la sacra imagen, desde tiempo inmemorial. Una de las copias más antiguas, al óleo, la conserva en su galería particular el distinguido dominicano don Telesforo R. Calderón. Hay también reproducciones litográficas antiguas, de principios del siglo pasado, como la que conservamos en nuestra casa. Las copias al óleo y las fotografías modernas son innumerables. El grande artista dominicano Abelardo Rodríguez Urdaneta, al proceder al retoque de la Imagen, por el 1925, hizo de ella una excelente fotografía, una de cuyas copias la obsequió a su discípula Clara Silveria Rodríguez Castellanos, en nuestro poder. Entre los bienes de doña Rosalía María Talavera, en Caracas, en 1768, había un cuadro dorado con la imagen de *Nuestra Señora de Altigracia* (Boulton, ob. cit., p. 349).

(16) La devoción de la Virgen de Regla se remonta, en España, al lejano año 713, según la tradición. A ella se refiere la obra de Fr. Nicolás de Santa María, *Relación del origen y autoridad de la Santísima imagen de Nuestra Señora de Regla*, escrita por el P. Fr..., Predicador de la Orden de San Agustín. Sevilla, 1645.





CAPITULO XIII

LOS PRIMEROS ESCULTORES Y LAS PRIMERAS ESCULTURAS EN LA AMÉRICA. IMÁGENES EN SAN NICOLÁS, EN LA CATEDRAL Y EN REGINA.—EL TRONO DE LA BASÍLICA.—RETABLOS DE MONTAÑÉS EN SANTO DOMINGO.—LAS ESTATUAS

La escultura europea, como la pintura, aparece en América en las Iglesias: las imágenes, de madera policromada, y los ornamentos escultóricos de los templos coloniales. Sus primeras nítidas manifestaciones se hallan en la Villa de Santo Domingo, en las primeras casas de piedra, en la Catedral de Santo Domingo y en los vetustos Conventos e Iglesias de los días de Colón, en la modesta labor de los entalladores y de los imagineros anónimos.

El edificio en sí, la planta, la estructura, es de los arquitectos, pero la obra de ornamentación, la obra artística complementaria, al parecer de segundo orden, es faena de los escultores. La historia de la arquitectura colonial, pues, es también la historia de la escultura, arte que se dividen entre sí el escultor propiamente dicho, el entallador, que labra relieves, y el imaginero, que hace estatuas de santos (1).

La mano del escultor está así, patente y viva, en las viejas piedras de Santo Domingo, en los monumentos arquitectónicos de la Colonia, en mármoles y yeserías, en las *imágenes de bulto* de las Iglesias y en sus ricos mausoleos; desde el precioso mármol que cubre los despojos de Diego Caballero, hasta las estrias del Reloj de Sol y las guirnaldas y las frondas de la Basílica.

La Ciudad, como los templos, tuvo desde temprano los ornamentos arquitectónicos y escultóricos exentos que el paseante podría contemplar aún en gran parte: los Relojes de Sol, frente al Palacio Viejo, junto al río, y en la Plaza de Armas, hoy Parque de Colón; las columnas semi-elípticas de la Puer-

(1) Paralela a la formidable obra de los arquitectos y de los pintores fue la obra de los escultores encargados de decorar las Iglesias. La escultura era, propiamente, un arte anónimo y colectivo, labor del escultor, del entallador, del tallador, del imaginero, y aun de los medallistas, que grababan los cuños de las monedas. El trabajo, así en Chile como en toda la América, como señala Pereira Salas, «se consideraba como una función religiosa o civil de las cofradías y gremios. Los altares eran la obra de tres artífices: el escultor, nombre que se daba solamente al que imponía el estilo y la arquitectura del conjunto, el entallador, que trabajaba los bajos relieves, y el imaginero o estatuario, que pulía y policromaba los bustos. En cambio, a partir de la renovación neo-clásica, el obrero siente ya su individualidad y se encarga de dejar huellas permanentes estampando su firma con toda precisión». *Chilean Contemporary Art. Historical development of art in Chile*. Toledo, Ohio, 1942, p. 12.



ta de San Diego; las górgolas airoosas, de formas mitológicas; el Cordón franciscano de la Casa de Garay, que se repite, rodeando el escudo de su Orden, en la antigua Portería del Convento de San Francisco; los escudos heráldicos, destrozados por la barbarie haitiana (2); la Casa de los Cinco Medallones; los mutilados florones de la Casa de Colón (3); las perdidas estatuas del imahante de la Catedral; el busto de Santa Clara, con su custodia, en el tímpano del Portal de su Convento, en cuya pared lateral se ostenta un escudo plateado; en el Portal de la Iglesia de San Lázaro, encima del dintel, el Santo patrono, cuyas heridas lame un perro, al igual que en la clave de la Capilla de los lázaros; la estatua yacente del Padre Canales—muerto en 1644—en la Puerta Norte de Las Mercedes; la estatua de piedra de San Lorenzo, San Laurencio, en la misma Iglesia, «con sus parrillas en la una mano y en la otra una palma»; y la ya derruida columna que existía frente a la Puerta de San Diego, entrada marítima de la Villa, que mostraba esta jactanciosa inscripción de mediados del Siglo XVIII:

El Marqués de la Gándara Real, Don Pedro Zorrilla, Caballero y Comendador, de la orden de Santiago, y de la Llave Dorada del Palacio de Dos Barrios, Gentil Hombre en ejercicio de entrada de Su Majestad el Rey de las dos Sicilias, Gobernador y Capitán General de esta isla y Presidente de la Real Audiencia. Vino, vió y venció. Mídelo por este punto. Año de 1...

Eran tiempos en que la mano del escultor aparecía en todo cuanto debía ser embellecido por el arte, aun en objetos apartados de la contemplación común, como en las campanas de la vieja Iglesia de Cotuí: una ostenta en relieve una cruz con su peana y la cifra 1698, y otra, de 1799, muestra en relieve la imagen de la Santísima Virgen y un crucifijo. Cumplíase así el voto de Herriot de que «el arte debe embellecer lo útil».

Es claro que las primeras obras escultóricas llegadas a las Indias venían destinadas a la Isla, como las imágenes de *Nuestra Señora del Rosario*, de *Santo Domingo*, de *San Pedro González* y de *San Pedro Mártir*, del gran escultor Jorge Fernández, traídas a Santo Domingo, en 1513, por el célebre Fray Pedro de Córdoba.

Asimismo habían de radicarse en la Isla los primeros escultores llegados

(2) Artículo *Destrucción de la Heráldica dominicana*, en nuestra obra *Apuntes y documentos*, S. D. 1957, p. 423.

(3) De la ruinoso Casa de Colón quedaban pocas señales de su decoración. En 1783 el visitante Moreau de Saint Mery escribía: «los muros subsisten aún con algunos restos de escultura alrededor de las ventanas...» Son los rollos o florones de que habla Palm. Aunque maltratados por un bárbaro, se ha conservado el bello zarcillo que decora el portal, como los describe el mismo Palm: «El movimiento tímido de hojas y tallo entre lo estilizado y lo naturalista, los contrastes de luz y sombra del relieve densamente dibujado acusan el preciosismo cincelado de la arquitectura de los Reyes Católicos.»



al Nuevo Mundo desde principios del Siglo XVI: los entalladores Pedro Vélez, en 1511; Juan de Mendoza, en 1531, y Pedro Calderón, en 1549.

No pocos años después empezaron a pasar, a otras partes, los escultores venidos de España: Diego de Robles y Luis Rivera son los primeros en llegar a Quito, en la segunda mitad del Siglo XVI (4). El 14 de marzo de 1554 se concedió permiso a Cristóbal de Hojeda, escultor de imaginerías, natural de Sevilla, para llevar al Perú cuatro oficiales, dos entalladores y dos escultores: alegaba el peticionante que no había oficiales de su clase en los reinos del Perú, evidencia de que los retablos e imágenes todavía se traían de España (5).

Y no era raro que los artistas de la época trabajaran a la vez en las dos artes gemelas, la pintura y la escultura, como Juan de Contreras, en Santo Domingo, pintor y escultor, autor en 1679 de una imagen de *Nuestra Señora de la Concepción*, en piedra, para el Fuerte del mismo nombre, ya en ruinas.

La primera escultura española conocida en México, la *Virgen del Socorro*, con toda probabilidad procedente de la Isla, fue la llevada en los primeros tiempos de Cortés, hacia 1521, por el Capitán Francisco de Garay, el de la famosa Casa del Cordón de la villa dominicana. Ante esa imagen dijo misa, en presencia de Cortés, Fray Bartolomé de Olmedo, quien ya había hecho el obligado aprendizaje de La Española. La célebre escultura fue también la primer conocida en Guatemala—hacia 1523 llevada por Olmedo—, en cuya Catedral se venera (6).

Lástima grande que el anonimato imperase tanto en la pintura como en la escultura hispanoamericana. Válido para toda la América es lo que dice Navarro acerca de la anónima faena de los escultores quiteños:

(4) José Gabriel Navarro, *El Arte en la Provincia de Quito*, México, 1960, p. 27. Con: Diego de Robles—dice el P. J. M. Vargas—empieza la imaginería quiteña, a fines del Siglo XVI.

Lo dicho por Luis Mariñas Otero es válido para todo el Continente: «El siglo XVI marca la llegada a Honduras de obras de imaginería religiosa, ejecutadas en la Península, con destino a las iglesias que levantaban los religiosos españoles. Pero por el puerto de Trujillo entran no solamente las imágenes religiosas, sino también los maestros de varias generaciones de imagineros hondureños, así como libros y tratados de dibujo, escultura y arquitectura que sirven de texto para el aprendizaje teórico por los artesanos hiberenses. Como consecuencia de lo cual, al siglo de la llegada de los españoles las importaciones se hacen cada vez más raras por el nacimiento de escuelas locales con espléndidos artífices». (*La escultura en Honduras*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 125, mayo 1960, p. 215.)

Noticias de la escultura en Colombia. Perú y Venezuela en Giraldo Jaramillo, *La escultura colonial neogranadina*, en *Boletín del Museo de Arte Colonial*, Bogotá, núm. 4, 1956, p. 3-8; Harold E. Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Massachusetts, Harvard University Press, 1949, XVII-330 p.; y Martín de Ugalde, *Imágenes. Rostros de fe creyente del pasado venezolano*, en la revista *El Farol*, Caracas, XVII, núm. 163, 1956, p. 13-27.

(5) Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone, *El Arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1948.

(6) V. M. Díaz, ob. cit., p. 10 y 15. Por Cédula de 1521 se concedió a Garay facultad para poblar en Tierra Firme.



Si ha sido difícil averiguar los nombres de los que durante la magnífica centuria del florecimiento del arte renacentista en España crearon el arte plateresco y enriquecieron con él a nuestra Madre Patria, no hay por qué admirarse si en una pequeña nación americana no se han conservado los nombres de los escultores que dignos herederos de la tradición española y discípulos de los maestros que Carlos V y Felipe II enviaron a estos dominios, escribieron con sus obras las mejores páginas del arte colonial hispanoamericano. Legítimos descendientes de sus padres y abuelos, trabajaron con amor cariñoso la más insignificante flor de los retablos, el detalle más mínimo de los púlpitos... Felices se sentían con sólo su trabajo piadosamente concebido y devotamente ejecutado, previas la señal de la cruz y la salutación angélica, pronunciada en alta voz al principio y al fin de la faena, mañana y tarde, por el maestro y sus oficiales...

No todos aprecian el significativo trabajo de nuestros escultores y pasan con miradas indiferentes ante sus obras, sin siquiera imaginar la entusiasta y paciente devoción con que las ejecutaban, ni... el tiempo enormemente largo empleado...

Y que ellos conocían perfectamente el valor de su propia obra, no hay la menor duda... Lo que sí no les preocupaba en lo absoluto era el paso de su nombre a la posteridad. Dígalo el anonimato de las obras, pregónelo la manera como se han apuntado en los libros de gastos conventuales las partidas erogadas en retablos y molduras, en sagrarios... despiertan el mayor interés al considerar la maravilla realizada y la sencillez con que a ella se hace referencia (7).

Entre los más afamados escultores que trabajaron en Sevilla para Santo Domingo, en primer término, y luego para la América toda, se cuentan Jorge Fernández, en el Siglo XVI y en el XVII el famoso Juan Martínez Montañés, *El Dios de la Madera*, como le llamaban sus contemporáneos; reconocido como el *artífice que dotó a Sevilla de sus más célebres imágenes*; el escultor español «de mayor influjo en la estatuaria policromada del Ecuador», como dice Navarro (8).

A Beatrice Gilman Proske debemos la importante noticia de que Martínez Montañés hizo en 1602 para los Conventos de la Orden de Santo Domingo de la Provincia de Santa Cruz de la Española nada menos que cinco retablos «de madera dorados labrados de talla y ensamblaje y escultura estofados sobre el cro de colores y acabados de todo punto y en toda perfección en virtud de un asiento que con él tomamos en veinte y cinco de septiembre del dicho año pasado... Los cuales dichos cinco sagrarios se enviaron a la ciudad de Santo Do-

(7) Navarro, ob. cit., p.

(8) Navarro, ob. cit., p. 57.



mingo... en las naos maestros Lazaro de Arpide, Luis de Acosta y Cristóbal Sánchez consignados al Presidente de la Real Audiencia della... (9)

En el asiento con Montañés, del 25 de septiembre de 1601, para la confección de los cinco retablos, consta que ya el escultor trabajaba para otras partes de la América. Dice el asiento:

Por lo qual y atento que el susodicho a hecho y fabricado otros muchos sagrarios otras vezes para las Indias y particulamente los que se llevaron al Nuevo Reino de Granada el año passado de noventa y ocho y otros a las Provincias de Quito y otros a otras muchas partes fuera desta ciudad y para ello todos los a dado y entregado a vista de otros maestros del dicho arte y a toda satisfacción y contento...

En el asiento se indicaban las condiciones de los retablos:

Lo primero, que la madera de que se an de fabricar los dichos cinco sagrarios a de ser muy a propositto y qual conviene para el dicho hefetto y de la que se suele y acostumbra hazer y fabricar semejante obra y que el dicho Juan Martínez Montanes los a de hazer y fabricar en esta manera: los dos sagrarios de los dichos cinco an de ser de cinco palmos y medio de altura cada uno y otros dos de seis palmos y medio de altura cada uno y el otro restante que a de ser el mayor a de tener ocho palmos de altura. Y todos cinco an de ser muy perfettos y dorados de todo el oro que se uuiesen menestter y en toda perfición y con sus llaves y cerraduras y puestos en sus cajas de madera tosca y muy bien acomodados y estibados en las dichas caxas y encordelados y bien acondicionados para poderlos embarcar y enbiar a las Indias como Su Magestad lo manda.

(9) Mención especial merece, por lo que atañe a nuestra Isla, el bello estudio de Beatrice Gilman Proske, *Juan Martínez Montañés. A commission for Santo Domingo*. The Hispanic Society of America, New York, 1960. (Reprinted from the *Gazette des Beaux-Arts*, feb. 1960.) Los interesantes documentos transcritos se reproducen en esta obra.

La bibliografía de Montañés (1568-1649) es bien copiosa. Basta mencionar aquí los escritos de Diego Angulo Iníiguez, *Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala*, en *Archivo español de arte*, Madrid, No. 80, 1947, p. 285-291, apuntes de J. de Mesa y T. Gisbert, *Una talla sevillana del XVII en Bolivia*, en *Archivo español de arte y arqueología*, Madrid, No. 105, 1954, p. 70; José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés*, Sevilla, 1949. (Laboratorio de Arte); *La escultura en Andalucía*. Publicación del Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1929. Bernardino de Pantorba, *Imagineros españoles*. Estudio histórico crítico. Madrid, 1952. (Entre otros grabados contiene quince de Montañés); Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte*, Retablos y esculturas de la traza sevillana. Sevilla, 1928.

Acerca de obras de Montañés para diversos lugares de la América, véase la bella obra de A. L. Ribera y H. Shenone, tantas veces citada, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1948.



La afirmación del propio Montañés de que había realizado «otros muchos sagrarios para las Indias, particularmente para el Nuevo Reino de Granada, para Quito y otras muchas partes», constituye un testimonio más de la abundancia de obras suyas en la América. En la Catedral de Oruro, Bolivia, hay una de sus más bellas creaciones, una *Inmaculada Concepción*, cuyo tipo no fue superado por ninguno de los escultores de su tiempo, aunque sí por los pintores que la estilizaron, especialmente por Murillo. Refiriéndose a esa abundancia de obras de Montañés en el Continente, dicen Ribera y Schenone en su admirable obra *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*:

Bernabé Cobo nos asegura que en la Merced de Lima había un Crucifijo cuya hechura costó dos mil pesos; procedía de España y de manos del mejor artífice que allí se conocía. No sorprende pues a nadie que artistas geniales como Martínez Montañés trabajasen para los americanos, y que muchas de sus más hermosas producciones no quedaran en la península. Al respecto son sumamente significativas las palabras del Montañés, cuando expresa la intención de labrar su mejor Cristo para que quede en España y no se lleva a Indias ni a otras partes y se sepa el maestro que lo hizo para la gloria de Dios, y añade el escultor sevillano que la obra sería mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú de las Indias.

Cuenta el Padre Meléndez que los dominicos de la Ciudad de los Reyes eran dueños de tres valiosísimas tallas, todas ellas de mano del Montañés, a saber, un Santo Domingo, un Santo Tomás de Aquino y un Santo Cristo de los Aliagas.

En la misma ciudad, en el monasterio de la Concepción, existe un retablo dedicado a San Juan Bautista que, a pesar de la desastrosa pintura que lo desfigura, delata su autor, el incomparable Juan Martínez Montañés (10).

Ante este importante envío de obras de Montañés a La Española y a otras partes, surge el problema de la identificación. ¿En qué iglesias hallarlas?

Asombra, pues, la cantidad de esculturas, particularmente de Montañés, que pasaron a la América, como lo revela Diego Angulo Iníguez, a quien debemos tan importantes estudios alusivos al arte en nuestro Continente. El docto Maestro ha puesto de relieve la grande importancia del comercio de obras de arte entre Sevilla y las nuevas villas americanas, desde México y las Antillas hasta Chile, en uno de sus estudios de mayor interés para la historia del arte en la América colonial, en el que se refiere en gran parte a Montañés: *Dos Menas en Méjico, esculturas, sevillanas en América (11).*

Quizá huelgue señalar que la historia de la escultura española en el Nuevo Mundo tiene su solemne punto de partida en la Catedral de Santo

(10) Ribera y Schenone, ob. cit., p. 25.

(11) En *Archivo español de arte y arqueología*, Madrid, Tomo XI, 1935, p. 131-152.



Domingo, cuya primera piedra data del 1521. *Monumento capital* la llama Azcárate, y nada más cierto (12).

Lo primero que llama la atención en el examen de los pormenores de la portada de la Basílica, en contraste con su animada gracia plateresca, es la tristeza de sus hornacinas vacías, por obra de los vándalos de Drake, en 1586.

A ese lamentable despojo se refiere el Pbro. Nouel en su *Historia eclesiástica*:

Entre los muchos objetos de arte de que se apoderó Drake, debe hacerse mención de las seis estatuas de bronce que adornaban el frontis de la Iglesia Matriz y que representaban a los Apóstoles San Pedro y San Pablo y a los cuatro Evangelistas. Llevadas por él a Londres se hallan según es tradición, en uno de los museos de aquella Metrópoli. Desde entonces han quedado vacíos los nichos de las estatuas, que han venido supléndose con figuras pintadas en la pared (13).

Esta noticia de Nouel se completa con el hallazgo de Palm de *huellas oxidadas de tarugas*, reveladoras de la existencia, en las hornacinas, de las estatuas de bronce de que habla Nouel. El ilustre escritor germano-dominicano, que quizá no reparó en el texto de Nouel, dice:

Hoy vacías, pero indudablemente destinadas a recibir estatuas. (Hay huellas oxidadas de tarugas en dos de las hornacinas.) Las verbosas informaciones sobre el pillaje de Drake no mencionan explícitamente estas estatuas. Las pinturas actuales de santos son de poca calidad. (14).

Piensa Palm que en las pinturas de los nichos se alude a momentos decisivos de la Pasión: la Coronación de Espinas, el Cáliz de la Pasión, Pórtico de Pilatos, el Santo Sepulcro, y afirma que lo mejor logrado es el hermosísimo friso. «La alegría de los *putti* entre zarcillos lozanos cuyo movimiento enroscado parece transmitirse a los cuerpos, los centauros florales entre candelabros, y el bello busto del medallón al centro, evocan el momento del plateresco caracterizado por la labor feliz de Diego de Riaño en Sevilla y de Diego de Siloe en Granada.»

Señala Palm, igualmente, la interpretación goticista de los demás motivos escultóricos de la Portada de la Santa Iglesia: monstruos, especie de grifos y centauros antediluvianos, langostas, quimeras barbudas y volutas zoomorfas.

(12) José María Azcárate, *Historia del arte en cuadros esquemáticos*. Ediciones Espasa, Madrid, p. 49.

(13) Nouel, *Historia eclesiástica...*, Vol. I, p. 205.

(14) Palm, ob. cit., Vol. II, p. 42.



En su *Historia Natural*, Oviedo elogia las obras del Trono de la Catedral, de 1540, que en Toledo y Sevilla «serían estimadas e tenidas en mucho... labradas de excelentes esculturas, al romano, de medio relieve...» Pero es Palm quien, con mayor atención, se detiene en la contemplación y en la explicación del valor del Trono y de otras obras de arte de la vetusta Iglesia. Lo que él dice incitará a los críticos de arte a renovar el estudio de los ornamentos plásticos de la Catedral Primada de América, de donde arranca, ya en la madurez de la obra civilizadora de España, la historia del arte hispanoamericano:

El contraste de colores, a manera de los trabajos de marquetería, le quita al trono la pesadez de la caoba y compagina bien con el derroche de genuinos motivos grotescos a la italiana. La postura de las dos figuras centrales, especialmente la de Santa Bárbara, recuerda genéricamente el repertorio de Perugino y el sentimentalismo decorativo de la escuela de Umbria. Entre las derivaciones inmediatas españolas de este estilo vienen a la mente los murales de Apolo y las Musas de Lo Spagna, procedentes de la Villa alla Magliana de Julio II y hoy en la Pinacoteca del Museo Capitolino, ejecutados a principios del segundo decenio del siglo XVI. Algo de lo morboso de gesto y ropaje de las Musas de Lo Spagna, algo de esta complicación de la superficie, se patentiza en la figura de Santa Bárbara, que (aunque en tono menor) sigue la manera de los maestros españoles italianizantes, quienes gustaron de telas blandas y adheridas. Tampoco falta el gótico listel. La talla del San Pedro es más débil, pero su movimiento algo amanerado denota la misma voluntad de arte. Es decir: nos encontramos nuevamente en este círculo de expresiones tardías de un goticismo agotado que hemos constatado ya a propósito de la puerta principal de la Catedral, citando a Agostino di Duccio, cuyas Virtudes y Artes en las iglesias de Rimini y Perugia ofrecen otro matiz del mismo estilo.

Delicioso el Tritón, con las dos grandes colas de pez ornamentales, de la misericordia central. El pathos particular de la pequeña pieza y la talla algo dura de los dos bustos señalan, más allá de cierta rusticidad artesana, un gusto bien español.

De las obras en piedra, conservadas, que dependen de la Puerta del Perdón, hay que señalar en primer lugar el monumento sepulcral de la capilla de Las Animas de la misma Catedral, que había sido señalado como el de Alonso de Fuenmayor, primer arzobispo de Santo Domingo. La bóveda abocornada, los delfines y las flores de los casetones, los candelabros florales, repiten los motivos de la puerta catedralicia. El nicho está rematado por columnas cubiertas de ramos. Dos interesantes medallones en bajo relieve son retratos ideales. La estatua yacente ha desaparecido.

En cambio, habrá que reconocer otra mano en los dos monumentos siguientes: la tumba del Obispo de San Juan de Puerto Rico, Rodrigo de Bastidas, y la de Alejandro Geraldini, ambos en su vida tan estrechamente vinculados



a las obras de la Catedral. El monumento de Geraldini, además de no mostrar ningún parentesco con el estilo del frontis de la Catedral, resiste a la derivación de un tipo fijo de tumba de arca. Los disiecta membra de leones, urna, cáliz, arca, y piña montada sobre el semicírculo, han sido juntados de una manera tan conmovedora como rara.

Apesar de este pasticcio, hay una gracia ingenua del esfuerzo a la cual es difícil negarse. El equilibrio precario del arca sobre la urna y la hoja desplegada, sostenida ópticamente en las extremidades por unas elegantes curvas en forma de S, en el fondo constituye una solución de orfebre, tal como se encuentra a menudo en candelabros y ostensorios del quattrocento.

