UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

9

1956

Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

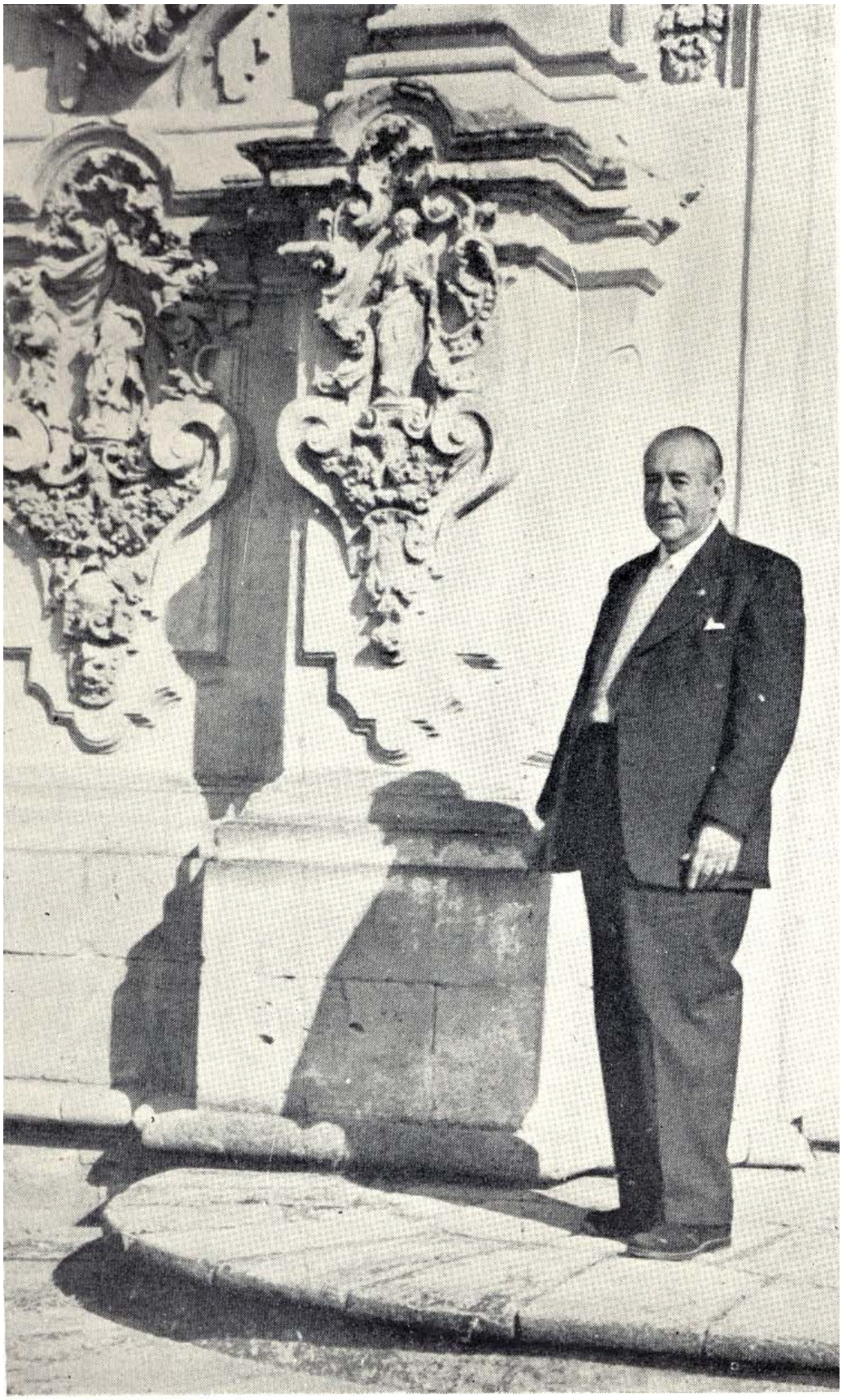
9

1956

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE



Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955).

MANUEL TOUSSAINT Y RITTER

(1890-1955)

EL 22 de noviembre de 1955 falleció en Nueva York don Manuel Toussaint y Ritter, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La muerte le sorprendió en viaje de regreso a su patria, luego de haber asistido al XVIII Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Venecia. El Instituto de Arte Americano se hace un deber en encabezar este número de sus ANALES con una noticia recordatoria de quien fuera, no sólo un maestro indiscutido en las disciplinas histórico-artísticas americanas, sino también el promotor de la fundación de los Institutos dedicados a estas investigaciones en nuestro continente.

En 1930 se creó en Sevilla la primera Cátedra de historia del arte hispanoamericano, origen del hoy Laboratorio de Arte de la Universidad hispalense. Cuatro años después, Manuel Toussaint hacía otro tanto en México, naciendo así el Laboratorio de Arte, transformado luego en Instituto de Investigaciones Estéticas. Cuando en 1937 concurrió Toussaint al II Congreso Internacional de Historia de América, celebrado en Buenos Aires, presentó una ponencia propiciando la creación de organismos similares en todas las Universidades de América, y sabiendo que estos proyectos si no se los apoya con hechos concretos suelen dormir en los archivos, en el viaje de regreso a México se dedicó a crear el clima propicio, interesando a profesores y autoridades de las capitales que iba visitando. La tarea no era fácil, y exigió largos años de esfuerzos denodados, hasta que finalmente el plan que nos habíamos trazado quienes estábamos dedicados a estas disciplinas se concretó en 1946 con la creación del Instituto de Arte Americano de Buenos Aires, seguido después por los de

Montevideo y Santiago de Chile. Queda así aclarada la participación que cupo al lamentado maestro en los orígenes de nuestro Instituto.

Don Manuel Toussaint y Ritter nació en México D. F. el 29 de mayo de 1890, cursando estudios en la Escuela Normal, Escuela Nacional Preparatoria y Escuela Nacional de Bellas Artes. Su brillante carrera académica puede resumirse así: en 1920, Secretario de la Universidad de México, durante el Rectorado de José Vasconcelos; 1923, Director del Departamento de Bellas Artes; 1944-54, Director de Monumentos Coloniales y de la República; 1946, miembro de El Colegio Nacional; 1948, Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina; 1953, Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional Autónoma de México; 1954, Académico de la Lengua.

Estas distinciones no son sino el reflejo de la extraordinaria labor desarrollada por Toussaint en el campo de la investigación artística y de la literatura. Su producción es vastísima, alcanzando la cantidad de 257 títulos, que abarcan desde el arte precolombino hasta la poesía. Entre los principales libros suyos citaremos: *Saturnino Herrón y su obra,* 1920; *Tasco, su historia, sus monumentos,* 1931; *La litografía en México,* 1934; *La pintura en México durante el siglo XVI,* 1936; *Paseos Coloniales,* 1939; *Pátzcuaro,* 1942; *Arte Mudéjar en América,* 1946; *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano,* 1948; *El Arte Colonial en México,* 1948; *El arte flamenco en Nueva España,* 1949; *La Catedral y las iglesias de Puebla,* 1954. A la iniciativa de Toussaint se debe la monumental Historia del Arte en México, en tres volúmenes, escrita conjuntamente con Salvador Toscano y Justino Fernández; su *Arte Colonial en México* (1948), que acabamos de citar, es el tomo central de esta estupenda trilogía que honra a la cultura mexicana.

Además de estos libros sobre artes figurativas, deben mencionarse otras obras suyas sobre temas literarios, reveladoras de las múltiples facetas intelectuales que poseía Toussaint: los sabrosos comentarios de sus *Viajes Alucinados* por España (1924) ; sus impresiones sobre *Oaxaca,* la romántica ciudad verde (1926) ; las selecciones comentadas de poesías de José Asunción Silva (1917), Enrique

González Martínez (1920), Sor Juana Inés de la Cruz (1928), y recientemente un delicioso libro de aventuras infantiles, *Pipiolo en el bosque de Chapultepec* (1954) .

A esta enorme labor agregábanse las condiciones personales de Manuel Toussaint. Quienes fueron sus amigos no podrán olvidar la generosidad con que brindaba apoyo a todos los investigadores que acudían a pedir su guía y consejo; el entusiasmo que ponía en sus líricos arrebatos en defensa de los monumentos mexicanos; la cortesía exquisita con que acogía y acompañaba a los estudiosos que fueron a conocer las bellezas de su patria. Su amplitud de espíritu y fina sensibilidad le hicieron apreciar por igual toda la gama del arte, desde los jades mayas hasta la pintura de Henri Matisse, y como índice revelador de ello, debemos recordar que fue uno de los primeros que aceptaron el movimiento contemporáneo de la arquitectura mexicana, haciéndose proyectar su casa por el Arq. Juan O'Gorman, en épocas en que las formas de vanguardia levantaban resistencias.

Con la desaparición de Manuel Toussaint y Ritter la cultura hispanoamericana, y especialmente la de México, ha sufrido una irreparable pérdida. Este Instituto, en cuyos ANALES más de una vez figuró su firma, rinde homenaje al colaborador, al catedrático, al amigo irreemplazable desaparecido.

LA DIRECCIÓN

APOLOGIA DEL ARTE BARROCO EN AMERICA *

HABLO en nombre de un Continente. Gran audacia es ello. Pero es necesario intentarlo. América reclama un estilo artístico propio que la distinga dentro del arte de las demás partes del mundo. Me refiero a la América colonial. La manifestación más grande de este Continente en lo que a arte toca, ha sido en esa época el arte barroco. Lo ha sido porque, siendo igual en su esencia, es diverso para cada país. Porque es la manifestación de arte que lleva en el fondo un sentimiento religioso más vivo, más intenso, más dramático. Después del arte barroco cada país busca su propio arte. América no es ya una sola entidad. Es un conjunto de naciones con una raíz común; pero cuyos frutos se han diversificado bajo distintos climas que corresponden a diversas latitudes.

Esta diversificación artística se debe a que en la actualidad no nos movemos dentro del criterio de lo que llamamos estilos históricos. Florece, como rosa nunca marchita, la personalidad artística; el espíritu de creación individual cada vez es más intenso y cada vez es más imperioso; pero no existe el criterio de escuela artística. El artista de hoy expresa los sentimientos del pueblo sólo en cuanto él ha surgido de ese pueblo, pero, una vez realizada la creación, él mismo impone su arte al pueblo del que surgió.

Hablo únicamente del arte barroco. El concepto ha sufrido variaciones que lo han alejado de su origen; así, de estilo histórico pasó a ser, adjetivándose, una modalidad aplicada a otros estilos; más tarde se tomó lo barroco como una idea general que se podía aplicar a todas las manifestaciones artísticas; después se hizo del barroco una actitud especial del espíritu para concluir con el barroco como una modalidad vital, capaz de regir nuestros sentimientos y hasta nuestras ideas.

---

* En homenaje al maestro desaparecido, y como expresión de su definida postura frente al panorama y problemas estéticos de América, reproducimos las palabras que pronunciara en 1943, en la Tercera Conferencia Anual de Estudios Latino-Americanos convocada por la Universidad de Texas.

Si América presenta, como ningún otro sitio, el ejemplo de una trabazón estrecha entre el barroco como modalidad del espíritu y el barroco como expresión artística, se debe a que es precisamente el barroco la propia manifestación artística de América. Si estudiamos, aunque sea sin profundizar, el carácter de los pueblos de América y por otra parte las condiciones del arte barroco que florece en el Continente, vemos que hay una unión íntima entre ellos, al grado de confundirnos y dudar si el arte surgió de la psicología del pueblo, o si fue el pueblo el que modificó su manera de ser frente a las producciones barrocas.

Florecía en América un arte propio de cada pueblo cuando los europeos sojuzgaron el Continente. Los indios trabajaban con un cuidado y una minucia no igualados. Su técnica era perfecta para las escasas herramientas que poseían. Pero todos creían que la gran misión del arte era ensalzar a la divinidad, que a los hombres sólo era dado adquirir como un don de los mismos dioses. La guerra misma llegaba a ser una obra de arte cuyo objeto era obtener víctimas que ofrendar a la divinidad. Los guerreros se ataviaban en tal forma, que sus combates parecían una lucha de símbolos.

Desde el punto de vista espiritual, la conquista representa la incorporación del nuevo mundo a la cultura de Occidente. El primer instante es de choque; no existe asimilación; las dos culturas se sobreponen; el fondo es uno, las formas y la técnica otras. Muere en América la Edad Media; el Renacimiento se implanta como algo suntuoso y decorativo, sensual y acariciante. Pero eso, todavía, no es América. Es Europa que está agotando sus recursos, vendiéndolos, exportándolos a ricos compradores. El oro y la plata surgen de las minas para henchir los arcones europeos a cambio de pinturas y estatuas, brocados, terciopelos, damascos, guadameciles, joyas y pedrería... y, además, de artistas. Artistas cuyo bagaje pagano ha de sorprender a los rudos colonos que, no más ayer, se desciñeron los yelmos y los almetes, las corazas y las grebas de la conquista. Pero eso, todavía, no es América. El corazón recóndito de América se refugia en aquellos trabajos hechos al

parecer por dedos inmateriales; los mosaicos de pluma; o por el hacha neolítica, a escondidas; los dioses cristianos tallados en formas idólatras.

El hombre latino echa raíces en la tierra que le da de comer con más fuerza que muchos vegetales que de ella han surgido. El hombre latino ama la tierra donde nació, como su propio elemento. Así sea en los riscos inaccesibles y helados de Bolivia, en las selvas misteriosas del Amazonas, en el benigno Valle de México, o en la inhospitalaria costa del Golfo; en los desiertos quemantes de Arizona, o las inacabables pampas argentinas; donde quiera, contra el rigor del meteoro, se levanta, como égida y escudo, la "suave patria" siempre suave, siempre dulce y tierna para el que sufre como para el que goza.

Cuando esto acontece, América ha nacido en veinte retoños de un mismo fecundo tronco: España.

No se ha determinado aún científicamente cuáles son las características de América por lo que se refiere a la psicología de sus pueblos cuando éstos logran diferenciarse de sus fundadores. Fuera de lugar sería intentar la solución de ese problema aquí; debemos marcar sólo características generales para deducir de ellas la razón de ser de este arte barroco. Desde el punto de vista étnico puede decirse que sólo hay dos grupos: europeos e indígenas. Los europeos conservan la pureza de su raza ya que han nacido en España, pero hay otros que han nacido en América; éstos son los criollos que más tarde independizarán sus países y formarán las nacionalidades. Oficialmente todos son españoles. Los indios existen también en su pureza original, remontados en sus pueblos lejanos, o se mezclan entre ellos y con los europeos; esta segunda modalidad es la del mestizo que adquiere muchas formas en cada país.

En el plano social únicamente hay dos categorías: los caballeros y los villanos. El espíritu caballeresco informa los ideales de la casta privilegiada. Ningún pueblo fue más caballeresco que el español. El lema de aquellos hombres: "Por mi Dios, por mi rey y por mi dama", encierra el evangelio de sus virtudes; son fundamentalmente religiosos, leales y enamorados. La norma de conducta del

caballero es el honor; el honor es prenda que ennoblece y obliga, es causa de grandes hechos generosos y de la magnificencia que cada uno posee. Pero el sentimiento del honor, exagerado, degenera en libertinaje y eso acontece en América. Las manchas al honor deben lavarse con sangre, es decir, se justifica un crimen. El honor obliga a no trabajar en viles menesteres y se llega a una ociosidad perniciosa. El honor exige la selección más rigurosa de nuestras amistades y en nuestras uniones, de manera que se goza en menospreciar al semejante. El honor exaltado viene a constituir el orgullo que menosprecia injustificadamente lo que no está de acuerdo con nosotros. El caballero en América, si no es un hombre rico que haya heredado una mina o hacienda, no tiene más recurso que la iglesia o los empleos innumerables de gobierno. Sólo mucho tiempo después se aceptará el comercio y la agricultura. Sus características espirituales basadas en las consideraciones anteriores son, sumándose a ello las del pueblo español, como sigue: es religioso fundamentalmente, pero su religión obedece no a los principios que informaron a las viejas religiones. Casi podría decirse que hay una teología especial hecha para ellos. Su religión es ostentosa, se manifiesta en riqueza externa y en ceremonias más que en mortificaciones y meditación; llega a creer que el dinero lo puede todo y que el sepulcro en una iglesia para el noble señor y sus descendientes es ya la puerta para la gloria, aunque las conciencias de los que entran por esta puerta no vayan del todo limpias.

La psicología de las clases bajas de América es fácil de definir. Los mestizos se consideran como los legítimos descendientes de los indios y por tanto enemigos de los europeos que han venido a usurparles sus propiedades y sus tierras. Hay que hacer todo el mal posible al europeo, hay que obtener a costa de él todo lo posible. El espíritu de robo que se achaca a muchos pueblos de América parece explicarse por esta causa: ellos roban a los que creen que antes les han robado todo y así su robo no es delito: "ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón". La clase baja de México constituye lo que en la época colonial se llama el "leprero" y en la actualidad "el pelado". Es la hez de la sociedad, vive a costa de ella y procura hacer

todo el mal posible. Es religioso, a su modo, de un fatalismo exagerado y de un desprecio a la muerte que no tiene límites. "Si me han de matar mañana, que me maten de una vez". De allí su valor no igualado para defender lo que él juzga sus derechos. Es enamorado, pero de un amor terriblemente sanguinario y celoso. Es amigo de fiestas como todos los habitantes de la colonia. Las ferias de diversos pueblos son famosas, fiestas que con un fondo de religión amparan todos los desórdenes y todos los libertinajes posibles. Como todos los mexicanos es muy dado a la música; las "serenatas", las "mañanitas", los "gallos", forman parte habitual de su vida. Canta; sus canciones son de una tristeza y de una melancolía fundamentales. Halla la alegría en el vino, pero es una alegría macabra. Quizás nadie haya representado mejor esta psicología del pueblo mexicano que el genial grabador Posada, cuyas dotes básicas: la fecundidad prodigiosa de su imaginación y el carácter macabro de su arte, lo consagran como el mejor retratista de la vida de México a fines del siglo XIX.

De estas consideraciones surge la evidencia de que es el arte barroco el que se amolda más a estos espíritus que ningún otro. No es, desde luego, un arte original, sino propiamente un arte mestizo. Es curioso ver que los tratadistas citan a los filósofos más inadecuados para el caso, a Séneca: "lo difícil es inventar: una vez inventado algo, fácil es añadir". *Facile est inventis addere.* No ven que en esa cita de Séneca está la condenación del propio barroco porque él nada ha inventado, todo lo ha añadido. No es un arte de orden y mesura el barroco, es la expresión imaginativa del espíritu que alcanza grandes vuelos. Además, la opresión política en que se encontraban los pueblos de América en la época colonial respecto a la expresión del pensamiento, me sugiere la hipótesis dé que es en esta manifestación de arte donde se desborda su espíritu oprimido y donde lanza como una protesta toda la fuerza de su fantasía, todo el sentimiento de su alma, haciendo que su plegaria religiosa fuera a la vez un grito de rebelión.

Es el barroco, arte profundamente religioso, ya lo hemos dicho; pero no es una religión de ascetismo, también lo hemos dicho; es una religión que en vez de

refugiarse en el fondo del espíritu para meditaciones y sacrificios, se desborda constantemente en cánticos deshechos y luminosos, cristalizados en sus templos y retablos. Es indudable que existió una teología especial para estas épocas, diversa de la clásica teología antigua. Yo me pregunto a veces si estos coruscantes retablos, cuajados de imágenes y de símbolos, no encierran ellos mismos una teología, porque no basta verlos, es necesario meditar acerca de ellos: "necesitan volver sobre sí los ojos, porque como lo que se ofrece a la vista es tanto y todo se representa a un tiempo, es la reflexión muy necesaria, so pena que el pasmo triunfe de la vista", dice un escritor tratando de un edificio barroco. Esperamos que algún día se nos presente un estudio teológico de esta época para poder compaginar el fondo recóndito de la religión con estas expresiones materializadas.

El fondo del arte barroco es el mismo arte clásico que se ha ido transformando a impulsos de un germen interior de fantasía y de lujo. Los mismos escritores barrocos, cuando hablan de sus obras, se expresan de ellas como si se tratase de estructuras clásicas: basas, capiteles, cornisas, frisos; como si un Partenón hubiese recibido un vendaval de tallados dorados que lo hubiesen revestido íntegramente.

Hablando de técnica, el barroco se individualiza por el retorcimiento de la forma, la exageración de los perfiles, el olvido de las proporciones y el ningún respeto a la mesura y a la discreción. Al ver estas iglesias, estos retablos, estos púlpitos, nos viene la idea de que el arte indígena, prodigio de complicación, ha resurgido aplicándose a construcciones levantadas para el dios vencedor. Aparte de casos concretos en que el barroco es plenamente indígena, en los mismos ejemplos de obras que no son de carácter indígena, existe la misma minucia, el mismo horror al vacío que en los tallados de monolitos indígenas. Por eso el barroco es el arte de América. Las antiguas culturas han venido a sumarse al europeísmo importado y han constituido así una nueva modalidad artística, profundamente diversas de las que le dieron origen: ese es el arte barroco.

Hablemos ahora de los monumentos barrocos de América. La relación que a seguidas hago no pretende ni ser completa, ni de una crítica ajustada; es más bien una nómina de afectos, una enumeración de recuerdos gratos, hecha por un espíritu reconocido que agradece a América que le ofrezca esta serie magnífica de realizaciones de arte, que viene a ser la expresión de un propio espíritu, y que le permite presentarla a los ojos del orbe como la creación más intensa, más desinteresada, más espiritual del Nuevo Mundo.

Elogio las iglesias barrocas de América cuajadas muchas de retablos sorprendentes. La iglesia del Pilar en Buenos Aires, la Catedral y la Compañía en Córdoba, las Estancias jesuitas cercanas a esa población: Santa Catalina, Alta Gracia y Jesús María. Los restos conmovedores de las viejas Misiones paraguayas. Las iglesias de la Quebrada de Humahuaca, sobre todo la joyita de Yavi.

