Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

Juan del Corral y la Azulejería limeña del siglo XVII

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Luis César RAMÍREZ LEÓN

Lima, Perú

2002



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ramírez, L. (2002). *Juan del Corral y la Azulejería limeña del siglo XVII*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académica Profesional de Arte

JUAN DEL CORRAL Y LA AZULEJERÍA LIMEÑA DEL SIGLO XVII

Tesis para optar el Título de
Licenciado en Arte

Presentada por el Bachiller

LUIS CESAR RAMIREZ LEON

Lima, 2002

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA ACADEMICA PROFESIONAL DE ARTE

JUAN DEL CORRAL

Y LA AZULEJERIA LIMEÑA DEL SIGLO XVII

Tesis para optar el Título de Licenciado en Arte

Presentada por el Bachiller

LUIS CESAR RAMIREZ LEON

Lima, 2002

JUAN DEL CORRAL Y LA AZULEJERIA LIMEÑA DEL SIGLO XVII

INDICE

AGRADECIMIENTOS 4

DEDICATORIA 6

INTRODUCCION 7

CAPITULO I. EL AZULEJO, CONSIDERACIONES GENERALES 12

I. 1. Definición y tipología del azulejo 13
I.1.1. *Definición* 13
I.1.2. *Tipología* 14
I.1.2.1. Azulejos según el formato 15
I.1.2.2. Azulejos según la disposición compositiva 15

I. 2. Materiales, técnicas y cronología del azulejo en España 18
I.2.1. *El alicatado* 21
I.2.2. *Placas en relieve* 22
I.2.3. *Técnica de la cuerda seca* 22
I.2.4. *Azulejos de Arista o Cuenca* 23
I.2.5. *Azulejos planos pintados* 24

CAPITULO II. EL AZULEJO EN LIMA COLONIAL 31

II.1. Introducción del azulejo hispano 32
II.2. El azulejo limeño o "criollo" 38
II.2.1. *Los centros de producción* 42
II.2.2. *Materiales y técnicas* 47
II.2.3. *Los azulejeros* 53
II.2.4. *El gremio de olleros* 59

CAPITULO III. ESTUDIO HISTORICO, ESTILISTICO E ICONOGRAFICO DEL AZULEJO EN LIMA ENTRE 1600-1640 62

III.1. El azulejo hispano 63
III.1.1. *Santo Domingo* 65
III.1.1.1. Análisis estilístico e iconográfico 69
III.1.2. *San Francisco* 72
III.1.2.1. Estudio estilístico e iconográfico 77
III.2. Azulejos criollos 85

002152

CAPITULO IV. JUAN DEL CORRAL, AZULEJERO 91

IV.1. Datos biográficos 92
IV.2. Taller y discípulos 98
IV.3. Cronología de su obra 101

CAPITULO V. ANALISIS ESTILISTICO, ICONOGRAFICO E HISTORICO DE LOS AZULEJOS DE JUAN DEL CORRAL 115

V. 1. Periodo 1638 -1649: Inicios y consolidación 116
V.1.1. *Azulejos en el monasterio de Santa Catalina* 117
V.1.2. *Azulejos en el Convento de San Francisco* 119
V.1.2.1. El claustro mayor 119
V.1.2.2. La ante portería y portería 121
V.1.3. *Claustro mayor del convento de Santo Domingo* 127

V. 2. Periodo 1650 -1665: Esplendor barroco 128
V.2.1. *Azulejos de la capilla del Palacio Virreinal* 129
V.2.2. *La fuente de la Plaza Mayor* 132
V.2.3. *Azulejos de la capilla de la Inmaculada en la Catedral* 137
V.2.4. *Las capillas de la Antigua y de San José en la Catedral* 150
V.2.5. *La escalera principal del convento de Santo Domingo* 151

CONCLUSIONES 158

BIBLIOGRAFIA 165

ANEXO DOCUMENTAL 180

CATALOGO 211

ILUSTRACIONES 235

AGRADECIMIENTOS

Como toda investigación, por más sencilla que sea, siempre requiere para su realización de la participación de otras personas e instituciones, debo ante todo extender mi agradecimiento al Doctor Francisco Stastny, quien como profesor del curso Taller de Tesis en la Escuela Académico Profesional de Arte, en 1988, contribuyó con sus enseñanzas metodológicas a esbozar un plan preliminar sobre el tema que en parte se mantiene, por haberme brindado información de su biblioteca y por sus correcciones en la redacción del primer capítulo de esta tesis.

Del mismo modo, mi más profundo agradecimiento a la profesora Sara Acevedo por el apoyo constante en diversos aspectos del trabajo intelectual, por sus indicaciones sobre información documental y bibliográfica, por la toma de una buena cantidad de fotografías, especialmente en el convento de Santo Domingo, y, sobre todo, por sus certeras correcciones en la redacción final de la tesis para su presentación a la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Igualmente mi gratitud al amigo Juan Merino por su ayuda permanente en el estudio de la historia del arte, por sus valiosos aportes bibliográficos y por la toma de muchas fotografías y diapositivas de azulejos. Asimismo, mi agradecimiento al fotógrafo Enrique Casallo por la tomas de gran parte de los azulejos del convento de San Francisco.

De otro lado, mi reconocimiento a la amiga Ana María Vega por la atención brindada y las facilidades otorgadas en el archivo del convento de San Francisco que dirige. Del mismo modo también a la amiga Merli Costa, Jefa del Departamento de Investigación Histórica del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, por facilitarme el acceso a los depósitos de las obras de arte y a la documentación de la biblioteca y del archivo fotográfico de su entidad, además por su constante apoyo y sus valiosos consejos.

Agradezco también a las entidades propietarias de los monumentos arquitectónicos en donde se hallan las colecciones de azulejos, objeto de nuestro estudio, me refiero especialmente a las órdenes religiosas de San Francisco y Santo Domingo, y al Arzobispado.

Igualmente mi reconocimiento al personal del Archivo General de la Nación y del Archivo Arzobispal por su esmerado trabajo en la atención de los investigadores y en la preservación de los repositorios documentales.

De otra parte, agradezco a las amigas Kelly Carpio, Gabriela Germaná y Silvana Vargas Machuca por sus indicaciones en el manejo de la computadora para la digitación de los textos.

Finalmente, cabe destacar el apoyo familiar, en especial a mis padres Luis y Basilia, a mis tías Alejandrina Ramírez y Jenny León, a mi hermano Arturo y a mi esposa Nora Rázuri, quienes con su comprensión a nuestras tareas supieron siempre brindarse generosamente dando mucho de sí tan solo por la satisfacción de mi formación profesional y por la realización de esta tesis. A ellos me debo en gran parte y a ellos dedico este trabajo como muestra de mi profundo agradecimiento.

Surco, 17 de octubre del 2002

A

Mi

Familia

INTRODUCCION

En el campo de la historia de las artes decorativas de la época colonial peruana es notoria la carencia de investigaciones acerca de ellas. Respecto a la azulejería se conocen algunos estudios globales o parciales, pero no existen investigaciones sistemáticas que se ocupen del análisis formal, iconográfico y su significación histórica en relación estrecha con la sociedad de su tiempo.

Para tal efecto esta tesis estudiará la obra de azulejería del ollero Juan del Corral, el más preclaro exponente del género en Lima durante el siglo XVII y en general de toda la azulejería colonial.

Para ello será necesario esclarecer algunos aspectos relacionados al quehacer artístico de este ceramista. En primer lugar se establecerán los orígenes de la técnica del azulejo y su función decorativa en la arquitectura de la Lima colonial, así como el impacto de las primeras colecciones de azulejos venidas de España y su rol como escuela y fuente de inspiración para la creación de la producción de la azulejería local. Será oportuno también conocer los estilos y contenidos imperantes en los azulejos de la época antes de la aparición de Juan del Corral y precisar las condiciones socio-económicas, artísticas y culturales del medio limeño que propiciaron la fértil azulejería de Juan del Corral para así encontrar una explicación más coherente sobre su participación en la vida artística de la ciudad de Lima durante el siglo XVII.

El azulejo fue un elemento fundamental en las artes decorativas coloniales del Perú y jugó un rol de suma importancia en el revestimiento arquitectónico de edificaciones religiosas y civiles. Lamentablemente, gran parte de este patrimonio se ha perdido y lo que se conserva, por lo mismo, ha merecido algunos estudios, pero resultan insuficientes. Por eso conocer el proceso histórico lo más integralmente posible en su concatenación lógica entre la azulejería limeña, la obra de Juan del Corral, en particular, y su interacción con la sociedad de su tiempo, es el objetivo principal de esta tesis.

El estudio del azulejo colonial limeño se inició con el arquitecto Emilio Harth-Terré, quien se constituyó desde 1918 en el pionero en investigar el tema. Después, con la colaboración del paleógrafo Alberto Márquez Abanto, sus trabajos revelan, sobre todo, abundante y valiosa documentación de la época hallada en los archivos. El artículo que ambos publicaron en 1958 reúne el panorama más completo de la azulejería limeña y en él se destaca a Juan del Corral como el más importante azulejero de la época colonial, a la vez que contiene el más completo bagaje documental que abre diversas

perspectivas para proseguir con su investigación. Sin embargo, Harth-Terré no realizó un estudio sistemático en el análisis formal e iconográfico del azulejo y sus implicancias en la sociedad de la que formó parte.

Algunos estudiosos extranjeros de prestigio como Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, (1944) y Harold Wethey (1949) destacaron el valor artístico de los azulejos hispanos en Lima sin ampliar mayormente el tema. Fue Antonio Sancho Corbacho quien le dedicó algunas páginas en un artículo (1949) que contribuyó con un valioso aporte documental respecto a los azulejos sevillanos que se encuentran en el claustro mayor del convento de Santo Domingo de Lima, a la vez que observó la presencia de azulejos de fabricación local en el citado claustro.

El Padre Benjamín Gento (1945), aún sin haber hallado documentos, realizó una destacable interpretación histórica de la procedencia de los azulejos sevillanos que se hallan en el claustro mayor de San Francisco de Lima, pero sin tocar el aspecto formal e iconográfico.

Sin duda, el trabajo más importante respecto al estudio formal de los azulejos, es el informe inédito realizado por los arquitectos Humberto Rodríguez Camilloni y Víctor Pimentel Gurmendi en el año de 1975. Este informe contiene una clasificación de motivos decorativos, levantamiento de planos, referencias sobre materiales y técnicas de fabricación, estado de conservación y anotaciones históricas acerca de los azulejos del Conjunto Monumental de San Francisco de Lima.

Por su parte José Chichizola (1983), dentro de una perspectiva exclusivamente estilística, definió someramente a los azulejos sevillanos existentes en Lima como ejemplos netos de la presencia del manierismo europeo en su versión española.

Algunas investigaciones arqueológicas e históricas destinadas a la recuperación de monumentos arquitectónicos coloniales tocan en forma ocasional el tema del azulejo. Tales son los casos de la Capilla del Milagro y de las casas de Osambela y de Castilla, en los cuales se han encontrado piezas enteras y fragmentos de azulejos. No se ha visto si hay información publicada sobre las excavaciones hechas recientemente en la casa del Tribunal Mayor de Cuentas.

Aunque el azulejo no es el objetivo principal de la publicación de Francisco Stastny y Sara Acevedo: *Vidriados y mayólica del Perú* (1986), con sendas investigaciones sobre la iconografía inca y la trayectoria de la cerámica colonial, se constituye en el primer estudio integral que reúne aspectos formales, históricos e iconográficos de la cerámica peruana.

Finalmente, basado en una rigurosa investigación en los archivos, el Padre Antonio San Cristóbal ha publicado varios artículos y libros sobre arquitectura colonial limeña en los que toca someramente los azulejos en monumentos religiosos como San Francisco, Santo Domingo, San Pedro, la Catedral y los monasterios de Santa Catalina y Nuestra Señora del Prado, y que destacan especialmente por sacar a luz valiosos documentos inéditos referentes a la obra de Juan del Corral.

El primer paso para llevar a cabo la presente tesis fue reunir la bibliografía al respecto. Luego se efectuó la prospección de los azulejos principalmente en los monumentos arquitectónicos coloniales, procediéndose a la catalogación selectiva, *in situ*, incidiendo en aquellos fabricados por Juan del Corral. Se consignaron los datos referentes a los materiales, dimensiones, estilos, motivos decorativos, temas iconográficos y estado de conservación completándose con la documentación fotográfica.

Después se confrontó la información de la documentación de archivo recopilada en los textos de Harth-Terré y del Padre San Cristóbal. Los documentos que no fueron transcritos por dichos autores fueron revisados directamente en los archivos (Archivo General de la Nación y Archivo Arzobispal), lo que permitió sacar a luz algunos aspectos que no fueron considerados en su momento por dichos autores y que han sido de importancia para este trabajo. Por otra parte hemos ubicado otros documentos inéditos en el Archivo General de la Nación referentes a la azulejería limeña y, en especial, a la vida y obra de Juan del Corral; en lo que atañe a su vida privada, a su actividad como ollero en la fabricación de loza y azulejos, a su labor en la formación de discípulos en su oficio, a la conformación de su taller, a sus negocios de compra y venta de propiedades, a su dedicación en una actividad desconocida hasta ahora en él como la panadería, y a otros asuntos relativos a su entorno familiar y social.

A dicha información documental se agregaron los aportes de otros textos históricos afines, tanto de crónicas de la época colonial como de bibliografía especializada moderna, los cuales ayudaron a completar el marco teórico y a trazar el plan de la tesis y sus hipótesis a demostrarse. Conjuntamente a ello se aplicó el método iconológico planteado por Erwin Panofsky, para el análisis formal y del contenido de las imágenes de los azulejos, básicamente en los dos primeros niveles. Es decir, en la descripción exhaustiva de las formas y en el reconocimiento iconográfico o simbólico de las representaciones. No obstante, gracias a las fuentes documentales, a la literatura de la época y a los aportes de ciertos estudios recientes se ha abordado el tercer nivel del

método iconológico, en especial en el análisis de los azulejos que Juan del Corral fabricó para la Catedral limeña, lo que ha permitido alcanzar una mayor comprensión del significado histórico intrínseco de su obra en relación a su tiempo y sociedad.

Ante tales consideraciones, la tesis presente tratará los siguientes puntos:

El primer capítulo se refiere de modo general al concepto del azulejo y su tipología, tanto al formato de sus piezas como a su disposición compositiva en los revestimientos arquitectónicos, lo cual permitirá la familiaridad con la nomenclatura técnica de la cerámica y también una mayor comprensión del texto de la tesis. Asimismo en este capítulo se traza la trayectoria del barro vidriado como elemento decorativo en la arquitectura universal, partiendo desde los tiempos más remotos hasta el momento de la aparición del término *azulejo* en España. En adelante se tratan las diversas técnicas de fabricación, estilos y cronología del azulejo en dicho país con el propósito de conocer el tipo de azulejo que se introdujo en Lima como resultado de la conquista española y su colonización posterior.

El siguiente capítulo se ocupa de la implantación del azulejo en Lima, como parte de la colonización, mediante el envío de colecciones de azulejos desde España y de la paulatina creación de la producción azulejera local denominada "criolla". Trata aspectos relacionados a las ollerías o talleres, materiales y técnicas de fabricación, y artífices azulejeros, lo cual permite conocer el medio y las condiciones favorables que hicieron posible el surgimiento de la obra azulejera de Juan del Corral.

Sobre el estudio de lo azulejos importados de España así como de los fabricados en Lima durante el periodo de 1600-1640 versa el tercer capítulo. Se trata de mostrar la evolución artística del azulejo para conocer las condiciones históricas, estilísticas e iconográficas que fomentaron el uso de determinadas representaciones en la obra de Juan del Corral. En primer lugar se analizan los azulejos provenientes de España, que son en su mayor parte del taller del sevillano Hernando de Valladares y que se conservan en los claustros conventuales de Santo Domingo y San Francisco. En segundo término, se mostrarán las evidencias formales de la azulejería limeña.

Después de dilucidar los condicionantes para el surgimiento de la obra de Juan del Corral, el capítulo cuarto se ocupa justamente de situarlo en el espacio y en el tiempo que le tocó actuar. Primeramente se referirá a su biografía, entorno familiar y social, y a ciertas actividades suyas ajenas a su labor de azulejero. En segundo lugar se ocupa de su taller y su rol como forjador de discípulos en el oficio de la ollería. Finalmente, presentará una exhaustiva cronología de sus obras, tanto de aquellas que se

conservan en la actualidad como de las que ya no existen pero que permiten conocer la secuencia de su producción artística.

El capítulo quinto, el último de esta tesis, trata sobre el proceso histórico de la obra de Juan del Corral, en el que se incide en el análisis formal, iconográfico e iconológico de sus representaciones. Dicho proceso está dividido en dos periodos claramente diferenciados, el primero, entre 1639 - 1649 y, el segundo, entre 1650 -1665, en los que se da cuenta de los azulejos de su autoría, o de su taller, que todavía se conservan en los monumentos limeños para los cuales fueron realizados originariamente; y muestra a la vez la dimensión valorativa que fueron adquiriendo en el seno de la sociedad limeña. La aplicación del tercer nivel del método iconológico en el estudio de algunas de estas obras permite dilucidar las significaciones más profundas que encierran en relación con la sociedad y la cultura de su tiempo.

Finalmente se presenta las conclusiones de la presente investigación. La comprensión y el rigor del texto se sustentan en las notas de pie de página, en el anexo documental, el catálogo, las ilustraciones y la bibliografía citada.

CAPITULO I

EL AZULEJO
CONSIDERACIONES GENERALES

CAPITULO I

EL AZULEJO
CONSIDERACIONES GENERALES

Este capítulo es una introducción al tema de la cerámica en general y al azulejo en particular. Para ello se verá la definición de azulejo y su tipología, tanto en el formato como en la disposición compositiva de los revestimientos arquitectónicos, lo que permitirá la familiaridad con la terminología técnica del tema y una mayor comprensión del texto de esta tesis. Asimismo se tratará la evolución del barro vidriado como elemento decorativo en la arquitectura universal, desde su génesis más remota hasta el momento de la aparición del término *azulejo* en España. Del mismo modo se verán las diversas tecnologías en su fabricación, sus estilos, temas ornamentales y trayectoria histórica en dicho país, con el propósito de establecer el tipo de azulejo y los modelos temáticos introducidos en Lima como parte de la conquista y la colonización española.

I. 1. Definición y tipología del azulejo

I. 1. 1. *Definición*

El azulejo es una variedad de la cerámica que ha adquirido carácter propio por su importancia como elemento decorativo dentro de la arquitectura. Se le define como una pieza de barro cocido, usualmente cuadrada y delgada de espesor, que presenta una cara dibujada, pintada o esmaltada y vidriada, cuya finalidad principal es revestir las superficies arquitectónicas como zócalos, solados o pisos, gradas, pilastras, techos envigados, cúpulas, bóvedas, retablos, frontales de altar, alféizares, fuentes, bancos y cualquier otro tipo de superficie arquitectónica.[1]

El origen del término azulejo se explica en el manuscrito de la Biblioteca Colombina, Vocabulario Hispano-Arábigo del Padre Guadix: 'Azulejo llaman en algunas partes de España, a cierta suerte de ladrillo vidriado que suelen hacer muy

---

[1] Sobre el concepto de azulejo véase a Luis M. Llubiá: *Cerámica medieval española.* Barcelona, 1967, p. 17; Alfredo J. Morales: *Francisco Niculoso Pisano.* Barcelona. 1977, p. 19.

galanas solerías y aforros de paredes. Consta de AL que significa en arábigo LA, y de ZULEYCHA, que significa este dicho ladrillo, así que todo junto AZULEYCHA significa la ZULEYCHA el dicho ladrillo y por lo dicho en la octava advertencia no ha de sonar la L del artículo y así resta AZULEYCHA y corrompido dicen AZULEJO.'[2]

Cabe señalar que el valor decorativo del azulejo se encuentra esencialmente en la calidad pictórica de sus representaciones y en la adecuada disposición de sus piezas en los conjuntos compositivos, a los cuales se suman otros valores inherentes a él como son la limpieza y suavidad de su textura y su capacidad de reflexión de la luz y del colorido, los que a su vez multiplican los efectos estéticos como frescura, alegría, belleza y esplendor. De modo general el rol del azulejo está comprendido en la definición del vocablo decoración que Luciana Müller presenta, esto es, "como un conjunto de signos que se superponen para dignificar -en su deslizamiento del plano ético al estético, 'embellecimiento', 'valor semántico'- un conjunto primario, al cual se superpone el conjunto decorativo, sin que este último resulte jerárquicamente menos importante que aquel, bien como desarrollo dimensional -ya que lo puede recubrir completamente- bien como virtualidad comunicativa."[3]

Finalmente, el azulejo tiene también fines prácticos, es útil para proteger las superficies arquitectónicas tanto del desgaste físico como de los efectos de la humedad, tal como es evidente en los zócalos, los cuales cumplen, además, la función de "arrimaderos".

I. 1. 2. *Tipología*

La tipología del azulejo está estrechamente relacionada con la problemática que encierra su terminología. Por un lado, los términos específicos que aluden al formato de las piezas y, de otro, al lugar que ocupan las piezas en los compartimientos de la composición.[4] Es decir, se tienen azulejos según el formato y azulejos según la disposición compositiva.

---

[2] A. J. Morales: *Loc. Cit.*

[3] Luciana Müller Profumo: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600.* Madrid, 1985, p. 19.

[4] Observación planteada por Alfonso Pleguezuelo: *Azulejo Sevillano.* Sevilla 1989, p. 38.

I. 1. 2. 1. Azulejos según el formato

Se anotan a los principales:

a) *El azulejo cuadrado.*- Es el azulejo típico y el más empleado. Sus dimensiones oscilan entre los 13 x 13 ó 14 x 14 cms. En realidad sus medidas son de una sexma por lado, equivalente a 13.8 cms.

b) *Azulejos rectangulares.*- Presentan motivos decorativos completos. Unos miden la mitad de un azulejo cuadrado y se colocan para demarcar los paños y plintos. Otros tienen las dimensiones de dos azulejos cuadrados o más grandes, llamados también azulejos "de tabla" o *socarrats*. Usualmente se colocaban en los techos y aleros.

c) *Verduguillos.*- De forma alargada, de un tercio de alto de un azulejo, y de color azul. Se usan para demarcar los tableros o paños y frisos.

d). *Alíceres* o *elíceres.*- Son piezas alargadas monocromas similares a los verduguillos y usadas para formar los alicatados o mosaicos.

e) *Alizares.*- Son piezas de forma rectangular cúbica que se colocan en los ángulos o esquinas. Presentan un motivo policromado que se repite. A veces son monocromas, en azul, y se las denomina también "esquineros".

f) *Olambrillas.*- Son piezas cuadradas de 6 x 6 cms. que se combinan en el pavimento con piezas sin vidriar. También son usadas en los zócalos para cumplir la función de elícer o de verduguillo, pero presentando un motivo policromado.

I. 1. 2. 2. Azulejos según la disposición compositiva

Al margen de la disposición compositiva de algunos revestimientos arquitectónicos como los de techo, cúpula y piso, lo más importante para el estudio acá emprendido es la nomenclatura de los espacios compositivos del revestimiento de pared denominado **zócalo**, ya que éste fue el modelo más usado y el que definió las pautas de otras superficies arquitectónicas, sobre todo, de pilares de arcos y frontales de altar.

El zócalo ocupa la parte inferior de una pared a lo largo de ella, con una altura aproximada de dos metros. Se compone de cenefas que discurren horizontal y

verticalmente encerrando cuadros, tal como se observa en el gráfico No. 1 de esta tesis, realizado en base a la nomenclatura proporcionada por Sancho Corbacho[5] (Figs. 1 y 2).

Así, el zócalo se puede describir de la siguiente manera:

a) *El remate*.- Está conformado por una fila de piezas cuadradas que presentan un motivo repetitivo que corona al zócalo. Se le llama también "guardapolvo" o "cresta".

b) *El friso*.- Es una cenefa horizontal con doble fila de azulejos que suele representar una orla figurativa de cierto significado iconográfico.

c) *Los verduguillos*.- Son los espacios que ocupan estas piezas monocromas azules y que enmarcan los paños y cenefas.

d) *Las guardillas*.- Están conformadas por una sola fila de elíceres y también cumplen la función de enmarcar los paños y las pilastras.

e) *El dado*.- Es de forma cuadrada o rectangular y presenta la composición más importante. Puede ser un gran diseño figurativo o contener un motivo de repetición compuesto de dos o cuatro piezas. Se le denomina también *paño* o *alfombra* en clara alusión al género textil. Otros nombres que se le aplica son: cuadro, tablero y panel.

f) *Las pilastras*.- Son de forma vertical y presentan habitualmente doble fila de azulejos con un gran diseño de grutescos. Se les denomina también "entrepaños" o "subientes".

g) *La base*.- Presenta usualmente una orla compuesta de doble fila horizontal de azulejos cuadrados. Se ubica debajo de los paños y pilastras.

h) *El plinto*.- Es una fila de azulejos que va unida al piso. Cada pieza presenta un motivo único que se repite.

---

[5] Antonio Sancho Corbacho: *La Cerámica Andaluza*. Sevilla, 1948, pp. 13-14. Véase también a Paulina Ferrer G.: "Estudio estilístico de los zócalos de azulejos en Sevilla. Siglo XVII." En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Tomo I, Sevilla, 1982, pp. 394-395.

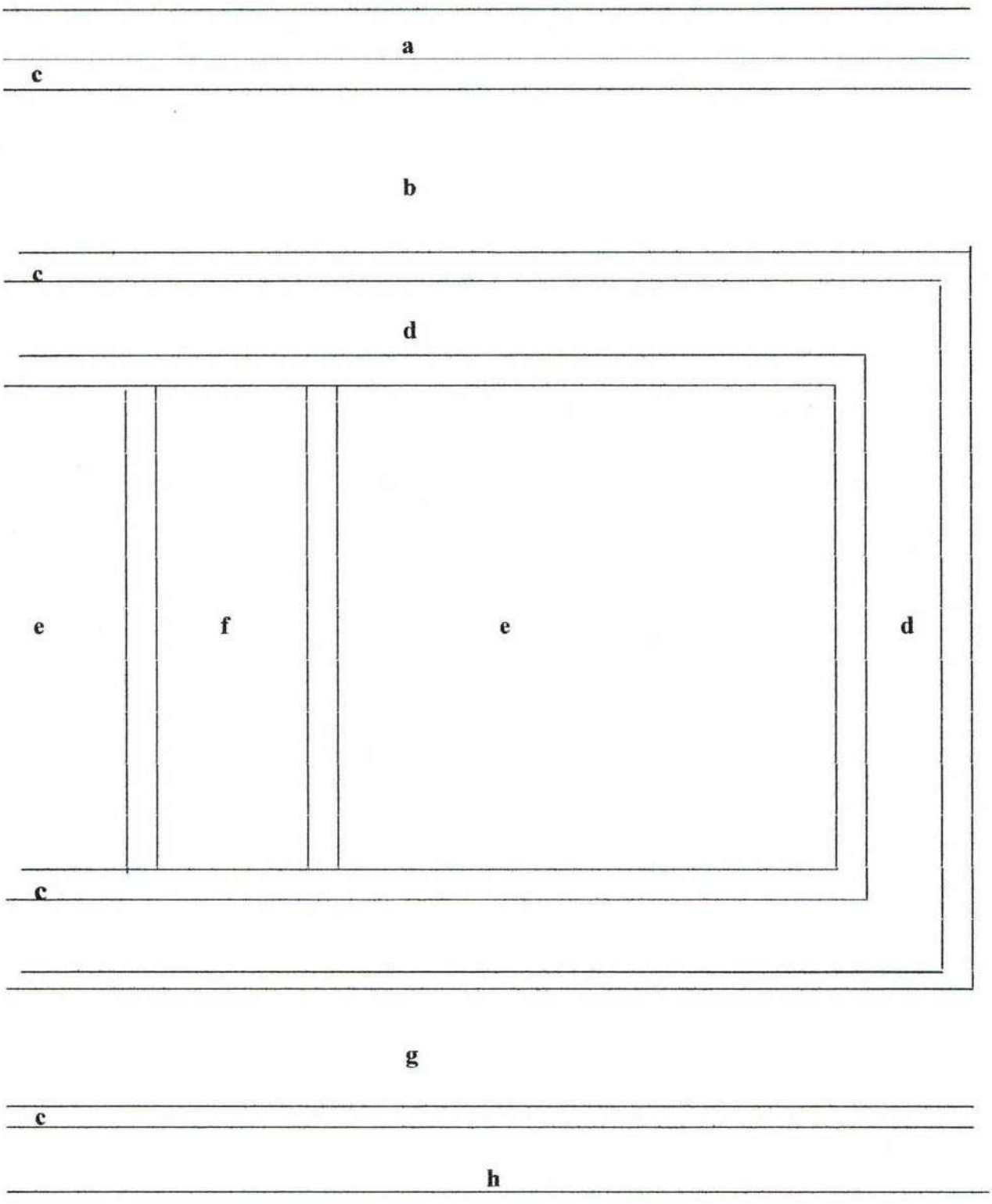


Gráfico No. 1. *Esquema común de un zócalo de azulejos y sus partes*: **a** Remate, **b**. Friso, **c**. Verduguillos, **d**. Guardillas, **e**. Dado, **f**. Pilastra, **g**. Base, **h**. Plinto.

El zócalo de azulejos como revestimiento mural y su configuración compositiva tienen sus orígenes con mayor probabilidad en el género textil. Según Alfonso Pleguezuelo, desde la óptica de los materiales es claro el origen islámico de los alicatados que derivaron hacia los zócalos de azulejos de cuerda seca. Y desde el punto de vista estético, el zócalo podría haber reemplazado el uso decorativo mural y tradicional del tejido colgado durante la Edad Media en Europa como también en los pueblos nómades comerciantes de los desiertos en Medio Oriente. Son cercanas las semejanzas entre las estructuras compositivas de los zócalos y los tejidos hispano-musulmanes; tanto la división de paños y cenefas de los zócalos y los motivos que presentan coinciden con mucha de la decoración empleada en los textiles.[6] Asimismo, los términos como paño y alfombra aluden sin lugar a dudas a los tejidos, los cuales fueron empleados también en el Perú durante la época colonial tal como lo refieren algunos documentos y crónicas.

I. 2. **Materiales, Técnicas y Cronología del Azulejo en España**

La técnica elemental en la fabricación del azulejo consistió en mezclar tierras arcillosas molidas con agua hasta conseguir una masa densa[7], que cortada en piezas cuadradas o rectangulares, se horneaba dos veces. La primera para formar losetas para ser decoradas. Este proceso era el bizcochado. Luego se horneaba otra vez para fijar los colores y también para fundir el vidriado.[8]

Los colores empleados eran óxidos metálicos. Así, el amarillo se conseguía con el óxido de antimonio, el verde con el de cobre, el rojo y los marrones con el de hierro, el azul con el de cobalto, el negro con el de manganeso y el blanco con el óxido de estaño. La capa vítrea, comúnmente se compone de barniz plúmbeo, pero también se

---

[6] Alfonso Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, pp. 37-38; también A. Sancho Corbacho sostiene esta hipótesis: *Op. Cit.*, 1948. Actualmente se puede observar mezquitas musulmanas como la de Airouan en Túnez, al norte de Africa, que tiene sus columnas forradas con alfombras o tapices. Véase por ejemplo la revista *L'Express*. Paris, No. 1728, 1984, pp. 64-65.

[7] La arcilla es un hidrosilicato de alúmina hidratado mezclada con otros productos en menores cantidades. El agua le confiere la plasticidad para ser modelada. Su color es blanco grisáceo, aunque a veces depende de los elementos que contiene, siendo el rojo el más frecuente a causa del hierro. Ver a María Angeles Albert: "Arqueología y Arte Colonial." *Cuadernos de Arte Colonial*. Madrid, No.3, 1987, p. 79

[8] Ver L.M. Llubiá: *Op. Cit*, pp. 17-18; Juan Ainaud: *Cerámica y vidrio*. Madrid, 1952, pp. 256-257; Rodriguez Camilloni y Pimentel Gurmendi: *Conjunto Monumental del convento e iglesia de San Francisco de Lima. Proyecto Integral para la conservación-restauración y adecuación museológica.* Volumen 11, Lima, 1975.

conseguía con galena y con óxido de estaño.[9] Ambos constituyen el soporte y la cubierta de la decoración, que otorga la impermeabilidad a las piezas y por ende la protección de las superficies arquitectónicas.

Los orígenes del azulejo son muy remotos. Las primeras evidencias del uso del barro vidriado se encuentran en Egipto, en el complejo arquitectónico de la pirámide de Sakkarah del Rey Zoser perteneciente a la tercera dinastía de los Reyes menfitas hacia 2950-2650 a. d. C.; se trata de placas azules y verdosas oblongas que exornan parcialmente ciertos muros. Son de mayor mérito artístico los pequeños azulejos de color azul, apenas mayores que un broche, que revisten una cámara subterránea -una de las tumbas de Zoser- y que representan un entramado de cañas colocadas en marcos de madera. También se empleó en Asiria, especialmente en Babilonia hacia el siglo VIII a. d. C., pero alcanzó verdadera sofisticación en el arte Persa, en los frisos de Susa con representaciones de arqueros y leones compuestos por ladrillos rectangulares policromados fechados entre 525-530 a. d. C.[10]

De otra parte, sus orígenes también podrían vislumbrarse en el mosaico[11], modalidad decorativa que apareció en Creta hacia 1600-1000 a. d. C. y alcanzó mayor desarrollo con la civilización romana. Se empleó por espacio de varios siglos difundiéndose a todas las regiones a donde se extendió la cultura greco-latina. Excepcional calidad con temática cristiana se logró en el arte bizantino entre los siglos V-VII.

El mosaico está compuesto de piezas menudas monocromas llamadas teselas. Los materiales empleados son guijarros o piedrecillas, mármoles, vidrio, pasta o terracota vidriada, entre otros. Las teselas se aplicaban yuxtapuestas para formar composiciones decorativas en los pisos, paredes, cubiertas y objetos muebles. En los revestimientos arquitectónicos se colocaban sobre diseños hechos en superficies frescas de cal mezclada con polvos de mármol.

---

[9] Según Manuel Gonzáles Martí, el vidriado plumbífero está compuesto de diez partes de óxido de plomo, otras diez de sílice o arena y tres de sal. Ver su *Cerámica Española*. Barcelona, 1933, p. 52

[10] Ver a Sigfried Giedion: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid, 1981, pp. 41, 262 y ss.; William Stevenson Smith: *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. New York, 1981, p. 59; Karl Woermann: *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*. Barcelona, 1969, tomo I, pp. 449 y 484; Germain Bazin: *Historia del Arte de la Prehistoria a nuestros días*. Barcelona, 1961, p. 40 y 46; Emilio Harth-Terré: "Ladrillos vidriados o azulejos." *Ingeniería*. Lima, No. 64, 1918, p.2.

[11] Colette Dufour Bezzo: "El mosaico" En: Corrado Maltese (Coordinador): *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1981, pp. 323-334; A. Bazin: *Op. Cit.*, pp. 113-119

El uso predominante de la pasta y la terracota vidriada fue introducido por los bizantinos y reservado especialmente a las paredes, en las que prácticamente reemplazó a la pintura mural en su momento de esplendor, como se muestran en Ravena y Venecia. Así, con esta técnica, el mosaico continuó produciéndose hasta los siglos XIII y XIV, y su declinamiento definitivo se dio con el fin del arte bizantino.

Son varios los puntos de relación del mosaico con el azulejo. Ante todo comparten la función decorativa de los revestimientos arquitectónicos tanto de pisos, como de muros y cubiertas. Para ello utilizaron piezas de forma cuadrada predominante en base al principio de yuxtaposición y compartieron finalmente el uso de la cerámica vidriada. Justamente este material fue reemplazando paulatinamente a las plaquetas de mármol. Era más económico y poseía las mismas cualidades que aquel: dureza, higiene, impermeabilidad, color y suntuosidad; y se convirtió en el nexo esencial entre ambos procedimientos, porque a medida que se fue adaptando y difundiendo en los revestimientos arquitectónicos es que posibilitó el origen del azulejo en España. Es decir que una vez establecido el dominio árabe en la península ibérica desde el siglo VIII, cultura que había asimilado profundamente la influencia de la civilización bizantina, fue usual el mosaico de tradición clásica tamizada por Bizancio tal como se observa en sus palacios omeyas del desierto de Próximo Oriente. Este fenómeno alcanzó su expresión rotunda en los centros españoles de cultura árabe como Córdova y Sevilla, es por eso que no sorprende su empleo en la mezquita de Córdova a fines del siglo X, para lo cual se trajo desde Bizancio a un buen *musivara* para colocar los mosaicos en el *mihrab*, en el *maqsurah* y en las cúpulas de este templo.[12]

Un poco más adelante, hacia 1220-21, se colocaron azulejos en la Torre de Oro y en la parte alta de la Giralda, en Sevilla. Estos azulejos con reflejos metálicos dorados recogen sugerencias orientales especialmente de Persia, en cuyos centros cerámicos de Rhages y Susa, entre otros, descollaba nuevamente desde el siglo X el ladrillo vidriado como revestimiento arquitectónico con formas de polígonos y estrellas y con representaciones de animales y flores policromados con reflejos metálicos y jaspeados.[13]

Por la combinación de ambas vertientes decorativas y amalgamadas en el tiempo es que, sin duda, se creó y desarrolló en España una variante del arte del mosaico

---

[12] Juaquín Yarza: *Arte y arquitectura en España 550/1250*. Madrid, 1979, pp.71, 77-78.

[13] *Ibidem*, pp. 240-242; Bazin: *Op. Cit.*, p. 186.

clásico o del ladrillo esmaltado oriental. En todo caso una mixtura de ambas técnicas artísticas que durante el período de dominio del Reino Nazarí o granadino (1238-1492), estuvo caracterizada principalmente por sus composiciones geométricas con piezas de cerámica vidriada denominada *alicatado*,[14] que contrasta fuertemente con el mosaico tradicional greco-latino a base de composiciones decorativas estilizadas y figurativas y con el de los bizantinos con representaciones hieráticas de temas cristianos.

I. 2. 1. *El Alicatado*

Este procedimiento decorativo consistió en recubrir muros y solerías mediante la yuxtaposición de cintas de cerámica esmaltada blanca con las que se trazaban diseños preferentemente de lazos y estrellas, acompañadas de piezas poligonales y de otras piezas menudas monocromas en verde, azul, negro, melado y blanco las que, encajadas perfectamente unas con otras, alcanzaban niveles altos de complejidad compositiva y estética.

Durante los siglos XIV y XV el alicatado o mosaico islámico en España logró su mayor éxito en sus principales ciudades: Granada, Sevilla, Málaga y Manices. Los conjuntos más destacados son los de la Alhambra de Granada y de los Reales Alcázares de Sevilla.

La composición de zócalos es una creación hispano-musulmana que tiene su conexión más cercana con el género textil tanto en la forma compositiva como en sus motivos que le sirven de fuente de inspiración. Este fenómeno se puede observar comparando la decoración de los arrimaderos de la Alhambra con los tejidos de la época hechos en Granada. Sin embargo, es probable que antes que los zócalos las solerías hayan merecido mayor atención en la aplicación de los diseños textiles aunque hoy se conserven muy pocos ejemplares.[15]

---

[14] Ibn Sa'id (1240-1241), un viajero, escribió un texto en el que observaba las semejanzas entre el alicatado hispano-musulmán y el mosaico de mármoles de uso tan frecuente en casas orientales. Ver Pleguezuelo: "El azulejo sevillano: diseño y producción (SS. XV-XVIII)." En: *Formación Profesional y Artes Decorativas*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, p. 120.

[15] Para mayor información sobre la técnica del alicatado véase a Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, p. 21; L.M. Llubiá: *Op. Cit.*, p. 17. En relación al alicatado con el género textil ver también a Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1991, pp. 119-20. Como una acotación acerca del nexo entre el alicatado con los tejidos, cabe señalar que existe en el museo de Denver, un fragmento de mosaico helénico para pavimento (450-500 d. C.) que muestra la estructura de una alfombra con motivos geométricos y vegetales estilizados, lo cual es también

A fines del siglo XV el alicatado se había convertido en un producto de lujo de elevado costo porque requería para su fabricación y colocación en las superficies arquitectónicas de dos profesionales altamente calificados: el alfarero y el alarife. Esta fue la razón principal para su ulterior desuso.[16]

I. 2. 2. *Placas en Relieve*

Casi al mismo tiempo que los alicatados debieron aparecer los azulejos sevillanos más primitivos de carácter individual con decoración completa llamadas *placas en relieve*, logradas mediante la presión de un molde. Representaban escudos nobiliarios coloreados en tono blanco con toques de melado, negro y verde. En los siglos XIV y XV, aumentando el tamaño usual de un azulejo, representaron temas religiosos de devoción privada y popular. Hacia 1500, alcanzaron mayores dimensiones convirtiéndose en verdaderas esculturas, sin duda, influenciadas por las obras en mármol de Génova y de las terracotas vidriadas de Lucca de la Robbia. Las obras más importantes se encuentran en el sepulcro del Prior Vásquez en Aracena (Huelva), y en los tondos y cresterías de la portada de Santa Paula en Sevilla. Su empleo continuó durante los siglos XVII y XVIII.[17]

I. 2. 3. *Técnica de la Cuerda Seca*

Para conseguir revestimientos semejantes a los alicatados islámicos de la manera más fácil y económica, se desarrolló la técnica decorativa de la *cuerda seca* a partir del siglo XV aproximadamente. Esta técnica consistía en trazar a pincel con una materia grasa mezclada con óxido de manganeso sobre los perfiles producidos por un molde sobre la loseta, luego en las superficies demarcadas se aplicaban los colores disueltos en agua, también a pincel. La grasa impedía que los colores se mezclen durante la segunda cocción, de tal manera que resultaban brillantes y producían un efecto óptico de cierto relieve. El uso de este procedimiento está relacionado con la aparición de los primeros azulejos tal cual se conocen ahora y permitieron realizar las primeras seriaciones a gran

---

un indicio claro de que antes que en los zócalos, el modelo de alfombra se habría difundido en las solerías. *Denver Art Museum*. National Endowment for the Arts, Washington D.C., 1981, p. 160.

[16] A. Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, p. 22.

escala de los motivos ornamentales que por lo general siguieron siendo geométricos en base a lacerías.[18]

Hacia fines del siglo XV y principios del XVI esta técnica alcanzó mayor complejidad y renovación tecnológica en sus centros principales: Sevilla y Toledo. Estas modalidades de cuerda seca según Alfonso Pleguezuelo[19] fueron tres: la primera denominada "cuerda seca hendida", en la cual los colorantes se separaban con un surco hecho a presión con un molde sobre el barro fresco antes del dibujo y la aplicación de los esmaltes. Los diseños representados son de tipo geométrico y de origen musulmán como lacerías, estrellas, patas de gallo, hojas de higuera, etc. semejante a los diseños de los alicatados. La segunda es la "técnica seca plana", en el que el dibujo se ejecutó directamente sobre la superficie lisa de la pieza sin usar molde. Solamente el grosor de los esmaltes otorgaba la impresión óptica de cierto relieve. Esta modalidad permitió que el repertorio del gótico tardío y los temas heráldicos sean representados con mayor facilidad porque brindaban mayores posibilidades pictóricas y el uso más libre del pincel. Finalmente, la tercera variante fue "la cuerda seca de refuerzo", que como lo señala su denominación se aplicaba a veces como simple refuerzo del dibujo en los azulejos de arista o de cuenca; una técnica nueva en la producción azulejera, justamente para resaltar mejor dichas aristas. Algunos ejemplos se aprecian en la iglesia de Jesús de Setúbal y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Con la implantación del azulejo de arista y las posteriores innovaciones del Renacimiento con la presencia del ceramista italiano Francisco Niculoso Pisano dejó de usarse la técnica de la cuerda seca.

I. 2. 4. *Azulejos de Arista o de Cuenca*

Hacia la segunda mitad del siglo XV se produjo este nuevo procedimiento como parte de la progresiva significación de la fabricación del azulejo, era más económico y perfecto al eliminarse el trazo de grasa con manganeso:

---

[17] *Ibidem*, p 25.

[18] M. Gonzáles Marti: *Op. Cit.*, p. 52; Llubiá: *Op. Cit.*, p. 19; Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, pp. 25-26.

[19] Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, pp. 30-33.

"Con un molde se forma el azulejo de manera que las figuras y los adornos queden rehundidos de la superficie. Estas oquedades se llenan con los diversos esmaltes, que quedan así perfectamente separados."[20]

Con esta técnica, el azulejo hispano se extendió a la mayor parte de Europa y a los territorios descubiertos y conquistados en América. Ello fue posible, gracias a la estandarización del formato de las piezas, las cuales fueron producidas en serie específicamente para conformar los zócalos que adoptaron definitivamente la estructura de una alfombra con sus cenefas y paños, tal como se describen en el parágrafo I. 1.

Sus representaciones oscilaron entre el estilo mudéjar, el gótico tardío isabelino y el estilo del primer renacimiento italiano o plateresco español, y no fue raro que se hayan producido mezclas o fusiones entre sus motivos como lacerías y estrellas de origen islámico, melagramas y piñas del gótico final o los casetones ochavados extraídos de los tratados arquitectónicos del renacimiento. En suma: "La variedad de diseños, la riqueza de coloridos, la suntuosidad de los dorados, cualidades todas muy específicas del arte del tejido, quedaban ahora materializadas en una decoración estable, resistente a los agentes externos y constantemente brillantes."[21] Algunos conjuntos destacados con estos azulejos de arista, llamados también "de labores", son los que se hallan en el palacio del Marqués de Tarifa (Casa de Pilatos) de 1538, y en el cenador de la alcoba en el Alcázar (Pabellón de Carlos V) de 1542. Ambos son obras de los hermanos Juan y Diego Polido.

I. 2. 5. *Azulejos Planos Pintados*

A principios del siglo XVI se produjo la técnica decorativa de los azulejos planos pintados o policromados. Los especialistas hispanos están de acuerdo en considerar que este procedimiento proviene de la cerámica italiana, específicamente introducida por el ceramista Francisco Niculoso de Pisa. Se trata de pintar o esmaltar con colores vivos composiciones complicadas sobre superficies lisas de las piezas que una vez horneadas presentaban un esmalte de fino pulimento. Con esta técnica se abandonó el uso del molde para dar prioridad al manejo más libre del pincel como si se

---

[20] Juan de Contreras: *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV, Barcelona, 1944, p. 622.

[21] Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, p. 37; Ibidem: *Op. Cit.*, 1991, pp. 122-124.

tratara del pincel para una pintura de caballete. Sin embargo, avanzado el tiempo, si bien no se requería del molde, es obvio que fue imprescindible el uso del estarcido, es decir, de plantillas punteadas para trazar los diseños de aquellos motivos de repetición seriada compuestos especialmente por dos o cuatro piezas. Esta modalidad fue desplazando paulatinamente a los azulejos de arista.[22]

Las obras de Francisco Niculoso están fechadas entre 1503 a 1526 y muestran una excepcional calidad técnica en el estilo del Renacimiento con temática humanista italiana y también con modelos iconográficos flamencos y alemanes. Este ceramista estableció su taller en Triana, barrio de Sevilla, y dada la demanda de sus obras es posible que instalara un taller en Talavera de la Reina para cubrir los pedidos de Castilla y otros lugares. Su influencia fue notable y se plasmó en muchos discípulos. Entre sus obras principales se mencionan la Lauda Sepulcral de Iñigo López en Santa Ana de Triana (1503), el Retablo de los Reales Alcázares (1504), la Hermita de San Roque en Plasencia (1509), el Retablo del monasterio de Tentudia en Calera de León (1518), los azulejos de la iglesia parroquial de Flores de Avila (1526) y muchas otras que se le atribuyen.[23]

Hacia mediados de siglo se advierte en Sevilla la presencia de nuevos ceramistas italianos y también flamencos. Entre los primeros están los Pésaro, los Sambarino y los Salomón; y de los otros, Jan Floris y Frans Andries, portadores de la manera italiana-flamenca. Consecuencia de estas influencias fue el surgimiento de ceramistas hispanos de gran pericia como Roque de Hernández, Alonso García y Cristóbal de Augusta. Se sabe, por ejemplo, que Frans Andries, procedente de Amberes, en 1561 apareció firmando un contrato de compañía con Roque de Hernández, en el cual se comprometía, entre otras cosas, a enseñarle a Roque la pintura al modo de Pisa.[24] La difusión de la modalidad renacentista flamenca se dio rápidamente, favorecida tal vez por los círculos familiares entre los artistas.[25] Todos estos azulejeros estuvieron activos con obras importantes en el último tercio del siglo XVI, algunas de ellas firmadas y fechadas.

---

[22] El uso de plantillas se señala en el informe de Rodríguez Camilloni y Pimentel Gurmendi; véase también a A. J. Morales: *Op. Cit.*, 1977, p. 28. También hemos comprobado que el uso de plantillas se da actualmente en la fábrica de azulejos Iturry en Magdalena, Lima.

[23] Acerca de Francisco Niculoso Pisano ver a A.J. Morales: *Op. Cit.*; Pleguezuelo; *Op. Cit.*, 1991, p. 125; *Ibidem*, 1989, p. 45.

[24] J. Ainaud: *Op. Cit.*, p. 212.

[25] Por ejemplo, es un hecho que Roque de Hernández tenía como suegro a Alonso García y a Cristóbal de Augusta como su yerno.

A Roque de Hernández se le atribuye un frontal de azulejos fechado en 1588 en la Catedral de Córdoba con la escena de la *Recolección del Maná* y otro frontal en el que se representa *La Epifanía*. "Su estilo es paralelo al de los magníficos zócalos de autor flamenco y carácter italianizante fechados precisamente en el mismo año, del Palacio de Vila Viçosa, en Portugal."[26] Igualmente, a Alonso García se le atribuyen, entre otros más, los zócalos de la capilla mayor de Santa Clara, de 1575, y los de Santa Ana de Sevilla.[27] Por su parte Cristóbal de Augusta presentaba mayor "suntuosidad aunque el dibujo más desigual", tal como se aprecia en el zócalo de las capillas de la cabecera de las naves laterales de Santiago de Carmona, fechado en 1577; asimismo, en los revestimientos de las estancias llamadas de Carlos V en el Alcázar de Sevilla, en los que trabajó conjuntamente con su suegro Roque de Hernández cerca de 600 metros cuadrados y en los que figuran medallones fechados en 1577 y recuadros con figuras alegóricas firmadas y fechadas en 1578.[28]

Por esos años los centros cerámicos principales fueron Triana y Sevilla en la región de Andalucía; Talavera de la Reina, Puente de Arzobispo y Toledo en la región de Castilla. La escuela que predominó fue la andaluza cuyos azulejos se caracterizaban por el empleo frecuente de los colores: azul y amarillo dorado. Precisamente, a fines del siglo XVI, el más productivo de los talleres sevillanos era el de Juan de Valladares en Triana, pero alcanzó mayor relevancia cuando su hijo Hernando tomó la dirección del taller desde 1590 hasta 1630.

En el siglo XVII, la variación de los motivos decorativos fue mínima. El taller sevillano de más importancia y proyección al exterior fue, sin duda, el de Hernando de Valladares, en cuyas obras se aprecian los rasgos del estilo manierista y el repertorio de motivos aportado por la generación de Cristóbal de Augusta. El taller de Valladares siempre mantuvo el dibujo bien ejecutado y los colores definidos y brillantes; también aportó nuevos esquemas de ornamentación provistos de mayor plasticidad y volumen, "redujo el amplio repertorio de motivos textiles de las décadas anteriores y potenció por el contrario los aspectos más figurativos de sus zócalos, insistiendo en frisos horizontales y pilastras verticales que hacen de marco a paños de fondo. La influencia

---

[26] Ainaud: *Op. Cit.*, p. 212, figs. 580-581.

[27] *Ibidem*, Figs. 582-583.

[28] *Ibidem*, p. 215, figs. 584, 585 y 586, todas representaciones de las obras de Cristóbal Augusta.

de tapices flamencos y grabados de Fontainebleau es patente en los motivos y esquemas compositivos."[29]

Entre las obras más destacadas de Hernando de Valladares se cuentan sus revestimientos en los Reales Alcázares, en los monasterios de Santa Paula y Santa Clara, en las iglesias de San Agustín, San Vicente y San Lorenzo, en Sevilla, España; en la iglesia de San Roque, en Lisboa, Portugal; y en los claustros conventuales de Santo Domingo y San Francisco, en Lima, Perú.

Cabe añadir que simultáneamente a la fabricación de estos azulejos, ingresó a España el azulejo producido en la ciudad de Delf, Holanda, que llegó a influenciar en los centros cerámicos hispanos y también en Portugal. Su decoración es a base de azul y morado sobre blanco y sus representaciones usualmente están enmarcados por un círculo, con una temática muy variada y anecdótica en la que predominaron escenas de montería, retratos, arquitectura fantástica y toda suerte de motivos combinados de las formas más caprichosas posibles. Su uso se acentuó con mayor intensidad en la siguiente centuria. En Sevilla, los ejemplares fabricados con esta influencia más antiguos datan de principios del siglo XVII. Se trata de olambrillas para pavimento por lo común en colores azul y amarillo ocre sobre blanco. Avanzado el siglo se emplearon otros colores y decoraban especialmente espacios de servicio: recibidores, cocinas, poyetes, alféizares y pisos.[30]

En esta época también primó el estilo pictórico narrativo de amplios paneles, tal vez influenciados por Lisboa y otros centros, que dieron preferencia a los temas alegóricos, cacerías y escenas galantes, cuyo estilo se definió en Sevilla por "una gran agilidad en el trazo, un colorido alegre y un sentido caligráfico del dibujo que será la base de lo que más tarde se identificará como el genuino estilo de montería trianera."[31]

Esta preferencia por las grandes escenas, aunado al éxito de la pintura de caballete, reavivaron el género temático que Pleguezuelo denomina cuadros **devocionales**.[32] Estas representaciones tienen sus antecedentes en composiciones como la *Virgen del Rosario* de Cristóbal Augusta, relacionada con alguna obra del pintor Luis

---

[29] Pleguezuelo: "Cerámica". En: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 281.

[30] *Ibidem*: *Op. Cit.*, 1989, pp. 57-58.

[31] *Ibidem*, p. 54.

[32] *Loc. Cit.*

de Vargas, en la *Inmaculada Concepcción* del Convento de la clarisas de Marchena en base a un cartón de Francisco Pacheco, o en la *Virgen del Carmen* del convento de dicho nombre en San Lucar la Mayor, Sevilla; las dos últimas relacionadas al taller de Hernando de Valladares. El desarrollo de este género alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo XVII, en conjuntos anónimos de gran calidad como el de la antigua fachada del convento del Pópulo hacia 1660; el de la iglesia de San Francisco de Paula, o más aún, son notorios los grandes cuadros con imágenes de *San Jorge, Santiago, La Fe, La Caridad, y La Esperanza* en la fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla "que se realizaron según parece pintados por Murillo."[33] Y también el gran paño de 1670 en el Carmen Calzado que se conserva en la casa de la Condesa de Rebrija, obra típicamente churrigueresca. Un ejemplo tardío es el zócalo de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Osuna (Sevilla), cuyo estilo es similar a los azulejos trianeros de la primera mitad del siglo XVII, representa santos dominicos como Santa Catalina, San Jacinto y Santo Tomás. Los colores empleados son el morado de manganeso, el azul cielo y marino, el ocre amarillo y el verde tinte.[34]

Además de los cuadros devocionales figuraron otros temas de uso frecuente como la pintura emblemática, las alegorías profanas, el retrato religioso, el retrato heroico, las batallas navales, el paisaje urbano, el paisaje idílico y el tema cinegético o montería.[35] En cuanto a los motivos de repetición de dos o cuatro piezas de los paños, se intensificaron algunos ya conocidos en la centuria anterior como las "puntas de diamante" o de "clavo", grecas, olas y otros más, sacados del libro IV del Tratado de Arquitectura de Serlio traducido por Villalpando.[36]

En el siglo XVIII, disminuyó notablemente la producción azulejera, se deterioró la calidad y como consecuencia también el nivel de exportación. Estilísticamente se desechó la tendencia extremadamente decorativa de la escuela pisana y del repertorio de motivos hispano-musulmanes de formas geométricas y los provenientes de los tratados arquitectónicos. Se dio una tenue influencia del estilo rococó francés pero no así del neoclásico. El tratamiento en general fue más pictórico que lineal. La gama de colores

---

[33] Ainaud: *Op. Cit.*, p. 215.

[34] A. Pleguezuelo: "Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna." *Archivo Hispalense*, Madrid, No. 189, 1979, pp. 175-176.

[35] Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1991, pp. 127-128.

[36] P. Ferrer: *Op. Cit.*, 1982, pp. 396-398.

se compuso del azul zafre, como único aplicado a los paisajes y escenas de género, en menor medida el ocre y los amarillos cadmios, el anaranjado y los verdes musgo y tinta.

Se produjo una paulatina popularización formal como temática a medida que acercaba el siglo XIX. Así, por ejemplo, los azulejos de cuadros devocionales que en el siglo anterior representaron temas cultos, ahora devinieron en versiones abundantes de carácter popular dirigidos a las hermandades, cofradías y devotos particulares pertenecientes a clases de menor rango social y económico. Los temas preferidos eran las ánimas benditas, los santos milagrosos y las series de estaciones del Vía Crucis como las del Hospital de Mujeres de Cádiz que datan de 1749. Muchas de estas representaciones estaban basadas en el uso de xilografías populares como fuentes de inspiración en vez de grabados cultos.[37] Además, son abundantes las representaciones de los retratos heroicos, paisajes idílicos y urbanos, las alegorías profanas y sagradas, y las escenas de montería.

Los zócalos más destacados se encuentran fuera de Sevilla capital. En Osuna, el zócalo de la casa número dos de la calle General Mola que data del primer tercio del XVIII, es uno de los mejor conservados, presenta escenas de montería y marinas que evidencian la clara influencia holandesa tanto por el tema como por el color azul sobre el blanco que domina las composiciones. En esta misma ciudad, en la que se construyó muchas de sus iglesias en este periodo, sobresalen los zócalos del claustro de la Encarnación (c. 1770), que presentan mayor variedad de temas. Así, se observan escenas de la Alameda de Hércules de Sevilla, alegorías de los *Cinco Sentidos* y de las *Cuatro Estaciones*, cacerías y un tema bíblico: *Sansón y Dalila.*[38]

De otra parte, los zócalos de azulejos de la capilla de Animas Benditas de la Iglesia de Rota en Cádiz, fechados en 1755, representan escenas bíblicas como la *Caída del Maná en el Desierto*, la *Cena de Emaus* y *La Ultima Cena*; además de la decoración con motivos de niños ángeles y medallones oblongos con símbolos de la Eucaristía. En este mismo templo, en otra de sus capillas se observan vistas campestres, emblemas franciscanos y figuras alegóricas de la caza, que datan posiblemente de principios del siglo XIX. Están cercanas al costumbrismo, tal como se aprecia también en los zócalos

---

[37] Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1989, p. 58; *Ibidem*: "Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII." *Archivo Hispalense*, Madrid, No. 191, 1979, pp. 167-186.

[38] Pleguezuelo: "Una aproximación al estudio de los zócalos sevillanos en el siglo XVIII." En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz.* Sevilla, 1982, pp. 576-581; *Ibidem*: *Op. Cit.*, 1979, 173-191.

de la iglesia de Santa Catalina de Osuna que presenta escenas amatorias, cacerías y, sobre todo, representaciones de tauromaquia.[39]

Otro género considerado típico en esta época, es el que Pleguezuelo denomina azulejos de propio, que se colocaban en las fachadas de los inmuebles y marcaban la propiedad de los mismos. Se representaba el emblema de la familia o la institución religiosa o secular y se acompañaba a veces con un texto.

Finalmente, desde fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, el azulejo satisfizo una serie de necesidades de la ciudad, como son los rótulos callejeros, las placas de anuncios, lápidas y toda suerte de usos al que se podía adaptar.

---

[39] Pleguezuelo: "Una aproximación al estudio de los zócalos sevillanos en el siglo XVIII." En: Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz. Sevilla, 1982, pp. 576-581; Ibidem: Op. Cit., 1979, 173-191.

CAPITULO II

EL AZULEJO
EN LIMA COLONIAL

CAPITULO II

EL AZULEJO EN LIMA COLONIAL

Este capítulo se propone dar una visión integral acerca de la introducción del azulejo en la ciudad de Lima como parte de la colonización española y de la forma como se originó y desarrolló la producción azulejera limeña o "criolla", destacando la fundación de ollerías o talleres, los materiales y técnicas de fabricación, la importación de azulejos de la metrópoli, los azulejeros destacados y la organización gremial. Todo lo cual permitirá conocer el medio y las condiciones favorables que permitieron la aparición de la obra de Juan del Corral y a la vez de situarlo y valorarlo en la historia de la azulejería colonial.

II. 1. **Introducción del Azulejo Hispano**

Como ya lo ha señalado Sara Acevedo en uno de sus trabajos,[40] la introducción de la cerámica vidriada y la loza en el Perú se produjo con los conquistadores hispanos desde el momento de su arribo, a partir de 1532, en objetos que formaron parte del menaje personal. Desde entonces y durante el periodo virreinal la importación y la comercialización de los enseres cerámicos fue profusa.

A medida que se consolidaba la conquista y se daba inicio al Virreinato, los españoles introdujeron diversa tecnologías, pero también conservaron ciertos oficios de la rica tradición artesanal prehispánica que incorporaron a los suyos total o parcialmente. Tal fue el caso de la alfarería, cuyos artesanos, a excepción de los de la Sierra, no poseían tierras y se dedicaban exclusivamente a su oficio. Estos y otros artesanos nativos en los primeros años de la colonia, estuvieron exentos del trabajo de la mita y del servicio doméstico en las casas de los encomenderos.[41]

Así, de esa manera los españoles aprovecharon los recursos alfareros nativos y lograron una producción de cerámica vidriada y loza para el consumo interno, tal como

---

[40] Sara Acevedo: "Trayectoria de la cerámica vidriada en el Perú." En: *Ibidem* y Francisco Stastny: *Vidriados y Mayólica en el Perú.* Lima, 1986, p. 19.

[41] María Rostworowski de Diez Canseco: *Etnia y Sociedad. Costa Peruana Prehispánica.* Lima, 1977, pp. 231-233.

lo manifiestan las palabras de Acevedo: "Varios fueron los factores que contribuyeron a la industria de la cerámica vidriada y de los azulejos en Lima y otras ciudades coloniales. La llegada de loceros y azulejeros españoles que impulsaron la instalación de talleres y ollerías, el aprendizaje de las novedades técnicas del torno y el vidriado, y la participación fundamental de los artesanos indígenas poseedores de una antigua tradición alfarera que destacó en el mundo precolombino americano. Aquella se desarrolló dentro de las condiciones sociales y políticas propias de un estado -el Virreinato- en proceso de asentamiento que permitió la asimilación de nuevos usos, formas y decoraciones, y que culminó con la independización creativa del artesano inicialmente replegado."[42] Además, el ceramista español incorporó paulatinamente en el oficio a los negros no solamente en calidad de peones sino también de aprendices, que más tarde desplazarían en algunos casos, conjuntamente con el indígena, a los oficiales españoles y criollos. Incrementándose en el ejercicio del oficio también mulatos y mestizos.[43]

Ya desde los primeros años de su fundación, en la ciudad de Lima funcionaron ollerías o talleres para la fabricación de utensilios de uso doméstico así como de conductos para el agua. Además desde mediados del siglo XVI ya existía un gremio de olleros plenamente constituido que aportaba con el impuesto de alcabala.[44] Asimismo, en 1573 el Cabildo disponía la regulación de los precios de la loza y se contaba por entonces con cuatro ollerías y muchas tiendas para su comercio.[45] Igualmente en otras ciudades importantes como Arequipa, Cuzco y Trujillo se empezó tempranamente la producción de cerámica vidriada. Por ejemplo, se sabe que el 21 de mayo de 1588 se establecía en Cuzco una fábrica de loza a cargo de los ceramistas Domingo Gonzáles y Francisco Navarro, en la que participarían ocho indios ordinarios.[46]

En lo que se refiere al uso de la cerámica en la arquitectura durante la colonia, además de Lima, algunas ciudades peruanas conservan actualmente escuetas evidencias

---

[42] S. Acevedo: *Op. Cit.*, p. 20.

[43] Sara Acevedo: La Cerámica colonial en Lima (Inédito). Lima, 1992, pp. 9-14.

[44] Emilio Harth-Terré: "Azulejos criollos y de Castilla." *El Comercio*, Lima, 28 de diciembre de 1957, p. 2; *Ibidem* y Alberto Márquez Abanto: "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú. Azulejos limeños." *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XXII, II, Lima, 1958, pp. 411-440.

[45] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, pp. 7 y ss.

[46] Jorge Cornejo Bouroncle: *Derroteros del Arte Cuzqueño*. Cuzco, 1960, p. 247.

de ella en la ornamentación de sus monumentos religiosos. En Cuzco, la Catedral y la iglesia de la Compañía presentan azulejos en la parte externa de sus cúpulas, posiblemente fabricados en los talleres locales.[47] En Puno, en los templos de Asillo y Lampa se observan todavía tejas vidriadas de color verde que, sin duda, fueron fabricadas en dicha región probablemente durante el siglo XVIII. También en la ciudad de Ayacucho el azulejo se conserva en algunos monumentos religiosos como en la iglesia de la Compañía de Jesús, en algunas casonas como en la Casa del Placer de los marqueses de Feria, o en el pilón de la plaza de San Francisco de Paula.[48] En la ciudad de Trujillo, la iglesia de Santo Domingo mostraba hasta hace poco algunos azulejos del siglo XVII.[49] Apartados de los grandes centros urbanos productores de cerámica, el azulejo se aprecia también en la cúpula de la iglesia de Cocharcas en Apurimac[50] y en la iglesia de la ex-hacienda jesuita de San José de Nazca, en Ica, que tenía hasta hace poco el piso del presbiterio parcialmente cubierto de azulejos.[51] Sin embargo, no se han hallado hasta ahora referencias escritas de la época colonial sobre el uso y la fabricación de azulejos en las ciudades provinciales.

En realidad, para la misma ciudad de Lima, son poquísimas las referencias documentales que revelan el uso del azulejo en los inicios de la colonia y no existe absoluta certeza de su fabricación en sus ollerías en ese tiempo. Como la técnica para hacer loza es la misma para el azulejo es muy probable que se estuvieran fabricando aunque en mínimas cantidades, en clara concordancia al escaso desarrollo de sus construcciones arquitectónicas. Cabe recordar que la colonia recién a fines del siglo XVI se había consolidado política y económicamente, y en consecuencia los grandes

---

[47] Aunque no se tiene referencias sobre la fabricación de azulejos, se sabe que en el barrio de San Sebastián, zona alfarera por excelencia, se fabricaban ladrillos y tejas, además de loza. Aparte del taller formado en 1588, se conocen dos conciertos más que dan cuenta de la producción de loza en el Cuzco, de tal manera que bien pudo haberse realizado la fabricación de azulejos en base a convenios especiales y tal vez en pocas cantidades. Véase a J. Cornejo Bouroncle: *Op. Cit.*, pp. 335 y 294. Sobre la observación de azulejos en monumentos ver a Sara Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, pp. 72-73; Héctor Velarde: *Arquitectura Peruana*. Lima, 1978, p. 149; Rubén Vargas Ugarte: *Los Jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, 1963, p. 72.

[48] Para el caso de Puno ver Ramón Gutiérrez: *Arquitectura del Collao*. Resistencia, 1978, pp. 113-114; *Ibidem*: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, 1983, p. 72. Para Ayacucho consúltese a José Antonio del Busto y otros: *Guía Turística del Departamento de Ayacucho*. Lima, 1999, pp.78-79.

[49] Rubén Vargas Ugarte: *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima, 1972, p. 100.

[50] *Ibidem*, p. 137.

[51] R. Vargas Ugarte: *Op. Cit.*, 1963, p. 109.

monumentos religiosos y civiles estaban en proceso de construcción, el cual alcanzó su culminación y auge en la centuria siguiente. La referencia documental más temprana que se conoce sobre el uso del azulejo en Lima, es una *Visita* efectuada al Hospital de San Andrés el 17 de abril de 1563, en la cual se señala que la pequeña iglesia del hospital tenía las gradas del altar mayor revestidas de azulejos, aunque no se indica la procedencia de los mismos.[52] Es más factible afirmar que a partir de mediados del XVI se hacían en Lima ciertos adornos en relieve de cerámica vidriada para los imafrontes de algunas capillas,[53] lo cual se evidencia, por ejemplo, en el concierto notarial de fecha 15 de febrero de 1570 entre el albañil Alonso de Morales y los Mayordomos de la capilla de la Cárcel Luzio Paos y Pedro Vergara,[54] en el cual Morales se comprometía a construir dos portadas de ladrillo para dicha capilla: "la una en la calle de don Antonio y la otra que sale a la plaza y donde solían ser poco más o menos desviadas de los que solían ser labradas de la forma que está la puerta de la capilla de la Veracruz con sus cerafines de barro cocido con otras figuras", además de "enladrillar el suelo de la capilla del altar mayor desde donde se ha de poner la reja hasta la pared del altar mayor y sus peanas con ladrillos y con azulejos como se los pidiesen solados". Se vislumbra que las figuras de barro cocido fueron con mayor probabilidad hechas en Lima porque eran parte de un plan especialmente diseñado para estos pequeños imafrontes, en cambio no se puede decir lo mismo de los azulejos ya que éstos presentan un formato estandarizado de carácter internacional y bien pudieron ser importados de España. Vale observar que en las dos capillas mencionadas, los azulejos no se aplicaron en los zócalos. Cabe anotar también, que la capilla de la Veracruz ya lucía esa decoración a la manera cuatrocentista del genovés Lucca de la Robbia y que el mismo Niculoso de Pisa también había fabricado unos tondos o medallones de manera similar para la portada de la iglesia de Santa Paula en Sevilla.[55]

---

[52] La Visita fue realizada por los doctores Saravia y Cuenca y los licenciados Saavedra y Don Alvaro Ponce de León, Oidores de la Real Audiencia ante el escribano de ella Francisco de Carvajal. Véase a Amalia Castelli: "El Hospital Real de San Andrés." *Historia y Cultura.* Nos. 13-14, Lima, 1981, p. 211.

[53] Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 413.

[54] Archivo General de la Nación (A.G.N. en adelante), escribano Juan GARCIA TOMINO, años 1569-1570, protocolo No. 40, folios 450v y ss.

[55] El documento citado en la nota 54, fue dado a conocer por Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 413; sin embargo, señalan que la portada de la capilla de la Veracruz seguía el modelo de la capilla de la Soledad. Al parecer hacen referencia a un documento cuya fuente no colocan y caen en esta confusión. Esta tradición constructiva continuó dándose durante el Virreinato, véase, por ejemplo, el Anexo Documental en P. Antonio San Cristóbal: "Fray Cristóbal Caballero y la portada de La Merced de

Como sea que fuere, lo cierto es que estas obras han desaparecido, y en general no se conocen mayores evidencias materiales de azulejos de esta época. Solamente las excavaciones arqueológicas efectuadas en la casa de Osambela han permitido encontrar fragmentos de azulejos del siglo XVI, especialmente aquellos que fueron fabricados con la técnica de arista o cuenca, los cuales son hasta el momento los únicos vestigios de este tipo hallados en Lima.[56]

Aunque en pequeñas cantidades, eran ya bastante usuales revestimientos arquitectónicos con azulejos hacia el último tercio del siglo XVI e inicios del XVII, tal vez, solamente destinados para adornar parcialmente pisos y gradas o empleados como placas funerarias o conmemorativas. Así dentro de estas apreciaciones se enmarcan las descripciones del Padre Bernabé Cobo cuando señala que una de las capillas de la Catedral presentaba unas gradas "curiosamente solado con labores de azulejos"[57], de la misma manera la sacristía de la iglesia de La Merced con "labores de azulejos de suelo".[58] No indica la procedencia de dichos azulejos, tal vez hayan sido limeños porque al referirse a los azulejos del convento de Santo Domingo menciona que eran españoles.[59]Acerca del uso del azulejo como placa funeraria o conmemorativa sólo se sabe que en 1615 había una en el presbiterio de la iglesia de San Agustín.[60] Se percibe, pues, que el azulejo se continuaba usando en pequeñas cantidades hasta muy avanzado el siglo XVII. Si hubo producción local, al igual que los importados, habrían sido expendidos solamente en plaza o en las tiendas. De haber sido así, se explicaría el

---

Lima." *Anuario de Estudios Americanos*. XLVIII, 1991, Sevilla, pp. 151 y ss., en el cual Fray Cristóbal Caballero se concertaba con la Abadesa del monasterio de Santa Catalina en abril de 1671 para hacer la portada de la iglesia de dicho monasterio con "Todas las tallas de serafines marioletas y fruteros y capiteles y los santos que se han de poner en la dicha portada (...) han de ser de barro cocido".

[56] Isabel Flores Espinoza, Rubén García Soto y Lorenzo Huertas: *Investigación arqueológica histórica de la Casa de Osambela (o de Oquendo)-Lima*. Lima, CIRBM/INC., 1981, p. 44 y 51. Falta ver si las excavaciones en la Casa del Tribunal Mayor de Cuentas han encontrado algún material similar.

[57] P. Bernabé Cobo: "Fundación de Lima." En: *Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*. Madrid, T. II, 1964, p. 417.

[58] *Ibid.*, 418.

[59] *Ibid.*, 419.

[60] Los padres agustinos vendieron en fecha 5 de marzo de 1615 a Hernán Pérez de Araoz "una sepultura y entierro en la capilla mayor de este dicho convento al lado del Evangelio junto a la capilla de Nuestra Señora de la Gracia que está señalado con una piedra de azulejo en que está escrito su nombre". A.G.N., escribano Antonio de GIVAJA, años 1610-15, protocolo 730, folio 791. Ver también a Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 413.

porqué hasta ahora no se han hallado conciertos notariales para su fabricación en este período y aún en años muy avanzados del siglo XVII.

De ahí que no sorprenda que la primera importación de envergadura del azulejo en Lima, que se conoce documentadamente, haya sido del taller de Hernando de Valladares de Triana, en 1604, para el claustro mayor del convento de Santo Domingo.[61] Este hecho habría motivado a la Orden de San Francisco de Asís a recurrir al mismo Valladares en 1620 para la fabricación de los azulejos que hasta ahora se conservan en el claustro mayor de su convento, y al parecer efectuaron otro pedido más o ampliaron el anterior hacia 1630-1638. Estos azulejos sevillanos, especialmente los de Santo Domingo, marcaron pautas a seguirse en lo sucesivo en el ambiente limeño. Desde entonces ya no se trataba solamente de la aplicación parcial del azulejo en los solados sino de su utilización en zócalos de grandes dimensiones, lo cual fue evidente en varios edificios religiosos como la Capilla de Nuestra Señora de la O de la Compañía de Jesús en 1620, en la iglesia de San Agustín a partir de 1629, y en la capilla del Milagro a partir de 1630. Por su importancia como obras maestras de la azulejería sevillana y por la influencia que ejercieron en la producción azulejera limeña, ambos conjuntos serán tratados con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

A pesar del monopolio comercial impuesto por la corona española a sus colonias, a Lima ingresaron diversidad de objetos de loza provenientes de países como Flandes, Italia, Portugal, China, México, entre otros.[62] Sin embargo, en el caso de los azulejos se conocen solamente a los de procedencia hispana. Durante el Virreinato muchos envíos de azulejos se deben haber efectuado, no solamente desde Sevilla sino también de Talavera de la Reyna, Puente de Arzobispo, Toledo, etc. Justamente la última importación apreciable de azulejos españoles provino de Cádiz o su entorno para el claustro de la casa de ejercicios espirituales de la Tercera Orden Franciscana, en 1801. Con esta colección se cierra el ciclo de los grandes envíos de azulejos desde la metrópoli.

---

[61] El concierto entre Hernando de Valladares y el Padre Definidor de la Orden de Santo Domingo en la Provincia de San Juan Bautista del Perú, se celebró el 7 de mayo de 1604. Véase Antonio Sancho Corbacho: "Azulejos sevillanos en Lima." *Arte en América y Filipinas*. Cuaderno 3, tomo II, Sevilla, p. 98.

[62] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1986, p. 19.

II. 2. El Azulejo Limeño o Criollo

Por lo expuesto hasta aquí, es muy probable que ya se fabricaran azulejos en Lima desde los primeros años de la colonia. Esta elemental producción debió haber sido además de los solados, gradas y placas funerarias, para cubrir antepechos ventanales, pequeños zócalos y frisos, presentando diseños ornamentales comunes y repetitivos compuestos, tal vez, de una o dos piezas. Como ya se indicó, esta incipiente producción comercializada solamente en plaza, no habría permitido que se efectúen conciertos notariales que muestren la demanda de grandes cantidades de azulejos hasta muy avanzado el siglo XVII.

Precisamente, la primera referencia documental conocida acerca de la industria azulejera en Lima, es el concierto notarial con fecha 23 de setiembre de 1619, entre Juan Martín Garrido, maestro ollero, y el Padre Fray Francisco de Avendaño, Procurador General de la Orden de Santo Domingo, mediante el cual Garrido se comprometió a cocer más de seis mil azulejos.[63]

A partir de 1619 se tiene, pues, la plena seguridad de la fabricación del azulejo en Lima. Asimismo, el consumo del azulejo en general se incrementaría cada vez más; así, limeños o no, hacia 1620 la capilla de Nuestra Señora de la O de la Compañía de Jesús lucía adornada de azulejos, y poco después, a partir de 1629 se revestirían con azulejos locales el interior de las iglesias de la mencionada congregación y la de San Agustín, y en la Capilla del Milagro en la década de 1630.

En base a referencias documentales, el arquitecto Emilio Harth-Terré ha señalado que los azulejos fabricados en Lima se denominaron "criollos" y los importados desde la metrópoli "de Castilla".[64] Así, en las Cuentas de las Inquisición hechas por Don Juan de Orge figuraban unos "'azulejos de ruedos y criollos'" que se compraron en la ollería de Francisco de Soto en 1632 para los arrimaderos del balcón en esquina de la casa del Inquisidor Mayor. Del mismo Francisco de Soto también se adquirieron, un año antes, algunos azulejos para los zócalos de la capilla de San Pedro Mártir de la Inquisición. También se menciona en estas cuentas unos azulejos "de Castilla" comprados del depósito de Francisco Gutiérrez de Coca para los zócalos de la

---

[63] Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 414. Ver el citado documento transcrito en su página 442.

[64] E. Harth-Terré: "Azulejos criollos y de Castilla." *El Comercio*, Lima, 28 de diciembre de 1957, p. 2.

mencionada capilla.[65] Sin embargo, no se ha encontrado hasta ahora más documentos que permitan aseverar la frecuencia del uso del término "criollo" para distinguir el azulejo local del foráneo.

Según el mismo Harth-Terré, a partir del primer tercio del siglo XVII, la producción del azulejo limeño se encontraba plenamente establecida compitiendo con el azulejo hispano. Fundamenta esta afirmación gracias a los aportes documentales que dan cuenta de la producción local y a la observación de ciertos factores históricos. Uno de éstos fue el transporte marítimo que, además de la larga travesía, se tornaba cada vez más peligroso por la presencia frecuente de flotas de piratas que implicaba mayor riesgo de pérdida y por tanto determinaba mayor encarecimiento de los productos que venían de la metropóli.[66] De otro lado, la tradición que gozaba el azulejo en España se extendió a sus colonias, y Lima como capital del Virreinato del Perú fue una de las primeras en adoptarla, más aún que por entonces se efectuaban nuevas construcciones de iglesias, conventos y mansiones "cada vez más suntuosas" [67] que demandaban de manera creciente este elemento de revestimiento decorativo. Demanda que también atrajo a nuevos artífices azulejeros procedentes de España y México, algunos tal vez enviados para asentar los azulejos de Valladares en Santo Domingo y otros en busca de nuevos horizontes.[68] El aporte de estos maestros, agregado a la consolidación de las ollerías limeñas ya existentes, hicieron posible el desarrollo y el auge de la industria azulejera limeña, de tal manera que rebajaron ostensiblemente los precios en comparación de los azulejos importados, cuya "calidad si no mejor era aceptablemente buena"[69] y pronto se impuso en el mercado limeño alcanzando su mayor auge a mediados del siglo XVII. Así lo afirma muy objetivamente el Padre Bernabé Cobo en su obra *Historia del Nuevo Mundo* (iniciada en 1613 y terminada en1653) cuando dice: "asimismo se hacen muy

---

[65] Respecto a las cuentas de Orge, Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 420, nota, 30, ponen las siguientes referencias documentales: "'Memoria de los azulejos que se han llevado por cuenta del Señor Gregorio de Ibarra.'" Cuentas de Don Lorenzo de Orge, sobrestante de las obras de las casas de la Inquisición, folio 105, legajo 39, año 1638; y Carta de Pago en las cuentas de lo gastado en la capilla de San Pedro Mártir. Legajo 14, año 1629-30. Papeles de la Inquisición, Sección Histórica, Archivo Nacional del Perú.

[66] Harth-Terré: *Op. Cit.*, 1957.

[67] *Loc. Cit.*

[68] *Loc. Cit.*

[69] E. Harth-Terré: "Historia de la casa urbana virreinal en Lima." *Revista del Archivo Nacional*. Lima, T. XXVI, I, 1962, p. 154. Señala que a mediados del siglo XVII, los azulejos criollos costaban entre 22 a 26 pesos cada ciento, mientras que los de Castilla oscilaban entre 50 y 60 pesos el ciento.

curiosos azulejos, que antes se solían traer de España; si bien es verdad que no salen los de acá de tan finos colores."[70]

Efectivamente, el florecimiento de la producción azulejera limeña concuerda plenamente con el período de consolidación política y de mayor auge económico del Virreinato (1580-1650), gracias a la intensa extracción de metales preciosos, principalmente de la plata de Potosí; además del crecimiento del sector agropecuario y de la ingente actividad comercial con la metrópoli.[71] Lógicamente, fueron los españoles de la nobleza y sus descendientes nacidos en Lima, los criollos, los que sujetaban las riendas del poder político y económico, y los que mayor acceso tenían a la actividad cultural que, a tono con este periodo alcanzó verdadera efervescencia en la literatura y en las artes plásticas, naturalmente dentro de los límites que impone una sociedad colonial. De hecho fueron los criollos quienes controlaron las universidades y el movimiento cultural en razón de su desplazamiento en la posesión de los cargos y privilegios del régimen virreinal por los nacidos en España. No en vano, se sostiene ahora que el siglo XVII fue la época en que se manifestó la toma de conciencia del criollo por su condición de tal y por el orgullo de su ciudad natal.[72] En este periodo, Lima alcanzó un notable crecimiento urbano, era la ciudad más poblada de América. Se reemplazaron las primeras edificaciones civiles y religiosas por otras nuevas que respondieron a necesidades propias de una sociedad señorial en crecimiento.[73] Las influencias andaluzas, en especial las sevillanas, eran patentes en la arquitectura así como en la vida cotidiana y cultural en general. Persistieron los rasgos mudéjares asociados a los estilos renacentista y barroco, y sobre manera el gusto por el azulejo.[74] Una sociedad que hacia del lujo y la fastuosidad una forma de vida no podía dejar de lado un elemento tan rico y tradicional como el azulejo para la decoración de sus

---

[70] Ver F. Fco. MATEO (Ed.) *Obras del P. Bernabé Cobo.* 1 En *Biblioteca de Autores Españoles.* Tomo LXXXXI (sic), Madrid, 1956, p. 115.

[71] Teodoro Hampe Martínez: "Hacia una nueva periodificación de la historia del Perú colonial." *Revista del Instituto Riva Agüero.*, Lima, No. 7, 1990, pp. 280-283. Ver también Margarita Suárez: *Comercio y fraude en el Perú colonial.* Lima, 1995, 137 pp.

[72] Bernard Lavallé: "Exaltación de Lima y afirmación criolla en el siglo XVII." *Rábida.* Huelva, No. 8, 1990, pp. 22-36.

[73] Juan Bromley y José Barbagelata: *Evolución urbana de la ciudad de Lima.* Lima, 1949.

