UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

# ANALES
## DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

3

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN

1950

Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna y corregida por el Arq. Eduardo M. Rodriguez Leirado

*Presidente de la Nación Argentina*

GENERAL JUAN D. PERÓN

*Ministro de Educación*

DOCTOR ARMANDO MÉNDEZ SAN MARTÍN

*Rector de la Universidad de Buenos Aires*

ARQUITECTO JULIO V. OTAOLA

*Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*

ARQUITECTO FRANCISCO N. MONTAGNA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

# ANALES
## DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

3

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN

1950

**INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS**

*Director:* **MARIO J. BUSCHIAZZO**

*Secretario:* **HÉCTOR H. SCHENONE**

# RETABLOS COLONIALES EN BOLIVIA[1]

EL periodo de mayor actividad en la decoración de iglesias en Bolivia cubrió un lapso de tiempo de cerca de cien años, de 1650 a 1750. Hacia esa época los primitivos retablos del siglo XVI y primera mitad del XVII fueron casi totalmente destruidos, para hacer lugar a nuevos y más esplendidos monumentos. Idéntico caso se repitió en Perú, donde no sobrevive un solo retablo importante de ese periodo. En el Perú la destrucción de iglesias por obra de los terremotos tiene buena parte de culpa en la pérdida de edificios antiguos, pero no es este el caso de Bolivia.

Los retablos mas antiguos que conozco en Bolivia son, el pequeño altar de los santos Franciscanos *(fig. 1)* en San Lazaro, de Sucre; el retablo de San Juan Bautista *(fig. 2)* en la Merced, de la misma ciudad; y el altar lateral *(fig. 3)* en la iglesia de Copacabana. Este último trabajo está fechado en 1618, gracias a una inscripción en la *predella,* que dice: *Esta capilla y retablo hizo el Padre Fray Juan Vizcaino siendo prior 1618... pintolo Dionisio Sebastian Acosta Inca.* El altar de Copacabana, que fue originariamente el retablo mayor, no fue destruido pero si trasladado a una capilla para hacer lugar al altar mayor actual, en el tercer cuarto del siglo XVII[2].

Esta obra de 1618 solo tiene una ligera indicación del estilo barroco del siglo XVII en el frontis quebrado de la parte superior. El dibujo arquitectónico y el ornato son, por otra parte, todavía esencialmente Renacimiento en carácter. Las esculturas y pinturas actualmente en el altar son heterogéneas y posteriores, no perteneciendo al piano original.

El estilo de los dos retablos en Sucre parece ser algo anterior al de Copacabana. Aquellos dos fueron probablemente colocados en el último cuarto del siglo XVI,

contemporáneamente con trabajos similares en el Cuzco, Checacupe y Huaro, en el Perú. Las fechas de ninguno de éstos son seguras, no obstante, y no debemos olvidar que trabajos retrasados, de tipo similar, fechados en 1609 y 1614 se encuentran en San Jerónimo, cerca de Huancayo[3]. Presumo, sin embargo, que los dos altares de Sucre pertenecen a las postrimerías del siglo

El retablo de los Franciscanos en San Lázaro de Sucre *(fig. 1)* fue modificado en el siglo XIX, particularmente el nicho principal y el sagrario. El dorado es en gran parte original, pero los hábitos de los monjes han sido repintados en años recientes. La Virgen y las flores de papel son, desde luego, modernas. El carácter general del dibujo arquitectónico, las columnas y el friso con cabezas de querubines son formas renacentistas corrientes. La circunstancia de que los motivos sobre el tercio inferior de las dos columnas sean diferentes, hace suponer que este altar es un fragmento de otro mayor. Normalmente, dos columnas usadas de este modo hubiesen sido idénticas en dibujo. Los monjes, tallados en relieve alrededor del amplio nicho, son todos franciscanos, probablemente San Francisco, San Antonio de Padua, San Buenaventura y San Luis de Tolosa.

El retablo de San Juan Bautista *(fig. 2)* en la Merced de Sucre ha sufrido relativamente poco con las restauraciones. La estatua del santo titular es demasiado pequeña para su nicho, y seguramente no fue la que ocupó originariamente ese lugar. El retablo es un producto local de Sucre, similar en estilo y época al altar de San Lázaro. El provincialismo del dibujo y la mediocridad de su ejecución contradicen la tradición de que fue importado de España. La traza del altar, ancho y bajo en sus proporciones, con dos series de figuras de cuerpo entero en relieve, no es típicamente española; sin embargo, refleja en moda provinciana la tradición ibérica.

Todo lo contrario sucedía con el magnifico altar *(fig.* 4) de la Catedral de Sucre, construido en 1604-1607, pero desgraciadamente destruido para dar lugar a otro en 1675-1678[4]. Tuve la suerte de descubrir el contrato original completo, fechado agosto

9 de 1604, entre papeles sin catalogar en los archivos de la Catedral de Sucre[5]. Al legajo de nueve páginas estaban agregadas las cuentas de la tasación final y los pagos efectuados a Joseph Pastorelo, escultor del retablo. Éste había solicitado un pago adicional en 20 de febrero de 1607, después de haber terminado y colocado el altar, porque había hecho más trabajo del especificado originariamente. Su solicitud fue atendida y se le pagaron 1680 pesos en adición a los 8000 *pesos corrientes de plata* en que había convenido que haría el trabajo. La tasación fue hecha por Miguel de Aguirre, entallador designado por el Cabildo, y Cristóbal Hidalgo, este último escultor de la sillería del coro (1592-1599) de la Catedral de Sucre, que aún existe[6]**.** El Profesor Enrique Marco Dorta, de la Universidad de Sevilla, me ha comunicado que ha encontrado una referencia a este contrato para el altar mayor de la Catedral de Sucre en el Archivo General de Indias, en Sevilla, pero no el texto de la documentación. Le he facilitado mis fotografías del documento de Sucre, y publicará, entonces, el texto completo en un libro próximo a aparecer, titulado *Fuentes para la historia del arte en Hispano-América*.

Más interesante aún que el texto es el dibujo original del altar mayor, agregado al expediente, que publico aquí por primera vez *(fig. 4).* La hoja mide 42.25 cm. x 28.50 cm. y el dibujo está realizado con tintas bistre y negra, a excepción del sagrario, que está dibujado en tinta amarilla suave. Un acuarelado color rosa refuerza el dibujo de las figuras humanas. En el dorso de la hoja aparece un perfil lateral del retablo. El dibujo está en buenas condiciones, excepto una mancha de humedad que cubre casi todo el papel, fácilmente apreciable en la fotografía.

El nombre de Miguel de Aguirre, escrito lateralmente en el margen derecho del dibujo identifica al testigo y no al autor del dibujo. Su firma se encuentra varias veces en diversas partes entre los papeles, tanto como testigo como tasador del retablo.

El contrato para el altar fue hecho entre el Deán y Canónigos de la Catedral de Sucre y *Joseph Pastorelo, pintor.* Se había convenido que las estatuas de San Juan Bautista

y Santa Bárbara, así como el sagrario, se colocarían en el primer cuerpo entre pilastras de orden compuesto. En el segundo cuerpo, entre seis columnas, debían estar San Pedro a la izquierda y San Pablo a la derecha de Nuestra Señora de la Concepción, que ocuparía el centro. Esta última estatua citada era una venerada imagen que pertenecía a la iglesia, lo que explica por qué no aparece en el dibujo. Las especificaciones para el cuerpo superior son difíciles de interpretar, pero presumo que el crucifijo que el documento dice *es de esta santa yglesia* era esculpido y las figuras que debían acompañarlo irían pintadas sobre tela. El busto del Padre Eterno, en lo alto, está claramente especificado como *pintado al holio.* En el sagrario debía haber imágenes de los cuatro Evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia. El material en su totalidad era madera dorada, excepto las imágenes de los Santos Pedro y Pablo, que debían ser de *pasta destuco vetumen fuerte.*

El dibujo para el altar mayor de la Catedral de Sucre es un trabajo de primera calidad, hecho por un maestro de indudable origen europeo. El apellido Pastorelo sugiere que podría ser italiano de nacimiento. Es extraño que un hombre de tan sobresaliente habilidad fuese conocido sólo como autor de este trabajo, y que no se le mencione en ninguna otra oportunidad.

El tipo de retablo es totalmente español, a pesar de que el artista podría ser de origen italiano. En Italia no existe equivalente para este tipo de altar de varios cuerpos, y la madera dorada es también material típicamente español. El estilo del dibujo arquitectónico pertenece al final del Renacimiento, precisamente cuando comienza a desembocar en características barrocas. El manejo de los órdenes clásicos es esencialmente renacentista en el dibujo de las columnas, pilastras y el friso decorado con modillones. Los motivos geométricos planos en el nicho del segundo cuerpo y en el tercio inferior de las columnas se encuentran en la orfebrería española del siglo XVII y en edificios andaluces del mismo período, como por ejemplo la biblioteca (1575) de Jerez de la Frontera y los arcos contiguos al coro seiscentista de la gran

mezquita de Córdoba.

Las pilastras del tercer cuerpo, con pronunciadas ménsulas, las cuales también aparecen en el retablo de Copacabana *(fig. 3)*, se originan en el Renacimiento tardío, especialmente en el patio miguelangelesco del Palacio Farnesio en Roma. Llegaron a ser muy populares en el primer cuarto del siglo XVII, ejemplos contemporáneos de los cuales son el altar de Martínez Montañés en El Pedroso, Sevilla (1606-1608) y los nichos de Pedro Bernini en la Capilla Ruffo de la iglesia de Gerolomini, en Nápoles (1604-1606)[7]. Similar en carácter es el dibujo del sagrario con sus numerosas y acentuadas volutas. Aquí, en los contornos quebrados e irregulares, se expresa el espíritu barroco más plenamente que en cualquiera otra parte del retablo. Ninguno de los sagrarios de la escuela sevillana abandona el esencial clasicismo característico de la misma durante el primer cuarto de siglo XVII. Acaso el precedente debe ser buscado en otra parte, como por ejemplo en trabajos como la urna de Santa Leocadia en la Catedral de Toledo. Los contornos curvos y las volutas de esta obra (1592) de Francisco Merino pueden representar la tradición que se continúa aquí en Sucre[8].

En lo que se refiere a la imaginería, los grandes cuerpos alargados y las cabezas pequeñas sugieren la tradición manierista de la segunda mitad del siglo XVII. Pero es difícil, sino imposible, llegar a conclusiones definitivas sobre el estilo de las imágenes juzgando tan sólo a través de un dibujo.

Una sola cosa es cierta. El altar mayor de la Catedral de Sucre, de 1604-1607, era magnífico, y es difícil comprender por qué se reemplazó esta obra en 1675-1678. La Catedral fue agrandada y reconstruida, pero eso acaeció algo más tarde, en 1683-1692[9]. El dibujo *(fig. 4)* es del mayor valor histórico por cuanto no se conserva ningún retablo de tal importancia, de ese período, tanto en Bolivia como en Perú.

Altares de plena época barroca son muy numerosos en Bolivia, como puede verse en la espléndida colección de ilustraciones publicadas por la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina[10]. Un denso volumen de texto sería necesario para

efectuar un estudio adecuado de estos retablos. Aquí me concretaré a mencionar sólo tres, como breve indicación de las variedades de estilos y tipos.

Los más característicos son los retablos con columnas salomónicas que florecieron en Bolivia aproximadamente de 1675 a 1775. Un magnífico ejemplo es el muy hermoso altar mayor *(figs. 5 y 6)* de La Merced, en Sucre. Construido totalmente en madera dorada, la talla decorativa está exquisitamente dibujada y ejecutada, representativa del barroco español en su máximo esplendor. Las columnas salomónicas están envueltas con racimos y vides, símbolo de la Eucaristía y la más popular de las decoraciones para esta clase de trabajos. En el segundo cuerpo, los ornatos de las columnas salomónicas incluyen papayas, una de las frutas tropicales que se encuentran también en el altar lateral que contiene una imagen de San Francisco Solano, en el templo de San Francisco de Sucre. Tal ornamento exótico es común en la región de Puno, en el sur del Perú, una región donde también aparecen sirenas[11], como sucede en los costados del cuerpo superior del altar mayor de La Merced *(fig. 5)*. Tales relaciones con la región de Puno son mucho menos comunes en Sucre que lo son en Potosí.

Los nichos centrales del altar mercedario contienen el tabernáculo, la Virgen patrona de la iglesia, San Roque y la Virgen de La Merced, extendiendo su manto para proteger a los fieles. El nicho del segundo cuerpo estaba antes decorado con un armazón de espejos, agregados en 1760, y trasladados a un altar lateral en las restauraciones de 1944-1945. Santos mercedarios ocupan los cuatro nichos laterales altos. San Antonio Abad *(fig. 6)* es la mejor de todas las imágenes, pero su compañero de la izquierda no perteneció originariamente a este retablo.

El altar mayor de La Merced no está fechado documentalmente. Presumo, sin embargo, que fue erigido a comienzos del siglo XVIII, en tiempos en que el crucero del templo fue decorado con pinturas firmadas y fechadas por Melchor Pérez de Holguín (1710)

Aproximadamente del mismo período es el altar mayor *(figs. 7-9)* de San Francisco en Cochabamba, una obra evidentemente proyectada por un artista indígena. No tenía noción de los principios académicos de tradición europea, como puede verse fácilmente por las arbitrarias proporciones de las columnas y la original ejecución de los detalles. Las columnas del primer cuerpo están decoradas con un alargado busto de querubín, trenzados y flores colocados frontalmente. La ejecución simple y estilizada de flores y racimos es aún más notable en las columnas del segundo cuerpo. Las molduras en los costados del retablo están talladas con roleos geométricos que semejan un motivo flamígero oriental. La misma molduración aparece en las portadas laterales de San Francisco de La Paz y en la portada del crucero de Santiago de Pomata. Análogamente abstractas son las volutas en que terminan los cuerpos de los ángeles en la base *(fig. 9).* En este caso de Cochabamba tenemos un primitivismo que es ingenuo, pero estéticamente de gran categoría. Dicho de otro modo, tenemos una obra que es de carácter *mestizo,* un estilo producido por el impacto de la cultura europea en las mentes de los pueblos indígenas del altiplano andino. El arte de tipo *mestizo* abunda en el sud del Perú, desde Arequipa hasta la región de Puno y el lago Titicaca[12]. Los centros principales de Bolivia, de esta arquitectura eclesiástica, son las ciudades de Potosí y La Paz.

El retablo de estilo mestizo más notable en Bolivia es el altar mayor de San Francisco de Cochabamba, tallado en madera dorada. Dos de las estatuas originales, no obstante llevar hábitos modernos, sobreviven todavía: el monje franciscano del coronamiento y otro en el cuerpo alto, lado izquierdo. Las otras imágenes son modernas, como son las puertas del sagrario y parte del nicho conteniendo la Purísima. A pesar de estos cambios y otros agregados superficiales, como candelabros, bombillas de luz eléctrica y flores de papel, el retablo mayor franciscano es uno de los trabajos coloniales verdaderamente originales y fascinantes de Bolivia colonial.

La última fase del arte colonial en Bolivia está señalada por la introducción del

rococó francés en la segunda mitad del siglo XVIII. Aparece en las iglesias de Santa Teresa de Cochabamba (1753-1790), San Felipe Neri en Sucre (1795)[13], y en la decoración de interiores de Santa Teresa en Sucre (1798), y de las Catedrales de Sucre y Potosí, retrasado hacia el primer cuarto del siglo XIX. Como un ejemplo de este estilo presento el altar de los Santos Dominicos *(figs. 10 y 11)* en el brazo derecho del crucero de Santo Domingo, en Sucre. Dado que no existen documentos ni inscripciones, supongo que debió ser construido hacia 1790, en el mismo período que otros trabajos de este estilo en la misma ciudad. La tradición española de la madera dorada ha sido reemplazada por la pintura blanca, y el dorado se limita a los motivos decorativos, molduras y capiteles. Este arreglo de ornatos delicadamente dorados sobre un fondo blanco es de origen rococó francés, usado abundantemente por los franceses en los paneles interiores de las habitaciones dieciochescas. El ornato que encuadras nichos con sus contracurvas, veneras y cartelas se deriva de grabados franceses o de tratados de ornamentación. El nicho central alto conteniendo una copia de la célebre y venerada imagen de Sucre, Nuestra Señora de Guadalupe[14], fue modificado hace más o menos cien años, destruyendo la unidad de dibujo del altar.

Otro agregado moderno consistente en colocar un armazón delante de las imágenes, desgraciadamente muy frecuente en Bolivia, sucede aquí en el nicho principal bajo. Las estatuas de Dominicos en este primer cuerpo parecen pertenecer al retablo original, mientras que las demás imágenes arriba han sido cambiadas en épocas posteriores.

En este retablo de Santo Domingo de Sucre tenemos un espléndido ejemplo de la etapa final del arte colonial en Bolivia. Este tipo de amplio retablo de dos, tres o cuatro cuerpos es todavía español, pero el carácter de su dibujo ha sido drásticamente modificado por la popularidad creciente del arte francés del siglo XVIII, introducido en España por la dinastía borbónica, y trasmitido luego de la madre patria a las colonias.

FIG. 1. — *Retablo de los Santos Franciscanos; San Lázaro, Sucre. Fot. Wethey.*

FIG. 2. — *Retablo de San Juan Bautista; La Merced, Sucre. Fot. Wethey.*

Fig. 3.—*Retablo de Nuestra Señora; Convento Agustino, Copacabana. Fot. Wethey.*

Fig. 4.—*Joseph Pastorelo, traza para el retablo mayor, 1604; Catedral, Sucre. Fot. Wethey.*

FIG. 5. — *Retablo mayor, La Merced, Sucre. Fot. Wethey.*

Fig. 6. — *Retablo mayor, detalle; La Merced, Sucre. Fot. Wethey.*

Fig. 7. — *Retablo mayor, detalle del segundo cuerpo; San Francisco, Cochabamba. Fot. Wethey.*

*Fig. 8. — Retablo mayor, calle lateral; S. Francisco, Cochabamba. Fot. Wethey.*

*Fig. 9. — Retablo mayor, sotabanco, lado izq.; S. Franc., Cochabamba, Fot. Wethey.*

Fig. 10. — *Retablo del titular, Santo Domingo, Sucre. Fot. Wethey.*

Fig. 11. — *Retablo del titular, detalle; Santo Domingo, Sucre. Fot. Wethey.*

El siglo XIX trajo a Bolivia, como a otros países de cultura europea, una serie de resurgimientos, comenzando con el neoclasicismo y siguiendo por el gótico y renacentista. El gran período del arte colonial, que alcanzó su culminación en Bolivia hacia 1650-1750 había pasado, y es dudoso que pueda ser igualado de nuevo.

HAROLD E. WETHEY
*Universidad de Michigan*

## NOTAS

[1] Agradezco al Arq. Mario J. Buschiazzo, director de estos Anales, su generosa colaboración al traducir este artículo del inglés al castellano. Todas las fotografías usadas fueron tomadas por el autor.

[2] H. E. WETHEY: *Colonial Architecture and Sculpture in Perú,* Cambridge, 1949, pág. 212; FERNANDO DE M. SANJINÉS: *Historia del santuario e imagen de Copacabana,* La Paz, 1909, pág. 113.

[3] WETHEY: *Op. cit.,* pág. 211-212.

[4] *Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional,* Sucre, tomo I, 1938, pág. 332.5

[5] Legajo XI, Archivo Capitular, Catedral de Sucre, Ver WETHEY: Op. Cit., p. 212.

[6] WETHEY: Op. Cit., p. 179

[7] José HERNÁNDEZ DÍAZ: *Martínez Montañés,* Sevilla, 1949, fig. 9; ADOLFO VENTURI: *Storia dell'arte 8.italiana,* Roma, 1937, vol. x, parte ni, pp. 887, 901.

[8] ADA M. JOHNSON: *Hispanic Silverwork,* New York, 1944, fig. 67.

[9] *Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional,* Sucre, tomo x, 1938, p. 333.

[10] *Documentos de arte colonial sudamericano,* cuadernos III-VI, Buenos Aires, 1945-49.

[11] WETHEY: *Op. cit.,* pp. 162-164, 174; ver en el índice *mermaids:*

[12] *Loc. cit.,* capítulos VIII-IX.

[13] MARIO J. BUSCHIAZZO: *Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII,* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, I, 1948, pp. 49-54.

[14] Ver PADRE RUBÉN VARGAS UGARTE: *La Virgen de Guadalupe de Chuquisaca,* Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional, Sucre, tomo I, 1938, pp. 340-357.

# EL MAESTRO ROMÁNICO DE AGÜERO

Puig i Cadafalch, en una famosa obra, dice que el arte románico es semejante a un río caudaloso, resultado feliz de la suma de pequeños afluentes[1]; si esta imagen en el sentido que le da Puig es exacta, la precisión aumentará si al contemplar el panorama total del románico, desde distancia suficiente para lograr perspectiva, lo vemos como un grueso y venerable árbol de raíces hondas y enmarañadas que se pierden en la tierra y ramas frondosas; estas ramas serían las escuelas y los maestros que florecen durante su desarrollo; todos con una personalidad vigorosa, dentro siempre de los cánones estéticos del estilo.

En Aragón se perciben clara e indistintamente las dos etapas del arte románico que hoy se consideran claramente diferenciadas: la del primer románico que comprende desde el valle del Noguera Ribagorzana al del Cinca y la del segundo que llega hasta limitar con Navarra; las construcciones de distinto estilo que se interfieren dentro de estos dos grupos, en nada aminoran el valor de frontera que tiene el río Cinca, no solo artística sino también lingüística y tanto entonces como en nuestros días. El maestro y las obras de arte de este estudio se encuentran dentro de la segunda de estas zonas y su centro es el pequeño pueblo de Agüero situado en un entrante que la provincia de Huesca hace en la de Zaragoza y cerca de río Gallego.

El nombre de Agüero aparece en los documentos a partir del año 992; era lugar importante del entonces embrionario Reino de Aragón pues defendía el paso hacia los Pirineos por los desfiladeros en que se abre camino el río Gallego a través de la Sierra de la Peña; la importancia de este pequeño pueblo fue decreciendo a medida que el reino de Aragón ganó tierras hacia el sur[2].

El área geográfica del románico en Aragón está comprendida entre el Ebro y los Pirineos; los monumentos de este estilo, situados al sur de este río son una excepción y la razón clarísima, no es otra que la marcha de la reconquista. El monumento más importante de la reconquista en el segundo románico es el Monasterio de San Juan de la Peña, cuna de los orígenes aragoneses según la leyenda y que la geografía no desmiente; el panorama espléndido y sobrecogedor de su emplazamiento aviva la fantasía y la credulidad de sus leyendas se impone. Era Monasterio perteneciente a la orden de Cluny y fue el primero entre los españoles donde se adoptó por vez primera y para siempre el rito romano reinando aún Sancho III el Mayor de Navarra. Era un centro feudal que tenía en Aragón el señorío de gran número de pueblos y al mismo tiempo el centro cultural más importante; lo continuó siendo por muchos años hasta que la erección de los monasterios del Cister en tierras del Ebro, le arrebató la supremacía, mas no por eso dejó de representar en Aragón un papel de primordial importancia. Su momento de apogeo coincide con el período románico por el hecho de pertenecer a la orden de Cluny y ser también lugar de la ruta de las peregrinaciones a Santiago de Compostela. Estas consideraciones y el análisis de los capiteles del claustro, hecho a mi juicio con excesivo apresuramiento, llevaron a Kingsley Porter[3] a perfilar la figura de un maestro románico de la segunda mitad del siglo XII a quien llama el maestro de San Juan de la Peña. Que este maestro propuesto por Porter existió, no cabe duda; en lo que ya no podemos coincidir es en estar de acuerdo con el fallecido profesor norteamericano en el catálogo de sus obras. No es posible que la escultura románica de un numerosísimo grupo de iglesias pueda atribuirse a un solo

maestro; el monasterio fue centro de un taller de indudable origen tolosano y del que salieron varios maestros; el llamado por Porter de San Juan de la Peña, el Maestro de Uncastillo, el de San Gil de Luna y este de Agüero entre otros, con rasgos comunes de taller, pero también con diferencias esenciales.

Este maestro de Agüero trabaja, como vamos a ver a continuación, en las iglesias románicas de Cinco Villas, comarca perteneciente a la provincia de Zaragoza, situada entre los Pirineos y el río Gallego, el río Ebro y Navarra, y es obra suya la decoración de las iglesias de Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago, San Miguel de Biota, San Felices de Uncastillo y San Salvador de Egea de los Caballeros. Las características estructurales de la arquitectura de todas estas iglesias coinciden de una manera asombrosa, de tal modo que no fuera aventurado pensar que un mismo maestro construyera todas. Solo una diferencia fundamental separa la última, la de Egea, de todas las anteriores: el ábside es poligonal, frente a la planta semicircular de los otros; la bóveda de esta parte por tanto distinta, una bóveda de paños tendida sobre nervios que se reúnen en la clave del primer fajón; dos de estas iglesias, las de El Frago y Uncastillo tienen cripta de planta semicircular bajo el ábside con entrada por bajo el presbiterio; por lo demás la identidad, como ya se ha dicho, es absoluta, nave única, dos portadas, aparejo de sillería muy regular, contrafuertes salientes, columnas adosadas en el interior, y cubierta de bóveda de cañón apuntado sobre fajones doblados.

La búsqueda de documentación en los archivos ha resultado totalmente infructuosa, no logramos fechar más iglesia que la del Salvador de Egea por la inscripción varias veces restaurada que se encuentra en el interior del templo y en la parte alta del muro de los pies que dice: **ERA MCCLXVIII DIE KALENDAS DECEM EXIMENUS CESARAUGUSTANO EPS TEMPLUM HOC CON-SECRAVIT,** es decir que fue consagrada el día 8 de diciembre de 1220. Poner que menciona en su obra la escultura de esta iglesia, no puede menos de convenir que

pertenece a una época anterior. En Egea mismo, hay otra iglesia, Santa María, de estructura semejante a la del Salvador, también con ábside poligonal y de ella dice el Padre Huesca que la consagró el Obispo de Zaragoza (Zaragoza es Metropolitana desde fines del siglo XIV, en el pontificado de D. Lópe Fernández de Luna) D. Pedro Torroja y Villa Beltrán en 1174. No es aventurado pensar en la construcción simultánea de las dos iglesias y que la inscripción del Salvador se refiera a otra consagración posterior que pudo ser debida a razones que hasta ahora no conocemos. En todo caso, la fecha de 1174 está más de acuerdo con los caracteres de la escultura que la de 1220.

En segundo lugar el nombre del maestro que dubitativamente Ricardo del Arco da: **IMNOLL,** que se lee en los muros de la ermita de Santiago de Agüero, no se asemeja a ninguno de los entonces usuales y por otra parte le falta incluso los restos de seguir la inscripción con el *me fecit* que jamás dejaban de grabar los artistas románicos cuando firmaban sus obras, de modo que el nombre de este maestro tiene por ahora que seguir oculto en el anónimo[5].

Comenzaremos a estudiar la escultura por los tímpanos, y en primer lugar señalaremos la identidad, salvo pequeñas diferencias, de tres: el de Agüero, el de la portada Oeste de Biota y el de la portada Sur de El Frago *(figs. 5 y 6).* El tema común de los tres es la Epifanía, la composición se desarrolla teniendo la Virgen de frente ocupando el centro de la escena vestida con amplios y solemnes ropajes, cubierta con un manto con orla decorada con margaritas resaltadas, el tocado adaptado perfectamente a la forma de la cabeza y cubierta ésta por un gorro a modo de corona. Está sentada y tiene la Niña, dos tercios vuelto, en su regazo, sentado también sobre una de sus rodillas. Este tiene en la mano izquierda un pomo, regalo del rey que le adora, mientras con la derecha le bendice; es el Niño, de todos los personajes de esta escena, el único que lleva nimbo con cruz grabada. Uno de los reyes está arrodillado ante Jesús, profundamente inclinado y besando su pie en homenaje de adoración y de

respeto; tiene este rey larga y rizadas barbas y pelo largo que le cae hasta el hombro formando bucles y cubre su cabeza con un casquete. En segundo término están los otros reyes, en pie, con los pomos de los regalos en la mano derecha, mirándose el uno al otro, conversando; uno de estos reyes tiene barba mientras el otro es lampiño.

En el otro extremo del tímpano está San José sentado de frente y al parecer como ajeno a la escena. El modelado y ejecución de la cabeza son de un empaque sorprendente; la apoya en el brazo derecho y sostiene un bastón en forma de Tau. La estrella aparece entre San José y la Virgen en este tímpano; entre la Virgen y los reyes en los de Biota y El Frago. El estado de conservación es excelente en los dos primeros, en cambio el último está muy deteriorado. Las diferencias, como queda antes indicado, son mínimas; es preciso acudir a pormenores insignificantes de vestido y tocado o al modo de sostener San José su bastón para poder encontrarlas.

Otras tres portadas cuyos tímpanos están decorados con el mismo tema son las de los pies de las iglesias de El Frago y Egea y la norte de San Felices de Uncastillo. Es aquí el Crismón *(fig. 14)* tan característico del románico aragonés[6]; la descripción es bien sencilla, el disco central con el anagrama de Cristo ocupa el centro, a los lados dos ángeles arrodillados lo sostienen y cubren con su alas por la parte superior; las diferencias entre estos tres tímpanos no están, como en los anteriores, en detalles de ejecución sino en la calidad del trabajo realizado: más fino y cuidado en Egea, de mayor rusticidad en los otros, obras quizás de taller.

Los tímpanos restantes, aparecen con una decoración más variada: San Miguel pesando los actos de las almas en la portada sur de la iglesia de Biota, El Martirio de San Felices en la de Uncastillo y la Última Cena en la portada norte de Egea. Temas que coinciden con la advocación de sus titulares, respectivamente, San Miguel, San Felices y El Salvador.

El tímpano de San Felices de Uncastillo está compuesto cubriéndose totalmente con la escena indicada; el santo mártir es arrastrado por dos caballos, en segundo

término aparece el tirano sentado en un trono presenciando el martirio mientras un ángel se inclina hacia el santo para recoger su alma.

En el tímpano de Biota, San Miguel ocupa el centro, está en pie y con las alas explayadas, tiene en la mano izquierda una balanza y pesa los actos de las almas, unos demonios arrebatan en seguida las de los condenados mientras a la izquierda del espectador dos ángeles acogen en su regazo las de los justos. Contrasta en esta composición la solemnidad y reposo de la parte celeste con el movimiento, torsión y violencia de los condenados.

Por fin la Última Cena de Egea, cubre totalmente el tímpano, está ejecutada en un relieve muy plano, que contrasta con la robustez y valentía de los demás tímpanos, tanto que sino fuera por la identidad de otros caracteres podría pensarse en una obra de taller; Cristo, preside la sagrada mesa y a su alrededor se sientan los Apóstoles. Escena concebida con sencillez y grandiosidad, verdadero fragmento de la vida del siglo XII.

El estudio de los capiteles lo haremos con arreglo a los temas que se representan en ellos y en primer lugar por los de recuerdo clásico.

Es sabido que de los varios órdenes clásicos que imperaban en Roma el único que de una manera general entra en el arte de la Edad Media es el corintio que evoluciona de acuerdo con lo exigido por cada uno de los estilos. Aquí no encontramos ningún capitel que pueda propiamente llamarse clásico; pero reminiscencias, recuerdos, por ser más exactos, los hallamos en los del pórtico sur de Egea *(figs. 13 y 14)* decorados con una sola fila de hojas y caulículos en la parte superior, trabajados con el cincel sin profundizar demasiado su huella y que, carácter general de toda la plástica románica, recuerdan a la talla del marfil.

También en esta misma portada de Egea y en la de los pies de El Frago encontramos capiteles de hojas que se explayan y luego recogen hacia adentro formando un pomo carnoso. En la ejecución de este motivo el escultor halla un

modelo que luego repite sin variación.

Capiteles decorados con animales, hallamos en todas estas iglesias. El artista al esculpir aves siente preferencia por las aves fantásticas, a veces con cabeza femenina; otras, picándose las patas, semejantes a las del maestro Esteban de la Catedral vieja de Pamplona[7], Sos del Rey Católico[8] y Murillo de Gallego; en otras ocasiones las aves aparecen afrontadas.

En las representaciones de mamíferos, hay marcada preferencia por la fauna oriental; en la fachada oeste de la parroquia de Biota se ven dos leones esculpidos en medio bulto, y en los capiteles los representa unas veces en lucha y otras en estado de reposo.

Pero lo más característico de este maestro está en los capiteles historiados y dentro de esto señalan casi una característica en su temática los del juglar y la juglaresa que encontramos en la iglesia de El Frago, Agüero, Biota y Egea *(figs. 7 y 14).* En las tres primeras mencionadas, lo encontramos aunque con variaciones; así, en la primera, en un capitel la juglaresa puesta con los brazos en las caderas hace una difícil contorsión siguiendo el compás que marca la música que el juglar hace con su algobón[9]; en cambio en el siguiente está en pie, cantando acompañada por dos juglares que tañen una vihuela de arco[10] y un canon[11]. En la portada de El Frago la variación de estas dos representaciones consiste sólo en los instrumentos de música. Las de Biota son semejantes a las de Agüero y en Egea se repite una de las de El Frago. Nota común a todas es el aparecer la juglaresa con los pechos al descubierto.

El tema de las luchas humanas, tan frecuentes en el estilo románico, español, lo desarrolla el Maestro de Agüero en sus dos variantes de hombres a caballo, en los capiteles de Agüero *(fig. 8),* El Frago y Biota y lucha de hombres a pie en Biota. Son las primeras escenas muy movidas hechas con gran fidelidad; las segundas más reposadas no ceden en realismo a las primeras.

Escenas de la vida cotidiana, además de las indicadas, las encontramos en El Frago

y Biota. En los capiteles de la portada del sur del primero de estos dos pueblos, vemos un hombre arando; lástima que el deterioro sufrido por este capitel nos impida ver la totalidad de la escena. También las dovelas que forman la arquivolta inmediata al tímpano principal de esta iglesia llevan una representación de los trabajos de los doce meses del año; no es muy perfecta su conservación, pero podemos admirar la labranza de las tierras, la poda de las uvas, la recolección de los frutos y un leñador. En la portada de la Epifanía de Biota encontramos un capitel decorado con un herrero trabajando la forja.

De escenas religiosas debemos citar en primer lugar la Magestas Domino que aparece en un capitel de la mencionada portada de la Epifanía de Biota, Cristo sedante ocupa el centro dentro de la mandarla y rodeado de los símbolos de los evangelistas. Esta composición de un capitel denota un original poder de creación en el artista; no son frecuentes los ejemplos de capiteles así decorados ya que lo corriente era reservarla siempre para los tímpanos *(fig. 4).*

Pero las escenas religiosas tienen su mayor desarrollo en la obra de este maestro en la decoración de las arquivoltas de la portada de la última Cena de Egea; desde la Anunciación del Angel a San Joaquín hasta la Crucifixión de Cristo encontramos la ilustración completa de un evangelio con escenas de calidad variadísima; típicamente narrativas, como la historia de los Reyes Magos, de hondo dramatismo como la Degollación de los Inocentes *(fig. 7)* y abigarradas y movidas como la Resurrección de la hija de Jairo, más escenas de la Infancia de Cristo poco repetidas en la plástica y que muestran la inspiración directa recogida de los Evangelios Apócrifos. Por su variedad iconográfica y por la perfecta ejecución de muchos de sus grupos merece esta portada ocupar lugar preferente dentro de la plástica románica española.

Las ménsulas que sostienen los tímpanos, aunque no siempre, frecuentemente están decoradas; no se muestra muy fecundo el escultor en la variedad de los modelos aunque se esmera en la ejecución. Las más sencillas son las de las portadas del

Crismón de Egea y de la Epifanía de El Frago: unas cabezas de monstruos con la boca abierta, ojos muy saltones y pelo rizado. Semejantes las encontramos en Agüero *(figs. 9 y 10),* portada de la Epifanía de Biota y portada del martirio de Uncastillo con variantes respecto de las anteriores por salir de la boca del monstruo una figura humana que le clava un puñal como en Agüero *(fig. 9)* y Uncastillo, o una figura femenina desnuda como en Biota y en Agüero *(fig. 10),* representaciones de desnudo femenino de las bien escasas que produjo la Edad Media. Las ménsulas de la portada de San Miguel de Biota se encuentran decoradas una con la cabeza de un anciano con sus barbas y que lleva un hacha en la mano derecha mientras acaricia sus barbas con la izquierda y la otra con la cabeza del monstruo donde una figura femenina vestida le hunde un puñal. Estos monstruos se repiten en formas variadas en los canetes que sostienen el tejaroz de las dos portadas de Biota única de estas iglesias que lo tienen.

Como antes se ha dicho, Porter, que hasta hoy es quien mejor ha estudiado la escultura románica aragonesa atribuye las obras de Egea y Agüero, únicas de este grupo entonces conocidas, al que llama maestro de San Juan de la Peña; en esto le han seguido los españoles Gudiól y Gaya que recientemente han publicado una historia del románico[12]. Aparte de las razones que más arriba se dieron, de falta de tiempo material para ejecutar todas las obras que le son atribuidas y las que ahora sería preciso añadir (las aquí estudiadas, más los Claustros de San Juan de la Peña, San Pedro el Viejo de Huesca, parte superior de la Portada de Santa María la Real de Sangüesa, decoración interior del ábside de la iglesia de San Martín de Uncastillo[13], arquivoltas y tímpano de Sos, y portada de Luesia), y que el tiempo que media entre estas obras es muy corto, menos de veinte años, pero son además las diferencias entre unas y otras las que aconsejan no atribuir estas obras aquí estudiadas al llamado maestro de San Juan de la Peña; dentro de la semejanza entre unas y otras esculturas como de una escuela común hay diferencias bastante marcadas en la técnica, más preciosista en el maestro de San Juan de la Peña más ruda en éste; en los temas, mayor abundancia de temas religiosos

en el dé San Juan de la Peña, más de la vida real en éste y también más profusión de capiteles de fauna y flora y diverso dibujo en los cimacios de los capiteles.

El otro problema es el de conocer la época en que trabaja. Desde luego es un maestro tardío, su última obra conocida es la de San Salvador de Egea y ya hemos visto que no puede ser muy posterior al año 1174. Es casi seguro que las de Agüero y Biota fueran hechas casi al mismo tiempo y algo antes las de El Frago y Uncastillo.

¿Cuál fue la formación de este maestro? El viejo taller jaqués del siglo XI tan relacionado con los italianos de Bagri y Módena había desaparecido sin dejar continuidad; la frontera aragonesa situada bastantes kilómetros al sur del Ebro; divididos los musulmanes españoles en infinidad de reinos, los estados cristianos del norte podían dedicarse a sus tareas culturales con la tranquilidad y sosiego que éstas exigen. San Juan de la Peña era como monasterio de Cluny, y lugar de tránsito de los peregrinos que procedentes de toda Europa iban a Santiago de Compostela, el punto en donde coincidían y de donde irradiaban todas las corrientes culturales entonces en boga en Europa y estas corrientes culturales venían directamente de Francia del foco de Languedoc, región limítrofe con Aragón, todavía además sus condados de Cominges, Toulousse, Albi y Rodes feudatarios de los reyes aragoneses[14]**.** No es éste momento de hacer el estudio de la escultura del Languedoc una de las escuelas más interesantes y fecundas del románico francés; señalaremos la portada de Miegeville de la iglesia de Saint Sernin de Toulousse[15]**,** allí vemos el tímpano decorado con la Ascensión de Cristo tema evangélico, lo mismo que algunos señalados en nuestro artista y menos frecuentes en otras escuelas; los monstruos que el maestro de Agüero coloca en los modillones que sostienen los tímpanos también los encontramos aquí. El espíritu de esta escultura del Languedoc que desde sus más viejos orígenes en el Moissac del Abad Durand[16] y en los capiteles de la Daurade busca ante todo la expresión y la vida, está presente en las obras de este maestro pirenaico, que por la nacionalidad o por el ambiente en que vivió añadió a la perfección técnica y a la

mesura de la escuela tolosana, la agitación y el encanto del realismo español ante el cual, como tantos artistas extranjeros que antes y después de él vinieron a trabajar en nuestra patria, se rindió complacido. Se formó, como todos los escultores románicos de un taller de cantería y bajo la disciplina de un maestro, monje con toda seguridad como entonces era costumbre, en el taller de San Juan de la Peña recibiendo de él los influjos que caracterizan a la escultura románica, pasando a la piedra los dibujos de las miniaturas de los códices, de los marfiles, de la orfebrería y de las telas, interpretando los temas de los Evangelios y de la Leyenda Dorada. Formado ya, a esta temática aprendida en el taller, añadió algo personal y característico: el tema del juglar y la juglaresa que hemos encontrado en todas sus obras; ya lo había tratado el maestro de la portada sur de la Catedral de Jaca, también está en uno de los capiteles del claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca[17] pero en la obra de este artista es quizás su característica más saliente. En la conocida obra de M. Emile Male[18] se señala la influencia que el drama litúrgico tuvo en los temas de la plástica románica; el Maestro de Agüero añade a esto la que tuvo, en él por lo menos, el gran espectáculo medieval de la juglaría. El tipo de juglar elegido por él es el que Menéndez Pidal llama clérigo o escolares vagabundos, de quienes se tienen noticias ya desde el siglo X, condenados por los Obispos y concilios que no conciliaban sus danzas obscenas y cantos lascivos con la seriedad y austeridad propios de la tonsura clerical; conocemos nombres como el del célebre burgalés Tello de Castrovido, Peyre Roger de Alvernia canónigo de Clermont-Ferrand, Hugo Brunenc de Rodez[19] siempre acompañados de la juglaresa sucesora, según Menéndez Pidal, de las muchachas gaditanas de que hablan Juvenal y Marcial imprescindibles en los festines romanos y versión cristiana de las cantadoras moras de la corte de Califato cordobés. El artista siente la belleza de este espectáculo medieval, solaz de toda aquella sociedad, y por esto destaca con mano maestra los encantos corporales de las juglaresas y dota a estas figuras de la gracia quebrada y felina de las danzarinas orientales. Este espectáculo de los juglares, normal en aquellos

tiempos mencionados en los documentos[20] que cuentan los que asistieron y actuaron en las bodas de Da. Gontroda la hija bastarda de Alfonso VII de Castilla con García V. de Navarra y que merecieron el recuerdo de estos versos que transcribe Menéndez Pidal:

*Trescientas damas con ella para la acompañar*
*todas visten un vestido, todas calzan un calzar*
*las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal*
*las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.*

También la boda de Da. Petronila la hija de Ramiro II el Monje de Aragón con Román Berenguer IV conde de Barcelona se vio concurridísima, con buen número de juglares. Este tema enriquecerá la iconografía de la España medieval; de los más viejos ejemplos de estos del maestro Agüero a quien podemos considerar como uno de los primeros y excelsos introductores del mismo en nuestro repertorio artístico.

Otra novedad, digna de ser señalada es la realización de: desnudos, tema tan poco frecuente en una época como la medieval en la que se consideraba pecaminoso, pese a su carácter simbólico, relacionado quizás con el pecado. Estas bellas figuras están hechas de tal modo que cabría pensar en posible estudio del natural por su modelado mórbido y suave, bien ejecutado, por sus movimientos graciosos y por lo expresivo del rostro.

El maestro Agüero sigue, como todos los maestros románicos, caminos de ingenuidad y primitivismo en sus concepciones, llenas de gracia y audacia. Es preferentemente narrativo; en el tímpano de San Miguel de Biota expresa en piedra lo que años más tarde dirá Berceo en *sus* versos del Milagro del Sacristán impúdico:

*Vinieron de diablos por ella grand gentio por llevarla al baratro de deleit bien vacío mientre que los diavolos la tríen corn a pella vidiéronla los ángeles descendieron a ella fueron los diablos luego muy*

*grand querella que suya era quita que se partiesen della* [21].

En lo externo este artista se caracteriza por los trajes lujosos, plegados naturales muy marcados y acampanados e influjo oriental recibido a través de las miniaturas en los capiteles de fauna.

La espontaneidad y frescura de sus representaciones con unos valores de expresión y una grandeza incomparable en la composición, riqueza de formas; la agitación, movimiento y vida, le hacen aplicables los conocidos versos de Rubén Darío a Berceo:

*Que vuelo y libertad son su destino* [22].