Elogio las iglesias brasileñas de un barroco gracioso y fantástico, como que provienen del gran barroco portugués. Elogio las iglesias de Bolivia en sus tres magníficos centros: La Paz, Potosí, Sucre. Las iglesias de las orillas del lago Titicaca: en Pomata, en Juli, en llave, en Puno. En ellas la mano del indio ha trazado relieves vegetales de significación admirable. Las iglesias de Cuzco, joyeles de esta ciudad que conserva el prestigio de las dos civilizaciones más ricas de América. Las iglesias de Arequipa en que el barroco anterior se cristaliza en forma definitiva. Las iglesias de Lima, de un barroco peculiar, de gran relieve, adecuado al clima. Las iglesias de Ayacucho y Trujillo. Las iglesias de Quito, de un barroco a la vez sobrio y suntuoso que recuerda nada menos que el barroco jesuítico de Roma. Las iglesias de Colombia, de Venezuela, de Guatemala. Las iglesias de México comenzando por Chiapas, siguiendo a Oaxaca, pasando a Puebla con su barroco policromado de azulejos. Las iglesias barrocas de Tlaxcala hechas al parecer de dulce de almendra. Las iglesias barrocas de Michoacán, la parroquia de Tasco, los templos barrocos de la ciudad de México inolvidable: el Sagrario, la Santísima, San Francisco, Santo Domingo. La corona de templos que se levanta sobre la ciudad de Querétaro: Santa Clara y Santa Rosa, San Agustín y San Felipe. Las iglesias barrocas de Guanajuato,

San Miguel de Allende y Dolores Hidalgo, la catedral de Zacatecas, la catedral del Saltillo. Las iglesias barrocas de San Luis Potosí. Las Misiones barrocas de Tejas y California donde viene a morir esta serie que ha atravesado el Continente.

Elogio la incomparable colección de púlpitos barrocos que se conservan en América. Comienzan en Córdoba, en la Argentina, siguen con el magnífico de Jujuy en el mismo país, florecen en Bolivia, en La Paz, Sucre y Potosí, alcanzan su apogeo en el Cuzco, en el ejemplar maravilloso de la iglesia de San Blas. Florecen en Lima; Quito enorgullécese con los suyos. Los encontramos en Bogotá, en Tunja, en Guatemala y la serie termina decorosamente en el gran púlpito de la iglesia de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, en Chiapas y otros en el interior de México.

Elogio las casas barrocas que se descuelgan por todo el nuevo mundo. Las de Córdoba, Argentina, cuya portada presenta un remate en forma de peineta. Las casas de Salta, con una columna en el ángulo; las casas barrocas de La Paz, en Bolivia, de patio verdaderamente señorial y que ostentan una gran escalinata en su centro. Las casas barrocas de Arequipa, cubiertas de relieves de argamasa; las casas y palacios de Lima en que la del marqués de Torre Tagle es la joya. Las casas de Caracas, de patios acogedores y arcos de múltiples curvas. Las casas de La Habana, verdaderos palacios señoriales con estancias cubiertas aún con alfarjes mudéjares. Las casas de México en su puñado de ciudades coloniales; ya revestidas de azulejos como en Puebla, ya con tezontle severo como en México, ya hechas todas en piedra como en San Luis Potosí, ya bajas y pintorescas como en Oaxaca, o alegres y llenas de ventanales de madera, como en Veracruz. Las viejas casas de Tejas, como la del Gobernador en San Antonio, y las antiguas casas de California también de espíritu barroco.

Elogio los Cabildos de América. Edificios porticados, con una torre en señal de autoridad. El de Buenos Aires recientemente restaurado, el de Salta que se conserva en su estado primitivo, el de Jujuy, el de la Antigua Guatemala, el de

Veracruz, magnífico, también recientemente restaurado, el de Nueva Orleans hecho por españoles y terminado por franceses.

Elogio la escultura barroca de América. Las imágenes populares de las iglesitas argentinas; la obra personal y extraordinaria del Aleijadinho; los cristos milagrosos del Cuzco; la pequeña escultura ecuatoriana; la majestuosa y solemne escultura guatemalteca; la escultura de Puebla, de México y Querétaro; las diminutas imágenes hechas por los santeros de Nuevo México, que constituyen el asombro en colecciones privadas de los Estados Unidos; como si hubiese regresado cinco siglos, el espíritu ingenuo de esos hombres que reproduce cristos y vírgenes de sabor en absoluto medioeval.

Elogio la pintura barroca de América, con sus cinco centros fundamentales. La pintura cuzqueña que nos ofrece crónicas de las costumbres antiguas. La pintura ecuatoriana, la de Colombia, la de Guatemala, la de México. Arte que supo adaptarse a las necesidades arquitectónicas de su época que forma un todo con la escultura y la arquitectura para producir la integridad del monumento barroco.

Es así como esta manifestación del arte barroco une a todos los países de nuestro Continente con un lazo espiritual, más intenso y más efectivo que muchos tratados internacionales o muchas asambleas de política panamericana.

Los hombres de América han sabido expresar los mismos ideales, en el mismo idioma desde hace muchos siglos. El lenguaje lo aprendieron de España, pero España permitió que desarrollasen sus sentimientos propios, como madre generosa a la vez que inteligente, y es así como ahora, libres, siguiendo cada uno la senda que le marca el destino, no puede negar este parentesco común que se expresa en la forma más emotiva: el arte barroco.

MANUEL TOUSSAINT

ORFEBRERIA Y ORFEBRES PRECOLOMBINOS *

Este trabajo de oro, una de las grandes maravillas
de la conquista,...fue otro triunfo de destreza pura,
sin ayuda de medios mecánicos.

GEORGE C. VILLANT.

A partir del cuarto y último viaje de Colón a Tierra Firme en 1502 [1] el destino de las desafortunadas civilizaciones indígenas de América fue fijado inevitablemente. Como hoy, el oro, fácil de arrebatar, era un imán irresistible. La codicia de los españoles, ávidos de oro, y la historia sangrienta y brutal de la conquista ya son partes de un cuento viejo y trillado. Así, en treinta y pico de años los territorios que actualmente abarcan las repúblicas de Panamá, México, Costa Rica, el Perú y Colombia (por casualidad la verdadera zona de orfebrería) cayeron uno tras otro como bolos en un juego y los rapaces conquistadores empezaron a pelear entre sí como buitres sobre una res muerta. Fray Pedro Simón ha señalado que muchos conquistadores tuvieron *muertes desgraciadas y malos fines* [2], gracias a la

* No es posible mencionar aquí a todos los que nos han prestado valiosa ayuda, pero deseo agradecer primeramente a Luis Barriga, del Museo del Oro de Bogotá; a Junius B. Bird, del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York; a E. K. Burnett, del Museo del Indio Americano de Nueva York; a Rebeca Carrión de Girard, antes del Museo de Arqueología de Lima; a Eusebio Dávalos H., del Museo Nacional de México; y a Froelich Rainey, del Museo de la Universidad de Pensilvania, su amabilidad y su cortesía exquisita al permitirnos examinar los tesoros de dichos museos. El Ing. Richard R. Kennedy, Jefe del Laboratorio de Metales de la Fuerza Aérea de los EE. UU.; Herbert Maryon, del Museo Británico; y Leonard Heinrich, Armero del Museo Metropolitano de Nueva York, me proporcionaron datos técnicos de gran valor y finalmente quiero rendir gracias muy especiales a la Sra. Elizabeth K. Easby, mi esposa y ayudante infatigable.

[1] PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA: *Décadas del Nuevo Mundo,* Buenos Aires, 1944, libro IV, cap. I, pp. 232-233; GEORGE GRANT MAC CURDY: *A Study of Chiriquian Antiquities, New Haven,* Conn., 1911, p. 189. El oro rescatado en aquel viaje dio origen a pintorescos nombres geográficos como Costa Rica y Castillo del Oro

[2] FRAY PEDRO SIMÓN: *Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1953, tomo V, pp. 136, 142-144.

envidia, traición y duplicidad entre sí mismos. Recordemos las palabras inmortales de Virgilio en su *Eneida,* ni, 56: *Quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames!.*

Empero nuestro tema actual no trata ni de los triunfos militares de los invasores europeos ni de su desintegración moral, sino de los orfebres desconocidos y erróneamente desdeñados del Nuevo Mundo, y de sus productos. A pesar de los ríos de tinta científica que han corrido sobre la metalurgia indígena, es preciso buscar detenidamente para poder adivinar que los prácticos del arte y oficio de metalistería eran en aquel tiempo seres humanos de gran talento, maravillosa capacidad técnica y destreza increíble. Hay varias razones para este espacio en blanco, tales como: a) los pocos ejemplares de orfebrería indígena que han sobrevivido al robo *al por mayor* de los conquistadores, la destrucción insensata y supersticiosa de clérigos bajo el anatema imponente de combatir al diablo y sus obras, y en siglos siguientes de *huaquería* (saqueo de tumbas indígenas no realizado por arqueólogos profesionales conforme a normas científicas); b) la preocupación de ciertos arqueólogos por hacer *clasificaciones cada vez más perfectas e inútiles* [3] en vez de usar tanto los ojos como la mente que el buen Dios les dio; c) la falta casi total de colaboración entre arqueólogos y metalarios experimentados [4]; d) la ignorancia general (inclusive la de antropólogos y arqueólogos) acerca de los procedimientos básicos y fundamentales de trabajar metales los cuales no han cambiado desde

[3] ALFONSO CASO en el Prólogo de *Introducción a la Arqueología,* México, D. F., 1952, obra de Ignacio Bernal. Las palabras citadas en el texto describen sucinta y exactamente las tablas tediosas e interminables de análisis cuantitativos de objetos metálicos en trabajos arqueológicos. Por muchos datos sobre las propiedades físicas de una aleación particular que dichas tablas suministren a un metalúrgico, no tienen la menor utilidad paré un arqueólogo, a pesar de la creencia felizmente decreciente de que es posible localizar el origen del metal mediante un análisis cuantitativo. Una tal identificación no es posible por una variedad de razones como, por ejemplo, la costumbre de refundir piezas viejas y de distintas regiones frecuentemente en el mismo crisol con materia prima nueva. A riesgo de ser prolijos sugerimos que el tiempo malgastado en tales "clasificaciones" pudiera haberse usado con provecho en exámenes detenidos de los objetos mismos y relatos cabales del tipo ejemplificado por WILLIAM H. HOLMES: *The Use of Gold and Other Metals among the Ancient Inhabitants of Chiriqui*, Bur. Amer. Ethnol., Bulletin N° 3, Wáshington, 1887, y GEORGE GRANT MACCURDY, op. cit. supra nota I.

[4] Deseamos hacer hincapié en el hecho de que para llegar a la verdad sobre civilizaciones antiguas y su desarrollo, los arqueólogos deben cultivar el interés y solicitar la ayuda profesional de técnicos experimentados en la materia particular, sea metalistería, cerámica, mineralogía, o cualquier especialidad técnica similar. Recomendamos al lector el trabajo divertido de THOMAS T. READ: *Metallurgical Fallacies in Archaeological Literature, American Journal of Archaeology,* 1934, tomo XXXVIII, pp. 382-389.

tiempos precolombinos (ni desde los tiempos de los Faraones [5]) ; y e) una curiosa "ceguera" occidental hacia los primeros americanos.

Sin embargo, creemos que es posible esclarecer por lo menos una porción del oscuro cuadro utilizando las pocas fuentes históricas o casi históricas que hay, y el testimonio mudo de un puñado de obras maestras de varias regiones, seleccionadas más o menos arbitrariamente a base de conocimiento personal.

[5] H. GARLAND y C. O. BANNISTER: *Ancient Egyptian Metallurgy*, Londres, 1927; H. MARYON y H. J. PLENDERLEITI: Fine Metal-Work en A History of Technology, Oxford, 1954, tomo I, pp. 622-662. Teniendo presente que los metalarios del pasado no tenían herramientas modernas, se puede aprender mucho de los principios básicos en textos modernos como E. F. KRONQUIST: *Art Metal Work*, Nueva York, 1942; G. H. HART y G. KEELEY: Metal Work for Craftsmen, Londres, 1945; y HERBERT MARTON: *Metalwork and Enamelling,* 34 ed., Londres, 1954.

Fuentes históricas y legendarias

No cabe la menor duda de que desde los tiempos más remotos hasta hoy, el orfebre artístico y joyero ha sido un técnico especializado y dedicado exclusivamente al ejercicio de su profesión. En la época precolombina tuvo un *status* o estado social, económico y aun religioso, en la comunidad. Será obvio decir que en una región tan extensa, con distintas civilizaciones en diversas etapas de desarrollo, hubo variaciones, de modo que las palabras siguientes son nada más que una reseña general y muy simplificada.

En México, el oficio era sumamente honorable y los prácticos formaban un grupo muy estimado por toda la gente [6]. Practicaron su oficio *con exclusión de todo otro trabajo* [7]. Parece que había entre ellos un grado de especialización que habría avergonzado a un sindicato moderno de obreros. Por ejemplo, Sahagún escribió de dos categorías principales que trabajaban el oro: los martilladores y los que fabricaban sus obras por la fundición; y Molina [8] nos da distintas palabras aztecas para "platero que labra oro", "platero que labra anillos" de oro, "platero que labra vasos" de oro, y "platero que hace joyas" de oro. Tenían su propio centro o barrio en Azcapotzalco (del cual nada útil o informativo respecto de orfebrería sobrevivió a la conquista), ubicado a poca distancia de Tenochtitlán, la capital de Moctezuma. También tenían su propio dios *Xipe Totec,* y el castigo para quienes robaban cosas de oro (desacato al dios) era desollarlos vivos en la fiesta horrorosa del sangriento dios [9]. Se cree generalmente que el trabajo de oro llegó al Valle de México tarde y que vino del sur donde hay paralelos estilísticos en Panamá y Costa Rica, pero *Xipe* como dios tutelar suministra otra confirmación puesto que él era originario del sur[10]

---

[6] M. H. SAVILLE: The Goldsmith's Art in Ancient Mexico, Fundación Heye, Nueva York, 1920, p. 117-118.
[7] GEORGE H. VAILLANT: La Civilización Azteca, México, D. F., 1944, p. 152.
[8] FRAY ALONSO DE MOLINA: Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana, edición facsímil, Madrid, 1944, p. 96.
[9] M. H. SAILLE: *op. cit.* supra nota 6, p. 118; CARLOS H. AGUILAR: La Orfebrería en el México Precortesiano, México, D. F., 1946, p. 62.
[10] CARLOS H. AGUILAR: Ibíd.

y hay indicios arqueológicos de que su culto llegó al Valle antes de los aztecas [11]. El oro, cuyo nombre azteca *teocuitlatl* significa literalmente "excremento de los dioses", era un renglón de tributo (en zaga únicamente al jade) pagado a los señores de Tenochtitlán por los pueblos sojuzgados [12]. En contraste con el estado económico de los orfebres del Perú incaico, por ejemplo, los orfebres aztecas de Azcapotzalco podían vender sus productos en el fabuloso mercado de Tlatelolco descrito tan elocuentemente en los relatos contemporáneos a la conquista [13]. Finalmente, según lo que ha sobrevivido en un códice, parece probable que en México (y tal vez en otras partes) el oficio fuese principalmente hereditario, enseñando los padres orfebres a sus hijos.

Al otro extremo del "eje áureo" del Nuevo Mundo estaba el bien organizado país de los Incas del Perú, donde el *kori-camayoc, o* sea el orfebre o "encargado del oro", parece haber ocupado un puesto oficial en la burocracia incaica. Los prácticos del arte y oficio estaban exentos de otras obligaciones públicas y eran mantenidos por los esfuerzos de la comunidad [14]. En una carta personal el doctor Valcárcel nos escribió recientemente, lo que sigue:

... eran "oficiales", es decir, gente al servicio del Estado, full time *...Ha quedado bien establecido que los orfebres trabajaban exclusivamente para el Inca, es decir, para el Estado, porque las joyas y adornos de oro eran concedidos como gracia a los nobles y capitanes. De tal manera, pues; que no había relación directa entre el productor y el consumidor artísticos (por lo menos en lo que se refiere a especies de oro). El sostenimiento económico corría por cuenta del Estado, pues el orfebre no desatendía con otras labores, su oficio.*

Antes de los Incas no sabemos nada en concreto sobre los orfebres del Perú. Los Chimús de la costa septentrional, quienes fueron conquistados en el siglo XV por los Incas, eran metalarios prodigiosos y Delgado relata que *los orfebres chimús*

---

[11] ALFONSO CASO: La Orfebrería Prehispánica, Artes de México, México D. F., 1955, ario III, n° 10, p. 5; GEORGE C. VAILLANT: Op. cit. supra nota 7, p. 103.

[12] E. K. EASBY y D. T. EASBY, JR.: Apuntes sobre la Técnica de Taller Jade en Mesoamérica, Anales del Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1953, n° 6, lám. X (nos. 26, 30-33, y 45).

[13] HERNANDO CORTÉS: The Letters of Hernando Cortez 1519-1526, trad. al inglés por J. B. Morris, Nueva York, 1929, p. 87; BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO: Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España, edición modernizada de Ramón Iglesia, D. F., tomo I, p. 281.

[14] JOHN H. ROWE: Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest, en Handbook of South American Indians, Wáshington, 1946, tomo 2, p. 268.

fueron famosos, a tal punto que los Incas tenían en la Corte a los mejores de ellos para fines de utilidad suntuaria [15]. De vez en cuando hay en la arqueología curiosos e inexplicables espacios en blanco, y uno, señalado tanto por el doctor Valcárcel [16] como por Lothrop [17], es que no obstante el afán de los alfareros chimús de representar en sus obras todas las facetas de la vida cotidiana, hasta hoy no se ha hallado ni una sola representación de sus orfebres. El trabajo de oro en el Perú empezó en tiempos remotísimos (hay ejemplares de la época Chavín y de la de Paracas en el sur, y hay una escuela que cree que la cuna de la orfebrería en América estaba en el Perú) pero hasta ahora nos faltan datos sobre los orfebres.

En Nueva Granada, o sea la república actual de Colombia, región destacada por la excelencia y la abundancia de su orfebrería prehispánica y también cuna de la leyenda de *El Dorado* [18], había un cuento tal vez apócrifo pero a la vez significativo en el sentido de enfocar la atención en el valor y en la alta y preferida categoría de los orfebres. Parece que había un cacique que tuvo en sus dominios muchos orfebres capaces y de gran fama, y él no estaba dispuesto a prestar sus servicios a un cacique vecino a menos que, por cada orfebre prestado, éste le entregase dos súbditos suyos más o menos como rehenes. Al cacique vecino, un hombre lleno de codicia y muy ambicioso de extender su poder, se le ocurrió entregar en cada trueque dos de sus mejores y más valientes guerreros hasta un número de casi dos mil. Desde luego, hubo en breve un *Caballo Troyano* estilo americano [19].

En cuanto a los orfebres de Colombia, Pérez de Barradas hace mención de los *patios de indios* [20]. *Relata* que eran *los sitios donde los indígenas tuvieron instalados los talleres para la fundición y el laboreo de oro, y* lamenta que *no se haya excavado sistemáticamente y con criterio científico uno solo.* Tal vez haya en los *patios de indios* un paralelo con el barrio

---

[15] JUAN JOSÉ DELGADO: Estilos Culturales del Perú Prehispánico, Revista del Museo Nacional, Lima, 1937, tomo VI, n° X, p. 132.
[16] Carta personal.
[17] S. K. LOTHROP: Inca Treasure as Depicted by Spanish Historians, Los Angeles, Cal., 1938, p. 17.
[18] El Museo del Oro, Banco de la República, Bogotá, 1948; Eighty Masterpieces from the Gold Museum, Banco de la República, Bogotá, 1954; D. T. EASBY, JR.: The Colombian El Dorado, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Nueva York, 1954, tomo XII, n° 7, p. 192; J. W. CRANE: Patrimonio de Oro, Américas, Wáshington, 1954, tomo 6,. n° 5, p. 24; The Golden Age of the Age of Gold, Réalités, Paris, 1954, n° 49, p. 32; JOSÉ PÉREZ DE BABEADAS: Orfebrería Prehispánica de Colombia: Estilo Calima, Madrid, 1954.
[19] FRAY PEDRO SIMÓN: Op. cit. supra nota 2, tomo II, p. 303.
[20] JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS: Op. cit. supra nota 18, pp. 38, 261.

especial de orfebres de Azcapotzalco en México o con la sección de metalistería en Chan Chán, en el Perú [21]. A pesar de los muchos estilos y los esmerados ejemplares en la colección del Banco de la República, de Bogotá [22], hay poco que se pueda decir sobre los artesanos que los hicieron. Desde luego se sabe que había comercio entre los Chibchas o Muiscas de la Sábana de Bogotá y tribus circunvecinas, con el trueque de sal y esmeraldas por oro, y que *Chibcha Chun,* el dios de los mercaderes, era también el dios de los orfebres [23]. En Panamá y la América Central no hay nada salvo lo que se pueda deducir de un examen de los objetos mismos, y ellos tampoco nos proporcionan datos sobre la condición social del orfebre, por mucho que muestren de su talento y destreza. Efectivamente desde este punto en adelante tendremos que confiar en la prueba visible de los objetos y en una consideración breve de las propiedades físicas de los metales y de los principios básicos de la metalistería artística.

[21] Véase E. G. SQUIER; Perú, 2ª ed., Londres, 1878, y la fotografía de dicha sección en S. K. LOTHROP: Op. cit. supra nota 17.
[22] Véase obras citadas en nota 18.
[23] FRAY PEDRO SIMÓN, op. cit. supra nota 2, tomo II, p. 241; LOUIS V. GHISLETTI: Los Mwiskas, Bogotá, 1954, tomo II, p. 126; JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS: Les Indiens de L'El dorado, Paris, 1955, p. 331.

Fig. 1.—Orfebrería panameña. Estilo Coclé. Pectoral del dios caimán, repujado y cincelado. Diámetro 20 cm. Fotografía del University Museum, Filadelfia.