En cambio, el monumento de Rodrigo de Bastidas, muerto en 1569, presenta el tipo español de la tumba gótica de nicho adaptada al gusto renacentista. Ya en los últimos años de su deánazgo, Bastidas va construyendo la capilla que había de recibir su tumba, sacrificando a la moda de la obra a lo romano el plano original gótico de la fábrica.

Cuando, en noviembre de 1540, deja la Isla para asumir por segunda vez el puesto de Gobernador de Venezuela, ya capilla y tumba debían estar terminadas, como resulta de una carta de Philipp von Hutten. Para congraciarse con el nuevo mandatario, Hutten pide a su hermano, prepósito de Würzburg, unas reliquias (puesto que en Alemania «ya no son tenidas en la estima de antes») para Bastidas «quien últimamente en Santo Domingo se hizo hacer una preciosa capilla y tumba».

Pero nicho y estatua yacente no se corresponden, ni estilísticamente ni en cuanto a la composición atañe. La estatua, de mármol, bastante tosca, ajena a toda tentativa de individualizar los rasgos fisonómicos, es esencialmente goticista. El rostro fofo e inexpressivo, unos resabios góticos tales como el motivo del león puesto a los pies del muerto o la rigidez hierática del cuerpo, todo esto son fórmulas de una sensibilidad artística gastada. La discrepancia entre el estilo de la estatua y el del nicho netamente renacentista se repite en la composición del monumento. La estatua no cabe en el nicho, y descansa sobre un lecho de mortero tan apresuradamente preparado que cubre una parte del pontifical y de los paneles decorados. Finalmente la colocación del león no puede haber sido ideada originariamente de esta manera. Tal como el monumento se presenta hoy, es o consecuencia de una colaboración no bien concertada (la estatua esculpida en España hubiera sufrido durante el viaje y sido montada malamente, y en manera no correspondiente al plan concebido) o el resultado de una recompostura antigua, puesto que en esta forma ya existía cuando Alcocer describe la Catedral en 1650 (y en tal caso habrá que decidir si la estatua es realmente la del obispo Bastidas, o si procede de otra tumba).

Mientras tanto, el nicho enmarcado por balaustres está revestido de yeserías. El intradós del arco está ocupado por cabezas de ángeles y rosas. La pieza central del bautismo está encuadrada por un arrabá y rodeada por bustos platerescos que continúan esquemáticamente sobre el alféizar del arco.



Los medallones, especie de lábaros, captan felizmente la predilección guerrera e imperial del siglo (15).

A otros motivos escultóricos de la Basílica se refiere Palm en este pasaje de su bella obra:

Las columnitas torsas del ábside al igual que los numerosos ejemplos coetáneos se integran en la transformación decorativa del estilo gótico. Mientras tanto los motivos escultóricos de duende y puerto o demonio y lobo pertenecen aun plenamente a la fantasía medieval. También el hermoso florón dorado de la capilla mayor con el cordero rodeado por los símbolos de los Evangelistas extrañamente disfrazados (de los cuernos del toro brotan capullos: la figura humana surge de una hoja), participa de este mundo situado entre el flamboyant y el plateresco. La corona que encierra las figuras es de una pureza bien quattrocentista, mientras otros elementos como, por ejemplo, los gemelos florales de una de las claves menores de la misma capilla o el chivo que surge fantástico detrás de unas cintas dispuestas en escudo con un cáliz de flor en el campo, ya dan paso al arte de los grotescos... Las dos sirenas que en los testeros de las naves laterales sirven de apoyo a la bóveda, reevocan otro motivo ornamental caro al arte romántico (16).

La erudita descripción de Palm, de los magníficos monumentos sepulcrales del Geraldini y de Bastidas, del *Obispo de Piedra* y de la Capilla de los *Dos Leones*, se completa con este entusiasta elogio del Marqués de Lozoya:

(15) Para aclaración del texto de Palm, en lo que se refiere al *Obispo de Piedra*, véase Nouel, *Historia eclesiástica...*, Vol. I, p. 165; González Dávila, *Teatro eclesiástico*, y Alcocer, *Relación*, en *Relaciones históricas...*, Vol. I, p. 180 y 221.

Para el conocimiento de pormenores acerca de escultura religiosa y de esculturas en edificios militares y civiles de la Isla, véase la magistral obra de E. W. Palm, *Monumentos arquitectónicos de la Española*, 1955, particularmente el capítulo *Las representaciones cosmológicas de la Capilla del Rosario*, en el Vol. II, p. 142-154. Fotos de pinturas y esculturas en la fachada de la Catedral, en Palm, *Monumentos...*, Vol. II, láminas. Algunas de las mejores fotografías se deben a la esposa del autor, la admirable artista y poeta Hilde de Palm.

(16) Palm, ob., p. 39. A esos grotescos alude el recordado escritor y político Manuel María Morillo en su artículo *Apuntaciones de Arte* (En *Horizontes*. San Juan, P. R., 1941, No. 1, p. 4-13):

«Una reminiscencia de estos grotescos son los capiteles de las dos medias columnas de los extremos, de las cuatro que ornamentan la parte superior del ábside de la Catedral de Santo Domingo. En los capiteles de esas medias columnas se modelaron helechos, serpientes, cerdos, lagartos y unas figuras monstruosas de hombres sin brazos con enormes orejas. Igualmente y en forma de animales fantásticos aparecen otros grotescos en los tableros de las pilastras de la fachada principal.»

Como hemos apuntado en otro lugar, una breve obra escultórica, que aparece en relieve en diversos lugares de la Catedral, que se consideraba un simple ornamento, es un símbolo. «Las armas desta Santa Iglesia es una jarra de azucenas», escribió el Canónigo Alcocer en 1650.





27) La Fe (en caoba). Catedral de La Vega.





28) San Sebastián (restaurado). Iglesia de San Antonio, La Vega.



En el fondo aparece el magnífico sepulcro de don Rodrigo de Bastidas, obispo de Venezuela y luego de Puerto Rico, ejemplar digno de una catedral española, con su arco, sobre la estatua yacente, flanqueado de pilastras abalaustradas y sus excelentes esculturas. Disposición análoga guarda la capilla, más pequeña, «de los dos Leones», cuyo ornamento principal es el mausoleo del obispo Alejandro Geraldini, obra del excelente escultor desconocido que trabajó en la portada del Oeste y en la capilla de Bastidas. Bajo el noble y severo arcosolio, la urna que contiene los restos del prelado tiene una disposición insólita y elegantísima, como de fuente monumental, en forma de mesa sostenida por un grueso balaustre que se apoya en los dos leones que dan nombre a la capilla (17).

Estas citas, por demás extensas, revelan el gran caudal de consideraciones que suscitan, a la crítica de arte, tan solo algunas de las joyas escultóricas de nuestra Catedral.

Para el conocimiento y localización de las imágenes de la Basílica, en madera, bronce y yeso dorado y hueso, es de sumo interés el Inventario de la Santa Iglesia, de 1862, en que hay noticias de verdadera importancia histórica, como la de que la imagen de la Concepción procedía del Hospital de San Nicolás, cuya erección se remonta al 1503. Es, sin disputa, la escultura más antigua llegada al Continente que se conserve. El documento merece transcribirse, aún sea parcialmente:

IMAGENES

Treinta y siete imágenes a saber:

La de madera de la Encarnación. Se halla colocada en el altar mayor.

La de madera del Santo Cristo de Biera, colocada en el altar del mismo nombre.

Las de madera de San Cosme y San Damián colocadas en el altar de estos Santos.

Las de madera de Jesús y la Magdalena colocadas en el altar de la Magdalena

La de madera de San José, colocada en el altar de este Santo.

La de madera de San Miguel con Satanás a los pies colocada en el altar de San Miguel.

La de madera de Jesús en la Columna, colocada en el altar de su nombre.

La de madera de San Juan Bautista colocada en un nicho de la capilla de Jesús en la Columna.

La de madera de Santa Ana colocada en el mismo nicho anterior.

La de madera de la Candelaria colocada en el nicho mencionado.

(17) Marques de Lozoya, *Historia del arte hispánico...* Tomo III, p. 51



La de yeso dorado del Inmaculado Corazón de María colocada en el altar titulado así.

La de madera de San Francisco de Paula colocada en el altar de este santo.

La de madera de San Pedro colocada en el altar de este Santo.

La de madera de la Virgen del Corpus, colocada en el altar de la Purísima.

La de madera de Santo Domingo colocada en el altar de Santa Rosa.

La de madera de San Luis Beltrán. Pertenecía a la Iglesia de Santa Clara y cuando su destrucción pasó a esta Santa Iglesia Catedral. Está en mal Estado.

La de madera de Santa Clara. Pertenecía también a la Iglesia de Santa Clara.

La de madera de la Concepción. Pertenecía al destruido Hospital de San Nicolás. Está algo mal tratada.

La de madera de uno de los Apóstoles, está bastante mal tratada.

La de madera del «ecce Homo» en mal estado.

Catorce imágenes del Crucificado a saber: dos de bronce, dos que parecen de hueso y las restantes de madera. Una de dichas imágenes se halla fija en el altar mayor y otra en el del Santísimo. Y la de Santa Rosa (18).

Palm se refiere así a los motivos escultóricos de la bella Iglesia de Regina:

Sobre el elegante dintel, terciado al igual que las impostas del retablo en la capilla de Diego Solano en el Convento Dominicó, aparecen dos pares de grifos (apunto su distribución curiosamente asimétrica, posiblemente originada en una restauración). El tímpano con el busto patético recuerda el tondo del friso de la Catedral. Un hipocampo alado y un delfin (muy destruido) ocupan los ángulos. Siguiendo el estilo de los frontones de la Cartuja de Pavía, tal como a mediados del siglo XVI lo propaga el plateresco de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, los vertientes del tímpano están coronados por una segunda teoría de seres mitológicos. Encima de las pilastras aparecen unos duendes cazadores de monstruos, armados de mazas. La fachada emplea en su parte baja unas arcadas ciegas al igual que Santa Bárbara. El

(18) Ya habíamos publicado este Inventario en nuestra obra *Apuntes y documentos*, S. D., 1957, p. 304-306. El *San Miguel* citado en el Inventario es, probablemente, el descrito por Palm, existente en los Depósitos de la Catedral: «San Miguel. Siglo XVIII. Madera policromada y estofada (en mal estado de conservación). Faltan ambos brazos. Ms. 1.60. España» (*Arte colonial...*, p. 18). Palm se refiere a otra escultura también existente en los citados Depósitos: «Virgen con el Niño. Fines del Siglo XVI. Madera policromada (en mal estado de conservación) Ms. 1.62. Probablemente de escuela sevillana. El tipo iconográfico acusa la transición entre el arte italianizante del Renacimiento y el nuevo lenguaje emotivo de la escuela española del Siglo XVII.» (Angulo, *El Gótico...*, fig. 55.) (Palm, *Arte colonial*, p. 18.)



nicho del segundo cuerpo, alardeando el tratamiento en perspectiva de cornisamiento y repisas, sigue el estilo de la puerta hasta en el patetismo de las cabecitas del dintel. La estatua que ocupaba el centro se perdió cuando, durante la ocupación francesa, en 1805, la Iglesia, después de haber servido ya antes de almacén de artillería, fue transformada en teatro (19).

En efecto. Por el 1805, durante la dominación francesa, la Iglesia de Regina fue convertida en teatro, como lo recuerda uno de los profanadores, Lemonnier-Delafosse, entre cuyos compañeros se contó el célebre acuarelista francés Hipólito Garnerey, autor de unas bellas acuarelas de La Habana de principios del Siglo pasado:

Algunas personas sanas entre aquellos pobres náufragos, menos marineros que sus compañeros, Garnerey, Barré, Ballerand, Gagneux y Viviant, pidieron al general un local para construir en él una sala de espectáculos, con el fin de representar comedias... Se les dió una iglesia que pertenecía a un antiguo convento de mujeres, Santa Regina... La santa, en el nicho que estaba sobre el frontispicio, fué reemplazada por la palabra: Teatro. Garnerey, que vive hoy en París y es pintor de aquellas acuarelas inimitables firmadas H. G... y fué el pintor de todas las decoraciones. Como se quedó en la colonia, fué empleado en la administración de las sucesiones vacantes y soldado de una compañía administrativa formada más tarde (20).

En su docta *Historia del arte hispanoamericano*, el Maestro Angulo Iñiguez resume así lo relativo a la escultura del Renacimiento en Santo Domingo y Puerto Rico:

Las obras escultóricas de los siglos XVI y XVII conservadas en las Islas del Caribe son escasas, aunque algunas de subida calidad. Como es natural, no debieron ser las únicas que se importaron o se labraron en el país. Pero, de todas formas, fundamentalmente, sólo cabe hablar de obras sueltas, y no de una evolución estilística propia dentro de cada una de las Islas.

El grupo de escultura renacentista más importante es el de Santo Domingo. En primer lugar tenemos la sillería del Coro de la Catedral, en que los

(19) Palm, ob. cit., p. 94.

(20) Lemonnier Delafosse, *Segunda Campaña de Santo Domingo* (1808). Traducción de C. Armando Rodríguez. Santiago, R. D., 1946, p. 142. En una nota el Traductor, p. 255, alude a la tradición recogida por Penson, en *Cosas Añejas*, en el episodio *El Santo y la Colmena*, según la cual uno de los invasores haitianos de 1822 quiso castrar una colmena que se había formado detrás del Santo de piedra que había sobre la portada de Regina, viniéndose al suelo la estatua, hecha añicos, y muerto el haitiano en la caída. O es incierta la tradición o la estatua, quitada de su lugar por los comediantes de 1805, fue restituida a su sitio al cese de la dominación francesa, en 1809.



tableros del trono del prelado representan en relieve a San Pedro de pie leyendo y a Santa Bárbara con la simbólica torre y la palma del martirio en las manos. El hermoso medallón reproducido... a pesar de su carácter puramente decorativo, nos ofrece una de esas bellas cabezas con que el plateresco gustaba decorar sus arquitecturas, pero que por su empeño y por su calidad eran verdaderas obras escultóricas. En el mismo Santo Domingo pueden verse las del sepulcro de la Capilla de las Animas, y las de la portada de la Casa de los Circo Medallones, ambas de estimable calidad (21). La sillería del coro está fechada en 1540.

Desde el punto de vista escultórico, aunque esté labrado en otro material, es asimismo importante el sepulcro de don Rodrigo de Bastidas (1569). La estatua yacente, como ya advirtiera Palm, quizá sea obra importada, y en este caso esculpida probablemente en la ciudad de Sevilla. En el relieve del fondo se representa la historia del Bautismo.

El estilo del último cuarto del siglo está representado en Santo Domingo por la Virgen con el Niño, también de la Catedral, y tal vez muy próxima de 1600 (22). Probablemente de escuela sevillana, la grandiosidad con que ha sido concebida y la monumentalidad de su actitud nos dicen cómo están ya lejanos los días en que Roque de Balduque y sus contemporáneos poblaban desde mediados del siglo las iglesias sevillanas de graciosas imágenes de cuerpo grácil y movidas actitudes. Como había de hacer Alonso Cano treinta años después en Lebrija, al desplazar la figura del Niño hacia un lado, el busto de la Virgen luce sereno y majestuoso sin que distraiga nuestra atención el juguetón desnudo infantil. El Salvador, en actitud también majestuosa, muestra con la izquierda el Mundo mientras bendice con la derecha.

San Juan de Puerto Rico tiene la fortuna de poseer dos estatuas renacentistas no menos importantes y mucho mejor conservadas. Seguramente obra importada, la Virgen del Seminario de San Juan de Puerto Rico es una de las esculturas renacentistas más bellas de América. Es anterior a la de la Catedral de Santo Domingo, pero posterior a la etapa aludida de Roque de Balduque (23).

(21) Alude Angulo a los medallones de la llamada Casa de la Moneda, en la calle de Plateros, hoy Arzobispo Meriño. Las repetidas lechadas de cal, acumuladas durante siglos, dificultan la identificación de los medallones.

(22) En escrito anterior, *Gótico y Renacimiento en las Antillas*, p. 40, dice Angulo: «En el almacén de la catedral de Santo Domingo se guarda una hermosa imagen de la Virgen con el niño, que bien merece ser devuelta al culto, sobre todo, si se dispusiese de un hábil restaurador. Es obra del último cuarto de siglo XVI; tal vez ya de fecha muy próxima a 1600.»

(23) Angulo Iñiguez, *Historia del Arte hispanoamericano...*, Tomo II, p. 260. En 1610, en Sevilla, el escultor Blas Hernández y el pintor Miguel Gómez declararon haber recibido mil cincuenta reales por dos figuras de los Santos Felipe y Santiago, que trabajaron para Gabriel de Rojas, Gobernador de Puerto Rico. Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, p. 59.



En una fugaz ojeada a las esculturas del Convento Dominicó y de la Iglesia de la Merced, dice Angulo:

En Santo Domingo no sorprende la diferencia respecto del siglo XVI, dado el decaimiento general después de la gran vitalidad comentada al tratar de la arquitectura gótica y renacentista. Sin embargo, cabe referirse a una obra tal vez más interesante por su tema que por su valor puramente artístico, aunque éste no deje de ser estimable. Nos referimos a la capilla de los Campuzanos Polancos, en la iglesia de Santo Domingo, que en el siglo XVII se decoró con una rica portada, y en su bóveda con una representación del firmamento en que los signos del Zodíaco alternan con figuras de los planetas, conjunto de gran importancia iconográfica que espera y merece un detenido estudio. Como es sabido, estas alegorías clásicas por su sabor pagano, tuvieron poca aceptación en el arte español moderno, aunque no falte algún precedente interesante. Recuérdese la bóveda de la capilla de la Universidad de Salamanca, pintada, probablemente, ya hacia 1500.

De mediados de siglo debe ser ya la estatua yacente de fray Fernando Canal (1644), de la Iglesia de la Merced de la misma población de Santo Domingo (24).

La mayor devoción de los hispanoamericanos, hijos legítimos en esto de los peninsulares, por las imágenes de escultura, ha hecho que estas se renueven con demasiada frecuencia para que puedan haber llegado a nosotros en su estado primitivo. De ahí el gran interés de lo poco conservado (25).

De esa renovación de imágenes, a veces procedentes de México y del Perú, cabe recordar la efectuada en la Iglesia de Regina Angelorum, según lo decía la *Revista Científica Literaria y de Conocimientos Útiles*, del 12 de enero de 1884:

En la actualidad tiene 16 altares perfectamente ornamentados con algunas imágenes de gran mérito artístico. Un Santo Domingo y una Santa Catalina de Sena, traídos de México en el siglo pasado, las del Socorro y Dolores, venidas del Perú en 1797, y una Santa Lucía, la más antigua de todas, costeada por los primeros africanos llegados a este suelo.

Es bien exacta la afirmación de Angulo Iñiguez de que la devoción hispanoamericana ha hecho que las imágenes se renueven con demasiada frecuencia, porque en esa mutación de imágenes, en nuestros templos, a veces por demás infortunada, lo nuevo, de menor calidad, ha ido confundándose con lo antiguo o desplazándolo.

24) Angulo Iñiguez, ob. cit., p. 265.

(25) Angulo Iñiguez. *Gótico y Renacimiento en las Antillas...*, p. 38.



En su *Historia de la cultura en la América hispana*, el ilustre dominicano Pedro Henríquez Ureña observaba que había poca escultura en el Nuevo Mundo; que los monumentos públicos «se encargaban, por lo común, a artistas franceses, italianos o españoles; así, el Bolívar, de Tenerani, en Caracas, y el Colón de Henri-Charles Cordier, en México; todavía en el siglo XX hizo Rodín la estatua de Sarmiento, y Bourdelle la del General Alvear, para Buenos Aires. Excepción significativa es Miguel Noreña, autor de la estatua de Cuauhtémoc y del monumento al ingeniero del siglo XVII Enrico Martínez, en México.»

Entre nosotros, de manera exclusiva, las escasas estatuas que se erguían hasta ayer bajo el sol dominicano eran obra de extranjeros: la de Colón, inaugurada el 27 de febrero de 1887, una de las mejores del Descubridor, del francés E. Gisbert, autor del monumento a Thiers, en Nancy (26); la del Padre Billini, del mismo escultor, erigida poco después de 1890; el Mausoleo de Colón, del catalán Pedro Carbonell; la de Duarte, del italiano Arturo Tomagnini, de 1928; la de Hostos, del cubano Juan José Sicre; la de Gregorio Rivas, en La Vega; la estatua yacente, en mármol de Carrara, del potentado José Manuel Glass, en su rico Mausoleo en el Cementerio de Santiago, la más bella necrópolis dominicana. A estas esculturas, de manos extrañas, podría agregarse la desdichada estatua de Lilis, el Presidente Ulises Heureaux, olvidada en los muelles de Barcelona, desde la trágica caída del Dictador, en 1899, y finalmente fundida y convertida en balas y en granadas durante la gran guerra civil española, obra de barbarie solo semejante al de habérsela consagrado al Mandatario, en vida, en uno de nuestros tantos actos de servilismo político.

(26) Véase artículos y libros relativos a esa estatua, al Mausoleo y al Faro de Colón, en nuestro opusculo *Colón en La Española*. Itinerario y bibliografía. S. D., 1942, p. 41-42.



CAPITULO XIV

EL MUSEO ILUSORIO.—ESPLENDOR Y MISERIA.—EVOCACIÓN FINAL

Triste hecho—de carácter universal, pero más angustioso en la Isla que debiera conservar intactos los testimonios de su jerarquía histórica—es la espantable destrucción y dispersión de las obras de arte.

Si en Italia, como dice Giorgi Vassari, el tiempo consumió su obra destructora porque no solo mermó la cantidad de obras, sino que borró el recuerdo y el nombre de sus autores, quedando solo de ellos «lo que ha consignado la pluma gentil de los escritores», ¿qué decir de la infortunada Isla, perpetua víctima del clima, de ciclones y terremotos y de piratas y al fin de la tragedia del vandalismo haitiano?

¿Y qué decir también de la incuria, de la ignorancia—a veces peor que la ira de los elementos—, sordas al principio de Manzi de que una obra de arte una vez creada debería ser protegida de cualquier atentado, aun de parte misma de su autor, y su destrucción debería ser considerada un delito?

Pasma, pues, imaginar el museo extraordinario, único en el Mundo americano, que habría podido formarse con las obras de arte—pinturas, retablos, esculturas—que fueron surgiendo aquí desde que el Padre Boil cantó la primera misa americana en la Iglesia de La Isabela en 1494; las imágenes traídas por el Descubridor, alguna donativo de los Reyes Católicos, y las aportadas por el Padre Córdoba, obra de los más altos artistas de su tiempo; las obras que fueron gala de las primeras casas de piedra; los deslumbrantes óleos que vinieron con la Corte de la Virreina María de Toledo, para la señorial Casa de Colón; los que Oviedo, nada menos que amigo de Leonardo de Vinci, tendría ante los ojos mientras escribía su *Historia de las Indias*; los que los opulentos encomenderos lograban a cambio del sudor del indio; los que en la egregia Iglesia de los dominicos conocieron los éxtasis del Padre Montesinos, del Padre Córdoba, del Padre Las Casas; los tapices historiados y las porcelanas de Flandes que adornaban la opulenta casa de piedra del Arzobispo Fuenmayor; los óleos y las estatuas que contemplaron aquí el Almirante, Ojeda, Cortés, Diego Velasquez, Balboa, los descubridores y conquistadores, y los hombres de letras, como Geraldini, señor del Renacimiento, que elogiaba en versos latinos las magnificencias de la Villa.

A este singular Museo habría correspondido el Museo Indiano suspirado desde el Siglo XVI por el Cardenal Cisneros, por Felipe II y luego por Carlos III, de que es hoy bello trasunto el Museo de América que se alza a orillas del Manzanares, donde, junto a los ídolos taínos de La Española y a



joyas de las artes de los maya y los quimbaya, florece la pintura potosina de Pérez Holguín.

Como Toledo, que es para el viajero romántico uno de los pocos escenarios del mundo en que se puede soñar sin esfuerzo—como decía Marañón—, así también la vetusta Santo Domingo, con sus primeros recuerdos de la América, cuyos singulares apelativos la envuelven aún en un hechizado manto de leyendas y de evocaciones: Ciudad de los Colonos, Ciudad Primada de América, Atenas del Nuevo Mundo, Ciudad Romántica, donde cada piedra es «una voz que habla al espíritu». Si la América, como decía Hegel, no es más que el eco del Viejo Mundo, podríamos decir, por nuestros privilegios históricos y por nuestra honda hispanidad, que Santo Domingo es el más vivo eco de España.

¡Qué museo extraordinario, perdido en las horrendas vicisitudes de la Isla, por mano de los vándalos de Drake y de Boyer, y de los huracanes, incendios y terremotos! «Todas las Iglesias de la Capital son bellas, ricas por sus ornamentos, por sus cálices preciosos, por sus cuadros y por sus estatuas de metal o de mármol, pero la Catedral las supera a todas», decía el ilustre viajero francés Moreau de Saint Mery a fines del Siglo XVIII.