FRANCISCO ABBAD RÍOS

FIG. 1. — *Portada; Iglesia de Santiago, Agüero. Fot. Abbad.*

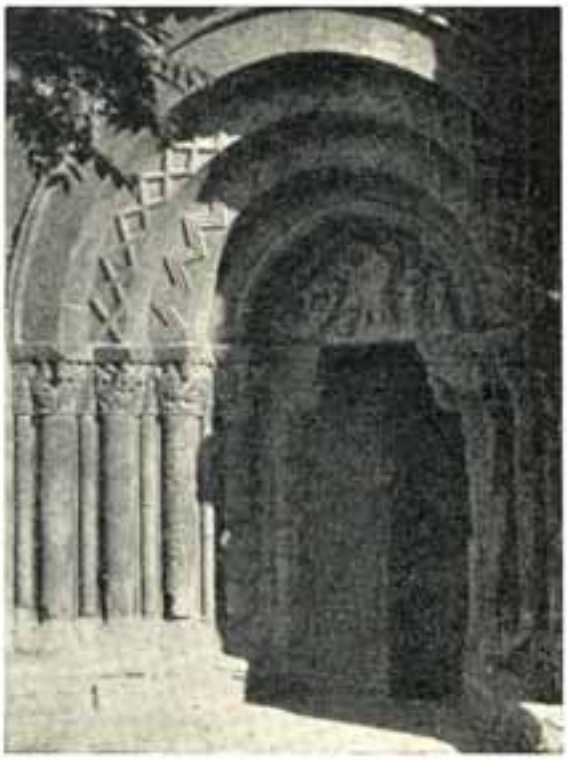


FIG. 2. — *Portada sur; Iglesia parroquial, Biota. Fot. Abbad.*

FIG. 3. — *Portada sur; Parroquia, El Frago. Fot. Abbad.*

FIG. 4. — *Portada oeste, modillón y capitel; Iglesia parroquial, Biota. Fot. Abbad.*

Fig. 5.—*Tímpano: Iglesia de Santiago, Agüero. Fot. Mas.*

Fig. 6.—*Portada oeste, tímpano: Iglesia parroquial, Biota. Fot. Abbad.*

Fig. 7. — *Capiteles de la portada. Iglesia de Santiago, Agüero. Fot. Mas.*

Fig. 8. — *Capiteles de la portada. Iglesia de Santiago, Agüero.*

Fig. 9. — *Modillón y capitel. Iglesia de Santiago, Agüero. Fot. Mas.*

Fig. 10. — *Modillón y capitel. Iglesia de Santiago, Agüero.*

Fig. 11. — *Capiteles portada sur; Iglesia S. Miguel, Biota. Fot. Abbad.*

Fig. 12. — *Capiteles portada sur; Iglesia S. Miguel, Biota. Fot. Abbad.*

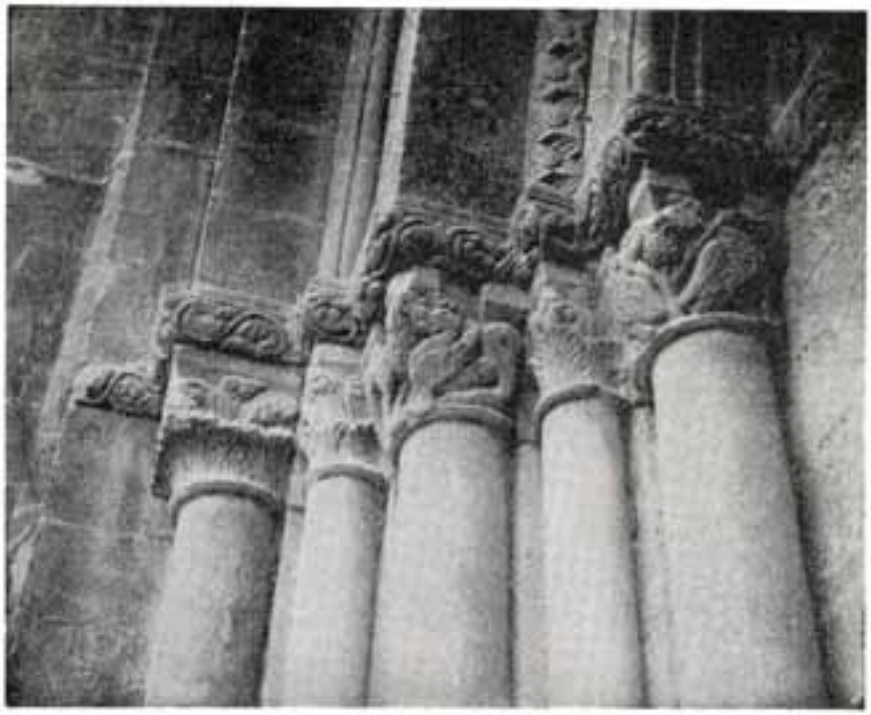


FIG. 13. — *Capiteles portada sur; Iglesia S. Salvador, Egea de los Caballeros. Fot. Abbad.*

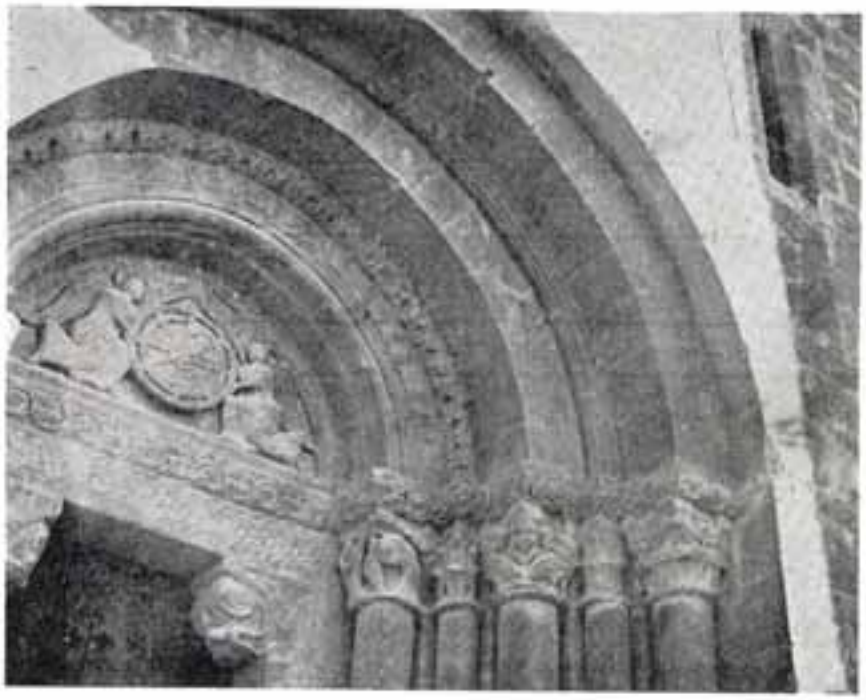


FIG. 14. — *Detalle portada oeste; Iglesia S. Salvador, Egea de los Caballeros.*

NOTAS

[1] PUIG I CADAFALCH: *La geografía i els origen del primer art romanic.*, p. 453, Barcelona, 1930.

[2] RICARDO DEL ARCO: *Catálogo monumental de España.* Huesca, p. 395, Madrid, 1942.

[3] A. K. PORTER: *La escultura románica en España,* p. 44, Panteón, Florencia, 1928.

[4] RAMÓN HUESCA: *Teatro Histórico de las iglesias de Aragón,* tomo 2°, p. 228.

[5] RICARDO DEL ARCO: *Op. cit.,* p. 300.

[6] LEOPOLDO TORRES BALEAS: *La escultura románica aragonesa y el crismón de los tímpanos de la región pirenaica,* Archivo Español de Arte y Arqueología, año 1926, p. 281.

[7] M. GÓMEZ MORENO: *El Arte románico Español,* p. 136, Madrid, 1934.

[8] FRANCISCO ABBAD Ríos: *La Iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico,* Archivo Español *de* Arte, año 1942, p. 163.

[9] *Cántiga 300.* Ms. del Escorial, sig. b. i. 2.

[10] *Cantiga 20.* Ms. del Escorial, sig. b. i. 2.

[11] *Cancionero de Ayuda,* Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal).

[12] GUDIOL Y GAYA: *Arquitectura y Escultura románicas en* "Ars Hispaniae", p. 159, Madrid, 1948.

[13] En la visita realizada a Uncastillo con motivo de la preparación del Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza, pude ver detrás del retablo mayor de la iglesia de San Martín, las esculturas de un apostolado completo adosadas a las columnas que forman los Contrafuertes del ábside románico; la proximidad del citado retablo, obra del pintor Miguel Ximénez, impide el poder obtener fotografías y, por tanto, el poder estudiarlas debidamente. Queden, pues, aquí citadas con la relación que tienen con la parte superior de la decoración escultórica de la portada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra)

[14] GIMÉNEZ SOLER: *La Edad Media en la Corona de Aragón,* p. 98, y mapa p. 120, Barcelona, 1930.15

[15] LEFRANCOIS PILLION: *Les sculpteurs francais du XII siecle,* Mm. XI, Ed. Plon, París, 1931.

[16] MEYER SCHAPIRO: *The romanesque sculpture of Moissac,* The Art Bulletin, 1931, p. 252.

[17] RICARDO DEL ARCO: *Op. cit.,* lám. 135.

[18] MALE EMILE: *L'Art religieux du XII au XVIII siecle.* Extraits choisis par l'auteur, p. 14, Ed. Armand Colin, París, 1946.

[19] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares,* p. 38, Madrid, Rev. Filología, 1924.

[20] RAMÓN MENÉNDEZ PIRAL: *Op. cit.*, pág. 148.

[21] GONZALO DE BERCEO: *Los milagros de Nuestra Señora*, Notas de García Sola-linde, p. 22, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

[22] GONZALO DE BERCEO: *Op. cit.*, p. XVII.

# DOS MONASTERIOS DE CLAUSURA EN CÓRDOBA

LA historia artística de los monumentos cordobeses ha sido puesta en claro en diversas publicaciones que son ya del dominio público. Tan sólo los conventos de Carmelitas Descalzas de San José —más conocido por Las Teresas— y de Santa Catalina de Séna o Siena guardaban celosamente el secreto de su arquitectura interior y demás obras de arte que en ellos se conservan, hasta que la gentileza y acertada visión del Ilmo Arzobispo de Córdoba, Monseñor Fermín E. Lafitte, permitió a una comisión de este Instituto, integrada por el Arq. Ricardo Braun Menéndez, Dr. Héctor H. Schenone y quién esto escribe, visitar ambos monasterios, fotografiar, medir y catalogar todo aquello que se creyó de mérito artístico.

No fuimos defraudados en nuestras esperanzas, pues encontramos gran cantidad de imágenes, cuadros y piezas de platería que, dentro del marco modesto de las artes virreinales argentinas, constituyen un valioso conjunto. Por la gran cantidad de material gráfico recogido, y la premura en dar a circulación este número de Anales, reservamos para próxima oportunidad la publicación y estudio de esos conjuntos, concretándonos por hoy a anticipar la historia de la parte arquitectónica.

Si bien la fundación del convento de las Catalinas data de 1613, en tanto que el de las Teresas es de 1628, éste conserva toda su arquitectura colonial y es de mucho mayor interés bajo tal punto de vista, por lo cual le daremos prioridad en nuestro estudio.

Conocidísimas son las circunstancias en que Doña Leonor de Tejeda, hija de uno de los fundadores de Córdoba y viuda del general Manuel de Fonseca Contreras,

fundó a sus expensas el convento de Santa Catalina de Séna. Años después, su hermano Juan, casado con Ana María de Guzmán, habiendo enfermado de gravedad su hija Magdalena, hizo promesa de dedicarla a monja y levantar un monasterio a Santa Teresa si se salvaba, como efectivamente sucedió. Cumplió su promesa, con lo que ambos hermanos, Leonor y Juan de Tejeda, vinieron a ser los fundadores de los dos conventos de que hoy nos ocupamos, que por cierto son los más antiguos del país.

Los pormenores de estas fundaciones, mezclados con vagas referencias relativas a la parte material de ambos conventos se conservan en un manuscrito de Luis de Tejeda, primer poeta nacido en suelo argentino, autor del *Peregrino en Babilonia y* las *Coronas Líricas'*. Ricardo Rojas, sin dar la fuente de donde extrajo sus datos, nos informa que el poeta había obtenido grado universitario de *magister artium*, como asimismo aprendido nociones de dibujo. En 1623 fué a Santiago del Estero para gestionar en nombre de su padre las licencias necesarias para la fundación, *y a su regreso, lograda su gestión, él mismo había trazado los planos del convento y dirigido la obra, pues ya hemos dicho que era también arquitecto, a fuer de buen humanista. Las obras finalizaron en 1630, y se acogieron a ella, como primeras monjas, la viuda de don Juan, o sea la madre del poeta, y su abuela, sus hermanas y tías* [2].

El documento conservado en el Convento de Catalinas, sin decir en qué fecha se inició el templo, nos informa que *entrado pues el año de veinticinco, se comenzó a proseguir la obra de la Iglesia* [de las Teresas] *con doblados alientos y obreros, de suerte que a los fines de él estaba acabada.* No así la parte destinada a clausura, para la cual se habilitó casi toda la rasa de Juan de Tejeda, quien *en dos aposentos antiguos, pequeños y mal aliñados que salían al patio principal, estrechó toda su familia, y en el uno de ellos le pusieron la cama aforrándole el techo con unas xergas, por ser invierno y estar a texa vana.* Como el Obispo debía ausentarse, dando por ello sólo veinte días de plazo para que se habilitara el convento, nos informa el documento que *asistió desde entonces personalmente con tanta continuación a todo lo que faltaba por acabar que en menos días de los veinte que se le avian dado de término quedó todo el*

*monasterio con la conveniente forma y clausura, sábado seis de mayo del año de seyscientos y veinte ocho. Una rexa que cerraba una puerta antigua dividió el aposento en que estaba del último quarto de la clausura de monasterio; tenía su cama en frente de ella, y un altar pegado a la reza donde le decían missa.*

Todo esto, interpretado a la par de otros documentos y datos de que luego se hablará, permiten resumir así el proceso de la primera etapa del convento de las Teresas: don Juan de Tejeda, con el asesoramiento de su hijo Luis, poeta, humanista y arquitecto, construyó una iglesia, que desde luego no es el actual templo. Aquélla quedaba contigua a la casa familiar, la que fué transformada en convento, viviendo en una habitación que, si puede identificarse con la que aún hoy día llaman *capilla del fundador*, debe admitirse que ha sido muy alterada. En efecto, si bien Luis de Tejeda nos dice que *desde un oculto retiro que desde su aposento correspondía a la iglesia, por unas rexas gozó de la solemnidad de el acto referido* [la inauguración del convento], y aun puede verse un ventanuco cegado que comunica el templo con la capilla del fundador, ésta tiene un curioso techo de bóveda en forma de artesa invertida, y forma parte del ala sur del patio principal, que data evidentemente del siglo XVIII. Lo más probable es que, al reedificar esa parte del convento, como al levantar nuevo templo, se haya respetado el emplazamiento de la habitación del fundador y acaso algunas partes de la misma, pero reforzando sus muros y cubriéndola con bóveda, puesto que toda esa ala de habitaciones sirve de contrarresto a la bóveda de cañón del templo adyacente.

El conjunto conventual, como ha llegado hasta nosotros, data indudablemente del siglo XVIII, *(fig. 1)* siendo fácil reconocer varias etapas en el proceso de su construcción. La iglesia y el claustro principal son las partes de más interés arquitectónico, y a ellas nos hemos de referir inmediatamente.

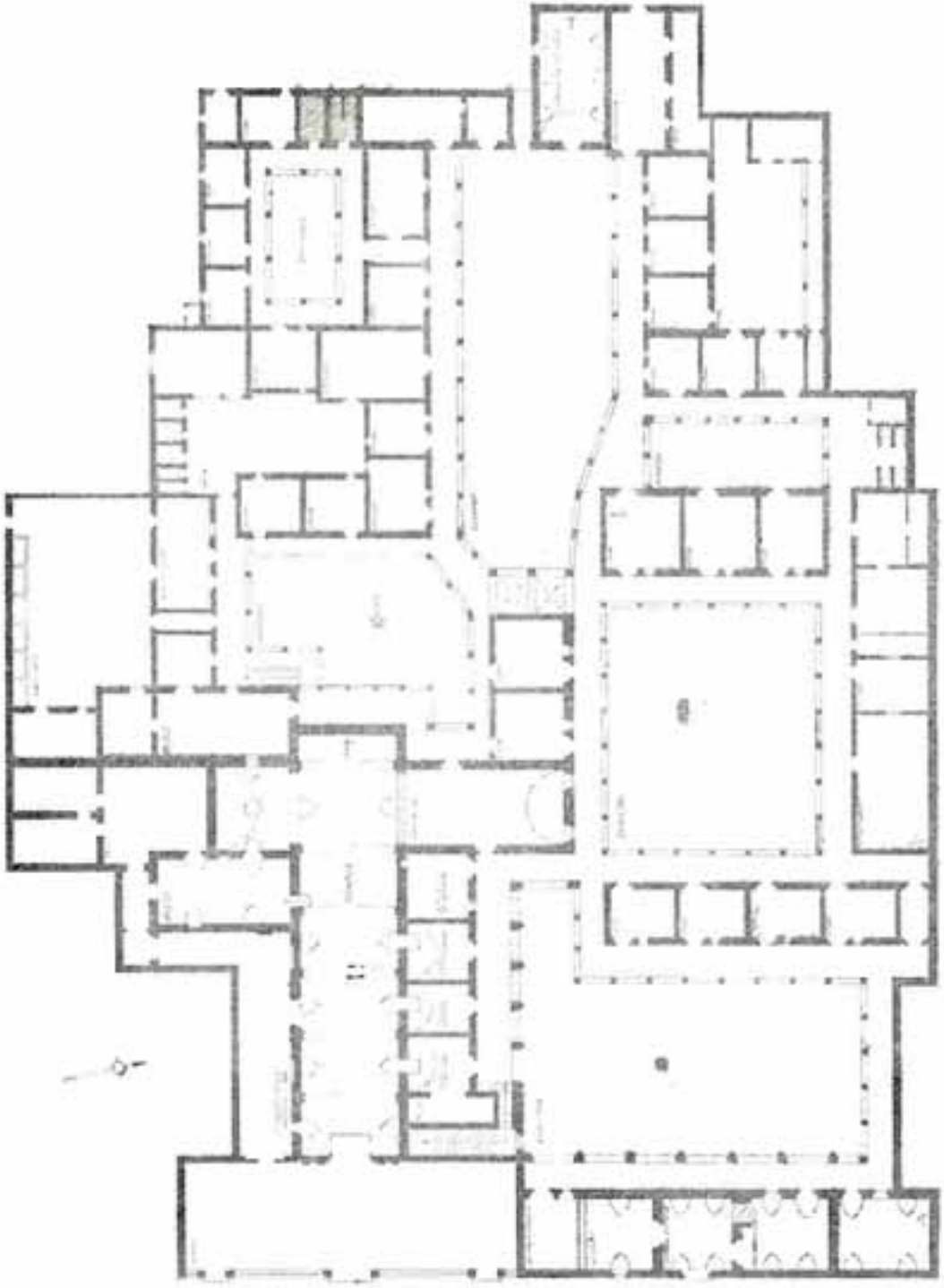
Ningún dato o documento hemos hallado acerca del proceso constructivo del nuevo templo, pero en un escudo de piedra sapo *(fig. 9)* colocado en la portada principal se lee nítidamente *A* [gos] to *21 de 1753 A* [ve] M[aria], y en la bóveda del

coro hay otra fecha grabada, *1758,* esto último según el Sr. De Ferrari Rueda[3], aun cuando confieso no haber reparado en esta fecha. El ala sur del claustro principal, donde se encuentra la capilla del fundador, parece haberse levantado al mismo tiempo que el templo.

Y aquí se nos plantea el primer interrogante: ¿quién pudo ser el arquitecto que planeó y dirigió el templo y el ala sur del claustro? De inmediato, surgió en mí la idea de que el Hermano Andrés Blanqui hubiera andado por allí. Efectivamente, aparte de que las religiosas conservan la tradición de que fue un jesuita el autor de su templo, varios detalles parecerían probarlo. Así, en un claustro secundario que apoya contra el ábside del templo, se ven varios arcos con el pilar de soporte entrante respecto de la arquivolta *(fig. 14),* detalle que ya hemos señalado como una característica inconfundible del Hermano Blanqui[4]. La bóveda de la escalera de subida al coro también repite dicha forma.

La fachada principal tiene su hastial decorado con pares de pilastras más o menos toscanas, con nichos y recuadros entre ellas, tal como lo hiciera Blanqui en el pórtico de la Catedral de Córdoba, y en las Catalinas, el Pilar y Cabildo de Buenos Aires. Es necesario destacar, sin embargo, que el motivo a que me refiero adquiere en Las Teresas un barroquismo y una gracia popular *(fig. 1)* que no tienen las fachadas de los edificios de Blanqui, mucho más severas y frías. El arquitecto Braun Menéndez, en trabajo que está preparando sobre algunos aspectos de la arquitectura de Blanqui, ha rastreado los orígenes de esa característica, encontrándola en Serlio[5].

Otro detalle para la búsqueda del autor, es el de los rectángulos que, en rehundido, decoran el intradós de los arcos y los pilares de dicha ala sur del claustro, detalle que también aparece en Serlio. Pero lo más interesante es comparar el



*Planta del Monasterio de Las Teresas, Córdoba*

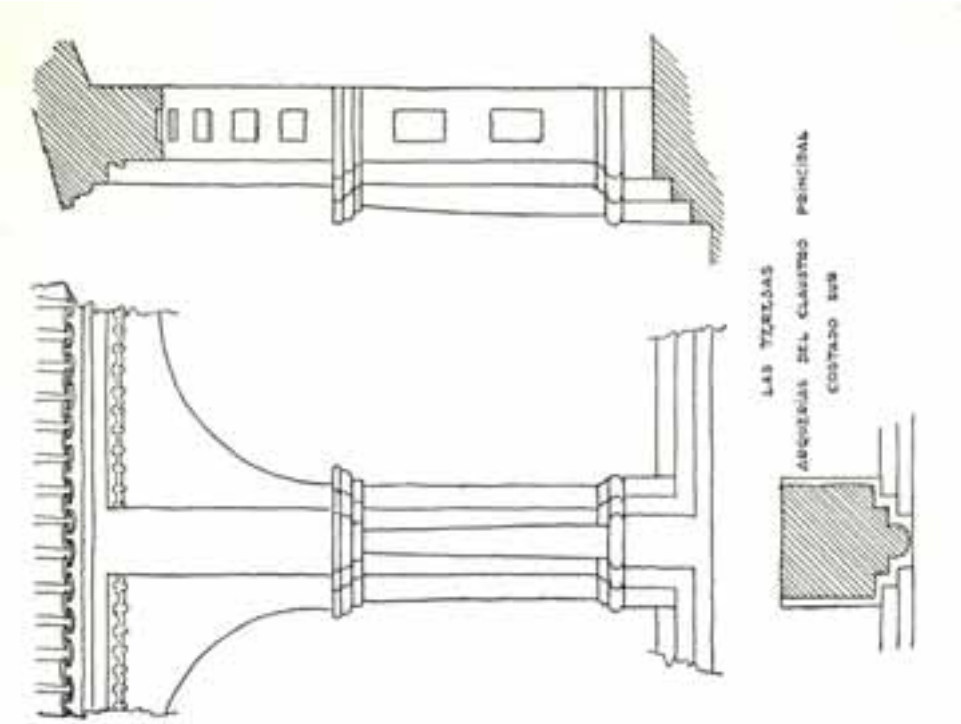
parecido que hay entre esa parte del patio y la casa llamada del Virrey. Idénticas columnas, y arcos con recuadros se ven en una y otra construcción *(figs. 5 y 6).*

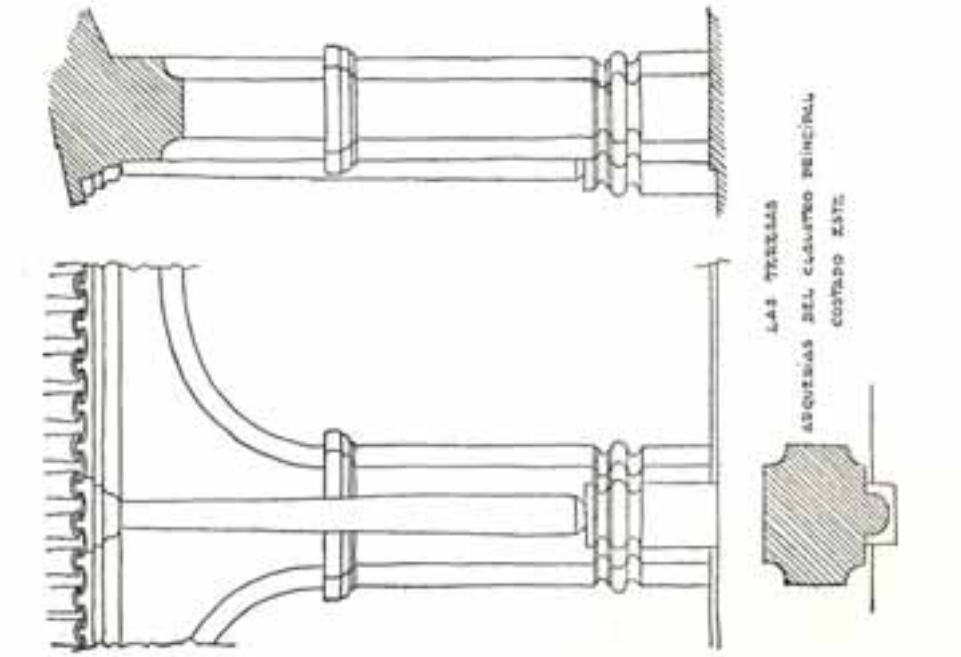
Ahora bien, Monseñor Cabrera atribuyó la casa del Virrey al Hermano Blanqui —ignoro si con fundamento documental o por simple intuición—, opinión que aceptó Kronfuss[8]**.** Y acabamos de ver que también aparece la mano de Blanqui en el convento. Esta coincidencia reforzaría la presunción de que el célebre jesuita fue el autor del templo de Santa Teresa, si no estuviesen de por medio las dos fechas de 1753 y 1758 ya citadas. Sabido es que Blanqui falleció en Córdoba en 1740; luego, si actuó en las obras del templo debió de ser antes de su terminación. Y otro tanto cabe decir de la casa de los Ladrón de Guevara o del Virrey, puesto que en 1744 sólo constaba de tienda, trastienda y un par de habitaciones más, de planta baja y con techo de tijera.

Todo esto nos lleva a las siguientes conclusiones, desde luego dentro de suposiciones que carecen de documentación probatoria: el Hermano Blanqui sería el autor de las trazas del templo, pero otro arquitecto, desconocido hasta ahora, es quien lo terminó, conjuntamente con el ala sur del claustro principal. Y este mismo arquitecto es quien, en el período que va de 1744 a 1773, dió a la casa del Virrey el aspecto con que ha llegado hasta nosotros[7].

Problema parecido se presenta al analizar el ala oriental del claustro principal, que corre paralelo a la calle Independencia. Comencemos por observar que dicho claustro tiene tres tipos netamente distintos de arquitectura: el ala sur, de mediados del siglo XVII, cuyo estudio acabamos de hacer; el ala este, del último tercio del XVIII; y luego los otros dos costados, del siglo XIX *(Fig. 13).*

Toda la parte del claustro que, a lo largo de la calle Independencia, está constituida por el locutorio con su doble reja, la portería y dos salones más, con las arquerías correspondientes, debe datar de 1770. Así lo certifica una inscripción en relieve, bien visible, que se encuentra sobre la portada de acceso al convento. Ya hice notar varios años atrás el notable parecido que existe entre dicha portada y la de la casa


LAS TERTEJAS
ARQUERIAS DEL CLAUSTRO PRINCIPAL
COSTADO SUR


LAS TERTEJAS
ARQUERIAS DEL CLAUSTRO PRINCIPAL
COSTADO ESTE

de los Allende *(figs. 3 y 4);* no cabe duda de que fue uno mismo el autor. Entonces sólo conocía las dos portadas; ahora que he visto el claustro, me afirmo más en mi idea, puesto que aquí los mismos arcos, con doble antequino e idénticas molduras, aparecen en una y otra construcción *(figs. 7 y 8).* El motivo de la portada conventual, que se repite en la casa de Allende, es indudablemente hermoso, y su procedencia un tanto difícil de precisar, pues así como es frecuente verlo en Portugal y Brasil, también suele aparecer en el sur de España. La presencia de maestros portugueses en Córdoba ya la he señalado en otra oportunidad[8].

Nos encontramos, por lo tanto, en presencia de un segundo arquitecto, también desconocido, que trabaja en Córdoba en el último tercio del siglo XVIII y a quien se debería toda el ala del convento que da sobre la calle Independencia, y la casa de Allende. Evidentemente, no es el mismo que construyó la parte sur del claustro, porque lógicamente hubiese continuado las arquerías iguales, y ya hemos visto que son distintas. Es más, el ala oriental no se traba bien con el ala sur, pues viene a apoyarse simplemente contra la base de la espadaña, cercenando algunos motivos decorativos existentes en el momento en que se levantó ese nuevo cuerpo.

El muro exterior izquierdo del templo, adosado al cual quedaba el primitivo cementerio conventual, presenta, además de los consabidos pares de pilastras, dos nichos cubiertos con arco trilobulado, que probablemente se destinaron a tumbas, a manera de *arcosolium.* Hace suponer esto, no sólo el lugar en que se encuentran, sino también el saberse que los arcos trebolados, posteriormente cegados, que hay en el muro exterior lateral del templo de San Roque, fueron también enterratorios[9].

Finalmente, anotamos una anomalía que conviene señalar: la bóveda del templo, de cañon corrido sin cúpula, tiene lunetos en todos los tramos a excepción del tercero, según se entra, rareza cuya razón no hemos logrado descifrar.

El monasterio de Santa Catalina de Sena o Siena, aun cuando ostenta con legítimo

orgullo el título de mayor antigüedad en el país, ya que como institución data del año 1613, ofrece escaso interés en la parte arquitectónica por haber sido reedificado sin mayor jerarquía artística durante el siglo XIX.

El convento actual es un conjunto de claustros, sin mayor concierto entre ellos, casi todos con arquerías sencillas, y techados en azoteas, sin bóveda alguna *(fig. 2).* El primitivo convento funcionó en la casa del General Manuel Fonseca y Contreras, marido de doña Leonor de Tejeda, ubicada en la manzana comprendida por las calles Colón, General Paz, 9 de Julio y Rivera Indarte, con frente a esta última [10]. Probablemente data de esa primitiva fábrica el dintel con la inscripción *Año 1606 (fig. 16),* que se conserva en una puerta del Noviciado (no así las hojas de la puerta, que son del siglo pasado, no obstante lo que dice el Pbro. Vera Vallejo en su libro citado). Esa primera casa fue casi totalmente arruinada por un desbordamiento de la Cañada, en 1622, pero aun así continuó sirviendo de monasterio hasta 1638-39, en que se trasladó a su nuevo solar, adquirido por las monjas, que es el que actualmente ocupa.

La parte de mayor interés del convento es el coro interno bajo, inmenso salón, abovedado en cañon corrido de excepcional ancho, y ubicado a continuación del presbiterio del templo, es decir, siguiendo el eje principal del mismo. Es ésta una característica frecuente en los conventos de clausura del siglo pasado, a diferencia de los de épocas anteriores, que suelen tener el coro colocado perpendicularmente al presbiterio, con lo cual se logra una visión lateral y amplia del altar, y no se lo ve de espaldas como en el monumento cordobés.

El templo es hermoso y hasta audaz en el espaciamiento de sus pilares y arcos, logrando una amplia sensación espacial interior. Toda su arquitectura y decoración responden al neoclasicismo imperante en el siglo pasado. Dos torres bajas rematan la fachada, en lugar de la espadaña que es casi de rigor en los monasterios de clausura. El coro alto, en lugar de avanzar sobre el primer tramo del templo, como es corriente,

Fig. 1.— *Monasterio de Santa Teresa, Córdoba.*

Fig. 2.—*Monasterio de Santa Catalina, Córdoba.*

Fig. 3. — *Puerta; Monasterio de Santa Teresa, Córdoba.*

Fig. 4. — *Puerta: Casa de los Allende, Córdoba. Fot. Willy Lang.*

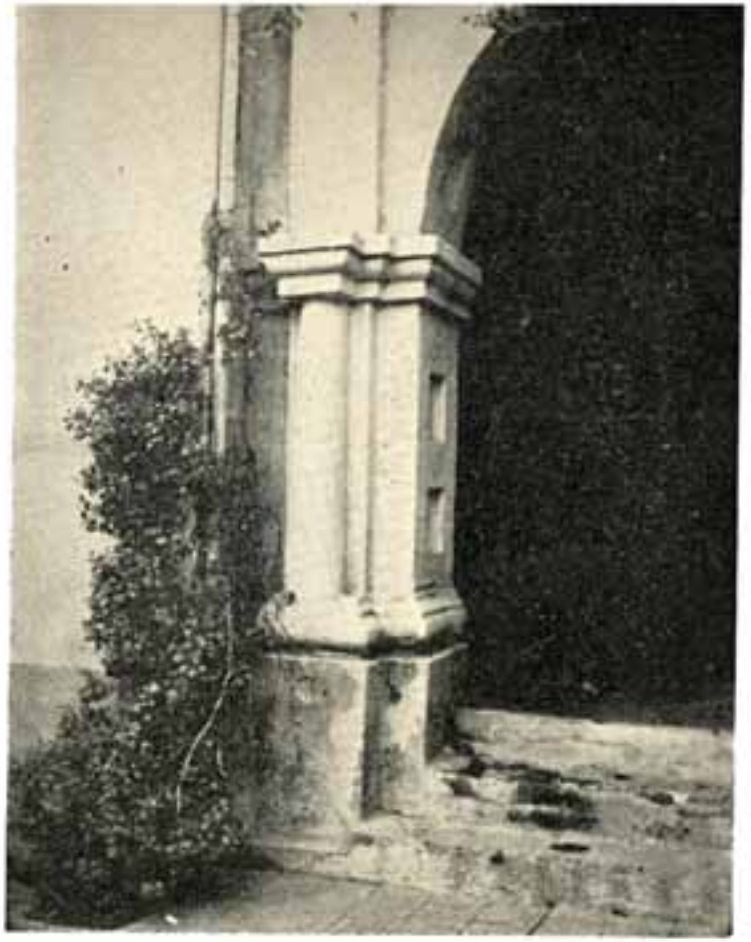


Fig. 5. — *Pormenor ala sur, claustro principal; Monasterio Sta. Teresa, Córdoba. Fot. Buschiazzo.*

Fig. 6. — *Pormenor del zaguán; Casa del Virrey Sobremonte. Córdoba. Fot. Buschiazzo.*

FIG. 7. — *Aspecto parcial, claustro principal; Sta. Teresa. Fot. Schenone.*

FIG. 8. — *Aspecto parcial, patio; Casa de los Allende. Fot. Buschiazzo.*

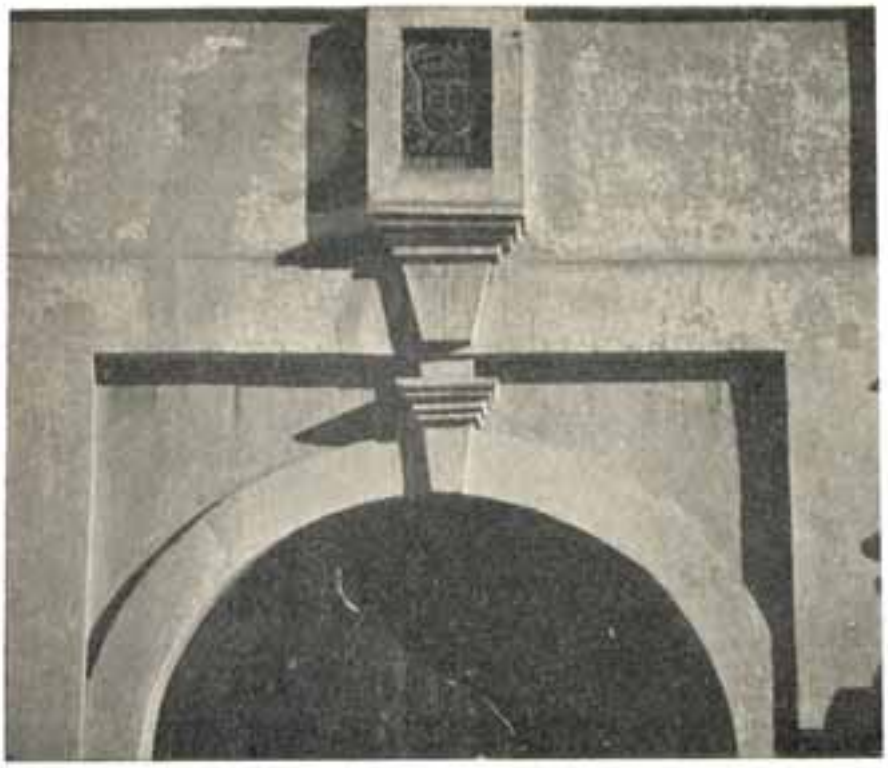


Fig. 9. — *Pormenor, fachada de la iglesia; Sta. Teresa, Fot. Buschiazzo.*

Fig. 10. — *Fachada de la capilla interior; Santa Teresa. Fot. Buschiazzo.*

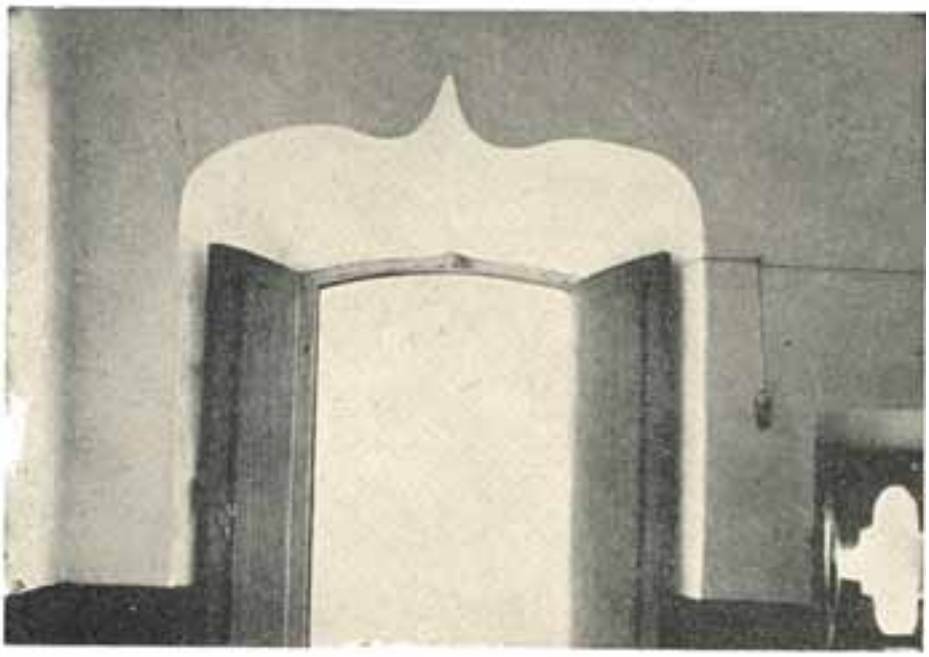


Fig. 11. — *Arco conopial, locutorio interno; Santa Teresa. Fot. Buschiazzo.*

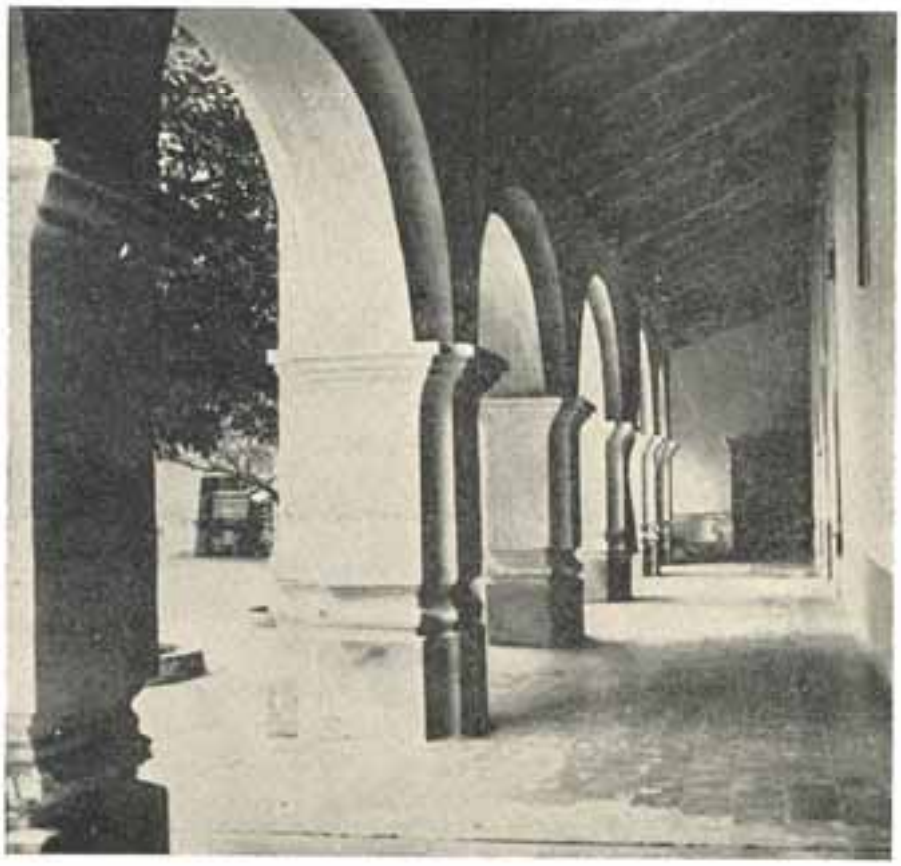


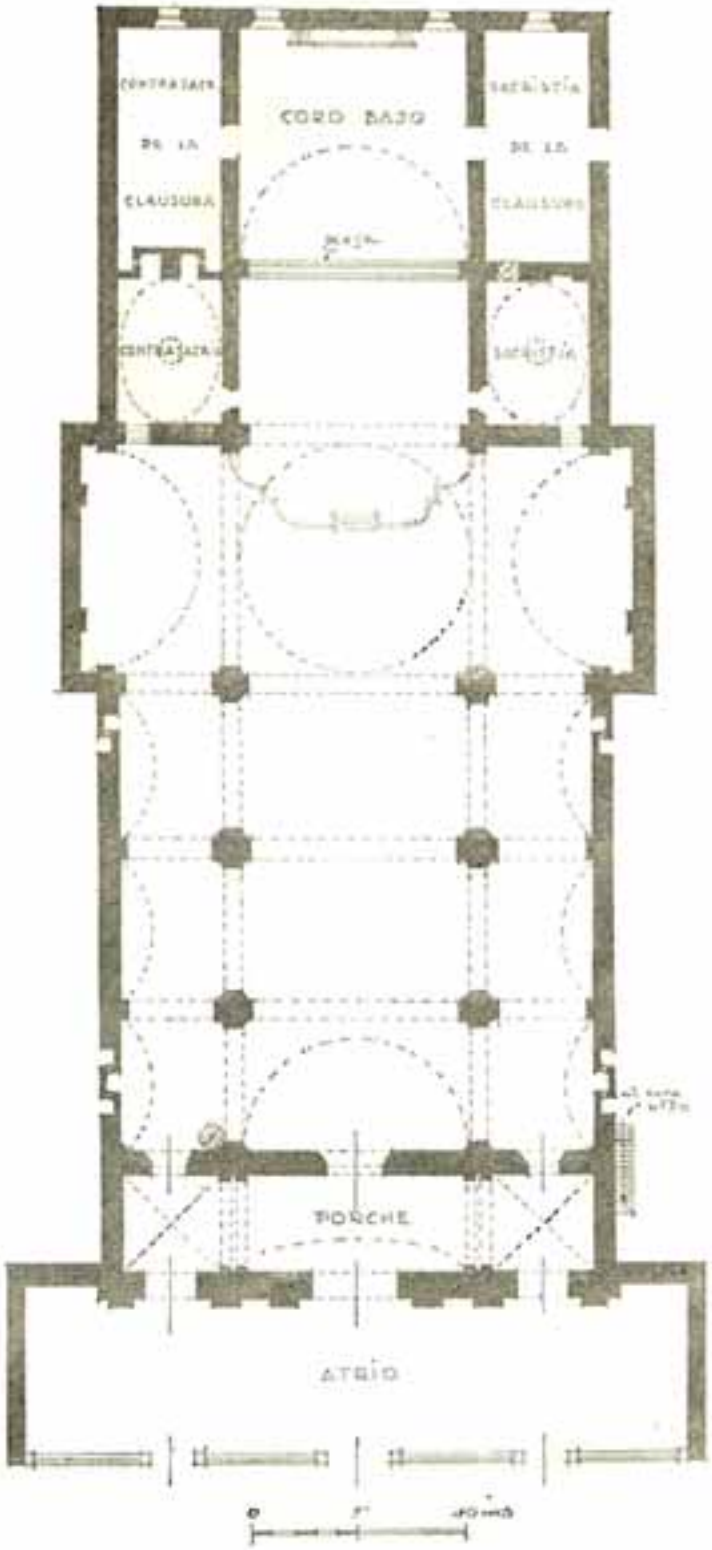
Fig. 12. — *Ala este, claustro principal; Santa Teresa. Fot. Buschiazzo.*

FIG. 13. — *Alas norte y oeste del claustro principal; Santa Teresa. Fot. Schenone.*

FIG. 14. — *Arcos atribuidos al Hno. Blanqui S. J.; Santa Teresa. Fot. Buschiazzo.*

Fig. 15. — *Presbiterio de la iglesia; Sta. Catalina, Córdoba. Fot. Schenone.*

Fig. 16. — *Puerta del noviciado, 1606; Sta. Catalina, Córdoba. Fot. Buschiazzo.*




*Planta del templo conventual de Santa Catalina, Córdoba.*

está colocado sobre el pórtico exterior, lo que contribuye a esa sensación de amplitud que caracteriza a esta iglesia.

El templo de Santa Catalina viene a reemplazar al que, comenzado en 1645 e inaugurado en la Pascua de Resurrección de 1652, sirvió hasta mediados del XIX, en que se habilitó el actual. Acerca de éste, hemos logrado algunos datos interesantes en nuestra rápida pesquisa. Se conserva en el archivo conventual un *Libro Manual de Cuenta y Razón de todos los Materiales que se estan aco / piando para la Yglecia nueva del Monasterio de San / ta Catalina de Sena cuia Santa y piadosa y laudable / obra se dio principio el dia 2 de Septiembre de 1814. En este Libro van sus correspondientes Ramos de cada / efecto comprados en cada mes y foliados como lo instruirá la / foxa de la buelta para su maior claridad.* Aun cuando las anotaciones no son todo lo meticulosas que anuncia la portada, se registran muchos datos de cargo y nombres de artesanos que intervinieron en la obra.

Así, figuran un *Maestro Andrés y* un *Maestro Elizondo,* a quienes se pagó en *camisones de poncho;* luego, un carpintero Silva, un herrero Antonio de los Santos, un *Maestro Tani* que labró la piedra, el *Maestro Toribio albañil* y el *Inglés albañil,* etc. Los gastos de jornales están anotados hasta el 19 de agosto de 1819.

Entre los gastos de materiales figuran *quarenta y ocho* p[eso]s *entregados al P[adr]e Fr. Lorenzo Villada de la Merced por seis carretadas de cal a razón de ocho p* [eso]s *carretada;* interesantes son también los pagos por ladrillos, a razón de siete pesos el millar, adquiridos al *casique del Pueblito Juan de Dios,* y al *Indio Antonio Rosales.*

Como es frecuente, se registraron los nombres del Síndico, Obrero Mayor, artesanos, proveedores, etc., mas no el del arquitecto que planeó y dirigió las obras. Pero en el mismo infolio, en un capítulo titulado *Libro de Cara,* a foja 156 vta. leemos: *El diez de febrero de 827 se dieron a nuestro Síndico quinien / tos cincuenta y un pesos para pagar al Ingeniero D. Juan Roquet el plano del convento nuevo que se va a hacer y a cuen / ta de lo que se le debe satisfacer segun lo estipulado en la con / trata que con esta fecha hemos pactado con licencia de nuestro / Prelado Diocesano como consta de la misma el S*[eño]r *Prov[iso]r* y Gob[ernado]r *del*

*Obispado Dr. D. Juan Justo Rodriguez* [firmado] *José Mig*[ue]l *de Tagle.*

Los pagos al ingeniero Roquet siguen anotándose hasta 1838, año en que se dieron *al Síndico tres mil doscientos trece pesos cinco reales para invertirlos en las obras del templo, coro bajo y claustro nuevos, durante el Priorato de la R. M. Sor Maria del Rosario de los Mártires.* Como puede verse, aun cuando en la primera parte del manuscrito se dice que el templo se inició el 2 de septiembre de 1814, sin mencionarse a Roquet, quien aparece recién en 1827, me parece lógico asociar su nombre a la construcción del templo. Fúndome para ello, no sólo en que en las cuentas aparecen mezclados templo y convento, sino en que no tengo noticia de otro técnico de jerarquía capaz de levantar tan hermoso templo, en esa época. Parece lógico que quien planeó las obras del convento, hiciese lo propio con la iglesia, que con mayor razón requiere un técnico competente. Algunos detalles lo corroboran, como por ejemplo, unas curiosas molduras truncas, colocadas en los ángulos de la sacristía y contrasacristía, que también aparecen en el coro bajo y sacristía de clausura, que son obra auténtica de Roquet.

Aun cuando el templo se consagró solemnemente el 19 de octubre de 1890, debió quedar concluido mucho antes, puesto que a mediados de siglo ya se tomaban providencias para alhajarlo. Así, en el mismo manuscrito se anota que *Desde el 1º de septiembre de 851 hasta el 17 de junio de* 852 *se dieron al Ingeniero Portugués D. Luis Gonzaga Cony la cantidad de seiscientos cuarenta pesos, a cuenta de la obra del Retablo del Temple (fig. 15).* Los pagos continúan hasta el 1º de agosto de 1857, en que *se dieron a nuestro Sindico setecientos Treinta y cuatro pesos cuatro reales. para entregar al Ingeniero D. Luis Cony a cuenta de nuevecientos que se le debían por el cancel, Púlpito y Mesa del Altar mayor; se le restar, ciento sesenta y cinco pesos cuatro reales detenidos por que el cancel nc está arreglado al plano y menos a la contrata.* Gracias a estas anotaciones, se enriquece la figura del portugués Gonzaga Cony, uno de los precursores de las bellas artes en Córdoba, con un aspecto curioso y desconocido, el de proyectista de altares y púlpitos[11].