Fig. 2. — Orfebreria panameña, probablemente Estilo Coclé. Pectoral de dos guerreros, representaciones antropomorfas del dios murciélago con el caracteristico hocico retroussé. *Fundido* à la cire perdue, *consiste en una sola pieza sin soldadura. Ancho máximo 10.5 cm.; alto de la figura a la derecha 7.5 cm.; alto de la figura a la izquierda 7.25 cm. Fotografia de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

Fig. 3 (A la izquierda). — Orfebreria colombiana. Estilo Quimbaya. Botella ceremonial. Fundido à la cire perdue *con un nucleo de arcilla; la pieza es hueca. Alto 22.7 cm. Fotografia del University Museum, Filadelfia.*

Fig. 4 (A la derecha). — Orfebreria mexicana. Estilo Mixteca (de la tumba 7 de Monte Alban, hoy en el Museo Regional de Oaxaca). Pendiente del Universo, con elementos fundidos à la cire perdue *unidos mediante argollas. Muestra: juego de pelota (cielo), disco solar, cuchillo de pedernal (luna), sapo (tierra), plumas, y dos tipos de cascabeles. Largo 21.5 cm.; peso 65 gr. Fotografia del Museo Nacional, México, D. F.*

Fig. 5.—Orfebrería preincaica, Estilo Chimú (de Illimo, Lambayeque, Perú, actualmente en el Museo de Arqueología, Lima, Perú). Anverso y reverso de un ídolo-tumi (cuchillo ceremonial) que muestra las técnicas siguientes: (1) fundición *del borde exterior del tocado con bandas de espirales en forma de una "S" y de una línea dentellada, y fundición de las barritas con pequeños granos en la parte superior de las piernas y otros adornos granulados; (2)* soldadura *para pegarlos y otros elementos, inclusive la hoja del cuchillo; (3)* estiramiento a martillo *para hacer dicha hoja; (4)* revestimiento con láminas *de oro sobre un modelo de madera tallada para hacer la parte inferior del tocado, el rostro y el cuerpo (el núcleo de madera todavía queda dentro de la figura); (5)* repujado *(y soldadura) para los adornos a ambos lados en forma de alas, los pájaros que cuelgan del tocado, y los colgantes atrás; y (6)* incrustación *con turquesas, muchas de las cuales se perdieron. Además, el rostro todavía conserva parte de la capa de bermellón con que fué pintado originalmente. Alto total 43.5 cm.; alto del ídolo solo 29 cm.; peso 1 kg. Agradecemos al doctor Luis E. Valcárcel las fotografías y muchos de los datos técnicos.*

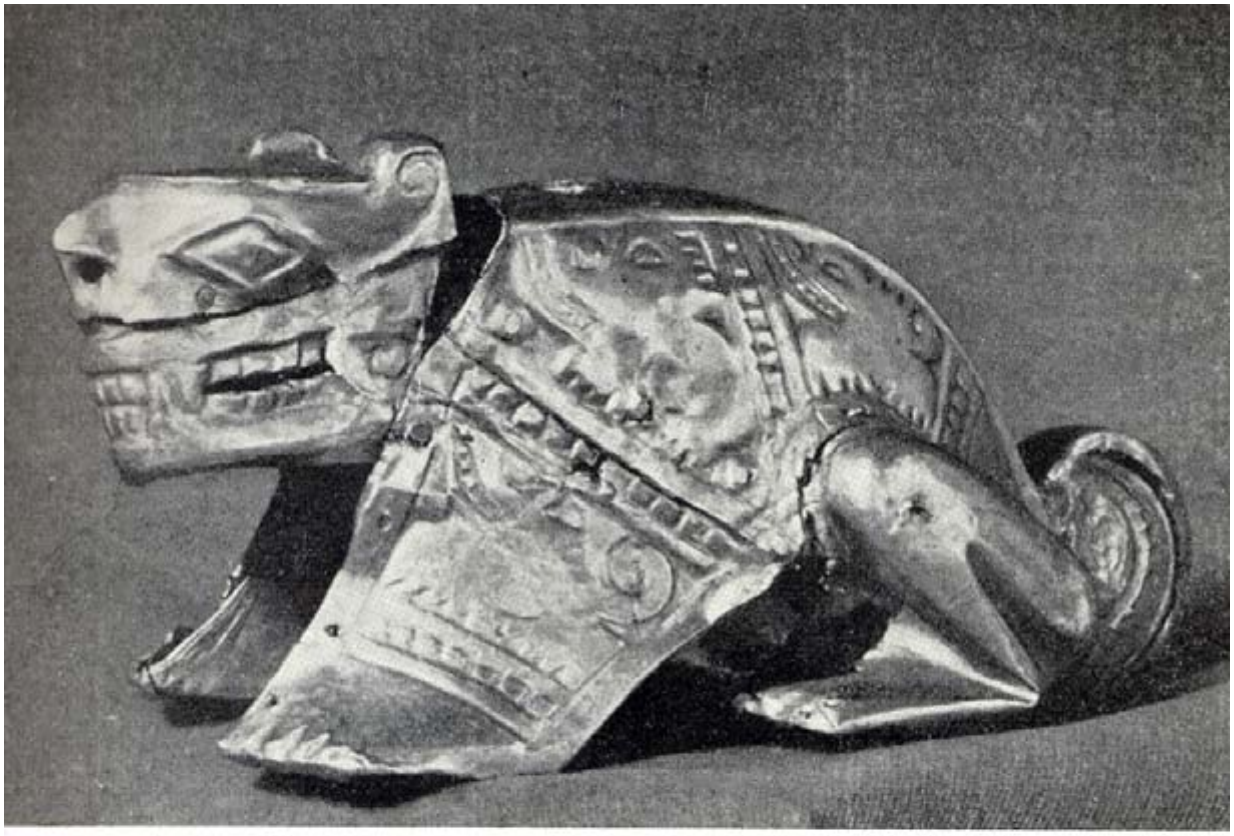


Fig. 6. — Orfebreria colombiana. Estilo Calima (actualmente en el Museo del Oro, Bogotá, Colombia). Animal mitológico (o posiblemente un jaguar estilizado): consiste en once láminas repujadas con figuras zoomórficas estilizadas, unidas por bordes doblados y sujetadas a un núcleo mediante clavitos. El núcleo ha sido desintegrado y ha desaparecido. Largo 13.5 cm.; peso 45 gr. Fotografia de The National Gallery of Art, Washington.

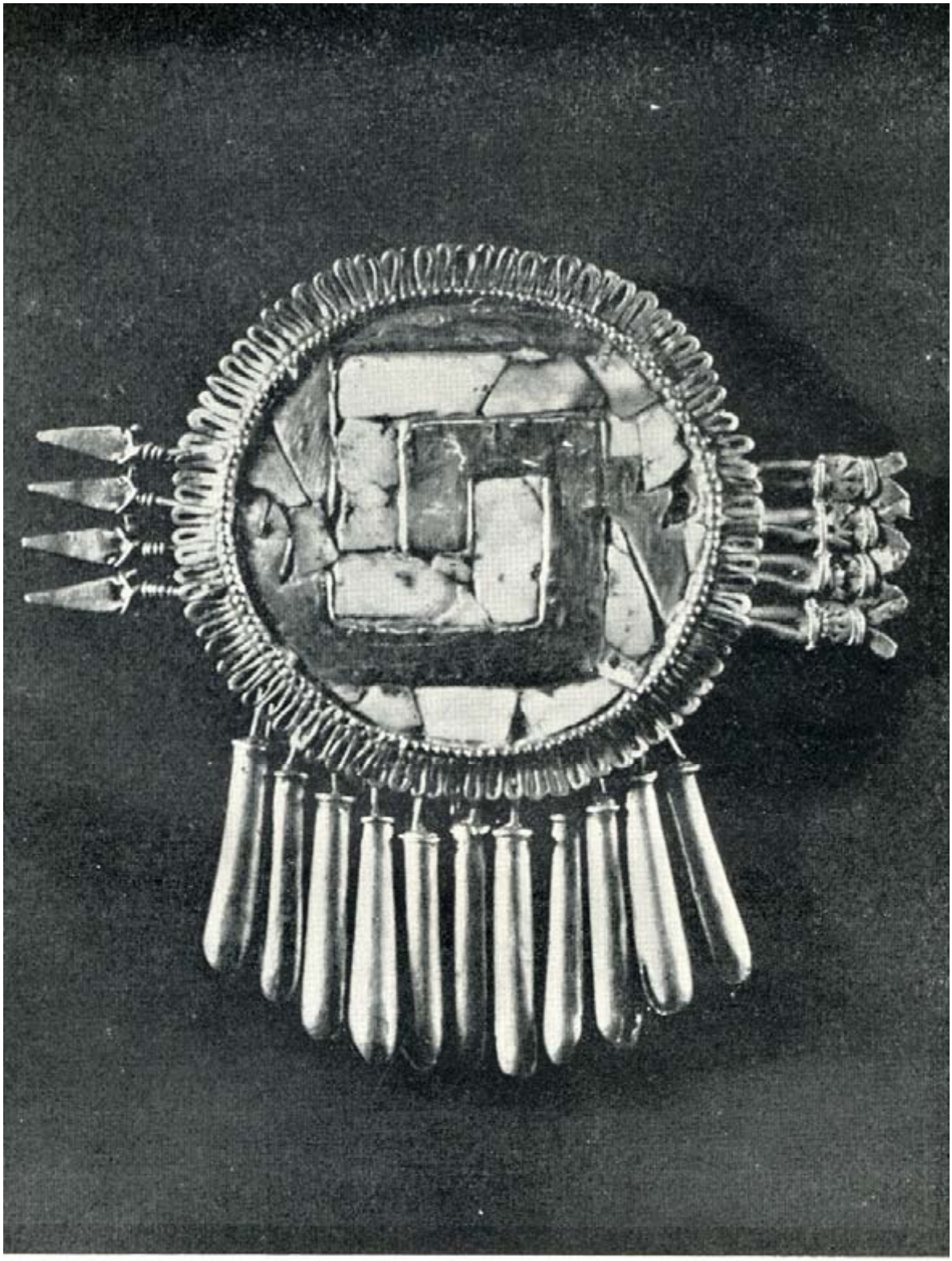


Fig. 7.—Orfebreria mexicana. Estilo Mixteca. Chimalli de Yanhuitlán (broche en forma de un escudo ceremonial). Fundido à la cire perdue, *y decorado con un mosaico de turquesas y once cascabeles colgantes. Originalmente habia trece cascabeles, número que multiplicado por cuatro (flechas) son cincuenta y dos, el ciclo calendárico mexicano. Largo de las flechas 8.2 cm.; diámetro del escudo 5.5 cm. Fotografía del Museo Nacional, México, D. F.*

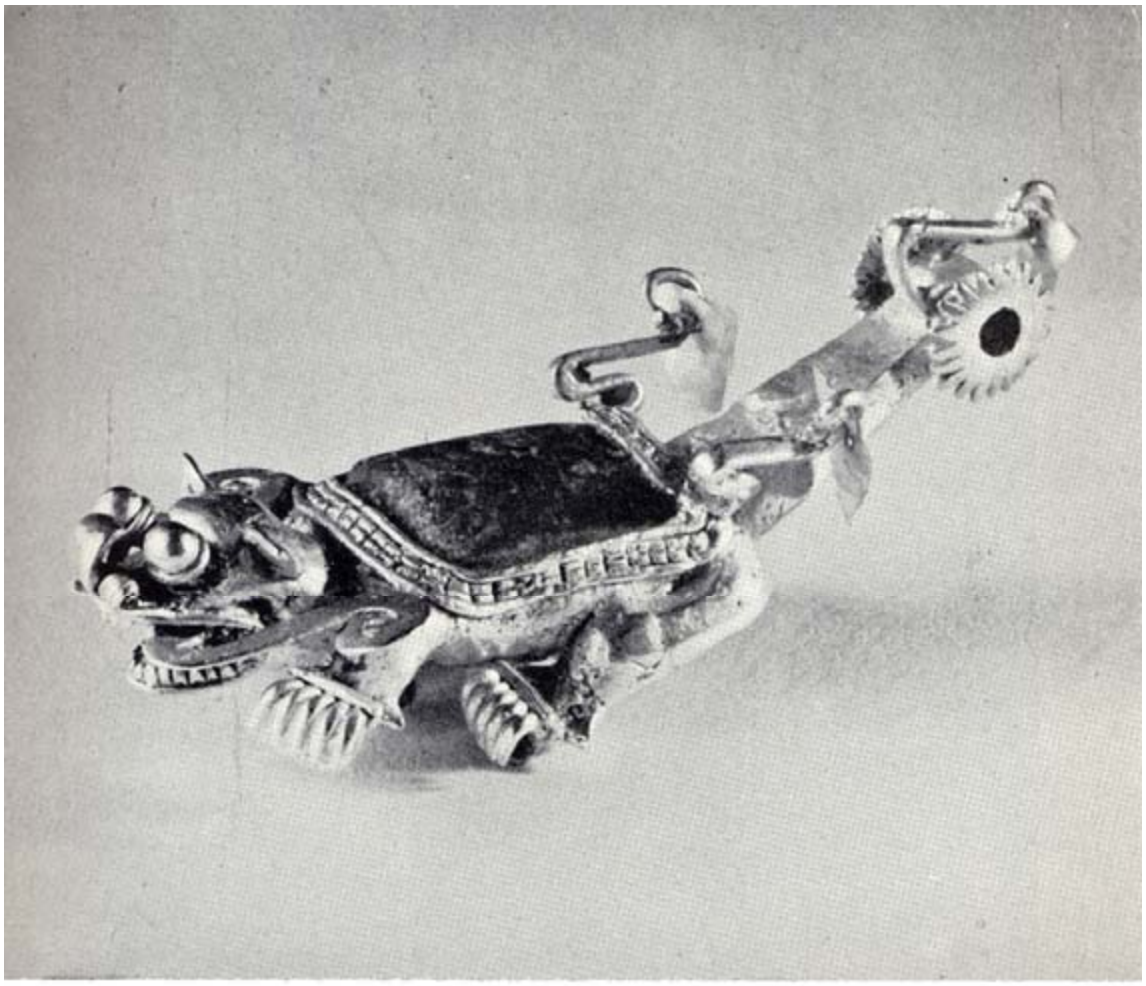


Fig. 8.—Orfebreria panameña. Estilo Coclé. Pendiente en forma de un caimán, fundido à la cire perdue e incrustado con una gran esmeralda rectangular. Con la excepción de la esmeralda, la lengua bifurcada que parece haberse soldado, y los tres colgantes son una sola pieza. Largo máximo 11.25 cm.; la esmeralda mide aproximadamente 2.75 cm. x 3 cm. Fotografia del University Museum, Filadelfia.

Fig. 9. — Orfebreria preincaica, Estilo Costanero. Vaso retrato de la Colección Gaffron, hecho de un disco de metal formado cuidadosamente a martillo sobre yunques y un modelo de madera tallada en la forma del rostro, recociendo la pieza varias veces para restaurar la maleabilidad del metal. No fué recocido después del martilleo final como resultado de que una grieta (stress-corrosion crack) *se ha desarrollado alrededor del interior del borde. Las protuberancias para representar orejas son soldadas. Alto 17 cm.; diámetro del borde 6.4 cm.; diámetro de la base 5.5 cm. Fotografia del Art Institute of Chicago.*

Los procedimientos y los Objetos

Como la colilla de cigarrillo, las huellas de dientes en la manzana, el lápiz para labios de la víctima, y otras pistas recónditas en las novelas policíacas, hay pistas y huellas en los objetos mismos que suministran la mejor prueba de la perfección y el dominio de procedimientos complejos. Afortunadamente las propiedades físicas de los metales son constantes y no varían de siglo en siglo, de modo que podemos aprovecharnos de un repaso de los métodos y problemas tanto de los orfebres y joyeros antiguos del Viejo Mundo [24] como de los que trabajan a mano hoy [25]. En cuanto a una comparación con éstos, es preciso siempre tener en cuenta que los artesanos prehistóricos estaban trabajando empíricamente y sin la amplia selección de herramientas, hornos especiales, y otros medios técnicos del siglo XX.

Aunque minerales metalíferos fueron utilizados por los peruanos de los altos y sus vecinos en Bolivia y el noroeste de Argentina para hacer bronce en hornos llamados huairas o guayras [26], hay una carencia de pruebas de que los indígenas supieran cómo beneficiar minas auríferas, a pesar de los antiguos relatos de minas y socavones trabajados antes de la llegada de los europeos. Para el oro se usaban generalmente pepitas y polvo lavados de las arenas de los ríos. Sin duda los indios descubrieron primeramente que era posible dar cierta forma a una pepita por la amoladura y el martilleo [27].

Se sabe hoy que los metales tienen una microestructura cristalina, y que dicha estructura se modifica bajo tratamiento plástico y tratamiento térmico; pero los orfebres tuvieron que aprender los efectos por el penoso método de tanteos [28].

---

[24] D. T. EASBY, JR.: Los Vasos Retratos de Metal del Perú: ¿Cómo fueron elaborados? Revista del Museo Nacional, Lima, 1955, tomo XXIV, nota (5).

[25] Véase obras modernas citadas en nota 5.

[26] Lic. ALVARO ALONSO BARBA: Arte de los Metales, Madrid, 1640, edición facsímil de la de 1770, México, 1925, libro IV, cap. I, pp. 139-140. Véase también ERIC BOMAN: Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert d' Atacama, París, 1908, tomo II, pp. 545-555.

[27] GEORGE GRANT MACCURDY: Op. cit. supra nota 1, figs. 363 y 364.

[28] Compárese ROBERT HEINE-GELDERN: Die Asiatische Herkunft der Südamerikanischen Metalltechnik, Paideuma, Viena, 1954, tomo V, pp. 347-423, en el cual el autor presenta su tesis que las técnicas de metalistería fueron inventadas en el Viejo Mundo y eran importaciones de Asia. Un "artículo de fe" de los difusionistas es que es casi imposible tener invención independiente de un procedimiento muy complejo, en distintos tiempos y lugares, pero tanto las matemáticas como la química y la física están llenas de invenciones independientes del más complicado tipo.

Observaron que al martillar el metal en frío, por un rato empezaba a ponerse elástico, después endurecido y finalmente quebradizo con una pérdida correspondiente de maleabilidad (*strain hardening*)[29]. No podían hacer más progresos en alterar la forma a martillo, y si continuasen forzándolo, el metal se rompería o se agrietaría bajo los martillazos. Probablemente por casualidad se descubrió que al caldear el metal endurecido la maleabilidad era recuperada. Sabemos hoy en día que eso resulta de un cambio de la estructura producido por el calor, pero llegar a ese descubrimiento empíricamente, sin duda costó al metalario indígena mucha frustración en forma de tentativas vanas.

En aquel momento el artesano estaba en condiciones de estirar placas y láminas de metal, a martillo. Estas se decoraban con figuras hechas a martillo o por presión sobre modelos tallados en la superficie de piedras [30] y con figuras repujadas a mano alzada con punzones y cinceles *(figura 1)* [31]. Para realizar el repujado colocábase la lámina de metal sobre cuero, betún, alquitrán u otra substancia resistente y elástica. Invariablemente las piezas así trabajadas muestran huellas características del trabajo, y es aún posible averiguar qué partes fueron trabajadas por el reverso y cuáles por el anverso [32].

Otro problema del orfebre prehispánico trabajando con aleaciones de oro y cobre (sea accidental o intencionalmente ellos usaban aleaciones con frecuencia), era la formación de una escama superficial de óxido de cobre al recocer la pieza al aire libre. Puesto que esa escama impedía el trabajo, era necesario disolverla en un baño ácido no fuerte. Según fuentes fidedignas, los indígenas usaron ácidos orgánicos extraídos de frutas y plantas. Eso dio origen al descubrimiento de que, al repetir el procedimiento de caldear y bañar, era posible impartir el color del metal

---

Francamente, a nuestro ver, esta tentativa de negar la originalidad y capacidad inventiva de los indígenas, es un poco innoble y sin gracia, especialmente en el campo de trabajar metales donde sobrepasaron a sus conquistadores según los relatos de estos mismos y donde, por ejemplo, podían usar el platino (que no funde hasta una temperatura de 1,700° c.) siglos antes de los europeos, quienes no dominaron este metal sino hasta el siglo XIX.

[29] W. T. FRIER: Elementary Metallurgy, 2ª ed., Nueva York, 1952, pp. 144-150; G. SACHS: Fundamentals of the Working of Metals, Nueva York, 1954, pp. 20, 56.

[30] JOSÉ PÉREZ DE BARBADAS: Op. cit. supra nota 23, p. 153.

[31] JOSÉ PÉREZ DE BARBADAS: Op. cit. supra nota 18, pp. 185, 242.

[32] Generalmente se usa el término "repujado" para los dos, pero técnicamente el repujado es trabajado por atrás y el "cincelado" de frente (chasing). Véase HERBERT MARYON: Op. cit. supra nota 5, p. 113.

noble en una aleación (sea oro o sea plata) a la pieza terminada, ya que la acción repetida de disolver el óxido también disolvía algo del cobre, dejando una superficie más rica en oro o en plata. Este procedimiento de coloración por concentración *(mise en couleur)* era común en Colombia y Panamá, y causaba muchas quejas erróneas de "fraude" de parte de los conquistadores, quienes no entendían que el fin era práctico y estético. Según Herbert Maryon, del Museo Británico, hoy se usa ácido nítrico diluido en la coloración de aleaciones de oro.

Después de experimentar con calor y fuego por quién sabe cuánto tiempo, se descubrió que era posible lograr una temperatura más alta avivando el fuego con sopletes, y hay ilustraciones antiguas de eso en el Códice Florentino, el Códice Mendocino y el Mapa Tlotzin. Barba, un español que publicó el primer libro sobre metalurgia del Nuevo Mundo en 1640, señaló que los indios no *alcanzaron el uso de nuestros fuelles* [33].

