

***ARTE DE RETORNO Y CIRCULACIÓN DEL ARTE
MUDÉJAR. Techumbres policromadas en las Islas
Canarias y el Virreinato del Perú***

*Art of Return and circulation of Mudéjar Art.
Polychrome roofs in the Canary Islands and the
Viceroyalty of Peru*

*Arte de Retorno e circulação da Arte Mudéjar.
Telhados policromados nas Ilhas Canárias e no
Vice-reinado do Peru.*

*Art du Retour et circulation de l'art mudéjar. Toitures
polychromes dans les îles Canaries et la vice-royauté
du Pérou*

*Искусство, наука и технологии в Аргентине
Искусство возвращения и распространение
искусства мудехар. Полихромные крыши
Канарских островов и вице-королевства Перу*

Marrero Alberto, Antonio*

*Universidad de La Laguna -
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
San Cristóbal de La Laguna - España
amarrera@ull.edu.es*

Recibido: 27/12/22

Aprobado: 12/06/23

* Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna. Camino de la Hornera s/n, Campus de Guajara, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. amarrera@ull.edu.es . 922317785. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5724-0385>. Este trabajo se enmarca dentro del Postdoctorado de Excelencia Junior, titulado: Arte de Retorno: techumbres mudéjares policromadas y retroalimentación artística entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia (siglos XVII-XVIII), fruto del convenio entre la Universidad de La Laguna, la Fundación Bancaria La Caixa y la Fundación Bancaria Caja Canarias.

Resumen

El Arte de Retorno se define como la retroalimentación artística y la circulación de artistas, obras y modelos en el ámbitoatlántico durante el periodo colonial (siglos XVI-XVIII). En este contexto, el Arte Mudéjar tuvo un papel protagonista pues, a diferencia de otros estilos, su lenguaje no se agotó, perpetuándose a lo largo de las centurias (llegando en algunos casos a erigirse como el método de cubrición favorito hasta el siglo XX). Durante la Edad Moderna, Canarias se convirtió en lugar de paso obligatorio en este viaje de ida y vuelta que efectuaban los navíos, por lo que las relaciones entre el archipiélago y el Nuevo Mundo fueron incesantes y fructíferas. A su vez, el Virreinato del Perú es una de las regiones americanas que concentra mayor riqueza de techumbres mudéjares policromadas. Con esta investigación pretendemos abordar ambos territorios, el isleño y el virreinal peruano (con especial hincapié en el caso ecuatoriano), en un intento por triangular influencias y establecer diferencias y concomitancias.

Palabras clave

Quito, artesonado, decoración, Mudéjar.

Abstract

The Art of Return is defined as the artistic feedback and the circulation of artists, works and models in the Atlantic area during the colonial period (16th-18th centuries). In this context, Mudejar Art played a leading role because, unlike other styles, its language did not end, perpetuating itself throughout the centuries (in some cases becoming the favorite covering method until the 20th century). During the Modern Age, the Canary Islands became an obligatory place of passage on this round trip made by ships, so relations between the archipelago and the New World were incessant and fruitful. In turn, the Viceroyalty of Peru is one of the American regions that concentrates the greatest wealth of polychrome Mudejar ceilings. With this research we intend to address both territories, the island and the Peruvian viceregal (with special emphasis on the Ecuadorian case), in an attempt to triangulate influences and establish differences and concomitance.

Keywords

Quito; coffered ceilings; decoration; Mudejar.

Resumo

A Arte de Retorno se define com a retroalimentação artística e a circulação de artistas, *obras e modelos no âmbito atlântico durante o período colonial (séculos XVI-XVIII)*. Neste contexto, a Arte Mudéjar teve um papel protagonista pois, a diferença dos outros estilos, sua linguagem não se esgotou, se perpetuando ao longo das centúrias (chegando em alguns casos a se erguer como o método de cobertura favorito até o século XX). Durante a Idade Moderna, Canárias se tornou no lugar de passagem obrigatória nesta viagem de ida e volta que realizavam entre o arquipélago e o Novo Mundo formam incessantes e frutíferas. Por sua vez, o Vice-reinado do Peru é uma das regiões americanas que concentra maior riqueza de telhados mudéjares policromados.

Com esta investigação pretendemos abordar ambos os territórios, o islenho e o do vice-reinado peruano (com especial atenção no caso equatoriano), em uma tentativa por triangular influências e estabelecer diferenças e concomitâncias.

Palavras chaves

Quito, artesonado, decoração, Mudéjar.

Résumé

L'art de Retour se définit comme la rétroaction artistique et la circulation d'artistes, d'œuvres et de modèles dans l'espace atlantique pendant la période coloniale (XVIe-XVIIIe siècles). Dans ce contexte, l'Art Mudéjar a joué un rôle de premier plan car, contrairement à d'autres styles, son langage ne s'est pas épuisé, se perpétuant au fil des siècles (devenant dans certains cas en méthode de couverture préféré jusqu'au XXe siècle). À l'Époque Moderne, les îles Canaries sont devenues un lieu de passage obligatoire pour ce voyage aller-retour effectué par les navires, de sorte que les relations entre l'archipel et le Nouveau Monde ont été incessantes et fructueuses. À son tour, la vice-royauté du Pérou est l'une des régions américaines qui concentre la

plus grande richesse de toits mudéjars polychromes. Avec cette recherche, nous voulons aborder les deux territoires, l'insulaire et la vice-royauté péruvienne (avec un accent particulier sur le cas équatorien), dans une tentative de trianguler les influences et d'établir des différences et des concomitances.

Mots clés

Quito, plafond à caissons, décoration, mudéjar.

Резюме

Возвращение искусства определяется как художественная обратная связь и распространение художников, работ и моделей в атлантическом регионе в колониальный период (16-18 века). В этом контексте искусство мудехар играло ведущую роль, потому что, в отличие от других стилей, его язык не был исчерпан, увековечиваясь на протяжении веков (в некоторых случаях становясь излюбленным методом покрытия вплоть до 20-го века). В Новое время Канарские острова стали обязательным местом прохода в этом кругосветном путешествии кораблей, поэтому отношения между архипелагом и Новым Светом были непрекращающимися и плодотворными. В свою очередь, вице-королевство Перу является одним из американских регионов, в котором сосредоточено наибольшее богатство полихромных крыш в стиле мудехар. В этом исследовании мы намереваемся обратиться к обеим территориям, острову и перуанскому вице-королевству (с особым акцентом на случае Эквадора), пытаюсь триангулировать влияния и установить различия и совпадения.

Слова

Кито, кессонный потолок, украшение, мудехар

Introducción

Arte Mudéjar en América y las Islas Canarias

Cuando estudiamos las diferentes tipologías artísticas que se desarrollan en el Virreinato del Perú en el periodo colonial, nos llama poderosamente la atención la presencia de artesonados mudéjares policromados distribuidos por todo el territorio, así como la abundancia de lacería. El trabajo carpinteril en los virreinos estaba regulado por sendas ordenanzas del siglo XVI⁷⁶ y que evolucionan con el pasar de los siglos, permitiendo su datación con un simple visionado de los bienes.

Antes de continuar, conviene definir el término Mudéjar para una correcta asimilación de lo que se expondrá con posterioridad. Éste fue acuñado el 19 de junio de 1859 por José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, titulado: El estilo mudéjar en Arquitectura.⁷⁷ El lenguaje

⁷⁶En el caso de la Nueva España, el 30 de agosto de 1568 se otorgaron las primeras Ordenanzas a carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros en la ciudad de México, las cuales reglamentaban los oficios del geométrico y lazero. Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América* (Ciudad de México, México: Ed. Porrúa, 1946), 32.

⁷⁷Gonzalo Borrás Gualis, *El arte mudéjar* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1990), 13-14. La primera edición del discurso (1859) se publicó como un fascículo de 60 páginas que se distribuyó entre los asistentes al acto y la segunda (1872) fue modificada por el autor en su redacción con el objetivo de publicarla junto con otros discursos leídos en la Academia: “José Amador de los Ríos, Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando”, en la *recepción pública de don José Amador de los Ríos* (Madrid: Impr. José Rodríguez, 1859); José Amador de los Ríos, Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la

mudéjar sirvió, en el caso de la Península, para aunar las formas islámicas, caracterizadas por la geometría y las matemáticas, y las cristianas, que aportaban iconografías y características arquitectónicas que servían como marco de las primeras. En el caso americano y durante la Edad Moderna, resulta llamativo que este estilo encuentra desarrollo, nuevamente, en un contexto problemático de convivencia y/o coexistencia donde los actores son españoles, criollos, indígenas y esclavos, tanto en América como en las Islas Canarias, perdurando hasta bien entrado el siglo XVIII.⁷⁸ Este sincretismo y realidad social atraviesan al Arte Mudéjar y su producción en el Nuevo Mundo. Carpinteros de lo blanco procedentes de regiones peninsulares como Andalucía o Extremadura encuentran, en los lugares de nueva evangelización, gran cantidad de contratos de obras, civiles y religiosas, que llevar a término.