La última noticia de interés para nuestro estudio es la que se anota a fojas 104, el 31

de agosto de 1857, en que *se dieron a nuestro Síndico ocho mil pesos invertidos en la obra de la torre del frontis del Temple y Claustro nuevo del Sud.* Ya debía de estar por terminarse el templo, o poi lo menos en condiciones de habilitarse al culto. La consagración solemne tuvo lugar el 19 de octubre de 1890, pero sabido es que esta ceremonia se realiza cuando está totalmente terminado, y que la fecha de apertura al culto es la de dedicación, que ignoramos en este caso.

Por tratarse de un templo de clausura, y estar por lo tanto abierto al público con menos frecuencia que las iglesias parroquiales y las de órdenes masculinas, es poco visitado y conocido. Además, el menosprecio corriente hacia todo lo del siglo pasado, que aun no ostenta esa aureola de vejez de los templos coloniales, ha hecho que pase desapercibido el templo de las monjas Catalinas de Córdoba, pero hay en esto un poco de injusticia. Ya he dicho que la amplitud y las proporciones de su interior acusan discreto mérito. Su cúpula, que según tradiciones es la tercera, pues dos anteriores se cayeron, tiene una silueta simpática, producida por los ocho ojos de buey que se acusan exteriormente como lucarnas. La fachada termina en un frontis flanqueado por dos torres bajas, mal acusadas en planta; el escaso vigor de la molduración contribuye a restarle interés a esta parte del templo. Por último, cabe destacar como excepcional en nuestro medic el sistema de contrarresto de la nave central, realizado por verdaderos arbotantes que pasando sobre las naves laterales recaen en estribos; desde luego, no tienen la finura y gracia de los arbotantes góticos, pero no hay dudas de que la función que ejercen es la misma.

MARIO J. BUSCHIAZZO

NOTAS

[1] *Relación de la fundación del Monasterio de Santa Catalina de Sena, donde tambien se trata más por extenso de la fundación del Convento de Carmelitas descalzas de esta ciudad de Córdoba, provincia del Tucumán en este Reino Peruano. Escrita y formada por Fray Luis de Tejeda, Religioso del Sagrado Orden de Predicadores, sobrino de la fundadora del Convento de Santa Catalina de Sena.* Archivo del convento de Santa Catalina. En el mismo archivo se conserva otro documento, muy parecido al anterior, aun cuando anónimo, titulado *Historia del Monasterio Senense de la ciudad de Córdoba, en la provincia del Tucumán.* Del manuscrito de Tejeda se hizo publicación parcial, en un folleto titulado *Fundación del convento de Religiosas Carmelitas Descalzas de San Joseph de la ciudad de Córdoba del Tucumán por Luis José de Tejeda,* Córdoba, 1934. Ambos documentos son las fuentes utilizadas para los siguientes libros: *Tercer centenario de la fundación del Monasterio de Sta. Catalina de Sena, 1613-1913, por Religiosas del mismo monasterio,* Córdoba, 1913, y JUAN CARLOS VERA VALLEJO, *Breve Historia del Monasterio de Santa Catalina de Sena en la ciudad de Córdoba,* Córdoba, 1942.

[2] RICARDO ROJAS: *La Literatura Argentina,* volúmen III, *Los Coloniales,* pág. 295, Buenos Aires, 1918.

[3] RODOLFO DE FERRARI RUEDA: *Córdoba Colonial y Poética,* pág. 83, Córdoba, 1945.

[4] MARIO *J.* BUSCHIAZZO: *Cabildos del Virreinato del Río de la Plata,* pág. 12. Buenos Aires, 1946.

[5] SEBASTIÁN SERLIO: *Libro Primo d'Architettura,* Gio. Battista et Marchio Sessa Fratelli, Venecia 1540-1559. Libro IV, pág. 27.

[6] PBRO. PABLO CABRERA: *Cultura y Beneficencia durante la colonia,* 2 vol., Córdoba, 1925-1928. Volumen II, pág. 92. JUAN Kronfuss: *Arquitectura Colonial en la Argentina,* Córdoba 1920, pág. 126.

[7] En 1744 se casó Doña Felipa Ladrón de Guevara con José Rodríguez, y en la carta dotal se describe la casa del Virrey como de planta baja y con sólo cuatro habitaciones. En un informe notarial de 1773, ya se componía de las mismas habitaciones que hoy tiene. KRONFUSS, *op. cit.*

[8] MARIO J. BUSCHIAZZO: *La Catedral de Córdoba,* Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XI, publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941, p. 21.

[9] Debo y agradezco el conocimiento de este dato al Arq. Rafael Rodríguez Brizuela, de la Universidad de Córdoba.

[10] PBRO. PABLO CABRERA: *Op. Cit.,* I, p. 74.

[11] Se han ocupado de Gonzaga Cony los siguientes autores: PBRO. PABLO CABRERA: *Misceláneas,* 2 vol., Córdoba, 1930-31; José LEÓN PAGANO: *El Arte de los Argentinos,* 3 vol., Buenos Aires, 1937-40; ENRIQUE UDAONDO: *Diccionario Biográfico Argentino,* Buenos Aires, 1938.

# LA CATEDRAL DE PUNO

En plena meseta del Collao conserva el Perú un soberbio monumento arquitectónico de mediados del siglo XVII, esto es, levantado durante la época virreinal, y que sirve para comprobar, una vez más, el mérito innegable del arte hispano-americano. Se trata de la Catedral de Puno.

Puno, ciudad capital del departamento de su nombre y puerto lacustre importante, a orillas del legendario Lago Titicaca, se encuentra a los 15°50' Lat. y 72°21' Long., siendo de 3.928 metros su altura sobre el nivel del mar. De fácil acceso, por cuanto se halla unida por ferrocarril y carretera a Cuzco y Arequipa; cuenta con un moderno Hotel de Turistas.

Ostenta la ciudad el honroso título de *Benemérita y heroica,* por ley de 9 de noviembre de 1839, gobernando el Mariscal Agustín Gamarra; y el departamento el de *valiente, esforzado y leal* por ley de 25 de octubre de 1845 expedida por el Gran Mariscal Ramón Castilla. De blasones en los días fastuosos de la Colonia, época de su fundación española, ostentando primero el nombre de *Villa de San Carlos,* conserva recuerdos de ese pasado esplendoroso, del que nos sentimos, muy justamente, orgullosos los peruanos, ya que, con las demás épocas de nuestra Historia, constituye valioso eslabón para la formación de esa gran cadena que es el Perú actual.

La Catedral se levanta en la Plaza Mayor, dando frente al monumento erigido por el patriotismo puneño al héroe inmortal de Arica, Coronel Francisco Bolognesi. Construida en alto, sobre material de relleno, con respecto al nivel de la plaza en su parte céntrica, álzase airosa su mole pétrea, circundada por un gran atrio.

Por su plano y alzado es una construcción barroca, expresada no con toda su pureza de líneas, sino del período de transición, ya que relucen atisbos estilísticos del que

imperara en el siglo diecisiete e iniciación del dieciocho. En ella se manifiesta, más que la curvatura expresiva del Barroquismo escultórico, expresado con vitalidad pujante y dinamismo intensivo.

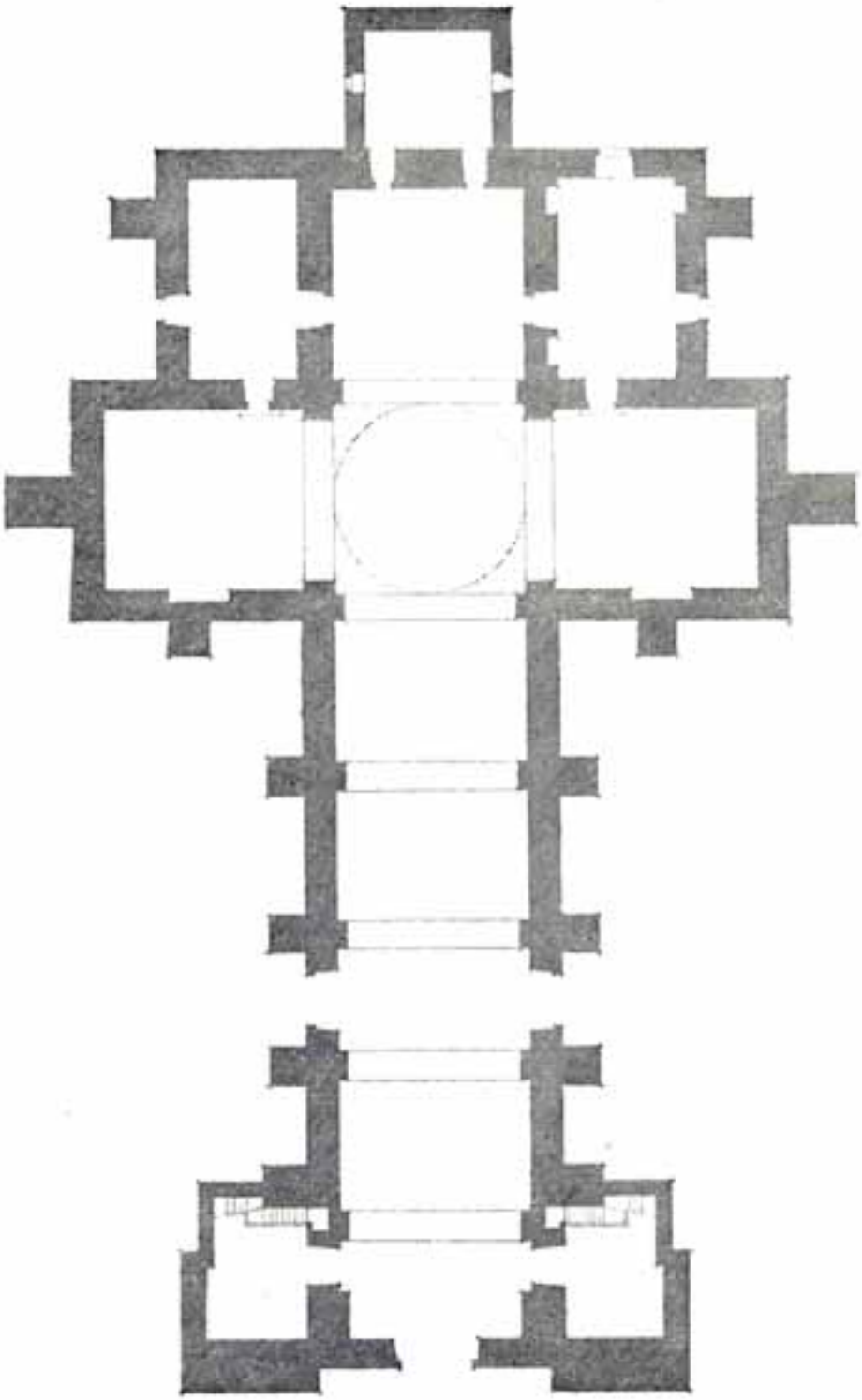
Desde el punto de vista constructivo se destaca la imponente masa arquitectónica que ocupa el presente estudio, ejecutada en piedra arenisca, extraída de canteras cercanas.

Tres imafrontes tiene este templo, en el hastial y a los lados, luciendo todos profusa ornamentación y evidenciando que quien ejecutó la obra no sólo fué un gran arquitecto, sino también escultor de innegable mérito, por su conformación admirable y perfecta distribución de motivos, colocados con máxima exaltación decorativa.

Su imafronte principal se encuentra conformado entre las torres. Estas, a mayor altura que aquél, son esbeltas y bien compartidas, de forma cuadrangular y composición románica, desde la base al campanario. Torres torreadas, constituidas por una arcada de medio punto y entre pequeñas columnas a cada lado, con sonoras campanas, de las que la mayor ostenta el año de su fundición, 1838, y el nombre del fundidor, Domingo Infantas; las otras, dos pequeñas, lucen inscripciones en latín, el mismo año y su dedicación *a San Carlos de Puno*, patrón de la ciudad.

El imafronte de la fachada principal es realmente sorprendente por su exuberancia de ornamentación, evidenciando plenitud de vida artística. Se asienta sobre la superficie del muro y con sentido de fuerza; como expresión de resistencia se encuentran los órdenes. Destacase con toda su grandilocuencia estilística, en que la imaginación del artista imprimiera sus preferencias en forma notable *(figs. 1 y 2).*

Consta de dos cuerpos y remate, hábilmente interpretados. El primer cuerpo se levanta sobre un rico basamento alto a los lados, que sostiene doble juego de airosas columnas y entre ellas hornacinas ostentando imágenes en bulto de San Mateo y San Marcos; en el centro, un arco romano de medio punto que descansa sobre prominentes impostas de los pilares de entrada *(fig. 3).*



*Planta de la Iglesia Catedral, Puno.*

Entre éste y el segundo cuerpo se encuentra un motivo ornamental conteniendo en talla de altorrelieve a San Miguel en su lucha con el dragón, presentándolo ataviado a la manera de los soldados españoles de la época; este motivo, que descansa sobre ménsula y conjunto de molduras labradas, está sostenido por un niño de talla entera en actitud muy de acuerdo al sentido de fuerza y resistencia, que forma parte, como clave, del arco romano de entrada, ya enunciado.

En el segundo cuerpo, su parte céntrica distínguese por dos elegantes columnas de mayor tamaño que las del primero, que enmarcan cinco espacios cubiertos por imágenes de media talla, adosadas a los mismos, representando a San Pedro, San Pablo, Santo Tomás, San Buenaventura y La Inmaculada Virgen María, y también una hornacina conformada entre dos pequeñas columnas, concha y repisa, cuyo conjunto guarda perfecta armonía. Y a los lados, hasta la mitad de este segundo cuerpo, remates airosos de cuartos de frontón sosteniendo pedestales y sobre ellos ángeles vestidos portando instrumentos musicales.

Emerge sobre la parte superior y céntrica de la hornacina ya descrita del segundo cuerpo, que ha sido tratada a manera de archivolta y que constituyen querubines y sobre ellos otros motivos decorativos, el Espíritu Santo representado por la sagrada paloma, y encima, en actitud saliente de todo este conjunto, el busto del Padre Eterno, con las llaves de la Autoridad en una mano y el Mundo en la otra, de soberbia talla completa. Y surge así el remate del imafronte, que completa, en saledizo, una originalísima arcada, de interesante composición, elaborada con acierto estructural y decorativo.

Realmente interesante en esta portada es el sentido de verticalidad que presenta, ostensible desde la base hasta la coronación, al que ayudan los remates laterales del segundo cuerpo; manifiesta expresión realizada con acierto insuperable, demostrativa del hábil maestro que concibiera y ejecutara la obra: Simón de Asto.

Y el nombre de este artista, así como la fecha de ejecución, no han sido

exhumados de archivos ni de empolvados documentos, sino que hállanse grabados en su propia obra. En las enjutas, sobre el arco de entrada, única parte sin ornamentación, trazadas con toscas líneas sobre la piedra, se lee nítidamente, así como la fecha de terminación *oi 25 de Mayo de 1757 años.* Y en el primer tercio del fuste de las columnas del segundo cuerpo, se lee, también, en una *Año* y en otra *1757*, corroborando así la verdadera fecha de terminación de la obra de tan colosal imafronte.

La ornamentación de que hace gala este imafronte, impuesta en todas sus partes con verdadero arrebato decorativo, se manifiesta en toda su pujanza y fuerza expresiva. En el basamento, en las bases, fustes y capiteles de las columnas; en las archivoltas de los arcos e impostas y pilares de sustentación; en el arquitrabe y cornisas, en las pechinas y repisas de hornacinas; en el segundo cuerpo de las torres, que sustentan el armazón del campanario; y, en todos los espacios libres, destacasen, grabados a fino cincel, con arte y maestría, junto a los motivos renacentistas y religiosos, los de la flora y fauna comarcana, variados y múltiples, sin repetirse, evidenciando la riqueza imaginativa del artista y de sus fieles ejecutores, artífices quichuas o aimaras, innegablemente *(fig. 4).*

Y así es, porque hay en esta obra carencia de influencias exóticas en la decoración, pese a la opinión de muchos escritores, autorizados o no, que así lo han afirmado, sin estudiar detenidamente los motivos. Así, entre racimos de uvas, estilizadas piñas y azucenas, propios, como repito, del estilo artístico que ostenta este monumento arquitectónico, en unos casos, y en otros, del arte cristiano, aparecen el misicu, la cantuta, la pinagua, la flor de la totora, el pantipanti, entre abundante follaje serpeante de hojas con sus nervaduras, en curiosas combinaciones, de las que emergen, muchas veces, el picaflor o *luli* (en aimara).

Dignas son de destacarse en esta valiosa portada tan ricamente ornamentada: las dovelas que conforman el arco de medio punto del primer cuerpo, ostentando

motivos múltiples en altorrelieve, que sólo se repiten en la otra mitad del mismo, determinando así elegante archivolta; los ángeles danzando a los lados de La Inmaculada (segundo cuerpo) así como los dos que, en la parte superior, sostienen la corona, simulando la coronación de María Santísima; las dos sirenas con la característica guitarra puneña, el charango, situadas en los intercolumnios del primer cuerpo, sobre las hornacinas, y que en hábil composición, demostrativa del ingenio y técnica del artista, aparecen tocando ambas el mencionado instrumento en la forma propia, esto es, con la mano derecha, caso no frecuente, ya que así no aparecen estos seres mitológicos en otras portadas o retablos de los hasta ahora conocidos en el país; y, así mismo, en los espacios existentes entre cada una de las torres y el lado respectivo del imafronte, cubiertos de exuberante follaje, surge en las partes bajas el añaz o zorrino, tan abundante en la región, y de cuyo hocico emerge toda esa fronda de flores y frutos que cubre hasta la altura del cuarto de frontón descrito del segundo cuerpo, en ascensión maravillosa.

También admirables por su composición y ornamentación, son los dos imafrontes de los lados de la Catedral, de un solo cuerpo con remate, en donde aparecen imágenes de talla completa correspondientes a San Juan Evangelista y San Lucas. Los mismos motivos que en el imafronte del hastial se repiten, al igual que abundante decoración; y en la primera de éstas aparece sobre el arco y dentro de dos cartelas labradas, en una *Año* y en otra *1754*, lo que evidencia fué terminada primero que la fachada principal, a lo que se debe, seguramente, que en ella se precise más el barroco como es fácil comprobar.

Las puertas, de rica madera, están tachonadas con clavos de bronce y presentan, también del mismo metal, aldabones valiosos, maravillas de composición y de ejecución, propios de la época.

El templo tiene la forma de cruz latina y consta de una sola nave, siendo su planta de distribución simétrica. A uno y otro lado de los muros que forman la nave, de

líneas sencillas y sin ornamentación, se levantan pilastras con capiteles acanalados, cuyas molduras continuadas se unen entre sí, sirviendo de arranque a la bóveda, de medio cañón con lunetos y sostenida, además, por arcos fajones del mismo ancho que las pilastras, ostentando entre ellos cinco motivos en relieve, adheridos al armazón de la misma, referentes a Santa Rosa, Niño Jesús de Praga, San Miguel Arcángel, Santo Domingo, San Francisco.

En el crucero se alza la cúpula, contenida por ocho pilastras que se unen dos a dos, y la cubre el domo coronado por torrecillas, como motivos ornamentales; en las pechinas se hallaban colocados los cuatro Evangelistas, de talla en bulto, de los que sólo queda uno y todas ellas estaban labradas en bajorrelieve con variada ornamentación, como aun puede distinguirse algo, porque la ignorancia y el mal gusto artístico, en tiempos de los que sería mejor ni acordarse, hizo cubrirlas con estuco.

Víctima de un incendio en el despertar del año 1933, sufrió mucho por la pérdida de retablos, entre ellos el mayor; actualmente ha sido reemplazado por uno de marmolina, obra del arquitecto Emilio Harth-terré, inspirado en el imafronte principal.

Luce también un rico frontal de plata, de forma rectangular y con doble recuadro; ostentoso y de mérito, con escudo real e inscripciones, tanto del artista que lo ejecutó, el hábil maestro platero Eugenio de Chaves, como de la fecha que fué trabajado, 1722. Y como este año es anterior a la construcción del templo, o por lo menos a su terminación, es de presumir que allí fué colocado entonces, siendo su procedencia alguna otra iglesia puneña, que para el caso da lo mismo, ya que el objeto primordial es destacar su valor, por tratarse de obra de platería colonial de las mejores existentes en el país.

Fig. 1. — *Imafronte principal; Catedral, Puno.*

Fig. 2. — *Fachada; Catedral, Puno.*

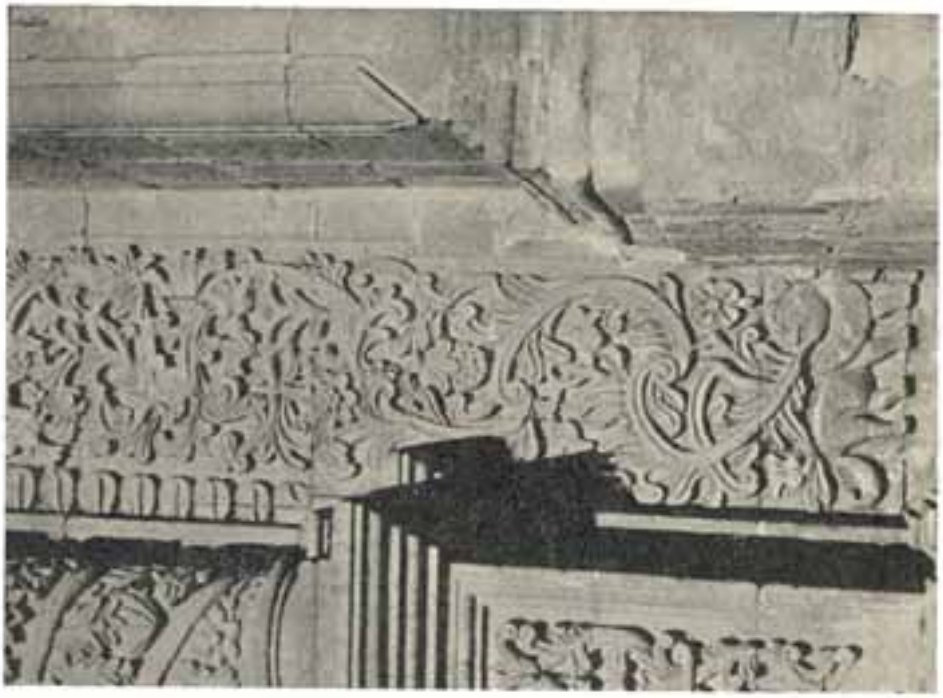


Fig. 4. — *Detalle de la fachada; Catedral, Pavo.*

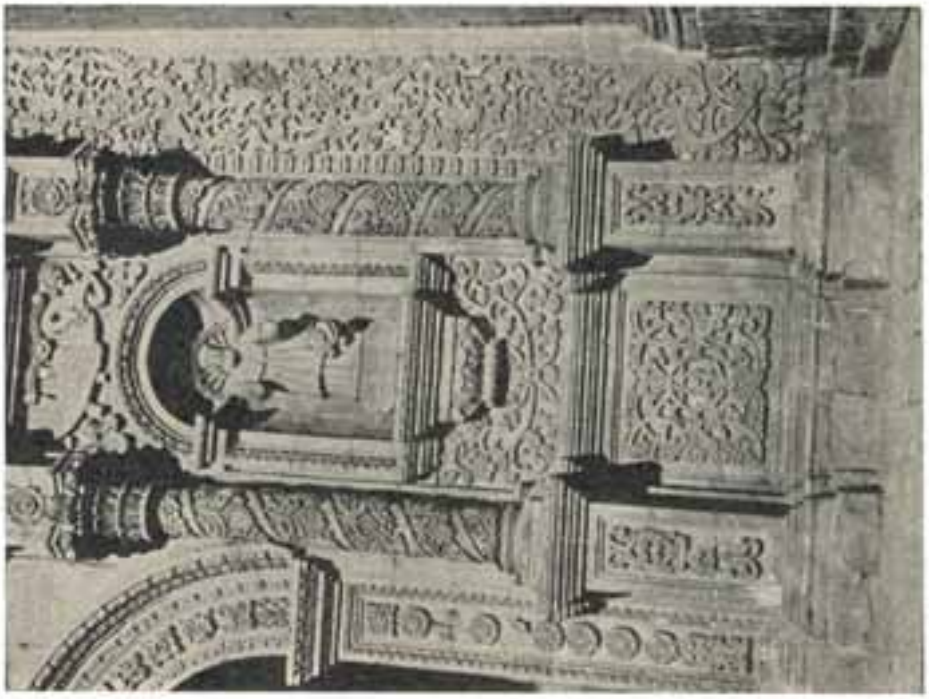


Fig. 5. — *Detalle de la fachada; Catedral, Pavo.*

Y para terminar, he de hacer una aclaración en lo que respecta a la estatuaria representada en las partes analizadas de este templo. Mientras que en una y otra imagen, escasísima, vibra lo barroco, con movimiento convulso, guardando armonía con la ornamentación, en las más, surge la escultura con vigoroso realismo, aunque con moderación en las actitudes, destacándose expresiones candorosas y lo referente al detalle de la indumentaria, tal el plegado natural de los paños.

La Catedral de Puno, por todos estos conceptos, es, pues, según mi opinión, sometida a consideración de las autoridades en la materia, uno de los más valiosos monumentos arquitectónicos, que del barroco de mediados de siglo XVIII, poseemos en el Perú.

RICARDO MARIATEGUI OLIVA

# NOTAS SOBRE EL ARTE RENACENTISTA EN SUCRE, BOLIVÍA

Una sola finalidad perseguimos al publicar estas breves notas: dar a conocer una serie de piezas, muchas de ellas ignoradas hasta hoy, cuyo estudio sirva de base a otros posteriores, sobre una época del arte colonial poco conocida en muchas partes de América y menos en el actual territorio de la nación boliviana.

Queda mucho por investigar acerca de las artes del renacimiento en tierras americanas. Nos referimos a la pintura, a la escultura y a las mal llamadas artes menores, tratadas con éxito en regiones como las Antillas y México mientras que en las demás aparecen como capítulos de trabajos de índole general. La arquitectura cuenta, felizmente, con medulosos estudios y por lo tanto es más acabadamente conocida [1].

Rápido fué el surgir de la antigua Chuquisaca. A pocas décadas de fundada, tenía ya importantes edificios en construcción y su fama se acrecentaba por el prestigio de la Real Audiencia y el Obispado. Su vecindad con Potosí y el afincamiento de gente económicamente poderosa, favorecieron su pronto desarrollo y contribuyeron, en gran medida, a su riqueza y esplendor.

Que *la ciudad de La Plata fué uno de los más ricos pueblos del Perú nos* lo dicen los cronistas que la visitaron a fines del siglo XVI y a comienzos del siguiente, y nos la describen como el observador Lizárraga[2], el agustino Calancha, cuyas páginas trasuntan su amor por la tierra natal o Vázquez de Espinosa de quien son las siguientes palabras: ... *La cual aunque a los principios fué de pocos españoles, y de edificios humildes ha ido en todo en aumento*[3].

Los tres están de acuerdo en que la Metropolitana es el mejor de todos los templos

levantados. *Es una de las iglesias más ricas, adornadas y bien servidas,* dice Vázquez de Espinosa[4] y Lizárraga agrega: *Bien labrada es rica en ornamentos, bien servida en lo que toca a los oficios divinos, con mucha música* [5].

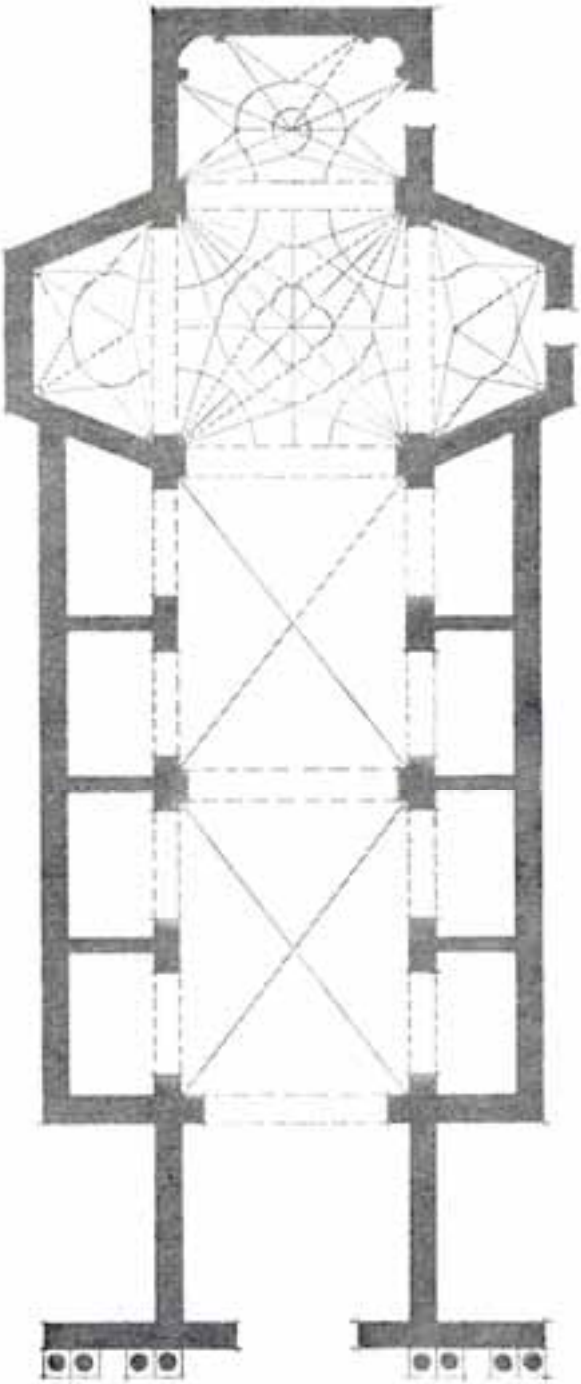
Vuelve a presentarse en este edificio y como veremos en S. Domingo y S. Agustín, el caso ya apuntado por varios autores, de la supervivencia de elementos arquitectónicos del último período del gótico, dejados de usar en la metrópoli, años atrás.

No sabemos con seguridad cuándo se comenzó, a pesar de que algunos autores dan la fecha de 1559, pero sin apoyo documental alguno[6.] Según Abecia, la iniciativa se debería al obispo Fernán González de la Cuesta[7], utilizándose, mientras tanto la iglesia de San Lázaro para los oficios divinos. Pero Monseñor Taborga no incluye dicho obispo en la lista por él publicada[8] y fray Domingo Angulo dice que murió en Panamá, en 1560 cuando se dirigía a La Plata para tomar posesión de la silla episcopal[9].

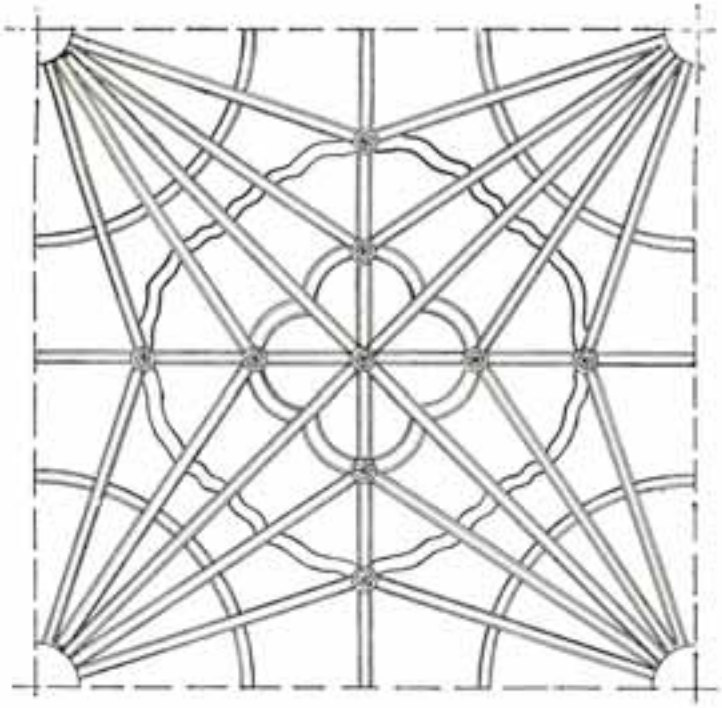
Lo cierto es que cuando Lizárraga se encontraba en Chuquisaca, el templo era *de bóveda y de una nave bien labrada*[10], y esto es lo que nos interesa. De la primera época son pues, el crucero y la nave central, cubiertos con bóvedas nervadas y divididos en tramos separados por arcos de medio punto.

Santo Domingo, construida en 1580 según un autor[11], según otro comenzada en 1586[12], es una de las más amplias ya que los religiosos quisieron hacerla mayor que la *de los Reyes, y hacer y deshacer han gastado priores poco discretos muchos millares de plata*[13]. La planta presenta tres naves de igual longitud con un presbiterio sobresaliente de testero plano. La central está cubierta, a partir del crucero, con bóveda de cañón corrido, *los tramos de las naves bajas llevan casquetes esféricos que aparentan estar despenados a casetones* [14], en cambio, la cabecera y el crucero tienen bóvedas adornadas con nervaduras.

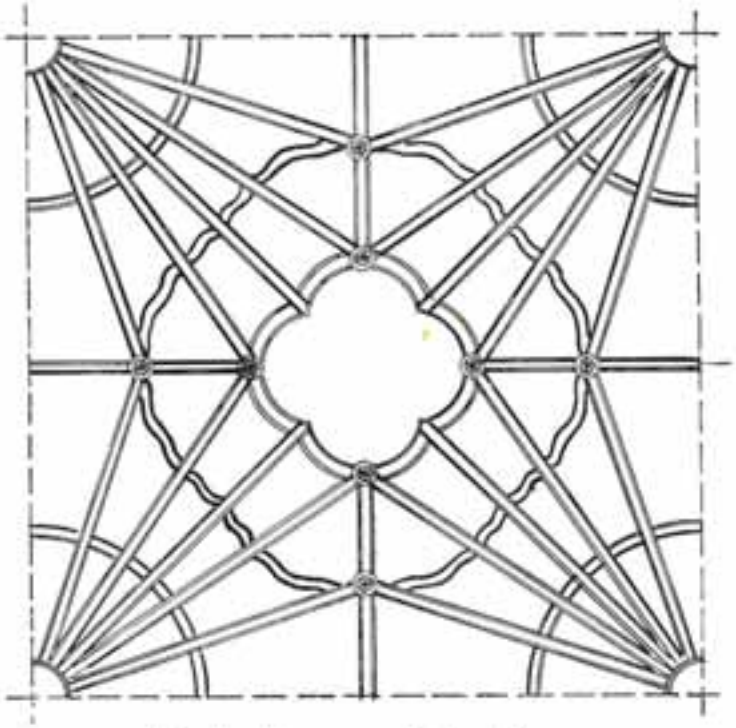
Respecto de la iglesia de San Agustín, han confundido, los autores que de ella se han ocupado, la fecha de fundación del convento con la de erección del templo. A excepción de las monjas, que por su vida requieren edificios previamente construidos,



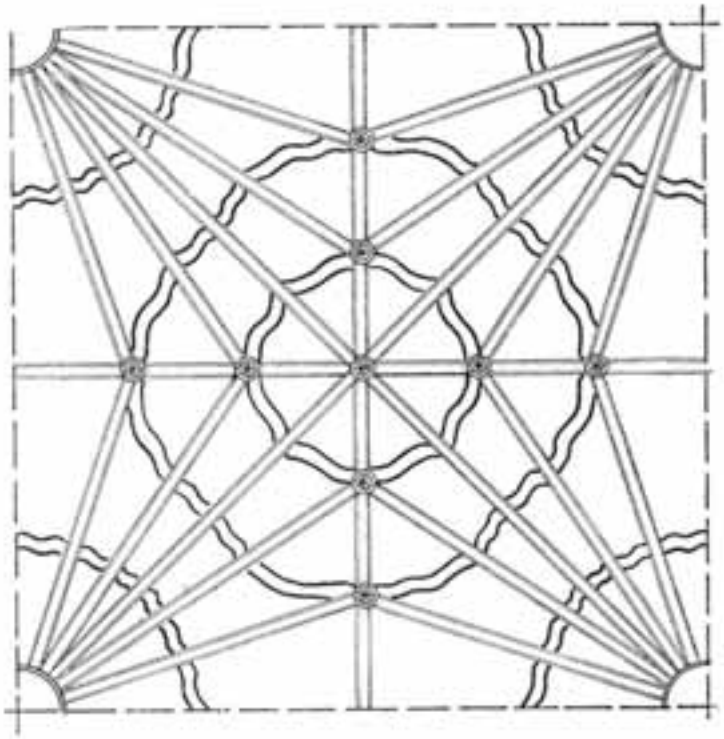
*Planta de la Iglesia de San Agustín, Sucre.*



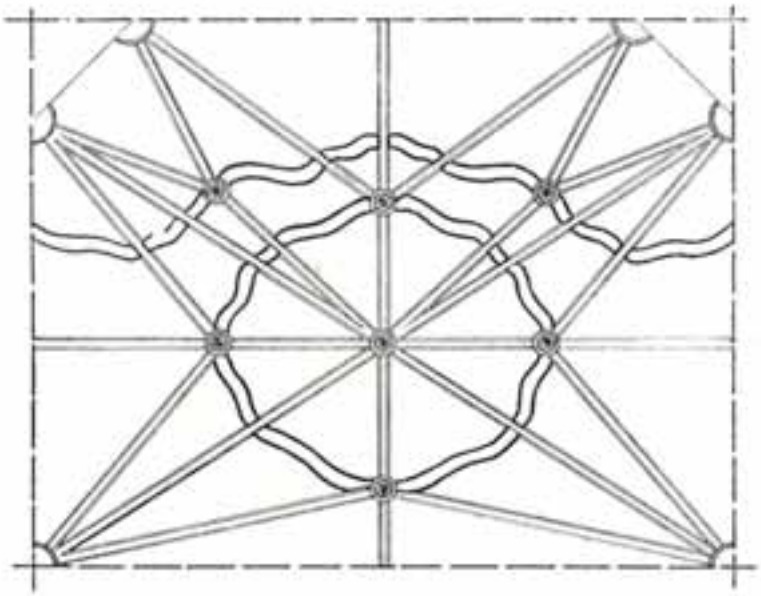
*Bóveda del crucero; Iglesia de San Agustín, Sucre.*



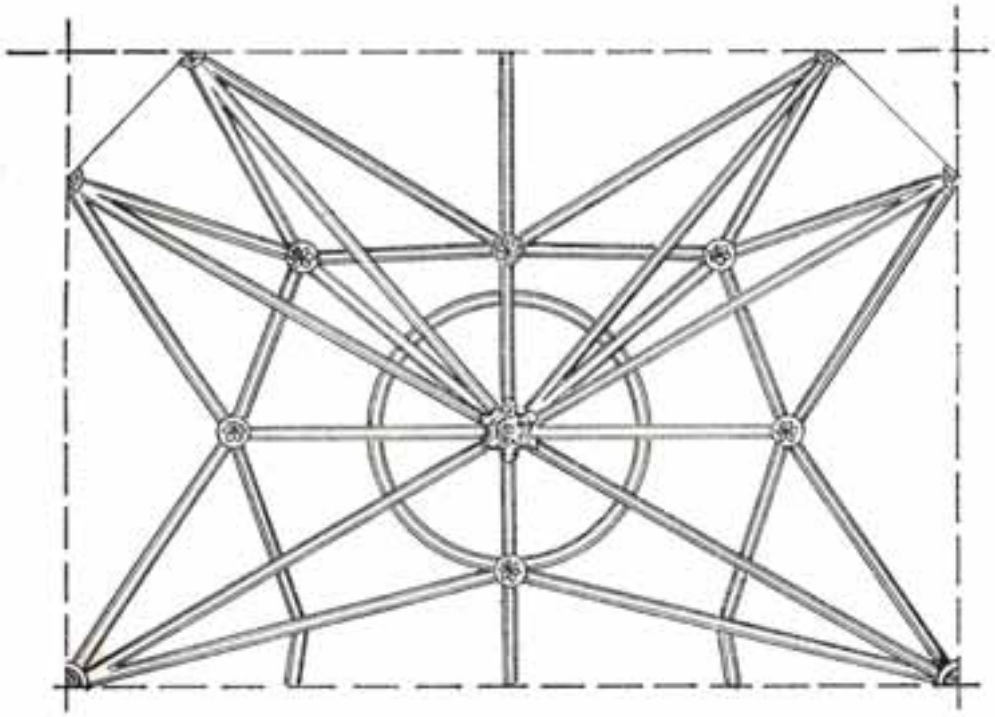
*Bóveda del crucero; Catedral, Sucre.*



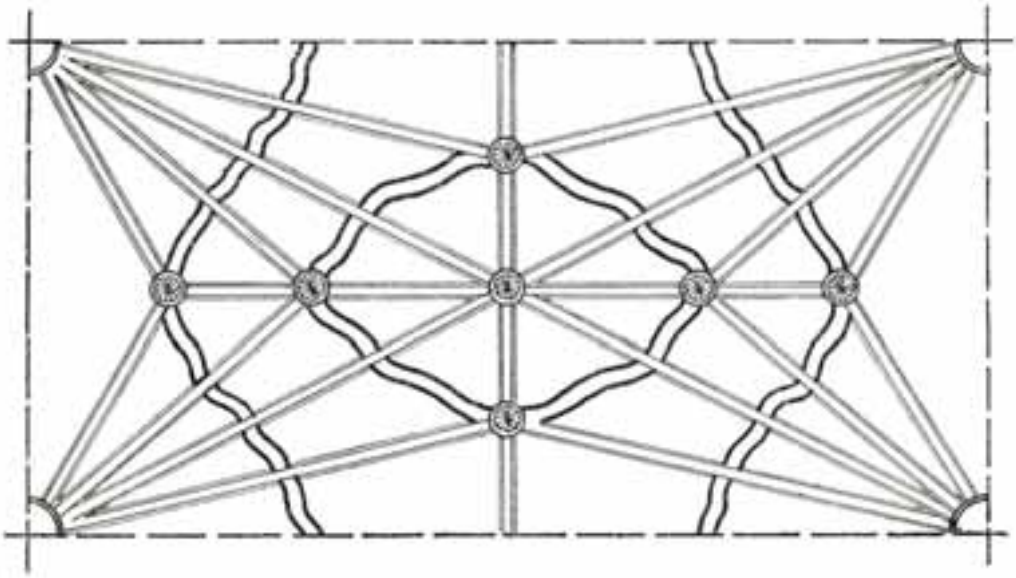
*Bóveda del crucero; Iglesia de S. Domingo, Sucre.*



*Bóveda de la cabecera; Iglesia de S. Domingo, Sucre*



*Bóveda de la cabecera; Catedral, Sucre.*



*Bóveda de uno de los brazos del crucero; S. Domingo, Sucre.*

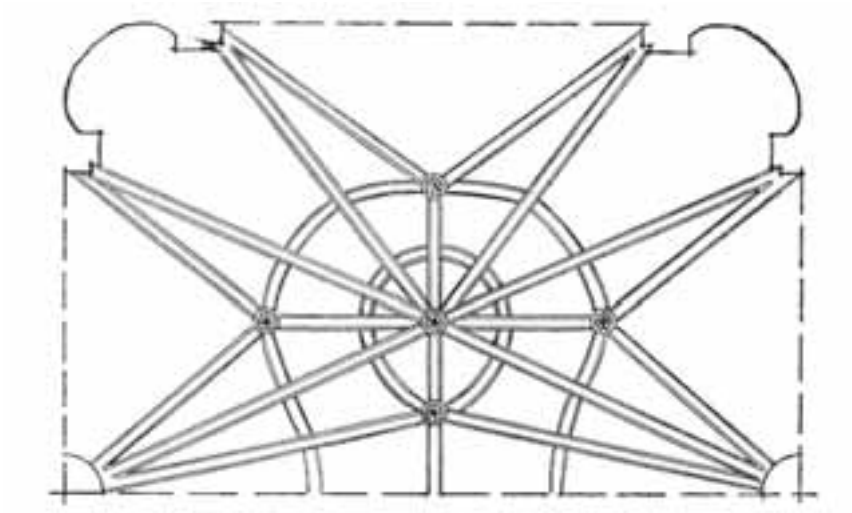
o por lo menos dispuestos de manera tal que les permitan guardar clausura, los religiosos, en cambio, levantaban despaciosamente sus conventos, sustituyendo cuando los medios se lo permitían, unas construcciones por otras mejores o más apropiadas.

Tal ha ocurrido con el edificio que estudiamos. Generalmente se dan como fechas de construcción de la iglesia las de 1560 o 1564[15]. Sin embargo, el P. Calancha dice solamente que *fundó el Convento de nuestro Padre San Augustin a primero de Julio del año mil i quinientos sesenta i quatro, el Padre provincial fray Pedro de Cépeda, i lo intituló nuestra Señora de Gracia*[16], y no puede referirse esa fecha al templo actual ya que el mismo Padre habla de una iglesia anterior, al narrar un raro suceso acaecido a un indio. Son suyas las siguientes palabras: *Antes de que pasemos a tratar de nuestro Monasterio de Monjas, diré un caso maravilloso, sucedido en la iglesia vieja años antes de que derribase. Avrá más o menos veynte años que servían en nuestra sacristia...*[17]. Por otra parte, el dominico Fray Reginaldo de Lizárraga, apunta muy bien que *los padres augustinos van edificando el convento; la iglesia dejan para postre*[18].

Por lo tanto, podemos decir solamente, y basándonos en el cronista agustino, que el actual edificio es obra de los postreros años del siglo XVI y de los primeros del siguiente. Según él, se había *edificado una costosa iglesia de bóvedas, obra rica, ostentosa y galana* [19].

En efecto, no conocemos precedentes en América de la planta de este templo, por cierto bastante rara y curiosa, que hace recordar a la de la iglesia de las Dominicas de Casalarreina, Logroño (España)[20]. Es de una sola nave de testero plano cuyo crucero está determinado por dos brazos de poca profundidad y de planta trapezoidal. Dos bandas de capillas que suman ocho en total, flanquean la nave hasta el comienzo del último tramo de los pies, sobre el que descansa el coro. A excepción de la capilla mayor y el crucero cubiertos con bóvedas nervuradas, el resto del templo presenta tres tramos de bóvedas de aristas separados por arcos fajones que descansan sobre

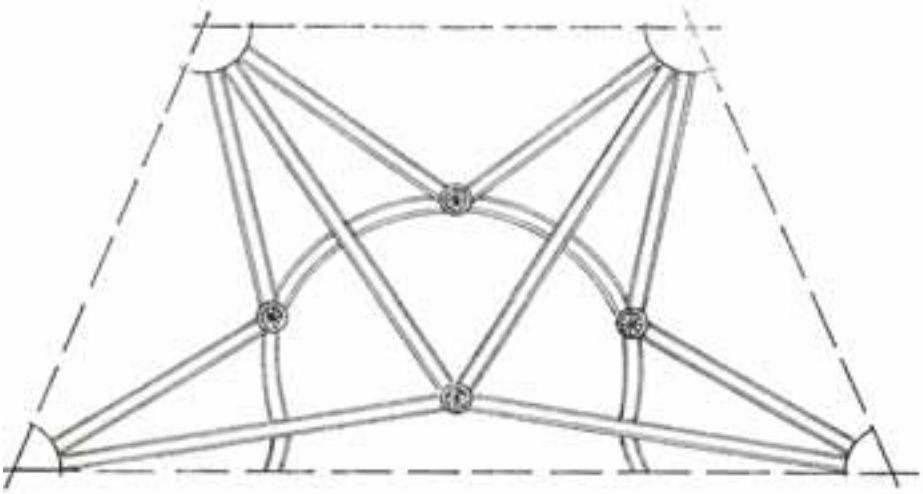
pilastras.