Y pensar que de todo el emporio de arte y de historia de la Isla solo nos quedan escasas prendas y no pocos despojos, como de la magna figura de Colón, el puñado de huesos y de cenizas que aún se nos discute, o como de las ignoradas tumbas de Bartolomé Colón, de Oviedo, de María de Toledo y de Enriqueillo, el melancólico recuerdo.

¡Lástima grande! Desde entonces, como Gregorio de Tours, pudimos llorar por el asesinato de la belleza.

A los que hemos pasado conmovidos por entre los rotos mármoles de la Acrópolis y del Teatro de Dionisos, nos consuela pensar que la Atenas del Nuevo Mundo, para serlo en verdad, también tuvo el triste destino de la antigua.

Junto a la tierra nativa de Teodoro Chasseriau y de Audabón, junto a la villa que fue morada de Hipólito Garneray en días épicos al par que románticos, por nuestro mar y avizorando sus costas como en el fondo de un óleo inmensurable, pasó Gauguin, de madre peruana, en la primera estación de su robinsonada en Martinica, cuna de Josefina; pasó Courbet, pasó Pissarro, nacido en la vecina Saint Thomas.

Y nos parece, en la evocación de esos nombres ilustres, que ellos, en esa extraterrena peregrinación, por los eternos cármenes del arte, de los que vivieron la vida del espíritu, son de los que llegan del Viejo Mundo y del Nuevo a contemplar con sus ojos de Infinito el Museo Ilusorio.





A P E N D I C E



JUAN MARTINEZ MONTAÑES
RETABLOS PARA SANTO DOMINGO

I

El Rey

Mis presidente y juezes oficiales de la Cassa de la Contratacion de Sevilla: Porque he sido informado que en los conventos de la Orden de Santo Domingo de la provincia de Santa Cruz de la Isla Española se tiene el Santísimo Sacramento en unas cajas con mucha indecencia y que alla no ay comodidad para hazerse sagrarios en que tenerle he acordado que se hagan en essa ciudad hasta cinco de madera dorados que sean a proposito para cinco conventos de la dicha orden de la dicha provincia de Santa Cruz. Yo os mando proveais y ordeneis que se hagan luego los dichos cinco sagrarios de madera dorados y que haviendo pagado lo que costaren de qualquier hazienda mia del cargo de vos el mi tesorero en la primera ocasion los embieis a la dicha Isla Española dirigidos al presidente de mi Audiencia Real della para que por su orden se den y repartan en los dichos conventos y se ponga y tenga el Santísimo Sacramento con descencia que assi es mi voluntad y que a vos el mi tesorero se os rescia y passe en quenta lo que costaren los dichos cinco sagrarios de que me havissareis solamente en virtud de vuestras libranças y de los recaudos en ellas declarados y desta mi cedula haviendo tomado la razon della mis contadores de quantas que residen en mi Consejo de las Indias. Fecha en San Lorenzo a quinze de enero de mill y seiscientos y un anos.

[Firmado]

Yo El Rey

[Contrafirmado por Juan de Ibarra y registrado por Antonio Diaz de Navarrete y Tomás de Ayardi; registrado en March 24 por Pedro Luis de Torregrossa y Diego Pérez de Salzedo]

II

En veinte y ocho de septiembre de mill y seiscientos y dos anos por virtud de la cedula de su magestad desta otra parte escrita y de otra despachada por su Consejo de Hazienda en quinze de hebrero del ano passado de seiscientos y uno passamos en dacta a don Francisco Tello de Guzman tressorero



por su majestad desta Cassa de la Contratacion de las Indias ciento y noventa mill ochocientos y ocho maravedis, que son los ciento y ochenta y siete mill maravedis dellos que dio y pago a Joan Martinez Montanes escultor y arquiteto por cinco sagrarios de madera dorados labrados de talla y esamblaje y escultura estofados sobre el oro de colores y acauados de todo punto y en toda perfeccion en virtud de un asiento que con el tomamos en veinte y cinco de septiembre del dicho ano passado ante Matheo de Curita escriuano del despacho de las armadas. Los hizo y labro como esta dicho para los inuiar a los conventos de la Horden de Santo Domingo de la provincia de Sancta Cruz en la Isla Espanola para que en ellos este el Santissimo Sacramento con la decencia que se requiere conforme a lo que su magestad manda por las dichas cedula. Y se pussieron cada uno en un caxon de madera toscos enlazados clavados y enpapelados dentro de los dichos caxones con papeles de estraca liados y atados con ilo de acarreto y estibados con paja y clavados y hechos fuertes con los dichos caxones por encima y por debaxo para que no reciuano dano ni detrimento y todos muy vien acondicionados de manera que se puedan inuiar a las dichas partes con seguridad. Y haviendo hecho ver los dichos sagrarios a Andres de Ocampo y Joan de Obiedo escultores y arquitectos parece por la declaracion que hizieron estar la obra perfecta y acuada y cumplido con el thenor del dicho asiento y los tres mill y ochocientos y ocho maravedis restantes que pago a Pedro Martinez comissario por la lleba de los dichos cinco sagrarios a San Lucar de Barrameda con el flete del barco en que los llebo. Los quales dichos cinco sagrarios se inuiaron a la ciudad de Santo Domingo en la dicha Isla Espanola en las naos maestros Lacaro de Arpide, Luis de Acosta y Cristobal Sanchez consignados al presidente de la Real Auediencia della, de que los dichos maestros dieron cartas de pago. Y el dicho thessorero a de tomar en su poder las dichas cedula de su magestad y el dicho asiento y declaracion de los dichos Andres de Ocampo y Joan de Obiedo y las fees de los registros y cartas de pago de los dichos Joan Martinez Montanes y Pedro Martinez comisario y los autos que sobre ello probeimos con este libramiento tomando la razon del el contador Joan Baptista de Baeca Polanco para su descargo.

[Firmado por Ochoa de Biguier, Francisco Tello, y Fernando de Porras; y registrado por Juan Bautista de Bacia]

III

El Rey

Mis presidentes y jueces y oficiales de la Casa de la Contratacion de Sevilla. Por mi cedula de quince de henero deste presente ano de mil y seis-cientos y uno despachada por el mi Consejo de Indias os mande que de qualquier maravedis y hazienda mia que huuiesse en esa dicha casa en poder



de vos el mi thesorero della se hiziesen cinco sagrarios de madera dorados que sean a proposito para cinco conventos de la Orden de Santo Domingo de la provincia de Santa Cruz de la Isla Española segun mas largo en la dicha mi cedula se contiene. Y porque mi voluntad es que lo contenido en ella tenga cumplido efeto os mando que la veais, guardéis y cumplais y en su cumplimiento gasteis en los dichos cinco sagrarios quinientos ducados, cien ducados en cada uno, que por certificacion de mis contadores de quantas que residen en el dicho mi Consejo de Indias parecen seran necesarios para ello. Lo qual cumplireis asi solamente en virtud de la dicha mi cedula y esta aviendo tomado la razon de ambas el contador del libro de caja de mi hazienda y los de la razon della y los dichos contadores de quantas que residen en el dicho mi Consejo de Indias, que yo lo tengo assi por bien. Fecha en San Miguel de Toro a quinze de hebrero de mil y seiscientos y un años.

[Firmado]

Yo el Rey

[Contrafirmado por Cristóbal de Ipeñarrieta; registrado por Antonio Díaz de Navarrete, Tomás de Ayardi, Pedro Luis de Torregrossa y Diego Pérez de Salzedo]

IV

[Asie]nto con Joan Martinez Montañes maestro sculttor para dar 5 sagrarios

En la ciudad de Sevilla a veinte y cinco dias del mes de septtiembre de mill y seiscientos y un años los señores pressidentes y juezes oficiales de su magestad desta Cassa de la Contratacion de las Indias haviendo visto dos cedula reales firmadas de su real nonbre dirigidas a su señoria como por ellas parece, que su tenor de las quales una empos de otra es el siguiente...

[Reales Cédulas]

Y para que se haga y cumpla lo que su magestad enbia a mandar por las dichas sus reales [cedulas] de susso incorporadas los dichos señores presidente y juezes ofissiales an mandado prevenir y buscar en es[ta] dicha ciudad maestros escultores que se encarguen de hazer y dar acauados y a contten-to y [sa]tisfaccion los dichos cinco sagrarios que en ellas se refieren y entre los que se an hallad[o] al pressente ay en esta dicha ciudad parece ser mas suficiente y esperimenttado en semejantes obras y en el dicho arte de escultura y arquitetura Joan Martinez Montanez vezino della en la collacion de la Magdalena maestro escultor y arquiteto essaminado en el dicho arte. Por lo qual y atento que el susodicho a hecho y fabricado otros muchos sagrarios otras vezes para las Indias y particularmente los que se llevaron al Nuevo Reino de Granada el ano passado de noventa y ocho y otros a las provincias



de Quitto y otros a otras muchas partes fuera desta dicha ciudad y para ello todos los a dado y entregado a vista de otros maestros del dicho arte y a toda satisfacción y contento y a los plazos y tiempos que con el se a concertado y assi convinose quel sussodicho haga y fabrique los dichos cinco sagrarios que aora su magestad manda por las dichas sus dos cedula. Y para tratar con el en razon dello los dichos señores le hizieron parecer ante si y estando pressente y hauiendo trattado y conferido con el sobre la dicha fabrica y valor dellos y de la forma que an de ser se tomo con el dicho Joan Martinez Montanes maestro scultor y arquiteto el assiento y concierto siguiente en esta manera:

Lo primero, que la madera de que se an de fabricar los dichos cinco sagrarios a de ser muy a proposito y qual conviene para el dicho hefetto y de la que se suele y acostunbra hazer y fabricar semejante obra y que el dicho Juan Martinez Montanes los a de hazer y fabricar en esta manera: los dos sagrarios de los dichos cinco an de ser de cinco palmos y medio de altura cada uno y otros dos de seis palmos y medio de altura cada uno y el otro restante que a de ser el mayor a de tener ocho palmos de altura. Y todos cinco an de ser muy perfettos y dorados de todo el oro que se uuiesen menestter y en toda perficcion y con sus llaves y cerraduras y puestos en sus cajas de madera tosca y muy bien acomodados y estibados en las dichas caxas y encordelados y bien acondicionados para poderlos embarcar y enbiar a las Indias como su magestad lo manda.

Lo segundo, quel dicho Joan Martinez Montanez a de dar y entregar a los dichos señores los dichos cinco sagrarios fechos y acauados y en toda perficcion como esta dicho para veinte días del mes de noviembre primero que viene deste dicho pressente ano puestos en las ataraçanas del cargo del señor fattor don Francisco Deuarte para que de alli se lleven a la dicha provincia... de Santa Cruz de la Isla Española en la primera oçassion que aya como su magestad manda por las dichas sus cedula so pena que si assi no lo hiziere y cumpliere los dichos señores puedan dar a hazer los dichos sagrarios a otros ofissiales maestros que los hag[an] y acauen y entreguen quando se les pidan y por lo que mas costaren y danos y menoscauos y costas que sse caussaren en qualquier manera por no los hauer entregado en el dicho tiemp[o] y por lo que huuiese reciuido a cuenta de la dicha fabrica dellos sea presso y executado en su perssona y bienes y por dozienttos ducados mas para la camara y fisco de su magestad.

Lo tercero, es condicion que los dichos cinco sagrarios esttando fechos y acauados y con la perfeccion de susso declarada an de ser vistos y vissitados primero que se entreguen ni pongan en sus cajas por dos ofissiales maestros del dicho arte essaminados escultores y pintores hauiles y suficientes quales fueron nonbrados por los dichos senores pressidente y juezes para que hauiendolos visto digan y declaren con juramento si estan bien fechos y acauados y en toda perficcion y como requiere semejante obra y los aprecien y tassensu valor a justa y comun estimación so cargo del dicho juramento.



Lo quarto es declaracion y concierto con el dicho Joan Martinez Montanez que teniendo hechos y acauados y en toda perfeccion y dorados de todo el oro necessario los dichos cinco sagrarios y con sus cerraduras y llaves y puestos en sus caxas de madera tosca estibados y encordelados y bien puestos y acondicionados y en la forma que esta dicho se le an de dar y pagar de la hazienda real de su magestad por el valor dellos quinientos ducados en esta manera: por el valor de los dos sagrarios menores de cinco palmos y medio de altura cada uno ochenta ducados por cada uno y por los otros dos sagrarios de seis palmos y medio de altura a noventa y cinco ducados cada uno y por el ultimo sagrario de los dichos cinco que [es] el mayor y a de tener ocho palmos de altura se le an de dar ciento y cinquenta ducados y en es[ta] conformidad monta el valor y hechura de todos los dichos cinco sagrarios los dichos... quinientos ducados de susso referidos... que es la cantidad que su magestad por las dichas sus dos reales cedula manda se gasten en ellos. Los quales se le an de dar y pagar al dicho Joan Martinez Montanes en esta manera: los ciento y sessenta y seis ducados dellos luego de contado a buena quenta para començar la dicha obra y costearla y otros ciento y sesenta y seis ducados quando los tenga fechos y acauados de madera y puestos en blanco para dorarse y los ciento y sessenta y ocho ducados resttantes a cumplimientto de los dichos quinientos ducados se le an de dar y pagar después de haerlos fecho y acauado de todo punto y en toda perfeccion y dorados y con sus llaves y entregandolos en sus cajas estibados y encordelados todo a costa del dicho maestro Joan Martinez Montanes y puestos en las dichas ataraçanas bien acondicionados, vistos y vissitados por los dichos dos maestros escultores y pintores y declarado sobre ello como esta dicho, librado todo el dicho valor dellos en el señor tesorero don Francisco Tello de Guzman. Y para la seguridad del dinero que se le fuere dando a la dicha buena quenta hasta que aya entregado la dicha obra y de cumplir este assiento a de dar fianças llanas y abonadas a satisfaccion de los dichos señores.

Lo quinto y hultimo, es declaracion y condicion en este assiento que si los dichos maestros scultores y pintores que los dichos señores nonbraren para ver y apreciar los dichos cinco sagrarios declarassen so cargo del dicho juramento que valen menos precio del que de susso va declarado y concerttado se a de baxar la canttidad que assi declararen de la que al dicho Joan Martinez Montanes se le a ofrecido y tanto menos se le a de pagar y si dixeren que valen mas en qualquier cantidad que sea, no se le an de pagar mas de los dichos quinientos ducados que con el esta concerttado, con los quales a de quedar pagado y satisfecho de todo el valor dellos.

Y con los dichos capittulos y condiciones y declaraciones de susso referidos se tomo el dicho assiento y concierto con el dicho Joan Martinez Montanes y le mandaron que luego comience la dicha obra y no alce la mano della hasta que la aya acauado de todo puntto. El qual estando pressente dixo que acepttaua y aceptto el dicho concierto en todo y por todo como en el se contiene y se obligo por su perssona y bienes de lo guardar y cumplir sin eceder



en cossa alguna y de hazer y fabricar los dichos cinco sagrarios de la vondad y calidad dicha en el tiempo y plazo y a los precios y con las declaraciones y so las penas y posturas de susso referidas y los entregara en la forma y de la manera y en la parte questa declarado en este assiento... [Legal formulas] Y otorgo scrittura de concierto en basttante forma y los dichos señores la accettaron y reciuieron los otorgamientos della y dixeron que cumpliendo su thenor el dicho Joan Martinez Montanes se le pagarian los dichos quinientos ducados a los plazos dichos y para ello obligaron la real hazienda de su magestad en cuyo veneficio se a fecho este assiento. Y los dichos otorgantes a quien yo el presente scriuano conozco lo firmaron todos sus nonbres siendo testigos Alvaro Gonzales escriuano y Alonso Canssino y Seuastian Ruiz, vezinos de Sevilla, don Francisco Tello, Juan Battista de Baçia, Joan Martinez Montañez. Ante mi Mattheo de Curita.

En Sevilla a veinte y seis dias del mes de settiembre de mill y seiscientos y un años ante lo[s] señores pressidente y juezes offissiales de su magestad desta Casa de la Contratacion presento esta petticion Joan Martinez Montanez en ella quedando:

Joan Martinez Montanes escultor y arquiteto vezino desta ciudad digo que para la f[ianza] que tengo de dar conforme al assiento que vuestra señoria a tomado commigo para hazer cinco sagrarios que por mandado de su magestad se an de inbiar a la provincia de Santa Cruz de la Isla Espanola nonbro por mi fiador a Joan Izquierdo ensanblador vezino desta ciudad que [esta] abonado para ello y mucho mas. A vuestra señoria pido y suplico mande que se reciuia la dicha fiança atento que es el mismo que me a fiado otras vezes... Joan Martinez Montanes.

Visto por su señoria mandaron que se reciuia por fiador del dicho Joan Martinez Montanes al dicho Juan Izquierdo ensanblador que ofrece y lo señalaron ante mi Mattheo de Curita.

En la ciudad de Sevilla a veinte y siete dias del mes de settiembre de mill y seiscientos y un años en pressencia de mi el scriuano y testigos yusso scrittos otorgo Joan Izquierdo ensanblador vezino desta ciudad en la collacion de la Madalena y dijo que por quanto los señores pressidente y juezes offissiales de su magestad de la Cassa de la Contratacion de las Indias an tomado assiento y concierto con Joan Martinez Montañez esculttor y arquiteto en razon quel sussodicho a de hazer y entregar cinco sagrarios para cinco conventos de frailes dominicos de la provincia de Santta Cruz de la Isla Española y se le ofrecieron por el valor dellos quinientos ducados pagados a ciertos plazos como se conttiene en el dicho assiento y porque en el se le manda dar fiança de que lo cumplira en el termino en el declarado y que el dinero que se le fuere dando a buena cuenta le sera vien dado y lo abra de hauer y el dicho Joan Izquierdo esta ofrecido y mandado receuir por tal fiador, por tanto dijo que fiaua y fio al dicho Joan Martinez Monttanes en la dicha razon y se obligaua y obligo en tal manera quel sussodicho hara y entregara los dichos cinco sagrarios en la forma que esta obligado por el dicho assiento y cumplira



el thenor del y abra de hauer y le seran bien dados los dichos quinientos ducados...

Al qual dicho otorgante yo el presente scriuano doy fee que conozco. Testigos, Alonso Cansino y Alvaro Gonsales y Seuastian Ruiz vezinos de Sevilla... Y luego el dicho otorgante dijo que no saue scriuir y a su ruego lo firmo el dicho Alonso Cansino. Testigos, los dichos a su ruego del dicho otorgante Alonso Cansino. Ante mi Matheo de Curita...

[Firmado]

Mattheo de Curita

V

En la ciudad de Sevilla a veinte y cinco dias del mes de septiembre de mill y seiscientos y un años en presencia de mi el escribano y testigos de yuso escriptos otorgo Juan Martinez Montanes maestro escultor y arquiteto vezino desta dicha ciudad en la collacion de la Magdalena, al qual doy fee que conozco, hauer recibido y que recibio del señor thesorero don Francisco Tello de Guzman y de Francisco de Collantes en su nombre ciento y sesenta y seis ducados que valen sesenta y dos mill y duzientos y cinquenta maravedis los quales son a buena cuenta y en parte de pago de quinientos ducados que se le an ofrecido por asiento que con el an tomado los señores presidente juezes oficiales de su magestad desta Casa de la Contratacion por el valor de cinco sagrarios de madera dorados que a de hazer y entregar acauados y en toda perficion para cinco conbentos de frailes dominicos de la provincia de Santa Cruz de la Isla Espanola en virtud de dos cedula reales de su magestad en que manda se hagan y enbien a la dicha provincia a costa de su real hazienda y que se gasten en ellos los dichos quinientos ducados. En cuya conformidad se a tomado el dicho asiento y concierto por los dichos señores oy dicho dia ante mi el presente escribano de que doy fee y el dicho Juan Martinez Montanes se otorgo por contento y pagado de los dichos ciento y sesenta y seis ducados y confeso auerlos recibido en reales de contado del dicho Francisco de Collantes en el dicho nombre sobre que renunció la excepcion de la pecunia y leyes de la prueba y paga como en ellas se contiene y otorgo carta de pago dellos en bastante forma y lo firmo de su nombre siendo testigos Alvaro Gonzales escribano y Alonso Cansino y Sebastian Ruiz vezinos de Sevilla. Juan Martinez Montanes ante mi Matheo de Curita.

[Firmado]

Mattheo de Curita



VI

Fernando de Porras teniente
de fator de la Casa de la
Contratacion desta ciudad

Por la presente ordeno y mando a vos Pedro Martinez mi comisario que luego incontinentemente tomeis un barco pequeño en el qual hareis embarcar tres sagrarios dorados que estan en tres cajones de madera tosca encajados que son de los cinco que su magestad mando hazer para que se llevasen a la ciudad de Santo Domingo de la Isla Espanola para los conventos de la dicha orden de Santo Domingo. Los quales en el dicho barco llevareis al puerto de Nuestra Señora de Bonança donde estan las naos de que de la una es dueno y maestre .. Laçaro de Arpide y de la otra maestre Cristoual Sanchez questan en el dicho puerto puestas para ir a la dicha isla y embarcareis los dos de los dichos sagrarios en la nao del dicho... Laçaro de Arpide y el otro en la del dicho Cristoual Sanchez y tomareis conocimiento ante escriuano y registro en forma haziendo dos registros de cada nao y entregareis el uno de cada nao al señor capitán Gaspar de Bargas Machuca para que le cosa con la bisita que diere de las dichas naos o en los registros dellas y el otro y certificacion del dicho señor capitán Gaspar de Bargas de como se le auréis entregado traereis con lo qual se os pagara el salario que por lo susodicho ouieredes de auer y el flete del dicho barco y costas que en lo susodicho hizieredes. Fecho en Sevilla a veinte y seis de jullio de mill y seiscientos y dos años.

[Firmado]

Fernando de Porras

VII

En la ciudad de Sevilla a nueve dias del mes de agosto de mill y seisientos y dos años en presencia de mi el escriuano y testigos de yuso escritos otorgo Pedro Martinez comisario vezino desta ciudad en la colacion de Santa Luzia que auia reciuído y reciuído del señor thesorero don Francisco Tello de Guzman y de Francisco de Collantes en su nombre ziento doze reales que balen tres mill y ochozientos y ocho maravedies los quales le a dado y pagado en virtud de un auto proveido oy dicho dia por los señores presidente y jueces oficiales de su magestad desta Casa de la Contratacion de las Indias los sesenta reales dellos por su salario de seis dias que se ocupó en ir al puerto de Bonanza de la ciudad de San Lucar a llebar tres sagrarios que su magestad mando enviar a la ciudad de Santo Domingo de la Isla Española y quarenta y quatro reales por otros tantos que pago de flete al arracz del barco que llebo los dichos sagrarios y los ocho reales restantes por los que pago e hizo de costas en llebar de las atarazanas al rio los dichos sagrarios y embarcarlos



como se contiene mas largamente en el dicho auto que originalmente con sus recaudos se llebo a poder del dicho señor tesorero. De los quales dichos ziento y doze reales el dicho Pedro Martinez se dio por contento y pagado a toda su boluntad por quanto confeso auerlos recibido del dicho Francisco de Collantes en el dicho nombre realmente y con efecto sobre que renuncio la ezeccion de la pecunia y leyes de la prueua y paga como en ellas se contiene y otorgo carta de pago en forma y lo firmo de su nombre. A quien doy fee que conozco, siendo testigos Alonso Cansino y Sebastian Ruiz y Pedro de Celaya vezinos [de] Sevilla.

[Firmado] Pedro Martinez ante mi Alvaro Gonçalez
scribano

VIII

Zerteffico yo el visitador Gaspar de Bargas Machuca Palomares que Pedro Martinez comisario del señor Fernando de Porras llego a este puerto de San Lucar de Barrameda con tres sagrarios en un barco ayer veinte y nueve deste presente mes de jullio y en entregarlos en los dos nabios que ban a Santo Domingo y tomar el registro de los dichos sagrarios se a ocupado el dicho dia de ayer y oy todo el que son dos dias en este puerto y para que dello conste de su pedimento di el presente que se fecho en San Lucar de Barrameda a treinta dias del mes de jullio de mill y seiscientos y dos años.

[Firmado] G[a]spar d[e] Vargas Machuca y Palomares

IX

En la ciudad de Sevilla en catorze dias del mes de agosto de mill y seiscientos y dos años en presencia de mi Alvaro Gonçalez scribano parecieron presentes los contenidos en esta ... escritura y hizieron la declaracion siguiente con juramento que para ello hizieron en forma:

Andres de Ocanpo y Juan de Oviedo maestros escultores y arquitetos dezimos que nosotros fuimos nombrados por el señor presidente y jueses de la Contratasion desta ciudad de Sevilla para ver y apreciar sinco sagrario que Juan Martinez Montañes tiene hechos para las Indias los cuales estan hechos en la forma sigiente y balen lo aqui declarado.