Los conquistadores y descendientes de españoles de primeras generaciones pretenden una transculturación que recuerde las formas peninsulares en la otra orilla del Atlántico. La presencia de artesonados mudéjares jalona todo el continente americano, con casos llamativo en las más diversas regiones como Tlaxcala (México), Tunja (Colombia), Andahuaylillas (Perú), Quito (Ecuador), Potosí (Bolivia), Coro (Venezuela) o Guanabacoa (Cuba).

Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859 (T. I) (Madrid: Impr. Manuel Tello, 1872).

⁷⁸Agustín Castellanos Miguélez y Ricardo Cambas Vallinas, “La carpintería de armar española”, en *La carpintería de los blanco. Técnica y fundamentos histórico-artísticos de la carpintería de armar: ciencia y arte* (Málaga: Fundación Málaga, Junta de Andalucía, 2010), 43.

El arte es aleccionador y adoctrinador y, sin lugar a dudas, el Mudéjar participa de ello. El principal objetivo perseguido por la política española es la aculturación y evangelización de los indígenas, adaptándose a su nivel civilización y cuestiones expansionistas y territoriales. Tanto el urbanismo como las obras institucionales participarán de esta idea, transformándose en mecanismos que gestarán una nueva imagen del territorio conquistado. A partir de mediados del siglo XVI, proliferan las estructuras lignarias y han llegado a convertirse en esencia de la arquitectura popular en América.⁷⁹

Al abordar el estudio del Mudéjar en el continente americano, uno de los principales obstáculos que nos encontramos es la pérdida de la gran mayoría de los artesonados del siglo XVI. Es por ello que en este artículo estudiamos aquéllos que, comenzados en la segunda mitad de la décimosexta centuria, avanzan en su construcción durante el siglo XVII y reciben modificaciones posteriormente. Recordemos que el territorio a estudiar es tremendamente sísmico, por lo que la destrucción del patrimonio por cataclismos y desastres naturales es una constante. Sin lugar a dudas, las cubiertas de madera son los grandes distintivos del Mudéjar en América y, a pesar

⁷⁹Rafael López Guzmán, “Persistencias mudéjares en América”, en *Historia del Arte Iberoamericano* (Barcelona: Lunwerg, 2000), 27. Al respecto de lo expuesto, así como de las relaciones entre América, Canarias y Europa, destacamos también las palabras de: Pilar Mogollón Cano-Cortes, “Repercusiones del Arte Mudéjar en América”, en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990), 173.

de la desaparición de numerosos ejemplos, la presencia del tratado de fray Andrés de San Miguel⁸⁰ y la existencia de una variada amalgama de testimonios artísticos son un ejemplo del protagonismo de este tipo de construcciones en el Nuevo Mundo, especialmente en el Virreinato del Perú.⁸¹

Del mismo modo, no queremos que este estudio tenga el clásico sesgo unidireccional que plantea una comunicación artística cuya única vía viene definida por el comercio entre España y América, sino que es nuestro objetivo poner sobre la mesa una realidad: la situación estratégica de las Islas Canarias que la transforman en una nueva caputmundi, centro triangulador de influencias, laboratorio artístico y urbanístico que plantea las soluciones positivas a exportar a nuevos territorios, y receptora de arte de las procedencias más dispares (flamenca, italiana, española y virreinal). Este caldo de cultivo forma al artista canario y gesta una identidad que se nutre de visiones extranjeras y que se tangibilizan gracias a la mano creativa del isleño, visibilizando la realidad e idiosincracia del Archipiélago, dando lugar a lo que hemos neoconceptualizado como Arte de Retorno y que veremos a través de los artesonados mudéjares (fig. 1).⁸²

⁸⁰Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel* (Ciudad de México: UNAM, 1969).

⁸¹Pilar Mogollón Cano-Cortes, op. cit, 174.

⁸²Antonio Marrero Alberto, “Arte de Retorno. La retroalimentación artística entre América Latina y las Islas Canarias, y su papel en la conformación del patrimonio colonial chileno (siglos XVII-XVIII)”, en *Revista de Historia Canaria* 204 (2022): 47-65; Antonio Marrero Alberto y Fernando Guzmán (coord.), *Arte de retorno. Retroalimentación artística e historia cultural en el ámbito atlántico*



Fig. 1. Techumbre del presbiterio, 1664-1665, Santuario del Cristo de los Dolores, Tacoronte (Islas Canarias, España). Fuente: fotog. del autor.

(siglos XVI-XIX) (Buenos Aires: Universidad Adolfo Ibáñez, Akal, 2022). Sobre Arte Mudéjar en Canarias, también destacamos: Antonio Marrero Alberto, *Techumbres mudéjares. Aspectos técnicos, conservación y restauración* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017); Antonio Marrero Alberto, *Techumbres mudéjares policromadas en La Palma: la sala capitular de la iglesia de Santo Domingo* (La Palma: Cartas Diferentes, 2017); Antonio Marrero Alberto, “¿Mudéjar o Mudejárigo? Compendio historiográfico y reflexión crítica. El uso del término mudéjar en Canarias”, en *Revista de Historia Canaria* 199 (2017): 105-140; Antonio Marrero Alberto, “Perspectivas sobre el Arte Mudéjar en Hispanoamérica y las Islas Canarias. Definición y reformulación”, en *Atenea: revista de ciencias, artes y letras* 521 (2020): 79-95; Antonio Marrero Alberto, *Arte Mudéjar en Canarias. Techumbres policromadas en Tenerife (La Orotava: Le Canarien, 2022).*

Arte Mudéjar en el Virreinato del Perú: el caso de Quito

En el virreinato del Perú, las ciudades se erigen como centros de poder y demandan construcciones que den buena cuenta de ello, ya sea con edificaciones religiosas o civiles. En la ciudad de Quito (Ecuador) se conservan interesantes y representativos artesonados mudéjares policromados que dan buena cuenta del trasiego de influencias entre la metrópoli y dicha capital. Una vez estudiemos los casos seleccionados, procederemos a su comparación con los ubicados en las Islas Canarias, en un intento por hacer dialogar ambos lugares que testimonian el concepto de Arte de Retorno anteriormente mencionado.

Cuando se edificó la ciudad de Quito, habitaban en ella artífices indios del Perú, que constituían mano de obra especializada. Estos canteros y albañiles, formados en la técnica constructiva europea, llegaron a constituirse como grupo protagonista de la artesanía quiteña. En este grupo de artesanos, los carpinteros de lo blanco dieron testimonio de su maestría dejando algunos de los mejores ejemplos de artesonados de Sudamérica⁸³, destacando las cubiertas de la iglesia de San Francisco, realizadas entre 1553 y 1624, y que debieron influir (o realizadas por el mismo artista) en las de Santo Domingo (1595-1650).⁸⁴

⁸³Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, *Historia del Arte Hispanoamericano* (T. I). (Ciudad de México: Instituto de Estudios y Documentos Históricos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 592-593.

⁸⁴Jorge Bernal Ballesteros, *Historia del arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII* (Madrid: Alhambra, 1987), 204. En palabras de Bayón y Marx, las techumbres mudéjares quiteñas a destacar son las siguientes: “En Quito hay varios artesonados mudéjares de la mejor

La capital ecuatoriana presenta peculiaridades interesantes, como es el caso de las cubiertas de los coros, con almizates cuadrangulares y rectangulares, dando lugar a los faldones de proporciones cuadradas y triangulares alternantes.⁸⁵ En palabras de Pilar Mogollón, estas techumbres menos complicadas que las neogranadinas, presentan faldones con estrellas de ocho y aspas. Los harneruelos se cubren de lacería con doble malla sobrepuesta formando un octógono central con mocárabe pendiente y flores de ocho pétalos.⁸⁶

La presencia de los indios como artífices y artesanos está muy bien documentada. Estos acompañaron a los españoles y participaron de las actividades propias de la construcción de las nuevas ciudades. La disciplina propia de las civilizaciones prehispánicas ayudó en el manejo de

calidad: el de la iglesia de Santo Domingo; el de la Catedral, que ha sido muy retocado; el del presbiterio de la iglesia del convento de San Diego y, en fin, el mejor: el de San Francisco, que se quemó en 1755, conservándose sin embargo los tramos correspondientes al crucero y al coro. En el encuentro de las naves en San Francisco, el alfarje es octogonal con una faja de figuras de media talla en el arrocabe, lazos de a ocho en los faldones, y el harneruelo con un racimo de almocárabes rodeado por otros cuatro de tamaño menor. El del coro es muy semejante aunque el octógono central que pende del almizate se presenta de punta”. Damián Bayón, “La escultura sudamericana en los siglos XVI y XVII”, en *Historia del arte colonial sudamericano* (Barcelona: Polígrafa, 1989), 73-74.