*Bóveda de la cabecera; Iglesia de S. Agustín, Sucre.*

No sabemos quién es el autor de estas iglesias, pero que las tres se deben a un mismo arquitecto, eso sí es evidente. La sola comparación de esos edificios, sino en su totalidad, de las bóvedas que los cubren en partes, nos lo demuestra de una manera terminante [21]. En la Catedral y en S. Agustín recurre al uso de trompas para cubrir el espacio cuadrilongo de las capillas mayores con una bóveda de cuarto de naranja, lo cual aumenta el sabor arcaizante del conjunto *(figs. 1 y 2).* Las nervaduras arrancan en haces que se forman en los ángulos y que se reúnen en la clave central y en otras secundarias que enlazan terceletes dispuestos concéntricamente. Más complicada, pero de menor lógica arquitectónica, es la disposición de las que adornan la cabecera del templo dominicano, oculta en parte por el retablo mayor *(fig. 3).* En cambio, entre las de la parte central del crucero de la Catedral y la de San Agustín, la similitud es tal, que si comparamos los dibujos de las mismas, únicamente distinguiríamos el de la primera por el vacío de la linterna, levantada en el espacio central de forma trebolada. En este punto se diferencia la de S. Domingo, en la que al parecer, el autor no ha querido introducir más variantes.

No podemos decir lo mismo respecto de la traza de los brazos de los cruceros que varían en los tres edificios tanto en las plantas como en las cubiertas. En la Catedral se repite la disposición de la capilla mayor, con trompas en los ángulos y en las otras los dibujos que publicamos suplen con creces la descripción que podamos hacer de ella.



*Bóveda de uno de los brazos del crucero; S. Agustín, Sucre.*

Lo interesante es que tal estructuración no pasó inadvertida a maestros posteriores. Así vemos subsistir estas formas constructivas en las naves laterales de la Catedral, levantadas a fines del siglo XVII por iniciativa del Arzobispo González y Poveda[22], más pesadas que las estudiadas anteriormente y en las que se acentúa el carácter puramente decorativo de esas nervaduras. Posiblemente se deba a este desconocido constructor la capilla del Seminario de San Cristóbal, adjunto a la Catedral, erigido en 1681[23] por don Cristóbal Castilla y Zamora, décimocuarto arzobispo de La Plata, cuando lo trasladó desde el antiguo local de Santa Isabel. Aunque en 1770 se terminaron las obras del actual edificio[24] —porque el anterior fué derribado ante inminente amenaza de ruina—, creemos que la capilla subsistió y es la que existe hoy ya que presenta una gran similitud en su estructura con las naves laterales y las dos sacristías del templo catedralicio.

Pero donde se desvirtúa totalmente el carácter funcional de los nervios para ya utilizarlos abiertamente como curiosos adornos, es en la capilla que el Canónigo Rojas mandó levantar en honor de San Juan de Mata[25] adjunta a la nave del Evangelio, de la Catedral. Tanto la cúpula como los dos tramos de la pequeña nave, están decorados con falsos y muy movidos nervios en los que persiste, lejanamente, una vieja manera constructiva. Son curiosas las pechinas de la cúpula de esta capilla, en las que se reproducen en plena época barroca las clásicas veneras renacentistas, con sus terminaciones acaracoladas apoyándose en repisas de igual ascendencia.

De los retablos renacentistas que adornaban las iglesias de Sucre, do solamente han llegado hasta nuestros días. Son ellos: el del brazo derecho del crucero de la Merced y el de la capilla del bautisterio de San Lázaro

El primero está dedicado actualmente a San Juan Bautista, aunque no debe haber sido éste el primitivo titular, ya que en la hornacina central se pueden ver aún pintados el ciprés, el cedro, la rosa, el sol, la fuente y otros símbolos que se refieren especialmente a la Virgen María.

Se dice que era el antiguo retablo mayor de la iglesia, sin prueba quo así lo demuestre. Desde luego, no es éste el lugar a que fuera destinado Bastante maltratado, está ahí, como apoyado contra la pared, sobre un basamento de mampostería que al mismo tiempo le sirve de mesa de altar

Las proporciones que guarda actualmente tampoco son las primitivas pues le falta un tercer cuerpo superior, que indudablemente tuvo, como trataremos de probar más adelante.

La arquitectura es simple, severa, los elementos ordenados a su propia finalidad y reducidos a lo indispensable, características comunes a los retablos de ese momento.

Está compuesto por un banco que soporta cuatro calles verticales, es paciadas por una central, impar, que se apoya en el sagrario. El banco está decorado con cuatro

relieves que representan a S. Catalina de Alejandría, Santa Ana, S. Joaquín y S. María de Cervellón o del Socorro. A su vez, los pedestales que soportan las columnas, presentan en sus netos, medallas con cabezas de santos mercedarios y las muy interesantes de los donantes del retablo.

Las calles laterales, separadas por columnas, tienen cuatro paneles con relieves policromos sobre fondo de oro con las imágenes de S. Pedro, S. Pablo y los cuatro Doctores de la Iglesia Occidental. El sagrario, en la calle central, tiene decoradas sus puertas con las figuras de los Evangelistas talladas en relieve. Sobre él, una hornacina, terminada en una venera, cobija una imagen de bulto, muy burda por cierto e indudablemente agregada. La decoración es de *grutescos a lo romano,* de sencilla composición *(fig. 4).*

Dijimos antes, que este retablo, está incompleto. En primer lugar, le falta un tercer cuerpo superior con el que se completarían las proporciones. Revisando las imágenes de otros altares de la iglesia, hemos podido comprobar que en el dedicado al Tránsito de la Virgen hay justamente cinco figuras talladas en relieve, a las que se les ha quitado un fondo y de evidente parentesco con las del retablo que estudiamos. Representan a S. Antonio, S. Silvestre[26] y las Santas Lucía y Bárbara además de un relieve de la Imposición de la casulla a S. Ildefonso[27]. La policromía de dichas imágenes es posterior, quizás del siglo XVIII, aunque en algunas partes es posible ver debajo una más antigua.

En el S. Silvestre, es más patente la similitud entre estas efigies y las del retablo. El rostro, las manos, la manera de tratar los paños, hasta detalles como las mitras, báculos y nubes sobre las que se yerguen, evidencian una misma gubia, que no es propiamente la de un gran maestro. Creemos que el grupo de S. Ildefonso estaría colocado en el centro y a cada lado dos relieves, integrando así el tercer cuerpo que falta.

El retablo del bautisterio de la parroquia de San Lázaro, es más sencillo y elegante. Sobre un banco adornado con los relieves de Santa Clara, S. Isabel de Hungría y dos

Mártires Franciscanos, se levanta el único cuerpo con una hornacina central a la que rodean dos ángeles orantes y cuatro santos franciscanos: *S.* Antonio, S. Luis Obispo, S. Buenaventura y S. Francisco. Dos columnas que sostienen el entablamento, lo flanquean.

Mejor conservado que el anterior, ha llegado hasta nosotros en toda su integridad arquitectónica. El dorado y la policromía, también son antiguos. Debemos lamentar la columna izquierda mal colocada —pues han desplazado hacia un costado el motivo central, tal como lo tiene su compañera— el sagrario repintado y sobre todo el ridículo marco de espejo antepuesto a la hornacina a guisa de vidriera.

Creemos que estos retablos pertenecen a un mismo autor, pues hay en ambos una evidente similitud en la manera de como están tratados los elementos arquitectónicos y los decorativos.

En los dos, la traza de las columnas es idéntica, diferenciándose únicamente en la decoración del tercio inferior. En esa región el fuste se estrecha y surgen boceles que no alcanzan gran desarrollo. En el de la iglesia de San Lázaro, los capiteles se identifican con los del segundo cuerpo del de la Merced; en cambio, los grutescos del tercio último, son muy similares a los que decoran las columnas centrales del inferior, que flanquean el sagrario. Hasta los grutescos con sus cartelas, recortes, lazos y frutas se relacionan entre sí y dicen de una mano que repite sin muchas variantes iguales motivos. En fin, en las columnas de ambos altares se reúnen los mismos elementos decorativos conservándose, además, idéntica estructura.

Las veneras de las hornacinas y los querubines que aparecen en los frisos, se repiten en los dos, igualmente. Lo mismo podemos decir del tratamiento que este tallista da a las figuras, que en general responde a una manera peculiar que las emparenta. Donde más se evidencia esta similitud es en los relieves de S. Silvestre y S. Luis de Tolosa, cuya sola comparación nos exime de comentario *(figs. 6 y 7).* Otro tanto podemos decir de las imágenes de S. Antonio que se encuentran en el retablo del

San Lázaro y del Tránsito, en la Merced. Su parecido es tal que en lo único en que se los puede diferenciar es que uno sostiene el Niño con la mano izquierda y el otro con la derecha [23.]

Durante nuestra estadía en Sucre, buscamos afanosamente un retablo del cual solamente teníamos una noticia. Según el P. Angulo[29], el obispo Fernán de la Cuesta que se dirigía a La Plata para tomar posesión de su cargo llevaba un retablo del célebre escultor flamenco Roque de Balduque que tan hermosas obras dejó en Sevilla. Parece que dicho obispo murió en Panamá, antes de llegar a su obispado. La noticia no dejaba de ser prometedora, pues pudiera ser que hubiera enviado antes de sí las cosas de su pertenencia y entre ellas el retablo. Por más averiguaciones que hicimos no hallamos indicios de su existencia[30].

Tuvimos conocimiento de un proyecto de otro retablo renacentista que perteneció a la Catedral. Nos informó respecto al mismo el Canónigo Archivero Sr. Seoane [30]. Este pasó el expediente al Sr. Cura de la parroquia de San Lázaro, de quien no pudimos conseguir, en el tiempo que duró nuestra estadía que nos lo mostrara, a pesar de nuestros reiterados pedidos.

No sabemos por que afortunada causa ha llegado hasta hoy la vieja sillería del coro catedralicio. Después del desastroso remozamiento que sufrió la Catedral a principios del siglo XIX, en que se hiciera desaparecer retablos, pinturas y sobre todo gran parte de la riquísima platería, lógico era que la sillería pareciera como todo lo demás, anticuado y digno de poco aprecio. Está colocada detrás del altar mayor pero anteriormente estaba situada en la nave central de acuerdo con la costumbre española.

Consta de dos series de asientos que suman veinticuatro en total. Las sillas tienen tableros con adornos de talla separados por columnas abalaustradas. La decoración de casi todos ellos es igual a excepción de los que están sobre las puertas, los dos que flanquean el sitial del Arzobispo y el de éste. Usa el autor de estas tallas los clásicos grutescos, no lejanos en cuanto a su ejecución a los que estudiamos de los retablos de

la Merced y de San Lázaro. Deja en el centro de las cartelas un espacio elíptico en que se pintaron, posteriormente, los bustos de los Apóstoles, Padres de la Iglesia, etc. La silla del Arzobispo presenta la tiara y las llaves de San Pedro, las de los costados el jarrón con las tres azucenas, símbolo de la Inmaculada Concepción, titular de esa Iglesia Catedral.

Una cornisa con triglifos y metopas decoradas con rosetas, separa los respaldares del guardapolvo, que está adornado interiormente con lacerías y rematado por una crestería barroca agregada en 1791. El guardapolvo se interrumpe en el centro para dejar lugar a la silla del centro cuyo dosel, sostenido por columnas también abalaustradas, avanza algo más de las demás sillas. Los brazales de estas últimas tienen en su parte anterior estípites netamente renacentistas cuyos capiteles sostienen cariátides *(figs. 8 y 9).*

La sillería baja es muy sencilla, con respaldares adornados con motivos similares a los del guardapolvo, separados por pilastras jónicas.

El autor de esta interesante obra es Cristóbal de Hidalgo quien la construyó entre los años 1592 y 1599[31]. Mientras se la colocaba, los canónigos rezaban el Oficio Divino en el convento de las Agustinas según se expresa en el acta capitular del 13 de noviembre de 1598[32].

Hacia fines del siglo XVIII, en 1791, se reparó esta sillería agregándole la coronación con motivos rocalla a que antes nos referimos y se la decoró totalmente pintándola de color azul con detalles de bermellón y oro, colores que se pueden ver en algunas partes. Agustín de Villavicencio fué el encargado de la obra de carpintería y José Cueto de la pintura[33.] No sabemos si también se deben a éste las cabezas de los medallones, lo que no sería difícil ya que en esa fecha se le encarga retoque las pinturas del Apostolado que adornaba el presbiterio.

Modernamente se la ha vuelto a pintar y se le agregó los respaldares forrados en terciopelo rojo. El sillón del Arzobispo es del siglo pasado.

Una sola, Nuestra Señora del Temblor *(fig. 10),* es la única imagen del período renacentista que podemos dar a conocer. Aunque la titular de la Catedral es la Inmaculada Concepción, fué declarada patrona principal de la misma a raíz de los temblores que arruinaron la ciudad en noviembre de 1650[34]. Dice la tradición que esta imagen tenía las manos juntas como las efigies de la Purísima y que en el momento del temblor *fué vista desunirlas y mandar aquietarse la tierra* de donde le viene el nombre con que se la venera e invoca.

Suponemos que esto es una leyenda pues el Niño Jesús que porta en sus brazos corresponde por su factura y posición a la imagen que estudiamos.

Hemos tenido ocasión de estudiarla detenidamente pues habiéndole quitado las ropas que la cubren de ordinario, pudimos comprobar que se trata de una imagen del siglo XVI que había sufrido como otras tantas de España y América, las consecuencias de una moda a la que se deben no pocos estragos[35].

De lo primitivo quedan solamente la parte inferior de la túnica y el manto, el rostro, la figura del Niño Jesús y las manos. El resto ha desaparecido para convertirla en un deforme manequí que permitiera cubrirla con vestidos de ricas telas. Ahí no paró la devoción de los fieles pues, una vez consumado el piadoso destrozo se hizo dorar finamente las partes desbastadas para que no desentonaran con los restos dejados.

El rostro bien hermoso por cierto, ha sido también transformado *(fig. 11).* El velo que cubría la cabeza y la cabellera han sido tallados para poder colocarle una peluca postiza.

Como antes dijimos, nos hallábamos ante una imagen española de la décima sexta centuria, para más precisar, del segundo tercio. Los restos dejados nos permiten relacionarla con la Virgen de la Consolación de la parroquia de El Coronil (Pcia. de Sevilla, España)[36]**.** Como a ella, el manto no le caía desde la cabeza sino desde los hombros, dejando descubierto él velo, del que son visibles ciertos restos en la parte

posterior, estofados en blanco con listas de color. Dada la colocación de los pliegues, el manto estaría recogido por los brazos dejando caer por delante los extremos a la manera de la dicha imagen de la Consolación, hasta tocarse. Indudablemente parte caía sobre la pierna derecha, ligeramente flexionada, formando sobre ella pliegues zigzagueantes.

Respecto de la posición de los brazos y movimiento de los paños a la altura del busto, nada se puede decir en concreto.

El Niño Jesús que fué siempre exento, es una graciosa figura cuya conformación lo relaciona con los tipos renacentistas. Todavía le cubre parte del paño que con más gracia recogería su Madre. Recordamos al verle los que portan, por ejemplo: la Virgen de la Antigua y Ntra. Sra. de la Piña de las iglesias de San Felipe y San Pedro, de Carmona (Pcia. de Sevilla)[37].

Conservan la antigua policromía solamente las partes inferiores. El manto dorado y bruñido finamente, tiene como decoración una banda o cenefa y unos como medallones en los que han sido estofados sobre color azul, motivos netamente renacientes. El reverso es rojo; la túnica, era blanca también estofada con motivos adamascados de sabor aun gotizante.

Tanto la Virgen como el Niño han recibido nuevos encarnes, ejecutados sin duda por artistas locales, lo que juntamente con los ojos de vidrio y las pestañas postizas le han hecho perder su primitivo carácter.

Aunque no corra pareja la cantidad con la calidad, puede gloriarse la ciudad de Sucre de contar con una serie de buenos lienzos, la mayoría hasta hoy desconocidos; riqueza insospechada e inédita. Entre ellos, las pinturas renacentistas constituyen el núcleo menor, pero sin duda el de más depurado gusto y mejor calidad artística.

En muchas, déjase ver una vez más la influencia del arte de Flandes en tierras americanas. Bien conocidas son las obras de pintores flamencos en México, Quito y

Lima. Esa influencia juntamente con la italiana, viene indudablemente desde Sevilla, *la ciudad andaluza sede entonces del comercio americano*[38], en la que trabajaban maestros nórdicos como Sturm, Frutet y Pedro de Campaña quienes modificaron según su idiosincrasia las fórmulas del manierismo romano. Recordemos sino, a Simón Pereyns; a Fray Pedro Gosseal que va a Quito con Fray Jodoco Ricke y a Martín de Vos quien a través de sus lienzos y grabados deja sus huellas en México y Lima.

Ese influjo no se pierde. Lo vemos perdurar en las centurias siguientes y de un modo intenso. Los grabados que reproducen pinturas de Rubens han sido, al parecer, una de las fuentes principales, al lado de la gran cantidad de láminas que venían a América de donde han tomado los pintores americanos, y en proporción insospechada, los motivos para componer sus cuadros. Sírvanos de ejemplo el hecho de que Miguel de Santiago se inspirara en los grabados de Schelte de Bolswert para ejecutar los lienzos del claustro de San Agustín de Quito y otros como Rodríguez, Samaniego y Albán, tomaran sus modelos de grabados de Juan y José Klauber[39.] Concretándonos a la ciudad de Sucre podemos afirmar, sin riesgo de caer en lo exagerado, que casi no hay serie de pinturas sobre la vida de la Virgen o de Jesucristo en la que no se han tomado varias figuras, cuando no toda la escena, de grabados que reproducen obras de Rubens. Tal, las dos series sobre la vida de la Virgen, en la Recoleta; otra de la infancia del Señor, en el Seminario; la de San Miguel; los lienzos del refectorio de Santa Clara, etc.

Al lado de estas interpretaciones locales, que permiten recorrer todas las gamas de los valores estéticos, existen las traídas desde Flandes y en número menor, las italianas.

En este punto, es de interés recordar que Vázquez de Espinosa al describir la ciudad, dice que entre los extranjeros que entonces vivían en Sucre *Italianos, Corsos,* y *flamencos, tratan,* y *contratan en ella* [40]. No sería de extrañar que alguno se dedicara a los oficios artísticos.

Una tabla que representa el Descendimiento, es sin duda la mejor que conocemos

de esa época. Pertenece al Seminario de San Cristóbal y proviene de la iglesia de San Miguel de donde la trajo Monseñor Arriem[41]. Armoniosamente compuesta, es de admirar su correcto dibujo y muy fino colorido. Revela a un artista formado en los talleres flamencos del último tercio del siglo XVI. El blando desnudo del Cristo yacente, cuyo torso recuerda al de la Piedad de Metsys, del Museo de Munich, confirma nuestra opinión. Es igualmente hermoso el grupo de la Virgen y las Santas Mujeres, tocadas a la manera flamenca, sobresaliendo de todas ellas la gentil y fina Magdalena. El paisaje de fondo no está a la altura de los personajes. Su ejecución es algo superficial, sobre todo la lejana ciudad, diseñada según un concepto un tanto infantil *(fig. 12).*

Otro pintor, también desconocido, es el que ha dejado una serie de buenos lienzos en la que fuera iglesia de la Compañía de Jesús. Representan: la Imposición de la casulla a San Ildefonso, la Anunciación, la Adoración de los pastores, San Juan Evangelista y Santiago Apóstol.

En todos se nos muestra como un artista correcto, pero frío y amanerado. Su dibujo es ceñido, conciso, el colorido fuerte, unas veces pobre y otras rudo.

El San Ildefonso ha llegado hasta nosotros en condiciones deplorables pues medio cuadro se halla destruido por una prolongada exposición a la humedad. Un grupo de ángeles, en el ángulo inferior izquierdo, es lo más conservado de esta tela que habrá sido la mejor de la serie[42].

Le sigue en importancia la Adoración de los pastores *(fig. 13)* que como en la anterior ha dejado sus huellas la incuria y un mal pincel que pretendió mejorarla. Por suerte, los destrozos no son irreparables. El grupo central de la Virgen y el Niño es lo más logrado de esta composición, junto con la figura de un pastor, en primer plano, donde se advierten las dotes del artista[43].

Poco se puede decir de la Anunciación pues como las otras se hallan en mal estado y sumamente oscurecido el barniz. Con todo puede apreciarse el dibujo de la Virgen y

de San Gabriel, bueno por cierto[44].

Al mismo autor pertenece indudablemente una Virgen con el Niño y San Juan conservado en el Seminario que como la tabla del Descendimiento proviene de la iglesia de San Miguel *(fig. 14)*. Es quizás la más hermosa de las telas debidas al artista que estudiamos. La Virgen es una repetición de las que aparecen en los cuadros de la Anunciación y Adoración de los Pastores. El San Juan Niño es una variante de los querubines que rodean a la Virgen de sus otras telas. El dibujo es como siempre ajustado, aunque más blando, pero sigue con las gamas frías de color. La conservación es buena a excepción de las manchas de barniz sucio que lo desmerece[45].

El Santiago es una figura noble varonil y algo grandilocuente. Su composición hace recordar al San Bartolomé de Fernández Navarrete, El Mudo, de uno de los altares de El Escorial. Contrasta con su compañero, el San Juan Evangelista, más endeble, de gesto afeminado, cuyo cuello alargado a la manera de las figuras del Parmigianino, se torna en este caso, ridículo. De color es igualmente desagradable. El rojo violáceo de la túnica contrasta con el manto verde amarillento en forma marcada, no tanto por la combinación de los colores sino por los matices empleados[46].

Otra de las buenas pinturas que hallamos, es una Magdalena que guardan las Monjas Carmelitas en la clausura de su monasterio. Integra el grupo más selecto de las obras conservadas en esa ciudad. Este convento, que tuvimos la suerte de visitar, es quizás el monumento más rico en obras debidas a artistas coloniales. Quedamos sorprendidos no solamente por la cantidad de lienzos, muy bien conservados, sino también por la bondad de los mismos.

Esta Magdalena es una pintura sabiamente dibujada y rica de colorido. Destacase sobre un fondo oscuro de rocas que dejan entrever un paisaje en la lejanía, la figura penitente de la Santa, en la plenitud de su hermosura que realza el rico amarillo del manto que la cubre *(fig. 15)*.

Una inscripción que *dice: Antonio t mermejo faciebat / limae anuo 1626* aumenta *su*

interés ya que incorporamos al panorama de las bellas artes americanas un nuevo pintor y a una buena obra suya. No hemos podido saber nada acerca de la procedencia de esta pintura como tampoco de su autor. A pesar de la fecha algo tardía se puede ver en él a un maestro formado en los talleres del bajo renacimiento[47].

Debo citar, por último, la serie de lienzos que representan los martirios de los Apóstoles, existentes en la Catedral. Uno de ellos, el San Andrés, fué dado a conocer por Valentín Abecia en su Historia de Chuquisaca. En general son pinturas mediocres, de color terroso y composición algo confusa. Su autor, Montufar, según la firma que aparece en uno de ellos, sigue fórmulas netamente renacentistas. El San Pedro y el San Andrés han sido tan repintados que poco queda del original. Este último pareciera ser uno de los mejores de la serie pero dado el estado en que se halla toda opinión seria aventurada. El Santo Tomás que publicamos se destaca también de sus compañeros *(fig. 16).*

El Santo es muerto a lanzadas mientras predicaba. Un grupo de mujeres que lo escuchaba, huye despavorido. Carece de la necesaria unidad de concepción que una las figuras entre sí, ya que ocupándose por lo narrativo, las ha tratado independientemente sin pensar en las demás[48].

Otras pinturas de esta misma época son un San Jerónimo, en la clausura de las Carmelitas y un Cristo Crucificado con figuras de Santos, en el retablo del crucero, del templo de Santo Domingo, que se dice regalado por Carlos V. No las hemos podido estudiar detenidamente, sobre todo la segunda, que se halla a una altura considerable.

Los objetos de plata que damos a conocer, pertenecen a la Catedral. No hemos podido ver las de aquellas iglesias que justamente pudieran tener piezas de la época que estudiamos, porque a veces hubiera sido necesario alterar la rutinaria tranquilidad de los párrocos y otras personas.

La Catedral, riquísima otrora en plata labrada, guarda hoy un número de objetos de culto de singular valor intrínseco y no pocas de importancia grande para el estudio

de la platería americana.

En primer lugar citaré una cruz sencilla formada por un trozo de venturina de sección exagonal con cantoneras y base de plata. Partida en lugar cercano a los brazos, ha sido burdamente restaurada. Una pequeña roseta del mismo metal adorna el centro de esta cruz[49].

Otra, de mayor calidad, es la que se usaba, por lo menos en la segunda mitad del siglo XVIII, para dar la paz a los miembros de la Real Audiencia[50]. Es patriarcal y formada toda ella por trozos de cristal la- -orado y facetado, unidos entre sí por sencillas piezas de plata. La base es también de cristal con una guarnición de ese metal, dorado.

A pesar de los materiales empleados, esta pieza carece de esbeltez por sus proporciones poco ajustadas. Uno de los extremos ha sido compuesto [51].

Más interesante es un crucifijo de bronce, muy maltratado pero que conserva las partes principales, es decir la imagen de Cristo[52], y las cuatro planchas que forman la peana. La primera es una buena efigie, elegante y proporcionada, de gusto muy italianizante y finamente cincelada. En las cuatro planchas de cobre dorado que adornan la base han sido representados otros tantos momentos de la Pasión. Su autor es un hábil cincelador que conoce la técnica del relieve aunque su dibujo sea algo desvaído y amanerado. El mejor compuesto es el que representa el encuentro con la Verónica, en la Vía Dolorosa[53].

Pero sin duda alguna, la cruz dorada que se usa en las procesiones del domingo es de las más hermosas que conserva ese templo *(fig. 17)* Se la puede situar en el último tercio del siglo XVII y lleva en el interior de la base un punzón de México que concuerda con el que se publicara en el catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española. Angulo Iñiguez y Anderson también lo reproducen en sus trabajos, aunque pertenecen a piezas de fecha muy posterior[54]. Representa una letra M, sobre ella una cabeza cobijada por un arco muy rebajado que sostienen dos columnas. Todo ello se

presenta bien definido a excepción de algo y que muy bien pudiera ser la corona que termina el punzón reproducido por Anderson. Otra marca similar a la anterior se puede ver en el borde de la manzana aunque borrosa e incompleta. Otras no figuran.

En cuanto a su procedencia no sería raro que la hubiera llevado a Sucre don Alfonso Ramírez Granero de Avalos, cuarto obispo de esa ciudad a la que pasó desde México donde era Fiscal de la Inquisición[55].

Las labores de esta cruz, aunque abigarradas en su conjunto, han sido ejecutadas con gran finura repitiendo los motivos característicos de ese momento: querubines, frutas, roleos, etc. Un pie de líneas movidas, con escotaduras y decorado con cabezas de ángeles labradas con verdadero primor, sirve de sostén a la cruz propiamente dicha que muestra en su cara anterior una imagen del Crucificado de líneas renacentistas[56].

Un bello marco de plata, obra típica de orfebres locales, encierra una sacra labrada en el mismo metal a la que han sido agregados dos relieves que pertenecieron a otra pieza. Representan la Cena y el Prendimiento del Señor *(fig. 18)*[57]. Ha elegido el autor para el primer relieve, el momento en que el Salvador anuncia a sus Discípulos su entrega por parte de uno de ellos. Estos se agrupan azorados a ambos extremos de la mesa, San Pedro se levanta impetuosamente y con San Juan y otro, que en su asombro no ha podido dejar el cuchillo, preguntan al Maestro si acaso son ellos. Sobre la mesa, tratados con primitivo detallismo, se ven platos, viandas, panes, etc.

El otro relieve, de la misma mano indudablemente, presenta detalles constructivos mejor logrados. No solamente el dibujo y el tratamiento de los volúmenes denuncian la mano de un orfebre avezado, sino también la composición, armoniosamente construida. Judas da a Jesús el beso de traición. Acude la soldadesca en estrepitosa algarabía llevando lanzas y cadenas. En un extremo, San Pedro espada en mano, derriba por tierra al criado del Pontífice.

La plata de estos relieves ha sido bruñida y dorada en algunas partes, como ser la túnica de Cristo y los escudos de los soldados, pero creemos que ello es posterior,

quizás cuando se les incluyó en la sacra.

Hemos de agregar un joyel en forma de pájaro que luce la corona de Ntra. Sra. de la O. Es de oro, primorosamente cincelado, habiéndose formado el pecho con una gran perla barroca de rico oriente. Con esmaltes azules, verdes y rojos, hábilmente dispuestos, se ha simulado plumaje, aumentando así la riqueza decorativa de esta joya.

Otras, mucho más hermosas que esta, son algunas que luce la Virgen de Guadalupe, la venerada imagen del pueblo chuquisaqueño. Desgraciadamente no ha sido posible estudiarlas detenidamente. Hasta ahora nadie se ha detenido en el valor artístico de las mismas y pareciera que solamente interesa el intrínseco. Sin embargo, recordamos, entre otros, un barco de oro, perlas y piedras, un pájaro y sobre todo dos lagartos de oro y esmeraldas similares al ex-voto llamado de Cortés, guardado en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, y a los descriptos por Angulo en uno de sus trabajos[58].

HÉCTOR SCHENONE

NOTAS

[1] Hemos tenido ocasión de conocer las piezas que presentamos en un viaje realizado a comienzos del presente año. El tiempo disponible, corto si *se tiene* en cuenta la cantidad de piezas a estudiar, lo hemos utilizado en la recopilación de material fotográfico, el más expeditivo y de seguros resultados cuando se trata, como en este caso, de una rápida excursión. Por lo tanto, no hemos podido investigar en los repositorios documentales que sin duda depararán no pocas sorpresas al estudioso. Solamente revisamos el archivo catedralicio, aunque con escaso fruto, pues es tal el desorden en que se halla, que hubiéramos necesitado el tiempo disponible para la organización de las piezas documentales y ordenarlas para la investigación. -

[2] FRAY REGINALDO DE LIZÁRRAGA: *Descripción Colonial,* Edición de la Biblioteca Argentina dirigida por Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1928, Libro primero, Cap. XCVI, p. 234. Con no

poca sorna agrega: *Es cosa admirable ver lo presto que los prebendados hinchen las cajas de plata*, pp. 233-234.

[3] ANTONIO VÁZQUEZ DE ESPINOSA: *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*, transcripto del manuscrito original por Charles Upson Clark. Publicado bajo los auspicios del Comité Interdepartamental de Cooperación Científica y Cultural de los Estados Unidos, Smithsonian Miscellaneous Collections, Volumen 108, Libro Quinto, Capítulo 21, p. 601.

[4] VÁZQUEZ DE ESPINOSA: *Opus. cit.*, Libro Quinto, Capítulo 23, p. 604.

[5] LIZARRAGA: *Opus. cit.*, p. 234.

[6] MARIANO BARTOLOMÉ C. M.: *Arquitectura de los Templos de Sucre*, en Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional, Tomo I, Sucre, diciembre de 1938, n° 5, p. 369, y PEDRO JUAN VIGNALE: *Fundación y Desarrollo Urbano de La Plata*, en Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno II, Chuquisaca, Publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Buenos Aires, 1944, p. XXXII.

[7] VALENTIN ABECIA: Historia de Chuquisaca, Sucre, Bolivia, 1939, p. 79.

[8] MONSEÑOR MIGUEL DE LOS SANTOS TABORGA: Razón de los lustrísimos Señores Obispos y Arzobispos de Charcas, tomada con exactitud de los documentos que existen en el archivo del Coro Metropolitano, en Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional, Tomo I, Sucre, diciembre de 1938, n° 5, pp. 330-341.

[9] FRAY DOMINGO ÁNGULO: Los obispos de La Plata en el siglo XVI, en Revista del Archivo Nacional del Perú, x, 1937, p. 5. Conf., Archivo Español de Arte, n° 83, Madrid, 1948, p. 233.

[10] LIZÁRRAGA, Opus cit., p. 234.

[11] MARIANO BARTOLOMÉ C. M.: Opus cit., p. 373.12

[12] PEDRO JUAN VIGNALE: Opus cit., p. XXXI.13

[13] LIZÁRRAGA: Opus cit., p. 234.

[14] JUAN GIURIA: Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí, en Anales, publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 2, Buenos Aires, 1949, p. 83.

[15] Abecia, seguido por el P. Bartolomé, dan la de 1560, y Vignale la de 1564.

[16] FRAY ANTONIO DE LA CALANCHA: Crónica Moralizada del Orden de San Agustín, Barcelona, 1639, Libro II, p. 524, 16.

[17] CALANCHA: *Ibid*, p. 524, 17.

[18] LIZÁRRAGA: *Opus cit.*, p. 234.

[19] CALANCHA: *Opus cit.,* Libro II, p. 524, 16.

[20] JOSÉ CAMÓN AZNAR: *La Arquitectura Plateresca,* publicación del Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1945, p. 90.

[21] Debemos aclarar que el estudioso arquitecto uruguayo D. Juan Giuria ya notó con anterioridad esta similitud entre las bóvedas de la Catedral y de Santo Domingo. Cf. *Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí,* en Anales, publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 2, Buenos Aires, 1949, pp. 83-84.22

[22] VALENTÍN ABECIA: *Opus cit.,* p. 162.23

[23] VALENTÍN ABECIA: *Opus cit.,* p. 161.24

[24] *El Seminario Conciliar,* en Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional, *Sucre,* diciembre de 1938, Tomo z, n° 5, p. 361.

[25] MONSEÑOR ABEL BAZÁN Y BUSTOS: *Aromas de América,* Buenos Aires, 1920, p. 68.

[26] Representado como Obispo.

[27] Cf. Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno IV, *El Arte Religioso y Suntuario en Chuquisaca,* Publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Buenos Aires, 1948, Mm. 109.

[28] Se puede ver la imagen de San Antonio en el retablo del Cristo de la Agonía de la iglesia de la Merced en: *Documentos de Arte Colonial Sudamericano,* Cuaderno IV, láms. 84 y 85, aunque la poca nitidez de las reproducciones no permite formar un juicio certero.

[29] Cf. *nota 9,* FRAY DOMINGO ANGULO.

[30] Reiteramos nuestro agradecimiento al P. Seoane, Canónigo de la Catedral, por su amabilidad lo mismo que a los Sres. Párrocos, religiosos y particulares que facilitaron y ayudaron a nuestra tarea.

[31] HAROLD E. WETHEY: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru,* Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1949, Cap. X, p. 179.

[32] *...se haga el of[ici]o divino en el monasterio de las monjas en el Interim que la obra del choro se acaba,* Archivo de la Catedral, *Actas Capitulares,* 1582-1602, acta del 13 de noviembre de 1598.

[33] *Quaderno en f 77, de Documentos justificativos a las dos cuentas presentadas en f. 14, por D[on] Man[ue]l Ign(aci)o de Erasso, de la Cantidad de pesos q[u)e entraron en su Poder de los bienes Espolios de Illmo. Sor. Dor. Don Juan Queipo Llano de Valdez, Arzobispo que fué de esta Metropolitana Iglesia,* ff. 38-56.

[34] MONSEÑOR ABEL BAZAN Y BUSTOS: *Opus cit.,* p. 72.

[35] Mide 115 cms. de alto.

[36] José HERNÁNDEZ DÍAZ, ANTONIO SANCHO CORBACHO y FRANCISCO

COLLANTES DE Terán: *Catálogo Monumental de la Provincia de Sevilla*, publicación de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, Tomo II (C), Sevilla, MCXXLIII, fig. 548, p. 364.

[37] *Ibid*, figs. 286 y 342 - 343.

[38] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Pereyns y Martin de Vos: El retablo de Hüejotzingo*, en Anales, publicación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 2, Buenos Aires, 1949, p. 26.

[39] FRAY José MARÍA VARGAS: *El Arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, 1949, p. 94.

[40] VÁZQUEZ DE ESPINOSA: *Opus cit.*, Libro Quinto, Capítulo 23, p. 605.

[41] Mide: 110 X 70 cm.

[42] Mide: 210 X 170 cms.

[43] Mide: 210 X 172 cms.

[44] Mide: 210 x 172 cms.

[45] Mide: 86 X 70 cms.

[46] Miden:210X120cms., respectivamente

[47] Mide: 190 x 140 cms.48

[48] Mide: 230 $_{X}$ 165 cms.49

[49] Mide: 20 cms. de alto.0

[50] *Item otra Cruz de Christal Guarnecida de plata dorada para dar la paz a los señores de la R[ea]l Audiencia*, Archivo de la Catedral, *Libro de inventarios*, 1761-1799, f. 6.

[51] Mide: 40 cms. de alto.

[52] Mide: 39 cms. de alto.

[53] Miden: 30 x 15 cms. cada una.

[54] PEDRO M. DE ARTIÑANO: *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1925, p. 85; DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *El gótico y el renacimiento en las Antillas*, apartado del tomo IV del Anuario de Estudios Americanos, Sevilla, 1947, pp. 54 y 65 y LESLIE LAURENCE ANDERSON: *The art of the silvermith in Mexico*, 1519-1936, New York, 1941, vol. I, p. 307.56 V

[55] VALENTÍN Abecia Opus *city* p. 82.57 M6

[56] Miden : 45 cms. de alto.57 M

[57] Miden : 30 x 9 cms. cada una.58 D

[58] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *Opus cit.*, p. 55.

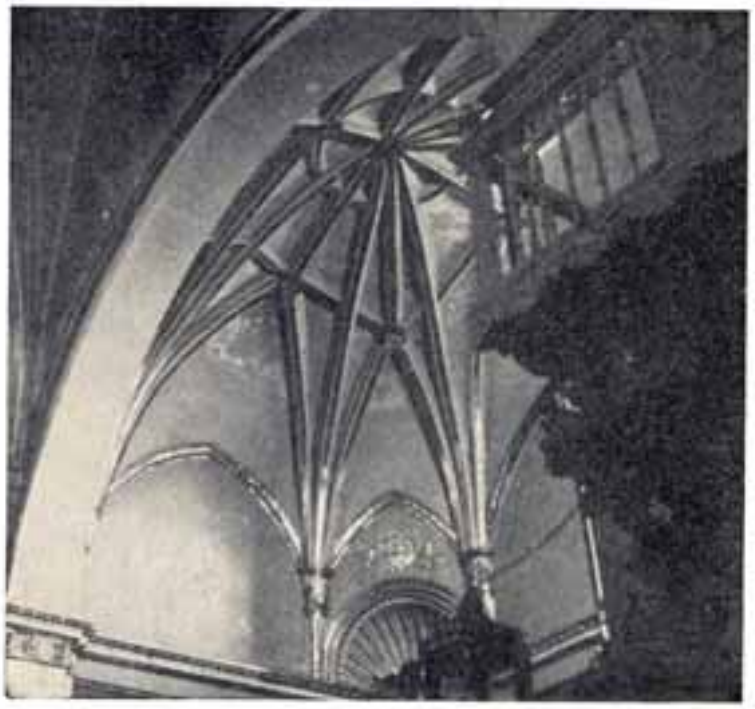


FIG. 1. — *Bóvedas de la capilla mayor; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 2. — *Bóvedas de la capilla mayor y crucero; San Agustín, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 3. — *Bóvedas de la capilla mayor y crucero; Santo Domingo, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 4. — *Retablo de San Juan Bautista, pormenor; La Merced, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 5. — *Retablo del baptisterio; San Lázaro, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 6. — *Relieve S. Silvestre (?). Retablo del Tránsito de Ntra. Sra. Merced, Sucre.*

FIG. 7. — *Relieve S. Luis de Tolosa. Retablo baptist. S. Lázaro, Sucre. Fot. autor.*

Fig. 8. — *Sitial de Arzobispo en el coro; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

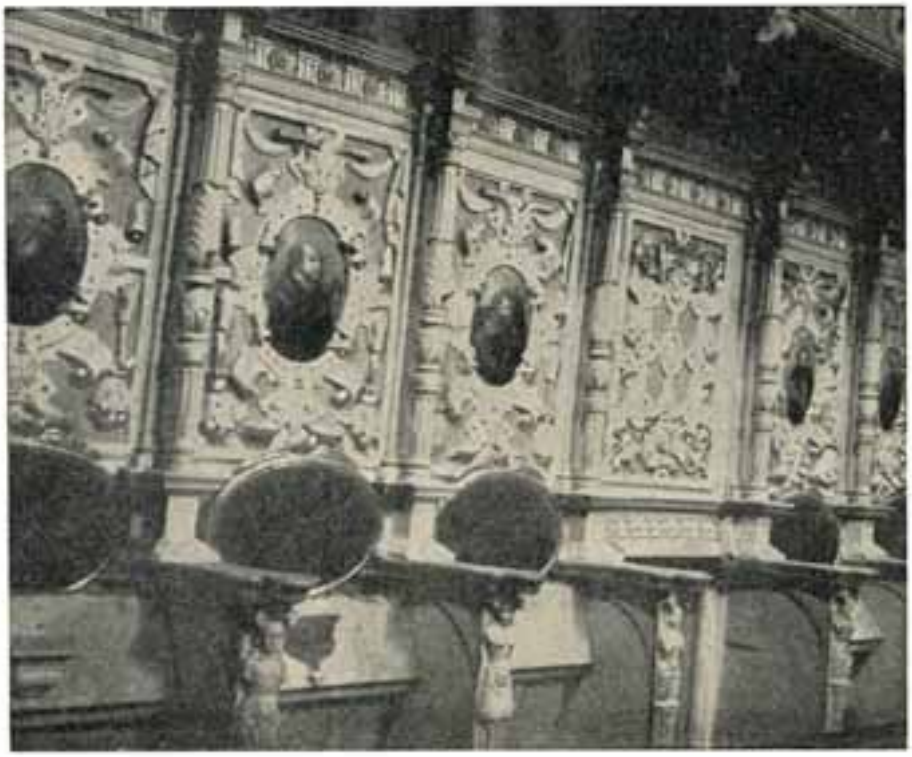


Fig. 9. — *Aspecto parcial de las sillas altas del coro; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 10. — *Nuestra Señora del Temblor; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 11. — *Nuestra Señora del Temblor; detalle; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 12.—*Descendimiento; Seminario, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 13. — *Adoración de los pastores; San Miguel, Sucre. Fot. del autor*

Fig. 14. — *La Virgen con el Niño y S. Juan; Seminario, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 15. — *Antonio Mermejo, Lima, 1626. Santa María Magdalena Penitente; Santa Teresa, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 16. — *Montufar. Santo Tomás Apóstol; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

Fig. 17. — *Cruz de plata sobredorada; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

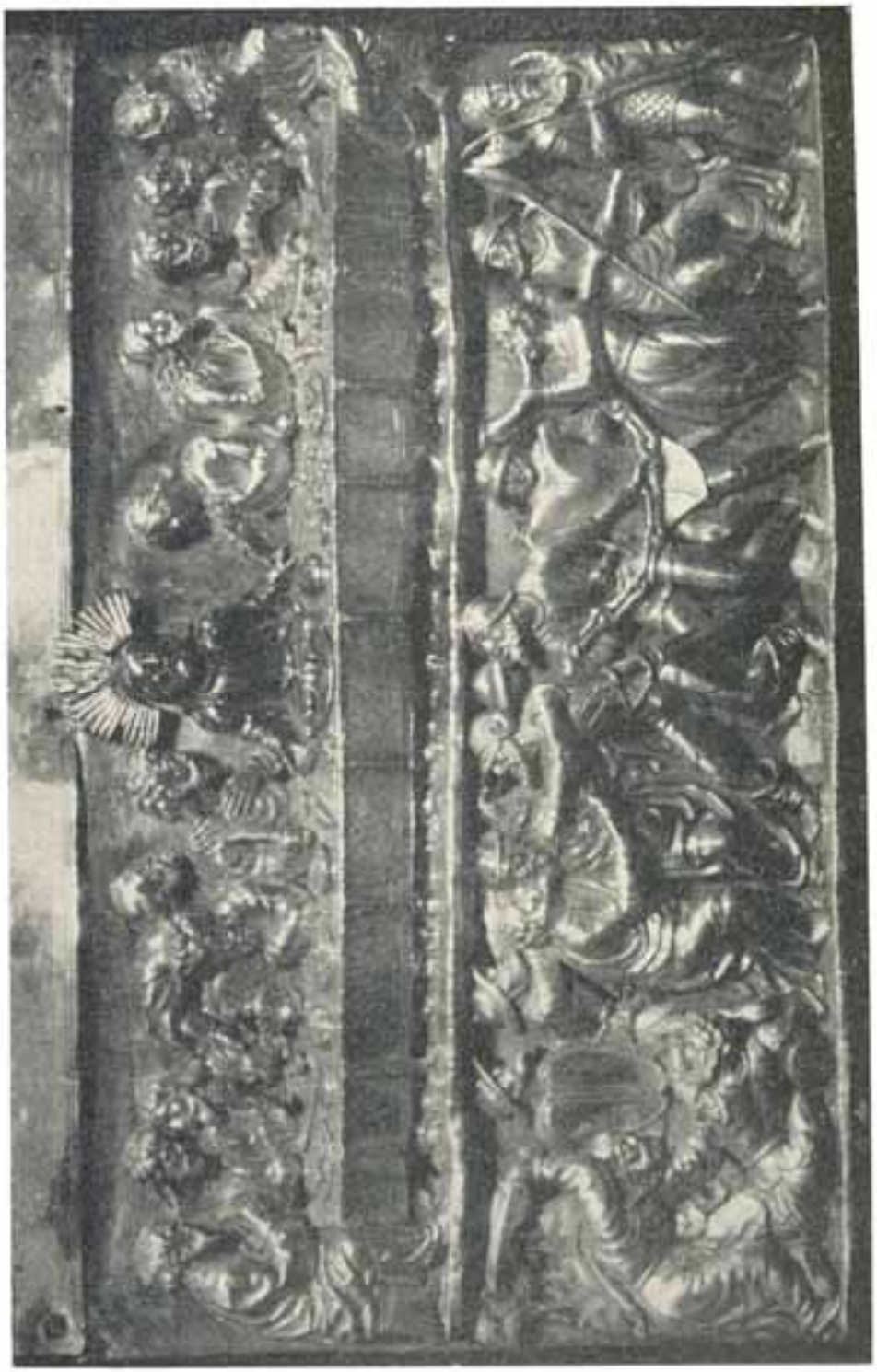


FIG. 18.—*Relieves de plata; Catedral, Sucre. Fot. del autor.*

# LA IGLESIA DE ALGARROBO

> El lugar más apropiado para la erección de templos y altares debe ser el más visible y el menos hollado por el público, porque al pueblo le agrada orar desde el momento que los percibe a lo lejos y aproximarse a ellos ya purificado.
>
> **SÓCRATES** [1]

SIEMPRE hemos considerado como una de las características de la verdadera arquitectura, la elección del adecuado emplazamiento de los edificios y esta consideración de la búsqueda del emplazamiento o de la concepción del edificio de acuerdo con el ambiente, es una de las que hemos denominado, en otras ocasiones, excelencias de la Arquitectura Griega.

No sabíamos que los pensadores griegos hubiesen valorizado esta circunstancia en sus escritos y ha sido un eminente arquitecto argentino, D. Alfredo Villalonga, amante de lo bello y fino cultor de los clásicos griegos quien trae a colación la cita del encabezamiento en uno de los cuadernos de la Colección de Arte Argentino que ha publicado la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Si le habíamos asignado siempre tanta importancia al emplazamiento de los edificios no extrañará a quienes conozcan la modesta Iglesia de Algarrobo, hoy elevada al rango parroquial, el que a la referida cita asociáramos su característica silueta destacándose en lo alto de la colina que le sirve *de* pedestal y a la que vista desde la abandonada plazoleta que hay en su base le sirven de primer plano unos hermosos agabes entre los que se ambienta maravillosamente *(figs. 1 y 2).*

La Iglesia de Algarrobo, a pesar de su mal estado de conservación y de ciertos aditamentos desgraciados realizados hace ya algunos años, es una de las pocas obras de

arquitectura auténticamente nacional que nos van quedando, y a destacar su importancia artística y arquitectónica hemos querido dedicar estas líneas y las fotografías que las ilustran.