Otro descubrimiento del efecto de temperaturas relativamente altas era que el metal sólido se transformaría en un líquido. Este descubrimiento dio, inevitable e indudablemente, origen a la invención de la fundición, primeramente en moldes abiertos y después en moldes cerrados y hechos en dos partes unidas[34]. Más tarde, después de mucha experimentación por quién sabe cuántos años, a algún genio se le ocurrió la idea brillante de hacer un modelo de cera o de resina, cubrirlo con arcilla dejando un agujero al exterior, cocer la arcilla, lo que derretiría la cera y evacuarla por el agujero mencionado dejando una cavidad adentro en la forma exacta del modelo. Entonces el metal fue fundido en un crisol de arcilla refractaria y vertido por el mismo agujero para rellenar la cavidad, y después de enfriarse el molde o concha exterior fue quebrado y se tuvo el objeto macizo reproducido en metal sólido. Poco a poco el procedimiento era mejorado con refinamientos tales como el uso de una capa de pasta de carbón fino sobre el modelo de cera antes de aplicar la concha de arcilla, capa que aseguraba una superficie lisa en la pieza

[33] Lic. ALVARO ALONSO BARBA: op. cit. supra nota 26, p. 139.
[34] D. T. EASBY, JR.: Ancient American Goldsmiths, Natural History Magazine, New York, 1956, tomo LXV, n° 8, p. 407.

terminada; muy pequeños respiraderos u orificios *(air vents)* en la concha por donde salía el aire de la cavidad cuando se derritiera el metal fundido; y el calentar el molde antes de derretir el metal para asegurar que el molde se rellenaría completamente, puesto que el metal se enfría rápidamente. Estos hicieron posible fundir objetos muy complejos sin soldadura *(figura 2)*. El verdadero triunfo de este procedimiento de fundición al cine que perduro en la América precolombina fue la fabricación de piezas u objetos huecos como, por ejemplo, el primoroso y famosísimo ejemplar mostrado en la lámina 3 [35].

Para elaborar objetos huecos el orfebre modelaba un núcleo de arcilla mezclada con carbón molido y lo dejaba en el sol por dos días para secarlo bien; era necesario remover todo vestigio de humedad para evitar el peligro de una explosión más tarde, cuando el metal fundido a una temperatura de aproximadamente 1.000° c. se vertiera en el molde. El núcleo entonces se cubría con una lámina de cera del espesor del objeto deseado, y todos los elementos y detalles decorativos se tallaban y se modelaban en cera usando pequeñas herramientas agudas. Después (y desgraciadamente muchos *americanista*s [36] ignoran esta etapa indispensable, gracias a un error en la traducción de Sahagún hecha en 1890 por Seler, y a la evidente falta de interés por aprender algo concreto sobre metalistería en vez de copiar y repetir errores de obras no técnicas), la cera y el núcleo se espetaban con espinas o pequeñas clavijas de madera fuerte y compacta, dejando salir un poco el extremo por encima de la superficie de la capa de cera. Estas espinas o clavijas servirían como puentecitos entre el núcleo y la concha exterior, aplicada más tarde; su fin era soportar y mantener en su sitio el núcleo después que la cera se derritiera y antes de que el metal fundido fuera introducido en el molde. Los *air vents y el canal de entrada* se hacían de barritas de cera pegadas a la capa de cera, extendiendo cada una hasta la proyectada superficie de la concha, y se cubría cuidadosamente toda la superficie del modelo de cera con la capa de pasta de carbón finísimo, mencionada antes. Es

[35] D. T. EASBY, JR.: op. cit. supra nota 34, pp. 407-8.

[36] Excepciones notables son T. A. JOYCE: South American Archaeology, Londres, 1912, p. 41; P. RIVET y H. ARSANDAUX: La métallurgie en Amérique précolombienne, Institut d'Ethnologie, París, 1946, pp. 128-129; y JOSÉ PÉREZ DE BARBADAS: Op. cit. supra nota 23, p. 150.

un error traducir la palabra azteca *teculatl* en Sahagún como "carbón pulverizado" (seco), puesto que la traducción literal es "agua de carbón", o sea pasta de carbón. Además se conoce bien el procedimiento, salvo que hoy se usa una pasta de grafito en vez de carbón vegetal, para asegurar una superficie lisa en la pieza fundida [37]. Después de secarse esta pasta, todo se cubría con una mezcla de arcilla y carbón molido, dejando abiertos los *air vents y el canal de entrada*; se cocía el molde secándolo y evacuando la cera; se metía el metal fundido en la cavidad del molde caliente; y cuando éste se enfriaba se rompía la concha. Entonces venía la operación delicada de pulverizar el núcleo y sacar los pedacitos por los orificios dejados en el objeto. Finalmente, con pequeños discos de metal, se tapaban los agujeritos donde habían estado colocados los soportes del núcleo, los cuales se habían carbonizado por el calor del metal fundido; y se bruñía y se pulía la joya.

Todavía no hemos mencionado la soldadura, invención que sin duda siguió a la de hacer lingotes por fundición del metal en estado nativo (pepitas y en polvo). Es de notar que en la orfebrería, la soldadura no era nuestra aleación común de plomo y estaño que funde a una temperatura de 183° c. *(soft solder),* sino una aleación de oro con cobre y a veces plata, que no funde salvo hasta llegar a una temperatura de más de 800° c., lo que los joyeros llaman *hard solder*. A pesar de las sabihondas tonterías de la literatura arqueológica, no hay la más mínima prueba de que los orfebres antiguos, en la elaboración de sus joyas delicadas, alcanzaran la soldadura autógena o *welding*, aunque en el caso de unir aleaciones había una técnica relacionada que se llama *sweating* [38]. Recomendamos al lector interesado, que lea la concienzuda descripción de Herbert Maryon [39], que no solamente presenta una hipótesis enteramente creíble sobre la invención de la soldadura y explica el fundamento de las múltiples equivocaciones sobre "soldadura autógena" en la

[37] Véase mold wash en Metals Handbook, A.S.M., Cleveland, Ohio, 1948, p. 9; G. SACHS y K. R. VAN HORN: Practical Metallurgy, A.S.M., Cleveland, Ohio, 1951, p., 221.

[38] HERBERT MARYON: Metal Working in the Ancient World, American Journal of Archaeology, 1949, tomo LIII, n° 2, p. 103: The ancient craftsman did not weld gold or silver But with the introduction of modern means of producing higher temperatures, we can. There in lies the root of the trouble. Archaeologists, relying on their acquaintance with modern methods, or misunderstanding the ancient methods, have attributed to the ancient workers powers which, with their primitive furnaces, they could never have attained.

[39] HERBERT MARTON: Op. cit. supra nota 37, pp. 107-115.

metalistería antigua, sino que también nos parece tener igual valor al explicar estas cuestiones en el Nuevo Mundo antes de la llegada de los europeos. Había otras técnicas de unión practicadas por los orfebres indígenas como el uso de anillos y alambres (*figuras 4 y 7*), cintas de metal [40], uniones traslapadas [41], uniones con bordes recortados y batidos [42], uniones sobre un núcleo de una substancia no metálica usando espinas [43], uniones de láminas entre sí por bordes doblados y sujetados a un núcleo mediante clavitos (*figura 6)* [44] y uniones entre bordes doblados y batidos [45].

Había otras técnicas y sub-técnicas de metalistería dominadas por los indígenas, pero, en la realidad, las principales y básicas eran el estirar y formar en frío, a martillazos (con su complemento indispensable del recocer para destemplar el metal endurecido por el martilleo), la fundición en moldes, y la soldadura, y varias combinaciones de ellas. Las demás, como el repujado, la incrustación con piedras preciosas (*figuras 5, 7 y 8)* u otros metales [46], el recortado y el calado, el aplicado, el rayado, el engastado [47], y el forrado [48] y enchapado [49], aunque generalmente consideradas como partes de metalistería son más bien técnicas de decoración. En un esbozo breve como éste no podemos hacer más que mencionarlas de paso.

Sin embargo debemos señalar un logro técnico de los orfebres antiguos del Ecuador, a pesar de que trate más bien de la ciencia de la metalurgia que del arte de la metalistería. Es el descubrimiento de cómo hacer una masa homogénea de

---

[40] S. K. LOTHROP: A Peruvian Goldsmith's Grave, Archaeology, 1954, tomo 7, n°, p. 31.
[41] D. T. EASBY, JR.: Op. cit. supra nota 24.
[42] JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS: Op. cit. supra. nota 18, pp. 68-69, fig. 50; W. K. ROOT: Metallurgy of the Southern Coast of Perú, American Antiquity, Menasha; 1949, tomo XV, n° 1, p. 23, fig. 14 (g).
[43] S. K. LOTHROP: Coclé, Memoirs of the Peabody Museum, Harvard Univ., Cambridge, 1937, tomo II, fig. 125.
[44] JOSÉ PÉREZ DE BARBADAS: Op. Cit. supra nota 18, p. 64, lám. IV.
[45] D. T. EASBY, JR.: Op. cit. supra nota 24, lám. I.
[46] ARTHUR BAESSLER: Altperuanische Metallgeráte, Berlin, 1906, tabla 37, figura 543.
[47] Indigenous Art of the Americas, Collection of R. W. Bliss, National Gallery of Art, Wáshington, 1947, fig. 88; CARLOS H. AGUILAR: Op. cit. supra nota 9, pp. 74-75.
[48] M. H. SAVILLE: The Wood-Carver's Art in Ancient México, Fundación Heye, New York, 1925, pp. 50-52 (propulsores a tiraderas revestidas); véase también JOSÉ PÉREZ DE BABEADAS: Op. cit. supra nota 18, pp. 276-277 sobre el revestimiento de objetos con láminas de oro.
[49] Hay en el Peabody Museum así como en el de la Universidad de Pensilvania objetos de resina y de hueso chapeados de pequeñas partes mediante láminas de oro. Todos son de origen panameño de la región de Coclé.

platino y oro para elaborar cuentas casi microscópicas *sin poder fundir el platino* [50]. Para apreciar la magnitud de eso se debe tener presente que el punto de fusión del platino es 1.773,5° c. [51] y que por eso este metal no era usado en Europa hasta el siglo XIX. Paul Bergsoe, en una pesquisa brillante, demostró que los antiguos orfebres ecuatorianos mezclaban pequeños granos de platino con oro en polvo, y repetida y alternadamente calentaban la mezcla con sopletes y la martillaban hasta que llegaba a ser una masa homogénea de los dos metales [52]. Es de notar que este principio de fusión incipiente (con la substitución de muy alta presión por el martilleo), fue *redescubierto* independientemente en Europa en el siglo XIX, y hoy forma la base de un ramo nuevo de la metalurgia, que se llama *powder metallurgy* y que ha producido tales maravillas, modernas como son los cojinetes autolubricantes, máquinas herramientas de carburo de tungsteno y carburo de titanio para cortar el acero más duro como si fuese manteca, y piezas de motores de aviones a chorro, las cuales tienen que soportar temperaturas increíblemente altas por períodos largos [53].

Si tuviésemos que escoger subjetivamente un tipo favorito de trabajo de metal sería fácil, y al hacerlo no queremos menospreciar otros. Como hemos escrito en otra ocasión [54], para nosotros el apogeo de los orfebres precolombinos, desde el punto de vista de destreza manual y dominio de técnicas bastante complejas, era la elaboración de los vasos retratos de la costa del Perú *(figura 9)*. Estos vasos, por regla general, fueron fabricados enteramente de un disco de metal sin soldadura, formándolos cuidadosamente a martilleo sobre yunques de varios tamaños y modelos tallados de madera dura, recociendo entretanto la pieza cada vez que se endureciese como resultado del martilleo y bañándola en ácidos orgánicos para disolver la escama superficial de óxido formada en el fuego al recocerla. Si tuviésemos presentes los principios de metalistería implicados, la delicadeza y

[50] W. C. ORCHARD: Minute Gold Beads. from La Tolita, Ecuador, Indian Notes, Fundación Heye, Nueva York, 1925, tomo n, n° 1, pp. 48-56; PAUL BERGSOE: The Metallurgy and Technology of Gold and Platinum among the Pre-Columbian Indians, Ingethörvi-denskabelige Skrifter,Copenhague, 1937, n° A-44, pp. 19-27.
[51] Metals Handbook, A.S.M., Cleveland, Ohio, 1948, p. 1121; HERBERT BARYON: Op. cit. supra nota 5, p. 301.
[52] PAUL BERGSÖE: Op. cit. supra nota 49.
[53] RICHARD R. KENNEDY: carta personal; W. T. FRIER: Op. cit. supra .nota 29, pp. e134-1.37.:
[54] D. T. EASBY, JR.: Op. cit. supra nota 24.

seguridad de toque indispensables, y los múltiples riesgos de errores y accidentes siempre posibles, creemos, personalmente, que no habría la menor duda de que estos vasos representarían la cumbre del trabajo de metales preciosos. Vale la pena visitar un taller de metalistería artística de hoy para poner a prueba esta opinión.

Por ahora no es posible dar con certeza una contestación a la pregunta ¿cómo y dónde nacieron y cómo se desarrollaron esa gran variedad de procedimientos y técnicas? Hasta que haya pruebas convincentes en pro de la teoría de una importación o una serie de importaciones de Asia, reservamos una opinión sin conceptos anticipados. Que sepamos hoy, las técnicas eran descubiertas y desarrolladas independientemente en el Nuevo Mundo, aunque había difusión local como la del sur hasta México pocos siglos antes de la llegada de los conquistadores europeos. Probablemente la cuna estaba en Colombia o en el Perú. En una consideración de estas cuestiones debemos acordarnos de que los indígenas no solamente tenían tiempo libre de distracciones *civilizadas* sino también que estaban dotados de paciencia infinita, de superiores poderes de observación, y de destreza natural en un grado increíble. Como Maryon y Plenderleith han señalado, es probable que muchas invenciones en el campo de la metalistería fuesen el resultado de accidentes con fuego. Sin duda alguna había aportaciones y adaptaciones de las técnicas de la cerámica y de la escultura. Hallamos en varias partes del Nuevo Mundo muchos niveles de perfección técnica así como técnicas desconocidas en otras partes del mundo en el siglo XVI, todo lo que consideramos prueba persuasiva en contra del argumento morfológico en pro de una importación común de Asia. A pesar de las semejanzas alegadas entre el arte de los Mayas y el de Asia, los Mayas no tuvieron una industria de metales digna de ser llamada así, y no es ninguna contestación, señalar que ellos no tenían metales, porque había muchas tribus en Colombia, sin oro en sus territorios, que sin embargo eran orfebres prodigiosos, trabajando con materia prima importada. Los mayas también importaban su materia prima pero no hicieron más que láminas repujadas.

En cuanto a las herramientas de los artesanos que produjeron, entre ellos, los tesoros ilustrados en las láminas, verdaderamente casi no se sabe nada. La mayoría de los objetos se hallaron en tumbas, y que sepamos, todavía no ha sido encontrado y excavado científicamente un taller de metalistería. Sin embargo, podemos decir que habían braseros [55], crisoles de arcilla refractaria [56], varios tipos de sopletes[57], cinceles, punzones y buriles [58],yunques de piedra y de madera, modelos tallados de piedra [59] y de madera [60], moldes de piedra y de barro poroso, palos para recoger y llevar metal caliente, cuñas que sirvieron como tornillos [61], y por supuesto martillos. Cosa curiosa es la aceptación común entre americanistas, de una afirmación del romántico historiador Garcilaso de la Vega, que los orfebres precolombinos no usaron martillos con mangos. Hemos fulminado un paco esa tontería en otra ocasión [62], y por eso no diremos más que no podemos creer que civilizaciones que usaban hachas con mangos, martillos con mangos para minería (hay ejemplares en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York), y mazas con mangos, no hubieran alcanzado o adoptado el martillo con mango para orfebrería.

Esta relación ha sido divagadora y por fuerza arbitraria, pero no obstante, esperamos que el lector que haya perseverado hasta este punto y que haya examinado las láminas, tenga un nuevo y más amplio aprecio de los antiguos orfebres desconocidos del Nuevo Mundo. Los historiadores de arte dicen que no es preciso un análisis químico de los pigmentos para poder apreciar un Tiziano, y es verdad; pero para reconocer los orfebres indígenas como los grandes técnicos y artistas que eran, no podemos ignorar consideraciones técnicas. En contraste con la pintura, el metal es una substancia dificilísima, peligrosa y aun caprichosa para elaborar, y sin por lo menos un conocimiento básico de los principios técnicos de

---

[55] CARLOS H. AGUILAR: Op. cit. supra nota 9, pp. 79-81.
[56] MAX UHLW: Kultur and Industrie Südamerikanischer Völker nach den im Besitze des Museums far Völkerkunde zu Leipzig, Berlín, 1889, tabla 4, n° 1.
[57] P. RIVET y H. ARSANDAUX: *Op. cit.* supra nota 35, pp. 121-123.
[58] ARTHUR BAESSLER: *Op. cit.* supra nota 45, figs. 87-107; JOSÉ PÉREZ DE BARRADAS: Op. cit. supra nota 18, pp. 274, 325-326, fig. 201.
[59] Véase nota 30.
[60] MAX SCHMIDT: Kunst and Kultur von Perú, Berlín, 1929, pp. 74, 534.
[61] PAÚL BERGSÖE: *Op. cit.* supra nota 49, p. 29, fig. 53.
[62] D. T. EASBY, JR.: *Op. cit.* supra nota 24.

metalistería, continuaremos repitiendo las necedades pomposas de muchos historiadores de arte, arqueólogos y antropólogos, quienes parecen enorgullecerse de su ignorancia casi total de tecnología.

Para apreciar una civilización desaparecida es preciso saber algo de los procedimientos y métodos de trabajar materiales, sea piedra, metal, barro, etc. Sin este conocimiento, una interpretación o una apreciación no son posibles.

Estamos convencidos de que los orfebres del pasado podrían defenderse contra los mejores joyeros de hoy; y para terminar este trabajo citamos las palabras del armero del Museo Metropolitano de Nueva York, que conoce bien la metalistería antigua:

> *Hay muy pocos metalistas artísticos hoy con la destreza y la capacidad técnica de poder duplicar algunos de estos tesoros de orfebrería indígena.*

DUDLEY T. EASBY, JR.
The Metropolitan Museum of Art,
New York, N. Y.

LAS ESCUELAS DE DIBUJO Y PINTURA DE MOJOS Y CHIQUITOS

EN la literatura política y económica del siglo XVIII surge a cada paso la preocupación por mejorar la calidad de artesanos, coincidiendo todos los autores en asignar a la enseñanza del dibujo un papel importante en .la capacitación del obrero manual. El Barón de Bielfeld (y como él tantos; otros) nos dice en sus *Instituciones políticas,* traducido al castellano en 1768, que *el dibujo es el alma de la mayor parte de las fábricas. Los franceses no exceden a las demás naciones en el gusto que domina en todas sus obras sino por los excelentes dibujantes que tienen en su* Reyno. [1]

La mayor parte de las aulas de dibujo abiertas en el Imperio Español durante el siglo XVIII fueron patrocinadas por entidades cuyo principal cometido era promover la industria y las operaciones mercantiles, y es así como los consulados de comercio consideraron casi siempre que el difundir la enseñanza del dibujo entraba dentro de sus funciones ordinarias. Aún cuando el dibujo era enseñado en organismos ajenos a los comerciantes no se perdía de vista su utilidad práctica, y todavía a principios del siglo XIX el vice protector de la Real Academia de San Fernando leía en ella un discurso cuyo título: *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo* [2], reflejaba adecuadamente ese pensamiento. Que la Corona compartía las mismas ideas, se comprueba en 1778 cuando, al duplicar el Rey la dotación percibida por la Academia Valenciana de Bellas Artes, le impone como condición expresa la de instituir *una sala separada para el estudio de las flores, ornatos y otros diseños adecuados para tejidos* [3]. Y unos años después, una Real Orden sienta la tesis de que si los valencianos no recogen las utilidades que debieran de sus tejidos de seda es por

[1] BARÓN DE BIELFELD: *Instituciones políticas...*, traducido al castellano por Domingo de la Torre y Mollinedo, Madrid, 1768, t. u, p. 186.
[2] PEDRO FRANCO: *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo. Discurso leído en la Real Academia de San Fernando dedicado al Sr. Infante D. Carlos María, gefe principal de todos los establecimientos de nobles artes de España, Madrid,* 1817.
[3] FELIPE MARÍA GARÍN ORTIZ DE TABANCO: *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, 1945, p. 70.4

hallarse destituidos de los estudios y conocimientos radicales de que depende la invención, variedad y buen gusto de los dibuxos que facilitan los grandes consumos de telas [4]. La iniciativa de erigir escuelas o cátedras de dibujo dedicadas a los artesanos tuvo éxito especialmente en Valencia, Barcelona y Madrid y a ellas atribuían los contemporáneos la mejora observada en pocos años en la calidad y variedad de las telas de esos lugares [5].

La concepción de la enseñanza artística en función de la industria se proyectó al Nuevo Mundo y determinó el establecimiento de clases de dibujo y pintura en uno de los rincones más alejados del Virreinato de: Río de la Plata, varios años antes de que Belgrano crease en la Capita la famosa escuela del Consulado.

El 14 de noviembre de 1783 había tomado posesión del gobierno de Mojos el malagueño Lázaro de Ribera que, a estar a las palabras de uno de sus biógrafos, fue uno de los mandatarios más "iluminados" e innova dores que hubo en estas partes de América a fines del siglo XVIII [6]. Había estudiado matemáticas en Lima, tenía nociones de ingeniería y dibujo y poseía una buena biblioteca reveladora de las muchas materias que despertaban su interés: las obras de política, de historia, de viajes, de arquitectura se encontraban allí junto a otras de economía, filosofía, ciencias físicas, naturales o literatura [7]; cerca de medio centenar de grabados que decoraban los muros de su casa [8] demostraban que no era indiferente a las arte plásticas.