Primeramente vimos dos sagrarios pequeños de a dos columnas cada sagrario con su caueça y remates todos dorados por de dentro y por de fuera con sus herajes ansimismo dorados y vale cada uno con sus caxas toscas y estiuado y encordelado ciento y quinze ducados y anbos docientos y treinta ducados.

Y ansimismo vimos otros dos sagrarios mayores de a cuatro columnas cada



sagrario y en las puertas unos Niños Jesus de medio relieve todos dorados y estofados y con sus cajas toscas y estiuados y encordelados por la orden de los dichos balen cada sacrario ciento y beinte ducados y anbos doscientos quarenta ducados.

Tambien vimos otros sacrarios grande con cuatro columnas y en los nichos dos figuras descultura y un Niño Jesus en la puerta y con dos cuerpos sin la caueçasa y remates todo dorado y estofados con su caja tosca y encordelado y estiuado como los demas y bale docientos y sincuenta ducados que son dos mil y setecientos y sincuenta reales que todos los sinco sacrarios que auemos visto suman y montan siete mil y novecientos y treinta reales y esto vale en Dios y en nuestras conciencias en justa y comun estimasion y hallamos auer cumplido con la escritura y condiciones conforme a buena obra y ansi lo juramos a Dios y a la crus y lo firmamos de nuestro nonbre. Fecho en quinze de junio de mil y seiscientos y dos años.

[Firmado] Andres de Ocampo Ju° de Ouiedo

X

Pedro Martínez comisario del señor factor Fernando de Porras digo que en virtud de una comision suya que lleve desde esta cibdad al puerto de Bonanza de la de San Lucar de Barrameda tres sacrarios dorados que son los que se avian de inbiar a la cibdad de Santo Domingo de la Isla Española para los conventos de la orden de Santo Domingo los cuales entregue en el dicho puerto conforme se me mando por la dicha comision de que tome recaudos y ... en dos registros dellos y los entregue a Gabriel de Leon official del dicho señor factor como parece por esta peticion suya y en lo susodicho me ocupe seis dias los dos en ir al dicho puerto y otros dos en el entrego y tomar recaudos y otros dos en bolver a esta ciudad y ansimismo pague a Antonio Hernandes arraez de su barco un otro ducado por el flete de llevar los dichos sacrarios como parece por esta carta de pago ante escribano y demas de lo susodicho gaste ocho reales los seis en llevar los dichos tres sacrarios desde las atarazanas del cargo del dicho señor factor al rio y los dos en embarcarlos en los barcos.

A vuestra señoria pido que su presidente [?] mande se me pague el salario de los dichos seis dias y ansimismo los dichos cinquenta y dos reales dei dicho flete y costas para ello.

XI

En la ciudad de Sevilla a nueve dias del mes de ... agosto de mil[1] y seisientos y dos años visto por los señores presidente y jueces ofiziales de su magestad desta Casa de la Contratacion de la[s] Indias lo pedido por



el dicho Pedro Martínez comisario y la orden que el señor factor Fernando de Porras le dio en veinte de julio deste para que llebase desta ciudad a puerto de Bonanza de la de San Lucar de Barrameda ... tres sagrarios puestos en sus cajones de madera tosca y en el dicho puerto los entregase en las naos maestres Lazar[o] de Arpide y Cristobal Sanchez que estaban en el dicho puerto ... de partida para ir a la ciudad de Santo Domingo de la Isla Española para donde lleban los dichos sagrarios para los conventos de la orden [de] Santo Domingo y en cumplimiento de la dicha orden el dicho comisario llebo los dichos tres sagrarios y los entrego en las dichas naos como se le mando, de cuyo entrego tomo recaudos y los entreg[o] a Graviel de Leon oficial del dicho señor factor como parece por zertificación firmada de su nombre que esta en la dicha orden en lo qual el dicho comisario se ocupo seis dias los dos en la hida desta ciudad al dicho puerto y otros dos en el entrego como lo zertifica el bisitador Gaspar de Bargas y los otros dos en bolver a esta dicha ciudad = = proveyeron que el señor tesorero don Francisco Tello d[e] Guzman de los maravedis de su cargo por cuenta de la real hacienda que por la qual se an hecho los dichos sagrarios de y pague al dicho Pedro Martínez ciento y doze reales los sesenta reales dellos por su salario de los dichos seis dias a razon de diez reales por cada uno y quarenta y quatro reales por el flete de [el] barco en que llebo los dichos sagrarios por otros tantos que por carta de pago ante Juan de Ontiveros scriuano fecha en tres deste presente mes parece auer pagado a Anton[io] Hernandez por el dicho flete y los ocho reales restantes por los gastos que hizo [en] llevar desde las atarazanas al rio y embarcar los dichos sagrarios que son los dichos ziento y doze reales y el dicho señor tesorero tome carta de pago del dicho [co]misario con la qual y este auto y los dichos recaudos seran bien pagados y se les recuieran en cuenta y lo señalaron cruzado ...

ante mi Alvaro Gonçalez
scribano

XII

En 27 de agosto de 1602 años

Juan Martínez Montañes escultor y arquiteto digo que por mandado de vuesañoria me fueron encargados cinco sagrarios para los conventos de la orden de Santo Domingo que estan en la probincia de Santo Domingo de las Indias ansi de manera talla i escultura como del dorado i estofado conforme al asiento y contrato que conmigo se hizo por vuesañoria los cuales tengo acabados y en toda perfeccion ansi y como yo el dicho tengo obligacion. Solo resta que vuesañoria nombre quien los bea y declare si yo el dicho e

cunplido porque se me libre lo que del precio en que se concertaron se me resta debiendo. Pido y suplico a vueseñoria probea lo por mi pedido segun y como mas conbenga.

[Firmado] Ju° Martinez Montañes

XIII

Visto por los dichos señores presidente y jueces mandaron que Juan de Obiedo y Andres de Ocampo escultores y arquitetos vezinos desta dicha ciudad bean los cinco sagrarios contenidos en esta peticion y el asiento que con el se tomo para hazerlo y las condiziones del y con juramento declaren si estan bien echos y acauados y conforme a las dichas condiciones y sobre su bondad y calidad y balor y echura y fechas las dichas declaraciones se les bea su señoria y lo señalaron.

ante mi Alvaro Gonçalez
scribano

XIV

Receui yo Gabriel de Leon oficial del señor fator don Francisco de Varte los cinco sagrarios contenidos en la peticion de atras los quales por mandado y a cuento de los señores presidente y juezes oficiales cargue en las naos queste ano fueron a Santo Domingo los dos dellos en la nao nombrada Nuestra Señora de los Reyes maestre Luis de Acosta y los dos en la nao maestre Laçaro de Arpide y el otro restante en la nao nombrada San Francisco maestre Cristoual Sanchez. Y para que al dicho Juan Martinez Montanes se le pague su balor di esta en Se[villa] a siete de setiembre de mill y seiscientos y dos años.

[Firmado] Gabriel de Leon

XV

En la ciudad de Sevilla a doze dias del mes de setiembre de mill y seis-zientos y dos años visto por los señores presidente y jueces ofiziales de su magestad desta Casa de la Contratacion de las Indias el asiento y conzierto que en veinte y cinco dias del mes de setiembre del año pasado de mill y seis-zientos y un años se tomo con Juan Martinez Montanes escultor y ar-quiteto vezino desta ciudad para que hiziese cinco sagrarios para cinco



conbentos de la orden de Santo Domingo de la Isla Española en cumplimiento de dos cédulas de su magestat que estan insertas en el dicho asiento por el qual se le ofrezieron de dar y pagar por la hechura y fabrica dellos quinientos ducados pagados por tercias partes cumpliendo el tenor del dicho asiento y condiciones del y porquel dicho Juan Martinez Montanes tiene hechos y acauados los dichos cinco sagrarios y sobre su bondad hechura calidad y balor an declarado Andres de Ocampo y Juan de Obiedo maestros escultores y arquitetos vezinos desta ciudad y con juramento que hizieron dizen y declaran que los dichos cinco sagrarios estan bien hechos y acauados y conforme a las condiciones del dicho asiento y que la hechura y dorado y moldura y la demas obra dellos mereze y bale siete mill y novecientos y treinta reales como se refiere en la dicha su declaracion y el dicho Juan Martinez Montañes entrego los dichos sagrarios a Graviel de Leon oficial del señor fator puestos en sus cajones estibados y bien acondicionados y como se obligo y el dicho Graviel de Leon los reciuio y registro los dos dellos en la nao nonbrada Nuestra Señora de los Reyes maestre Luis de Acosta y otros dos en la nao maestre Laçaro de Arpide y el otro en la nao nonbrada Sant Francisco maestre Cristoual Sanchez donde se embarcaron y llevaron a la dicha isla de Santo Domingo como pareze por certificacion firmada del dicho Graviel de Leon fecha en siete dias deste presente mes con lo qual se a cumplido con lo que su magestat inbio a mandar por las dichas cédulas y el dicho Juan Martinez Montañes con su asiento y con lo que por el se obligo atento lo qual = = proveyeron que el señor thesorero don Francisco de Guzman de los maravedis de su cargo por quenta de la real acienda de y pague al dicho Juan Martinez Montañes los dichos quinientos ducados que por el dicho asiento se le ofrezieron por la hechura y balor de los dichos cinco sagrarios o lo que dellos se le resta deuiendo y tome su carta de pago. Con la qual y testimonio del dicho asiento y la dicha declaracion y este auto seran bien pagados con los quales dichos recaudos en la contaduria desta casa se le agan buenos al dicho señor tesorero y se los reciban en datta y bajan de su cargo y lo señalaron.

ante mí Alvaro Gonçalez
scribano

XVI

Carta de pago de 124,916 a cumplimiento a los 500 ducados

En la ciudad de Sevilla a treze dias del mes de setiembre de mill y seiscientos y dos años en presencia de mí el escriuano y testigos otorgo Juan Martinez Montanes maestro escultor y arquiteto vezino desta ciudad en la collacion de la Madalena que auia receuido y recibio del señor tesorero don



Francisco Tello de Guzman y de Francisco de Collantes en su nonbre trezientos y treinta y quatro ducados que balen ziento y beinte y quatro mill y nobecientos y diez y seis maravedis los quales son de resto y cunplimiento de quinientos ducados en reales que hubo de auer por el balor y echura de cinco sagrarios que hizo para cinco conbentos de la orden de Santo Domingo de la Isla Española conforme al asiento y conzierto que con el se tomo por los señores presidente y jueces oficiales de su magestad desta Casa de la Contratacion de las Indias en beinte y cinco dias del mes de setienbre del año pasado de mill y seiscientos y uno ante mi el presente scribano en conformidad de dos zedulas de su magestad questan insertas en que mando que de su real hazienda se diesen los dichos quinientos ducados para el dicho efeto porque los otros ziento y sesenta y seis ducados restantes a cumplimiento de los dichos quinientos ducados se los dio y pago el dicho señor tesorero de que le dio carta de pago en el dicho dia veinte y cinco de setienbre del dicho año ante mi el dicho scriuano a que se refiere. De los dichos trezientos y treinta y quatro ducados el dicho Juan Martinez Montañes se dio por contento y pagado a toda su boluntad por quanto confeso auerlos receuido en r[eales de] contado del dicho Francisco de Collantes en el dicho nonbre sobre que renunció la ezeci[on] de la pecunia y leyes de la pecunia y leyes de la prueua y paga como en ellas se contiene y otorgo carta de pago en bastante forma y lo firmo de su nonbre. Al qual dicho otorgante yo el presente scriuano doy fee que conozco, siendo testigos Alonso Cansino y Albaro Gonçalez scriuano de su magestad y Sebastian Ruiz vezinos de Sevilla. Juan Martinez Montañes ante mi Mateo de Curita.

[Firmado]

Mattheo de Çurita

XVII

En la ciudad de Sevilla a tres dias del mes dagosto de mill y seiscientos y dos años ante mi el escribano y testigos aqui conthenidos parecio presente Antonio Hernandez arracz de su barco vezino de Sevilla en la colacion de Sancta Maria a quien doy fee que conozco y otorgo que a recibido y recibio del señor fator Hernando de Porras por mano de Graviel de Leon su official mayor quarenta y quatro reales que valen mill y quatrocientos y noventa y seis maravedis que son de le pagar por el flete de su barco por llevar en el puestos desta ciudad dende Sevilla a Sant Lucar de Barrameda al puerto de Bonança tres sagrarios dorados en tres caxones grandes que por mandado de los senores presidente y jueces oficiales de su magestat de la Casa de la Contratacion se levaron para cargar en las naos que van a la Isla Española de Santo Domingo y se cargaron los dos de los dichos caxones en la nao maestre Lazaro de Arpide y el otro caxon en la nao de que es maestre Cristoual Sanchez que anbas naos van a la dicha Isla de Santo Domingo segund costa



por recados que dello ay. De los cuales dichos quarenta y quatro reales el dicho Antonio Hernandez se dio por contento y pagado a su voluntad y otorgo carta de pago en forma. De la qual paga yo el dicho scriuano doy fee que se hizo en mi presencia y de los testigos aqui conthenidos y el dicho Antonio Hernandez juro en forma de derecho que el dicho flete fue concertado en los dichos quarenta y quatro reales y que en esta paga no ay fraude ni engaño contra la real hazienda y no firmo porque dixo que no sabe escreuir y firmo por el a su ruego uno de los testigos de la carta. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Hernan Suarez Casaprina y Anton de Torres vezinos de Sevilla. De lo qual doy fee a ruego del otorgante.

Fecho ante mi

Jhoan de Hontiu[er]os





PINTURAS MURALES DE SANTO DOMINGO

Por A. Martínez del Romero (*)

Acabamos de recibir de la capital de la nueva provincia española el siguiente artículo, que nos apresuramos a insertar.

El periódico titulado *La Correspondencia*, en su número de 6 de mayo último, hace una aclaración sobre varias pinturas que se han descubierto en esta ciudad de Santo Domingo, y dice lo siguiente:

«El señor Molinero, vice-cónsul español en Santo Domingo, ha hecho últimamente, en un salón de la armería de esta ciudad, un curioso descubrimiento de pinturas murales al óleo, que representan a la Reina Isabel I en el acto de conferir la investidura y el mando de la Isla Española a Diego Colón. Estas pinturas, cubiertas hace un siglo por varias capas de cal, se hallan en buen estado, y el señor Molinero se propone continuar en sus interesantes investigaciones en este país, tan abundante en recuerdos.»

Como esta noticia habrá llamado la atención de los artistas, y principalmente de los señores editores de *El Museo Universal*, creo conveniente decir lo que hay en ella de verdadero.

El día 6 de abril me hallaba en el Consulado español en compañía del señor Molinero, cuando se nos dijo que unos albañiles que estaban abriendo un hueco en una pared del salón de ayuntamiento, descubrían una pintura debajo de la costra espesa de cal. Al momento nos dirigimos al sitio, y efectivamente aparecían una mano con un cetro y varios ropajes. Principiamos nosotros mismos a picar, o mejor dicho, a descortezar con mucho cuidado las paredes, y conseguí descubrir por mi parte un grupo de figuras casi de doble tamaño que el natural, que representaba, no a Diego Colón, como dice *La Correspondencia*, sino a Cristóbal Colón, hincada una rodilla y en actitud de ofrecer un globo terráqueo al rey Fernando el Católico, que estaba sentado en un gran sitial o trono y debajo de un dosel. En uno de los adornos

(*) *El Museo Universal*, Madrid, No. 31, 4 agosto 1861.

El 11 de febrero de 1880 el Ayuntamiento de Santo Domingo reclamó a la Gobernación de la Provincia la devolución del óleo de Colón, de que era dueño desde largos años. Allí existía, junto con el de Colón, uno del Brigadier Sánchez Ramírez, hecho hacia 1811, cuyo paradero se desconoce, si no es el que conservamos en nuestra Biblioteca particular. (Copiador de oficios de Guerra y Marina, núm. 23, folio 121. Archivo General de la Nación.) Es probable que el óleo de Colón aludido sea el que se conserva hoy en la Catedral de Santo Domingo.



pintados al lado de Colón, se veía escrito en letras versales el conocido lema: «A Castilla y a León nuevo mundo dió Colón», y encima de la figura del rey, una tarjeta que decía: FERNANDO EL CATÓLICO.

Desde luego se vió que la pintura estaba ejecutada al temple y a grandes toques; que solo las cabezas y las manos tenían colorido y estaban pintadas, especialmente las cabezas, con bastante cuidado, y que el color de los demás era de una tinta oscura de pésimo gusto e incorrección en el dibujo, y de ornamentación churrigueresca. Una sola ojeada bastó para demostrarnos que aquellos no eran retratos verdaderos ni aun parecidos a los que se conocen de dichos personajes.

Entretanto el señor Molinero descubría en otra pared la figura del Emperador Carlos V, pues así lo decía una inscripción colocada encima, pero no porque se pareciese a los retratos que de él se conocen y existen en nuestros museos. La cabeza y las manos tenían solo colorido; el ropaje y la ornamentación eran de la misma tinta y mal dibujo mencionado ya.

Continuábamos, pues, picando las paredes con sumo trabajo y cuidado, cuando el vigía de la Torre del Homenaje hizo señal de buque de guerra español, y a poco dió fondo en la rada el vapor *Blasco de Garay*. A poco más de media hora saltó en tierra el batallón de Puerto Rico, y era la primera tropa nuestra que pisaba este país, después que, por razones ajenas de este lugar, dejó de pertenecer a la Corona de España.

¡Notable coincidencia! Mientras descubríamos la encalada figura de Colón, desembarcaban tropas españolas para tomar posesión por segunda vez, y en nombre de Isabel II, de un territorio en que aquel ilustre italiano plantó la primera vez el pendón de Castilla en nombre de Isabel I.

Si dichas figuras y las que descubrimos después hubieran sido verdaderos retratos de mérito, y tan antiguos como se ha supuesto, bastaba solo la coincidencia referida para que se hubiera procurado su conservación y restauración. Seguimos durante tres días la tarea hasta que pusimos de manifiesto todo lo que había en las paredes.

Este era el orden en que estaban las figuras, todas con las caras y manos de colorido y con rótulos encima que contenían los nombres de los personajes representados:

Primero estaban Colón y Fernando el Católico, como queda dicho. Debe suponerse que a su lado izquierdo habría una figura de Isabel I; pero en algún tiempo se abrió en aquel sitio una gran puerta y se volvió a tapiar, y esto originaría la destrucción de aquella. Seguía Felipe I (el Hermoso); y como a su izquierda era en donde los albañiles estaban abriendo un hueco para un balcón, la figura estaba destruida y solo se veía encima el principio de una inscripción que decía Doña Jvana, evidentemente, la llamada Juana la Loca, esposa de Felipe I. Estaban después Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. En seguida había un retrato de mujer, y es de presumir que fuese el de la segunda esposa de Carlos II, pues no sé descubría rótulo, y por último se hallaba Felipe V.



Reinando este monarca en 1724, fácil es decir qué antigüedad podía darse a la pintura del referido salón y cuán poca era la importancia artística de su descubrimiento. A no ser así, como individuo de la Academia española de arqueología y su representante oficial en todos los puntos de América, me hubiera dirigido a tan respetable corporación para que hubiese pedido al Gobierno de S. M. la restauración de dicha pintura, así como acudiré a la autoridad superior de esta isla, a fin de que no se enajenen las viejísimas paredes o ruinas de una casa pequeña en donde se dijo la primera misa.

Parece que un francés ha copiado estas pinturas, las cuales aseguramos no eran retratos verdaderos; pero no será extraño que aparezcan de otra manera en alguno de los periódicos ilustrados de París y con descripciones pomposas a voluntad de los editores.

A esto se reduce todo el curioso descubrimiento de pinturas murales al óleo de Santo Domingo.

En esta ciudad no solo no hay salón ninguno de armería, como dice la carta a que se refiere *La Correspondencia*, sino que ni aun hay armeros. El salón cuyas paredes acaban de ser estucadas por operarios españoles es una pieza como de trece varas de largo por ocho o más varas de ancho, de estilo del siglo XVII, y debajo de todo él corre una faja que contiene la siguiente composición, en letra versal del referido siglo o acaso de los principios del XVIII:

Los qve en aquestos estrados,
 Jvntos regís y mandais,
 Mirad bien lo que jvzgais,
 Porque habéis de ser jvzgados:
 Emplead vuestros cuidados
 En qve se halle abastecida
 La civdad, y sea cumplida
 La medida, igual el peso;
 Pues Dios os hizo para eso
 Juezes de peso y medida (*).

(*) Esta inscripción es copia de una existente desde época inmemorial en el antiguo Cabildo de Toledo.



RETABLOS

RETABLOS DOMINICANOS.—RETABLOS EN PIEDRA O YESO.—RETABLOS EN MADERA

En breve apunte, dice el Dr. Palm que la escultura en piedra, que en el Siglo XVI había dejado en Santo Domingo la obra más pura del plateresco americano, el friso de la fachada de la Catedral dominicana, y que había dotado a la Villa de «una serie conspicua de monumentos sepulcrales y de retablos», no produjo luego obra de importancia, a excepción de las del fugaz momento de reanudación neoplateresca en el Siglo XVIII, que incluye las impresionantes yeserías que decoran la Capilla del Rosario de la Iglesia de los Dominicos. Y afirma que no ha llegado hasta nosotros ninguno de los cinco tabernáculos tallados y estofados por Montañés y embarcados en 1601 con destino a la Isla, afirmación digna de investigación cuidadosa.

Agrega Palm que de fines del Siglo XVI se ha conservado una majestuosa *Virgen con el Niño*, de escuela sevillana, y, posiblemente, el Cristo, muy restaurado, del retablo mayor de San Andrés; que de época posterior existen algunas estatuas vestidas, de escaso valor artístico, «y aquella vigorosa obra de arte popular que es el Cristo de Bayaguana» (*).

Nos atenemos, pues, en la materia, a los testimonios del docto autor de *Monumentos arquitectónicos de La Española*, que se completan con las diversas noticias de retablos dadas en Capítulos anteriores:

En cambio, Santo Domingo posee una serie preciosa de retablos que llenan la laguna entre las actividades arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVI y las de la segunda mitad del XVIII; y son los únicos monumentos de arte de la Española que acusan—si bien muy sobriamente—las corrientes barrocas. Estilísticamente distan mucho del fastuoso Barroco de Tierra Firme.

(*) E. W. Palm, *Arte colonial en Santo Domingo*. Siglos XVI-XVIII. Exposición. S. D., 1950. (Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo, Serie VIII, Vol. LXXVI.)

La Revolución del 24 de abril de 1965 y nuestra salida para España en calidad de Embajador nos impidieron volver a examinar detenidamente los retablos reseñados por Palm, así como otras obras de arte atesoradas en nuestras Iglesias coloniales. Este Capítulo, particularmente, aún más que los otros, deberá ser revisado por los doctos en la materia. Nuestra aportación, ya lo hemos dicho, se limita sencillamente a lo histórico. A las informaciones de Palm es indispensable agregar las descripciones de altares de las Iglesias dominicanas, a veces bien prolijas, que nos dejó Alcocer en su *Relación* de 1650. Véase en nuestra obra *Relaciones históricas de Santo Domingo*. Vol. I, S. D., 1942.



La serie de los retablos del siglo XVIII, teniendo todas las características de un desarrollo constante, acusa los rasgos de una escuela local.

El aire de las postrimerías del Renacimiento está representado por el retablo del segundo cuarto del siglo XVII (N.º V), hermano de una serie de altares americanos como, p. e., el famoso de San Francisco, en Bogotá. Las distintas manifestaciones de un Barroco que siempre se mantiene dentro de las reglas de un estricto «planismo», empiezan con los dos magníficos altares mayores de la Catedral y de San Andrés, ambos del último cuarto del diecisiete (Nos. VI y VII) y posiblemente obras del mismo taller; e incluye la atrevida composición del altar mayor de Nra. Señora de la Altagracia de Higüey, de principios del XVII (N.º IX), y aquel altar mayor de la Merced, de 1734 (N.º XVIII), que con sus chapas de plata refleja el arte mestizo del altiplano peruano y la decoración de columnas en el gusto del Bajo Renacimiento, como la ostenta el Convento de la Merced en México, del mismo siglo. El gracioso retablo rococó de la Iglesia de los Dominicos (N.º XXII) y el del Pacientísimo Jesús, de Santa Bárbara (N.º XXV) cierran el desarrollo de los retablos dominicanos que había persistido durante casi dos siglos.

El primer tercio del siglo XIX agrega la serie de púlpitos (Nos. XXVI-XXVIII) concebidos en un espíritu popular que sale de la tradición española. Son obra de un tallista del período haitiano.