¿De qué proviene esta importancia?

En nuestro concepto, de muy diversos factores, siendo uno de ellos, como ya lo dijimos, su ubicación.

Al emplazarla donde lo hizo el Sr. Cura de Lo Abarca Don Manuel Beltrán, quien ordenó su fábrica en 1837, dio pruebas de una fina sensibilidad que al través de los siglos hermana con aquella del filósofo griego cuando dice que *el lugar más apropiado para la erección de templos y altares debe ser el más visible y el menos hollado por el público.*

Por más de un siglo desde su elevado promontorio la Iglesia ha convivido con los habitantes de la que otrora fuera modesta caleta de pescadores; hacia ella han dirigido sus ojos desde la tierra y el mar y su silueta acogedora —porque a ella no se llega por una puerta estrecha sino por la amplitud de sus corredores—, les ha servido de lazo de unión en los azares del trabajo diario y de guía para la vuelta al puerto.

Gracias a su emplazamiento, el grito vibrante de sus pequeñas campanas se propaga a distancias increíbles dadas sus dimensiones y sea que avisaran las escasas ceremonias religiosas que en ella se verificaban de vez en cuando o un trágico suceso, como un llamado angustioso que oímos no ha muchos años, en medio de la noche, con motivo de un incendio, nadie deja de escucharlas con alegría o angustia, pues es la voz del pueblo que se dispersa por los ámbitos de la bahía.

Sin embargo, para nosotros, más que por su ubicación nos interesa como obra de arte arquitectónico de indiscutible belleza y auténticamente nacional.

La disposición de su plano no puede, dentro de su sencillez ser más lógica por su funcionalismo; más hermosa por lo acogedora y bien proporcionada y al mismo tiempo más chilena.

Trataremos de analizar cada uno de estos conceptos.

Su plano, como lo demuestran los grabados adjuntos, no puede ser más simple y aún debe haberlo sido más en un principio, pues tenemos entendido que la torre y a lo menos parte del ala Sur son agregados posteriores a su construcción.

Se trata de una sola nave de 4,70 mts. de ancho medio por 22,30 mts. de largo, rodeada de corredores de 2,10 mts. de ancho por tres de sus costados, que es de advertir son los que miran al Norte, al Poniente y al Sur, o sea de donde soplan los vientos y las lluvias.

El espesor de sus muros lo determina la dimensión del adobe puesto de cabeza y con revoques y enlucidos alcanza a 0,63 o 0,65 m.

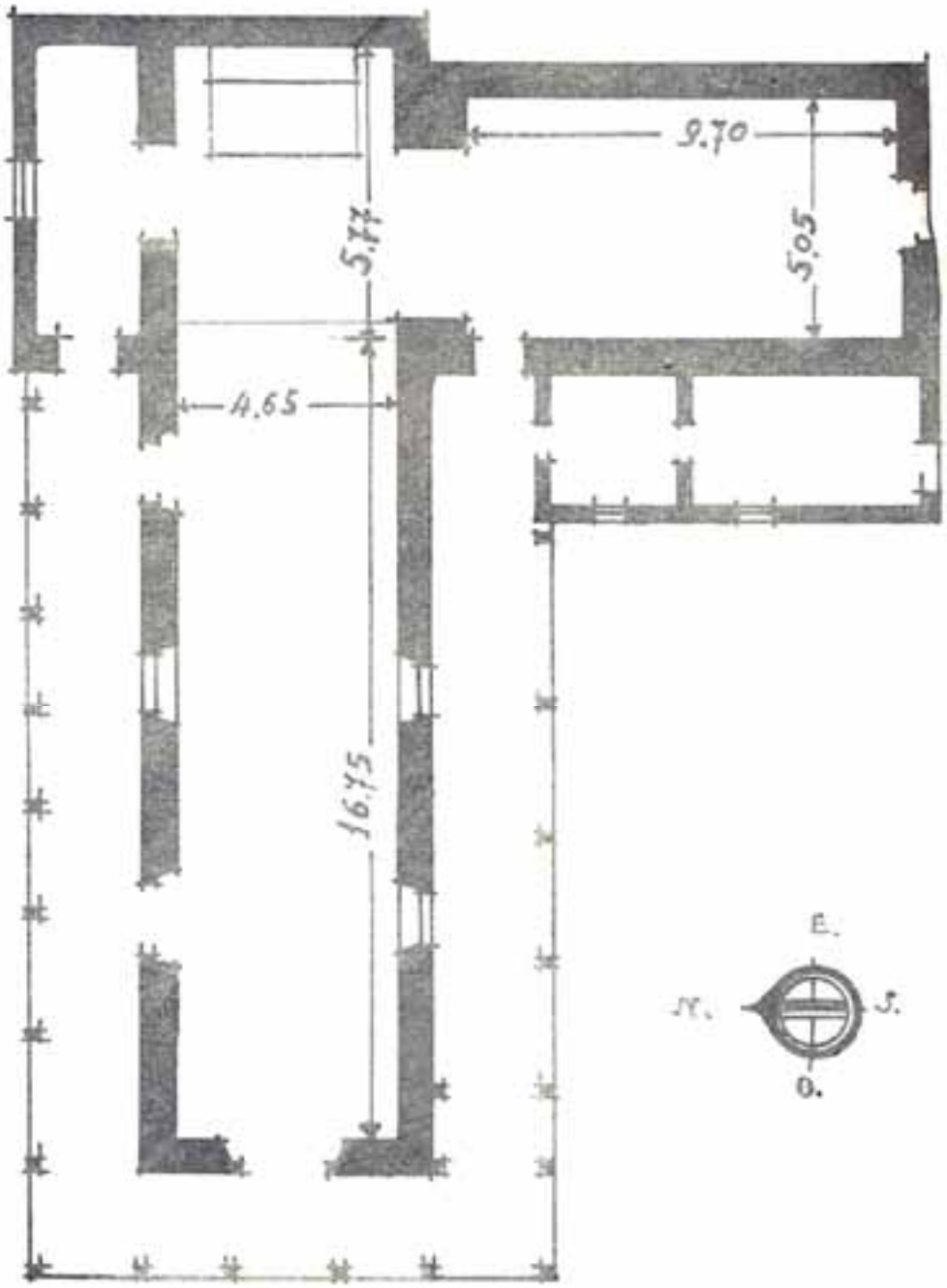
Veinte pilares de roble de 0,11 x 0,11 mts. que, con sus bases de piedras sopandas y soleras alcanzan apenas a los dos metros de alto sobre la grada formada por un ensardinado de ladrillos en que remata el pavimento de pastelones de arcilla de los corredores, sostienen el extremo exterior de la gran cubierta de tejas españolas, que se recoge hacia el poniente en una amplia *cola de pato* para defenderse de los temporales que azotan desde ese cuadrante.

Poniente en una amplia *cola de pato* para defenderse de los temporales que azotan desde ese cuadrante.

El corredor del costado Norte se cierra en su extremo Oriente, y se transforma en una modesta sacristía, tal como en nuestras casas de campo suelen aprovecharse estas pequeñas habitaciones como dependencias de otras más importantes *(fig. 3).*

*En* el costado Sur, sobre el corredor, y sin interrumpir su circulación se encuentra el pequeño campanario, agregado posterior a la construcción del edificio, pero que entendemos se ejecutó por iniciativa y según diseño de uno de nuestros más afamados pintores *(fig. 4).*

Así no es de extrañar que esté tan bien ubicado y proporcionado al conjunto que parece haber sido concebido como un todo, y que hoy resultaría difícil de eliminar. Por desgracia, la solución constructiva, no corresponde a lo feliz de su concepción.




*Planta de la Iglesia de Algarrobo, Chile.*

Termina este corredor en la puerta de acceso a la capilla lateral, oficina parroquial y habitaciones que ocupaba el sacerdote que atendía el culto, que lo era el señor Cura de Lagunillas, antes de la erección de la parroquia. Es posible que todo este cuerpo, hoy desgraciadamente cubierto con hierro galvanizado, haya sido un agregado posterior a la construcción de la primitiva Iglesia, la que podría imaginarse terminando por ese costado, como por el costado Norte, en una pequeña habitación, sacristía o anexo, para el servicio del templo, al extremo del corredor.

En todos estos corredores, la enmaderación de la cubierta de tejas, que descansa sobre un enjaretado de coligues, está a la vista, siendo esto de un gran atractivo, y las distancias entre los pilares es muy irregular sin llegar a molestar, sino que por el contrario, consideramos este, uno de sus aspectos más expresivos *(fig. 5).*

Penetramos al interior del templo por una amplia puerta atablerada de cuatro hojas y echando de menos el antiguo piso de pastelones de greda, sustituido no ha muchos años por un modesto entablado, miramos al techo y pensamos si no habrá sido también agregado el entablado que siguiendo la línea de los pares y del falso tirante de los tijerales, pretende darle un perfil de bóveda al cielo que en un principio debió presentar sus coligues y enmaderación de roble a la vista.

Dos puertas abren lateralmente al corredor del costado Norte y como no las hay hacia el costado Sur, deducimos que quien las hizo así trató de captar para ese interior el máximo de asoleamiento, sin lo cual resultaría húmedo y frío.

En la cabecera del costado Oriente, por la que el edificio se adosa al cerro como buscando su protección, y en un altar de moderado barroquismo al que se han agregado lateralmente dos hornacinas con imágenes de gusto muy dudoso, se conserva la imagen de la Virgen del Rosario, a la que fué consagrada la Iglesia desde su fundación y a la que deseamos dedicar un especial comentario *(fig. 6).*

Desde su sitio en el altar, esta imagen de la Virgen, dominando la nave, mira al través de la puerta principal y el corredor que la antecede, al inmenso mar que se extiende

más allá del caserío que se desparrama a sus pies.

Desde luego es una Virgen morena de tipo criollo y cabellera negra. Pertenece al grupo de imágenes vestidas, de fabricación tan singular que en ellas solo se labró en madera la cara y las manos, estructurando el cuerpo y disponiéndose el vestido sobre una pobrísima armadura del mismo material *(fig.* 7).

El abuso de este sistema y el peligro de incendio determinó el que se dictase a mediados del siglo XIX, una orden por la autoridad eclesiástica, prohibiéndose la ejecución de este tipo de imágenes y aún ordenando la destrucción o retiro de los templos de las existentes. A muchas de ellas se les fabricaron por aquella época cuerpos de diversos materiales, aunque parece que esta orden o recomendación no hubiese sido acatada en lo que a la destrucción de las imágenes se refiere.

Esto nos llevaría a presumir que la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se venera en la Iglesia de Algarrobo es bastante anterior a la construcción de este edificio y que fué traída de otro templo o donada por alguien que la tenía en su poder desde hacía algún tiempo. Siendo la devoción del rosario muy antigua y el Niño Jesús que sustenta en su mano izquierda, un agregado seguramente posterior, no es aventurado suponer que esta imagen haya sido ejecutada en Chile a fines del siglo XVII o principios del XVIII.

Se conserva, también en esta iglesia, aunque bastante deteriorado, un hermoso crucifijo tallado en madera que aunque de pequeñas dimensiones interesa por la corrección de su factura, y en el interior cabe destacar dos modestos apliques de hierro forjado, obra ingenua del herrero de la localidad *(fig. 8).*

Debemos también hacer resaltar el carácter tan chileno de esta construcción en la que la Casa de Dios, toma la misma forma que las casas de los hombres quienes rodeaban sus habitaciones de corredores, lo que constituía una necesidad tanto desde el punto de vista constructivo, ya que es la mejor sino la única protección eficaz de los muros de adobe contra las lluvias y la humedad, como también factor de comodidad y

agrado en este país de clima alternativamente lluvioso y caluroso, pero siempre templado, de modo que el "corredor" como vulgarmente se le llama, viene a ser elemento de innegable utilidad y agrado dentro del desenvolvimiento de la vida, especialmente en el campo.

Los corredores que rodean la nave de la Iglesia de Algarrobo, constituyen pues una necesidad considerados los materiales que en ella se emplearon y el deambular por ellos contemplando el hermosísimo panorama que dominan resulta fuente de constantes satisfacciones.

Para terminar quiero destacar la belleza, dentro de su simplicidad, de la fachada principal tan sobria y expresiva en la simetría de sus seis columnas de madera, coronadas por la amplitud triangular del techo que recuerda el frontón que remata las fachadas de los templos griegos *(fig. 2).*

*Y* así tanto por sus formas derivadas de la más sencilla y lógica distribución acondicionada a las necesidades del culto y a la calidad de los materiales de que se disponía, como por la feliz elección de su emplazamiento, esta modesta construcción realizada por un ignorado maestro o alarife chileno a principios del siglo pasado se hermana a las más famosas obras de la arquitectura de todos los tiempos.

Si en Chile existiera una ley de protección a los monumentos históricos o artísticos esta Iglesia caería bajo su protección.

En el intertanto se dicta esta ley, queda entregada al cuidado y a la cultura de los encargados de su conservación.

ALFREDO BENAVIDESER.

NOTAS

[1] Citado por Jenofonte en el Capítulo VIII de *Memorabilis.*

FIG. 1. — *La capilla vista desde el camino; Algarrobo. Fot. Benavides.*

FIG. 2. — *Frente; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 3. — *Pórtico del ala norte; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 4. — *Esquina sur-oeste del corredor; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 5. — *Detalle del entramado de la cubierta; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 6. — *Interior; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 7.—*Imagen de Nuestra Señora del Rosario; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

Fig. 8.—*Crucifijo de la Sacristía; Capilla, Algarrobo. Fot. Benavides.*

# JUAN MANUEL LÓPEZ

## *Arquitecto e Ingeniero*

Es *uno de los sujetos más benéficos que pueden desearse en un pueblo; es de la mejor conducta; de una aplicación constante a los establecimientos públicos con motivo de haberse dedicado a la Arquitectura, y de apreciables circunstancias personales.*

Esto aseveró, en 1799[1], *el* entonces Gobernador Intendente de Córdoba, el Marqués de Sobremonte, y lo escribió refiriéndose a Juan Manuel López.

*De quince y más años que le conozco, él se ha sacrificado en obsequio y servicio público.*

Escribió esto Nicolás Pérez del Viso[2], teniente asesor del Gobierno de Córdoba y uno de los cordobeses más distinguidos de fines del siglo XVIII, y lo escribió referente a Juan Manuel López, y en misiva al Virrey Avilés.

El hombre que mereció estos elogios, y a la par de ellos, los de toda la población cordobesa, así antes como después de los sucesos de 1810, era vizcaíno de nacimiento y si no era ingeniero de profesión, entendía no poco en asuntos de ingeniería. En ellos llegó a destacarse, aunque no había venido al Río de la Plata con el objeto de ejercer esa profesión sino con el distinto de dedicarse al comercio. Así nos lo dice él mismo[3], agregando en 1799 que hacía más de veinticinco años que residía en Córdoba. Llegó a esta ciudad en 1773, o con anterioridad a ese año, y debió de iniciar su vecindad en la ciudad de Cabrera, actuando como *un honrado comerciante cual era yo, aunque Ingeniero.*

Ya en 1773 se hallaba López en Córdoba y en esa ciudad era el apoderado de dos comerciantes residentes en Buenos Aires, de Manuel Martínez y de Ochogavía; en 1779 otorga una escritura de obligación ante el Escribano Arrascaeta[4], por la que reconoce deber a María Jacinta Gutiérrez 5533 pesos, 7 reales en plata sellada, y en 1780 da poder general a José Pacheco y Fernando Junco, residentes en La Rioja, para

entender en sus causas y pleitos comerciales[5]. Al año, otorga igual poder a Juan Manuel Tejada, residente en Santa Fe[6]. Del 27 de abril de 1782 es una carta de pago de Manuel José Cardoso por valor de 3.000 pesos [7].

Aun después de iniciadas sus actividades profesionales, hallamos a López ejerciendo, a lo menos esporádicamente, el comercio, como se deduce de la escritura a favor de Rosa Ponce, que es de 1786[8], y como se colige por la venta de tres esclavos al Colegio de Monserrat que hace él en 1788, provenientes de la testamentaría de Miguel Antonio Fernández[9], como se ve por una fianza otorgada en junio 5 de 1794[10]; por el alquiler que hace en 1793 del molino que, en El Paso, tenían las Monjas Carmelitas, para lo cual traspasó a ellas la cantidad de 200 pesos; por la venta que en 1801 hizo de unos molinos de Gregorio López[11], por el censo que en 3 de enero de 1800 otorgó a favor del Convento de San Francisco[12] y por su intervención en una pía memoria del Maestro Martín Gurmendi, en 1803[13].

No sabemos con precisión la fecha de su nacimiento y tampoco nos consta cuándo comenzó a actuar como ingeniero y como arquitecto, pero podemos decir que desde 1785 hasta 1810 su actuación fué tan continuada como intensa. A lo menos en los anales de la Córdoba colonial no sabemos de profesional alguno que haya trabajado durante largo período y con tanto beneficio del público.

Parece que fué Sobremonte quien descubrió los talentos y habilidades de Juan Manuel López ya que es, a poco de arribar a Córdoba aquel preclarísimo gobernante, que entró en acción. El nuevo Gobernador Intendente llegó a la docta ciudad en noviembre de 1784, aunque ya en marzo había tomado posesión del cargo por intermedio de Pérez del Viso, y en la primera sesión del Cabildo propuso Sobremonte varias innovaciones felices.

Una de ellas fue transformar para tal *una inútil Arquería que halló destinada para Recoba*, en la Plaza Mayor. Estaba sin uso alguno. Se cerraron los arcos, se pusieron tabiques y se formaron así varias salas o cuartos[14].

La labor era muy sencilla y cualquier buen albañil podía realizarla, pero se encomendó esa tarea, a fines de aquel año de 1784, a López y éste la hizo a satisfacción de todos. *Deseando Usía,* escribía después el Ingeniero, *hacer útil el edificio llamado Recoba que por muchos años fué infructífero al Público, y a los particulares, se sirvió encomendarme su di- seño, distribución, arreglo y dirección, habiéndose logrado últimamente ponerlo en estado de producir el considerable rédito anual de 300 pesos con que se han aumentado los réditos de esta Ciudad* [15].

En la misma sesión de noviembre de 1784, en la que Sobremonte propuso la utilización de la Arquería para Recoba, dispuso estructurar la Cárcel en forma menos cruel y antihumana, ya que el único respiradero con que contaban los presos, era una abertura en las puertas, y también para esta obra se acudió a la pericia de López. No sabemos en qué consistió el arreglo, pero la cárcel primitiva se ensanchó considerablemente y lo realizado fué a satisfacción de Sobremonte.

Aunque privado de su torre, la que López construyó en tiempo de Sobremonte y modificada en muchos de sus pormenores, el edificio actual del Departamento Central de Policía es el mismo edificio que otrora ocupó el Cabildo, gracias a los esfuerzos de Sobremonte y a la habilidad de Juan Manuel López.

Fué Sobremonte quien determinó acabar la ya comenzada obra dé Cabildo, y fué a éste a quien escribió el ingeniero López en 1799: *Resolvió [Isla continuar la gran obra de las Casas de Ayuntamiento, que estaba suspendida bastante tiempo, por falta de arbitrios y habiéndose valido igualmente de mi persona para este considerable encargo, tiene la satis facción de ver muy adelantada esta obra en que ha sido preciso enmen dar defectos muy capitales, a que dió lugar la ignorancia de las reglas de Arquitectura de los que diseñaron este edificio y le pusieron los primero fundamentos.*

Dada la escasez de recursos, el Cabildo encargó a López termina: todo el frente del edificio, en conformidad con los planos ya aprobados pero cuando ya se estaba llevando adelante la obra, creyó el Gobernado: que, sin recargar los gastos, era posible

modificar el plan primitivo. A efecto llamó a López y en la sesión capitular del 4 de abril de 1789, el su presencia y con su consentimiento, expuso *que habiéndose reconocido que la sala capitular no podía ya variarse de la disposición que traía en el arranque de sus paredes, con el defecto de haber de cortar el corredor que mira a la plaza, quedando en este caso en lo interior de él las viviendas, y teniendo en consideración, asimismo, hallarse una de ésta con luz al norte ya totalmente concluida y sirviendo interinamente d1 sala capitular, igualmente construida sin la posibilidad de variarse lo. fondos públicos no podrían tolerar: en este estado, procurando acudir a remedio de dichos defectos con combinación de las circunstancias de dicho edificio de casas capitulares, y cárceles unidas a ellas, y de las facultades para su continuación bien examinado el asunto fueron de parece;* [los cabildantes] *que la expresada sala capitular se constituya en el centro del edificio, con catorce y media varas de longitud y veinte de latitud o ancho, guarnecida en lo interior de pilastras y cornisas, según el orden de arquitectura; la bóveda fingida de madera, conforme está acordado en veintitrés de febrero de ochenta y siete; su altura, siete varas hasta las cornisas y de allí una a la que corresponda para el volteado de la bóveda, que no deberá ser de punto entero; su balcón principal a la plaza, corrido por toda la extensión de dicha sala, con tres puertas y sus respectivas vidrieras; su anchura vara y tercia de claro, su baranda de fierro, su altura, regular y proporcionada, bien asegurada en canes de espinillo coronilla con sólo dos tercias de claro de uno a otro, sentando los ladrillos sobre planchas de fierro a lo largo de los canes; y los demás balcones, pequeños, de cubillo, con corta voladura a la moderna. Su entrada principal al frente de la escalera; que a los costados de dicha sala capitular y sobre el piso de la arquería, se formen los oficios de los alcaides ordinarios y seguidamente las demás viviendas necesarias para archivos, prisiones de nobles y gente decente, y sala de armas, construyendo en el costado del sud la correspondiente para el teniente de alguacil mayor y alcaide de la cárcel, a efecto de que pueda tener el desahogo de un pequeño corral con sus oficinas competentes; debiendo tener todos los dichos edificios altos su entrada por el corredor que según esta idea queda interior* [16].

El acta en que se consignan estas orientaciones y modificaciones está suscrita por el Marqués de Sobremonte, por el Ingeniero López y por todos los Cabildantes, nueve

en número, y es, como dijimos, del 4 de abril de 1789.

Ocupado en la construcción de la acequia y en otras obras, poco se preocupó López de la continuación de las Casas de Ayuntamiento y fueron los Cabildantes quienes de ello se quejaron al Gobernador. Consérvase la respuesta de éste, fechada a 14 de diciembre de 1796[17].

*A pesar de mis deseos por la continuación de la obra de las casas capitulares, se ha detenido algunos días por las muchas ocupaciones del Ingeniero don Juan Manuel López en la formación del plano preciso para no exponerla a error, y según le estaba repetidamente ordenado; pero estrechado a ello, le ofrece concluir; y sin embargo desde el Lunes último hice adelantar con su parecer, y vista cuanto entre tanto sea posible, con lo que contesto el oficio de V. S. del 10, que incluye el acuerdo testimoniado del 7 del corriente y espero que no perdone diligencia que pueda contribuir a su adelantamiento.*

Sobremonte, en la Memoria que dejó a su sucesor, indica que las obras de las Casas Capitulares estaban ya principiadas cuando él llegó a Córdoba y cuando López tomó a su cargo el continuarlas, pero *sobre unos i planos nada bien dirigidos, y en el año de 1786 continúa desde las escaleras inclusive, dirigiendo la obra don Juan Manuel López, y siguiendo*[en la construcción] *de los calabozos, crujía, cuartos de enfermería del Alcaide de la Cárcel, y sala capitular, reedificándose ahora los dos Oficios o Juzgados de los Alcaldes Ordinarios, y encargando a dicho ingeniero Voluntario, la formación de los planos para edificar en el terreno que pueda, la Casa de Gobierno, según se halla acordado por este Cabildo y aprobado por mí"* [18].

También trabajó López en las obras de la Catedral, aunque sólo en puntos accesorios ya que estaba terminada a fines del siglo XVIII. *He dirigido el retablo de la Iglesia Catedral, su coro y sillería, según el mejor gusto del día, aquel de estuco conforme a la Real Orden de Carlos III dirigida a los Prelados Eclesiásticos de España, en cuya obra del estuco* no *soy capaz de expresar mis afanes, a fin de enseñar su propio ejercicio a los Maestros Albañiles de esta Ciudad, quienes hasta ahora no han sabido más que asentar un ladrillo sobre otro. Dicha obra se llevó toda la estimación del Ilmo. Obispo, que era entonces Don Fray José Antonio de San Alberto,*

*hoy Arzobispo de Charcas, de su Cabildo y de toda la Ciudad.*

No fué el retablo de la Catedral lo único que hizo López en este templo. Según nos informa el Dean de la Catedral: *también ha dirigido la nueva disposición que se ha dado a los testeros de las naves laterales para colocar en ellos altares, rompiendo las claves de las bóvedas, para que reciban competente luz por medio de linternas.* Asimismo se debió a *él la nueva entrada a la Sacristía, con que se ha proporcionado mejor comodidad y nuevo antepecho o varanda del Presbiterio*. Finalmente, al Ingeniero y Arquitecto López se debió *una gran parte de la arreglada decoración* de la Catedral. *Todo lo ejecutó sin el más mínimo interés ni gratificación.*

Otra obra de López fué la Capilla y Hospital de San Roque. La primera había sido proyectada por Blanqui, pero parecería que en 1798 estaba aún sin terminarse, utilizándose como oratorio un viejo e inadecuado local. También estaba a medio hacerse un nuevo hospital, pero López expuso en 19 de octubre de ese año la conveniencia de terminar la capilla o iglesia, aprovechando *los cimientos de la que está empezada y* hacer de nuevo todo el hospital *con arreglo a un buen plano.* Todo ello, sin contar la capilla, costaría, según sus cálculos, menos de 15.000 pesos.

El señor Obispo, al aprobar las obras del hospital, a construirse en el *sitio contiguo a la Iglesia de San Roque, que se halla reparada de un modo seguro,* indica que en las frases anteriores citadas, no se refería López a la iglesia actual de San Roque sino a una capilla interna del hospital.

López, a una con otro alarife cordobés por nombre Carlos Cáceres, proyectó todas las secciones a construirse en el nuevo hospital, y el primero de los nombrados hizo y presentó los planos. Corregidos éstos, y aprobados por el Comandante de Ingenieros, domiciliado en Buenos Aires, don José García Martínez de Cáceres, comenzóse la construcción del hospital en 1799.

A López se deben las torres de San Francisco y las de La Merced, la portada del Colegio de Monserrat *que es de bella arquitectura jónica,* según él mismo manifestaba, y el retablo de Santa Teresa que se hallaba en la Iglesia de Carmelitas Descalzas.

López fué el autor de muchas construcciones civiles en la ciudad de Córdoba. Tomás Montaño pudo aseverar en 11 de octubre de 1788 que nuestro arquitecto era hombre *de mucha experiencia* por las muchas casas que ha trabajado en esta ciudad 19 y el mismo López pudo escribir que *nada hay en este pueblo más constante que mis servicios, hechos a esta ciudad pues de todos los edificios públicos y privados que se han hecho durante mi residencia de más de veinticinco años en ella, apenas hay alguno que no sea un fiel testigo de esta verdad y que no haya recibido en su construcción algún beneficio especial de mi estudio en la noble arte de la Arquitectura 20.* En otra coyuntura escribió: *hace años que dirigí los edificios que han construido y construyen constantemente los particulares de esta ciudad.*

Además de intervenir en todas estas obras, dentro de los lindes de la ciudad de Córdoba, sabemos que construyó o restauró fortines, en la jurisdicción de Córdoba, como los de San Rafael y Cobos, los de La Carlota y Lento en el Zapallar, los *de* Santa Catalina y de la Asunción, y trabajó igualmente muchas capillas anexas o cercanas a estos fortines 21. Construyó además la Capilla de Villa de la Concepción, la de Valle Fértil, en el camino que une San Juan con La Rioja, la de Jachal, la de Villa de San Agustín, la de San Carlos, en la frontera de Mendoza y restauró la que había sido de los Jesuitas en el Valle de Uco.

Además de la construcción y reparación de templos, capillas, fortines y casas de particulares, debió ser López el hombre a quien se acudiría en las ocasiones solemnes al tratarse de erigir arcos de triunfo, tablados para representaciones escénicas, etc. Sabemos positivamente que se le encomendó el diseño y la ejecución del túmulo que, con ocasión de los solemnes funerales por Carlos III, se celebraron en la Catedral de Córdoba

*También inventó y dirigió el túmulo que se hizo para los funerales de nuestro amado monarca a gusto de Isia, del pueblo y de las personas inteligentes que en otras ciudades han visto su diseño,* manifestaba después López, escribiendo al Cabildo.

Intimamente relacionado con las actividades arquitectónicas de Juan 1 Manuel

López está el asunto vinculado con el tamaño que debían tener los ladrillos. El informe que, a petición de Sobremonte y a 6 de agosto de 1789, elevó el Ingeniero, fué decisivo en la materia. Desde mediados del siglo XVIII, si no antes, se quejaban los constructores o mayordomos de obras, de la disminución o pequeñez que iban tomando los ladrillos, por parte de quienes los hacían, y aunque los Cabildantes tomaron diversos acuerdos, no se llegó a fijar en forma precisa las medidas, hasta 1789. *Para mejor proveer, informe don Juan Manuel López cuanto se le ofrezca en punto a las dimensiones de los materiales,* dispuso Sobremonte, a los 11 días de Julio de 1789 y semanas más tarde, a 6 de agosto de ese mismo año, elevaba López su informe[22].

*En cumplimiento del Decreto que antecede del señor Gobernador Intendente, debo decir que en las Naciones Cultas de Europa no se acostumbra hacer el ladrillo sino mediano como en Inglaterra que es de 9 pulgadas y su pie 4 $^{1/2}$ de ancho y dos y medio de grueso; en París, de ocho pulgadas de aquel pie de Rey, 4 de ancho y 2 su grueso; fundados en que de hacerlo más grande y grueso, no se cuece bien, aunque parezca por fuera estar bien cocido, por dentro no está igual; por estas razones y por que para manejarlo al hacerlo y cargar el horno se les desperdicia mucho a los fabricantes, soy de sentir se determine que el ladrillo común tenga un pie Geométrico a una tercia, que es lo mismo, de largo, media de ancho, y de grueso dos pulgadas de las doce en que se divide dicho pie; de esta suerte viene bien para trabar los simientos de las paredes divisorias que son de media vara o un adobe de ancho, ocupando ladrillo y medio dicha trabazón. La teja se podrá escoger para padrón la más ancha y delgada de las que se hacen en el día. Digo ancha, por que hay alguna que es muy encanutada, y aunque parece bien a la vista, por ser angosta, entra mucha en la cubierta de un edificio y le agrava el peso, que se debe procurar sea el más ligero, para que no se sientan las paredes y abran grietas. La tejuela sea la más ancha y larga de las que se fabrican. La baldosa parece muy regular tenga de grueso las mismas dos pulgadas del ladrillo común y su tamaño, un pie cuadrado; de esta suerte se puede entretejer con dicho ladrillo la baldosa en los pavimentos, sin inconveniente y cuando algunas baldosas se rompan o gasten, se pueden suplir con dos ladrillos. El adobe de media vara de largo y una cuarta de ancho con una octava de grueso, se hacen muy manejable y entera las paredes maestras que se hacen*

*de tres cuartas y las divisorias de media vara.*

El decreto de Sobremonte fué de acuerdo con el Informe de López: *el ladrillo constará de trece pulgadas de largo, de las que entran doce en tercia; de ancho la mitad de su largo en media tercia y media pulgada, y de alto o grueso dos pulgadas; la baldosa una tercia y una pulgada en cuadro y el mismo grueso del ladrillo; la tejuela diez y seis pulgadas de largo, y una cuarta de ancho, y de alto o grueso una pulgada escasa; la teja diez y nueve pulgadas de largo de las de a doce en tercia; de ancho para la parte inferior doce pulgadas, y diez por la superior; con la prevención de que el Galápago en que se fabrique, ha de tener siete pulgadas bien cumplidas de ancho por la parte en que está la manija; el adobe, media cuarta de alto o grueso y una cuarta de ancho, cuyas reglas empezaron a observarse desde el día veinte de Octubre de este año, precisamente; concediéndose ese plazo para que los fabricantes puedan vender el material que tuvieran al presente; y en el expresado día deben presentar al Regidor Don Prudencio Jigena las adoberas, moldes o gradilla y galápagos para que las arregle a los Padrones que según esta disposición deberá tener la Ciudad para confrontar en cualquier caso de duda o en las visitas que por disposición del gobierno se hagan a los Hornos en los expresados materiales, considerando de rebaja únicamente la merma del cocido en la inteligencia que el que después de dicho día veinte lo fabricare más pequeño que el de estas medidas, sufrirá la pena de veinte y cinco pesos de multa que se reagravaría en el caso de reincidencia; advirtiéndose que aunque esta ha de ser la regla general de los materiales, no se prohibe el que puedan hacerlos mayores cuando les convenga o lo pidan los interesados, ni tampoco el que cuando algún particular los pida más pequeños, los construyan según la adobera que les diese, o prevención que les haga; pero no en otro caso, pues por dicha regla general se ha de determinar siempre por los Jueces y personas que deban entender en ello, cuando notaren infracción de lo prevenido en esta providencia, pasándose testimonio de ella al I. C. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toque.*

En nuestro estudio sobre los Médicos Argentinos durante la Dominación Hispánica consagramos un capítulo al establecimiento de los cementerios extramuros y entonces dimos a conocer la opinión generalizada en contra de ese establecimiento y a favor de la práctica de que los finados se enterraran en las iglesias o en los pequeños

camposantos adosados a las mismas, pero expusimos entonces cómo el Ingeniero López fué de parecer contrario, en lo que estaba en lo conveniente, pero como propuso construir el cementerio en un punto bajo y húmedo, estuvo poco acertado. Su dictamen decía así [24]:

*No hallo sitio más adecuado que un terreno bajo que está como tres o cuatro cuadras para arriba del que llaman cal y canto, por ser lugar, que, con dificultad, se podrá extender la población hasta él; y aunque pudiera objetarse que el viento sur puede traer algunos efluvios nocivos hacia el pueblo, parece será caso muy raro por estar dicho terreno en una hondura y el viento bate contra las lomas que lo circuyen antes de llegar a las nuevas poblaciones de quintas que caen en la dirección de Norte y Sur, que son los vientos más generales aquí, y a más de esto, como todos los edificios son sin altos, la ventilación es más libre y no puede haber ningún recelo. Puede dársele de área un cuarto de cuadra, que son 220 pies por lado con cerca de cal y canto de tres varas de alta, 1/2 vara de ancho, y otra de grueso; una puerta mirando a la ciudad de 2 varas de ancho y 4 de alto, con dos pilastras y un frontispicio llano. Dicha puerta de dos manos con cerradura correspondiente y pintada al óleo para que tenga más duración; en el fondo o frente interior una cruz de madera también pintada de 4 varas de alto, sin orden de arquitectura determinada. No convendrá hacer capilla por no dar ocasión a preferencias de querer ser enterrados en ella, o en su inmediación, de lo que tal vez harían lucro los enterradores. Todo el cuadro se dividirá en cuadrilongos de siete pies de largo, y tres de ancho con ladrillos puesto de canto, que denoten las sepulturas. No habiendo estas divisiones, se pueden equivocar los enterradores perdiendo el tino de los sitios que están ocupados.*

*A las personas que quieran elegir el sitio y hacer alguna decoración para entierro suyo y de sus familias, parece no se les debe impedir con tal de que la idea sea con aprobación del Gobierno, lo que no parece se debe tener por extraño atendiendo a que se ven ejemplares de esto desde lo antiguo en España. De la Escritura Santa también consta que Abraham compró tierra o sitio para sepultura de Sara, su mujer; Jacob y Josef, que encargaron se llevasen sus cenizas a enterrar donde las de sus padres; y últimamente en Turín, se ha permitido, en los varios cementerios que se han hecho alrededor de aquella ciudad, con la preciosa circunstancia que hayan de ser las decoraciones según diseño del*

*arquitecto real.*

*En cuanto al precaver el horadado de los cimientos de la cerca, por las viscachas, no hallo cómo pueda evitarse, por ser animales tan porfiados en escavar que cansan toda eficacia.*

Como ha podido constatarse por todo lo que llevamos dicho fué inmensa y fué benéfica la labor de López como Ingeniero y como Arquitecto, aunque tal vez haga sonreír el que se sintiera inhábil ante los socavones de las vizcachas. Infundado sería este rictus o burlona sonrisa ya que nos consta que socavan sus túneles bajo muros de dos y tres metros de profundidad y desde distancias de treinta o más metros de distancia. Con los avances de la agricultura y con las campañas contra tan dañinos animales, son hoy una rareza, pero otrora eran una plaga más terrible en las tierras llanas que las bandadas de perros cimarrones.

Fué también en aquella sesión del 24 de noviembre de 1784 que el Marqués de Sobremonte manifestó la conveniencia de proveer a la ciudad de agua potable.

En la realización de esta iniciativa no exenta de dificultades, nada vulgares, pero de tanta utilidad a la población, fué también López el hombre providencial. La construcción de la acequia, cañería y fuentes o pilas se sacó a remate, como veremos más adelante, y no hubo otro postor que el generoso y animoso Juan Manuel. Bien pudo escribir Sobremonte que *había él podido hacer este beneficio al público, sin gravarle en cosa alguna, sirviéndose de la habilidad y buen deseo de un hombre, honrado vecino, aplicado a la Arquitectura, con sólo concederle, como lo hice, con acuerdo del Ayuntamiento, la construcción de un molino en el paso de la acequia, por la inmediación de otro que posee y algunas pajas de agua cuando se consiga el fin* [25].

Lo ideado y propuesto por Sobremonte, en el Cabildo, a 24 de noviembre de 1784, comenzó a tomar forma a los ocho días de enero del siguiente año. Manifestaba el entonces Gobernador Intendente[26] *que deseoso este gobierno de proporcionar a esta Ciudad, capital de la provincia de su nombre, todas las comodidades ventajas y decoro de que es capaz y merece por sus circunstancias, haciendo para ellos los esfuerzos posibles, ha conocido que uno de los mayores*

*bienes que pueden procurársele es el de conducir el agua del Río a su Plaza mayor, por medio de una acequia, al modo que la trajeron los antiguos vecinos de esta Ciudad pero con la diferente utilidad que hay de traerla sobre el nivel del terreno a conducirla en mayor altura, capaz de subir a una fuente que en dicha Plaza se puede, en tal caso, construir, sirviendo además esta acequia para que, depositada el agua necesaria en la primera arca de repartimiento, se distribuya en las Quintas y Casas del Pueblo, evitando los gastos que en éstas causan las norias, el extravío de los criados y criadas que se emplean en la conducción de agua, y en lavado de ropa, de que se siguen no pocos daños y perjuicios, que son bien notorios a todos, además de la hermosura que causará a esta Ciudad tener el agua corriente en su Plaza donde los vecinos pobres puedan tomarla con grande facilidad y aseo...*[roto] *que de este puede cuidarse mucho, por medio de las compuertas y pozos que debe tener la acequia, donde remansándose las aguas, dejan en sus fondos no solo las arenas sino casi todo aquel Talco que tal vez la preocupación tiene por poco conveniente, siendo visible que los antiguos no bebieron otras aguas que ésta agradable al paladar, y que mientras más arriba se tome debe ser más pura y libre de cualquier inmundicia, por no haber poblaciones en sus orillas y vertientes capaces de ensuciarla, ni en su conducción desde la bocatoma hasta la ciudad, porque bien sea de la antigua o de otra más arriba, para asegurar su permanencia, debe venir por laderas y parajes en que no pueden ensuciarla los animales, ni la carretería que transite, acudiendo a esta precaución por medio de Puentes, y empalizadas, en aquellos parajes que sean pasos precisos. En esta atención, y con presencia de otras utilidades que se tienen en consideración, he resuelto se proceda al examen de los niveles del terreno, medios de dirigir la acequia, tomar el agua, conducirla y graduar su costo hasta ponerla corriente con fuente en la Plaza de una regular figura y altura, formación de arca principal a la entrada de la ciudad, y demás partes de que se compone este proyecto en cuyo cálculo corresponde asegurarse bien por medio de peritos o inteligentes, nombro para este efecto al Teniente Coronel de Milicias, don Gaspar Salcedo Alcalde de primer voto de esta Ciudad, a don Juan Manuel López y a don Justo Guerrero, vecinos de ella, quienes unidos reconocerán la distancia del terreno, quebradas donde sea preciso formar Puentes o alcantarillas, dirigiendo los niveles como inteligente en esta operación el citado don Juan Manuel López, de cuya habilidad y buena instrucción en la materia se tiene experiencia en esta*

*Ciudad, pero como puede suceder que el cálculo sobre la referida idea sea no sólo costoso a proporción de las facultades de esta ciudad sino demasiado compuesto, y sujeto a fáciles quiebras, examinarán asismismo si traída el agua desde el molino de don Juan Manuel López, por la acequia antigua puede tomar en estas inmediaciones una proporcionada altura para repartirla en las quintas que se juzga lo más fácil como también si para introducirla en la Ciudad con suficiente altura para subir a la fuente de la Plaza, y a las casas que la pidan, será mejor, y más simple método el de una, dos o tres ruedas de azorca con que se levante sobre tres o más varas del nivel, dando bastante agua para el corto número de Casas de la ciudad que la podrán costear, y hecho el cálculo o presupuesto del proyecto que eligieren por mejor y de más fácil ejecución, y permanencia me lo pasarán, firmados los tres Comisionados, para tomar sin retardo las providencias convenientes.*

Es este el primer documento que conocemos, relacionado con la visión de aguas corrientes en la ciudad de Córdoba, y por el mismo se deduce que cabe exclusivamente al después Virrey, entonces Gobernador Intendente de Córdoba, el Marqués de Sobremonte, la iniciativa de esta obra, aunque fueron los vecinos Justo Guerrero, Gaspar de Salcedo y Juan Manuel López quienes, por comisión del mismo Gobernador, estudiaron el proyecto y presupuestaron su costo, y fué el postrero de los nombrados quien, eficazmente estimulado por Sobremonte y generosamente apoyado por el Cabildo, llevó a feliz término lo ideado y planeado por las autoridades cordobesas.

Por razones que desconocemos, Sobremonte encargó a Salcedo, a Guerrero y a López el estudio de la obra, pero fué sólo el segundo de los nombrados quien, a los 18 días de enero de 1781, elevó el informe respectivo algo extenso y, a las veces, poco explícito.

Mientras Guerrero componía y elevaba este informe, don Gaspar Salcedo y don Juan Manuel López, en cumplimiento del auto antes recordado, pasaron a inspeccionar el terreno por donde debería correr la acequia, reconociéndolo con prolijidad.

Aunque López firma este documento, todo él es de Salcedo, como lo expresa enfáticamente su autor. López por su cuenta, elevó una nota al Gobierno, ofreciéndose a construir todo lo proyectado. Sobremonte recibió y se informó, así de esta propuesta de López, como de los demás antecedentes, los que remitió al Cabildo para su estudio y para que los empeñosos cabildantes arbitraran los recursos necesarios, en caso de resolverse la ejecución de todo lo ideado. El mismo Sobremonte ordenaba al remitir dichos antecedentes que, en caso de procederse a su realización y no aceptarse de plano la propuesta de López, se sacara la obra al público, esto es, se llamara a licitación. Para precisar extendió entonces el Cabildo un pliego de condiciones con trece artículos[27].

Por otro documento sabemos que se fijaron carteles en las cuatro esquinas de la Plaza, anunciando al público cómo los días 3, 4 y 5 del mes entrante de marzo, se harían las almonedas y remate *en quien con más comodidad se obligue a la conducción de agua y demás* y así se hizo efectivamente en los días señalados, y *a son de tambor.* Aunque el pregonero avivó la voz, según leemos en dicho documento, no *apareció postor alguno y quedó rematado en dicho don Juan Manuel.*

Antes de seguir adelante diremos que si no obstante la escasez de recursos de que disponía el Cabildo, atrevióse éste a emprender la obra, fué en gran parte debido a la generosidad del Sr. Obispo y del Sr. Rector del Colegio de Monserrat. Mons. José Antonio de San Alberto ofreció mil pesos en plata corriente, con la condición de establecerse tres pajas o canillas de agua en la Casa Episcopal, en el Convento de las Carmelitas y en el Asilo de las Huérfanas, y Fray Guitián ofreció 600 pesos con la sola condición de contar el Colegio con dos pajas de agua. Días después de hacer el Sr. Obispo su donación, manifestó que *si por algún nuevo motivo determinase yo que no se ponga agua en esta mi casa Episcopal, en tal caso la paja de ella que debía aplicarse aquí se aplique por mitad a mis Carmelitas y Niñas Huérfanas.*

A base del contrato, se iniciaron .las obras, pero con el correr de los años se

fueron ampliando las proporciones del mismo, como el instalar, además de la fuente o pila de la Plaza Mayor, otra análoga en la calle Ancha o de Santo Domingo. A las diversas modificaciones y ampliaciones del proyecto primitivo se refería en 1792, al darse por terminada la obra, don Juan Manuel Perdriel, escribano de Gobierno y de Guerra.

La presa o dique fué labor relativamente fácil. No nos consta por documento alguno, pero hemos visitado el punto donde se levantó la muralla y dada la extensión que tiene allí el río y la altura de las tierras laterales, debió ser de unos treinta metros y su altura de cuatro a cinco. Consta que fué trabajado con piedra bola y mortero de buena ley, y su anchura era de cinco varas.

Desde la presa, o sea, desde junto al extremo sur del murallón de la misma, arrancaba la acequia, y su extensión era de legua y media, en línea bastante irregular, ya que seguía aproximadamente las calles actuales de Duarte y Quirós, primero.

Dicha acequia, cuya profundidad media era de 5 varas, con anchura análoga, fué abierta en suelo arenisco unas veces, en tosca otras, siendo necesario, en unos casos, profundizar varias varas, y, en otras, no pocas, construir puentes, alcantarillas y contra-acequias.

Cajas de distribución. A la entrada de la ciudad, agregaba Perdriel, *está el Arca principal donde se divide el agua para la cañería maestra, y desagüe destinado al riego. Pasa • éste, por medio de una compuerta, con el fin de darla a las muchas Huertas y Quintas ya establecidas con la esperanza de su logro. El agua que se introduce en el Arca de Depósito* [lo hace por medio] *de una Reja a tres sedazos, o purgadores, con conductos que se alternan en ellos; en los unos, por la parte superior, y en los otros por la inferior, a fin de que en los espacios que intermedian, deponga cualesquiera cosa extraña y principalmente el talco de que abunda el Río, e introduciéndose en dicha Cañería por una criba o rejilla de fierro, para aumentar más su aseo.*

La cañería o entubamiento. La acequia, desde el arca principal, *contenía la distancia de mil doscientas varas por Arcaduces de Barro cocido de seis pulgadas de diámetro, revestidos de*

*pared, desde una cuarta de espesor hasta tres, a proporción que se acercan al Arca repartidora, que está colocada en una esquina de la Plaza Mayor, en que sube al agua a la altura de seis varas, y de ella se reparten las porciones que se van empezando a pedir; prometiendo este refuerzo evitar las continuas composiciones que se experimentan en otras de esta clase, como lo persuade la rigurosa prueba que ha sufrido para declarar por cumplida la obra. A cada cincuenta varas de esta cañería maestra desde la Fuente de la Medalla a la de la Plaza Mayor, hay un registro o caja, para la comodidad de limpiarla cuando sea necesario, y desde aquélla hasta el Arca del Depósito, una en cada crucero de calle, siendo el total de la distancia del acueducto, y cañería, incluso su desagüe, cubierto de ocho mil novecientas noventa varas castellanas* [28].