El gobierno de Mojos, del que se hacía cargo antes de cumplir los treinta años, le brindaba una inmejorable ocasión para aplicar prácticamente te las doctrinas leídas el día antes. Una provincia rica y extensa como un reino, una población dócil, una administración viciada por los abusos di los curas que sucedieron a los jesuitas, constituían un campo propicio qui no desperdiciaría el joven gobernador que llegaba al mando imbuido de deseos de reforma y afanoso por demostrar su aptitud para poder aspirar luego a más altos destinos.

---

[4] *Ídem,* p. 86.5

[5] JOSÉ FOLCH: *De la utilidad del dibujo en las artes mecánicas y de los medios de aprenderle*, en *Variedades de ciencias, literatura y artes. Obra periódica*, Madrid, 1803, t. i, p. 159 a 167.

[6] GUILLERMO FURLONG: *Lázaro de Ribera y su breve Cartilla Real, en Humanidades*, t. XXXIV, 1954, p.15.

[7] El P. GUILLERMO FURLONG se refiere a algunas de las obras que integraron el inventario completo en el Archivo General de Indias (en adelante citaremos A.G.I.),Buenos Aires, 69.

[8] A. G . I . , Buenos Aires, 69.

En las páginas del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* y del *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento,* de Conde de Campomanes, que figuraban en sus anaqueles, había leído Lázaro de Ribera que sería necesario establecer y dotar en cada capital de provincia una escuela de diseño, para que los oficios recobraran su esplendor y que mientras no se generalizase esta enseñanza no llegaría la industria *al punto deseado de perfección y esmero* [9]. Desde luego que en la provincia de Mojos, poblada exclusivamente por indígenas, no era posible contar con las sociedades económicas de amigos del país, a cuyo cargo ponía Campomanes el mantenimiento de las escuelas de dibujo; pero esa no era una dificultad capaz de detener al dinámico gobernador, impaciente por experimentar proyectos acuñados bajo el troquel de las teorías en boga en aquella época.

Apenas unos días después de haber tomado posesión, se, admira de los trabajos de carpintería, herrería, fundición de cañones o campanas, pintura, escultura y tejeduría realizados por los indios[10]. Con un ojo puesto en sus libros y otro en la sociedad que regía, pronto hallaría motivos como para afirmar su confianza en la posibilidad de convertir los planes en realidades. Recordando los párrafos del *Proyecto económico* en los que Bernardo Ward alude a la habilidad de los indios para la pintura y .la música, comenta ahora Lázaro de Ribera que *en estas dos nobles; artes que insinúa nuestro savio y juicioso autor, exeden los indios moxos no solo a los naturales de todo el Perú (que lo tengo corrido desde el uno a el otro extremo) sino también a los españoles que las exercitan en este Reyno* [11]. Su entusiasmo aumenta de día en día al ver la perfección y rapidez con que trabajan los mojos, y se convierte en el mayor panegirista de sus administrados. En sus oficios y memorias niega que los indios tengan sólo talento para la imitación y afirma que llegan a dominar cuanto se les enseña. Los indios -dice- son a un tiempo bordadores, músicos, herreros, carpinteros, sastres y entre ellos existen sangradores y botánicos que suplen la

---

[9] CONDE DE CAMPOMANES: *Discurso sobre el fomento de la industria popular, Madrid, 1774, p. 37 y 105;* CONDE DE CAMPOMANES*: Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento,* Madrid, 1775, p. 112 y ss.

[10] A. G. I., Buenos Aires, 69, oficio de Lázaro de Ribera al Presidente de Charcas, Ignacio Flores; San Pedro, 21/1/1784.

[11] A. G. I., Charcas, 623, oficio de Lázaro de Ribera al Obispo de Santa Cruz, Alejandro de Ochoa y Morillo; San Pedro, 18/X/1787.

existencia de médicos: *esto es lo que saben por ser esto lo que les enseñaron, y no se da tampoco hombre alguno en el mundo que sepa otra facultad que aquella a que se aplica* [12].

Por otros testimonios sabemos que efectivamente tenían los mojos excepcionales condiciones para las artes y que durante el período jesuítico habían dado abundantes pruebas de su capacidad. El P. Francisco Javier Eder, jesuita que vivió 15 años en Mojos, relata que la destreza de los escultores indígenas era tan grande que en una oportunidad vió dos imágenes de Cristo atado a la columna, una hecha en Nápoles y otra en Mojos, y no pudo distinguirlas por su gran parecido. Seleccionando las plumas de los pájaros de más vivos colores y cosiéndolas luego en una tela, algunos indios formaban hermosos ornamentos sagrados o lienzos con figuras de animales y escenas de la vida diaria, que recordaban a los magníficos trabajos de los aborígenes mexicanos. *En la pintura* (continúa el P. Eder) *no son menos diestros con tal que algún maestro europeo los guíe con su ejemplo*[13]. Finalmente, un crítico moderno considera que frente a los altares tallados, imágenes y cuadros ejecutados en las misiones, es preciso reconocer que nos hallamos *frente a un verdadero tesoro de arte* [14].

Los templos estaban decorados con suntuosidad y buen gusto y ningún indio estaba más acostumbrado al ornato y majestad de los objetos del culto que los mojos [15], cuya afición a las cosas bellas había echado profundas raíces desde la época en que estuvieron gobernados por los padres de la Compañía. Es asimismo significativo el hecho de que según un *Arte de la lengua moza,* de principios del siglo

---

[12] *Ídem*; oficio de Lázaro de Ribera al Rev. Fray Antonio Peñaloza, Vicario de Provincia; Loreto, 16/I/1787. Sin embargo, más tarde diría que los indios carecen del *talento de la invención*.

[13] *Descripción de la Provincia de Mojos en el Reino del Perú sacada de los escritos póstumos del P. Francisco Javier Eder...* arreglado e ilustrado con notas por el Consejero Real Mako. Traducido del latín por el P. Fr. Nicolás Armentía, La Paz, 1888. Agradecemos al profesor de la Universidad de Madrid don Lisandro Tormo el habernos facilitado la consulta de esta obra.

[14] MARIO J. BUSCHIAZZO: *La arquitectura de las Misiones de Mojos* y *Chiquitos, en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* Buenos Aires, 1952, t. 5, p. 38. Fue reproducido, con el agregado de algunas fotografías, en *Südamerika, año IV*, n° 3, noviembre-diciembre, 1953.

[15] A. G. I., Charcas, 623, oficio de Lázaro de Ribera a la Real Audiencia de Charcas; San Pedro, 11/IX/1788.

XVIII, figuraran en el vocabulario de los indios, palabras correspondientes a las castellanas pintar, esculpir, lienzo, pincel, pintado de varios colores, etc. [16].

A pesar de estos antecedentes, Lázaro de Ribera afirma (no sabemos si con verdad o con exageración tendiente a aumentar el mérito de su iniciativa), que los mojos ignoraban el dibujo hasta que él implantó su enseñanza [17]. Sea o no esto cierto, lo que es innegable es que Ribera impulsó la educación artística creando escuelas estables.

El primer paso lo daría en 1786 al llevar a la provincia un oficial pintor con el sueldo de 300 pesos anuales y el encargo de pintar once retratos de Carlos III destinados a las salas consistoriales de otros tantos pueblos[18]. El artista, cuyo nombre ignoramos, era poco diestro, pero obtuvo un gran éxito entre los indios, que no se despegaban de su lado con tal de verlo trabajar [19], no vacilando alguno de ellos en comprar una de sus pinturas a costa de todo su caudal [20]. Al cabo de poco más de un año de labor de dicho pintor, Lázaro de Ribera consideraba que los indios habían mejorado el gusto y variedad de las telas y otras obras que allí producían, con lo que hallaban confirmación práctica las teorías de los economistas de su devoción.

Muerto Carlos III, el advenimiento de su hijo al trono de España hizo preciso reemplazar los retratos y brindó de paso la oportunidad para establecer con pocas erogaciones una escuela que completara la educación de los indios. El 25 de setiembre de 1789, el gobernador se dirigía a la Real Audiencia de Charcas informando que el pintor Manuel de Oquendo, de talentos muy superiores a los de

---

[16] R. P. Pedro Marban, Superior que fue de las misiones de infieles que tiene la Compañía de esta Provincia del Perú en las dilatadas regiones de los indios moxos y chiquitos, *Arte de la lengua moza con su vocabulario y cathecismo* (s. 1., s. a.), p. 228, 308 y 372.

[17] Archivo General de la Nación (Buenos Aires), División Colonia, Sección Gobierno (en adelante citaremos A. G. N.), Gobierno de Mozos, 1750-1809, IX-7-7-2, Memoria de gobierno entregada por Lázaro de Ribera a su sucesor Miguel Zamora; San Pedro, 24/ IX /1792. Fue publicada íntegramente en la *Revista Nacional,* Buenos Aires, 1907, t. 44 y 45. José Chávez Suárez en su *Historia de Moxos,* La Paz, 1944, p. 426-430, reprodujo algunos párrafos que ofrecen variantes con el texto consultado por nosotros.

[18] A. G. I., Charcas, 445. En sendos autos expedidos al visitar los pueblos de Santa María Magdalena y La Purísima Concepción, en junio y julio de 1787, Ribera alude a *los retratos de S. M. que se están sacando* (A. G. I., Charcas, 623).

[19] Archivo Nacional de Bolivia (en adelante citaremos A. N. B.), Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 6, Mojos, n° 23, f. 322. Toda la documentación boliviana utilizada en este trabajo fue recogida por Daisy Rípodas Ardanaz.

[20] Fue el caso del maestro de capilla Miguel Hielmani que pagó 4 pesos por una pintura con las armas de S. M. (A. G. N., Justicia, 1785, leg. 20, IX -31-5-1).

su antecesor, ofrecía pasar a Mojos por sólo 400 pesos anuales y la manutención, con el fin de pintar los retratos del nuevo soberano y regentar una escuela de dibujo. En seis u ocho años (comentaba Ribera) podrían instruirse algunos jóvenes de cada pueblo que a su vez abrirían escuelas en sus respectivos lugares [21]. El 3 de octubre la Real Audiencia aprobó el proyecto e impuso como únicas condiciones: 1º) que la escuela se estableciese en San Pedro, capital de la provincia, y que a ella concurriesen tres o cuatro muchachos de cada pueblo; 2º) que Lázaro de Ribera, que tenía *buenos conocimientos en el asunto,* informase a la audiencia sobre la conducta de Oquendo y remitiese anualmente algunas muestras de las labores de los alumnos para conocer sus progresos [22].

Oquendo debe de haberse trasladado pronto a su destino, pues por lo menos los primeros retratos del Rey y la Reina quedaron terminados en enero de 1790, pudiéndose realizar el 1º de febrero su solemne instalación pública en el pueblo de San Pedro acompañada de repique general de campanas y salvas de artillería. Dos orquestas que totalizaban 35 instrumentos entre violines, flautas, violones, etc., amenizaron los festejos junto a más de 200 músicos portadores de instrumentos autóctonos de paja y caña. Al informar sobre la ceremonia, Lázaro de Ribera acompañó unos dibujos a escala, de 7 flautas indígenas y de un indio tocando la flauta que seguramente habrán sido ejecutados por Oquendo [23]; envió también varias composiciones musicales *fruto de la imaginación sencilla de los indios* con las correspondientes letras alusivas a los retratos de los soberanos.

Siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en San Pedro, los indios de Trinidad quisieron repetir los festejos en su pueblo para el 25 de agosto y, como Lázaro de Ribera objetara que no tenían una habitación decente donde colocar los retratos, fabricaron en menos de un mes un caserón de adobes y buenas maderas, compuesto de dos habitaciones inferiores y un salón superior de 27 varas de largo, en el que instalaron las reales efigies; sobre la puerta de la iglesia lucía el *escudo de las*

[21] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 6, Mojos, n° 23, f. 322, oficio de Lázaro de Ribera a la R. A. de Charcas, 25/IX/1789.
[22] Ídem.
[23] A. G. I., Charcas, 446. Sabemos que sobre las piezas musicales compuestas en esa ocasión por los indios, prepara un estudio el historiador boliviano Humberto Vázquez Machicado.

armas de sus magestades obra de talla primorosamente trabajada por los indios de la nación canichana. El entusiasmo fue parejo al de San Pedro y parecidos los actos celebratorios [24].

Terminados o adelantados los retratos, que constituían la labor más urgente a realizarse por Oquendo, se pudo pensar en un segundo encargo y el 9 de enero de 1790 el gobernador incluyó en el articulado del reglamento provisional para el régimen y gobierno de los pueblos de Mojos, un apartado por el que ordenaba abrir en San Pedro la prevista escuela de dibujo a la que enviarían los administradores *dos muchachos de cada pueblo a fin de conseguir la mayor perfección en las artes y oficios que profesan*[25]. La elección del lugar era acertada pues, además de que era San Pedro la capital de la provincia y de gozar de buen clima, se respiraba allí un ambiente de trabajo y de elevado nivel artesanal: era en San Pedro donde se fabricaban los mejores tejidos y las más delicadas obras de torno, talla y taracea [26].

El método de enseñanza seguido por Oquendo fue el habitual en la época, o sea la copia de modelos ejecutados por buenos autores. Antonio Rafael Mengs, pontífice máximo del neoclasicismo imperante en España, había dicho poco antes que dos eran los caminos que conducían al Buen Gusto cuando se caminaba con la guía de la razón. El más difícil era el de escoger lo más útil y bello de la naturaleza; el más fácil, el de estudiar las obras en que la elección estaba ya hecha. *Como el hombre en su infancia debe ser alimentado del modo que pide su estómago... debe el principiante ser alimentado con la leche más pura del arte; quiero decir con las obras más perfectas de los más célebres profesores* [27]. Mengs y sus epígonos miraban con desconfianza al modelo vivo, pues la naturaleza era muchas veces fea y pensaban que el que se iniciaba en los caminos del arte debía comenzar la búsqueda de la belleza copiando estatuas antiguas o buenos dibujos y cuadros [28]. Se reducía así al mínimo el factor personal, la

[24] Ídem.
[25] A. G. I., Charcas, 446, reglamento citado, art. 41.
[26] Memoria del gobierno cit., *Revista Nacional* cit., t. 45, p. 76.
[27] ANTONIO RAFAEL MENGS: *Obras.* Publicadas por José Nicolás de Azara, Madrid, 1780, p. 27 y S.
[28] *Ídem,* p. 334 y 401 en nota.

Fig. 1.—Copias de grabados de Le Brun, hechas por indios de las misiones de Moxos.

Fig. 2. — Copias de grabados de Le Brun, hechas por indios de las misiones de Moxos.

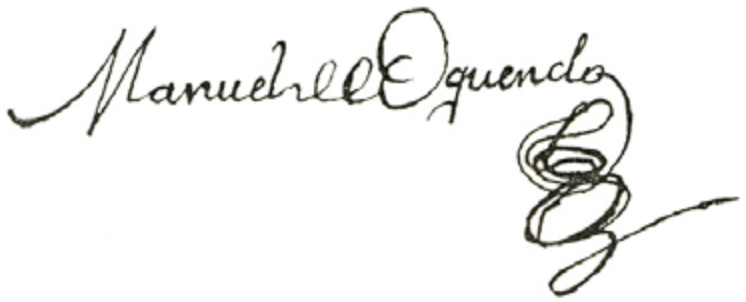
Fig. 3. — Copias de grabados de Le Brun, hechas por indios de las misiones de Moxos.

Fig. 4.—Dibujo ejecutado por un indio de las misiones de Moxos.

Fig. 5. — El árbol del canelón; dibujo ejecutado por un indio de las misiones de Moxos.

expresión del, temperamento individual del alumno, para obligarlo a seguir los carriles interpretativos trazados por los antiguos.

No otro era el sistema didáctico utilizado en las demás escuelas españolas, y aunque en la Academia de San Fernando, principal centro artístico peninsular, comenzaban en esa época los primeros ensayos del estudio del natural, se recurría con timidez y sólo en forma subsidiaria al modelo vivo [29]. Otro tanto ocurría en el Nuevo Mundo, y así vemos que uno de los principales cuidados de los organizadores de la Real Academia de San Carlos, de México, fué precisamente el de acopiar suficiente cantidad de vaciados de estatuas y de estampas que sirvieran de modelo al alumnado [30]. En Mojos no podrían encontrarse moldeados de estatuas griegas o romanas pero sí era dable utilizar como modelos, cuadros y grabados conservados desde los tiempos de los jesuitas. Los viejos inventarios de las temporalidades de los expulsos suelen enumerar láminas romanas [31], grabados flamencos[32], libros ilustrados y, por supuesto, óleos con variadas advocaciones de santos. Sabemos que para sus modelos escolares Oquendo recurrió especialmente a series de grabados de Annibale Carracci y de Charles Le Brim [33].



Reproducción facsimilar de la firma de Manuel de Oquendo

Al cabo de pocos meses de funcionamiento hicieron tales progresos los jóvenes indios Pablo Heugene, Francisco Avirá, José Guayacho, Benito Guacayane, Manuel Salvador Noé y Bartolo Hojeari, que en diciembre de 1790, Lázaro de

[29] JOSÉ CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días,* Madrid, 1867, t. I, p. 170, 277 y 293.
[30] DIEGO ANGULA IÑIGUEZ: *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas, Sevilla,* 1935, pássim.
[31] A. G. I., Charcas, 623, inventario del pueblo de la Purísima Concepción.
[32] *Ídem*, inventario del pueblo de Santa María Magdalena: *un tomo en quarto menor de láminas de Juan Bautista Barbed* sic.
[33] Memoria de gobierno cit.

Ribera podía remitir a la Real Audiencia del distrito, cuatro dibujos en negro y dos sanguinas copiadas por los alumnos citados de otras tantas cabezas grabadas por Le Brun [34]. *(figuras 1, 2, 3 y 4)*. Un certificado de Manuel de Oquendo, *maestro pintor de esta Provincia, atestiguaba* que las copias habían sido realizadas sin que él hubiera intervenido en su corrección o enmienda. Quizá radicaba aquí la causa de la justeza de los dibujos, pues según Lázaro de Ribera en sólo seis meses de estudio los indios superaron en tal forma al maestro que ya no pudo serlo de sus aventajados discípulos...[35].

No obstante las deficiencias del profesor, el gobernador consideró la experiencia de San Pedro lo suficientemente alentadora como para establecer otras escuelas de dibujo en los pueblos de Concepción, Trinidad y San Ignacio; por un decreto expedido por Ribera durante una visita realizada en 1792, sabemos que la de Concepción era dirigida por Javier Valdivieso, quien enseñaba dibujo y pintura, y que a ella acudían en ese año no sólo los muchachos del pueblo sino algunos procedentes de la primitiva escuela de San Pedro [36].De aquel primer grupo de alumnos el que más parece haberse destacado es Pablo Heugene, al que en 1796 encontramos al frente de la escuela de San Pedro [37].

Lázaro de Ribera entregó en 1792 el gobierno a su sucesor Miguel Zamora y regresó a España con un nutrido cargamento de curiosidades de Mojos que puso a los pies del Rey por intermedio de Manuel Godoy. En un oficio de presentación, fechado en Aranjuez el 15 de junio de 1794, Ribera se refiere a los objetos que componen el obsequio: maderas, gomas, resinas, frutas y aceites, algunos muebles de madera tarareada, una colección de mariposas, telas, ropas y adornos usados por los indios y dos libros que ahora nos interesan, *un libro grande con varios retratos de indios, animales, árboles y plantas, con la relación numerada de cada cosa y un catálogo de algunos vocablos de las quince lenguas que se hablan en la Provincia y en los pueblos circunvecinos a ella. Otro libro pequeño, contiene una colección de retratos de las ramas y hojas de los árboles más raros*

[34] Los originales se encuentran en el A. G. I., Charcas, 446 y los testimonios de los oficios en el A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 10, Mojos, n° 8. Los dibujos están ejecutados sobre hojas de 16,50 x 21,50 cm.
[35] Memoria de gobierno cit.
[36] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 11, Mojos, n° 5, f. 254 y s.
[37] A. N. B., Audiencia de Charcas, t. 14, n° 12.

y sus maderas, gomas, resinas y azeytes [38].Hemos localizado ambos libros, el primero en la biblioteca del Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores de España y el segundo en la Biblioteca de Palacio de Madrid [39]. En la Advertencia del tomo primero explica Ribera que para realizar las acuarelas que ilustran los volúmenes, buscó en el Perú al mejor pintor que aceptara seguirlo a Mojos: *devo declarar* –agrega- *que se ha puesto el mayor cuidado en la corrección y semejanza de los retratos, sin omitir la exacta representación de los colores y todo arreglado a escalas, que dan las verdaderas dimensiones de los animales y plantas.* No parece aventurado afirmar que el autor de las acuarelas sea Pablo de Oquendo o el Javier Valdivieso que dirigía la escuela de Concepción. La máxima preocupación del artista; parece haber sido la exactitud, el reproducir fielmente el perfil y los colores de los animales representados, el ubicar en su verdadero lugar los caminos, puentes o despeñaderos de un paraje dado, antes que el dar su interpretación personal del paisaje. El autor pone su pincel al servicio de la verdad y sólo al retratar a los indios, escapa a la tiranía de lo real para ceder a su formación académica, dándonos unos rostros ennoblecidos y ficticios. En las acuarelas de Mojos la vida se ha detenido, los vegetales parecen extraídos de un herbario, los animales de la vitrina de un museo de ciencias naturales, los paisajes del álbum de un topógrafo; quien no busque allí emoción estética sino una imagen veraz y fría del Mojos de las postrimerías del siglo XVIII, quedará satisfecho.

Las escuelas de dibujo y talleres de pintura siguieron abiertos después del alejamiento de su creador, y los sucesivos gobernadores procuraron tenerlas abastecidas de los útiles necesarios para su normal funcionamiento. Vemos así que entre los efectos introducidos en 1794 por el puerto de Jores, con destino a los pueblos de Mojos, figura la siguiente partida de colores y elementos indispensables a los doradores:

---

[38] A. G. I., Estado, 81.