⁸⁵En la Península Ibérica encontramos pocos ejemplos de este tipo como la cubierta del relleno de la escalera del Museo de Bellas Artes de Málaga. María Dolores Aguilar García, *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil* (Málaga: Universidad Málaga, 1980), 180.

⁸⁶Pilar Mogollón Cano-Cortes, op. cit, 175.

las herramientas traídas por los colonos, así como en la asimilación de los nuevos conocimientos.

En el circuito desta ciudad -escribía la Audiencia en 1573-, dentro de un quarto de legua de los arrabales della ay mill y quinientas casas de yndiosanaconas... naturales y estrangeros que quedaron de las guerras pasadas de quandoestubo aquí GonçaloPisarro contra el virrey Blasco Núñez Vela y antes y después sirviendo a españoles..., y... se hallan los tales unos muy buenos officiales canteros, albañiles, plateros, sastres, çapateros de todos officios (...).⁸⁷

Las prisas propias de una evangelización a pleno rendimiento y un adoctrinamiento expansivo, favoreció la creación de lugares para la enseñanza de los oficios y las artes. El primero será el colegio de San Andrés, que abrió sus puertas en el Convento de San Francisco en 1522. Entre sus primeros alumnos encontramos indígenas pertenecientes a la nobleza o con posible influencia para condicionar positivamente la asimilación de estos oficios entre los naturales. El director del centro, Fray JodokoRike, le escribía al Guardián de Gante, emocionado por la buena aceptación de dicho centro formador:

Largo sería contarte las condiciones de los indios y sus costumbres. Aunque ignorantes y sin letras, por naturaleza tienen magníficas cualidades. Entre ellos no se encuentra ni un solo pobre aunque

⁸⁷Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, *op. cit.*, 594.

todos parecen pobres en la comida y el vestido. En tanta su justicia y su rectitud de vida que superan con mucho a los que se precian de letrados, de civilizados, de eruditos. Se dejan instruir fácilmente en la fe. Afirman la existencia de un Creador de todas las cosas al cual reverencian ciertamente pero también muestran suma veneración al sol... Son ingeniosos y fácilmente aprenden a leer y escribir lo mismo que a cantar y a tañer instrumentos musicales.⁸⁸

El indio Jorge de la Cruz Mitima, que había aprendido a construir al modo español de su amo Diego de Carvajal, y A. Sánchez Gallque, pintor de los negros de Esmeraldas, son de los primeros exponentes de la construcción y la práctica artística en la región. La sociedad quiteña, perfecta y sólidamente estratificada, condicionó el espacio urbanístico, pues, aunque algunos de sus fundadores continuaron con la búsqueda de El Dorado, otros ocuparon puestos gubernamentales al servicio de la ciudad y del Rey. Igualmente, nació un nuevo estrato social conformado por los descendientes de españoles y nobles indígenas.⁸⁹ A este respecto, resulta esclarecedora una cita de 1581 donde se afirma lo siguiente:

(...) existen dos alcaldes ordinarios. Uno reparte los mitayos para las obras y sementeras y el otro

⁸⁸Agustín Moreno, *Nuevos datos sobre la fundación jurídica y real del Quito hispánico* (Quito: Imprenta Municipal, 1971), 34.

⁸⁹Jorge Benavides Solís, Fernando Carrión y Jorge Salvador Lara, *Quito* (España: Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989), 15-16.

para la leña y la hierba [precisamente por ello] esta ciudad va en aumento de edificios y vecinos por la muchedumbre de tierras de pan y ganados que tienen de todo género y porque reparten en cada año en el verano dos mil indios mitayos trabajadores que hacen estos edificios. Págales a peso y medio cada uno, cada mes y de comer y sirven en las obras tres meses de verano. Además reparten ordinariamente a otros 10.500 indios mitayos ordinarios para traer leña y hierba... Indios que en todos los oficios son hábiles entre los cuales hay buenos carpinteros y albañiles y oficiales de todo oficio.⁹⁰

El proceso constructivo en la ciudad de Quito continuó a lo largo de decimoséptima centuria, destacando arquitectos como

(...) Melchor Villegas de Santa María, “persona que ha hecho muchas obras, edificios y casas y es maestro examinado en canterías”. Lorenzo de las Heras, persona que también “entendía de edificios”. Fray Diego de Escarza y por último, Fray Francisco Benítez, “maestro de arquitectura en todo género de obras, persona entendida y sabia en arquitectura”.⁹¹

⁹⁰Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas II* (T. III) (Madrid: BAE CLXXXIV, 1965), 183 [extraído de: Relación de las Ciudades y Villas que hay en el Distrito de la Audiencia Real que reside en la Ciudad de San Francisco, 1582].

⁹¹Jorge Benavides Solís, Fernando Carrión y Jorge Salvador Lara, *op. cit.*, 18.

La ciudad se llenó de edificaciones religiosas, ocupando una tercera parte de la extensión urbanística, demandando mano de obra, materiales y recursos económicos. Al mismo tiempo, dichas construcciones estimulaban la práctica artística (imaginería, pintura, carpintería, herrería, orfebrería, etc.). La vivienda de los españoles ocupaba, únicamente, una cuarta parte. Pasados doscientos años, la estructura arquitectónica y urbanística de Quito se había conformado, siendo en este segmento cronológico cuando los artesanos y arquitectos quiteños adquieren destrezas y habilidades en el uso de las herramientas y los materiales de construcción, procurando un trabajo jerarquizado y organizado. Los elementos implementados en estos siglos, se mantienen a lo largo del XVIII y XIX.⁹²

Artesonados mudéjares policromados en Quito

El convento de San Francisco fue el primero en ser construido por la Orden en el Virreinato del Perú. Fundado por fray JodocoRicke el 25 de enero de 1535 en unos solares cedidos por el Cabildo, donde se primigeniamente se ubicaba el palacio de Huaina-Capac. En 1553 las obras estaban muy adelantadas, viéndose beneficiado por la protección de Felipe II que ordenó proveer de todo lo necesario a los monjes. La iglesia se finalizó en torno a 1574, pero el conjunto no se concluirá hasta varios años después aunque, a juzgar por la descripción de Toribio de Ortiguera de 1581,

⁹²Ibidem, 19- 20.

(...) un convento de San Francisco con uno de los mejores templos del reino, y gran claustro, y otro algo menor, todo de cal y canto y ladrillo, con la techumbre de la iglesia de cedro, enlazada como la de la iglesia mayor. Ricas portadas de cantería y lindos y adornados retablos y muchas capillas de caballeros vecinos y conquistadores de aquella tierra, dorados los artesones de la capilla mayor y coro, con las sillas de él de cedro, muy pulidas y curiosas, con un recibimiento y plaza de gran majestad; una casa y claustros de grande autoridad, con jardines, huertos y fuentes que le dan mucho lustre; que en España, en pueblos muy principales se tuviera por escogida obra, de buena, con mucha anchura.⁹³