La cañería, por lo general, no falló, pero sí fallaron las cajas que eran de algarrobo. Así lo manifestaba Sobremonte en su ya recordada Relación.

*La cañería no ha manifestado sentimiento desde que se aseguró bien, revistiéndola de Pared de Piedra, Cal y Ladrillo, se hicieron cajas cada cincuenta varas para registros, y recibir los apozos del agua; éstas son de madera de Algarrobo que se conserva por muchos años donde no está el Sol; pero se ha notado que son de poca capacidad para recibir los apozos, y que al cabo de pocos años se llenan de lama y abtusan* [obstruyen] *la entrada de los caños, de manera que se conoce la baja que hace el Agua en la fuente de la Plaza, pues cuando cerradas la de la calle de Santo Domingo, Reales Colegios de Monserrat, Huérfanas y convento de Monjas de Santa Teresa, surtía fuera de la figura cerca de dos varas, quedaba a menos de la mitad antes de limpiarse la cañería, y también se ha observado que esta operación es de difícil práctica, por que las varillas que se introducen para pasar el cabo que ha de servir para la limpieza, no pasa en tanta distancia por las tortuosidades que adquiere.*

*Asimismo se ha notado que, como de la cañería maestra sale un ramal para el colegio Monserrat, otro para el de las Huérfanas, y otro para las Carmelitas, resultan algunas variaciones en la cantidad de agua en el Arco de la Plaza, y por consiguiente en el surtidor de la Fuente, y por cuya experiencia pensaba en hacer a cada una de estas casas su caja particular exterior sobre el verdadero nivel del agua en los términos que se hallan las de la Europa.*

*El desagüe de la fuente de la Plaza iba por la calle del Carmen a salir a las quintas del Norte;*

*pero viendo que de más de dos años a esta parte dejó de salir sin embargo de haber hecho, repetidas veces, distintas calas al costado de los caños, que son de madera de Algarrobo, por si la humedad se extendía hacia los costados en la facilidad de filtrarse éstos por su calidad y de no haber hallado recelo alguno de que se extendiese a los edificios porque probablemente se consume en una beta de arena que está entre la 1ª y 2ª cuadra, determiné por alejar aún el más remoto recelo, que corriese libre por la carrera de San Gerónimo, que tiene descenso hasta que hubiese proporción de hacerla de material, o de que algún vecino se obligase a ello recogiéndola para su quinta: éste es el estado actual de la obra de que me ha parecido imponer a V. S. por menor para los efectos que este público debe esperar de sus aciertos* [29].

A continuación nos ofrece Sobremonte otras noticias que merecen consignarse:

*Después de haber experimentado que la cañería de barro del Arca de la Plaza a su Fuente, aun siendo revestida de fuerte pared, no podía resistir el impulso del agua, me determiné a hacerla de una Piedra facilísima de labrar, conocida en el país por Piedra de sapo 30, y en efecto desde su construcción no ha sentido ni la menor novedad.*

La acequia entubada pasaba por debajo de la Cañada. En estos últimos años, al canalizarse dicha Cañada, se hallaron en buen estado las paredes y techos por donde pasaba la acequia. Era en la intersección de la actual calle Duarte Quirós y Boulevard San Juan 31.

El material de la Pila de la Plaza debió de ser de piedra canteada, pero a 23 de agosto de 1787, solicitó López[32] que se le permitiera hacerla de ladrillo y, previo informe del Cabildo, el Gobernador se expidió favorablemente. Una semana después, a 30 de agosto, los Cabildantes accedían, como dijimos, a los deseos de aquél. Al hacer el contrato, creyó efectivamente López que la empresa no era tan difícil. Eso explica los frecuentes pedidos de ayuda de parte del empeñoso, aunque inexperto ingeniero. Así, a principios de setiembre de 1790, elevó una suplicatoria al Sr. Gobernador solicitando se le adelanten 323 pesos 4 1/2 reales que faltaban para redondear la cantidad de 1.300 presupuestados para poder concluir la obra[33].

La resolución fué suscrita por Sobremonte a 9 de setiembre de igual año de 1790.

Meses antes, en enero de ese mismo año, había expuesto el Ingeniero la falta de recursos y expresando cuán ruinoso para sus intereses había sido el contrato. Entonces se resolvió auxiliarlo con $ 1.300, y se estableció la forma en que se le entregaría esa cantidad, y se determinó cómo obtener la misma[34].

Cuando toda, o la mayor parte de la obra, estuvo terminada, pasó por Córdoba, en comisión a la Villa de Potosí, el Ingeniero Joaquín Antonio Mosquera, tan benemérito de la ciudad de Buenos Aires por las obras públicas que realizó en el seno de la misma, y Sobremonte le encargó que examinara e informara sobre lo realizado por López. Mosquera, con fecha 10 de diciembre de 1791, *la aprobó en todas sus partes esenciales, haciendo en su dilatado Informe, los mayores elogios de ella, por sus circunstancias, y del mérito e inteligencia del referido Juan López*.

Esto escribía Perdriel, por orden de Sobremonte, pero sabemos que puso reparo a algunos puntos, aunque de importancia secundaria, como el uso de madera en las cajas. Otro técnico, el franciscano Sebastián Villanueva, fué consultado por Sobremonte acerca de la practicabilidad del procedimiento ideado por López para hacer surgir el agua en la Plaza, y el informe del mismo le fué enteramente favorable, ya que Fray Sebastián declaró que lo proyectado estaba en conformidad con las leyes de la hidrostática, y merecía todo elogio. El informe de este religioso, a la sazón, Guardián de San Francisco, era del 1° de diciembre de 1791[35].

La fuente de Santo Domingo quedó inaugurada el día 8 de noviembre de 1791 y la de la Plaza Mayor el día 9 de junio del siguiente año, constando la primera de ellas de dos caños, y la segunda de ocho, y de cuyo centro, el surtidor elevaba el agua a una altura de vara y media, más o menos.

El ya recordado Perdriel[36] escribía en 1799 que la Fuente o Pila de la Plaza Mayor, *cuya figura es octógona en pilar, estanque y taza comprendiendo su base, inclusas las Gradas, diez varas de diámetro, y su altura media sobre la Taza, por medio de una proporcionada figura, y*

*proveyéndose así los ocho caños de ella. La otra Pila, esto es, la de la calle Ancha de Santo Domingo que es la entrada principal de la Ciudad, cuenta con su estanque, Grada y Pilar asimismo Octógonos con dos abundantes caños, para proveer aquella parte del vecindario y dar riego a la Alameda, que se está fomentando en ella por la proporción que ofrece su anchura y bella situación. Corona este Pilar, una Medalla de piedra con lazo y filetes dorados, en que se ven los Augustos Nombres de Nuestro Soberano con caracteres de oro en esta forma:* **"CAROZO IV ET LUDOVICA IMPERANTIBUS",** y *en el dorso* **"PRAETOR POPULI AD POPULUM.** *1791", por manifestar el objeto con que la dispuso y coadyuvó a ella dicho señor Gobernador, habiendo sido general la complacencia del Público y sus demostraciones, significándole los principales cuerpos Eclesiásticos y Seculares su gratitud, al reconocer la comodidad, y decoración que en este establecimiento le ha proporcionado, sin la menor contribución ni perjuicio, y las que puede esperar y le prepara con las mejoras, y seguridad que para su subsistencia ha dispuesto.*

La fuente de la Calle Ancha debía de llevar en su remate no sólo los nombres del Rey y de la Reina, sino también los bustos de los mismos. Aludiendo a esa Pila, escribía López en 1787[37] que el Cabildo le había encomendado la *construcción de la misma la que está del todo concluida, a excepción de los Reales Bustos de nuestros Augustos Monarcas, que para el remate de dicha Fuente estoy haciendo entallar de relieve en una medalla de piedra.*

A mediados del año de 1792 solicitó López una especial declaración de parte del Cabildo y éste, en la sesión del 12 de julio de ese año, se preocupó del asunto[38]. Después de recordar unos artículos del contrato hecho con López y el Informe de Mosquera, tan favorable al Ingeniero vizcaíno-cordobés, *expuso la utilidad y estabilidad de la obra de que se trata, habilidad y mérito del expuesto contratante, como del premio a que se ha hecho acreedor: sobre que conferenciado largamente, se advirtió no constar el destino que se hubiese dado a la paja de agua que el Iltmo. Señor Obispo dedicó a su casa episcopal, que reservó variar en la libranza si lo tuviese por conveniente. Y para remover esta dificultad, se hizo llamar a esta sala del Ayuntamiento al referido contratante, el que cerciorado, satisfizo cumplidamente a él, afirmando que por disposición suya la tenía repartida en las otras dos de Niñas Huérfanas y Convento de las*

*Carmelitas, acreditándolo en un certificado de su apoderado y colector general, el que se ha mandado agregar al expediente principal, la que evacuada, de unánime conformidad, acordó no ofrecérsele el más leve ni remoto reparo en que se proceda a cancelársele la relacionada contrata y escritura otorgada, declarándosele por libre de todo reato y responsabilidad, lo mismo que deberá ejecutar el contratante a beneficio de esta ciudad e individuos de este cuerpo, sin quedarle acción alguna que repetir a él ni a sus herederos, satisfecho que sea de los dos mil pesos en dinero que la ciudad se obligó a entregarle, según consta de la contrata: para lo que S. S. impartirá las órdenes convenientes, teniéndose presente lo conferenciado en el acuerdo de ella en lo relativo a los cuatrocientos pesos que restaban al completo que apunta el oficio de diez y siete de marzo de ochenta y cinco, que según lo que han expuesto los regidores don José Prudencio Santisteban y el teniente coronel de milicias alférez real anual don Gaspar Salcedo, únicos vocales que en la actualidad existen de los que entonces concurrieron, cubrirán a prorrata, con derecho a una paja de agua de medio real de diámetro. Pues además de comprobarse por la certificación dada por el presente escribano mayor, perennemente y sin intermisión de haber corrido el agua en la pila de la plaza mayor, los treinta días en la contrata estipulados, le es constante, público y notorio a este cuerpo y al vecindario que se aprovecha y hace uso de ella con aplauso general de moradores y transeuntes, admirando una obra tan grande y cuasi inaccesible, que por lo propio se persuade no la emprenderían los antiguos, contentándose con traerla arrastrada, viéndose en precisión de abandonarla, sin duda considerando no poder soportar los ingentes costos que era necesario insumir, aun en la manera que en algún tiempo la disfrutaron sin siquiera atreverse ni proponérseles este elevado pensamiento, que perfectamente lo estamos palpablemente conociendo en toda perfección: no menos que por su hermosura, y no haber otra en todas estas provincias hasta llegar a la Villa Imperial de Potosí y ciudad de la Plata, en la distancia de más de cuatrocientas leguas, y por otra a la de Chile, que lo es de doscientos cincuenta.*

Que toda la ciudad de Córdoba celebró con manifiesta satisfacción la obra realizada por el Ingeniero López, consta por el documento que acabamos de transcribir y por otros muchos de la época, no siendo el de menor elocuencia, la nota que con fecha 4 de agosto de 1792 elevó el Gobernador al Sr. Obispo, Monseñor

Angel Mariano Moscoso, acompañándola de una relación de todo lo actuado, suscrito por Perdriel. Del texto de esta relación nos hemos valido ya repetidas veces. El de la nota dice así:

*Habiendo logrado la satisfacción de ver felizmente concluida la obra del Acueducto, Fuentes públicas y particulares de esta Capital, después de siete años y dos meses de considerable trabajo por su arduidad, he hallado justisímo participarlo a V. I. luego que se ha declarado por cumplida la contrata del honrado y útil vecino D. Juan Manuel López, reconociendo cuánta parte ha tenido en su logro el generoso ánimo de V. I., y su notorio deseo del bien público, en el auxilio que franqueó de mil pesos para ella con la pequeña circunstancia de la Paja de Agua para el Colegio Seminario de Loreto, siendo a la verdad tan a tiempo este socorro aplicado a aquel que, sin él, se hacía muy dificultosa su conclusión por lo mucho que excedió el costo al primer cálculo.*

*Este vecindario reconocerá siempre a V. I., como parte considerable en el beneficio que disfruta y celebra, y yo le repetiré las más expresivas gracias por la que me toca en haber contribuido al efecto de mis ideas, quedando en esta Ciudad perpetuada la digna memoria de V. I. de un modo que el tiempo no puede borrar.*

*Por la razón expuesta es debido incluir a V. I., como lo hago, un Extracto certificado de la obra, por donde podrá imponerse de las partes esenciales de ella, quedando asegurada su permanencia con dos contratas para en caso de cualquier reparo, o quiebra y los de la cañería principal con dotación competente para ello, concluida la de Loreto, y en la Caja principal, medida su Agua al punto de soltarla luego que esté finalizado el Pilar interior del Colegio, por cuya evidente seguridad se halla recibido López de aquella cantidad oblada, que, a la verdad, más fué efecto de la generosidad de V. I. por el bien común, que precio de este beneficio particular*[39].

Tres son los documentos gráficos que han llegado hasta nosotros, referentes a la labor hidráulica de López. El primero es un plano de Córdoba y de los alrededores de esta ciudad. Corresponde al año 1802[40]. El objetivo de esa pieza cartográfica no es el presentarnos el curso de la acequia, sino la ubicación y tierras del llamado Pueblito de la Toma, pero su autor incluyó todo el curso de la dicha acequia, desde su principio

hasta una cuadra antes de llegar a la Cañada. En el punto en que termina hay indicado *un estanque donde se recogen las Aguas de la Acequia después de abastar las Fuentes de la Ciudad y sirve para riego a las Quintas.* Este estanque es el llamado Paseo Sobremonte. No indica este plano el curso de las aguas una vez entubadas, pero además de señalar todo el curso de las mismas, hasta llegar a la Cañada, señala lo que fué *Molino de López* y también consigna todo el curso de *la Acequia del Coronel Allende,* y el *Molino del Colegio de Huérfanas,* que se valía de las aguas de esta acequia. Todos los planos de Córdoba, hasta el de 1878, compuesto por Petel Junot, consignan el curso de la acequia abierta por López para proveer de agua a la ciudad.

El segundo gráfico es obra del mismo López[41] y expresa la altimetría, aunque en curso abreviado, del entubamiento del agua, desde poco antes de llegar a la Cañada, donde estaba el estanque, hasta la Plaza Mayor. Indica la suma de desniveles que había entre uno y otro extremo.

La existencia de ésta obedece al hecho de obtener así una salida continuada y pareja en el surtidor de la Plaza, o tal vez también a la purificación del agua, antes de llegar ésta al dicho surtidor. Aunque no se indica, es probable que la corriente, al ascender al depósito de la caseta, depusiera más fácilmente la greda o materias que pudiera arrastrar, evitando así la obstrucción del caño que descendía por el centro de la pila, más difícil de limpiar.

El tercer gráfico es el de las dos Pilas o Fuentes públicas. El señor Pedro Torres Lanza[42] dió a conocer esta lámina en 1921, y la reprodujo en sus dos partes (lám. LX y LXI): *Diseño de la fuente de la Plaza Mayor de Córdoba de Tucumán* (27 x 22 cent.) *y Vista de la Fuente de la Calle Ancha de Santo Domingo, de Córdoba del Tucumán* (28 x 22 cent.), a 10 varas los 23 1/4 centímetros la primera, y 6 varas los 14 1/2 centímetros, la segunda vista. Ambas están en colores y fueron remitidas por el Marqués de Sobremonte, con carta del 24 de septiembre de 1792, y ambas se hallan en Est. 122, Cap. 6, Leg. 9 *(Figs. 1 y 2).* Hay un duplicado de las mismas en Est. 123, Cap. 7, Leg. 9. Con independencia de las reproducciones ofrecidas por Torres Lanzas, reprodujo estas láminas el Sr. José Torre Revello en el curso de 1946, y, en ese mismo año, lo hicimos nosotros en

nuestro volumen sobre Artesanos Argentinos durante la Dominación Hispánica, obra en la que publicamos también una lámina ilustrativa de las cañerías de piedra sapo[43].

Modernamente al descubrirse la cañería que existía debajo de la Cañada hizo un dibujo de la misma el Padre Pedro Grenón y hemos de considerar este dibujo como otra pieza ilustrativa de la obra del Ingeniero López[44].

Al entregar éste la obra ya terminada, expuso que sería menester frecuentes arreglos, ya que era imposible clarificar del todo el agua, eliminando la greda que, con el correr de los años obstruiría las cañerías en algunos puntos. Por más eficientes que fueran los tres cedazos que había en el arca, donde el agua comenzaba a correr entubada, las deposiciones de material eran inevitables y, por ende, las obstrucciones.

En 1800 se trató de hacer una limpieza en las cañerías y de realizar otras obras complementarias, y fué también López quien se ofreció a hacer esta obra de renovación y ampliación. En un escrito del 4 de diciembre de 1800 indicaba todo lo que convenía hacerse y manifestaba que convenía *quitar la reja de fierro que hay en la Caseta y que el agua entre por un sumidero horizontal que se cierre con un émbolo en las ocasiones que se enturbia el agua con las avenidas.* Lo extraño es que en este documento propusiera reemplazar con madera las piedras que había en el basamento de la Pila de la Plaza, y que habían sido robadas[45].

Prometía hacer todas estas enmiendas o agregados en tres y medio meses, y solicitaba treinta pesos más de lo convenido, por razón del mayor número de registros.

El Procurador Síndico de la Ciudad dijo que *le parecía razonable y equitativa la propuesta. Si bien cree mui combeniente se multipliquen los registros, a dos más de la propuesta, en cada quadra de las de arriba, de la caseta, y a otros dos más en las quadras de abajo, hasta la pila de la Plaza, y evitar así los gastos que frequentemente se desate.* Pedía se le aumentasen a López veinte y cinco pesos más *por este nuebo costo.* Así opinó Bernabé Gregorio de las Heras, y el Cabildo, en 18 de septiembre de ese año de 1801, aceptó su punto de vista, pero López creyó que era un exceso el número de registros que Las Heras había indicado.

Por eso a los dos días de octubre llevó López un informe sobre el punto[48].

El Cabildo accedió en todo, y puso a disposición de López todos los recursos necesarios conducentes *a realizar, lo más breve que se pueda, esta nueva obra para que el Público disfrute, cuanto antes, del beneficio del agua en sus calles y Pilas, en la estación rigurosa de los próximos calores y caniculares.*

Prometió López hacer todos los arreglos y ampliaciones en tres meses y medio y, en conformidad con esta promesa, había el Cabildo arrendado la acequia a don Antonio de Palacio y Amariscar[47], pero en enero 26 de 1803 estaba aún esperando que el Ingeniero terminara su labor. Ya en 11 de agosto del año anterior, cuando hacía un año que trabajaba, solicitó López que le libraran 50 pesos, y sabemos que tuvo que tomar plata a censo para pagar los jornales. La causa principal estaba en *la continua piedra que ha sido menester cavar a barreta, de cuyo trabajo huían los peones.*

En 30 de marzo de 1803 manifestaba que *forró los cañones con argamasa y envueltos con bramante crudo, calzándolos a más de esto con el ladrillo y cal, con carga correspondiente de mampostería.*

Palacio urgía la entrega de la obra y solicitaba del Cabildo el que se apremiara al Ingeniero, pero el 20 de diciembre de 1803 escribía López al Cabildo: *también le hago presente lo mucho que me he sacrificado en beneficio del Público para que me atienda con alguna indulgencia.* Así lo hizo el Síndico Procurador, al manifestar en 23 de ese mismo mes y año que la obra que realizaba el Ingeniero López *no ha de durar un día y, por consiguiente, digna no de precipitación con que a vista de un imposible se le exije.*

Todo estuvo listo meses más tarde, pero en septiembre de 1806 hubo nuevos percances en las cañerías, y López reemplazó las partes deterioradas *con caños de fierro, nuevamente fabricados, y* cambió la cañería de piedra sapo, que existía en la Plaza, y puso tres llaves de bronce en los tres ramales secundarios, y en la calle Ancha o Real levantó una nueva caseta para el reparto del agua, con su batea y fulias de plomo para purificar el agua; levantó otra caseta junto a la Cañada y estableció nueve registros grandes

desde la esquina de Javiera Torres. Todo esto costó 268 pesos con 5 reales.

Las fallas en las cañerías eran debidas a los malos materiales usados en algunas secciones y a la arbitrariedad del Gobernador José González, que no le permitió cambiar algunas, como López había propuesto. Opinaba éste que la piedra sapo era excelente para cañería, y ante testigos *hizo traer una piedra de esa naturaleza, la barrenó, pero no del todo* y *puso agua;* se comprobó que el líquido no se escurría en lo más mínimo. Hizo también caños de plomo o vidriados, y de todos estos tipos de arcaduces se valió, según las circunstancias, en 1805-1806.

Fué en 5 de mayo de 1808 que López consideró terminada su labor y solicitó le abonaran, por lo menos 290 pesos, con 5 reales. El Síndico, a 3 de junio de ese año, opinó que había cumplido lo contratado y que se le debía pagar.

En 1808 volvió López a ampliar las cañerías, ya que en ese año se le encargó proveer de pajas de agua al Colegio de Monserrat, al de las Huérfanas, al Colegio de Loreto, y a la Casa de Torres. Por toda esta obra, la ciudad se comprometía a abonarle 300 pesos, y adelantarle 150.

Aquí también tropezó López con dificultades mayores que las previstas[48]. *He tenido que cavar en la calle Ancha,* escribía después, *para las cañerías nuevas que se han puesto desde la caseta del nuevo repartidor a la Fuente de la Medalla, al Colegio de Monserrat, unas 28 30 varas para unir con la que anteriormente seguía a la Fuente de la Plaza y otra porción a unir con la que iba a Monserrat. También he puesto tres registros grandes, mas de los contratados, para la mejor comodidad, de la cañería principal, una al pie de la nueva caseta, por el lado que sube el agua, y otros dos al pie de su bajada y en la boca-calle por donde sigue derecha para la Plaza... También he puesto otros cuatro chicos para comodidad de las cañerías de los Colegios de Monserrat y Huérfanas.*

*He contemplado necesario, y no contratado, en precisión de comprar munición por falta de plomo para tevar las planchas por el repartidor en la nueva cañería y reforzar también los cañones de los conductores.*

No nos consta si después de 1808 tuvo López que intervenir nuevamente en la

obra de las aguas corrientes, pero *el agua siguió corriendo* [por las cañerías trabajadas por López] escribía en 1898 el historiador Ignacio Garzón, *y existen todavía personas que la vieron surgir en abundancia de las fuentes.* No es fácil deducir con facilidad desde cuándo empezó la destrucción[48], pero medio siglo después de haber terminado López su obra, ésta existía aún.

Otras dos iniciativas de Sobremonte, cuya realización estuvo a cargo de López, fueron la Alameda y el Paseo Sobremonte. La primera fracasó, pero no así la segunda, que existe aún, y no carece de cierta originalidad y belleza.

La Alameda era un paseo para peatones, y se extendía por el centro *de* la calle Real o de Santo Domingo, con dos calles laterales para vehículos, además de las tradicionales aceras. Dos o más hileras de frondosos *árboles habían de* sombrear dicho *paseo* central y las dichas aceras o veredas. Se levantó el nivel del paseo, se plantaron árboles y otros planes pero las hormigas hicieron tales estragos que la Alameda quedó abandonada, sin llegarse a terminar. En su Relación, escribía Sobremonte, en· 1797, *que ya sea por el terreno o ya sea por la abundancia de hormigas, no he podido conseguirlo completamente*[50].

Independientemente de la acequia de la ciudad, que así se llamaba la que construyó López, para proveer de aguas a la misma, había abierto otra para regar sus quintas don Pedro Lucas de Allende, y se le autorizó a ello con la condición *de* que pusiera las convenientes alcantarillas o Puentes. Pero como el agua que llevaba Allende a su quinta era, muchas veces, excesiva, pues su acequia no contaba con compuertas, dejaba que lo superfluo se fuera libremente al río. Viendo esto *determiné la formación del estanque público, de que voy a tratar,* escribía después Sobremonte, y agregaba[51]:

*A la otra parte de la cañada, elegí una cuadra de a 150 varas, frente de la Quinta de dicho don Pedro Lucas de Allende 52, y la hice escabar de forma que por el nivel de su origen en dicho desagüe tuviese cerca de vara y media de agua: fué el objeto distribuirla metódicamente a las Quintas por medio de un Estanque repartidor con su llave, hacer un hermoso paseo que lo proporcionase sobre sus bordos,*

*y humedecer el ambiente en un clima tan seco: para hermosearle, dispuse un obelisco de cal y ladrillo en la forma que fué posible, atendidos los pocos medios para decorarle más, y conociendo que los bordos de tierra, sacada de la escabación de este estanque público, no eran capaces de resistir el impulso de las aguas, impelidas de los vientos, especialmente los del Norte y Sur, más frecuentes y violentos, entré en la idea de formar paredes de material en sus cuatro frentes y como era preciso discurrir arbitrio proporcionado para ello, lo fué el de que cuatro interesados en el riego, que pagaban a 18 pesos por año, se reuniesen y contratasen construirlas, quedando libre de contribución y una pulgada de agua permanente cada uno, que se debía sacar de las demás:* en efecto se formó expediente con sus propuestas, se pasó al Cabildo para su informe y se siguió formalizar la contrata: éstos fueron el Convento de la Merced que se propuso dar dos albañiles, *don Miguel Argüello 75 carretadas de cal y en su favor la menos que se gastase, don José Obregón la piedra necesaria, don Pedro Lagares hasta el n° de 100 millares de ladrillos, y en su favor el menos que se consumiese, y en estos términos se empezó a trabajar con los presos de cadena, hallándose la obra en la pared, siendo la idea terraplenar a su igual las cuatro calles de sus frentes para el cómodo tránsito de los coches y paseo público, debiendo limpiarse, cada dos años, el suelo de este Estanque por el mes de Mayo, que es el señalado para la limpieza de la Acequia, como queda dicho, por ser la estación en que hace menos falta el agua para los riegos, conociendo que la lama que deja ésta, ha de hacer crecer el terreno, y como ella se ha trabajado con sólo el auxilio de los presos, se ha hecho dilatada, siéndolo precisamente la excavación y transporte de las tierras.*

No podemos aseverar apodícticamente que haya sido el Ingeniero López quien corrió con esta obra, que es tan típica de Córdoba, pero sabiendo que era él quien corría, en esa época, con todas las obras públicas que entonces se hacían en Córdoba, es más que presumible que fuera él quien la dirigió.

Existe, además, como ya manifestamos en 1946[53], el libro en el que probablemente se inspiró para la realización del Paseo. Se intitula *Les delices de Versailles et des maisons royales,* compuesto por Charles A. Jombert, e impreso en París en 1766. Es un volumen en folio, con magníficos grabados, en cuya portada se leen estas notas manuscritas: *Soy*

*de D[o]n Ambrosio Funes, Siempre q[u]e D. Juan Man[ue]l López necesita este libro q[u]e le he comprado, se le franqueará sin falta. Aguilar* [54].

*El llamado Paseo Sobremonte es un estanque de agua, rodeado de* un amplio paseo, que se interna a las veces dentro del agua, y en medio hay una como isla y en ella una construcción.

Fué el Deán Gregorio Funes quien, a pedido de Sobremonte, trabajó la inscripción recordatoria de la inauguración del Paseo. Primero la escribió en castellano, para que el Marqués la entendiera bien, y, por fin, la puso en elegante latín: *Regnante Carolo III / Marchio de Sobremonte I Primus / Hujus Provinciae Gubernator / Intendens / Hunc oblectamenti locum / parat / Reipublicae decorem, / labori requiem / virtuti solatium / Amicitiae foedus / cupiens / Anno Domini M.D.CCLXXXVI* [55].

Lo que llevamos dicho, corresponde a la actividad de López, sino como ingeniero, a lo menos como entendido en problemas de hidráulica. Su labor fué inmensa, ya que apenas se construyó obra, así en la ciudad de Córdoba como en su jurisdicción, en la que López no interviniera.

Por Real Cédula del 18 de febrero de 1794 aprobó S. M. cuanto había realizado Sobremonte por medio de López, para favorecer la ciudad de Córdoba y le otorgó el título de Ingeniero voluntario con sueldo de 300 pesos anuales sobre los ramos de Frontera y en 20 de marzo de 1797 [56] el Sr. Virrey Pedro de Melo de Portugal, a consecuencia de la propuesta hecha por el Gobernador de Córdoba, Marqués de Sobremonte, se le otorgó el título de Contador de Diezmos en la Diócesis de Córdoba,[57], pero el cargo era interino y el mismo López debía agenciar el ser nombrado para ese cargo en propiedad. Mientras estaba en ello, y esperaba la aprobación de S. M., presentóse un día en la Junta de Diezmos el señor Vicente Bedoya, visitador que era de la Real Renta de Tabacos, y exhibió el nombramiento que en él le había hecho el Rey para Contador de Diezmos. El desengaño que este hecho produjo en López fué enorme, pero ocho años más tarde, en 26 de marzo de 1805, fué nombrado

Visitador substituto de Tabacos[58], lo que fué de no poca satisfacción y alivio económico para el buen servidor del público.

En 1798 había constituido su hogar con doña Antonia de Molina, hija de don Ignacio de Molina, Capitán que había sido del Regimiento de Asturias y sobrina del Eminentisimo Cardenal de Molina, y a lo menos tuvo un hijo de esta mujer [59].

López falleció en la ciudad de Córdoba a los nueve días de noviembre de 1812, y su cuerpo recibió sepultura en el templo de San Francisco, cuyas dos torres fueron por él construidas, no sin originalidad y gracia. Ellas velan los restos mortales de quien fué, sino un eximio elemento de cultura y de progreso en la Córdoba de fines del siglo XVIII y principios del XIX, ciertamente un generoso bienhechor y un abnegado servidor del público.

Tal vez no fué un Arquitecto e Ingeniero de escuela, pero las obras que llevó a cabo le otorgan un lugar de preeminencia entre los profesionales del pasado colonial. Muchos, después de él, le han superado, sin duda, en ciencia y en técnica, pero tal vez ninguna en generosidad y desprendimiento. El bien común, la felicidad pública, fueron sus objetivos primarios. El lo pudo decir con toda verdad: *siendo lo más notable de todo esto que no me he propuesto ni he conseguido más recompensa que complacer a los personajes que se han servido de mi y miran por el decoro de los templos y ornato de esta ciudad de Córdoba. A los motivos indicados se agregó su amor a la noble arte de la Arquitectura y esto sin otro premio, remuneración, ni estímulo, que la satisfacción de servir y decorar en lo posible el suelo que habitaba...*

GUILLERMO FURLONG, S. J.

NOTAS

Aunque no sea sino en forma de nota, hemos de manifestar que tenemos la plena conciencia de lo modesto del tema que desarrollamos en estas páginas. La labor del benemérito arquitecto e ingeniero Juan Manuel López apenas merecería un fugaz recuerdo en los anales históricos de Nueva España, de Nueva Granada y del Reino del Perú, donde se llevaron a cabo acueductos y canalizaciones no inferiores a las de los romanos, pero dentro del campo del relativismo, merece un recuerdo condigno con los servicios que efectiva y eficientemente, prestó a la ciudad de Córdoba. Aunque en técnica y en arte están ellos por debajo de los méritos de Fray Francisco Tembleque, por ejemplo, prestaron, no obstante, ingentes servicios que la posteridad no debe olvidar.

[1] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Interior,* 47-4.

[2] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Interior,* 47-4.

[3] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires: *Interior,* 47-4.

[4] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1779, f. 70.

[5] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1780, f. 121.

[6] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1781, f. 146.

[7] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1782, f. 75.

[8] *Archivo provincial* (Córdoba) : *Escribanía Arrascaeta,* 1786, fs. 60 y 65.

[9] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1788, f. 256.

[10] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1794, fs. 201, 230 *y* 234.

[11] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1801, f. 192.

[12] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1800, t. 2, f. 125.

[13] *Archivo provincial* (Córdoba): *Escribanía Arrascaeta,* 1803, f. 168.

[14] *Revista de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1870, t. 21, p. 331.15

[15] Sobremonte, en la *Relación que dejó a su sucesor,* escribió que la Recoba *Hoy produce en sus alquileres dos cientos pesos poco más o menos, según las proporciones de inquilinos. Revista de Buenos Aires,* t. 21, p. 331.

[16] I. GARZÓN: *Crónica de Córdoba,* t. i, pp. 20-21. El Arquitecto Mario J. Buschiazzo ha aplicado esta información de Garzón en Cabildos del Virreinato del Río de la Plata, en Boletín de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, Buenos Aires, 1946, año VIII, n4 8, pp. 204-211.

[17] *Instituto de Estudios Americanistas,* Córdoba, ms. 3177.

[18] *Arquitectos Argentinos durante la Dominación Hispánica, Buenos Aires, 1946, p. 266. Aunque en esta*

*publicación indicábamos que la torre que en el centro de su fachada tenía otrora el Cabildo de Córdoba era obra de López, hoy podemos aseverar que no fué suya, sino de un arquitecto posterior; Altamira (1. c., p. 264) ha escrito que a comienzos de nuestra centuria se derrumbó una torre que se alzaba en el centro mismo del edificio... Últimamente se presentó a la Legislatura de Córdoba un proyecto disponiendo su reconstrucción, pues se piensa, sin fundamento, que dicha torre fué planeada y ejecutada en época de Sobremonte. Varios documentos, sin embargo, prueban lo contrario.*19

[19] *G. FURLONG: Arquitectos Argentinos durante la Dominación Hispánica, Buenos Aires, 1946, p. 269.*

[20] *Archivo General de la Nación, Buenos Aires: Interior, 47-4.*

[21] *G. Furlong: Arquitectos..., Buenos Aires, 1946, p. 266.*

[22] *PABLO CABRERA: Tesoros del Pasado Argentino. Cultura y Beneficencia durante la Colonia, T. 2. Monografías, Córdoba, 1926, pp. 408-409.*

[23] *PABLO CABRERA: Tesoros..., t. 2, pp. 414-415.*

[24] *G. FURLONG: Médicos Argentinos durante la Dominación Hispánica, Buenos Aires, 1945, pp. 232-233.*

[25] *Están errados cuantos, siguiendo a Domínguez (Historia Argentina, p. 148), sostienen con este historiador que Sobremonte en Córdoba se atribuyó él mérito de un acueducto, que hizo a su costa. Nada habría hecho el Ingeniero López, si no hubiese sido por la ayuda eficaz y generosa de Sobremonte.*

[26] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba), mss. 10.250. Con anterioridad a la obra realizada por López, contó la ciudad de Córdoba con una acequia, y a ella aludía el Cabildo en su sesión del 14 de febrero de 1682: *por noticia que ha tenido este Cabildo de que el socavón del acequia de esta ciudad, por los repetidos aguaceros que ha habido, está derrumbado de manera que no puede venir a esta ciudad, cuya noticia se ha dado por el Colegio de la Compañía de Jesús que tiene a su cargo el cuidado de ella por escritura*. Hemos historiado en otra oportunidad *(Arquitectos Argentinos durante la Dominación Hispánica,* Buenos Aires, .1946, pp. 70-71) las alternativas de aquella primera acequia. Al aceptar López, en condiciones nada favorables económicamente, construir la acequia y llevar las aguas corrientes a Córdoba, solicitó el que, en compensación, se le donara la cuadra de terreno junto a dicha acequia y que pudiera tener un molino movido por las aguas de la misma. *Se le conceda la construcción del molino.. y se le ha de dar la cuadra de terreno para el beneficio que solicita,* manifestaba después el Cabildo, a saber: *en la subida del camino que de esta ciudad va para el Pueblito y la Calera, en proporción de que el agua que salga del rodezno del molino caiga en la acequia antigua de la ciudad para conducirle por ella hasta la Plaza*. Años más tarde, quiso López adquirir otras tierras y, al efecto, se propuso comprar un terreno al poniente de la Cañada, tal vez vecina o colindante con la cuadra del terreno, antes mencionada. Acudió efectivamente al Cabildo, en 16 de abril de 1787, pero los cabildantes manifestaron que estos terrenos eran de Cristóbal Aguilar y que

acudiera a éste; éste a su vez, y por escrito, declaró que *acuda a mi hijo el Dr. D. Bernabé Antonio de Aguilar, a quien hoy quiero que pertenezca y para que conste lo firmo. Aguilar.* (I. E. A. 3627). En 1801 el Deán Funes compró el Molino de López, el cual consistía, entonces, en dos molinos de trigo, y una chacrilla contigua a ellos, en la parte poniente de la ciudad, a tres cuartos o media legua de ella, camino de Saldán, de 663 por 732 varas. En la primera tasación se justipreció en 8.000 pesos, pero en una segunda se rebajó su valor a 6.000.

[27] IGNACIO GARZÓN: *Crónica de Córdoba,* 1898, t. 1, pp. 8-12, publicó un extracto de este contrato, pero con evidentes errores y confusiones. El original se halla en el Instituto de Estudios Americanistas de Córdoba (mss. 10.250) y debemos al señor José R. Peña, así el conocimiento como la copia de este documento.

[28] *Instituto de Estudios Americanistas,* (Córdoba), ms. 914.

[29] *Revista de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1870, t. 21, pp. 329-330.

[30] P. GRENÓN: *Escultura en piedra sapo,* en Estudios, Revista de la Academia Literaria del Plata, Buenos Aires, 1917, t. 13, pp. 196-216. *Llámase piedra sapo o piedra de sapo esta piedra, tal vez por la semejanza que tiene con el color verde gris y lomo granuliento de dicho animal, o quizás por que provenga la palabra sapo del latín, que literalmente significa jabón, por la calidad jabonosa de esta piedra. Es una piedra de producción volcánica y del orden de las rocas porfídicas...*

*Pertenece al terreno arcaico y es de formación hidrotermal. La piedra sapo clasifícase en la familia del Talco y es una transformación de las rocas anfibológicas. Está compuesta de silicato de cal, magnesia y óxido ferroso. Y son sus proporciones: en 32,5 de magnesia, 62,8 de sílice, 1,6 de hierro y 2,3 de agua. La fórmula química de la piedra sapo, como piedra o pizarra tálcica, es: (Mg. 0)$^4$, (si 0')' -F HO., o sea Silicato de magnesia hidratado. Por peso específico tiene 2,7. Cristaliza en prismas de seis caras. Existen yacimientos de piedra sapo en la Sierra Chica, junto al río Cevallos, en Alta Gracia, en San Carlos y en el límite con San Luis.*

*Constituye la capa subsiguiente de los monótonos estratos de gneis.*

*Las cualidades de la piedra sapo son muy conocidas entre los que la han utilizado: corno ser notablemente pesada, casi como plomo, el ser perceptiblemente untosa o grasienta; blanda, esto es fácil de rayar y labrar, sin ser por eso frágilmente quebradiza en sus cantos en talladuras, ni se resquebraja en las contusiones del bloque o trepidaciones; se pega fácilmente a la lengua.*

*Se la puede aserrar cual madera uniforme de cedro, y es una curiosidad verla tan igualmente granulienta sin nudos ni vetas, compacta y con una granulación algo fina, desigual y verde oscuro. Ha suplido dignamente al mármol, en la época en que los Jesuitas labraban, ya que el mármol sólo recientemente se ha explotado en Córdoba. Las ventajas son no ser fría como el mármol, ni se parte ni se abarquilla como éste.*

*No se mancha ni degenera como el mármol; así no han desmerecido las piezas de piedra sapo que están en la humedad, salitrosidad y acción orgánica de la cripta de la Compañía en Córdoba. Ni se desgasta esta piedra estando a la intemperie, ni tampoco las que han estado en contacto con el óxido de hierro de los clavos o permamente que las sujetaran. El desgaste mismo del roce es escaso si no es por un frotamiento cortante. En el establecimiento mencionado, tenemos piezas que sirven satisfactoriamente para molduras, lápidas, relieves, zócalos, cordón de veredas, canales, Fuentes, marcos, umbrales, pórticos y objetos de sencillo dibujo y forma.31*

[31] P. GRENÒN: *Mi álbum gráfico,* I. Edilicias, Córdoba, 1945, p. 35.

[32] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba) ms. 9184.

[33] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba) ms. 803.

[34] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba) ms. 9185.

[35] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba) ms. 73.

[36] *Instituto de Estudios Americanistas* (Córdoba) ms. 914.

[37] Sobremonte ideó coronar la pila de la Plaza Mayor no con el cóndor o águila en actitud de volar, con que López la coronó, sino con una estatua de S. M. *Reflexionando la buena disposición y vista de la Plaza, y la fidelidad que éstos han manifestado y manifiestan a mi benigno soberano, concebí la idea de que, llegada a conseguir la construcción de la fuente, se elevase en el centro de ella un pedestal que diese el agua, y sobre él, a proporcionada altura, se colocase la estatua pedestre de S. M. trabajada en bronce, o de otra materia permanente a imitación de las que se han hecho en las ciudades de España; porque estos sus súbditos, a quienes distancia priva de su amable y apreciada presencia, la tuviesen en la forma posible, y conservasen la memoria del universal bienhechor de los dominios españoles.*

*Noticioso de mis deseos don Santiago de Allende, Regidor Perpétuo y Decano de este Cabildo, y el Presbítero doctor don Francisco Javier de Mendolaza, su cuñado, naturales de esta ciudad, se me presentaron en debida forma, ofreciéndose a concurrir y auxiliar las obras públicas que tengo emprendidas e instruidos de ser una de estas* a *que daba preferencia, la referida, se prestaron con mucho gusto a ello estos buenos vasallos, celebrando tener tan proporcionada ocación de manifestar su fidelidad y amor a S. M. anhelando por su efecto aun cuando algún accidente imprevisto impidiere la venida del agua, y obra de la fuente, y solicitando que para ello practicase las diligencias correspondientes* y *mandase construir la real estatua en Madrid. Por mi parte, les agradecí y admití la oferta, indicándoles que lo representaría a S. M. como lo ejecuto por medio de V. S., y conducto del jefe superior de estas Provincias para que hallándose digna de ponerla en la Real noticia, tenga V. S. la bondad de impetrar el Real permiso correspondiente, de cuyo éxito me resultará la mayor satisfacción, y estoy seguro de que me acompañarán en ella estos vasallos del mejor de los soberanos.*

*Obtenida dicha Real Licencia dispondré su construcción en esa Corte con intervención de la Real Academia, y*

*verificada su llegada y colocación, haré a V. E. la relación correspondiente por menor como es debido.* Esto escribía Sobremonte a 6 de junio de 1786. Cf. *Revista de Buenos Aires,* Bs. As., 1865, t. 6, pp. 592-593.

[38] IGNACIO GARZÓN: *Crónica de Córdoba,* Córdoba, 1898, t. I. pp.25-26.

[39] *Instituto de Estudios Americanistas,* Córdoba, ms. 178.

[40] *Archivo General de la Nación.*

[41] Original en el Instituto de Estudios Americanistas, Córdoba.

[42] PEDRO TORRES LANZA: *Relación descriptiva de los mapas, planos, etc., del Virreinato de Buenos Aires, existentes en el Archivo General de Indias,* Buenos Aires, 1921, pp. 130-131.

[43] J. TORRE REVELLO: *El Marqués de Sobremonte, Gobernador Intendente de Córdoba y Virrey del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1946, pp. 38-40. G. FURLONG: *Artesanos Argentinos durante la Dominación Hispánica,* Buenos Aires, 1946, p. 232.

[44] P. GRENÓN: *Mi álbum gráfico de motivos del pasado, I. Edilicias,* Córdoba, 1943, p. 35.

[45] *Instituto de Estudios Americanistas,* Córdoba, mss. 4312.

[46] *Instituto de Estudios Americanistas,* Córdoba, mss. 4312.

[47] El arrendamiento se hizo a 3 de noviembre de 1801, habiendo sido dos los postores: José Fernández y el citado Antonio de Palacio. Este ofreció 100 pesos al año, por espacio de cinco, y tomaba a su cargo el conservar y tener expedita la cañería, además de componer las alcantarillas.

[48] *Archivo de la Provincia,* Córdoba, Escribanía 4, 1808, leg. 36, cap. 5.

[49] IGNACIO GARZÓN: *Crónica de Córdoba, 1989, t.1, p 511*

[50] *Revista de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1870, t. 21, p. 511.

[51] *Revista de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1870, t. 21, p. 511.

[52] *En época que no hemos podido precisar, arrendó la acequia don Pedro Lucas de Allende, con la obligación de cuidar de ella, por espacio de cinco años y sin desembolso del erario, aunque con la ventaja de que el contratista podría disponer del agua sobrante de la cañería para regar hasta cinco quintas de su propiedad, de cuadra cada una de ellas.* I. GARZÓN, *Crónica de Córdoba,* 1898, t. 1, p. 24.

[53] G. FURLONG: *Arquitectos Argentinos durante la Dominación Hispánica,* Buenos Aires, 1946, p. 269.

[54] Se conserva en la Biblioteca de la Residencia de la Compañía de Jesús, Caseros 141, Córdoba.

[55] *Biblioteca Nacional de Buenos Aires, mss.* 352 y 353. Concluido el Paseo Sobremonte, quiso éste colocar una lápida con una inscripción conmemorativa y fué Fundes quien compuso una que no fué del agrado del Gobernador: *Reinando Carlos III, el Marqués de Sobremonte, primer gobernador de esta Provincia, estableciendo este recreo, dió a la República decoro, a la fatiga descanso y a la virtud consuelo.*

No fué del agrado de Sobremonte y así lo manifestó él en misiva a don Gregori Funes: *Muy señor*

*mío y amigo: Vaya de impertinencias: reparo que leído con reflexión, hay algo de elogio al gobernador, en términos muy superiores al mérito de la obra, pues tal entiendo lo de decir que disponiendo este lugar de placer, dió decoro a la República, descanso al trabajo y consuelo a la virtud, y me parece que fácilmente estaba enmendado, con decir que deseoso de dar a la ciudad descanso al trabajo y alivio a la virtud dispuso este lugar de placer, y otra cosa que rebaje la especie de elogio que se descubre en afirmar que dió estos bienes: ruego a V. S. que rebaje cuanto pueda el sentido de estas expresiones que, por otra parte, tienen elegancia, y devuélvamelas para que Ella las coloque en su tamaño.*

A un costado de esta carta hay una nota de Sobremonte, que dice *así: Aun lo de consuelo o alivio a la virtud le hallo un poco alto, que por otra parte manifiesta no sabe V. S. hacer cosas bajas: pero cuatro pilares de ladrillo, ciento y cincuenta duraznos y sus bancos de madera, no merecen tanto, por más que V. S. quiera favorecer al autor.*

Trabajó Funes una segunda inscripción:

*Reinando Carlos III por*
*dicha de España y de*
*América*
*El Marqués de Sobre-Monte*
*Gobernador-intendente*
*de esta provincia*
*Deseoso de decorar esta leal ciudad*
*capital de ella*
*Compuso este lugar de concordia*
*y de virtuosa eutropelia.*
*Año 1786.*

Indicaba Funes que la penúltima y antepenúltima líneas podrían ser también:

*Dispuso este lugar donde reine*
*la concordia y la virtud de eutropelia.*

Sobremonte aprobó este texto y así lo significó a Funes: *Amigo y dueño: esto me parece lo más sencillo para el asunto, salvo el dictámen de V. S., pero me inclino a estos renglones en una sola lápida por que el asunto no merece más: sírvase V. S. darle las voces latinas que tenga por más propias,* y *envíemelo para que pasen al maestro que las ha de grabar.*

[56] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Tomas de Razón,* 1, 48, f. 458.

[57] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Tomas de Razón,* 1, 48, f. 458.

[58] *Archivo General de la Nación,* Buenos Aires, *Tomas de Razón,* 1, 75, f. 310.