[74] Jorge Bernales Ballesteros: *Lima, la ciudad y sus monumentos.* Sevilla, 1972; *Ibidem*: "El mudejarismo de la Ciudad de los Reyes." En: *Homenaje al Profesor Carriazo.* Tomo II, Sevilla, 1972, pp. 69-76; P. Antonio San Cristóbal: *Lima estudios de la arquitectura virreinal.* Lima, 1992, pp. 82-84.

edificios, en salas, cámaras, escaleras, patios y albercas de sus casas, o sus capillas en las que como dueños particulares, agrupados en cofradías o simplemente como bienhechores, competían afanosamente para su mejor exaltación, fama y gloria personal.

Es obvio que en el uso del término *criollo* existió una extensión de lo social hacia los objetos de origen europeo producidos en estos lares con la finalidad de diferenciarlos entre lo uno y lo otro. En lo social hubo el prejuicio de que el criollo era inferior al español tan solamente por el lugar de su nacimiento.[75] Sin duda, este prejuicio también se trasladó a los objetos y en algunos casos no exento de cierta verdad. Así, en el caso del azulejo, la preferencia por el de procedencia española es claramente perceptible en los grandiosos conjuntos sevillanos que se conservan en los claustros conventuales de Santo Domingo y San Francisco. Si bien es cierto que el azulejo de fabricación limeña no logró superar en calidad al importado -al menos según lo que se observa- fue ampliamente aceptado en razón primordial a su menor precio, debido sobre todo al bajo costo de la mano de obra del indio y el negro; pero quizás también a cierta satisfacción y orgullo de sentirlo propio por su hechura local, y de saberlo criollo en contraste y en rivalidad con lo hispano. Así parece manifestarlo el Padre Meléndez, criollo y limeño, en su célebre *Crónica* al referirse a los azulejos del claustro dominico: "[los azulejos] no se hazen de inferior fineza en Lima, pero ya es plaga del mundo, desestimando lo propio, hazer caso de lo que viene de afuera."[76] Cabe añadir, que no está claro si la denominación de azulejo criollo implicaba también al artífice, que bien pudo ser español y su producción ser considerada como criolla. Tampoco está claro si en el azulejo limeño se logró expresar un contenido de carácter criollo. En suma, sólo se debe entender en esta tesis al azulejo como criollo en razón a su fabricación local.

En el siglo XVIII la producción del azulejo limeño decayó tanto en calidad como en cantidad; ello se debió quizás a que la mayor parte de los monumentos arquitectónicos importantes se encontraban ya revestidos por azulejos. No sucedió en Lima, por ejemplo, el fenómeno mexicano de la ciudad de Puebla de tan arraigada

---

[75] Javier Tord Nicolini y Carlos Lazo García: "Economía y Sociedad en el Perú colonial." En: Juan Mejía Baca (editor): *Historia del Perú*, Tomo IV, Lima, 1980, p. 361.

[76] Juan Meléndez O. P.: *Tesoros Verdaderos de Indias en la Historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, 1681, tomo I, p. 60.

tradición ceramista, que en este siglo destacó por la producción de azulejos para la decoración de fachadas y cubiertas de sus templos y residencias otorgándoles un toque de peculiaridad a su arquitectura y que influyó fuertemente en otras ciudades mexicanas, incluida la capital.[77] Todo lo contrario, Lima no logró irradiar el uso del azulejo sobre otras ciudades peruanas con verdadera intensidad, tal vez impedido también por los frecuentes terremotos y la compleja geografía peruana, extinguiéndose la producción paulatinamente. Aunque se conocen Ordenanzas dirigidas por el Gremio de Olleros al Cabildo para su aprobación en 1785, al parecer éstas estaban orientadas más a regir la producción de loza para el servicio doméstico ante el embate de la loza europea y la porcelana asiática.[78] Finalmente, la industria azulejera limeña desapareció a fines del siglo XVIII o a principios del XIX. No puede ser otra la razón principal, para que la Tercera Orden Franciscana haya importado los azulejos en 1801.

II. 2. 1. *Los centros de producción*

La fabricación de los azulejos en Lima se realizó en los talleres denominados ollerías, conjuntamente con los objetos de loza y cerámica vidriada para el servicio doméstico y los accesorios para administrar el agua, es decir, arcaduces o tuberías. Las ollerías, por su carácter contaminante, se ubicaron en la periferia de la ciudad como en el barrio de San Lázaro, en sus calles Malambo y Pampilla y el Callejón Romero; asimismo en los barrios de Nazarenas, Monserrate, el Cercado y otros lugares; y aun fuera de la ciudad, en las haciendas. No es seguro afirmar que en toda ollería se fabricasen necesariamente azulejos ni que hubieran ollerías destinadas a la exclusiva producción de azulejos, lo más cierto y común es que en las principales ollerías limeñas se cocieron todo tipo de enseres cerámicos, como fue el caso de la ollería de Juan del Corral, el ceramista más documentado de la colonia, quien indistintamente produjo loza, azulejos y conductos para el agua.

Una ollería era propiedad de un maestro ollero o también, como sucedió con frecuencia, propiedad de una o más personas particulares con neta intención empresarial y tal vez ajenas a los gajes del oficio, e igualmente de entidades religiosas.

---

[77] Sobre azulejos en México véase Manuel Toussaint: *Arte Colonial en México*. México, 1983, pp. 93-96, 139-142 y 197-199.

[78] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, p. 69; Francisco Quiroz Chueca y Gerardo Quiroz Chueca: *Las Ordenanzas de gremios de Lima (S. XVI-XVIII)*. Lima, 1986, pp. 133-134.

Del primer caso se tiene, por ejemplo, al mismo Juan del Corral cuyo taller se encontraba en la calle que comunicaba a los monasterios de Santa Ana y Santa Catalina, en donde personalmente se encargaba de administrar la producción de los objetos cerámicos así como a enseñar su oficio como verdadero maestro que era.

La segunda modalidad de propiedad era conocida desde el siglo XVI, como el caso de Luisa de Rojas que fue propietaria de un obrador.[79] Fuera de Lima se tiene por ejemplo al ya citado concierto de compañía de 1588, entre "el maestro Serrano, maestre escuela de la Santa Iglesia de la Ciudad del Cuzco"[80] con los olleros Domingo Gonzáles y Francisco Navarro. El primero se comprometió a dar una casa y "hacer un horno en que se cueza la loza que hicieren, y dos ruedas para labrarla, y un molino para moler los vidrios y un rodadillo de hierro y las demás herramientas que fueren menester para hacer la dicha loza".[81] Como es obvio, el propietario se encargaría de instalar el taller con sus accesorios y los maestros olleros pondrían solamente sus oficios y producir la loza.

De otra parte, las grandes entidades religiosas como la de los jesuitas y los franciscanos poseyeron caleras, en las cuales se extraía y se procesaba la cal, se fabricaban ladrillos, objetos de alfarería, loza y azulejos.

La Compañía de Jesús, según Harth-Terré y Márquez Abanto "poseían hornos en Santa Beatriz en donde fabricaban y vendían ladrillos, y entre ellos algunos para hacer pisos como los de 'cambray' y en su ollería de 'La Palma' fabricaban loza fina y basta que ponían al mercado a precios asequibles al grueso público."[82] Con mayor especificación, se tiene conocimiento mediante un concierto notarial con fecha 7 de marzo de 1629 entre el hermano Joan María en representación del Padre Andrés Fernández, Rector del Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, y el ollero Miguel Pérez,[83] según el cual el dicho hermano Joan María se comprometía a "dar al dicho Miguel Pérez negros para labrar loza = y un galpón en que se labre y un horno en

---

[79] Harth-Terré: *Op. Cit.*, 1957.

[80] J. Cornejo Bouroncle: *Op. Cit.*, 1960, p. 247.

[81] *Loc. Cit.* Casos similares se ven también en las pp. 294 y 335.

[82] Harth-Terré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 423.

[83] Antonio San Cristóbal: *Lima, estudios de arquitectura virreinal.* Lima, 1992, p. 83. El documento se halla en el A.G.N., escribano Francisco ACUÑA, Año 1629, protocolo 6, folio 1424.

que se le ha de cocer y pida la leña necesaria para cocer los hornos y mulas y negros para que le traigan tierra para hacer barro y loza y asimismo se le ha de dar de comer al dicho Miguel Pérez y sustentar de comida a sus negros (...) y asimismo se le ha de dar el molino en que se muela el material para hacer la loza y ruedas de madera en que se labre todo ello con toda puntualidad y cuidado." Por su parte el ollero Miguel Pérez se obligaba "de hacer y asista en la calera que al presente tienen los dichos padres de la Compañía de Jesús a la salida de esta ciudad por tiempo de seis años", es decir, desde 1629 a 1635, "de trabajar personalmente como maestro en todo lo necesario para el beneficio de la loza que se ha de hacer durante el dicho tiempo (...)". Asimismo, Pérez se obligaba "de dar todos los años del dicho concierto al dicho Hermano Joan María valor de quinientos pesos de loza para el servicio de la casa de San Pablo de Lima y más mil botijas verdes de aceite vidriadas sin perderse ninguna." Finalmente manifestaba: "me obligo de hacer y dar de balde y sin interés alguno quince mil azulejos pintados y loados para la iglesia de Lima sin que dicho Hermano Joan María ponga en ellos más que tan solamente los colores y vidrio y lo demás que va referido." Como se observa, los jesuitas proporcionarían las instalaciones de su calera: taller, molinos, hornos, ruedas o tornos; los materiales: tierra, colores, vidrio, leña; también aportarían esclavos, mulas y la alimentación. Por su lado Miguel Pérez pondría su oficio y dirección, sus negros y la mitad de los materiales para hacer la loza; y por todo ello tendría derecho a parte de la producción de la loza, la misma que comercializaría. No así los azulejos que eran exclusivamente para la iglesia que por entonces se terminaba de edificar.

La producción de cerámica por parte de la Compañía de Jesús habría continuado con mucho éxito durante el siglo XVII porque gracias a otra importante documentación que data del siglo XVIII, se conoce que en la hacienda La Calera que, sin duda, es la misma de 1629, se fabricaron además de cal y ladrillo, grandes cantidades de botijas, loza y azulejos.[84] A continuación algunos párrafos de esta documentación que da cuenta de la adquisición de esta hacienda y su posterior remate a raíz de la expulsión de los jesuitas de las colonias españolas:

> Por los años 1630 hallándose de rector del colegio máximo de San Pablo de esta ciudad el Padre Andrés Hernández compró la hacienda, o

[84] Véase S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, quien cita esta documentación que se halla en el A. G. N., *Temporalidades*, Títulos de Haciendas, Legajo 5, Cuadernillo No. 1, folios 1 y ss.

> Chacarilla nombrada la Calera (...) a Juan Gonzáles Escudero y a Cathalina Monteros su mujer en precio de 54.160 pesos (...) los jesuitas la mantuvieron del mismo modo hasta su extrañamiento (...)
> había una huerta y yerbatería, que hacía, una pequeña parte de los frutos de la hacienda, siendo los principales el beneficio de materiales de cal, ladrillo y loza, o basijería de alfarero (...)
> esta hacienda fue ocupada en 9 de setiembre de 1767 (...) con 111 piezas de esclavos (...) fueron reducidos a dinero (...) 12,600 ladrillos de varias calidades = 18 caizes de cal = 672 5/12 docenas de diferentes piezas de loza (...)
> se verificó en el remate y se le entregó la hacienda [a Don Matías Cueto], en 23 de junio de dicho año 68.

Se solicitó por parte de los jesuitas que en el remate no se tomara en cuenta a la capilla, cantería y el taller de cerámica:

> Por no ser este renglón, provechoso en dicha hacienda, cuando los regulares, fabricaban esta loza solo para abastecer de ella a sus colegios, sin otra ganancia que la puntualidad de tenerla, y no depender de ajenas oficinas, gastando lo mismo o aún más.

Sin embargo, por las mismas cuentas incluidas en dicha documentación, se observa que los jesuitas comercializaron con frecuencia con la venta de ladrillos y loza. Respecto a los azulejos, la producción parece haber sido menor y en el momento de la expulsión, según los inventarios efectuados[85], se contabilizaron:

> 97 Item Trescientos azulejos grandes de barro de ollería cocidos y sin vidriar.
> 98 Item Ciento cuarenta dichos grandes vidriados de colores cocidos.
> 99 Item Cuatrocientos y veinte verduguillos cocidos sin vidriar.

Así como en La Calera de Surco, los jesuitas instalaron otros talleres en varias de sus haciendas en otras regiones del Perú, la mayoría para fabricar botijas para el vino y el aceite, como fueron los casos de la hacienda de San José de Nazca en Ica o la de

---

[85] "Tercer testimonio de los Inventarios de la hacienda nombrada la Calera.", año 1767, en: A.G.N., *Temporalidades*, Títulos de Haciendas, Legajo 5, Cuadernillo No. 2, folio 22.

Belén que perteneció al colegio de jesuitas de Huamanga.[86] En la primera habrían fabricado también azulejos, ya que en la capilla se han observado evidencias en el piso del presbiterio junto al altar mayor. En la segunda, solamente botijas, y eran negros quienes las fabricaban, lo cual muestra que por esa época éstos habían adquirido los conocimientos necesarios para desempeñar autosuficientemente el oficio.

Por su parte, la Orden de San Francisco de Asís tuvo su calera y sus hornos ladrilleros en la Rinconada de Ate.[87] Esta calera, al parecer, entró en actividad a raíz del derrumbe de la iglesia franciscana en 1656, cuando fue necesario contar con ingentes cantidades de ladrillos y cal para la reedificación con nueva planta de dicho templo. Es así que en 1661, cuando la reconstrucción estaba avanzada, se ampliaron las tierras de dicha calera para permitir la producción de más ladrillos.[88] Según el Padre Gento no se conocen documentos que indiquen que se haya fabricado azulejos en la calera de Ate ni tampoco dentro del convento franciscano[89]; no obstante, al menos, se sabe que los franciscanos contrataron en 1660 al ollero Diego de Mayorga para dirigir la fabricación de unos ladrillos grandes, especiales, para la construcción de la mencionada iglesia.[90] En base a estos datos y en parte también a la manera de los Jesuitas, se puede argüir que en algún momento y ocasionalmente los franciscanos hayan contratado olleros para cocer azulejos. De haber sido así, se explicaría claramente el hecho de que en 1661 los franciscanos hayan vendido a la Orden de San Agustín 10,661 azulejos para el revestimiento de los zócalos de la sacristía y ante-sacristía de su templo, según consta en su Libro de Gastos.[91]

---

[86] Acerca de la hacienda San José, véase a Rubén Vargas Ugarte: Op. Cit., 1963, p. 109; y sobre la hacienda Belén ver. en el A .G. N., *Compañía de Jesús*, Cuentas de Haciendas, Legajo 82, Cuadernillo No. 3, "Hacienda Belén", año 1731, folios 126 y 179.

[87] Benjamín Gento Sanz: *San Francisco de Lima*. Lima, 1945, p. 281; Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 423.

[88] "Dación. El General Don Melchor Malo de Molina a la fábrica de la Iglesia de San Francisco." En: A.G.N., escribano Nicolás GARCIA, año 1661, protocolo 696, folio 678v.

[89] B. Gento: *Op. Cit.*, p. 281.

[90] A.G.N., escribano Nicolás GARCIA, año 1660, protocolo 694, folio 619. Véase el documento transcrito en nuestro Anexo, No. 16.

[91] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 429. Se vendieron a 100 pesos el millar, más baratos de los que se vendían en plaza: a 22 pesos el ciento. Esta fabricación de azulejos habría sido recién a partir de 1656, ya que hasta ese momento los franciscanos habían puesto azulejos sevillanos en su claustro mayor y azulejos criollos, donados por sus bienhechores en 1641 y 1643, para la portería y otras dependencias de su convento.

Otras congregaciones religiosas también poseyeron caleras y ollerías, como Santo Domingo que tenía una calera, San Agustín un tejar situado por el camino hacia el Callao y la ollería de San Francisco de Paula en el Cercado; pero no se tiene conocimiento que se haya fabricado azulejos en alguno de estos lugares.

La comercialización habitual de los olleros limeños era mediante la apertura de tiendas o puestos en la zona comercial de la ciudad en los cuales podían expender sus productos, o también en base a contratos de pedidos especiales tal como se evidencia en mucho documentos de archivo que dan cuenta de grandes cantidades de azulejos para fabricarse.

Finalmente, al parecer hubo una distinción entre ollerías de ascendencia hispana y las ollerías indígenas, en el sentido de que estas últimas podrían haber estado fabricando a la manera tradicional prehispánica objetos sin vidriar. Ejemplo de ello, podría ser la casa ollería número 32 que existió según el Padrón General de 1771, y compuesta y dirigida por olleros oriundos de Huarochirí como Narcizo Gonzáles, Joseph Inga, Felipe Macoyunga y Santiago Payta[92]; de no ser así, se trataría de una ollería de loza y cerámica vidriada que ya no estaba bajo la conducción de maestros hispanos ni criollos, dando muestra de este modo el grado de mestizaje que el oficio habría adquirido.

II. 2. 2. *Materiales y técnicas*

En cuanto a los materiales y técnicas del azulejo no existen hasta ahora referencias escritas que expliquen en forma específica y sistemática el proceso de fabricación. Solamente algunos documentos tocan en forma parcial acerca de la producción de la loza, más no del azulejo, y otorgan cierta luz al respecto. En consideración a que la técnica para hacer la loza es prácticamente la misma para el azulejo, la información de esa documentación es esencial para el tema del azulejo y de la cerámica en general.

El primer documento, dado a conocer por Harth-Terré y Márquez Abanto, data de enero de 1577.[93] Es una *Denuncia* presentada por Juan de Briviesca al Cabildo contra los olleros Cosme Ficallo, Hernán Gonzáles y Pero Sánchez por vender loza a precios

---

[92] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, p. 55.

[93] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit*, 1958, pp. 424-426.

elevados. El Alcalde del Gremio, cuyo nombre no mencionan, hizo la defensa ante el Juez Augusto Ramírez de Molina, exponiendo un interesante alegato, que dada su importancia por referirse a "las bases materiales de una industria artística" [94] se transcribe tal cual está en el texto citado:

> 'probaré que los materiales con que se hace la dicha loza son almártaga (litargio), estaño, plomo y otras que valen ordinariamente en esta ciudad diez tantos de lo que cuestan en España a quince reales o duro y medio y en esta ciudad vale comunmente doce pesos, y la libra del estaño vale comunmente en Sevilla siendo por labrar a real cada libra y en esta ciudad medio peso cada quintal, no el quinto de ellos y el polvo para la mexcla de vidrio se vende en Sevilla y cuesta ocho maravedis cada arroba y acá a mis partes a más (roto dos líneas el original) y en esta ciudad cuesta cada carretada de barro tres pesos hasta ponerlo en casa de mis partes, sin lo que se dá a los dueños de las chácaras de donde se saca por lo que se ha de sacar; Item en Sevilla cuesta ordinaria y comunmente siete reales el cahiz, que son doce hanegas de borujo y veinte maravedis la carga de chamiza que se quema para cocer en los hornos de la loza, y en esta ciudad cuesta cada carga de leña menuda un ducado y algunas veces un peso y todo esto se debe tener en consideración para la postura en caso que haya lugar hacerla ponerles tasa a mis partes'.
> 'Lo otro, asimismo se debe tener consideración que en la ciudad de Sevilla el oficial de este oficio no ha menester caudal para poner tienda de ello y labrar loza, porque hay obreros que hacen a dos maravedis cada vaso de loza que es una docena y el oficial gana lo demás; y en esta ciudad el oficial ha menester tener necesidad necesariamente negros que por lo menos cada oficial ha menester cuatro negros para labrar y cocer y cargar y descargar los hornos que por lo menos cuestan mil pesos y con ellos mucha costa y riesgo, y si se muere uno de ellos pierde el oficial la ganancia de todo el año; y no hay obrero que acá trabaje en este oficio, y cuando acaece haber alguno recién venido de Castilla que los primeros dias quiera trabajar, quiere por lo menos doscientos pesos de salario por un año y en Sevilla gana un obrero de estos cuando se asienta por un año hasta doce o quince ducados a lo más por año'; 'en Sevilla es el barro con que se labra loza muy recio y de cocer que casi nunca acaece perderse hornada alguna' ... 'los gastos de todas las demás cosas son muy excesivos en esta ciudad que en España porque un cuartillo de buen vino en Sevilla vale cuatro o seis maravedis y algunas veces mucho menos y en esta ciudad vale cuatro reales cada cuartillo; y una arroba de aceite vale en Sevilla medio ducado y aqui siete pesos y por el consiguiente, el paño, el lienzo, el calzado y todas las demás cosas necesarias para la vida humana, y los alquileres de las casas y las

---

[94] *Loc. Cit.*

> medicinas con que se curan cuando caen enfermos, todo lo cual considerado, se debía dar una moderada y razonable ganancia a quien se ocupa para servir y querer a su República, y no permitir que con la dicha postura, o se pierdan mis partes o dejen de usar el dicho oficio por no perderse; y si dicho Cosme Ficallo y Pero Sánchez tienen algún caudal, no es por lo que han ganado al dicho oficio, sino por otras granjerías que han tenido y tienen; y el tiempo varía los precios y los hace bajar como se ha bajado de lo que se vendía la loza los primeros años que se hizo en esta ciudad'.
> 'Lo otro, pues que en vuestros Reynos de España, no hay tasa en el precio de la loza, no debe haber en esta ciudad y con más fuerte razón por ser la tierra en que se traen de fuera las más cosas necesarias para la labor de la dicha loza causa los precios de ellas cuando faltan, suelen crecer grandísamente ... la verdadera tasa la ponen mis partes conforme los precios que las cosas le cuestan y así han bajado de tres pesos a que solían vender la docena hasta el precio en que ahora está de que la República es más provechosa que en las tasa que se pueden poner'.

Adviértase la relación directa con la ciudad de Sevilla, la cual es un indicio de la procedencia de la forma de producción cerámica y en general del modo de vida cotidiano en Lima. Se evidencian las dificultades que tenían los olleros para desempeñar su oficio en esos años tempranos de la colonia. Estas dificultades consistían sobre todo en conseguir los materiales, mano de obra, los precios altos de los productos de consumo para la vida diaria traídos desde Sevilla, la mala calidad de la tierra limeña, entre otros obstáculos del medio limeño que impedían el cabal desarrollo de la ollería. Sin embargo, acerca de los pasos en la fabricación de la loza no se hace ninguna mención.

La documentación sobre la hacienda La Calera de los jesuitas, tampoco precisa el procedimiento de fabricación de cerámica, aunque permite deducirlo porque algunos de los inventarios revelan ciertos datos, como son la mención de productos, materiales, instalaciones e instrumentos de taller, y la división interna del trabajo.[95] Así, entre los tipos de vidriados que conseguían figuran: vidriados de blanco, azul y verde; entre los materiales empleados se mencionan: "cobre para vidriado verde", "polvos azules" y "plomo para el vidrio". Se nombran también a tinajones para guardar el vidrio, diversos cedazos para colar el vidrio, tableros, ruedas, hormas o moldes, batanes, molinos para moler vidrios, pozos con barro sin colar, pozos con barro colado o coladeras o

[95] Véase nuestra nota 84. Inventarios, folios 1-36; además, los Cuadernillos Nos. 3, 4, 5, y 6, sobre las cuentas de la hacienda La Calera, años 1768-1787.

00215

"estanques de podrir barro", cajas con barro clasificado en crudas, finas y "medianas": asimismo, dos hornos "uno grande de campana corriente para cocer loza" y "otro horno menor de campana corriente para lo mismo" y otro horno "nombrado Padilla de reducir a almártaga el plomo con el estaño" o "de fundir metales". La división interna del trabajo también es perceptible, se aprecia al maestro "que vedria y carga los hornos", es decir, de cubrir las piezas con la capa de vidrio y ponerlas en el horno, al maestro que efectúa las "tareas de labrar" o modelar, al "maestro pintor" o decorador, al maestro que cargaba los "hornos de lo blanco" o de loza, a los "negros peones que queman los hornos" y los "negros que queman los hornos de colorado" o de alfarería, a los arrieros que conducían la leña y el barro. Finalmente, se observa en uno de los inventarios, la mención de un libro que trata sobre la loza, "un tomo de a folio". Todos estos datos son muy valiosos pero resultan insuficientes para precisar el proceso de fabricación de la loza y el azulejo en la Colonia.

Otra referencia documental sobre la loza, es la propuesta de las Ordenanzas que el Alcalde del Gremio de Olleros, Alvayaderos, Municioneros y Peltreros presentó al Cabildo para su aprobación en 1785.[96] Como ya lo observó Sara Acevedo, estaban orientadas más a la producción de loza en un momento en que se suponía que la industria limeña estaba desarrollada.[97] Dichas Ordenanzas, en lo que toca a la ollería, se refieren al interés de cuidar la producción, en el esmero que debía ponerse en conseguir una pasta con la capa de color adecuadamente vidriada "para evitar que se descascare conjuntamente con la pintura".[98] Así, para lograrlo, no solamente debían de vidriar con plomo sino "que el vidrio debe mezclarse con estaño, en proporción de un quintal de plomo [por] dieciséis libras de estaño (...) para la loza fina" y de "un quintal de plomo [por] ocho libras de estaño siendo fino 'para que la loza ordinaria salga bien vidriada'".[99] Estas Ordenanzas son los datos más precisos que se conocen para hacer la capa vítrea.

En suma, por lo que refieren estos documentos se observa desde ya que la calidad de las tierras locales no ofrecieron la resistencia y ductilidad de las españolas, dificultades que nunca se lograron superar pero sí acondicionarlos al proceso de

---

[96] Francisco Quiroz Chueca y Gerardo Quiroz Chueca: *Op. Cit.*, 1986, pp.133-34.

[97] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, p. 69.

[98] *Loc. Cit.*

[99] *Loc. Cit.*

producción local. Los demás materiales para la capa pictórica y vítrea se importaron desde la metrópoli mas la división del trabajo al interior del oficio presentó variaciones notables. Es obvio que acá se siguieron los mismos procedimientos empleados en Andalucía y Castilla, adecuándose a las condiciones encontradas en los materiales y forma de vida locales. La preparación del barro fue fundamental, tal como se ha observado, se usó varios pozos para sedimentarlo y colarlo a fin de evitar impurezas; asimismo, la utilización de molinos para conseguir pastas homogéneas y fluidas, y clasificarlas por calidades que van desde crudas a finas; también se usaron los molinos para preparar los colores y el vidrio respectivamente. Los tipos de hornos, unos para la cocción del bizcochado y la fijación del decorado vítreo, y otro especial para fundir solamente los óxidos metálicos. Para el decorado, al igual que en España se empleó a maestros pintores exclusivamente, aunque allá fue más frecuente que las mujeres se dedicaran a esa tarea.

Respecto al azulejo, el proceso de fabricación desde la preparación del barro, la aplicación del color y el vidriado, es igual que la loza o la mayólica. Lógicamente, el azulejo se diferencia y se caracteriza por sus formatos, funciones y decoraciones, propios para los revestimientos arquitectónicos. La técnica que se empleó en Lima fue la pisana, es decir, la del azulejo plano pintado. A excepción de algunos fragmentos de azulejos de arista o cuenca hallados en las excavaciones arqueológicas de la Casa Osambela, no existen en Lima otras evidencias materiales ni referencias escritas acerca de azulejos hechos en otras técnicas, como sí fue común en otros lugares del continente americano, como en el Caribe o en Venezuela, en donde se han encontrado mayores restos de azulejos de arista en excavaciones arqueológicas.[100] El hecho de que en Lima no se hayan encontrado más ejemplares de esta técnica de arista, se debe a que su uso estaba ya en declive en España justamente porque se imponía la técnica del azulejo plano pintado y también, quizás, porque el proceso de la Conquista se extendió demasiado en el Perú y retrasó el desarrollo de la arquitectura tanto civil como religiosa de envergadura, de tal manera que no hubieron mayores oportunidades para la decoración con azulejos de arista durante el siglo XVI.

---

[100] Ver a Carlos F. Duarte y María L. Fernández: *La Cerámica durante la época colonial venezolana.* Caracas, 1980, pp. 27-31. Los ejemplares de azulejos que presentan estos autores fueron hallados en Caracas y en las islas de Santo Domingo y Cubagua, y corresponden a la primera mitad del siglo XVI en su mayor parte.

Como ya lo han observado estudiosos como Harth-Terré, las diferencias apreciables entre el azulejo español y el azulejo limeño se encuentran en las clases de arcillas y tierras empleadas, en la fijación de los esmaltes por la cocción y en la calidad de los diseños, esta última debido más a la habilidad manual y creativa del artífice ceramista.[101]

Los azulejos sevillanos presentan la pasta con el grano más fino y compacto, cuyo color es de tono rosa pálido, crema o gris pálido. Sus bordes son achaflanados y si son golpeados producen el característico sonido metálico. Los azulejos limeños son de pasta rojiza o anaranjada, sus bordes son ángulos rectos y su capa vítrea es espesa (Figs. 4 y 5). Las diferencias en las tierras se deben a que la pasta española contiene grandes cantidades de caolín y feldespato, sustancias que permiten el color claro y otorgan mayor ductilidad y resistencia ante el calor; es por ello, que la buena calidad de estas mezclas permitió al azulejero hispano reducir el espesor de las piezas entre 14 y 17 mm.; en cambio, la pasta limeña contiene más óxidos de hierro y ciertos carbonatos, los cuales propician ese color rojizo y también menor resistencia a las temperaturas altas, es por ello que el azulejero en Lima engrosó los azulejos entre 18 y 22 mm. para evitar las rajaduras durante el horneado.[102]

En general, los azulejos criollos muestran menor consistencia en el trazo de los diseños y sus colores son más opacos o desvaídos, sobre todo el azul, sin conseguir la claridad y brillantez observadas en los esmaltes metropolitanos, compárese, por ejemplo, los azulejos criollos que están en la portería y ante-portería con los azulejos sevillanos del claustro mayor en el convento de San Francisco de Lima. Cabe agregar que los azulejos sevillanos presentan numeración ordinal para facilitar la colocación de composiciones complicadas, cosa que no sucedió en las piezas limeñas.

En relación a los formatos de las piezas, se emplearon los mismos que en Sevilla y Talavera de la Reina. La nomenclatura de las piezas también fue la misma. En los documentos de la época se encuentran denominaciones como "alfombra" para señalar los paños, "adeferas" o "adeseras" para designar los elíceres, los cuales eran también conocidos por los motivos representados en ellos como "caracolillos", "coronas",

---

[101] E. Harth-Terré: "Ladrillos vidriados o azulejos." En: *Ingeniería*, No. 64, Lima, 1918; *Ibidem*: *Op.Cit.*, 1957; *Ibidem* y Márquz A.: *Op. Cit.*, 1958, pp. 421-422.

[102] Humberto Rodríguez Camilloni y Víctor Pimentel Gurmendi: Conjunto Monumental del Convento e Iglesia de San Francisco de Lima. Proyecto Integral para la Conservación-Restauración y Adecuación Museológica. Lima, Vol. 11, 1975.

"galones", "cadenetas", etc; asimismo, los azulejos cuadrados que conformaban los frisos, entrepaños y remates eran nombrados en ocasiones por las composiciones decorativas que representaban como "lazos", "subientes" y "angelitos".[103]

Respecto a la disposición compositiva de azulejos, el modelo más usado fue el zócalo, especialmente en los claustros conventuales, naves y capillas de los templos, y en las salas y patios de las mansiones. Con las mismas pautas marcadas por la estructura del zócalo se decoraron también los frontales de altar, los antepechos ventanales, pilares, gradas, pisos, albercas y tinajeras. No se conocen evidencias materiales ni referencias sobre el uso de azulejos en las vigas de los techos, cornisamentos, bóvedas, cúpulas y torres en Lima, tal vez, a causa de los frecuentes terremotos.

II. 3. *Los Azulejeros*

La información reunida hasta ahora permite afirmar que la procedencia de los ceramistas fue exclusivamente española, esencialmente andaluza y castellana. No se conoce, por ejemplo, la presencia de artífices italianos importantes como ocurrió en el género de la pintura mural o de caballete. Más bien, el panorama de la ollería es semejante al de la escultura, en la cual desde el siglo XVI y parte del siguiente fueron artistas hispanos quienes fundaron talleres, formaron discípulos criollos, indios, negros y mestizos. En la ollería limeña predominó la presencia del negro no sólo como peón sino también como oficial, superando en la frecuencia de participación al indio.

En vista que las ollerías podían albergar tanto a los fabricantes de loza y de azulejos al mismo tiempo, se considerará en adelante a todos los nombres de ceramistas conocidos hasta el momento que trabajaron en Lima durante el periodo colonial, en especial de los siglos XVI y XVII que circunscriben la realización de la obra azulejera de Juan del Corral, asunto principal de esta tesis.

Se conocen pocos nombres de olleros en los primeros años del Virreinato. Hacia 1573 había en Lima cuatro olleros[104], y según Harth-Terré, hacia el último cuarto del siglo XVI, eran más de una docena de olleros los que pagaban el impuesto de alcabala, entre ellos "afamado taller era el de Luis Ramírez por los años 1580 al 85".[105] En los

---

[103] Harth-Terré- Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, pp. 422-423.

[104] S. Acevedo; *Op. Cit.*, 1992.

[105] Harth-Terré: *Op. Cit.*, 1957.

años iniciales del siglo XVII, esta situación se mantuvo sin mayores variaciones; así se tiene noción que el ollero Francisco de Ponte tenía su taller en la calle Malambo en el barrio de San Lázaro[106]; asimismo, un colega suyo, Lázaro Romero, estableció su ollería junto al puente sobre el río Rímac y tuvo que abrir un pasaje para ingresar a su taller el cual fue conocido después como el Callejón Romero.[107] Sin embargo, sobre la labor de estos artesanos no se tiene ninguna noticia.

Como ya se mencionó en esta tesis, Juan Martín Garrido es el primer maestro azulejero en Lima conocido documentadamente, en 1619.[108] Según el mismo Harth-Terré, posiblemente fue natural de Sevilla y bien pudo haber sido enviado por Hernando de Valladares conjuntamente con los azulejos para el claustro de Santo Domingo, justamente para colocarlos.[109] Los únicos azulejos que se conservan de él son los entrepaños que llevan las inscripciones de su apellido y la fecha 1620 en el mencionado claustro.

Se conoce el nombre de Alonso Godines, natural de Guadalajara-España, quien hacia 1619 habría colocado los azulejos sevillanos en el claustro de San Francisco de Asís, además de haber fabricado azulejos en dicho convento, y que Ricardo Palma se encargó de hacerlo célebre en una de sus tradiciones.[110] Sin embargo, no hay ninguna documentación que avale estas afirmaciones, todo lo contrario, los datos y documentos disponibles lo niegan totalmente.

Miguel Pérez es otro azulejero. Como ya se ha visto, entre 1629-1635 firmó un contrato para fabricar unos azulejos para la iglesia de San Pablo de la Compañía de Jesús. Se ignora su procedencia y no se tienen otras referencias de su vida y actividad.

Francisco de Soto es también otro azulejero cuyo origen se desconoce, tuvo su taller en el barrio de San Lázaro y en el año 1627 trabajaba con Francisco de Vargas también azulejero; poco después en 1631, de Soto fabricó unos azulejos para el zócalo de la capilla de San Pedro Mártir de la Inquisición, y al año siguiente su socio Francisco

---

[106] J. Bromley y J. Barbagelata: *Op. Cit.*, 1949, p. 34.

[107] *Ibid.*, p. 45.

[108] Véase nuestra pág. 32.

[109] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 433.

[110] B. Gento: *Op. Cit.*, 1945, p. 278.

Vargas entregó el resto de los azulejos para dicha capilla.[111] El año 1632, Francisco de Soto vendió los azulejos para el balcón-ajimez de la casa del Inquisidor Mayor.[112] Dos años después, de Soto figuraba como "maestro azulejero", conjuntamente con Eugenio Días "maestro de asentar los dichos azulejos", concertado para colocar azulejos en las salas principales de una casa.[113]

Por esa época también trabajaba Diego Básquez de Lugo, quien como testigo de un matrimonio en 1639, declaró ser pintor de azulejos, de edad de 40 años, natural de Villafranca y que residió en Puente de Arzobispo. Fundó taller en Lima en 1620, antes estuvo en Puebla de los Angeles, México, en donde aprendió el oficio.[114]

El máximo representante de la azulejería limeña colonial fue, sin duda, Juan del Corral, el más documentado, quien a juzgar de Harth-Terré, desplazó definitivamente del mercado limeño al azulejo de Castilla,[115] y que entre 1640-1665 representó el periodo de mayor apogeo de la producción del azulejo criollo. Por ser este ceramista el objetivo principal de esta tesis, su vida y obra serán tratadas con mayor extensión en los dos últimos capítulos.

Algunos ceramistas contemporáneos a Juan del Corral son Diego de la Cerda, proveniente de Ayamonte en 1636, que figuró como ollero y azulejero,[116] aunque no se le conoce obra alguna; Diego de la Concha, que alternó en el taller de Juan del Corral, firmó un concierto fechado en 3 de julio de 1648, en el cual se obligaba entregar y vender al contador Juan Pereyra Cotino la cantidad de 1200 azulejos para la capilla mayor de la iglesia del monasterio de las Descalzas de San José[117]; Alonso de Cuenca es igualmente azulejero con ollería propia en 1659, fue alférez del gremio de olleros y

---

[111] Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit.*, p. 432.

[112] *Ibid.*, p. 420

[113] El concierto se efectuó ante el escribano Francisco de HOLGUIN, año 1634, protocolo 928, folio 25v (A.G.N.).

[114] Harth-Therré y Márquez Abanto: *Op. Cit.*, 1958, p. 414.

[115] Emilio Harth-Terré: "Historia de la casa urbana virreinal en Lima." *Revista del Archivo Nacional.* Lima, tomo XXVI, entrega 1, p. 151.

[116] Harth-Terré: *Op. Cit.*, 1957; *Ibidem* y Márquez: *Op. Cit.*, 1958, p. 435, nota 49.

[117] *Ibid.*, p. 422, nota 32; A.G.N., escribano Marcelo de OCHANDIANO, año 1648, protocolo 1285, f. 487v. Nuevamente se conciertan en el folio 1004v.

recibió en su taller aprendices como Alonso de Herrera entre 1665-70,[118] pero no se conocen obras suyas.

Otro ceramista por esos años fue Diego de Mayorga, de quien ignoramos si fabricó azulejos, pero como ya se anotó, dirigió la cochura de unos ladrillos grandes para la construcción de la iglesia de San Francisco.[119] Entre 1656-1660, actuaba también Domingo Díaz Herrera, siempre departiendo entre la ollería y los azulejos. Se declaró "ollero y pintor de loza" en 1656, español vecino de Lima y con 45 años de edad[120]; compartía su oficio con Agustín Dueñas quien era español nacido en Lima, es decir, un auténtico criollo, el mismo, que más adelante, en 1680, figuró como "maestro ollero de colorado y blanco" en documentos notariales en los que asentaba aprendices para enseñarles su oficio.[121] Otro maestro ollero es Juan Sánchez Espinoza, español, quien trabajó entre 1657-1661. Declaró ser de 54 años en 1659.[122]

Es muy probable que hacia el último tercio del siglo XVII, la gran mayoría de los ceramistas, fueran ya nacidos en Lima y que aprendieron el oficio de los maestros españoles como Garrido, Básquez Lugo, Juan del Corral, etc. Uno de ellos podría haber sido Pedro Cornejo, cuya obra aunque no de gran factura aún se conserva en el revestimiento del lavatorio de la sacristía de San Agustín y data del año 1669.[123] Cornejo aparece también en 1670 para hacer la obra de azulejos de la iglesia de los Ermitaños Agustinos.[124] Juan de Robles es mencionado como propietario de taller en el barrio de Santa Ana en 1690, según las Cuentas de la Cofradía de San Pedro de la Compañía de Jesús.[125] Cierran el siglo, nombres como el de Miguel Dueñas, sobrino de Agustín Dueñas, ocupándose del taller de su tío; Pedro Salas que, según documento

---

[118] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 436.

[119] Véase nota 90.

[120] Según documento matrimonial citado por Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 463.

[121] Primero asienta a Nicolás Orellana, menor de 18 años, por el tiempo de una año, ver A. G. N., escribano Juan Francisco CUELLAR, años 1666-67 / 1676-1684, protocolo 412, folio 52v. Luego, en el siguiente folio de este protocolo asienta a "Antonio Marcelo Ramírez, menor de veinte y cinco y mayor de diez y siete" por tres años.

[122] Harth-Terré y Márquez *Op. Cit.*, p. 436.

[123] *Loc. Cit.*

[124] Harth-Terré: "El azulejo joya limeña." *El Comercio*. Lima, 28-07-1944, p. 22.

[125] Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit.*, 1958, p. 437.

matrimonial de 1669, se declaró ser natural de Callao, con 35 años de edad y con taller en el barrio de San Jacinto; y Francisco de Fuente, natural de Burgos, con su taller en el barrio de Santa Ana.[126] No se conocen sus obras.

En el siglo XVIII, se tienen algunos nombres de ceramistas que Harth-Terré y Márquez Abanto han extraído de los archivos[127], de los cuales no se puede precisar su labor como azulejeros ni sus obras. Así, por un expediente matrimonial de 1706, se conoce a Cristóbal Barreto de 28 años de edad, pintor de loza y, tal vez, con tienda en la calle Malambo. Hacia 1709 figuraban como ceramistas Xavier Ribera y Cristóbal Manrique. En 1710, aparece Severino Blancas de 40 años de edad, con oficio de maestro ollero y azulejero, español, vecino de Lima. Juan Jaramillo es otro ceramista de quien se tiene referencias más exactas, en 1714 figura en la Cuentas de los gastos en azulejos de la capilla de Jesús Nazareno en la iglesia de Santo Domingo y se denominaba "azulejero". En ese mismo año, está Nicolás Barreto, que fue hermano del ensamblador Joseph y declaró ser español con 35 años de edad y con oficio de "pintor de loza'; debe ser el mismo que en 1700 "vivía en la 'quadra en contorno de Rufas'".[128] Francisco Barreto era otro ceramista con taller en 1729. De uno de estos ceramistas apellidado Barreto, es muy posible que sean los azulejos que actualmente adornan los zócalos de la casa de Torre Tagle ya que presentan la siguiente inscripción: "Barreto me izo año de 1735."

A mediados del XVIII, trabajaban en estos menesteres, Antonio García, quien era el Alcalde del Gremio de Olleros en 1744, maestro de pintar azulejos, con 36 años de edad.[129] En 1749, Pedro Blanco maestro ollero, azulejero, con taller en el barrio de San Jacinto, tenía a José Piñán como aprendiz, mestizo de 14 años de edad.[130] Es interesante la denominación de mestizo, en este caso, porque ello significaría que en el oficio que hasta entonces se conocían nombres de españoles y limeños criollos, ahora se aperturaba a estratos sociales más bajos, más aun, en el caso de Julián Camacho que en 1750 "era indio residente en Surquillo, pintor de loza".[131] Al parecer, solamente por

---

[126] *Ibid.*, 436-37.

[127] *Ibid.*, 438-39

[128] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992.

[129] Harth-Terré y Márquez: 1958, p. 438.

[130] *Loc. Cit.*

[131] *Loc. Cit*

estos años, el acceso de los indios en los talleres de ceramistas es más visible, porque hasta ahora no se había observado en los documentos hallados este tipo de casos. Como ya se señaló, los indios formaron probablemente un gremio aparte y se desempeñaron en los límites de la alfarería tradicional. Sin embargo, paulatinamente habrían incursionado en la producción de la cerámica vidriada y la loza. Este punto todavía está por aclararse.

En la segunda mitad del XVIII, en 1751, están Agustín Salado, con taller en la calle del Sauce[132]; en 1777 aparece Lucas de Ayala, con taller de azulejos, y Nicolás Esquivel como azulejero en unas obras para el Palacio del Virrey.[133] Más adelante, en 1785, aparece Juan de Lobatón concertado con los "Alcaldes de Varrio" en representación de la Superintendencia General de la Real Hacienda, para fabricar las placas o azulejos para la numeración de las casas y tiendas, que el mismo Lobatón se encargaría de colocarlos.[134] Cierra la lista de ceramistas, hasta hoy conocidos, Antonio Cortez quien efectuó en 1789 algunos adornos de barro cocido y coloreado, consistente en jarrones de color verde, pirámides y otros para las portadas y fachadas de las casas de la Inquisición en todo el frente de la plazuela[135], recordando de ese modo la decoración renacentista de las capillas de la Cárcel y de la Veracruz, de fines del siglo XVI. Se aprecia aún, la pervivencia de una tradición hispana tomada de los modelos italianos vistos especialmente en las obras del genovés Lucca de la Robbia y Francisco Niculoso de Pisa.

Este recuento de ceramistas permite apreciar que el número de azulejeros fue alto y que puede haber habido más de lo consignado en estas páginas. Así, según los datos expuestos, se tiene:

---

[132] *Loc. Cit.*

[133] *Loc. Cit.*

[134] A.G.N., escribano Mariano CALERO, año 1785, protocolo 164, folio 596; Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit.*, 1958, p. 438, se equivocan al señalar que Juan de Lobatón solo era el asentador de azulejos y no lo señalan como el fabricante. También mencionan a Rodulfo Iralde como el maestro azulejero. En realidad, se trata de Rodulfo Ilarde, quien conjuntamente con Manuel Sagástegui eran alarifes, pero que no llegaron a firmar concierto para la colocación de esas placas por no presentarse a la cita con los Alcaldes de Barrio, por lo que esta obra fue otorgada a Juan de Lobatón.

[135] *Ibid.*, p. 438, nota 61.

Epoca	Número de olleros
Siglo XVI	17
Siglo XVII	22
Siglo XVIII	16

Sin embargo, al margen de las obras de Juan del Corral, son pocas las que se conservan de los demás, las cuales no están plenamente reconocidas en cuanto a su autoría, y ello porque tampoco se han hallado los conciertos notariales que las respalden como sí ha sido posible en el caso excepcional de Juan del Corral, tal como se observará en el capítulo IV.

II. 4. *El Gremio de Olleros*

El interesante trabajo inédito de Sara Acevedo, ya mencionado, reúne la información más completa sobre este tema.[136] No obstante, faltan mayores referencias sobre el gremio de olleros en la era virreinal. Se desconocen, por ejemplo, aspectos de la creación de esta institución, las ordenanzas del Cabildo al respecto y las del propio gremio, así como la interacción entre ambas instituciones. De modo general se sabe que los gremios son organizaciones corporativas de origen medieval, basados en el sistema jerárquico que controla el oficio y a sus integrantes en plena concordancia con la autoridad gubernamental. También era usual que los gremios estuvieran bajo las advocaciones religiosas organizadas en cofradías y con posesión de capillas en las iglesias. Estas cofradías también se agrupaban de acuerdo a etnias, de españoles, indios, negros, mestizos y mulatos. No obstante, unidos por la práctica del mismo oficio no necesariamente podían estar organizados formalmente en gremios.[137]

Son pocas las referencias documentales sobre este asunto, una de ellas, la más antigua, es la ya mencionada Denuncia de Juan de Bribiesca a los olleros ante el Cabildo por vender sus productos a precios altos, y que el Alcalde del Gremio asumió la defensa con argumentos valiosos, los cuales están transcritos en esta tesis.[138] Asimismo, se ha mencionado ya que el gremio de olleros contribuía desde mediados del siglo XVI

[136] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992.

[137] *Ibid.*, p. 60.

[138] Ver nuestras pp.4 8-49.

con el impuesto de alcabala. En 1633 se estableció otro impuesto denominado la media *nata* que consistió en que debían pagar al Cabildo las personas que ejercían cargos públicos, las que tenían títulos de maestrías, los oficiales artesanos y las personas que desempeñaban cargos gremiales.[139] Sobre este último punto, algunos datos señalan, que Antonio Cuenca era alférez del gremio de olleros en 1657 y que Antonio García era su alcalde en 1744.

En realidad no es clara la situación de este gremio, pero se advierte su presencia. Al parecer fue un organismo de actividad intermitente, un tanto informal y débil, puesto que muchos olleros se habrían desempeñado individualmente sin mayores restricciones, como fue el caso de Juan del Corral, quien inclusive compartió su tiempo en otras actividades económicas ajenas a la ollería. Asimismo, a raíz de su falta de organización debió haberse desarrollado la producción cerámica en las haciendas y caleras de las órdenes y congregaciones religiosas, como la de los jesuitas que compitió en el mercado local. Estas circunstancias se asemejan a lo que aconteció también en el campo de la pintura a consecuencia de la desleal competencia ejercida por personas ajenas al oficio, como el licenciado Calderón, un clérigo que desde antes de 1649 se dedicó a industrializar y comercializar la pintura de lienzos. Ello motivó que los pintores decidieran formar su gremio para defender sus intereses económicos y profesionales; sin embargo, el gremio no llegó a consolidarse formalmente a pesar del destacado rol de los pintores en las artes de la colonia.[140]

Este relax en el funcionamiento del gremio de olleros, se debió con mayor probabilidad a las exigencias de las ordenanzas del Cabildo y también a las suyas propias, cuyos controles requerían de alcaldes, veedores y examinadores para otorgar autorizaciones no solamente en el ejercicio del oficio sino también para la apertura de tiendas comerciales. Las dificultades en ejercer dichos controles y en el deseo de eludirlos por parte de los artesanos, habrían sido las causas principales para que no se haya logrado una cabal organización gremial. El problema anárquico debió ser tan álgido porque en 1785 por propia iniciativa de los olleros, esta vez asociados con los albayalderos, municioneros y peltreros, se organizaron en un gremio y presentaron sus nuevas ordenanzas al Cabildo solicitándole su aprobación. El alcalde del gremio era

---

[139] Acevedo: 1992, p. 60.

[140] E. Harth-Terré y A. Márquez.: "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú: Pinturas y Pintores en Lima Virreinal." *Revista del Archivo Nacional*. Lima, tomo XXVII, Entregas I y II, 1963, p. 40 y ss.

entonces Don Nicolás Esquibel quien manifestó: "'no teniendo dicho gremio estatuto ni ordenanza que lo rija me ha parecido acertado y oportuno formar (...) las ordenanzas que precisamente necesita dicho gremio para su mayor arreglo, de modo que resulte en beneficio del real haber, del público y, al mismo tiempo del gremio quien ha estado careciendo de su arreglo y buena conformidad entre los yndividuos que lo componen.'"[141]

Como ya lo señaló Acevedo, estas propuestas estaban más dirigidas a la producción de loza, sin duda, con la finalidad de "proteger su actividad y economía, posiblemente ante el ingreso de importaciones masivas de loza y porcelana tanto europeas como chinas",[142] haciendo notar que se trataba de artesanos loceros criollos y contrapone a ellos la existencia de otro gremio conformado por indígenas y anota a Francisco Inca, natural de Huarochirí, quien en 1750 era dirigente del gremio de alfareros indígenas.[143] De lo cual se desprende también, por analogía, la posible existencia, si no de un gremio, al menos de una cofradía de negros alfareros, no en vano ya en 1581 hubo una concesión de sitio para altar y entierro para los hermanos mulatos de la cofradía de las Santas Justa y Rufina, que como se sabe son patronas de los alfareros en Sevilla.[144] Cabe añadir que no se tiene noción acerca de la conformación de una cofradía bajo la advocación de las santas sevillanas Justa y Rufina ni de ninguna otra advocación religiosa, lo cual si sucedió, por ejemplo, en la ciudad de México, cuyo gremio de olleros tenía su cofradía en la parroquia de la Veracruz bajo la advocación de la mencionadas santas.[145] Lo más lógico es suponer que en Lima también haya ocurrido de manera similar.

---

[141] F. Quiroz y G. Quiroz: *Op. Cit.*, 1986, p. 133.

[142] S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, p. 62.

[143] *Loc. Cit.* Al respecto en el A.G.N. se encuentra un testamento de un indio del pueblo de Santo Domingo de Huarochirí, que residía en Lima "En la ollería que llaman de Nuestra Señora de Cocharcas". Aunque éste no dice que sea alfarero, es evidente que en su pueblo el oficio era muy común, y por la cercanía a Lima se establecieron en ella. Ver Series Fácticas: *Testamentos de Indios*, legajo 1, folio suelto.

[144] Santa sevillanas martirizadas en el año 287, fueron vendedoras de cacharros. Ver S. Acevedo: *Op. Cit.*, 1992, p. 63.

[145] *Ibid.*, p. 64.

CAPITULO III

ESTUDIO HISTORICO, ESTILISTICO E ICONOGRAFICO DEL AZULEJO EN LIMA ENTRE 1600-1640

CAPITULO III

ESTUDIO HISTORICO, ESTILISTICO E ICONOGRAFICO DEL AZULEJO EN LIMA ENTRE 1600-1640

En este capítulo se muestra la evolución del azulejo en la ciudad de Lima en el período de 1600 a 1640 previo a la aparición de la figura de Juan del Corral. Es decir, las condiciones históricas, estilísticas e iconográficas en las que se desenvolvió la azulejería limeña y determinar, en lo posible, los factores y las fuentes que antecedieron, fomentaron e inspiraron su obra de azulejería, que es el objeto principal de esta tesis. Así, se verán dos aspectos fundamentales: a) la presencia del azulejo hispano en Lima y b) el azulejo criollo o limeño, y por tanto la trayectoria del azulejo en Lima durante la primera mitad del siglo XVII.

III. 1. **El Azulejo Hispano**

Como ya se ha señalado en páginas anteriores de esta tesis, la presencia del azulejo español en Lima se dio paulatinamente desde los inicios de la Colonia, aunque con ciertas restricciones, porque la información y los vestigios que de ello se conservan son escasos.[146] Como ya se anotó también, solamente la excavación arqueológica en la Casa Osambela ha permitido hallar algunos fragmentos de azulejos que datan del siglo XVI, algunos de los cuales son fragmentos que muestran haber sido fabricados con la técnica de arista o cuenca; técnica que fue empleada aproximadamente desde mediados del siglo XV a mediados del XVI, siendo desplazada justamente por la técnica del azulejo plano pintado.[147] Los diseños observados en estos fragmentos se aprecian también en los azulejos fabricados por Hernando de Valladares que poco más tarde llegaron para ornar el claustro mayor del convento de Santo Domingo.

Estos azulejos de Valladares son de vital importancia para el desarrollo de la producción azulejera limeña, de ahí que cabe destacar, aunque brevemente, la obra de este ceramista en la misma metrópoli. En realidad, los historiadores no han dedicado aún un estudio sobre la obra del taller de los Valladares. En el primer capítulo de esta

---

[146] Ver capítulo II, pp. 32-33.

[147] Ver capítulo I, p. 24.

tesis se ha anotado ya que el taller era, hacia fines del siglo XVI, uno de los más encumbrados en Triana, Sevilla. Fue dirigido por Juan de Valladares y alcanzó mayor auge bajo la dirección de su hijo Hernando entre 1590-1630, a quien sucedió su hijo Benito.

No está demás recordar que bajo el mando de Hernando de Valladares el taller recibió numerosos encargos para los revestimientos de los más importantes conjuntos arquitectónicos civiles y religiosos que se construyeron o se modificaron en Sevilla en esa época.[148] Entre ellos se cuentan los azulejos para los Reales Alcázares, los monasterios de Santa Paula, de la Cartuja de las Cuevas y de la Defensión; y las parroquias de San Vicente, San Lorenzo, San Isidoro, Santiago el Mayor, etc. Además sus azulejos fueron solicitados desde fuera de Sevilla, de ciudades como Cádiz, Córdoba, Ebora, Lisboa, y también desde ciudades transoceánicas como México y Lima.

Es precisamente en Lima donde se conservan dos de los mejores conjuntos de azulejos de Hernando de Valladares: el ya citado del claustro mayor de Santo Domingo y el del claustro mayor de San Francisco. Así lo han afirmado algunos estudiosos importantes, al referirse a una de ellas. Por ejemplo, el Marqués de Lozoya ha escrito: "El más bello lote de azulejería sevillana en el Perú, tan importante que es difícil encontrar su igual en la metrópoli es el de San Francisco de Lima."[149] O Harold Wethey, uno de los más conspicuos tratadistas del arte colonial peruano, quien ha manifestado: "Among the most magnificent in the World are Sevillian tiles upon the walls and piers of the large court of San Francisco."[150]

Es pertinente, pues, efectuar el estudio histórico, estilístico e iconográfico de estas colecciones en las que se reúnen todos los méritos artísticos y estéticos de los azulejos del taller de los Valladares y de la azulejería sevillana en general de ese tiempo, y por sus implicancias en el desarrollo ulterior de la producción de la azulejería limeña o criolla.

---

[148] *Ibid*, pp. 27-28.

[149] Juan de Contreras, Marqués de Lozoya: *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1944, Tomo IV, p. 622.

[150] Harold Wethey: *Colonial Architecture and Sculpture of Peru*. Cambrige Massachusetts, 1949, p. 93.

III. 1. 1. *Santo Domingo*

Poco se conoce de la construcción arquitectónica del claustro principal del convento de Santo Domingo de Lima. En la Crónica escrita por Fray Reginaldo de Lizárraga entre 1560 a 1602 se lee que el Provincial Fray Agustín Montes "hizo el claustro bajo, adornándolo con lienzos de figuras e imágenes de santos muy devotos."[151] Que durante el mandato del Padre Provincial Fray Salvador de Ribera (1582-1586) se "Acabó el claustro y la portería, tan buenos como los mejores de Castilla."[152] Y que desde entonces, en dicho claustro se efectuaban procesiones los primeros domingos de cada mes en devoción a la Virgen del Rosario y en el segundo por devoción al Niño Jesús. De otro lado, Harth-Terré ha señalado que la construcción del claustro dominico se inició en 1603 y estuvo a cargo del alarife Alonso de Morales.[153]

La gran concurrencia de gente a las procesiones efectuadas en el claustro, habría motivado aun más a los dominicos a culminar de manera excelsa la ornamentación del claustro y dentro de ello el revestimiento con azulejos importados desde España, ya que por entonces la producción azulejera limeña era incipiente y sin la calidad requerida. Es así que el 7 de mayo de 1604, según Antonio Sancho Corbacho[154], Fray Francisco de Vega, Definidor de la Orden de Santo Domingo de la Provincia de San Juan Bautista del Perú, celebró contrato con el ollero Hernando de Valladares para la entrega de una considerable cantidad de azulejos 'para la obra y ornato' de su convento. Exactamente se trataba de 'treynta mill açulejos quadrados a doce maravedis, diez y seys adeseras a seys maravedis, treynta mill verduguillos a quatro maravedis, tres mill aliçares a veynte e dos maravedis, quinientos e sesenta de suvientes a doce maravedis, quinientos e cincuenta açulejos mas para quatro altares conforme a los que están en el claustro de San Pablo de esta ciudad a precio de doce maravedis'.[155]

---

[151] Fray Reginaldo de Lizárraga: *Descripción de las Indias*. Lima, 1946, p. 62.

[152] *Loc. Cit.*

[153] Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez A.: "Las Bellas Artes en el Virreynato del Perú. Azulejos limeños." *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XXII, entrega II, Lima, 1958, p. 411.

[154] Antonio Sancho Corbacho: "Azulejos sevillanos en Lima." *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 3, tomo II, 1949, p. 98.

[155] *Ibidem*, p. 99. Según el mismo Sancho era una cantidad para cubrir una superficie aproximada de 250 metros cuadrados.

Cabe añadir, por la importancia de esta obra, el resto de la información que Sancho Corbacho extrajo del contrato citado. Así, para la mejor colocación de estos zócalos se comprometía Valladares 'a dar trasa de los paños e de la obra como an de estar para que sea modelo del oficial que los a de poner e asentar en las paderes e partes donde se an de asentar en las yndias para el monasterio donde se hace'[156], y finalmente Hernando de Valladares manifestó: 'me obligo a pintar en un paño un mapa dandome el modelo donde lo e de sacar y esto a de ser al precio de los demás dandome unas medias de seda demas de la paga ordinaria'.[157] Mapa, que dicho sea de paso, no se observa ni se ha mencionado anteriormente que se haya visto en los dichos azulejos del claustro dominico. La obra, según el mismo Sancho Corbacho, se culminó a satisfacción del Definidor Padre Vega el 19 de marzo del año 1605, tal como consta "por la diligencia de cancelación del contrato citado."[158]

La preferencia por los azulejos del taller de Valladares, al margen de su calidad, se habría dado por las estrechas relaciones de trabajo de este ceramista con la Orden Dominica en Sevilla en obras como del convento de San Pablo que tenía a la familia Guzmán como patronos o en la del Colegio de Regina Angelorum regido también por los dominicos. Es por ello, que en el citado contrato se señaló que los frontales de los altares esquineros debían ser como los que estaban en el convento de San Pablo.

De otra parte, es muy probable que el pedido de los azulejos de Valladares por los dominicos se haya ampliado por un año más, pues en los zócalos de azulejos que hoy se conservan predomina la fecha inscrita de "1606", la cual se repite en otros sectores del claustro.[159] Asimismo, matemáticamente se concluye que la cantidad mencionada en el contrato citado de ninguna manera habría cubierto todos los zócalos. Por ejemplo, para los entrepaños, pilastras o "subientes", en el contrato se señala que se debían hacer 560 azulejos, cuando *in situ* se observa que esa cantidad apenas sí cubriría poco más de la mitad de los entrepaños, es decir, que era menester un mayor número de piezas y en consecuencia se justificaría un nuevo contrato o la ampliación del

---

[156] *Loc. Cit.*

[157] *Loc. Cit.*

[158] *Loc. Cit.*

[159] También aparece la fecha de 1604 en una de las pilastras del zócalo Sur y en uno de los pilares de la arquería. Sin duda, la función de estas piezas fue para indicar el año en que se empezó a trabajar estos azulejos, en clara concordancia con el contrato citado.

anterior,[160] o también se justificaría la presencia de piezas criollas para completar los zócalos.

No hay certeza plena sobre la fecha de arribo de estos azulejos a Lima ni de su colocación en el claustro dominico. Tampoco se conoce el nombre o los nombres de los artífices que los asentaron. Harth-Terré y Márquez Abanto han considerado la posibilidad de que junto al envío de estos azulejos hayan venido asimismo los azulejeros que "habían de colocarlos".[161] Uno de ellos, el más probable, podría haber sido Juan Martín Garrido quien, como ya está anotado en esta tesis, aparece documentado en 1619 justamente para fabricar unos azulejos para los padres dominicos, y cuyo nombre está inscrito en uno de los entrepaños del zócalo. Otras pilastras similares se le puede atribuir, en ellas se observa la fecha inscrita de 1620 y la inscripción "VIVA MARIA".[162] En efecto, cabe la posibilidad que Garrido haya efectuado alguna "restauración" en estos entrepaños o haya complementado lo que originalmente faltaba. También es posible que tardíamente se hayan colocado estos zócalos porque en uno de sus trabajos Harth-Terré señaló que el claustro se terminó de construir en 1616.[163] De otro lado contribuye a esta hipótesis el hecho de que en el citado contrato de 1619 con Garrido, se mencione que los azulejos que debía fabricar sean como los que estaban en Palacio del Virrey (de los que se ignora su procedencia), es decir, no se toma como modelo de los que abundantemente habían en los zócalos de Valladares porque éstos probablemente no estaban colocados todavía. De haber sido así, es más factible que Garrido los haya colocado en el transcurso del año 1620, además de haber fabricado algunos azulejos para llenar los vacíos. Sobre Garrido se tratará todavía más adelante.

En suma, lo que la Orden Dominica pretendió con esta obra era simple y llanamente decorar su claustro a la mejor manera sevillana, eligiendo lo más perfecto de la azulejería que en esos momentos se producía en Sevilla y que bien merecía el esfuerzo para trasuntar los mares (Figs. 1 y 2).

---

[160] Hay 57 pilastras o entrepaños con 22 piezas cada una, en consecuencia se necesitaban 1254 azulejos, es decir, más del doble de lo que indica el contrato (ver nuestro catálogo Nos. 10 y 13).

[161] *Op. Cit.*, 1958, p. 433.

[162] Véase el capítulo II de esta tesis, p. 54 (Catálogo Nos. 40, 41 y 42).

[163] Emilio Harth-Terré: "Los azulejos del claustro franciscano fueron hechos en el Perú." *El Comercio*, 28 de julio, 1950, p. III. Aunque no lo sustenta con la fuente documental.

Estos azulejos son mencionados por primera vez por el Padre Bernabé Cobo en su famosa crónica *Fundación de Lima*, publicada en 1639 pero escrita entre 1628-29 en Lima:

> El claustro principal es el más adornado que hay en este reino, tiene las paredes y pilares bajos más de un estado y medio desde el suelo cubierto de azulejos de varias y curiosas labores, los cuales se trajeron de España.[164]

Años después, en 1681, el dominico P. Juan Meléndez los describió con mayor detalle y propiedad, destacándolos como si se trataran de tejidos colgantes en los muros:

> De las pinturas al pavimento van vestidas las murallas de finissimos azulejos divididos por alfombras de varias labores entre un romano de gallardos florages, que corre inmediato a los marcos de los lienzos, y una zanefa, que besando los pies, al pavimento le va siguiendo los pasos, y de alto a bajo entre vistosas caidas del Romano a la zanefa. Con el mismo lucimiento se ostentan lucidamente vestidas las pilastras, que texe las galerías, y los pretiles, que las dividen del centro por la parte que miran a las murallas. Toda esta siempre pendiente colgadura de vidriados brocateles se dibujó en la Ciudad de Sevilla el año de mil seis cientos, y se condujo a ésta con mucha costa, y trabajo, y después de tantos años, y mares, se conserva tan entera, que aun no ha despostillado un azulejo.[165]

A partir de entonces estos azulejos han soportado innumerables percances, tanto de la naturaleza como del hombre. En la era virreinal los terremotos de 1687 y 1746 fueron los más perjudiciales, sobre todo el último. Justamente se observan azulejos limeños posteriores a esa fecha completando o "restaurando" muchos de los diseños de los entrepaños. En el siglo XIX parece no haber mayores inconvenientes, pues el viajero francés Max Radiguet que estuvo en Lima entre 1841 a 1845 anotaba que el único claustro del convento de Santo Domingo que se mantenía cuidado era el principal.[166]

El panorama se muestra distinto en el siglo XX, en los años veinte, Harth-Terré observó que en el claustro fueron "retirados la mayor parte de los alicatados y sus piezas depositadas en barriles" sin guardar ningún orden, y luego al ser repuestas se trastocó la

---

[164] B. Cobo: *Obras de Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1964, tomo 2, p. 419. La crónica fue escrita entre 1628-29 y publicada en 1638, véase a Raúl Porras Barrenechea: *Los cronistas del Perú (1528-1650)*. Lima, 1962, p. 406.

[165] Juan Meléndez O.P.: *Tesoros Verdaderos de Indias en la Historia de la Gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, 1681, T. I, p.60.

[166] Max Radiguet: *Lima y Sociedad Peruana*. Lima, 1971, p. 90.

colocación original.[167] Además, en esos años se deben haber añadido algunas piezas, tal como se observa en el friso del zócalo en medallones con imágenes de Santa Rosa, San Martín de Porres, el Beato Juan Masías y otros santos que "han sido superpuestos en modificaciones recientes."[168] No obstante, hoy en día se puede apreciar en estos azulejos sevillanos que todavía conservan el esplendor de los años coloniales.

III. 1. 1. 1. Análisis estilístico e iconográfico

La estructura compositiva de los zócalos del claustro dominico es una de las más completas, es decir, tal como ya se trató en el primer capítulo de esta tesis[169], se compone de paños o dados con pilastras a los lados, un friso en la parte superior; separado por verduguillos y guardillas. No tiene la cenefa denominada base y se apoya directamente sobre el plinto que en este caso no toca el suelo. Finalmente, ostenta una fila de azulejos en la parte superior denominada remate o "cresta". A cada parte de la estructura compositiva del zócalo le corresponde determinados motivos decorativos típicos (Fig.3).

Estilísticamente los azulejos de Valladares en el claustro dominico limeño se presentan dentro de la tradición hispano-árabe, en la que todavía se evidencia la modalidad mudéjar combinada con el estilo renacentista, no exento por cierto de algunos rasgos manieristas. Como ya se trató con anterioridad, Valladares siempre se cuidó de presentar el dibujo bien ejecutado y los colores bien definidos y brillantes. En el caso de estos azulejos, predominan los fondos blancos, los diseños están delineados con marrón y ocre, y coloreados mayormente con azul, amarillo dorado y anaranjado.

Si bien es cierto que Hernando de Valladares redujo el repertorio de motivos decorativos que venía desde una generación anterior, sin embargo en estos zócalos se observa una considerable cantidad, especialmente en los paños. Al respecto, aquí se presentan los principales.

Los paños, dados o tableros se componen usualmente por motivos repetitivos compuestos por cuatro piezas de azulejo, por una o dos piezas en menor medida. En este

---

[167] Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit*, 1958, p. 432.

[168] Martha Barriga: "Transformaciones en una iglesia limeña, siglos XIX y XX." *Letras*, No. 90, 1986, p. 129.

[169] Ver el gráfico No. 1, p. 17.

caso no se observan composiciones figurativas. Algunos tableros contienen motivos de estilo mudéjar conformados por formas geométricas de aspas, rombos, polígonos, estrellas, herrajes, etc. y por lacerías combinadas con vegetales estilizados o ataurique; todos en conjuntos de cuatro piezas (Figs. 6, 7 y 8). En otros motivos se observa lo inverso, es decir, predominan los diseños de ramajes y flores estilizados de rasgos renacentistas sobre los geométricos y ataurique mudéjares generalmente en forma de medallones, algunos inspirados en casetones de artesonados de techo (Figs. 9 y 10). Asimismo, dentro del mismo patrón compositivo se hallan diseños más acordes al canon del renacimiento y del manierismo extraídos de los tratados de arquitectura, en especial de Serlio y Palladio; son los motivos llamados de "clavo" o "punta de diamante", algunos combinados con formas semejantes a cueros recortados (Figs. 11 y 12). También se observan diseños ligados a los grutescos como figurillas humanas o las "cabecitas tocadas que Serlio emplea en un diseño de artesonado"[170] en forma de soportes entrecruzados ortogonalmente (Fig. 13). En otros paños se aprecian motivos extraídos del repertorio textil, constituidos exclusivamente por vegetales, desprovistos de rasgos renacentistas o mudéjares y de estilo más sevillano (Fig. 14).

Pero la más pura expresión renacentista o manierista se observa en los grutescos representados en las pilastras. Estos espacios verticales están dedicados por excelencia a la representación de esos motivos, ya sea en una yuxtaposición de motivos sueltos o en forma de orlas vegetales ascendentes denominados también "subientes" o *candelieri* que en su momento de esplendor produjeron expresiones de exaltación como las ya citadas del Padre Meléndez al referirse al estilo y a la temática calificándolos de "Romano", "un romano de gallardos florages" o de "vistosas caidas del Romano a la zanefa", dando cuenta con ello de la valoración que había en el medio cultural limeño del arte italiano del renacimiento y del manierismo, el cual desde fines del siglo XVI había sido acuñado justamente con el término *romano*.[171]

En los azulejos sevillanos del claustro dominico se observan básicamente tres tipos de diseño que se repiten en gran parte de las pilastras.[172] El primer tipo se

---

[170] Paulina Ferrer G.: "Observaciones generales para el estudio estilístico de los zócalos de azulejos en Sevilla durante el siglo XVII." En: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, tomo I, 1982, p. 395.

[171] Sobre la aplicación del término *romano* ver E. Harth-Terré y A. Márquez A: "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú; Pinturas y pintores en Lima Virreinal." *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Lima, tomo XXVII, Entregas I y II, 1963, p. 20 y ss.

[172] Cabe anotar que algunas pilastras presentan diseños con motivos que corresponden a los paños, y en otros se aprecian diseños apropiados pero en azulejos de fabricación limeña.

compone de pares de piezas que contienen *puttis,* mascarones, medallones con cabezas femeninas y masculinas coronadas con laureles, jarrones, muchachas portadoras de cestos con flores y frutas sobre sus cabezas o canéforas, y veneras que las rematan (Figs.15, 15a, 16 y 17). Este tipo es el más abundante y la mayoría fechada en "1606", excepto una que tiene "1604" y otra con la inscripción "SEVILLA", las cuales indican el lugar de procedencia, el inicio y la culminación de la fabricación de estos azulejos. El segundo es tipo *candelieri*, en el que se suceden pares de atlantes, torsos femeninos, puttis a modo de capullos, una cabeza femenina con turbante y velos, la fecha "1606", un par de pavos reales, dos esfinges y un arco con dos jarrones (Fig. 18). Similarmente, otro tipo de pilastra destaca por la representación de dos sirenas, con turbantes en la cabeza, que sostienen con las dos manos una rama de laurel y como remate a un par de puttis. En uno de los ejemplares compuesto en gran parte con piezas criollas tardías se observa la fecha inscrita de 1604, la cual también indica el inicio de esta obra (Figs. 19 y 19b). Todas estas pilastras, sin duda, presentan los diseños de grutescos más exquisitos ejecutados a la manera *romana* que se conocen en Lima en los azulejos. Una interpretación al respecto se intentará más adelante cuando se toque las pilastras o entrepaños del zócalo del claustro del convento de San Francisco.

La excelente calidad en el dibujo y en la definición de los colores se aprecia en los frisos de fondo blanco, en los cuales está representada una gran orla vegetal en la que descuella el motivo repetitivo de dos angelitos sosteniendo en medio una elaborada cartela de corte manierista que contiene la efigie de un santo dominico. En efecto, los frisos parecen ser los espacios ideales para la representación de esta iconografía religiosa. Elevados sobre los paños y alejados del alcance de las manos de las personas que circulaban por las galerías, se constituían en los espacios reservados al reconocimiento de los beatos, mártires, santos y de todo hombre ilustre de la Orden Dominica (Fig. 21). Similarmente, los frontales de los altares angulares del claustro se constituyen también en espacios dedicados a la religión, y en el único que se conserva completo está la representación de la Virgen del Rosario, de símbolos cristianos y el escudo de la Orden Dominica (Fig. 20).

Todos los paños, frisos y pilastras están enmarcados por verduguillos azules y seguidamente por guardillas que presentan un solo motivo decorativo sencillo y repetitivo: una flor circular con cuatro pétalos (Fig. 3 y 20). El plinto no está a ras del

piso sino a una altura de 20 a 30 centímetros, lo cual induce a pensar en la posibilidad de que se haya eliminado la base o friso inferior cuando se efectuaron los trabajos de remozamiento del claustro en la década del veinte. Sin embargo, ante la carencia de vestigios o de piezas que hayan formado dicha cenefa lo más probable es que, como ya se anotó, los zócalos se hayan elevado esos centímetros respecto al piso y que jamás existió dicha base. El plinto en cuestión está compuesto por un motivo de ondas, o postas de volutas, tomado del tratado de Serlio.[173] Finalmente, los remates se componen de una fila de piezas que presenta a un querubín que se repite en cada azulejo.

En suma, prevalece en estos zócalos la función estrictamente decorativa, sin duda, porque ese era su rol principal y también porque la parte iconográfica de envergadura en el claustro se componía por los enormes tableros de medio relieve policromados de los retablos angulares y por la muy buena pintura de la serie de lienzos con escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán. El gran mérito de esta colección de azulejos radica en que era parte de lo más perfecto y bello de la producción sevillana de ese momento. Mejor modelo para fomentar la azulejería limeña, aunque esa no haya sido su intención, no se habría encontrado. Asimismo habría motivado también a los miembros de la Orden Franciscana a solicitar a Hernando de Valladares sus preciados azulejos.

III. 1. 2. *San Francisco*

Al igual que en Santo Domingo, los azulejos sevillanos más importantes se hallan en el claustro mayor [174] (Figs. 22, 23 y 24). No se tiene ninguna documentación de archivo exacta sobre la procedencia de estos azulejos, es decir, sobre el contrato de fabricación, pero sí valiosas inscripciones de la época en los mismos. Así, se observan las fechas de "1620", "1621" y "1638". En una cartela situada en uno de los pilares angulares del claustro se lee: "Hernando de Valladares me hizo año 1621."

---

[173] P. Ferrer G.: *Op. Cit.*, 1982, p. 406.

[174] La construcción del convento, incluido el claustro mayor, se inició en la época del Virrey Marqués de Cañete entre 1556-1561. Harth-Terré dio a conocer un concierto notarial de 1574 que da cuenta de ciertos aspectos de la construcción del claustro: estaba construida la arquería que daba a la iglesia y en proceso las tres restantes. En total 36 arcos. Ver el Prólogo en Benjamín Gento: *San Francisco de Lima.* Lima, 1945, p. XVIII. Asimismo el concierto citado en el A .G. N., escribano Juan de SALAMANCA, años 1571-75, protocolo 150, folio 16v.

Contiguamente otra cartela similar expresa: "Fray Juan Gomez y sus bienhechores enviaron por estos azulejos."[175]

Todo parece señalar que estos azulejos fueron fabricados paulatinamente a lo largo de varios años. Sin embargo, se puede distinguir claramente dos etapas muy diferenciadas: la primera entre 1620-1621 y la segunda entre aproximadamente 1630 a 1638, sin que ello signifique un corte marcado y definitivo entre ambas.

Las inscripciones arriba mencionadas permiten suponer que parte de los azulejos de la primera etapa habrían sido concertados con Hernando de Valladares en 1620 (fecha que se repite varias veces en las pilastras de los zócalos) por ser esta la fecha más antigua, y culminada al año siguiente tal como lo avala el nombre del ceramista con la fecha de 1621. Sin embargo, similarmente a lo observado en el convento limeño de Santo Domingo, no se descarta que el contrato se pudiera haber ampliado por un tiempo más o simplemente se habría celebrado otro para la fabricación de un mayor número de piezas, especialmente de los paneles con santos franciscanos.

Los azulejos de la primera etapa podrían haber arribado a Lima en 1622 si es que formaron parte del envío que figura en una carta de pago que un tal Bernardino Morales entregó al capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla, de quien recibió 1500 pesos "que el convento de San Francisco de esta ciudad le debía de resto de unos cajones de azulejos que trajo de España para dicho convento"[176]. Previamente, según el padre Gento, en 1621, el Vicario Provincial Fray Francisco de Otálara había enviado a España a Fray Miguel de Huerta, arquitecto y ensamblador, para tratar asuntos de vital importancia de la orden franciscana. Este se estableció en Sevilla con el oficio de Procurador del convento de Lima y de la Provincia de los XII Apóstoles. Como entendido que era en Bellas Artes es muy probable que personalmente se haya encargado de agenciar la fabricación y el envío de los azulejos; asimismo, es posible que Fray Miguel de Huerta haya puesto las manos en la obra de los azulejos en el taller

---

[175] Fray Juan Gómez es el célebre personaje de una de las *Tradiciones* de Ricardo Palma: "El Alacrán de Fray Gómez." Fue enfermero de San Francisco Solano, a quien atendió en sus últimos años de vida. Posiblemente por el prestigio que tenía en la sociedad limeña motivó a algunos acaudalados bienhechores y devotos para la compra de estos azulejos. Por esta gestión y por su valor de santidad fue representado en unos panelitos en dichos azulejos. Es muy probable también que la noble india Catalina Huanca haya sido parte de estos bienhechores. Véase Benjamín Gento: *Op. Cit*, 1945, pp. 274-275; Manuel Mendiburu la atribuye a ella todo el gasto de la adquisición de los azulejos, tanto de las paredes como de los pilares, ver su *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima, 1933, p. 145.

[176] A. G. N., escribano Juan de VALENZUELA, año 1622, protocolo No. 1937, folio 690. Citado en Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit.*, 1958, p. 412. Véase el documento transcrito en el anexo de esta tesis, No 1.

de Hernando de Valladares, por lo cual a él se referiría la enigmática leyenda e inscripción de versos que se halla en los zócalos del claustro franciscano, a saber: "Nuevo oficial trabaxa / Que todos gustan de veros, / Estar haciendo pucheros, / del barro de por acá."[177] A su regreso a Lima en 1625, trajo consigo algunas obras de arte, en las que se cuentan con certeza dos esculturas de la Virgen Inmaculada.[178] Por todo ello es factible también que Fray Miguel de Huerta haya traído consigo parte o el resto de los azulejos de esta primera etapa.

Ahora bien, si ya se encontraban en Lima estos azulejos, al parecer no fueron colocados inmediatamente porque siendo una obra tan notable no figura en la descripción del Padre Cobo en su mencionada crónica, quien solamente anotó:

> 'El claustro principal del Convento es muy grande y el más antiguo de esta Ciudad como lo muestra su fábrica que aunque fuerte, no tiene la hermosura y primor que lo que ahora se edifica.'[179]

Todo lo contrario, estéticamente la arquitectura del claustro y su decoración no estaba a tono con el estilo de la época, y sin duda merecía un remozamiento. En efecto, hay síntomas que indican que desde años anteriores existía ya un plan de obras para el mejoramiento total de la iglesia y del convento franciscano, y que Fray Miguel de Huerta se habría encargado de su realización. Así, entre 1613-14, en la iglesia se alargó el crucero de la capilla mayor; en 1624 se concluyó su única torre y en 1625 se reemplazó su cubierta de artesonado por otra de lacería. En este último año también se acabó de ejecutar la cúpula de estilo mudéjar que está sobre la escalera principal del convento.[180] Igualmente dentro de este programa se habría incluido la adquisición de los azulejos sevillanos. Pero como obras decorativas de esta magnitud involucran necesariamente a otras que las complementen, entre otros factores, habrían motivado a los franciscanos a remodelar primero la arquitectura del claustro mayor. Sobre esto último se conoce un concierto notarial con fecha de diez de mayo de 1633 que da cuenta de la reconstrucción del claustro; en efecto, para entonces solamente se había reconstruido uno de los ángulos y una de las arquerías, y se estaban concertando para

---

[177] B. Gento: *Op. Cit.*, pp. 182 y 277.

[178] *Ibid.*, pp. 254-255

[179] *Ibid.*, p. 270.

[180] *Ibid.*, p. 291.

cortar las piedras y ladrillos para lo restante.[181] Si para 1633 ya estaba construido uno de los ángulos más una arquería, significa que con anterioridad se venían efectuando los trabajos de remodelación, de tal manera que el lapso entre esta fecha y el momento en que el Padre Cobo escribió su descripción (1628-1629), resultaría, demasiado corto para permitir que los azulejos se hayan asentado en las paredes del claustro. Más bien se puede afirmar que para 1639 estaban ya colocados, al menos parcialmente, ya que se observa que en el entrepaño o pilastra del zócalo ubicado a la izquierda de la puerta principal de acceso al claustro está inscrita la fecha de "1639" y forma parte de un grupo de piezas fabricadas en Lima que reconstruye y completa el diseño sevillano (Fig. 51). Es notoria la falta de calidad, la rusticidad del dibujo y la opacidad del color en estas piezas criollas que contrastan fuertemente con los originales. Una "restauración" como ésta, pues, no se hubiera hecho sin que los azulejos hubiesen estado ya colocados en las paredes del claustro. Los trabajos de ornamentación fueron intensos y variados durante la década de 1630 porque al unísono se efectuaba la pintura mural con escenas de la vida del Patriarca de la Orden Franciscana[182] y la talla de los artesonados y de los retablos angulares del claustro bajo.[183]

La segunda etapa del arribo de los azulejos debió haber sido para completar la ornamentación del claustro, especialmente de los pilares; labor continuada sin duda por los mismos bienhechores del convento franciscano. Las razones y hechos que indican a este pedido como posterior a 1630 son varios. En primer lugar, además de realizar todo un proceso de remodelación física de la iglesia y el convento, existía ya con anterioridad

---

[181] Antonio San Cristóbal: "El claustro de San Francisco." *El Comercio*, Lima, 27 de enero de 1983, p. 2. El concierto en mención se encuentra en el A.G.N., escribano Gerónimo VALENCIA, años 1633-1634, protocolo 1925, folio 205v. Se celebró entre Juan de Ocariz Salbatierra, Síndico del Convento de San Francisco y los canteros Diego de Abila y Diego Félix, mediante el cual éstos se obligaron a "cortar (...) todo el ladrillo piedra y demás necesario para el claustro de Señor San Francisco de esta ciudad lo de abajo de él hasta la cornisa principal que son tres lienzos que han de corresponder al que está hecho en el dicho claustro en esta manera: primeramente banco y basas correspondiente de ladrillo cortado conforme lo de arriba las entrecalles de los pilares con los capiteles y orletas de una banda y de otra arquitrabe cornisa correspondiente al que está hecho como se dice arriba y por cada ángulo de los tres que hemos de cortar el dicho Juan de Ocariz Salbatierra docientos veinte pesos (...)". Se puede esgrimir como una prueba más de que sí se efectuó esta construcción el hecho de que en el concierto de 1574 dado a conocer por Harth-Terré (nota 29) se menciona que el claustro se componía de 36 arcos, mientras que el actual, que debe ser el mismo de 1633, se compone de 44 arcos.