A la misma época pertenece el retablo del Santuario de Bayaguana, que en cuanto a su estilo, continúa en el siglo XIX el tipo introducido por el retablo mayor de la antigua Iglesia de los Dominicos (N.º XXIV).

Los retablos reseñados por Palm son los siguientes, los cuatro primeros en piedra o yeso y los demás en madera:

I) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO. CAPILLA DE SOLANO. MEDIADOS DEL SIGLO XVI.

Repintado. Concluidos los trabajos de construcción de la iglesia en el quinto decenio del siglo XVI, este retablo, conjuntamente con el (hoy semidestruido) de la primera capilla de la nave Norte, pertenece a las manifestaciones tempranas del plateresco en Santo Domingo.

II) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO. CRUCERO, LADO DE LA EPISTOLA. MEDIADOS DEL SIGLO XVI.

Repintado. Decoraciones platerescas. A ambos lados, cintas con frutas colgadas; en las impostas, sendos guerreros; en el friso, zarcillos con un bucráneo al centro; en el intradós del arco, rosas.



III) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO. CRUCERO, LADO DEL EVANGELIO. MEDIADOS DEL SIGLO XVI.

Retablo y colaterales (hoy transformados en ventanas). Bustos y grutescos; rosas en el intradós de los altares colaterales. En mal estado de conservación.

Las mismas yeserías se usaron en la tumba del Obispo Rodrigo de Bastidas, en la Catedral (alrededor de 1540).

IV) CATEDRAL, CAPILLA DE SANTA ANA. MEDIADOS DEL SIGLO XVI.

Marco del antiguo altar de Santa Ana (removido durante las reformas de este siglo).

V) CATEDRAL, NAVE NORTE, CABECERA. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

Retablo de tres calles. Dorado al fuego. Reompuesto. Probablemente hecho en Santo Domingo.

La parte inferior de las columnas está decorada por estrias torcidas. En las cornisas, motivos florales. En los zócalos, elementos fantásticos metamorfosados.

Al parecer, debido a la munificencia real, para resarcir los daños de 1586.

Si son correctas las indicaciones de Alcocer, los trabajos, para los cuales se pidió el dinero en 1601, se ultimaron en tiempos del Arzobispo Fray Facundo de Torres (1632-40). Único ejemplo conservado en Santo Domingo de un retablo de las postrimerías del Renacimiento.

Estilísticamente, puede compararse con el altar mayor de San Francisco en Bogotá, de principios del segundo cuarto del siglo XVII.

El retablo (hoy muy deteriorado), a fines del siglo pasado volvió a servir de altar mayor. En viejas fotografías pueden observarse, en las distintas calles, unos tableros (no conservados). Parece que se trata de yeserías sobre madera, procedimiento de origen gótico no sin paralelas en los retablos americanos de la época.

VI) CATEDRAL, ALTAR MAYOR. 1684.

Policromado y dorado al fuego. Probablemente de fábrica local.

Columnas salomónicas colosales, coronadas por chapiteles en forma de obelisco. El retablo está rematado por un peinetón.

Se debe a la munificencia del Alcalde Don Rodrigo Pimentel. Primer ejemplo del estilo barroco en Santo Domingo.



VII) SAN ANDRÉS, ALTAR MAYOR. ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII.

Estofado. Replataado recientemente. Posiblemente del mismo talle que VI. Centro rehundido en forma de cruz. A ambos lados de la cruz, figuras coronadas orientalizantes, de cuyos troncos nacen vigorosos tallos de acanto. El retablo está rematado por volutas formadas por acantos.

El Cristo, muy restaurado, puede ser el que a fines del siglo XVI se veneró en Santo Domingo, y que en 1650 tuvo otro retablo, descrito por Alcocer.

VIII) «El Santo Christo de San Andrés llamado así porque está en el Hospital desta advocación de San Andrés...» (E. R. D., Relaciones..., Vol. I, p. 216 y 252.)

IX) SANTUARIO DE N. SRA. DE ALTAGRACIA, HIGÜEY, ALTAR MAYOR. PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII.

Caoba. Sin pintar. A ambos lados y encima del centro, hojas gigantescas de acanto. En 1708 se restauró el cuadro de la Virgen. En los primeros decenios del siglo XVIII la iglesia sufre reformas importantes. Deben ser estos los años a los cuales pertenece el retablo. La pieza introduce un barroquismo que no tiene solución de continuidad en los retablos conservados en el país. (Pero véase N.º XV.)

X) REGINA ANGELORUM, ALTAR MAYOR. ALREDEDOR DE 1722.

Estofado. Repintado y restaurado. De dos cuerpos; dos hornacinas laterales.

La conclusión de los trabajos de la iglesia, en 1722, indica, con probabilidad, la fecha del retablo. Las columnas salomónicas con pámpanos, de antiguo simbolismo cristiano, alcanzan una difusión extraordinaria en el Barroco americano. Resabios platerescos en la base del segundo cuerpo. Un crucifijo, en el nicho del segundo cuerpo. La falta de definir la relación entre el ático del primero y la base del segundo cuerpo le prestan a este retablo un aspecto fuertemente provinciano.

XI) CATEDRAL, RETABLO DE LA DOLOROSA. PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII.

Estofado. En la parte superior, cuarterones con veneras. Coetáneo de N.º X, si bien de un gusto ligeramente más seiscentista. En la crestería, está colocada una tela que le presta aspecto de segundo cuerpo (Cf Nos. XVIII, XXI y XXV.)



XII) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO. CAPILLA DEL ROSARIO. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

Estofado. Repintado. El retablo deberá ser asociado a las transformaciones de la capilla, que llegaron a su fin antes de 1758. Lo mismo que N.º X ostenta algunos motivos platerescos, familiares en el arte del siglo XVIII en la Española y en otros países de la Cuenca del Caribe. El remate introduce un motivo (que ya se prepara en N.º X) y que juega un papel importante en los retablos del siglo XVIII en Santo Domingo.

XIII) DETALLE DE XII. SAN ANTONIO CON EL NIÑO JESUS.

XIV) REGINA ANGELORUM, NAVE, LADO DEL EVANGELIO. ALREDEDOR DE 1722.

Estofado y repintado. Variación del tipo N.º II. El blasón mercedario es moderno.

XV) CATEDRAL, CAPILLA DEL SACRAMENTO. 1729.

Caoba al natural. Restaurado. Originalmente pintado y estofado. El retablo está fechado por el frontal. El juego barroco de grandes hojas de acanto rodea la cruz rehundida con el crucifijo de marfil.

XVI) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO, CRUCE-RO, LADO DE LA EPISTOLA. PROBABLEMENTE PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVIII.

Estofado. Repintado. El arco polilobulado le comunica al remate familiar un particular desasosiego (véase también N.º XI).

XVII) IGLESIA DEL CARMEN, ALTAR MAYOR. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

Caoba sin pintar. Restaurado. Los trabajos de ampliación de la Iglesia llegaron a su fin en 1729. En 1756 se ejecutaron reparaciones. El retablo se sitúa en este lapso.

En la crestería, tela: Jesús en Gethsemani.

XVIII) MERCED, ALTAR MAYOR. ALREDEDOR DE 1734.

Dos cuerpos; en el cuerpo inferior, tres calles. Las partes de madera cubiertas por chapas de plata.

El retablo forma parte de los trabajos de embellecimiento que se ejecutaron en la Iglesia desde fines del siglo XVII y que terminaron con la nueva consagración en 1734.



La decoración singular recuerda tardías manifestaciones de un gusto renacentista, tal como lo ostentan las columnas del claustro de la Merced en México, y las del estilo mestizo del alto Perú.

XIX) CATEDRAL, CAPILLA DE SAN PEDRO. PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVIII.

Estofado. Repintado. A ambos lados del retablo, el retablero agregó sendos apoyos en forma de contrafuertes que dan un aspecto muy provinciano a esta pieza. En la crestería, tela: Dolorosa.

Donación del Dean de la Catedral, Lorenzo Solano Garavito.

XX) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO, CRUCERO, LADO DEL EVANGELIO. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

Caoba sin pintar. De inspiración francesa.

XXI) SANTA BARBARA, ALTAR MAYOR. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

Estofado. Repintado. De dos cuerpos. El altar central flanqueado por dos hornacinas. En el segundo cuerpo, tela: Anunciación.

El retablo deberá ser asociado, probablemente, a las restauraciones llevadas a cabo después del terremoto de 1751. Los ornamentos asimétricos del pie caracterizan la transición al rococó.

XXII) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO, CRUCERO, LADO DEL EVANGELIO. SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVIII.

Dorado al fuego y pintado. Delicioso retablo rococó, excepcional en Santo Domingo. El centro y las columnas delicadamente pintados de sargas de rosas, que sustituyen los pámpanos de la época barroca. Elementos asimétricos en color azul. En la crestería, tela: un mártir

XXIII) CATEDRAL, NAVE SUR, CABECERA. 1778.

Estofado. El remate transformado en segundo cuerpo (al igual que en los Nos. XVII, XXI y XV).

Coronación de la Virgen de la Antigua. En el cuerpo superior, Dios Padre y el Hijo. Las figuras de los donadores, inspirados en las de N.º A [La Antigua, Catedral, nave Norte], si bien vestidas a la manera del siglo XVIII, están identificadas, por la inscripción coetánea, como Fernando V y la Reina Isabel.



XXIV) ANTIGUA IGLESIA DEL CONVENTO DOMINICANO, ALTAR MAYOR. MEDIADOS DEL SIGLO XVIII.

Repintado. Las hornacinas que suelen flanquear el altar mayor sustituidas por dos medallones que cuelgan de cintas en gusto rococó.

El retablo deberá ser conectado posiblemente con las reformas ejecutadas en la iglesia en 1746. Combina el academismo de sus columnas con los resabios de barroco del segundo cuerpo. Los medallones, de gusto rococó, coinciden con la decoración del presbiterio. A la izquierda, Santa Catalina Mártir, según el tipo creado por Barocci; a la derecha, la Magdalena. En el segundo cuerpo, estatua de Santo Domingo, acompañado por el perro blanco y negro, símbolo de la orden. Encima del retablo, blasón, levantado por dos águilas.

El tipo del altar (desarrollado de N.º XVIII) continúa en el siglo XIX, cuando a fines del primer tercio se emplea en el Santuario de Bayaguana, en el retablo del Cristo Milagroso.

XXV) SANTA BARBARA, CAPILLA DEL PACIENTISIMO JESUS. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

Pintado y estofado. Las columnas se destacan en alto relieve sobre las hojas del retablo. En los medallones, San Joaquín, Santa Ana y el Bautismo.



E R R A T A

En la página 100, línea 13, donde dice Arzobispo Valera, léase
ARZOBISPO PORTES.



INDICES



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

INDICE DE ILUSTRACIONES

- 1) Catedral de Santo Domingo. Primada de América. Foto Chaván Morel.
- 2) Catedral de Santo Domingo. Hornacina.
- 3) Catedral de Santo Domingo. Altar Mayor.
- 4) N. S. de La Antigua, c. 1500. Catedral de Santo Domingo.
- 5) N. S. de La Antigua, c. 1520. Catedral de Santo Domingo.
- 6) N. S. de La Antigua, c. 1500. Catedral de La Vega.
- 7) La Piedad. Catedral de La Vega.
- 8) N. S. de la Altagracia, c. 1506. Higuey.
- 9) N. S. de la Altagracia. De foto de Abelardo.
- 10) Sepulcro de Geraldini. Catedral de Santo Domingo.
- 11) Sepulcro de Bastidas. Catedral de Santo Domingo.
- 12) Virgen de La Paz. Catedral de Santo Domingo.
- 13) Santa Ana. Catedral de Santo Domingo.
- 14) San Pedro y San Pablo. Catedral de Santo Domingo.
- 15) Jesús. Catedral de Santo Domingo.
- 16) Jesús. Catedral de Santo Domingo.
- 17) Convento Dominicó. Altar Mayor.
- 18) Convento Dominicó. Retablo de Las Mercedes.
- 19) Santo Tomás de Aquino. Convento Dominicó.
- 20) Iglesia de Las Mercedes. Altar Mayor.
- 21) Santa Isabel Reina. Iglesia de Las Mercedes.
- 22) N. S. de Guadalupe. Iglesia de Las Mercedes.
- 23) Inmaculada Concepción. Iglesia de Las Mercedes.
- 24) La Sagrada Familia. Iglesia de Las Mercedes.
- 25) Jesús. Iglesia de Las Mercedes.
- 26) Aparición de Las Mercedes. Santo Cerro, 1495. Dibujo en Herrera, *Décadas*, edición de 1730.
- 27) La Fe (en caoba). Catedral de La Vega.
- 28) San Sebastián (restaurado). Iglesia de San Antonio, La Vega.



INDICE DE NOMBRES Y DE MATERIAS

A

- Abbot, Galería, 35.
 Academia de Pintura, México, 122.
 Academia de San Alejandro, 52, 61.
 Academia de San Carlos, 51.
 Ackhout, 46.
 Acosta, Luis de, 139, 156-169.
 ACTAS DEL CABILDO DE CARACAS, 33.
 Adoración de los Reyes Magos, 36, 49, 50.
 Africa del Norte, 25.
 A GALERIA ABBOT, PRIMEIRA PINACOTECA DA BAHIA, por José Valladares, 35.
 Aguadilla, P. R., 44.
 Aguas Santas, N. S. de, 125, 128, 131.
 Aguiar, Fr. Amador, 109.
 Aguila, Gaspar de, 51.
 Aguilar, Francisco de, 37.
 Agustino, 126.
Ahora, Revista, 39.
 Airó, Clemente, 53.
 Alba de Tormes, 42.
 Alba, Casa de, 8.
 Alberti, Narciso, 25.
 Albornoz, Bernardo de, 43.
 Alcalá de Henares, 116, 146.
 Alcocer, Luis Jerónimo, 84, 127, 144, 178.
 ALEJO FERNANDEZ, por Angulo Iñiguez, 50.
 Alemán, Jacobo, 31, 49.
 Alemán, Justo, 31, 50.
 Alemania, 35, 70, 100, 143.
 Alemar, Luis E., 94, 95, 100, 107, 112.
 Alesio, Mateo de, 46.
 Alfaro, Fray Jerónimo, 103, 104.
 Alfau Durán, Vetilio, 131.
 Alfombras, 29.
 Alonso, Mencía, 46.
 Altagracia, N. S. de la (Higuey), 13, 41, 44, 88, 109, 110, 125, 127, 128, 130, 176.
 Altagracia de Quibor, 125, 133.
 Altar Mayor, Catedral, 177.
 Alvarez de Abreu, Arzobispo, 111, 131.
 Alvear, General, 150.
 Alver, María, 42.
 Amador de los Ríos, 75.
 Amézquita, Padre, 69.
 Amor Hermoso, 101.
 Ana, Santa, 42, 43.
 ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO, 30, 42.
 ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS, 57.
 Andes, 52.
 Angélico, Beato, 123.
 Angeles, Los (California), 15.
 Angulo Guridi, F. X., 131.
 Angulo Iñiguez, Diego, 8, 9, 38, 50, 55, 56, 75, 77, 84, 88, 89, 112, 139, 140, 146-149.
 Animas, Capilla de Las, 102, 142, 148.
 ANUARIO DE ESTUDIOS AMERICANOS, 21.
 Anunciación, La, 7, 86, 180.
 Antigua, N. S. de La, 11, 13, 36, 45, 61, 68-70, 81, 84, 85, 89, 93, 95, 96, 180.
 ANTIGÜEDADES, VENERACION Y FRUTO DE LAS SAGRADAS IMAGENES Y RELIQUIAS, por Martín de la Roa, 116.



- Antillas, 88.
ANTONIO CABALLERO Y GONGORA,
 por J. M. Pérez de Ayala, 33.
 Aparición de Las Mercedes, 61, 66.
 Aparición, Oleo de la, 61, 66.
 Apeles, 12, 20, 22.
 Apolo, 142.
**APORTACION AL ESTUDIO DE LA
 CULTURA ESPAÑOLA**, por J. G. Na-
 varro, 14, 34, 53.
 Apostolado, 56, 93-95, 101, 146.
 Apóstoles. Ver Apostolado.
APUNTACIONES DE ARTE, por M. M.
 Morillo, 144.
APUNTES Y DOCUMENTOS por E. Ro-
 dríguez Demorizi, 106, 127, 146.
**APUNTES PARA LA PREHISTORIA
 DE QUISQUEYA**, por Narciso Alber-
 ti, 25.
 Aquino, Andrés de, 47.
 Aragón, 110, 126.
 Arburú y Morel, José,, 24.
ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE..., 33,
 50, 84.
 Arenario, Juan Lucas, 132.
 Arequipa, 51.
 Argensolas, Los, 20.
 Argentina, 49, 57.
 Arias, Pedro, 50.
 Arizona, 52.
 Arjona, Alonso de, 41.
 Armas Reales, 43.
 Arphe, Enrique de, 83.
 Arphe y Vaillafañe, Ivan, 83.
 Arpide, Lázaro de, 139, 156-169.
 Arqueología Antillana, 27.
**ARQUITECTOS, ESCULTORES Y PIN-
 TORES VECINOS DE SEVILLA**, por
 Celestino López Martínez, 50.
 Arquitectura, 16.
 Arquitectura, Maestro de, 44.
ARTE COLONIAL, por E. W. Palm, 72,
 94, 101.
ARTE COLONIAL, por Darío Suro, 39.
ARTE RELIGIOSO ECUATORIANO, por
 J. M. Vargas, 92, 116.
 Arteaga, Sebastián de, 48.
 Artiaga, Juan Benito, 87.
 Arzobispo Meriño, Calle, 148.
 Asunción, 93.
 Atahualpa, 61.
 Atenas, 152.
 Atenas del Nuevo Mundo, 152.
 Atienza, Domingo de, 29.
 Atlante, 20.
AUTOGRAFOS DE CRISTOBAL COLON,
 por la Duquesa de Berwick y de Alba,
 19, 20, 112.
**AUTOGRAFOS DE PINTORES COLO-
 NIALES**, por Abelardo Carrillo, 45.
**AUTOS SOBRE LOS MILAGROS DE
 N. S. DE LA MERCED**, 127.
 Audabón, 152.
**AVIAMIENTO Y CATALOGO DE LAS
 MISIONES QUE EN EL SIGLO XVI
 PASARON A INDIAS Y FILIPINAS**,
 por José Castro Seoane, 30.
 Avilés, Angel, 122.
 Ayala, Interian de, 116.
 Ayardi, Tomás de, 155, 157-169.
 Ayuntamiento de Santo Domingo, 171.
 Azcárate, José M., 141.
 Aztecas, 96.
 Azua, 12, 102, 103.
 Azucena, 84, 144.
- B**
- Badajoz, 41, 56.
 Báez, Buenaventura, 100.
 Baeza Polanco, Juan B., 156-169.
 Bahía, Brasil, 35.
BAHORUCO, Revista, 67.
 Balboa, 151.
 Balduque, Roque de, 148.
 Ballerand, 147.
 Ballesteros Gaibrois, Manuel, 76.
 Bani, 102, 133.
 Barberini, 124.
 Barcelona, 81, 150.
 Barragán, P. Domingo, 126.
 Barre, 147.
 Barrera, Juan de, 122.
 Barrionuevo, 122.
 Barroco, 175.
 Barron y Carrillo, N., 35.



Barros, Bernardo G., 49.
 Bastidas, Adelantado, 37, 87.
 Bastidas, Obispo, 87, 96, 112, 142, 143, 145, 148.
 Batalla de La Vega Real, 64.
 Bautismo del Señor, 93, 95, 181.
 Bayaguana, 102, 125, 128, 131, 176.
 Bayard, Emilio, 77.
 Belén, Virgen de, 37.
 Bellino, Gian, 77.
 Benalcazar, 73.
 Bendición, La, 93.
 Berlín, Heinrich, 116.
 Bermejo, 91.
 Bermúdez, Luis A., 97.
 Bernáldez, Historiador, 20.
 Berwick y de Alba, Duquesa, 19, 20, 112.
 Berruguete, 19, 48, 75, 76, 91.
 Betis, 122.
 Biblia, 22.
 BIBLIOTECA VETUSTISSIMA, por Har-
 rrisse, 24.
 Billini, Padre, 93, 102, 150.
 Bitti, D. Bernardo, 47.
 Blanco y Azpurúa, 100.
 Blaney, H. R., 73.
 BLASONES DE LA ISLA ESPAÑOLA,
 por E. Rodríguez Demorizi, 132.
 Bobadilla del Camino, 41.
 Bofil y Ferro, Jaime, 116.
 Bogotá, 8, 15, 33, 35, 46, 48, 55, 56, 92,
 93, 111, 116, 117, 119, 120, 137, 177.
 Boil, Padre, 21, 151.
 BOLETIN DE LA COMISION NACIO-
 NAL DE MUSEOS, de Buenos Aires, 31.
 Bolívar, 150.
 Bolivia, 15, 48, 140.
 Bonanza, Puerto, 162-169.
 Borgia, Lucrecia, 82.
 Boston, 34, 73.
 Boulton, Alfredo, 12, 13, 22, 33, 41, 43,
 119, 122, 133.
 Bourdelle, 150.
 Bourdichon, Jean, 132.
 Boyá, 128.
 Boyer, 152.
 Boyrie Moya, Emile de, 27.
 Brans, J. V. L., 38, 91.

Brasil, 25, 35, 46-49, 114.
 Brenes Ruis, Dr. José, 107.
 Brito, José María, 45.
 Brito, Luis, 45.
 Brito, Manuel de, 45.
 Brito Gutiérrez, Antonio, 44.
 Bruselas, 77.
 Buckhardt, 13, 122.
 Buen Pastor, 99.
 Buen Aire, Virgen del, 50.
 Buenos Aires, 30, 34, 38, 42, 47, 50, 56,
 83, 92, 116, 137, 150.
 Bueso, Isabel de, 46.
 Buitrago, Francisco, 42.
 Buonarrotti, Miguel Angel, 19, 33, 75,
 78, 83.
 Burgos, 21, 82.
 Buschiazzo, Mario, 82, 84.

C

Caballero, Andrés, 37, 38.
 Caballero, Diego, 122, 135.
 Caballero y Góngora, Antonio, 33.
 Cabo Haitiano, 66.
 Cabrera, Miguel, 58.
 Cádiz, 31, 41.
 Cádiz, Beato Diego José de, 109.
 Cahier, Ch., 102.
 Calcagno, León, 43.
 Calderón, Pedro, 42, 44, 137.
 Calderón, Telesforo R., 133.
 Caleta, La, 27.
 California, 52.
 Cáliz de la Pasión, 141.
 Callejo, Alonso, 42.
 Camaguey, 103.
 Camarasa, Pablo, 126.
 Camerino, 47.
 Camoens, 20, 52.
 Camón Aznar, José, 96.
 Campaña, Pedro, 122.
 Campeche, José, 49.
 Campo, Juan, 46.
 Campos, Diego de, 51.
 Camú, Río, 68.
 Canadá, 35.
 Canales, Fr. Fernando, 109, 136, 149.