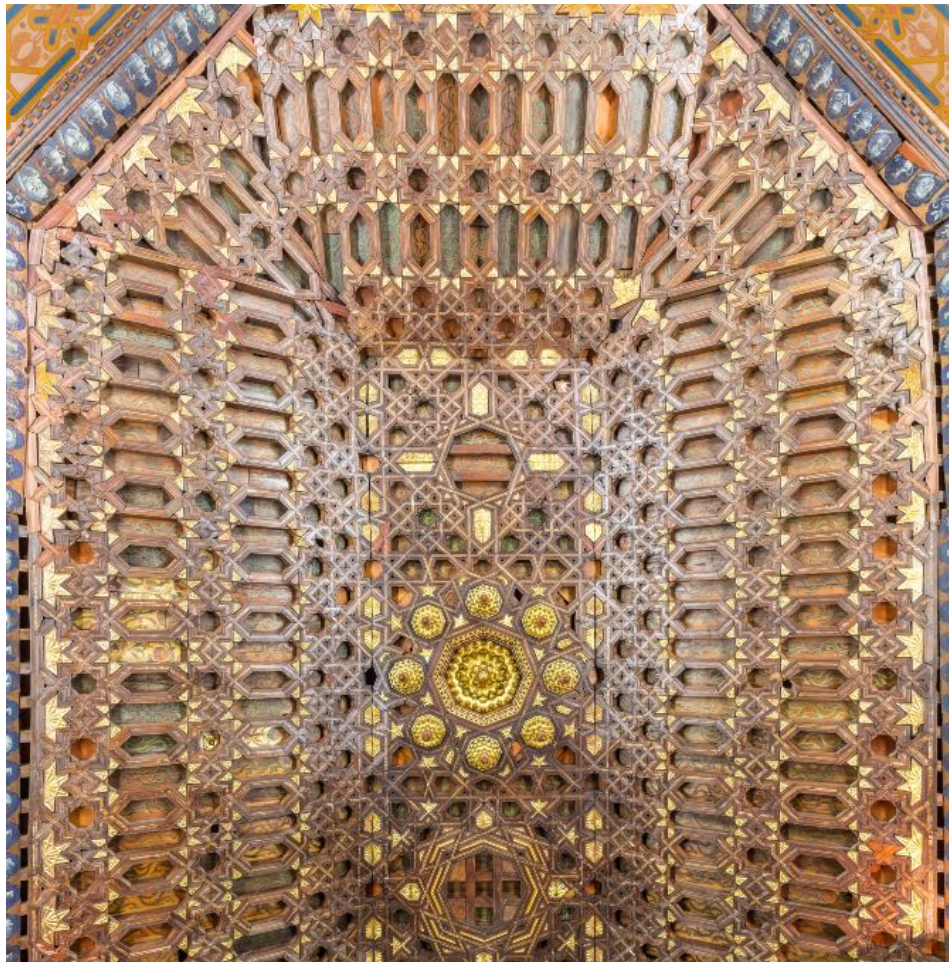
Por la descripción sabemos que el templo y la mayor parte del convento estaban finalizados para esa fecha.⁹⁴ Hacia 1651, el padre Diego de Córdoba y Salinas describiría la construcción usando los siguientes términos para los artesonados que estudiamos:

⁹³Manuel Serrano y Sanz, *Historiadores de Indias* (T. II) (Madrid: Bailly Bailliére, 1909), 420 [extraído de: Toribio de Ortiguera, Jornada del río Marañón con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias occidentales (Cap. 14. En que se cuenta la fertilidad, temple y sitio de la ciudad de San Francisco del Quito en el Perú, de donde salió Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana, que fue el primer español que bajó desde el Perú por este río, con algunas grandezas de su distrito y jurisdicción), 1585, fº 42r, Biblioteca Nacional de España, acceso el 11 de diciembre de 2022, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087069&page=1>].

⁹⁴Enrique Marco Dorta, *Ars Hispaniae. Arte en América y Filipinas* (Madrid: Plus-Ultra, 1973), 68.

El edificio de su Iglesia, como es objeto de la vista, por mucho que se diga, quedará corta la pluma. Su fábrica se dilata hermosa en tres naves, tan desahogadas las capillas, que se les puede leer de lejos el adorno, sin fatigar la vista. La nave del medio es muy alta, cubierta de laso mosaico de incorruptible cedro, a manera de bóveda hecha un ascua de oro. La Iglesia corre de follage, labrado en cedro con ocho retablos dorados en sus pilares que la ciñen en redondo. Las capillas por banda añaden belleza sus bóvedas, guarnecidas con moldaras de ladrillo, que rematan en las clauas con claraboyas, o linternas, por donde introducida la luz entra a ilustrar los retablos dorados, que con primoroso arte las adornan. El crucero que se estima por de mejor garbo de cuantos el Perú contiene, es de quatro arcos torales, fabricados sobre quatro pilares, la cubierta del mismo lazo que la Iglesia.⁹⁵

⁹⁵ Fray Diego de Córdoba y Salinas, *Crónica Franciscana del Perú* (T. IV) (Washington: Academy of American Franciscan History, 1957), 1036, acceso el 11 de diciembre de 2022, <https://archive.org/details/cronicafrancisca00cord/page/n13/mode/2up> También referenciado por uno de los escritores más importantes para el arte ecuatoriano: José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (Quito: Tip. y Encuadernación Salesianas, 1925), 46, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de diciembre de 2022, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a-la-historia-del-arte-en-el-ecuador-volumen-i--0/html/002064d8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html#IMG_8.



*Fig. 2. Techumbres del coro, Sebastián Dávila (atrib.), finales del siglo XVI, Iglesia de San Francisco, Quito (Ecuador).
Fuente: fotog. del autor.*

Es destacable el hecho de que el conjunto reúne e integra lenguajes góticos, renacentistas, manieristas y mudéjar, sin ser resultado de sucesivas ampliaciones, sino de un plan

previo bien organizado. Además, las fuentes primarias dan cuenta de que no existía un artista diferente para cada estilo, sino que la formación de estos incluía el profundo conocimiento de las obras de Serlio, así como la construcción de las techumbres de lazo y la técnica de los tres cartabones. Fruto de la necesidad constructiva de los lugares de nueva evangelización, la amalgama de conocimientos de estos artistas es una de las grandes diferencias con respecto a la metrópoli. El sentido unitario de la construcción da buena cuenta de lo que postulamos.⁹⁶

La armadura que cubría la nave central sucumbiría ante el terremoto de 1755, pero en el crucero y en el coro quedan dos muestras del arte mudéjar quiteño. La primera en construirse sería la que hoy cubre la zona del coro (en su origen, la capilla mayor) (fig. 2). Fechada en torno las últimas décadas del siglo XVI⁹⁷, está atribuida a Sebastián Dávila⁹⁸ y se cree que sirvió de ejemplo para Juan de Fuentes, carpintero encargado de la realización de las techumbres del crucero entre 1623 y 1624. Para la ejecución de esta obra, firmó contrato con Cristóbal Martín,

⁹⁶ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983), 52-53.

⁹⁷ José Mercé Gandía y José Gallegos Arias, *San Francisco: una historia para el futuro* (Quito: INPC/AECID, 2011), 265

⁹⁸ Sabemos que este carpintero contaba con un libro de Serlio, que en su origen había pertenecido al arquitecto español Alonso de Aguilar, y en el cual Sebastián había plasmado dibujos de diseños mudéjares y techumbres de par y nudillo en los márgenes. Ramón Gutiérrez, “*San Francisco de Quito*”, en *Trama 1* (1997): 36-38; Alfonso Ortiz Crespo, “Artesonados mudéjares en Quito”, en *Armitano Arte 21* (1996): 60-63.

Síndico de San Francisco, comprometiéndose a ejecutar toda la labor lignaria de la iglesia.⁹⁹

En cuanto a las característica constructivas, estructurales y decorativas, la techumbre del coro es de planta rectangular, a lima bordón y de tipo apeinazada. Los faldones descansan sobre arquillos con caras de querubines y se jalonan de formas poligonales que se proyectan a partir de estrellas de primer cruce, mientras los fondos presentan decoración vegetal. En cuanto al almizate, ha perdido dos perillones, conservando el central que se rodea de ocho más pequeños, también dorados. En este espacio, domina una decoración de filigrana formada por estrellas y crucetas. Por su parte, las techumbres del trancpto descansan sobre personajes religiosos en relieve, aunque a nivel estructural copian a la anterior, ofreciendo mayor explosión decorativa con el consabido dorado de la superficie (fig. 3).¹⁰⁰

⁹⁹Susan Webster, “La desconocida historia de la construcción de la iglesia de San Francisco en Quito”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (2012): 55-59.

¹⁰⁰Véase: Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, *op. cit.*, 601; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983), 53-54; Rafael López Guzmán y Gloria Espinosa Espínola (coord.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 186-187.