[182] Ver Francisco Stastny: "Los murales de San Francisco." *El Comercio*, Lima, 17 de enero de 1983, p.2; *Ibidem*: "La historia del arte como ciencia ficción." *Oiga*, No. 116, 1983; *Ibidem*: "Jaramillo y Mermejo caravaggistas limeños." *Cielo Abierto*, No. 27, Lima, 1984, pp. 26-37.

[183] Gento: *Op. Cit.*, p. 282.

en el seno de la orden seráfica una honda inquietud por exaltar su doctrina, a sus miembros ilustres y su rol protagónico en la evangelización tanto en suelo americano como en otros continentes. Es por ello que se encomendó desde 1620 a Fray Diego de Córdoba Salinas para que obtenga información canónica sobre la vida y virtudes de los religiosos muertos en opinión de santidad y, asimismo, para escribir una Crónica que reúna la historia primitiva de la Provincia de los Doce Apóstoles. Como resultado de sus primeras indagaciones Fray Diego de Córdoba Salinas elaboró entre 1625-1628 una biografía de San Francisco Solano que se publicó en 1630. Después de mayor acopio de información, en 1649 culminó su famosa crónica, la cual se imprimió en 1651.[184] De tal manera que a la representación de las figuras de los santos tradicionales como el Fundador de la Orden, Escoto, San Buenaventura, San Luis, etc., se añadían las imágenes de los hombres que fructificaron en suelo peruano como San Francisco Solano y Fray Juan Gómez, amigo suyo. Este último falleció en 1631 a la edad de 70 años y, con los rasgos de esa edad, su retrato portando al Niño Jesús está representado repetidas veces en pequeños paneles de azulejos situados sobre los paneles de los pares de atlantes (Fig. 19). Un franciscano en vida en esos tiempos, por el principio de humildad que rige a su Orden, difícilmente hubiera permitido tal hecho, más aún si se trataba de una persona tan virtuosa como él, salvo que los bienhechores hayan obviado su aprobación. Más bien ello se ajusta más a un homenaje póstumo, es decir, se le habría representado entre 1631-1638.[185]

El acontecimiento de la Beatificación de los 23 Mártires Franciscanos del Japón celebrado en Lima en 1630, habría impulsado decisivamente a representarlos en los paneles de azulejos en los pilares bajos del claustro. Justamente para rendir homenaje y rememorar a sus más preclaros representantes, los franciscanos habrían efectuado la mencionada remodelación de las arquerías del claustro en 1633, e inclusive aumentado el número de pilares para albergar a un número mayor de figuras seráficas. El martirio de los franciscanos en el Japón ocurrió en 1597 y bien pudo haber formado parte en el encargo de la primera etapa[186], sin embargo el estilo de las representaciones de toda la

---

[184] Véase a Lino Canedo: "Introducción." a la crónica de Diego de Córdoba Salinas: *Crónica Franciscana del Perú*. México, 1957, pp. XIX-XXVI.

[185] Se decía que Fray Juan Gómez fue visto muchas veces con el Niño Jesús en las manos al igual que San Antonio de Padua. Por este motivo es que se le ha representado así en estos pequeños paneles. Ver a Fr. Diego de Córdova Salinas: *Op. Cit.*, 1957, p. 786.

[186] El martirio aconteció el 05 de febrero de 1597 en Nagasaki, por orden del Emperador Tagcosoma, véase *Vidas de Santos* de Butler. T. I, 1957, p. 267. Fueron beatificados en 1627, aunque en Lima se

serie de los santos se asemeja más al estilo de la escuela pictórica sevillana de la tercera década del siglo XVII. De tal manera que concuerda plenamente con la inscripción de carácter irrefutable que se encuentra en uno de los paneles de la serie de santos, específicamente en el ángulo inferior derecho del panel de San Francisco Solano, y que marca la fecha de su fabricación final: "Y acavoxe año de 1638 En 3 de Sepe." (Fig. 43) Finalmente, refuerza en este sentido el valioso concierto notarial con fecha 12 de diciembre de 1641 que señala que estaban en camino hacia Lima 118 cajas con azulejos provenientes de Sevilla para entregarse al convento de San Francisco de Lima.[187] En consecuencia estos azulejos debieron haberse colocado a partir de 1642, probablemente por Eugenio Díaz, quien era el más afamado asentador de azulejos y estaba muy relacionado a los franciscanos.[188]

III. 1. 2. 1. Estudio Estilístico e Iconográfico

Los azulejos de la primera etapa, de 1620-21, muestran la consabida calidad en el diseño y en la fusión de sus esmaltes coloreados en azul, verde, amarillo, marrón y

---

llamó Canonización y se celebró con gran solemnidad y suntuosidad en 1630, como correspondía a una ciudad que por entonces se tornaba barroca. El poeta franciscano Fr. Juan Ayllón escribió un extenso poema titulado: "Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima, a la canonización de los veintitrés mártires del Japón, seis religiosos de la Tercera Orden de Nuestro Seráfico Padre S. Francisco." Fechado en 16 de marzo de 1630, 87 pp. Lamentablemente, parece que no ha quedado ejemplar alguno en Lima desde hace mucho tiempo. Fray Juan Ayllón era natural de Lima, de 25 años de edad y todavía estudiante en la Orden, cuando recibió el encargo de sus superiores para perpetuar con la pluma este magno acontecimiento. Para ello recurrió por primera vez en Lima al estilo gongoriano, típica expresión del barroco literario, y del cual como muestra se conservan estos versos: "La jovial si lastimosa vida / De veintitrés en púrpura bañados / En la gloriosa del Japón Conquista / Sacros de Marte de Belén soldados." Cabe añadir que otros escritores del ambiente limeño aportaron también en esta obra con canciones, sonetos y décimas. Véase Manuel de Mendiburu: *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*. Tomo II, 2a. edición, 1932, pp. 337-338. Para esta oportunidad también se pintaron lienzos como el que está en la Recoleta del Cuzco: *Mártires del Japón*, obra de Lázaro Pardo de Lagos, 1630, véase José de Mesa y Teresa Gisbert: *Historia de la Pintura Cuzqueña*. tomo I, Lima, 1982, p. 22, fotografía 34. También en la portería del convento de Lima se hallaba hasta el siglo XVIII, por lo menos, un lienzo con el mismo título, ver Gento: *Op. Cit.*, p. 267. Recién en 1862 los mártires del Japón fueron canonizados.

[187] A. San Cristóbal: *Op. Cit.*, 27 de enero de 1983. El cargamento en cuestión se hallaba en el puerto de la ciudad de San Felipe de Portobelo. El concierto notarial se realizó entre el capitán Pedro Rodríguez Carasa y Juan Pérez de Iriarte, Fiador del convento de San Francisco, y se halla en el A.G.N., escribano Diego XARAMILLO, protocolo 2009, folio 1195v y ss. Está transcrito en el anexo de esta tesis con el No. 3.

[188] Eugenio Díaz figura como asentador de azulejos desde 1637, intervino desde 1642 en varias obras para la iglesia de San Francisco, inclusive en 1651 señaló en su testamento que se encontraba enclaustrado en dicho convento, enfermo y con la intención de convertirse en fraile. Véase el documento No.11 de nuestro anexo. Ver también A. San Cristóbal: *Op. Cit.*, 27 de enero de 1983; Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958.

blanco. Los paños de los zócalos ostentan una variedad notable de motivos usualmente compuestos de cuatro piezas en forma de medallón. Algunos motivos presentan rasgos mudéjares combinados con rasgos renacentistas, en los que predomina el lazo blanco y amarillo que encierra a vegetales estilizados en formas de rombos, cruces, estrellas y polígonos (Figs. 25 y 26). No falta algún motivo que prescinda del lazo y se presente conformado por cuatro lóbulos conopiales semejantes a pétalos y trazado finamente, encerrando pequeñas florcillas que en conjunto se parecen a un verdadero ataurique árabe (Fig. 27). Se repiten también gran parte del repertorio decorativo visto en el claustro del convento de Santo Domingo, especialmente aquellos que provienen de los tratados de arquitectura, a los cuales se puede añadir un motivo de marquetería o artesonado en forma poligonal con óvalos intercalados con formas de rosa náutica o estrella (Fig. 28). A este grupo netamente renacentista o manierista se les puede sumar el diseño ajedrezado en azul y amarillo con "alacranes blancos" (Fig. 29), el de punta de diamante (Fig. 30) y el compuesto por cuatro hojas de vid aspadas con rasgos más naturalistas (Fig. 31).

Lo más destacado se aprecia en el estilo figurativo. Aquí se da preferencia al fondo de color amarillo dorado a diferencia del blanco empleado en Santo Domingo. En el friso del zócalo está representada una orla similar a la que se observa en el claustro dominico; en ella están intercalados motivos de aves fénix, amorcillos provistos de mazas en actitud de golpear, y pares de angelitos sosteniendo un medallón o cartela que alberga un retrato de santo franciscano (Fig. 36). Esta composición es muy semejante al que realizó Cristóbal de Augusta en el Alcázar de Sevilla en 1578, representada también por el mismo Hernando de Valladares en Sevilla hacia 1600.[189] Al igual que en el zócalo dominico, este espacio tiene un carácter más sacro porque aquí se conmemora a los hombres más notables que han alcanzado la gloria celestial mediante la santidad o el martirio. Contrasta con la cenefa similar e inferior denominada *base,* que también presenta vistosos grutescos compuestos por un roleo intercalado con liebres, aves fénix, perros moteados, serpientes y mascarones, con un carácter más terrenal profano y en clara alusión al tema de montería (Figs. 37 y 38).

Los grutescos son más variados en las pilastras de los zócalos. En unas se muestran roleos al estilo *candelieri* empleado en los frescos del antiguo imperio

---

[189] En relación a Cristóbal de Augusta, ver a Juan de Ainaud: *Cerámica y Vidrio.* Ars Hispaniae, Vol. X, Madrid, 1952, p. 217 y Fig. 585; en relación a Valladares, ver a Pleguezuelo: *Op. Cit.*, 1991, Fig. 263.

romano, que se caracteriza por su movimiento ascendente o "subiente" y ondulante. De abajo hacia arriba se extiende un roleo de hojas de acanto en perfil con volutas, le sigue un par de arpías (seres con cabeza de mujer y cuerpo de ave) y dos aves en vuelo semejantes a palomas; continúan frutas que penden de los lados de un querubín sobre cuya cabeza está la fecha "1620" con dos palomas a los lados. En medio se levanta un busto femenino o una arpía, cuyas alas de vegetales se unen a dos pequeños mascarones. Sobre la cabeza de la arpía un cesto con frutas y una mariposa a cada lado. Finalmente, como remate dos figuras humanas de jóvenes desnudos que sujetan a un ser de aspecto demoníaco flanqueando una gran flor (Fig. 32). En otras pilastras este diseño sufre ciertas alteraciones en el orden, ya sea por la mala colocación o recolocación de las piezas y a veces por haber sido completado el diseño con piezas fabricadas en Lima. Existe otro tipo de "subiente" similar y más sencillo que muestra el diseño interior hasta la mitad, sobre la cual se alza una orla con un par de floreritos que enlazan a dos aves fénix en perfil opuesto picoteando frutos, seguidamente como remate dos *puttis* sedentes y desnudos que sujetan al medio una corona de laurel y portan en la otra mano una rama de palma (Fig. 33). Otro tipo de pilastra presenta un impecable dibujo y colorido; se compone en la base por un cesto de frutos, del cual se elevan hojas y flores sobre cuyos extremos posan dos aves fénix unidas por una pata; seguidamente se intercalan al roleo dos *puttis* de pie portando palmas y finalmente prosiguen dos querubines a modo de capullos (Fig. 34). Por último están los entrepaños que se componen de un roleo de tallo grueso, el mismo que también figura en los frontales y son de carácter meramente decorativo (Fig. 35).

Pero, ¿realmente existió en estos frisos y pilastras de los zócalos una intención de significar más allá de su carácter decorativo? Después de varios siglos, para entonces, los grutescos extraídos de las catacumbas habían perdido en gran parte su significación greco-latina o cristiana primitiva y solamente eran empleados con sentido ornamental, especialmente por los grabadores flamencos cuyo manierismo los llevó a inventar composiciones de grutescos de extremada fantasía.[190] Sin embargo, dada la seriedad del programa iconográfico franciscano, al parecer, sí hubo una actitud consciente en la elección de los grutescos, justamente por su valor simbólico de índole cristiano. Es decir, se incorporó grutescos con significación cristianizada a tono con la doctrina de la Orden Franciscana. Así, la presencia del ave fénix simboliza la

[190] Martín S. Soria: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1965, pp. 22-23.

resurrección, el triunfo de la vida sobre la muerte o la resurrección de Jesucristo, y por extensión, a la resurrección de los santos franciscanos que figuran en las cartelas, lo cual significa también alcanzar la vida eterna y el Cielo.[191] La presencia de los *puttis* jugando con la maza de Hércules "es una advertencia contra las tentaciones que amenazan el proyecto heroico"[192], aplicado en este caso como amenaza para conseguir el nivel de santidad. Los fruteros, las flores y las aves en las ceremonias paganas grecolatinas eran ofrendas a los dioses, especialmente a Baco. En el programa franciscano obviamente son ofrendas para los santos o simplemente para los cristianos. La paloma, además de simbolizar al Espíritu Santo, simbolizaba a las almas en la iconografía primitiva, y en estas pilastras están asociadas a las arpías, las cuales eran divinidades fúnebres en la mitología greco-latina, mensajeras de Hades y encargadas de transportar las almas al otro mundo. A su vez, las almas eran representadas como diminutas figuras humanas, las cuales se observan en las pilastras que son rematadas por los adolescentes que sujetan a un ser demoníaco que debe ser una representación un tanto transformada de una arpía. Aquí perdura todavía la forma representativa pagana, pero aplicable sin mayor contradicción al mundo cristiano.[193] Finalmente, la presencia de *puttis* o amorcillos portando palmas y coronas de laurel tienen significaciones obvias, que aluden claramente a los santos, especialmente a los mártires. En efecto, la palma simboliza la victoria, en este caso la victoria del martirio sobre la muerte. El laurel simboliza igualmente el triunfo, también la eternidad y la castidad. En suma, es evidente que el programa iconográfico de los zócalos gira en torno a la conmemoración y homenaje a los santos franciscanos, cuyas almas son enaltecidas con ofrendas, la resurrección y la vida eterna, es decir, con la gloria celestial.

La influencia italiana iniciada por Francisco Niculoso Pisano en la cerámica sevillana durante el siglo XV, alcanza en estos zócalos una de sus representaciones más genuinas. Se trata del motivo de pares de colosales atlantes que se repiten en los pilares esquineros de las arquerías y en los ángulos de las paredes (Fig. 40). Estos viejos y

---

[191] Sobre iconografía cristiana véase a George Ferguson: *Signand Symbols in Christian Art*. New York, 1961.

[192] Philippe Heuzé: "¿Un bosque de símbolos?." En: Unión Latina: *La pintura romana antigua*. Lima, 1996 (catálogo).

[193] J. Lapolulide: *Diccionario Gráfico de Artes y Oficios Artísticos*. Buenos Aires, 1943, tomo 1. Las mariposas volando que se observan en algunos entrepaños simbolizan la vida futura y generalmente suelen acompañar a la figura de la Muerte. Ver J. Humbert: *Mitología griega y romana*. Barcelona, 1985, p. 114.

barbados atlantes están unidos en tres cuartos y de espaldas, sostienen resignadamente sobre sus cabezas un capitel y sus cuerpos fornidos culminan en volutas como si fueran estípites, aquellos soportes típicos de la arquitectura manierista y, sin duda, son parte de la exacerbación formal propia de la imaginación fantástica que caracterizó a esa modalidad estilística. Una de las funciones que se les puede atribuir es que brindan la ilusión óptica de soportar el peso de la segunda planta del claustro.

Esta influencia pisana es perceptible también en los frontales de los altares de los ángulos del claustro, que ostentan diseños semejantes a bordados, compuestos de tallos carnosos, hojas, flores, zarcillos y diminutos racimos como si fuera una parra, divididos por un eje de simetría con un jarrón clásico (Fig. 39). En estos frontales alternan, además, medallones provistos de emblemas cristianos como los monogramas de la Virgen María y de Jesucristo, o también símbolos relativos a la doctrina de la Orden Franciscana como los brazos cruzados de Jesucristo y de San Francisco de Asís, y la cruz y las cinco llagas. Según Sancho Corbacho estos frontales son típicos del primer cuarto del siglo XVII y se observan ejemplares similares en la iglesia de Gibraleón (Huelva). Asimismo, acota este autor, que el repertorio decorativo de los zócalos franciscanos se comparte también en gran medida en la iglesia sevillana de Santa Paula.[194]

Los azulejos de la segunda etapa son con mayor seguridad los de la serie de **Santos Franciscanos** representados en grandes paneles en los pilares de las arquerías del claustro. Figuran el Patriarca San Francisco de Asís, el Inquisidor Lacome, San Luis Obispo de Tolosa, San Pedro Alcántara, etc. Asimismo, están otros menos tradicionales para la época como San Francisco Solano, quien en ese momento estaba en proceso para ser beatificado y santificado; y formando todo un conjunto aparte, los **Mártires Franciscanos del Japón**.[195] Este tipo de imágenes, denominados *cuadros devocionales* por Alfonso Pleguezuelo [196], se encontraban en boga por entonces en Sevilla reimpulsados por el éxito de la pintura española de caballete. El propio Hernando de Valladares para sus composiciones de azulejos recurrió en varias oportunidades a los

---

[194] A. Sancho Corbacho: *Op. Cit.*, 1949, pp. 103-104.

[195] De esta segunda etapa también serían los frontales y los entrepaños que tienen el mismo diseño de vegetales, los atlantes, los retratos de Fray Gómez, las cartelas que están en la parte superior de los pilares, entre otros por determinarse.

[196] Véase nuestro capítulo I, p. 27.

pintores más notables del medio sevillano.[197] En consecuencia, no sería extraño que para estos paneles, él o su hijo Benito, haya recurrido a un excelente dibujante. Es por ello, que las figuras de los santos franciscanos poseen un diseño muy elaborado, trazado con seguridad y vigor a la manera naturalista o realista, singularmente en los rostros y en las manos. El volumen se ha conseguido mediante la gradación sutil de las tonalidades de los colores, especialmente en las vestimentas. Los fondos son planos, en amarillo dorado, con nubarrones en la parte superior y con una decoración estilizada de plantas con flores en la parte inferior, los cuales por su menor calidad evidencian ser de otra mano.

Respecto al estilo de la azulejería sevillana, Pleguezuelo ha señalado que desde la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del siguiente, la tendencia era "predominantemente dibujística heredada del manierismo romano y florentino"[198] y que los volúmenes se interpretaban con "colores planos contrastados"[199], pero la novedad en estos paneles de santos franciscanos es la fuerte expresión naturalista en mucho de los rostros y manos a tono con el estilo caravaggista que desde Francisco Herrera "el Viejo" se hizo tradición en la pintura sevillana.[200] Confróntese, por ejemplo, con su *San Buenaventura ingresa en la Orden Franciscana* (1629), lienzo notable por los "estudios de cabezas de fuerte expresión individual y por la simplificación del colorido."[201] El mismo Zurbarán, impregnado de esta modalidad, realizó a partir de 1626 innumerables conjuntos sobre el tema de frailes y monjes causando una fuerte influencia, la misma que tal vez habría calado hondamente en los padres franciscanos para elegir el estilo para estos azulejos.[202] Y en cuanto a los colores planos contrastados, si bien es cierto que ello se observa en los nubarrones dispuestos en la parte superior de los paneles son sin duda de otra mano, pues estos rasgos desaparecen cuando se aprecia la rica gama de

---

[197] *Loc Cit.*

[198] A. Pleguezuelo: "Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana." Separata de *Archivo Hispalense*, No. 195, Sevilla, 1982, p. 92.

[199] *Ibid.*, p. 91

[200] Enrique Lafuente Ferrari: *Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1946, p. 166,

[201] *Ibid.*, pp. 143-144.

[202] De hecho los franciscanos en Lima, así como otras órdenes religiosas, hicieron suya la pintura de Zurbarán. Justamente de este pintor y su taller, los franciscanos conservan una serie de lienzos. Ver a Francisco Stastny: "El 'apostolado' limeño de Zurbarán." *Cielo Abierto*. No. 31, Lima, 1985. Algo más sobre el estilo naturalista adoptado por los franciscanos en la nota No. 205 de este capítulo.

tonalidades modeladoras de los volúmenes en los rostros, manos y vestimentas de los santos. En efecto, obsérvese por ejemplo la representación de **San Francisco Solano** quien tiene a tres indios americanos postrados a sus pies (Fig.41 y 42). Esta composición, aunque ligeramente incompleta, es una de las más logradas, si no la mejor, tanto en el dibujo como en el colorido, con marcados rasgos barrocos. Tratándose de un santo tan ligado a la Orden en Lima, es obvio que se le prestó sumo cuidado en su representación.[203] Cabe anotar que con este panel se culminaba la fabricación de esta serie porque en el ángulo inferior derecho está la inscripción mencionada con la fecha de 1638 (Fig. 43). Similar ejecución se aprecia también en otras imágenes de santos más tradicionales, como aquella de San Luis, que muestra un colorido mas vistoso, o en el excelente retrato sedente del doctor angélico "Escoto" (Fig. 44), única representación de este tipo en la serie, quien está en su silla ante su escritorio desempeñando su labor intelectual. Sobre este panel hay un friso con la representación de un par de angelitos sosteniendo una tarja con la imagen de la Virgen de la Inmaculada rodeada por algunas de sus letanías que guarda relación con el santo pues como se sabe Escoto fue un propugnador y defensor del dogma de la concepción purísima de María (Fig. 45).

Como ya se mencionó, uno de los factores fundamentales para la representación de esta serie debió haber sido la Beatificación de los 23 Mártires Franciscanos del Japón efectuado por el Papa Urbano VIII en 1627 y celebrada con gran fastuosidad por la Orden Franciscana de Lima tres años más tarde. Los *Mártires del Japón* están representados en dos formas compositivas. El tipo de composición más abundante es del mártir crucificado, con el pecho atravesado por dos lanzas formando un aspa, tal como se observa en el panel con la imagen de "S. Gonzalo García" (Fig. 46). Este tipo se

---

[203] San Francisco Solano es considerado la máxima expresión de la santidad y la evangelización franciscana en el Perú y en Hispanoamérica, desarrolló gran parte de sus actividades y milagros en la etapa final de su vida en Lima, donde murió en 1610 en olor de santidad causando gran conmoción. Inmediatamente miembros importantes de la sociedad limeña se dispusieron a efectuar los trámites para su Beatificación y Canonización. Véase a P. Luis Plandolit: *El Apóstol de América San Francisco Solano.* Madrid, 1963. Contemporáneamente a la fabricación de estos azulejos, su retrato figuraba en los actos oficiales, como en la celebración de las Fiestas por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, conjuntamente con los retratos de Santa Rosa y de los Reyes de España. Es descrito de la siguiente manera: "También de Fray Francisco, aquel solano, / Apostol desta tierra, / que a la peste del Vicio hizo guerra, / porque fue sol ardiente y ayre sano, / el retrato las almas encendía." Y junto a Santa Rosa: "Ambos desta ciudad tan aclamada, / que ambos los á jurado por Patrones, / y alli todos les dieron / dulias adoraciones, / porque testigos de sus vidas fueron." Véase Rodrigo de Carvajal y Robles: *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos. Lima, 1632.* Sevilla.

ajusta mejor a lo que aconteció en una colina cercana a Nagasaki en 1597.[204] El otro tipo muestra al mártir en el momento previo de ser degollado con un hacha por manos de un verdugo como se aprecia, por ejemplo, en el panel con la imagen de "S. Angelo" (Fig. 47) cuyo rostro evidencia un realismo notable que expresa un sentimiento de dulce gozo al ser sometido a la pena, puesto que morir a causa de la fe cristiana era considerado un ideal supremo. Esta modalidad representativa, si bien es cierto que no correspondió a la realidad histórica, sin duda, fue empleada con fines didácticos porque la degollación era desde tiempos inmemoriales la forma más común de "ajusticiamiento".

Lo curioso y paradójico en la representación de los mártires de origen japonés o asiático, es que éstos solamente son reconocibles por sus nombres inscritos en los paneles ya que no muestran los rasgos étnicos que los caracterizan; todo lo contrario sus rostros están españolizados, con rasgos similares a los que se observan en muchos de los tipos humanos que están representados en los lienzos de la pintura sevillana de esa época. El hecho de no haberse plasmado con realismo estos rostros orientales a pesar de haberse empleado el estilo naturalista, se explicaría con mayor probabilidad por el fuerte prejuicio racial imperante en la sociedad española de ese tiempo,[205] o también por un desconocimiento de los artistas de los rasgos étnicos del hombre japonés.

Esta serie de santos por su posición estratégica sugieren, al igual que los atlantes, la idea de soporte, pero más que físico de carácter espiritual. Son los pilares sobre los cuales se va edificando el prestigio de virtud y santidad de la Orden Franciscana.

Cabe añadir que sobre cada panel se encuentra un tablero pequeño con una cartela que encierra la efigie de un santo franciscano, sostenida por un par de amorcillos, sin embargo la calidad de su ejecución es inferior, especialmente de las

---

[204] Los mártires fueron sujetados a las cruces con cuerdas y cadenas en los brazos y piernas; las cruces se colocaron en una fila. Junto a cada uno había un verdugo listo para atravesarle el costado con una lanza. Ver *Vida de Santos* de Buttler, tomo I, p. 267.

[205] Como se sabe, el prejuicio racial era una de las bases de la división social en la metrópoli y sus colonias, especialmente en una ciudad como Lima directamente relacionada a ella. Este factor, entre otros, habría inducido a los franciscanos a no representar de forma realista a los japoneses; en cambio en el Cuzco, en el citado lienzo de Lázaro Pardo de Lagos, los franciscanos orientales son representados con rasgos étnicos semejante a los nativos americanos, tal vez, porque en el Cuzco la población indígena era más abundante y su cultura más notoria. Es más representados de ese modo habrían motivado a los cuzqueños a aceptar más fácilmente la evangelización. En su convento de Lima, lo franciscanos aplicaron con mayor libertad y propiedad esta modalidad naturalista en la pintura mural de la galería Oeste del claustro mayor, en escenas de la vida del fundador de su orden. Era el estilo más acorde para expresar los principios que pregonaban: sencillez, humildad y pobreza. Véase a F. Stastny: *Op. Cit.*, 1984; *Ibidem*: "Un muralista en Lima." En: *Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América.* Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, pp. 79 y 81.

figuras de *puttis* que se muestran desproporcionados y con rostros de adultos en vez de niños. Es obvio que estos diseños fueron ejecutados por otras manos, menos hábiles, que las que dibujaron los zócalos y los paneles grandes de santos.

En suma, la serie de seráficos se constituye en una obra sumamente original ya que no tienen parangón en España ni en otro lugar. Es parte de un programa especialmente diseñado para la realidad social limeña que solamente el intelecto franciscano pudo elaborar y trasladado magistralmente al barro vidriado por el taller de los Valladares. En su momento, se habría convertido en motivadora de la tarea evangelizadora franciscana en tierras peruanas.

III. 2. **Azulejos Criollos**

A decir verdad, es muy poco lo que se conserva del azulejo fabricado en Lima entre los años de 1600 a 1640. Igualmente son escasos los monumentos de los que se tiene noticia de que hayan tenido decoración con azulejos criollos en este periodo, y la mayoría de ellos son de índole religiosa como Santo Domingo, La Compañía de Jesús, San Agustín, la Capilla del Milagro perteneciente al conjunto monumental de San Francisco y uno que otro más.

Como ya se trató en el capítulo anterior, la primera referencia documental conocida hasta ahora sobre la producción azulejera local es el concierto notarial celebrado el 23 de septiembre de 1619 entre el maestro ollero Juan Martín Garrido y el Procurador de la Orden de Santo Domingo.[206] En efecto, Garrido se comprometió "hacer seis mil azulejos grandes y los que fueren necesarios chicos demás de los seis mil (...) de la forma y manera y colores de los que están en Palacio en la sala grande del Señor Príncipe de Esquilache", aunque no se señala para que ambiente del convento estaba destinado. Asimismo, Garrido se obligó a dar término el trabajo en seis meses, es decir, para fines de marzo de 1620, manifestando: "dentro de seis meses he de haber acabado de entregar los dichos azulejos", los cuales entregaría paulatinamente y por cada millar se le abonarían cuatrocientos pesos de a ocho reales. Pero, ¿por qué se tomó como modelos los azulejos de la sala grande del palacio virreinal? Probablemente porque los azulejos de Valladares todavía no estaban colocados en el claustro. De haber

---

[206] Ver el capítulo II de esta tesis, p. 54.

sido así, estos azulejos habrían sido para otro ambiente, tal vez para alguna capilla de la iglesia.

Se ha argumentado la posibilidad de que Garrido haya venido expresamente a Lima para colocar los azulejos de Valladares puesto que hacia 1616 recién se habría culminado la construcción del claustro mayor[207] y que haya fabricado las piezas que faltaban o que se perdieron en el camino. Se ha mencionado también la posibilidad de que Garrido haya efectuado una "restauración" de los paños sevillanos[208], los cuales se habrían dañado con el terremoto de 1616. Ello podría haber sido parte del contrato citado o bien como una ampliación de sus servicios por su buen desempeño en el cumplimiento del mismo concierto.

Sea como fuere, lo cierto es que en la galería norte del claustro dominico se observan unos entrepaños del zócalo con las siguientes inscripciones: "FECIT GARRIDO", "1620" y "VIVA MARIA" (Fig. 48, 49 y 50); todas con el mismo tipo de letra y que se diferencian claramente del tipo de letra de la inscripción "SEVILLA" fechado 1606 que aparece en uno de los entrepaños de la galería oeste. Las piezas cocidas por Garrido completan diseños vistos anteriormente (Ver Fig. 15) compuestos por *puttis*, mascarones, cabezas coronadas con laureles y canéforas, y si bien muestran una buena calidad en su ejecución, una observación minuciosa permite apreciar ligeras diferencias en la calidad respecto a los azulejos del taller de Valladares, básicamente en una ligera opacidad de los colores.

Lo más probable es que a la par que Garrido fabricaba los azulejos según el citado concierto, también completaba o restauraba el zócalo de azulejos sevillanos.

El hecho de que después, Garrido no haya aparecido documentado por ningún lado, hace suponer que éste -como lo sostuvo Harth-Terré- tal vez solamente haya venido a Lima por breve tiempo para colocar los azulejos sevillanos de Valladares y después cumplida su tarea haya regresado a España. No obstante, su obra y su presencia habrían contribuido sustancialmente a reavivar con intensidad el fuego del desarrollo de la azulejería limeña.

El Padre Cobo en su citada crónica, ofrece referencias sobre el uso de azulejos en solados y gradas de ciertos ambientes de la Catedral y en el convento de La Merced,

---

[207] Ver nuestras pp. 67-68.

[208] Nuestra p. 54.

pero no indica la procedencia de esos azulejos.[209] Al parecer, solamente a raíz de la importación de azulejos sevillanos por la Orden de Santo Domingo, se marcaron con fuerza las pautas a seguirse en lo sucesivo en el ambiente limeño. Desde entonces ya no se trataría sólo de la aplicación parcial del azulejo en los pisos y gradas, sino de su empleo en zócalos de grandes dimensiones como en el claustro del convento de San Francisco, ya tratado.

Asimismo, hacia 1620, la capilla de Nuestra Señora de la O de la Compañía de Jesús lucía 'una cinta de azulejos de vara y media de alto'[210], muy elogiada por su buena calidad por muchas personas -entre ellas el Virrey Conde de Chinchón-, quienes manifestaron que 'no vieron en España pieza que la igualase'.[211] Dada su gran calidad bien pudieron haber sido de procedencia española, sin embargo, desde muy temprano los jesuitas mostraron su capacidad para producir sus propios enseres cerámicos y por ello bien se puede argüir que dichas piezas podrían haber sido de fabricación limeña. En efecto, como ya se trató en esta tesis[212], con absoluta certeza se puede afirmar que en 1629 el ollero Miguel Pérez se comprometió a fabricar quince mil azulejos para la iglesia de San Pablo de la misma congregación que por entonces se terminaba de construir. La obra debió haberse cumplido a completa satisfacción ya que más adelante, en 1637, el cronista Padre Diego de Torres Vásquez anotaba refiriéndose al interior de la citada iglesia: 'Descúbrese bien el adorno de azulejos que tiene en redondo'.[213] Sin embargo, de estos azulejos nada parece conservarse ya que los que actualmente se observan muestran rasgos de ser muy tardíos, tal vez, posteriores al terremoto de 1746. Igualmente son tardíos los zócalos que están en la sacristía y aun aquellos restos de un zócalo que se conserva en el lavabo, anexo a la sacristía, aunque estos últimos son menos tardíos.

Gracias a los aportes documentales del Padre Antonio San Cristóbal, se sabe que en el año 1629 algunas de las capillas de la iglesia de San Agustín iban a ser adornadas

---

[209] Cobo: *Op. Cit.*, pp. 366 y 417.

[210] P. Rubén Vargas Ugarte: *Los jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, 1963, pp. 44.

[211] *Loc. Cit.*

[212] Ver nuestro Capítulo II, p. 43-44.

[213] R. Vargas Ugarte: *Op. Cit.*, p. 24

con zócalos de azulejos.[214] Efectivamente, poco tiempo después, el Padre Calancha los describió en su Crónica, aunque someramente: "dando remate con azulejos a la ermosura del templo".[215] Lamentablemente estos azulejos tampoco se conservan, pero es muy factible sostener que hayan sido piezas cocidas en Lima porque ya la industria azulejera local estaba más desarrollada.

De otra parte, una investigación arqueológica efectuada en la Capilla del Milagro ha permitido el hallazgo de algunas piezas enteras y fragmentos de azulejos, los cuales permiten tener una idea sobre el estilo, los motivos decorativos y la calidad del azulejo criollo en ese periodo.[216] En efecto, esta investigación ha demostrado que dicha capilla poseyó un solado a unos 36 centímetros debajo del piso actual con "azulejos simétricamente alternados con ladrillos"[217], además de unos zócalos en las paredes, los cuales se habrían colocado poco después del terremoto de 1630.[218] Los azulejos en cuestión, enteros y fragmentos, presentan el estilo y los motivos decorativos ya observados en los azulejos sevillanos de Santo Domingo y San Francisco, salvo alguna excepción. Básicamente son motivos compuestos por cuatro piezas con representaciones de un artesón con flores de lis en los ángulos, la misma flor de tamaño más grande y en forma de cruz circunscrita en un círculo, una rosa náutica central enmarcado por volutas y flores estilizadas, y estambres conformando cuatro lóbulos conopiales (Figs. 55 y 59).

Otros motivos hallados en esta capilla del Milagro y que ya se han observado en los zócalos sevillanos citados, son los motivos de olas enlazadas destinados para el

---

[214] Se trataba de las capillas de la Hermandad de San Eloy, de la cofradía de Santa Lucía y de la capilla de San Nicolás Tolentino. Véase A. San Cristóbal: "Capillas en Lima con pinturas murales." *Revista del Archivo General de la Nación*. Lima, 2da. época, No. 8, pp. 123-148.

[215] P. Antonio de la Calancha: *Crónica de la Orden de San de San Agustín en el Perú*. Lima, pp. 564-565.

[216] Ernesto Nakandakari: *Convento e iglesia de San Francisco de Lima. Investigación arqueológica*. Lima, s/f.

[217] *Ibidem*, p. 42.

[218] Esta capilla inicialmente denominada como Capilla de la Sangre cambió de nombre por el de Capilla del Milagro a causa de un hecho prodigioso de la Virgen Inmaculada ocurrido el 27 de noviembre de 1630, cuando inmediatamente después de un terremoto, la imagen de la Virgen que se encontraba en el nicho de la portada de la capilla quedó volteada por efectos del movimiento, con la mirada hacia el templo de San Francisco y que, luego, ante la presencia y la observación de muchas personas la imagen se movió sola para retornar a su posición inicial, esto es, con la mirada dirigida hacia el atrio y la plazuela. Hecho que asombró a la población que desde ese momento la comenzó a denominar como la Virgen del Milagro. A partir de ese suceso, la capilla se convirtió en un lugar de culto preferencial, se emprendió su remodelación y ornamentación con hermosas cubiertas de lacerías y artesonados, lienzos, retablos y azulejos. Véase a P. Benjamín Gento: *Op. Cit.*, 1945, pp. 225-233.

plinto. Asimismo, están las piezas con "puntas de diamante" rodeado por formas semejantes a marcos de cuero recortados. Más bien, el motivo de cresta o remate compuesto de hojas alternadas de palmeta con otras similares de mayor tamaño son los que después se observan con mayor abundancia en la azulejería limeña.

Estos azulejos de la Capilla del Milagro, dado el espesor que tienen, concuerdan plenamente con los de fabricación limeña[219] y, además, por presentar algunos motivos que no se observan en los envíos sevillanos tratados, permiten afirmar que son netamente criollos. Son claras muestras de lo que se venía usando en esos años finales del primer tercio del siglo XVII, y son también evidencias de que se imitaba a los azulejos sevillanos tanto en estilo, color y diseños decorativos.

La intensidad de la producción azulejera limeña en esta década de 1630 se incrementó notablemente y a la presencia de Garrido y Pérez debe sumarse la de otros azulejeros que aparecen documentados, como Diego Básquez Lugo, Francisco de Vargas y en especial Francisco de Soto relacionado con Eugenio Díaz, asentador de azulejos, y quizás también ceramista en algún momento.[220] Este último, que más tarde aparecerá trabajando conjuntamente con Juan del Corral, también se concertó en 1639 con el Mayordomo de la Cofradía de San Antonio de la iglesia de San Francisco para colocar azulejos, los cuales debían tomar como modelos a los que ya estaban puestos en la casa de don Pedro de Jaraba -más conocida como la "Casa de Pilatos"- oficial real de la Real Caja de Lima.[221] Hoy en día ya no se conservan los azulejos en la capilla de San Antonio, pero si quedan algunos vestigios en la Casa de Jaraba en algunos antepechos ventanales y son iguales a los que se observan en los paños de los zócalos del claustro y la portería del convento de San Francisco (Figs. 55 y 65), con lo cual se abre la posibilidad de que sean azulejos fabricados por Juan del Corral.

La "restauración" efectuada en uno de los entrepaños del zócalo de la pared Oeste del claustro de San Francisco[222] que tiene la fecha inscrita de "1639" (Fig. 51) y que completa la composición del "subiente', también puede ser señalada como muestra

---

[219] E. Nakandakari: *Op. Cit.*, p. 49, donde señala que las piezas tienen un espesor de 18 mm. Compárese con lo tratado en el capítulo II de esta tesis, p. 52.

[220] Harth-Terré: "Azulejos criollos y de Castilla." *El Comercio*, Lima, 28 de diciembre de 1957, pp. 2 y 4.

[221] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 420.

[222] Ver nuestra p. 75.

tangible de la azulejería criolla de este periodo y relacionable asimismo al taller de Juan del Corral con mayor probabilidad.

En suma, en este periodo de 1600-1640, se observa que la influencia sevillana, especialmente la de Hernando de Valladares, fue decisiva para la consolidación de la azulejería limeña, por sus aportes en las estructuras compositivas, estilos, colores y motivos decorativos. Asimismo, posibilitó el consumo cada vez mayor de azulejos, de tal manera que potenció la producción limeña, la misma que alcanzó madurez, autonomía y una calidad aceptable en la década del treinta. Dentro de estas condiciones propicias, en donde el terreno se mostraba fértil, apareció la azulejería de Juan del Corral, el ceramista mas connotado de Lima colonial y que ocupará los siguientes dos capítulos de esta tesis.

CAPITULO IV

JUAN DEL CORRAL
AZULEJERO

CAPITULO IV

JUAN DEL CORRAL
AZULEJERO

Este capítulo se ocupará de dar cuenta de la vida y obra de Juan de Corral, de situarlo en el espacio y en el tiempo que le tocó actuar. Primeramente se referirá sobre su persona o su vida privada, su entorno familiar y social, inclusive de sus actividades económicas ajenas al oficio de la ollería, las cuales permitirán mayor conocimiento de su personalidad. En segundo lugar tratará de su taller y su rol como forjador de discípulos en el oficio de la ollería. Finalmente presentará una exhaustiva cronología de sus obras de azulejos, tanto de aquellas que se conservan actualmente como de las que han desaparecido pero que permitirán conocer el proceso histórico de su producción artística.

IV. 1. **Datos biográficos**

Juan del Corral es el artífice azulejero más documentado de la época colonial, sin duda en razón a su mayor actividad productiva. Le tocó vivir una época de paz y bonanza económica, y de febriles construcciones arquitectónicas, propicia para su encumbramiento como el máximo artífice de la azulejería limeña.

El arquitecto Emilio Harth-Terré en uno de sus trabajos iniciales, sin citar la fuente documental, sostuvo novelescamente que en el año 1610 Juan del Corral "era un niño aún, nieto de doña Juana de Merino que por su padre poseía cierta distinción, pues era capitán de la Compañía de Gentiles hombres lanceros (...)"[223], que tuvo que "vérselas solo en el mundo con los pocos bienes que hubo de recibir a la muerte de su abuela, pues ésta hacia cincuenta años que había abandonándola su marido y también su hijo, poco después de casado, dejándoles el vástago y a la nuera."[224]

Años después, el mismo Harth-Terré, a la luz de un expediente matrimonial, variaría considerablemente su apreciación aunque sin retractarse de lo anterior. Así,

---

[223] Emilio Harth-Terré: "El azulejo joya limeña." *El Comercio*. Lima, 28 de julio de 1944, p. 22; *Ibidem*: *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima, 1945, pp. 165-171.

[224] *Loc. Cit.*

basado en dicho documento, señaló que Juan del Corral habría nacido entre 1603-1604 en Puente del Arzobispo y que fue hijo del Licenciado Diego García del Corral; se encontraba ya establecido en Lima desde 1630, su ollería situada "'en la calle que va de Santa Ana a Santa Catalina'" y se casó en 1641 con María Gordillo hija de un sastre.[225] En efecto, el expediente matrimonial referido con fecha 29 de diciembre de 1641[226], es un documento que facultaba a Juan del Corral y a María Gordillo a contraer matrimonio pero no garantiza que lo hayan contraído en dicho año.

Cabe anotar algunas referencias que ofrece el citado documento para mayor aclaración del origen de este ceramista. Así, queda confirmado que Juan del Corral era "natural de la Puente del Arzobispo de Villafranca hijo legítimo del Licenciado Diego del Corral abogado y de Catalina Rodriguez."[227] Asimismo, cabe añadir lo que expresan algunos de los testigos en dicho expediente matrimonial; por ejemplo, Francisco de Moya, avecindado en Lima, Alguacil de las Reales Alcabalas y de edad de 38 años "dijo que habrá once años poco más o menos que conoce a los dichos Juan del Corral y doña María Gordillo"[228]. Otro testigo, Vicente Fernández de los Santos "oficial de albañil", de 34 años de edad, manifestaba igualmente que conoce a Juan del Corral "de once años poco más o menos a esta parte de vista trato y comunicación"[229]. Finalmente, Francisco Gómez de la Estrella, con 35 años de edad, y el más importante de los testigos dijo ser "natural de Villafranca de la Puente del Arzobispo y residente en esta dicha ciudad que tiene la Renta del masonería (...) dijo que conoce al dicho Juan del Corral (...) demás de veinte y cuatro años de esta parte de vista trato y comunicación que con él ha tenido y tiene así en la dicha Villa de Villafranca donde el susodicho nació y se criaron juntos como después que pasaron de este reyno que también vinieron juntos como desde que llegaron a esta ciudad hasta hoy".[230]

De todo lo cual se deduce, pues, que si Juan del Corral era de la edad de Francisco Gómez, contaría aproximadamente con 35 años de edad; y si nos atenemos a

---

[225] E. Harth-Terré y A. Márquez A.: "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú; azulejos limeños." *Revista del Archivo Nacional*. Lima, entrega II, p. 434, nota 46.

[226] Archivo Arzobispal, Expedientes Matrimoniales, No. 153, fecha: 29 de diciembre de 1641, 5 folios.

[227] *Ibid.*, folio 1.

[228] *Ibid.*, folio 2.

[229] *Ibid.*, folio 3.

[230] *Ibid.*, folio 4.

lo referido por éste en que conoce a Juan del Corral "demás de veinte y cuatro años de esta parte", es decir, en Lima, entonces se encontraría residiendo acá desde 1617 y que su círculo social estaba compuesto básicamente por la clase artesanal.

No obstante, el matrimonio de Juan del Corral con María Gordillo no duraría mucho porque divorciado o viudo contrajo matrimonio por segunda vez, según consta en un documento notarial de Recibo de Dote con fecha 17 de octubre de 1649 [231], en el cual se señala que Juan del Corral recibió la dote de María Magdalena de Salcedo compuesta de dinero, vestidos y telas por un monto de 4078 pesos, a los cuales Juan del Corral agregó la cantidad de 2,000 pesos en calidad de donación a la susodicha manifestando: "por la virginidad, honestidad y limpieza de la doña María Magdalena mi esposa"; cantidad que sumó 6,078 pesos y que sería entregada a doña María Magdalena en caso de disolución del matrimonio. Asimismo, en este documento Juan del Corral menciona a sus hijos habidos en su anterior matrimonio y sostiene que no les hará ningún perjuicio en cuanto toca a los bienes a que tienen derecho. Hijos de ese primer enlace podrían haber sido José y Theodesa, quienes aparecen documentados más adelante.

De otros integrantes de la familia de Juan del Corral, sólo se conoce a su hermana Catalina del Corral, casada con el teniente Francisco Gómez de la Estrella, quien aparece como testigo en el expediente matrimonial citado. A nombre de éste, Juan del Corral, en 1639, pagaba a la Orden de Santo Domingo por el arrendamiento de una casa[232], y a quién también en el año de 1649 le prestaba la suma de 7730 pesos, cantidad considerable para la época y que prueba en cierto modo la solvencia económica y la generosidad de Juan del Corral, que el mismo Francisco Gómez de la Estrella manifestó: "(...) digo que por cuanto Juan del Corral mi hermano que está presente me ha dado y prestado muchas cantidades de pesos en reales por hacerme buena obra en diferentes escripturas que he hecho en favor de algunas personas mercaderes en dicha ciudad".[233]

El trabajo cerámico de Juan del Corral y en general de otras actividades suyas de carácter económico o social, están documentadas entre 1638 a 1665. Si del Corral se

---

[231] Archivo General de la Nación (A. G. N.), escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folios 567-568v. Ver anexo documental de esta tesis, documento No.6.

[232] A. G. N., escribano Martín OCHANDIANO, año 1639, protocolo No. 1275, folio 911.

[233] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo 689, folio 585.

encontraba avecindado en la Ciudad de los Reyes desde 1617, se ignora como aprendió el oficio de la ollería y su desempeño hasta 1637. Por proceder de Puente de Arzobispo, uno de los más notables centros cerámicos de España, es posible que él o su familia, sin duda, ya conocieran algo de los gajes del oficio cuando arribó a Lima a los 11 años aproximadamente. La ausencia documental sobre su vida y obra en este periodo, puede ser indicio de que tardó algunos años en formar su propio taller, es decir, que primero se habría desempeñado como aprendiz en alguna de las ollerías limeñas, y como hombre dinámico y con capacidad empresarial que era logró crear el suyo.

La primera referencia documental que se conoce sobre su vida, es justamente un concierto notarial con fecha 23 de septiembre de 1638, mediante el cual Juan del Corral "arrendó del Padre Alonso Rodríguez de La Compañía de Jesús, la calera y ollería de la chacra y hacienda de la dicha Compañía de Jesús con la calera, asientos, casas, almacenes, aposentos, hornos, molinos, adherentes y esclavos por el tiempo de dos años en el precio de 2000 pesos cada año."[234] Tal como lo hiciera también, de modo semejante, el ollero Miguel Pérez entre 1629 a 1635.[235] Donde se dedicaría no sólo a la fabricación de azulejos, sino también de objetos de loza para el servicio doméstico y cañerías para el agua.

Esta gestión empresarial emprendida por Juan del Corral bien podría haber sido el inicio para adquirir taller propio, pero por la suma de alquiler que pagaría, más parece la ampliación de su producción en la ollería para satisfacer la demanda local que estaba en crecimiento. El hecho de que después de 1640 no se le mencione en los documentos relacionado con los jesuitas es un indicio de que ya tenía taller propio y que lo haya ampliado lo suficientemente para ya no requerir la calera y ollería de la Compañía de Jesús.

Incursionó también en otras actividades económicas como la panadería, sin duda, aprovechando al máximo los recursos, instalaciones y hornos de su taller u ollería. Así lo señalan varios documentos, como el concierto notarial de 18 de junio de 1650 con Juan Alonso, dueño del molino "que está junto a la portería del monasterio de monjas de Santa Clara" para la molienda de trigo por cuatro años, y en el cual se señala

---

[234] Antonio San Cristóbal, "Azulejos en el Claustro e Iglesia de San Francisco." *Archivo de San Francisco de Lima*, Boletín No. 27, enero 2000, p. 17. El concierto se encuentra en A. G. N., escribano Diego SÁNCHEZ VADILLO, 1638, protocolo 1796, folio 1909.

[235] Ver nuestro capítulo II, p. 54.

también que "Juan del Corral ha molido y muele en el dicho molino cantidad de fanegas de trigo para el abasto de la panadería que tiene en esta dicha ciudad".[236] El negocio debió ser muy rentable porque en 1652 Juan del Corral entregaba carta de pago por el pan que entregó al Colegio de la Santísima Trinidad en un año.[237] Al parecer, participaba también en la panadería su hermana Catalina del Corral porque en 1653 ella compró 10 fanegas de trigo a 867 pesos y 4 reales.[238] Finalmente, como muestra de la envergadura que había adquirido la actividad panadera de Juan del Corral está el concierto notarial de 23 de mayo de 1655 con el Padre Fray Lucas de León, religioso del colegio de Santo Tomás de la Orden de Predicadores de Santo Domingo, en el cual se comprometía a entregarle diariamente pan por un año "para el sustento de la gente y negros de la calera del dicho colegio y religiosos que asisten a ella" y cuyo pago se efectuaría con la cosecha de trigo de dicha calera o con dinero.[239]

Para potenciar su industria cerámica, panadera y otras actividades mercantiles, Juan del Corral recurrió a numerosos préstamos de no pocas cantidades de dinero, y en especial el que efectuó el 17 de octubre de 1650, conjuntamente con otra persona, a Roque de Subiate, Tesorero General de la Santa Cruzada de la ciudad de Trujillo y su Obispado, la cantidad de 8,606 pesos por la cual hipotecó a los 18 esclavos negros de su ollería.[240] En setiembre del mismo año arrendó una casa con otra persona en el valle de Luringancho para abastecerse de leña.[241] Del Corral aparece también en muchos documentos de compra y venta de esclavos y también devolviendo dinero de los empréstitos.[242] Sin embargo, fueron tantos los préstamos que recibió que pronto se vio envuelto en serias dificultades para saldarlos. En ese mismo año otorgó poder al abogado Nicolás Desplana para que lo represente en sus pleitos civiles y eclesiásticos. No fue suficiente, porque hacia 1651 era apremiado por sus acreedores por la suma de

---

[236] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo 689, folio 866.

[237] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo No. 691, folio 475

[238] *Ibidem*, folio 484.

[239] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1654-1655, protocolo 692, folio 176.

[240] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, 1647-1651, protocolo 689. Juan del Corral participó en el préstamo acompañado de su esposa y conjuntamente con Juan García y su esposa doña Melchora de Rojas y Cabrera. Para otros préstamos que del Corral efectuó véase en este mismo protocolo los folios 623, 651, 687, 700, 807, 918 y 920.

[241] *Ibid.*, folio 864.

[242] *Ibid.*, folios 808, 843 y 850.

35,000 pesos.[243] De alguna manera debió haber afrontado estas deudas ya que continuó sus labores sin mayores inconvenientes, aunque siempre con los empréstitos y devoluciones de dinero, y con la compra y venta de negros, pero ya con mayor mesura.[244]

Como productor de loza de uso doméstico, Juan del Corral debió haber sido también prolífico. Lo más frecuente era la venta en plaza de dichos productos, pero es evidente también que gran parte de su producción de loza fue comercializada en otras ciudades del Virreinato, y algunas veces como parte de pago para saldar sus deudas. Así, se tiene en la documentación recogida del Archivo General de la Nación que, en 1652 Pedro López de la Vega se obligó a pagar a Juan del Corral 244 pesos por una "partida de loza" que le dio para llevarlo al "reino de Chile".[245] Para pagar su deuda con el tesorero Roque de Subiate residente en Trujillo, Juan del Corral abonó a su representante Manuel de la Guerra 406 pesos "en loza de su ollería los cuales le da en virtud de libranza (...) por cuenta y parte de pago de mayor cantidad que le debe".[246] Deuda que Juan del Corral continuó pagando en esta modalidad porque el 18 de enero de 1655 "Gerónimo de Aranguren, vesino de la ciudad de Trujillo (...) en nombre y en vez del thesorero Roque de Subiate su suegro y en virtud de su poder (...)confesó haber recibido de Juan del Corral ciento veinte y seis pesos (...) que le da y paga en cuenta y parte de pago de mayor cantidad que le debe (...) y se los ha entregado en loza de su ollería y así de los dichos pesos se dio por entregado."[247] Más adelante, el 31 de julio de 1656, Juan del Corral otorgó un poder a Ambrosio Ruiz, residente de la ciudad del Cuzco, para que cobre a Andrés de San Miguel la suma de 416 pesos, presumiblemente por algún envío de loza.[248]

Otras actividades sociales realizadas por Juan del Corral ajenas a estos oficios son, por ejemplo, la función de albacea que cumplió entre 1656-57 vendiendo varias

---

[243] *Ibid.*, cuadernillo suelto, parcialmente completo, dentro de este protocolo.

[244] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, año 1656, protocolo No. 693, folios 212, 352, 370 y 438.

[245] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo No. 691, folio 95.

[246] *Ibidem*, Carta de Pago, folio 484.

[247] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, Años 1656-1657, protocolo 693, folio 36.

[248] *Ibid.*, folio 438.

casas y solares de Pedro Palomino, finado, para pagar a los acreedores de éste;[249] o también cumpliendo el papel de benefactor cuando en 1662, conjuntamente con su esposa, se comprometió a pagar un censo en favor de la capellanía del ilustrísimo señor Don Juan de la Roca, Obispo de Popayán.[250] Estas referencias contribuyen a entender mejor el mundo social en que se desenvolvió Juan del Corral y también a comprender en cierta manera su personalidad.

Pero entre todas las actividades que desplegó Juan del Corral, tienen absoluta relevancia para esta tesis su oficio como azulejero, su papel como maestro forjador de discípulos y las obras que plasmó, en especial las que se conservan hasta la actualidad. Trabajos que desempeñó ininterrumpidamente hasta mayo de 1665, fecha en que aparece documentado por última vez. Es posible que haya fallecido en el transcurso de dicho año, ya que en 1666 figura José del Corral, presumiblemente su hijo, haciendo entregas de ladrillos para la capilla de la Inquisición. La confirmación definitiva de su muerte, aunque no la fecha exacta, se sabe por el concierto de venta de su ollería que quedaba "en la calle que va desde Santa Catalina al Hospital de San Bartolomé a la derecha, que fue vendido por 7000 pesos de ocho reales a un tal Nicolás García por los bienes que quedaron a la muerte de Juan del Corral."[251]

IV.2. **Taller y Discípulos**

El concierto de compañía citado arriba, es de vital importancia para conocer algunos aspectos del taller u ollería de Juan del Corral. Más importante aún resulta el concierto de compañía, con fecha 28 de marzo de 1673, entre Antonio Sevallos, esposo de Theodesa del Corral, hija heredera de Juan del Corral, con Matheo Arias; en el cual justamente se tratan las condiciones para reactivar su ollería que se encontraba abandonada.[252] Con lo que se confirmaría que nuestro ollero poseyó por lo menos dos ollerías, o que simplemente, la venta de 1670 no llegó a concretarse.

---

[249] *Ibid.*, folios 274, 338, 605, 619 y 1066.

[250] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, protocolo 698, año 1662, folios 384v-393v.

[251] Antonio San Cristóbal, "Azulejos en el Claustro e Iglesia de San Francisco." *Archivo de San Francisco de Lima*, Boletín No. 27, enero 2000, p. 17. El concierto se encuentra en A. G. N., escribano Diego RODRÍGUEZ DE GUZMAN, 1670-1671, protocolo 1670, folio 220.

[252] A. G. N., escribano Juan de CASAS Y MORALES, años 1669-1673, protocolo No. 274, folios 129 y ss. Ver el anexo documental de esta tesis, documento No. 20.

En este concierto de 1673, Antonio de Sevallos manifestó ser el propietario de la ollería manifestando: "sucedí por cabeza de Doña Theodesa del Corral mi mujer en la casa de ollería que quedó por fin y muerte de Juan del Corral difunto la cual tengo abiada de sus hornos y demás aderentes".[253] Es indudable que a poco de fallecer Juan del Corral, su taller entró en franca decadencia y no tardó en ser desactivado. Seguidamente, Sevallos manifiesta que su parte en este concierto es dar esta ollería y la describe someramente señalando sus condiciones favorables: "Pongo por puesto principal para la dicha compañía la casa de dicha ollería que es mía propia con todas sus oficinas necesarias (...) dicha casa la tengo y he de tener con sus hornos, ruedas para labrar, molinos para moler los vidrios como al presente están, tablas para tender la obra, ramadas para secarla, piedras de moler color, almacenes para guardarla, borricos para el acarreo de traer barro con sus aparejos y dos mulas para los molinos, y todo lo tocante a la dicha ollería".[254]

Por su parte su socio Matheo Arias pondría "cuatro negros efectivos" permanentemente para atender la ollería; asimismo, la suma de 2,000 pesos para todos los gastos que se presentasen tanto de materiales como de personal, incluyendo el pago de los oficiales, porque "Para la labor y beneficio de la obra de la dicha ollería se han de entrar oficiales de satisfacción y se les ha de pagar lo que así se concertare (...) y así los oficiales como los peones que se entraren fuera de los cuatro que van de obligación se han de pagar cada semana de los dichos dos mil pesos que han de estar prontos para todo lo necesario."[255] Finalmente, el dicho Matheo Arias entregaría a Antonio Sevallos la cantidad de 470 pesos para que pague sus deudas, la cual le sería descontada de la producción de loza o en dinero.

Esto demuestra que la situación económica de estos herederos de Juan del Corral no era de las mejores. Que diferencia, pues, con la magnitud que alcanzó esta ollería cuando Juan del Corral la dirigió en sus años de esplendor, en la cual trabajaron 18 negros, muchos aprendices y oficiales, además de la inversión de miles de pesos para su funcionamiento. De ahí la importancia que logró, al constituirse en el más afamado de los olleros de su siglo y en general de toda la historia de la azulejería colonial.

---

[253] *Loc. Cit.*

[254] *Loc. Cit.*

[255] *Loc. Cit.*

En este taller se formaron muchos ceramistas limeños. También trabajaron en él españoles como Antonio López, quien en 1641 declaró, como testigo de un matrimonio, ser de 35 años de edad y natural de Talavera de la Reyna; posteriormente radicaría en Pisco para dedicarse a la fabricación de botijas vidriadas para el vino y el aceite. Asimismo, pasó por este taller, el toledano Eugenio Díaz, muy ligado a Juan del Corral en varios contratos de obras como asentador de azulejos, quien sin duda fue el más solicitado en su oficio tal como lo aseveran los documentos notariales en buen número, los cuales se tratarán más adelante. Por los años 1641 a 1644 figuraron como aprendices Diego de la Concha y su hermano Nicolás; el primero aparecería después como maestro de ollería. De igual manera aparece señalado como aprendiz un negrito llamado Pascual.[256]

La labor de maestro, forjando discípulos, que Juan del Corral desempeñó fue prolífica. Recibió a muchos aprendices en su taller, así lo demuestran varios conciertos de "asientos" que se conservan en el archivo General de la Nación. En uno de ellos, fechado 27 de enero de 1650[257], Ana María de Mendieta manifestó: "como madre de Pedro Pontoso (...) de edad de quince años otorgo que le asiento por aprendiz del oficio de ollero y pintor de loza con Juan del Corral maestro del dicho oficio (...) por tiempo y espacio de tres años (...) obligo al dicho mi hijo E yo en su nombre en que le asistirá y servirá en todo lo que le mandare tocante al dicho oficio". Por su parte, Juan del Corral se obligaba a darle casa, alimentación, curarle sus enfermedades y "darle el vestuario y zapatos que hubiere menester y al fin del dicho tiempo un vestido de jergueta o paño de Quito, calzón, ropilla y capa jubón de bombasí, medias de seda, dos camisas, dos balonas y un sombrero", y lo más importante "obligo de enseñarle el dicho oficio a mi leal saber y entender sin encubrirle cosa alguna". Meses después, el 6 de agosto de dicho año, la misma Ana María Mendieta asentaba con Juan del Corral a otro de sus hijos, llamado Juan de Mendieta de 11 años de edad, por tres años y medio, bajo los mismos términos y condiciones que el anterior.[258]

De mayor interés resulta el concierto notarial, fechado en 3 de noviembre de 1652, entre Juan del Corral y Gerónimo de Osuna "natural de la Villa de Osuna que

---

[256] Ver Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 435.

[257] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folios 836-837, Véase nuestro anexo documental, Doc. No. 7.

[258] *Ibid.*, folio 836 (No. 8 en nuestro Anexo Documental).

declaró ser de diez y nueve años y menor de veinte y cinco y digo que por cuanto pasó a este reino con intento de aprender oficio y se ha inclinado al de ollero por tener algún principio de él por lo que se asienta con Juan del Corral maestro del dicho oficio por tiempo de dos años (...) que le ha de enseñar y enséñele dicho oficio a su leal saber y entender de manera que al fin del dicho tiempo pueda trabajar por oficial del dicho oficio de ollero y pintor de azulejos (...) y al fin de cada un año le haya de dar cien pesos de a ocho reales en plata para vestirse de lo que quisiere y si cumplido el dicho tiempo de este asiento quisiere el dicho Juan del Corral que trabaje en sus casas le pague lo mismo que a los demás oficiales".[259] Juan del Corral aceptó todos estos requerimientos, más proporcionarle casa, alimentación y curarle sus enfermedades. Saltan a la vista las distinciones en las condiciones solicitadas por este aprendiz en relación a las de los anteriores. Se observa una mayor libertad en la disposición de su persona y sus exigencias son más beneficiosas para sus intereses económicos; esto se debe, sin duda, a su procedencia y mentalidad española, a sus principios en el conocimiento del oficio y a su mayoría de edad.

Finalmente, otro documento de "asiento de aprendiz es el de un tal Pedro Orotoque "mestizo huérfano de padre y madre" que con la "asistencia del maestro de campo Don Alonso de la Cueba Mecia alcalde ordinario" manifestó: "me asiento por aprendiz del oficio de ollero de rueda y pintor de azulejos y loza con Juan del Corral (...) por tiempo de tres años".[260] El resto de los requerimientos entre una y otra parte prácticamente son los mismos que se observan en los conciertos con Ana María de Mendieta. Más bien vale acotar que en este año de 1661, se observa ya un síntoma temprano del mestizaje racial entre los que ejercen el oficio.

IV. 3. **Cronología de su obra**

La producción azulejera de Juan del Corral se encuentra documentada entre 1641-1665. Son documentos notariales con personas particulares, entidades gubernamentales y, sobre todo, religiosas. La aceptación de los azulejos de Juan del Corral se habría debido a su buena calidad en relación al medio, a sus precios

---

[259] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo No. 691, folio 486. Ver nuestro anexo documental, No.12.

[260] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, año 1661, protocolo No. 697, folio 1078. Ver nuestro anexo documental, No. 18.

razonables y menores que el azulejo importado, al cumplimiento de los trabajos en las fechas pactadas y también a su cada vez más extensa red de relaciones sociales.

Para determinar la cronología de algunas de sus obras que no están documentadas directamente o para conocer otros aspectos de su vida, es importante la relación que Juan del Corral mantuvo con los albañiles asentadores de azulejos, especialmente con Eugenio Díaz, que como ya se mencionó, fue el más destacado en su oficio y quien colocó la mayor parte de los azulejos fabricados en el taller de este ceramista. La relación con este asentador es fundamental para saber con cierta precisión tanto los inicios como el final de la actividad azulejera de Juan del Corral. Cuando él aparece documentado en el medio ceramista, ya Eugenio Díaz era un reconocido asentador de azulejos, como tal se le menciona en 1634 al lado del ollero Francisco de Soto[261], poco después, en 1637 se concertó con Francisco Sigoney para hacer en su casa "un estrado en la sala (...) con azulejos y ladrillos que le han de dar"[262], aquí no se advierte todavía ningún contacto con Juan del Corral. En 1639, Díaz se concertó con Don Francisco de Estrada mayordomo de la cofradía de San Antonio en la iglesia de San Francisco para colocar unos azulejos que serían "conforme a los que están puestos en la casa que labra Don Pedro de Jarava que es oficial de la Real Caja de esta ciudad en frente de dicho convento de San Francisco."[263] Se trata de la actualmente denominada "Casa de Pilatos", en la que se observan azulejos en algunos antepechos de las ventanas con diseños semejante a unos azulejos de la portería del convento de San Francisco, obra de Juan del Corral, por lo que cabe la posibilidad que los azulejos de esta casa y los de la capilla de San Antonio, hoy desaparecidos, sean obras suyas. De ser así, serían las primeras obras conocidas hasta ahora de su vasta producción azulejera. Sin embargo, recién en 1642 aparecen relacionados documentadamente Eugenio Díaz con Juan del Corral, lo cual será tratado más adelante. En suma, para las páginas subsiguientes se tomarán en cuenta, para establecer la cronología de las obras de Juan del Corral, las estrechas relaciones laborales con sus asentadores, ya que éstos al tener conciertos para

---

[261] A. G. N., escribano Francisco de HOLGUIN, año 1634, protocolo 928, folio 25v. Se trataba de colocar azulejos en la casa de doña Elvira Verdugo.

[262] A. G. N., escribano Marcos SANTILLAN, años 1637-1638, protocolo No. 1818, folio 547v.

[263] Ver el documento (AGN., escribano Diego SANCHEZ VADILLO, 1639, protocolo 1747, folio 257v.) transcrito en Antonio San Cristóbal: "Azulejos en el claustro e iglesia de San Francisco de Lima." *Archivo San Francisco de Lima*, Boletín 27, enero 2000, pp. 22-23, Lima. También Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 420.

desempeñar sus oficios, señalaban la procedencia de los azulejos, y si no fuera así permiten deducirlo por estar ligados a él.

El primer concierto notarial que se conoce hasta ahora de la azulejería de Juan del Corral tiene la fecha de 01 de febrero de 1641, en el cual del Corral figura conjuntamente con el albañil Juan Rodríguez, y de la otra parte Lucía de la Santísima Trinidad, abadesa y fundadora del monasterio de Santa Catalina de Sena.[264] Juan del Corral "se obligó de dar y entregar (...) la cantidad de azulejos que fueren menester para la dicha iglesia, altares y demás obras del dicho monasterio conforme a la muestra que se le diere por parte del dicho monasterio y a precio cada ciento de veinte y un pesos"[265]. Y Juan Rodríguez "se obligó de asentar todos los dichos azulejos". La obra se concluyó, porque el 4 de diciembre de ese mismo año, Juan del Corral extendió "carta de pago" a la abadesa de dicho monasterio por la cantidad de 1,050 pesos.[266]

En dicho año de 1641, el 05 de febrero, Juan del Corral se concertó con Don Francisco Mispilibar, acaudalado mercader y bienhechor del convento de San Francisco, para hacer en el tiempo de cinco meses "toda la cantidad de azulejos que montaren un mil pesos de a ocho reales a razón de veintitrés pesos de la dicha plata cada ciento (...) para la obra del claustro del convento del señor San Francisco"[267]. También en ese mismo año, Juan del Corral habría fabricado algunos azulejos para el convento de San Agustín[268], y al año siguiente para la capilla de indios de la cofradía de San Miguel en la iglesia agustina.[269]

Según el Padre Rubén Vargas Ugarte, el 14 de marzo de 1642, Juan del Corral se concertó con la abadesa del monasterio de Santa Catalina para fabricar los azulejos para la iglesia y convento.[270] Por su parte el Padre Antonio San Cristóbal señala que renovaron contrato el 20 de agosto de 1642 y que el albañil Juan Rodríguez colocó los

---

[264] A. G. N., escribano Marcelo Antonio FIGUEROA, año 1641, protocolo No. 586, folio 112v. Ver nuestro anexo documental, documento No. 2.

[265] *Loc. Cit.*

[266] A. G. N., escribano Marcelo Antonio FIGUEROA, año 1641, protocolo No. 587, folio 784.

[267] Véase el documento transcrito en Harth-Terré y Márquez A.; *Op. Cit.*, 1958, pp. 436-437.

[268] *Ibid.*, p. 430.

[269] E. Harth-Terré: "Los azulejos del claustro franciscano fueron hechos en el Perú." *El Comercio*, Lima 28 de julio de 1950, p. 3; Rubén Vargas Ugarte: *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*. Burgos, 1968, pp. 199-200.

[270] *Loc. Cit.*

azulejos.[271] Con mayor precisión se sabe que el 28 de abril de 1642 Juan del Corral se concertó con Domingo Muñiz de Murga y Andrés Muñiz, mayordomos de la cofradía de la Pura y Limpia Concepción del convento de San Francisco[272], para entregar dentro de dos meses la cantidad de "tres mil doscientos y setenta y seis azulejos en esta manera que tres verduguillos azules valen por un azulejo y dos adeferas lo mismo", y en total sumarían 6,000 piezas y el costo por cada cien azulejos a 22 pesos, añade también que dará "los alisares que fueren necesarios todos azules para las esquinas a precio de tres reales y cuartillo" y "todo lo cual se obliga a entregar según dicho es en el tiempo y la obra buena de dar y recibir a satisfacción de Eugenio Díaz".[273] Aquí, recién aparecen relacionados en los documentos Juan del Corral y Eugenio Díaz, este último además de examinar la calidad de los azulejos se encargaría de colocarlos, para ello firmó contrato el 28 de abril igualmente, para "asentar y dar acabados de poner a toda costa con cal y arena y las esquinas con yeso seis mil piezas de azulejos, verduguillos y alisares" por un costo de cinco pesos y seis reales cada ciento.[274] Estos azulejos se habrían perdido en parte con el derrumbamiento de la iglesia franciscana en 1656. Asimismo, cabe añadir que Juan del Corral fabricó en ese mismo año de 1642, los azulejos para la capilla de la Virgen del Carmen de la iglesia franciscana.[275]

Al año siguiente Juan del Corral fabricaba los azulejos que actualmente se conservan en la portería del convento de San Francisco y que llevan una inscripción con el nombre de otro generoso benefactor: Don Pedro Jiménez Menacho y la fecha de 1643.[276] Dada las semejanzas en estilo y motivos con estos azulejos, algunos paños del zócalo del claustro del convento de Santo Domingo, que complementan a los azulejos sevillanos, pueden ser atribuidos a Juan del Corral, ya que se carece de documentación al respecto.

---

[271] Antonio San Cristóbal: *Arquitectura Virreinal Religiosa*. Lima, 1988, p. 333.

[272] A. G. N., escribano Diego XARAMILLO, año 1642, protocolo No. 2010, folio 237v-238v (Doc. 4 de nuestro anexo).

[273] *Ibid.*, folio 238.

[274] *Ibid.*, folio 239.

[275] Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 416.

[276] Harth-Terré: *Op. Cit.*, 1950; R. Vargas Ugarte: *Op. Cit.*, 1968, pp. 199-200.

El 23 de junio de 1643, Juan del Corral y Eugenio Díaz se comprometieron con Antonio Clavijo de Espinoza para "hacer y obrar un entierro y capilla" para sus herederos en el "primer claustro del convento de Señor San Francisco (...) donde está el aula de artes en el cual dicho entierro han de poner y asentar todos los azulejos que sean necesarios de muy buenas labores y los poyos con aliceres y el frontal para el altar de la capilla donde está dicho entierro de azulejos con sus labores de las que pidiere y señalaren el dicho Padre Fray Pedro Clavijo mi hermano y del mismo altar el dicho altar que el de San Antonio con las mismas hiladas de azulejos chicos y grandes."[277]

Es muy probable que en 1646 Juan del Corral haya hecho los azulejos para la pila del convento de Santa Catalina. Para esa obra el alarife Juan de Mansilla se concertó con la abadesa del dicho monasterio "para hacer una pila en medio del claustro principal (...) aforrada de azulejos por de fuera de la pintura que pidiere por la dicha abadesa y por de dentro de labor de alfombra y verduguillo por guarnición y el suelo y a cada lado de afuera a de ir solado con ladrillo de junto de cambray con mezclas de cal y arena".[278] La participación de Juan del Corral en los azulejos se deduce por sus obras anteriores en ese monasterio y también porque más adelante en 1650 trabajó conjuntamente con Juan Mansilla en la obra de la pila de la plaza mayor.[279]

El 05 de junio de 1649, Juan del Corral aparece concertándose con el contador Juan Cotino Pereyra, a quien manifiesta entregar: "siete mil azulejos de mi ollería cuadrados y con la guarnición que se pidiere como es verduguillo que son tres por uno y las adeseras que son dos por una"[280], los cuales se colocarían en la iglesia del monasterio de las Descalzas de San José. Un año antes el dicho contador Juan Cotino había contratado la fabricación de azulejos para este monasterio con el ollero Diego de

---

[277] Ver el documento transcrito en Antonio San Cristóbal, "Azulejos en el claustro e iglesia de San Francisco de Lima." *Archivo San Francisco de Lima*, Boletín 27, p.25.

[278] A. G. N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1646, folio 2237.

[279] Véase Haideé Di Domenico Suazo: *La Fuente de la Plaza Mayor de Lima*. Lima, 1945, Anexo Documental, No. 3. Respecto a la pila de Santa Catalina, ver A. San Cristóbal: *Op. Cit.*, 1988, p. 315, quien sostiene que hubo un primer contrato con Francisco Lobo el 27 de abril de 1646 para hacer dicha pila, pero que no se ejecutó; luego se hizo concierto con Juan de Mancilla el 23 de octubre de 1650, quien sí cumplió, resultando una pileta "de planta ochavada con esquinas de piedra de Arica y paneles forrados de azulejos sobre amplia plataforma de dos gradas. Los azulejos provenían del Horno de Juan del Corral."

[280] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folio 548v. Harth-Terré en su *Op. cit.*, 1944, al referirse a esta obra señala que son "azulejos de mallería", lo cual es un error de transcripción del documento porque está escrito: "azulejos de mi ollería". Por su parte R. Vargas Ugarte en su *Diccionario*, p. 49, señaló que en 1647 Juan del Corral fabricó azulejos para este monasterio. No cita la fuente y debe tratarse más bien de 1649.

la Concha en dos oportunidades[281] y en ambos conciertos el precio pactado fue 15 pesos el ciento, el cual resulta muy barato en relación al precio de 22 pesos de Juan del Corral; sin embargo, la calidad habría sido mala y por eso el contador Cotino se decidiría después a concertarse con Juan del Corral. Lamentablemente ahora nada se conserva de esta obra.

Otro documento, fechado en 2 de agosto de 1650, señala a Juan del Corral recibiendo un pago de la abadesa del monasterio de Santa Catalina por los azulejos que dio para la obra del noviciado de dicho monasterio.[282]

Una de las obras públicas más importantes la concertó Juan del Corral el 8 de octubre de 1650, conjuntamente con Eugenio Díaz, con los Capitanes Don Pedro de la Cueva y Bartolomé de Hazaña, ambos Comisarios de la obra de la pila de la plaza mayor por parte del Cabildo.[283] Esta obra marca el auge y el reconocimiento pleno de los azulejos de Juan del Corral, quien se obligó de fabricar y poner 5,500 azulejos "más o menos los que fueren necesarios" a precio de 22 pesos el ciento "los que se han de poner en el plan de la dicha pila que han de ser cuadrados como los que están en el suelo de la capilla Real de esta ciudad en que entran y se comprenden los azulejos naranjados que fueren necesarios para el dicho plan." Como plan se debe entender el fondo o suelo de la alberca, "y todos los demás azulejos que entraren en el aforro de las paredes de la alberca principal de la dicha pila y por la parte de adentro han de ser a precio de veinte y seis pesos cada ciento = los cuales han de ser asimismo cuadrados y han de ir pintados en ellos los doce meses del año con sus paises y montería conforme a la cenefa de azulejos que asimismo está puesta en la dicha capilla Real." Obsérvese que por la originalidad y su valor de "piezas únicas" el precio ha variado de 22 a 26 pesos el ciento. Seguidamente Juan del Corral se comprometió a entregar, como era usual, tres verduguillos por cada azulejo o pieza cuadrada y dos adeseras o "caracolillos" por cada azulejo; finalmente se obligó a entregar toda la obra en dos meses "acabados todos a satisfacción de los dichos comisarios así en la bondad de ellos como de los colores". Por su parte Eugenio Díaz se obligó asentar todos los azulejos "a toda costa de todo género de materiales y cortaduras" a precio de seis pesos y medio cada ciento y se

---

[281] En 3 de junio y 24 de noviembre de 1648, A. G. N., escribano Martín OCHANDIANO, protocolo 1285, folios 487 y 1004.

[282] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folio 833v.

[283] A. G. N., escribano Luis de la RAGA, años 1647-1651, protocolo 1591, folio 220 (1069 al lápiz). Véase nuestro anexo documental, No. 9.

comprometió acabar "para el día de víspera de la santa pascua de navidad de este presente año." Algunos días después, el 19 de octubre, ambos artífices recibieron un adelanto de 1200 pesos a cuenta, de los cuales 400 para Eugenio Díaz.[284]

Sin embargo, los azulejos de la pila de la plaza no se terminaron de colocar en la fecha pactada. Según manifestó el mismo Eugenio Díaz en su testamento, fechado en 14 de junio de 1651, "declaro que yo comencé hacer la obra de azulejos en la pila que se está haciendo en la plaza mayor (...) recibí a cuenta de la dicha obra cuatrocientos pesos (...) y valdrá lo que está puesto hasta el día diez [se entiende de junio de 1651] ciento y veinte pesos poco más o menos (...) y así lo que resto debiendo cumpliendo a los dichos cuatrocientos pesos mando se pague de lo que se debe de la obra que hice en la dicha capilla de palacio".[285] Como es obvio, Díaz suspendió su trabajo en la pila de la plaza por estar muy enfermo. Sin embargo, el mismo Díaz u otro asentador, habría terminado la obra, pues una descripción sobre la pila publicada en el *Mercurio Peruano* del 9 de febrero de 1792, refiere: "Está revestida por la parte exterior de molduras exquisitas y macetas de flores de medio relieve, y cubierta interiormente en su plan y cerco de azulejos."[286]

Respecto a los azulejos de la capilla de palacio, que sirvieron de modelo para los de la pila de la plaza mayor, cabe añadir que Eugenio Díaz señaló en primer término en su testamento: "declaro que hice la obra de la capilla real de palacio y por mandado del Excelentísimo Señor Conde de Salvatierra Virrey de estos reinos, la tasaron dos religiosos el uno de San Agustín y el otro de la Compañía y lo que a mí me tocó montó diez mil y ciento y tantos pesos y he cobrado a cuenta de esta cantidad seis mil y cuatrocientos pesos".[287] Es decir que se le adeudaba un saldo de más de 3,000 pesos, con el que Díaz pretendía después devolver parte de los 400 pesos que le adelantaron los Comisarios de la obra de la pila de la plaza. Los azulejos de la capilla real debieron haberse fabricado y colocado en los primeros meses del año de 1650, poco antes del concierto que del Corral y Díaz firmaran para la obra de la pila; así lo indican varias

---

[284] *Ibidem*, folio 228 (ó 1077v al lápiz).

[285] A. G. N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1651, protocolo No. 608, folio 1251 y ss. Ver nuestro anexo documental, No.11.

[286] Sofronio: "Descripción de la Famosa Fuente que se ve en la Plaza Mayor de esta ciudad de Lima." En: Biblioteca Nacional: *Facsimilar del Mercurio Peruano*, tomo IV, No. 15, 1792, folio 92.

[287] A. G. N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1651, protocolo 608, folio 1251 y ss.

razones, primero porque sirvieron de modelos a los de la pila y porque no es usual servirse de modelos antiguos sino de nuevos, de moda; segundo porque todavía se le restaba un saldo a Díaz por haberlos colocado, y porque éste aún tenía dentro de palacio materiales como ladrillos y cal de su propiedad valorizados en 400 pesos que sobraron de la obra de la mencionada capilla.[288] Todas estas consideraciones permiten suponer que estos azulejos podrían haber sido fabricados por Juan del Corral, con tanto éxito, que luego le valió ser contratado nuevamente para hacer los azulejos de la pila de la plaza mayor y otras obras. De ambas obras, sólo se conservan unos azulejos de la capilla de palacio de gobierno que presentan el escudo de armas del Virrey Conde de Salvatierra.

En enero de 1651, Eugenio Díaz se concertó con el Padre Fray Lucas Garabito de León de la Orden de Santo Domingo, para "solar todo el coro alto del convento grande (...) de ladrillo colado y entreverado de azulejos estrellados del tamaño y modo que tienen comunicado con un lazo en medio al mismo modo y tamaño del que está en la capilla real de esta corte, y asimismo se obliga a hacer dos por guardas en la forma que tienen en tratado y a solar el antecoro con el ladrillo que saliere del coro según y de la forma que el dicho coro está hoy con sus cuadritos de azulejos".[289] Díaz debía poner todos los materiales y acabar el trabajo en dos meses por un costo de 1525 pesos y señala a Juan del Corral "como el fiador"; después en su testamento lo ratifica: "mi fiador en esta obra y concierto Juan del Corral el que ha ido entregando el azulejo y ladrillo".[290] También por su testamento se sabe que Díaz no terminó de colocar los azulejos en el coro dominico, indica que el Padre Garabito le había adelantado 1050 pesos y manda que se le devuelva 374 pesos ya que el resto estaba invertido en dicha obra. Como Díaz no murió en ese año sino mucho después, es posible que luego la haya acabado. Actualmente estos azulejos no se conservan en el coro, es probable que parte de ellos se encuentren diseminados por el jardín del claustro principal.

Por el mismo testamento se tiene noción que Eugenio Díaz colocó azulejos en "un pilar" de la capilla de Juan de Pastrana por lo cual Díaz ordena que se cobre 220 pesos, de los cuales 90 le pertenecen y los demás son de Juan del Corral por "los

---

[288] *Loc. Cit.*

[289] A. G. N., escribano Miguel LOPEZ VARELA, año 1651, protocolo No. 1028, folio 73 (Doc. 10 nuestro anexo).

[290] Ver la nota 287.

azulejos que dio para la dicha obra".[291] Tardíamente, en 5 de setiembre de 1653, Díaz otorgaba carta de pago por esta obra a su hermana Isabel de Pastrana por 65 pesos.[292]

Según un documento de venta, fechado en 8 de noviembre de 1652, Juan de Corral fabricó los azulejos para la casa de Doña Phelipa Marquina de Garnica, esposa de Don Antonio de Villagómez Caballero de la Orden de Santiago, Corregidor y Justicia de la Provincia de Huaylas. Dicha señora vendió dos esclavos negros a Juan del Corral evaluados en 950 pesos indicando: "los cuales le doy en cuenta y parte de pago de mayor cantidad que ha de haber de la obra de azulejos que hace para las casas de nuestra morada que actualmente se está labrando".[293] El 18 de marzo de 1653, Juan del Corral celebró concierto con Pedro Alonso Prieto devoto de la Virgen del Rosario y su cofradía en la iglesia de Santo Domingo y se comprometió en fabricar para el suelo de la capilla de esta cofradía "lozas finas matizado con azulejos y un lazo en medio"; los precios establecidos fueron: "lozas finas a tres reales" y por cada cien azulejos 22 pesos.[294] Al referirse a esta obra Harth-Terré sin citar la fuente ha sostenido equivocadamente, sin duda por una mala transcripción del documento, que el contrato fue rescindido en octubre de 1654 señalando además que el tal Pedro era padre religioso o sacerdote y para el colmo de males involucra a otro religioso, al maestro Fray Pedro de los Ríos de la Orden de la Merced, como la persona que desistió de comprar los dichos azulejos.[295] En realidad este religioso aparece citado en otro concierto notarial que luego se tratará. Para terminar respecto a la capilla del Rosario, en el citado concierto está escrito al margen, con fecha 22 de octubre de 1653, que Juan del Corral y Pedro Alonso Prieto "cancelaron esta escritura y la dieron por rota", pero debe entenderse como cumplimiento de los concertado y no lo contrario; y así fue porque el dicho "Juan del Corral ha cumplido con su obligación en cuanto al entrego de la obra de azulejos contenido en esta escritura a satisfacción del dicho Pedro Alonso y el susodicho ha pagado y satisfecho toda la cantidad de pesos". Lamentablemente estos

---

[291] *Loc. Cit.*

[292] La obra en cuestión se ejecutó en la capilla de la Buena Memoria del Arcediano Juan Vásquez de Valverde en la iglesia de La Merced. Ver Harth-Terré y Márquez: *Op. Cit.*, 1958, p. 417 y nota 13.