- Candelaria, 145.
 Cano, Alonso, 33, 51, 148.
 Cansino, Alonso, 160, 161-169.
 Cantemos al Señor, 88.
 Caño Hondo, 25.
 Capeller, Pedro, 44, 99.
 Capilla de San Pedro, 180.
 Capilla de Santa Ana, 177.
 Capilla del Rosario, 179.
 Capilla del Sacramento, 179.
 Capilla de Solano, 176.
 Cappa, Mariano, 89.
 Capuchinos, Padres, 110.
 Caracas, 32, 65, 100, 103, 119, 133, 137, 150.
 CARACTERISTICAS DE LA EVOLUCION DE LA PINTURA EN CUBA. por G. Pérez Cisneros, 49.
 CARACTERISTIQUES DES SAINTS L'ART POPULAIRE..., por Ch. Cahier, 102.
 Carbonell, Pedro, 150.
 Carducho, Vicente, 20.
 Caridad, N. S. de la, 22.
 Carlos II, 172.
 Carlos III, 151.
 Carlos V, 15, 32, 65, 81, 90, 138, 172.
 Carlos, Padre, 48.
 Carmona, Sevilla, 92.
 Cartagena de Indias, 31, 58.
 Cartagena, España, 126.
 Carvajal y Rivera, Arzobispo, 109.
 Carrara, 150.
 Carreño de Miranda, 33, 51.
 Carrillo, 51.
 Carrillo, Isabel, 37.
 Carrillo y Gariel, Abelardo, 45.
 Casa de Alba, 8.
 Casa del Cordón, 82.
 Casa de los Cinco Medallones, 136.
 Casa de la Contratación, 31, 49, 50, 155.
 Casa de Diego Colón, 57, 86, 112, 136.
 Casa de Garay, 136.
 Casa de Jesuitas, 97, 100.
 Casa de la Moneda, 148.
 Casas, Bartolomé de las, 15, 20, 26, 68, 72, 98, 111, 151.
 Casas de piedra, 135.
 Casas Reales, 44.
 Cascales Muñoz, 44.
 Caspicara, 48, 56.
 Castellanos, Juan de, 6, 81, 122.
 Castilla, 39, 68.
 Castilla del Oro, 30.
 Castro Seoane, José, 30, 73.
 CATALOGO ARQUEOLOGICO Y ARTISTICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA, 92.
 CATALOGO DE LOS CUADROS Y ESTATUAS QUE EXISTEN ACTUALMENTE EN EL MUSEO PROVINCIAL DE SEVILLA, 51.
 CATALOGO DE LOS FONDOS AMERICANOS DEL ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE SEVILLA, 34, 51.
 CATALOGO ESPECIAL DE LA REPUBLICA DOMINICANA, 70.
 CATHOLICO REFORMADO, por Guillermo Perquino, 26.
 Catedral de La Vega, 68.
 Catedral de Santo Domingo, 6, 9, 11, 36, 44, 45, 68, 81, 95, 102, 109, 112, 123, 135, 171, 175, 177.
 CATEDRAL METROPOLITANA..., por J. J. Pérez Leyba, 95.
 Cavernas de Caño Hondo, 25.
 Cazalla de la Sierra, 126.
 Cean Bermúdez, J. A., 44, 49, 50, 51, 56, 84, 85.
 Celaya, Pedro de, 163-169.
 Cemís, 26.
 Cena, Santa, 93.
 Centro América, 57.
 Cepedas y Ahumadas, 33.
 Cerámica, 26.
 Cerezo, Mateo, 33.
 Cervantes, 15.
 Cervera, 58.
 Céspedes, Pablo de, 33.
 Cibao, 101.
 Cid, Carlos, 25.
 Cid, Enrique del, 46.
 Cifuentes, 11.
 Cinco Medallones, Casa de los, 148.
 Circuncisión, 36.
 Cirio Pascual, 99.



- Cisneros, Cardenal, 151.
 Cobo, Bernabé, 140.
 Coello, Claudio, 51.
 Cojar de Valverde, Francisco, 42.
 Columbia, 15, 35, 48, 56, 124, 126, 137.
 Colón, Bartolomé, 20, 23, 61, 62, 111, 152.
 Colón, Cristóbal, 8, 11, 14, 17, 19-24, 37, 58, 61, 66-68, 70, 72, 75, 82, 86-88, 90, 92, 93, 95, 96, 102, 104, 112, 135, 150, 151, 171.
 Colón, Diego, 6, 19, 29, 66, 72, 82, 83, 86, 171.
 COLON EN LA ESPAÑOLA, por E. Rodríguez Demorizi, 150.
 COLONIAL ARCHITECTURE AND SCULPTURE IN PERU, por Wethey, 137.
 COLONIZADORES DEL ANTIGUO REINO DE GUATEMALA, por Enrique del Cid, 46.
 Colson, Jaime, 114.
 Colvino, Juan, 26.
 Collantes, Francisco, 162-169.
 Collantes de Teran, 92.
 Comendador, Cacique, 23.
 Comercio de arte, 29.
 Compañía de Jesús, 116, 123, 127.
 Concepción, N. S. de la, 44, 49, 69, 93-95, 99, 102, 119, 137, 145, 146.
 Concepción, Monasterio, 140.
 Concepción, Santa Bárbara de la (La Vega), 66.
 CONCILIO DOMINICANO DE 1622, 118.
 Concilio mexicano, 116, 118, 119.
 Concilio de Nicea, 116.
 Concilio de Trento, 115, 116.
 Concha, Andrés de la, 48.
 Conde y Oquendo, F. X., 45, 126.
 CONGRESO LITERARIO HISPANO-AMERICANO, 122.
 CONQUISTA ESPIRITUAL... DEL PARAGUAY, por A. Ruiz de Montoya, 127.
 Consejo de Indias, 155.
 CONSERVEMOS LO NUESTRO, por Darío Suro, 72.
 Consolación, Virgen de la, 51.
 Contin Aybar, P. R., 111.
 Contreras, Juan de, 137.
 Contreras, Rafael, 43, 44.
 CONTRIBUCION A LA HISTORIA DEL ARTE EN EL ECUADOR, por J. G. Navarro, 28, 48, 51.
 Conventos, 103.
 Convento Dominico, 97, 130, 149, 175, 179, 181.
 Convento de la Merced, S. D., 103, 129.
 Convento de la Merced, Habana, 64.
 Convento de las Mercedes, Azua, 102.
 Convento mercedario, Santiago, 102.
 Convento de San Francisco, S. D., 97, 99, 130.
 Convento de San Francisco, Quito, 38.
 COPIAS DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN VALLADOLID, por Martín González, 92.
 Corazón de María, 101.
 Corcorán Gallery of Art, 35.
 Cordier, Henri Charles, 150.
 Córdoba, Ciudad, 32.
 Córdoba, Fray Pedro de, 29, 30, 50, 72, 98, 130, 136, 151.
 Cordón franciscano, 136.
 Corella, Fr. Jerónimo, 46.
 Coro, Venezuela, 43.
 Coronación, 98.
 CORONACION DE NUESTRA SEÑORA DE LA ALTA GRACIA..., 131.
 Corpus, Virgen del, 146.
 Cortés, Hernán, 5, 11, 12, 15, 23, 45, 57, 61, 82, 92, 125, 151.
 Correa, Jorge E., 14.
 Correa, Juan, 48.
 Cosa, Juan de la, 41.
 Cosar o Cojar, Tomás, 42, 43.
 COSAS AÑEJAS, por C. N. Penson, 147.
 Cotuy, 25, 136.
 Courbet, 152.
 Couto, José Bernardo, 11, 45.
 Crespo, Juan de la Cruz (Crespillo), 47.
 Cristo, 15, 36, 48, 51, 63, 94, 107, 109, 115, 130, 131, 178.
 Cristo de Bayaguana, 125, 128, 175, 181.
 Cristo de la Conquista, 46.
 Cristo Crucificado, 83, 93, 98, 111, 130, 146.
 Cristos, Coro de, 43.
 Cristo de Maracaibo, 61, 72, 126.



Cristo de Ponce, 126.
 Cristo de San Andrés, 129.
 Cristo de Sopó, 126.
 CRISTOBAL COLON, por A. Humboldt, 20
 Crucifijos, 30, 69, 102, 106, 140.
 Crucifixión, 39.
 Cruz de La Vega, 68, 128.
 Cruz de Limanche, Chile, 125.
 Cruz, Santa, 130.
 Cruz, Santa (Santo Cerro), 63.
 Cruz del Santo Cerro, 127.
 Cuahtemoc, 150.
 Cuantitlán, 36.
 Cuba, 22-24, 49-52, 61.
 GUBA CONTEMPORANEA, 62.
 Cubagua, 122.
 Cuernavaca, 57, 82.
 Cumaná, 31.
 Curtis, W. E., 26, 70.
 Cuzco, El, 48, 57.

CH

Chacón, Francisco, 45.
 Charcas, 48.
 Chasseriau, Teodoro, 14, 45, 152.
 Chicago, 26, 69, 70.
 Chile, 17, 53, 57, 65, 125, 135, 140.
 CHILEAN CONTEMPORARY ART..., 135
 Chilli, Manuel, 48.
 Chiquinquirá, N. S. de, 70, 98, 125, 126
 Chiquitos, 47.
 Chiriboga, Pacifico, 32.

D

Darién, El, 92.
 Darío, Rubén, 45.
 Dati, Giulano, 24.
 DATOS RELACIONADOS CON LAS
 ARTES PLÁSTICAS..., por J. Torre
 Revello, 42.
 David, 39, 52.
 Dávila, Alonso, 42.
 Davila Padilla, Arzobispo, 45.
 Dávila, Familia, 32.
 Debrans, J. V. L., 38.
 DECADAS, de Herrera, 22, 23, 26

DECADAS., de Martir de Anglería,
 23, 92.
 Dehoux, Dr. J. B., 67.
 DE LA IMAGINERÍA QUITESA, por
 A. Jaén Morente, 57.
 DE LA VIDA DEL GRECO, por F. de
 B. San Román, 51.
 DEL RESPETO A LAS SAGRADAS
 IMÁGENES, por L. P. B., 116.
 DELEYTAR APROVECHANDO, por Tir-
 so de Molina, 106.
 Delgado Mercado, Osiris, 37.
 Denis, Maurice, 116.
 Derecho Canónico, 115
 Desangles, Luis, 94
 Descendimiento, El, 50, 93, 111.
 DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA CA-
 TEDRAL DE SEVILLA, por J. A. Cear-
 Bermúdez, 85.
 Deschamps, Enrique, 94
 Desnudo, 115.
 Despradel Batista, Dr. G., 67, 69.
 Dessalines, 101.
 DESTRUCCIÓN DE LAS INDIAS, por
 el P. Las Casas, 26.
 DESTRUCCIÓN DE LA HERÁLDICA
 DOMINICANA, por E. Rodríguez De
 morizi, 136.
 DESTRUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE
 EN BOGOTÁ, por Guillermo Hernán-
 dez de Alba, 33.
 DIALOGO SOBRE LA HISTORIA DE
 LA PINTURA EN MÉXICO, por J
 B. Couto, 45.
 Díaz, José M., 48, 51.
 Díaz, V. M., 58, 137.
 Díaz del Castillo, Bernal, 47.
 Díaz de Navarrete, Antonio, 155, 157-169
 DICCIONARIO, por A. de Nebrija, 25.
 DICCIONARIO HISTÓRICO DE LOS
 MÁS ILUSTRES PROFESORES DE
 LAS BELLAS ARTES EN ESPAÑA,
 por Cear Bermúdez, 44.
 Diego, Juan, 126.
 DILUCIDACIONES HISTÓRICAS, por
 Fr. C. de Utrera, 83.
 Dionisos, Teatro de, 152.
 Dios, 17.



- DISCURSO HISTORICO DE LA SANTA Y REAL CAPILLA, por J. Maldonado de Saavedra, 92.
- DISERTACION HISTORICA SOBRE LA APARICION DE LA IMAGEN DE MARIA SANTISIMA DE GUADALUPE, por F. X. Conde y Oquendo, 45
- Divina Pastora, 55, 108, 110.
- Divino Rostro, 131.
- DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN ANDALUCIA, 41, 42, 92.
- DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA COLONIAL DE SANTO DOMINGO, por E. Rodríguez Demorizi, 40, 45, 99.
- DOCUMENTOS PARA LA VIDA PUBLICA DEL LIBERTADOR, por Blanco y Aspuruá, 100.
- Dolores (Dolorosa), Virgen de los, 57, 70, 94, 95, 98, 102, 110, 131, 149, 178
- Domínguez, Magdalena, 42.
- DON FRANCISCO DE GOYA Y NUESTRA ACADEMIA DE SAN ALEJANDRO, por Mariano Miguel, 52.
- Dorvo Soulastre, 123.
- DOS ESTUDIOS MEXICANOS, por Heinrich Berlin, 116.
- Dos Leones, Capilla de los, 144
- DOS MENAS EN MEXICO, ESCULTURAS SEVILLANAS EN AMERICA, por Angulo Iñiguez, 140.
- DOS SANTUARIOS DOMINICANOS, por E. W. Palm, 128.
- DOS TRATADOS..., por C. de Valera, 26.
- Drake, Sir Francis, 7, 42, 81, 85-87, 89, 112, 141, 152.
- Duarte, Francisco, 158.
- Duarte, Juan P., 150.
- Duccio, Agostino di, 142.
- Duque Gomez, Luis, 56.
- Durero, 55.
- E
- Ecce Homo, 146.
- Ecuador, 27, 28, 38, 48, 51, 138
- ECUADOR: MONUMENTOS HISTORICOS..., por Fr. J. M. Vargas, 129.
- Echave Ibia, Baltasar, 48.
- Echave Orio (El Viejo), 39, 48, 111.
- Egipto, 127.
- Ehsardt, Profesor, 70.
- EL APOSTOLADO ZURBARANESCO DE SANTO DOMINGO, DE GUATEMALA, por D. Angulo Iñiguez, 56.
- EL ARTE COLONIAL EN AMERICA, por Jorge E. Correa, 14.
- EL ARTE DE LA IMAGINERIA EN EL RIO DE LA PLATA, por Ribera y Schenone, 137.
- EL ARTE DE LA PINTURA, por Pacheco, 116.
- EL ARTE EN LA PROVINCIA DE QUITO, por J. G. Navarro, 137.
- EL ARTE RELIGIOSO DESPUES DEL CONCILIO DE TRENTO, por Emile Male, 116.
- EL ARTE RELIGIOSO ECUATORIANO, por Fr. J. M. Vargas, 73.
- EL ARTISTA EN LA HISTORIA DE AMERICA, 35.
- EL PINTOR CRISTIANO Y ERUDITO..., por Interian de Ayala, 116.
- EL PRIMER PINTOR HONDUREÑO, por Ypayglanti, 49.
- EL BARROCO..., por Werner Weisbach, 116.
- EL ESTILO MESTIZO EN EL ARTE DE LA COLONIA, por Angel Guido, 28.
- EL GOTICO Y EL RENACIMIENTO EN LAS ANTILLAS, por D. Angulo Iñiguez, 89, 146.
- El Salvador, Cristo, 148.
- Encarnación, La, 145.
- ENCICLOPEDIA DEL ARTE HISPANO-AMERICANO DE LA EPOCA COLONIAL EN LAS AMERICAS Y EN LAS ISLAS FILIPINAS, por Ferdinand Perret, 15.
- Enciso, 23, 92.
- EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA, por Gómez Moreno, 50.
- Engombe, Casa de, 57.
- ENSAYO DE UNA BIBLIOTECA, por B. J. Gallardo, 26, 127



ENSAYO DE UN DICCIONARIO DE ARTIFICES COLONIALES DE LA AMERICA MERIDIONAL, por R. Vargas Ugarte, 16.

Enterramiento de imágenes, 121.

Ermidas, 21.

Escalera, José Nicolás de, 49.

Escobar, Vicente, 49.

Escorial, El, 132.

Escudos de Armas, 11, 131, 136.

Escultura, 135, 175.

Esforza, Ludovico, 76.

Espada y Landa, Obispo, 51.

España, 5 y sig.

Españoleto, 51.

Espinar, Fray Alonso de, 31.

Espinas de la Pasión, 141.

Espinoso de los Monteros, Juan, 48.

Esquivel, 35.

Estados Unidos de N. A., 52,53.

Estampas de devoción, 32.

Estatuas, 135. 150.

Esteve Botey, Francisco, 25.

ESTUDIOS AMERICANOS, Sevilla, 75.

ET UDES SUR LES ABORIGENES

D'HAITI, por J. B. Dehoux, 67.

Europa, 5 y sig.

Evangelistas, 93, 141, 144.

F

Fantino, Padre Francisco, 69.

Faura, Doctor, 45.

Felipe el Hermoso, 82.

Felipe I, 127, 172.

Felipe II, 11, 15, 42, 90 117, 132, 138, 151, 172.

Felipe III, 172.

Felipe IV, 172.

Felipe V, 172.

Fernández, Alarcón, 46.

Fernández o Hernández, Alejo, 15, 24, 29, 49, 50, 122.

Fernández, Jorge, 29, 31, 49, 50, 136, 138.

Fernández, José, 30.

Fernández, María, 49.

Fernández de Estrada, F., 42.

Fernández de Fuenmayor, Arzobispo, 39, 40, 44, 142, 151.

Fernández de Fuenmayor, Ruy, 103.

Fernández de Guadalupe, Pedro, 50.

Fernández de Navarrete, Arzobispo, 102, 119.

Fernández de Oviedo y Valdez, Gonzalo, 6, 7, 12, 21, 75-81, 90, 96, 142, 151.

Fernández Vega, Vda. Ferrandis, Pilar, 26, 58.

Fernando el Católico, 20, 50, 69, 85, 171, 180.

Ferrando Roig, Pbro., Juan, 102.

FICHAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE COLONIAL, por G. Giraldo Jaramillo, 55.

Figueroa, Fray Luis de, 31.

Filipinas, 30.

Fiocco, G., 77.

Flamenco, Diego, 36.

Flamenco, Jorge, 50.

Flandes, 35, 37, 39, 47, 55.

Fleins, Max, 46.

Flores, 6, 95, 122.

Florida, 52.

Fornarina, La, 93.

Foraleza de S. D., 42, 44.

Fortuny, 35.

Francés, José, 38.

Francia, 35, 44, 47, 48, 52, 100, 123, 124.

Francisco I, 6.

Frank, Waldo, 52.

Fraser, 53.

Fuenleal, Obispo, 21.

Fuenmayor. Ver Fernández.

FUENTES LITERARIAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL, por F. J. Sánchez Cantón, 20, 27.

FUENTES PARA LA HISTORIA DEL ARTE HISPANO-AMERICANO, por Marco Dorta, 15.

Fuerte de la Concepción, 44.

Fuerte de Jaina, 43.

Fuerte de La Navidad, 68.

Fuerte de San Jerónimo, 43.

Furlong, P. Guillermo, 49.

G

Gabb, W. M., 26.

Galavis, Fr. Juan, 107.

Galbes, Ana María, 131.



- Galdiano, Lázaro, 95.
 Galván, M. de J., 94.
 Gallardo, B. J., 26, 127.
 Gándara Navarro, J., 98.
 Ganeaux, 147.
 Gante, Fray Pedro de, 47, 82.
 Garay, Francisco, 136, 137.
 García, Antón, 46.
 García, José Gabriel, 97, 98.
 García, Nuño, 50.
 García Godoy, Enrique, 67.
 García Granados, R., 24.
 García de Soler, 29.
 Garneray, Hipólito, 147.
 Garzón Melgarejo, José, 55.
 Gauguin, 152.
 Gaya-Nuño, J. A., 13, 26, 34, 55.
 Génova, 20, 84.
 Genoveses, comerciantes, 29.
 Geraldini, Mons. Alejandro, 5, 6, 81, 83, 84, 96, 142-145, 151.
 Gestoso Pérez, José, 30, 50, 84.
 Getino, Padre, 77.
 Gibraltar, Maracaibo, 72.
 Gijón, Juan de,, 41.
 Gil de Castro,, José, 53.
 Giordano, Lucas, 33.
 Giraldo Jaramillo, Gabriel, 12, 32, 35, 47, 48, 55, 58, 119, 125, 126, 137.
 Gisbert, E., 150.
 Gisbert, Teresa,, 48, 56.
 Glas, José M., 150.
 Gómez, José Miguel, 49.
 Gómez, Luis Duque, 56.
 Gómez Meléndez, F. A., 70.
 Gómez, Miguel, 148.
 Gómez Moreno, 50.
 Gómez, Ml. Ubaldo, 69.
 Gómez Sicre, José, 35.
 Góngora, Bartolomé de, 47.
 Góngora y Argote, 20.
 González, Alvaro, 41, 160-169.
 González Dávila, 85, 144.
 González, J. J. Martín, 92.
 González, Miguel, 61.
GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO,
 ESCRITOR, por Manuel Ballesteros Gai-
 brois, 76.
- Gosseal, Fray Pedro de, 38, 46.
GOTICO Y RENACIMIENTO EN LAS
ANTILLAS, por D. Angulo Iniguez,
 112, 148.
 Gould, Alicia B., 9, 19.
 Goya, 34, 35, 51, 52.
 Granada, 6, 50, 141.
 Granada, P. Fernando de, 73.
 Gran Capitán, 6.
 Greco, El, 15, 34, 35, 48, 51.
 Green, Benjamín E., 100.
 Gregorio Magno, 22.
GREGORIO VASQUEZ DE ARCE Y CE-
BALLOS, por G. Giraldo Jaramillo, 48.
 Gremio, primer, 47.
 Groot, J. M., 117.
 Guacanagarix, 22.
 Guacara del Comedero, 25.
 Guadalupe, Virgen de. 45. 50. 57. 58., 67,
 125, 126.
 Guaricha, La. 103.
 Guarionex, 23, 66.
 Guatemala, 46, 48, 51, 56, 58.
 Guayaquil, 57.
 Guerra y Sánchez, R., 49.
 Guevara, Felipe de, 27.
GUIA ARTISTICA DE SEVILLA, por
 Gestoso Pérez. 50. 84.
GUIA DE LAS COLECCIONES PUBLI-
CAS DE ARTE EN LA AMERICA
LATINA, por José Gómez Sicre, 26, 35.
GUIA DEL MUSEO DE AMERICA, por
 P. Fernández Vega, Vda. Ferrandis, 26.
GUIAS ARTISTICAS DE ESPAÑA, por
 J. A. Gaya Nuño. 26.
 Guido, Angel, 11, 28.
 Guinard, Paul, 56.
 Gutiérrez, Josefa, 45.
 Gutiérrez, Juan, 44.
 Gutiérrez de la Vega, 35.
- H
- Habana, La. 35, 38, 46, 48, 51-53, 61, 64,
 65, 103.
 Harvard University. 35, 126, 137
 HARRISSE, H., 24.
 Henríquez Ureña, Pedro, 14, 15, 34, 47,
 58, 88, 98, 150.



- HENRY HARRISE, por Carlos Sanz, 24.
 Heráldica Dominicana, 136.
 Herder, 126.
 Heredia, Alfonso de, 111.
 Heredia, Pedro de, 31.
 Hernández, Antonio, 169.
 Hernández de Alba, Guillermo, 33, 46, 55.
 Hernández Blas, 148
 Hernández Díaz, José, 58, 92, 139.
 Herrera, Cronista Antonio, 22, 23, 25, 26, 65, 66, 125.
 Herrera, César A., 36.
 Herrera, Fernando de, 88.
 Herrera Fritot, René, 27.
 Herrera El Viejo, 33, 35.
 Herrera y Velarde, 48, 94.
 Herstal, Stanislaw, 49.
 Heureaux, Ulises, 150.
 Higuey, 41, 44, 67, 102, 127, 130-133, 176, 178.
 Hispanic Society of America, 139.
 HISTOIRE DE L'ART RELIGIEUX, por Maurice Denis, 116.
 Historia, pintura de, 61.
 HISTORIA DEL ARTE EN CUADROS ESQUEMATICOS, por J. M. Azcárate, 141.
 HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO, por D. Angulo Iniguez, 89, 147, 148.
 HISTORIA DEL ARTE HISPANICO, por el Marqués de Lozoya, 27, 28.
 HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO, por Miguel Solá, 11, 81.
 HISTORIA DE LAS ARTES PLASTICAS EN CUBA, por Loló de la Torriente, 35.
 HISTORIA DE LAS ARTES PLASTICAS EN SANTO DOMINGO, por E. Rodríguez Demorizi, 12.
 HISTORIA DE LA CULTURA EN LA AMERICA HISPANA, por P. Henríquez Ureña, 14, 47, 150.
 HISTORIA ECLESIASTICA DE SANTO DOMINGO, por Carlos Nouel, 67, 68, 89, 99, 101, 141, 144.
 HISTORIA ECLESIASTICA DE NUEVA GRANADA, por J. M. Groot, 117.
 HISTORIA GENERAL Y NATURAL DE LAS INDIAS, por G. Fernández de Oviedo, 21, 76, 79, 80, 90, 151.
 HISTORIA DEL GRABADO, por F. Esteve Botey, 25.
 HISTORIA DE LA PINTURA EN EL BRASIL, por Carlos Rubens, 46.
 HISTORIA DE LA PINTURA EN VENEZUELA, por Alfredo Boulton, 13, 22, 41.
 HISTORIA DE LA VEGA, por G. Despradel, 67, 69.
 HISTORIA GENERAL DE LA MERCED, por Tirso de Molina, 102, 106
 HISTORIA DE LA NACION CUBANA, por Guerra Sánchez, Cabrera y Santovenia, 49.
 HISTORIA DE LA NUEVA ESPAÑA, por Alonso de Zorita, 39.
 HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA, por A. R. Romera, 53.
 HISTORIA DE SANTO DOMINGO, por A. del Monte y Tejada, 61, 62, 68, 93.
 HISTORIA DEL TRAJE RELIGIOSO EN MEXICO, por M. E. Sodi de Pallarés, 117.
 HISTORIA UNIVERSAL DE LA PRIMITIVA Y MILAGROSA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, por Fr. F. de S. Joseph, 126.
 Hita, 46.
 Hitler, 58.
 Hojeda, Cristóbal de, 137.
 Holanda, 22, 37.
 Holguin, 40, 56, 58
 HOLGUIN Y LA PINTURA ALTO PERUANA, por J. Mesa y Teresa Gisbert, 48, 56.
 Homero, 20.
 Honduras, 46, 49, 137.
 HORAS DE ESTUDIO, por P. Henríquez Ureña, 88.
 Hospital de San Andrés, 129.
 Hospital de San Nicolás, 111, 145, 146.
 Hostos, E. M. de, 150.
 Hostos, Luisa A. de, 86.
 Hugon, Claire, 77.
 Humboldt, A., 19, 20.