[39] JOSÉ TUDELA DE LA ORDEN *en su útil catálogo Los manuscritos de América en las bibliotecas de España*, Madrid, 1954, p.223 a 225, describe el tomo primero y agrega que *falta el tomo 2º que no se ha encontrado tampoco en otras bibliotecas*. Dicho segundo tomo, que no es otro que el *libro pequeño* a que alude Ribera en el oficio citado, lleva el n° 2769 de los manuscritos de la Biblioteca de Palacio.

una de tierra verde

once libras y medio de bol

dos libras cuatro onzas de cardenillo

dos libras cuatro onzas de polvos azules o añil fino

ocho libras de oro pimienta

cuatro libras de añil ordinario

dos libras de carmin de clavillo

seis libras de guta o bermellón del Cuzco

dos libras escasas de sombra

dos libras de azarcón

una de ocre

diez y seis y media libra de polvos azules finos

diez libras de cachina

diez libras de albayalde [40].

De un bejuco de la región, llamado natiole en lengua canichana, se recogían unas almendras cuyo aceite era utilizado por *los indios para preparar los lienzos de pintura* [41] y del taramoco o copaiba, una oleoresina de color morado que servía para dar mayor vivacidad a los colores *o bien para alejar a los insectos de las pinturas en razón de su olor repugnante* [42]. En cambio, los lápices para dibujo y la mayor parte de los colores finos, debían ser importados de Europa, lo cual ocasionaba grandes dificultades a las escuelas en momentos en que la guerra cortaba las comunicaciones marítimas. A veces la enseñanza debía ser interrumpida por falta de útiles de trabajo, lo que no ha de extrañarnos pues incluso en Buenos Aires llegaron a faltar el papel y colores, hasta el punto de paralizar las tareas de los oficiales del cuerpo de ingenieros [43].

---

[40] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 38, nº 17.

[41] Biblioteca de Palacio, Ms. nº 2769.

[42] FRANCISCO JAIER EDER: *Op. cit., p.* 38.

[43] El 1/1/1799 escribe Joaquín Antonio Mosquera desde Buenos Aires al Ministro de Gracia y Justicia *que el no hallarse aquí ni un pliego de papel para planos ni los colores, tintas y demás adherentes del dibujo precisos para el trabajo de las decretadas copias nos han hecho carecer de auxilios para trabajar algo en el crecido número de ellas* (A. G. I., Buenos Aires, 147).

No obstante estos tropiezos, las escuelas de dibujo siguieron aumentando en número y según un estado de 1804 llegaron a existir, aunque en precarias condiciones, en casi todos los pueblos de la provincia [44]. Ese mismo año el Gobernador, ingeniero Antonio Alvarez de Sotomayor, procuró volverlas a su primitivo esplendor reclamando al oidor protector de naturales de la Real Audiencia de Charcas, los auxilios precisos de modelos y útiles como para que pudieran funcionar sin trabas [45]. De esa época data una pequeña aguada conservada hoy en el Archivo Nacional de Bolivia, realizada por un anónimo artista del pueblo de los Santos Reyes para ilustrar un informe sobre el árbol del canelón [46], que constituye una vibrante visión de selva tropical, ingenua y torpe en cuanto a su técnica, pero de una vitalidad muy superior a las cuidadas acuarelas de los tomos que Lázaro de Ribera había llevado a España *(figura 5)*.

Durante el mando de Pedro Pablo de Urquijo se realizaron numerosos trabajos de arquitectura, talla y pintura que pusieron a prueba la capacidad de la provincia. En el pueblo de San Ignacio se construyó un *suntuoso templo de tres naves de texa y adove con diez y siete ventanas todas con vidrios redondos de Cochabamba con sus retablos correspondientes, púlpito y coro, con sus corredores de balaustrada y varanda;* dentro de la jurisdicción del pueblo de San Javier se levantó la capilla de San Miguel en donde *se colocó al Santo con bastante decencia y buenas pinturas en el centro y fuera de ella con su trono y retablo de barro bien trabajado que parece ser de madera tablada;* en el pueblo de La Purísima Concepción se construyeron cuatro capillitas de adobe y techo de teja en las esquinas de la plaza, otras cuatro se levantaron, en 1809, en la plaza de Santa María Magdalena, y en el pueblo de Exaltación de la Santa Cruz se fabricaron dos capillas como parte de un plan para edificar capillas en los

[44] Universidad de San Francisco Xavier (Sucre), Manuscritos de la colección Abecia-rana, *Estados de existencias, habitantes, oficinas, etc., de los pueblos de Mojos el año 1804*. Dicho estado proporciona pormenores sobre algunas de las escuelas: Purísima Concepción, 68 modelos; San Ignacio, 14 modelos; Nuestra Señora de Loreto, 17 modelos y 6 cuadros; Santísima Trinidad, 2 bastidores; Santos Reyes, 2 reglas de proporción, 2 alumnos dibujantes; Exaltación, 2 alumnos dibujantes; San Francisco Javier, 1 modelo, 3 alumnos dibujantes; San Pedro, 53 modelos, 1 bastidor, 9 alumnos dibujantes.
[45] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 17, Mojos, nº 10, f. 107.
[46] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 17, Mojos, nº 11, f. 110-112.

cuatro ángulos de la laza[47]. A pesar de estos antecedentes sobre la activa vida artística desarrollada durante el gobierno de Urquijo, no hemos visto menciones especiales sobre las escuelas de dibujo, lo que nos parece significativo, pues el gobernador puso el mayor empeño en acopiar certificados probatorios de todos los adelantos realizados en su período. Lo más posible es que las escuelas siguieran languideciendo por falta de maestros expertos y de elementos de enseñanza. La hipótesis parece hallar confirmación en unos estados fechados entre octubre de 1810 y enero de 1811, que reflejan la penuria en que se debatían las escuelas de dibujo de San Joaquín, San Ramón, Trinidad, Loreto, Exaltación de la y San Ignacio [48]. Lo que aún quedaba fué seguramente barrido por guerras de la independencia.

En Chiquitos existía una tradición artística paralela a la de Mojos. Poco después del extrañamiento de los jesuitas, el Obispo de Santa Cruz de la Sierra, Francisco Ramón de Herboso y Figueroa, reconocía en el reglamento dictado para el gobierno de Chiquitos, que *los padres de la Compañía trajeron desde Europa coadjutores maestros que enseñaron estos indios que verdaderamente son hábiles por lo que el más corto pueblo de Misiones excede a la Capital del Obispado, no solo en la solemnidad con que se sirven sus iglesias y se recomienda el culto sino en lo demas que conduce a la vida civil y política* [49]. Los templos eran de bello aspecto y constaban de tres naves divididas por pilares labrados en maderas escogidas. La mayoría tenía tres altares: el mayor, dedicado al Santo Patrón del pueblo, a San Pedro y a algún santo de la Compañía; el de la derecha con la imagen de Cristo crucificado; y el de la izquierda con la de Nuestra Señora de la Merced. Un testigo de fines del siglo XVIII añade que todos los retablos eran *de hermosa construcción y con efigies romanas grandes, que no las he visto mejores*

[47] A. G. I., Charcas, 712, expediente caratulado *Buenos Aires 1819. Expediente formado en la Real Audiencia de Charcas sobre los méritos y servicios del Intendente de Mozos D. Pedro Pablo de Urquijo.* Aunque sólo de paso, por no referirse al tema principal de este trabajo, destaquemos las referencias al original altar de barro que lucía en la capilla de San Miguel y a las capillas para posas que decoraban las plazas, desconocidas en la arquitectura misionera del Paraguay (V. BUSCHIAZZO, *articulo cit.*). Los datos sirven también como una llamada de atención sobre lo peligroso que resultaría atribuir al período jesuítico la *totalidad* de los restos artísticos conservados en las misiones.

[48] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 18, Mojos, n° 37.

[49] A. G. I., Charcas, 15. Dicho reglamento fue aprobado por S. M. e impreso en una R. C. de 1772.

en ninguna parte y que los colegios anexos a las iglesias tenían pintadas todas las paredes con varias y distintas ideas [50].

Merced a su alejamiento de las ciudades, que las preservó de la codicia de los blancos, la expulsión de la Compañía no tuvo para las misiones de Chiquitos los efectos fatales que para las guaraníticas. Buena parte de la población indígena se conservó en ellas sin dispersarse, y los artesanos y artistas continuaron ejerciendo sus oficios manteniendo viva la tradición artística de la provincia, hasta tal punto, que cuando en 1800 se decidió agregar un cuarto altar en todas las iglesias, dedicado a San Antonio de Padua, bastaron unos pocos meses para que los tallistas y doradores aborígenes terminaran las imágenes y los retablos [51].

En 1799 se había hecho cargo del gobierno de Chiquitos el porteño Miguel Fermín de Riglos, militar que había tenido lucida actuación en el Río de la Plata durante las luchas contra Portugal. Apenas iniciado en su nuevo cargo desarrolló una gestión progresista de perfiles no comunes: adelantó la industria textil instalando nuevos telares, consiguió llevar a su lejana provincia artesanos extranjeros que establecieron manufacturas hasta entonces desconocidas y creó la primera escuela de dibujo.

En su viaje de Buenos Aires a Chiquitos llevó consigo los retratos de los reyes, los hizo copiar en Chiquitos por un pintor venido de Santa Cruz de la Sierra y los colocó solemnemente en el pueblo de San Rafael festejando el acontecimiento con iluminaciones, músicas, comedias y corridas de toros [52]. Riglos que había presenciado los esfuerzos hechos por Belgrano para crear la escuela de dibujo del Consulado y que seguramente conocía la experiencia de Mojos, recurrió al mismo procedimiento que Lázaro de Ribera y haciendo quedar en Chiquitos al autor de los

[50] Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Ms., n° 4867, informe del gobernador Miguel Fermín de Riglos al Virrey Avilés, San Miguel de Chiquitos, 16/ XI/1800. El informe fue reproducido con algunas variantes en el Telégrafo Mercantil del 3/1/1801. Mario J. Buschiazzo en el trabajo citado, ofrece otras referencias sobre las iglesias de Chiquitos, extraídas de los inventarios de temporalidades y de los viajes de D' Orbigny y Castelnau.
[51] Informe cit. de Miguel Fermín de Riglos.
[52] A. G. N., Gobierno de Chiquitos, 1766-1809, IX -20-6-7. En una certificación extendida por el secretario del gobierno de Chiquitos se dice que el citado pintor era cocha-bambino.

retratos reales le puso varios discípulos indígenas que no defraudaron sus esperanzas[53].

Desde 1800 carecemos de noticias sobre la marcha de la escuela hasta el 31 de diciembre de 1804, fecha en que nos consta existían en San Miguel de Chiquitos un maestro pintor y 25 oficiales [54]. Sabemos también que por lo menos entre 1805 y 1807 funcionó en el pueblo de San Ignacio otra escuela de dibujo y pintura que fué dirigida por el maestro Miguel Pocubes o Pocuves, y a la cual concurrían de 6 a 8 discípulos [55].

A principios de 1809 pasó a Chiquitos el pintor José Gregorio de Villarroel con el encargo de ejecutar retratos de Fernando VII destinados a los pueblos, y una vez en la provincia ofreció al gobernador enseñar dibujo, escultura y carpintería a los indios por el solo sueldo de 200 pesos anuales. El gobernador Antonio Alvarez de Sotomayor, a quien ya hemos visto anteriormente apoyar las escuelas de Mojos, elevó a la Real Audiencia el ofrecimiento de Villarroel y lo acompañó con un informe favorable datado el 1º de mayo de 1809, en el que alude a los resultados obtenidos en las escuelas análogas fundadas por Lázaro de Ribera en la provincia vecina. La propuesta de Villarroel -dice el gobernador - es ventajosa *pues con solo lo que ganen en aprecio los texidos de sobre mesas, colgaduras y sobre camas que se fabriquen, la Provincia no solo cubrira este corto gasto del salario*

Reproducción facsimilar de la firma de José Gregorio de Villarroel

[53] Informe citado de Miguel Fermín de Riglos.
[54] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 33, Chiquitos, n° 15, f. 78.
[55] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 33, Chiquitos, n° 19, 22 y 23.

del pintor y de los colores sino es que resultará un conocido aumentó al fondo de sus temporalidades como lo adquirieron los texidos de Moxos con la instruccion dada a aquellos naturales por el pintor Oquendo [56]. La audiencia platense aprobó la propuesta y el 1º de abril de 1810 el gobernador podía decir que se trabajaba en la escuela con aprovechamiento de sus alumnos.

Los datos expuestos tienen como única fuente los archivos bolivianos, argentinos y españoles, lo que implica reconocer su necesaria limitación. Sólo una investigación sobre el terreno y el estudio directo de las pinturas que aún se conservaren en iglesias y colecciones privadas, podrían dar base para averiguar cuál fué el verdadero papel jugado por las escuelas de dibujo en la evolución de Mojos y Chiquitos.

JOSÉ M. MARILUZ URQUIJO

[56] A. N. B., Archivo de Mojos y Chiquitos, t. 34, Chiquitos, n° 23, f. 291-294.

EL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA BARROCA*

Generalidades

EL tema del presente trabajo no es la arquitectura barroca como aparición histórica, múltiple y polimorfa, sino la relación de la arquitectura barroca con el espacio. La arquitectura no es, única y simplemente, *arte espacial;* tiene por sobre todo dos aspectos diferentes: en el primero, e incluso el principal, se manifiesta como cuerpo arquitectónico de naturaleza plástica, sin contar el espacio, y sólo en segundo plano es un arte moldeador de vacíos espaciales. Esto no es ninguna ingenua sutileza sino una realidad concreta. En el primer caso es un espectáculo frontal para el hombre que lo contempla y en el segundo, es el espacio circundante que encierra al observador. Una mirada a la arquitectura griega y romana, demuestra que esta diferenciación no sólo tiene validez conceptual y teorética, sino también histórica. El templo griego, es una forma plástica y sólo como tal se le puede captar; su espacio interno, la cella, inaccesible para el laico, es la sede de la imagen del Dios. Los romanos, por primera vez han monumentalizado y creado conscientemente el espacio en sus basílicas y termas, y con ello han sentado las bases del grandioso ciclo espacial medieval. Esto se hace a costa de la sustancia plástica del cuerpo arquitectónico, cuyas fachadas no reciben más un acento plástico, sino por el contrario plano.

La arquitectura como espectáculo frontal es, por medio de nuestros conceptos, fácil de aprehender, pues en sentido literal tiene un carácter *objetivo.* Su vivencia se deja describir y analizar comprensiblemente. La arquitectura como espacio circundante, por el contrario, se puede captar en forma significativamente complicada, no sólo con los ojos, sino también mediante un órgano sensorial indefinido, que percibe lo que en forma conceptual es difícil de expresar. De

* Traducción del alemán por los Arqtos. Joaquín Rodríguez Saumell y Patricio H. Randle

manera singularmente curiosa encontramos este órgano sensorial como fenómeno de *radar,* en los ciegos, que como es sabido presienten una limitación del espacio antes de que lo descubran táctilmente.

La dificultad de una inexorable y clara formulación de la vivencia espacial no ha quedado sin consecuencias para la historiografía de la Historia del Arte. Los historiadores escrupulosos que no se conformaban con descripciones aproximadas ni vagas, sino que tendían a análisis precisos, han preferido en todos los casos a la arquitectura como espectáculo frontal aún a costa de la arquitectura como espacio circundante. Han partido de la vivencia óptica del edificio o bien han tratado de comprenderlo y definirlo abstractamente, a partir de sus elementos constitutivos geométricos y trigonométricos, es decir desde su planta.

Sólo desde hace poco, se abre un nuevo camino a esta nueva noción, sobre todo en el profundo trabajo de la historiadora del arte, Ulya VogtGöknil, de Zürich.[1] En él divide el espacio en limitado, extenso y dirigido; y expresa que las formas espaciales hasta ahora decisivas (por ejemplo: edificios de planta central o basílicas) no constituyen ninguna pauta para clasificar estas nuevas categorías. Dicha tipología trabaja con conceptos generales de naturaleza tal, que no es tenido en cuenta el reino de las formas espaciales concretas ni sus lineamientos de desarrollo histórico; pero tiene el gran mérito de referirse a uno de los más decisivos componentes de la vivencia espacial que anteriormente fué totalmente abandonado; y así, nadie en el futuro, que se ocupe del espacio en la arquitectura, podrá dejar de lado estás reflexiones.

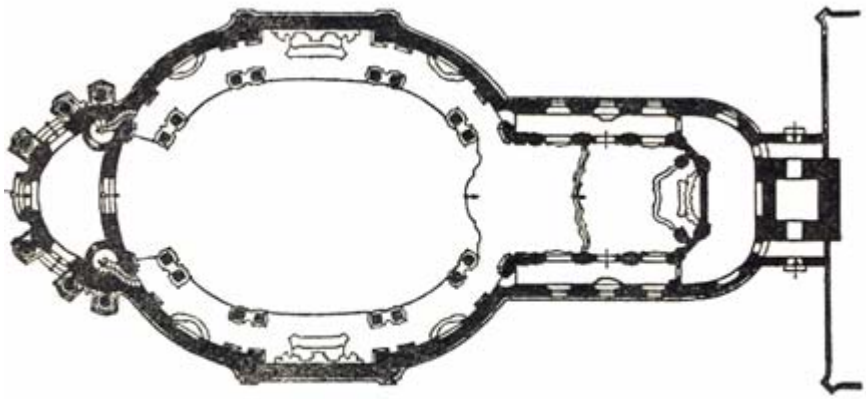
Existe algo que hoy no puedo pasar por alto: el reconocer la vivencia espacial y tomarla seriamente significa, justamente, pronunciar la sentencia de muerte para las clases magistrales con diapositivos sobre arquitectura como arte espacial. Porque el mejor diapositivo que se proyecte delante nuestro en la pantalla, fracasará en su intención de introducirse dentro del espacio. Reproduce, sí, solo la componente óptica de la vivencia espacial, pero no nos permite experimentar el espacio en torno

[1] ARCHITEKTONISCHE GRUNDBEGRIFFE UND UMRAUMERLENNIS, Zurich, 195

nuestro y nos fija, nos constriñe asimismo, a una determinada y única vista; nos impide movernos en él y así vivir el cambio de las sensaciones ópticas. Esto, para la vivencia del espacio barroco, es justamente de una importancia decisiva.

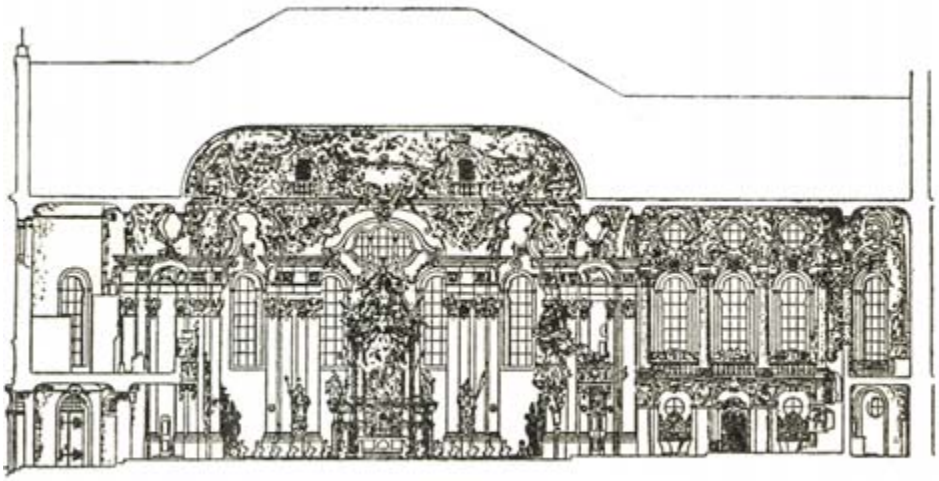
Espacio clásico y barroco

Para introducirnos y describir en líneas generales el carácter del espacio barroco, es conveniente el método de compararlo con su opuesto, el espacio clásico. Trasladándonos al más severo entre los espacios clásicos, al Panteón de Roma (118-125 d. C.), construido bajo el emperador Adriano, vemos que jamás el Alto Renacimiento fué capaz de oponerle un edificio de una tal severidad, pureza y constancia. La forma espacial es de acabada simplicidad y claridad: sobre una planta circular se eleva un muro cilíndrico que sostiene la semiesfera de la cúpula. La altura del tambor es igual al radio de la cúpula; es decir, que si se completara la otra mitad simétrica de la semiesfera, ésta tocaría tangencialmente el piso, justamente en el centro de la composición. La luz que ilumina uniformemente el espacio entra a través de una abertura circular en el cénit de la cúpula. Es altamente significativo que este espacio nos lleve a una descripción breve y precisa, y sin mayor abundamiento comprensible. Es que la claridad de su forma determina también la de nuestra vivencia.



Planta de la Iglesia de Peregrinación de Wies

Como ejemplo barroco de composición espacial elegiremos el interior de la Iglesia de Peregrinación de Wies, en la Alta Baviera (1746-1754) por Dominikus Zimmermann). Pertenece al amplio grupo del barroco tardío de las comarcas alpinas, en el cual, la sana voluptuosidad campesina abandonó el campo del arte popular y creó obras de arte del más alto rango. La planta de la iglesia muestra un óvalo, al que, en el oeste se le ha enlazado un espacio de entrada con galería alta y al este, un coro alargado. En el espacio principal de forma oval, están colocados, siguiendo una línea que corre paralela al muro externo, pares de pilares que sostienen la bóveda; de la misma forma está dividido el coro, en cierta manera en nave central y laterales, siendo estas últimas de dos plantas. Se crea así una *capa periférica espacial,* que se interpone entre el vacío principal y el límite espacial, permitiéndonos percibir el espacio de modo marcadamente indeterminado. Una tal descripción del espacio es insuficiente e inapta si queremos evocar la vivencia espacial. En pocas palabras: no dice nada acerca de la riqueza y multiplicidad de la composición espacial y omite la intencionada decoración como si fuera meramente casual; si esta riqueza quisiera ser valorada, entonces la consecuencia sería una total y difusa complicación.