[293] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo No. 691, folio 487, véase el anexo documental de esta tesis, No. 13.

[294] *Ibid.*, folio 147.

[295] Harth-Terré; *Op. Cit.*, 1944; Ibidem: *Op. Cit.*, 1945, p. 170.

azulejos ya no se conservan en la iglesia dominica, más bien es posible que parte de ellos también se hallen diseminados en el jardín del claustro mayor del convento dominico.

Prosiguiendo con su fructífera labor de azulejería, el 17 de octubre de 1653, Juan del Corral se concertó con el Padre Maestro Fray Pedro de los Ríos, antes mencionado, Comendador de la Recolección de Belén de la Orden de La Merced, en cuyo concierto se señala que "para la obra de la capilla mayor de la iglesia de la dicha recoleta (...) está haciendo el dicho Juan del Corral en su ollería cantidad de azulejos que ha empezado a entregar y lo ha de continuar de manera que para fin del mes de noviembre que viene de este presente año ha de haber entregado todo el azulejo necesario para la dicha obra de la pintura".[296] El precio establecido fue de 22 pesos el ciento y el monto total a pagarse fue 800 pesos. Al parecer, antes de este concierto hubo otro, ya que se observa que la obra estaba iniciada y que se trataba de continuarla. Como sea que fuere, estos azulejos al igual que la iglesia de Belén han desaparecido, aunque cabe la posibilidad que parte de ellos estén en algún rincón del convento de La Merced.

En mayo de 1655, Juan del Corral y el albañil Vicente Fernández se concertaron con la abadesa del monasterio de Santa Catalina,[297] el primero para entregar todos los azulejos necesarios para las gradas de la capilla mayor de la iglesia, y el segundo para renovar y ampliar las gradas y el altar de dicha capilla y asimismo para recolocar los azulejos viejos y asentar los nuevos. Estos azulejos ya no se conservan hoy en la iglesia de este monasterio, y tal vez parte de ellos se encuentren en su claustro.

Una de las obras principales de Juan del Corral que se conoce actualmente, es el conjunto de azulejos en los zócalos de la capilla de la Virgen de la Inmaculada Concepción de la Catedral, cuya autoría se sabe gracias al hallazgo del Padre Antonio San Cristóbal del concierto notarial con fecha 14 de marzo de 1656.[298] Efectivamente en ese documento, Juan del Corral se obligaba con el señor doctor Don Basco de Contreras

---

[296] A. G. N., escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo 691, folio 612v. Véase el documento transcrito en Víctor Barriga: *El Templo de La Merced de Lima.* Arequipa, 1944, pp. 150-151. En este mismo protocolo, folio 612v, Juan del Corral dio su poder a un tal Juan López para que cobre los 800 pesos de esta obra.

[297] A. G. N., escribano Fabián FERNANDEZ, años 1644-1647, y Luis CORTES, años 1654-55, protocolo No. 526, folios 295-297. Este protocolo comprende además los años 1654-1655.

[298] A. G. N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, 1655, protocolo 621, folio 531v. Ver Antonio San Cristóbal: "El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima." En: *Historia y Cultura.* Lima, No. 15, p. 102. El documento está transcrito en nuestro anexo documental con el No.15.

Valverde, Maestre Escuela de la Catedral y el Licenciado Alonso Rico, Sacristán Mayor y Mayordomo de la Cofradía de esta advocación de la Virgen María, para "hacer los azulejos necesarios para la dicha capilla que son los siguientes = junto a la puerta de dicha capilla dos paises = y en frente otro = y en el pilar de la puerta una pila como la que está en palacio esto es del lado del retablo" y "al lado izquierdo unos dos paises uno grande y otro pequeño" y otra pila. El suelo también debía ir cubierto de azulejos como el de la Capilla del Milagro o el de la Capilla del Santo Solano, se entiende a éstas como parte de la iglesia de San Francisco. El precio establecido por cada ciento de azulejos fue de 22 patacones. Juan del Corral "se obligó de dar hechos y asentados los dichos azulejos" y recibió un adelanto de 500 pesos más 70 pesos "para el pintor que ha de dibujar los paises y pilas". La obra estuvo acabada para el 15 de diciembre de 1657 porque el maestro albañil Juan de Tamayo entregó carta de pago por 731 pesos que recibió de Alonso Rico "por su trabajo de haber asentado doce mil ciento ochenta y siete azulejos y ladrillos en la dicha capilla".[299]

Algunos meses después, el 22 de diciembre de 1656, Juan del Corral se concertó para entregar azulejos para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral.[300] Dos años después se concertó para cocer 4500 azulejos para la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Prado.[301]

En la siguiente década se dieron los últimos encargos. Así, en 1660, del Corral efectuó los azulejos para la obra del retablo de albañilería de la capilla de San Matheo del Colegio de Niñas Expósitas de Santa Cruz administrado por la Inquisición.[302] Tres años después, fabricaría unos azulejos para el piso y zócalo de la casa de Juan de la Celda Verdugo situada en la plazuela de la Inquisición.[303] La última obra documentada que se le conoce fue para el zócalo de la escalera del segundo claustro del convento de Santo Domingo según concierto notarial de 13 de mayo de 1665 con el Padre Prior Juan

---

[299] A. G. N., escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1657, protocolo 626, folio 3371.

[300] A. San Cristóbal: *Op. Cit.*, 1988, p. 333. La obra no se conserva. Más bien en esta época se le puede asociar los azulejos que están en la actual capilla de San José, que muestra un zócalo con paños semejantes a los de la portería y ante portería del convento de San Francisco.

[301] Loc. Cit.; Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 416. Estos azulejos ya no están en la iglesia, es posible que sean los que están colocados desordenadamente en el bajo coro.

[302] *Ibid*, p. 419.

[303] Ibid., p. 420, nota 26. El concierto se celebró ante el escribano Francisco CARDENAS, año 1663, protocolo 250, folio 708 (A. G. N.).

de Barbarán Lascano, [304] en el cual del Corral se obligaba "de hacer todos los azulejos que sean necesarios cuadrados y tres verduguillos por un azulejo para la obra de la escalera del segundo claustro del convento (...) correspondiente a la celda de dicho Padre Provincial" por el precio de 22 pesos el ciento; aunque indica que el precio común es tres pesos más, los cuales los da de limosna y se compromete de entregar los azulejos "en el discurso de un año". Lamentablemente esta obra no se conserva.

Mas bien en el anterior documento resulta de suma importancia, por referirse a una obra que sí se conserva actualmente, en el cual el mismo Juan del Corral manifiesta que él había fabricado los azulejos del arrimadero de la escalera del primer claustro: "para su mejor validación necesaria y por cada alisar se me ha de dar el mismo precio que se satisfizo por los que di para la escalera de la portería principal del dicho convento conforme al concierto que para ello hice".[305] Por lo expuesto, el concierto para esta obra se habría realizado durante el año de 1664 y se habría culminado de colocar estos azulejos a más tardar en los tres primeros meses de 1665.

De la obra de la segunda escalera como ya se mencionó nada se conserva, lo más probable es que del Corral no haya podido entregarla a causa de su fallecimiento en el transcurso del año 1665. Esto no está probado pero ciertos indicios así parecen indicarlo. Uno de ellos es por el estrecho vínculo que sostuvo con Eugenio Díaz, quien el 20 de marzo de 1666 se concertó para colocar azulejos en la capilla de Nuestra Señora de la Buena Esperanza fundada en la portería del convento de La Merced.[306] En dicho concierto ya no se menciona el nombre de Juan del Corral como el fabricante de los azulejos tal como había sucedido en varios conciertos anteriores, de lo que se deduce que del Corral habría fallecido. Mas aún, en la obra de la capilla de San Pedro Mártir de la Inquisición que Eugenio Díaz concertó en fecha 7 de junio de 1666 con los titulares de esa institución para reacomodar los azulejos del altar, piso y zócalos del presbiterio[307], tampoco se advierte la presencia de Juan del Corral; en cambio, en otra

---

[304] A. G. N., escribano Juan de SANDOVAL, año 1665, folio 516. Ver nuestro Anexo, No. 19.

[305] *Loc. Cit.*, el subrayado es nuestro. A estos azulejos de la escalera principal del claustro se le puede asociar estilísticamente, como obra contemporánea y del mismo taller, el panel de azulejos que representa a *San Juan Bautista* que se halla insertado en el zócalo de azulejos sevillanos de la galería norte del claustro dominico.

[306] A. G. N., escribano José de OVALLE, años 1666-1667, protocolo No. 1357, folio 100.

[307] A. G. N., Tribunal de la Inquisición, Contenciosos, años 1664-1665, Legajo 116, Libro titulado: "La capilla de Señor San Pedro Mártir de esta Inquisición". El concierto de Díaz con la Inquisición está en el folio 42; además véase otras referencias del avance de la obra en los folios 43, 55, 61, 64, 75 y 84.

Gráfico No.2. **Cronología de las obras de azulejos de Juan del Corral**

Fecha	Obras	Originales	Atribuidas	Conservación
1639	Casa de Jarava		X	X
1639	Capilla de San Antonio, S. Francisco		X	NO
1641-2-1	Iglesia de Santa Catalina	X		NO
1641-2-5	Claustro de San Francisco	X		X
1641	Convento de San Agustín	X		NO
1642	Capilla S. Miguel en Conv. S. Agustín	X		NO
1642-3-14	Monasterio de Santa Catalina	X		NO
1642-6-20	Monasterio de Santa Catalina	X		NO
1642-4-28	Capilla Inmaculada, Igl. S. Francisco	X		NO
1642	Capilla del Carmen, Igl. S. Francisco	X		NO
1643	Ante Portería y Portería, S. Francisco	X		X
1643	Fuente de Santa Catalina		X	NO
1643-1665	Claustro de Santo Domingo		X	X
1649-6-5	Iglesia Descalzas de San José	X		NO
1650-8-2	Noviciado de Santa Catalina	X		NO
1649-1650	Capilla Real		X	X
1650-10-8	Fuente de la Plaza Mayor	X		NO
1651	Pilar de Juan de Pastrana	X		NO
1651-1-31	Coro alto de Santo Domingo	X		NO
1652-11-8	Casa de Phelipa de Marquina	X		NO
1653-3-18	Capilla Virgen Rosario en Sto. Dom.	X		NO
1653-10-17	Recolección de La Merced	X		NO
1655-5-15	Capilla Mayor de Sta. Catalina	X		NO
1656-3-14	Capilla Inmaculada de la Catedral	X		X
1656-12-22	Capilla de la Antigua de la Catedral	X		NO
1656	Capilla de San José de la Catedral		X	X
1663-9-15	Casa de Juan de la Celda Verdugo	X		NO
1665	Escalera Principal de Sto. Domingo	X		X
1665-5-13	Escalera segunda de Sto. Domingo	X		NO

Nota.- La fecha se indica en el orden de año, mes y día. Las palabras: Originales se refiere si la obra está documentada, Atribuidas, si las obras son de J. del Corral según el criterio del autor de esta tesis, Conservación, se refiere a que si las obras existen total o parcialmente actualmente. La letra X equivale al afirmativo sí.

referencia documental ligada a esta obra con fecha 15 de diciembre de 1666, aparece nombrado por primera vez José del Corral,[308] sin duda, hijo suyo, justamente realizando varias entregas de ladrillos, culminando su participación el 28 de febrero de 1667, mientras que Díaz terminó su compromiso en marzo de ese año. Cabe anotar que los azulejos que se colocaron en esta remodelación fueron comprados en plaza por el mismo Díaz.

Como ya se anotó también, Juan del Corral era ya finado en 1674 y su taller estaba desactivado. Por alguna razón desconocida su hijo José no continuó dedicándose a la ollería.

De los datos expuestos hasta aquí se observa que la producción de azulejos de Juan del Corral fue la más abundante en la época colonial y es la que más se conserva actualmente. Entre 1639 a 1665 se le ha consignado 29 obras, de las cuales 24 la consideramos como originales y 6 atribuidas, 24 corresponden a la arquitectura religiosa y 5 a la arquitectura civil (ver gráfico No. 2). De esta producción, solamente 8 se conservan, y de éstas 4 son documentadas y 4 atribuidas. También es obvio comprobar que más de dos tercios de estas obras se han perdido irremediablemente y de las que se conservan buena parte está muy disminuida.

[308] *Ibid.*, las entregas de ladrillos de José Corral están notadas en los folios 63, 66 y 78.

CAPITULO V

ANALISIS ESTILISTICO, ICONOGRAFICO E HISTORICO DE LOS AZULEJOS DE JUAN DEL CORRAL

CAPITULO V

ANALISIS ESTILILISTICO, ICONOGRAFICO E HISTORICO DE LOS AZULEJOS DE JUAN DEL CORRAL

En este capítulo se analiza desde el punto de vista formal e iconográfico las obras que se conservan del azulejero Juan del Corral en diversos monumentos arquitectónicos de la ciudad de Lima. La documentación recopilada en los archivos y la bibliografía pertinente consultadas otorgarán el sustento y el contexto histórico que les corresponde.

En efecto, la fuente documental permite una mayor precisión en el conocimiento histórico de la obra de Juan del Corral, especialmente de su evolución artística y de la importancia que fue adquiriendo en el seno de la sociedad limeña de su tiempo. De tal manera, que es posible distinguir en su trayectoria dos periodos claramente diferenciados. Uno que puede determinarse entre 1638-1649, en el que su iniciación es obscura, y sus primeras obras documentadas se muestran ya maduras en monumentos de un sector menos ostentoso de la ciudad, pero que van alcanzando un reconocimiento paulatino. Y un segundo periodo, en el que sus obras son plenamente aceptadas por la más alta oficialidad gubernamental y religiosa, así como por la clase social más encumbrada de Lima, y que marca su apogeo y esplendor entre 1650 a 1665. Lógicamente, en esta dilatada trayectoria se aprecian ciertas innovaciones estilísticas que serán señaladas en su momento.

V. 1. **Periodo 1638-1649: Inicios y consolidación**

Cuando Juan del Corral emprende sus primeras obras de las que se tiene documentación, para el monasterio de Santa Catalina y el convento de San Francisco de Asís, ya era un ceramista azulejero plenamente consolidado, con taller propio y muchos esclavos a su servicio, y lo demuestra el hecho de haberse concertado con estas entidades religiosas al mismo tiempo, esto es, en los primeros días del mes de febrero de 1641.

Dada la magnitud en que se encontraba funcionando el taller de Juan del Corral, se infiere que desde varios años antes venía trabajando sostenidamente, aunque no se conoce documentación al respecto. Por semejanzas estilísticas y por consideraciones

socio-históricas cercanas a su círculo, es plausible su participación en algunas obras ya anotadas en el capítulo anterior de esta tesis.[309] Es decir, mientras no se encuentren indicios que señalen lo contrario, se puede atribuir a Juan del Corral los azulejos de la Casa de Jarava y de la capilla de San Antonio en la iglesia de San Francisco (1639); en la segunda Eugenio Díaz se encargó de colocar los azulejos, los mismos que eran iguales a los azulejos "'que están puestos en la casa que labra don Pedro de Jarava que es oficial de la Real Caja de esta ciudad en frente de dicho convento de San Francisco'."[310] Se trata, pues, de la actualmente denominada "Casa de Pilatos", en la que todavía se observan algunos azulejos de paño colocados en algunos antepechos ventanales y que muestran los mismos diseños de unos azulejos que están en la portería del convento de San Francisco, obra de Juan del Corral. Mas aún, el buen desempeño mostrado en estas obras, especialmente en las dos últimas, le habrían valido para que concertara con la abadesa del monasterio de Santa Catalina y también con acaudalados bienhechores del convento de San Francisco de Asís.

V. 1. 1. *Azulejos en el monasterio de Santa Catalina*

Como ya se anotó, el concierto entre Juan del Corral y la abadesa del monasterio de Santa Catalina se llevó a cabo el primero de febrero de 1641,[311] mediante el cual del Corral fabricaría los azulejos para los altares y zócalos de la iglesia, además de otras obras en el referido monasterio que no se precisan. Los azulejos los asentaría el albañil Juan Rodríguez a medida que se "los fuere dando el dicho Juan del Corral", el mismo que recibiría vales para ser abonados después, y para cuyos primeros pagos se pediría a Don Pedro Jarava, oficial de la Real Caja, "la cantidad de 300 pesos de a ocho reales que debe de lo corrido de un año de censo que paga al dicho monasterio" y también de los aportes de censos de otros bienhechores, que sumados harían 700 pesos a los cuales la abadesa añadiría 200 pesos para el respectivo pago.

Estos azulejos Juan del Corral los fabricaría conforme "a la muestra que se le diere por parte del dicho monasterio". Se entiende que los zócalos llevarían motivos seriados de paño, pero el hecho de señalarse que los azulejos de los altares "han de ser

---

[309] Capítulo IV, p. 102.

[310] *Ibid.*, nota 263.

[311] *Ibid,* nota 264.

al mismo precio de los demás" deja abierta la posibilidad de que éstos serían distintos y conformes también "a la dicha muestra que así se han de dar". Como se sabe, por lo observado en varios frontales de altar revestidos de azulejos, por lo general éstos muestran diseños cargados de iconografía o símbolos distintos a los motivos repetitivos de paño. En consonancia a esta tradición es factible que el precio de éstos haya sido mayor que los seriados.

La obra debió haberse cumplido total o parcialmente en dicho año porque Juan del Corral cobró el 4 de diciembre la suma de 1050 pesos de manos de la abadesa. Sin embargo, el Padre Antonio San Cristóbal refiere que renovaron el contrato el 20 de agosto de 1642 para el cumplimiento de la misma obra.[312] Años después, en 1655, se dio una remodelación de las peanas del altar mayor y se añadieron algunos azulejos "de alfombra" fabricados por el mismo Juan del Corral.[313] Pero de todas estas obras, hoy en día, no queda absolutamente nada en los zócalos ni en los altares de la iglesia.

Tampoco quedan vestigios de los azulejos de la alberca de la pila que está en medio del claustro de este monasterio. Para la construcción de esa pila, la abadesa se concertó con el alarife Juan de Mansilla en 1646 y, lo interesante para el tema que se trata aquí, es que se señalaba en el contrato que la alberca de forma ochavada sería "forrada de azulejos por de fuera de la pintura que se pidiere por la dicha abadesa y por dentro de labor de alfombra y verduguillo por guarnición".[314] Cabe destacar que cuando se trata de diferenciar temas y estilos se emplea la expresión "de la pintura" para indicar escenas o paisajes, en contraste de los motivos seriados de paño que son denominados "de labor de alfombra", es decir, en alusión a los tejidos en los que los motivos se llaman labores, especialmente cuando se trata de bordados.

El Padre San Cristóbal ha mencionado que hubo otro concierto entre la abadesa y el mismo Mansilla celebrado el 23 de octubre de 1650, y que los azulejos que revistieron la fuente provinieron de los hornos de Juan del Corral.[315] Con todo, hay un salto cronológico de 1641 a 1646, y en ese lapso Juan del Corral trabajó en otras obras,

---

[312] A. San Cristóbal: *Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima*. Lima, 1988, p. 333.

[313] Ver el capítulo IV de esta tesis, p. 104, nota 271.

[314] *Ibid.*, p. 105, nota 278.

[315] A. San Cristóbal: *Op. Cit.*, 1988, p. 315.

como las efectuadas en el convento de San Francisco de Asís, en las cuales se aprecia su estilo.

V. 1. 2. *Azulejos en el Convento de San Francisco*

En el convento franciscano actualmente se observan azulejos limeños relacionados al estilo de Juan del Corral tanto en el claustro mayor como en la ante-portería y la portería.

V. 1. 2. 1. El claustro mayor

Coetáneo al primer concierto con Santa Catalina, Juan del Corral celebró contrato con Don Francisco Mispilibar, acaudalado mercader y bienhechor del convento de San Francisco, el 5 de febrero de 1641, en el cual se obligó a fabricar azulejos en el término de cinco meses "toda la cantidad que montaren mil pesos (...) de las labores que el suso dicho pidiere (...) para la obra del claustro del convento del señor San Francisco".[316] Cabe preguntarse ¿porqué se requerían azulejos para el claustro si ya se tenían los azulejos sevillanos de Valladares? Asimismo ya estaban en camino rumbo a Lima los azulejos sevillanos fechados en 1638, es decir, básicamente los paneles con figuras enteras de santos para los pilares del claustro. La respuesta más lógica a esta interrogante, es que al igual que a lo acontecido en el claustro de Santo Domingo[317], los azulejos sevillanos fueron insuficientes para revestir todos los zócalos, especialmente para completar ciertos paños, es por eso que en el contrato citado se especifica claramente que estos azulejos debían ser de "labores", es decir, de "alfombra", tal como se ha visto para el caso del monasterio de Santa Catalina.[318] En efecto, actualmente se observan algunos paños de fabricación criolla en algunos sectores de los zócalos, de tal manera, pues, que se puede afirmar con cierta seguridad que estos paños de azulejos

---

[316] Capítulo IV de esta tesis, p. 103, nota 264.

[317] Ver el capítulo III de esta tesis, p. 66.

[318] El precio señalado para estos azulejos del claustro franciscano fue de 23 pesos el ciento, incluidos los verduguillos y alisares; de tal manera que en mil pesos habrían poco más o menos cuatro mil azulejos de paño sin contar con los verduguillos y alisares, los cuales podrían haber ocupado unos 14 ó 15 paños de "alfombra" aproximadamente, tal cual parece observarse en el claustro ahora.

fueron cocidos en el taller de Juan del Corral y han de corresponder a lo pactado en el concierto con Mispilibar.

Los motivos decorativos observados en estos paños también pueden verse en la ante portería y portería del convento franciscano, básicamente son aquellos con rasgos mudéjares en forma de medallón con bordes entrelazados con volutas (Fig. 52), de lacería azul formando círculos concatenados con diseños florales al interior (Fig. 53), de círculos yuxtapuestos con vegetales tipo ataurique al interior (Fig. 54) y al más difundido, aquel que tiene la forma de medallón con segmentos de lazos lobulados con volutas que alberga un florón (Fig. 55).

Este contrato también evidencia que la producción de motivos seriados de paño era abundante y constante porque el mismo Mispilibar podía escoger los azulejos recién salidos del horno, "los que le parecieren ser a propósito para la obra", de tal manera, que es contundente el hecho de que el taller de Juan del Corral pudiera satisfacer simultáneamente varios pedidos de envergadura. Bajo esta tónica, se entiende que en ese año, también haya cumplido en obras de azulejos para la cofradía de San Miguel en la iglesia de San Agustín y para el mismo convento agustino.[319]

El buen desempeño en estas obras le habría valido a Juan del Corral para seguir siendo requerido por los bienhechores y cofrades del convento de San Francisco. Es así que en abril de 1642, es solicitado por los mayordomos de la cofradía de la Inmaculada Concepción para fabricarles 3276 azulejos para su altar y capilla en la iglesia, además de adeferas, alisares y verduguillos, que sumados montaban seis mil piezas[320], los cuales asentaría Eugenio Díaz, quien desde entonces figurará estrechamente relacionado a este azulejero en otras obras similares.

Dado que el concierto citado no señala mayores pormenores de los azulejos, se debe entender que estos fueron de motivos seriados y, tal vez, también para el mismo frontal del altar. Asimismo, en ese año o después, Juan del Corral fabricaría azulejos para la capilla de Nuestra Señora del Carmen.[321] Pero de estas obras lamentablemente nada se conserva y solo son evidencias de la capacidad productiva del taller de Juan del Corral y de su evolución histórico-artística.

---

[319] Capítulo IV, p. 103, nota 269.

[320] *Loc. Cit.*, nota 272.

[321] *Loc. Cit.*, nota 275.

V. 1. 2. 2. La ante portería y portería

Todo lo expresado hasta el presente, en lo que respecta a la iglesia y convento franciscanos, son antecedentes que permiten afirmar que los azulejos de los zócalos de la ante portería y la portería del convento son del taller de Juan del Corral (Figs. 56 y 57). La fecha de culminación de estos azulejos se confirma en la portería con una inscripción recortada que dice: "(...) menez Menacho dio de limosna estos azulejos. Vuestras reverencias lo encomienden a Dios. Año de 1643." Y que no es más que el nombre del acaudalado bienhechor Pedro Jiménez Menacho "propietario de muchas fincas"[322] (Figs. 63 y 64). Lamentablemente en nuestra búsqueda en el Archivo General de la Nación no hemos hallado el documento que lo respalde, sin embargo, el Padre Rubén Vargas Ugarte en su *Diccionario*, aunque sin citar la fuente, señala que estas obras son del ollero Juan del Corral.[323]

Estos azulejos de la ante portería y la portería, a través el tiempo, deben haber sufrido varias recolocaciones. En primer término por la remodelación de la arquitectura de estos ambientes entre los años 1669-1675, y también por los frecuentes terremotos acaecidos en la ciudad de Lima. A consecuencia de estos fenómenos telúricos se debe a que los citados azulejos no guarden el orden compositivo, siendo en algunos sectores muy notorio. En la misma portería, la mencionada inscripción, por ejemplo, está incompleta.

La decoración con azulejos en estos espacios conventuales franciscanos está en relación directa a las funciones arquitectónicas y religiosas del monumento y de la doctrina franciscana. Eran espacios en los que se daban cita buena parte de la población, pero también eran el límite entre la vida profana externa y la vida disciplinada e espiritual al interior del convento. Cumplían la función de ingreso al convento pero también a un ambiente sagrado de suma reverencia, porque en la ante portería se encontraba la escena de *El Calvario*, pintura de Angelino Medoro, convertido en un tríptico con los pasos de la Pasión a los lados; y en la portería una escena similar en la que destacaba la Santa Cruz, cada una con sus respectivos altares. No sería extraño que

---

[322] E. Harth-Terré y A. Márquez A.: "Las Bellas Artes en el Virreynato del Perú. Azulejos limeños." *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Lima, tomo XXII, entrega II, 1958, p. 116.

[323] Rubén Vargas Ugarte: *Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional*. Burgos, 1968, p. 199.

al margen de la utilidad práctica para la vida cotidiana, estos ambientes también hayan cumplido la función de capillas, porque no debe olvidarse que todo el atrio y parte de la plazuela de la iglesia y del convento era en esa época un cementerio para la masa popular, de tal manera que cuando la iglesia se hallaba cerrada, estos recintos servirían para el recogimiento espiritual de los fieles. De allí, que se haya tomado cuidado de la decoración con azulejos, en la cual a los diversos motivos seriados de paño se añaden pequeños cuadros y frisos con iconografía de santos y temas escatológicos.[324] Es decir, estos ambientes era el foco común de aspectos de la vida y de la muerte, de la preparación para el buen morir, de la advertencia del Juicio Final y también de propaganda de la doctrina franciscana al exponer sus escudos, símbolos y advocaciones principales.

Los motivos de "labores" o de "alfombra" son diversos. Los paños de la ante portería se encuentran con cierto desorden y en algunos sectores no se guarda la adecuada coordinación en la colocación de los motivos seriados; en cambio en la portería hay más orden pero menos variedad. En general, se perciben los motivos de gran parte de los zócalos sevillanos tratados. Algunos de fuerte raigambre mudéjar con entrelazados y formas de estrellas que conforman medallones, o simplemente lacerías formando poligonales que encierran motivos florales (Fig. 58), o también la secuencia de círculos concéntricos que alternan con ataurique (Fig. 60). A ellos se contraponen motivos de tradición renacentista como los de cuatro floreritos en aspa (Fig. 58) o los círculos con flores acampanuladas que se entrecruzan en un eje (Fig. 59), casetones poligonales de artesonados (Figs. 61, 66 y 70), motivos de vegetales en forma de jarrones y herrajes que también se observan en el claustro (Fig. 62) y también motivos más afines a la sensibilidad criolla, ya vistos también en el claustro, que responden a una síntesis formal como los de tipo medallón. Unos con lazos lobulares poligonales y otros con segmentos de lazos con bordes de volutas, los cuales encierran sendos motivos florales (Figs. 63 y 65). Estos últimos diseños, Juan del Corral los habría creado o simplemente popularizado. De cierta novedad en relación a los azulejos sevillanos de Hernando de Valladares, es el motivo del remate del zócalo que presenta la alternancia de dos hojas, una de acanto y otra similar más grande.

---

[324] Para mayor información acerca de temas escatológicos, véase a Francisco Stastny: *Síntomas Medievales en el "barroco americano"*. Lima, 1993, pp. 12-15.

La ante portería guarda la mayor parte de representaciones iconográficas. En primer lugar el frontal del altar del tríptico de lienzos que representa *El Calvario* y *Vía Crucis*, en el cual se percibe claramente la influencia de los azulejos de Valladares vistos en los zócalos del claustro franciscano porque presenta un friso con los diseños de medallones con santos sostenidos por dos angelitos y *puttis* portando un escudo y maza aparentemente enfrentándose a aves fénix en semejante disposición y colorido, aunque no con la calidad de los esmaltes sevillanos (Figs. 66, 67 y 68). Al respecto de esta iconografía se ha tratado ya en el capítulo III.

Sin embargo, vale rescatar como Juan del Corral ha dispuesto con economía de elementos estos espacios del friso y de las pilastras del frontal, porque solamente el medallón central con la *Virgen Dolorosa* tiene dos angelitos portantes y no los otros dos que están en los extremos. El primer medallón con la representación de *San Juan Evangelista* portando un libro, y el segundo con *Maria Magdalena* con el frasco de perfume en la mano. La simplicidad de la composición en las pilastras también es notoria, en la de la izquierda se observa un medallón con un *ángel* que viste túnica azul y porta la lanza de Longino en una mano, símbolo de la Pasión, con fondo de paisaje. A los lados del medallón, cabezas de aves fénix. La composición se repite similarmente al lado derecho, un medallón con un *ángel* portando la lanza con la esponja empapada con vinagre, símbolo de la Pasión también. En medio de este frontal, un cuadro con una elaborada tarja en la que se muestra a un monje contemplando y tocando un esqueleto humano, sobre su cabeza se extiende una filacteria con la inscripción: "Quién será que tal no sea." Alude, pues, a la *muerte*, al ser humano que en un tiempo fue vida y que ya no lo es. El dibujo en estas representaciones es de buena mano y el colorido es más opaco que los azulejos sevillanos.

En la misma ante portería, se aprecian azulejos pintados por la misma mano conformando una composición tipo frontal de altar en el zócalo frente a la puerta de ingreso al convento similar al del tríptico (Figs. 69, 70 y 71). Se aprecia en el friso medallones a la izquierda, al medio y a la derecha; el primero con *Santiago Apóstol* a caballo aplastando a unos moros,[325] *San Lázaro* que porta muletas y acaricia a un

[325] Sobre el significado de Santiago Apóstol en la era colonial véase a Emilio Choy: *Antropología e Historia*. Lima, 1979, pp. 33-437; Francisco Stastny: "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco Virreinal." *Cielo Abierto*. Lima, No. 21, 1982, pp. 41-55.

perro[326] y *San Martín de Tours* cortando su capa para dársela a un mendigo y que en cierto modo simboliza la caridad franciscana. Interesantes son los motivos de las pilastras, a la izquierda un medallón con el escudo franciscano de los brazos cruzados de Cristo y de San Francisco ante la cruz y debajo del medallón una esfinge con dos palomas a sus pies[327]; a la derecha el medallón con el símbolo de las *Cinco Llagas* de Cristo y lo demás igual al anterior. Finalmente, en medio del paño una gran tarja que muestra a la *Muerte* en forma de esqueleto con una filacteria que dice: "MENENTO NOVISSIMA TUA ET IN ETERNUN NON PECCAVIS"[328], es una alegoría cuyo significado se refiere a que el hombre debe meditar en lo que le depara al final de sus días para no pecar; a sus pies se observa los símbolos del poder terrenal como la mitra, tiara papal, corona y cetro de monarca en alusión a lo perecedero, lo efímero y banal, aún de lo más poderoso, ante la muerte (Fig. 70).

En el mismo recinto, entrando a la mano derecha, se observan restos de una posible composición similar al anterior que solo muestra el cuadro con la tarja con la cruz del Calvario y encima del cuadro un círculo con el monograma de Cristo. Es obvia la alusión a la Pasión y relacionado al tríptico de lienzos. A la izquierda de la entrada, en igual disposición, una tarja con el símbolo franciscano de los brazos cruzados ante la cruz y arriba un medallón con el monograma de la Virgen María, simbología afín al diseño anterior (Fig.72).

En la portería sólo está el frontal del altar de la cruz que muestra iconografía, su disposición compositiva es semejante al frontal del tríptico de la ante portería. No tiene medallones en el friso, en cambio sí en las pilastras y en el paño. El de la izquierda muestra un medallón con *San Juan Bautista* que porta estandarte con la inscripción "ECCE AGNUS DEI" en alusión al Cordero Místico que está a su lado, el cual es una de las visiones del Apocalipsis[329] (Fig. 73b). Al centro del paño, hay un medallón más

---

[326] San Lázaro es el patrón de los mendigos, de los leprosos y de los atacados por enfermedades infecciosas, y por ello es compatible con la doctrina franciscana. Ver J. Lapoulide: *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*. Buenos Aires, 1945, tomo III, p. 316.

[327] Sobre la iconografía de las pilastras del zócalo sevillano ver el capítulo III de esta tesis, pp. 67-68.

[328] La traducción de la filacteria es "Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás nunca." La frase fue popularizada por Fray Luis de Granada en su *Guía de Pecadores* de 1556, y está inspirada en la Biblia, Eclesiástico 28,6. Las postrimerías son las cuatro novísimas del hombre: la muerte, el juicio, el cielo y el infierno. Al respecto consúltese a Virgilio Freddy Cabanillas: "Imágenes de la Muerte en azulejos de San Francisco de Lima." Ponencia presentada al *V Coloquio de Historia de Lima* en enero de 1998. Agradezco al autor la gentileza de haberme proporcionado su texto.

[329] Stastny: *Op. Cit*, 1993, p.13. La traducción de la frase: "Este es el cordero de Dios."

ornamentado, presenta a las hermanas mártires *Rufina y Justa*, patronas de los ceramistas en Sevilla porque trabajaron en el oficio, con palmas en las manos y flanqueando una torre que debe ser la Giralda, símbolo de la ciudad, coronada o rematada con la estatua de la Fe (Fig. 73). Al parecer, aquí, Juan del Corral ha colocado una especie de sello personal de su devoción. Finalmente, el medallón de la pilastra derecha presenta a *San Sebastián* atado a un tronco y con dardos en el cuerpo. Lo demás en ellas es igual a lo visto en las del otro frontal de la ante portería. Estos santos mártires, muy tradicionales, están ligados al mensaje de la entrega de la vida por la fe cristiana en semejanza con la Pasión de Cristo.

Es patente, pues, el nivel elevado de concatenación de los temas iconográficos desarrollados en los azulejos de la ante portería y la portería, y su relación directa y clara con las funciones internas de estos recintos y sus interrelaciones con el espacio externo de ellas, el atrio y la plazuela. Los temas expuestos en estos ambientes complementan a las imágenes de devoción principal, es decir, el lienzo con El Calvario y la Santa Cruz que son la más alta expresión del cristianismo. A ello se añade las representaciones en los azulejos de los santos relacionados con la Pasión como San Juan Evangelista, María Magdalena, los mártires, la misma Virgen María; y lógicamente los símbolos franciscanos y los monogramas. Todo ello en perfecta armonía con lo que expresa la doctrina franciscana. De otro lado están presentes los temas escatológicos como la Muerte y sus implicancias con el tema de Vanitas o del engaño, de lo efímero de la vida, de la fama, la riqueza y el poder; del mensaje de advertencia para alejarse del pecado, de la promesa de una vida mejor e ideal, de esperanza y de castigo para los poderosos injustos; en suma, alusión directa al *Juicio Final*, lo cual también implica llevar una vida apegada a los cánones cristianos católicos para conseguir una buena muerte y por ende la gloria celestial.[330] Pero también está el mensaje a la población popular con escenas como el de *Santiago Matamoros* que a la postre no es más que el *Mataindios* en la Conquista del Perú y del mantenimiento del orden colonial, es decir, es la advertencia para que no se aparten del orden social, político y religioso establecido.

Se observa, pues, que el mensaje iconográfico está perfectamente diseñado para un público que ya está instruido en los fundamentos básicos de la fe cristiana y la

---

[330] *Ibid.*, p. 13-15

conducta social. Por ende existe una interacción profunda entre obra de arte, el diseño ornamental y el público consumidor, lógicamente atemperado por el carácter decorativo de los azulejos, cuya expresión cálida y alegre son justamente los atenuantes de la gravedad ceremonial de los temas expuestos en estos recintos.

La alegría, el facilismo decorativo, el lenguaje llano y desenfadado lo dan sobre todo los paños con sus motivos de labores, en los que se funden los estilos mudéjar y renacentista, y también en los que se vislumbra un toque de expresión criolla que corresponde a la creatividad de un ceramista como Juan del Corral.

Por lo expuesto en estos recintos franciscanos, es evidente que Juan del Corral adquirió su formación en Lima, porque retoma rasgos remanentes de la tradición mudéjar y sobretodo adopta la modalidad renacentista, es por eso que repite sin vacilaciones los motivos de los frisos de los zócalos de Valladares, aunque la diferencia está en su capacidad de síntesis de esos motivos, es decir, se muestra como un buen seguidor de la tradición de la azulejería andaluza. De otra parte, la calidad del dibujo en estas obras es destacable, muestra a una mano madura que domina el pincel y el color, aunque los esmaltes y el vitrificado no tengan la consistencia y definición de los azulejos sevillanos. Es posible que en estos primeros trabajos, el propio del Corral se haya encargado de lo más importante de la labor de pintura, dejando a los oficiales lo más común. Respecto a la capacidad creativa de los azulejeros en Lima, Harth-Terré, apoyándose en Sancho Corbacho, ha sostenido: "Los maestros de Talavera que han refinado sus conocimientos en Sevilla como Juan del Corral (...) no eran creadores en el propio sentido del término: eran artesanos; y al trabajar aquí no podían ir más allá de repetir los modelos que tenían a la vista (...) repitieron con mucha modestia y no poca prudencia los dibujos (...) sin introducir en ellos variantes, salvo las que producía la menor pericia e inexperiencia."[331] En parte podría tener razón Harth-Terré, sin embargo hay que tener en consideración que al igual que cualquier artista de la colonia, la obra de Juan del Corral estuvo regida por los requerimientos del público que la encargaba. De él solamente dependía el arte o la técnica de plasmar las representaciones solicitadas, es decir, no se trataba de proyectos artísticos que él ofrecía con visos de originalidad. Se debe considerar, además, que en esa época no contaba mucho la inspiración personal creativa y original del artista como criterio absoluto y categórico en la valoración de una obra de arte; más bien, la obra encargada estaba dirigida al

[331] E. Harth-Terré y Márquez A.: *Op. Cit.*, 1958, p. 421.

consumo colectivo que abarcaba a varios estratos sociales y respondía a un gusto generalizado impuesto por la clase social dominante, es decir, la obra en estos casos era producto del intercambio social entre el artista, el contratante y el público usuario, y en el cual no se veía a la imitación de lo bueno como cosa nefasta, es más era un aspecto que se imponía en una sociedad colonial que tomaba como digno aquello que era bueno y ya estaba aceptado.[332] Así, Juan del Corral, sujeto a esta tradición de valorización artística no era más que parte del engranaje social y artístico de su tiempo. El debía cumplir sobretodo con los requisitos técnicos de la producción y en la funcionalidad de la obra y no tanto en el criterio artístico de la inspiración creativa original e individual.

Con todo se aprecia en las obras del convento franciscano el elemento creativo en gran medida, conseguido gracias a la interacción armónica entre la Orden Franciscana, diseñadora del coherente programa decorativo e iconográfico; el artista ceramista que lo plasmó en el barro, el color y el vidrio; y el público usuario que tenía noción suficiente de los temas y de la necesidad permanente de que se les recuerde. Un producto que era, pues, la expresión genuina de una sociedad limeña de mediados del siglo XVII.

V. 1. 3. *Claustro mayor del convento de Santo Domingo.*

Actualmente en los zócalos del claustro mayor del convento dominico se observan, además de los azulejos sevillanos, una buena cantidad de azulejos limeños tantos del siglo XVII como del XVIII, y aún de este siglo; los cuales carecen de documentación. En los azulejos del siglo XVII se distinguen motivos de paños idénticos a los azulejos de Juan del Corral en el convento de San Francisco, por lo cual se le puede atribuir a este ceramista.

Es probable que estos azulejos, si fueron originalmente para el claustro, se hayan fabricado como parte de alguna remodelación a consecuencia de la destrucción parcial de los zócalos de azulejos sevillanos en la época colonial, pues la última remodelación del claustro fue en los años veinte del presente siglo, en la que es posible también que se

---

[332] Es por eso que es frecuente ver en varios contratos citados en esta tesis, que se sigue el modelo de determinada obra. Para el caso del mismo Juan del Corral, véase más adelante, como la obra de azulejos que hizo para la capilla del palacio virreinal fue el modelo a imitarse en ciertos aspectos para sus subsiguientes obras.

hayan recolocado azulejos coloniales sacados de otros ambientes del convento o de la iglesia dominica.

Dada la buena cantidad de azulejos criollos idénticos a los que se observan en el claustro, ante portería y portería franciscanos, es posible que en algún momento, entre 1641-1650, Juan del Corral los haya fabricado ya sea para el zócalo del claustro mayor o para las capillas de la iglesia del convento dominico, así como más adelante fabricaría para sus escaleras conventuales. Por ejemplo, se ha tratado ya en nuestro capítulo anterior que del Corral fabricó unos azulejos para solar la capilla de la Virgen del Rosario en 1653, ello significa que dicha capilla estaría ya con sus zócalos de azulejos porque los del piso se colocaban al final, o bien se trataría también de alguna remodelación del mismo.

Entre los motivos más comunes que se observan en el claustro dominico atribuibles a Juan del Corral están aquellos en forma de medallón con los bordes o segmentos lobulados con volutas y un florón al interior (Fig. 87), otro similar con bordes lobulados pero sin volutas (Fig. 88) y el casetón de artesonado renacentista de forma octogonal con diseños de vegetales (Fig. 89), los cuales se observan también en el convento franciscano. Rasgos más evidentes de la mano de Juan del Corral se observan en la tarja de uno de los frontales angulares que muestra a la Virgen del Rosario con el Niño Jesús (Fig. 90), la cual es idéntica a las tarjas con símbolos franciscanos que se hallan en la ante portería franciscana, tanto en el estilo del dibujo y del color como en la similitud de los marcos compuestos por hojas de acanto. Este frontal está incompleto y ahora remplaza a uno que fue de azulejos sevillanos. Si no fue originalmente diseñado para el claustro, es muy probable que haya pertenecido al frontal del altar de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia dominica.

V. 2. **Periodo 1650-1665: Esplendor Barroco**

Entre 1644 a 1650 se pierde un tanto la secuencia estilística de los azulejos de Juan del Corral porque no se conservan con precisión obras de esos años ni tampoco hay documentos que las describan con cierta propiedad. No obstante lo realizado hasta ese momento, es decir, hasta 1649, le habría valido a Juan del Corral para ser ampliamente reconocido en su oficio. Para entonces él se encontraba plenamente consolidado económica, social y artísticamente. Su taller había crecido en producción ya que contaba con oficiales, aprendices y un crecido número de esclavos. Es más había

ampliado el espectro de su actividad económica al dedicarse también a la panadería, sin duda, aprovechando la infraestructura de su taller, dando así muestra de su capacidad empresarial. A estas alturas Juan del Corral era, pues, un hombre cabal de su tiempo, un exponente del barroco limeño, premiado con la fama y la bonanza. Es por ello, sin duda, que contrae segundas nupcias con una mujer de mejor condición social. El reconocimiento social y artístico de su obra, le habría valido para ser solicitado por el Virrey Conde de Salvatierra para fabricar los azulejos de la capilla del palacio de gobierno.

V.2.1. *Azulejos de la Capilla del Palacio Virreinal*

El Virrey y Capitán General del Perú Don García Sarmiento Sotomayor Henríquez de Luna, Conde de Salvatierra, Marqués de Soborno, Duque de Saviote, Caballero del Hábito de Santiago, arribó a Lima el 28 de agosto de 1648, acompañado de su esposa Doña Antonia de Acuña y Guzmán, e hizo su entrada el 20 de setiembre de 1648. Gobernó hasta 1655 y falleció en esta ciudad de Lima en 1659.

Como hombre refinado y educado en la corte de España, es muy probable que haya sido un amante del arte y que haya tenido cierta predilección por los azulejos. Además, se debe tener en consideración que en México, donde radicó primero como virrey, el azulejo también fue muy importante en la decoración arquitectónica, de tal manera que al asentarse en el palacio real limeño haya ordenado inmediatamente el revestimiento con azulejos de su capilla.

De otra parte, era costumbre que cuando un Virrey ocupaba el palacio gubernamental, se realizara una serie de arreglos en la arquitectura y en la ornamentación del monumento. Es así, que dentro de ello se haya previsto la decoración con azulejos de la capilla con los mejores azulejos de Lima, es decir, los que producía el taller de Juan del Corral. Con este encargo, nuestro ollero alcanzó el mayor espaldarazo en su oficio y el tope de su prestigio.

Lamentablemente se carece del documento directo que lo avale como autor, pero se infiere del Testamento de su socio, el maestro asentador de azulejos Eugenio Díaz Sosa. En efecto, en dicho documento se lee: "Yten declaro que hice la obra de la capilla real de palacio de esta ciudad y por mandado del Excentilísimo Señor Conde de

Salvatierra Virrey de estos reynos".[333] La atribución de estos azulejos a Juan del Corral es automática porque ambos venían trabajando en diversas obras tal como lo consigna el mismo testamento y lo tratado en el Capítulo IV de esta tesis. Esta obra debió ser de cierta envergadura porque el mismo Díaz relata que "la tasaron dos religiosos el uno de San Agustín y el otro de la Compañía y lo que a mí me tocó montó diez mil y ciento y tantos pesos y he cobrado a cuenta de esta cantidad seis mil y cuatrocientos y tantos pesos como aparecerá por las cartas de pago que he dado de las partidas que he hido cobrando".[334] En comparación a otros conciertos por obras en capillas, Juan del Corral habría recibido por esta obra, por lo menos, el doble de lo que recibió Díaz. Los azulejos de la capilla real debieron haberse fabricado y colocado en los primeros meses del año de 1650, poco antes del concierto que Juan del Corral y Eugenio Díaz firmaran para la obra de la pila de la plaza mayor (el 8 de octubre). Es mas el inicio de la obra podría haberse dado ya en 1649.

Pero, ¿qué fue de esta obra? Se sabe que el palacio virreinal fue destruido totalmente para la edificación del actual palacio de gobierno durante la década del veinte del siglo XX. Más aún, la mencionada capilla parece haber sido desmantelada un tiempo atrás, porque el balcón de madera del coro de dicha capilla y un buen número de azulejos se encontraban desde 1916 en el Museo Nacional de Historia que por entonces funcionaba en el Palacio de la Exposición, hoy Museo de Arte de Lima, y cuya puesta en valor y museografía era un verdadero problema para su director el Sr. Emilio Gutiérrez de Quintanilla, quien pedía insistentemente fondos al Gobierno para dicho proyecto, el cual finalmente no se llevó a cabo.[335] En efecto, Gutiérrez de Quintanilla refería que la exhibición del coro que perteneció a la capilla del palacio virreinal se componía de un paño de azulejos de 21 metros cuadrados que lo decoraba con un total de 2037 piezas. En un primer momento los cita como "admirables azulejos hispanos moriscos"[336] y en otro como "admirables azulejos hispanoamericanos".[337] Mención especial merecen los azulejos que conforman "el escudo de armas del virrei Conde de

---

[333] Ver el capítulo IV, p. 107, nota 287 y anexo documental: No. 11.

[334] *Ibid.* Es posible que Díaz recurriera al testamento para cobrar esta deuda.

[335] Emilio Gutiérrez de Quintanilla: *Memoria del Director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos y Resistencia 1912-1921*. Lima, 1921, tomo I, pp. 335, 343-346 y 513.

[336] *Ibid.*, p. 344.

[337] *Ibid.*, p. 515.

Salvatierra"[338] que se guardaban enmarcados en madera, cuya presencia se explica porque era costumbre colocar en las obras, una vez culminadas, los escudos de las personas que las habían creado o remodelado acompañados de placas conmemorativas con inscripciones del nombre del autor, de las autoridades, fecha, etc. El mismo virrey repetiría tal actitud cuando terminó de edificar la pila de la plaza mayor.

Lo que se puede observar en las fotografías del libro de Gutiérrez de Quintanilla, son algunos azulejos que actualmente acompañan al balcón del coro que hoy se halla en exhibición en el convento de San Francisco, sin embargo no se puede sostener que sean de Juan del Corral, es más algunos diseños parecen ser más tardíos. Más bien de lo que no queda duda de su intervención es en los azulejos que conforman el escudo de armas que actualmente se conserva tal cual en una base de madera en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Fig. 74).

En efecto, se trata de un conjunto de azulejos de diez hileras de piezas por cada lado, en los que está pintado el *Escudo del Virrey Conde de Salvatierra* en forma de tarja y es de tipo acuartelado. En los cuarteles del diestro, el superior con trece bezantes de oro o antiguas monedas bizantinas en campo anaranjado que debiera ser de gules según el original mostrado por Haideé Di Domenico en su libro *La Fuente de la Plaza Mayor de Lima*; según la autora, este cuartel es la "divisa de la familia Sarmiento, cuyo progenitor fue Don Alvaro Salvadores, Conde de la Bureba, Señor de Villamayor, que floreció allá por los reinados de Ramiro II y Bermedo II.".[339] El cuartel inferior del diestro con tres barras jaqueladas en oro y marrón que debiera ser en sable o negro según el citado texto, sobre campo de plata, son "las armas de Sotomayor, Conde de la Camina, que vivió por el año 1476."[340] En los cuarteles del siniestro, el superior con una luna reversada de plata, con las puntas hacia abajo, sobre campo azur que según el original debiera ser en campo de gules, es la "divisa de la familia de los Luna 'que fue siempre el terror de los moros (...) En Huasca y Jaca hicieron sus abuelos tantas hazañas que no puede memoria recordarlas. Tres hermanos suyos fueron conquistadores de Valencia que eran ricos hombres de Aragón según dice la historia.'"[341]; y en el inferior dos castillos de oro en campo anaranjado que debiera ser de gules, y debajo en medio,

---

[338] *Ibid.*, p. 335.

[339] Di Doménico Suazo: *La fuente de la Plaza Mayor de Lima*, 1944, p.49.

[340] *Loc. Cit.*

[341] *Loc. Cit.*

sobre un espacio mantelado un león pasante en color marrón que debiera ser en púrpura, sobre campo de plata, representan el linaje de "Don Alonso Henríquez, hijo de Don Federique, Maestre de Santiago, que murió en 1358 y que era hijo del Rey Don Alonso XI y de Doña Leonor de Guzmán."[342]

El escudo está rematado por una corona ducal y tiene a los lados y abajo trece banderitas. Se diferencia notablemente del escudo mostrado por Di Doménico porque no presenta las divisas de la virreina, esto es las "nueve cuñas de azur en campo de oro, de los Acuña, familia oriunda de Portugal, de Galicia según otros, descendiente de los Condes de Lima"[343], y el escudete "cuartelado en forma de aspa, llevando en la frente y barba caldera ajedrezada de oro y rojo con asas negras y saliendo de cada lado, siete serpientes verdes, tres hacia adentro y cuatro hacia fuera. Todo sobre campo de azur y los lados opuestos al aspa, en campo de armiño."[344]

Desconocemos las razones por las que el escudo de azulejos no consigna las divisas de la virreina, lo más probable es que solamente se diera importancia al virrey o simplemente se tratara de economizar el trabajo, o quizás, por motivos políticos, hubiera habido alguna restricción a su ascendencia portuguesa. En cuanto a los cambios de colores en los azulejos en relación al original mostrado por Di Doménico, se debieron a que no todos los colores se podían conseguir en los azulejos. Hay problemas, por ejemplo, en conseguir el color rojo y el negro, los que fueron sustituidos con el anaranjado ocre y el marrón oscuro respectivamente, esto al menos en los azulejos que se conservan de Juan del Corral.

V. 2. 2. *La Fuente de la Plaza Mayor*

En el periodo que le tocó gobernar al Virrey Conde de Salvatierra, Lima era una ciudad que urbanística y arquitectónicamente había alcanzado madurez porque estaban delimitados los principales sectores, esto es, lo que ahora se llama el Centro Histórico, el Rímac y El Cercado. Sus principales monumentos se encontraban en plena adopción del estilo barroco, cuyo inicio la habían dado los jesuitas en su iglesia de San Pablo,

---

[342] *Loc. Cit.*

[343] *Loc. Cit.*

[344] *Loc. Cit.*

culminada de construir en la década de 1630. En lo que atañe a la plaza mayor, la Catedral era el monumento que acaparaba la atención de las autoridades civiles y religiosas, llámense Virrey, Cabildo Metropolitano, Real Audiencia, Cabildo Eclesiástico, etc. Por esos años solamente quedaban por culminar las portadas; asimismo, al interior del monumento se efectuaban obras de gran magnitud como los retablos y la grandiosa sillería coral.

Tanta magnificencia arquitectónica no podía quedar aislada en el entorno de la plaza, es por ello, sin duda, que las autoridades consideraron también edificar una soberbia fuente en medio de la plaza que estuviera a la altura del esplendor creciente de la Ciudad de los Reyes. Para ello, aprovecharon el aparato edificatorio que estaba en marcha, es decir, solicitaron al artífice Pedro de Noguera, constructor de la sillería coral y de las portadas de la Catedral, para que diseñara la pila y su alberca, y encargaron al maestro fundidor Antonio de Ribas para plasmarla en el metal. Más aún, cuando ya había una Cédula Real con fecha 30 de noviembre de 1648, en la cual se "notificaba a los virreyes, presidentes, audiencias y gobernadores que el maestro Gil Gonzáles Dávila, cronista mayor de los reinos de Castilla y de Indias, necesitaba noticias sobre la vida de los arzobispos y obispos, así como de las cosas memorables de las sedes, para el primero y segundo tomos de su obra: *El teatro eclesiástico de las Iglesias de Perú y Nueva España*."[345]

La obra de fundición de la pila de bronce se concertó con Ribas en octubre de 1650, quien se comprometió en acabarla en dos meses. El contrato habría incluido también en dorarla al modo de los retablos de los templos.[346] Previamente, en ese mismo año, Juan del Corral se había comprometido en fabricar todas las cañerías para las fuentes de la plaza mayor y el albañil Juan de Mansilla para colocarlas. No obstante, por tratarse de una obra trascendental todos los esfuerzos para su mayor realce no eran suficientes porque el espíritu barroco en el arte agota todas las posibilidades de expresión, es por eso que los Procuradores no contentos con la grandiosa arquitectura y

---

[345] Carmen Martín Rubio: "Indios y mestizos según dos fuentes inéditas del siglo XVII." *Revista de Indias*. No. 171, Madrid, 1983, p. 60. Sobre el Cuzco, en respuesta a dicha cédula real, el doctor Vasco de Contreras, escribió una *Relación de la Ciudad del Cuzco* fechado en 1650. Este personaje, como Dean de la Catedral de Lima, aparece más adelante concertando la obra de azulejos con Juan del Corral para la capilla de la Inmaculada. Respecto a Lima, desconocemos si se respondió dicha cédula real.

[346] Antonio San Cristóbal: "Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza." *Revista del Archivo General de la Nación*. Lima, No. 1986, pp. 117-118.

escultura de la pila y su alberca, ni con el dorado a aplicarse, consideraron también que era menester exornarla con azulejos.

En efecto, los Capitanes Don Pedro de la Cueva, Caballero de Santiago y Alcalde Ordinario, y Bartolomé de Hazaña, Alcalde Provincial de la Santa Hermandad, y Comisarios de la obra de "la pila de bronce que se está haciendo para la plaza pública (...) y de las cañerías del agua de ella (...)"[347], solicitaron mediante un memorial al Virrey Conde de Salvatierra que para "la hermosura de la dicha pila y alberca de ella conviene que vaya losada y aforrada de azulejos de diferentes colores".[348] A dicho memorial también se aunaron el Cabildo, Justicia y Regimiento.

En consideración de la respuesta positiva del Virrey a dicho memorial, los mismos comisarios se concertaron el 8 de octubre con Juan del Corral y Eugenio Díaz para el cumplimiento de dicha obra.

El primero se obligó:

> hacer para poner en la dicha pila de bronce que se está acabando para la plaza pública de esta ciudad cinco mil y quinientos azulejos (...) más o menos (...) a precio de veinte y dos pesos (...) cada ciento de los que se han de poner en el plan de la dicha pila que han de ser cuadrados como los que están en el suelo de la Capilla Real de esta ciudad (...) en que entran y se comprenden los azulejos naranjados que fueren necesarios para el dicho plan y todos los demás azulejos que entraren en el aforro de las paredes de la alberca principal de la dicha pila. Por la parte de adentro han de ser a precio de veinte y seis pesos cada ciento los cuales han de ser asimismo cuadrados y han de ir pintados en ellos *los doce meses del año con sus países y montería conforme a la cenefa de azulejos que asimismo está puesta en la dicha Capilla Real.* [349]

Es interesante observar que para el piso de la alberca y sus paredes por el lado externo, se emplearon azulejos de seriación común salpicados por los azulejos "naranjados", éstos parecen ser la novedad en el toque decorativo, tal vez como parte de la influencia de Delf a través de Cádiz. Obsérvese el incremento considerable de las composiciones figurativas en gran formato con paisajes que siguen ya un patrón establecido, al parecer, por primera vez en Lima en la Capilla Real, es decir, se trata de grandes cuadros de azulejos semejantes a lienzos de caballete o tapices. El gusto por estas composiciones podría haber sido una influencia que llegó a través del Virrey

---

[347] Ver capítulo IV, pp. 106, nota 283 y Anexo documental: No 9.

[348] *Loc. Cit.* El Memorial lo dirigieron al Virrey Conde de Salvatierra el 20 de setiembre de 1650.

[349] *Loc. Cit.* La cursiva es nuestra.

Conde de Salvatierra, quien habría requerido esta decoración. Aunque tampoco se puede descartar a que así como se daban en Lima nuevos aires en otros géneros artísticos como la arquitectura y la pintura, también haya acontecido lo mismo en los azulejos criollos a través del comercio artístico con la metrópoli.

Son notorias, pues, las diferencias estilísticas en los azulejos de Juan del Corral en lo que se ha denominado primera y segunda etapa. En la primera, del Corral se encuentra totalmente sumido a los lineamientos de la influencia sevillana de Valladares y también a cierta azulejería más arcaica limeña. En cambio, ahora su estilo salta hacia las enormes composiciones figurativas como si se trataran de lienzos de caballete o tapices flamencos que estaban muy en boga en esos años con este tipo de composiciones barrocas.

Pero, ¿por qué las autoridades encargadas de la obra eligieron el tema de los Doce Meses o del Zodiaco?

El tema de los Meses era tradicional desde los inicios de la era cristiana y alcanzó notoriedad en los salterios o Libros de Horas durante la Edad Media. Usualmente los Meses se representaban con escenas relativas al trabajo en el campo, que daban cuenta de la actividad representativa de cada mes y del clima correspondiente. Asimismo, cada mes era acompañado por un signo zodiacal y junto, a veces, iba una divinidad de la mitología greco-latina.[350] Como se sabe el Zodiaco es el espacio circular que señala el curso aparente del sol y en el cual se contiene a los planetas y comprende los doce signos, casas o constelaciones en este orden: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis. La interrelación entre el Zodiaco y las labores agrícolas en los Meses representan los niveles de la divinidad celeste y su incidencia en el ciclo terrenal del año, cuyo significado esencial es la determinación del destino de la humanidad, es decir, así como es el macrocosmos sideral así es el microcosmos terrenal.[351]

La representación pictórica de los Meses tuvo mucha difusión en el ambiente cultural limeño. De hecho, por ejemplo, se conserva en la Catedral limeña una famosa

---

[350] James Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London, 1986, p. 314.

[351] Juan Manuel Ugarte Elespuru: "Los signos del zodiaco." En: Banco de Crédito del Perú: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, 1989, p. 214. Asimismo, dentro de las Jerarquías Celestiales, la segunda, compuesta por los Dominios, Virtudes y Poderes "gobierna los astros y los elementos de la tierra." Ver Banco de Crédito del Perú: *Pintura Mural en el Sur Andino*. Lima, 1993, (Colección Arte y Tesoros del Perú), p. 76.

serie de los Meses acompañados de los signos zodiacales atribuida al taller de la familia Bassano, pintores de la escuela veneciana.[352]

Además los temas de los Meses y del Zodiaco eran empleados con frecuencia en la literatura y en otros campos del conocimiento por los intelectuales, especialmente religiosos y juristas, muchos de ellos entes rectores de universidades y colegios. Por ejemplo, el Padre Calancha en su *Crónica Moralizada* refiriéndose al influjo de los astros sobre el carácter y la conducta de los limeños, por haberse fundado la ciudad de Lima en lunes y a las diez de la mañana, dice:

> 'Los limeños se hallan bajo el signo Piscis, por lo que serán aptos para la cultura, precoces y agudos de ingenio y serán, además, gente poco trabajadora, amiga de agua y de sueño y de salir de su patria, amigos de burlarse y inclinados a cosas loables, a conversar con buenos, comer mucho, y por esto ser enfermizos; ser contentos; ser contentos de sí mismos y osados casos dificultosos y la mujeres ser piadosas, honestas y que padecerán mal de madre.'[353]

Del mismo modo, refiriéndose a la ciudad del Cuzco, Antonio Mogrovejo de la Cerda escribe en su *Memoria* que "la urbe estaba dominada por los planetas Mercurio, Júpiter y Saturno e influenciada por los signos del zodiaco Géminis, Libra y Acuario, los cuales, sobre todo Acuario, le proporcionan dilatados inviernos y prolijas lluvias. Por su parte Mercurio la inclina a la sabiduría (...) Júpiter en cambio, les dio la magnificencia (...), y Saturno les movió a las ceremonias."[354] Por ello es natural que el cuzqueño Juan de Espinoza Medrano, más conocido como "El Lunarejo", hayan recurrido regularmente a situar en el plano astrológico a la Iglesia Militante[355], es decir,

---

[352] *Ibid.* La magnitud de la difusión del tema debió ser muy amplia durante la colonia, por ejemplo, en el testamento del ensayador Don Joseph Rodríguez Carasa se lee que tasaron "nuebe quadros grandes de los meses del año." A. G. N., escribano Francisco LUQUE, año 1773, protocolo 626, folio 1416.

[353] Tomado de Raúl Porras Barrenechea: *Pequeña Antología de Lima. El Río, el Puente y la Alameda.* Lima, 1965, p. 369.

[354] El título completo del texto de Mogrovejo es *Memoria de la gran ciudad de Cuzco, cabeza de los reinos del Gran Perú.* Ver Carmen Martín Rubio: *Op. Cit.*, 1983, p. 61.

[355] Luis Jaime Cisneros: "Sobre Espinoza Medrano: el 'toro celeste' y Góngora." *Boletín del Instituto Riva-Agüero.* Lima, No. 12, 1982-1983, p. 61. Asimismo, véase a Luis Enrique Tord: "La pintura virreinal en el Cuzco." En: Banco de Crédito: *Pintura en el Virreinato del Perú.* Lima, 1989, pp. 167-197. Básicamente Tord se refiere a la serie del Zodiaco de Diego Quispe Tito, basada en los grabados de H. Bol de 1585 que tienen el título de "Emblemata evangélica de los doce signos celestes, acomodados según los meses del año. Cristo dió a los hombres los astros para que por ellos puedan revocar el culto idolátrico y por medio de estas creaturas llegar al culto de un sólo creador, y que pongan los ojos en el reino místico de los cielos". p. 180.

que la iglesia y sus acciones están representadas en los astros del Cielo. El mismo Lunarejo en sus sermones relativos al calendario ritual católico aludía con frecuencia al mundo zodiacal, y así como él no resultaría extraño que muchos intelectuales limeños lo hayan hecho y que hayan participado en la elección de los Meses para representarlos en la alberca de la fuente de la plaza mayor como parte de una concepción ideológica regente de la vida cotidiana en la Ciudad de los Reyes, más aún, cuando en dicha plaza se concentraba lo más nutrido del poder político, civil y religioso, y en la que la Catedral era el monumento más destacado tanto por su valor artístico como por su significado religioso. El solo apellido de los hermanos de León Pinelo[356] es suficiente muestra para reseñar el ambiente de erudición brillante de la Lima de esa época, especialmente de Diego, quien residió en esta ciudad y ejerció notable influencia en los Virreyes que se dieron en el cargo, entre los que se cuenta al Virrey Conde de Salvatierra.

No obstante, cabe intentar una significación más sobre el tema de los Meses en la fuente, el cual se relacionaría con la figura de Hércules y sus Doce Trabajos, es decir, que cada mes simbolizaría uno de los trabajos. Pues se debe tener en consideración que los Reyes de España adoptaron a Hércules como su patrono, pues según la leyenda éste sería el fundador de la nación, de ahí, que la Corona adoptó el símbolo de las dos columnas con la inscripción "NON PLUS ULTRA" que el héroe mítico colocó entre los montes Calpe, en España, y el monte Abila, en Africa.[357]

V. 2. 3. *Azulejos de la Capilla de la Inmaculada en la Catedral*

Como consecuencia de estas dos últimas obras el prestigio de Juan del Corral ascendió al tope de su fama y fue requerido con cierta asiduidad por la elite religiosa y por la nobleza relacionada al poder gubernamental y administrativo del virreinato. Es por eso, sin duda, que en enero de 1651 ya concertaba con el Padre Fray Lucas Garabito

---

[356] Los hermanos de León Pinelo fueron tres: Antonio, Diego y José. Los dos primeros se dedicaron al Derecho y el tercero fue eclesiástico. Los tres alcanzaron renombre en sus profesiones y en los lugares donde se desempeñaron. Antonio en España, Diego en Lima y José en México. Para mayores referencias véase a Manuel de Mendiburu: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú.* Lima, 1933, tomo IX, pp. 17-24.

[357] Acerca de la importancia de Hércules en la propaganda imperial de España y su difusión en América véase a Erwin Palm: "La fachada de la Casa de los muñecos en Puebla un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* No. 48, México, 1978, pp.35-46. Sobre los trabajos de Hércules ver Juan Humbert: *Mitología griega y romana.* Barcelona, 1985, p. 127.

de León, Lector del Colegio de Santo Tomás, para solar el coro de la iglesia de la Orden de Predicadores y en la que también era patente la influencia de los azulejos de la capilla del palacio virreinal ya que el solado tenía que tener "un lazo en medio al mismo modo y tamaño del que está en la capilla real de esta corte".[358] En ese año del Corral también atendió el pedido para la obra de la capilla de Juan Pastrana.[359] Al Año siguiente satisfizo el requerimiento de azulejos para la casa de Doña Phelipa Marquina de Garnica, esposa de Don Antonio de Villagómez Villarroel, Caballero de la Orden de Santiago y Corregidor y Justicia de la Provincia de Huaylas.[360] En marzo de 1653, se concertó para solar la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo a solicitud del devoto Pedro Alonso Prieto y, al parecer, de manera similar al del coro de esta misma iglesia porque se señalaba "un lazo en medio", además de "lozas finas".[361] En octubre de dicho año, del Corral contrató la entrega de azulejos para la obra de la capilla mayor de la iglesia de la Recolección de Belén y en mayo de 1655 para el monasterio de Santa Catalina.[362]

Sin embargo, estas obras prácticamente han desaparecido y por lo expuesto en los conciertos notariales no parecen haber alcanzado mayor relevancia iconográfica, aunque presentan visos de cierta modernidad al proseguir el modelo de la capilla virreinal o también por el empleo en los solados de "lozas finas" y "lazos". Solamente, en la obra de Santa Catalina, tal como se ha visto en páginas iniciales de este capítulo, parece haber seguido Juan de Corral la modalidad de los cuadros pictóricos.

Más bien se puede observar, como parte de la evolución estilística de la obra azulejera de Juan del Corral en la década de 1650, a los zócalos de la capilla de la *Virgen de la Inmaculada* en la Catedral (Fig. 75), los cuales están estrechamente ligados a la modalidad representativa de la alberca de la pila de la plaza mayor, al menos, según la referencia documental al respecto.

En efecto, la obra de la capilla de la Inmaculada, Juan del Corral la concertó el 14 de mayo de 1656 con el Dr. Basco de Contreras Valverde y el Licenciado Alonso

---

[358] Ver capítulo IV de esta tesis, nota 289.

[359] *Ibid.*, nota 287.

[360] *Loc. Cit.*, nota 293.

[361] *Loc Cit.*, nota 294.

[362] *Loc. Cit.*, notas 295 y 296.

Rico; básicamente se trataba de hacer un zócalo de azulejos con escenas de "paises" y dos pilas a la entrada como las que estaban en la capilla de palacio, además del solado. [363] Lamentablemente en el documento no se menciona la temática a representarse y, en un acto inusual, Juan del Corral señala a un pintor, cuyo nombre no figura, que "ha de dibujar los paises y pilas". Lo más probable es que este pintor haya sido un tal Gerónimo de Rodríguez, natural de Osuna, que Juan del Corral tomó por aprendiz de "pintor de azulejos" en noviembre de 1652 por el tiempo de dos años y con la condición de que luego continuaría trabajando en el taller con el cargo de oficial. De tal manera, que si se cumplió el trato, este pintor estaría en capacidad para esta obra.[364]

Estos zócalos de azulejos eran el punto de culminación del proceso constructivo y decorativo de la capilla[365] que en ese momento se constituía en el foco de atención no solamente del Arzobispado, sino también del Virrey, de la Real Audiencia, el Cabildo Metropolitano, la Universidad de San Marcos, y en general de la ciudad entera porque se trataba de guardar y defender, justamente, su inmaculada concepción y su pureza del pecado original, lo cual era defendido tradicionalmente desde hacia mucho tiempo. San Marcos, por ejemplo, bajo juramento, desde 1619. La devoción había adquirido fuerte connotación política y se había convertido en "el símbolo máximo de la 'España Triunfante'",[366] de manera que en 1654 fue jurada como Patrona de la Ciudad de Lima y su Arzobispado, ratificándose al año siguiente. El 28 de junio de 1656 el Papa Alejandro VII decretó la fiesta de su patronazgo en toda España; asimismo, se recibió en Lima la bula papal prohibiendo 'decir, escribir y predicar cosa alguna que se opusiera a la Inmaculada Concepción de la Virgen'.[367] Finalmente, se recibió una cédula del Rey Felipe IV "según la cual nadie obtendría el grado universitario si antes no juraba creer y enseñar de palabra y por escrito haber concebido la Virgen sin pecado

---

[363] Ver el Anexo Documental, No. 15. Sobre el doctor Vasco de Contreras, sabemos que nació en Cuzco y estudió en Lima. Fue maestre escuela, comisario de cruzadas, dean, provisor y vicario general del arzobispado. Ocupó el cargo de Rector de la Real Universidad de San Marcos en 1653. En 1659 fue obispo de Popayán y en 1664 de Guamanga. Falleció en 1666. Ver M. de Mendiburu: *Op. Cit.*, tomo IV. Como ya se trató en la nota 345, se encargó de hacer una *Relación* de los hechos notables del Cuzco.

[364] Anexo Documental, No. 12

[365] Antonio San Cristóbal: "El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima." *Historia y Cultura.* Lima, No. 15, 1982, pp. 91-108.

[366] Ramón Mujica Pinilla: "'Dime con quien andas y te diré quien eres': La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656." En Teodoro Hampe Martínez (comp.), *La Tradición Clásica en el Perú Virreinal.* Lima, 1999, p. 201.

[367] M. de Mendiburu: *Op. Cit.*, tomo IX, p. 23.

original."[368] Estas medida del patronazgo largamente esperada originó unas fiestas magníficas con paseos a caballo y carros alegóricos que la Universidad de San Marcos costeó siendo su Rector, justamente, el Doctor Diego de León Pinelo, quien conjuntamente a su familia tributaban ferviente devoción a esta advocación.[369] Participaron, además, las órdenes religiosas, tribunales, los colegios y los gremios comerciales, quienes provistos de carros alegóricos acompañaron a la imagen de la Virgen Inmaculada en un recorrido que comprendió desde la iglesia de San Francisco a la Catedral y que duraron desde el 15 de noviembre hasta el 14 de diciembre. Estas celebraciones fueron descritas por don Diego León Pinelo Gutiérrez, hijo del Rector de la Universidad de San Marcos, en un texto titulado: *Fiestas que se celebraron en Lima con motivo del Juramento de la pura y limpia Concepción de Nuestra Señora por la ciudad en 1656.*[370]

Por todas estas circunstancias, la capilla mereció la remodelación integral de su retablo y la exornación con estos zócalos de azulejos que, sin duda, seguían la corriente estilística de la oficialidad gubernamental vista en la capilla del palacio virreinal y en la alberca de la pila de la plaza mayor.

Lo que ahora se puede observar en dicha capilla, son zócalos de azulejos con escenas de cacería al lado derecho y dos escenas agrícolas frente al retablo de la Virgen a cada lado de la entrada, y un friso que las remata. El zócalo del lado izquierdo de la capilla está cubierto por el retablo funerario del Obispo Morsillo Rubio de Auñón que data del siglo XVIII. No obstante, lo que se aprecia permite dar cuenta en cierta manera del estilo de los azulejos de Juan del Corral en esos años y de la iconografía expuesta en relación a la Virgen de la Inmaculada Concepción.[371]

Las dinámicas escenas de cacería o montería son las más logradas, en ellas se aprecia a un cazador a caballo persiguiendo a un ciervo (Figs. 77 y 78) y a este mismo

---

[368] *Ibid.* p. 24.

[369] *Ibid.*, IX, pp. 17-24. Antonio de León Pinelo escribió varias obras en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, entre ellas un poema que publicó en 1658. Otras quedaron inéditas. Sobre los desfiles alegóricos celebrados en 1656, ver también Joseph Magaburu y Francisco de Magaburu: *Diario de Lima (1640-1694).* Lima, 1917, pp. 32, 36 y 39.

[370] R. Mujica Pinilla, *Op. Cit.*, 1999, p. 203. El documento se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su autor, también sería rector de la Universidad de San Marcos;

[371] Un panorama general sobre la iconografía de esta capilla consta en el informe que presenté a Unión Latina de Lima, en 1993, titulado "El azulejo en Lima Colonial."

jinete galopando a campo abierto, aparentemente en busca de un jabalí (Fig. 79), respaldado por ágiles perros o lebreles y por unos sirvientes. También se aprecian figuras menudas de otros cazadores persiguiendo jabalíes y ciervos. Estas acciones se desarrollan en un paisaje de bosque frondoso cubierto de coloridas aves y con algunas pequeñas casas campestres. El dibujo está mejor delineado y proporcionado así como el color más brillante que en el resto de los paneles. Estas imágenes deben tener como fuente de inspiración alguna serie de grabados narrativos sobre montería.

Los otros dos paneles presentan dos apacibles escenas de labores agrícolas con sendas figuras humanas en primer plano. En realidad, están tomadas de la mitología grecolatina. La primera representa a *Demeter o Ceres* "la sembradora de cereales" o "diosa del trigo y de la tierra cultivada"[372], cuya figura está ejecutada con poco éxito pues se ve muy desproporcionada, al parecer, deformada intencionalmente o simplemente podría tratarse de la intervención de otro pintor menos hábil. Ella está ligeramente recostada a la derecha, con la cabeza coronada de espigas y a sus pies un cesto con abundantes frutos. Junto a Ceres, a su derecha, se observan figuras diminutas de campesinos cosechando trigo aparentemente, pues más parece ser maíz por las dimensiones, las formas y el color verdoso de las plantas, con lo cual se estaría evidenciando un sentimiento criollo por la tierra peruana al representar a una de sus plantas típicas.[373] El fondo de la escena es boscoso, similar al de los cuadros anteriores (Fig. 80). En el otro panel, ejecutado con las mismas deficiencias que el anterior y de la misma mano posiblemente, también se observa en primer plano, la figura de *Dionisios* o *Baco* "divinidad de los viñedos y del vino"[374] levantando alegremente su copa rebosante de uvas en actitud de brindar. A su costado en el ángulo inferior izquierdo se aprecia una obscura escena de vendimia y un poco más arriba una escena de labriegos arando la tierra con una yunta de bueyes (Fig. 81). En realidad, en este cuadro pareciera haber ciertos desajustes en la composición original, tal vez como producto de algunas recolocaciones a raíz de los efectos de los tantos terremotos acaecidos en Lima.

---

[372] Herman Steuding: *Mitología Griega y Romana.* México, 1958, p. 26; José Alsina: *La mitología.* Barcelona, 1962, p. 43.

[373] En el Perú el maíz fue considerado por los españoles como el trigo americano. Así lo habría comprendido el pueblo también, de ahí la creencia de que el maíz era bendecido por el dios Sol y relacionado con el pan de Cristo. Así, "aquellos a quienes sirvas de sustento se comerán a su Dios y se sentirán como El." Ver Augusto D. León Barandiarán: *Mitos, Leyendas y Tradiciones Lambayecanas.* Lima, 1938, pp. 23-24.

[374] H. Steuding: *Ibid.*, p. 68.

Estas representaciones están elaboradas pictóricamente a la manera de un pintor de lienzos al óleo. Se puede afirmar que son parte de la influencia del fenómeno observado en Sevilla desde mediados del siglo XVII, cuando se produjeron innovaciones importantes en los zócalos y se adoptó el estilo pictórico y narrativo de paneles de gran formato mural, en los que la preferencia se inclinó por los temas alegóricos, cacerías y escenas galantes. El uso de fondos de paisaje es, más bien, influencia de los azulejos de Talavera de la Reina.[375]

Las pilastras del zócalo presentan un diseño único, el cual ha sido tomado de los azulejos sevillanos del claustro del convento de San Francisco y que en el catálogo de esta tesis está denominada como *pilastra de grutescos tipo 3* (Figs. 34 y 79); pero solamente ha sido extraído la mitad, es decir, la parte del roleo tipo candelabro, las aves fénix picoteando unos frutos y el par de *puttis* que portan una corona y una palma. Este diseño es reproducido dos veces en cada pilastra.

Otra de las partes destacadas de estos zócalos como los frisos, las bases, las guardillas y los plintos también presentan motivos copiados de los azulejos sevillanos del claustro de San Francisco, con los mismos colores, aunque con leves diferencias en el trazo de sus figuras. Así, los frisos muestran a los puttis enfrentándose con masas a las aves fénix y los medallones o tarjas sostenidos por pares de angelitos, en los cuales se han representado algunas de las *Letanías* de la Virgen Inmaculada como la luna, la escalera, el lirio y el pozo. (Fig. 76). Estos medallones son originales y dan la ilusión de estar moldeados en cerámica. Otro aspecto novedoso en estos zócalos es la cenefa de remate o cresta, en la que se repite en cada dos piezas el motivo de dos ángeles fitomorfos sosteniendo en medio un mascarón.

Da la impresión que en estos zócalos hayan intervenido varias manos. Por un lado, la labor de un grupo en la decoración seriada de los frisos, guardillas, pilastras, bases y plintos; de una mano individual en los cuadros de montería, y de otro pintor en los cuadros de Ceres y Baco. Se desconoce lo que se haya representado en el zócalo que está cubierto por el retablo dieciochesco. Solamente se observan algunos rasgos de un paisaje campestre entre las orlas del retablo.

Pero, ¿quién o quiénes diseñaron el programa iconográfico? Y ¿cuáles fueron sus propósitos de significación?

---

[375] Alfonso Pleguezuelo: "Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna." *Archivo Hispalense*. Sevilla, No. 189, 1979, p.179.

Realmente, llama poderosamente la atención que temas tan profanos como éstos se hayan representado en una capilla tan sacra como la de la Virgen Inmaculada. Su elección no habría sido gratuita, más bien, hay que ver en ellos alegorías que encierran contenidos cristianos. Así, las escenas de violencia y crueldad en las cacerías de ciervos, y jabalíes se relacionan al sacrificio de Cristo en su Pasión, especialmente cuando es prefigurado por el ciervo.[376] Y las escenas de cosechas del grano o trigo y la vid simbolizan el Sacramento de la Eucaristía, en el cual el pan y el vino se convierten en el cuerpo de Jesucristo.

Como ya se ha tratado en relación a la iconografía de los Meses en los azulejos de la fuente de la plaza mayor, los intelectuales limeños habrían acostumbrado relacionar con frecuencia los asuntos religiosos con aspectos del zodiaco o de la astrología en general. No sería extraño que la persona o grupo de personas que eligió el tema de los Meses también haya participado en la elección del programa iconográfico de la capilla catedralicia y bajo el mismo principio de significación, como se verá más adelante. Se ha mencionado también la posible participación en ello del Dr. Diego de León Pinelo[377] erudito que ejercía mucha influencia en el medio cultural y que en ese momento era Rector de la Universidad de San Marcos, entidad que rendía culto y juramento de fidelidad a la Virgen Inmaculada. De igual modo, con mayor propiedad aún, está el Dr. Basco Contreras y Valverde, Maestre Escuela de la Catedral en ese momento, con quien Juan del Corral concertó esta obra de la capilla, y que también había sido Rector de la real Universidad de San Marcos en 1653.[378]

Así como ellos, otros intelectuales, integrantes quizás de la cofradía de la Inmaculada habrían gustado de este tipo de programas iconográficos de carácter alegórico inspirados en la mitología greco-latina y la astrología en gran parte, y que en líneas generales era muy común en la capital del virreinato peruano.[379] Como anota Mujica, son parte de la actitud general del barroco español de combinar la cultura

---

[376] Louis Réau: *Iconographie de l'art Chrétien.* T. Premier, Paris, 1955, p.82.

[377] Ver nuestra nota 356. Cabe anotar que Diego de León Pinelo siempre mantuvo estrecha comunicación con su hermano Antonio, por ende tendría en sus manos todos los escritos de su hermano referentes a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Jorge Basadre en su obra *El Conde de Lemos y su tiempo.* Lima, 1948, p. 230, señala un manuscrito suyo titulado "Iconología Mariana."

[378] M. de Mendiburu: *Op. Cit.*, tomo IV, 1932, p. 215, y nuestra nota 369.