Humildad y Paciencia, retablo, 99.
Hutten, Philip von 143.

I

Ibarra, Juan de, 155.
ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN EN EL ARTE ESPAÑOL, por Pbro. Manuel Trens, 37, 132.
ICONOGRAFIA DE LOS SANTOS, por Fr. J. Ferrando Roig, 102.
IDEA DEL VALOR DE LA ISLA ESPAÑOLA, por A. Sánchez Valverde, 66, 128.
Idolos, 26.
Iglesia y arte, 115.
Iglesia de Bayaguana, 102.
Iglesia del Carmen, 100, 102, 179.
Iglesia de Cotui, 136.
Iglesia de Regina, 57, 135, 146-149, 178.
Iglesia de San Andrés, 175, 176, 178.
Iglesia de Santa Bárbara, 97, 101, 176, 180.
Iglesia de Santa Clara, 146.
Iglesia de San Francisco, 100.
Iglesia de San José, P. R., 126.
Iglesia de las Mercedes, 103, 136, 149, 179.
Iglesia de San Nicolás, 111.
Iglesias de Provincia, 97.
Imágenes milagrosas, 125.
IMAGENES, ROSTROS DE LA FE CREYENTE DEL PASADO VENEZOLANO, por M. de Ugalde, 137.
IMAGENES RELIGIOSAS DO BRASIL, por Estanislav Herstal, 49.
Imaginería, 135.
IMAGINEROS ESPAÑOLES, por Bernardino de Pantorba, 139.
Inca, Imperio, 48.
Incendio, N. S. del, 58.
Indios, 130.
Infante, Padre Juan, 63.
INFORMACION SOBRE LOS DAÑOS Y DESTROZOS QUE HICIERON LOS INGLESES EN LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO, 85.
INFORME QUE SOBRE LOS RESTOS DE COLON..., por A. López Prieto, 87.
Inmaculada Concepción, 33, 108, 110.
INMACULADA CONCEPCION, La, por Fr. C. de Utrera, 118.

INMACULADA EN LA CONQUISTA Y COLONIAJE DE LA AMERICA ESPAÑOLA, La, por Severino de Santa Teresa, 33.
Inmaculadas, 51.
Inmaculado Corazón de María, 146.
Inquisición, 116, 119.
INSTITUCION DE LA RELIGION CHRISTIANA, por Juan Colvino, 26.
Instituto de Cultura Hispánica, 8.
Instituto Fernández de Oviedo, 8.
IN THE WAKE OF COLUMBUS, por Ober, 73.
Iriarte, 48.
IRRADIACION MISIONERA DEL CONVENTO DE LA MERCED, DE JEREZ, por Sancho de Sopranis, 58.
Isabel la Católica, 5, 15, 19, 36, 45, 69, 86, 89, 90, 104, 111, 171, 180.
ISABEL LA CATOLICA Y EL ARTE HISPANO FLAMENCO, por J. V. L. Brans, 38, 91.
Isabela, La, 21, 22, 26, 61, 85, 151.
Islas Vírgenes, 90.
Italia, 6, 35, 39, 57, 75, 78, 91, 93, 132.
Izquierdo, Juan, 160.

J-K

Jacagua, 111.
Jaén, 36.
Jaén, Fray Antonio de, 30.
Jaén Morente, Dr. A., 57.
Jaina, Río, 36, 57.
Jamaica, 20, 118.
Jáuregui, Juan de, 20.
Jerez, 58.
Jerónimo, Padre, 132.
Jesús Nazareno, 93, 102, 145.
Jesús Cautivo, 110.
Jesús en la Columna, 145.
Jesús en Gethsemaní, 179.
Jesús en el Huerto, 98.
Jesús, Niño, 69.
Jesucristo, 86, 120.
Jesuitas, 100.
Jijón, Jacinto, 51.
Jiménez de Quesada, 46.
Jiménez, Francisco, 41.



Jiménez, Juan, 29.
 JOSE CAMACHO, PINTOR PUERTO-
 RRIQUEÑO, por A. Tapia Rivera, 49.
 Josefina, Reina, 152.
 Joseph, Fr. Francisco de, 126.
 Juan, Príncipe Don, 6, 91.
 Juan de Austria, Vapor, 97.
 JUAN MARTINEZ MONTAÑES, por
 J. Hernández Díaz, 139.
 JUAN MARTINEZ MONTAÑES, por
 B. G. Proske, 139.
 Juana la Loca, 91, 172.
 Juanes, Juan de, 51, 81, 93, 94.
 Juárez, Luis, 48.
 Julio II, 142.
 Junco, Juan del, 42.
 Kapeller. Ver Capeller.

L

LA ADORACION DE LOS REYES, por
 el Conde de la Viñaza, 50.
 LA ARQUITECTURA DE MEXICO EN
 EL SIGLO XVI, por Pablo C. Gnte, 82.
 LA CALETA, JOYA ARQUEOLOGICA
 ANTILLANA, por René Herrera Fritot
 y Ch. Lerog Youmans, 27.
 Lacariz, Catalina, 41.
 LA CATEDRAL PRIMADA, por L. A. de
 Hostos, 86.
 LA CATEDRAL DE SANTO DOMIN-
 GO, por L. E. Alemar, 95, 100, 112.
 LA CONQUISTA DE MEXICO EN LA
 PINTURA, por José Tudela, 61.
 LA CUNA DE AMERICA, Revista, 107.
 LA ERA DE FRANCIA EN SANTO
 DOMINGO, por E. Rodríguez Demori-
 zi, 67, 124.
 LA ESCUELA DE DIBUJO Y PINTU-
 RA DE MOJOS Y CHIQUITOS, por
 J. M. Mariluz Urquijo, 47.
 LA ESCULTURA COLONIAL NEOGRA-
 NADINA, por G. Giraldo Jaramillo, 137.
 LA ESCULTURA EN HONDURAS, por
 L. Mariñas Otero, 137.
 LA EXPANSION DE LA MERCED EN
 LA AMERICA COLONIAL, por el Padre
 J. CastroSeoane, 73.
 LA FLOTA DE DIEGO COLON, por En-
 rique Otte, 29.
 Lafuente Ferrari, Enrique, 116.
 LA INFLUENCIA RENACENTISTA EN
 LA PINTURA COLOMBIANA DE LA
 COLONIA, por L. Duque Gómez, 56.
 Lajas, Virgen de Las, 126.
 LA ORDEN DE PREDICADORES, SUS
 SUS GLORIAS EN SANTIDAD, APOS-
 TOLADO, CIENCIAS Y ARTES, por el
 P. Martínez Vigil, 122.
 LA PATRONA DE AMERICA ANTE LOS
 NUEVOS DOCUMENTOS, por el Padre
 Luis Getino, 77.
 La Paz, 48.
 LA PINTURA BOLIVIANA DEL SI-
 GLO XVII, por Mesa y Gisbert, 48.
 LA PINTURA EN COLOMBIA, por G. Gi-
 raldo Jaramillo, 12, 48.
 LA PINTURA EN CUBA, por Jorge Ma-
 ñac, 24, 62.
 LA PINTURA CONTEMPORANEA
 NORTEAMERICANA, por Waldo
 Frank, 52.
 LA PINTURA ESPAÑOLA, por A. L.
 Mayer, 132.
 LA PINTURA ESPAÑOLA FUERA DE
 ESPAÑA, por J. A. Gaya Nuño, 34.
 LA PINTURA EN MEXICO DURAN-
 TE EL SIGLO XVI, 45.
 LA PINTURA MURAL EN NUEVA
 EN NUEVA ESPAÑA, por Manuel
 Toussaint, 113.
 LA PINTURA MURAL EN SANTO
 DOMINGO, por P. R. Contin Aybar,
 111.
 LA PINTURA EN NICARAGUA, por
 P. Penalva, 49.
 LA PINTURA NORTEAMERICANA, por
 Clemente Airó, 53.
 LA POSICION CULTURAL DE SANTO
 DOMINGO EN LA ARQUEOLOGIA
 ANTILLANA, por E. de Boyrie
 Moya, 27.
 L'ART DI ANDREA MANTEGNA, por
 G. Fiocco, 77.
 LA REPUBLICA DOMINICANA, por
 E. Deschampos, 94.



- LA RUTA DE COLON Y LAS TORRES DEL CONDADO DE NIEBLA, por J. Hernández Díaz, 58.
- LAS ARTES Y EL HOMBRE, por R. S. Stites, 116.
- LAS BELLAS ARTES PLASTICAS EN SEVILLA, por Cascales Muñoz, 44.
- LAS GALERIAS DE PINTURA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS, por Carrillo, 51.
- LAS PRIMERAS FIGURAS DE INDIOS PINTADAS POR ESPAÑOLES, por José Tndela de la Orden, 24.
- LAS RUINAS DE JACAGUA, por Palm, 111.
- LAS TABLAS DE LA CONQUISTA DE MEXICO, 61.
- La Vega, 25, 61, 68, 92, 127-129, 150.
- LA VIDA DE UN TEMA ICONOGRAFICO EN LA PINTURA ANDALUZA, por E. Lafuente Ferrari, 116.
- Laynes, Melchor, 33, 34.
- Lebrija, 148.
- Leclerc, Joseph, 61.
- Leche, Virgen de la, 88.
- Lemmonier Delafosse, 147.
- León X, 5.
- León, Alonso de, 50.
- León, Gabriel de, 164-169.
- LEONARDO Y MANTEGNA ELOGIAN A NUESTRO GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO, por Angulo Iñiguez, 75.
- LIBRO JUBILAR DE EMETERIO SANTOVENIA, 76.
- Lima, 15, 16, 36, 47, 65, 77, 90, 140.
- Limón, El (Samaná), 45.
- Lisboa, 44.
- Lisboa, A. Francisco (Aleijadinho), 48.
- Londres, 56, 141.
- López, Andrés, 58.
- López, Diego, 11, 41, 122.
- López, Reinaldo, 48.
- López de Herrera, Alonso, 48.
- López Jiménez, José C., 58.
- López Martínez, C., 50, 148.
- López Ortiz, 42.
- López Prieto, Antonio, 87.
- Lope de Vega, 15, 21.
- López V., 35.
- Lora, Onofre de, 67.
- LOS CONJUNTOS DISPERSOS O DESAPARECIDOS DE ZURBARAN, por Paul Guinard, 56.
- LOS GRANDES CRONISTAS DE INDIAS, por F. González Padrón, 75.
- LOS GRANDES MAESTROS DEL ARTE, por E. Bayard, 77.
- LOS MONUMENTOS ARQUITECTONICOS DE LA ESPAÑOLA, por E. W. Palm, 13, 112, 132, 144.
- LOS ORIGENES DE MARACAIBO, por el Hno. Nectario María, 73.
- LOS PRINCIPALES PINTORES DE LA NUEVA ESPAÑA, por Romero de Terreros, 39, 47.
- LOS TRABAJOS GEOGRAFICOS DE LA CASA DE CONTRATACION, por Puente y Olea, 50.
- Lozano, José, 97.
- Lozoya, Marqués de, 5, 27, 28, 47, 48, 55, 56, 95, 112, 144, 145.
- Lucas, 35.
- Lucas, Alonso, 68.
- Lujo, 117, 123.
- M
- Macklenburgo, 100.
- Madrado, Pedro de, 35, 93, 94.
- Madre de Dios, 102.
- Madrid, 8, 16, 24, 36, 48, 50, 51, 53, 58, 61, 70, 83, 89, 92, 100, 102, 106, 116.
- Magdalena, La, 145, 181.
- Maldonado, Pedro, 116.
- Maldonado Saavedra, Joseph, 92.
- Male, Emile, 116.
- Managua, 8.
- Manosalvas, 51.
- Mantegna, Andrea, 75-78.
- Mantua, 76, 78.
- Manzanares, Río, 151.
- Manzanedo, Fray Bernardino de, 31.
- Mañac, Jorge, 24, 61.
- Maracaibo, 72.
- Marañón, Gregorio, 152.



- Marco Venancio, 109, 110.
 Marchesse, P., 122.
 Margarita, Isla, 130.
 Margarita, Princesa, 77.
 María Inmaculada, 22, 83, 95, 99, 107.
 María. Véase Inmaculada y Nuestra Señora.
MARIA, ICONOGRAFIA DE LA VIRGEN EN EL ARTE ESPAÑOL, por el Pbro. M. Trens, 55, 104.
 María, Hno. Nectario, 132, 133.
 Mariétegui Oliva, R., 57.
 Mariluz Urquijo, J. M., 47.
 Marín, Oscar, 106.
 Mariñas Otero, Luis, 137.
 Martí, José, 48.
 Martín, Francisco, 46.
 Martinica, 152.
 Martín, Pedro, 152.
 Martinus, 77.
 Martínez, Enrico, 150.
 Martínez, Pedro, 41, 162-169.
 Martínez Montañés, J., 15, 51, 56, 86, 138, 139, 155-169, 175.
MARTINEZ MONTAÑÉS, por Angulo Iñiguez, 139.
 Martínez de Oñate, Pedro, 33.
 Martínez del Mazo, 51.
 Martínez del Romero, A., 171.
 Martínez Vigil, P., 122.
 Martir de Angleria, P., 23, 24, 31, 91, 92.
 Mártires, 107.
 Mateos, Francisco, 117.
 Matienzo, Doctor, 50.
 Matisse, 77, 78.
 Mausoleo de Colón, 150.
 Mayas, 96.
 Mayer, A. L., 91, 132.
 Maza, Fray Diego de la, 86, 130.
 Médicis, 5.
 Medoro, Angelino, 46, 47, 111.
 Meléndez, Padre, 140.
MEMORIA, por Angel Avilés, 122.
MEMORIAL, por Diego de la Maza, 130.
 Mena, Juan de, 78.
 Mena, Pedro María, 97.
 Méndez, Diego, 36.
 Méndez Nieto, Dr. Juan, 61.
 Mendoza, Juan de, 42, 137.
 Menéndez Pelayo, 6, 75.
 Mercederarios, 65.
 Mercedes, Nuestra Señora de Las, 67, 73, 92, 123, 125.
 Mercedes, Historia General de las, 102.
 Mérida, México, 33.
 Meriño, Monseñor F. A. de, 89.
 Merlo, Tomás de, 48.
 Mesa, José, 48, 56.
 Mesa, Pedro de, 51.
 México, 11, 12, 15, 23, 26-28, 33, 36, 38, 39, 45-49, 51, 52, 55-58, 65, 67, 72, 82, 92, 111-114, 116, 122, 125, 126, 137, 140, 149, 150, 176, 180.
 Michoacán, 111.
 Miguel Angel. Ver Buonarotti.
 Miguel, Mariano, 52.
 Milagros, 118, 125.
 Milagros, N. S. de Los, 49.
 Milán, 20, 76, 78.
 Mings, Cristóbal, 43.
 Miranda, José, 75.
 Missionalia, 73.
MISSIONALIA HISPANICA, 30, 117.
 Moctezuma, 125.
 Moiano, Antonio, 128.
 Mojos, 47.
 Molina, Tirso de, 103-106, 109, 110.
 Molinero, Consul, 171.
 Monasterio del Carmen, Moderno, 51.
 Montañés. Ver Martínez Montañés.
 Monte Plata, 131.
 Montesinos, Antón, 98.
 Monte y Tejada, Antonio del, 61, 62, 68, 93, 101.
 Morales, El Divino, 33, 35.
 Morales Padrón, Francisco, 75.
 Morco Dorta, Enrique, 15.
 Moreau de Saint Mery, 136, 152.
 Moreno, Cristóbal, 42.
 Moreno de Christo, P. G., 131.
 Morente, Juan, 57.
 Morillo, Manuel María, 144.
 Moscoso, Juan Elías, 130.
MOSTRA COLOMBIANA INTERNAZIONALE, por Paolo Revelli, 20.
 Motolinia, Fray Toribio de, 39.



Moya Padrón, Cristóbol José, 70.
 MUNDO HISPANICO, 56.
 Mural, Pintura, 111.
 Murcia, 9, 19, 58.
 Murillo, 33, 35, 46, 51, 55, 81, 93-95, 122.
 Murillo, Gabriel, 46.
 Muro Orejón, Antonio, 21, 41, 42, 49, 50.
 Musas, Las, 142.
 Museo de América, Madrid, 26, 58, 151.
 Museo Arqueológico de Madrid, 26.
 Museo de Arte Colonial de Bogotá, 55, 92.
 MUSEO DE ARTE COLONIAL, por G. Hernández de Alba, 55.
 Museo de Artes Decorativas, París, 77.
 Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, 35.
 Museo Británico, 51.
 Museo de B. A. de Buenos Aires, 61.
 Museo Capitolino, 142.
 Museo Cívico Naval de Génova, 84.
 Museo Indiano, 151.
 Museo de J. Jijón, 51.
 Museo Lázaro Galdiano, 9, 95, 96.
 Museo del Louvre, 35.
 Museo Metropolitano de Nueva York, 35.
 Museo Nacional, Habana, 35.
 MUSEO PICTORICO Y ESCALA OPTICA, por Palomino, 125.
 Museo Pitti, 35.
 Museo del Prado, 35, 50, 51, 91, 93.
 Museo de São Paulo, 35.
 Museo del Vaticano, 35.
 Museos, 34, 35.
 Música, 123.
 Mutilado, El, 49.

N

Nacimiento, 108, 132.
 Nancy, 150.
 Nápoles, 78.
 Nassau, Mauricio de, 46.
 Natividad, N. S. de la, 49.
 Nattoir, 32.
 Navajeda, Juan de, 46.
 Navajeda, María, 46.

Navarro, J. G., 14, 28, 32, 34, 38, 48, 51, 53, 56, 57, 124, 137, 138.
 Navidad, La, 19, 20, 24.
 Nazareno, 95, 100.
 Nebrija, 25, 30.
 NECROPOLIS DE LA HABANA, por Rosain, 52.
 Nicaragua, 45, 49.
 Nicea, 116.
 Niculoso Librero, 30.
 Niño Jesús, 35, 127, 128, 164.
 Noreña, Miguel, 150.
 Norte América, 55.
 NOTAS Y COMENTARIOS, por J. Torre Revello, 32.
 NOTES ON EARLY MURALS IN MEXICO, por M. S. Soria, 113.
 NOTICE HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUE TRAVAILLERENT A SEVILLE DEPUIS LE XV SIECLE, 36.
 NOTICIAS HISTORIALES, por F. P. Simón, 73.
 Nouel, Mons. A. A., 86, 89, 90, 102, 108, 109, 131.
 Nouel, Pbro. Carlos, 67, 68, 99, 102, 109, 112, 141, 144.
 NOVENA DE LA SACRATISIMA VIRGEN DE LA ANTIGUA, 70.
 NOVENA DE LA SANTA CRUZ, 67.
 NOVENA A NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, DE CHIQUINQUIRA, por Fr. D. Barragán, 126.
 NUESTRA SEÑORA DE ALTAGRACIA, por Fr. C. de Utrera, 131.
 NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES, PATRONA DE LA REPUBLICA DOMINICANA, por F. C. de Utrera, 103.
 NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES, SU TEMPLO EN LA CIUDAD DE CARACAS, por F. C. de Utrera, 103.
 Nuestra Señora, 21, 30, 31, 36, 42, 87, 99, 110.
 Nuestra Señora. Véase Virgen María e Inmaculada.
 Nueva España, 47, 58.



Nueva Granad, 46.
 NUEVA LISTA DOCUMENTADA DE
 LOS TRIPULANTES DE COLON
 EN 1492, por A. B. Gould Quincy, 19.
 Nueva York, 34, 35.
 Nuevo Reino de Granada, 30, 46, 139, 140,
 157.
 NUEVO TRAJE DE LAS MUJERES, 117.
 Núñez de Balboa, 5, 151.

O

Ober, Frededick, 67, 73.
 Obispo de Piedra, 144.
 OBRAS DE ARTE ENVIADAS AL NUE-
 VO MUNDO EN LOS SIGLOS XVI
 Y XVII, por J. Torre Revello, 30.
 OBRAS DE ARTE ESPAÑOL EN LOS
 MUSEOS DE NORTEAMERICA, 35.
 Obregón García, Carlos, 114.
 Obregón, Gonzalo, 55.
 Ocampo, Andrés, 160-169.
 Ochoa de Biguier, 156-169.
 Ochoa de Villanueva, Melchor, 42.
 Ohio, 135.
 Ojeda, Alonso de, 5, 22, 23, 27, 41, 46,
 49, 151.
 Olmedo, P. B. de, 61.
 Ontario, 35.
 Oñate, Juan de, 30.
 ORDENANZAS REALES SOBRE LOS
 INDIOS, por Muro Orejón, 21.
 Orden militar, 85.
 Orden de Santo Domingo, 155.
 Organo de la Catedral, 100.
 Orozco, José Clemente, 114.
 Oruro, 140.
 Otte, Enrique, 29.
 Ouro Preto, 47.
 Ovando, Nicolás de, 23, 27, 81, 82, 111.
 Oviedo. Ver Fernández de Oviedo.
 Oviedo, Juan de, 156-169.
 Ozama, Río, 5, 6, 81, 112.
 Ozanan, 14.

P

Pacientísimo Jesús, 176, 181.
 Pacheco, 116.

Palacio Viejo, 135.
 Palm, E. W., 8, 13, 39, 72, 89, 94, 101,
 111, 112, 128, 136, 141-144, 146-148,
 175-181.
 Palm, Hilde de, 144.
 Palma de Micergillo, 42.
 Palomino, Antonio, 12, 14, 27, 113, 125.
 Palos, 30.
 Panamá, 15, 46.
 Pantorba, Bernardino de, 139.
 Papa, Retrato del, 99.
 Paraguay, 127.
 Paraná, 127.
 Pardo Villegas de Cora, Juan, 36.
 Parejas, Juan de, 35.
 París, 45, 49, 95.
 Parque de Colón, 113.
 Pasión del Señor, 141.
 Pavía, 6.
 Paz, Alonso de la, 48.
 Paz, N. S. de la, 58.
 Penalva, P., 49.
 Penedo, Z. Oscar, 94.
 Penson, C. N., 147.
 Peña, Pedro de la, 43.
 Peña Batlle, M. A., 57.
 Perales, 48.
 Peregrina, Virgen La, 58.
 Pereira Salas, 135.
 Pereyans, Simón, 38, 46, 48, 55.
 PEREYNS Y MARTIN DE VOS..., por
 D. Angulo Iñiguez, 38.
 Pérez, Diego, 9, 19, 41.
 Pérez Ayala, J. M., 33.
 Pérez Cabrera, J. M., 49.
 Pérez Cisneros, G., 4.
 Pérez Concha, Jorge, 58.
 Pérez de Tudela, Juan, 76, 79.
 Pérez de Holguin, Melchor, 48, 152.
 Pérez Holguin. Ver Holguin.
 Pérez de Leyba, J. J., 95.
 Pérez de Montalván, 20.
 Pérez de Salzedo, Diego, 155, 157-169.
 Pérez Sánchez, F. M., 128.
 Perovani, 51.
 Perquino, Guillermo, 26.
 Per;, 7, 15, 17, 26, 27, 46, 51, 55, 57,
 137, 149.