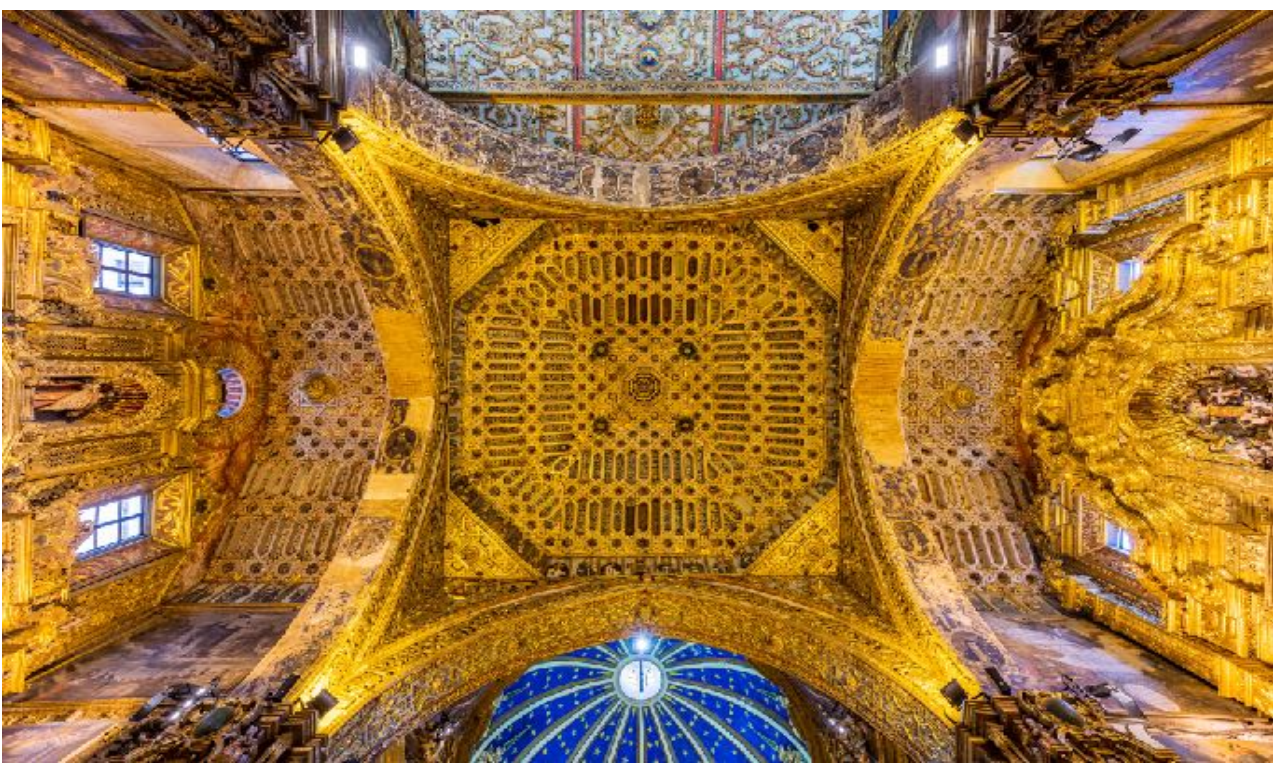


Fig. 3. Techumbres del crucero, Juan de Fuentes, 1623-1624, Iglesia de San Francisco, Quito (Ecuador). Fuente: fotograf. del autor.

La construcción de Santo Domingo comenzó en 1581 con el proyecto del arquitecto extremeño llegado a Quito, Francisco de Becerra. El 2 de abril de 1585, informó de sus méritos en Lima, proveniente de Trujillo, hijo de arquitectos que participaron en edificaciones de Toledo y Guadalupe. Primeramente llegado a México con el virrey Martín Enríquez, éste le nombró Maestro Mayor en la Nueva España de la iglesia catedral de la Puebla de los

Ángeles y se le dio el dicho cargo por ser hombre preeminente en el dicho oficio. En la Ciudad de México reedificó el conjunto conventual de Santo Domingo y en la ciudad angelopolitana construyó los monasterios de Santo Domingo y San Agustín.¹⁰¹ Desgraciadamente, dominicos italianos llegados en el siglo XIX de la mano de García Moreno, decidieron repintar el templo con muy poco gusto, arrasando con retablos, coro y púlpito. Afortunadamente, “se les pasó por alto la cúpula de lacería del crucero, cuyos lienzo y tallas levantan el espíritu del que abajo naufraga en tanto duelo”.¹⁰²

El conjunto conventual de Santo Domingo se terminó de construir en 1623 en madera de cedro y decoración de lacería, todo policromado y dorado (fig. 4), tal como describe Rodríguez de Ocampo en 1650,

Y esta Iglesia se fabricó, hace más de cuarenta años, de madera de cedro y artesones, bien labrado; toda la cubierta dorada y pintada de imágenes al óleo de curiosas hechuras, con portada toda ella costosa y rica, con crucero en la Capilla mayor de gran arte y bien dispuesto.¹⁰³

¹⁰¹ Alfonso Troya, *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII* (España: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985), 69.

¹⁰² Ernesto La Orden Miracle, *Elogio de Quito* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975), 45.

¹⁰³ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (T. III) (Quito: Litografía e Imprenta Romero, 1950), 8, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de diciembre de 2022, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a->



Fig. 4. Techumbre de la nave y decoración lacérica a pincel en las laterales, 1623, Iglesia de Santo Domingo, Quito (Ecuador). Fuente: fotog. del autor.

En el caso que nos compete, resulta indispensable la magnífica descripción que realiza María Alexandra Silva:

Las estructuras de las armaduras de la lazo de la nave central y del crucero, son apeinazadas, compuestas por faldones de limas esquineros, cartabones y harneruelo. La estructura, de los faldones, está conformada por cerchas de par y nudillo de 294 pares ubicados a calle y cuerda vinculándose unos a otros mediante siete hileras de peinazos, formando módulos de diez pares y siguiendo las normas, reglas y cánones de la carpintería de lo blanco que regían para la elaboración de estos elementos. Hacia el interior de la iglesia, se colocan piezas de lacería en cada calle formando una secuencia de cuatro hileras de estrellas de ocho puntos en cada faldón. En el harneruelo, espacio definido por los nudillos, se encuentra una secuencia de ocho rectángulos que coinciden con los módulos de los pares ornamentados con diferentes motivos de ruedas de lazo, estrellas y mocárabes. En el crucero, la armadura está formada por cuatro faldones, cuatro faldones de limas esquineros, cuatro cartabones y el harneruelo formado por una rueda de lazo de ocho, con mocárabe central al que lo rodean ocho pinjantes. Para cubrir el exterior de los espacios de las calles, y el harneruelo, se dispusieron, tablas que contaban con pinturas de motivos florales, muy llamativos. La conjunción de estas piezas, a más de aportar estabilidad al conjunto, debieron haberle dado una vistosidad inigualable al

conjunto como lo indica la descripción histórica ya relatada. Los pares, descansan sobre soleras de madera que se asientan en el muro, completando la estructura cinco tirantes doble unidos por peinazos colocados sobre ménsulas de madera labradas y doradas para poder soportar los más de 10 m. que cubren. Los tirantes igualmente están forrados por piezas de lacería y tablas de forro igualmente decoradas. Originalmente, predominaba la banda de con color blanco colocada en el tercio medio de las piezas. Resaltando el dorado de las estrellas, puntas, mascarones y la pintura figurativa de las tablas de forro sobre el color de la madera de cedro de las piezas. Al exterior de la armadura, sobre las tablas de forro, se colocaron piezas rollizas con una cama de carrizo revestido con una capa de barro de casi 15 cm de espesor, que servía para acomodar las tejas.¹⁰⁴

Acerca de la catedral de Quito, Toribio de Ortiguera, en 1581, la describiría de la siguiente manera: “Hay en esta ciudad una iglesia catedral, lindo templo de cal y ladrillo, de tres naves; toda la techumbre de madera de cedro, enlazada con grande artificio (...)”.¹⁰⁵ Aunque según

¹⁰⁴ María Alexandra Silva, “La armadura de lazo y cubierta de la iglesia de Santo Domingo de Quito”, en *Arquitectura y Urbanismo* 28, n° 3 (2007): 18-19.

¹⁰⁵ Manuel Serrano y Sanz, *op. cit.*, 419 [extraído de: Toribio de Ortiguera, Jornada del río Marañón con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias occidentales (Cap. 14. En que se cuenta la fertilidad, temple y sitio de

Angulo y Marco, se debe destacar el hecho de que el trabajo de los carpinteros de lo blanco fue tan óptimo que, a pesar del terremoto de 1755, las mencionadas techumbres no sufrieron daño alguno¹⁰⁶, Toussaint no comparte semejante afirmación, fechándolo en torno al 1800 y bajo la supervisión del coronel y arquitecto español, Francisco Eugenio Tamariz.¹⁰⁷ Alfonso Ortiz ofrece nuevos datos, como es el terremoto ocurrido en 1797, el cual motivaría las profundas reformas mencionadas que afectarían a las techumbres, y un nuevo sismo en 1868, motivó el derrumbe de la torre y en su reconstrucción fue cuando se cambió la techumbre de barro cocido por hojas de zinc, y se abrieron tragaluces en las vertientes de la cubierta para iluminar el interior, modificando su apreciación (fig. 5).¹⁰⁸

En referencia a los artesonados primigenios destacamos a Fray Reginaldo de Lizárraga que, en su Descripción breve del reino del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile (1605), nos dice que “el edificio de la iglesia mayor es de adobe, la cubierta de madera muy bien labrada; labrola un religioso

la ciudad de San Francisco del Quito en el Perú, de donde salió Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana, que fue el primer español que bajó desde el Perú por este río, con algunas grandezas de su distrito y jurisdicción), 1585, fº 41v-42r, Biblioteca Nacional de España, acceso el 11 de diciembre de 2022, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087069&page=1>].