Corte longitudinal de la Iglesia de Peregrinación de Wies

También aquí los incorruptibles y exactísimos arqueólogos del arte han debido aceptar la incapacidad de los instrumentos de trabajo de precisión científica. Entre tales podemos citar a Georg Dehio, cuando dice en su manual de los monumentos

artísticos alemanes (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmaler): *La comparación con impresiones musicales es la más evidente. Como en ningún estilo del arte se ofrece un júbilo creciente y embriagador tan irresistible.* O bien en su Historia del Arte Alemán, hablando del espacio de la Iglesia de Wies: *No se debe olvidar que ha sido construida para el pueblo, para peregrinos de las montañas, de pequeñas aldeas que vienen a admirar un milagro y que, en verdad, no son defraudados.*

Quien entra *(figuras 1 y 2),* supone que ha sido, de pronto, arrebatado de la tierra, y elevado a una atmósfera celestial, pero no a un Elíseo en donde los bienaventurados estén sumergidos en una imperturbable quietud. No; este Cielo está lleno de colores, resuena de música festiva y está poblado de alegres angelotes. Al límite del espacio le falta el carácter de una terminación definida. El muro está disuelto, la luz penetra a través de sus numerosas aberturas. El edificio ya no está en relación con la tierra y la ley de gravedad parece en suspenso. Así también el espacio carece de una pareja extensión: es movimiento, respira y vive.

El abismo entre el espacio puramente clásico y el acabado barroco es tan profundo, que para aclararlo no basta una ligera contemplación formal. Las circunstancias formales dan justamente una imagen falsa. El barroco, como sabemos, ha creado escasamente nuevas formas y solamente se ha conformado, en el aspecto principal, con el desarrollo del aparato formal del Renacimiento Clásico. Sin embargo, las ideas y los valores afectivos que se expresan a través de esas formas, son totalmente otros.

Debe comprobarse aquí que el espacio, artísticamente creado, de la cultura barroca, tiene un lugar mucho más importante que en el clásico. El clásico vivencia el arte activamente como confrontación: por ello la plástica es para él la especie artística fundamental, y la arquitectura es mucho menos creación espacial que composición de volúmenes plásticos. El espacio es, empero, vivido esencialmente en forma pasiva: se está rodeado por él, acogido por él, se da uno a él y se sale de él. Así debe esperarse que el arte espacial llegue a su máximo despliegue siempre en aquellas épocas en que el hombre no enfrenta el mundo con una orgullosa

conciencia de sí mismo, sino cuando está dominado por el sentimiento de su nada, y por la necesidad de recogimiento. Este es el profundo fundamento de la magnífica concepción espacial del barroco como anteriormente también del gótico, y más exactamente, del gótico y del barroco al norte de los Alpes.

Los pueblos mediterráneos han conservado aún en la Edad Media y en el Barroco, como únicos herederos de la antigüedad clásica, una permanente relación, también clásica, con respecto al arte. Su espacio es aún hoy, la plaza abierta, la cual sería un caparazón muerta sin los hombres que la pueblan.

Lo antedicho vale como premisa para meditar la maravillosa concepción barroca; pero no debemos distraernos de la investigación específica de las formas. Ahora nos ocuparemos de ellas.

Con cinco tipos de cuestiones vamos a estudiar las formas del espacio barroco. Debemos anticipar que muchas de esas cuestiones no corresponden a criterios neutrales, sino que tienden justamente a lo específico de la concepción barroca.

La primera cuestión consiste en la forma del espacio en sentido preciso, es decir, la forma geométrica de la planta y la estereométrica de la extensión espacial. De ésta se deriva, en consecuencia, la cuestión de la configuración del límite o cáscara espacial. La tercera pregunta es la relación de la concepción espacial barroca respecto a la idealidad y naturalidad; finalmente al rol de la luz, tanto como a los motivos de movimiento.

Planta y volumen espacial

La planta de una iglesia románica o renacentista está compuesta por simples y pocas formas geométricas, que se repiten en series regulares o en ritmos simples. Una planta así concebida se puede súbita y fácilmente visualizar y también con cierta experiencia déjense adivinar sin dificultad las consecuencias espaciales. No sucede lo mismo con la planta barroca; ésta es siempre complicada y raramente da a

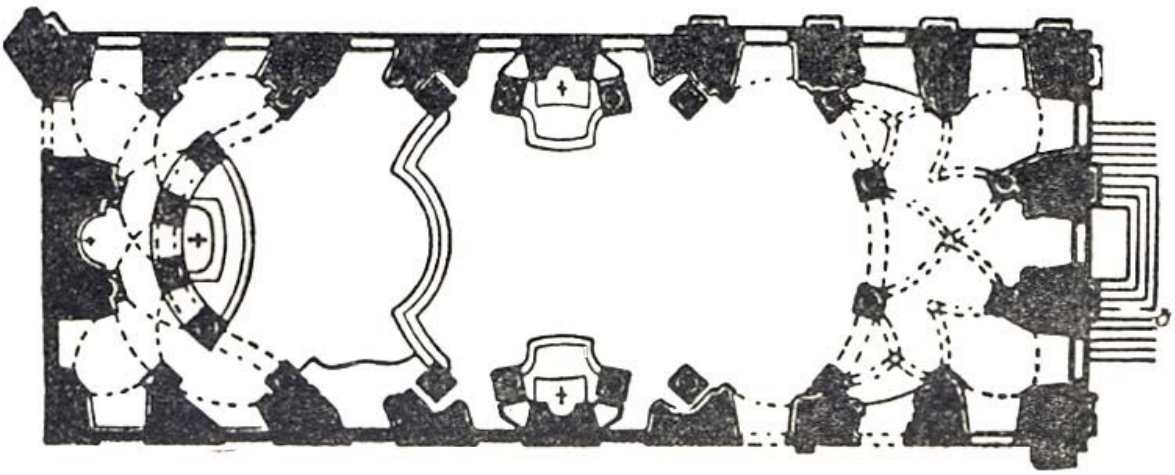
los historiadores experimentados, suficientes puntos de apoyo para representarse el espacio visualmente.

Como primer ejemplo, veamos la iglesia del Monasterio de Einsiedeln construida entre 1719-1723. En contraste con una iglesia gótica con su sucesión de tramos iguales, se ensamblan aquí diferentes compartimentos espaciales. En primer término, al oeste, el inmenso espacio de la cúpula con la capilla de la Gracia en el centro, luego un segundo espacio cupular de la mitad de ancho acompañado a los costados por naves laterales y luego capillas anexas. El tercer tramo tiene un espacio cupular de la misma anchura, pero las capillas laterales han desaparecido ahora. Finalmente el estrecho coro conservado del viejo edificio, pero decorado de nuevo e integrado completamente en la composición total. Si contemplamos el corte longitudinal de la iglesia, entonces notamos que a la cadencia de la planta le corresponde una elevación; pues los gradualmente más pequeños espacios de este a oeste se vuelven constantemente más altos. Una tal composición espacial, que trabaja con un sistema de complicadas oposiciones se presta por excelencia a una comparación con el contrapunto musical, en este caso particular, con el arte de la fuga. Surge otra vez, por lo tanto, una comparación con formas musicales. Esto debe ser justificado con la acotación de que en el barroco la composición espacial y la música, nacidas simultáneamente del mismo espíritu, arriban juntas al más alto florecimiento.

La Iglesia Abacial de Einsiedeln está cronológicamente situada al comienzo del barroco tardío y su forma espacial es comparativamente simple, en el sentido preciso de que cada una de las partes está separada claramente. A mediados del barroco tardío ésto es diferente, como acabamos de ver en la Iglesia de Wies. Allí los diversos elementos espaciales ya no se suman unos a otros sino que se interpenetran y tienen sentido y función solo como partes del espacio total. Esto tiene validez tanto para pequeños espacios como para los más grandes y complicados. Aquéllos, formados de pequeños elementos espaciales, son quizás más aclaratorios aún, porque la multiplicidad de la composición espacial y la

dificultad de visualizarla se deduce siempre con acierto, mientras que en las grandes composiciones, dicho en forma sintética, la complicación resulta directamente del tamaño de ellas.

Como ejemplo tomaremos la capilla del Palacio Residenz en Würzburg, terminada en 1733 por Balthasar Neumann. No se trata de un edificio aislado sino de un mero espacio ubicado dentro del complejo palacio, casi



Planta de la Capilla del Palacio de Würzburg

una capilla privada. Los supuestos espaciales son aparentemente de concepción simple: una alargada sala rectangular con muros de cierre rectos, demasiado estrecha para permitir la división en varias naves. Empero mediante el ordenamiento de las bóvedas y la consiguiente composición de las paredes, se ha conseguido enriquecer la imagen espacial. Un arquitecto renacentista hubiese introducido aquí una alargada .bóveda de cañón corrido y sostenido los arcos perpiaños de separación de la misma con una sucesión regular de pilastras o de columnas. Neumann, por el contrario, compone el techo como una sucesión de cúpulas aplanadas, de las cuales una de forma circular está dispuesta entre dos ovales en sentido transversal.

Estas tres cúpulas no están enteramente desarrolladas sino que están recortadas por otros elementos de bóvedas ovales que se encuentran entre las tres cúpulas principales. Este ordenamiento trae como consecuencia el que cada parte de la bóveda aparece como si estuviera fundida con la colindante, cada elemento

bóveda (por así llamarlos) no coincide con las divisiones de la planta, porque los arcos torales que están soportados por los pilares no se elevan en forma vertical, ni están contenidos en un plano, sino en una superficie curvo esférica inclinada. La serie de bóvedas está traspuesta sincopadamente contra la sucesión de tramos de la planta. La división del espacio se vuelve ambigua y puede ser *leída* de una manera o de otra. La composición de las bóvedas va acompañada por una complicada y movida estructura mural, pues los pilares adosados al muro están esquinados.

En las grandes composiciones la complicación de la imagen espacial llega mucho más lejos. Debe bastarnos para ello una referencia a la Iglesia de Peregrinación de los Catorce Santos (Vierzehnheiligen) en el valle del Main, en Franconia, también del célebre Balthasar Neumann. Comparativamente el aislado e imponente edificio tiene un contorno simple. Una rica y movida sucesión espacial de complicado ritmo ha sido ajustada dentro de la cruciforme caja espacial. También aquí las bóvedas están traspuestas respecto a la planta. La planta induce a esperar la más fuerte acentuación de las bóvedas sobre el crucero. En lugar de ello, es el crucero en último término, el lugar de costura de los cuatro elementos de bóveda que se encuentran oponiéndose entre sí. De esto resulta que nosotros no podemos visualizar de un golpe la impresión espacial; sólo podemos experimentarla gradualmente. A ello se agrega, todavía, que la composición decorativa de las bóvedas no destaca las diferentes partes de las mismas, sino que, por el contrario, confunde sus límites.

Cuando el observador es obligado a captar una sucesiva vivencia del espacio no debe atribuirlo al carácter alargado del recinto. Una basílica cristiana primitiva o una iglesia renacentista de nave central alargada es también un *camino espacial,* esto es, que se recorre desde la entrada al altar, pero no es cierto que su carácter espacial se aclare únicamente por ese método. Un ejemplo demuestra lo antedicho: la Iglesia del Jesús, en Roma (1568-76), de Giácomo Barozzi da Vignola, que si bien data apenas del comienzo del barroco italiano, sin embargo, se encuentra, en lo que al espacio se refiere, más cerca del Renacimiento. El que entra en esta iglesia hasta

recibe una imagen clara de la forma espacial, porque cada una de las partes está relacionada lógicamente. En primer lugar la nave cubierta por una inmensa bóveda de cañón corrido, cuyos espacios laterales en forma de capillas aisladas no condicen en absoluto; luego el gran elemento espacial en el punto de encuentro de las dos direcciones espaciales principales: el crucero, acusado por una cúpula de tambor que irradia luz; finalmente el coro, donde el espacio encuentra un armónico cierre. Allí no se espera ninguna sorpresa y aún los sectores espaciales que al principio están escondidos para nosotros, los brazos del crucero, han sido insinuados a través de la lógica de aquellos sectores ya visualizados.

La complejidad de la imagen espacial barroca es en primer término, consecuencia de la siempre complicada planta y forma de los volúmenes. En lugar de simples formas estereométricas y geométricas o bien combinaciones de las mismas, fáciles de visualizar, como las que caracterizan la concepción espacial renacentista, en el barroco entran formaciones espaciales, cuyos elementos primordiales están fusionados entre sí, escapan a una clara percepción y eluden una definición exacta.

La configuración de los límites del espacio

No se puede hablar del espacio sin contemplar aquello que lo constituye primordialmente, que lo destaca de la infinitud del espacio informe, esto es, la pared, el muro, el límite espacial. En razón de que los supuestos del límite espacial, sus materiales brutos, en cierto sentido son siempre los mismos, pues para ellos la ley de gravedad siempre tiene vigencia, en la pared se dejan deducir mejor las particularidades del estilo y se sigue con mayor facilidad el desarrollo de las formas, que en la planta y la configuración espacial. En los ejemplos siguientes será intentado esto, en cuanto caracterizaremos el tratamiento de la pared desde el temprano Renacimiento hasta el Barroco tardío.

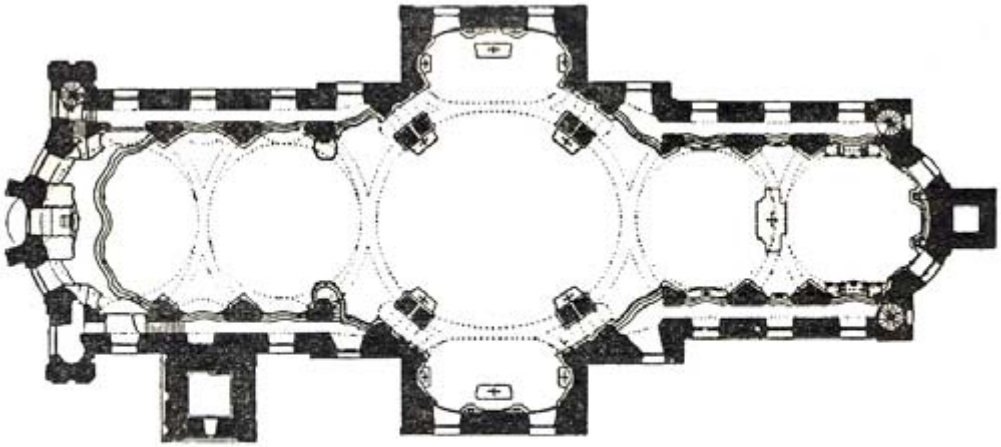
En Santa María de las Cárceles, en Prato (1485-1492), por Julián de Sangallo *(figura 3),* el limite espacial, la pared, es compacta, impenetrable. Su carácter sólido es subrayado por un esqueleto de pilastras y vigas donde descansan los arcos de las bóvedas. Este esqueleto da el necesario sostén a la pared intermedia en tensión.

La misma situación se presenta en un edificio del Alto Renacimiento, treinta años posterior: San Blas, en Montepulciano, de Antonio de San Gallo *(figura 4).* También aquí el muro es límite espacial definitivo y sin movimientos. La única novedad es que los elementos de articulación de las unidades portantes, el viguerío y los arcos torales están tratados mucho más plásticamente.

Algo nuevo salta a la vista con Miguel Angel, al que cada vez se lo caracteriza más como el *padre del barroco.* En su escalera-vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana *(figura* 5), contemporánea con la mencionad Iglesia de Montepulciano, pierde la pared, súbitamente, su carácter neutral y sin ánimo; se vivifica. Es una vivificación plástica y no óptica. Los pares de columnas que deliberada y notoriamente no son columnas solitaria están introducidas dentro de nichos en la pared y despiertan en el espectador el sentimiento oprimente de que la pared debiera estallar bajo la *acción* de su presión lateral. Sin embargo, no existe ningún movimiento manifiesto sino en principio una tensión latente. Esto es, traducido al lenguaje abstracto de la arquitectura, exactamente el mismo motivo psicológico que en el fondo expresan los esclavos de Miguel Angel, en el Louvre, o sus torturadas figuras del sarcófago de la Capilla Medicea de San Lorenzo, en Florencia. La tensión y el acuerdo de las fuerzas opuestas, que llenan la pared, se prolongan al espacio. Ya no es tranquilo y limitado claramente, sino lleno de tensiones.

En la Iglesia de la Universidad, San Ivo alla Sapienza (1642-1660), por Francisco Borromini *(figura 6),* se demuestra cómo en el Alto Barroco la tensión deviene movimiento. La reproducción de un corte es mucho más esclarecedora que todas las fotografías que siempre acostumbran a mostrar partes, que nada expresan de la totalidad espacial. Con Borromini la pared entra en movimiento, oscila

curvadamente hacia adelante y hacia atrás y con ello pierde el carácter de un evidente e inamovible límite espacial.



Planta de la Iglesia Abacial de Neresheim

El espacio mismo respira, se expande y se contrae. El límite espacial, es sin embargo, todavía compacto.

Sólo en el barroco tardío la pared pierde su carácter cerrado; comienza el juego con efectos ópticos, con golpes de vista e ilusiones sensoriales. En la Iglesia Abacial Benedictina, de Neresheim, comenzada en 1745 por Baltasar Neumann, que tomaremos como ejemplo *(figura 7), el* ojo ya no encuentra ninguna limitación mural compacta. La pared está perforada, dividida en estratos y ahuecada. El espacio de la cúpula principal parece estar animado de un movimiento rotativo, lo que principalmente estriba en que está liberado de la masa principal de los muros y que descansa sobre columnas libres que impresionan como un cojinete.

El barroco tardío se sirve no sólo de los medios arquitectónicos, sino también de otros para quitar al espacio su clara limitación y negar el carácter de cierre de la pared. Uno de los medios principales es el espejo; que parece hechizar delante de nuestros ojos, imágenes engañosas. El ejemplo más viejo y más famoso es la Galería de los Espejos, del Palacio de Versailles. Siempre se ha alegado que el todopoderoso ministro de Estado, Colbert, habría ordenado la colocación de los espejos en ese significativo lugar solamente para destacar la capacidad de esa manufactura estatal y colaborar en el éxito de la exportación de tales productos. Semejantes argumentos, fuera del dominio del Arte, son siempre falsos, inclusive

cuando en realidad así está documentado. La razón decisiva es la necesidad artística y que para los espejos existe una tal razón, lo demuestra ampliamente el beneplácito que éstos encontraron.

En el Salón de la Princesa, del Hotel de Soubise, en París (año 1737, por Germán Boffrand), la cáscara espacial cede no sólo en las ventanas sino también entre medio de ellas, en los campos de espejos, y con ello el espacio recibe aquella indeterminada fluctuación característica de todos los espacios del barroco tardío. Hay algo que también aquí se hace patente: el arquitecto del barroco tardío renuncia a aquel esqueleto estructural, que ha dado su aspecto compacto a la caja espacial del Renacimiento (recuérdense los edificios de ambos Sangallo y de Miguel Angel), renuncia con ello a una lógica y consecuente modulación de la pared. Esta parece convertirse en una frágil tela de araña, tanto que bastaría apenas un soplo para destruirla.

Un paso más adelante da en 1734, el arquitecto de Amalienburg, en el Parque del Palacio Nymphenburg, en Munich: François Cuvilliés d. A. Este reduce aún más los paneles entre las ventanas y los espejos, y como elemento ciego, al menos ópticamente, queda precisamente sólo la puerta, que es por cierto la que nos permite la salida del espacio. La mitad de lo que el observador percibe literalmente es engaño óptico y finta de espejos. La decoración apoya otra vez la intención que tiende a la disolución total de la caja espacial. Los elementos que sostienen y que pesan están graciosamente ocultados por la decoración, el ojo no encuentra ningún punto de reposo ni tranquilidad. La Sala de los Espejos, de Amalienburg, a la luz de bujías, por la noche, es quizá la vivencia más auténtica del barroco tardío que aún hoy es posible experimentar.

No es necesaria ninguna aclaración más, para comprender que con ello fué alcanzada la cumbre y que toda una aspiración barroca fué lograda. Resultó imposible llevar más adelante la desmaterialización y la disolución de la pared como límite espacial; el único paso que quedó fué el del retorno. La generación de

Winckelmann dió este paso cuando buscó la dignidad, el porte solemne, la quietud y simplicidad, contemplando el clasicismo de los griegos.

Las formas naturalísticas

Un elemento esencial de la configuración espacial del barroco tardío es la tendencia hacia las formas naturalísticas. Pertenece a la esencia del espacio renacentista que su caja esté formada por medio de elementos abstractos. A través de ellos se da a conocer como una creación racional; se vuelve compensible y mesurable, y de allí viene que en un espacio renacentista nos sintamos ratificados. El Arte del Renacimiento eleva al hombre de la Naturaleza y lo introduce en un orden determinado por la razón. La naturaleza, por el contrario, es impenetrable y llena de misterios, sin claros ni determinados limites espaciales y justamente por ello, el barroco tardío ha buscado las formas naturalísticas y evitado los elementos formales abstractos y estilizados. Sus cajas espaciales parecen no estar construidas sino ser fruto de un crecimiento. Al lado de las razones ópticas, es ésta una segunda y quizá mayor razón, de su movimiento y vitalidad.

No sólo los espacios profanos de pequeña dimensión como la recientemente mencionada Sala de los Espejos, de Amalienburg, despiertan la impresión de vegetación silvestre. Lo tenemos también en el caso de edificios monumentales como en la Iglesia de Wies. Naturalmente lo fundamental de los elementos arquitectónicos estructurales como columnas y vigas tampoco pueden ocultarse en los edificios monumentales del barroco tardío. Se hará todo lo posible, sin embargo, para quitarles su carácter abstracto. Allí donde la decoración se puede abrir, en las bóvedas, en planos murales, en las balaustradas, y en la tubería de los órganos, se da libre curso a la imitación de la naturaleza. Es notable que en el intento de describir estas decoraciones siempre usemos el recurso de las comparaciones con la

Fig. 1. — Dominikus Zimmermann: iglesia de Wies, Alemania.