[379] Ver también J. de Mugaburu: *Op. Cit.*, pp. 32, 36 y 39. En donde se describen carros alegóricos con temas greco-latinos paganos que aluden a contenidos religiosos como el de la Inmaculada.

clásica con el cristianismo por medio de "la fábula mitológica, el emblema, el jeroglífico y las composiciones alegóricas a fin de mostrar cómo el Espíritu Santo era el autor de toda verdad, sea donde fuere que ésta se encontrase"[380], pero con un "carácter evemerista o abiertamente moralizante, que los convierte en jeroglíficos pedagógicos contrarreformistas." [381] De manera más específica, refiriéndose a estos azulejos, Francisco Stastny señala que la presencia de estos temas donde aparentemente se rompe el *Decorum*, se debe a que en el arte virreinal al haber poco interés en la mimesis, se usó un "lenguaje formal, idealizado, estilizado o expresionista"[382], se usaron fórmulas gráficas "como evocaciones de una 'idea' abstracta de los personajes mitológicos."[383] Pero que en este caso son expresión de "nociones eruditas de un discurso peculiar del pensamiento teológico virreinal peruano" [384] como parte de "connotaciones que respondieron a fines de exteriorización retórica propios y que atendían las demandas de evangelización siempre presente." [385]

Las aseveraciones iconográficas expuestas hasta aquí han sido confirmadas por Francisco Stastny en el recientemente citado texto, quien además hace mayores precisiones al respecto. Según este autor, el diseñador del programa es el propio Vasco de Contreras y la razón fundamental para ello se debe a que la Virgen "es el ser sagrado cuya pureza original fue instrumental en la materialización de la representación divina del Hijo en este mundo."[386] Así, respecto a las escenas de cacería sostiene que son alegorías de la Pasión en función del ciervo pues éste deriva de la leyenda del Unicornio, animal fabuloso creado en la Edad Media que simbolizaba a Dios, que era difícil cogerlo y que requería para ello de la pureza de una virgen que lo atraiga, lo que significa alegóricamente que el "espíritu divino se encarna en la Virgen María."[387] Los

---

[380] R. Mujica P.: *Op. Cit.*, 1999, p.212

[381] *Ibid.*, p.213

[382] Francisco Stastny: "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano." En HAMPE MARTINEZ (1999), p. 242

[383] *Ibid.*, 242.

[384] *Ibid.*, p.243

[385] *Ibid.*, 243-44

[386] *Ibid.*, 238

[387] *Ibid.*, 245

lebreles que acompañan la cacería refuerzan la significación pues son las cuatro virtudes: misericordia, justicia, paz y verdad, que son parte de Cristo.[388] De modo que "hay aquí un paralelo referencial entre la encarnación divina por intermedio de María y el dogma de la encarnación sacramental de Cristo."[389] Respecto a la significación de Baco, sostiene el autor, al margen de lo eucarístico, que su embriaguez es alegoría de la "ofuscación de la razón frente a la experiencia divina" así como Noe ebrio es prefiguración de Cristo en su Pasión. [390] En cambio Ceres aporta mayores significaciones, como madre-tierra es símbolo de la fertilidad, de muerte y resurrección; además se asemeja a la Virgen Dolorosa cuando pierde a su hija Proserpina, a quien busca desesperadamente; y con lo cual también simboliza a la Iglesia que busca a las almas perdidas.[391] Además Ceres y Baco juntos simbolizan la abundancia material y junto a Venus simbolizan la fuerza del amor que entendido por los filósofos neoplatonianos puede ser el amor terrestre o el divino.[392] Todas las escenas según Stastny se refuerzan simbólicamente mediante las letanías de la Virgen, así el de la caza del ciervo tiene a la luna símbolo de la castidad, el del jabalí a la escalera cuyo significado no es claro, el de Ceres el lirio en forma de espada o iris símbolo de la Virgen Dolorosa, y el de Baco el pozo sellado con su contenido líquido.[393] Finalmente, están las dos fuentes a la entrada de la capilla, una sería del jardín de Salomón símbolo del agua de pureza de la Virgen, y la otra sería la fuente eucarística de Cristo.[394]

Sin embargo, cabe añadir algo más en la significación de estos paneles, especialmente en lo que toca a la estrecha relación entre el cuadro de Ceres y la Virgen Inmaculada. El nexo esencial entre ellas, es su relación con el tema de los Meses y del Zodiaco porque el mes de Agosto, mes de las cosechas, es simbolizado por esta diosa pagana y a su vez está regentado por el signo zodiacal Virgo, signo representado por una mujer virgen que en este caso simbolizaría a la Virgen María, de tal manera que se

---

[388] *Loc. Cit.*

[389] *Ibid.*, p. 246

[390] *Ibid.*, p. 238

[391] *Ibid.*, p. 239

[392] *Ibid.*, p. 240

[393] *Ibid.*, p. 236-37

[394] *Ibid.*, p. 247

evidencia aquí una relación de identidad entre ella, en su advocación de Inmaculada y Ceres.

Como ya se mencionó, Demeter o Ceres en la mitología greco-latina es la diosa de la agricultura especialmente asociada al cultivo del grano. Inicialmente era adorada como la madre-tierra en su primer brote de fertilidad. Asimismo, personifica la abundancia que produce la tierra.[395] Además de enseñar el cultivo de los cereales enseñó al hombre la fabricación del pan. Las fiestas que le dedicaron en la antigüedad se llamaron *demetrias*, *cereales* y *eleusianas*, las que simbolizaban también el curso de las estaciones del año.[396] La presencia de Dionisios o Baco, dios del vino y en alguna ocasión también de las cosechas, justamente reforzaría esta última idea, tal como se aprecia en los zócalos de la capilla de la Inmaculada. Al mismo Juan del Corral en lo personal le habría sido satisfactorio representar a Ceres porque se dedicaba también a la industria panadera cuya materia prima esencial es el grano de trigo.

Al margen de una mayor significación alegórica, los azulejos de la capilla de la Inmaculada también podrían haber representado "países" o paisajes que signifiquen las *Cuatro Estaciones del Año*, así las escenas de montería representarían la Primavera porque era usual, de acuerdo con la iconografía de los Meses, dedicarse en mayo a estas actividades; Ceres representa al Verano; Baco al Otoño; y la otra escena, ahora presumiblemente cubierta por el retablo dieciochesco, podría representar al Invierno.[397] Mostrar este paño oculto, sin duda, aportaría mayor precisión en la explicación iconográfica. Lo cual concordaría con la alegoría del *carro de las edades del mundo* que se dio en la celebración procesional citada, y que no son más que las cuatro estaciones, las cuales llevaban los lemas marianos:

> 'el invierno del pecado,
> que en todo el Mundo llovió
> A MARIA no llegó;
> Ni a la sarza floreciente
> (sombra tuya) el fuego armado,
> ni el Estío del pecado
> pudo abrasar en tu Oriente;
> En el Otoño, que Adán
> Comió la fruta velada (sic),

---

[395] James Hall: *Op. Cit.*, p. 50, nota 35

[396] J. Lapoulide: *Op. Cit.*, p.173.

[397] J. Hall: *Op. Cit.*, p. 130.

Estavas ya preservada,
Y MARIA en su primavera
Que Rosa bella del pasado,
Sin la espina del pecado.' [398]

Si no fuera porque hay la seguridad de que la referida escena representa a Ceres y las faenas agrícolas relacionadas a ella, apoyándonos en Ramón Mujica, se podría sostener que ella representaría a la diosa Astrea o la Justicia y no a Ceres.[399] Como se sabe, Astrea, en la Edad de Oro, ante la desmedida maldad de los hombres, se refugió en el Cielo y se convirtió en Virgo o sexta constelación de Zodiaco. Se le representa portando una espiga de trigo en la mano, a veces, simbolizada por una estrella brillante. Cristianizado el mito, durante la Edad Media y el Renacimiento, se creyó que Astrea prefiguraba a la Virgen María y el Niño, a Cristo, y que traería la Edad Dorada de Astrea. El poeta Dante, consideró que Astrea sólo reinaría dentro de una monarquía como la Justicia política y como madre del Mecías. En España la intelectualidad oficial tomó las ideas de Dante y crearon el mito de que Astrea volvería a la tierra bajo el reinado de Carlos V. Así este monarca sería visto "como el Nuevo Mecías, como el Delegado de Dios en la tierra, como el Buen Pastor o el Renovador y Pacificador del Mundo que repondría la Edad de Oro bajo la égida de Astrea o la Justicia."[400] Posiblemente, gran parte de este significado alegórico, sea parte también de la representación de Ceres en esta capilla.

Cabe intentar una interpretación más profunda al respecto, una que abarque lo más ampliamente el fenómeno de la significación iconológica. Una interpretación que responde a una forma de concepción ideológica de una elite social político-religiosa, pletórica de poder y boato, que se yergue como la luz que guía el destino de la ciudad y del virreinato entero y que involucra no solamente a los azulejos de esta capilla sino también a los de la alberca de la pila. Al haber sido la Virgen Inmaculada aclamada como Patrona de la Ciudad de Lima y de su Arzobispado se produce una relación de identidad entre ella y la Catedral, es decir, que el monumento se convierte en la personificación de la Virgen Inmaculada. Es por ello, que al concluirse las portadas que dan hacia la plaza mayor, se colocó en medio de ellas 'entre los dos frontispicios

---

[398] R. Mujica P., *Op.Cit.*, 1999, p. 210.

[399] Ramón Mujica Pinilla: "El ancla de Santa Rosa de Lima: Mística y política en torno a la Patrona de América." En: Banco de Crédito del Perú: *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, 1995, pp. 158-59.

[400] *Loc. Cit.*

principales un nicho bien adornado de arquitectura en que se adora colocada una imagen de la Purísima de los cielos María'.[401] Ahora bien, la portada catedralicia, tipo retablo, era el espacio que mejor expresaba la visualización hacia el exterior de lo más sagrado del templo, esto es, el altar mayor.[402] Y al estar esta portada en expectante posición respecto a la plaza y en ella la imagen de su Patrona, se manifiestan sutiles y concatenadas relaciones de significación religiosa con su entorno, en especial, con la fuente o pila de la plaza y también con lo que toca a la iconografía expuesta en sus azulejos.

Entre sus varios significados, la Virgen Inmaculada ostenta el de "Paraíso Simbólico, Madre a la vez del Mesías y de Dios."[403] O también como lo expresa una de sus Letanías, es el "Pozo, o fuente de agua viva".[404] De otro lado, la fuente o pila compuesta de tres tazas, como lo es el de la plaza mayor, es "alegoría de la Trinidad y del misterio eucarístico."[405] De tal manera, que si se entiende a la Virgen convertida en Paraíso o Jardín, esto es, como el espacio de la plaza mayor de Lima, tiene a su fuente o pila de bronce como la Fuente Eucarística cuyo manantial de "aguas vivas" emergen de su seno, "dando a entender que el jardín, vale decir María, le dio origen a fin de salvar el mundo".[406] Ahora bien, ¿cuál es la relación entre los azulejos de la alberca y la Virgen? La explicación puede ser la siguiente: dentro de una concepción teológica basada en los misterios, la representación de los Meses en los azulejos de la alberca de la pila significan la tierra o "país", el Paraíso o Jardín; es decir, simboliza a la ciudad de Lima que recibe las aguas de la pila y que a su vez es la misma Virgen Inmaculada, de cuyas aguas eucarísticas se alimentan sus pobladores. [407]

---

[401] A. San Cristóbal: "La portada principal de la Catedral de Lima." *Historia y Cultura*. Lima, No. 16, 1983, p. 39.

[402] Erwin W. Palm: "El Arte del Nuevo Mundo después de la Conquista Española." *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Caracas, No. 4, 1966, p. 49.

[403] Francisco Stastny: "Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones iconográficas en el Cuzco." *Historia y Cultura*. No. 15, Lima, 1982, p. 14 (separata).

[404] *Ibid.*, p. 13, nota 39

[405] *Ibid.*, p. 2.

[406] *Ibid.*, p. 13.

[407] No en vano Antonio de León Pinelo publicó un libro titulado: *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Si bien esto se efectuó en 1659, esta idea se hallaba muy difundida en el ambiente cultural de Lima desde hace mucho tiempo, como lo prueba la Crónica del Padre Calancha en su primer capítulo.

Es por eso seguramente que en la procesión de carros alegóricos mencionada, se dan representaciones de las ciudad de Lima y sus valles (Lurigancho, Surco, San Juan, Pachacamac, etc.), en la que Lima es "una mujer vestida de saya, con tres coronas en la cabeza y como penacho una estrella."[408] Con una fuente llena de corazones presentaba el cartel:

'Madre Virgen, pura y bella
Lima que a tus plantas crece,
Oy en sus armas te ofrece
Tres coronas y una estrella.'[409]

Igualmente desfilaron las ciudades importantes del virreinato, la Iglesia acompañada de los doce signos zodiacales como representación del mundo y el carro del Rey como expresión del poder en sus territorios, con letreros muy elocuentes que refuerzan el tema zodiacal:

'Para exemplo de Reyes,
vuestra concepción
de mi corona es blasón,
es firmeza de mis leyes.'
'La fe de vuestra pureza
influye con nuevas glorias
a mis Españas vitorias,
a mi América riqueza.'
'En dos Mundos tu limpieza
jura y defiende, MARIA,
mi española monarchia.'[410]

Aún tardíamente, en el siglo XVIII, esta relación de la Virgen con Ceres, es expresada por el intelectual limeño Pedro Bravo de Lagunas. Al elogiar su ciudad y sus campos fértiles, escribió:

'Ceres su imperio en los contornos funda
Y anega en mieses una y otra falda
Y según la estación y el aire inunda
En olas de topacio o de esmeralda.' [411]

Lo expuesto en relación a los Meses y a la Virgen también es válido para explicar las escenas de los zócalos de la capilla de la Inmaculada, siempre y cuando

---

[408] R. Mujica P.: *Op. Cit*, 1999, p. 209.

[409] *Loc. Cit.*

[410] *Ibid.*, p.210.

[411] Pablo Macera: "Pedro Bravo de Lagunas." En: *Historia General de los Peruanos*. T. 2, Lima, p. 479.

éstas sean entendidas como las Cuatro Estaciones del Año. No en vano el concierto notarial citado al respecto consideraba en los azulejos de la entrada de la capilla, la representación de dos pilas complementando a los "países".

V. 2. 4. *Las Capillas de la Antigua y de San José en la Catedral*

Se ha observado que entre las representaciones de los azulejos de la alberca de la pila de la plaza mayor y las de los azulejos de la Inmaculada de la Catedral existió una estrecha relación iconológica. Tal vez, otras advocaciones de la Virgen en la Catedral hayan intervenido en esa relación, por ejemplo, la de la Antigua, cuya cofradía pertenecía a la Universidad de San Marcos y en cuya capilla solían celebrarse las graduaciones de sus estudiantes. La misma que también se decoró con zócalos de azulejos que se concertaron con Juan del Corral el 22 de diciembre de 1656.[412] Lamentablemente estos azulejos ya no se conservan.

Por lo observado hasta aquí en la Catedral, también se puede atribuir sin mayor duda a Juan del Corral la fabricación de los zócalos de la actual capilla de San José (Fig. 82), los cuales muestran paños con algunos motivos decorativos seriados o de "alfombra" ya observados en obras anteriores de este ceramista como en la ante portería y portería del convento de San Francisco, principalmente de los motivos en forma de medallón con segmentos de lóbulos conopiales con volutas (Fig. 82) y la combinación de lóbulos con puntas dispuestas ortogonalmente con un diseño floral al interior (Fig. 85). También se observa un motivo inspirado en los azulejos sevillanos de Santo Domingo que se compone de cruces y aspas con diseños florales (Figs. 6 y 86). El friso es similar al del zócalo de la capilla de la Inmaculada, esto es, con el motivo repetitivo del medallón sostenido por un par de angelitos, el cual como también ya se observó tiene su fuente de inspiración en los frisos de los zócalos de azulejos sevillanos que están en el claustro del convento de San Francisco, que este caso muestran escenas como la Sagrada Familia (Fig. 83), San Joaquín, San José con el Niño, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, Cristo como Ecce Homo (Figs. 83a y 84) y Cristo Niño cargando la cruz prefigurando su Pasión. Sobre el friso se levantan, además de la

---

[412] Capítulo IV de esta tesis, nota 300.

guardilla con cadenetas, dos cenefas como remate, una que muestra al ya conocido motivo de par de ángeles fitomorfos sosteniendo en medio un mascarón, y otra compuesta de hojas de acanto intercaladas con otras semejantes de mayor tamaño, visto también en el zócalo de la portería del convento de San Francisco (Figs. 83a y 84). Es muy probable que esta obra Juan del Corral la haya ejecutado en fecha cercana a sus anteriores en la Catedral, es decir, alrededor de 1656.

Recientemente los trabajos de conservación y restauración que se ejecutan en la Catedral han descubierto en los frentes de la capilla un zócalo de azulejos, algunos de los cuales corresponden a una obra anterior que se remonta, según una inscripción, al "año de 1630".[413] Como era costumbre, es probable que azulejos de Juan del Corral hayan "restaurado" en gran parte a este zócalo externo.

V. 2. 5. *La escalera principal del convento de Santo Domingo*

Antes de ejecutar su última obra existente, Juan del Corral fabricó los azulejos para la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Prado,[414] los cuales han desaparecido o bien podrían ser los azulejos muy desgastados que se observan en el coro de dicha iglesia. Una obra totalmente desaparecida es la de los azulejos que coció en 1660 para la capilla del Colegio de Niñas Expósitas de la Inquisición.[415] Tampoco existen los azulejos que en 1663 entregó para el piso y zócalos de la casa de Juan de la Celda Verdugo.[416]

En el último concierto que se conoce de la obra de Juan del Corral, fechado en 13 de mayo de 1665 y celebrado con el Padre Prior del Convento de Santo Domingo Juan de Barbarán Lascano[417], en el cual del Corral se comprometía fabricar los azulejos para la escalera del segundo claustro de dicho convento, se menciona que él fabricó también los azulejos de la escalera principal del claustro mayor. En efecto, Juan del Corral manifestó al tratar el precio de la escalera del segundo claustro: "se me ha de dar

---

[413] Antonio San Cristóbal: "Aparecen azulejos en la Catedral de Lima." *El Comercio*, Lima, 06 de octubre de 1999, p. e6.

[414] Capítulo IV, nota 301.

[415] *Ibid.*, nota 302.

[416] *Ibid.*, nota 303.

[417] *Ibid.*, nota 304. Ver anexo documental de esta tesis, No. 19

el mismo precio que se satisfizo por *los [azulejos] que di para la escalera de la portería principal del dicho convento conforme al concierto que para ello hice.*" [418] Lamentablemente me ha sido imposible ubicar el documento en el Archivo General de la Nación. Dado que Juan del Corral cita los montos para esa obra, al parecer no habría transcurrido mucho tiempo entre ambos conciertos notariales, tal vez un año aproximadamente. En todo caso, se puede datar a los azulejos de la escalera principal entre 1664 - abril 1665.

La escalera principal del claustro (Fig. 91) conduce lógicamente a la segunda planta del mismo y también al coro de la iglesia. La longitud del zócalo de azulejos que presenta, solamente alcanza aproximadamente a la mitad de la extensión de la escalera y en lo que toca a su estado de conservación evidencia serios daños en su mayor parte a causa de la mala recolocación y pérdidas de sus piezas, sin duda, por las continúas remodelaciones acontecidas a causa de los terremotos, aunque también es evidente la falta de pericia en la recolocación de los azulejos.

Estilísticamente, el zócalo es parte de la modalidad aparecida en la capilla del Palacio Virreinal, en la cual se inauguró el uso de escenas a modo de cuadros pictóricos de caballete alternando con frisos provistos de motivos de montería, tal como luego se ha apreciado también en las obras de azulejos de la fuente de la plaza mayor y de la capilla de la Inmaculada de la Catedral. Se puede sostener que aquí en la escalera conventual dominica se reproduce y se conserva en gran medida el modelo impuesto en la referida capilla virreinal, ya que se observan los frisos y pilastras con motivos de montería que no ha sido posible ver en obras anteriores de Juan del Corral ni en el resto de la azulejería criolla.

En la entrada de esta escalera están dos paneles de azulejos con escenas de la *Vida de Santo Domingo.* En el lado derecho se observa al Santo Patriarca con una comitiva de su Orden dialogando con un personaje vestido a la moda española de fines del siglo XVI, quien al parecer les niega el paso por su propiedad (Figs. 92, 93 y 94). Es probable que sea la representación de la vez que el Santo se encaminó a Dinamarca con una comitiva encabezada por el Obispo de Osuna y en Toulouse se alojaron en casa de un albigense, a quien el Santo, tras largo diálogo, le convenció a que recupere la fe y abjure de sus errores.[419] En el lado izquierdo, este mismo personaje está arrodillado en

---

[418] *Loc. Cit.* El paréntesis y el subrayado es nuestro.

[419] Butler, *Vida de los Santos.* México, tomo III, p. 263.

actitud arrepentida ante el Santo. Contiguamente, en el mismo panel, se observa otra escena que representa el abrazo entre Santo Domingo y San Francisco (Fig. 95), cuando se encontraron por primera vez en Roma gestionando la aprobación de la fundación de sus órdenes respectivas.[420]

En el zócalo adjunto a la escalera se ubican otros paneles, algunos totalmente incompletos. De izquierda a derecha, subiendo en orden secuencial, se aprecia a *San Antonio de Abad* o simplemente "SAN ANTON" según una inscripción del cuadro (Fig. 98). La figura del Santo abad está en actitud de leer un libro que sostiene en su mano derecha y en la otra un báculo. A la izquierda está representado una iglesia y un arroyo con peces, y a la derecha un cerdo. El fondo es una arboleda salpicada de aves y toques ocres. Como se sabe San Antón fue un eremita que vivió entre 251 a 356, famoso por haber pasado mucho tiempo en el desierto y haber vencido las tentaciones del demonio, quien justamente está simbolizado por el cerdo. Luego fundó varios conventos y fue gestor de la vida cenobítica. Defendió la ortodoxia en oposición a los arrianos de Alejandría. Razones por la cual la Orden Dominica ha de tener predilección por su figura la que también aparece asociada a la Orden en otras representaciones pictóricas.[421]

Seguidamente se observa otra escena que representa a *San Isidro Labrador* con fondo de paisaje (Fig. 99). Siempre con defectos de recolocación de piezas de azulejos, esta vez en el lado izquierdo. La escena está compuesta por la figura de San Isidro en primer plano, al lado derecho, junto a un tronco. Aunque vivió entre 1080 a 1130, se le representa vestido de acuerdo a la época en que fueron ejecutados estos azulejos. Al centro del cuadro está una yunta de bueyes conducida por un ángel; en el siguiente plano, campesinos cosechando el trigo, y al fondo un poblado que destaca por sus torres.

La presencia de San Isidro en estos azulejos se justifica, sin duda, por ser el Patrón y Protector de la ciudad de Madrid, de la cual el santo era natural. Como labriego

---

[420] *Ibid.* Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) fue un canónigo agustino de origen español. Se dedicó a combatir la herejía albigense en el sur de Francia y para ello fundó una orden de predicadores cuya misión fue "anunciar la palabra divina y combatir la herejía." Ver a Ramón Mujica Pinilla: "De Santo Domingo y San Francisco de Lima: Una breve historia." En: Banco de Crédito del Perú (catálogo): *Conjunto Monumental de Santo Domingo.* Lima, 1998. Ver también Héctor H. Schenone: *Iconografía del Arte colonial. Los Santos*. Vol. 1, Buenos Aires, 1992, pp. 263-269.

[421] Véase a Héctor Schenone: *Op. Cit.*, 1992, p. 151. Su vida fue narrada por otros anacoretas como San Atanasio y San Jerónimo

que fue, también es patrón de los campesinos y de la agricultura en general,[422] tema que en lo que toca a la persona de Juan del Corral, le era afín tanto por su tradición talaverana de representar escenas con paisajes en los azulejos como por la presencia de las tareas agrícolas relacionadas al recojo del grano de trigo que, como ya se mencionó, están ligadas a la actividad panadera que desempeñó paralelamente a su oficio de ceramista. Además, Juan del Corral como natural de Talavera de la Reina perteneciente a la región de Castilla de la que también formaban parte Madrid y Toledo, ciudades donde vivió el santo, se habría identificado con mayor propiedad con este asunto.

El último cuadro del zócalo de la escalera cuya escena es reconocible, representa al Evangelista *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño* (Fig. 100). En efecto, se observa al centro de la composición a la figura del anciano y santo pintor, dando los últimos toques al retrato de medio cuerpo de la Virgen con el Niño que está en un caballete a la izquierda del pintor, quien visualiza su modelo en lo alto del cielo. En ese mismo lado están dos ángeles que contemplan y se complacen con la pintura, a la derecha está el toro alado, atributo del Evangelista, recostado al pie de unos árboles. En la parte superior se observan variados pájaros volando o en posición estática sobre los árboles. Los toques de color naranja equilibran las tonalidades de verde y marrón sobre fondo blanco y otorgan la expresión de calidad necesaria a la composición. San Lucas fue convertido al cristianismo por San Pablo, fue hombre de letras, médico y pintor. Conoció personalmente a la Virgen y escribió el Tercer Evangelio y el libro de los Hechos Apostólicos.[423] El retrato que pintó de la Virgen se conserva en la Basílica de Santa María la Mayor de Roma.[424]

Nuevamente, Juan del Corral pareciera sentirse afín al tema, puesto que San Lucas es considerado el Patrón de los pintores, lógicamente en este caso se relacionaría a un devoto pintor de azulejos, tal vez a él mismo o a uno de los que haya pintado las escenas de los zócalos como el de la capilla de la Inmaculada en la Catedral. En cuanto a la relación con la Orden Dominica, si bien ésta no era afecta al dogma de la Inmaculada, sí lo era a la advocación de la Virgen del Rosario que en este caso el retrato pintado por San Lucas se le asemeja. Pero, cabe anotar si hubo alguna relación más sutil

---

[422] *Ibid.* Vol. 2, p. 475.

[423] *Ibid.*

[424] G. Reverter-Pezet: *Las Cofradías en el Virreinato del Perú.* Lima, 1985, p. 84

y profunda con San Lucas, ésta podría ser el atributo del Evangelista, el toro o el buey, el cual sería el nexo con la figura del más brillante de los doctores dominicos, es decir, con Santo Tomás de Aquino, quien según el erudito Juan Espinoza Medrano: 'Es Tomas si buey mudo por su silencio, y sudado en los barbechos de la iglesia (...) En su frente avían de brillar todos los Sagrados Doctores, todas las lucientes Hyadas del Christianismo'.[425] En suma, el lazo más común que los une es que ambos fueron escritores del Evangelio.

Se observa en el zócalo dos cuadros más, pero están totalmente desarticulados en sus composiciones, conformadas por piezas sueltas sin conexión alguna, aunque parecen haber sido parte de "países" semejantes a los anteriores (Fig.101). Solamente en el último cuadro se evidencian rasgos de haberse representado alguna escena referida a Santo Tomás de Aquino, porque se aprecia su figura en dos azulejos en la parte superior media con aureola y el sol en el pecho (Fig. 102).

Respecto al asunto de montería, éste ha sido representado en el friso inferior y en las pilastras que separan los paneles o cuadros. En el primero, se aprecian roleos frondosos de hojas intercalados con perros, ciervos, jabalíes, aves, mascarones y cazadores. En las pilastras se observa, además, monos y pavos reales (Figs. 96, 97 y ss).

Todas estas escenas del zócalo formalmente presentan figuras humanas delineadas, sin encarnación, pintadas solamente con el blanco que es propiamente el fondo de la composición; otros colores empleados son el verde, marrón, anaranjado y azul oscuro. Parte de los árboles presentan las ramas podadas o son troncos, con aves, unas quietas y otras que aparecen volando, y en general los cuadros presentan toques de color anaranjado de manera recurrente. Son indicios de que estas escenas se han ejecutado en base a la intervención de un solo pintor y están basadas en modelos tomados de una serie de grabados del momento, puesto que la moda de la vestimenta del santo concuerda con la fecha de su ejecución; además, puede advertirse ya, tempranamente, estos fondos apaisados idílicos con bosques salpicados de pájaros multicolores que fueron tan comunes en la pintura cuzqueña de fines del siglo XVII y del XVIII. Asimismo evidencian la influencia de los azulejos provenientes de Andalucía, pero esta vez del entorno de Cádiz, o también estos "países" con toques pictóricos efectistas, están cercanos al gusto de la cerámica talaverana afín al de Puente del Arzobispo por el empleo justamente de las escenas apaisadas.

---

[425] Luis Jaime Cisneros: *Op. Cit.*, p. 61.

Bien, todos estos rasgos formales señalados se observan también en un panel insertado en un paño del zócalo de azulejos que están en la pared sur del claustro mayor del convento dominico. En efecto, se trata de la representación de *San Juan Bautista* (Figs. 103 y 104), quien está en primer plano, de cuerpo entero, de pie y frontalmente sujetando en la mano derecha una cruz. En un segundo plano, a la derecha, una escena muestra a San Juan bautizando a Jesucristo. En los ángulos inferiores se ubican sendos ciervos. Todo ello se encuentra rodeado por las ya conocidas aves esparcidas en un bosque con frondosos árboles. Cabe anotar algo más acerca de la presencia del ciervo. Este animal simboliza o prefigura la Pasión de Cristo o a El Salvador[426], y también al catecúmeno ávido por recibir la purificación mediante el bautizo, es decir, el ciervo es también símbolo del bautismo.[427] Ahora bien, esta iconografía corresponde plenamente a la doctrina dominica porque se denomina también Orden de Predicadores de San Juan Bautista.

Puesto que los rasgos formales son semejantes a los del zócalo de la escalera en cuestión, además de tener el mismo formato, es posible que esta escena de Juan el Bautista haya formado parte inicialmente de dicho zócalo y por su forma rectangular haya ocupado el arrimadero adjunto al rellano o descanso de la escalera. Los dominicos por la importancia que revestía esta iconografía lo habrían hecho trasladar a un lugar más notable como lo es la galería claustral, prodigándole sumo cuidado en su conservación puesto que la composición no presenta ninguna alteración de sus piezas; en consecuencia, este panel de azulejos también se puede considerar como obra fabricada en el taller de Juan del Corral, con lo cual se cierra el ciclo de su producción azulejera.

En suma, en la segunda etapa de Juan de Corral, se observa que paulatinamente éste se aleja del influjo sevillano de Valladares para adoptar un estilo más barroco, de mayor efecto pictórico, con iconografías con fondos de paisajes semejantes a pinturas de caballete en reemplazo de los paños con motivos seriados. Precisamente su última obra, el arrimadero de la escalera conventual dominica ya no presenta resabios de los zócalos de Valladares y está basada en grabados contemporáneos a su fecha de fábrica.

---

[426] L. Réau; *Op. Cit.*, p. 82.

[427] *Loc. Cit.*

Es cierto que del Corral empleaba a pintores para elaborar estas escenas, quienes habrían propiciado algunas innovaciones estilísticas, sin embargo era él en última instancia el encargado de dirigir y decidir todo el proceso de fabricación de las obras en su taller y por tanto el responsable directo de cualquier innovación estilística y decorativa. Temáticamente, del Corral estuvo sujeto a la solicitud de los que encargaban las obras y su participación en ellas se habría limitado a dar ciertas sugerencias en los programas iconográficos y a sacar provecho de modo sutil y velado de algunas representaciones cercanas a sus preferencias personales, como la de las santas Justina y Rufina en la portería de San Francisco, a la de Ceres en la Catedral y a la de San Isidro en Santo Domingo. Todas ellas ligadas a sus actividades de ceramista y panificador y a su lugar de nacimiento.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1. La trayectoria del barro vidriado en la decoración de la arquitectura universal tiene sus orígenes en tiempos muy remotos, en los umbrales de la civilización, pero fue en España, crisol de diversas culturas, en donde a partir del siglo XV se le aplicó la denominación *azulejo*, para cuya fabricación se desarrollaron varias técnicas, predominando finalmente a partir del siglo XVI la técnica del azulejo plano pintado. En esa época Sevilla se constituyó en el mayor centro productor de azulejos en España, destacando desde fines del XVI el taller de Hernando de Valladares.

2. La introducción de la cerámica vidriada en el Perú se dio con los conquistadores españoles, y a poco de fundada la ciudad de Lima, ya habían en ella varias ollerías que fabricaban objetos cerámicos. Sin embargo, no es seguro afirmar si ya existía la producción de azulejos ni aún en lo que restaba del siglo XVI; más bien sí es verificable su empleo en pocas cantidades en los solados de algunas capillas como la del Hospital de San Andrés (1663) y la de la Cárcel (1570), edificios de poca envergadura porque recién a fines del siglo XVI se consolidaban los grandes monumentos arquitectónicos como las iglesias y conventos que entraban a su etapa de exornación. Los azulejos en esta época eran con mayor seguridad de procedencia española y fabricados con la técnica del azulejo plano pintado, salvo alguna excepción como lo demuestran los fragmentos de azulejos de arista hallados en la casa de Osambela. En consecuencia, fue lógico el hecho de que en 1604 se haya producido en Lima la primera importación notable de azulejos sevillanos del taller de Hernando de Valladares para el claustro conventual de Santo Domingo, y poco después, en 1620, para el claustro de San Francisco. Ambas colecciones marcaron profunda influencia en el uso del azulejo y en la producción local.

3. A partir de 1619, con una obra concertada entre el ollero Juan Martín Garrido y la Orden de Santo Domingo, se puede afirmar que en Lima ya se producían azulejos, los cuales se denominaban "criollos" por ser fabricados acá y para diferenciarlos de los azulejos "de Castilla" que se traían de España. El término "criollo" era usado como extensión de lo social hacia los objetos. Esta producción local desplazó del mercado limeño al azulejo importado, sobretodo en base a su menor precio, y alcanzó su mayor auge a mediados del siglo XVII para luego decaer paulatinamente.

4. La fabricación de azulejos en Lima se realizó en las ollerías o talleres cerámicos. Una ollería fue propiedad de un maestro ceramista o también de un grupo de particulares ajenos al oficio que establecieron compañías para tal efecto. Asimismo, también fueron propiedad de algunas congregaciones religiosas como la Compañía de Jesús que hizo fabricar azulejos en su hacienda La Calera desde 1630 hasta el momento de su expulsión en 1767.

5. Respecto a los materiales y técnicas de fabricación del azulejo en Lima, todas las referencias disponibles indican que el modo de producción fue semejante al de España, básicamente de Sevilla. Las diferencias apreciables entre el azulejo local y el de la Metrópoli se encuentran en la calidad de las arcillas, las de Lima no permitieron fabricar el azulejo con la resistencia y la ductilidad necesarias al calor y por tanto no fue posible una adecuada fusión de los esmaltes vítreos como el de Sevilla. No obstante, se adecuaron al medio y cumplieron un rol decorativo a cabalidad. La técnica empleada fue exclusivamente la del azulejo plano pintado y la nomenclatura para las composiciones y formatos de las piezas fue la misma tanto en Lima como en Sevilla. Asimismo, el zócalo fue la estructura compositiva más común. En cambio, se aprecian mayores diferencias en la organización social del trabajo, en Lima tuvo amplia participación el esclavo negro y no hay noticia de la presencia de las mujeres en la labor pictórica de los azulejos como lo fue en Sevilla.

6. Los ceramistas iniciadores de la producción azulejera limeña fueron de procedencia española, esencialmente andaluza y castellana. Después a partir de mediados del siglo XVII predominaron los criollos o blancos nacidos en Lima. Se desconocen referencias exactas que señalen la presencia de ceramistas extranjeros no hispanos durante el Virreinato. A excepción de Juan del Corral, son poquísimos los azulejeros que tienen sus obras documentadas y menos aún que éstas se conserven hasta ahora, con lo que se demuestra también la importancia productiva de Juan del Corral y el por qué es considerado como el mayor exponente de toda la azulejería colonial peruana.

7. Es obvia la existencia de un gremio de olleros en Lima desde el siglo XVI, sin embargo no es clara su trayectoria, y las exiguas referencias lo muestran intermitente y sin rigor en el control del oficio durante toda la época colonial.

8. En Lima se conservan dos de las más valiosas colecciones de azulejos del taller sevillano de los Valladares juzgadas en relación a toda su producción. La primera data de 1604-1606 y se encuentra en el claustro principal del convento de Santo

Domingo. La segunda fue fabricada en dos etapas: 1620-1621 y 1638, y se halla en el claustro mayor del convento de San Francisco. No existen referencias de la existencia de otras obras semejante en Lima durante el siglo XVII, ni en el siglo XVIII.

9. El propósito de la Orden Dominica al adquirir los azulejos de Hernando de Valladares fue exornar excelsamente su claustro con lo mejor de la azulejería española de ese tiempo, es decir, la sevillana. Estilísticamente estos azulejos presentan la tradición hispano-árabe asociado a los estilos renacentista y manierista italianos. Los rasgos mudéjares se dan solamente en algunos paños. La presencia renacentista y manierista es evidente en la decoración de los frisos y frontales, que tienen contenido cristiano, y en los grutescos de las pilastras de los zócalos de raigambre greco-latina, a los cuales, siguiendo al cronista P. Meléndez, se les puede calificar también de estilo romano.

10. Los azulejos de Hernando de Valladares del claustro franciscano muestran ligeras variantes estilísticas y temáticas en relación a los de Santo Domingo. Los azulejos que datan de 1620-21 presentan los mismos lineamientos estilísticos ya observados, pero los rasgos mudéjares de los paños son más atenuados. Más bien se da una mayor significación iconográfica, ya que los grutescos extraídos de los rituales funerarios de tradición greco-latina son verdaderos símbolos que coadyuvan a ensalzar y glorificar a los santos franciscanos representados en los medallones de los frisos de los zócalos.

11. Los azulejos sevillanos que datan de 1638 y que están situados en los pilares de la arquería del claustro de San Francisco presentan amplias figuras sedentes de santos, en los que destacan por su contemporaneidad a esa época San Francisco Solano y los Mártires del Japón, y responden a la necesidad de la Orden Seráfica de exaltar y conmemorar a sus hombres preclaros e incentivar al mismo tiempo su labor evangelizadora en suelo peruano. Otras novedades en estas representaciones, son el formato amplio y la aparición de rasgos barrocos en su versión naturalista y modeladora del volumen como producto de la influencia sevillana de la pintura de caballete en auge por esos años. Asimismo, barroca es la actitud franciscana de expresar rutilantemente a sus santos en clara concordancia con los cánones evangelizadores de la Iglesia Reformista.

12. Con todo, los azulejos sevillanos de San Francisco, tanto los fechados en 1620-21 como los de 1638, constituyen un conjunto homogéneo magníficamente ejecutado, a la vez que representan el programa iconográfico más basto y complejo de la

azulejería colonial, y al mismo tiempo es el más coherente y sistemático en conformidad con los requerimientos de la realidad social de su tiempo.

13. Acerca de los azulejos criollos fabricados entre 1620 a 1640 se conocen algunas referencias documentales pero pocas evidencias de los mismos. Solo se conocen con claridad las "restauraciones" de entrepaños en los zócalos sevillanos de Santo Domingo y San Francisco, y los restos de azulejos que mostrara la excavación arqueológica en la capilla del Milagro, en los que se aprecian motivos decorativos de paños ya vistos en los azulejos sevillanos citados. Es obvio, según las referencias y las evidencias, que el modelo estructural del zócalo se impuso conjuntamente con el repertorio de motivos decorativos de la azulejería sevillana en la versión de Hernando de Valladares.

14. Juan del Corral surge en Lima como artífice ceramista y en especial azulejero, cuando ya había en Lima un ambiente acondicionado para el auge de la industria azulejera. No es un pionero en el sentido estricto de la palabra sino un continuador dinámico de un proceso productivo que venía con fuerza a tono con las necesidades de una sociedad criolla y amante del lujo por una arquitectura monumental que requería del azulejo como un elemento esencial para la decoración de sus paredes y solados.

15. Juan del Corral nació en Puente de Arzobispo de Villafranca, Toledo, España, hacia 1603-06. Radicó en Lima desde 1617 aproximadamente, a la que debió haber arribado quizá con alguna noción en el oficio de ollero porque Puente de Arzobispo era un centro cerámico reputado, incluso competidor de Sevilla. Del Corral aparece documentado entre 1639-1665, pero hasta antes de 1641 se desconoce su labor como ceramista. Poseyó ollería propia en donde fabricó loza para el servicio doméstico, azulejos y accesorios para la conducción del agua. Fue un hombre con visión empresarial porque también se dedicó a otras actividades económicas como la panadería y se le conoce operaciones de compra y venta de esclavos y de dinero. Se casó en dos ocasiones y se le conoce dos hijos, una hermana y un cuñado. La creciente demanda de sus azulejos le brindó el reconocimiento social. Debió haber fallecido en el transcurso del año de 1665, a partir de junio por lo menos.

16. El taller de Juan del Corral, que en 1673 sus descendientes trataban de reactivar, fue un centro de producción de envergadura para el medio, en el cual trabajaron un número considerable de esclavos y muchos aprendices y oficiales. El mismo Juan del Corral impartió la enseñanza de la cerámica.

17. La producción azulejera de Juan del Corral fue la más abundante de la época colonial. La mayor parte destinada al revestimiento de la arquitectura religiosa. Así, de las 28 obras anotadas, 24 exornaron monumentos religiosos y 04 monumentos civiles.

19. La década de 1650 se constituye en el periodo de mayor auge en la producción azulejera de Juan del Corral porque presenta las obras más importantes.

20. La obra de azulejería de Juan del Corral se puede clasificar en dos etapas. La primera entre 1641-1649, que marca su actividad inicial y progresiva en determinado sector de la ciudad un tanto periférico; y la segunda, que abarca su apogeo entre 1650-1665, en la cual sus azulejos son requeridos por las máximas entidades rectoras de la vida colonial, llámense el Virrey, Cabildos Metropolitano y Eclesiástico, Inquisición, Ordenes Religiosas mayores y personajes de la aristocracia.

21. Todos los indicios disponibles señalan que Juan del Corral adquirió su formación cerámica y en especial la de azulejero en Lima, porque en su primera etapa evidencia estar sumido en los lineamientos de la azulejería sevillana de Hernando de Valladares sobretodo por tomar reiteradamente los motivos de grutescos y medallones con los santos de los frisos y frontales, los cuales inclusive supervivieron en sus obras posteriores. Sin embargo, se muestra más sencillo, selecto y sintético en la adopción formal de los motivos decorativos seriados de los paños de zócalo, denominados también "de labores", los cuales adquirieron un tinte criollo peculiar.

22. En su segunda etapa, Juan del Corral incorporó a su estilo las composiciones de gran formato con escenas figurativas y fondos apaisados que revelan la influencia de la pintura de caballete como los denominados cuadros devocionales, de los tapices flamencos o también de la azulejería talaverana de ese tiempo afín a la de su natal Puente de Arzobispo, en donde predominaban las escenas de paisajes y cacerías. En este período del Corral muestra ciertos rasgos barrocos, ya sea en el aspecto pictórico con toques más sueltos o en la grandilocuencia de las composiciones, las cuales eran denominadas en los documentos como azulejos "de pintura" en contraposición a los "de labores" o motivos seriados de paño.

23. Los azulejos de Juan del Corral no solamente sirvieron para cumplir una función meramente decorativa de los revestimientos arquitectónicos, sino también fueron empleados para plasmar complejos programas iconográficos con profundos mensajes simbólicos de carácter religioso y socio-político enmarcados en el canon barroco tridentino y dirigidos a un público amplio con distintos niveles de lectura: el culto y el popular. Es decir, el mensaje de estos azulejos fue finamente elaborado por y

para las elites del poder civil y religioso, pero también este mensaje fue legible para un vasto sector popular de la sociedad limeña.

24. Como todo artista colonial, Juan del Corral dependió de los patrocinadores que solicitaban la obra según una muestra, que muchas veces consistió en imitar lo que ya había en el ambiente porque la imitación era usual y no era considerado malo. En todo caso, se puede sostener que la originalidad de la obra no estaba exclusivamente en el papel del artista sino en la interrelación de éste con el patrocinador que otorgaba el programa iconográfico, el cual debía satisfacer sus propias necesidades y del público al cual iba dirigido. Juan del Corral era, pues, el instrumento de la sociedad para la fabricación de estos azulejos. El cumplía la función de director de todo el proceso productivo, en la que a veces no consideró necesario que el mismo tocara los pinceles.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

I. FUENTES DOCUMENTALES

A. **Archivo Arzobispal**, Lima

Expedientes Matrimoniales de 1641, No. 153, 29 de diciembre, 5 folios: Matrimonio de Juan del Corral con María Gordillo.

B. **Archivo General de la Nación (A. G. N.)**, Lima.

Temporalidades, Títulos de Haciendas, Legajo No. 5, Cuadernillo No. 1, La Calera, Surco, Lima, 9 fojas: "Estado en que se manifiesta el que tenía la hacienda nombrada la Calera propia del colegio de S. Pablo, al tiempo de su ocupación: los medios como fue adquirida, sus productos de administración, arrendamiento, y venta, con arreglos, a lo que se previene por el Cap. 5 de la Real Instrucción de 3 de diciembre de 1784."

Temporalidades, Títulos de Haciendas, Legajo No. 5, Cuadernillo No. 2, La Calera, Surco, Lima, año 1767, 45 fojas: "3er. Testimonio de los Inventarios de la Hacienda nombrada la Calera."

Ibid. Cuadernillo 4, La Calera, Surco, año 1769-70, 96 fojas: "Autos iniciados por don Pablo Matute y Mergarexo sobre la compra de la hacienda."

Ibid. Cuadernillo 5, La Calera, Surco, Lima, años 1770-87, 3 folios: Cuentas.

Ibid. Cuadernillo 6, La Calera, Lima, año 1767: Cuentas.

Compañía de Jesús, Cuentas de Haciendas, Legajo No. 82, Cuadernillo No, 3: "Hacienda Belén." Año 1731.

Inquisición, Contenciosos, años 1664-65, Legajo No. 116, Libro 2: "La capilla de Señor San Pedro Mártir de esta Inquisición."

Sección Notarial (Escribanos en orden alfabético):

Francisco de ACUNA, año 1629, protocolo 6, folios 105 y ss. Concierto entre el hermano Joan María de la Compañía y el ollero Miguel Pérez. Lima, 7 de marzo de 1629.

Mariano CALERO, Año 1785, protocolo 164, folio 596. Concierto: Los Alcaldes de Barrios con Don Juan Lobatón, ollero, para las obra de azulejos de la numeración de las calles. Lima, 15 de diciembre de 1785.

Francisco de CARDENAS, año 1663, protocolo 250, folio 708. Concierto: Juan del Corral, ollero, con Don Juan de la Celda Verdugo, Regidor Perpetuo, para la entrega de azulejos. Lima, 15 de setiembre de 1663.

Juan de CASAS Y MORALES, años 1669-1673, protocolo 274, folios 129 y ss. Concierto de compañía entre Antonio de Sevallos y Matheo Arias del Castillo para reactivar la ollería que fue de Juan del Corral. Lima, 28 de marzo de 1673 (No. 20 del anexo documental).

Juan Francisco CUELLAR, años 1666-1671 / 1676-1684., protocolo 412, folio 52. Asiento de aprendiz: Agustín Dueñas a Nicolás Orellana. Lima, 27 de noviembre de 1680.

Ibid., folio 53. Asiento de aprendiz: Agustín Dueñas, maestro ollero, a Marcelo Ramírez. Lima, 27 de noviembre de 1680.

Fabián FERNANDEZ, años 1644-1647, y Luis CORTES, años 1654-1655, protocolo 526, folio 295v. Concierto: Clara de la Asunción, abadesa del monasterio de Santa Catalina y Vicente Fernández, albañil, y Juan del Corral, ollero, para la obra de azulejos de la iglesia. Lima, 15 mayo de 1955 (No. 14 en el anexo documental).

Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1641A, protocolo 586, folios 112v-114v. Concierto entre Juan del Corral, ollero, con la abadesa del monasterio de Santa Catalina, para la entrega de azulejos para la iglesia. Lima, 1 de febrero de 1641 (No. 2 en el Anexo Documental).

Ibid. año 1641 B, protocolo 587, folio 1784. Carta de pago: Juan del Corral a la abadesa de Santa Catalina por 1050 pesos, por la entrega de azulejos. Lima, 4 de diciembre de 1641.

Ibid., año 1646, protocolo 596, folio 2257. Concierto: Juan de Mancilla, albañil, con la abadesa del monasterio de Santa Catalina, para hacer una pila en el claustro y aforrarla con azulejos.

Ibid., año 1651, protocolo 608, folios 1251 y ss. Testamento de Eugenio Díaz, maestro de asentar azulejos. Lima, 14 de junio de 1651 (No. 11 en el anexo documental).

Ibid. año 1656, protocolo 621, folios 531 y ss. Concierto: Juan del Corral y Alonso Rico, mayordomo de la cofradía de La Limpia Concepción de la Catedral, para la fabricación de azulejos para dicha capilla. Lima, 14 de marzo de 1656 (No. 15 en el anexo documental).

Ibid., año 1657, protocolo 626, folio 3371. Carta de pago: Juan de Tamayo, albañil, a Alonso Rico, mayordomo, por haber asentado los azulejos en la Capilla de la Inmaculada de la Catedral. Lima, 15 de diciembre de 1657.

Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo 689, folios 548-49. Concierto: Juan del Corral, ollero, con el contador Juan Cotino Pereyra, para la obra de azulejos de la iglesia de Las Descalzas de San José. Lima, 05 de junio de 1649 (No.5 en el anexo documental).

Ibid., protocolo 689, folio 585. Deudo: Francisco Gómez de la Estrella a Juan del Corral por 7730 pesos., Lima, 1649.

Ibid. protocolo 689, folio 651. Deudo: Juan del Corral a Juan de Alcocel por 2000 pesos. Lima, 12 de febrero de 1650.

Ibid, protocolo 689, folio 687v. Deudo: Juan del Corral al capitán Pedro Paredes por 2100 pesos. Lima, 18 de marzo de 1650.

Ibid, protocolo 689, folio 700 Deudo: Juan del Corral a Francisco Marquez Pissano por 400 pesos. Lima, 24 de marzo de 1650.

Ibid., protocolo 689, folios 806v-7. Concierto: Juan del Corral con Juan Alonso, molinero, para la molienda de trigo por cuatro años. Lima, 18 de junio de 1650.

Ibid., protocolo 689, folio 807. Deudo: Juan del Corral a Matheo Pérez de Vargas, 1000 pesos por 260 fanegas de trigo. Lima, 18 de junio de 1650.

Nicolás GARCIA, protocolo 689, folio 833v. Carta de pago: Juan del Corral a Doña Gerónima Meléndez, abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad por 122 pesos por la entrega de azulejos para el noviciado. Lima, 2 de agosto de 1650.

Ibid. protocolo 689, folio 567-68v. Recibo de dote: Juan del Corral de Doña María Magdalena, su mujer. Lima, 17 de octubre de 1649 (No. 6 en el anexo documental).

Ibid. protocolo 689, folio 638 y ss. Concierto: Ana María de Mendieta asienta como aprendiz a su hijo Pedro Pontoso con Juan del Corral, maestro ollero. Lima, 27 de enero de 1650 (No.7 en el anexo documental).

Ibid. protocolo 689, folios 836 y ss. Concierto: Ana Maria de Mendieta asienta a su hijo Juan Mendieta con Juan del Corral. Lima, 06 de agosto de 1650 (No.8 del anexo documental).

Ibid. protocolo 689, folio 872. Deudo: Juan del Corral y otros al Tesorero Roque de Subiate por 8506 pesos. Lima, 17 de octubre de 1650.

Ibid. años 1652-53, protocolo 691, folio 95. Deudo: Pedro López de la Vega a Juan del Corral por 244 pesos de loza para llevar a Chile. Lima, enero de 1652.

Ibid., protocolo 691, folio 475. Carta de pago: Juan del Corral a Antonio de Estrada, representante del colegio de la Santísima Trinidad, para la entrega de pan por un año. Lima, 12 de setiembre de 1652.

Ibid. protocolo 691, folio 484. Carta de Pago: Manuel de la Guerra a Juan del Corral por 406 pesos en loza como parte de pago al tesorero Roque de Subiate. Lima, 24 de octubre de 1652.

Ibid., años 1652-53, protocolo 691, folios 486 y ss. Concierto: Gerónimo de Rodriguez se asienta como aprendiz de ollería con Juan del Corral. Lima, 03 de noviembre de 1652 (No.12 en el anexo documental).

Ibid. protocolo 691, folio 487. Venta: Doña Phelipa de Marquina a Juan del Corral, dos negros. Lima, 8 de noviembre de 1652.

Ibid. protocolo 691, folios 147 y ss. Concierto: Alonso Prieto, benefactor, y Juan del Corral, ollero, para la obra de azulejos de la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo. Lima, 18 de marzo de 1653 (No. 13 del anexo documental).

Ibid., protocolo 691, folio 573. Carta de Pago: Francisco Lazo y Vedia a Doña Catalina del Corral por 867 pesos y 4 reales por la compra de trigo. Lima, 01 de octubre de 1653.

Ibid, protocolo 691, folio 619. Poder: Juan del Corral a Juan López para que cobre a la Orden de La Merced 800 pesos por la entrega de azulejos para la obra de la Recolección. Lima, 17 de octubre de 1653.

Ibid, años 1654-1655, protocolo 692, folio 176. Concierto: Juan del Corral con el maestro fray Lucas de León del Colegio de Santo Tomás de la Orden de Predicadores, para la entrega de pan. Lima, 3 de mayo de 1655.

Ibid., años 1656-57, protocolo 693. Carta de Pago: Gerónimo de Aranguren a Juan de Corral por 126 pesos en loza de su ollería como parte de pago al tesorero Roque de Subiate. Lima, 18 de enero de 1655.

Ibid., protocolo 693, folio 438. Poder: Juan del Corral a Ambrosio Ruiz, residente en el Cuzco, para que cobre a Andrés de San Miguel la cantidad de 416 pesos. Lima, 31 de julio de 1656.

Ibid., protocolo 693, folio 605. Venta: Juan del Corral vende un solar a censo.
Nicolás GARCIA, años 1656-1657, protocolo 693, folio 619. Venta: Juan del Corral vende un solar a censo a Doña Leonor de Cavanilla.

Ibid. año 1660, protocolo 694, folios 620 y ss. Concierto: Diego de Mayorga, ollero, y el Síndico del Convento de San Francisco, para la fabricación de ladrillos. Lima, 08 de octubre de 1660 (No. 16 en el anexo documental).

Ibid., año 1661A, protocolo 696, folios 678v y ss. Dación de tierras del General Don Melchor Malo de Molina a la fábrica de la iglesia de San Francisco. Lima, 11 de mayo de 1661 (No. 17 del anexo documental).

Ibid. año 1661B, protocolo 697, folios 1078 y ss. Concierto: Pedro Orotoque se asienta de aprendiz de ollería con Juan del Corral. Lima, 17 de diciembre de 1661 (No. 18 en el anexo documental).

Ibid., año 1662, protocolo 698, folios 384v-393v. Censo: Juan del Corral y su mujer a la Capellanía del Ilustrísimo Señor Don Juan de la Roca Obispo de Popayán.

Ibid., año 1663A, protocolo 700, folio 820. Deudo: Juan del Corral al maestro de campo Don Gabriel de Vega por 1080 pesos.

Antonio GIVAJA, años 1610-15, protocolo 730, folio 791. Venta de sepultura a Hernán Pérez de Araoz por la Orden de San Agustín. Lima, 5 de marzo de 1615.

Francisco de HOLGUIN, año 1634, protocolo 928, folio 25v. Concierto: Francisco de Soto y Eugenio Díaz con Doña Elvira Verdugo, para la obra de azulejos de su casa. Lima, 21 de enero de 1634.

Miguel LOPEZ DE VARELA, año 1651A, protocolo 1028, folio 73 y ss. Concierto: el Padre Fray Garabito de León de la Orden de Santo Domingo con Eugenio Díaz, para la obra de asentar azulejos en el coro de la iglesia. Lima, 31 de enero de 1651 (No.10 en el anexo documental).

Francisco LUQUE, año 1773c, protocolo 626, folios 1317 y ss. Inventarios de bienes del ensayador Don Joseph Rodriguez de Carasa. Lima, 1773.

Martín de OCHANDIANO, año 1639A, protocolo 1275, folio 911. Arrendamiento de una casa por el convento de Santo Domingo a Francisco Gómez de la Estrella, cuñado de Juan del Corral. Lima, 1 de agosto de 1639.

Ibid., año 1648, protocolo 1285, folio 487v y 1004v. Concierto: Diego de la Concha, ollero, con Juan Pereyra Cotino, contador del monasterio de Las Descalzas de San José, para hacer los azulejos de la capilla mayor de su iglesia. Lima, 3 de julio de 1648.

José de OVALLE, años 1666-67, protocolo 1357, folio100. Concierto: el capitán Francisco Vásquez, mayordomo de la capilla de Nuestra Señora de la Buena Esperanza del convento de La Merced, con Eugenio Díaz, asentador de azulejos. Lima, 20 de marzo de 1666.

Luis de la RAGA, años 1640-50, protocolo 1591, folio 220v (1069 al lápiz) y ss. Concierto: Los Comisarios del Cabildo con Juan del Corral y Eugenio Díaz para la obra de azulejos de la pila de la plaza mayor. Lima, 08 de octubre de 1650 (No.9 en el anexo documental).

Ibid. protocolo 1591, folio 228v (1077v al lápiz). Carta de Pago: Juan del Corral y Eugenio Díaz recibieron de A. Bustamante, Depositario General, 1200 pesos a cuenta de la obra de azulejos de la pila de la plaza mayor. Lima 19 de octubre de 1650.

Juan de SALAMANCA, años 1571-1575, protocolo No. 150, folios 16v y ss. Concierto Domingo de Azpeytia, síndico del convento de San Francisco, y Alonso de Morales, albañil, para la obra del claustro. Lima, 25 de febrero de 1574.

Juan de SANDOVAL, año 1665, protocolo 1804, folios 516 y ss. Concierto: Juan del Corral y el Padre Maestro Fray Juan de Barbarán, Prior de la Orden de Santo Domingo, para la obra de azulejos de la escalera del segundo claustro de dicho convento. Lima, 13 de mayo de 1665 (No. 19 del anexo documental).

Marcos de SANTILLAN, años 1637-38, protocolo 1818, folio 547v. Concierto: Eugenio Díaz con Francisco Sigoney, para asentar azulejos en un estrado de su casa. Lima, 30 de octubre de 1637.

Juan TOMINO, años 1569-1570, protocolo No. 40, folios 453v y ss.: Concierto: Alonso de Morales, albañil, con los mayordomos de la capilla de la Cárcel. Lima, 17 de febrero de 1570.

Gerónimo VALENCIA, años 1633-34, protocolo 1925, folios 205v y ss. Concierto: Diego de Avila y Diego Félix, canteros, con Juan de Ocariz Salbatierra, síndico del convento de San Francisco, para cortar ladrillo y piedra para la construcción de arquerías del claustro. Lima, 10 de mayo de 1633.

Juan de VALENZUELA, año 1622, protocolo 1937, folio 690: Carta de pago de Bernardino Morales al capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla por traer un resto de azulejos de España para el convento de San Francisco. Lima, 12 de abril de 1622 (No.1 en el Anexo Documental).

Diego XARAMILLO, años 1640-41, protocolo 2009, folio 1195. Concierto y obligación: el capitán Pedro Rodríguez Carasa y Juan Pérez de Iriarte, fiador del convento de San Francisco de Lima, por el transporte de 118 cajones de azulejos sevillanos a Puertobelo. Lima, 12 de diciembre de 1641 (No. 3 en el anexo documental).

Diego XARAMILLO, año 1642, protocolo 2010, folios 237v y ss. Concierto entre los mayordomos de La Limpia Concepción y Juan del Corral, ollero. Lima, 28 de abril de 1642 (No.4 en el Anexo documental).

Ibid, protocolo 2010, folio 239. Concierto: los mayordomos de la cofradía de la Limpia Concepción de la iglesia de San Francisco con Eugenio Díaz, para la asentar 6000 azulejos en su capilla, Lima, 28 de abril de 1642.

II. LIBROS Y ARTICULOS

ACEVEDO, Sara

1986 "Trayectoria de la cerámica vidriada en el Perú." En: Francisco Stastny y Sara Acevedo: **Vidriados y Mayólica del Perú**. Lima, Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 19-31.

1992 **La cerámica colonial en Lima**. Lima (trabajo inédito, presentado al Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

ADELINE, J. y José Ramón MELIDA

1943 **Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes**. México, Ediciones Fuente Cultural, 527 pp.

AINAUD DE LASARTE, Juan

1952 **Cerámica y vidrio**. Madrid, (Ars Hispaniae, Vol. X), Ed. Plus Ultra, 420 pp.

ALBERT, María Angeles
1987 "Arqueología y arte colonial." **Cuadernos de Arte Colonial.** N° 3, Madrid, Museo de América, pp. 179-190.

ALSINA, José
1962 **La Mitología.** Barcelona, SAYMA, 117 pp.

ANONIMO
1958 **Descripción del Virreinato del Perú. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII.** Rosario, Instituto de Investigaciones Históricas (Colección de Textos y Documentos, Serie B, N° 1), Universidad Nacional del Litoral, 140 pp.

BANCO DE CREDITO DEL PERU
1993 **Pintura Mural en el Sur Andino**. Lima (Colección Arte y Tesoros del Perú).

BARRIGA, Víctor
1944 **El templo de la Merced.** Arequipa, Establecimientos Gráficos la Colmena, S.A.

BARRIGA TELLO, Martha
1985 "La iglesia de Santo Domingo de Lima durante el siglo XVII." **Letras.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), N° 88-89, pp. 7-20.
1986 "Transformaciones en una iglesia limeña, siglos XIX y XX." **Letras**. N° 90, Lima, UNMSM, pp. 111-134.

BASADRE, Jorge
1948 **El Conde de Lemos y su tiempo.** Lima, Editorial Huascarán S.A. (Colección de Autores Peruanos del siglo XX, Vol. II), 371 pp.

BAZIN, Germain
1961 **Historia del Arte de la prehistoria a nuestros días.** Barcelona, 2da. edición, Ediciones Omega S.A., 505 pp.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1972 "El mudejarismo de la Ciudad de los Reyes." En: **Homenaje al Profesor Carriazo.** Tomo II, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 69-76.
1972b **Lima, la ciudad y sus monumentos**. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

BROMLEY, Juan
1959 "La ciudad de Lima en el año de 1630." **Revista Histórica.** T. XXIV, Lima.

BROMLEY, Juan y José BARBAGELATA
1949 **Evolución Urbana de la Ciudad de Lima.** Lima.

BUTLER, Alban
1957 **Vidas de los Santos.** México, 4 tomos.

BUSTO, José Antonio et al
1997 **Guía Turística del Departamento de Ayacucho**. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (Colección Los Cuatro Suyos), 127 pp.

CABANILLAS, Virgilio Fredy
1998 "Imágenes de la Muerte en azulejos de San Francisco de Lima." **Ponencia presentada en V Coloquio de Historia de Lima**, enero de 1998.

CALANCHA, Fr. Antonio de la
1977 **Crónica Moralizada de San Agustín en el Perú.** Lima, Ediciones Ignacio Prado Pastor, 6 tomos.

CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de
1950 **Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos.** Lima, 1632. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Publicaciones de la Escuela de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Nº LVII.

CASTELLI, Amalia
1981 "La primera imagen del Hospital Real de San Andrés a través de la Visita de 1563." **Historia y Cultura.** Nos.13-14, Lima, Museo Nacional de Historia, pp. 207-216.
1983 "A propósito del traslado del culto a María al Perú." **Historia y Cultura.** Nº 16, Lima, pp.129-132.

CISNEROS, Luis Jaime
982-83 "Sobre Espinoza Medrano: el 'toro celeste' y Góngora." **Boletín del Instituto Riva Aguero,** Lima, Nº 12, pp. 61-66.

COBO, Bernabé
1956 *Historia del Nuevo Mundo.* En F. Fco. MATEO (Ed.) *Obras del Padre Bernabé Cobo* **(Biblioteca de Autores Españoles**, Tomos LXXXXI y XLII). Madrid.

COBO, Bernabé
1964 **Obras del Padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús**. Madrid, Edics. Atlas, 2 tomos.

CONTRERAS, J. (Marqués de Lozoya)
1944 **Historia del Arte Hispánico.** Barcelona, Salvat, 5 tomos.

CORDOVA SALINAS, Diego de
1957 **Crónica franciscana del Perú**. México, Academy of American Franciscan History, 2da. edición, 1195 pp.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge
1960 **Derroteros del arte cuzqueño.** Cuzco, Editorial "Garcilaso", 337 pp.

CHICHIZOLA D., José
1983 **El Manierismo en Lima**. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 243 pp.

CHOY, Emilio
1979 **Antropología e historia**. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 437 pp.

DI DOMENICO SUAZO, Haideé
1944 **La fuente de la Plaza Mayor de Lima.** Lima, Municipalidad de Lima, Imprenta Americana, 97 pp.

DUARTE, Carlos F. y María L. FERNANDEZ
1980 **La cerámica durante la época colonial venezolana.** Caracas, Ernesto Armitano Editor, 309 pp.

DUFOUR BEZZO, Colette
1981 "El mosaico." En: Corrado Maltese (Coordinador): **Las técnicas Artísticas.** Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 479 pp.

FERGUSON, George
1961 **Sign and Symbols in Christian Art.** New York.

FERRER GARROFE, Paulina
1982 "Observaciones generales para el estudio estilístico de los zócalos de azulejos en Sevilla durante el siglo XVII." En: **Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz.** Sevilla, Tomo I, Universidad de Sevilla, pp. 391-409.

FLORES ESPINOZA, Isabel; GARCIA SOTO, Rubén y Lorenzo HUERTAS
1981 **Investigación Arqueológica-Histórica de la Casa Osambela (o de Oquendo) Lima.** Lima, CIRBM-INC.

GENTO SANZ, Benjamín
1945 **San Francisco de Lima**. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 377 pp.

GIEDON, Sigfried
1981 **El presente eterno: los comienzos de la arquitectura.** Madrid, Alianza Editorial S.A., 523 pp.

GONZALES MARTI, Manuel
1933 **Cerámica Española.** Barcelona, Editorial Labor S.A., 184 pp.

GUTIERREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1916 **Catálogo de las Secciones Colonia i República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional.** Primera parte, Lima, Imprenta Peruana de E. Z. Casanova., 508 pp.
1921 **Memoria del Director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos y Resistencia 1912-1921.** Lima, 2 tomos, Taller Tipográfico del Museo.

HALL, James
1986 **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** London, 3ra. edición, John Murray Publishers.

HAMPE MARTINEZ, Teodoro
1990 "Hacia una nueva periodificación de la Historia del Perú." **Boletín del Instituto Riva Agüero.** Nº 17, Lima, pp. 108-206.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (Compilador)
1999 **La Tradición Clásica en el Perú Virreinal**. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

HARTH-TERRE, Emilio
1918 "Ladrillos o azulejos vidriados." **Ingeniería**. Nº 64, Lima, pp. 2-9.
1944 "El azulejo joya limeña." **El Comercio**, Lima, 28 de julio, p. 22.
1945 **Artífices en el Virreinato del Perú.** Lima, Imprenta Torres Aguirre, S.A.
1950 "Los azulejos del claustro franciscano fueron hechos en el Perú." **El Comercio**, Lima, 28 de julio, p. III.
1957 "Azulejos criollos y de Castilla." **El Comercio**. Lima, 28 de diciembre, p. 2.
1962 "Historia de la casa urbana virreinal en Lima." **Revista del Archivo Nacional.** Lima, tomo XXVI, Entrega I, pp. 08-206.
1971 "No fue Alonso Godinez." **El Comercio**. Lima, 15 de diciembre, p. 2.

HARTH-TERRE, Emilio y Alberto MARQUEZ ABANTO
1958 "Las Bellas Artes en el Virreynato del Perú: Azulejos limeños." **Revista del Archivo Nacional del Perú**. Tomo XXII, Entrega II, Lima, pp. 411-40.
1963 "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú: Pinturas y pintores en Lima Virreinal." **Revista del Archivo Nacional.** Lima, tomo XXVII, Entregas I y II,

HERNANDEZ DIAZ, José
1976 "De arte sacro sevillano." **Boletín de Bellas Artes.** N° 4, 2da. época, Sevilla, 1976, pp. 131-134.

HEUZE, Philipe
1996 "¿Un bosque de símbolos." En: Unión Latina: **La pintura romana antigua.** Lima, (Catálogo, exposición fotográfica).

HUMBERT, Juan
1985 **Mitología griega y romana**. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A., 311 pp.

LAFUENTE FERRARI, Enrique
1946 **Breve Historia de la Pintura Española.** Madrid, Editorial DOSSAT, S.A., 551 pp.

LAPOULIDE, J.
1945 **Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos**. 4 tomos, Buenos Aires, 3ra. edición, José Montero Editor.

LAVALLE, Bernard
1990 "Exaltación de Lima y afirmación criolla en el siglo XVII." **Rábida.** N° 8, Huelva, Patronato Provincial del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, pp. 22-36.

LASSO DE LA VEGA, Miguel
1942 "Apuntes sobre la Lima del siglo XVII." **Mercurio Peruano.** Lima, N° 184.

LEON BARANDIARAN, Augusto
1938 **Mitos, Leyendas Tradiciones Lambayecanas**. Lima, 312 pp.

LIZARRAGA, Fr. Reginaldo de
1946 **Descripción de las Indias.** Lima, (Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, Serie I, Tomo XII, director: Francisco A. Loayza), 252 pp.

LLUBIA MUNNE, Luis María
1967 **Cerámica Medieval Española.** Barcelona, Ed. Labor S.A., 194 pp.

MARTIN RUBIO, Carmen
1983 "Indios y mestizos según dos fuentes inéditas del siglo XVII." **Revista de Indias**. No. 171, Madrid, Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo". Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 59-76.

MACERA, Pablo
1997 "Pedro Bravo de Lagunas." En: **Historia General de los Peruanos**. Lima, Edic. PEISA, tomo 2.

MELENDEZ O. P., Juan
1681 **Tesoros Verdaderos de Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú**. Roma, 3 tomos.

MELIDA, José Ramón y J. ADELINE
1943 **Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes.** México D. F., Ediciones Fuente Cultural.

MENDIBURU, Manuel
1933-35 **Diccionario Histórico-Biográfico del Perú.** Lima, 2da. edición, 11 tomos, Librería e Imprenta Gil, S.A.

MESA, José y Teresa GISBERT
1982 **Historia de la Pintura Cuzqueña.** 2 tomos, Lima, Fundación Wiesse.

MILLA BATRES (editor)
1986 **Diccionario Histórico y Biográfico del Perú.** Lima, 3 tomos.

MORALES. Alfredo J.
1977 **Francisco Niculoso Pisano.** Barcelona, I. G. Seix Barral Hnos., S.A.

MUGABURU, Joseph y Francisco MUGABURU (Hijo)
1918 **Diario de Lima (1640-1694).** Lima, Imprenta y Librería San Martí y Cia. (Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Tomo VII).

MUJICA PINILLA, Ramón
1995 "El ancla de Santa Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América." En: Banco de Crédito del Perú: **Santa Rosa de Lima y su tiempo**. Lima, (Colección Arte y Tesoros del Perú), pp. 54-215.
1998 "De Santo Domingo y San Francisco de Lima: una breve historia." En: Banco de Crédito del Perú: **Conjunto Monumental de Santo Domingo.** Lima (catálogo de exposición).
1999 "'Dime con quien andas y te diré quien eres'. La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656." En Teodoro Hampe Martínez (Compilador): **La Tradición Clásica en el Perú Virreinal**. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, pp. 191-222.

MÜLLER PROFUMO, Luciana
1985 **El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600.** Madrid, Ediciones Cátedra, 390 pp.

NAKANDAKARI, Ernesto
s/a **Convento e iglesia de San Francisco de Lima. Investigación arqueológica.** Lima, CIRBM/INC.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS
1981 **Denver Art Museum.** Washington D.C.

PANOFSKY, Erwin
1972 **Estudios sobre iconología**. Madrid, Alianza Editorial S.A., 341 pp.

PALM. Erwin Walter
1966 "El Arte del Nuevo Mundo después de la Conquista Española." **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas.** Caracas, N° 4, pp. 37-50.
1978 "La fachada de la Casa de los muñecos de Puebla un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo." **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**. No. 48, México, pp. 35-46.

PLANDOLIT, Luis Julián
1963 **El Apóstol de América San Francisco Solano.** Madrid, Edit. Cisneros, 539 pp.

PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso
1979 "Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII." **Archivo Hispalense.** Tomo LXII, N° 191, 2da. Época, Sevilla, pp. 167-190.
1982 "Una aproximación al estudio de los zócalos de azulejos sevillanos en el siglo XVIII." En: **Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz.** Tomo I, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia.
1982 "Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana." **Archivo Hispalense.** Sevilla, pp.87-96.
1989 **Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Bellas Artes y Costumbres Populares de Sevilla.** Sevilla, Padilla-Libros y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 171 pp.
1991 "Cerámica." En: **Museo de Bellas Artes de Sevilla.** Sevilla, 2 Vols., Ediciones Gever.
1994 "El azulejo sevillano: Diseño y producción (SS. XV-XVIII)." En: **Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América.** Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, pp. 117-130.

PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso y Alberto OLIVER CARLOS
1979 "Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Ozuna." **Archivo Hispalense.** 2da. época, N° 189, Tomo LXII, Sevilla, pp. 173-198.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1962 **Cronistas del Perú.** Lima, Edit. San Martí y Cia. Impresores.

QUIROZ CHUECA, Francisco y Gerardo QUIROZ CHUECA
1986 **Las Ordenanzas de Gremios de Lima (S. XVI-XVIII).** Lima.

RADIGUET, Max
1971 **Lima y la Sociedad Peruana.** Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

RAMÍREZ LEON, Luis César
1993 "El azulejo en Lima Colonial." Informe mecanografiado entregado a Unión Latina. Lima, 7 de junio de 1993, 36 pp.
1997 "Azulejos Hispanos en Lima colonial." **Archivo San Francisco de Lima**, Boletín No. 21, p. 7-11.
1999 "Azulejos y evangelización en Lima colonial." **Historia y Cultura**, No. 23, Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú / Instituto Nacional de Cultura, pp. 177-211.

REAU, Louis
1955 **Iconographie de l'art Chrétien.** Paris, Press Universitaires de France, 6 Vols.

REVERTER-PEZET, Guillermo
1985 **Las Cofradías del Virreynato del Perú**. Lima,

RIBERA, Adolfo Luis y Héctor SCHENONE
1948 **El arte de la Imaginería en el Río de la Plata.** Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

RODRIGUEZ CAMILLONI, Humberto y Víctor PIMENTEL GURMENDI
1975 Conjunto Monumental del Convento e Iglesia de San Francisco de Lima. Proyecto Integral para la Conservación Restauración y adecuación museológica. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1977 **Etnia y Sociedad. Costa Peruana Prehispánica.** Lima, IEP. Ediciones.

SALINAS Y CORDOVA, Fray Buenaventura de
1957 **Memorial de las Historias del Nuevo Mundo Pirú.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SAN CRISTOBAL, Antonio
1982 "El retablo de la Concepción en la Catedral."**Historia y Cultura.** N°15, Lima, Museo Nacional de Historia, pp. 91-108.
1983a "La portada principal de la Catedral de Lima." **Historia Cultura.** N°16, Lima, Museo Nacional de Historia, pp. 7-50.
1983 "El claustro de San Francisco." **El Comercio**. Lima, 29 de diciembre, p.2.
1984 "Santa Catalina de Lima." **El Comercio**, Lima, 20 de abril, p. A-2.
1985 "Capillas en Lima con pinturas murales." **Revista del Archivo General de la Nación.** Lima, 2da época, N°8, pp. 123-148.
1986 "Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza." **Revista del Archivo General de la Nación.** Lima, N° 9, 2da. época, pp. 117-138.
1988 **Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima**. Lima, Libreria Studium S.A., 400 pp.
1991 "Fray Cristóbal Caballero y la portada de la Merced de Lima." **Anuario de Estudios Americanos.** T. XLVIII, 1991, Sevilla.
1992 **Lima estudios de la Arquitectura virreinal.** Lima, Patronato de Lima.
1996 **La Catedral de Lima: Estudios y documentos.** Lima, Publicación del Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, editor Ada Olaya Guillinta, 489 pp.
1999 "Aparecen azulejos en la Catedral de Lima." El Comercio, Lima, 6 de octubre de 1999, p. E3.
2000 "Azulejos en el claustro e iglesia de San Francisco." **Archivo San Francisco de Lima, Boletín** No. 27, enero, pp. 11-26.

SANCHO CORBACHO, Antonio
1948 **La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI.** Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, 14 pp.
L963 "Azulejos sevillanos en Lima." **Arte en América y Filipinas**. Cuaderno 3, tomo II, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, pp. 97-106

SCHENONE, Héctor H.
1992 **Iconografía del Arte Colonial. Los Santos**. Buenos Aires, Fundación Tarea, 2 Vols., 841 pp.

SMITH, William Stevenson
1981 **The Art and Architecture of Ancient Egypt.** New York, The Pelican History of Art, Penguin Books Ltd., 501 pp.

SOFRONIO
1964 "Descripción de la Famosa Fuente que se ve en la Plaza Mayor de esta ciudad de Lima." En: Biblioteca Nacional del Perú: **Mercurio Peruano, Tomo IV, 1792** (9 de febrero). Lima, Edición Facsimilar, Folios 92-98.

SORIA, Martin S.
1965 **La pintura del siglo XVI en Sudamérica.** Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

STASTNY, Francisco
1982 "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco Virreinal." **Cielo Abierto**, Vol. VII, Lima, pp. 41-55.
1982 "Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones Iconográficas en el Cuzco. Separata de **Historia y Cultura**. Revista del Museo Nacional de Historia, No. 15, Lima, 20 pp.
1983 "Los murales de San Francisco." **El Comercio.** Lima, 17 de enero. p.2.
1983 "La Historia del Arte como Ciencia Ficción." **Oiga.** N° 116, 14 de marzo, Lima.

1984 "Jaramillo y Mermejo caravaggistas limeños." **Cielo Abierto.** Lima, N° 27, pp.26-37.
1985 "El 'Apostolado' limeño de Zurbarán." **Cielo Abierto.** Lima, N° 31.
1991 "Un muralista en Lima." En: **Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América.** Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 75-84.
1993 **Síntomas Medievales en el "barroco americano".** Lima, IEP Ediciones (Documentos de Trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1), 53 pp.
1999 "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano." En **HAMPE MARTINEZ**, 1999, pp. 223-254.

STASTNY, Francisco y Sara ACEVEDO
1986 **Vidriados y Mayólica del Perú.** Lima, Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 45 pp.

STEUDING, Hermann
1958 **Mitología Griega y Romana.** México, Editorial Nacional, 129 pp.

STEVSON SMITH, William
1981 **The Art and Architecture of Ancient Egypt.** New York

SUAREZ, Margarita
1995 **Comercio y fraude en el Perú colonial**. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.

TORD, Luis Enrique
1989 "La pintura virreinal en el Cusco." Banco de Crédito: **Pintura en el Virreinato del Perú**. (Colección Arte y Tesoros del Perú), 2da. Edición, pp. 167-197.

TORD NICOLINI, Javier Carlos LAZO GARCIA
1980 "Economía y Sociedad en el Perú Colonial." En: Juan Mejía Baca (editor): **Historia del Perú.** Tomo IV, Lima.

TOUSSAINT, Manuel
1983 **Arte Colonial en México.** México, Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 4a. edición.

UGARTE ELESPURU, Juan Manuel
1989 "Los signos del Zodiaco de los Bassano." En: Banco de Crédito: **Pintura en el Virreinato del Perú.** Lima, 1989 (Colección Arte Tesoros del Perú), pp. 213-237.

VARGAS UGARTE, Rubén
1942 **De la Conquista a la República.** Lima, Imprenta Gil, S.A., 291 pp.
1963 **Los Jesuitas del Perú y el Arte.** Lima, Imprimatur Joannes Card. Landázuri R. Archiepiscopus Limanus.
1966 **Historia General del Perú.** Tomo IV, Lima, Editor Carlos Milla Batres.
1968 **Ensayo de un Diccionario de Artífices de la América Meridional.** Burgos, Imprenta de Aldecoa.
1972 **Itinerario por las iglesias del Perú.** Lima, Milla Batres, 192 pp.

VELARDE, Héctor
1978 **Arquitectura Peruana.** Lima, Librería "Studium" S.A., 446 pp.

YARZA, Joaquín
1979 **Arte y Arquitectura en España 500/1250.** Madrid, Ediciones Cátedra S.A.

WETHEY, Harold E.
1949 **Colonial Architecture and Sculpture in Peru.** Cambrige, Massachusetts, Harvard University Press, 330 pp.

WOERMANN, Karl
1959 **Historia del Arte en todos los Tiempos y Pueblos.** Tomo I, Barcelona, 3ra. edición, Montaner y Simón, S.A.

ANEXO
DOCUMENTAL

INDICE DOCUMENTAL

1. Carta de Pago otorgado por Bernardino de Morales al capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla por traer unos cajones con azulejos de España para el convento de San Francisco de Lima . Lima, 12 de abril de 1622 .....pág. 183

2. Concierto: Juan del Corral, maestro ollero, y Juan Rodriguez, maestro albañil, se obligan con la abadesa del monasterio de Santa Catalina para la fabricación y colocación de azulejos de su iglesia. Lima, 01 de febrero de 1641..... 183

3. Concierto y obligación, entre el capitán Pedro Rodriguez Carasa y Juan Pérez de Iriarte, fiador del convento de San Francisco de Lima, por el transporte de 118 cajones de azulejos sevillanos a Puertobelo. Lima, 12 de diciembre de 1641..... 185

4. Concierto entre los Mayordomos de la Cofradía de La Limpia Concepción y Juan del Corral, en el que del Corral se compromete fabricar los azulejos de su capilla en la iglesia de San Francisco. Lima, 28 de abril de 1642 187

5. Concierto: Juan del Corral, y el contador Juan Cotino, en nombre del monasterio de Las Descalzas de San José, para la obra de 7000 azulejos. Lima, 04 de junio de 1649 188

6. Recibo de Dote: Juan del Corral de Doña María Magdalena de Salcedo, su mujer. Lima, 17 de octubre de 1649 189

7. Concierto de asiento de aprendiz entre Ana María Mendieta y Juan del Corral. Lima, 27 de enero de 1650 191

8. Concierto entre Ana María de Mendieta y Juan del Corral, en el que ella asienta a su hijo como aprendiz de ollería. Lima, 06 de agosto de 1650 192

9. Concierto entre los Comisarios del Cabildo con Juan del Corral y Eugenio Diaz para la obra de azulejos de la pila de la plaza mayor. Lima, 08 de octubre de 1650 192

10. Concierto de 31 de enero de 1651, entre el Padre Fray Garabito de León del Convento de Santo Domingo y Eugenio Diaz, para la obra de colocación de azulejos en el coro de la iglesia dominica. Lima, 31 de enero de 1651 195

11. Testamento: Eugenio Diaz de Sosa, asentador de azulejos. Lima 14 de junio de 1651.....196

12. Concierto de asiento de aprendiz entre Gerónimo Rodriguez, natural de Osuna, con Juan del Corral, maestro ollero. Lima, 03 de noviembre de 1652 199

13. Concierto entre Alonso Prieto, benefactor, y Juan del Corral, en el cual del Corral fabricará los azulejos para la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo. Lima, 18 de marzo de 1653 199

14. Concierto entre la abadesa del monasterio de Santa Catalina y Vicente Fernández, maestro albañil, y Juan del Corral, ollero, para obras de colocación y entrega de azulejos para la iglesia de la abadesa. Lima, mayo de 1655 201

15. Concierto entre Juan del Corral y Alonso Rico, mayordomo de la cofradía de la Limpia Concepción de la Catedral, en el cual del Corral se obliga a fabricar los azulejos para la capilla. Lima, 14 de marzo de 1656 203

16. Concierto entre Diego Mayorga, ollero, y el Síndico del Convento de San Francisco, para la fabricación de ladrillos. Lima, 08 de octubre de 1660 204

17. Dación de tierras del General Don Melchor Malo de Molina a la fábrica de la iglesia de San Francisco. Lima, 11 de mayo de 1661 205

18. Concierto de asiento de aprendiz entre Pedro Orotoque y Juan del Corral, maestro ollero. Lima, 17 de diciembre de 1661 206

19. Concierto entre Juan del Corral, maestro ollero, y el Padre Maestro Fray Juan de Barbarán, Prior de la Orden de Santo Domingo, para la fabricación de azulejos para la escalera del segundo claustro de dicho convento. Lima, 13 de mayo de 1665 207

20. Concierto de compañía entre Antonio de Sevallos y Matheo Arias del Castillo para que ambos reactiven la ollería que fue de Juan del Corral. Lima, 28 de marzo de 1673 208

ANEXO DOCUMENTAL

Documento No. 1
CARTA DE PAGO: BERNARDINO DE MORALES CON EL CAPITAN HERNANDO DE SANTA CRUZ Y PADILLA.
(A. G. N., Escribano Juan de VALENZUELA, año 1622, protocolo No. 1937, folio 690).