¹⁰⁶Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, *op. cit.*, 595.

¹⁰⁷Manuel Toussaint, *op. cit.*, 76.

¹⁰⁸Alfredo Ortiz Crespo, “Influencias mudéjares en Quito”, en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo* (España: El Legado Andalusi, Lunweg, 1995), 228. Véase también: Mario J. Buschiazzo, *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana* (España: Kalam, 2014), 132.

nuestro, fraile lego, de los buenos oficiales que había en España”.¹⁰⁹ En 1650, Diego Rodríguez de Ocampo, clérigopresbítero y secretario del Deán y Cabildo Metropolitano, describió la catedral para el señor obispo Ugarte y Saravia en su Descripción y relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito:

La iglesia Catedral es capaz y adornada, la iglesia material es capaz, de las buenas que hay en todo el Reino, de tres naves y la capilla mayor de bóveda; el cuerpo de toda ella, labrado, el techo con artesones de madera de cedro, con su arquería, el Coro con sillería de madera y pinturas al óleo de todos los Profetas; dos tribunas donde están dos órganos y la Silla Episcopal de piedra y madera bien labrada (...).¹¹⁰

¹⁰⁹Fray Reginaldo de Lizárraga, Descripción colonial (T. I) (Buenos Aires: Biblioteca Argentina, vol. I, 1916),175, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de diciembre de 2022, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-colonial-libro-primero--0/html/ff687904-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html[extraído de: Fray Reginaldo de Lizárraga, *Descripción breve del reino del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, 1605].

¹¹⁰ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (T. III) (Quito: La Prensa Católica, 1952), 94, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, acceso el 11 de diciembre de 2022 https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a-la-historia-del-arte-en-el-ecuador-volumen-iv--0/html/00207bee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_32.html.



Fig. 5. Techumbre central y laterales, 1797, Catedral metropolitana, Quito (Ecuador). Fuente: fotog. del autor.

En referencia a la techumbre descrita por Lizárraga y como voz contemporánea, Navarro afirma que la nueva techumbre es “una imitación ridícula”.¹¹¹

Islas Canarias y Arte Mudéjar: semejanzas con el Virreinato del Perú y diferencias con la Nueva España

Tras el estudio de las techumbres mudéjares policromadas quiteñas y tomando como eje vertebral el concepto de Arte de Retorno, conviene preguntarse ¿podemos hacer triangular dicho territorio con las Islas Canarias en cuanto a la construcción y decoración de sus artesonados?

Si bien es cierto que en el Archipiélago abundan las piezas pictóricas y escultóricas novohispanas, más numerosas que las procedentes de otros lugares americanos, en cuanto al mudéjar y las armaduras, la relación cambia. La arquitectura canaria se caracteriza por su carácter popular con paredes blancas enlucidas. De existir algún tipo de decoración externa, se relega a enmarcar puertas y ventanas.¹¹² El caso mexicano, de grandes fachadas-retablo y esmerada decoración pétrea, no encuentra reflejo en las islas. En cuanto a las techumbres, salvo excepciones paradigmáticas como el caso de la catedral de Tlaxcala o la iglesia de San Diego en Huejotzingo, México no conserva techumbres mudéjares que sirvan de ejemplo para el

¹¹¹ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945), 67.

¹¹² Existen ejemplos de arquitectura culta con fachadas completamente en piedra, tales como la Casa Nava y Grimón y la Casa Salazar en San Cristóbal de La Laguna, la fachada del Santuario del Cristo de los Dolores en Tacoronte o la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava, pero no es lo habitual.

periodo colonial, salvo los casos existentes en los estados de Michoacán y Chiapas, muy intervenidos a lo largo del siglo XX con motivo de los daños provocados por seismos.¹¹³



Fig. 6. Techumbre del nivel inferior de la puerta del Carmen, 1677, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas (México). Fuente: fotog. del autor.

¹¹³Algunos de estos casos que pudieran funcionar como ejemplo de armaduras de los siglos XVI, XVII y XVIII son el piso bajo de la torre del Carmen en San Cristóbal de Las Casas (fig. 6) o las ruedas de lazo en el exconvento de Santa Ana en Tzintzuntzan. Para el estudio de las techumbres mudéjares en estos estados, recomendamos los textos de Benito Artigas e Inés Ortiz.

A pesar de la cantidad de bóvedas conservadas, es indudable que los espacios debieron cubrirse, sólo que no han llegado hasta nosotros. Los documentos de archivos son los únicos testigos de su existencia, testimoniando que este procedimiento se consideró en terrenos de difícil cimentación, incapaces de soportar grandes pesos, además de por su resistencia a los terremotos. El virrey Velasco (1554) escribió que, habiendo sido víctimas de terremotos, reemplazaron las bóvedas por techumbres de madera. En la Ciudad de México, fray Andrés de San Miguel utilizó la madera en la reconstrucción de la iglesia de los carmelitas descalzos en 1608, pues «la poca firmeza del suelo de la ciudad no permitió en la fábrica el peso de las bóvedas, y así estaba todo el techo enredado de hermosa lacería, que formando laberintos muy vistosos adornan la tijaera».¹¹⁴ Sobre las techumbres mudéjares que se encontraban en esta ciudad, Francisco de la Maza en el primer capítulo «Los artesones de oro» dice:

Toda ella en llamas de belleza se arde y se va como fénix renovando que es ver, sobre las nubes, ir volando con bellos lazos, las techumbres de oro de ricos templos que se van labrando. (...) Si en corvas cimbras artesones de oro por las soberbias arquitrabes vuelan con ricos lazos de inmortal tesoro.¹¹⁵

¹¹⁴ *Fray Agustín de la Madre de Dios, Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano* (Ciudad de México: UNAM, 1986), 76.

¹¹⁵ Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 10. De la Maza se inspiró en los relatos de Bernardo de Balbuena (1562-1627): Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana* (Ciudad de México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927).

También en la capital destacó la iglesia del convento dominico, del cual el cronista Ojea comenta:

El zimborriodeste es más alto que todo el cuerpo de la Igleciaochauado y en forma de media naranja cuyas trauesas de los águlos cargan sobre quatro veneras doradas y pintadas de azul y blanco, y la media naranja de lazos más curiosos que los demaszimborios.¹¹⁶

Del mismo modo, son reseñables las ricas decoraciones de la Profesa, aprovechadas del templo que se comenzó entre 1600 y 1608, así como los artesonados de la destruida iglesia de la Merced (1634-1654) y los de San Agustín que eran «de madera mozayca dorada y de azul añigal».¹¹⁷

El virreinato del Perú si conserva abundantes ejemplos de los siglos XVI y XVII que se llenan de detalles policromos, así como ruedas de lazo y cuartillejos (figs. 7 y 8) (en el caso novohispano, encontramos techumbres de faldones lisos, con algún detalle lacérico en los tirantes, cuadrales y almizate, y relieves en los durmientes, así como fondos policromados uniformes y estrellas doradas). También cuentan con techumbres que, al modo dieciochesco, ponen el énfasis en la policromía en detrimento del trabajo lacérico, contando con canales inter pares y tirantes (figs. 9

¹¹⁶Fr. Hernando Ojea, *Libro tercero de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo* (Ciudad de México: Museo Nacional de México, 1897), 11.

¹¹⁷Alonso de Zorita, *Historia de la Nueva España* (Ciudad de México: Ed. Celeste, 1999), 184.

y 10). Esta diferenciación constructiva y decorativa según las fechas de realización, aplican para el caso canario.