[59] LUIS ROBERTO ALTAMIRA: *El Cabildo de Córdoba*, en Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, Buenos Aires, 1942, año IV, nº 4, pp. 237-265, se refiere a la labor de López, conforme lo hacemos nosotros, pero de pasada afirma que *era esposo de doña María del Carmen Saráchaga* (p. 261). En 1792 aseveraba López haberse desposado con Antonia Molina, y en su partida de defunción se dice que era *marido de doña Antonia Molina*, Catedral de Córdoba, Defunciones, 1797-1816, f. 178 v.

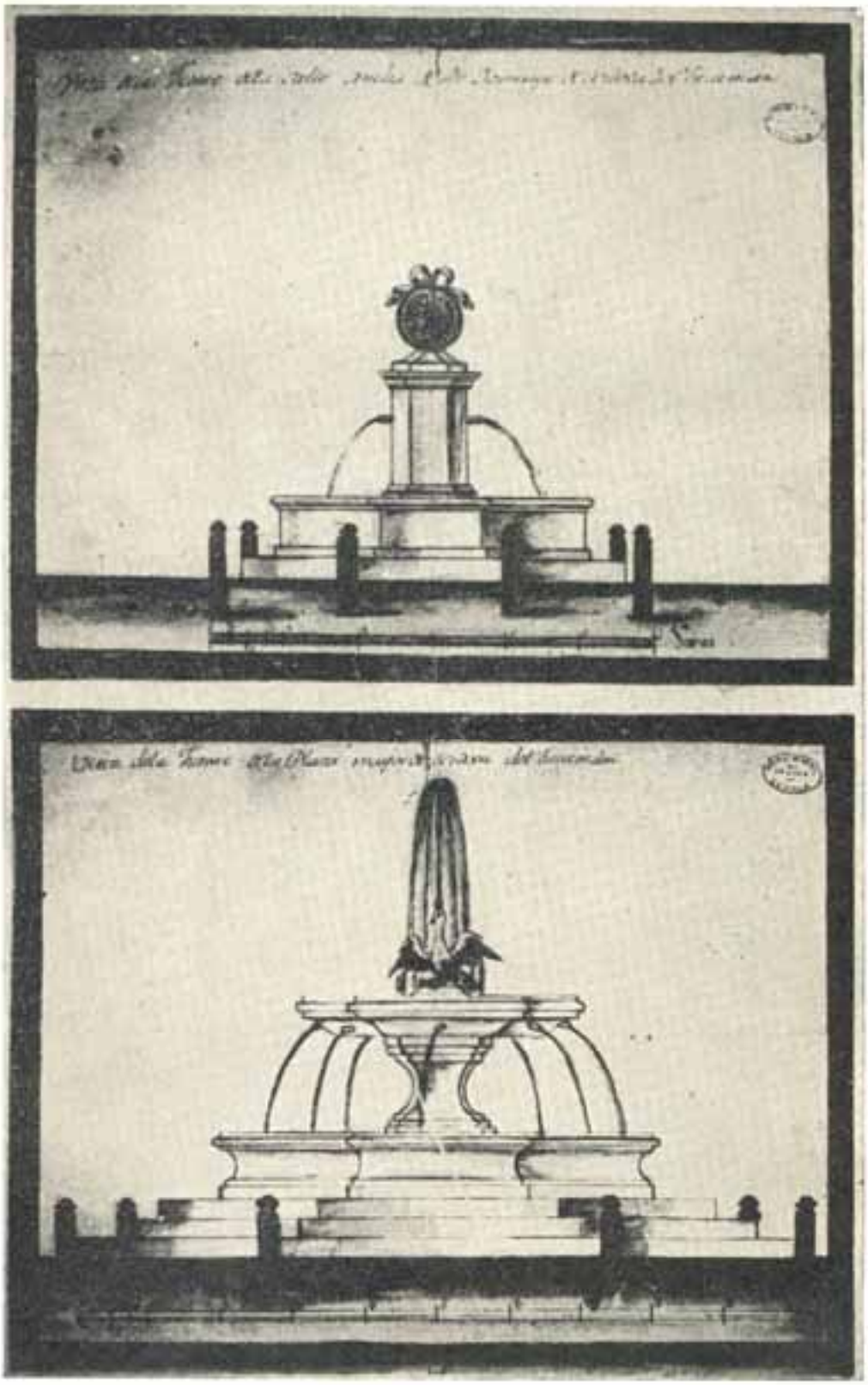


FIG. 1. — *Proyectos para las fuentes de la Plaza Mayor y de Santo Domingo, de Córdoba, 1792; Archivo de Indias, Sevilla.*

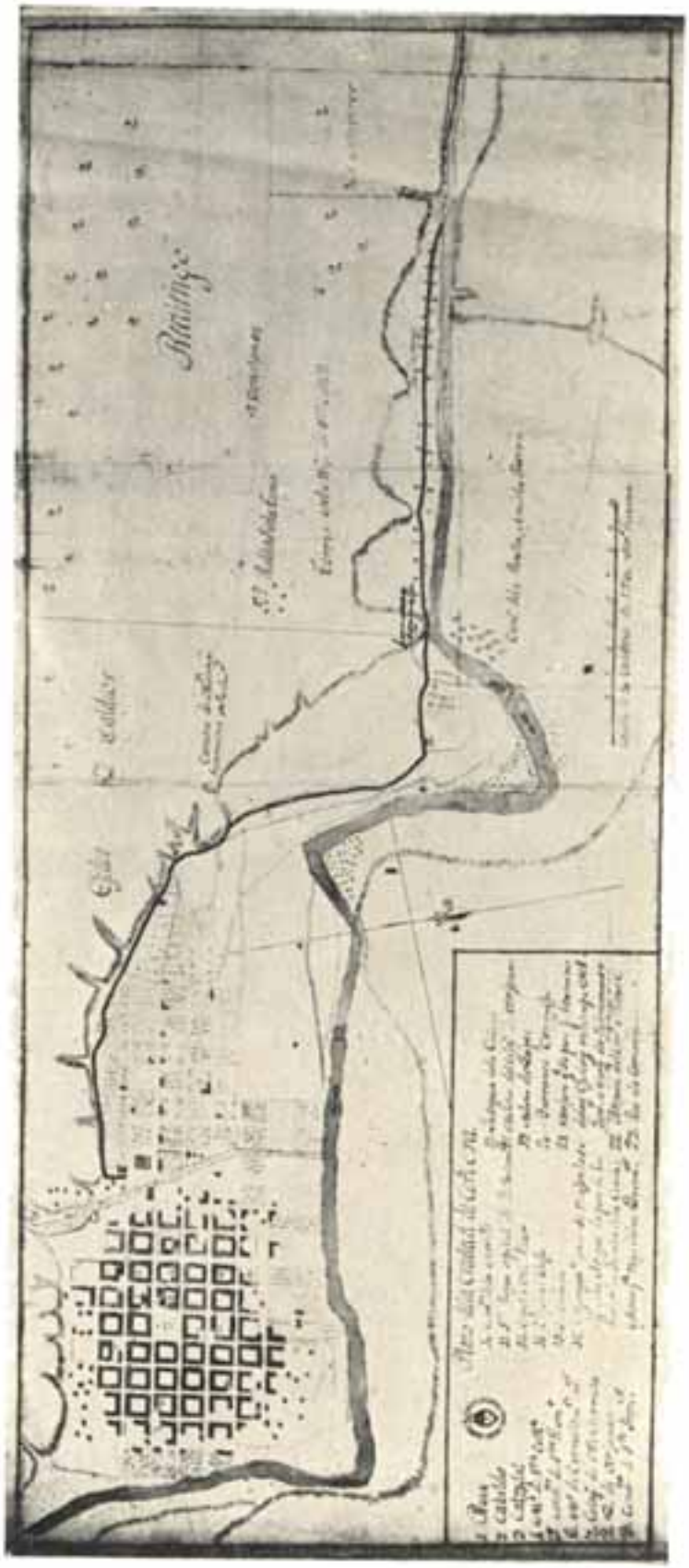


Fig. 2.—*Plano de la ciudad de Córdoba y sus alrededores con el trazado del acueducto; Archivo General de la Nación, Buenos Aires.*

# RELACIONES DOCUMENTALES

UNA RÉPLICA ARTÍSTICA DEL CABILDO DE BUENOS AIRES, EN 1760.

Quienes amoldan la historia a sus ideas y sistemas, por no decir a sus prejuicios y pasiones, aseveran que la Buenos Aires del siglo XVIII, cuanto más de los tiempos anteriores, era un pueblucho de mala ley, sin letras, sin ciencias y sin artes. Sólo el Consulado, porque había en el seno del mismo algunos americanos, y sólo el Virrey Vértiz, porque era americano, habían querido hacer mucho, pero apenas llegaron a lograr algo. Fuera de lo que realizaron estos hombres que, por ser americanos, pensaron y desearon sacar a Buenos Aires de su estancamiento y de su indocta, cuanto vegetativa siesta criolla, nada se hizo ni se pudo hacer hasta 1810.

Quienes así escriben del pasado bonaerense, lo hacen dando las espaldas a la realidad, escamoteando u ocultando los documentos que prueban todo lo contrario. Ya en otras ocasiones hemos puesto de manifiesto ese error craso e imperdonable de quienes así se expresan, ya que la cultura porteña desde fines del siglo XVI hasta principios del XIX fué, dada la población con que contó en las diversas épocas de su existencia, tan general como la que ha dominado desde 1810 hasta la fecha, y acaso más intensa que la misma.

Los documentos que prueban esta realidad histórica, surgen día a día, y hoy nos cabe la satisfacción de dar a conocer otro, elocuentísimo por cierto. Trátase de una lámina de 1760, relacionada con los festejos con que la ciudad de Buenos Aires celebró la coronación de Carlos III como rey de las Españas. Gracias a ese grabado sabemos ahora que no eran exageradas las noticias que habían llegado hasta nosotros sobre la magnitud de dichas fiestas, sino que ellas fueron aún más solemnes de lo que creíamos.

Se encuentra en poder del doctor Adolfo M. Díaz (Buenos Aires) y constituye una de las muchas

y preciosas curiosidades que posee ese coleccionista[1]. Dicha lámina es una hoja de papel hilo, de 327 (326) X 245 (218) milímetros, incluyendo texto y dibujo. Este último mide 326 x 160, y está trazado con tinta china y aguada de sepia y gris. La hoja tiene señales de haber estado con varios dobleces verticales y uno longitudinal, como asimismo de haber sido arrancada de algún folleto, libro o expediente. El reverso de la lámina está en blanco.

El texto, al pie de la misma, dice así:

*Entre las divertidas demostraciones de Júbilo con que la Ciudad de Buenos Ayres proclamó la exaltación al Trono de N. C. M. D. Carlos /* 3º *ha sido una la que demuestra este Diseño de un sumptuosissimo Prospecto de 65 vs. de longitud, 14 de elevación,* y *7 de amplitud haciendo su rente al Oeste de la Plaza maior, y al de las Casas Capitulares á su imitación; y en el gran Balcón de en medio los retratos de / su Magestades vajo de un Dosel de Damasco Carmesí, con 2 Granaderos de Guardia a los lados, y los Atributos que demuestran las 4 Figuras España, America, Amor, y Fidelidad, erijido vajo la direccion, conducta, y celo de los Diputados del Cuerpo de Comerciantes/ de Forasteros D. Bartolomé Jacinto de Quiroga, y D. Francisco Alvarez Campana, formando su centro un dilatado y vistosissimo Salón ricamente adornado de Colgaduras de Brocatos, Damasco carmesí, y otras telas, guarnecido de Espexos, y Cornucopias,* y *todo el / piso alfombrado, y en el costado d*[e]r[ech]o *estaua un vello Theatro con primorosas decoraciones en que se representó 4 noches la Opera de las variedades de Proteo, con una Musica excelente, compuesta por el Maestro D. Bartholome Maza, y assi por elgusto de ella, como / por el de las Cantatrices han estado mui divertidas estas funciones: La idea de esta perspectiva, que toda era de Azul, y blanco, la de su iluminación dentro y fuera que por espacio de 25 Noches duró, con mas de 400 Luces en cada una de ellas, conceptuoso de sus emblemas / y el armonioso ruido de dos Orquestas de Musica de* [9] *Instrumentos cada una, distribuidas en sus estremidades, que por este tiempo se han mantenido, dió motibo a que se formase todas las noches un g[ene]ral paseo, en la Plaza, y se llenase el Salón de Personas distinguidas, / de ambos sexos hasta las 12 de la Noche que terminaua esta diversion, y en las 8 Tardes del festejo de Toros se ocuparon los Balcones con crecido numero de Damas, y de la parte de adentro concurso de Gente, sin la que cuajo se colocó de Pobres en la Gradería que se formó al pie / para que lograsen verlos sin que les costase nada* y *sin distinción de Personas, y en los intermedios se entretenía a dichas Madamas,* y *a toda la Plaza con el golpe de Musica de uno de los conciertos, sirviendoles a estas un abundatissimo refresco, con/ otras distintas particularidades que se omiten por nó hacer mas difussa esta relación.*

Tal es el texto de la extensa e informativa leyenda. Mano y tinta diversa, pero coetánea, agregó el 9 que hemos puesto entre paréntesis, y que precisa el número de instrumentos.

---

[1] La lámina ha sido hallada en Chile, de donde la trajo a Buenos Aires un señor y la vendió a la *Librería del Plata,* y de ésta la obtuvo su actual dueño

En la lámina no hay expresión de fecha, pero se refiere a la exaltación de Carlos III, la cual, como es bien sabido, tuvo lugar en Buenos Aires, en noviembre del año de 1760.

Con fecha 5 de septiembre del año anterior de 1759, la reina gobernadora de España e Indias, doña Isabel de Farnesio, había remitido una Real Cédula, que llegó a Buenos Aires en julio de 1760, en la que comunicaba el deceso de Fernando VI, acaecido el 10 de agosto de 1759, y ordenaba el alzamiento de banderas *en el Real nom-bre de S. M. con el* [nombre] *de Don Carlos Tercero.* La Real Cédula pasó de Buenos Aires a San Borja, donde se encontraba entonces el Gobernador Ceballos, y éste la remitio nuevamente a la Capital, ordenando su ejecución. El Cabildo, a 13 de septiembre, dispuso que tuvieran lugar los solemnes funerales por el alma del Monarca fallecido y acordó que, algo después, se celebrara, con el mayor boato posible, la coronación del nuevo Rey.

Dos fueron los hombres a quienes el Teniente de Rey y Gobernador Interino, Alonso de la Vega, y el Cabildo eligieron para correr con los festejos de la coronación: Bartolomé Jacinto de Quiroga y Francisco Alvarez Campana. Estos inteligentes y dinámicos comerciantes convocaron a los hombres más distinguidos de la ciudad y a los gremios y, en consorcio de unos y otros, planearon y prepararon el vasto programa. Dispusieron un desborde de actividad y de entusiasmo, escribió Carlos Correa Luna, y su aserto es exacto[2].

*Por una Breve expresión y aviso de la aclamación hecha en Buenos Aires... por el Serenissimo Señor Dn. Carlos Tercero, Rey de España y de las Indias*[3]*, sabemos que algunos caballeros de Buenos Aires, como el Alferez Real, Don Gerónimo Matorras, adornaron sus casas con singular lujo y esplendor,* la Diputación de Vecinos levantó un lujoso teatro en la Plaza Pública, la Diputación de todo el Comercio de los Residentes hizo construir una réplica del Cabildo, los Gremios armaron carros simbólicos y, por fin, una Comisión confidencial o privada preparó varios dramas.

Sólo hace a nuestro caso la labor realizada por la Diputación de todo el Comercio de Residentes, esto es, de forasteros, y a ella se refiere el anónimo autor de la Breve expresión en estos términos[4]:

---

[2] DON BALTASAR DE ARANDIA, en *Anales de la Academia de Filosofía y Letras,* Buenos Aires, 1914, t. 3, p. 26.

[3] Conocemos dos copias de este documento: la publicada en los *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1926, serie 3, t. 2, año 1760, pp. 549-567, y la que fué remitida a la Corte y se halla actualmente en el Archivo General de Indias. Esta copia, precedida de una carta del Cabildo de Buenos Aires, ha sido publicada por Enrique *Peña, Documentos y Planos relativos al período edilicio colonial de la Ciudad de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1910, t. 5, pp. 395-410.

[4] *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1926, serie 3, t. 2, año1760, pp. 554-555.

*A la parte occidental de la misma Plaza está la Casa de la Ciudad, edificio de una magnificencia correspondiente a la grandeza del Pueblo. Once crecidos arcos tiene en sus Portales, y corresponde igual número en la parte Superior de las viviendas, sobresaliendo en el medio un espacioso Balcón, que sirve al Magistrado, cuando en forma de Ciudad, franquea al Pueblo el honor de asistir a las funciones públicas de regocijo que permiten su ejecución en la Plaza.*

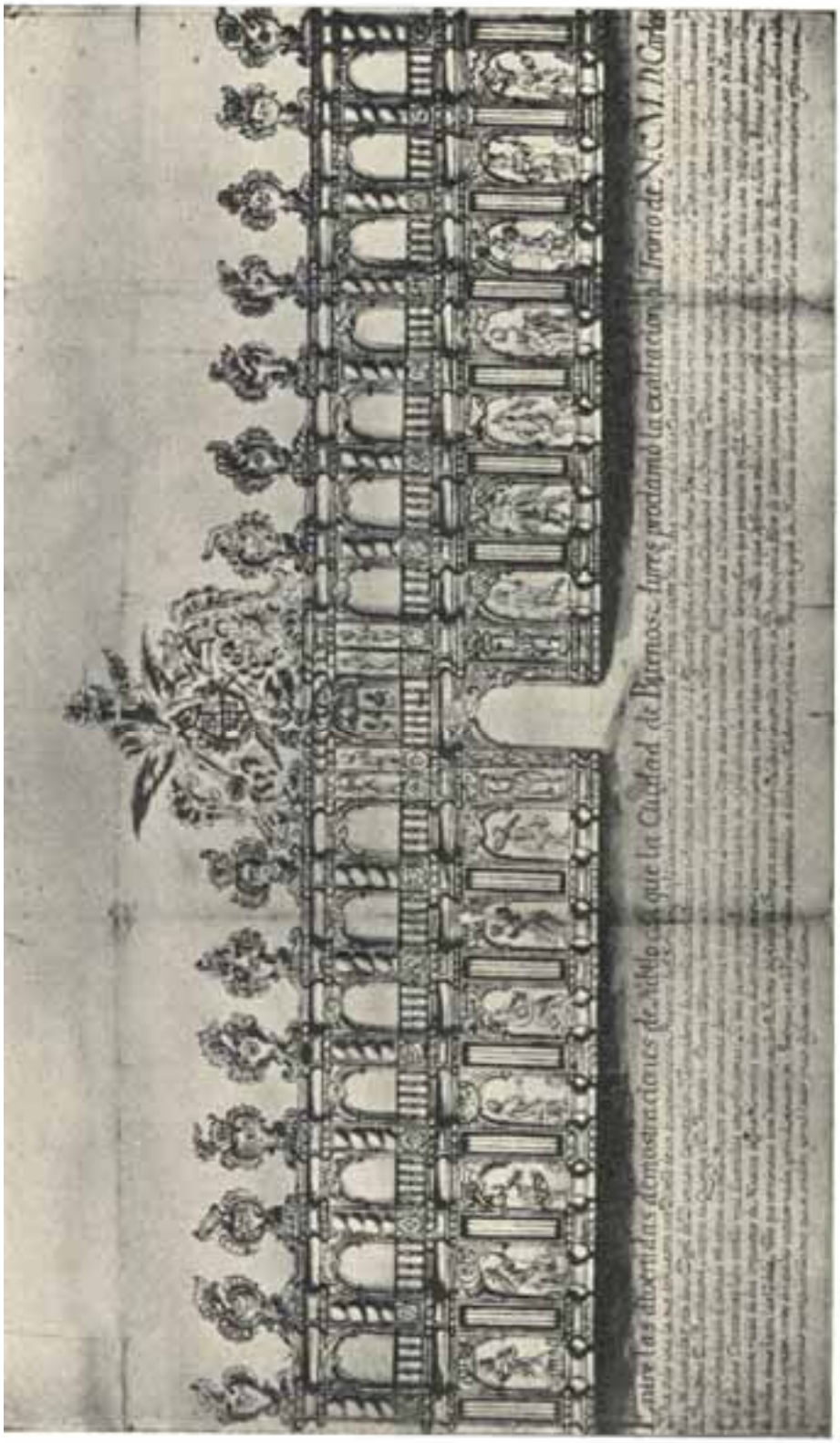
*La notoria suntuosidad de este edificio no ha acobardado a la Diputación de todo el comercio de los Residentes para que no intentase imitarlo, a fin de dejar la Plaza en un perfecto cuadro, que sorprendiese a cuantos dificultaban la ejecución del proyecto. La dificultad fué grande, pero la venció el empeño. En pocos días se vieron las Casas de la Ciudad con otras iguales a su frente; era el edificio de muy robustas maderas: su longitud completaba el número de sesenta varas, era su elevación correspondiente, y sin embargo, toda la parte que correspondía a lo interior de la plaza estaba con bastidores, en que la pintura había imitado toda la Arquitectura que se presenta en las Casas del Cabildo. Se registraban allí de razonable pincel muchas fabulosas Deidades, en ademán de obsequiar a V. M. cuya efigie con ingeniosos y ciertos jeroglíficos, se divisaba sobre el espacioso Balcón, que estaba en el medio de la perspectiva. Se destinó una pieza de cuarenta y cinco varas para Coliseo, en que habían de representarse varias óperas, y el adorno de colgaduras, espejos y demás alhajas, correspondieron a todo, y por todo a la expectación del público.*

A base de esta relación, y con la información que se halla al pie de la lámina, a que se refieren estas líneas que escribimos, podemos precisar la trascendencia histórica de la misma.

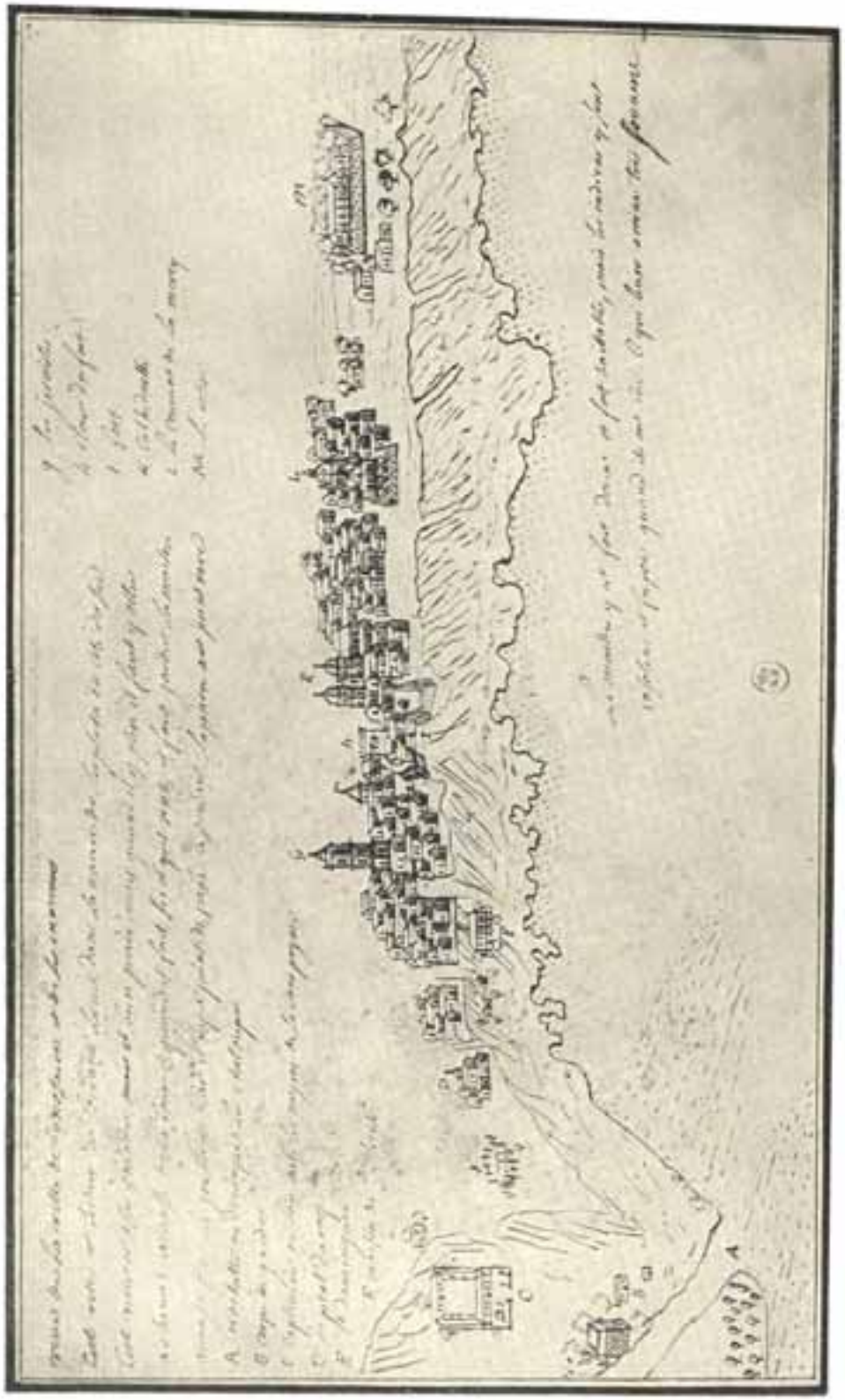
Según ella, paralelamente al Cabildo, Plaza por medio, se construyó: Una réplica del Cabildo, trabajada con *muy robustas maderas,* la que constaba de 65 varas de largo, 14 de elevación y 7 de amplitud, con quince arcos en ambos pisos, abiertos al público los del piso superior y ocupados por lienzos con figuras simbólicas los del piso inferior. Si con esta construcción circunstancial, la Plaza quedó convertida en un perfecto cuadro, y la Plaza entonces era el área comprendida entre las actuales calles Bolívar-Defensa, Rivadavia e Hipólito Irigoyen, se colige con toda precisión que aquella estructura estaba sobre la calle Defensa o vecina y paralela a la misma[5].

Nótese que la réplica no era absoluta, ya que el Cabildo sólo contaba de once arcos, mientras esta imitación constaba de quince. Evidentemente se quiso hacer, y se pudo hacer, una obra más artística, y a ese fin se introdujeron no pocas variantes. Así, en vez de las gruesas paredes que existen entre arco y arco en el Cabildo de ladrillo, se pusieron delgadas columnas salomónicas en el Cabildo facsimilar.

[5] Ocupaba la misma situación y se parecía, en no pocos respectos a la Recoba, construida en 1803.



*Proyecto de la arquería levantada en la Plaza Mayor de Buenos Aires para festejar la ascensión al trono de Carlos III, s. f.; Colección Adolfo Díaz, Buenos Aires.*



*Vista de la ciudad de Buenos Aires, s. f.: Gabinete de Estampat, París.*

El arco central superior, que estaba provisto de un gran balcón, ostentaba los retratos del Rey y de la Reina, bajo dosel de damasco carmesí, con dos Granaderos de guardia a cada lado. Otrora se denominaban granaderos a soldados de elevada estatura, cuya misión era arrojar granadas y solían formar a la cabeza del regimiento. Los cuatro que aparecen en la lámina son apenas apreciables, a causa de lo imperfecto del dibujo; parecen, no obstante, estar en actitudes diversas, a juzgar por las posiciones en que los ha dibujado el artista.

Cuatro figuras se encuentran en la parte superior del mencionado arco central y representan, según leemos en la leyenda, a España, a América, al Amor y a la Fidelidad.

España está representada por su escudo tradicional de Castillos y Leones; América por el Sol radiante; el Amor por el joven de grandes alas, fácilmente confundible con la Fama, por la trompeta, que no corresponde al Amor, como no le corresponden alas grandes sino cortas; la Fidelidad por la Paloma que sostiene la espada por la punta, no por el pomo, capaz por ende de ser herida, pero no de herir. Por encima de estas cuatro figuras o símbolos hay una tarja bastante ajada por los dobleces del papel. Puédese, sin embargo, ver la letra J a un lado y la parte inferior de una S al otro lado. Es probable que se deba leer JHS, Jesús Hominum Salvator, anagrama de la Compañía de Jesús.

Lo que nos llama poderosamente la atención en estas figuras es el Sol radiante, como símbolo de América. Aunque el astro Rey había estado en gran predicamento entre los Incas, era común sentir que, sólo a raíz de la Independencia y en alguna manera como solidaridad con la reivindicación de los derechos indígenas, el Sol adquiría popularidad como símbolo de patria. La presente lámina anula toda esa teoría[6].

Los catorce arcos del piso bajo estaban cerrados con lienzos en los que estaban pintados *muchas fabulosas deidades benéficas, en ademán de obsequiar* al Rey sus favores. Los dibujos tal como pueden verse en la lámina nos ofrecen líneas tan someras e indecisas que sólo con algunas probabilidades de acierto, podemos sugerir su identificación. De izquierda a derecha tal vez las siete primeras figuras correspondan, no a deidades sino a virtudes y ellas sean: el Cariño, la Solicitud, la Diligencia, el Amor, el Respeto, la Alegría y la Fortaleza, y correspondan efectivamente a personajes mitológicos las siete restantes: Neptuno, con su tridente, Acción convertido parcialmente en ciervo por obra de Diana, Júpiter que lanza rayos, Orfeo que es el dios de *la* música, Ceres, diosa de los trigales, Minerva con su casco, escudo y lanza, y Mercurio con su caduceo y con alas en el casquete con que se cubre.

---

[6] El doctor RICARDO ROJAS, en *Eurindia*, Buenos Aires, y anteriormente en *La Literatura Argentina*, Bs. As., 1918, t. 2, pp. 582-584, se ocupó extensamente del tema.

A ambos lados de la gran puerta central había sendos papiros envueltos y cerrados en ambas extremidades, leyéndose sobre el uno las palabras *Plus* y sobre el otro *Ultra*.

*Toda esta perspectiva... era de Azul y blanco* leemos en el texto que se halla al pie de la lámina, aunque ésta se halla coloreada en forma diversa, como ya anotamos. Tal vez le faltó al artista de la misma el color azul, tal vez el azul de que se valió haya degenerado en el sepia y gris que ahora aparece en el dibujo.

Huelga advertir el precioso antecedente que para el estudio de los orígenes de los colores de nuestro pabellón nos ofrece esta realidad histórica. La razón que entonces se tuvo para preferir esos colores no nos es conocida, ya que es opinión corriente que fué precisamente en tiempos de Carlos III, y no antes de ascender al trono, que esos colores llegaron a popularizarse, a lo menos en las condecoraciones que otorgaba ese Monarca[7].

La anchura de esta réplica del Cabildo no era, como pudiera creerse, de treinta o más centímetros, un mero bastidor sostenido por alambre o puntales. Muy al contrario, ya que su grosor o anchura era de 7 varas (unos 5 y $_{1/2}$ metros) y como había un techo a la altura del primer piso, se formó una sala en su interior. *Se destinó, leemos* en la *Breve expression, una pieza de 45 varas para Coliseo, en que había de representarse varias operas y según* la leyenda al pie de la lámina, esta construcción formó *en su centro un dilatado y vistosísimo salón ricamente adornado con colgaduras de brocatos, Damasco carmesí, y otras telas, guarnecido de espejos y cornucopias y todo el piso alfombrado...* Este salón se llenaba *todas las noches de personas distinguidas de ambos sexos hasta las 12 de la noche que terminaba esta diversión...*

Una extensión de 45 varas tenía este salón y *en el costado derecho* había un bello teatro con primorosas decoraciones en que se representó 4 noches la Opera de las variedades de Proteo con una Música excelente compuesta por el Maestro D. Bartolomé Maza, *y así, por el gusto de ella, como por el de las cantatrices han estado muy divertidas estas funciones.*

Ningún antecedente conocemos de la ópera Variedades de Proteo, ni Trenti Roca-mora la incluye en su rico repertorio de piezas dramáticas, ni alude a la misma en su Historia del Teatro[8]. El Maestro Bartolomé Maza nos era ya conocido como músico y a él nos referimos en nuestro libro sobre Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica[9], pero ignorábamos que fuera además compositor.

---

[7] JOSÉ R. DES, FRANCO, *El pabellón argentino y la Orden de Carlos III,* Córdoba, 1920.

[8] *Repertorio de la dramática colonial Hispano-americana,* 1950; *El teatro en la América Colonial,* Buenos Aires, 1947.

[9] *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica,* Buenos Aires, 1945, p. 160. El Padrón de 1778 le llama José Maza, pero lo más probable es que se llamara José Bartolomé Maza.

Toda esta armazón de maderas talladas, pintadas y decoradas, estuvo iluminada, con más de 44)0 luces, así por dentro como por fuera, durante las 25 noches, que duraron los festejos.

En ambos extremos de este Cabildo o edificio con analogías externas del mismo, había sendos tablados a los que se refiere la leyenda por estos términos: *El armonioso ruido de dos Orquestas de Música de* [9] *instrumentos cada una, distribuidos en sus extremidades.*

Nada hemos podido rastrear sobre quién ideó y realizó esta obra de arte, y nada se encuentra al respecto ni en los Acuerdos del Cabildo, ya impresos, ni en los Propios de Cabildo, inéditos aún en el Archivo General de la Nación. En nuestro sentir es muy probable que diseño y ejecución hayan sido obra de los Jesuitas, tal vez del Hermano Gerardo Leten, cuyo talento y habilidades en carpintería fueron proverbiales[10]. El hecho de haberse puesto en lo más alto del coronamiento de este caprichoso monumento las letras J[H]S, anagrama de los Jesuitas, parece robustecer nuestra atribución.

La combinación acertada de estilos, del neo clásico que entonces volvía a preocupar a los artistas y del barroco, que era relegado a segundo término, nos dice que el autor del diseño no era un improvisado en achaques artísticos, antes un experto de dotes nada vulgares.

Obra bella aparece ésta en la lámina, pero debió de ser bellísima en su majestuosa grandeza, en sus proporciones armoniosas y en su colorido blanco y azul, colores que harían contraste con los variados de las catorce figuras del piso inferior y con el grupo simbólico de la parte superior y probablemente también con las catorce tarjas que coronaban el friso alto.

Acerca de la solidez de toda la obra tenemos un dato elocuente: el día 9 de noviembre se desató una furiosa tempestad que duró hasta la mañana del día siguiente, y no obstante los vientos y la *copiosa lluvia* no sufrió detrimento alguno aquel monumento de Amor y Fidelidad que la América había erigido a la España, con ocasión de ascender Carlos III al trono de los monarcas hispanos.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

---

[10] Gerardo Leten, natural de Colonia (Alemania), y Corvado Kohl, austríaco, moraban en el Colegio de San Ignacio, en Buenos Aires, en el decurso de 1760, y el oficio de ambos *era faber lignarius,* aunque del segundo se decía además que era *sculptor*.

## UNA VISTA INÉDITA DE BUENOS AIRES DEL SIGLOS XVIII.

El original de la vista de Buenos Aires que se adjunta a estas páginas, se encuentra en el Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de París, en donde no se conserva constancia de su procedencia. Se trata de un dibujo a pluma de 38 por 23 centímetros, con varias leyendas en francés y un sello en la parte inferior, indicador de que el ejemplar formó parte de las colecciones de la Biblioteca Real. En el ángulo superior derecho se lee la palabra *Vin*, inscripción que también aparece en otras cuatro piezas de tema americano del Cabinet des Estampes: una vista de Arica, un plano del Callao, un plano sobre la navegación del Río de la Plata, y otro titulado *Plan du fort de Makapa... pris le 31 may 1697 sur les portugais par mon[seigneu]r le marquis de ferolles Gouerneur pour sa Majeste de l'isle de Cayenne et terre ferme de la Guiane.*

El croquis de Buenos Aires es un dibujo ingenuo, de técnica pobre, que más que ofrecer un panorama de la ciudad responde al propósito de ubicar con la fidelidad de un plano sus principales edificios. Sin embargo, dado el corto número de vistas de Buenos Aires anteriores a 1810 que hoy se conocen, constituye un interesante documento para reconstruir la fisonomía porteña de su época.

La vista no está datada pero si se tienen en cuenta las iglesias representadas y las que no aparecen en ella, puede fijarse aproximadamente su ejecución en el segundo cuarto de siglo de la decimoctava centuria. Se levanta aparentemente terminada la torre de la iglesia de San Ignacio inaugurada en 1722[11] y la iglesia de la Merced iniciada en 1721 y habilitada en parte en 1733[12] pero en cambio no figura San Francisco comenzada alrededor de 1731 e inaugurada en 1754[13].

Las leyendas explicativas que acompañan a la vista rezan así:

*Vista de la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Esta ciudad está situada a sesenta leguas en la ribera del Plata del lado del sur. Esta ciudad es bastante grande y hermosa pero cuando llueve hay que ir a caballo a causa del lodo y cuando el tiempo es seco y ventoso hay que quedarse en casa a causa del polvo pues no hay pavimento sin embargo la piedra no es rara.*

---

[11] MARIO J. BUSCHIAZZO, *Las viejas Iglesias y Conventos de Buenos Aires,* 1937, p. 11.

[12] P. BERNARDO ETCHEGOINBERRY, *Basílica de la Merced,* en Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, Buenos Aires, 1945, Año vil, Nº 7, p. 141 y s.

[13] VICENTE G. QUESADA, *Noticias históricas sobre la fundación y edificación del templo y convento de San Francisco en Buenos Aires, en* La Revista de Buenos Aires, Buenos Aires, 1864, T. IV, pp. 28 y 31.

*A Riachuelo donde desembarcan las chalupas*

*B Cuerpo de guardia*

*C ... donde se colocan los negros de la Compañia*

*D Hospital del Rey*

*E Santo Domingo*

*F Casa de la frente [?]*

*G Los jesuitas*

*H Torre del fuerte*
*I Fuerte*

*K Catedral*

*L Convento de la Merced*

*M El Retiro*

*La gente es allí muy dulce y tratable pero los indios son insolentes y bribones cuando han bebido lo que les ocurre con frecuencia.*

JOSÉ M. MARILUZ URQUIJO

**UN RETABLO DE GREGORIO CANAS** (1795).

Nada conocido era hasta hoy el nombre de Gregorio Cañas y es merced a este documento que publicamos que se nos revela como otro tallista que actuó en el Buenos Aires virreinal asociando su nombre a los orígenes artísticos de la patria, a pesar de lo modesta de su colaboración.

Gregorio Cañas es el autor de dos retablos para la Capilla de San Roque de Buenos Aires perteneciente a la Venerable Orden Tercera de San Francisco dedicados a San José y a Nuestra Señora de los Dolores, respectivamente. De ambos sólo queda en la actualidad el dedicado a San José.

El contrato que reproducimos, y conocemos por gentileza de nuestro amigo don Antonio Monzón[14], se hallaba entre los papeles de don Bernardo Gregorio de Las Heras, a quien cupo importante papel en la dirección de la Orden Tercera Franciscana. De este modo un archivo privado,

[14] Documento perteneciente al Archivo de Bernardo Gregorio de las Heras existente en poder de la Librería del Plata S. R. L.

arroja luz acerca de dos retablos para una capilla. Quizá el hallazgo de otros archivos similares permita nuevos documentos que faciliten la identificación de otras obras de arte que aun permanecen anónimas. ¿Cuánto podría informar quizá el archivo de don Manuel de Basavilbaso y otros personajes que tuvieron destacada actuación en los últimos años coloniales entre los círculos dedicados a obras piadosas?

En cuanto a la labor de Gregorio Cañas para realizar estos dos pequeños retablos hay un dato de la contrata que puede servir para orientar: an *de ser del mismo orden, tamaño y constructura del que en la referida capilla se alla dedicado al Sr. Sn. Luis de Francia...* situación que ya permite avanzar conjeturas y saber que Gregorio Cañas no trabajaba dejando librada la confección a su libre albedrío sino que ya lo hacía basado en algo que existía y debía seguir esos cánones y no otros.

Hemos dicho que *de* los dos altares que se le encargaron a Cañas, y por los que se le abonaron setecientos cincuenta pesos, a razón de trescientos setenta y cinco por cada uno según consta en el documento, sólo se conserva en la actualidad el dedicado a *San José* pero el mismo puede darnos la pauta de los dos, si fueron, como se podría suponer, de una misma hechura.

El retablo dedicado a San José se compone, en su parte central, de dos columnas y dos pilastras de orden corintio formando tres calles de las que la mayor es la central. Las laterales tienen cada cual una pequeña repisa. En el centro, la hornacina es de mayor tamaño pero el marco de la misma no es el que debió tener primitivamente sino de confección relativamente moderna. Una cornisa recorre este único cuerpo sobre el que descansa el ático, en el que se destaca, en su parte central, una corona con un paño o colgadura que sirve de marco a la vara florida y al lirio, atributos de San José. En la parte inferior la mesa. Adornos de rocalla y hoja de laurel de delicada línea, decoran este retablo que está inspirado en la línea neoclásica que se imponía a fines del siglo XVIII aun cuando conserve algunos atributos del barroco que recién terminaba su dominio.

No se puede decir que esta labor de Cañas sea una obra de arte. Es una labor modesta, sin mayor vuelo, pero que revela una inquietud y más que nada, el nombre de otro artista de Buenos Aires durante el período hispánico. De su vida nada sabemos pero quizá puedan reunirse algunos datos ahora que su nombre permanecerá asociado indisolublemente a la obra de que es autor.

R. T.

*Digo Yo Gregorio Cañas,* vez[in]o *de esta Ciudad, y de facultad Tallista, que e conbenido y ajustado con d[o]n. Bernardo Gregorio de las Heras, actual Ministro de la* V[enerabl]*e* O[rden]. T[ercera]. *de Penitencia del* S[eño]r *S[a]n Franc[isc]o. el construir dos retablos para la Iglesia del S[eño]r S[a]n Roque, propia de d[ic]ha* V[enerabl]e. *O* [rden]. T[ercera]. *el uno de la advocación de* N[uestra] *Madre y Señora de Dolores,* y *el otro del* S[eño]r *S[a]n Josef, quales se an de situar en las Capillas que en d[ic]ha Iglesia se les dá culto, a d[ic]has advocaziones, y an de ser del mismo* or[de]n *tamaño, y constructura del que en la referida capilla se alla dedicado al* S[eño]r *S[a]n. Luis Rey de Francia, constituyendome a darlos colocados lo más tarde, a mediados del mes de Julio del presente año, avonandoseme setecientos y cincuenta pesos* corr[iente]s *por razon de su importe que corresponde a trescientos setenta y cinco cada uno, y en esta virtud confieso q[u]e. e recivido por via de adelantamiento doscientos pesos a buena cuenta, siendo condicion que colocados los primeros cuerpos se me an de dar mas trescientos pesos y habiendo lo echo de los segundos, ciento y veinte y cinco y los restantes ciento y veinte y cinco, guando totalmente los hubiere acavado de poner, y asi mismo me constituyo a componer en el citado* t[iem]po *el actual de* N[uestro] P[adr]e *Jesus Nazareno, que se alla situado en la nominada Capilla, en la forma que ya emos acordado con el referido* S[eño]r. *d[o]n. Bernardo, bajo cuyo combenio nos obligamos reciprocam[en]te al cumplimiento de lo aqui relacionado con* n [uest] *ros bienes havidos y por haver, y para que conste firmo el presente siendo testigos, D[o]n Juan Ant[oni]o Zelaya, D[o]n Antonio Greg[ori]o de las Heras, y D[o]n. Anzelmo de la Cruz, en Buenos Ayres a 9 de Febrero de 1795.*

*Testigo Juan Ant[oni)o de Zelaya* *Gregorio Cañas.*

*Testigo Anselmo de la Cruz* *Testigo Ant[oni]o Greg[ori]o de las Heras.*

*Habiendo berificado la colocación de los primeros cuerpos de los dos retablos q[u]e. arriba se expresan, e recivido de mano de d[ic]ho S[eño]r Heras los trescientos pesos* cor[riente]s *q[u]e en ese caso devia entregarme, y para que conste firmo el*

*presente recibo para su resguardo: Buenos Ayres y Marzo 17 de 1795*

*Gregorio Cañas*

*Del mismo modo habiendo puesto los segundos cuerpos he recivido los ciento veinte*

*y cinco pesos* cor[riente]s. *q[u]e. correspondian entregarseme. Bs. Ayres y Junio 17 de d[ic]ho año*

*Cañas*

*En 22 de Julio sig[uien]te, recivio el resto de los 125 p[eso]s por completo del*

*total aviendo concluido de colocar d[ic]hos dos retablos.*

*750*

# NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

## A PROPÓSITO DE UNA NOTA BIBLIOGRÁFICA.

La reseña bibliográfica de los Cuadernos IV y V de la Academia Nacional de Bellas Artes, firmada por mí en el número 2 de estos Anales, motivó una réplica del arquitecto Martín *S.* Noel, impresa en un folleto al que se trató de dar inusitada divulgación.

Desde luego, no voy a seguir al Presidente de la Academia en los procedimientos dialécticos con que intenta rebatir mi crítica. Al lector ecuánime y de juicio reposado le
bastará con leer, o releer los prólogos de los Cuadernos citados, hacer balance entre todo aquello de *nichal, gracialidad, fondal, ofrico, el cañon del buque de la iglesia, etc., y* la escasa documentación de positivo valor que en ellos se presenta, y tendrá sobrados elementos de juicio para juzgar.

Pasaré también por alto eso de calificar de *simple transposición* la discordancia que hay entre parte del texto y las láminas que debieran corresponderle, aun cuando bien pudieron salvarse esos errores en la fe de erratas agregada a los Cuadernos, ya que al no hacerlo así, el error se duplica y acentúa.

Pero si las licencias literarias —que no hacen más que complicar inútilmente la lectura— pueden soslayarse, no. sucede lo mismo con los errores, que suelen alcanzar mayor divulgación que los asertos, razón por la cual son tan útiles y hacen falta las críticas bibliográficas en publicaciones seriamente documentadas.

Así, por ejemplo, lo de vincular estilísticamente el Cabildo de Jujuy con el de Puna, es, a mi juicio, harto aventurado. En tanto que este último es una construcción que data probablemente de fines del siglo XVII, o comienzos del XIX a lo sumo, con alquerías recayendo sobre columnas bajas y pesadas de fuerte sabor popular y lugareño, el Cabildo de Jujuy es obra de un constructor italiano, de apellido Piotti, quien hizo las arquerías toscanas de la fachada a partir de 1872, inspirándose sin duda en uno de los millares de arquerías similares que existen en su patria natal. A poco que se vinculen ambos edificios, podríamos hacerlo también entre el Cabildo de Puna y el Hospital de los Inocentes de Florencia, o el Palacio Comunal de Verona.

A continuación señalaré otra serie de errores, que vienen a sumarse a los ya anotados en el Nº 1

de ANALES (p. 127 y sigs.):

Cuaderno IV, p. XVII, línea 33: donde *dice San José y Santa Ana,* debe decir San Juan y la Magdalena.

Cuad. IV, p. XXIII, línea 10: al referirse *a la puerta de la Sacristía* [que es] *ya de un trazado curvilíneo propio de lo jesuítico-rococó de influencia germana y similar también a muchos de los retablos de fines del XVIII,* cabe aclarar que es una puerta que data de la primera mitad del siglo XIX, hecha cuando se construyó el baldaquino.

Cuad. IV, p. XXIV, línea 22: donde dice *restauración del antiguo templo de la Compañía del Cuzco concertada por Francisco Domínguez Chávez y Arellano en 1625,* debiera decirse comienzo de las obras, iniciadas precisamente ese año, ya que hablar de restauración induce a error y hace suponer que se reparó algún templo anterior existente.