En la ciudad de Los Reyes del Perú en doce días del mes de abril de mil seiscientos y veinte y dos años ante mi el escribano y testigos de suso escritos pareció presente Bernardino de Morales que doy fe que conozco y confesó haber recibido y tener en su poder de el capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla que está presente un mil y quinientos pesos de a ocho reales los cuales le da en paga por tantos que el convento de San Francisco de esta ciudad le debía de resto de unos cajones de azulejos que trajo de España para el dicho convento es por hacerle amistad el dicho capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla los dé en paga a él y por una patente que trajo del Comisario General de España y de estas provincias y de los dichos un mil y quinientos pesos de a ocho reales se dio por entregado a su voluntad y por no parecer su recibo de presente renunció a la excepción de la no numerata pecunia y el peso de la entrega como en ella se contiene y el otorgo de ellos carta de pago cumplida la forma a el dicho Hernando de Santa Cruz y Padilla a el cual se dio cualquier derecho y hacer con que tenga él y pertenezca contra el dicho convento para que haya reciba y cobre de él los dichos pesos y dé cartas de pago con renunciación de la pecunia y leyes de la entrega en lo que no pareciere de presente ante escribano que de ello dé fe y valgan como dada por prescrito que para ello le den o cual por derecho y hacer con sin quedar como no queda o versado a ningún presente a nuestro el dicho Bernardino de Morales porque tan solamente dé él de sus derechos para que así pueda cobrar del dicho convento los dichos pesos los cobre y sino no por tener celador sin que contra a el más de la traida de los dichos azulejos y haberlos entregado por haberlo pedido el dicho capitán y quedado a la paga de el dicho de su nombre el dicho otorgante siendo a ello presentes por testigos Juan de Avoz y Pedro Pacheco y Pedro Ruiz Alcocer.

Bernardino Morales
Ante mí derechos seis reales
Juan de Valenzuela
Escribano Público.

Documento No. 2
CONCIERTO: JUAN DEL CORRAL Y JUAN RODRIGUEZ CON EL CONVENTO DE SANTA CATALINA.
(A. G. N., Escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1641, protocolo No. 586, folios 112v -114v).

En la ciudad de los Reyes del Perú en primero día del mes de febrero de mil seiscientos cuarenta y uno ante mí el escribano y testigos parecieron Juan del Corral maestro ollero y Juan Rodriguez maestro de albañil y la Señora Lucía de la Santísima Trinidad abadesa y fundadora del monasterio de monjas de Santa Catalina de Sena de esta dicha ciudad a quien doy fe conozco y otorgaron que de un acuerdo y conformidad son convenidos y concertados por la presente y se convienen y conciertan en esta manera = Que el dicho Juan del Corral se obligó de dar y entregar a la dicha señora abadesa del monasterio toda la cantidad de azulejos que fueren menester para la iglesia altares y demás obras del dicho monasterio conforme a la muestra que se le diere por parte del dicho monasterio y a precio cada ciento de veinte y un pesos de a ocho reales puestos a su costa en el dicho monasterio = Con desear así en que los azulejos de la iglesia lo son tales de los altares de la iglesia del dicho monasterio han de ser al mismo precio de los demás todos los cuales han de ser conforme a la dicha muestra que así se le han de dar y buenos de dar y recibir y los ha de ir dando y dejando en el dicho monasterio de todos los hornos que fuere sacando desde hoy en adelante = y por cuenta de lo que así montaren los

dichos azulejos = la dicha señora abadesa por la presente otorgo que dio su poder cumplido en nombre del dicho monasterio y cesión irrebocable en causa propia como de dicho se requiere y el necesario a el dicho Juan del Corral para que en nombre del dicho monasterio o en el suyo y como en su mismo poder y causa propia y a su derecho convenga pida si vale a la presente judicial o extrajudicialmente de don Pedro Jarava la otorgue el oficial real de real caja de esta ciudad y de sus bienes y de quien y ejecución pueda y deba trecientos pesos de a ocho reales que debe de lo corrido de un año del censo que paga al dicho monasterio que se cumplió a tres de junio del año pasado de mil seiscientos y cuarenta = Y de ello si hubiere el de Cristóbal de Madrigal difunto y Pedro de la Cueva su albacea y tenedor de esos trecientos pesos de a ocho reales de la cantidad hagamos del censo que paga al dicho monasterio que se cumplieron a nueve de junio del dicho año cuarenta por los cuales están ejecutados los dichos bienes y albacea que apela justicia ordinaria de esta ciudad y por ante mí el escribano = Y de Alonso de Espíndola Saavedra y de doña Isidora de Liz porque es su mujer y de cualquiera persona que cumple sus bienes cien pesos de a ocho reales de lo corrido de un año de censo que paga al dicho monasterio que se cumplió a doce de diciembre del dicho año de seiscientos y cuarenta que todas las dichas partidas son setecientos pesos de a ocho reales y de él o de ellos otorgue cartas de pago y cancelación finiquito y a este y de demás recaudo necesario con excepción de sus derechos y acciones renunciación de la pecunia y el presente del entrego nos den de presente y a las dichas cobranzas y cada una de ellas necesarias paresca ante las justicias y jueces que con derecho pueda y deba hacer pedir de mandar jurar que pelear ejecutar y hacer cualquier encargos y desembargos y consentimientos de las escrituras y finalmente pida actue y procure todo lo demás ya que él sobre ella haría siendo presente hasta que la cobranza de los dichos setecientos pesos tenga cumplido efecto que para la hacerle se dio renuncio y traspaso los dichos pesos y acciones del dicho monasterio y le hizo y constituyó procuradora otorgue en su mismo derecho y causa propia para que cobra al que a y a los dichos setecientos pesos los tome para sí a cuenta del precio de los dichos azulejos y más obligó la dicha abadesa del dicho monasterio a pagar al dicho Juan del Corral o a quien su causa hubiere docientos pesos de a ocho reales cumpliendo a novecientos pesos para el dia [que] se pregonare la armada de este presente año de seiscientos y cuarenta y uno cuatro días después y asi mismo obligo a los bienes del dicho monasterio a de dar cumplimiento de los dichos setecientos pesos de esta obra de cesión en tal manera que si al dicho plazo de pregón de armada no hubiere cobrado los dichos setecientos pesos parte de ellos los pagará de los bienes y rentas del dicho monasterio = Y es condición que para dicho plazo de pregón de armada a de haber entregado el dicho Juan del Corral el material necesario del descuento de los dichos novecientos pesos referidos y lo que hubiere dejado de entregar hecho menos se le ha de pagar de los dichos novecientos = Y esto se ha de ajustar por los vales que ha de ir dando la dicha señora abadesa de los azulejos que le fueren dejando y entregando en el dicho monasterio = Y lo que montare la dicha obra de los dichos azulejos de más de los dichos novecientos pesos la dicha abadesa responda de los bienes del dicho monasterio hacelo pagar al dicho Juan del Corral o a quien su causa hubiere como los fueren entregando por los vales que fuere dando la dicha abadesa por donde la ha de ajustar lo que así montaren = Y es condición de que [si] dicho Juan del Corral [no] diere la dicha obra de los dichos azulejos como se les fuesen pidiendo por parte del dicho monasterio la dicha abadesa lo ha de poder comprar de otro maestro por lo que más le costaren diferido en su juramento o de quien su causa hubiere la ha de poder ejecutar por ello como por deuda líquida declare pagada ejecutada = Y el dicho Juan Rodriguez maestro de albañil se obligó a asentar todos los dichos azulejos en la iglesia y altares y demás obras de dicho monasterio luego como los fuere dando el dicho Juan del Corral a razón de cinco pesos de a ocho reales por cada cien a toda costa y la paga ha de ser después que se haya hecho la dicha armada de este dicho año de seiscientos y cuarenta y uno en adelante como los fuere sentado diferida la prueba de los que así fuere asentado de los dichos azulejos en el juramento y declaración simple del dicho Juan Rodriguez o quien la dicha su causa hubiere = Y es condición que si al dicho Juan Rodriguez no asentare los dichos azulejos pueda la dicha abadesa concertarse con otro maestro albañil para que por lo que más le costare de los dichos cinco pesos por cada ciento ha de poderlos ejecutar del dicho Juan Rodriguez con solo esta escritura y el juramento y declaración simple de la dicha abadesa que fuere del dicho monasterio la cual obliga los bienes y rentas de la paga de toda la cantidad

de pesos que montaren de asentar los dichos azulejos a razón de cinco patacones por cada ciento como está referido y todos presentes los dichos otorgantes para que esta escritura traiga aparejada ejecución dejaron y difirieron toda que él o quien requiera prueba y averiguación para que esta escriptura traiga parejada ejecución en juramento y declaración simple de cada uno de los suso dichos o quien su causa hubiere sin otra prueba de ella se releva por los unos y los otros y de los otros a los otros y todo ello se obligaron de guardar cumplimiento por pagar en esta dicha ciudad llanamente y simple sin las costas de la cobranza y sin perjuicio de esto en otra cualquier parte y lugar que se les pida y demande y sus bienes y rentas del dicho monasterio hallen [cual]quier atención en testigos de presentes para ello los dichos Juan del Corral y Juan Rodriguez obligaron sus personas bienes habidos y por haber y dieron poder cumplido a las justicias y jueces que de su poder y causa de cada una de los suso dichos y del dicho monasterio puedan y deban reconocer y en especial a las de esta dicha ciudad a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron y obligaron y la dicha abadesa del dicho monasterio renunciaron de suyo propio jurisdicción domicilio y vecindad y la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum para que las dichas justicias y cada una de ellas les ejecuten compelan y apremien y a del dicho monasterio como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron las leyes y derechos de su favor y del dicho monasterio y la general que prohibe y los dichos otorgantes lo firmaron siendo testigos al presente Francisco de Villalba de la Compañía de Jesús y Pedro de Céspedes y Jacinto Lopez presentes =

Lucia de la Trinidad Juan Rodriguez Juan del Corral

Ante mi (...)

Marcelo Antonio de Figueroa

Escribano de su Magestad.

Documento No. 3

CONCIERTO Y OBLIGACION: EL CAPITAN PEDRO RODRIGUEZ CARASA Y JUAN PEREZ DE IRIARTE FIADOR DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO.

(A. G. N., Escribano Diego XARAMILLO, años 1640-41, protocolo No.2009, folio 1195 y ss.)

Sepan cuantos esta carta vieren [... roto] yo el Capitán Pedro Rodriguez Carasa residente en esta ciudad de los Reyes el Perú como principal deudor y obligado E yo Juan Perez de Iriarte como su fiador y llano pagador haciendo como hago de caso a que en o mio propio y de libre deudor y sin que contra el dicho principal ni sus bienes sea hecha ni se haga diligencia ni excusa ni otro auto alguno de fuero ni de derecho porque este beneficio y remedio con el de las auténticas esperas y expensas que sobre esto tratan especial y expresamente renuncio y ambos a dos principal y fiador y de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos y de nuestros bienes de por sí y por el todo insolidum renunciando como renunciamos las leyes de dubus reis devendis y el auténtica presente hoc hita de fide jusoribus y el beneficio y remedio de la división y excusión y todas las demás de la mancomunidad y fianza como en ellas se contiene debajo de lo cual decimos que por cuanto a la ciudad de San Felipe de Puertobelo se trajeron y dejó en ella Antonio de Aragón vecino de la de Sevilla ciento y diez y ocho cajones de azulejos que traía para el convento de San Francisco de esta dicha ciudad que los dichos cajones quedaron en poder del Capitán Agustín de Rojas y de los fletes y costos causados con ellos hasta la dicha ciudad de Puertobelo se montaron un mil y quince pesos de a ocho reales cuyo recaudo entregó el dicho Capitán Agustín de Rojas para las cobranzas de la dicha cantidad a mí el dicho Capitán Pedro Rodriguez Carasa y habiendo llegado con ellos a esta dicha ciudad me convine y concerté con Marcos Ibañes en nombre del dicho convento de Señor San Francisco en que le entregase los dichos recaudos para que se entregasen los dichos cajones de azulejos a quien fuese parte por el dicho convento y que él me pagaría como me pagó seiscientos pesos de a ocho reales a cuenta de los dichos un mil y quince pesos por los cuatrocientos y quince pesos restante otorgo escritura de obligación ante el presente escribano en ocho de junio pasado de este año para me los pagar al plazo en ella contado que ya es cumplido y es así que tratando de cobrar los dichos cuatrocientos y quince pesos la parte del dicho convento los quiere pagar con que yo como principal E yo el dicho Juan Perez Iriarte como su fiador y llano pagador y debajo de la dicha

mancomunidad nos obligamos a que los dichos ciento y diez y ocho cajones de azulejos se desembarcaron en la dicha ciudad de Puertobelo y de que entraron en poder del dicho capitán Agustín de Rojas y que no faltaron ningún cajón de ellos ya que si constare no haberse entregado todos a la parte del dicho convento de Señor San Francisco los que faltaren se los pagaremos con solo testimonio de escribano de la dicha falta luego que de ello conste y si los dicho ciento y diez y ocho cajones estuvieren en Puerto Belo al presente cuando llegue la persona que los ha de recibir por el dicho convento se han de abrir en presencia de un escribano y todo para que si fueren de dar y recibir la reciban y no lo siendo no ha de tener obligación a los recibir la presente del dicho convento y le hemos de volver los dichos un mil y quince volviéndosenos el recibo y demás recaudos que yo el dicho capitán Pedro Rodriguez entregué al dicho Marcos y la haré para que se le entregase los dichos cajones de Puertobelo y la dicha paga ha de ser luego que de ello conste = y si los dichos azulejos entuvieren en Panamá no ha de haber obligación ha abrir los dichos cajones porque allí están ya por cuenta del dicho convento = y con declaración que si por parte de mí el dicho Capitán Pedro Rodriguez o por la del dicho Capitán Agustín de Rojas en Puerto Belo o Panamá se impidiere el entrego de los dichos cajones de azulejos con testimonio volveremos los dichos pesos y en esta conformidad viene el dicho Marcos Ibañes en nombre del dicho convento en hacerme la paga de los dichos cuatrocientos y quince pesos de los cuales yo el dicho capitán tengo hecho recibo y otorgada cancelación al margen del registro de la dicha escritura de obligación de suso citada en favor del dicho Marcos Ibañes en cuya conformidad [... roto] capitán Pedro Rodriguez Carasa como principal [deudor] y Juan Perez de Iriarte como su fiador y debajo de la dicha mancomunidad otorgamos que nos obligamos de que los dichos ciento y diez y ocho cajones de azulejos se desembarcaron en la ciudad de Puertobelo y entraron en poder del dicho capitán Agustín de Rojas y que no faltara ninguno de ellos y si constare no haberse entregado todos o parte de ellos a quien lo fuere por el dicho convento los que faltaren se los pagaremos luego que de ello conste por testimonio que demuestre de la dicha falta y si como dicho es los dichos cajones de azulejos estuvieren en la dicha ciudad de Puertobelo al presente = cuando llegue la persona que por el dicho convento los ha de recibir se han de abrir en presencia de un escribano y testigos para que si fueren de dar y recibir se reciban y no lo siendo no tenga obligación el dicho convento y quien por el sea presente a lo recibir y nosotros hemos de ser obligados como nos obligamos ha volverle los dichos un mil y quince pesos habiéndosenos entregado el recibo y demás recaudos que yo el dicho capitán Pedro Rodriguez entregué al dicho Marcos Ibañes para que se le entregaren los cajones de azulejos = y si los dichos azulejos estuvieren en Panamá no sean de abrir los cajones de ellos y porque allí están ya por cuenta del dicho convento = y más nos obligamos a que por parte de mí el dicho capitán Agustín de Rojas se pondrá impedimento alguno para que se haga el entrego de los dichos cajones al dicho convento de Señor San Francisco en la dicha ciudad de Puertobelo ni la de Panamá y si por mi parte o la del suso dicho se impidiere en alguna de las dichas ciudades el dicho entrego de los dichos cajones de azulejos luego que de ello conste por testimonio la dicha detención volveremos y pagaremos de los mancomunidad lo dichos un mil y quince pesos de a ocho reales con más todas las costas que sobre él se causaren puestos en esta ciudad por nuestra cuenta y riesgo y a la firmeza paga y cumplimiento de lo que dicho es obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber y damos poder cumplido a las justicias y jueces de su Magestad de cualesquier partes que sean al fuero y jurisdicción de las cuales y de cada una de ellas y en especial a las de esta dicha ciudad y corte nos sometemos y obligamos y renunciamos el nuestro y la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum para que a ello nos ejecuten compelan y apremien por todo rigor de derecho y ejecución de él como por sentencia pasada en cosa juzgada renunciamos las demás leyes fueros y derechos de nuestro favor y la que dice que general renunciación de ellas no valga y consentimos que de esta escritura se saquen los traslados necesarios que es hecha en la ciudad de los Reyes del Perú a doce días del mes de diciembre de mil seiscientos y cuarenta y un años y los otorgantes a quienes yo el presente escribano doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres en este registro en papel del sello tercero siendo Francisco del Villar Juan de Argüelles escribano real y Melchor de la Cruz presentes.

Pedro Rodriguez Carasa Juan Perez de Iriarte

Ante mi (...)

Diego Xaramillo
Escribano Público.

Documento No. 4
CONCIERTO: LOS MAYORDOMOS DE LA LIMPIA CONCEPCION CON JUAN DEL CORRAL.
(A. G. N., Escribano Diego XARAMILLO, 1642, protocolo No. 2010, folio 237v y ss.)

Sepan cuantos esta carta vieren como nos de la una parte Domingo de Murga y Andrés Muñiz mayordomos de la cofradía de la pura y limpia concepción de nuestra Señora fundada en el convento de San Francisco de esta ciudad y de la otra Juan del Corral maestro de hacer azulejos otorgamos que somos convencidos y concertados en que yo el dicho Juan del Corral me obligo a entregarles dentro de dos meses que corren y se cuentan desde hoy dia de la fecha para el altar y capilla de Nuestra Señora de la Concepción que está en la iglesia del dicho convento de Señor San Francisco para el adorno de ella tres mil docientos y setenta y seis azulejos en esta manera que tres verduguillos azules valen por un azulejo y dos adeferas lo mismo de manera que de esta forma han de quedar enterados los dichos tres mil y docientos y setenta y seis azulejos de suerte que vendrán a hacer seis mil piezas por todas poco más o menos y por cada cien piezas de los dichos azulejos cuadrados que como dicho es se entienden tres verduguillos por un azulejo cuadrado y dos adeferas asi mismo por otro azulejo se le ha de pagar a veinte y dos pesos a ocho reales y todos los alisares que fueren necesarios todos azules para las esquinas a precio de tres reales y cuartillo todo lo cual se obliga a entregar según dicho tiempo y la obra buena de dar y recibir a satisfacción de Eugenio Diaz y los dichos azulejos los iré entregando a Alonso Hernández persona a cuyo cargo está la capilla del Milagro de quien iré recibiendo vales de lo que así le fuere entregando con los cuales he de haber cumplido para la satisfacción de esta escriptura cuanto a lo dicho entrego = y es condición que si al dicho tiempo no lo hubiere acabado de hacer pagaré treinta pesos de pena que repongo para la dicha cofradía con que si la falta fuere de no más que de quinientos azulejos y los entregare un mes antes de la fiesta de Nuestra Señora de agosto de este presente año de la fecha he de haber cumplido: la paga de todo lo que se me ha de hacer en esta forma los docientos pesos de ellos de contado y de estos me doy por contento y entregado y porque su recibo y entrego presente no parece renuncio a la excepción de las leyes de la numerata pecunia entrego a prueba del recibo y demás de este caso como en ellos se contiene y le resto de lo que así montare la dicha obra luego que haya acabado de entregarla y para ejecutar a los bienes y rentas de la dicha cofradía por ello ha de ser bastante recaudo esta escritura y los vales que presentare dados por el dicho Alonso Hernández sin que sea necesario otra diligencia prueba ni citación porque de ella he de ser relevado = E nos los dichos mayordomos de la dicha cofradía de la Concepción de Nuestra Señora fundada en el dicho convento de San Francisco aceptamos este concierto y obligamos a los bienes y rentas de la dicha cofradía de pagar y que nosotros como tales mayordomos en su nombre pagaremos al dicho Juan del Corral o a quien su poder hubiere lo que montaren los dichos azulejos y alisares al dicho precio descontado lo recibido en esta escritura todo ello puesto en esta ciudad con los costos de la cobranza llanamente y en la firmeza y cumplimiento de lo [que] por dicho es obligamos yo el dicho Juan del Corral mi persona y bienes e nos los dichos Domingo de Murga y Andrés Muñiz los de la dicha cofradía habidos y por haber y damos poder cumplido a las justicias y jueces que de los pleitos y causas de cada parte y de cada una de ellas y en especial a los que residen en esta dicha ciudad y corte me someto y sometemos la dicha cofradía y renunciamos el mio y su fuero y la ley sit convenerit de jurisdiciones omnium judicum para que a ello compelan a cada parte a cumplir lo que le toca como por sentencia pasada en cosa juzgada renunciamos las demás leyes y derechos de mi favor y las que dice que [la] general renunciación de ellas no valga y conciento que de esta escritura se saquen dos o más traslados que es hecho en la ciudad de los Reyes del Perú en veinte y ocho del mes de abril de mil seiscientos y cuarenta y dos y los otorgantes a quien yo el presente escribano doy fe que conozco lo firmaron y siendo testigos Fernando de Sotomayor Juan de Argüelles y Melchor de la Cruz presentes =

Domingo de Murga Andrés Muñiz Juan del Corral
Ante mí
Diego Xaramillo
Escribano Público.

Documento No. 5
OBLIGACION: JUAN DEL CORRAL A JUAN COTINO.
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo 689, folio 548v y ss.)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan del Corral residente en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo que me obligo de dar y entregar al contador Juan Cotino Pereyra o a quien su causa hubiera siete mil azulejos de mi ollería cuadrados y con la guarnición que se pidiere como es verduguillo que son tres por uno y las adeseras que son dos por uno los cuales me obligo de le entregar cada vez y cuando que me los pida y sean necesarios para la obra de la iglesia de las Descalzas de San Joseph de esta dicha ciudad buenos de dar y recibir a precio cada ciento de veinte y dos pesos de a ocho reales que a este respecto montan un mil y quinientos y cuarenta pesos de a ocho reales que el dicho contador me ha dado y pagado adelantados a mi voluntad y porque el recibo y entrego de presente no parece renuncio la excepción del derecho y leyes de la no numerata pecunia prueba del recibo y entrego y demás de este caso como en ellos se contiene los cuales dichos siete mil azulejos en la forma referida me obligo según dicho es a los entregar al dicho contador Juan Cotino o a quien su poder y causa hubiere cada y cuando que me los pida y sean necesarios para la obra de la dicha iglesia = Y es declaración que todos los alisares que fueren necesarios para la dicha obra los he de entregar asimismo a precio de tres reales cada uno y la cantidad que a este respecto montaren los dichos alisares que así entregare por cuenta se me ha de pagar al tiempo del entrego por el dicho contador Juan Cotino a quien fuere parte por el dicho monasterio = Y asimismo se declara que si fueren menester más azulejos de los dichos siete mil los he de entregar en la misma forma y al dicho precio de los dichos veinte y dos pesos de la dicha plata y a este respecto se me ha de pagar lo que así fuere por el dicho contador o quien su causa hubiere si no fueren menester tantos lo que así fuere menos al dicho precio he de volver y pagar en reales la cantidad que así fuere de rebaja a que quiero ser compelido y apremiado por todo rigor de derecho = E yo el dicho contador Juan Cotino que soy presente acepto esta escriptura como en ella se contiene y me obligo a la paga y satisfacción de la cantidad de pesos que montara los alisares que así fueren menester al precio de los dichos tres reales cada uno y la demasía de azulejos que fuere necesaria para la dicha obra al dicho respecto de los dichos veinte y dos pesos de la dicha plata en que así estamos concertados llanamente y sin pleitos alguno con las costas de la cobranza y para lo cumplir ambas partes cada uno por lo que nos toca obligamos nuestras personas bienes habidos y por haber y la ejecución de los dichos damos poder a las justicias y jueces de su Majestad de cualquiera partes que sean en especial de las de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos y renunciamos el nuestro propio y el privilegio [de] la ley sit convenerit de jurisdiccione omnium Judicum para que las dichas justicias y cada una de ellas nos compelan y apremian a la paga y cumplimiento de lo que dicho es como justa escritura y lo en ella contenida fuese sentencia definitiva de juez competente pasada en autoridad de cosa juzgada y renunciamos las leyes y derechos de nuestro favor y la general que lo prohibe y consentimos en traslados de esta escritura que es hecha en la ciudad de los Reyes del Perú a cuatro días del mes de junio de mil seiscientos y cuarenta y nueve años en los otorgantes que yo el escribano de su Majestad doy fe que conozco lo firmaron siendo testigos Juan de Rosa Joseph Ruiz y Domingo Días de Herrera residentes en esta dicha ciudad. Va lo mandado ejecutado y entre renglones de las valga.

Juan del Corral Juan Cotino
Ante mí derechos seis reales
Nicolás García
Escribano de su Majestad.

ANOTACION MARGINAL: En la Ciudad de los Reyes a treinta días del mes de julio de mil seiscientos y cuarenta y nueve ante mi el escribano y testigos parecieron el contador Juan Cotino Pereyra y Juan del Corral a quienes doy fe conozco y anularon esta escritura porque el dicho Juan Cotino confesó haber recibido del dicho Juan del Corral la cantidad de azulejos que estaba obligado a le entregar por esta escritura de más ochocientos que fueron menester de masones que montaron ciento ochenta pesos de a ocho reales los cuales confesó el dicho Juan del Corral que ha recibido del suso dicho y el uno y el otro se dieron por entregados a su voluntad renunciaron la ley de la pecunia entrega y se otorga el recibo y carta de paga en bastante forma y lo firmaron de su término siendo a ello presentes testigos Nicolás Sánchez Márquez Joseph de Ovalle y Pedro Bastante.

Juan Cotino Juan del Corral

Ante mi seis reales
Nicolás García
Escribano de su Majestad

Documento No. 6
RECIBO DE DOTE: JUAN DEL CORRAL DE DOÑA MARIA MAGDALENA DE SALCEDO (sic) SU MUJER
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folio 567 y ss.)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan del Corral natural de la Puente del Arzobispo de Toledo Villafranca residente en esta ciudad de los Reyes del Perú hijo legítimo del licenciado Diego García del Corral y de doña Catalina Rodriguez su legítima mujer mis padres difuntos = Digo que por cuanto para más servir a Dios nuestro Señor, está tratado y concertado de que haya de casar y case legítimamente por palabras de presente que hagan legítimo y verdadero matrimonio como lo manda nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana con doña María Magdalena de Acevedo [sic] natural del lugar de Ante Sana de la Rivera provincia de Alava y ciudad de Victoria en los reynos de España y señorío de Vizcaya hija legítima de Francisco de Acevedo y de Juana Perez Leyva sus padres difuntos y al tiempo y cuando se trató el dicho matrimonio prometió la suso dicha traer a mi poder por dote y caudal conocido suyo cuatro mil setenta y ocho pesos de a ocho reales los tres mil y quinientos pesos de ellos en reales de contado y los quinientos y setenta y ocho en el valer de los géneros que serán declarados que uno y otro consta de la memoria siguiente.

Primeramente dos mil y ochocientos pesos de a ocho reales en reales de contado	2800 p
Yten setecientos pesos de a ocho reales en un dote de la congregación de la Compañía de Jesús que se pagará luego	700 p
Yten un vestido de piñuela negro nuevo con guarnición de parras en aforrado en tafetán en ciento cincuenta pesos.	150 p
Yten una mantilla de vayeta azul con cinco sevillanetas de plata nueva y su ruedo de tafetán morado en setenta pesos.	070 p
Yten un corte de saya de Holanda de seda cavellada y plateada con nueve varas a cuatro pesos treinta y seis pesos	036 p
Yten seis camisas nuevas de ruan de cofre con mangas de Cambray y renso y puntas grandes de Flandes con sus pechos de seda de diferentes colores con sus mangas a doscientos y cuarenta pesos.	240 p
Yten dos balonas de puntas de Flandes grandes nuevas en cincuenta pesos.	050 p
Yten dos pañuelos de Cambray con puntas grandes de Flandes en treinta y dos pesos a diez y seis cada uno.	032 p
	4U078 p

Que todos los dichos bienes a los precios referidos tasados y apreciados de conformidad de ambas partes juntamente con los dichos reales todo ello suma y monta los dichos cuatro mil y setenta y ocho pesos de a ocho reales en que entran quinientos pesos de ocho reales que le mandó a la dicha señora doña María Magdalena Roque de Junco por cláusula de su testamento ante Martín Ochandarte escribano público so cuya disposición falleció que ha entregado de contado don Toribio de la Cuba Escalante Cavallero del Orden de Santiago su albacea = y la dicha María Magdalena de Salcedo (sic) me ha pedido le otorgue carta de dote de la dicha cantidad y lo quiero hacer y poniéndolo en efecto y otorgo por esta presente carta que recibo por bienes dote y caudal conocido de la suso dicha los dichos cuatro mil y setenta y ocho pesos de a ocho reales en los dichos géneros y reales de que me doy por bien contento y entregado a mi voluntad porque los recibo ahora de presente en presencia del presente escribano y testigos de esta carta de la que entrego y recibo yo el dicho escribano doy fe los llevó y pasó a su poder y por que la cuenta de los dichos pesos no se refiere de presente yo el dicho Juan del Corral la recibo y su error y engaño y demás leyes de este caso como en ellas se contienen y por la virginidad y limpieza de la doña María Magdalena mi esposa le doy y mando en arras propter nuncias y en pura y justa donación dos mil pesos de a ocho reales que confiere caber en la décima parte de mis bienes y caso que esta no quepan desde luego le transfiero el señorío de ellos en los que adelante hubiere = Que juntos con los dichos cuatro mil y setenta y ocho pesos de esta dote hacen todos seis mil y setenta y ocho pesos de a ocho reales de todos los cuales me constituyo seguido y verdadero deudor y me obligo de los tener y sustentar por bienes dote y caudal conocido de la dicha doña María Magdalena de Salcedo mi esposa y a no los disipar malbaratar no obligar a mis deudas crímenes ni excesos y cada vez y cuando que el dicho matrimonio fuere disuelto o separado por muerte o en vida por cualquiera de los casos que el de suyo permite me obligo de dar y volver a la dicha doña María Magdalena o a quien su poder y causa hubiere los dicho seis mil y setenta y ocho pesos de esta dicha dote y arras luego que de ella conste sin guardar término ni plazo alguno para cuyo efecto me concede para cobrar un mil pesos de a ocho reales que el maestre de Campo Pedro Diaz de Urbina corregidor que fue de Cajamarca mandó a la suso dicha y a doña Bernarda de Salcedo su hermana difunta que por serlo no los cobró y pertenecen todos a la dicha doña María Magdalena de Salcedo luego que lo tal suceda quier [sic] se cobre todo o parte de ello de lo que así fuere otorgare de él ración al margen de esta escriptura para que en este tener por más bienes y dote suyo la cantidad de pesos que se cobrare y asi mismo es declaración y protestación que fenecida que sea la cuenta y partición que por la justicia ordinaria me está mandada de hacer por lo que toca a los hijos que quedaren del primer matrimonio de lo que así me la pidiere y perteneciere enteradas las partes de los dichos mis hijos haré capital de todo ello para que en todo tiempo conste los bienes que traje a este segundo matrimonio y a los dichos mis hijos no les daré ningún perjuicio ahora ni en ningún tiempo y debajo de lo suso dicho protesto la nulidad de lo contrario y a la firmeza paga y cumplimiento de lo que dicho es obligo mi persona y bienes habidos y por haber y doy poder cumplido a las justicias y jueces de su majestad de cualquier partes que sean en especial a la de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero y jurisdicción me someto y renuncio al mio propio y el privilegio de él y la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum para que las dichas justicias me ejecuten compelan y apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho es como si esta escritura y lo en ella contenido fuese de sentencia definitiva de juez competente pasada en autoridad de cosa juzgada y renuncio las leyes y derechos de mi favor y la que dice que general renunciación hecha de ley non vale = E yo la dicha María Magdalena de Salcedo que soy presente a todo lo en esta escriptura ante mi lo otorgo que la acepto es mi favor según y como en ella se contiene y declaro y me obligo a reconocer todos los bienes de que hiciere capital y trajere a la unión del dicho matrimonio y a ello la dicha mi dote y demás bienes habidos y por haber en cuyo testimonio otorgamos la presente carta que es hecha en la ciudad de los Reyes del Perú a diez y siete días del mes de octubre de mil seiscientos y cuarenta y nueve años y los dichos otorgantes a los cuales yo el presente escribano de su majestad doy fe que conozco lo firmó el dicho Juan del Corral y por la dicha María Magdalena de Salcedo que dijo no saber un testigo siéndolo Gaspar Ariaz de Saavedra Luis Marquez de Sosa y Alonso de la Torre residentes en esta dicha ciudad.

Juan del Corral Por testigo Luis Marquez de Sosa

Ante mi derechos...
Nicolás García
Escribano de su Majestad.

Documento No. 7
ASIENTO: ANA MARIA DE MENDIETA CON JUAN DEL CORRAL.
(A. G. N. Escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo 689, folio 638 y Sgte.)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Ana María de Mendieta viuda del alferez Pedro de Cáceres como madre legítima de Pedro Pontoso mi hijo de edad de quince años otorgo que le asiento por aprendiz del oficio de ollero y pintor de losa con Juan del Corral maestro del dicho oficio que está presente por tiempo y espacio de tres años que han de comenzar a correr y contarse desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante durante los cuales obligo al dicho mi hijo E yo en su nombre a que le asistirá y servirá en todo lo que mandare tocante al dicho oficio sin hacerse fuera ni falta en manera alguna y las que hiciere diferido en el juramento de dicho Juan del Corral sin otra prueba de que le relevo El tiempo que así fuere lo cumplirá al fin del de esta escriptura en cuya aceptación se ha de obligar el dicho Juan del Corral a darle casa y de comer al dicho mi hijo y curarle sus enfermedades como no sean contagiosas ni pasen de quince dias y a hacerle buen tratamiento y darle el vestuario y zapatos que hubiere menester y al fin del dicho tiempo un vestido de jergueta o paño de Quito calzón ropilla y capa jubón de bombasí medias de seda dos camisas dos balonas y un sombrero y debajo de guardar y cumplir lo suso dicho asiéntole dicho mi hijo para que le asista y me obligo a que si se él ausentare a mi costa y le sacare de la parte y lugar donde estuviere y se le entregare al suso dicho para que le sirva y cumpla el dicho tiempo E yo el dicho Juan del Corral que soy presente otorgo que acepto esta escriptura como en ella se contiene y por ella recibo por aprendiz al dicho Pedro Pontoso por el dicho tiempo de tres años durante los cuales me obligo de enseñarle el dicho oficio a mi leal saber y entender sin encubrirle cosa alguna y a darle casa y de comer y curarle sus enfermedades como no pasen de quince días y traerle vestido y calzado durante el dicho tiempo y al fin de él le daré un vestido de paño de Quito o jergueta según y de la forma que va expresado y no le despediré por ninguna causa ni razón que sea pena de deudar el dicho vestido de la forma y con las piezas que va dicho a que quiero ser compelido y apremiado por todo rigor de dicho y a la firmeza y cumplimiento de lo que dicho es ambas partes cada uno por los que nos toca obligamos a la dicha Ana María de Mendieta sus bienes E yo el dicho Juan del Corral mi persona y los mios y de ambos habidos y por haber y damos poder cumplido a las justicias y jueces de su magestad de cualquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero nos sometemos y renunciamos el nuestro propio y el privilegio de él y la ley sit convenerit de jurisdiciones omnium judicum para que las dichas justicias y cada una de ellas nos ejecuten compelan y apremien al cumplimiento de lo que dicho es como si fuese sentencia pasada en cosa juzgada y renunciamos las leyes y derechos de nuestro favor y la que prohibe la general renunciación de ellas que es fecha la carta en la ciudad de los Reyes del Perú a veinte y siete días del mes de enero de mil seiscientos y sincuenta años los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco lo firmó el que supo y por el que no un testigo siendo los presentes Miguel Flores de Barrios Francisco Gómez de la Estrella y Juan Francisco.

Juan del Corral Por testigo Miguel Flores de Barrios
Ante mi derechos seis reales
Nicolás García
Escribano de su Majestad.

Documento No. 8
ASIENTO: ANA MARIA DE MENDIETA CON JUAN DEL CORRAL.
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, años 1647-1651, protocolo No. 689, folio 836 y Sgte.)

En la Ciudad de los Reyes del Perú a seis días del mes de agosto de mil seiscientos y cincuenta años ante mi el escribano y testigos pareció Ana María de Mendieta residente en esta dicha ciudad a quien doy fe conozco y como madre legítima y administradora de la persona y bienes de Juan Antonio de Mendieta su hijo de edad de once años le asienta por aprendiz del oficio de ollero y pintor de losa con Juan del Corral maestro del dicho oficio que está presente por tiempo y espacio de tres años y medio que comienzan a correr y contarse desde primero de este presente mes y año para que en ellos le enseñe el dicho oficio a su leal saber y entender y le de casa y de comer y le cure sus enfermedades como no pasen de quince días y en el dicho tiempo le traiga vestido lo que hubiere menester zapatos y lo demás y al fin del dicho tiempo le de un vestido de esta manera jergueta o paño de Quito que se entiende calzón ropilla y capa dos camisas con sus balonas jubón de bombasí medias de seda y mangas y sombrero con lo cual obliga al dicho su hijo a que durante el dicho tiempo le asistirá y obedecerá en cuanto le mandare en razón del dicho oficio sin hacerle fuerza ni falla en manera alguna y las que hubiere por ausencia o enfermedad las haya de cumplir y cumpla al fin del dicho tiempo diferido en el juramento del dicho Juan del Corral si no tiene prueba de que le releva el cual que está presente ahora a esta escriptura como en ella se contiene y recibe por aprendiz del dicho su oficio al dicho Juan Antonio de Mendieta por el dicho tiempo de tres años y medio durante los cuales se le enseñará a su leal saber y entender y le dará casa y de comer y curará sus enfermedades y le hará buen tratamiento entregándole vestido y calzado y al fin del dicho tiempo le dará el dicho vestido según y con las piezas que va declarado sin que se fuese cosa alguna y no le despedirá de su servicio por ninguna causa pena de darle el dicho vestido como está obligado y así lo quiere ser compelido y apremiado por todo rigor de hecho y a la firmeza y cumplimiento de lo que dicho es ambas partes obligaron el dicho Juan del Corral su persona y bienes y la dicha Ana María de Mendieta los suyos y de ambos habidos y por haber y dan poder a las justicias y jueces de su magestad de cualesquier partes que sean en especial de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron y renunciaron el suyo propio del privilegio de él y la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum para que las dichas justicias y cada una de ellas les ejecuten compelan y apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho es como si fuese por cosa definitiva de juez competente pasada en autoridad de cosa juzgada y renunciaron las leyes y derechos de su defensa y favor y lo que del que general renunciación hecha de derecho no vale en cuyo testimonio les otorgaren y lo firmó de su nombre el dicho Juan del Corral y por la dicha Ana María de Mendieta que dijo no saber lo firmó un testigo siendo los presentes Andrés de Sandoval Juan Perez y Lope Fernández de Barrios residentes en esta dicha ciudad =

Testigo Andrés Sandoval Juan del Corral
Ante mi derechos seis reales
Nicolás García
Escribano de su Magestad.

Documento No. 9
CONCIERTO: LOS COMISARIOS DEL CAVILDO PARA LA OBRA DE LA PILA CON JUAN DEL CORRAL Y CON EUGENIO DIAZ.
(A.G.N., Escribano Luis de la RAGA, años 1640-1650, protocolo 1591, folio 1069 y Sgtes.)

Sepan cuantos esta carta vieren como nos los capitanes Don Pedro de la Cueva caballero del orden de Santiago alcalde ordinario de esta ciudad de los Reyes del Perú por su Magestad y Bartolomé de Hazaña alcalde provincial de la Santa Hermandad de ella y comisarios de la obra de la pila de bronce que se está haciendo para la plaza pública de esta ciudad y de las cañerías del agua de ella. Y en conformidad de los decretado por el Excelentísimo Señor Conde de Salvatierra Virrey de estos reynos a un memorial por nos presentado y a lo dispuesto y acordado

por el Cavildo Justicia y Regimiento de esta ciudad que está al pie del dicho memorial que su señor de lo uno y lo otro a la letra es como se sigue.
Excelentísimo Señor, los comisarios de fábrica de la pila de la plaza y su cañería = Dicen que para la hermosura de la dicha pila y alberca de ella conviene que vaya losada y aforrada con azulejos de diferentes colores que segundo que dice el maestro que los asienta entrarán en ello cinco mil y quinientos azulejos, cincuenta alisares que ellos y la manufactura de sentallos dice que costará dos mil y cuatrocientos pesos poco más o menos = Y asimismo es necesario hacer para la limpieza y reparo del agua de los puquios que están en unos pastos de las chacaras de don Francisco Mejía, hacer un vallado en redondo de champería sauce y piedras del cerro que tenga de ancho vara y media y dos de alto para que los ganados que pastan de las chacras circunvecinas no puedan entrar en los dichos puquios y ensuciar su agua como que los hacen que costará mil y seiscientos pesos poco más o menos, con lo cual quedará todo en perfección y vendrá toda el agua de dichos puquios a la caja principal sin que los labradores la hurten y respecto de que los propios y rentas de esta ciudad no tienen con que poderlos hacerlos hacer siendo una obra tan bien común y digna de memoria.
A vuestra Ilustrísima Excelencia suplican se sirva demandar se haga la obra referida y que para ello se libre en lo procedido de la sisa lo que costare. Y que el Corregidor del Cercado haga que los indios ayuden a ello por ser los que siempre se ocupan en ese trabajo ante semejantes ministerios y piden justicia para Don Pedro de la Cueva Bartolomé de Hazaña Los Reyes diez y nueve de septiembre de mil seiscientos y cincuenta = Juntese el Cabildo de esta ciudad juntamente con su procurador general y habiendo conferido sobre lo que contiene este memorial dará su parecer.
En la ciudad de los Reyes en veinte días del mes de septiembre de mil seiscientos y cincuenta años se juntaron a Cabildo la Justicia y Regimiento de esta ciudad en la sala de su ayuntamiento especialmente para lo que contiene el Decreto proveído por su Excelencia el Ilustrísimo señor Conde de Salvatierra Virrey de estos reynos a este memorial en que se hallaron los capitanes Don Pedro de la Cueva del orden de Santiago y Don Gabriel de Castilla y Lugo alcaldes ordinarios = Don Francisco Severino de Torres alguacil mayor, el Capitán Bartolomé de Hazaña Provincial de la Santa Hermandad, Felipe de Espinoza y Mieses = Don Francisco Arce de Sevilla = Tesoreros Alonso Sanchez Salvador y Juan Solano de Herrera, Alonso Laso de la Vega y el Doctor Don Diego Bermudez de la Torre regidores.
Y estando presente el Doctor Joseph de los Rios y Berriz Procurador General = y estando así juntos y habiendo certificado Blas Carrillo Portero haber citado a todos los capitulares de este Cabildo excepto los enfermos = Dijeron unánimes y conformes que atento aciertan en útil de esta república y bien común la obra que refiere este memorial se suplique a su Excelencia se sirva de conceder que de lo procedido y que procediere de la sisa de vaca y carnero que hoy corre se de la cantidad que fuere necesario para el dicho efecto. Y el dicho Procurador General se conforme con el parecer de los dichos alcaldes y capitulares y lo firmaron Don Pedro de la Cueva, Don Gabriel de Castilla y Lugo, Don Francisco Severino de la Torre, Bartolomé de Hazaña, Felipe de Espinoza y Mieses = Don Francisco Arze de Sevilla = Dr. Don Diego Bermudez de la Torre, Alvaro Sanchez Salvador Joan Solano de Herrera = Doctor Don Joseph de los Rios y Berriz. Por su mandado Don Luis de la Raga escribano teniente de este Cabildo y Público.
Los Reyes veinte y tres de septiembre de mil y seiscientos y cincuenta. Hágase en conformidad de lo que dice el Cabildo de esta ciudad y en su conformidad se gaste de lo procedido de la sisa la cantidad referida en este memorial y de todo lo autuado en esta obra desde su principio se trayga testimonio a mi secretaría de cámara Troncoso.
Y en conformidad de lo decretado por su Excelencia y de lo dispuesto y acordado por el dicho Cabildo de sus hoy inserto nos los dichos capitanes Don Pedro de la Cueva Alcalde Ordinario de esta ciudad y Bartolomé de Hazaña Alcalde Principal de la Santa Hermandad de ella y Comisarios de la dicha obra de la una parte = y de la otra Juan del Corral ollero y Eugenio Diaz maestro de asentar azulejos residentes en esta dicha ciudad, otorgamos que somos convenidos y consertados en esta manera en que yo el dicho Juan del Corral me obligo de hacer para poner en la dicha pila de bronce que se está acabando para la plaza pública de esta ciudad cinco mil y quinientos azulejos más o menos los que fueren necesarios para ella a precio de veinte y dos

pesos de a ocho reales cada ciento de los que se han de poner en el plan de la dicha pila que han de ser cuadrados como los que están en el suelos de la capilla Real de esta ciudad en que entran y se comprenden los azulejos naranjados que fueren necesarios para el dicho plan. Y todos los demás azulejos que entraren en el aforro de las paredes de la alberca principal de la dicha pila. Por la parte de adentro han de ser a precio de veinte y seis pesos cada ciento = los cuales han de ser asimismo cuadrados y han de ir pintados en ellos los doce meses del año con sus paises y montería conforme a la cenefa de azulejos que asimismo esta puesta en la dicha capilla Real. Y los alisares que asimismo he de hacer los que fueren necesarios para la dicha pila han de ser su precio de cuatro reales cada uno = Y es declaración que entraren la dicha pila se ha de entender y entiende haber de ser tres por un azulejo y los caracolillos que asimismo entraren y se pusieren en ella se entiende ser dos por un azulejo. Todos los cuales según y en la forma que de suyo va referido me obligo a los dar y entregar acabados a satisfacción de los dichos comisarios así en la bondad de ellos como en los colores para de hoy dia de la fecha de esta escritura en dos meses cumplidos primeros siguientes y por defecto de no los dar y entregar acabados para el dicho plazo se me han de rebajar docientos pesos de a ocho reales de la cantidad que así montaren los dichos azulejos a los precios referidos que desde luego me pongo por pena convencional y todavía se ha de guardar cumplir esta escritura en todo y por todo según y como en ella se contiene y a ello quiero ser compelido y apremiado por todo rigor de derecho y vía ejecutiva y toda la cantidad de pesos que montaren los dichos azulejos a los precios referidos se me ha de pagar en esta manera = ochocientos pesos de ellos luego de contado para poder ya obviando en ellos. Y la restante cantidad el dia que entregare acabado todos los dichos azulejos que es el plazo referido de dos meses corridos desde hoy dia de la fecha de esta escritura cuya paga y cobranza de los pesos que así montaren los dichos azulejos se me ha de afectar por los dichos comisarios en lo procedido y que procediere de la sisa de carne de vaca y carnero que hoy corre en esta ciudad en conformidad de lo decretado por su Excelencia = E yo el dicho Eugenio Diaz me obligo de asentar en la dicha pila todos los dichos azulejos que así está obligado de hacer por esta escritura el dicho Juan del Corral más o menos los que fueren necesarios para ella a precio de seis pesos y medio de a ocho reales cada ciento así los del plan de la dicha pila como los del aforro de las paredes de la alberca principal de ella a toda costa de todo género de materiales y cortaduras. Porque todo ello se incluye y comprende en el dicho precio de seis pesos y medio cada ciento = Y es declaración que todas las piezas de los dichos azulejos chicos y grandes que así tengo que asentar en la dicha pila ha de ser al dicho precio referido de seis pesos y medio cada ciento = Y a cuenta de lo que montaren todos los dichos azulejos que así tengo de asentar en la forma que va declarado se me han de pagar luego de contado cuatrocientos pesos de a ocho reales y la restante cantidad el dia que los hubiere acabado de asentar en la dicha pila según y en la forma que de suyo va mencionado cuya paga se me ha de afectar por los dichos comisarios en lo procedido y que procediere del efecto de la dicha sisa de vaca y carnero que hoy corre en esta ciudad en conformidad de lo decretado por su Excelencia con lo cual me obligo a tener puestos y asentados en la dicha pila todos los dichos azulejos para el día de la víspera de la Santa Pascua de Navidad de este presente año de mil y seiscientos y cincuenta y a ello quiero ser compelido y apremiado por todo rigor de derecho. Y a la firmeza paga y cumplimiento de lo que dicho es nos los dichos Juan del Corral y Eugenio Diaz por lo que a cada uno toca obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber = y damos poder cumplido a las justicias de su magestad de cualesquier partes que sean a cuyo fuero y por especial a las de la dicha ciudad y señores alcaldes de corte jueces de provincia de ella nos sometemos y renunciamos el nuestro propio domicilio y vecindad y las leyes conveneros de jurisdiciones omnium judicum para que a ello nos compelan y apremien como por sentencia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada sobre que renunciamos todas cualquier leyes y derechos de nuestro favor y la que prohibe la general renunciación de ellas = Y nos los dichos comisarios aprobamos y ratificamos esta escriptura según y como se contiene y declara y en virtud de lo decretado por su Excelencia de suso inserto asignamos y afectamos a los dichos Juan del Corral y Eugenio Diaz en lo procedido y que procediere de la sisa de la carne de vaca y carnero que hoy corre en esta ciudad la paga de las cantidades de pesos que montaren los dichos cinco mil y quinientos azulejos que así ha de hacer el dicho Juan del Corral para la dicha pila más o menos los que fueren necesarios a los precios referidos y

asimismo lo que montaren el asentarlos por el dicho Eugenio Diaz en ella según y a los precios que al suyo van declarados para que todos ellos se les paguen a los suso dichos en el dicho efecto según y a los plazos que asimismo van declarados en esta escritura y todas las dichas partes consentimos que de ella se saquen dos o más traslados el uno de ellos cumplido y pagado los demás no valgan que esta fecha de otorgamiento de nos los dichos comisarios y Juan del Corral en la dicha ciudad de los Reyes en ocho días del mes de octubre de mil y seiscientos y cincuenta años = E yo el escribano doy fe conozco a los dichos otorgantes y lo firmaron de su nombre siendo testigos Juan Hortiz de Traspeña Juan Jaramillo Cristóbal Henriquez Rector del número de la Real Audiencia = va entre renglones = y afectamos = vale= postado= de la otra = no vale.

Pedro de la Cueva Bartolomé de la Torre

Juan del Corral

Ante mi el escribano público

Luis de la Raga.

Y de otorgamiento del dicho Eugenio Diaz que doy fe conozco es fecha en la dicha ciudad de los Reyes en once días del mes de octubre de mil y seiscientos y cincuenta y lo firmó de su nombre siendo testigos Juan Hortiz de Traspeña Josephe Gómez escribano de su magestad y Juan Jaramillo.

Eugenio Diaz

Ante mí

Luis de la Raga

Documento No. 10

CONCIERTO: EL PADRE FRAY GARABITO DE LEON CON EUGENIO DIAZ.

(A. G. N., Escribano Miguel LOPEZ VARELA, año 1651, protocolo 1028, folio 73 y Sgtes.)

En la ciudad de los Reyes a treinta y un días del mes de enero de mil seiscientos y cincuenta y un años ante mí el escribano y testigos el muy Reverendo Padre Maestro Fray Lucas Garabito de León del Orden de Predicadores Calificados del Santo Oficio de la Inquisición en virtud de la licencia que para lo que irá declarado en esta escritura tiene de su perlado [sic] y original exsivio [sic] ante mí que es ut penox es como se sigue.

Licencia- El Maestro Fray Juan López Prior de este convento de Predicadores de Lima y Vicario Provincial de todo el Arzobispado y Obispados de Trujillo y Guamanga por la presente y autoridad de mi oficio doy licencia al muy Reverendo Padre Maestro Fray Lucas Garavito de León de la misma Orden y calificador de el Santo Oficio para que pueda hacer la obra que me ha comunicado en nuestro coro concertarla con los oficiales que le pareciere y precios y en orden de ella hacer y otorgar las escrituras y autos que fueren necesarios y para todo lo concerniente a la dicha obra que es hecha en este dicho nuestro convento en veinte y nueve de enero de seiscientos y cincuenta y un años = Fray Juan López Prior.

Prosigue- Y usando de la dicha licencia suso y incerta el dicho Padre Maestro Fray Lucas Garavito de la una parte y de la otra Eugenio Diaz maestro de asentar azulejos y ambos a dos de un acuerdo y con conformidad otorgaron que son convenidos y concertados y por el tenor de la presente se convienen y conciertan en esta manera = Que el dicho Eugenio Diaz ha de ser obligado y se obliga a desde luego a solar todo el coro alto del convento grande de Nuestra Señora del Rosario de la dicha Orden de Predicadores de esta ciudad de ladrillo calado y entreverado de azulejos estrellados del tamaño y modo que tienen comunicado con un lazo en medio al mismo modo y tamaño del que está en la capilla real de esta corte, y así mismo se obliga a hacer dos por guardas en la forma que tienen en tratado y a solar el antecoro con el ladrillo que saliere del coro según y de la forma que el dicho coro está hoy con sus cuadritos de azulejos y si no fuere bastante el ladrillo que saliere del dicho coro y faltare más cantidad de mil ladrillos los que faltaren más de los mil los ha de pagar y suplir el dicho Padre Maestro porque hasta este número de mil han de ser por cuenta del dicho Eugenio Diaz el cual ha de comenzar la dicha obra ocho días después de Pascua de Resurrección que viene de este presente año y darla acabada con toda perfección dentro de dos meses siguientes a satisfacción del dicho Padre

Maestro y de la misma forma han de ser a su satisfacción los ladrillos y azulejos del dicho coro con declaración que los verduguillos que se gastaren en el dicho coro se han de poner de por mitad entre el dicho Padre Maestro y Eugenio Diaz y todo lo demás de ladrillo azulejo y manufactura ha de ser por cuenta del dicho Eugenio Diaz y se le ha de pagar por lo uno y otro y antecoro un mil quinientos y veinte y cinco pesos de a ocho reales con los cuales ha de ser hecho a toda costa la dicha obra el dicho Eugenio Diaz sin que el dicho Padre Maestro haya de dar más de tan solamente la dicha mitad de verduguillos y los ladrillos que faltaren sobre el número de mil para el antecoro como dicho es y la paga de la dicha cantidad se la hace y ha de hacer el dicho Padre Maestro en esta manera = Un mil pesos que el dicho Eugenio Diaz confesó haber recibido en reales de contado de que se da por contento y entregado a su voluntad y renunció la excepción de la pecunia y leyes de la entrega y los quinientos y veinte y cinco pesos restantes la mitad al tiempo que esté hecha la mitad de la dicha obra y la otra mitad luego que la haya acabado y fenecido y se obliga como principal y Juan del Corral que está presente como su fiador y ambos de mancomún y nos de uno y cada uno de ellos y sus bienes por así y por el todo insolidun renunciando como renunciaron las leyes de duobus rex devendi y el auténtica presente de fide jusoribus y el beneficio de la división y ejecución y todas las demás de la mancomunidad como en ella se contiene debajo de la cual se obligaron en favor de el dicho Padre Maestro Fray Lucas de León y convento del Señor Santo Domingo en tal manera que darán la dicha obra acabada con toda perfección según de la forma que está declarada en esta escritura y al plazo en ella referida y no lo haciendo y faltando en todo o parte a lo que el dicho principal está obligado el dicho Padre Maestro o quien por el dicho convento fuese parte ha de poder mandar hacer la dicha obra y por lo que más gastare en ella del precio suso referido y por lo que el dicho principal ha recibido los ha de poder ejecutar en virtud de esta escritura y su simple juramento en que queda diferida la prueba de lo necesario sin otro recaudo alguno de que le relevaron porque mediante la obligación y seguridad de la dicha fianza tuvo efecto lo contenido en esta escritura de parte del dicho Padre Maestro con el dicho Eugenio Diaz y el dicho Padre Maestro en conformidad de la dicha licencia se obligó a cumplir todo lo que le toca y a la paga y satisfacción de la cantidad restante y de la mitad de dichos verduguillos y de todo lo demás referido sin faltar en cosa alguna para cuyo efecto obligó los bienes que conforme a derecho puede obligar y los suso dichos de la dicha mancomunidad e insolidum para lo que les toca obligaron sus personas y bienes habidos y por haber y todas las dichas partes para ejecución de lo referido dieron poder cumplido a las justicias y jueces que de sus causas quedan y deban conocer y [en] especial a las que de su fuero reciden en esta ciudad donde se sometieron y renunciaron el suyo propio y la ley sit convenerit para que a lo que dicho es les compelan y apremien como por sentencia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada y renunciaron todas las leyes y derechos de su favor y la que prohibe la general renunciación de ellas y todos lo firmaron a los cuales doy fe conosco siendo testigos Alonso de Arcos Valencia Isidro Manrique y Favián Mejía presentes =

Fr. Lucas Garavito de León Juan del Corral

Eugenio Diaz

Ante mi

Miguel de Varela

Escribano Público.

Documento No. 11

TESTAMENTO: EUGENIO DIAZ DE SOSA.

(A. G. N., Escribano Marcelo Antonio de FIGUEROA, año 1651, protocolo No. 608, folio 1251 y Sgtes.)

En el nombre de Dios y la gloriosa siempre Virgen María su preciosa madre señora concebida sin pecado original = Sepan cuantos esta carta de testamento vieren como yo Eugenio Diaz de Sosa maestro de poner azulejos vecino de esta ciudad de los Reyes y natural de la ciudad de Toledo en los reynos de España hijo legítimo de Blas Diaz y Helena de Sossa que el dicho mi padre es difunto y la dicha mi madre no se al presente si es viva o muerta estando enfermo en la cama en el convento de mi padre San Francisco donde con el favor de Dios nuestro señor he de

ser religioso por tenerlo así prometido y estando en todo mi acuerdo y entendimiento natural y creyendo como firme y verdaderamente creo en el misterio de la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demás que tiene cree confiesa y enseña nuestra santa madre Iglesia Católica Romana como católico cristiano y temiéndome de la muerte que es cosa natural a toda criatura humana y deseando salvar mi alma otorgo que hago y ordeno mi testamento y voluntad en la forma y manera siguiente:
Primeramente encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crió y redimió con su preciosa sangre muerte y pasión y el cuerpo a la tierra de que fue formado.
Yten mando que cuando la voluntad de Dios nuestro señor fuere servido de llevarme mi cuerpo sea enterrado en este dicho convento de señor San Francisco en el entierro y según y de la forma y manera que se acostumbra a enterrar los religiosos de esta dicha Orden por estar como estoy próximo para recibir el hábito y profesar con la ayuda de Dios en esta sagrada religión porque con esta determinación y resolución firme he venido a curarme en este dicho convento.
Yten mando se digan por mi alma el día de mi entierro siendo hora y sino el siguiente: una misa cantada de cuerpo presente con su vigilia y ofrenda al parecer de mi prelado = Yten se diga por mi alma las misas necesarias que pareciera a mi prelado y porque lo dejo a su elección y voluntad =
Yten mando a las mandas forzosas y acostumbradas a peso cada una con que las aparto de mis bienes.
Yten declaro que debo a Domingo de Espinoza bodeguero en la calle de la pescadería cien pesos de a ocho reales por tantos que me obligué a pagarle por una cédula simple firmada de mi nombre los cuales salí a pagar por Francisco de Morales cortador de azulejos a quien yo se los debía de lo que había trabajado conmigo mando se le paguen los dichos pesos de mis bienes.
Yten declaro que debo a Felipe de Malpartida sesenta pesos de a ocho reales por una cédula firmada de mi nombre que salí asimismo a pagar por el dicho Francisco de Morales a quien yo se los debía mando se paguen de mis bienes =
Yten declaro que he vivido en un cuarto de las casas de don Juan de Pineda a razón de ocho pesos cada mes por el cuarto y dos pesos y medio por un aposento y le debo lo que pareciere por la carta de pago última del tercio pasado mando se le pague de mis bienes=
Yten declaro que hice la obra de la capilla real de palacio de esta ciudad y por mandado del Excelentísimo Señor Conde de Salvatierra Virrey de estos reynos la tasaron dos religiosos el uno de San Agustín y el otro de la Compañía y lo que a mí me tocó montó diez mil y ciento y tantos pesos y he cobrado a cuenta de esta cantidad seis mil y cuatro cientos y tantos pesos como parecerá por las cartas de pago que he dado de las partidas que he ido cobrando que están en poder del señor doctor don Sebastián de Alarcón del Concejo de su Magestad su Oidor de esta Real Audiencia la que me remito y se me resta debiendo y todo lo demás cumplimiento a la dicha tasación que a mi me tocó mando que lo que así fuere se cobre por mis bienes =
Yten declaro que don Juan de Pastrana me debe docientos y veinte pesos de a ocho reales de un pilar de azulejos que le hice en su capilla y de esta cantidad me toca a mí noventa pesos y lo demás pertenece a Juan del Corral de los azulejos que dio por la dicha obra que se concertó en los docientos y veinte pesos mando se cobren por mis bienes y del dicho Juan del Corral.
Yten declaro que comencé hacer la obra de azulejos en la pila que se está haciendo en la plaza mayor de esta ciudad y recibí a cuenta de la dicha obra cuatrocientos pesos de a ocho reales que me entregó don Alonso de Bustamante depositario general de esta corte por mandado de su Excelencia y valdrá lo que está cortado y puesto hasta el día diez ciento y veinte pesos poco más o menos considerando el suelo como se había mandado hacer y así lo que restó debiendo cumplimiento a los dichos cuatrocientos pesos mando se pague de lo que se me debe de la obra que hice en la dicha capilla del palacio por estar pobre y no tener otros bienes de que pagarlos =
Asimismo declaro que debo a Francisco de Morales el corte de los azulejos de dicha pila porque no le he dado nada y lo que así fuere se le pague asimismo=
Declaro que he dado a Antonio Romero lo que el suso dicho dijere porque me ha corrido con lo que habido menester en mis necesidaes y ha hecho conmigo oficio de padre y así lo que el suso dicho dijere se le pague luego de mis bienes.
Yten declaro que hará cosa de dos meses poco más o menos que compré del licenciado Gutiérrez Velásquez de Obando abogado de esta Real Audiencia una casa en la calle de la

Barranca en precio de dos mil y seiscientos y tantos pesos por escritura otorgada ante Antonio de Tamayo escribano público y de provincia de esta corte los dos mil a censo sobre la misma casa y los seiscientos y tantos restantes que quede obligado en la dicha escritura a pagarle de contado y no le he pagado cosa alguna y respecto de que como tengo dicho he mudado de intento y he de quedarme religioso con la ayuda de Dios en este convento de mi padre San Francisco pido y ruego al dicho licenciado Gutierrez Velásquez de Obando por amor de Dios vuelva a recibir su casa y para que levante unas paredes que yo rehice cobre en mi nombre lo que se me debe de asentar los ladrillos en los corredores de la Audiencia y me cancele la dicha escritura y corra por su cuenta la dicha casa = y para la cobranza de todo lo que a mí se me debe de la obra que hice en los dichos corredores de esta dicha Real Audiencia que montará trescientos y cincuenta pesos poco más o menos le doy al dicho licenciado Gutierrez Velásquez de Obando todo mi poder cumplido con libre y general administración y para dar carta de pago de lo que cobrare y el demás recaudo necesario = con declaración que si se acabare lo que falta por hacer con el ladrillo y cal que tengo mío en palacio para esta dicha obra montará cuatrocientos y sesenta pesos porque todo el material de cal y ladrillo y manufactura que hasta hoy está hecho y se ha de hacer es mío y lo he puesto yo y así lo dejo todo lo que montare al dicho licenciado Gutierrez Velásquez de Obando para que levante las dichas paredes como quisiera y me chancele la dicha escritura.
Yten declaro mis bienes los siguientes:
Primeramente los que tengo declarados en este mi testamento.
Yten un negro mi esclavo nombrado Melchor Cartavio =
Yten una caja con un pabellón de algodón colchones y ropa de la cama =
Yten una caja pequeña.
Yten media docena de fruteros.
Yten un retablo de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo la cual la dejo al noviciado de este convento de mi padre San Francisco =
Yten dos vestidos uno negro y otro de color traidos.
Yten dos pares de medias de seda.
Yten cinco camisas - y cuatro sábanas - y cuatro almohadas.
Yten dos bufetes = y los demás trastos que se hallaren en mi cuarto =
Yten una mula con silla y en faena.
Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo que en el contenido dejo y nombro por mis albaceas y ejecutores de él al muy Reverendo Padre Provincuial de esta dicha orden de mi señor San Francisco Fray Gonzalo Tenorio y a Marcos Ibañes Síndico General de este dicho convento y les doy poder cumplido y a cada uno insolidum para que entren en mis bienes y los reciban y cobren vendan y rematen en almoneda o fuera de ella y den cartas de pago cancelación y otros recaudos concesión de derechos y acciones y renunciación de la pecunia y leyes del entrego no siendo de presente y parescan en juicio ante quien y con derecho puedan y deban y hagan todo aquello que conviniere y fuere necesario con libre y general administración presente en del dicho albaceazgo aunque sea pasado el acto y día que la ley de toro dispone = y cumplido y pagado este mi testamento y lo en él contenido y sacado lo que me tocare del tercio de mis bienes de que puedo disponer libremente conforme a derecho los otros dos tercios en caso que la dicha Elena de Sossa mi madre sea viva al tiempo que pueda heredarme la dejo por mi heredera por serlo persona como mi madre en los dos tercios de mis bienes cumplido y pagado lo que así debo y de lo demás que a mí me tocare haga de ello el muy Reberendo Padre Provincial lo que con su paternidad tengo tratado y comunicado en razón del descargo de mi concesión y bien de mi alma sin que ninguna justicia pueda pedir cuenta de la distribución de los dichos bienes porque le relevo de ella = Y en caso que la dicha mi madre sea muerta dejo todo el remanente de mis bienes cumplido este mi testamento a disposición todo ello del dicho Padre Provincial según y como su paternidad reverendísima lo tengo tratado y comunicado relevándolo como asimismo le relevo de cualquier cuenta que se le quiera pedir por la mucha satisfacción y confianza que tengo de su mucha cristiandad y puntualidad = Y por la presente reboco y anulo y doy por ningunos y de ningun valor ni efecto otros cualesquier testamentos codicilios poderes para testar y otras últimas disposiciones cuanto antes de esta haya hecho y otorgado por escrito o de palabra o en otra manera que quiero y no hayan ni haganse en juicio ni

fuera de él salvo este presente testamento que ahora hago y otorgo que quiero que le guarde cumpla y ejecute por mi última y postrímera voluntad en aquella vía y forma que mejora y a lugar en derecho en testimonio de lo que otorgue el presente y es hecho en la ciudad de los Reyes en catorce días del mes de junio de mil seiscientos sincuenta y un años y el dicho otorgante a quien yo el presente escribano doy fe que conozco y que estaba en todo su acuerdo y entendimiento natural a lo que pareció lo firmó = Y en este estado yo el dicho Eugenio Diaz digo y declaro que yo concerté con el Padre Fray Lucas de León Garavito religioso de la Orden de Santo Domingo una obra de solería en el coro alto en precio del mil y quinientos y tantos pesos en la forma y según se declara en las escrituras de concierto que pasó y se otorgó ante Miguel Lopez de Varela escribano público de esta ciudad este presente año de seiscientos y cincuenta y uno y el dicho padre me entregó mil y cincuenta pesos a cuenta o lo que su paternidad dijere y de mi fiador en esta dicha obra y concierto Juan del Corral el que ha ido entregando el azulejo y ladrillo que solo está comenzado ha raspar el ladrillo y de estos dichos un mil y cincuenta pesos debe el dicho Juan del Corral seiscientos y setenta y seis pesos los trescientos que recibió del dicho padre fray Lucas de León de los dichos un mil y cincuenta pesos que dio el dicho padre y los trescientos setenta y seis de los quinientos pesos que yo el dicho Eugenio Diaz pagué en la Caja Real de esta ciudad por el dicho Juan del Corral porque el resto cumplimiento a los dichos quinientos pesos me los tiene satisfechos el dicho Juan del Corral y así soy deudor al dicho padre fray Lucas de León de trecientos y setenta y cuatro pesos de a ocho reales que mando se paguen luego de lo primero que se cobrare de lo que a mí se me debe de la obra de la capilla y lo firmé siendo llamados y rogados por testigos Nicolás Dosplana El Mozo y Carlos Esteban Domingo de los Rabe y Don Pedro de Requena y Esteban Vasquez = la ha testado = el derecho = y = entre renglones = la ley = valga =

Eugenio Diaz
Ante mi (...)
Marcelo Antonio Figueroa
Escribano Público.

Documento No. 12
ASIENTO DE APRENDIZ: GERONIMO RODRIGUEZ CON JUAN DEL CORRAL.
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo 691, folio 486 y Sgte.)

En la ciudad de los Reyes del Perú a tres días del mes de noviembre de mil seiscientos cincuenta y dos años ante mí el escribano y testigos pareció Geronimo de una [sic] natural de la Villa de Osuna mayor que dijo ser de diez y nueve años y menor de veinte y cinco y dijo que por cuanto pasó a este reyno con intento de aprender oficio y se ha inclinado al de ollero por tener algún principio de él por lo que se asienta con Juan del Corral maestro del dicho oficio por tiempo de dos años que comienzan a correr y contarse desde primero de este presente mes y año en adelante con cargo de que le haya de enseñar y enséñele dicho oficio a su leal haber y entender de manera que al fin del dicho tiempo pueda trabajar por oficial del dicho oficio de ollero y pintor de azulejos y conque asimismo le haya de dar casa y de comer y curarle sus enfermedades como no pasen de quince días ni sean contagiosas y al fin de cada un año le haya de dar cien pesos de a ocho reales en plata para vestirse de lo que quisiere y si cumplido el dicho tiempo de este asiento quisiere el dicho Juan del Corral que trabaje en sus casas le pague lo mismo que a los demás oficiales con lo cual se obligó de asistirle y servir al dicho Juan del Corral en que le mandare tocante al dicho oficio todo el tiempo de dos años sin hacerle falta ni falla en manera alguna [so] pena de cumplir los días que así dejare de trabajar así por ausencia como por enfermedad diferido en el juramento del dicho Juan del Corral o de quien su causa hubiere demás de lo cual le ha de poder apremiar judicial o extrajudicialmente a cumplimiento de esta escritura = y estando presente el dicho Juan del Corral la aceptó como en ella se contiene y recibió por aprendiz del dicho su oficio al dicho Geronimo Rodriguez por el dicho tiempo de dos años que corren desde dicho día primero de este mes y año de la fecha en adelante durante el cual dicho tiempo se obligó de le enseñar al dicho oficio de manera de que al fin de él pueda trabajar por oficial y pagarle el jornal que a los demás oficiales y asimismo a darle en plata en

mano propia los dichos cien pesos de a ocho reales en cada un año para que se vista de lo que quisiere a lo cual sea compelido y apremiado por todo rigor de derecho y le dará casa y de comer y curará sus enfermedades como no pasen de quince días y no le despedirá sin causa bastante [so] pena de pagar los dichos cien pesos a que ambas partes a cumplimiento de esta escritura obligaron sus personas a bienes habidos y por haber y dieron poder a las justicias y jueces de su Magestad de cualquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero se sometieron y renunciaron el suyo propio y el privilegio de la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum porque a ello les apremien como por cosa pasada en cosa juzgada y renunciaron las leyes y derechos de su favor y la que prohibe la general renunciación de ellas = y el dicho Gerónimo Rodriguez por ser menor de veinte y cinco y mayor de diez y nueve juró por Dios Nuestro Señor en forma de dicho que entren de bien el efecto de esta escriptura y lo que por ella otorga la cual habrá por firme el dicho tiempo y no irá en contra de ella alegando minoría ni otro derecho que le compela [so] pena de no ser oido ni admitido en juicio ni fuera de él ni de este juramento no pedir en beneficio de restitución inintegrun absolución ni relajación de él a quien de hecho o de derecho se le debe conceder y si se le cense diere aunque sea de propio motivo [no] usara de él [so] pena de perjuro y tantos que los juramentados le fueren relajados tantos hace de nuevo y uno más para la validación de este contrato y a la conclusión de éste dijo sí juro y amén y lo firmaron los presentes que yo el escribano doy fe conozco siendo testigos y alferez Francisco de Villalobos y Juan de Blancas residentes de esta dicha ciudad.

Juan del Corral Geronimo Rodriguez

Ante mí cinco reales

Nicolás García

Escribano de su Magestad.

Documento No. 13

CONCIERTO: PEDRO ALONSO PRIETO CON JUAN DEL CORRAL.

(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, años 1652-1653, protocolo 691, folio 147 y Sgte.)

En la ciudad de los Reyes del Perú a diez y ocho días del mes de marzo de mil seiscientos y cincuenta y tres años ante mí el escribano y testigos parecieron Alonso Prieto y Juan del Corral, maestro ollero a los cuales doy fe que conozco y el dicho Pedro Alonso Prieto dijo que por cuanto por devoción que tiene a la Virgen Nuestra Señora del Rosario y su cofradía fundada en el convento de Predicadores de esta ciudad le ha parecido hacer en la capilla de la dicha imagen un suelo de losas finas matizado con azulejos y un lazo en medio para lo cual se ha hecho computo para la disposición de los materiales que fueron necesarios para este efecto en cuya conformidad se ha convenido con el dicho Juan del Corral como por la presente se conviene y concierta con el suso dicho en esta manera que haya de labrar en su ollería las dichas losas y azulejos y los ha concertado en esta manera = que por cada una de las dichas losas finas a tres reales = y por cada ciento de los dichos azulejos a veinte y dos pesos de a ocho [reales] que es a como ha corrido en otras obras que el dicho Juan del Corral ha de entregar el dicho material en todo el mes de mayo que viene de este año y antes si pudiera en obrando el material suficiente de uno y otro género para el dicho efecto de que se le han de dar vales de cada entrega por la persona que se dispusiere por sobre estante de la obra por los cuales vales se le ha de pagar a los dichos precios lo que montare la dicha obra conforme el entrego que hubiere hecho y ha de recibir en cuenta los materiales que sobraren acabada la obra el dicho Juan del Corral lo aceptó así y se obligó de hacer la dicha obra a contento y satisfacción del dicho Pedro Alonso y entregarla para el tiempo referido sin más dilación pena de que el dicho Pedro Alonso pueda mandarlo hacer a otro maestro y por lo que más le costare diferido en su juramento ejecutar al dicho Juan del Corral el cual confesó haber recibido y tener en su poder por cuenta de lo que así montaren los dichos materiales por mano del dicho Pedro Alonso docientos pesos de a ocho reales de que se dio por entregado a su voluntad renunció la pecunia y entrega por no ser de presente y el dicho Pedro Alonso se obligó a pagar al dicho Juan del Corral o a quien su causa hubiera el resto de lo que montaren los dichos materiales a los dichos precios recibiéndole en cuenta como dicho es los que así sobraren y la dicha paga la hará el día mismo que se acabare la

dicha obra llanamente y sin pleito alguno con las costas de la cobranza a cuyo cumplimiento ambas partes cada uno por lo que le toca obligaron sus personas y bienes habidos y por haber y para su ejecución dieron poder cumplido a las justicias y jueces de su magestad de cualquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte de ella a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron y renunciaron el suyo propio y el privilegio de él y la ley sit convenerit de jurisdiciones omnium judicum para que a ello les apremien como si fuere por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron las leyes y derechos de su favor y la que prohibe la general renunciación de ellas y consintieron en traslados de esta escriptura uno cumplido los demás no valgan y lo firmaron de su nombre siendo testigos Martín Saes de Vicuña Francisco de Morales y Andres Vallelao residentes en esta ciudad.

Alonso Prieto Juan del Corral

Ante mi derechos seis reales
Nicolás García
Escribano de su Magestad.

ANOTACION MARGINAL: En la ciudad de los Reyes a veinte y dos días del mes de octubre de mil seiscientos cincuenta y tres años ante mí el escribano y testigos pareció Juan del Corral cons [sic] en esta escritura a quien doy fe que conozco de la una parte y de la otra Pedro Alonso Prieto ambos moradores en esta dicha ciudad y cancelaron esta escritura y la dieron por rota de renunciación efecto mediante que el dicho Juan del Corral ha cumplido con su obligación en cuanto al entrego de la obra de azulejos contenido en esta escritura a satisfacción del dicho Alonso y el suso dicho le ha pagado y satisfecho toda la cantidad de pesos que montó la dicha obra de que ambos se dan por contentos y entregados a su voluntad renuncian la pecunia por no ser la paga de presente y otorganla ésta de pago y cancelación en forma y lo firmaron testigos Lucas de Acosta Silvestre Alonso de Vargas Malquien.

Juan del Corral Alonso Prieto

Ante mí cinco reales
Nicolás García
Escribano de su Magestad.

Documento No. 14

CONCIERTO: LA ABADESA DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA CON VICENTE FERNANDEZ Y JUAN DEL CORRAL.

(A. G. N., Escribano Fabián FERNANDEZ, años 1644-1647, escribano Luis CORTES, años 1654-1655, protocolo 526, folio? [... roto] El documento está fechado en 14 ó 15 de mayo de 1655.)

[... roto] monasterio de Nuestra Señora del Rosario adbocación de Santa Catalina de Sena y Vicente Fernández maestro albañil y Juan del Corral maestro ollero moradores en esta ciudad a quienes doy fe conozco y otorgaron en estar convenidos y concertados por la presente se convienen y se conciertan en esta manera que el dicho Vicente Fernández se obliga de hacer la obra de las gradas de la capilla mayor del dicho monasterio en la forma siguiente = que se obliga a sacar la peaña del altar desde la primera cornisa para fuera una vara menos ochava que el mismo largo y alto que el que está el cual ha de ir más hilado desde el perfil de la caja del Santísimo Sacramento y el macizo ha de ser de cascajo y de adobe y por los lados y frontera ha de ir cubierta de azulejos de los mismos que antes tenía y en caso que falten algunos los ha de poner el dicho Juan del Corral y por encima ha de ir en dicha forma aforrado en azulejo = Y asimismo es calidad que ha de hacer dicha peaña de dos varas de ancho y cinco de largo conforme está el altar de azulejo = De esta peaña se ha de aforrar con ladrillo de Cambray y azulejos de los mismos que se quitaren y en caso que falten los ha de suplir asimismo el dicho Juan del Corral = Y asimismo ha de llevar a la redonda la dicha peaña un alisar y una adefera y si cupiere verduguillo y sino no porque ha de quedar de alto que estaba antes = Yten desde la dicha peaña para afuera ha de quedar dos varas de presbiterio y estas gradas han de tener las tres varas que tenían de frontera repartidas en esta manera = De las tres varas de cada lado le han de desbaratar las gradas que tienen y ponerse a plomo las cuales se han de aforrar de alfombra de buen azulejo poniendo abajo su galón adefera y verduguillo y para esto se ha de acomodar de lo

mejor que hay en este dicho convento y lo que tocare alfombra de los dos testeros de las tres varas de cada lado lo ha de dar nuevo de alfombra el dicho Juan del Corral y asimismo ha de acomodar en dichos lados de la coronación que hay en dicho convento y lo que faltare de dicha coronación lo ha de dar el dicho Juan del Corral y esto que se desbarata de los lados de la pared se ha de aforrar de azulejo de alfombra de lo que hubiere en dicho convento y lo que faltare lo ha de dar el dicho = y asimismo se ha de sacar estas gradas todo lo que fuere necesario para que venga a quedar dos caras y dos de presbiterio con cuatro varas de frente repartidos los cuatro escalones en esta manera el primero de arriba siete varas = el segundo seis = el tercero cinco = el cuarto cuatro = Y todo el azulejo que se quitare de las gradas se ha de volver recortado todos los alisares y lo que se desbarata de la escalera a que son las tres varas se ha de poner de ladrillo tosco como está en la capilla mayor = Y es calidad que la dicha abadesa ha de dar los adobes que fueren necesarios para las gradas y más seis arrobas de yeso y trescientos ladrillos viejos para el altar y las dichas gradas se han de formar de adobe y aforrarlas de azulejos y a sacar con lo mismo que hoy tiene para que se guarde se le ha de dar la sacristía [... roto cuatro renglones] pesos de a ocho reales de [... roto] obra de cal arena peones oficiales y lo demás que se ofreciere los cuales dichos pesos se le han de pagar en esta manera = los ciento y veinte pesos de ellos que recibo adelantados en reales de contado ahora en mi presencia y de los testigo de esta carta de que doy fe y cincuenta pesos de la dicha plata en acabándolas gradas y todo el resto acabada toda la dicha obra y quedando en toda perfección ajustándose el dicho Vicente Fernández a la traza y modelo que queda en poder de la dicha abadesa firmada del dicho Vicente Fernández y de mí el dicho escribano y lo ha de dar acabado en toda perfección para de hoy día de la fecha en un mes = el dicho Juan del Corral por la cantidad de azulejo y ladrillos que ha de dar se le ha de dar y pagar ciento y dos pesos de la dicha plata los sesenta y cinco de ellos que recibe ahora de presente en reales de contado en mi presencia y de los dichos testigos de que asimismo doy fe y el resto se le ha de pagar en acabándose la dicha obra y es calidad que si cumplido el dicho plazo el dicho Vicente Fernández no viere acabada la dicha obra ha de poder la dicha abadesa mandarla hacer a otra persona por el precio que hallare y se concertare y por lo que más costare de lo referido ha de poder ejecutar el dicho Vicente Fernández diferida la prueba de todo en la dicha abadesa y en quien su causa hubiere con solo juramento sin otra prueba a de que es relevada y en caso que por parte del dicho Juan del Corral no sea acuda con lo necesario ha de poder la dicha abadesa comprarlo de otra persona y por lo que más costare y diferido en su juramento ejecutarle sin otra prueba de que ha de ser relevada = Y asimismo es calidad y de sí por parte de la dicha abadesa no se acudiere con los materiales al tiempo que de por esta razón se dejare de trabajar en dicha obra diferido en juramento del dicho Vicente Fernández sin otra prueba de que ha de ser relevado se le ha de descontar y alargar los días que así fueren después del cumplimiento del plazo de un mes y que corre desde hoy a cumplir con el tenor y forma de esta escritura todas las dichas partes quiera ser compelidos y apremiados por todo rigor cada una breve y ejecutorias o como más convenga y [... roto] sus personas [... roto] haber y la dicha abadesa los suyos [... roto] bienes y rentas del dicho monasterio y para ello dieron poder cumplido a las justicias y jueces que de las causas de cada parte conforme a derecho puedan y deban conocer que cualquier partes que sean y en especial a las que reciden en esta dicha ciudad a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron y obligaron y renunciaron el suyo propio del y la ley sit convenerit de jurisdicione omnium judicum para que al cumplimiento de todo lo que dicho es los ejecuten compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron todas y cualquier leyes fueros y derechos que sean o ser puedan en favor y la general y derechos de ella que lo prohiben y concintieron que de esta escritura se saquen dos o más traslados el uno de ellos cumplido y pagado los demás no valgan y todas las dichas partes lo firmaron de sus nombres en el registro de esta carta a los cuales yo el escribano doy fe conozco siendo testigos el capitán don Juan de la Daga y Vargas Diego de Letes y Salazar y Velasco y Luis de San Martín moradores en esta ciudad = vale todo= de su = no vale =

Lucía de la Santísima Trinidad Vicente Fernández Machado

Juan del Corral

Ante mí derechos seis reales

Luis Cortés

Escribano Real.

Documento No. 15
CONCIERTO: JUAN DEL CORRAL CON ALONSO RICO.

(A.G.N., Escribano Marcelo Antonio FIGUEROA, año 1656, protocolo 621, folio 531 y Sgtes.)