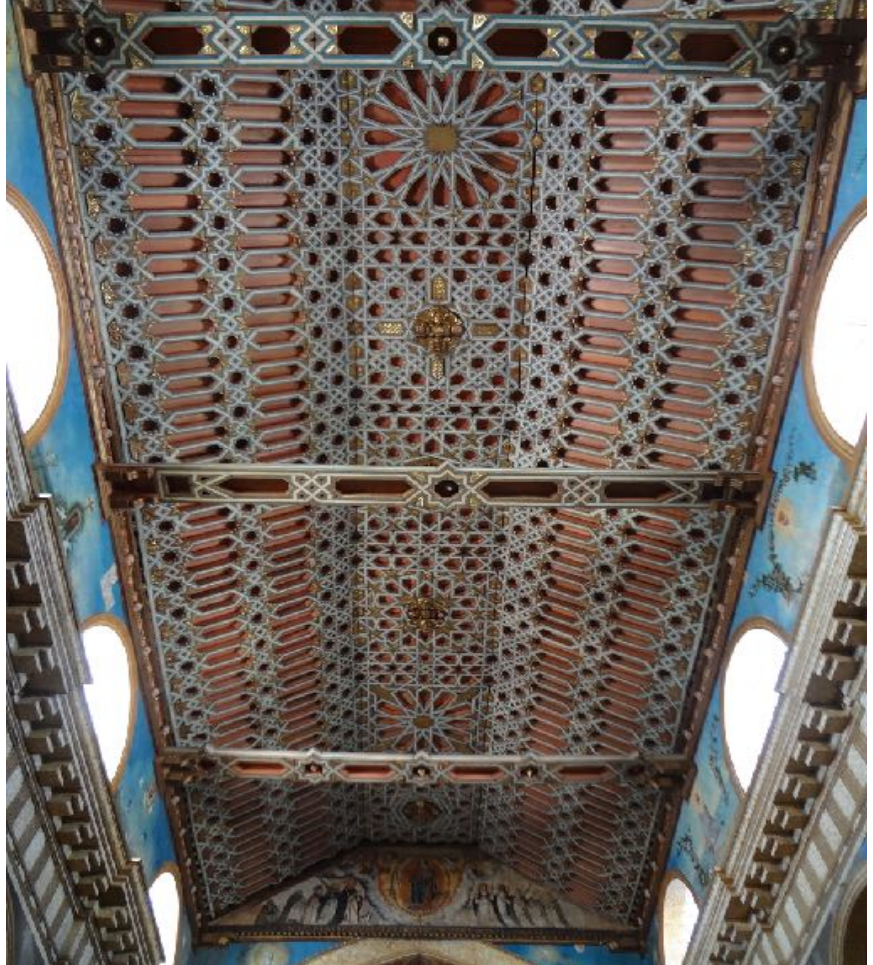


Fig. 7. Techumbre de la nave, 1623, Iglesia de Santo Domingo, Quito (Ecuador). Fuente: fotog. del autor.



Fig. 8. Techumbre de la nave central, Gaspar Núñez (2ª mitad del s. XVI), Juan de Sosa (1605), Iglesia del Salvador, Santa Cruz de La Palma (Islas Canarias, España). Fuente: fotog. del autor.

Las ruedas de lazo características poseen ocho y doce pétalos en la gran mayoría de los casos, centrando los ya mencionados cuartillejos. En su ausencia, se democratiza el uso de estrellas y crucetas, mientras que los fondos se llenan de decoración vegetal y, en menor medida, antropomórfica. Los tirantes y cuadrales se doblan, y se centran con estrellas, mientras las soleras se estructuran por niveles.



Fig. 9. Techumbre de la nave central, Juan Hernández Delgado (1750), Iglesia de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias, España). Fuente: fotog. del autor.

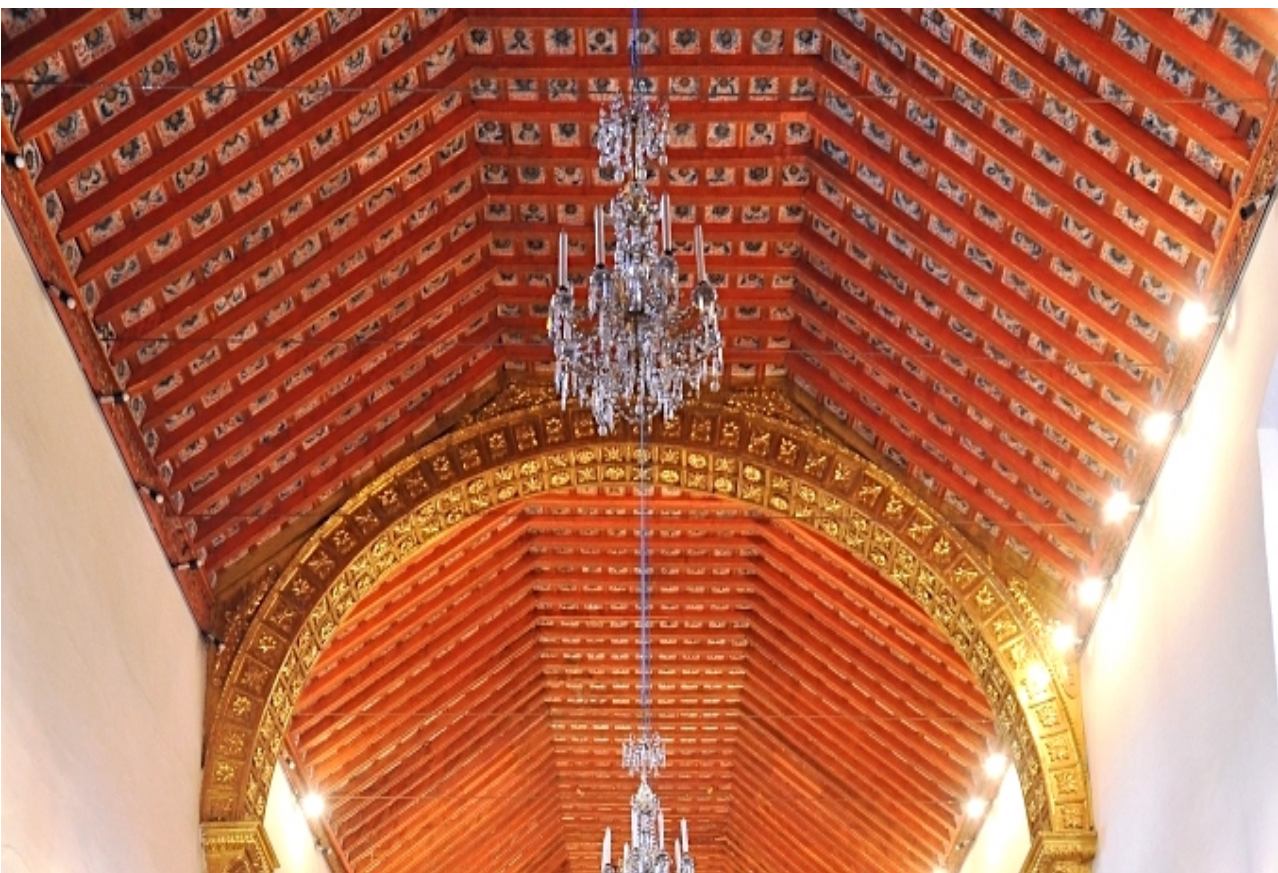


Fig. 10. Techumbre de la nave, c. 1685, Iglesia del Convento de Santa Teresa, Potorí (Bolivia). Fuente: fotog. del autor.

Reflexiones finales

Tras lo expuesto, conviene plantearse una diferenciación clara entre cómo triangulan las influencias y modelos entre los virrienatos y las Islas Canarias para las artes plásticas y cómo lo hacen para la arquitectura y los artesonados mudéjares. Las primeras generan una vía de comunicación constante entre el archipiélago y la Nueva España, que se ve respaldado con la llegada de esculturas y pinturas que impactan y forman al artista canario. Los cristos de pasta de caña de maíz, los lienzos de la Virgen de Guadalupe o las imágenes líneas policromadas tienen como objetivo los santuarios isleños.

Sin embargo, las segundas dialogan con los territorios que conforman el Virreinato del Perú. La sencillez externa e interna de la arquitectura, los templos columnarios y la distribución de los espacios pareciera relacionarse con los edificios de dichos territorios. En este contexto, debemos destacar los artesonados mudéjares policromados, diferenciándolos según su fecha de ejecución. Los que han sido realizado en los siglos XVI y XVII presentan un trabajo lacérico más complicado y elaborado, de tipo apeinado, con ruedas de lazo y cuartillejos; mientras que los del siglo XVIII son más sencillos, con lacería en los cuadrantes y el almizate encolada y clavada, en ocasiones pintada, y faldones con pares que, en su continuidad, puede generar el harneruelo.¹¹⁸

¹¹⁸Conviene particularizar el caso de Antonio de Orbarán, nacido en Puebla de los Ángeles y que emigra a las Islas Canarias donde desarrolla su labor artística, siendo una de sus especialidades, la carpintería de lo blanco. Jesús Pérez Morera, “El maestro mayor de todas obras Antonio de Orbarán”, en Encrucijada 1 (2009): 52-119.