Cuad. IV, p. XXVI, línea 35: debemos rectificar que las pinturas de Pérez de Holguin a que se refiere en ese párrafo no están en el crucero de San Francisco, como dice el arq. Noel, sino en el de La Merced.

Cuad. IV, p. XXIX, línea 21: debe suprimirse la palabra *convento,* pues es sabido que los jesuitas no lo tienen. Convento sólo tienen las órdenes mendicantes.

Cuad. IV, lámina 31: dice *Artesonado del coro,* y es de la Capilla de San Juan de Mata. Cuad. IV, lámina 39: dice *Libro de los Evangelios,* y es un misal.

Cuad. IV, lámina 41: *dice otro detalle del Altar Mayor,* y es una sacra.

Cuad. IV, lámina 46: *dice Casulla perteneciente al Museo de la Catedral,* y es un paño de hombros.

Cuad. IV, lám. 53: dice *Bóveda del coro,* y es en cambio la bóveda de la capilla de San Pedro, antiguamente llamada de Santa Ana.

Cuad. IV, lámina 54: dice *Bóveda de la capilla* [de la Catedral], y es en cambio la bóveda del crucero del templo de Santo Domingo, lado de la Epístola, como puede verse comparando la lámina 54 con la 121.

Cuad. IV, lámina 85: *dice Alfarje mudéjar,* y es un simple techo a casetones con decoración de motivos fitomorfos, muy parecido al que el propio Sr. Noel, en Cuad. V, lám. 82, llama, acertada y simplemente, plafón del coro.

Cuad. IV, lám. 91: *dice San Francisco de Paula* y es San Antonio Abad.

Cuad. IV, lámina 106 y 107: dice *Nuestra Señora de las Mercedes,* y es Nuestra Señora del Carmen.

Cuad. IV, lámina 134: dice *Altar de Santa Rosa de Lima,* y es el de Nuestra Señora del Carmen. Cabe aclarar que las láminas 124 a 133, que el arquitecto Noel titula *Altar de la Sagrada Familia,* corresponden al altar de San Lucas.

Finalmente, en la Advertencia con que se prologa el folleto del arq. Noel, el anónimo autor de la misma dice que se publica *en salvaguardia del prestigio alcanzado por los cuadernos de esta Academia Nacional de Bellas Artes.* No creo que haya quien niegue dicho prestigio ni desconozca el valor que, por lo menos en la parte iconográfica, tienen las publicaciones de la Academia, y a las que he contribuido

en la medida modesta de mis fuerzas escribiendo el estudio preliminar de siete de ellas. Es precisamente en defensa de ese legítimo prestigio que señalo una serie de errores que pudieron salvarse, a poco que se hubiese puesto mayor diligencia y cuidado en la preparación del texto preliminar y epígrafes de las láminas. Es un descuido grave, no sólo por la cantidad de errores, sino también y acaso más, por aparecer en publicaciones que llevan el sello de una Academia, que se destinan a difundir nuestra cultura, y que para mayor desgracia en este caso, se dedican a comentar el arte de un país vecino.

MARIO J. BUSCHIAZZO

**HAROLD E. WETHEY**: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru.* Cambridge, Harvard University Pres, 1949. XVIII, 330 ps., 220 pp. con 365 ilustraciones.

El señor Harold E. Wethey, profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Michigan, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller y al apoyo del Consejo Americano de Sociedades Culturales y la Escuela de Graduados de su propia Universidad, pudo dedicar dos años de intensa labor al estudio de las artes virreinales en el Perú. Resultado de ese período es el magnífico libro que hoy reseñamos, que constituye sin duda uno de los más valiosos aportes al estudio del arte hispano-americano. En el Perú, a pesar de que su riqueza artística lo exigía desde hace tiempo, nada se había hecho para dar a conocer esos tesoros en forma integral. Los excelentes trabajos del Padre Angulo, Harth-terré, Padre Vargas Ugarte, Uriel García, etc., aparte de ser fragmentarios, se perdían casi siempre en la maraña de publicaciones periódicas difíciles de conseguir para los investigadores que no estuviesen radicados en el Perú. El libro de Wethey viene, pues, a llenar un vacío, al abordar en su totalidad tema tan importante. Y lo hace de modo definitivo, ya que el caudal recogido es tan vasto e importante, y la documentación y bibliografía tan precisas y completas, que difícilmente podrá ser superado.

El autor confiesa en el prólogo que su intención fué en un principio abarcar también el arte colonial de Bolivia, pero que luego, en vista de la magnitud de la tarea, debió reducir su plan. Es lástima que no lo haya hecho, pues nos ha privado de lo que hubiese sido otro aporte a un tema casi virgen, pero, a pesar de su confesión, en el texto se refiere en varias oportunidades a edificios bolivianos, avanzando algunos datos inéditos de positivo valor.

Por la densidad del libro, nos es imposible hacer una reseña minuciosa del mismo, pero bastará al lector la enumeración de los capítulos para dar idea del mismo. Luego de un estudio preliminar sobre la región, nacionalidad de los artistas y evolución estilística de la arquitectura y escultura, analiza los monumentos del siglo XVI en Ayacucho y zona del lago Titicaca. Prosigue después con

los del XVII en el Cuzco, y luego continúa su estudio siguiendo un orden geográfico: Lima, Ayacucho, Huancavelica, Trujillo, Guadalupe, Saña, Chiclayo, Cajamarca, Arequipa, lago Titicaca y Puno. Los tres últimos capítulos están dedicados a las sillerías de coro, púlpitos y retablos. Agrega en apéndice un catálogo de los monumentos limeños, con nuevos aportes documentales, y una completísima bibliografía. El libro se cierra con 365 ilustraciones, magníficamente impresas, que constituyen valioso aporte para los estudios de arte virreinal. Sólo es de lamentar que el sistema de compaginación seguido, con las notas de cada capítulo colocadas después de terminado todo el texto, más los grabados agrupados al final, hagan la lectura complicada y engorrosa.

Sin entrar a analizar detenidamente el libro, me referiré a algunos datos que considero de especial interés. Así, es muy acertado el juicio que hace el autor sobre José Kondori como presunto autor del templo de San Lorenzo de Potosí, pues esa atribución, que no tiene ningún fundamento documental y serio, estaba cobrando tina lamentable divulgación. Wethey menciona a Kondori, pero aclara terminantemente que, hasta ahora, nada prueba la intervención, ni siquiera la existencia de ese artista.

Analizando una de las portadas de la iglesia *de* la Compañía en Ayacucho, se refiere al elefante que decora el tímpano, informándonos que fué esculpido como signo heráldico de la familia de Orue, negando que pueda tratarse de un aporte exótico. Evidentemente se refiere al artículo que con el título de *Exotic Influence in American Colonial Art* publiqué en *Journal of the Society of Architectural Historian*, volumen 5, 1946-47. El dato heráldico es interesante, sin duda, pero en definitiva sólo hace cambiar el camino por el cual vino a aparecer un elefante en el Perú; de todos modos, el exotismo existe y no deja de ser curioso.

Considero muy acertado el criterio de Wethey, de sostener a Francisco Becerra como autor de la catedral del Cuzco, frente al hallazgo reciente de la actuación de Bartolomé Cerrión, hecho por Harth-terré. Aparte de la ya copiosa documentación que habla en favor de Becerra, está el templo mismo, con su trazado casi idéntico al de Lima, y su aspecto *de* salón, tan similar en ambas catedrales, debidas al mismo arquitecto.

A juicio de Wethey no hay vinculación entre el portal lateral de Santo Domingo del Cuzco y el de la catedral de Tunja, *en* Colombia, obra de Bartolomé Cerrión. Sin embargo —y en esto coincido con Harth-terré-- a juzgar por una muy nítida fotografía que poseo de la portada tunjana, el parecido es realmente extraordinario. Puesto que está probada la presencia de Cerrión en el Cuzco, y documentada su actuación en Tunja, todo hace suponer que ambas obras son suyas.

Interesante es la opinión de Conant, transcripta por Wethey, acerca del ábside de Santo Domingo del Cuzco. El distinguido profesor de Harvard dice que acaso esas arquerías emplazadas detrás del presbiterio pudieron servir para exponer imágenes. Wethey no cree que haya sido capilla abierta, como supuse yo hace años. Hoy pienso como Wethey y Toussaint, pero nadie hasta ahora ha encontrado una explicación satisfactoria y convincente sobre tan curioso motivo arquitectónico, emplazado contra el ábside, con comunicación al presbiterio, y sobre el lugar más venerado por los

incas. En cambio, coincide Wethey con lo que publicara yo en 1939, acerca de la existencia de una capilla abierta en la Merced del Cuzco.

Rectifica luego la difundida atribución de la fachada de la Catedral del Cuzco a Diego Arias de la Cerda. Este error, consignado por primera vez por Uriel García, arranca de la confusión entre *Obrero Mayor*, que es un cargo honorífico, administrativo y no técnico, y *Maestro Mayor, que* era un alarife. El prebendado Arias de la Cerda *fué* designado por el Cabildo Eclesiástico para administrar los recursos de la obra, y hasta puede que haya intervenido en la dirección artística de la misma, pero nada autoriza a suponerle autor de la fachada.

Finalmente, aprovecho esta oportunidad para comentar conceptos de miss Elizabeth Wilder, vertidos en su crítica al libro de Wethey, aparecida en *Journal of the Society of Architectural Historian*, N° 3-4, julio-diciembre 1949. No es exacto que hasta el momento de aparecer el libro del profesor de Michigan, sólo hubiera publicaciones que se refieren al arte peruano en forma accidental o fragmentaria, excepción hecha de la Historia del Arte en Hispano-América, de Angulo-Dorta. Ya he mencionado varios nombres al comenzar esta reseña, y a ellos cabría agregar, entre otros muchos, los de Santibáñez Salcedo, Antúnez de Mayolo, Padre Barriga, Padre Gento Sanz, Velarde, etc. La dificultad estriba en lograr las publicaciones de esos investigadores, aparecidas las más de *las* veces en periódicos, revistas o folletos. Sólo el libro *de* Velarde y los tres capítulos que sobre Lima, Arequipa y Cuzco publiqué en mis *Estudios de Arte en Hispano-América* se encuentran en el mercado corriente, y son por lo tanto fácilmente accesibles. El mérito de Wethey, aparte de la labor de investigación, estriba en haber recopilado toda esa literatura dispersa, dándole unidad, con el agregado de datos novedosos y una copiosa documentación gráfica, resultado en gran parte de su trabajo personal.

Estoy también en desacuerdo con Miss Wilder cuando niega categoría estilística a las manifestaciones arquitectónicas de la zona del Titicaca, que Wethey llama acertadamente *mestizas.* La profesora de la Universidad de Ohío hace girar sus razones alrededor del barroquismo que caracteriza a la producciones americanas del siglo XVIII, pero no alcanza a ver en ellas sino un producto provincial, y hasta llega a decir que el el hecho de que *estas manifestaciones* [del estilo mestizo] *cristalicen, no en los primeros años de la Conquista, sino después de mediado el segundo siglo de la colonización, es tema que requiere no sólo comentario sino pruebas.* Precisamente pruebas, y bien documentadas son las que en este libro magnífico trae Wethey, al publicar los nombres, fechas, planos y fotografías de los templos mestizos de Puno, Pomata, Ylave, Yunguyo, Zepita, etc. Con menor cantidad de pruebas que éstas, hace 25 años, aquel maestro que se llamó don Vicente Lampérez y Romea, vió claramente lo que Miss Wilder no alcanzó a ver, esto es, la existencia de una arquitectura regional en el Alto Perú, que llena tres cuartas partes del siglo XVIII, y que constituye el más alto exponente de la intervención decorativa indígena sobre la magnífica armazón constructiva legada por España.

MARIO J. BUSCHIAZZO

MARTÍN S. NOEL, *El Arte (1810-1829),* de la *Historia de la Nación Argentina.* Editada por la Academia Nacional de la Historia, tomo VII, sección l' (capítulo IX), Buenos Aires, 1949. 62 pp.

El capítulo de la Historia de la Nación Argentina, publicación de la Academia Nacional de la Historia, referente a los orígenes de nuestro arte nacional fué encomendado a uno de sus miembros, el arquitecto Martín S. Noel. El autor, que ya en el volumen III, capítulo XIII, de la misma obra, nos diera una visión general de las artes plásticas correspondiente al período anterior a nuestra emancipación, retorna el hilo de sus reflexiones en el trabajo que nos ocupa, señalando la vinculación de los *prístinos albores republicanos del siglo XIX a la inquietud emancipadora de las postrimerías del XVIII, a* lo cual dedica las primeras páginas del folleto, pues observa acertadamente que es imposible dividir los procesos de las formas y corrientes artísticas conforme a hitos o fronteras rigurosas.

Señala el aporte que en nuestro medio representaron los artistas peruanos y apunta la influencia ejercida por los venidos de Europa que, como el valenciano Miguel Ausell, el madrileño José de Salas —no *Sala* como escribe Noel—, o el italiano Angel María Camponeschi, realizaron una obra particularmente meritoria, digna de ser tenida en cuenta.

Y ya que de ellos nos ocupamos, debemos anotar que Ausell no es un pintor de *fines del virreinato* (p. 10), sino por el contrarío de principios del mismo, puesto que arriba a nuestra metrópoli hacia 1754 y la abandona hacia 1787[15]. Además, el retrato de don Pedro de Cevallos, que el Cabildo secular encargó al artista valenciano, no pudo formar *parte de la "Galería de Retratos de los Virreyes" que existió en el Fuerte* (p. 10, nota n° 3) porque según el acuerdo capitular del 16 de diciembre de 1778 no fué pintado. En dicha fecha, el regidor Pedro Díaz de Vivar comunicó al Cabildo que el pintor Ausell no pudo realizar su cometido por cuanto el señor Cevallos no accedió a posar[16].

En lo que se refiere a los tallistas se deslizan algunos errores que es menester puntualizarlos. El *Antonio Rivero* que se menciona en la página 6 es *Rivera* y no ejecutó ningún púlpito para la iglesia de San Miguel, a pesar de asegurarlo José María Lozano Mouján, por cuanto no era tallista y si dorador. Creemos que este mismo artesano debe identificarse con *el Martín Rivera,* nombrado en la página 9.

La igualdad o semejanza del apellido ha confundido a más de un autor, llevándolo a atribuir algunas obras a hombres que en modo alguno pudieron realizarlas, por ser su oficio distinto. Los artesanos o artistas que por esos años (finales del siglo XVIII y principios del XIX) actuaban en Buenos Aires y cuyos apellidos son susceptibles de ser confundidos son los siguientes: Juan de Dios Rivera, platero; Manuel Rivera o Rivero, grabador de una lámina de la Virgen de Luján; Antonio

[15] ADOLFO LUIS RIBERA, *Los pintores del Buenos Aires colonial, en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1,* Buenos Aires, 1948, pp. 98-99.
[16] Archivo General de la Nación, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, Serie in,* t. VI, p. 308, Buenos Aires, 1929.

Ribera y Ramos, dorador; Elías Ribero Ribas, dorador; y Andrés Ribera, pintor[17].

También en la página 9 y a continuación del Martín Rivera citado se hace referencia de *Martín Ezcurra* como actuando por los años 1783-1789, cuando Ezcurra trabajó durante el siglo XVIII, afirmación sostenida por nosotros cuando publicamos un contrato según el cual Ezcurra se comprometió a dorar el retablo mayor del templo de San Francisco el 16 de octubre de 1656[18].

Y, en cuanto a Zarco y Alcalá, a pesar de citarlo Lozano Mouján en su conocida obra, no sabemos por qué debe figurar en trabajos de la índole del que nos ocupa ya que su oficio fué el de platero y únicamente actuó como tal, pues la especificación de dorador que alguna vez se le da es en el sentido de dorador de metales.

Iniciado el siglo XIX, dice Noel, son ya harto frecuentes los nombres de portugueses e italianos, y cita a continuación a Manuel Diaz, Tomás Saravia, Juan Taumaturgo, Joaquín de Silva, Juan Bautista Teruel, y Luis Oben (p. 12). Dos salvedades haremos en esta oportunidad, una en cuanto se refiere a la nacionalidad de Tomás Saravia, ya que siendo porteño (nació en Buenos Aires en 1745) no debía ser incluido en este apartado, y otra en cuanto al oficio de Luis Oben, que no fué tallista, sino fabricante de órganos, vale decir de la parte técnica del instrumento. El construyó el órgano de San Francisco de Buenos Aires entre 1805 y 1807, el de la catedral de Córdoba, **y** anteriormente, en 1794, se había ofrecido para fabricar uno para la iglesia metropolitana de Buenos Aires.

Se ocupa luego de las iniciativas de nuestros primeros gobernantes en la enseñanza del dibujo y fomento de las Bellas Artes, reseñando la actividad docente de Juan Antonio Hernández, director de la primera escuela de dibujo, de José de Salas, organizador de un establecimiento particular en 1801, y del Padre Castañeda, que en el convento de los franciscanos recoletos organizó clases de dibujo. donde enseñó el platero correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra.

De este artífice dice literalmente Noel: *Fué el primer maestro el platero Ibáñez de Iba, que practicaba además el arte del grabado* (p. 15). Sigue en esto a Juan María Gutiérrez[19], quien equivocadamente lo llamó *Ibáñez de Iba,* tomándolo quizá de la lámina del general San Martín, grabada por el correntino en 1818, donde estampó la firma *Núñez de Ib[arr]a.* Esta alteración del apellido confunde al lector, al extremo de pensar que los artistas citados en las páginas 7, 14, 15 y 23 son dos distintos, cuando no es más que uno.

Por otra parte, Núñez de Ibarra no fué el primer maestro de dibujo de la escuela de Castañeda; los primeros profesores fueron José Ledesma y Vicente Muñoz, actuando Núñez de Ibarra como ayudante rentado desde el 16 de noviembre de 1815 hasta el 13 de septiembre de 1816.

En acertadas frases resume la dispar actividad artística de las primeras décadas de nuestra vida

---

[17] Sobre ellos puede consultarse: FERNANDO MÁRQUEZ MIRANDA, *Ensayo sobre los artifices de la platería en el Buenos Aires colonial,* Buenos Aires, 1933, p. 215; RODOLFO TROSTINÉ: *El Grabado en la Argentina durante el período hispánico,* Buenos Aires, MCMXLIX, págs. 22 y sigs., 31 y *sig.;* y ADOLFO L. RIBERA y HÉCTOR SCHENONE: *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata,* Buenos Aires, 1948, págs.: 88, 100 y 101.

[18] ADOLFO LUIS RIBERA y HÉCTOR SCHENONE, *ob. cit.,* p. 101.

[19] JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires,* p. 205, nota 3, Buenos Aires, 1915.

nacional y señala la valía y personalidad de artistas como E. E. Vidal, ilustrador de la vida rioplatense; José Guth, autor del retrato del primer Rector de la Universidad de Buenos Aires; de Jean Philippe Goulú, notable retratista de la sociedad porteña; y Lorenzo Fiorini, pintor singularmente dotado.

Paralelamente se inicia en Buenos Aires la actividad litográfica con la apertura del establecimiento de Juan Bautista Douville en 1827, donde se publican las efigies de hombres prominentes como el almirante Brown y los generales Alvear y Manilla.

Ningún ejemplar de ellas ha llegado hasta nosotros y sí, en cambio, del retrato de Balcarce, realizado por especial encargo de la familia del héroe, fallecido en 1819. Este no era de los *próceres más populares* entonces (p. 32); Douville dudaba que se vendieran los retratos litografiados y sólo se decidió a realizarlos cuando la familia aseguró la venta de 500 ejemplares que ella pagaría por adelantado a razón de dos pesos cada uno[20].

Continúa en Buenos Aires la obra de Douville, el ginebrino César Hipólito Bacle, a quien rodeaban artistas de variado mérito, como Arturo Onslow, pintor y dibujante inglés, y Adrienne Pauline Macaire, esposa del litógrafo y miniaturista muy hábil; además de J. F. Guerrin, Hipólito Moulin, Julio Daufresne, Alfonso Fermepin y aún el mismo Carlos Enrique Pellegrini. No puede sumarse a estos nombres el de *Mme. Curel* (p. 35), educacionista que dirigía un colegio para señoritas, del cual se hizo cargo en 1831 la señora de Bacle, de donde la vinculación con el litógrafo, pero de ningún modo por razones artísticas[21.]

Otra afirmación del señor Noel es insostenible: *Otro francés, E. Vabois, en 1828 realiza un retrato de Rivadavia...* (p. 29). No obstante aparecer tal fecha en la estampa editada por la litografía de Julio Pelvilain, fué dibujada después de 1850. Alejo González Garaño cree que este retrato está inspirado en el grabado de Turnar y seguramente en su derivado, la estampa litografiada por Bacle, lo que explica la fecha al pie: 1828, año el más probable en que apareciera ésta[22].

Lamentamos en verdad, que en una publicación de la jerarquía y el carácter de la *Historia de la Nación Argentina*, se hayan descuidado las correcciones tipográficas, pues se desvirtúan los nombres y apellidos, a veces de hombres poco conocidos: Leatumer (p. 29) por Letaumer, Medrano y Calsiera (p. 47) por Medrano y Cabrera, Isidoro Lorea (p. 12) por Isidro Lorea, Luis Mansilla (p. 44) por Lucio Mansilla, Juan Bautista Gaulu (p. 16 y 44) por Juan Felipe Goulu, College de Chamberg (p. 48, nota 2) por College de Chambery, Antonio Brunet (p. 29) por Antonia Brunet, José Caccianiga *(p.* 29) por Pablo Caccianiga, Tomás Matorras (p. 6) por Jerónimo Matorras.

Aunque discrepamos de algunas de las opiniones del autor, hemos de manifestar que es el suyo un trabajo sumamente interesante y que a pesar de la dificultad de sintetizar en contadas páginas toda esa dispersa actividad plástica de los primeros momentos de nuestra nacionalidad, consigue situarnos

---

[20] J. B. DOUVILLE, *30 mois de ma vie,* París, 1833, p. 103.
[21] Cf. ALEJO B. GONZÁLEZ GARAÑO, *César Hipólito Bade, Litógrafo del Estado, Buenos Aires, 1828-1838,* Amigos del Arte, Buenos Aires, 1933, p. 15.
[22] ALEJO B. GONZÁLEZ GARAÑO, *Iconografía de Rivadavia,* Buenos Aires, 1945, p. 29, lámina XIII

en el medio social en que se desenvuelve y logra darnos una visión panorámica del arte de la independencia muy ajustada, precisando las corrientes artísticas que gravitaron en el medio y valorizando justamente a los artistas más representativos de entonces.

ADOLFO LUIS RIBERA

**DAVID JAMES**, *Monvoisin.* Enlacé Editores. Buenos Aires, 1949. 8°, 102 pp. + 15 pp. de ilustraciones.

Cuando hace un año nos ocupamos, en las páginas de estos *Anales* (t. 2, 1949, pp. 117-120), de la obra que sobre *Raymond Quinsac Monvoisin, su vida y su obra en América*, habían escrito, con tanto acopio de noticias y con tanta solicitud, los señores Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, y que en forma tan empeñosa había editado la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1948), ignorábamos que se hallaba ya en prensa, y en esta misma ciudad de Buenos Aires, una segunda monografía sobre el mismo artista francés, escrita por David James, investigador, historiador y artista de prendas nada vulgares.

En 1948 no conocían el texto de esta monografía los señores Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, al trabajar la tan meritoria monografía por ellos escrita, pero también es cierto que David James tampoco conoció la lucubración de los escritores argentinos. Tan independientemente fué compuesta una y otra monografía, que puede decirse que, con referirse ambas a un mismo tema, son enteramente diversas. Sin embargo, no solamente no se anulan ni se perjudican mutuamente, antes podría decirse que se completan y se perfeccionan. Es que el enfoque ha sido diverso en uno y otro caso: David James se ha preocupado primordialmente del hombre; Sola y Gutiérrez del artista. David James ha penetrado en la vida diaria de Monvoisin, ha rastreado sus andanzas, ha inquirido sus ocupaciones, sus preocupaciones, sus ilusiones *y* sus desilusiones humanas; Sola y Gutiérrez han dado escasa importancia a sus idas y venidas por Europa, hasta el extremo de silenciar su estadía en Italia, pero nos han ofrecido un densísimo cuadro de su actuación como artista. Dos enfoques diversos, coincidentes en muchos puntos, discrepantes en otros.

Confesamos que, después de leer ambas producciones y después de meditar sobre el contenido de las mismas, no nos atreveríamos a renunciar a ninguna de ellas. Ambas son necesarias para

conocer a Monvoisin como hombre y como artista. Ambas se completan, como ya hemos dicho.

Por lo que respeta a la obra de David James comprende ella diez capítulos en los que se exponen los años de preparación del artista (5-15), su carrera en Francia (16-29), su viaje a América (30-31), su estadía en Buenos Aires (32-42), sus viajes por la Pampa y la Cordillera (43-46), su residencia en Santiago de Chile (47-62), su labor en Río de Janeiro (70-76), su segunda estadía en Chile (77-88) y su regreso a Francia. El *Capítulo IV - Buenos Aires (septiembre - noviembre 1842)* es tal vez el más pobre de todos y, no obstante, contiene una información plena, segura, luminosa sobre lo actuado por Monvoisin en nuestra Capital, durante su breve estadía en la misma. Tal vez creerá alguno que es harto poco lo que hizo en Buenos Aires, pero no hay que olvidar que sólo pasó un mes completo en esta ciudad, el de octubre de 1842, y en cuanto a lo que hizo en ese mes, y en los postreros días de septiembre y primeros de noviembre, *debemos contentarnos con algunas probabilidades y muchas conjeturas* (p. 33). Palabras sensatísimas de David James son éstas, para no caer en la manía de atribuir a Monvoisin cuanto cuadro anónimo hay por esos mundos.

Lo que verdaderamente sorprende, aun ateniéndonos a las obras que señala David James es que hubiese podido hacer tanto, ya que, además de los bellísimos cuadros que
pintó y vendió a Picolet d'Hermillon, *que son una apología discreta de la sociedad argentina del tiempo de Rosas* (p. 38), pintó un retrato de Rosas, que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes (Bs. As.), retrato que no llegó a terminar (p. 41) y otros varios óleos, como los retratos de Martina y Josefa Monasterio de Lavallol, el de Jaime Lavallol, y los dibujos de Juan y Enrique Lezica y Thompson.

Es ciertamente una prueba de lo meritorio de la obra de James David el que haya llegado a conocer y revelar algunas piezas legítimamente monvoisenianas, que los
hijos del país, distraídos tal vez éstos, y con exceso, en querer atribuirle lo inatribuíble, no habían llegado a conocer. Un sentido común muy sajón campea en todo el volumen del escritor norteamericano, exento por eso de cábalas y metafísicas que sólo sirven para entorpecer, no para responder a las exigencias históricas.

Los señores Sola y Gutiérrez no sólo no conocieron, por ejemplo, los retratos de Juan y Enrique Lezica y Thompson, con ser notabilísimos frutos de aquel ingenio pictórico, y a pesar de encontrarse los originales en Buenos Aires, en poder del doctor Carlos Lezica, sino que ni noticia tuvieron de los mismos. Es también al autor estadounidense, no a los autores argentinos, a quien debemos la noticia de que Benito Villanueva poseyó dos retratos de la familia Borbón y así otras piezas que cuentan con todas las garantías de autenticidad histórica.

No nos alegramos de que un extranjero haya conocido mejor lo que tenemos en casa que los

que viven en ella, pero celebramos el que haya pasado por alto, con el desdén de un silencio absoluto, que es en estos casos el más elocuente, algunas atribuciones, suposiciones y díceres que el vulgo menta, con relación a Monvoisin. Así ni alude siquiera al óleo que representa al General Rosas y que ahora se conserva en el Museo Histórico de Buenos Aires. David James no ignoraba que algunos aficionados al arte atribuían ese óleo a Monvoisin, pero su buen sentido artístico le hizo ver que era imposible la tal atribución. Y así es en efecto. Basta comparar la cabellera del Rosas *uniformado* con la del Rosas *emponchado,* para declarar que el uno, o el otro de esos lienzos no puede ser de Monvoisin. Eso sin traer a colación otros rasgos diferenciales. Tampoco, como es obvio, se refiere James a La Barranca de Santa Lucía, que algunos se empeñan en atribuir al artista burdigalés, por más que no hay asidero para la tal atribuición. La semejanza existente entre la indumentaria del Gaucho Federal, pintado por Monvoisin, y la del gaucho que se encuentra en uno de los extremos de aquel cuadro, es análoga, por cuanto en uno y otro caso, es indumentaria gaucha, pero totalmente diversa en sus detalles.

Sus razones debió de tener el escritor norteamericano para preferir también otros óleos, que se atribuyen a Monvoisin y hasta algunos que llevan al pie la firma de este pintor, como el de los Gauchos carneando en los alrededores de Buenos Aires. Lamentamos que no nos haya dado las razones que le movían a prescindir de esa acuarela, pero sospechamos que la debió de comparar con la litografía de J. D. Dulin, *Un matadero en los estados de la Plata* y reconocer que la acuarela no podía ser *de* Monvoisin, ni de 1842, ya que el gaucho que afila y el toro tendido en el suelo son idénticos en el cuadro de Dulin y en el supuesto Monvoisin, con la diferencia de que en el óleo de Dulin está esa escena en consonancia con lo restante del cuadro, mientras que en el supuesto de Monvoisin desentona sensiblemente. En el de Dulin se carnea en pleno campo; en el supuesto Monvoisin en pleno camino; en el de Dulin completan la escena de enlazar y de cortar la corva al animal enlazado otros dos gauchos; en el supuesto Monvoisin, hay también dos gauchos, el uno a pie y el otro montado, que conversan, totalmente ajenos a la labor de la faena.

Se nos objetará que esta acuarela es de Monvoisin por llevar su firma, pero no hemos de olvidar que hubo otrora un mulato llamado Castro, del Partido de San Martín, quien falsificaba obras pictóricas, precisamente de la época de Rosas, poniendo al pie de las mismas las firmas de tales o cuales pintores. La treta es vieja y, en 1923, conocimos en Sevilla a quien se ganaba no pocas libras esterlinas poniendo a óleos, más o menos discretos, el nombre *de* Murillo. Algunos años, después, y en esta misma ciudad de Buenos Aires, nos refería el medallista Jorge Lubarry cómo un caballero, coleccionador o negociador de cuadros de arte, le llevaba no pocos para que les pusiera tales o cuales

firmas.

*Nos* faltan palabras para elogiar la cordura de David James, pero en algunos casos, como en el de la acuarela que acabamos de recordar, habría sido conveniente expresar el porqué la consideraba espúrea. Otro tanto hay que decir del pintor Fernando García del Molino, que los Sres. Solé y Gutiérrez consideran que fué pintado por Monvoisin, mientras que otros opinan que es un autorretrato de aquel gran artista, y Pagano sostiene que es obra del mismo, pero no su autorretrato. Creyó, sin duda, David James que era más sensato no entrar en tal entrevero de opiniones, poco fundadas o tal vez muy infundadas.

Hemos de anotar también que otro gran mérito de la monografía de David James, y que pone en evidencia su buen sentido crítico, es el de no aceptar la autenticidad de un cuadro por los solos díceres de los poseedores de los mismos. Nada más lógico que los dueños de viejos óleos quieran atribuirlos a eximios artistas, lo propio que saben hacerlo, y con grande habilidad, los rematadores y vendedores, pero nada más lógico también que el poner en cuarentena las afirmaciones tan apodícticas de los poseedores de cuadros, aun cuando aseveren, como suelen, que siempre se ha dicho que era de tal o cual autor. Sólo cuando a la tradición, seria y continuada, se agregan pruebas intrínsecas podrá el crítico de arte manifestar la posibilidad de que tales o cuales cuadros puedan ser de tal o cual artista. A nuestro ver, ni para la atribución a Monvoisin del óleo que representa a Agustín de Pinedo, hay suficiente base para considerarlo obra suya. Menos aún, claro está, se podrá considerar del artista francés el óleo de Juan B. Rolón, atribuído a Goulu, no ciertamente por algunos guardianes del Museo Histórico, que no tienen otra obligación, que la de mirar por la conservación de las cosas, sino por los directores de aquel Museo. A nuestro ver esa pieza no parece ser de Goulu, aunque los Directores, así lo hayan sostenido, pero tampoco existen razones para atribuírselo a Monvoisin. David James, como es obvio, ni entra ni sale en este punto.

Donde entra, y con muy buen pie, es en otro punto que nadie, antes de él había esclarecido, y no han faltado autores que lo han oscurecido. Nos referimos a la contradicción existente entre el título y el cuadro de los *Dos esposos en el Paraguay,* como lo rotula David James, o *Esposos paraguayos*, como lo denominan Solá y Gutiérrez. Varias veces hemos visto y apreciado ese óleo, existente en la colección Santamarina, y siempre nos ha intrigado su título, ya que no hay rasgos algunos paraguayos ni en el esposo ni en la esposa. Uruguayos o argentinos, bien pudieran ser, pero paraguayos, no. Y ¿por qué los denominó Paraguayos? No hay que olvidar que no sólo en 1842, cuando pintó Monvoisin su primer óleo con ese título, pues dos veces pintó Los Esposos Paraguayos, sino todavía en 1860, cuando pintó el segundo de los mismos, era bastante corriente en Europa la vieja nomenclatura por

la que se conocía, con el nombre de Paraguay, todo lo que es ahora Paraguay, Uruguay y Argentina. Ante esta realidad, es razonable, no que se cambie el título puesto por el autor a su cuadro, pero sí el que se ilustre a los lectores sobre el punto.

David James así lo hace. *Esta tela, de tamaño natural,* nos dice *él, muestra, según el catálogo del Salón de París de 1859: "Dos esposos en el Paraguay: Después que los indios de las pampas (República Argentina) masacraron a sus hijos, se ven obligados a huir de sus enemigos". En realidad (esa realidad prosaica que siempre es alterada por el espíritu y la mano del artista), estos dos personajes criollos eran el jefe de los peones del fundo de Los Molles (en Chile) y la nodriza chilena de la pequeña María Luisa, hija de Gastón-Raimundo ... "* (p. 90) .

Para que la información fuera completa, sólo faltaba que David James hubiese agregado que Monvoisin jamás estuvo en el Paraguay, que la leyenda aparecida en el catálogo de la Exposición de 1869 fué redactada o sugerida por él, y que, en definitiva, los Dos Esposos Paraguayos, como se deduce no sólo de los rasgos étnicos de ambos consortes, sino también de la mencionada leyenda, son esposos argentinos según la mente de Monvoisin, o esposos chilenos, según la realidad étnica, pero no eran paraguayos.

Pero la preciosa monografía de David James no está exenta de fallas, algunas harto serias y, en obras de este jaez, imperdonables. La más grave, aunque no de tanta gravedad en él como en los señores Solá y Gutiérrez, ya que éstos se consagraron con especial dedicación a los cuadros de Monvoisin y hasta consignan un Catálogo de los mismos (las 44 pp. finales), es la omisión de las medidas de las diversas piezas. Sólo por descuido, al parecer, nos indican en dos o tres ocasiones los señores Solá y Gutiérrez las correspondientes medidas, como en la p. 24. De la casi totalidad de las piezas, estamos enteramente a oscuras por lo que respecta al tamaño de las mismas.

El grado a que han ascendido entre nosotros los estudios de historia crítica no nos permite persistir en los viejos procedimientos de primitivismo indígena. Hoy día hasta los catálogos de remate aducen las medidas, cuanto más las obras serias. Nada de todo esto hallamos en David James y sólo un asomo hallamos en Solá y Gutiérrez. Tal vez se deba a que estos autores no hayan podido ver y tomar por sí, o por otras personas capaces, las correspondientes medidas. Cierto es que, en algunos casos, como en el del óleo de Doña Milagros M. de Sánchez, los señores Solá y Gutiérrez no sólo no han podido ver y medir el original, pero ni han podido contar con una buena fotografía, ya que tuvieron que valerse de la reproducción aparecida en las *Notas* de que es autor Alvarez Urquieta. Y ¡cómo ha desmerecido ese óleo! Tanto, que uno llega a sospechar que se trata de otro lienzo diverso.

Si David James, lo propio que los señores Solá y Gutiérrez, no han estado a la altura de la crítica

en ese sentido, es él más culpable que ellos en ocultarnos los procedimientos poco artísticos y demasiado industriales, del ponderado artista francés. Solá y Gutiérrez, en efecto, citan el testimonio de Barros Arana, según el cual *el taller de Monvoisin tomó en Chile casi los caracteres de una fábrica; tal era la rapidez y manera con que ejecutaba los trabajos. Aquel artista estaba asociado a una joven francesa llamada Clara Filleul, que tenía una parte principal en el trabajo de los retratos, que era el que daba más movimiento y más utilidad al taller. Monvoisin pintaba las cabezas y, en ocasiones, delineaba o bosquejaba los cuerpos, que su asociada se encargaba de pintar*.

Lamentamos que David James haya desconocido estas expresiones de tan buena fuente como es Barros Arana, pero celebramos inmensamente que Solé y Gutiérrez las hayan sacado del olvido, ya que ellas explican tantas anomalías como hallamos en algunos óleos de Monvoisin. Era un gran pintor, sin duda alguna, pero sólo *in partibus*, esto es, sólo en los rostros y, a las veces, en algunos otros rasgos. La fiebre del oro, el afán de enriquecerse a toda prisa, hizo que convirtiera en fábrica de cuadros lo que debió de ser templo de arte.

Esta triste realidad, no queda justificada con el ejemplo de otros artistas que emplearon ese mismo método mercantil, pero explica por qué algunos óleos que, según todas las señas, son de Monvoisin, no están a la altura del resto de su producción, como es el caso del retrato de José Miguel Infante.

Aunque ha sido siempre nuestro empeño conservarnos dentro de lo histórico, que es nuestro campo de acción, prescindiendo de lo netamente artístico que está al margen de nuestra especialidad, consideramos de poca categoría este óleo tan ponderado por críticos a quienes creíamos artistas de profesión y no historiadores de circunstancia. Con toda razón afirman los señores Solá y Gutiérrez, haciéndose eco de lo que dijo Vicuña Mackenna, que Monvoisin *sabía ser grande, mediocre o malo, según su capricho, su ganancia o su gloria*.

Inferior en este punto a sus predecesores argentinos, los supera inconmensurablemente David James en lo que respecta no al número ciertamente, pero sí a la perfección gráfica de las reproducciones. Contó evidentemente con buenas fotografías, dió con buenos grabadores y tuvo la suerte de lograr un excelente impresor, mientras que los señores Solá y Gutiérrez o contaron, en no pocos casos, con originales deficientes, o el grabador fué malo, o el impresor fué peor. Una obra de tantas ínfulas como la publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes, y trabajada con tanto empeño por dos distinguidos aficionados al arte, merecía mayor preocupación por lo que era primordial: la fidedigna representación de los cuadros. Si alguien sospecha que exageramos, rogamosle que haga un rápido cotejo de El Gaucho Federal, ed. James y ed. Solá y Gutiérrez, como

también del Soldado de la guardia de Rosas, ed. James y ed. Solá y Gutiérrez, y, sobre todo, cotéjese Los refugiados del Paraguay (1859), ed. James, donde todos los pormenores son bien apreciables, y ed. Solá y Gutiérrez, donde una noche oscura parece velar hasta los rasgos más prominentes de los rostros.

James nos ofrece, y es la postrera de las ilustraciones que tanto avaloran su libro sobre Monvoisin, una litografía que el mismo artista hizo del cuadro de Elisa Bravo o la Naufragée, incomparablemente superior a los dos grabados harto endebles, publicados por Solá y Gutiérrez, y que son obra de Augusto Trichón. Aunque inspirados en la mencionada litografía de Monvoisin, son obra exclusiva de Trichón, por más que al pie de la una se lee Trichón-Monvoisin y de la otra Monvoisin-Trichón.

Muchos otros son los méritos de esta monografía de David James, ya se le considere en sí misma, ya se le estudie en parangón con la de los señores Solá y Gutiérrez, pero no hemos de extender más esta nota bibliográfica. Sin padrinos de ninguna clase, sin advertencia alguna de índole galeata, sin pretensiones ni ínfulas desmedidas, ha salido esta obrita de los talleres de Emecé y ha merecido el aplauso unánime de parte de los historiadores, y suponemos que también de parte de los artistas, y ese aplauso se lo ha conquistado muy principalmente por la mesura, por la prudencia, por el *common sense*, de que da tantas y relevantes pruebas en todas sus páginas.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

ENRIQUE MARCO DORTA, *Viaje a Colombia y Venezuela*, 80 pp., 43 lám. (70 ilust.) . En 49. Imprenta y Editorial Maestre, Madrid, 1948.

De regreso de su viaje a Colombia y Venezuela realizado en 1947, Enrique Marco Dorta publicó sus impresiones histórico-artísticas, como las define él mismo en el subtítulo de su obra, que nos muestra una vez más la fina sensibilidad y las dotes de penetrante observación del Director del Laboratorio de Arte, de Sevilla.

Este viaje es un complemento de otro anterior, de cuyo resultado son fiel expresión los magníficos capítulos que al arte de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia dedica el autor en el primer tomo de la obra de Angulo-Iñíguez: *Historia del Arte Hispano-Americano.* Es éste, indudablemente, el motivo por el cual el arte y la arquitectura venezolanos abarcan, frente a los de Nueva Granada, una

extensión que no es proporcional a su importancia.

El estudio del arte de Colombia se refiere a los edificios de Cartagena de Indias, posteriores al siglo XVI, al arte de Medellín, de Antioquía, de Honda y, finalmente, a completar la información de la arquitectura bogotana.

Recalca el autor en las líneas con que prologa la obra, que sólo se propone adelantar una memoria descriptiva del viaje, anunciando que una vez concluido el proceso de estudio del material reunido, insistirá en estos temas, en futuros estudios y monografías. Esperamos, pues, ávidamente, esos trabajos, que una vez más demostrarán que sólo la paciente búsqueda de antecedentes y la minuciosa observación *in situ* pueden acreditar la indispensable seriedad y valor históricos que en el terreno del arte debe ofrecer necesariamente una obra de verdadera jerarquía.

El libro comienza exponiendo, luego de la fugaz estadía del autor en San Juan de Puerto Rico, la arquitectura de los viejos conventos de Cartagena, levantados en el siglo XVII, para reseñar de inmediato las características de la iglesia de la Compañía, colocada bajo la advocación *de* San Pedro Claver, fijando su atención en la presencia de un piso superior en las naves laterales, disposición que afirma fué *empleada posteriormente en la Catedral de Montevideo y con una solución arquitectónica más modesta en la iglesia de San Ignacio de Popayán.* Cabría agregar que también el Hermano Juan Kraus empleó esta solución en San Ignacio de Buenos Aires y, por cierto, con proporciones de mayor consideración que en los ejemplos citados.

Luego de referirse al Palacio de la Inquisición y a otros edificios de Cartagena, la obra nos presenta dos planos de gran interés, pertenecientes a la primitiva catedral de Bogotá, ambos inéditos, si bien uno de ellos —el que lleva por fecha 1575, que es, entre los conocidos, el plano más antiguo existente en nuestro continente de un edificio americano levantado bajo el dominio de España— es presentado, desde hace varios años en una proyección luminosa en la cátedra de Historia de la Arquitectura, del Profesor Buschiazzo.

Reseña de inmediato, el autor, la iglesia de San Ignacio, *de* Bogotá, en la que varios cuadros de influencia zurbaranesca llaman su atención. Ya en otras oportunidades se ha creído ver la influencia del maestro de Fuente de Cantos o de sus discípulos en obras que se hallan en monumentos americanos. Recordemos que el Marqués de Lozoya atribuye a Zurbarán algunos de los cuadros existentes en San Francisco *de Lima* y se refiere también a una colección de copias que se hallan en el convento de la Buena Muerte, de la misma ciudad. Asimismo, Angulo, al analizar los lienzos del

Apostolado de la iglesia de Santo Domingo, de Guatemala[23], los acredita como surgidos del taller del maestro. El Santo Tomás y el San Judas Tadeo, que Marco Dorta nos muestra en su obra nos hacen ver una vez más el innegable predicamento de que debió gozar Zurbarán en la pintura hispanoamericana.

En su comentario sobre la arquitectura de *Nueva Andalucía,* la que es considerada —como en rigor de verdad así ocurre— como *un país completamente virgen a la investigación artística,* el autor se ocupa, en primer término, de la Catedral de Caracas, de la cual afirma: *La torre, reedificada después del terremoto en 1766, se concluyó cuatro años después; su influencia en otras de Venezuela ya fué señalada por Buschiazzo. Cabría* agregar, a través de lo que dice Möller[24], que aun sufrió la torre una reparación posterior, luego del terremoto *de* 1812, para continuar usando esta *cronología sísmica.*

Al referirse a Coro, nos muestra dos planos muy interesantes por cierto, de San Francisco y de la Catedral, que prolongan, afirma, la serie de las catedrales de Colombia del siglo XVI.

La monografía termina estudiando las iglesias del Tocuyo: Santo Domingo, La Concepción y San Francisco, siendo interesante ver en la última de las nombradas, la unidad obtenida en su fachada barroca, pese a estar constituida, como lo hace notar Marco, de tres portadas independientes.

El trabajo está redactado en el estilo impecable de Marco. Alguna vez hemos dicho en este sentido, que el molde en que debe encuadrarse por su misma naturaleza toda obra histórica, no implica colocarse fatalmente al margen de una expresión que por su fluidez y su belleza mismas contribuyan a realzar la exposición histórica.

Desgraciadamente es harto frecuente el desarrollo de teorías estéticas en un lenguaje frío, sin vida, que parece denotar en el mejor de los casos un espíritu sensible exclusivamente a captar la belleza del objeto estudiado e inepto para reflejar en expresiones galanas las sensaciones recibidas.

RAÚL GONZÁLEZ CAPDEVILA.

---

[23] DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ: *El Apostolado zurbaranesco de Santo Domingo de Guatemala,* en Archivo Español de Arte, tomo XXII, núm. 86, pág. 169, Madrid, 1949.

[24] CARLOS M. MÖLLER**:** *La Catedral de Caracas,* en Arte en América y Filipinas, Cuaderno 3, págs. 75-84. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1949.

# INDICE

Harold E. Wethey:

*Retablos coloniales en Bolivia* ..... *8*

Francisco Abbad Rios:

*El maestro románico de Agüero* ..... *23*

Mario J. Buschiazzo:

*Dos monasterios de clausura en Córdoba* ..... *44*

Ricardo Mariátegui Oliva:

*La Catedral de Puno* ..... *67*

Héctor Schenone:

*Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia* ..... *77*

Alfredo Benavides R.:

*La iglesia de Algarrobo* ..... *113*

Guillermo Furlong, S. J.:

*Juan Manuel López, arquitecto e ingeniero* ..... 124

Relaciones documentales ..... 162

Notas bibliográficas ..... 176

ANALES, Nº 3,
*se acabó de imprimir*
*en los talleres gráficos de*
*Domingo E. Taladriz, San Juan 3875,*
*Buenos Aires, el 27 de diciembre*
*de 1950, año del Libertador*
*General San Martín.*

## PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino,* 1947.

*Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* Nº 1, 1948 y Nº 2, 1949.

ADOLFO L. RIBERA y HÉCTOR SCHENONE: *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata,* 1948.

VICENTE NADAL MORA: *El Azulejo en el Río de la Plata, Siglo XIX,* 1949.

K. J. CONANT: *Arquitectura Moderna en los EE. UU.,* 1949.

## PUBLICACIONES EN PRENSA

P. GUILLERMO FURLONG, S. J.: *Mapas, Planos y diseños existentes en el Archivo General de la Nación.*

JUAN GIURIA: *La Arquitectura en el Paraguay.*

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

*Director*

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
AA