En la ciudad de los Reyes en catorce días del mes de marzo de mil seiscientos y cincuenta y seis años ante mi el escribano público y testigos parecieron el Señor Doctor Don Basco de Contreras Valverde maestre escuela de esta Santa Iglesia de los Reyes y el Licenciado Alonso Rico Sacristán Mayor de ella y Mayordomo de la Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora fundada en la dicha Santa Iglesia de la una parte y de la otra Juan del Corral maestro ollero vecino de esta ciudad a quienes doy fe conozco y de un acuerdo y conformidad otorgaron que son convenidos y concertados en esta manera que el dicho Juan del Corral se obligó de hacer los azulejos necesarios para la dicha capilla que son los siguientes = Junto a la puerta de dicha capilla dos paises = y en frente otro = y en el pilar de la puerta una pila como la que está en palacio esto es al lado derecho del retablo.
Yten al lado izquierdo unos dos paises uno grande y otro pequeño y junto a la puerta una pila como la de palacio al lado izquierdo del retablo.
Yten el suelo ha de ir como el de la capilla de nuestra Señora del Milagro o como el de la capilla del Santo Solano = y el ciento de estos azulejos y paises ha de ser a veintidos patacones.
Yten los ladrillos para el suelo a cuarenta patacones el millar asentados en la dicha capilla pagando los dichos Señor Doctor Don Basco de Contreras Valverde y Licenciado Alonso Rico al maestro que los asentare a sesenta patacones el millar y se han de contar después de puestos = y el dicho Juan del Corral se obligó de dar hechos y asentados los dichos azulejos en toda perfección para primero de octubre de este presente año de mil seiscientos y cincuenta y seis y confesó haber recibido de los dichos señores Doctor Don Basco de Contreras Valverde y Licenciado Alonso Rico quinientos pesos de a ocho reales a cuenta de la dicha obra de las cuales se dio por contento y entregado a su voluntad por haberlos recibido realmente y con efecto y porque se entrego y recibo de ellos de presente no parece renunció la excepción de la pecunia y leyes del entrego y la demás cantidad restante que monte lo aquí referido se obligaron los dichos señor Doctor Don Basco de Contreras y Licenciado Alonso Rico y a los bienes y rentas de la dicha cofradía de la Concepción insolidum renunciando como renunciaron las leyes de la división y ejecución de ley de lo pagar al dicho Juan del Corral o a la persona que su poder y causa hubiere en de pagar de por mitad la una estando puesto y asentado al un lado de la dicha capilla = y la otra acabado de poner y asentar la demás obra = y el dicho Juan del Corral confesó asimismo haber recibido de los dichos Señor Doctor Don Basco de Contreras y Licenciado Alonso Rico setenta pesos de a ocho reales más para el pintor que ha de dibujar los paises y pilas de forma que la una y otra partida que así tiene recibidas montan quinientos y setenta pesos de a ocho reales y de los dichos setenta nuevamente recibidos se dio asimismo por contento y entregado a su voluntad por haberlos recibido realmente y en efecto renunció la excepción de la pecunia y leyes de la entrega por no parecer de presente y se obligó de cumplir y ha ver por firme lo aquí referido y de ser a ellos compelido y apremiado por todo de ir derecho y sin perjuicio de lo referido se declara que si al dicho plazo no diere puestos y asentados los dichos azulejos como está obligado quedan los dichos Señor Doctor Basco de Contreras Valverde y Licenciado Alonso Rico o quien su causa hubiere y por la dicha obra con otro maestro del dicho oficio y por lo que más les costare ha de poder ser ejecutado el dicho Juan del Corral como así mismo ha de ser por los dichos quinientos y setenta pesos que tiene recibidos y lo más que hubiere recibido en adelante llanamente y sin pleito con las cartas de la cobranza diferida la prueba y averiguación de ello en el juramento y declaración simple de los dichos Señor Doctor Don Basco de Contreras y Licenciado Alonso Rico o de quien su causa hubiere y por la dicha cofradía fuere parte sin otra alguna de que le relevo = y los dichos Señor Don Basco de Contreras y Licenciado Alonso Rico por lo que les toca se obligaron y a los bienes de la dicha Cofradía a la dicha paga de la cobranza de la deuda y a su firmesa y cumpliento obligaron sus bienes y los de la dicha cofradía insolidum y de cada uno habidos y por haber y para ejecución de ello todos ver los dichos otorgantes cada uno por lo que les toca dieron poder de cumplido a las justicias y jueces que de sus causas y de la dicha cofradía puedan y deban

conocer y en especial a la de esta dicha ciudad y Arzobispado a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron y obligaron y a la dicha cofradía y renunciaron el suyo propio y renunciaron domicilio y vecindad y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del Reo para que las dichas justicias y cada una de ellas los ejecuten compelan y apremien y a la dicha cofradía a la paga y cumplimiento de lo que dicho es como si fuere por sentencia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada sobre que renunciaron todas u cualesquier leyes fueros y derechos de su favor y de la dicha cofradía y en general que lo prohibe = y consintieron que de esta escritura se saquen dos o más traslados = y así lo dijeron y otorgaron y lo firmaron siendo por testigos Gabriel de Loranza y Alonso Coronel y Agustín Bol presentes.

Dr. Don Basco de Contreras Lcdo. Alonso Rico

Juan del Corral

Ante mí el escribano público

Marcelo Antonio de Figueroa.

Documento No. 16

CONCIERTO: DIEGO MAYORGA CON EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO.

(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, año 1660, protocolo 694, folio 620 y Sgte.)

En la ciudad de los Reyes del Perú a ocho días del mes de octubre de mil seiscientos y sesenta años ante mí el escribano público y testigos parecieron de la una parte el Doctor Don Juan de Santoyo de Palma Tesorero de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y Síndico general de la fábrica de la Iglesia de Señor San Francisco de esta ciudad y de la otra Diego de Mayorga maestro ollero a quienes doy fe conozco y dijeron que por cuanto en la calera que el convento de San Francisco tiene para la fábrica de la dicha iglesia están labrados docientos y cincuenta ladrillos grandes de baras tercia en cuadro secos y para efecto de cocer para la dicha obra los cuales se han de cocer en el horno que la dicha calera tiene hecho y el dicho Diego de Mayorga solo ha de poner sus asistencia y trabajo personal en el cocer los dichos ladrillos de manera que salgan a propósito y de dar y recibir poniéndose de parte del dicho convento todos los materiales necesarios para ello y el dicho Diego de Mayorga solamente su manejo personal por el cual se le han de pagar trecientos pesos de a ocho reales y un vestido de paño de Castilla con mangas de velo y sus medias de seda con la quiebra y avería de los dichos ladrillos no pase de sesenta porque pasando de este número ha de pagar el dicho Diego de Mayorga por cada uno tres pesos en la cantidad que salieren quebrados y de avería de más de los dichos sesenta que estos han de correr por cuenta del dicho convento y se le han de rebajar los pesos que montaren los ladrillos quebrados del interés que ha de haber y si pasare lo ha de pagar el suso dicho respectivamente porque mediante esta clausula tiene efecto el otorgamiento de esta escritura y a la paga de los dichos trecientos pesos y entrego del dicho vestido en la forma así referida que se entiende del corte de vestido mangas y media se obligó el dicho doctor a lo satisfacer y pagar a el dicho Diego Mayorga luego que se hayan cocido los ladrillos y el suso dicho a pagar a el dicho convento la cantidad de pesos que montaren todos los ladrillos de avería demás de los sesenta referidos en el número que fueren quier [sic] sean pocos o menos o todos del dicho respecto de tres pesos en la concurrente cantidad a que ambos quieran ser compelidos y apremiados por todo rigor de derecho y a la firmeza de lo que dicho es obligaron el dicho por los bienes y rentas de la dicha fábrica y el dicho Diego de Mayorga su persona y bienes habidos y por haber con poderío y sumisión a las justicias y fueros que de las causas de cada uno deban conocer para que a ello los apremien y a la dicha fabrica como si fuere por sentencia pasada en cosa juzgada renunciamos las leyes y derechos de su favor a la que prohibe la general renunciación de ellas y lo firmaron de sus nombres siendo testigos Francisco de Guzmán y el bachiller Josephe de Prado y Francisco de Peralta.

Don Juan Santoyo Diego de Mayorga

Ante mi derechos

Nicolás García

Escribano de su Magestad y Provincia.

Documento No. 17
DACION: EL GENERAL DON MELCHOR MALO DE MOLINA A LA FABRICA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, año 1661, protocolo 696, folio 678v y Sgtes.)

Sepan cuantos esta carta vieren como en la ciudad de los Reyes del Perú a once días del mes de mayo de mil y seiscientos y sesenta y un años ante mí el escribano y testigos pareció el General Don Melchor Malo de Molina Caballero del orden de Santiago y alguacil mayor de esta corte y dijo que por cuanto el Doctor Don Juan Santoyo de Palma Chantre de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad como síndico general que es de la fábrica de la iglesia y convento grande de nuestro padre San Francisco y el Padre predicador fray Juan Salgado de dicha orden a cuyo cargo está la Super Intendencia de la dicha fábrica y cobranza de las limosnas de ella que los devotos y bienhechores dan para su reedificación le han informado al dicho General la necesidad que tienen de un pedazo de tierras para hacer ladrillo en el paraje donde se fundó la calera para el dicho efecto en tierras del dicho General y fue menos con señalarle el dicho pedazo de tierras no podían proseguir con la dicha fábrica y se hallaba la religión con notable desconsuelo si esta necesidad no la remediara el dicho General en cuya atención y a la devoción grande que tiene a nuestro Padre San Francisco y a su Sagrada Religión y estar como está cierto de la necesidad, que así se le ha representado y por que la dicha fábrica no pare = Otorgó y dijo que de su libre y espontánea voluntad y haciendo limosna a la dicha fábrica da permiso para que un tablón de tierras suyas que al parecer tendrá de cinco a seis fanegas de sembradura poco más o menos que lindan por una parte con una acequia grande que pasa por las espaldas de la vivienda de los religiosos y corrales nuevos que se han hecho para el seguro del ganado en dicha calera y por la otra parte linda con el camino real y por otra con unas tapias del inga por partes caidas que hacen frente con la huerta grande de olivares del dicho General y por otra parte linda con otras tapias del inga que miran a la mar en frente de Surco y Chorrillos de suerte que por el ras dos partes está la dicha tabla de tierras y por la parte de la dicha acequia y vivienda de los dichos religiosos y otra referida al dicho camino real el cual dicho tablón de tierras da de limosna el dicho General para que mientras durase la fábrica de la dicha iglesia puedan los religiosos del dicho convento que asisten a la administración de la dicha calera sacar la tierra y disfrutarla para hacer ladrillo para el gasto de la dicha fábrica con cargo de llenar otra vez de estiercol cada año lo que se hubiere disfrutado del dicho tablón de tierra y con que de más de los linderos que van referidos hayan de amojonarlos dichos religiosos el dicho tablón con unos paredoncillos de cal y ladrillo que sirvan de mojones de suerte que quede con efectiva señal = Y así mismo con que han de dar al dicho General todo el material que hubiere menester de cal y ladrillo para los reparos de su trapiche que está en dicha hacienda mientras durase el sacar tierra para la dicha fábrica del dicho tablón el que dicho material de cal y ladrillo le han de entregar a sus mayordomos para el dicho efecto con papel suyo y no de otra manera para saber la cantidad que es menester y de los géneros para que no haya confusión ni embarazo y con quien asimismo hayan de ser obligados a darle el agua de tres días de la semana y noches que tienen de las dos haciendas que son lunes martes y miércoles mientras tuvieren la dicha chacara y calera y debajo de guardar y cumplir las condiciones referidas les da graciosamente el dicho tablón de tierras para el efecto que va referido y por todo el tiempo que durare la dicha fábrica durante el cual se obligó a ver por firme esta escritura y no les pedir ni demandar por ello cosa alguna por razón de premio arrendamiento ni otro derecho porque como dicho es lo da graciosamente y por hacer limosna a la dicha fábrica con solo el gravamen del material que se le ha de entregar para el reparo de su trapiche ni menos la recusara por testamento escriptura pública ni en otra manera porque a de subsistir en favor de la dicha fábrica mediante su necesidad y devoción del otorgante y cualquier instrumento que en contrario se hiciere a de ser más aprobación y revadilación de esta escritura a la firmeza de la cual obligo mis bienes habidos y por haber y estando presente el dicho Síndico General Doctor Don Juan Santoyo de Palma aceptó esta escritura en favor de la dicha fábrica como en ella se contiene y la obligó a que por su parte se guardaran las dichas condiciones sin que se falte a cosa alguna de ellas mediante ser pacto desta buena obra y que sin ella no pudiera tener cumplimiento la dicha fábrica por lo esencial y menesteroso que es el dicho tablón de tierras para la saca de la necesaria para la labor de los

ladrillos y otros menesteres de la dicha fábrica = Y ambas partes para cumplimiento y ejecución de lo referido dan poder a las justicias que de sus causas conforme a derecho deban conocer a cuyo fuero se sometieron cada parte en el suyo para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron las leyes de su favor y la que prohibe la general renunciación de ellas y lo firmaron los dichos otorgantes a quienes doy fe conozco siendo testigos Juan Francisco de Cuellar Feliciano Escobar y Juan Esquivel. Va todo = (...)

Doctor Juan Santoyo de Palma C. Melchor Malo de Molina

Ante mi
Nicolás García
escribano público.

Documento No. 18
ASIENTO DE APRENDIZ: PEDRO OROTOQUE CON JUAN DEL CORRAL.
(A. G. N., Escribano Nicolás GARCIA, Año 1661, Protocolo 697, folio 1078 y Sgtes.)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Pedro de Orotoque mestizo huérfano de padre y madre residente en esta ciudad de los Reyes del Perú en presencia y con asistencia del maestro de campo Don Alonso de la Cueva Mecia alcalde ordinario de ella otorgo que por causa de mi utilidad me asiento por aprendiz del dicho oficio de ollero de rueda y pintor de azulejos y losa con Juan del Corral vecino de esta dicha ciudad maestro del dicho oficio por tiempo de tres años contados desde hoy diez y siete de diciembre de este de mil seiscientos y sesenta y uno para que durante ellos me lo enseñe en todo lo que buenamente lo pudiere de prender [sic] sin ocultarme cosa alguna teniéndome para este efecto en sus casas y compañía dándome el sustento y ordinario y cada seis meses un par de zapatos y unas medias de lana de Bruselas y al fin de cada año un vestido de paño de Quito calsón ropillas capa jubón y mangas de bombací una camisa de ruan con balona de raso o cambray y un sombrero todo nuevo hecho a mi medida y me ha de sacar bula y curarme a su costa cada una de las enfermedades que tuviere tiempo de quince días y pasados me ha de ir al hospital o a la parte que más convenga y cumplidos los dichos tres años serviré las fallas en el discurso de ellos hubiere hecho por enfermedades ausencias o en otra manera y me obligo a que durante el dicho tiempo le seré asistente sujeto y obediente y haré todo lo que me ordenare y mandare en decisivo sin le hacer falta ni ausencia en manera alguna y si le parecere me ha de traer a mi costa de la parte donde estuviere y me hallare para que cumpla con el tenor y forma de lo que aquí convenido y la prueba de haberme ausentado y cuanto le costó el reducirme y del tiempo que mentaren las dichas fallas y de todo lo demás en esta razón se quiera averiguar y pruebanla de freno en el juramento y declaración simple de dicho Juan del Corral o de quien su poder y causa hubiere sin que sea necesario otra alguna porque de ella le relevo y a la firmeza paga y cumplimiento de lo que dicho es obligo mi persona bienes habidos y por haber = E yo el dicho Juan del Corral que estoy presente habiendo oido y entendido esta escritura otorgo por [la presente y] acepto en todo y por todo según y como en ella se contiene y declara y recibo por mi aprendiz al dicho Pedro de Orotoque para enseñarle el dicho oficio a todo mi leal saber y entender sin ocultarle cosa alguna durante el tiempo de los dichos tres años contados desde hoy día de la fecha teniéndole para ello en mi casa y compañía dándole sustento ordinario y todo lo demás que por su parte queda especificado y me obligo de no lo despedir durante el dicho tiempo pena de pagárselo del año como si enteramente lo hubiera servido y para que así lo cumpliere pagaré y habré por firme obligo mi persona y bienes habidos y por haber = Y ambos otorgamos cada uno por lo que nos toca damos poder cumplido a las justicias y jueces de su magestad de cualesquier partes que sean y en especial a las de esta dicha ciudad y corte y a las de las partes y lugares donde esta escritura se presentare procediendo su ejecución y cumplimiento a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos y renunciamos el nuestro propio domicilio vecindad y el privilegio de él y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del reo para que a lo que dicho es y por lo que a cada uno toca nos ejecuten compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciamos las leyes fueros y derechos de nuestro favor y la que lo prohibe. E yo el dicho Pedro de Orotoque por ser menor de veinte y cinco años y mayor de diez y seis juro por Dios nuestro señor y una señal de la cruz que hago con los dedos

de mi mano derecha de haber por firme esta escritura en todo tiempo y de no ir contra ella por ninguna causa ni razón que sea ni por la de mi menor edad no pedir el beneficio de restitución inintegrun porque declaro que es de mi conocida utilidad este otorgamiento y confieso no tener hecha mi parte en contrario protestación exclamación ni otro auto alguno y si pareciere lo reboco y doy por demás sin valor fuerza ni efecto y de este juramento no pediré absolución ni relajación a quien de derecho me la pueda y deba conceder y así de propio me freno en otra manera me fuere concedida no usaré de ella si usare quiero no ser oido antes excluido declarado por no parte y condenado en corte y tantas cuantas veces me fuere relajado el dicho juramento santo si hago lo demás y a la conclusión digo si jure lumen que es fecha en esta ciudad de los Reyes a diez y siete días del mes de diciembre de mil seiscientos y sesenta y un años y de los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco lo firmó el que supo y por el quien del nuestro a su ruego y juntamente con el dicho alcalde que aprobó esta escritura y dijo que interponía e interpuso en ella su autoridad y decreto judicial tanto cuanto conforme a derechos puede y debe ir Sevastián Carvajal = El comisario Don Ambrocio del Quepar y Don Josef Carrillo presentes.

Don Antonio de la Cueba Messia Juan del Corral

Por mi (...)

Ante mí derechos seis reales

Nicolás García

Escribano Público.

Documento No. 19

CONCIERTO Y OBLIGACION: JUAN DEL CORRAL CON EL PADRE MAESTRO FRAY JUAN DE BARBARAN PROVINCIAL.

(A. G. N., Escribano Juan de SANDOVAL, año 1665, protocolo 1804, folio 516, y Sgtes.)

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan del Corral maestro de ollero vecino de esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo que estoy convenido y concertado con el Muy Reverendo Padre y Maestro Fray Juan de Barbarán Lascano del Orden de Predicadores y Prior Principal de su Religión en esa Provincia de San Juan Bautista en tal manera que me obligo de hacer todos los azulejos que sean necesarios cuadrados y tres verduguillos por un azulejo para la obra de la escalera del segundo claustro del convento grande de Nuestra Señora del Rosario de esta dicha ciudad correspondiente a la celda del dicho Provincial a precio cada cien azulejos de la forma que es notoria que se me pidieren de veinte y dos pesos de a ocho reales que aunque su común precio es de tres más pesos de los dichos que va a decir en cada cien azulejos por la devoción que tengo a nuestro Padre Santo Domingo los doy de limosna a el dicho convento de ellos a mayor abundamiento les hago gracia y donación buena pura mera perfecta acabada e irrebocable de las que el derecho llama interdibus partes presentes con las cláusulas y requisitos para su mejor validación necesaria y por cada alizar se me ha de dar el mismo precio que se me satisfizo por los que dí para la escalera de la portería principal del dicho convento conforme al concierto que para ello hice = Y mediante lo referido me obligo de ir entregando los dichos azulejos en el discurso de un año contado desde hoy trece de mayo de mil seiscientos y sesenta y cinco y de los entregos que hiciere me ha de dar vales el Padre Maestro Fray Francisco de Vargas de la Orden Depositario de la dicha Provincia o el religioso que le sucediere en el dicho cargo y estos vales han de parar en poder de Juan de Venavidez vecino de esta dicha ciudad y por ellos se ha de ajustar la cuenta y la cantidad que montaren desde luego para entonces conciento se pague y satisfaga al dicho Juan de Venavidez o a quien su poder y causa hubiere por cuanto el suso dicho tiene suplido y ha de ir supliendo el dinero necesario para materiales jornales y demás gastos de dichos azulejos y esta paga se le ha de hacer al fin del dicho año cuando entregados todos los que así se me pidieren pero si no los acabare de entregar para entonces no ha de ser cumplido el plazo de dicha paga hasta tanto que con efecto haya entregado en el ruedo los dichos azulejos y estar puestos y asentados en dicha escalera a que he de ser compelido y apremiado por todo rigor de derecho contrato ejecutado en virtud de esta escritura y a su firmeza y cumplimiento obligo mi persona y bienes habidos y por haber = E yo el dicho Maestro Fray Juan de Barbarán Lascano que estoy presente habiendo oído y entendido

esta escritura otorgo que como tal provincial de mi Religión en dicha provincia la acepto en todo y por todo según y como en ella se conviene y declara y obligo todos los bienes y rentas de dicha provincia a que de consentimiento del dicho Juan del Corral y habiendo cumplido con lo que queda obligado le pagarán de dichos bienes y rentas a el dicho Juan de Venavidez o a quien su poder y causa hubiere la cantidad de pesos que a los dichos bienes referidos y conforme a los dichos vales montaren los dichos azulejos y alízares luego que estén puestos y asentados en dicha escalera sin aguardar otro término ni plazo alguno en esta ciudad de otra parte que dichos bienes y rentas se gasten claramente y sin pleito con las otras de la cobranza y la prueba de ser los dichos vales dados por el dicho Padre Maestro Fray Francisco de Vargas y de un religioso que le sucediere en el dicho cargo deba depositarlo desde luego para entonces la difiero en el juramento simple de los dichos Juan del Corral y Juan de Venavidez y de cualquiera de los dos insolidum y de quien su poder y causa hubiere sin que fuera necesaria otra alguna porque de ella les relevo = Y a la firmeza paga y cumplimiento de lo que dicho es obligo las dichas rentas y bienes de esta provincia habidos y por haber = Y ambos otorgantes cada uno porque a su parte toca damos en cumplido a las justicias y jueces que de esta causa conforme derecho puedan y deban concederle cualesquier partes que sean y en especial a las de esta dicha ciudad y corte a cuyo fuero y jurisdicción del dicho Juan del Corral me someto = E yo el dicho Maestro Fray Juan de Barbarán Lascano someto los dichos bienes y rentas y ambos renunciamos el que a cada parte compete domicilio y vecindad y el privilegio de él y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del reo para que el que dicho es y por lo que a cada parte toca les ejecuten y compelan y apremien como si fuese por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciamos las leyes fueros y derechos que son en favor de cada parte y la que lo probare y consentimos en traslados de esta escritura que es hecha en esta ciudad de los Reyes a trece días del mes de mayo de mil seiscientos y sesenta y cinco años y lo firmaron los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco todos Eugenio Díaz Melchor de los Reyes y Alonso de Guzmán presentes =

Juan de Barbarán Lazcano Juan del Corral

Ante mí

Juan de Sandoval

Escribano de su Magestad y Público.

Documento No. 20

COMPAÑIA: DON ANTONIO DE SEVALLOS CON MATHEO ARIAS DEL CASTILLO.

(A. G. N., Escribano Juan de CASAS Y MORALES, años 1669-1673, protocolo 274, folio 120 y Sgtes.)

Sepan cuantos esta carta vieren como nos de la una parte Don Antonio de Sevallos Gallardo, y de la otra Matheo Arias del Castillo vecinos de esta ciudad de los Reyes del Perú = Decimos que por cuanto yo el dicho Don Antonio de Sevallos sucedí por cabeza de Doña Theodesa del Corral mi mujer en la casa de ollería que quedó por fin y muerte de Juan del Corral difunto la cual tengo abiada de sus hornos y demás aderentes que en adelante quedarán declarados de calidad que en ella se puede entrar trabajando y para que tenga todo abío me ha pedido el dicho Mateo Arias del Castillo celebremos compañía en la dicha casa de ollería y he venido en ello y para que en todo tiempo haya claridad lo ponemos en ejecución ambos a dos como ciertos y sabedores de nuestro derecho y de lo que en este caso nos conviene por hacerlo visto entre ambos y consultado la dicha compañía ahora por el tenor de la presente la celebramos y otorgamos debajo de las condiciones y capitulaciones siguientes.

Primeramente yo el dicho Don Antonio de Sevallos, quedo pongo por puesto principal para la dicha compañía la casa de dicha ollería que es mía propia con todas sus oficinas necesarias para el abío de la dicha ollería sin que de sensos ni de otra cosa alguna tocante a la dicha casa pague por taza de arrendamiento o senso cosa alguna el dicho Matheo Arias del Castillo la cual dicha casa la tengo y he de tener con sus hornos ruedas para labrar molinos para moler los vidrios como al presente están, tablas para tender la obra ramadas para secarla piedras de moler colores almacenes para guardarla, borricos para el acarreo de traer el barro con sus aparejos y dos mulas

para los molinos: y todo lo demás tocante a la dicha ollería = Todo lo cual he de tener siempre corriente de tal calidad que si algo faltare o con el discurso del tiempo se derrumbare o quebrare le he de poner a mi costa sin que por ello se le cargue cosa alguna al dicho Matheo Arias del Castillo en quien desde luego queda diferida la prueba y verificación de lo que así faltare debajo de su simple juramento para que con el sea visto en caso que yo no lo hiciere él hacerlo a su costa ejecutándome por lo que en ello gastare sin que sea necesario otra prueba ni averiguación porque de ella le relevo.

Yten yo el dicho Matheo Arias del Castillo pongo por puesto principal de la Compañía cuatro negros efectivos que he de tener desde el día que empezare a correr esta compañía para el abío de la dicha ollería los cuales han de estar de puertas adentro de la casa para el beneficio de ella y los ha de sustentar a mi costa sin que por razón de los jornales que puedan devengar ni su sustento ni vestuario haya de pagar cosa alguna el dicho Don Antonio de Sevallos = Y si cualquiera de los dichos negros faltare por muerte ausencia de enfermedad he de entrar otro en el lugar del que faltare de calidad que siempre estén efectivos los dichos cuatro negros y sino lo hiciere así ha de poder de este presente año de mil seiscientos y setenta y tres. Y durante el dicho tiempo nos ambos a dos juntos y de bien común nos obligamos a estas y pasar por ellas y guardar y cumplir sus condiciones en todo y parte como en ellas se contienen y declaran a todo lo cual queremos ser compelidos y apremiados por todo rigor de derecho prisión y vía ejecutiva con más todas las costas daños intereses y menoscabos que se siguieren y recresieren por razón de no dar cumplidamente a cada una de las dichas condiciones las cuales durante el tiempo de los dichos cuatro años guardaremos y cumpliremos pena al que contraviniere en ellas de mil pesos de a ocho reales que nos ponemos de pena convencional en que desde luego nos damos por condenados lo contrario haciendo y los aplicamos los quinientos pesos para el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de estos Reynos y los otros quinientos para el que estubiere y pasare por esta compañía la cual dicha pena habemos de exibir y pagar luego de contado verificándose haber faltado en alguna de las dichas condiciones o en todas y por la dicha multa se ha de despachar mandamiento sin que para el haya de preceder más diligencia que esta escriptura y la verificación de haberse contravenido a ella para lo cual y en todo o parte de que necesitare prueba y averiguación de esta escritura la dejamos y diferimos en el juramento y declaración simple de cualquiera de los dos y del que necesitare hacer la dicha prueba sin que sea necesarias de otra alguna = Y para la mejor ejecución y cumplimiento de esta escritura nos constituimos líquidos y verdaderos deudores así de la dicha nueva como de las demás cantidades que devieremos pagar y en que fueremos condenados así por no dar cumplimiento de esta escritura como por cualquiera de sus condiciones y declaraciones y de lo que así fuere nos damos por contentos y entregados a nuestra voluntad y por no ser de presente su recibo renunciamos la excepción de los dos a las leyes de la pecunia y entrega prueba del recibo y las demás de este caso como en ellas se contiene y la dicha pena pagada o no siempre se ha de dar y pasar por esta escritura durante el tiempo de su arrendamiento a cuyo cumplimiento paga y firme a de lo que dicho es, obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber y damos poder cumplido a las justicias y jueces de suma y estado de cualesquier partes que sean y en especial a las de esta dicha ciudad y señores alcaldes de corte jueces de providencia que en ella residen y a las de las partes y lugar donde y ante quien esta escritura fuere presentada y de ella pedido su ejecución y cumplimiento a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos y obligamos y renunciamos el nuestro propio jurisdicción domicilio y vecindad y el privilegio de él y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del reo para que a lo que dicho es nos ejecuten compelan y apremien como si fuese por sentencia definitiva de juez competente el dicho Don Antonio traer los cuatro negros o cualquiera de los que faltaren para obrar la dicha ollería y jornales me ha de poder executar como por deuda líquida cuya prueba ha de quedar y queda de la cantidad que montare diferida en el simple juramento y declaración del dicho Antonio sin que sea necesario otra alguna porque de ello le relevo.

Yten es condición que yo el dicho Matheo Arias del Castillo he de tener prontos y pongo por puesto de la dicha compañía dos mil pesos de a ocho reales de contado para que de ellos se vaya costeando la dicha ollería de todos los gastos y materiales de que necesitare de manera que por falta de dinero no pare la dicha ollería porque mediante esta condición que se ha de guardar inviolablemente ha tenido efecto esta escritura, y las compras que se hicieren de los dichos

materiales y demás géneros que se necesitare para el dicho ministerio la han de hacer entre ambos y en caso que no puedan concurrir juntos se han de hacer dándose noticia y aviso de los géneros y precios estando del juramento simple de el que así hiciere las dichas compras sin que sea necesario otra prueba ni averiguación porque de ella quedamos relevados.

Yten con condición que si para el avío de la dicha ollería fuere necesaria más mulas y borricos fuera de los que tiene la dicha casa las he de comprar yo el dicho Matheo Arias del Castillo y meterlas en el trabajo de la dicha ollería y si necesitare demás personas se ha de entrar en ella fuera de los referidos y en estos jornales se ha de entender y entiende haberse de pagar de por mitad, tanto el uno como el otro.

Yten con condición que para la labor y beneficio de la obra de la dicha ollería se han de entrar oficiales de satisfacción y se les ha de pagar lo que así se consertare con ellos de por mitad entre ambos, y así los oficiales como los peones que entraren fuera de los cuatro que van de obligación se han de pagar cada semana de los dichos dos mil pesos que han de estar prontos para todo lo necesario. Y de los hornos que Dios diere y que se habiere ha de sacar el dicho Matheo Arias del Castillo la cantidad que hubiere pagado de dichos oficiales y peones materiales sustento de mulas que hubiere entrado el suso dicho con que descargada esta cantidad que importaren dichos gastos lo que quedare se ha de partir por iguales partes llevando para sí tanto el uno como el otro.

Yten con condición que yo el dicho Matheo Arias del Castillo luego que entre con el dicho Don Antonio en la dicha compañía le he de entregar cuatrocientos y setenta pesos de a ocho reales para que el suso dicho pague lo que debe y entre ella sin empeño alguno y de esta cantidad se le ha de ir descontando veinte pesos de cada horno los cuale se ha de percibir y cobrar el dicho Matheo Arias del Castillo por cuenta de la dicha cantidad del préstamo hasta que se ajuste toda y los dichos veinte pesos los ha de recibir en reales o en loza porque así lo tenemos dispuesto y tratado entre ambos.

Con las cuales dichas condiciones y de la suerte forma y manera que en ella se contiene y debajo de ellos celebramos esta dicha compañía por tiempo y espacio de cuatro años que han de empezar a correr y contarse desde primero de abril que vendrá consentida y no apelada y pasada en autoridad de cosa juzgada cerca de lo cual renunciamos todas y cualquier leyes fuero y derechos de nuestro favor y la general que la prohibe y consentimos que desta escritura se saquen dos o más traslados. El uno cumplido y pagado los demás no valgan en cuyo testimonio otorgamos la presente que es hecha en esta ciudad de los Reyes del Perú a veinte y ocho días del mes de marzo de mil seiscientos y setenta y tres años = y los firmamos dichos otorgantes a quienes yo el presente escribano doy fe que conozco siendo testigos el Doctor Don Andrés de Aransamendi presvítero José de Idar Francisco de Soto y Blas de Montenegro Paredes.

Matheo Arias del Castillo D. Antonio Zevallos Gallardo

ANOTACION MARGINAL: En la ciudad de los Reyes a veinte y siete dias del mes de junio de mil seiscientos y setenta años testigos el P.Fr. Piere Castillo Priseriten O. Don Diego Cenefos de Cordova Nicolas Suardo Palomino.

Antonio Zevallos Matheo Arias del Castillo

CATALOGO

CATALOGO

El presente catálogo se divide en función del índice de esta tesis. En primer lugar se anotan a los azulejos sevillanos del taller de los Valladares que se conservan en los claustros de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de Lima, luego vienen los azulejos criollos o limeños fabricados antes de la aparición de Juan del Corral y finalmente los azulejos de este ceramista que se conservan en los monumentos para los que fueron hechos.

I. AZULEJOS HISPANOS

Se trata de mostrar una selección de motivos sevillanos del taller de los Valladares y no las colecciones completas. La catalogación seguirá el orden según las partes del zócalo: paños, frisos y pilastras; paneles independientes y frontales de altar. Se omitirá algunas consideraciones generales como la técnica de fabricación, que es la del azulejo plano pintado, y las medidas, pues un azulejo mide entre 13 a 13.5 cms. de lado.

I. a) **Convento de Santo Domingo**

Paños

1. DENOMINACION: Paño con cruces y aspas con motivos florales (Fig. 6).
UBICACION: Pared Este del claustro mayor, entre la puerta de ingreso y la de la sala del Recibidor.
DESCRIPCION: En este paño alternan dos motivos delineados con blanco que se forman por la unión de cuatro azulejos. El más importante es la cruz con cuatro flores blancas dispuestas ortogonalmente sobre fondo azul, y secundariamente el aspa que se forma en la unión de los ángulos del motivo anterior sobre fondo anaranjado y que también contiene un diseño floral. Finalmente, a los costados se observa otro motivo con dos formas romboidales con vegetales al interior. El estilo predominante es el mudéjar por el uso de lacería y por las formas estructurales de cruces y aspas simétricas con extremos puntiagudos que recuerdan a los alicatados y a ciertos artesonados mudéjares que subordinan a los diseños florales de rasgos renacentistas.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares, Triana, Sevilla.
FECHA: 1604-1606.
OBSERVACIONES: Es un motivo único, no se repite en ningún otro lugar de Lima. La obra de estos azulejos sevillanos se inició en 1604 y se concluyó en 1606.
CONSERVACION: Buena, con leves desprendimientos de la capa pictórica.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

2. DENOMINACION: Paño con lacería de polígonos encadenados (Fig. 7).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor.
DESCRIPCION: Lacería dorada con ribetes blancos que conforman polígonos octogonales irregulares repetitivos que se encadenan unos con otros en los ángulos de cada cuatro piezas. Tienen al interior un motivo de cuatro hojas, unos en blanco y verde y otros en blanco y amarillo, con una forma de estrella al medio sobre fondo anaranjado en unos y azul en otros. Asimismo, alternan en las partes enlazadas, pequeñas cadenetas de corte greco-latino. Predomina el estilo mudéjar por la lacería y los polígonos, que subordinan a los vegetales estilizados de corte manierista.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completa, en buen estado.
OBSERVACIONES: Este motivo se repite en otros lugares de este claustro.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

3. DENOMINACION: Paño con motivo de dos lóbulos conopiales de lazo (Fig. 8).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor, sexto paño.

DESCRIPCION: Motivo compuesto de cuatro piezas, diseñado en base a lacería blanca de estilo mudéjar, con dos lóbulos conopiales en la parte superior e inferior y con puntas a los lados, encierra un motivo floral ortogonal del cual salen cuatro flores hacia los ángulos y al exterior.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Es un diseño muy difundido en la azulejería sevillana, como se observa en otros paños de este claustro, así como en la limeña de Juan del Corral.

4. DENOMINACION: Paño de casetones con círculos y estrellas con motivos vegetales (Fig. 9).
UBICACION: Claustro mayor, pared Oeste, lado izquierdo.
DESCRIPCION: Lacería anaranjada sobre fondo blanco formando círculos en cuatro piezas que encierran cuatro hojas de acanto azules, rodeados por cuatro hojas estilizadas y volutas. Con la unión de los ángulos de cuatro piezas se forma una estrella de ocho puntas que alberga en su interior cuatro flores blancas de lis en fondo azul. Destaca el estilo mudéjar por el juego de lacería y por la preferencia geométrica. Los diseños de vegetales son de raigambre clásica.
AUTOR: Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completa.
OBSERVACIONES: Motivo único en Lima.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

5. DENOMINACION: Paño con motivo circular con ocho granadas (Fig. 10).
UBICACION: Claustro Mayor, pared Oeste, quinto paño.
DESCRIPCION: Compuesto en cuatro piezas. Se representa ocho granadas doradas con ribetes blancos dispuestas en círculo con un diseño floral al interior, en fondo anaranjado. Asimismo, en los ángulos figuran florecillas estilizadas sobre fondo azul intenso que recuerdan a los arabescos mudéjares. Con todo predominan los rasgos renacentistas o manieristas en su versión sevillana.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completa, en buen estado.
OBSERVACIONES: Motivo único.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

6. DENOMINACION: Paño con motivos de "punta de diamante" (Fig. 11).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor, décimo paño.
DESCRIPCCION: Motivo de corte renacentista o manierista, compuesto por cuatro piezas, que unidas conforman cruces blancas y azules alternadas con una flor en los cuatro ángulos. Producen la ilusión de volumen. Proviene de los tratados de arquitectura, específicamente del libro IV de Serlio, de los almohadillados que decoraban las paredes conocidos como "puntas de diamante".
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Buena, completa.
OBSERACIONES: Se repite en otros paños del zócalo.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949); Ferrer (1982).

7. DENOMINACION: Paño con combinación de "puntas de diamante" con tarjas (Fig. 12).
UBICACION: Claustro mayor, pared Sur.
DESCRIPCION: Motivo repetitivo de estilo manierista en el cual se combinan las puntas de diamante con formas pequeñas semejantes a tarjas de cuero recortado. Predomina el amarillo

sobre el azul y el blanco. Estos diseños tomados del libro de Serlio se combinaban en diversas maneras.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completo.
OBSERVACIONES: Motivo que también se aprecia en el claustro de San Francisco, combinado en diversas maneras.

8. DENOMINACION: Paño con motivo de cuatro jarrones y hombres vegetales (Fig.13).
UBICACION: Claustro Mayor, pared Sur, a la derecha de la puerta lateral de la iglesia.
DESCRIPCION: En cuatro piezas se ha representado un motivo principal repetitivo de cuatro pequeños floreros en azul, anaranjado y blanco que se unen ortogonalmente formando una aspa cuyos extremos se conforman de una cabecita con cuerpo vegetal sobre fondo amarillo dorado. Es un diseño de corte manierista por el empleo de jarrones y formas humanas fantásticas, tipo balaustrada o tipo grutesco.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Buena, completa. Con leves desgastes de la capa pictórica en las uniones de las piezas.
OBSERVACIONES: Este motivo se repite en otros paños de este zócalo y también en los azulejos limeños.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

9. DENOMINACION: Paño con motivo vegetal a modo de tarja (Fig. 14).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor, décimo paño.
DESCRIPCION: En cuatro piezas, se compone de hojas en verde, amarillo y ocre que se apertura a los lados como si fuera una tarja para contener un diseño floral en amarillo y blanco sobre fondo azul.
AUTOR: Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Es un diseño textil que formaba parte del repertorio del círculo de Alonso García en Sevilla hacia 1575.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949); Pleguezuelo (1989).

Pilastras

10. DENOMINACION: Pilastra con grutescos, *tipo a* (Figs. 15, 15a y 16).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor.
DESCRIPCION: Se compone de un conjunto de motivos conocidos como grutescos y dispuestos en pares idénticos e individualizados en cada pieza. De abajo hacia arriba se anotan: niños o puttis semidesnudos portando palmas, mascarones, diseño floral, cartelas con retratos de cabezas romanas coronadas con laureles, bolas gallonadas o jarrones con aves abajo y dos serpientes a modo de asas, pedestales con la fecha inscrita de "1606" y retablitos rematados con veneras con el escudo de la Orden Dominica y el monograma de la Virgen. El estilo es renacentista o manierista.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completa, buena.
OBSERVACIONES: Hay varios idénticos en este zócalo. En uno de ellos está inscrita la fecha de 1604 (Fig. 15a), lo que indica el inicio de su fabricación. En algunas solamente cambian los símbolos puestos en los retablitos de los remates. Estos entrepaños fueron destacados por el cronista de la orden P. Meléndez en 1681, quien los denominó pintura romana.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949); P. Meléndez (1681).

11. DENOMINACION: Pilastra de grutescos, *tipo a* (Fig. 17).
UBICACION: Pared Este del claustro mayor, lado izquierdo.
DESCRIPCION: Pertenece al tipo descrito anteriormente, la novedad está en que presenta la inscripción: "SEVILLA", aunque no la fecha. Ello indicaría el lugar de su fabricación y procedencia.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Completa, con cierto desgaste de la capa vítrea en la parte inferior.

12. DENOMINACION: Pilastra de grutescos, *tipo b* (Fig. 18).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, a la derecha del primer paño.
DESCRIPCION: Este diseño es un verdadero "subiente" ya que muestra una relación dinámica de pares de motivos en sentido ascendente. Así, dos atlantes desnudos sentados soportan un pedestal sobre el que se levanta un roleo tipo florero, del que salen dos bustos femeninos que sujetan y soportan un cartucho o medallón azul; seguidamente se enlazan con dos bustos de niños en actitud juguetona, sobre los cuales se alza una cabeza de mujer con velos flanqueada por dos pavos reales. Sobre ésta, se levanta otro pedestal con velos colgantes que encierran una flor y la inscripción: "1606", en ella descansan dos seres alados posiblemente arpías o esfinges, y sobre sus cabezas un arco rematado por un motivo floral y dos jarrones. Los colores son: blanco, verde azul, marrón, ocre, sobre fondo amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Buena y completa.
OBSERVACIONES: Este modelo se repite en varios entrepaños. Algunos están dañados. También se ha reproducido en azulejos limeños del siglo XVII y XVIII.

13. DENOMINACION: Pilastras de grutescos *tipo c* (Figs. 19, 19a y 19b).
UBICACION: Zócalo de la galería Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Es el menos abundante. Sobre una base de atlantes se levanta un roleo tipo *candelieri*, seguidamente presenta a dos mujeres fitomorfas que han de representar a sirenas, pues tienen el torso desnudo y de la cintura hacia abajo con hojas semejando las escamas de una cola de pez. Tienen en la cabeza un turbante y sostienen en las manos sendas ramas de laurel, sobre las cuales se alza parte de la orla y dos amorcillos. Los colores son los mismos que los anteriores, con fondo amarillo dorado
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1604-1606
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: En el cuarto pilar de la arquería de la galería Sur este diseño se reproduce parcialmente con piezas limeñas y sevillanas. Lo notable aquí es que los ocho azulejos sevillanos tienen la fecha inscrita de "1604", la cual sin duda indica también el año en que se celebró el contrato y el inicio de esta obra.

Frontal

14. DENOMINACION: Frontal de altar con la Virgen del Rosario (Fig. 20).
UBICACION: Galería Este del claustro mayor, altar del retablo de la Adoración de los Pastores.
DESCRIPCION: La estructura de la composición se basa en la del zócalo, y en este caso es notable la semejanza con un textil bordado. Obsérvese, por ejemplo, las guardillas que separan los espacios, son verdaderas cenefas de hilos entretejidos y de flecos en cuadrículas de varios colores. El centro de atención se encuentra en el paño que contiene una gran tarja con la figura de la Virgen del Rosario en cuerpo entero con el Niño en el brazo izquierdo sobre fondo dorado. A los lados se distribuyen simétricamente motivos de hojas y flores azules y doradas sobre fondo blanco. Flanquean el paño dos pilastras con diseño florales simples en verde, ocre y azul sobre fondo dorado. En la parte superior un friso con un roleo en cuyo centro dos angelitos

sujetan una tarja, con el escudo dominico, por los lados y en los extremos sendos medallones con monogramas de Cristo y la Virgen.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1604-1606.
CONSERVACION: Completa y buena. Es el único que se conserva de los cuatro que debieron haber venido de Sevilla.
OBSERVACIONES: Hay otro frontal en la galería Norte del claustro que solamente conserva del original una tarja con la representación de un fraile dominico.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

Frisos, guardillas y bases.

15. DENOMINACION: Friso de zócalo (Fig. 21).
UBICACION: Pared Sur del claustro.
DESCRIPCION: Una orla de hojas y flores se intercala con motivos de querubines y pares de angelitos que sostienen una tarja al medio con retratos de santos de la orden dominica. Estos angelitos sostienen además, en las manos, atributos de dichos santos. Los colores son el azul cobalto, el verde, el ocre, el amarillo dorado, el marrón, sobre fondo blanco. El estilo es manierista, logrado con finura y precisión en el dibujo y en la aplicación del color.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1606.
CONSERVACION: Muy buena.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949); P. Meléndez (1681).

16. DENOMINACION: Remate y guardilla. (Fig. No. 21).
UBICACION: Zócalo del claustro mayor de Santo Domingo.
DESCRIPCION: El remate del zócalo se compone de un querubín que se repite. Igualmente en las guardillas se repite un motivo en forma de medallón con un diseño floral.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares
FECHA: 1604-1606.

17. DENOMINACION: Plinto y esquineros.
UBICACION: Zócalo del claustro mayor.
DESCRIPCION: El plinto a su vez se compone de un motivo de olas u ondas con ovas que se repite. Del mismo modo los esquineros se componen de un solo motivo, un diseño floral en blanco sobre azul cobalto y amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1604-1606.

I. b) **Convento de San Francisco**

Paños

18. DENOMINACION: Paño con motivo de lacería en forma de estrella (Fig. 25).
UBICACION: Pared Este del claustro, octavo paño.
DIMENSIONES: 13.2 x 13.2 cada azulejo / paño con 14 x 27 ½ filas de azulejos.
DESCRIPCION: Lacería amarilla con ribetes blancos en forma de estrella de estilo mudéjar, compuesta en cuatro azulejos, y que encierra un florón circular estilizado en blanco, ocre y verde sobre fondo azul.
CONSERVACION: Completo.
OBSERVACIONES: También se observa este motivo en el frontal del retablo de la sala capitular de este convento.

19. DENOMINACION: Paño con motivo mudéjar circular de lazos entrecruzados sobre fondo azul (Fig. 26).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Medallones en base a lacería blanca y volutas que se enlazan unos con otros albergando diseños florales.
CONSERVACION: Completa.
OBSERVACIONES: Este motivo también se observa en versión criolla en la ante portería de este convento.

20. DENOMINACION: Paño con motivo floral de cuatro pétalos (Fig. 27).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, séptimo paño del zócalo.
DESCRIPCION: Dispuesto en aspa y formado de cuatro pétalos o lóbulos que se extienden hacia los ángulos de las cuatro piezas que conforman el motivo. El diseño en su conjunto parece un arabesco o ataurique mudéjar.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1920-21
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Motivo único en Lima. Sancho Corbacho (1949) considera que es difícil que se encuentre en la misma España.

21. DENOMINACION: Paño con casetón a base de lacería (Fig. 28).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, quinto paño
DESCRIPCION: Diseño de lacería amarilla a manera de casetón de artesonado clásico. Es de forma octogonal que se repite en cada cuatro piezas en las que se combinan círculos y estrellas, conteniendo diseños estilizados de vegetales, de hojas y flores tipo ataurique en blanco sobre azul.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Es un motivo único, pero variante del tipo casetón renacentista o manierista.

22. DENOMINACION: Paño con diseño de rombo con motivo floral (Fig. 29)
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, tercer paño, lado izquierdo.
DESCRIPCION: Diseño floral repetitivo dispuesto en un rombo que se compone en dos azulejos. Los colores son blanco, azul y amarillo dorado. El estilo es renacentista.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Se repite en otros paños de este claustro.

23. DENOMINACION: Paño con motivos de "clavo" o "punta de diamante" (Fig. 30).
UBICACION: Pared Este del claustro mayor, octavo paño.
DIMENSIONES: 13.2 x 13.2 cms. cada azulejo. / paño con 14 x 23½ filas de azulejos.
DESCRIPCION: El paño presenta cuatro motivos individualizados que al unirse se complementan unos con otros. El más grande es un recuadro dividido diagonalmente en azul y blanco y un cuadrito central con una flor. Sus lados son semejantes a cueros recortados de estilo manierista como en las tarjas como también lo son los otros motivos como el del óvalo, o de los "alacranes" o herrajes manieristas, y el que se forma con los ángulos que es una punta de diamante en azul y blanco encerrado en un cuadro.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Completa, buena.

OBSERVACIONES: Son diseños extraídos de los tratados de arquitectura del siglo XVI, especialmente del Libro IV de Serlio. También están en otros paños de este claustro y en el del convento de Santo Domingo como se ha visto.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949); Ferrer (1982).

24. DENOMINACION: Paño con hojas de vid (Fig. 31).
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor, tercer paño.
DESCRIPCION: Motivo de lacería dorada con ribetes blancos que forman hojas de vid blancas, en cuatro piezas, dispuestas ortogonalmente, y con nervaduras en marrón sobre fondo azul oscuro. El estilo de lacería es mudéjar y la hoja de vid es un motivo clásico.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Buena y completa.
OBSERVACIONES: Motivo único en Lima.
BIBLIORAFIA: Sancho Corbacho (1949).

Pilastras

25. DENOMINACION: Pilastra con grutescos *tipos 1* (Fig. 32).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, lado izquierdo.
DESCRIPCION: El diseño se compone primeramente de un roleo de acanto con volutas, dos arpías y dos palomas; siguen frutos en una tela, un querubín sobre cuya cabeza hay una cartela con la fecha "1620", sobre la cual se levanta el busto desnudo de una mujer (arpía o esfinge) y a los lados una mariposa y un mascarón de perfil cuyas lenguas se unen a su pecho. Finalmente, un par de jóvenes desnudos sostienen un diseño vegetal que son las colas de dos figuras zoomorfas que parecen dragones o demonios. Los colores son los ya descritos, sobre fondo amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620
CONSERVACION: Buena y completa.
OBSERVACIONES: En este zócalo hay varias pilastras iguales.

26. DENOMINACION: Pilastra con grutescos, *tipo 2* (Fig. 33).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, lado izquierdo.
DESCRIPCION: De abajo hacia arriba, un roleo de hojas de acanto en perfil y con volutas, le sucede un par de arpías (cabezas de mujer con cuerpo de ave), una ave o paloma en vuelo, un par de aves fénix que picotean una flor, dos jarrones y como remate dos puttis que sostienen en medio una corona de laurel y a los lados una palma. Los colores son los ya descritos para este zócalo sobre fondo amarillo dorado.
AUTOR: Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Tiene una pieza que no corresponde al diseño, está junto a la paloma, en la séptima fila y presenta dos hojas de acanto. En su lugar debía ir otra paloma.
OBSERVACIONES: No forman una subiente continúa sino que se han fundido aquí dos tipos de diseño.

27. DENOMINACION: Pilastra de zócalo con grutescos, *tipo 3* (Fig. 34).
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor.
DESCRIPCION: Presenta un impecable dibujo y colorido. De abajo hacia arriba se observa un cesto con frutos del cual se elevan hojas y flores sobre cuyos extremos posan dos aves fénix unidas por una pata. Continuando el roleo se intercalan dos puttis portando palmas y un par de querubines. Los colores están bien definidos y las tonalidades debidamente graduadas. El fondo es amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620

CONSERVACION: Muy buena y completa.

28. DENOMINACION: Pilastra con orla vegetal, (Fig. 35).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Orla compuesta de tallos carnosos a manera de grecas en azul y blanco, con hojas curvadas tipo voluta en azul cobalto, verde y anaranjado sobre amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Completa.

Frisos, bases, guardillas y plinto

29. DENOMINACION: Friso con roleo y medallones con santos (Figs. 36 y 36a).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Roleo de tallos vegetales con hojas y flores azules y verdes en dinámico movimiento ondulante. En él se intercalan motivos de puttis con garrote y escudo en actitud de enfrentamiento a una ave fénix, y dos angelitos portando una tarja con el retrato de un santo o beato franciscano. Solamente cambian a lo largo del friso los retratos de los santos. Los colores son el blanco, marrón, ocre, verde, azul cobalto y el amarillo dorado como fondo.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Con algunas malas recolocaciones. En algunas secciones, en el límite con las pinturas murales del claustro, hay faltantes de verduguillos. Cabe anotar que el zócalo carece de cresta o remate.
OBSERVACIONES: Son diseños similares a los del zócalo de Santo Domino. En España, estos diseños fueron difundidos por Augusta hacia 1575.
BIBLIOGRAFIA: Ainaud Lasarte (1950).

30. DENOMINACION: Base con grutescos y motivos de montería (Fig. 37).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor, debajo del primer paño.
DESCRIPCION: Segmento de la base compuesto de dos filas de azulejos. Se observa, de izquierda a derecha, una cartela cuadrangular con volutas de diseño floral muy estilizado al interior, continúa un roleo similar al del friso (No. 29), en donde se suceden aves fénix, serpientes, liebres, y perros moteados de cacería.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Aquí no se dan medallones, y parece ser un espacio destinado más al tema de la cacería.

31. DENOMINACION: Base de grutescos y montería (Fig. 38).
UBICACION: Pretil de la arquería Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Es similar al de los zócalos. En este segmento se observa el diseño estilizado de un mascarón.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.
CONSERVACION: Está manchado de cera de piso y presenta desgaste en la capa pictórica. Más abajo las guardillas y el plinto están totalmente recubiertos de cera.

32. DENOMINACION: Guardillas y plinto.
UBICACION: Galería Oeste del claustro.
DESCRIPCION: Tomados de los diseños del tratado de arquitectura de Serlio, las guardillas se componen de un motivo de cadena o entrelazado y el plinto de una sucesión de olas u ondas.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA: 1620-21.

Frontal

33. DENOMINACION: Frontal de altar de retablo (Fig. 39).
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor.
DIMENSIONES: 13.1 x 13.1 cada azulejo.
DESCRIPCION: Compuesto por un friso, un paño y dos pilastras, decorados por un motivo vegetal con tallos carnosos a la manera de un bordado textil. En el friso dos medallones con los monogramas de Cristo y la Virgen y en el paño un pequeño jarrón al centro como eje de simetría de la composición vegetal. Los colores son los mismos sobre fondo amarillo dorado.
AUTOR: Taller de Hernando de Valladares.
FECHA; 1620-21.
CONSERVACION: Buena y completa.
OBSERVACIONES: El motivo vegetal se da también en la pilastra de grutescos *tipo 4*, y en Sevilla también fue muy difundido.
BIBLIOGRAFIA: Sancho Corbacho (1949).

Representaciones en Paneles individuales:

34. DENOMINACION: Atlantes (Fig. No. 40.).
UBICACION: Pared Sur del claustro, junto al retablo.
DESCRIPCION: Panel de estilo manierista, en el que dos atlantes con el torso desnudo soportan un capitel cuya columna se funde con sus cuerpos en tres cuartos, que a su vez culminan en dos grandes volutas dispuestas simétricamente sobre una base. Se asemeja a los estípites de la arquitectura manierista. Los atlantes están coronados de laureles y visten un cinturón con mascarón y un faldón del que cuelga un motivo vegetal. Las figuras están delineadas en marrón claro, los demás colores son los ya señalados: verde, azul y ocre claro sobre fondo amarillo dorado.
AUTOR: Taller de los Valladares.
FECHA: 1621-38.
CONSERVACION: Completa y buena.
OBSERVACIONES: Estos atlantes se repiten en otros sectores del claustro, como en los pilares esquineros de la arquería y en los ángulos de las paredes. Sobre estos paneles, se ha colocado un friso con una orla y un panelito con la imagen de Fray Juan Gómez con el Niño.

35. DENOMINACION: Fray Juan Gómez (Fig. 40).
UBICACION: Friso sobre el panel con la figura de atlante en la pared Oeste del claustro.
DIMENSIONES: 2 x 2 filas de azulejos.
DESCRIPCION: En el friso con orla se ha pintado en un panelito cuadrado, sobre fondo blanco, el retrato en medio cuerpo del franciscano Fray Juan Gómez, enfermero y amigo que fue de San Francisco Solano. Sostiene en su brazo derecho al Niño Jesús que viste túnica con líneas verde y marrón, y en la otra mano una rosquilla. En la parte superior está la inscripción: "Fr. JVGMES".
AUTOR: Atribuido al taller de los Valladares, Triana, Sevilla.
FECHA: 1621-38.
CONSERVACION: Completa.
OBSERVACIONES: El estilo del dibujo es ligeramente duro e impreciso pero el modelado del vestido es correcto y volumétrico. El mismo que se repite sobre otros paneles de atlantes. Cabe recordar que el santo falleció en 1631 y fue quien gestionó la donación de estos azulejos en 1620.

36. DENOMINACION: San Francisco Solano (Figs. 41, 42 y 43).
UBICACION: Pilar de la arquería Este del claustro.
DESCRIPCION: Se representa al Santo de pie, con la cabeza ligeramente volteada a la izquierda. Sostiene en la mano derecha, a la altura del pecho, un crucifijo y un ramo de flores blancas, y en la otra, pegada al cuerpo, una rama de palma. A sus pies, hincados de rodillas, tres indios "americanos". En la parte superior nubes densas y cerca a la cabeza la inscripción: "FR.

FRCO SOLANO", que es una muestra de que el santo todavía no era oficialmente denominado como tal. El suelo está demarcado con un color gris, verde y marrón con algunas flores. En el ángulo inferior derecho una importante inscripción marca la fecha de culminación de estos azulejos con santos, a saber: "ACABOSE AÑO DE 1638 / EN 3 DE SEPE [setiembre]". Cabe destacar la calidad del dibujo y la pincelada. El trazo y el modelado son vigorosos, precisos y armoniosos, especialmente en la cabeza y en el vestido, marcado de rasgos barrocos de claroscuro y volumen contemporáneos a su momento. La expresión hierática del rostro con la mirada perdida, podría deberse a que el modelo original haya sido uno de los retratos del santo que se pintó directamente a su fallecimiento. Los rostros de los indios del lado derecho muestran menores efectos claroscuristas y las manos son un tanto desproporcionadas lo que podría deberse a la intervención de otro pintor.
AUTOR: Atribuido al taller de Benito de Valladares.
FECHA: 1638.
CONSERVACION: Falta la cabeza original del indio de la izquierda, la misma está reemplazada por otra del siglo XVIII. Hay algunas piezas mal recolocadas en la parte del suelo pero que no afectan mayormente la composición.
OBSERVACIONES: Dada la importancia del personaje el tratamiento en la composición es cuidadoso y de muy buena calidad.

37. DENOMINACION: Juan Duns Escoto, santo franciscano (Figs. 44 y 45).
UBICACION: Panel en el octavo pilar de la arquería Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: El santo aparece sentado en un sillón frailero al lado de su escritorio en posición de tres cuartos, casi frontal y mirando hacia el espectador. Tiene en la mano izquierda una pluma y la otra apoyada sobre un libro. En primer plano, sobre la mesa con mantel verde, están dos birretes, atributos de su doctorado en teología. El dibujo es preciso y el modelado de los paños magnífico que producen la ilusión armónica de volumen y claroscuro, indicios de barroquismo. Sin duda ejecutados por un pintor de primer nivel en Sevilla, que Benito de Valladares, por entonces a cargo del taller, habría contratado expresamente para la ejecución de esta serie de santos. A la derecha de la cabeza está la inscripción: "ESCOTO" y en la parte superior nubes azules, anaranjadas y blancas que muestran el trabajo de otra mano, al igual que para el dorado del fondo y el verde para el piso.
AUTOR: Atribuido al taller de Benito de Valladares.
FECHA: 1638.
CONSERVACION: Hay mala recolocación de una pieza en el brazo derecho del santo e incrustación de siete azulejos en la parte inferior con motivos de "clavo" que no corresponden al diseño original. La guardilla y verduguillos que enmarcan el panel también presentan piezas que no le corresponden.
OBSERVACIONES: Encima de este panel, hay otro pequeño, en el que se ha representado una tarja sostenida por dos angelitos con la imagen de la Virgen Inmaculada rodeada por algunas de sus letanías (Fig. 45). El dibujo no es tan logrado como en el panel del santo, es duro, impreciso y desproporcionado. El tema de la Inmaculada se relaciona intrínsicamente con Escoto, puesto que él fue un defensor importantísimo de su dogma.

38. DENOMINACION: Mártir franciscano del Japón crucificado (Fig. 46)
UBICACION: Pilar de la arquería Oeste del claustro.
DESCRIPCION: Franciscano crucificado con una lanza en cada costado que le atraviesa el tórax diagonalmente de abajo hacia arriba. Tiene la cabeza ligeramente volteada a la izquierda mirando hacia arriba y recibiendo un rayo de luz. No está enclavado sino sujeto por grilletes en las muñecas y pies, apoyado sobre un pedestal. En el ángulo superior derecho está la inscripción: "S. GONZALO GARCIA." En la parte inferior, debajo de sus pies, un árbol a cada lado y el terreno verdoso con algunos helechos. Son notables los escorzos de los pies, rostro y la cruz. El vestido finamente modelado y la expresión del rostro, todavía vivo, sin dolor sino de dulce resignación a la espera de algo maravilloso. El fondo es amarillo dorado.
AUTOR: Atribuido al taller de Benito de Valladares.
FECHA: 1638.

CONSERVACION: Buena. Solamente falta un verduguillo en el marco inferior.
OBSERVACIONES: Representa un hecho histórico sucedido en Nagasaqui, Japón, en 1597, cuando la evangelización franciscana fue rechazada y perseguida por el emperador japonés.

39. DENOMINACION: Mártir franciscano del Japón sometido a la degollación (Fig. 47.)
UBICACION: Sexto pilar de la arquería Oeste del claustro mayor.
DESCRIPCION: Franciscano en primer plano, de rodillas, el rostro con expresión de dulce resignación ante el martirio de la degollación que está a punto de sufrir de manos de un verdugo, quien ha levantado una hacha para asestarle un golpe en el cuello. Sobre su cabeza la inscripción: "S. ANGELO". En la parte superior, entre nubes, un angelito desciende portando una palma, atributo del triunfo sobre el martirio.
AUTOR: Atribuido al taller de Benito de Valladares
FECHA: 1638.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: En realidad la escena no corresponde al hecho histórico pues estos mártires fueron crucificados y atravesados con dos lanzas.

II. AZULEJOS LIMEÑOS O CRIOLLOS ENTRE 1600-1640

Aparte de los azulejos encontrados en las excavaciones de monumentos coloniales, son escasos los azulejos fabricados en este periodo que se conservan en los monumentos. Solamente en los claustros de los conventos de Santo Domingo y San Francisco se evidencian *in situ* algunos ejemplares.

Pilastras

40. DENOMINACION: Pilastra con grutescos (Fig. 48).
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor de Santo Domingo, lado derecho.
DESCRIPCION: Es el *tipo a* de los azulejos sevillanos descrito en el No. 10 de este catálogo. La novedad está en que presenta la inscripción "FECIT GARRIDO" en los pedestales de las canéforas, con lo que se demuestra la intervención de otro ollero en estos zócalos de Valladares muy tempranamente y que sin duda ha de ser el ollero Martín Garrido, quien en 1619 concertó con los dominicos para fabricar azulejos semejantes a los de la sala del palacio real. Vale observar que solamente las canéforas parecen ser obra suya además de la inscripción. Aunque muestra buen dibujo los colores son ligeramente desvaídos en relación a los sevillanos que hay en esta misma pilastra, como en el remate de veneras.
AUTOR: Martín Garrido, Lima.
FECHA: 1620.
CONSERVACION: En la inscripción le faltan las dos primera letras, debió decir "ME" Es una "restauración" bien ejecutada. Sin embargo, por lo que se observa en varias pilastras de esta galería Norte, quizás debido a la recolocación de piezas en 1915-20 se han mezclado piezas sevillanas con las de Garrido, de tal manera que estas pilastras muestran parcialmente azulejos sevillanos y limeños.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

41. DENOMINACION: Pilastra de zócalo (Fig. 49).
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor.
DESCRIPCION: Es el mismo tipo anterior, con la salvedad que presenta la fecha inscrita de "1620".
AUTOR: Martín Garrido.
FECHA: 1620
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Solamente algunas piezas son de Garrido, las otras son sevillanas.

42. DENOMINACION: Pilastra de zócalo (Fig. 50)
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor.
DESCRIPCION: Es el mismo modelo que el anterior. Se diferencia solo por presentar la siguiente inscripción: "VIVA MARIA". El tipo de letra es similar al de la Inscripción "[Me] Fecit Garrido", por lo tanto es un indicio más de que es obra de este ceramista.
OBSERVACIONES: Al igual que en las anteriores, está mezclada con piezas sevillanas. Básicamente son las canéforas las piezas de Garrido. Otras pilastras, que no tienen inscripciones, en esta galería Norte también muestran las mismas características.

43. DENOMINACION: Pilastra con grutescos (Fig. 51)
UBICACION: Pared Oeste del claustro mayor del convento de San Francisco, junto a la puerta de ingreso, lado izquierdo.
DESCRIPCION: De abajo hacia arriba, un roleo a base de volutas y hojas se intercala con dos angelitos arrodillados sobre el piso, un par de aves, la fecha inscrita de "1639" debajo del busto de una mujer, seccionada por la mitad porque faltan tres piezas. Remata con un par de niños desnudos que sujetan un dragón fitomorfo. Imita a las pilastras sevillanas de este zócalo, pero con una combinación de elementos de una y otra. Los colores son los mismos que los empleados en los zócalos sevillanos, pero por su opacidad se deduce su fabricación en Lima.
AUTOR: Anónimo. Posiblemente Juan del Corral.
FECHA: 1639.
CONSERVACION: Incompleta. Faltan tres azulejos seguidos a partir de la novena fila izquierda.
OBSERVACIONES: Por la opacidad de los colores, por el estilo y por la fecha de 1639, en que posiblemente del Corral ya era azulejero, se le puede atribuir esta pilastra. Además porque tuvo a su cargo varias obras tanto en la iglesia como en el convento de San Francisco.

III. **AZULEJOS DE JUAN DEL CORRAL**

Las obras que se conservan de este azulejero se encuentran también en los referidos claustros y en otros ambientes de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, y también en otros monumentos como la Catedral y el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Estos azulejos serán catalogados en el orden dispuesto para los azulejos hispanos.

II. a) **Convento de San Francisco**

44. DENOMINACION: Paño con diseño circular con bordes entrelazados y con volutas (Fig. 52).
UBICACION: Décimo paño de la pared Norte del claustro.
DIMENSIONES: 14 x 14 filas de azulejos.
DESCRIPCION: Motivo circular de lacería mudéjar en blanco que encierra un motivo floral en forma de estrella en fondos azul y amarillo respectivamente.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1641.
CONSERVACION: Completo.
OBSERVACIONES: Al igual que el anterior ha de corresponder al contrato con Mispilibar. El motivo se encuentra también en la ante-portería.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

45. DENOMINACION: Paño con lacería azul con círculos y motivos florales (Fig. 53).
UBICACION: Pared Norte del claustro mayor.
DESCRIPCION: Lacería azul sobre fondo blanco conformando círculos, en cuatro piezas de azulejos, abiertos a los lados y con un diseño floral al interior. Similarmente, en los ángulos se forma otro motivo cruciforme. Los colores son opacos y son melón, verde, azul y blanco. El

estilo puede ser considerado como criollo, por su facilismo decorativo y por estar lejano al mudejarismo y al manierismo.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1641.
CONSERVACION: Buena y completa.
OBSERVACIONES: En 1641 Juan del Corral se concertó con Mispilibar para fabricar azulejos para el claustro, y estos deben ser.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

46. DENOMINACION: Paño con motivo en base a cinco círculos yuxtapuestos (Fig. 54).
UBICACION: Primer paño de la pared Este del claustro mayor.
DESCRIPCION: El diseño de carácter repetitivo se compone de un círculo mayor rodeado de otros cuatro de menor tamaño. Tienen al interior diseños florales estilizados. Los colores son: azul, amarillo, verde, anaranjado y ocre.
AUTOR: Juan del Corral
FECHA: 1641.
CONSERVACION: El paño tiene añadido algunas piezas que no le corresponden.
OBSERVACIONES: También ha de ser parte del contrato de Juan del Corral con Mispilibar. Este motivo también se encuentra en la ante portería y portería franciscanos y en el claustro de Santo Domingo

47. DENOMINACION: Paño con motivo en forma de medallón con cuatro segmentos (Fig. 55).
UBICACION: Sexto paño del zócalo de la pared Norte del claustro mayor.
DESCRIPCCION: Motivo compuesto en cuatro piezas de azulejos, en forma de medallón con los bordes dividido en segmentos curvos con volutas en blanco. Encierran un florón sobre fondo azul y amarillo.
AUTOR: Taller de Juan del Corral
FECHA: 1641.
CONSERVACION: Completo.
OBSERVACIONES: Ha de ser parte de lo estipulado en el contrato entre Juan del Corral y Francisco Mispilibar en 1641, para hacer azulejos para este claustro. Este motivo también se encuentra en la ante portería y portería franciscanas y en el claustro dominico.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

48. DENOMINACION: Paño con motivos diversos (Fig. 58).
UBICACION: A la de derecha de la puerta de ingreso en la ante portería.
DESCRIPCION: Varios tipos de rosetones compuestos en cuatro piezas conforman esta parte del zócalo. Se observan motivos de cuatro jarrones con vides dispuestos en aspa sobre fondo amarillo. Motivos mudéjares de lacería entrecruzada circular encerrando una forma de estrella con motivo floral, polígonos encadenados, y otros en forma ovalada de casetón de artesonado con un motivo floral o pares de cestos con frutas al interior.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Incompleta. Mala recolocación de piezas.
OBSERVACIONES: La mayor parte de estos motivos se observan en los azulejos sevillanos tratados aquí. Estilísticamente corresponden a Juan del Corral, pero es posible que algunos no sean parte del diseño original. Sin embargo, podrían haberse traído de otras partes del convento o de la iglesia en las que trabajó este ceramista.

49. DENOMINACION: Paño con motivos circulares (Fig. 59).
UBICACION: Ante-portería del convento, pared del altar, lado izquierdo.
DESCRIPCION: El paño presenta dos motivos distintos que no guardan ninguna relación entre sí. Por un lado, está el motivo circular con cuatro flores acampanuladas azules al interior dispuestas radialmente sobre fondo blanco. El otro es de lazos blanco y ocre entrecruzados y con volutas que encierra una estrella poligonal amarilla con un diseño floral al medio.

AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Mala recolocación de piezas.
OBSERVACIONES: Esta mala recolocación puede deberse a la destrucción de sus piezas por los muchos terremotos que Lima ha sufrido.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

50. DENOMINACION: Paño con círculos yuxtapuestos y diseños florales estilizados (Fig. 60)
UBICACION: Portería
DESCRIPCION: Paño compuesto por motivos circulares. Uno al centro de mayor tamaño, con un diseño estilizado en blanco sobre amarillo dorado al interior, y otros cuatro dispuestos en cruz en colores amarillo, azul, blanco y verde. En los espacios angulares de cada cuatro piezas se forman diseños florales estilizados a modo de ataurique mudéjares (Diseño semejante al No. 46 de este catálogo).
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: También se encuentra este motivo en el claustro de este convento. En la guardilla de este paño se lee las primeras palabras de la siguiente inscripción: "(...) MENEZ MENACHO DIO DE LIMOSNA ESTOS AZULEJOS VUESTRAS REVERENCIAS LO ENCOMIENDEN A DIOS AÑO DE 1643." (Fig. 64)

51. DENOMINACION: Paño con motivos de marquetería y de lacería (Fig. 61).
UBICACION: Ante portería, pared frontal a la puerta de ingreso, junto a una ventanilla [hoy puerta].
DESCRIPCION: El motivo original de este paño parece ser el casetón de marquetería de forma octogonal encerrando diseños florales. Los colores son: verde, azul, amarillo y blanco. El otro motivo se compone de lacería amarilla formando octógonos irregulares encadenados entre sí con diseños florales sobre fondo azul.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Incompleto.
OBSERVACIONES: El original parece ser el de marquetería pues está en relación con los verduguillos, mientras que el otro completa, al parecer, piezas faltantes.

52. DENOMINACION: Paño con motivo vegetal con jarrones y herrajes (Fig. 62).
UBICACION: Portería.
DESCRIPCION: En base a pares de azulejos, el diseño tiene la forma de herrajes contrapuestos en azul oscuro que contienen hojas menudas, que se intercalan con floreritos en igual disposición. Se puede afirmar que es un motivo típico de raigambre sevillana por su preferencia por la estilización de vegetales donde se pierden los rasgos mudéjares y manieristas.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
OBSERVACIONES: También se aprecia este motivo en un paño del claustro franciscano y sin duda del taller de Juan del Corral.

53. DENOMINACION: Paño con medallón con ocho lóbulos conopiales (Fig. 63).
UBICACION: Portería del convento
DESCRIPCION: Motivo de paño dispuesto en cuatro piezas, tiene la forma de un medallón compuesto de ocho lóbulos conopiales en lacería blanca, que encierra un diseño floral en blanco sobre azul oscuro. El fondo del paño es amarillo dorado y con los medallones alternan otros diseños florales en forma circular que se forman en las uniones de los ángulos.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena.

OBERVACIONES: También se observa en el claustro de este convento.

54. DENOMINACION: Remate y partes de zócalo (Figs. 64 y 65).
UBICACION: Portería.
DESCRIPCION: La cenefa que cumple la función de friso o remate del zócalo se compone de un ribete de cuentas sobre la que se levantan dos hojas tipo acanto o palmeta, una chica y otra grande, intercaladas, en amarillo y azul sobre fondo blanco. Los verduguillos azules delimitan otra guardilla más angosta, compuesta por medio azulejo, en la que va la inscripción citada anteriormente y un diseño de cadeneta, visto también en los zócalos sevillanos de este claustro. Los paños de este segmento de zócalo son los ya mencionados con motivos de medallones con lóbulos conopiales compuestos de lazos.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Los diseños de estos paños también se observa en el claustro.

55. DENOMINACION: Frontal de altar (Figs. 66, 67 y 68).
UBICACION: Altar del tríptico de la Pasión de Cristo, ante-portería del convento.
DESCRIPCION: Frontal compuesto de un friso, un paño y dos pilastras. El friso tiene una orla similar al del zócalo sevillano de este claustro, es decir una orla en la que se intercala un putti con garrote enfrentándose a una ave fénix, y medallones. El medallón de la izquierda contiene la figura de San Juan Evangelista en fondo apaisado, de pie, con la pluma en la mano derecha y en la otra un libro y a sus pies una ave con un bolsito en el pico. El del centro es una tarja sujetada por dos angelitos, en la que se representa a la Virgen de los Dolores, sentada al pie de la cruz del Calvario, con una espada clavada en el pecho y a cada lado un angelito arrodillado. El medallón de la derecha presenta a una mujer joven de pie con aureola, es María Magdalena quien sostiene un frasco de perfume y un libro, a sus pies está una calavera. Debajo del friso va una guardilla con un ribete de cuentas y rombos, y cuadrados que semejan flecos. Las pilastras se componen de un diseño inspirado en los roleos del zócalo sevillano de este convento con la diferencia que aquí se coloca un medallón flanqueado por cabezas de ave fénix picoteando unos frutos. Los medallones representan a un ángel de pie con símbolos de la Pasión: el de la izquierda con la lanza de Longino en la mano, y el de la derecha, con la lanza y la esponja empapada con vinagre. El paño central se compone de un diseño floral abstracto y de otro circular en base a cintas azules. Al medio una gran tarja con la representación de un monje examinando un esqueleto en una mesa. Sobre su cabeza, una filacteria con la frase: "QUIEN SERA QUE TAL NO SEA." Los colores empleados son los mismos que los del zócalo sevillano, es decir, verde, azul, amarillo dorado, anaranjado, marrón y blanco, pero de tonos más bajos, especialmente el azul. El fondo es dorado a excepción del de los medallones que es blanco. Los esquineros son iguales a los sevillanos.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena, completa.
OBSERVACIONES: Si bien es cierto que del Corral se basa en los modelos de frontal y de zócalo de Hernando de Valladares, lo cierto es que selecciona los motivos que retoma con un toque creativo, los simplifica y los adecua a su manera, y a la función del recinto.

56. DENOMINACION: Decoración tipo frontal de altar (Figs. 69, 70 y 71).
UBICACION: Pared frente a la puerta de ingreso de la ante-portería.
DESCRIPCION: En disposición semejante al frontal del altar del tríptico de La Pasión forma parte del zócalo y no de un altar propiamente dicho. El friso presenta tres medallones intercalados con el motivo del putti y el ave fénix. En el medallón de la izquierda Santiago Apóstol a caballo vistiendo armadura, con la espada en la mano derecha, aplastando a unos moros caídos. El del centro, sostenido por dos angelitos, tiene la inscripción: "S. LAZARO", quien está sentado sujetando unas muletas y acariciando la cabeza de un perro; y el de la derecha presenta a San Martín de Tours a caballo cortando su capa para compartirla con un

mendigo. El paño se compone de un motivo circular de artesonado con diseños florales, y al medio, enmarcado por verduguillos, una gran cartela adornada con vegetales con la representación de la Muerte en forma de un esqueleto de pie sosteniendo la guadaña y un reloj de arena, y a sus pies una tiara y una mitra papales, y el cetro y la corona de rey. Sobre su cabeza una filacteria con la inscripción: "MENENTO NOVISSIMA TUA ET IN ETERNUN NON PECCAVIS." ("Acuérdate de tus postrimerías y nunca pecarás") Las pilastras son semejantes y están inspiradas en las de los zócalos sevillanos. Se conforman de un busto o esfinge en cuya base posan dos aves y a los lados dos mascarones cuyas lenguas se comunican con los pechos de la mujer, sobre cuya cabeza se levanta un medallón circular rematado con un diseño vegetal. El medallón de la izquierda contiene el símbolo de los brazos cruzados de Cristo y San Francisco junto a la cruz, y el medallón de la pilastra derecha presenta a las cinco llagas o estigmas de Cristo. Cabe anotar que los colores son los mismos que el del frontal del tríptico.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena, completa.
OBSERVACIONES: Es la única composición en forma de frontal de altar colocado en un zócalo que se conoce en Lima.
BIBLIOGRAFIA: Cabanillas (1998).

57. DENOMINACION: Panel con el escudo de la Orden Franciscana (Fig. 72).
UBICACION: Ante portería, a la izquierda de la puerta de ingreso.
DIMENSIONES: 5 x 4 filas de azulejos.
DESCRIPCION: Dentro de un paño con motivos decorativos diversos, se encuentra una tarja adornada con hojas de acanto y cabezas de ave, en cuyo interior se ha representado los brazos cruzados de Jesucristo y de San Francisco de Asís adjuntos a la cruz, en cuya base se ha representado las cinco llagas o estigmas de Cristo. Los colores empleados son azul oscuro, verde, marrón, amarillo, ocre y blanco.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Completo, solamente con desgaste de la capa pictórica de dos verduguillos.
OBSERVACIONES: Encima de este panel hay otro más pequeño que contiene el monograma de María, con las mismas características estilísticas.

58. DENOMINACION: Frontal de altar de la Santa Cruz (Fig. 73 y 73b).
UBICACION: Altar de la Santa Cruz en la portería.
DESCRIPCCION: La disposición estructural es la misma que en la ante portería, con los motivos de paño ya mencionados. Presenta medallones en las pilastras y al medio del paño. En la izquierda presenta a San Juan Bautista que sostiene el estandarte con la inscripción: "ECCE AGNUS DEI" ("Este es el cordero de Dios") y el cordero místico en las manos. El medallón central es el más ornamentado y presenta a las santas sevillanas Justina y Rufina, patronas de la cerámica, con palmas en las manos y con la Giralda, la torre más importante de Sevilla al medio y con el Niño Jesús de pie como remate. En el medallón de la pilastra derecha se encuentra San Sebastián atado al tronco con flechas clavadas en su cuerpo. Las pilastras presentan el mismo diseño de roleo y grutescos que los anteriores frontales.
AUTOR; Juan del Corral.
FECHA: 1643.
CONSERVACION: Buena.

III. b) **Capilla Real**

59. DENOMINACION: Escudo del Virrey Conde de Salvatierra (Fig. 74).
UBICACION: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú
DIMENSIONES: 10 x 10 azulejos. Cada azulejo mide 12.7 x 12.7 cms.
DESCRIPCION: El escudo es cuartelado. Los cuarteles del diestro, el superior con trece bezantes de oro en campo anaranjado, y que debiera ser de gules; el inferior con tres barras

jaqueladas en oro y marrón, que debiera ser en sable o negro, sobre campo de plata. Los dos cuarteles del siniestro tienen en el superior un segmento de la luna, reversada, con las puntas hacia abajo en blanco o plata, sobre campo azur; en el inferior dos castillos de oro en campo anaranjado, que debiera ser de gules, y debajo en medio sobre un espacio mantelado un león marrón pasante sobre campo de plata. El escudo está rematado por una corona ducal y tiene en los bordes, a los lados y abajo, trece banderines.
AUTOR: Atribuido al taller de Juan del Corral.
FECHA: 1649-1650
CONSERVACION: Buena.
BIBLIOGRAFIA: Haidée Di Doménico Suazo (1944), Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1916 y 1921)
NOTA: No se han respetado los colores originales en los campos, sin duda, por limitaciones en conseguir los esmaltes, especialmente en el rojo que es sustituido por el anaranjado ocre y el negro que es remplazado por el marrón oscuro.

III. c) **Catedral**

60. DENOMINACION: Frisos y remate del zócalo (Figs. 75, 76 y 76a).
UBICACION: Zócalo de la capilla de La Concepción, lado derecho.
DIMENSIONES: 12.8 x 12.8 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: El zócalo tiene la disposición estructural completa, es decir, se compone de remate, friso, guardillas, paños, pilastras, base y plinto. En el remate una fila de azulejos en la que se representa el motivo de dos ángeles fitomorfos que portan un mascarón. El friso compuesto de doble fila de azulejos, es semejante al del zócalo del claustro de San Francisco, es decir, que se forma de un roleo, aves fénix y medallones sostenidos por angelitos, los cuales contienen algunas de las letanías de la Virgen Inmaculada como la media luna, la escalera, la rosa y la fuente o pozo. La base también está inspirada en la del convento franciscano, ya que presenta los motivos del roleo, liebres, aves fénix y mascarones. El plinto es un motivo ovalado con flores, en realidad es un motivo de guardilla.
AUTOR: Taller de Juan del Corral.
FECHA: 1656.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Lo original, respecto a lo observado hasta ahora en los azulejos, es el motivo del remate con los ángeles fitomorfos y los mascarones y el plinto.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988), Ramírez (1993), Stastny (1999).

61. DENOMINACION: Pilastras o entrepaños (Figs. 77 y 79)
UBICACION: Lado derecho de la capilla. Paño con escena de cacería.
DIMENSIONES: 12.8 x 12.8 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: El diseño de la pilastra está basado en una de las del claustro franciscano (tipo 2, No. 26), pero solamente la mitad, es decir, el roleo con floreritos, las aves fénix picoteando frutos y los niños desnudos o puttis portando palmas y una corona de laurel. El diseño se presenta por duplicado en cada pilastra.
AUTOR: Taller de Juan del Corral.
FECHA: 1656
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: En una de las pilastras del zócalo el diseño original se ha perdido y en su lugar se han colocado piezas decorativas de paño.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988), Ramírez (1993), Stastny (1999).

62. DENOMINACION: Paño con dos escenas de cacería (Figs. 78 y 79).
UBICACION: Dos paños del zócalo en el lado derecho de la capilla de la Inmaculada.
DIMENSIONES: 12.8 x 12.8 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: Representan escenas de cacería en un bosque salpicado de aves y casas campestres. Los cazadores están vestidos a la usanza de fines del siglo XVI o principios del

XVII. Unos a caballo y otros a pie persiguen a ciervos, liebres y jabalís. En ambas escenas destaca un jinete, en la primera lanzándose sobre un ciervo, y en la segunda galopando a campo abierto persiguiendo liebres, al parecer, siempre acompañado por perros y asistentes. El tratamiento es pictórico en colores verde, marrón, amarillo dorado, ocre, azul oscuro sobre fondo blanco.
AUTOR: Taller de Juan del Corral.
FECHA: 1656.
CONSERVACION: Buena en la primera escena, y la segunda presenta algunas piezas con motivos mudéjares de paño que no corresponden a la composición.
OBSERVACIONES: Estas dos escenas han de corresponder a una misma serie de grabados de los cuales se reprodujo.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988), Ramírez (1993), Stastny (1999).