- Perugia, 142.
 Perret, Ferdinand, 14.
 Peste de Flandes, 37.
 Piazza Navona, 132.
 Picardo, León, 84.
 Pichincha, 129.
 Piedad, Iglesia de La Vega, 39.
 Pilar, Virgen del, 51.
 Pilatos, 141.
 Pimentel, Rodrigo, 35, 36, 177.
 Pinelo, Pedro, 92.
 Pinto, 51.
 Pintor de Su Majestad, 45.
 Pintor, Juan, 41.
 PINTORES Y DORADORES, por A. Muro
 Orejón, 41, 42, 49, 50.
 PINTURA CUZQUEÑA DEL SI-
 GLO XVIII EN CHILE, por R. Marié-
 tegui Oliva, 57.
 Pintura flamenca, 29, 36.
 Pintura indígena, 25, 28.
 PINTURAS MEXICANAS EN MURCIA,
 por J. C. López Jiménez, 58.
 PINTURAS MEXICANAS DEL SI-
 GLO XVII EN PERU Y BOLIVIA, por
 Mesa y Gisbert, 57.
 PINTURAS DE LAS MONICAS DE PO-
 TOSI, por Schenone, 92.
 Pintura mural, 111, 171.
 PINTURA Y PINTORES DE GUATE-
 MALA, por Iriarte, 48.
 Pintura religiosa, 115.
 Pintura rupestre, 25.
 PINTURAS MURALES DE SANTO DO-
 MINGO, 113.
 Pinzón, Hermanos, 24.
 Pío, Arzobispo Francisco, 127.
 Pissarro, 152.
 Pizarro, Francisco, 5, 15, 17.
 Placer, Fr. Gumersindo, 106.
 Plasencia, 40.
 Platería, 47.
 Plateros, Calle de, 47, 148.
 Pluddemann, H. F., 70.
 Polignoto, 27.
 Ponce, P. R., 126.
 Ponce de León, Juan, 5, 15, 126.
 Pontaza, Mariano, 48.
 POR EL LIC. DON ANDRES CABALLE-
 RO, OIDOR, 38.
 Portes, Arzobispo, 100, 182.
 Portinaris, Cándido, 114.
 Portugal, 47, 52.
 Porras, Fernando de, 162-169.
 Post, Franz, 46.
 Powers, 53.
 Pradilla, 35.
 PRESENCIA E INFLUENCIA DE ZUR-
 BARAN EN HISPANOAMERICA, por
 el Marqués de Lozoya, 56.
 Primera misa americana, 21, 24.
 PROBLEMES DE L'ART SACRE, 116.
 PROLOGO AL DIALOGO SOBRE LA
 HISTORIA DE LA PINTURA EN ME-
 XICO, por J. Bernardo Couto, 11.
 Proske, Beatriz Gilma, 138, 139.
 Provincia de Santa Cruz de la Española,
 138, 155.
 Puebla, 47, 65.
 Puello, Fernando, 108.
 Puente y Olea, 50.
 Puerta del Perdón, 142.
 Puerta de San Diego, 136.
 Puerto Plata, 77, 98.
 Puerto Real, 24.
 Puerto Rico, 15, 37, 49, 51, 65, 86, 88,
 118, 126, 142, 145, 147, 148.
 PUERTO RICO ILUSTRADO, 86.
 Pura y Limpia Concepción, 33, 109.
 Purificación de Nuestra Señora, 49.
 Purísima Concepción, 86, 93, 102, 146.
- Q
- Quesada, Cristóbal de, 46.
 Quibor, 133.
 Quinta Angustia, 29, 40.
 Quito, 15, 32, 38, 46-48, 51, 57, 58, 73,
 92, 103, 117, 123, 137.
 QUITO Y SU MENSAJE DE CULTU-
 RA, por J. M. Vargas, 57.
- R
- RACCOLTA COLOMBIANA, 37.
 Rafael. Véase Worbino.
 Ramírez, Cristóbal, 42.



- Ramírez, Francisco, 43.
 Ramírez, José, 45.
 Ramírez, Manuela, 45.
 Ramírez de Fuenleal, Sebastián, 45
 Real Academia de la Lengua, 8.
 Real Audiencia, 5.
 Recife, Pernanbuco, 47.
 Reconquista, 45.
 RECUERDOS, por M. Ubaldo Gómez, 70.
 RECTIFICACIONES HISTORICAS, por
 A. Tejera, 67, 94.
 REDESCUBRIMIENTO DE AMERICA
 EN EL ARTE, por Angel Guido, 11.
 Regla, Virgen de, 102, 125, 133.
 REGLAS QUE DEBEN OBSERVAR LOS
 PINTORES CHRISTIANOS, 119.
 Reina Doña Ana, 42.
 RELACION DE LA MAS VERDADERA,
 BREVE Y COPIOSA QUE SE HA PO-
 DIDO AVERIGUAR DE LA TRADI-
 CION DE LA SANTA VERONICA, A
 LA CIUDAD DE JAEN, por Juan Par-
 do, Villegas de Cora, 36.
 RELACION DEL ORIGEN Y AUTORI-
 DAD DE LA SANTISIMA IMAGEN
 DE NUESTRA SEÑORA DE REGLA,
 por el P. Fr. Nicolás de Santa Ma-
 ría, 133.
 RELACION VERDADERA DEL SINGU-
 LAR PRODIGIO QUE... HA OBRADO
 EN LA MILAGROSA IMAGEN DE...
 SAN NICOLAS DE TOLENTINO, QUE
 SE VENERA EN LA IGLESIA DE...
 SAN AGUSTIN, DE LA VILLA DE
 LA CAZALLA DE LA SIERRA, 126.
 RELACIONES HISTORICAS DE SANTO
 DOMINGO, por E. Rodríguez Demorizi,
 43, 84, 111, 113, 130, 144.
 Reloj del Sol, 135.
 Remedios, Capilla de los, 32.
 Remos, J. J., 49.
 Rendón Sarmiento, Fray Diego, 106, 109.
 Reni, Guido, 33.
 Requena, Pbro. Andrés, 70.
 Resurrección, 102.
 Retablo de Flandes, 37.
 Retablo, en Madrid, 70.
 Retablos, 32, 50, 93, 175.
 RETABLOS Y ESCULTURAS DE TRA-
 ZA SEVILLANA, por C. López Mar-
 tinez, 50, 148.
 Retratos, 123.
 Revelli, Paolo, 20, 21, 24.
 REVISTA DE ESTUDIOS EXTREME
 NOS, 56.
 REVISTA DE INDIAS, 14.
 Reyes Católicos, 5, 14, 21, 24, 82, 84, 86,
 87, 90, 91, 104, 151.
 Riaño, Diego de, 141.
 Ribera, A. L., 137.
 Ribera, Diego, 61.
 Ribera, Escritor, 12.
 Ribera, Juan de, 111.
 Ribera, Lázaro de, 47.
 Ribera y Schenone, 56, 57, 139, 140.
 Ribero, El Españolito, 33, 35.
 Rick, Iodoco, 38.
 Riera, Juan Agustín, 43.
 Rimini, 142.
 Rincón, Antonio del, 19.
 Rincón, Fernando, 91.
 Rincón, Fr. Francisco, 132.
 Río Janeiro, 34, 46.
 Río de la Plata, 17, 47, 56.
 Rivas, Gregorio, 150.
 Rivera, Diego, 114.
 Rivera, Luis, 137.
 Roa, Martín de, 116.
 Robbia, Luca della, 56.
 Robles, Diego de, 137.
 Rodin, 150.
 Rodríguez, Alonso, 42, 50.
 Rodríguez, C. Armando, 147.
 Rodríguez, Bárbola, 46.
 Rodríguez, Bartolomé, 42.
 Rodríguez, Francisco, 46.
 Rodríguez Sebastián, 132.
 Rodríguez Castellanos, Silveria, 133.
 Rodríguez Chocero, Juan, 30.
 Rodríguez de la Fe, Francisco, 132.
 Rodríguez de la Fe, Gervasio, 44.
 Rodríguez Urdaneta, Abelardo, 133.
 Roelas, 35.
 Rojas, Gabriel de, 148.
 Roldán, Piloto, 82.
 Roma, 8, 58, 78, 82, 98, 102, 124.



Romano, Julio, 33, 93.
 Romera, Antonio R., 53.
 Romero Brest, 13.
 Romero de Terreros, M., 39, 47, 48.
 Rosa, Pedro de la, 44.
 Rosa, Virgen de la, 50.
 Rosain, 52.
 Rosario, Capilla del, 144, 175.
 Rosario, N. S. del, 19, 29, 98, 111, 125,
 129, 131, 136.
 Rosarios, 32.
 Rosas, Diego de, 50.
 Rubens, 33, 46.
 Rudel, Jean, 25.
 Ruiz, Sebastián, 160, 161-169.
 Ruiz de Montoya, Antonio, 127.
 Ruiz del Solar, 50.
 Rusiñol, 35.
 Ruz, Fr. Tiburcio José, 99.

S

Sagrada Familia, 98.
 Saint Thomas, 152.
 Saint-Victor, Paul de, 14.
 Salamanca, 46, 116.
 Salas, 51.
 Salazar, Eugenio de, 15.
 Salazar, Juan de, 7, 42, 85.
 Salcedo, Juan de, 36.
 Salomón, Coronación de, 39.
 Salvador, El (Cristo), 31, 57.
 Samana, 8, 14, 25.
 Sanabia, Pbro. Felipe, 100, 102, 121.
 Sánchez, 8.
 Sánchez, Bartolomé, 46.
 Sánchez, J., 41.
 Sánchez Cantón, F. J., 27, 116.
 Sánchez de Castro, Juan, 132.
 Sánchez Coello, 51.
 Sánchez, Cristóbal, 139, 156-169.
 Sánchez de Guadalupe, A., 30, 50.
 Sánchez Ramírez, Juan, 171.
 Sánchez Valverde, Antonio, 65, 66, 128.
 Sancho Corbacho, A., 92.
 Sancho de Sopránis, H., 58.
 San Agustín, 30, 93, 124, 126.
 San Andrés, 100, 129.
 San Antonio de Padua, 69, 109, 110, 179.
 San Bernardo, 37, 38.
 San Bruno, el Asceta, 35.
 San Cosme, 145.
 San Cristóbal, 9, 93, 95, 96.
 San Damián, 145, 146.
 San Francisco de Asís, 37, 56, 69, 99, 109.
 San Francisco de Paula, 146.
 San Francisco, Convento de, 31.
 San Felipe, 148.
 San Fernando, 86.
 San Gonzalo Amarante, 98.
 San Jerónimo, 31.
 San Joaquín, 181.
 San José, 31, 36, 69, 88, 98, 101, 110, 127,
 132, 145.
 San José, Lugar, 36.
 San Juan Bautista, 34, 51, 56, 94, 102, 145.
 San Juan Evangelista, 49, 102.
 San Juan, P. R., 51, 86, 88, 126, 142, 148.
 San Lázaro, 86.
 San Lorenzo, 108, 110, 136.
 San Lúcar de Barrameda, 156-169.
 San Lucas, 85, 123.
 San Luis, 119.
 San Luis Beltrán, 146.
 San Migul, 145, 146.
 San Miguel de Toro, 157.
 Sannazaro, 75.
 San Nicolás, 101, 126, 135.
 San Nicolás, Iglesia, 45.
 San Pablo, 43, 130, 141.
 San Pedro, 43, 101, 141, 142, 146, 148.
 San Pedro González, 29, 136.
 San Pedro de Macorís, 98.
 San Pedro Mártir, 9, 30, 98, 136.
 San Pedro Nolasco, 67, 108.
 San Rafael Arcángel, 108.
 San Román, F de B., 51.
 San Salvador, de Bahía, 47.
 San Santiago, 33, 49, 148.
 San Sebastián, 49, 69, 101.
 San Sebastián, Colegio de, 69.
 San Telmo, 49.
 San Vicente, 98.
 Sansón, 40.
 Santana, Presidente, 86.
 Santa Ana, 72, 145, 181.
 Santa Bárbara, 142, 146, 148.



- Santa Catalina de Alejandría, 35.
 Santa Catalina de Siena, 57, 149.
 Santa Catalina Mártir, 181.
 Santa Cena, 106.
 Santa Clara, 136, 146.
 Santa Cruz, Bartolomé de, 46.
 Santa Cruz, Francisco de, 46.
 Santa Gertrudis, 36.
 Santa Isabel Reina, 72.
 Santa Lucía, 93, 149.
 Santa Magdalena, 102.
 Santa María, Nao, 24.
 Santa María, Fr. Nicolás de, 133.
 Santa Regina, 147.
 Santa Rosa de Lima, 46, 77, 98, 146.
 Santa Teresa de Jesús, 33, 51.
 Santa Teresa, Padre Severino, 33.
 Santa Verónica. Véase Verónica.
 Santiago de Chile, 57.
 Santiago de los Caballeros, 49, 101-103, 111, 150.
 Santiago, Miguel de, 48, 58.
 Santísimo Sacramento, 93, 101, 146.
 Santísima Virgen, 117, 118, 136.
 Santo Cerro, La Vega, 12, 45, 61, 66, 68, 103, 123, 126, 129.
 Santo Cristo de las Aliagas, 140.
 Santo Cristo de Biera, 145.
 Santo Hoyo, La Vega, 67, 126.
 Santo Domingo, Patriarca, 23, 57, 69, 91, 98, 130, 136, 140, 149.
 Santo Domingo, Fray Alonso de, 31.
 Santo Domingo, Ciudad de, 5 y sig.
 Santo Domingo Soriano, 98.
 Santo Sepulcro, 141.
 Santo Tomás de Aquino, 91, 98, 140.
 Santovenia, Eemterio, 49.
 Santuario, 67.
 Sanz, Hernando, 32.
 Sanz, Carlos, 24.
 São Paulo, 49.
SAQUEO DEL TESORO RELIGIOSO DE ESPAÑA, 86.
 Sarmiento, 150.
 Satanás, 145.
 Schelling, 96.
 Schenone, Héctor, 12, 56, 92, 137.
 Schongauer, 55.
 Seibo, El, 121.
 Serrano y Ortega, M., 92.
 Sevilla, 12, 20, 24, 30, 31, 33, 34, 36, 39, 41-51, 55, 56, 68, 84-88, 92, 110, 116, 122, 126, 132, 138, 140, 141, 148, 160-169.
 Sicre, Juan J., 150.
 Sierra Figueroa, Jerónimo, 51.
 Sierra Prieta, 25.
 Siete Dolores, N. S. de los, 123.
 Siloe, Diego de, 141.
 Smithsonian Institute, 26.
 Sillería, 99.
 Simón, Fray Pedro, 72, 73.
 Simona, María, 46.
 Sínodos americanas, 115.
 Sínodos de S. D., 119.
 Sínodo de Quito, 117.
SINOPSIS DE LAS ARTES PLÁSTICAS DE PUERTO RICO, por O. Delgado Mercado, 37.
 Sithiun, Michiel, 36, 90, 91.
 Sociedad Hispánica de N. York, 35.
 Socorro, Virgen del, 57, 137, 149.
 Sodi de Pallares, M. Elena, 117.
 Sola, Miguel, 11, 81, 87, 88.
 Solano, Diego, 146, 176.
 Solano Garavito, 180.
 Soledad, N. S. de La, 44.
 Solís, Antonio, 125.
 Soria, Martín S., 38, 56, 113.
 Sorolla, 35.
 Sotomayor, Cristóbal de, 29.
 Soulastre, Dorvo, 66.
 Spagna, Lo, 142.
 Stites, Raymond S., 116.
 Suárez Casaprin, Hernán, 169.
 Sucre, Bolivia, 56.
SUMARIO DE LA NATURAL HISTORIA DE LAS INDIAS, por G. Fernández de Oviedo, 75.
 Suro, Dario, 13, 39, 72.

T

- Tablas de la Conquista de México, 61.
 Talavera, Rosalía María, 133.
 Tapia y Rivera, A., 49.



Tapicería, 99.
 Tapices, 29.
 Tarazona, Enrique, 90.
 Teatro, 147.
 TECNICA DE LA PINTURA, por Jean Rudel, 25.
 Tegucigalpa, 49.
 Tejera, Apolinar, 64, 94.
 Téllez, Fray Gabriel. Ver Molina, Tirso, 15, 103.
 Tello de Guzmán, Francisco, 155, 158-169.
 Tenerife, 105.
 Tenarani, 150.
 Teniers, David, 33.
 Tesoro Artístico de España, 100.
 THE HISPANIC AMERICAN HISTORICAL REVIEW, 32.
 THE PAINTING OF ZURBARAN, por M. S. Soria, 56.
 THE RELICS OF COLUMBUS, por W. E. Curtis, 26, 70.
 Ticiano, 32, 33, 48, 75, 78, 111.
 Tierra Firme, 137, 175.
 Tijeras, Arte de las, 75-78.
 Tintoretto, 131.
 Tobar, Alonso Miguel de, 55.
 Toledo, 119, 152, 173.
 Toledo, Ohio, 135.
 Toledo, María de, 29, 72, 82, 83, 86, 151, 152.
 Tomagnini, Arturo, 150.
 Torquemada, Tomás de, 91.
 Torralva, Fray B. de, 38.
 Torre del Homenaje, 5, 172.
 Torregrosa, P. Luis de, 155, 157-169.
 Torre, Marino de la, 42.
 Torre Revello, J., 30-32, 42, 50, 51.
 Torres, Antón de, 169.
 Torres, Arz. Fray Facundo, 177.
 Torres, Luis, 44, 99.
 Torres de Niebla, 58.
 Torriente, Loló de la, 35.
 Tota Pulchra, 99.
 Tours, Gregorio de, 152.
 Toussaint, Manuel, 11, 45, 48, 113.
 Tovar, Pintor, 132.
 Traje, 117.

TREINTA OBRAS DE ZURBARAN EN NORTEAMERICA, por J. A. G a y a Nuño, 55.
 Trejo, Alonso, 130.
 Trejo, Antonio, 130.
 Trejo, Hermanos, 127.
 Trens, Pbro. M., 37, 55, 132.
 Trento, 115, 122.
 Triana, 31.
 Tritón, 142.
 Troncoso de la Concha, M. de J., 95.
 Trono de la Catedral, 135, 142.
 Tudela de la Orden, José, 24, 61.
 Tunja, 57, 111.
 TWO COPIES OF THE BIBLIA PAUPERUM, por Edith A. Wright, 22.
 Tzintzuntzan, 111.

U

Ugalde, Martín de, 137.
 Umbria, 142.
 UNA NOTA SOBRE PINTURA COLONIAL Y ESTAMPAS EUROPEAS, por M. S. Soria, 56.
 UNA POSIBLE REPRESENTACION DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO..., por el Marqués de Lozoya, 95.
 UNA TALLA SEVILLANA DEL SIGLO XVII EN BOLIVIA, por Mesa y Gisbert, 139.
 UNA TRADICION. MILAGROSO CRISTO DE BAYAGUANA, por F. M. Pérez Sánchez, 128.
 UN ENVIO DE IMAGENES A LAS MISIONES JESUITICAS, por J. Torre Revello, 31.
 Unión Panamericana, 35.
 Universidad de Santo Domingo, 8, 46.
 UN POSIBLE MURILLO EN SANTO DOMINGO, por M. Veloz Maggiolo, 94.
 Urbanismo, 81.
 Urbino, Rafael, 75, 93.
 Utrera, Fray Cipriano de, 8, 19, 42-44, 83, 103, 104, 106-108, 110, 118, 119, 130, 132.
 Utrera, Villa de, 51.



V

Valbuena, Bernardo de, 45, 118.
 Valencia, 110.
 Valera, Arzobispo, 45, 100, 182.
 Valera, Cipriano de, 26.
 Valverde, España, 46.
 Valladares, José, 35, 48.
 Valladolid, 92.
 Valle, Diego del, 42.
 Vandalismo, 115.
 Van Eckhout, 46.
 Van Eyck, 39.
 Van der Goes, 39.
 Van der Weyden, 39, 111.
 Vara, Francisco, 90.
 Varas, Fernando de las, 82.
 Vargas, Fr. J. M., 57, 73, 91, 116, 129, 137.
 Vargas Machuca, Gaspar de, 44, 163-169.
 Vargas Ugarte, Rubén, 16.
 VARIA CONMENSURACION PARA LA ESCULTURA..., por Arphe y Villafane, 83.
 Vasijas, 26, 29.
 Vassari, 77, 131.
 Vaticano, 102.
 Vasquez de Arce, G., 48, 55.
 Vega, Andrés de, 29.
 Velasco Báez, José, 44, 99.
 Velasco, Pbro. Juan, 58.
 Vela Zanetti, José, 114.
 Velasquez, Conquistador Diego, 5, 51, 151.
 Velasquez, Pintor, 15, 33-35, 81, 88, 93-95.
 Vélez, María, 41.
 Vélez, Pedro, 41, 137.
 Veloz Maggiolo, Marcio, 94.
 Venezuela, 15, 33, 41, 43, 49, 103, 133, 137, 142, 145.
 VENEZUELA MARIANA, por el Hermano Nectario María, 132.
 Venus de Milo, 14.
 Verger, Luis, 49.
 Verjona, 41.
 Vermay, Juan B., 52.
 Verónica, 36, 94.
 Vespucio, Américo, 41.

VIAJE ARTISTICO DE TRES SIGLOS...

por Madrazo, 93.
 Vicente, Fray Juan, 31, 36.
 VIDA, PASION Y MUERTE DE MIGUEL DE SANTIAGO, por J. Pérez Concha, 58.
 Vicini, Mercedes, 98.
 Villalpando, Cristóbal de, 48.
 Villalpando, Francisco de, 48.
 Villanueva, Fray Bartolomé de, 5, 11.
 Villasana de Mena, Burgos, 50.
 Villasanta, Blas de, 29.
 Villegas, Francisco de, 31, 50.
 Villon, 22.
 Vinci, Leonarde, 19, 75-79, 83.
 Viñaza, Conde de la, 50.
 Viñola, 19.
 Virgen de Cristóbal Colón, 95.
 Virgen con el Niño, 30, 146, 148.
 Virgen de los Reyes Católicos, 91.
 Viso, Alonso del, 82.
 Viviant, 147.
 Vos, Martín de, 38.
 Vos. Simón de, 36.

W-X-Y

Wagner, Zacharias, 46.
 Wáshington, 26, 34, 35, 100.
 Weisbach, 115, 116.
 Wethey, Harold, 137.
 Wolfenbuttel, Alemania, 70.
 Wolfflin, 13.
 Wright, Edith, 22.
 Wurzburg, 143.
 Ximón, 42.
 Youmans, Charles Lerog, 27.
 Ypayglanti, G., 49.

Z

Zamora, Vicenta, 45.
 Zamudio, Bernardo de, 48.
 Zangurima, Gaspar, 48.
 Zaragoza, 117.
 Zárate, Agustín de, 26.
 Zodiaco, 149.



- Zorita, Alonso de, 39.
 Zorrilla Marqués, Pedro, 136.
 Zuloaga, Ignacio (Zumaya), 91.
 Zumaya, Francisco, 48.
 Zurbarán, 35, 51, 55, 56.
- ZURBARAN EN MEXICO, por Gonzalo Obregón, 55.
 ZURBARAN EN EL PERU, por Mesa y Gisbert, 56.
 Zurita, Matedo de, 156, 160-169.



INDICE GENERAL

Páginas

PROLOGO. por el Marqués de Lozoya	5
INTRODUCCION	11
CAPÍTULO I: Colón y la pintura.—Diego Pérez, primer pintor en el Nuevo Mundo.—La pintura indígena	19
CAPÍTULO II: Obras de arte para la América.—Comercio de arte.—Las Iglesias Museos.—La pintura flamenca.—Tapices, alfombras, vasijas	29
CAPÍTULO III: Pintores de la Colonia.—Los que vienen de España.—Los Pintores nativos.—Los que pintaban para la América	41
CAPÍTULO IV: Influencias en la pintura hispanoamericana.—La madurez artística.—Transmigración de obras de arte	55
CAPÍTULO V: Comienzos de la pintura de historia.—Oleo de la Aparición de las Mercedes.—La Antigua, de La Vega.—El Cristo de Maracaibo	61
CAPÍTULO VI: Oviedo y la pintura.—Amigo de Leonardo de Vinci, de Berruguete y de Mantegna.—Sus dibujos americanos	75
CAPÍTULO VII: La Catedral Primada de América.—Geraldini.—Saqueo de Drake.—Oleos de la Antigua.—Pinturas atribuidas a Velasquez, a Juan de Juanes y a Murillo	81
CAPÍTULO VIII: Pinturas en el Convento de Dominicos.—En el Convento de San Francisco.—En la Casa de Jesuitas.—En la Iglesia de Santa Bárbara.—En las Iglesias de Provincias	97
CAPÍTULO IX: La Iglesia de las Mercedes.—Su imagen milagrosa.—Elogios de Tirso de Molina.—Imágenes diversas	103
CAPÍTULO X: Comienzos de la pintura mural.—Nuestra Señora del Rosario.—El Descendimiento de la Cruz.—Escudos de Armas	111
CAPÍTULO XI: La pintura religiosa.—Disposiciones del Concilio de Trento.—Los Sinodos americanos.—La Iglesia y el Arte	115
CAPÍTULO XII: Las imágenes milagrosas.—La Altigracia.—Nuestra Señora de Agua Santa.—El Santo Cristo de Bayaguana.—Nuestra Señora del Rosario.—La Santa Cruz de la Vega.—Las Mercedes.—La Virgen de Guadalupe.—La Altigracia de Quibor.—La Virgen de Regla	125
CAPÍTULO XIII: Los primeros escultores y las primeras esculturas en la América.—Imágenes en San Nicolás, en la Catedral y en Regina.—El Trono de la Basílica.—Retablos de Montañés en Santo Domingo.—Las estatuas	135
CAPÍTULO XIV: El Museo Ilusorio.—Esplendor y miseria.—Evocación final	151

APENDICE

Montañés, Retablos para Santo Domingo	155
A. Martínez del Romero, Pinturas murales de Santo Domingo	171
Retablos	175
INDICE DE NOMBRES Y DE MATERIAS	185



COLOFON

Este libro, *ESPAÑA Y LOS COMIENZOS DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN AMERICA*, por el Licenciado Emilio Rodríguez Demorizi, terminó de imprimirse en los talleres de Gráficas Reunidas, S. A., de Madrid, el diez y seis de agosto de mil novecientos sesenta y seis.