Considerando lo anterior, conviene plantear nuevas investigaciones que abran y diversifiquen los procesos de retroalimentación artística considerando nuevos territorios, anteriormente olvidados o reducida su presencia. Es decir, materializar las relaciones intelectuales y culturales entre el Virreinato del Perú y las Islas Canarias.

Bibliografía

Aguilar García, María Dolores. *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Málaga: Universidad Málaga, 1980.

Amador de los Ríos, José. *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de don José Amador de los Ríos*. Madrid: Impr. José Rodríguez, Madrid, 1859.

Amador de los Ríos, José. *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859* (T. I). Madrid: Impr. Manuel Tello, 1872.

Angulo Íñiguez, Diego y Enrique Marco Dorta. *Historia del Arte Hispanoamericano* (T. I). Ciudad de México: Instituto de Estudios y Documentos Históricos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Artigas Hernández, Juan Benito. “De Yucatán a Chiapas”. En *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*, 238-260. Granada: Fundación el Legado Andalusi, 1991.

Artigas Hernández, Juan Benito. *Chiapas monumental. San Cristóbal de Las Casas*: JBAH, 2013.

Báez Macías, Eduardo. *Obras de fray Andrés de San Miguel*. Ciudad de México: UNAM, 1969.

Balbuena, Bernardo de *Grandeza Mexicana*. Ciudad de México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927.

Bayón, Damián. “La escultura sudamericana en los siglos XVI y XVII”. En *Historia del arte colonial sudamericano*, 73-101. Barcelona: Polígrafa, 1989.

Benavides Solís, Jorge, *Fernando Carrión y Jorge Salvador Lara*. Quito. España: Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

Bernales Ballesteros, Jorge. *Historia del arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987.

Borrás Gualis, Gonzalo. *El arte mudéjar*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1990.

Buschiazzo, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*. España: Kalam, 2014.

Castellanos Miguélez, Agustín y Ricardo Cambas Vallinas. “La carpintería de armar española”. En *La carpintería de los blanco. Técnica y fundamentos histórico-artísticos de la carpintería de armar: ciencia y arte*, 40-45. Málaga: Fundación Málaga, Junta de Andalucía, 2010.

Córdoba y Salinas, *Fray Diego de. Crónica Franciscana del Perú* (T. IV). Washington: Academy of American Franciscan History, 1957.
<https://archive.org/details/cronicafrancisca00cord/page/n13/mode/2up> [consultado en 11 de diciembre de 2022].

Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983.

Gutiérrez, Ramón. “*San Francisco de Quito*”. *Trama*, 1(1997): 36-38.

Jiménez de la Espada, Marcos. *Relaciones geográficas II* (T. III). Madrid: BAE CLXXXIV, 1965.

La Orden Miracle, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975.

Lizárraga, Fray Reginaldo de. *Descripción colonial* (T. I). Buenos Aires: Biblioteca Argentina, 1916. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-colonial-libro-primero--0/html/ff687904-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html [consultado en 11 de diciembre de 2022].

López Guzmán, Rafael. “Persistencias mudéjares en América”. En *Historia del Arte Iberoamericano*, 27-53. Barcelona: Lunwerg, 2000.

López Guzmán, Rafael y Gloria Espinosa Espinola (coord.). *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

Madre de Dios, Fray Agustín de la. *Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano*. México: UNAM, 1986.

Marco Dorta, Enrique. *ArsHispaniae. Arte en América y Filipinas*. Madrid: Plus-Ultra, 1973.

Marrero Alberto, Antonio. *Techumbres mudéjares. Aspectos técnicos, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

Marrero Alberto, Antonio. *Techumbres mudéjares policromadas en La Palma: la sala capitular de la iglesia de Santo Domingo*. La Palma: Cartas Diferentes, 2017.

Marrero Alberto, Antonio. “¿Mudéjar o Mudejárigo? Compendio historiográfico y reflexión crítica. El uso del término mudéjar en Canarias”. *Revista de Historia Canaria* 199 (2017): 105-140.

Marrero Alberto, Antonio. “Perspectivas sobre el Arte Mudéjar en Hispanoamérica y las Islas Canarias. Definición y reformulación”. *Atenea: revista de ciencias, artes y letras* 521 (2020): 79-95.

Marrero Alberto, Antonio. *Arte Mudéjar en Canarias. Techumbres policromadas en Tenerife*. La Orotava: Le Canarien, 2022.

Marrero Alberto, Antonio. “*Arte de Retorno. La retroalimentación artística entre América Latina y las Islas Canarias, y su papel en la conformación del patrimonio colonial chileno (siglos XVII-XVIII)*”. *Revista de Historia Canaria* 204 (2022): 47-65.

Marrero Alberto, Antonio y Fernando Guzmán (coord.). *Arte de retorno. Retroalimentación artística e historia cultural en el ámbito atlántico (siglos XVI-XIX)*. Buenos Aires: Universidad Adolfo Ibáñez, Akal, 2022.

Maza, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Mercé Gandía, José y José Gallegos Arias. *San Francisco: una historia para el futuro*. Quito: INPC/AECID, 2011.

Mogollón Cano-Cortes, Pilar. “Repercusiones del Arte Mudéjar en América”. En *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 137-177. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.

Moreno, Agustín. *Nuevos datos sobre la fundación jurídica y real del Quito hispánico*. Quito: Imprenta Municipal, 1971.

Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (T. I). Quito: Tip. y Encuadernación Salesianas, 1925.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a-la-historia-del-arte-en-el-ecuador-volumen-i--0/html/002064d8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html#IMG_8 [consultado en 11 de diciembre de 2022].

Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (T. III). Quito: Litografía e Imprenta Romero, 1950.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a-la-historia-del-arte-en-el-ecuador-volumen-iii--0/html/00207432-82b2-11df-acc7-002185ce6064_17.html

[consultado en 11 de diciembre de 2022].

Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador* (T. IV). Quito: La Prensa Católica, 1952.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contribuciones-a-la-historia-del-arte-en-el-ecuador-volumen-iv--0/html/00207bee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_32.html

[consultado en 11 de diciembre de 2022].

Navarro, José Gabriel. *Artes plásticas ecuatorianas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

Ojea, Fr. Hernando. *Libro tercero de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo*. Ciudad de México: Museo Nacional de México, 1897.

Ortiguera, Toribio de (1585). *Jornada del río Marañón con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias occidentales* (Cap. 14. En que se cuenta

la fertilidad, temple y sitio de la ciudad de San Francisco del Quito en el Perú, de donde salió Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana, que fue el primer español que bajó desde el Perú por este río, con algunas grandezas de su distrito y jurisdicción), f° 41v-42r. Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087069&page=1> [consultado en 11 de diciembre de 2022]. Serrano y Sanz, Manuel. *Historiadores de Indias* (T. II). Madrid: Bailly Baillière, 1909.

Ortiz Bobadilla, Inés. “*Derivaciones de la arquitectura mudéjar en el estado de Michoacán, México*”. Sharq Al-Andalus. Estudios Mudéjares y Moriscos 19 (2008-2010): 237-275.

Ortiz Bobadilla, Inés. *Del Mudéjar en Nueva España. Elementos mudéjares en la arquitectura virreinal*. Alemania: Editorial Académica Española, 2013.

Ortiz Crespo, Alfredo. “Influencias mudéjares en Quito”. En *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, 227-237. España: El Legado Andaluzí, Lunweg, 1995.

Ortiz Crespo, Alfonso. “Artesonados mudéjares en *Quito*”. *Armitano Arte 21* (1996): 60-63.

Pérez Morera, Jesús. “El maestro mayor de todas obras Antonio de Orbarán”. *Encrucijada I* (2009): 52-119.

Silva, María Alexandra. “*La armadura de lazo y cubierta de la iglesia de Santo Domingo de Quito*”. *Arquitectura y Urbanismo 28*, n° 3 (2007): 18-22.

Toussaint, Manuel. *Arte mudéjar en América*. Ciudad de México: Ed. Porrúa, 1946.

Troya, Alfonso. *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*. España: Salvat Editores Ecuatoriana, 1985.

Webster, Susan. “La desconocida historia de la construcción de la iglesia de San Francisco en Quito”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 25* (2012): 37-66.

Zorita, Alonso de. *Historia de la Nueva España*. Ciudad de México: Ed. Celeste, 1999.