63. DENOMINACION: Paño con Ceres y la cosecha de cereales (Fig. 80).
UBICACION: Lado derecho de la capilla de la Inmaculada, contigua a la puerta de ingreso.
DIMENSIONES: 12.8 x 12.8 cms. por cada azulejo.
DESCRIPCION: En primer plano, a la derecha, Ceres desnuda y recostada ligeramente, tiene la cabeza coronada de espigas y sujeta un cesto cargado de frutos a la altura de sus piernas. A la izquierda se observa a campesinos trabajando la tierra y otros más al fondo cosechando el trigo o el maíz, pues son plantas más altas que el hombre y con frutos que parecen mazorcas. El fondo es un bosque con aves y el tratamiento pictórico es similar a los cuadros de cacería.
AUTOR: Taller de Juan del Corral.
FECHA: 1656.
CONSERVACION: Presenta una mancha que borra el ángulo inferior derecho y cierto desgaste en la capa pictórica.
OBSERVACIONES: La figura de Ceres no es proporcionada.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988), Ramírez (1993), Stastny (1999).

64. DENOMINACION: Paño con Baco y la cosecha de la vid (Fig. 81).
UBICACION: Paño en el lado izquierdo de la capilla de la Inmaculada.
DIMENSIONES: 12.8 x 12.8 cms. por azulejo.
DESCRIPCION: En primer plano la figura de Baco, desnudo, recostado en un tronco y sobre un cesto con vid y frutos. Levanta una copa en actitud de brindar. Al fondo el bosque con aves. A la izquierda una escena de campesinos arando la tierra y otra con la cosecha de la vid. A la derecha otra escena diminuta con jabalíes o cerdos y un campesino.
AUTOR: Taller de Juan del Corral.
FECHA; 1656.
CONSERVACION: Faltan algunos azulejos y presenta cierto deterioro en la figura de Baco, en la parte inferior. Además pareciera que las escenas de la izquierda muestran una falta de relación compositiva.
OBSERVACIONES: A continuación de este cuadro, en el mismo lado izquierdo de la capilla hay un retablo que data de 1743 y que cubre gran parte del zócalo de azulejos.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988), Ramírez (1993), Stastny (1999).

65. DENOMINACION: Frisos del zócalo (Figs. 82, 83, 83a y 84)
UBICACION: Capilla de San José
DIMENSIONES: 12.5 x 12.5 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: Similar a la capilla anterior, el friso presenta el roleo con los amorcillos enfrentados a aves fénix y los medallones sostenidos por angelitos, aunque algunos sin ellos. Estos medallones presentan escenas como la Sagrada Familia, San Joaquín, La Virgen con el Niño, San José con el Niño, Ecce Homo, Cristo Niño con la Cruz. El remate es doble, tiene una cenefa con los ángeles fitomorfos vistos en la capilla de la Inmaculada, y la combinación de hojas de acanto grandes y chicas vistas en el zócalo de la portería de San Francisco. Las guardillas en forma de cadenetas igual al del zócalo del claustro franciscano.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.

FECHA: c. 1656.
CONSERVACION: Buena. El azulejo es más pequeño aquí en comparación con el de la anterior capilla.
OBSERVACIONES: No tiene base ni pilastras, solamente el plinto que se compone del motivo de ondas.

66. DENOMINACION: Paño con motivo con segmentos lobulados con volutas (Fig. 82).
UBICACION: Lado izquierdo de la capilla de San José, en la Catedral.
DIMENSIONES: 12.5 x 12.5 cms, por cada azulejo.
DESCRIPCION: Compuesto en cuatro piezas es el motivo más difundido, se compone de cuatro segmento de lóbulos conopiales con volutas en forma circular que encierra un florón.
FECHA: c. 1656.
CONSERVACION: Buena, completa.
OBSERVACIONES: Este motivo se ha observado ya en los conventos de San Francisco y Santo Domingo.

67. DENOMINACION: Paño con motivo lobulado con ángulos ortogonales (Fig. 85).
UBICACION: Lado derecho de la capilla de San José.
DIMENSIONES: 12.5 x 12.5 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: Compuesto de lazo blanco en forma de medallón, lobulado y con puntas dirigidas ortogonalmente, encierra sobre fondo azul un diseño de cuatro flores.
FECHA: c. 1656.
CONSERVACION: Completa.
OBSERVACIONES: También es un motivo visto en los otros monumentos religiosos.
68. DENOMINACION: Paño con motivo de cruces y aspas (Fig. 86).
UBICACION: Lado izquierdo de la capilla San José.
DIMENSIONES: 12.5 x 12.5 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: Motivo inspirado en los azulejos de Valladares del claustro de Santo Domingo (Cat. 6). Es un diseño floral de forma cruciforme, en blanco sobre fondo azul, que alterna con otros en forma de aspas y rombos con diseños florales al interior.
FECHA: c. 1656.
CONSERVACION: Completa.

III. d) **Convento de Santo Domingo**

69. DENOMINACION: Panel con motivo tipo medallón con segmentos lobulados (Fig. 87).
UBICACION: Pared Sur, sexto paño del zócalo del claustro mayor
DESCRIPCCION: Panel con medallones conformados en cuatro piezas, presenta cuatro pequeños lazos con volutas que encierran un motivo floral estilizado en fondo azul, de los cuales salen unos estambres por los ángulos, los que a su vez conforman un diseño floral en fondo dorado.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.
FECHA: 1642-1650
CONSERVACION: Completa.
OBSERVACIONES: Este motivo es muy difundido. Se ha observado ya en el claustro y portería del convento de San Francisco, por lo que nos permite atribuirlo a Juan del Corral. En algún momento del Corral debió haber fabricado estos azulejos, tal vez no para el claustro, sino para las capillas de la iglesia o de otros ambientes del convento; por ejemplo, en 1652 fabricó azulejos para el suelo del coro y de la capilla del Rosario. Luego, con las reconstrucciones en el siglo XX se habrían trasladado al claustro.
BIBLIOGRAFIA: Harth-Terré y Márquez (1958).

70. DENOMINACION: Paño con motivo de forma octogonal lobulado (Fig. 88)
UBICACION: Zócalo de la pared Sur del claustro mayor.

DESCRIPCION: Diseño que ocupa cuatro piezas, que se repite en el paño. Está compuesto en lazo blanco a manera de un medallón de bordes lobulados que encierran un florón en blanco sobre fondo azul.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.
FECHA: 1641-1665.
CONSERVACION: Completa y buena.
OBSERVACIONES: El diseño se encuentra también en un frontal de este claustro y en la portería del convento de San Francisco.

71. DENOMINACION: Paño con casetones octogonales (Fig. 89)
UBICACION: Claustro mayor, pilar de la arquería de la galería Oeste.
DESCRIPCION: Paño compuesto de un casetón de artesonado clásico de forma octogonal que se repite, de color amarillo sobre fondo azul, en cuyo interior hay un diseño floral estilizado. El motivo proviene de los tratados de arquitectura y es conocido en la azulejería sevillana desde 1575 aproximadamente en obras de Alonso García.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.
FECHA: 1643-1665.
CONSERVACION: Buena, completa.
OBSERVACIONES: La atribución se sustenta en las mismas razones puestas para el anterior. Como ya se ha visto, este motivo se encuentra también en la ante portería franciscana.

72. DENOMINACION: Frontal de altar con la Virgen del Rosario (Fig. 90).
UBICACION: Galería Sur del claustro mayor.
DESCRIPCION: Este frontal si bien guarda la disposición tradicional demarcada por verduguillos, sin embargo el friso y las pilastras se componen de motivos de paño. Lo destacable es la tarja blanca con filamentos de marquetería azul y hojas de acanto en cuyo interior se ha representado a la Virgen del Rosario sosteniendo al Niño Jesús desnudo. Ella viste velo blanco, manto amarillo dorado y túnica azul. Un rosario con cuadrifolias rodea la imagen.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.
FECHA: 1643-1665.
OBSERVACIONES: En este lugar debería estar un frontal sevillano. Con tantos terremotos es posible que el original se haya perdido y en su lugar se haya colocado el presente entre 1910-20, compuesto por piezas criollas. Dado que los diseños de paño son semejantes a los del Corral ya vistos, sobre todo por la tarja que es semejante a las de la ante portería franciscana también se le puede atribuir con toda propiedad a Juan del Corral. Este frontal, o al menos la tarja, podría haber formado parte del altar de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia dominica.

73. DENOMINACION: Paño con Santo Domingo y su comitiva ante un hereje (Figs. 92, 93 y 94).
UBICACION: Vano de la escalera principal del claustro, lado derecho, galería Este.
DESCRIPCION: Paño figurativo que representa a Santo Domingo al frente de un grupo de frailes, la mayoría con birretes en la cabeza, se enfrentan a un hombre vestido a la moda del siglo XVI que está en actitud de negarles el paso por sus tierras. La escena se desarrolla en un bosque frondoso en verde y amarillo ocre sobre fondo blanco, salpicado de aves. Los frailes caminan descalzos sobre zarzas, a la derecha un tronco de árbol anaranjado podado y a su lado dos casas diminutas que no guardan proporción con la escena pero puede interpretarse como un sentido de perspectiva, es decir que están distantes.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c.1665.
OBSERVACIONES: La historia de esta escena prosigue en el panel izquierdo de este vano.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988).

74. DENOMINACION: Paño con Santo Domingo y su comitiva con el hereje arrepentido y el abrazo entre San Francisco y Santo Domingo (Fig. 95).
DIMENSIONES: 12.6 x 12.6 por cada azulejo.

UBICACION: Entrada a la escalera principal del claustro, lado izquierdo.
DESCRIPCION: El cuadro es continuación narrativa del anterior. En un fondo boscoso, muestra en el lado izquierdo a Santo Domingo y su comitiva de frailes con el hereje postrado de rodillas en actitud arrepentida. Al lado derecho el encuentro entre Santo Domingo y San Francisco cuando se conocieron en Roma gestionando la aprobación de sus respectivas órdenes religiosas.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c. 1665.
CONSERVACION: Buena, con leve desgaste de la capa pictórica.

75. DENOMINACION: Pilastra con motivos de montería (Fig. 96).
UBICACION: Arrimadero o zócalo de la escalera principal del claustro mayor.
DIMENSIONES: 12.6 x 12.6 cms. cada azulejo.
DESCRIPCION: Compuesto de dos filas verticales de azulejos, presenta un roleo de hojas de acanto voluminosas y carnosas, en el que se intercalan pares de pavos reales, monos y un cazador tocando un corno y portando una alabarda. Los colores son el verde claro y oscuro, el ocre, el amarillo dorado y el blanco como fondo. Estilísticamente se puede definir como barroco debido a su recargada volumetría y a su efecto pictórico.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c.1665.
CONSERVACION: Con pequeños desgastes en la superficie. Dos piezas no corresponden al diseño, están en los extremos de la fila izquierda.
OBSERVACIONES: El azul es usado en poca proporción.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988).

76. DENOMINACION: Friso con medallón, roleo y montería (Fig. 97).
DIMENSIONES: 12.6 x 12.6 cms. por cada azulejo.
UBICACION: Arrimadero de la escalera principal.
DESCRIPCION: Friso compuesto de un azulejo y medio de alto, en el que se ha representado un roleo de hojas grandes y carnosas en el que se intercalan medallones con figuras de santos y motivos de cacería como el ciervo, el perro y el cazador tocando el corno. En este segmento se observa el medallón con la figura de San Francisco de Asís rezando ante un crucifijo.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c. 1665.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Es tema es único, pues se combinan medallones con santos y motivos de cacería, distintos a los de Valladares.

77. DENOMINACION: Orla vegetal con motivos de montería y el plinto con ondas (Figs. 98, 99 y 100).
DIMENSIONES: 12.6 x 12.6 cms. por cada azulejo.
UBICACION: Arrimadero de la escalera principal del claustro mayor.
DESCRIPCION: La base se compone con la orla vegetal y con motivos de montería similares a lo observado en el friso, además de unos mascarones. El plinto, es tipo guardilla, se conforma por una sucesión de ondas y en algunas piezas con querubines.
UBICACION: Base del arrimadero.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c. 1665.
CONSERVACION: Buena.
OBSERVACIONES: Nótese que la división entre los paños y las otras partes se ha efectuado con doble hilera de verduguillos, azules y blancos, semejante a lo empleado en la capilla de la Inmaculada de la Catedral, y no tiene guardillas.

78. DENOMINACION: Paño con San Antonio de Abad (Fig. 98).
UBICACION: Arrimadero de la escalera principal.

DESCRIPCION: En la parte central, rodeado de árboles está San Antonio de Abad en actitud de leer un libro que sostiene en su mano izquierda y en la otra un báculo. Viste un hábito marrón y blanco. A la derecha se observa un lobo o perro y en la izquierda un riachuelo con peces y una iglesia conventual con la inscripción "SAN ANTON" al pie. Arriba de la iglesia, hay un cerdo y unos pajarillos. Los colores son verde, anaranjado, marrón, ocre, azul bajo y blanco como fondo.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c.1665.
CONSERVACION: Hay mala recolocación de algunas piezas, por ejemplo, en la figura del santo hay una sobre posición del hombro con el brazo que sujeta el báculo sobre la cabeza, la cual debería ir más arriba. En otra, el cerdo debería estar a ras del piso y no como si volara sobre la iglesia. También hay ramajes que no corresponden entre sí como en la parte baja, a la izquierda.
OBSERVACIONES: Los paños o "cuadros" tienen los lados diagonales porque se adecuan a la escalera en su ascenso. Obsérvese en la foto, la base del zócalo con el tema de montería ya descrito, con añadidos de mascarones, y el plinto con pequeñas olas.
BIBLIOGRAFIA: S. Cristóbal (1988).

79. DENOMINACION: Paño con San Isidro Labrador (Fig. 99)
UBICACION: Arrimadero de la escalera principal.
DESCRIPCION: San Isidro en primer plano a la derecha, de pie y elegantemente ataviado a la moda de la época en que se ejecutaron estos azulejos, sostiene un bastón en la mano derecha y eleva su mirada al cielo. A su derecha una yunta de bueyes dirigida por un ángel, una carreta jalada por dos animales y un conjunto arquitectónico. Arriba y como horizonte de la composición una ciudad con casas blancas y campesinos cosechando el trigo. A la derecha un tronco de árbol podado. Los colores son los mismos que de los tableros anteriores.
AUTOR: Juan del Corral
FECHA: c.1665.
CONSERVACION: Hay mala recolocación de piezas en la parte izquierda, donde está la iglesia y en la cosecha.
OBSERVACIONES: San Isidro es el patrón de Madrid.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988).

80. DENOMINACION: Paño con San Lucas pintando a la Virgen con el Niño (Fig. 100).
UBICACION: Arrimadero de la escalera principal.
DESCRIPCION: Al centro está la figura de San Lucas pintando en un lienzo de caballete a la Virgen con el Niño. El evangelista visualiza su modelo en lo alto del cielo. A la derecha se encuentra el toro alado, su atributo, y a la izquierda un par de ángeles se muestran complacidos ante la visión y la pintura. Rodea al grupo un fondo boscoso con aves volando o posándose en los ramajes. A la derecha destacan unos troncos podados. Los colores son verde oscuro y claro, anaranjado, ocre, marrón, azul oscuro sobre fondo blanco.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c.1665.
CONSERVACION: Buena.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988).

81. DENOMINACION: Paño con hombre a caballo y otras figuras (Fig. 101)
UBICACION: Rellano o descanso de la escalera principal.
DESCRIPCION: Cuadro en el que se ha perdido la composición original. Se compone de diversos motivos, en los que destaca un jinete a caballo de espaldas al espectador que ocupa seis azulejos. El resto lo integran partes de un bosque, aves, corderos, un campesino y liebres.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c. 1665.

CONSERVACION: No es posible reconocer la escena original. Dada la temática de los anteriores en este arrimadero de la escalera, la escena habría sido con fondo boscoso, tal vez como escenario de una cacería. Las piezas están muy desgastadas.
OBSERVACIONES: Algunas piezas pueden ser parte de las otras composiciones ya tratadas en la escalera, como el del campesino que puede ser parte de la escena de San Isidro.
BIBLIOGRAFIA: San Cristóbal (1988).

82. DENOMINACION: Paño con Santo Tomás de Aquino y otras figuras (Fig. 102).
UBICACION: Descanso de la escalera principal.
DESCRIPCION: La escena principal se ha perdido, lo que se observa es un conglomerado de diversos motivos sin guardar unidad. Destaca en la parte media superior la imagen de Santo Tomás de Aquino, la que puede ser el tema de este cuadro. Se observan partes de árboles, aves, angelitos tenantes de medallones, un pastor o campesino, San Antonio de Abad y un evangelista.
AUTOR: Juan del Corral.
FECHA: c. 1665.
CONSERVACION: Mala, incompleta.

83. DENOMINACION: Panel con San Juan Bautista (Figs. 103 y 104).
UBICACION: Pared Sur del claustro mayor, sexto paño.
DIMENSIONES: Cuadro con 5 x 11 filas de azulejos.
DESCRIPCION: Panel o cuadro insertado dentro de un paño del zócalo de azulejos sevillanos. Se compone, en primer plano, con la figura de San Juan Bautista mirando al Cielo del cual recibe un haz de luz y sostiene su cayado rematado en una cruz de madera. A sus pies, un ciervo y un cordero recostado. Al lado derecho del cuadro la escena del Bautismo de Cristo, y en el ángulo inferior otro ciervo. Al igual que en las escenas de la escalera principal, el escenario es un bosque con troncos recortados y aves. Justamente dos palomas descuelgan una filacteria sobre el bautismo con la inscripción: "HOC EST FYLIUS. MEUS, DIDECTUS." ("Este es mi Hijo amado, en quien tengo complacencia." *Mateo* 3, 17) Los colores son verde, azul, anaranjado, ocre, marrón, amarillo dorado y el blanco como fondo.
AUTOR: Atribuido a Juan del Corral.
FECHA: c.1665.
CONSERVACION: Se ha perdido ligeramente la capa vidriada en algunas piezas.
OBSERVACIONES: Dada las semejanzas estilísticas y temáticas con los cuadros de la escalera principal como los motivos del bosque, aves, troncos recortados, el estilo del dibujo y los colores empleados, se puede atribuir a Juan del Corral. Es posible que esta representación haya formado parte de la escalera, en la parte del rellano o descanso y que luego se le haya trasladado al claustro, de no ser así, simplemente se trataría de una obra más añadida al claustro por la importancia del tema, puesto que la Orden lleva el nombre de Predicadores de San Juan Bautista.

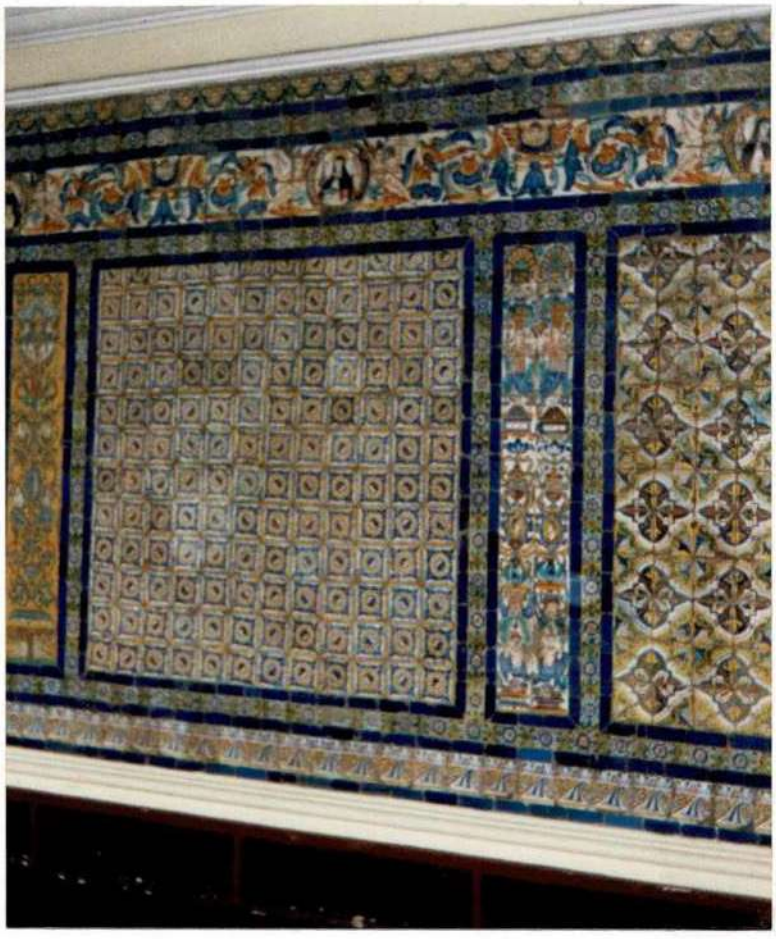
ILUSTRACIONES



1. Zócalo de azulejos de la galería Oeste del claustro mayor del convento de Santo Domingo de Lima.



2. Azulejos en los pilares de la arquería del claustro mayor del convento de Santo Domingo de Lima.



3. *Zócalo de azulejos*, en donde se aprecia la estructura compositiva total. Claustro Mayor de Santo Domingo.



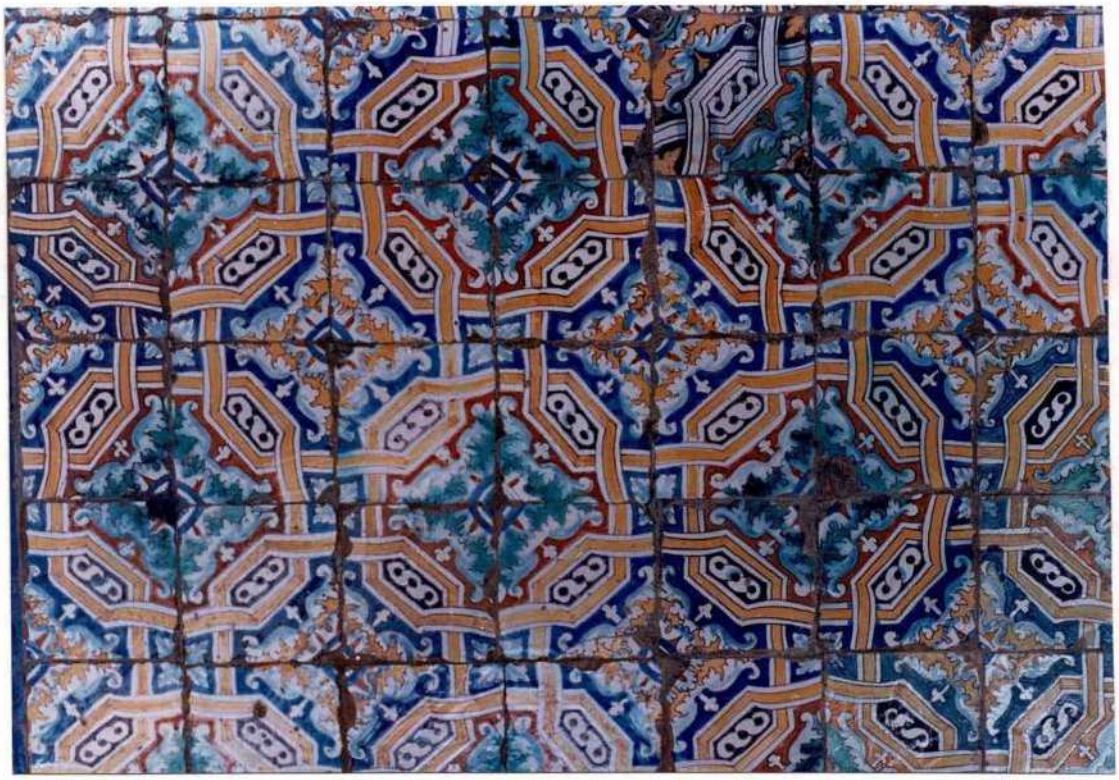
4. *Azulejos limeños o criollos*. Siglo XVII. Claustro Mayor de Santo Domingo. Apréciese la pasta rojiza y los esmaltes con colores desvaídos.



5. *Azulejos sevillanos*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Claustro Mayor de Santo Domingo. Apréciese la pasta de tonalidad clara crema o rosa.



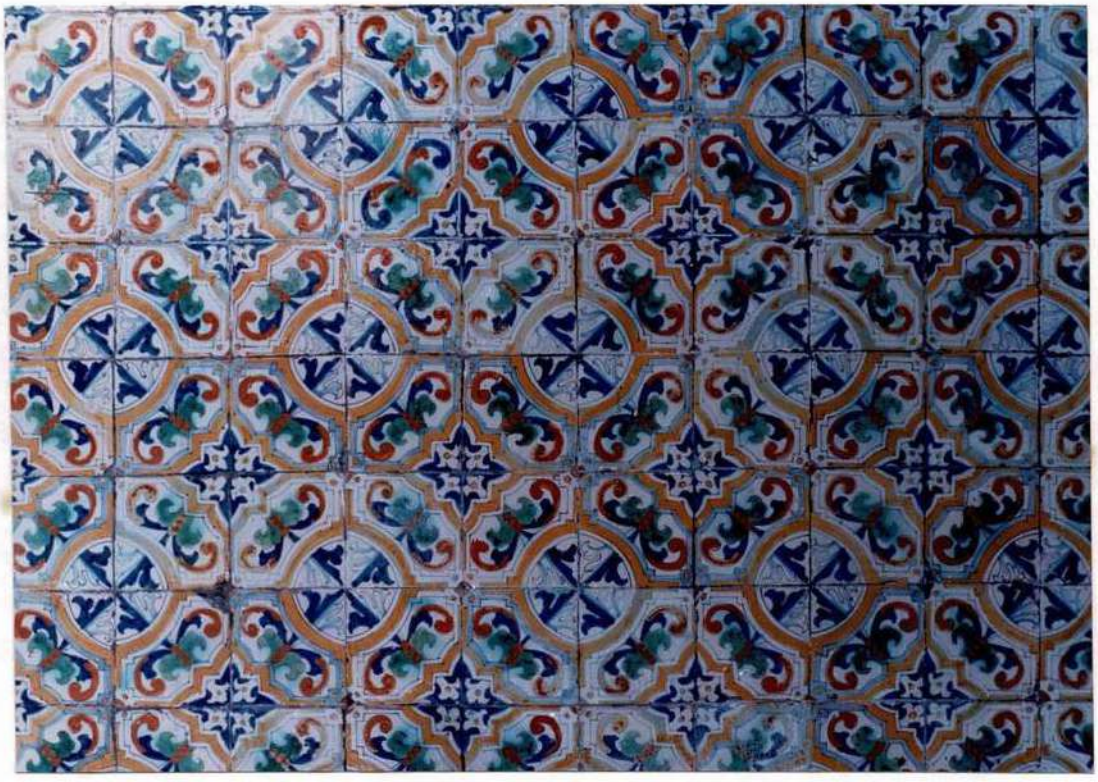
6. *Paño de zócalo con motivos de cruces y aspas con diseños florales*. Taller de Hernando de Valladares, año 1606. Claustro Mayor de Santo Domingo.



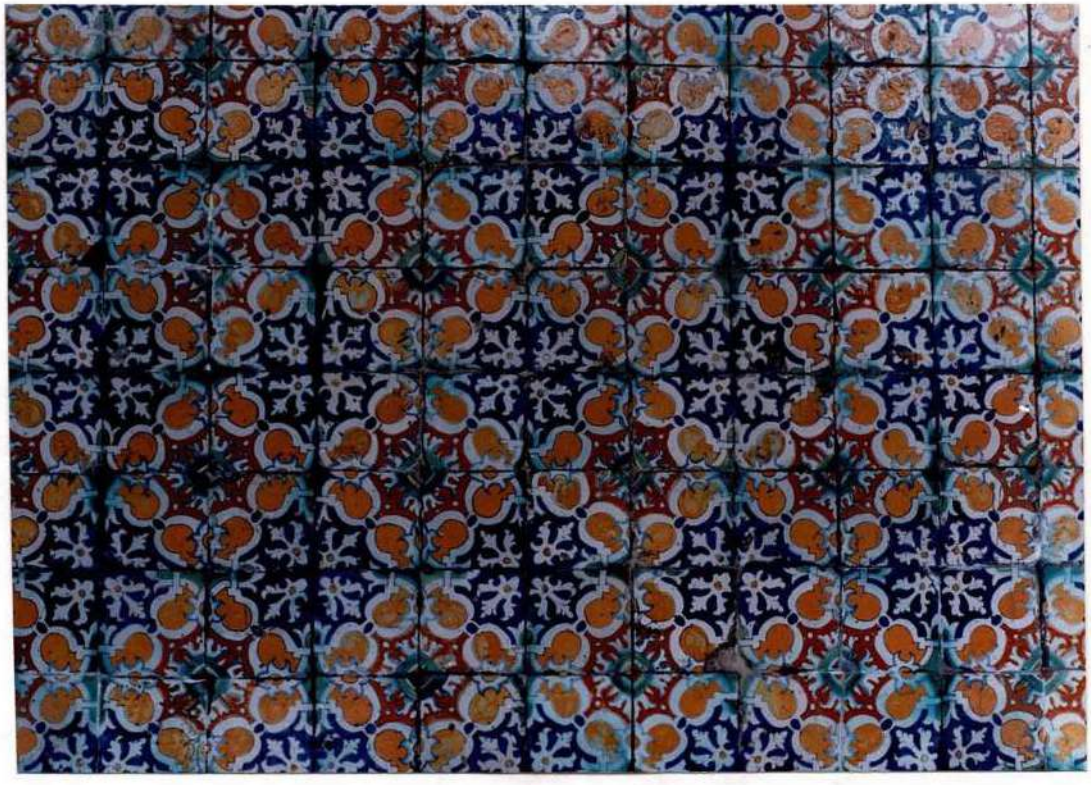
7. *Lacería con polígonos encadenados*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Zócalo del claustro del claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 2).



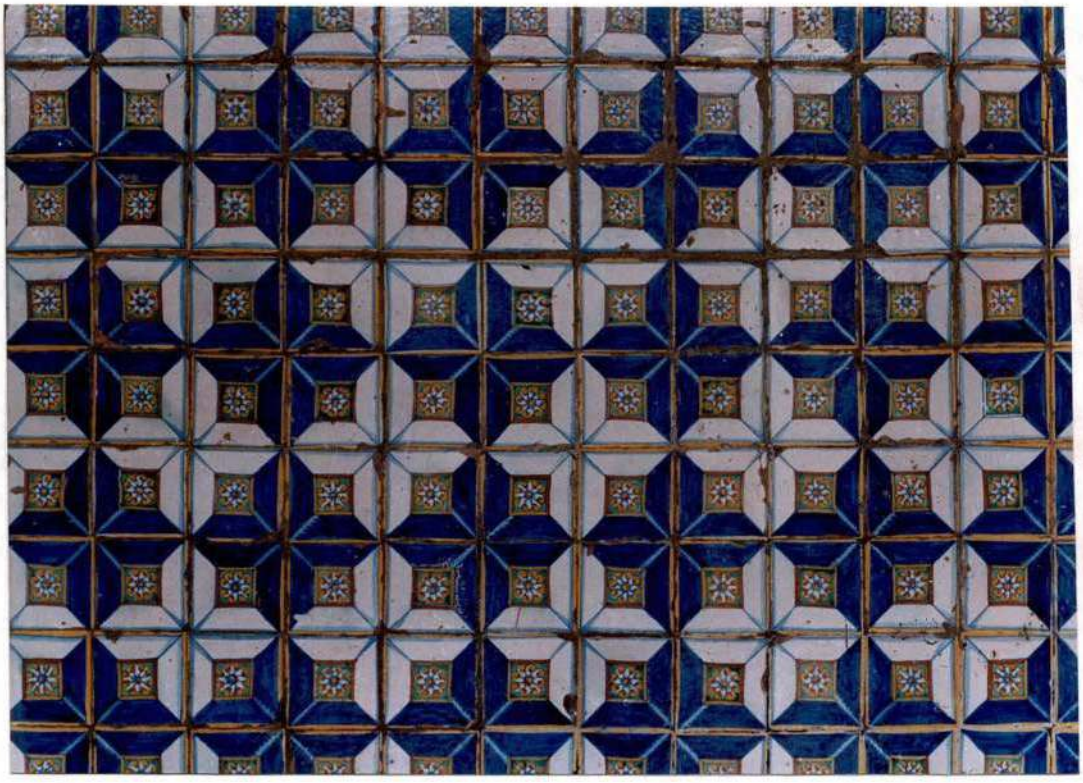
8. *Motivo con dos lóbulos conopiales*. Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 3).



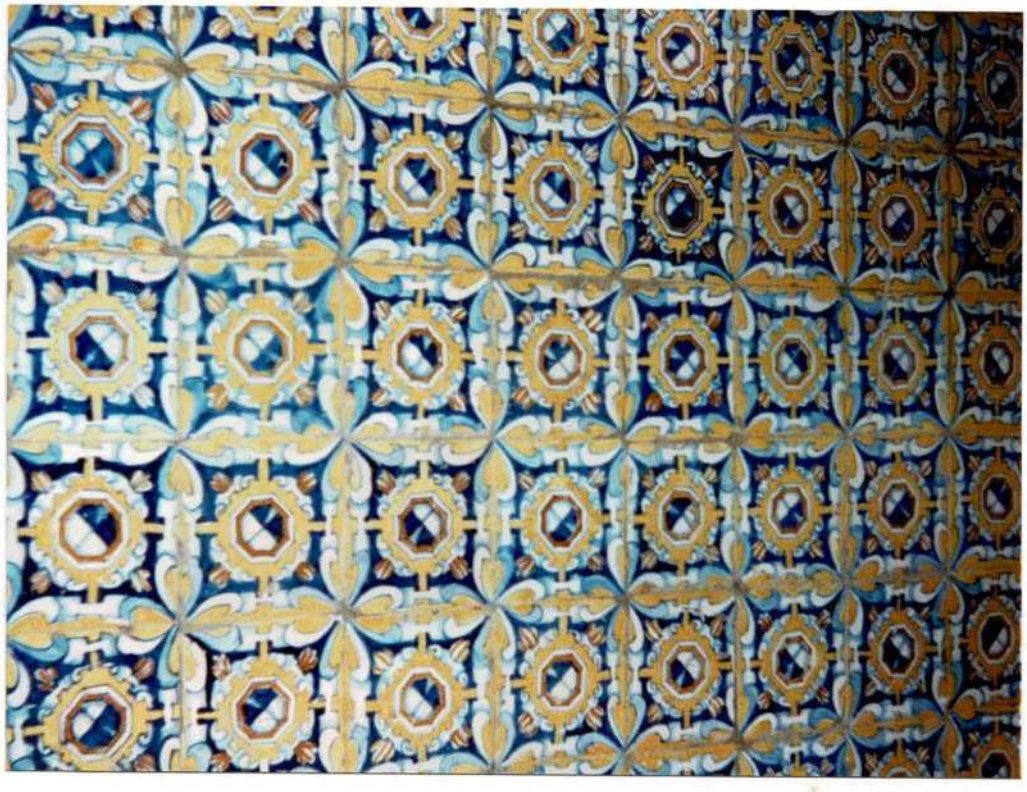
9. *Casetones con círculos y estrellas*. Hernando de Valladares, 1606. Zócalo del claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 4).



10. *Motivo circular con ocho granadas*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Zócalo del claustro de Santo Domingo (Cat. 5).



11. *Motivos de "clavo' o "puntas de diamante"*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 6).



12. *Combinación de "puntas de diamante" y tarjas*. Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 7).



13. *Motivos de cuatro floreritos con cabecitas humanas*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 8).



14. *Diseño vegetal a modo de medallón o tarja*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 9).



15. *Pilastra con grutescos, tipo a*. Hernando de Valladares, 1606.
Zócalo del claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 10).



15a. *Pilastra con grutescos, tipo a*. Hernando de Valladares, 1604.
Zócalo Sur del claustro mayor de Santo Domingo.
Es la única pilastra de este tipo fechada con el
año en que se celebró el contrato para la
fabricación de esta obra.



16. *Cabezas de romanos*. Pormenor de la pilastra *tipo a*.



17. *Pilastra tipo a* con la inscripción "SEVILLA".





18. *Pilastra con grutescos tipo b.* Hernando de Valladares, 1606.
Zócalo del claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 12)

19. *Pilastra con grutescos tipo c.* Hernando de Valladares, 1604-1606.
Zócalo Oeste del claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 13).





19a. *Pormenor de la pilastra con grutescos tipo c.*

19b. *Pilastra de grutescos tipo c con la fecha "1604".*
Señala el inicio de la fabricación de los azulejos
de Hernando de Valladares para el claustro
mayor de Santo Domingo (Cat. 13).



20. *Frontal de altar con la Virgen del Rosario*. Taller de Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor de Santo Domingo de Lima.



21. *Pormenor de friso de zócalo*. Hernando de Valladares, 1606. Claustro mayor del convento de Santo Domingo.



22. Zócalo de azulejos de una de las galerías del claustro mayor del convento de San Francisco de Lima.



23. Azulejos en los pilares de la arquería del claustro mayor de San Francisco de Lima.



24. *El zócalo y sus partes*. Claustro mayor del convento de San Francisco de Lima.



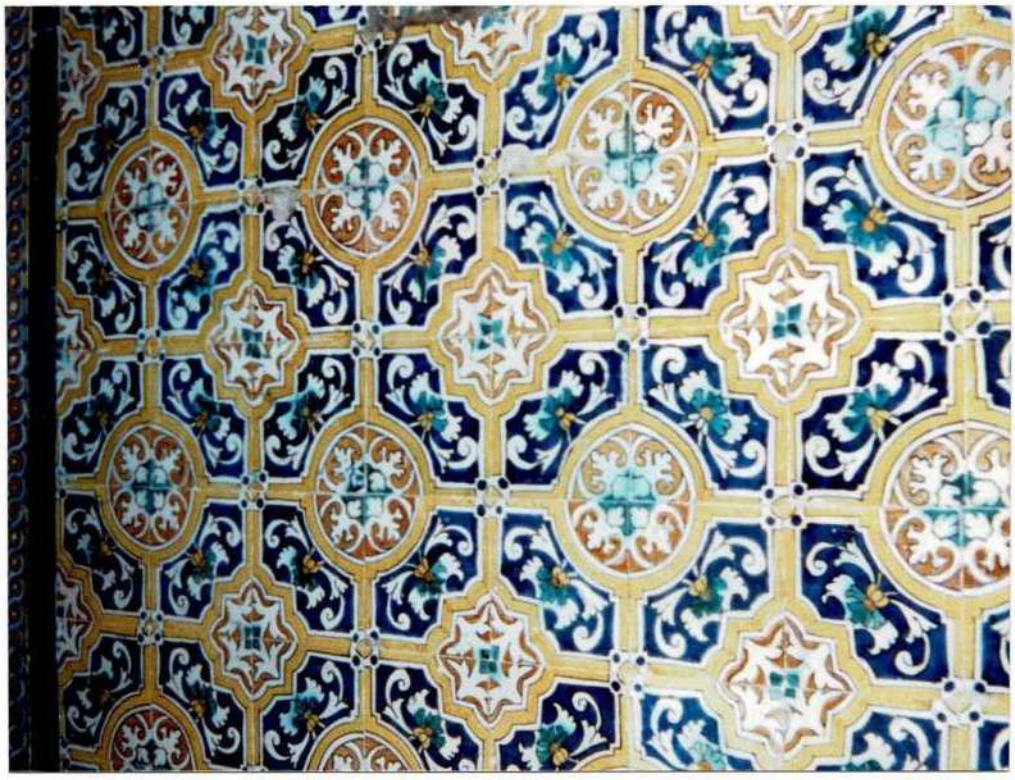
25. *Lacería conformando estrellas*. Taller de Hernando de Valladares, 1620-21. Zócalo del claustro mayor de San Francisco de Lima (Cat. 18).



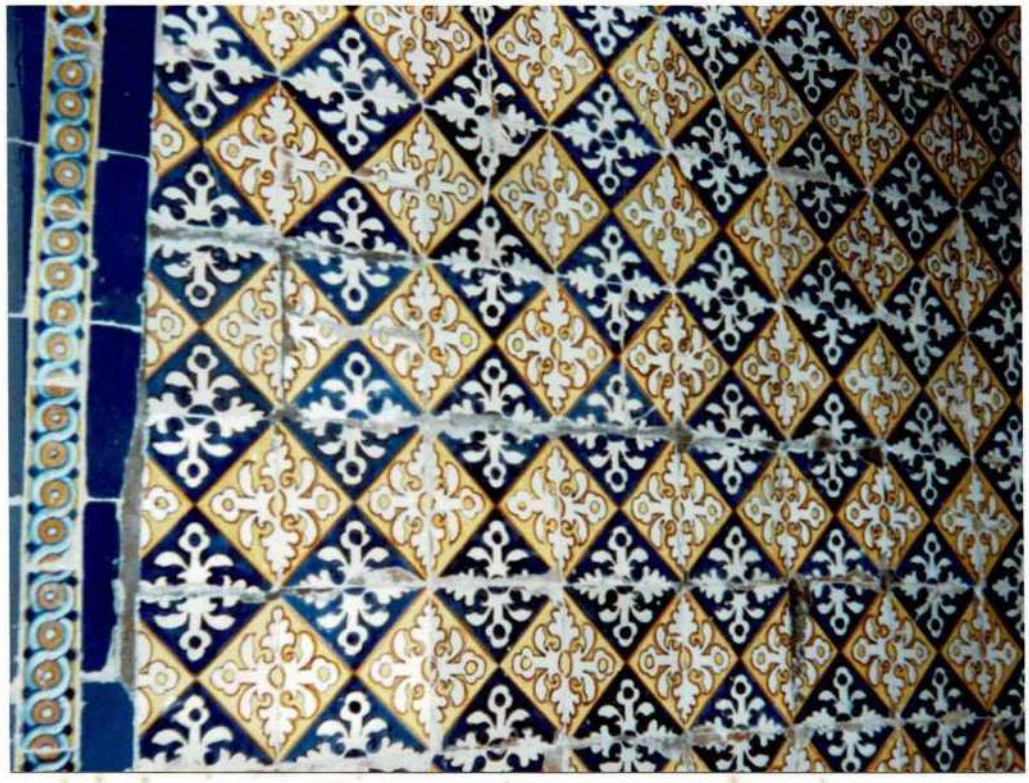
26. *Motivos mudéjares circulares de lacería entrecruzada.* Taller de Hernando de Valladares, 1620-1621. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 19).



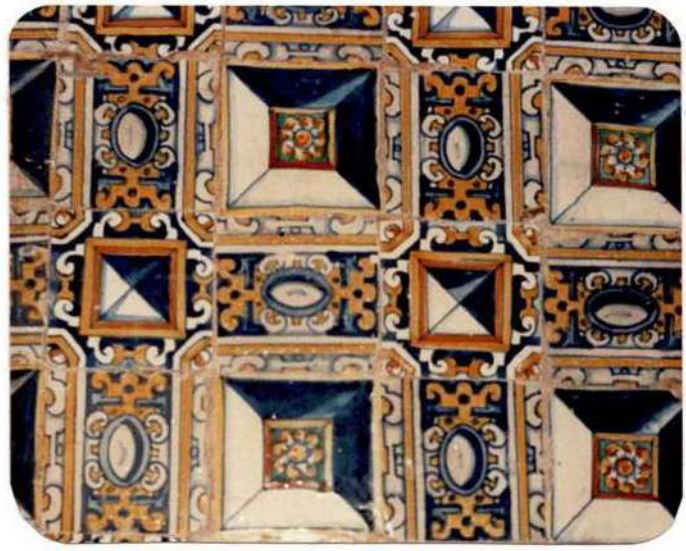
27. *Motivo floral de cuatro pétalos en aspa.* Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 20).



28. *Casetón a base de lacería*. Taller de Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 21).



29. *Diseño floral dentro de un rombo*. Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 22).



30. *Motivos de "clavo" o "punta de diamante"*. Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 23).



31. *Hojas de vid*. Taller de Hernando de Valladares, 1620-21. Zócalo de azulejos del claustro mayor de San Francisco (Cat. 24).



32 y 33. *Pilastras con grutescos, tipo 1 y tipo 2.*
Hernando de Valladares, 1620.
Claustro mayor de
San Francisco
(Cat. 25 y 26).





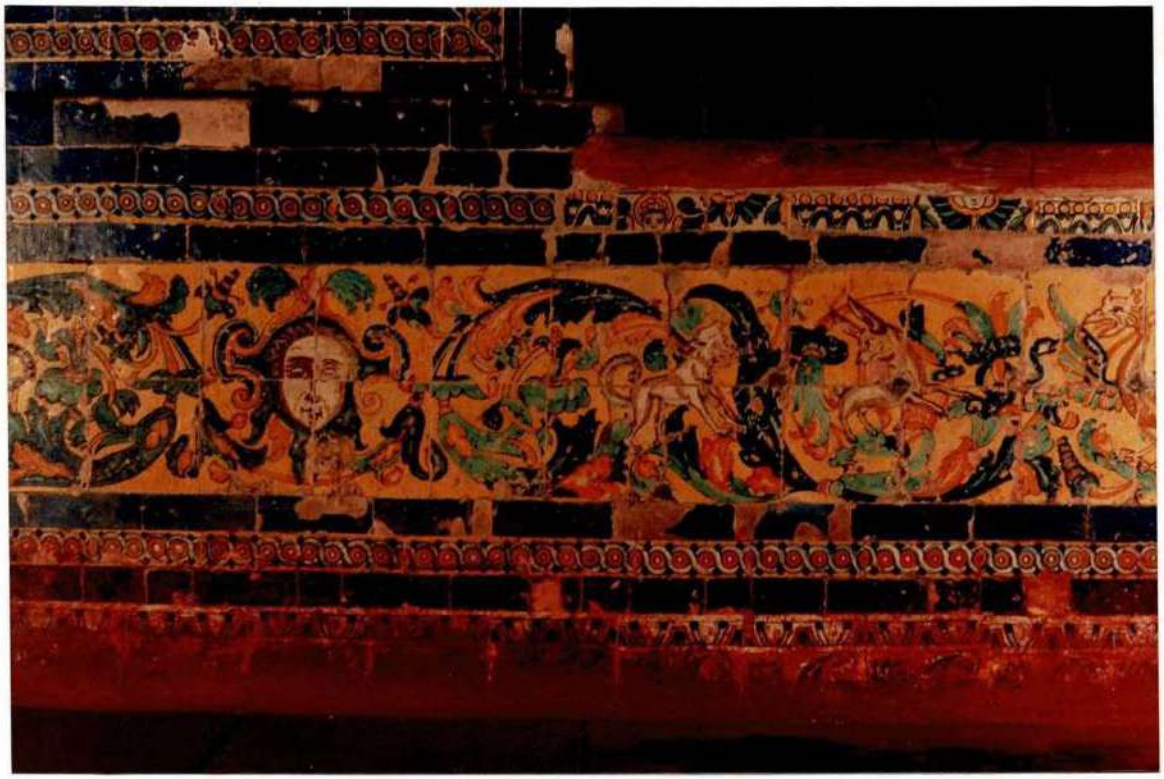
34 y 35. *Pilastra con grutescos tipo 3 y pilastra con oria vegetal.*
Hernando de Valladares, 1620-21.
Claustro mayor de San Francisco
(Cat. 27 y 28).



36. *Friso del zócalo*. Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor del convento de San Francisco (Cat. 29).



37. *Base del zócalo con orla y motivos de montería*. Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor de San Francisco (Cat. 30).



38. *Azulejos con orla, grutescos y montería* en el pretil de la arquería del claustro mayor de San Francisco. Hernando de Valladares, 1620-21 (Cat. 31).



39. *Frontal de altar*. Hernando de Valladares, 1620-21. Claustro mayor del convento de San Francisco (Cat. 33).



40. *Atlantes.*
Taller de los Valladares,
Triana-Sevilla, 1621-1638.
Claustro mayor del convento de
San Francisco de Lima (Cat. 34).





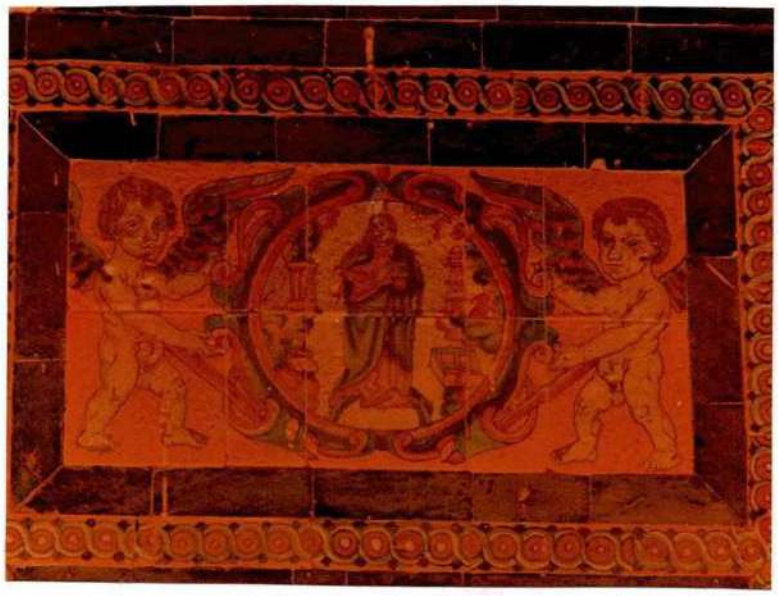
41 y 42. *San Francisco Solano.*
Taller de Benito de Valladares,
Triana-Sevilla, 1638.
Pilar de arco, Claustro mayor
del convento de San Francisco Lima (Cat. 36).



43. Pormenor de *San Francisco Solano*, donde se aprecia la inscripción: "Acavose año de 1638 en 3 de Septe."



44. *Juan Duns Escoto*.
Benito de Valladares, 1638.
Pilar del claustro de
San Francisco (Cat. 37).



45. *Angelitos portando un medallón con la Virgen Inmaculada.* Taller de Benito de Valladares, 1638. Pilar del claustro de San Francisco.



46. *Martir Franciscano del Japón crucificado.* Benito de Valladares, 1638. Pilar del claustro de San Francisco de Lima (Cat. 38).



47. *Mártir franciscano del Japón sometido a la degollación.*
Taller de Benito de Valladares, 1638.
Pilar del claustro del convento
de San Francisco
de Lima
(Cat.39).





48. *Pilastra con Grutescos, tipo a.* Juan Martin Garrido, 1620. Claustro mayor de Santo Domingo de Lima (Cat. 40).

49. *Pormenor de Pilastra con fecha "1620".* Juan Martin Garrido, 1620. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 41).





50. *Pormenor de pilastra con la inscripción "VIVA MARIA"*. Juan Martín Garrido, 1620. Claustro mayor de Santo Domingo (Cat. 42).

51. *Pilastra con grutescos tipo limeño*. Anónimo, 1639. Claustro mayor del convento de San Francisco de Lima (Cat. 43).



52. *Lacería de formas circulares entrelazadas con diseños florales.* Juan del Corral, 1641. Claustro mayor del convento de San Francisco de Lima (Cat. 44).



53. *Motivo de lacería azul con círculos abiertos a los lados con diseños florales.* Juan del Corral, 1641. Claustro mayor de San Francisco de Lima (Cat. 45).



54. *Cinco círculos yuxtapuestos ortogonalmente*. Juan del Corral, 1641. Claustro mayor del convento de San Francisco de Lima (Cat. 46).



55. *Medallón con cuatro segmentos lobulados*. Taller de Juan del Corral, 1641. Claustro mayor del convento de San Francisco (Cat. 47).



56. Zócalo de azulejos en la anteporteria del convento de San Francisco de Lima.

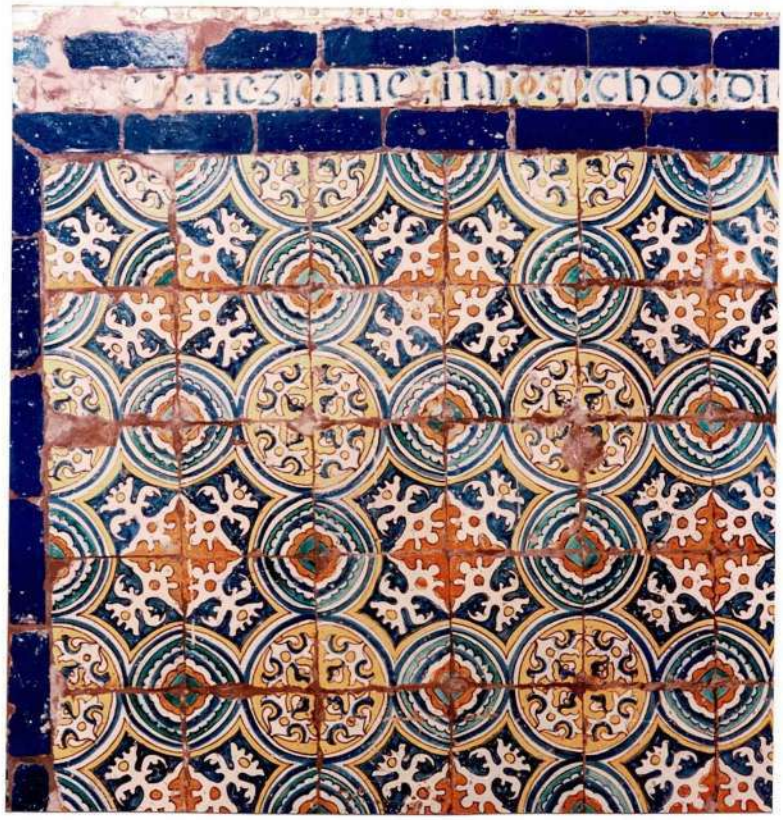


57. Zócalo de azulejos en la porteria





58 y 59. *Paños de azulejos con motivos diversos*. Juan del Corral, 1643. Zócalo de la anteporteria del convento de San Francisco de Lima (Cat. 48 y 49).



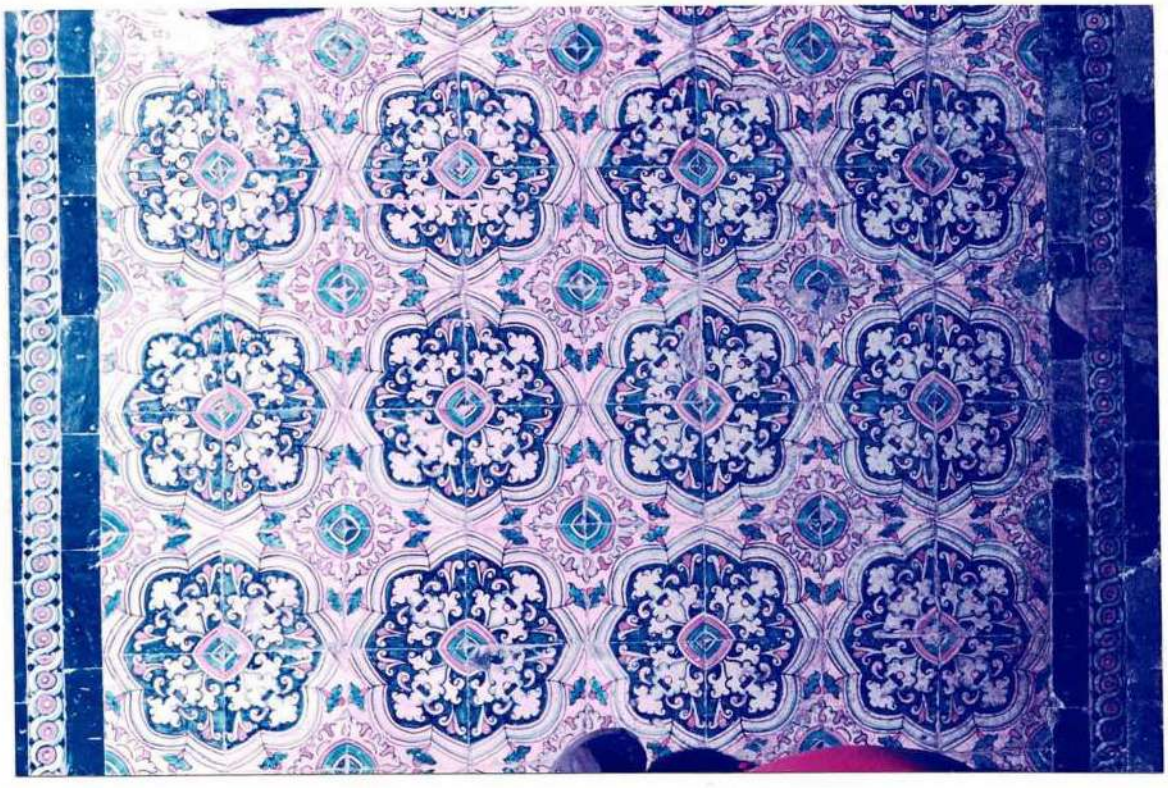
60. *Círculos yuxtapuestos con diseños florales.* Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco (Cat. 50).



61. *Motivos de marquetería y lacería.* Juan del Corral, 1643. Anteportría del convento de San Francisco (Cat. 51).



62. *Motivo de vegetales con jarrones y herrajes.* Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco (Cat. 52).



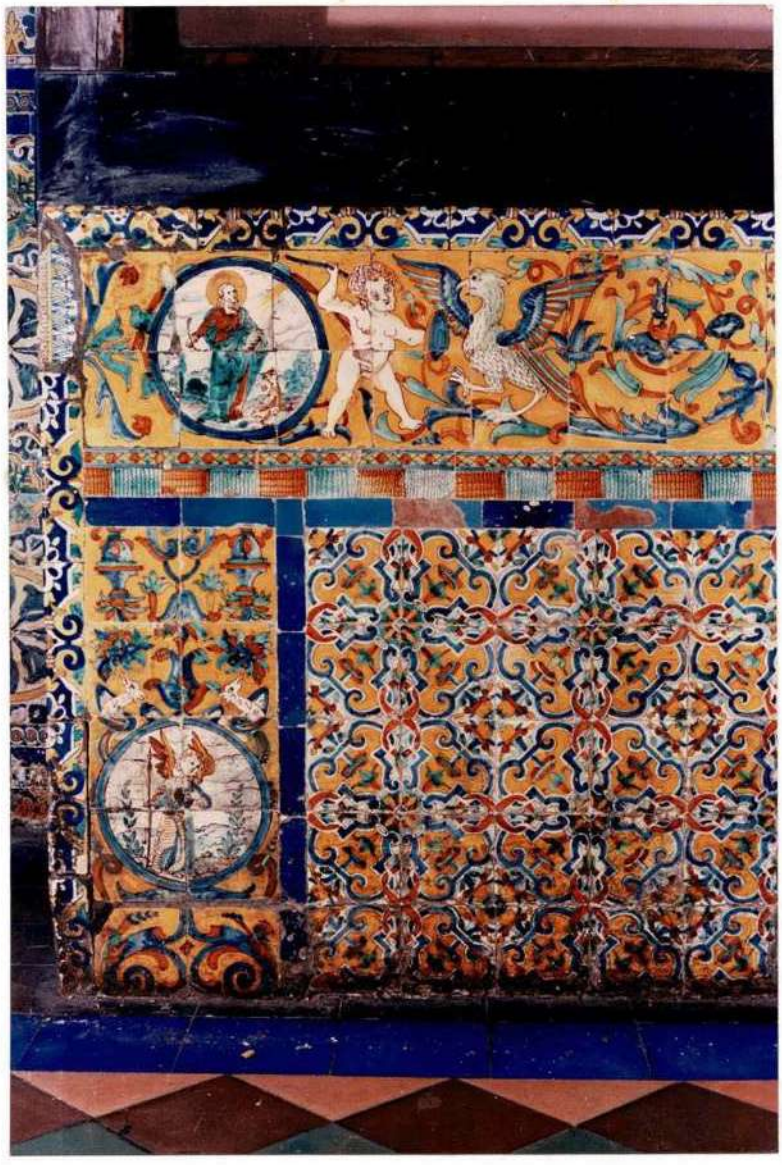
63. *Medallones con ocho lóbulos conopiales.* Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco (Cat. 53).



64. *Remate y guardillas de zócalo*. Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco (Cat. 54).



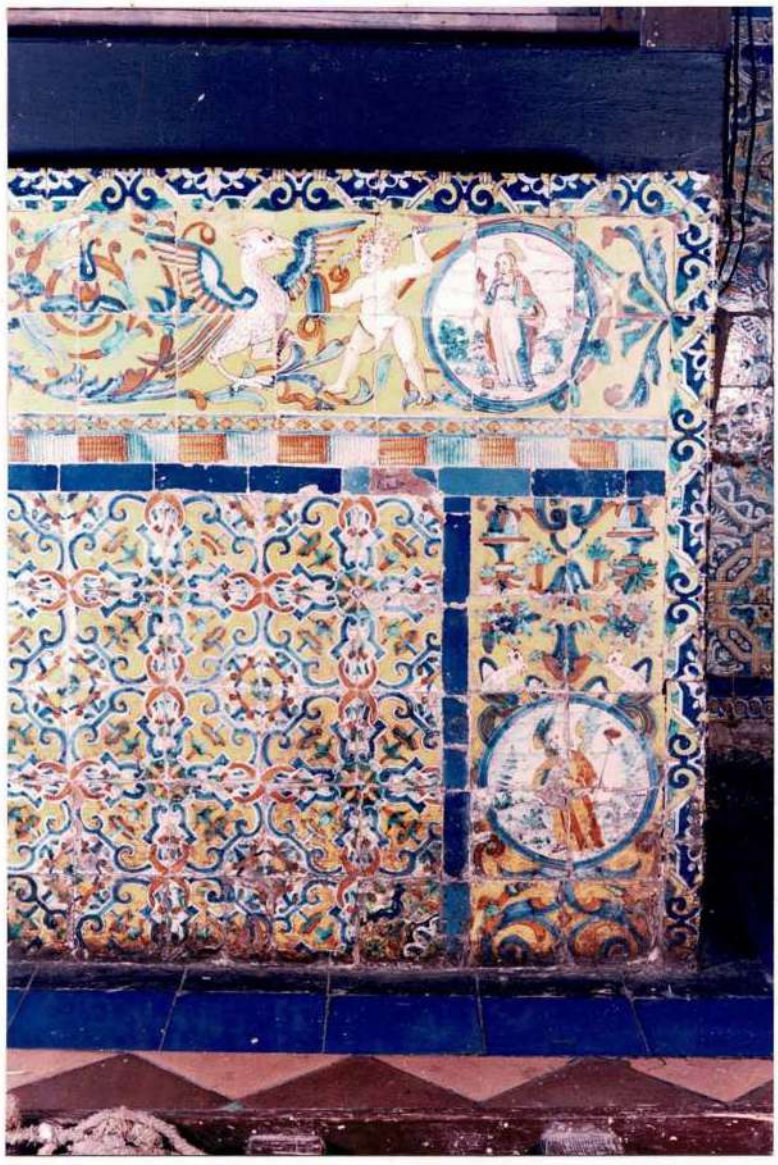
65. *Remate, guardillas y paños de zócalo*. Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco.



66 . *Lado izquierdo del frontal de altar del tríptico de El Calvario.* Juan del Corral, 1643. Anteporteria del convento de San Francisco de Lima (Cat. 55).



67. Parte central del frontal de altar del tríptico.
Juan del Corral, 1643.
Anteporteria del convento de
San Francisco de Lima
(Cat. 55).



68. *Lado derecho del frontal de altar del tríptico.* Juan del Corral, 1643.
Ante portería del convento de San Francisco (Cat.55).



69. *Decoración tipo frontal en el zócalo, lado izquierdo.*
Juan del Corral, 1643.
Anteporteria del convento
de San Francisco
(Cat. 56).



70. *Parte central del frontal en el zócalo.*
Juan del Corral, 1643.
Anteportería de San Francisco (Cat. 56).



71. *Lado derecho del frontal en el zócalo.*
Juan del Corral, 1643.
Anteportería del convento
de San Francisco
(Cat. 56).

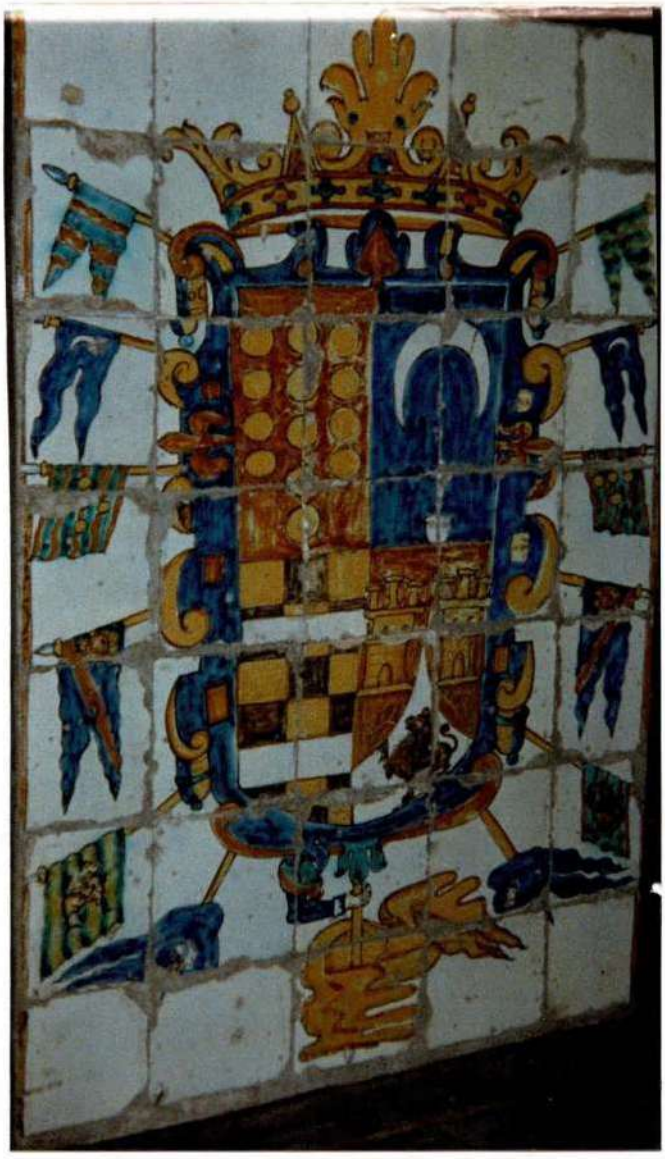


72. *Tarja con el escudo de la Orden de San Francisco de Asis.*
Juan del Corral, 1643.
Anteporteria del convento
de San Francisco
(Cat.57).





73 y 73b. *Pormenores de frontal de altar con las figuras de santas Rufina y Justina, y San Juan Bautista*. Juan del Corral, 1643. Portería del convento de San Francisco (Cat.58).



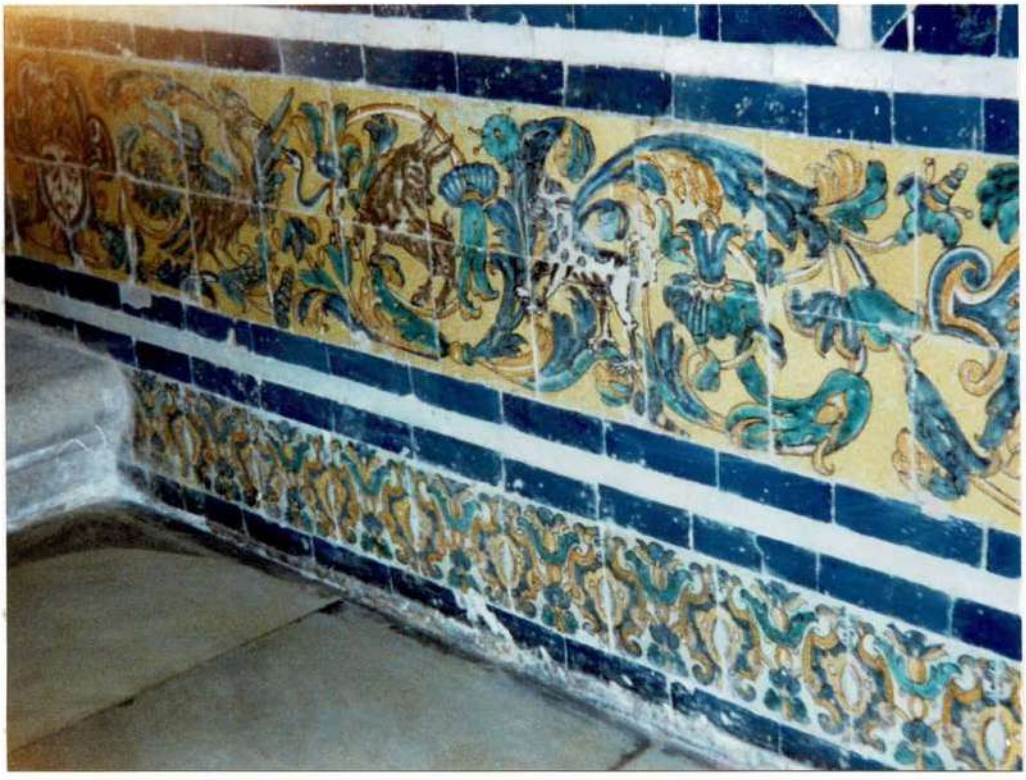
74. *Escudo del Virrey Conde de Salvatierra.* Juan del Corral, 1649-50.
Museo Nacional de Antropología, Arqueología e
Historia del Perú (Cat. 59).



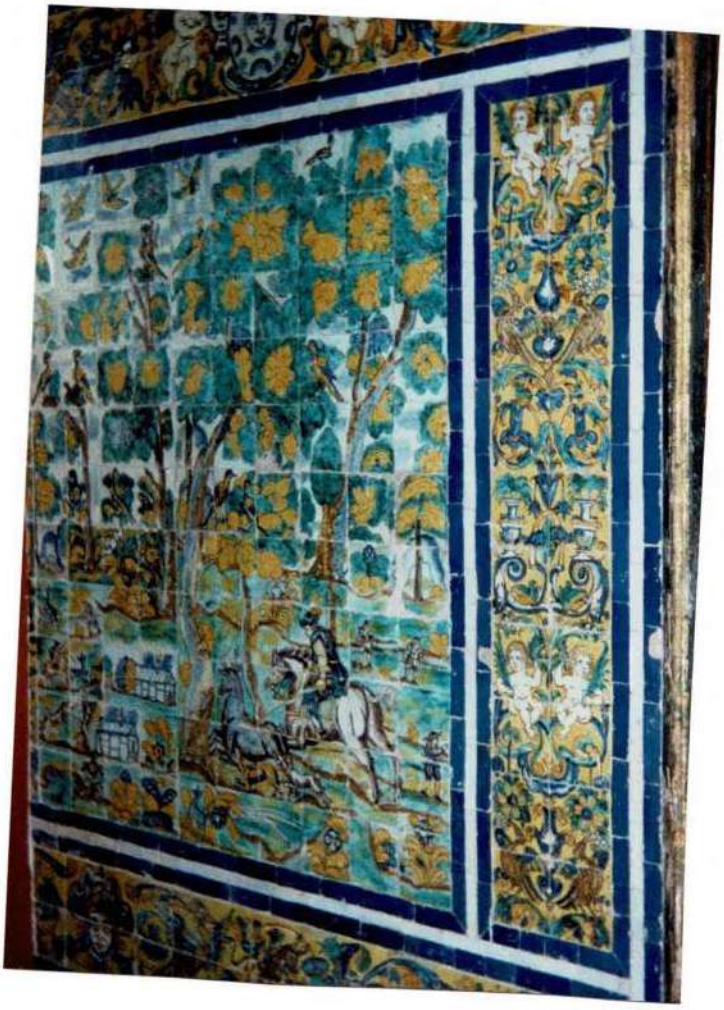
75. Zócalo de azulejos en la Capilla de la Virgen de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Lima.



76. *Friso y remate del zócalo de azulejos*. Juan del Corral, 1656. Capilla de la Inmaculada en la Catedral (Cat. 60).



76a. Base y plinto del zócalo. Juan del Corral, 1656.
Capilla de la Inmaculada en la Catedral de Lima.



77. *Pilastra y escena de cacería del zócalo de azulejos.*
Juan del Corral, 1656.
Capilla de la Inmaculada,
Catedral de Lima
(Cat. 61).



78. *Escena de cacería de ciervo*. Juan del Corral, 1656.
Capilla de la Inmaculada,
Catedral de Lima
(Cat. 62).



79. *Escena de Cacería.*
Juan del Corral, 1656.
Capilla de la Inmaculada,
Catedral de Lima
(Cat. 62).



80. *Ceres y la cosecha de cereales.*
Juan del Corral, 1656.
Capilla de la Inmaculada
en la Catedral
(Cat. 63).



81. *Baco y la cosecha del vino*. Juan del Corral, 1656. Capilla de la Inmaculada en la Catedral de Lima (Cat. 64).



82. Zócalo de azulejos en la capilla de San José en la Catedral de Lima.





83 y 83a. Segmentos del friso del zócalo con medallones con escenas de la Sagrada Familia y Cristo. Juan del Corral, c. 1656-57. Capilla de San José de la Catedral (Cat. 65).

84. *Friso con San Joaquín y remates del zócalo.* Juan del Corral, 1656-58. Capilla de San José, Catedral.

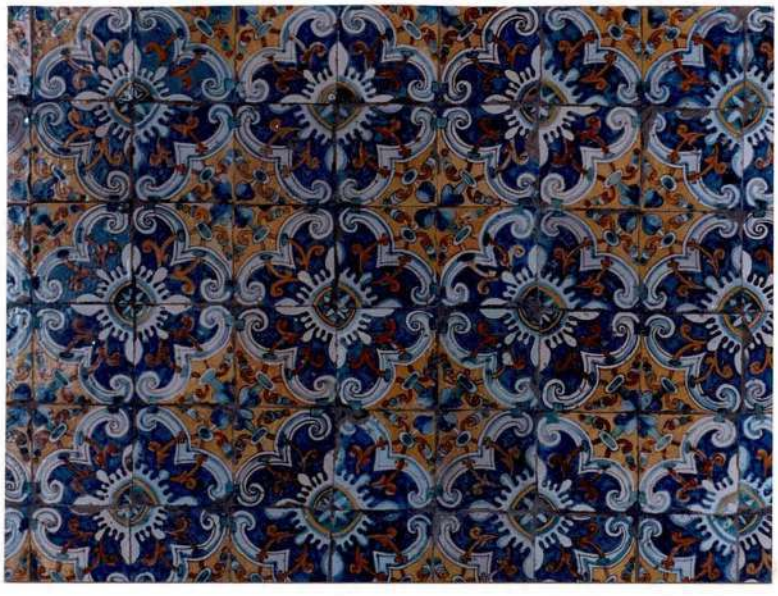




85. *Motivo en forma de medallón con bordes lobulados.* Juan del Corral, 1656-58. Capilla de San José, Catedral (Cat. 68).



86. *Motivo de cruces, rombos y aspas con diseños florales* . Juan del Corral, 1656-58. Capilla de San José, Catedral (Cat. 68).



87. *Motivo tipo medallón con cuatro segmentos lobulados.* Juan del Corral, 1641-1650. Claustro del convento de Santo Domingo de Lima (Cat. 69).



88. *Motivo de paño en forma octogonal lobulada.* Juan del Corral, 1642-50. Claustro de Santo Domingo de Lima (Cat. 70).



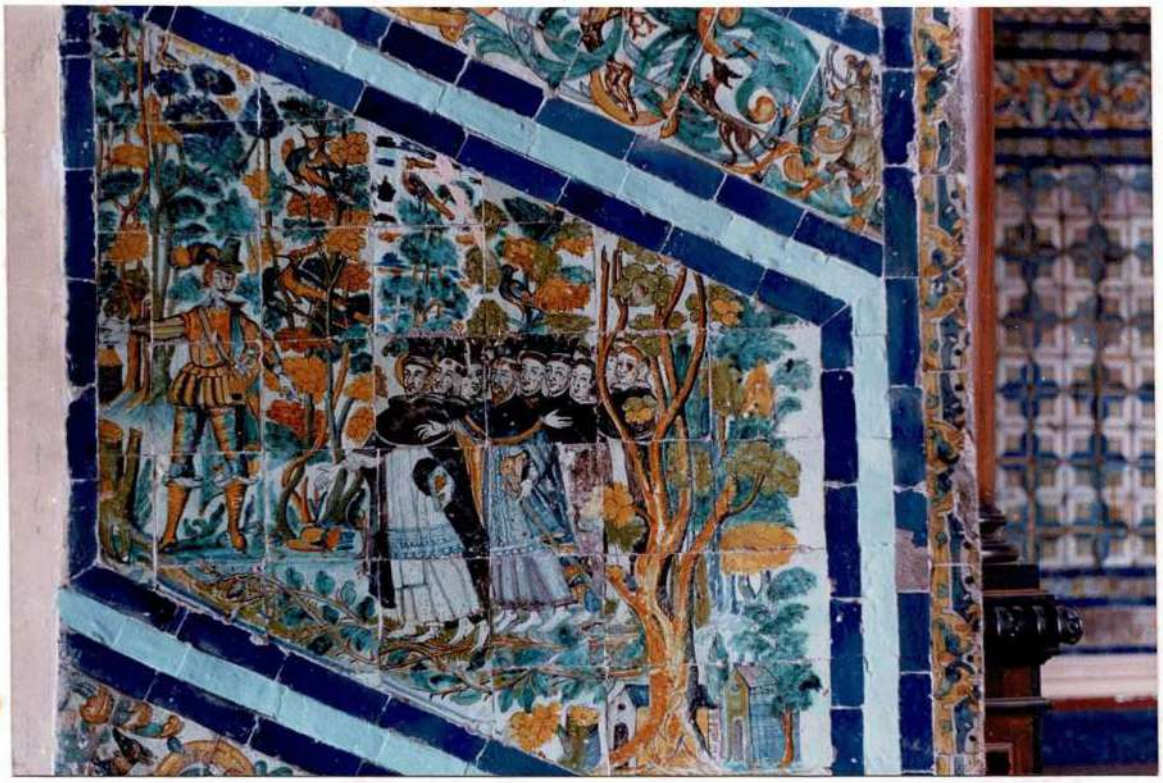
89. *Casetones octogonales con diseños florales.* Juan del Corral, 1641-50. Claustro mayor del convento de Santo Domingo (Cat.71)



90. *Pormenor del frontal de altar con la Virgen del Rosario y el Niño.*
Juan del Corral, 1643-50. Claustro mayor de
Santo Domingo (Cat. 72).



91. Escalera principal del convento de Santo Domingo de Lima.



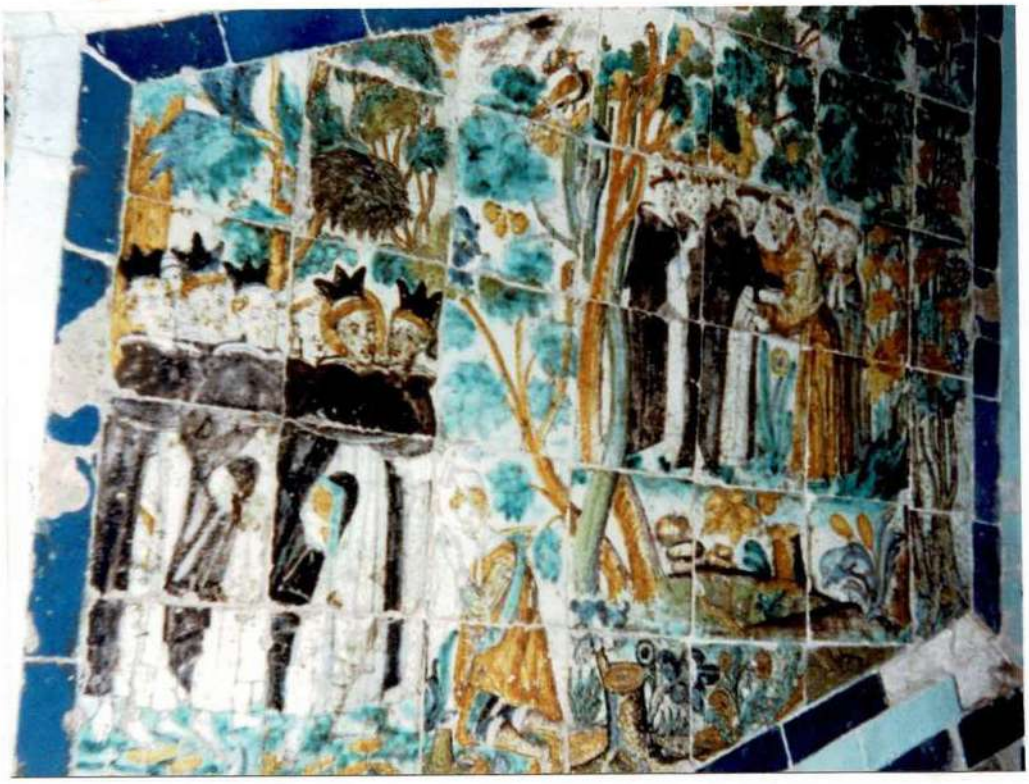
92. *Santo Domingo de Guzmán y su comitiva ante un hereje*. Juan del Corral, c.1665. Entrada de la escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 73)



93. Pormenor de la figura anterior.



94. Pormenor de la figura 92.



95. *El hereje arrepentido y el abrazo entre Santo Domingo y San Francisco.* Juan del Corral, c. 1665. Entrada de la escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 74).

96. *Pilastra con roleo y motivos de montería.* Juan del Corral, c. 1665. Arrimadero de la escalera principal del convento de Santo Domingo. (Cat. 75).





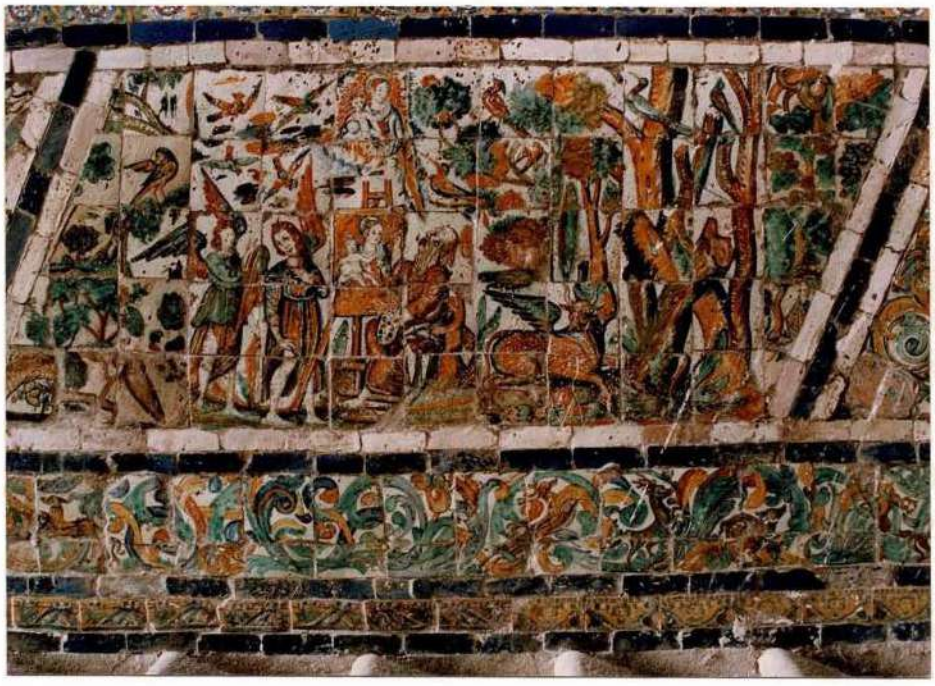
97. *Friso del zócalo.* Juan del Corral, c. 1665. Escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 76).



98. *San Antonio de Abad*. Juan del Corral, c. 1665. Escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 78).



99. *San Isidro Labrador*. Juan del Corral, c. 1665. Escalera principal de Santo Domingo (Cat. 79).



100. *San Lucas pintando a la Virgen*. Juan del Corral, c. 1665. Escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 80).



101. *Hombre a caballo y otras figuras*. Juan del Corral, c. 1665. Zócalo de la escalera principal de Santo Domingo (Cat. 81).



102. *Santo Tomás de Aquino y otras figuras.* Juan del Corral, c. 1665. Arrimadero de la escalera principal del convento de Santo Domingo (Cat. 82).



103. *Paño de zócalo con el cuadro San Juan Bautista.* Juan del Corral, c. 1665. Claustro mayor del convento de Santo Domingo de Lima (Cat. 83).



104. *San Juan Bautista.*
Juan del Corral, c.1665.
Zócalo del claustro
mayor del convento
de Santo Domingo
(Cat. 83).

BIBLIOTECA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS - U N M S M
030000051637