Fig. 2. — Dominikus Zimmermann; iglesia de Wies, Alemania.

Fig. 3.—Julián de Sangallo: Santa María de las Cárceles, Prato, Italia.

Fig. 4. — Antonio de Sangallo; San Blas de Montepulciano, Italia.

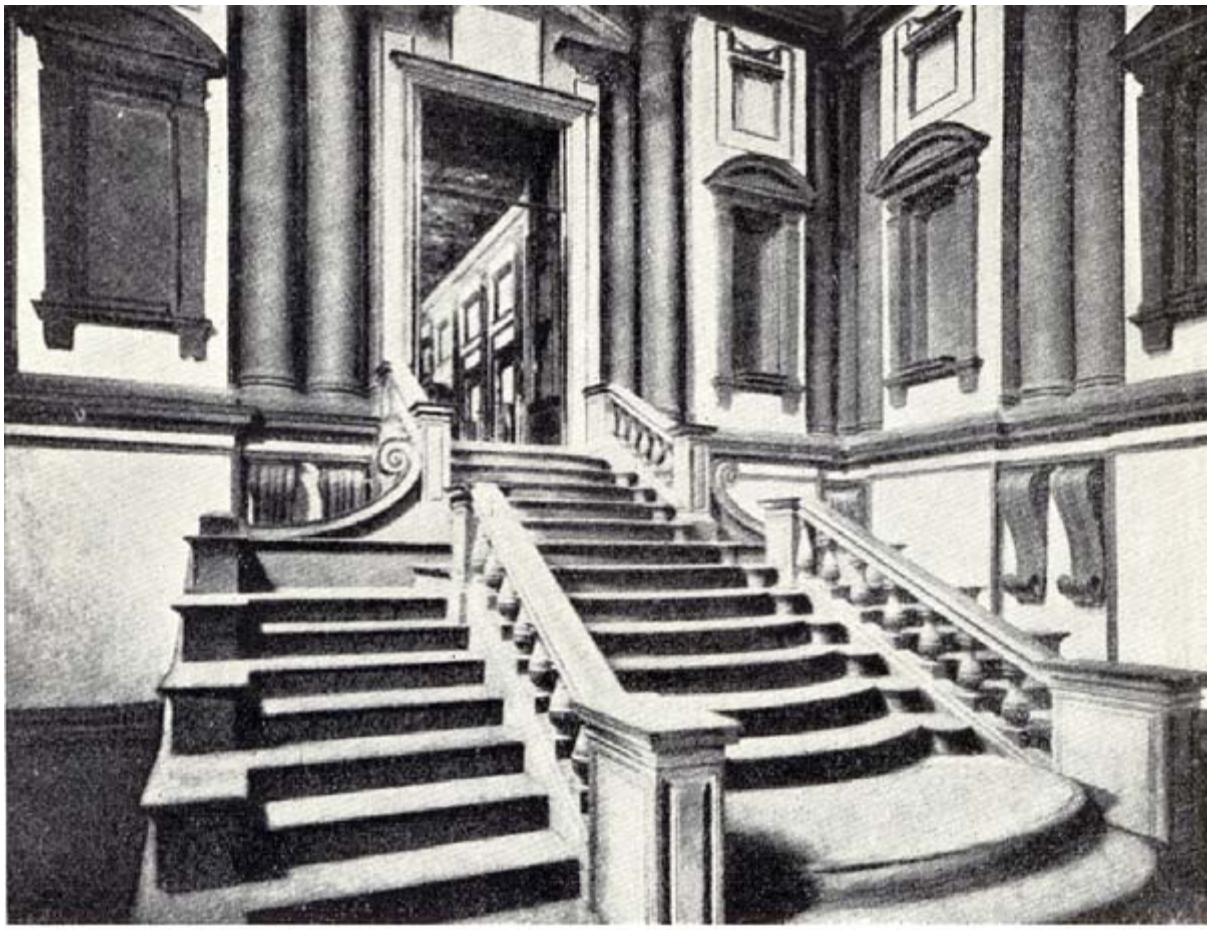


Fig. 5. — Miguel Angel, escalera de la Biblioteca Laurenziana, Florencia, Italia.

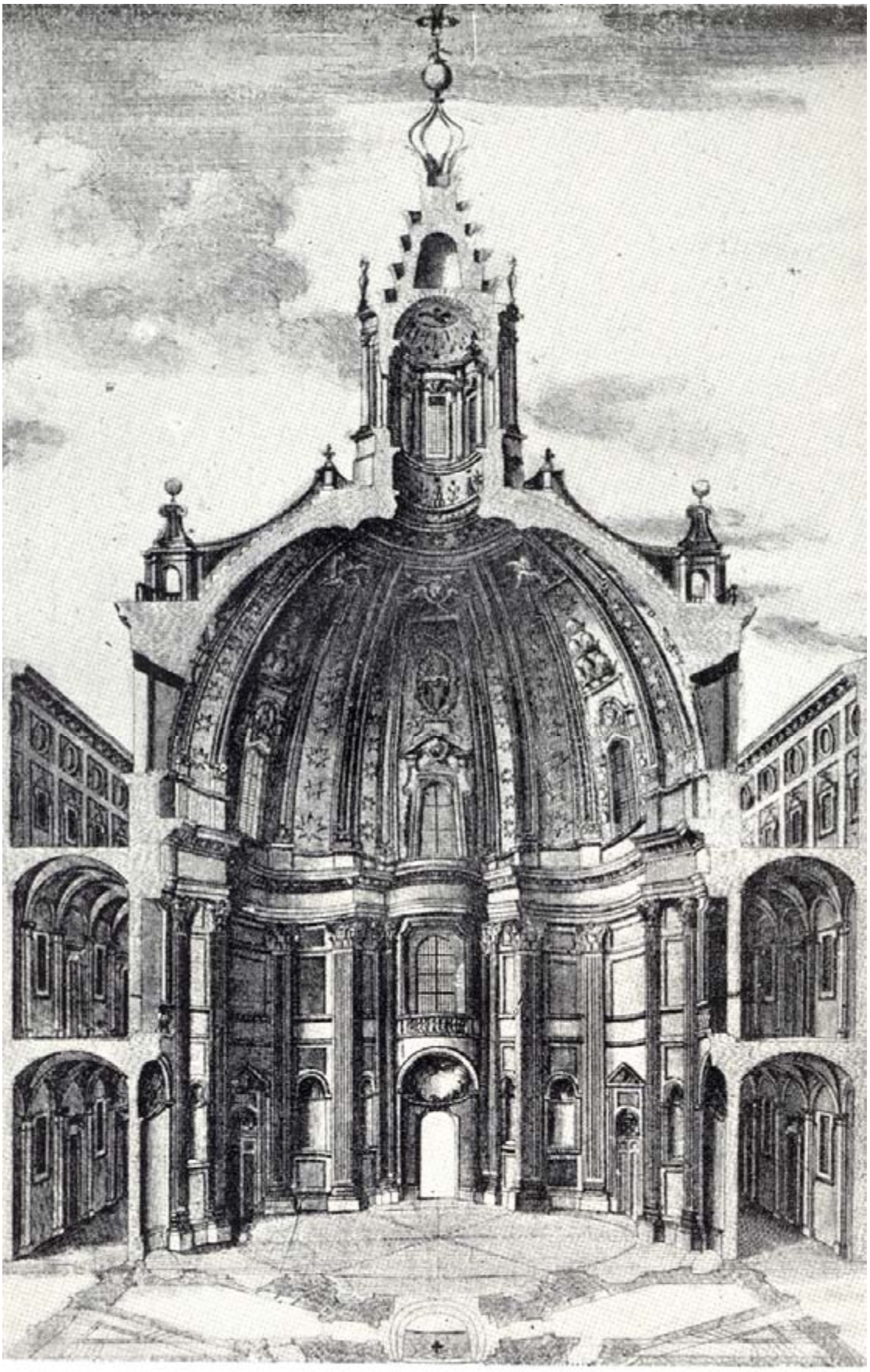


Fig. 6. — Francisco Borromini, San Ivo alla Sapienza, Roma, Italia.

Fig. 7. — Baltasar Neumann, iglesia de Neresheim, Alemania.

Fig. 8.— Lucas von Hildebrandt, escalera del palacio de Pommersfelden, Alemania.

naturaleza: así es que hablamos de fuego llameante, de olas y cascadas espumosas.

La alusión conceptual a la naturaleza es por supuesto mucho más antigua que el barroco. Precisamente el Renacimiento le ha tenido un afecto marcado aunque lo mostraba fuera de la arquitectura, en los edificios de los jardines, en las grutas. En el barroco se abre el puro espacio arquitectónico a los motivos naturalísticos; más aún, a la representación de lo vegetativo de la cáscara espacial. Un punto importante de este desarrollo lo marca la Sala de la Planta Baja del Palacio de Pommersfelden, cerca de Bamberg. El barroco tardío puede renunciar a las grutas porque el espacio fastuoso se ha convertido, él mismo, casi en una gruta.

Para mayor abundamiento y claridad de lo dicho recurriremos otra vez al método comparativo, donde la oposición podrá ser mostrada precisamente en un ejemplo barroco: el Vestíbulo del Castillo de Maisons, cerca de París, hoy Maisons Lafitte (1642-1650), por François Mansart. Francia no ha conocido nunca, ni siquiera en el tiempo de Boffrand un barroco de la consecuencia del alemán del sur, y en el siglo XVII, el *Grand Siècle,* el barroco francés tiene un pronunciado carácter clacisista. Así es el Vestíbulo del Castillo de Maisons, frío y comprensible, a pesar de algunos elementos barrocos notables; falta el color, la decoración está claramente relegada a campos limitados y la estructura de la cáscara espacial es visible totalmente.

La luz

Un medio fundamental de la creación espacial barroca es la luz. Fuera de los materiales del edificio, es el único elemento natural que el arquitecto puede introducir en sus planes. La arquitectura renacentista usa la luz justamente para hacer resaltar el carácter plástico de sus cajas espaciales; ilumina el espacio uniforme y difusamente dentro de lo posible, evitando todo efecto dramático luminoso. Sólo el barroco introduce la luz en una obra de arte como una fuerza de la naturaleza y hace de ella el principal factor emocional. La pintura ha aventajado en este

destacado aspecto a la arquitectura en varios decenios: Caravaggio, George de La Tour, Rembrandt.

Para hacer patente el significado de la luz y su conducción, basta un sólo ejemplo: la solitaria Iglesia Abacial de Weltenburg que se encuentra en la margen bávara del Danubio, construida por Cosme Damián Asam (1717-1721), quien poco más tarde, con las decoraciones de la Iglesia Abacial de Einsiedeln llevó a cabo una importante contribución al barroco suizo. La iglesia, una sala oval, recibe su luz a través de grandes ventanales, situados a gran altura, que no son visibles para el espectador; los oculta un revestimiento cóncavo que se desarrolla alrededor de aquéllas en forma de anillo. Desde el reducido espacio oval se mira hacia una altura plena de luz, donde ésta se armoniza sobre todo en la pintura ilusionista de la cúpula aplanada. En esta pintura aparece, como es regla en la pintura de techo del barroco tardío, Cristo en medio de la reunión celestial de los santos; con no menos refinamiento está introducido el motivo de la luz para dar un efecto teatral al altar. Para esta descripción cedo otra vez la palabra a Georg Dehio: El altar *está construido como un arco de triunfo. En el medio no hay una imagen sino un hueco, y a través de éste descubrimos un espacio de indeterminada forma y tamaño, una aparición de un mundo luminoso infinitamente lejano, de formas ondulantes. Quizá el efecto ilusorio fuese mucho menos fuerte si no se agregara un medio artístico de naturaleza especial. En medio de la abertura se encuentran, como supervivientes, tres figuras erectas; el caballero San Jorge ecuestre visto de frente; a la izquierda el Dragón encabritado, y a la derecha la hija del Rey fugitiva. Estas formas se hallan aún en la región oscura, pero efectos de luz entran desde atrás y resbalan sobre la dorada armadura y el plateado caballo, tanto que la impresión de la redondez plástica no se pierde, y a la vez se da una relación entre la oscuridad anterior y la claridad posterior.*

En Weltenburg la luz tiene una importancia literal como medio de composición arquitectónica; se la comprende en el mismo sentido literal. El creyente se encuentra en penumbra *sobre la tierra y* desde esa situación contempla el reino celestial lleno de luz, y cabalgando sobre ella va al encuentro del caballero San Jorge a través del altar. El carácter alegórico del barroco que nos es familiar desde

hace tiempo en la pintura y en plástica, domina aquí también a la arquitectura, se hace portador de significados y se vuelve arte de representación.

El movimiento

Un último punto que es decisivo e importante para la comprensión del espacio barroco, es su relación con el movimiento. De la movilidad óptica de la cáscara espacial hemos tratado hasta ahora. La luz es, también, tal como el arquitecto barroco la introduce en sus planes, un elemento del movimiento. Existe sin embargo otro movimiento mucho más concreto, en sentido literal: el del hombre que se mueve en el espacio. Y la parte del edificio que quién lo utiliza moviéndose en él, da por supuesto, es la escalera. El Renacimiento, para el cual el espacio es principalmente espacio en reposo, ha pospuesto la escalera y la ha tratado sobre todo bajo él punto de vista utilitario. Aún en el magnífico Palacio Caprarola, de Vignola, y también en el Palacio Barberini, de Bernini, en Roma, encontramos la escalera de caracol cuya propiedad más notable es que precisa poco espacio. Primordialmente en la arquitectura francesa del siglo XVII y sobre todo en la alemana del XVIII, han elevado a la escalera como una grandiosa forma artística de la arquitectura y le han dado el correspondiente rango espacial. Asimismo el barroco tardío encontró su perfección en la tarea constructiva de la escalera monumental.

Nuevamente elegiremos como ejemplo el Castillo Pommersfelden, en los alrededores de Bamberg (1711-1718), por el Príncipe Elector Lothar Franz von Schönborn y Lucas von Hildebrandt *(fig. 8)*. Aquí el espacio se convierte en escenario que supone al hombre en acción y donde tiene lugar un maravilloso espectáculo de movimiento. Por medio de dos brazos simétricos, de tres tramos cada uno, se llega al piso principal. Para este espectáculo se pone a disposición un espacio sobredimensionado, que mediante galerías con columnas recibe un patético

marco. Pero este espacio no toma la totalidad del desarrollo de la escalera. La vinculación entre el primero y el segundo piso se lleva a cabo mediante una oscura subida, en una zona intermedia entre la gran caja de la escalera y la sala de mármoles, renunciando a la consiguiente pompa espacial.

Otros tipos de escalera, muy extendidos, muestran en forma maravillosa el Palacio Residencial, en Wurzburg y el Castillo de Brühl, en los alrededores de Bonn. A partir de una sala de acceso comparativamente baja y no precisamente clara, se alcanza el rellano a través de un solo tramo, a partir del cual, en dirección opuesta, dos tramos paralelos conducen al piso superior. El espectador es obligado, por lo tanto, a experimentar el espacio progresivamente y a vivirlo siempre bajo nuevos ángulos visuales. El efecto de sorpresa no es ciertamente el principal, pero tampoco el último en importancia.

No debe pasarse por alto aquí, la referencia al escenografismo del espacio barroco; la vinculación entre el espacio barroco y el teatro no es simplemente una analogía moderna. En la recientemente citada Iglesia de Weltenburg, se alcanza decisiva animación, sobre todo por el carácter escénico de la decoración. No olvidemos la influencia de las representaciones teatrales jesuíticas. También un espacio configurado de forma abierta como la plaza de San Pedro, en Roma (1656-1677), por Gian Lorenzo Bernini, tiene por completo un carácter escénico con sus efectos perspectivistas y por la impresión de bastidores del marco arquitectónico. La plaza supone la presencia de procesiones en movimiento y grandes multitudes. No es sólo plaza, sino escena.

Es decisivo para nuestro juicio que también los arquitectos de esa época hayan sentido el espacio como escenario. El creador de las Carceri (esa sucesión de grabados representando prisiones de espacios fantásticos), Giovanni Batista Piranesi, era arquitecto; y también era arquitecto Filippo Juvara, cuyos excelentes dibujos, comúnmente no permiten decidir si se trata de escenarios y decoraciones teatrales o bien proyectos para la construcción de ambientes palaciegos. Nos trasladan siempre a un mundo completamente arrebatador, ideal, inconmensurable,

en un espacio imaginario que se encuentra fuera de nuestra experiencia racional, un espacio que no obedece a la lógica de los elementos de carga y portantes.

Pero ¿qué era para el hombre del barroco la vida, sino un juego escénico dual entre lo real y lo irreal? ¿En dónde pudo publicar Mathaus Merian la voluminosa historia en forma de crónica de su tiempo, bajo el ya casi programático título de *Teatrum Europaeum?*

Los ejemplos tratados nos permiten intentar, al menos, aventurar una formulación comprensible del carácter del espacio barroco. A modo de propuesta, quiero expresar que el espacio barroco tiene un *carácter imaginario-teatral.*

Pero debemos insistir inmediatamente en la realidad histórica, regresar a los edificios y probar la conveniencia de este concepto. Entonces se revelará que fuera de la arquitectura barroca no es aplicable a otros campos. Con esto no se confirma una inexactitud, sino justamente que el barroco, como concepto artístico, incluye cosas muy diferentes, y que se vacía cada vez más de contenido a medida que se investigan con más exactitud los fenómenos a los que por comodidad y sin mayor reflexión se les puso su etiqueta.

Así ha entrado a discutirse el concepto del barroco, que esquemáticamente abarca el arte entre 1560 y 1760. Los franceses, por ejemplo, lo rechazan absolutamente como arte propio, porque en él preponderan los elementos clasicistas.

Lo que hemos señalado como propiedades específicas del espacio barroco, se encuentra sólo en edificios de la época tardía y aún allí sólo en determinados lugares. Nuestra limitación a esta parte de la arquitectura barroca se apoya en la reflexión de que, allí donde la conformación espacial se ha convertido en la principal tarea de la arquitectura, también debe encontrarse el centro de gravedad de la investigación: por lo tanto en el barroco tardío de Alemania del Sur y aún del Piamonte. Allí la conformación espacial tiene el peso y la fuerza de expresión de un amplio credo artístico y humano.

HANSPETER LANDOLT

LA CONSTRUCCION DE LA VIVIENDA EN SANTA FE LA VIEJA

Tapiales y tapias

TRES tipos de vivienda se construyeron en Santa Fe la Vieja, desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVII, pues la ciudad, fundada por Juan de Garay en 1573, a la margen derecha del Paraná en el lugar que actualmente se llama Cayastá, donde se han descubierto sus ruinas, se mantuvo hasta fines del siglo XVII al trasladarse al sitio que actualmente ocupa.

Los tres tipos de vivienda, clasificadas en cuanto al material empleado, fueron:

El clásico rancho de paja con horcones de laurel o de algarrobo y varejones de sauce;

a) La casa de muros de tapia y techo de paja;

b) La casa de muros de tapia y techo de teja.

c) Desde luego, las primeras viviendas de los fundadores, dado el apremio con que debieron construirlas, fueron de paja; sin embargo desde el comienzo, la ciudad tuvo muros de tapia.

Barco Centenera, que llegó a Santa Fe poco tiempo después de fundada, dice que la encontró

De tapias no muy altas rodeada
Segura de la fuerca del Gentio [1].

[1] MARTÍN DEL BARCO DE CENTENERA: *La Argentina,* Poema histórico. Reimpresión facsimilar de la 1º edición, Lisboa, 1602. Buenos Aires, 1912, f. 142.

En las actas del Cabildo se encuentran referencias a los tapiales, o sea al armazón de tablas que se empleaba para levantar las tapias, semejante al que actualmente se usa en el encofrado de las construcciones de hormigón.

En el cabildo celebrado el 22 de junio de 1576, es decir, tres años después de la fundación de la ciudad, se fija en seis varas de lienzo, el precio de los tapiales *con frontera, agujas y costales* [2], y este precio se mantiene, un año después, por resolución del Cabildo del 27 de junio de 1577 [3].

Los tapiales estaban formados por un armazón movible de tablas en dos bandas, que se separaban según el ancho que se daría al muro y se les mantenía en esa separación apoyando la parte externa de las tablas en gruesos troncos de palma clavados en el suelo y del alto que tendrían los muros, sujetos por un aparejo de tientos. Las tablas que formaban cada una de las bandas, se unían a lo largo por el canto, sujetas entre sí por travesaños de madera, clavados en la parte exterior del armazón hasta una altura aproximada de diez varas. Cuando la tapia se había construido hasta esa altura, se levantaba el armazón por medio del aparejo de tientos, haciéndolo deslizar por los troncos de palma clavados en el suelo.

La preparación de la tierra y su colocación y apisonamiento dentro de los tapiales pasaba por las fases siguientes:

a) Por el otoño, con la tierra adecuada, se formaban montículos de una vara de alto, más o menos, y se dejaba humedecer con las lluvias del invierno. El Padre Paucke, que describe los tapiales y la técnica de la construcción de tapias en el siglo XVIII que se conserva hasta el siglo XIX, refiriéndose a esta previa preparación de la tierra dice que se la dejaba mojar frecuentemente por las lluvias, para que *comience como a podrirse* [4].

b) Antes de colocar la tierra en el armazón que formaban los tapiales, se la pasaba por una zaranda o cernidor tejido con pedazos de caña.

---

[2] *Junta Provincial de Estudios Históricos: Actas del Cabildo de la Ciudad de Santa Fe,* primera serie, tomo I, años 1575-1585. Santa Fe, 1942, pág. 19.
[3] *Ibídem:* pág. 40.
[4] FLORIAN PAUCKE S. J.: *Hacia allá y para acá;* (Una estada entre los indios Mocobias, 1749-1767). Traducción castellana por Edmundo Wernicke. Tucumán-Buenos Aires, 1944. Tomo 3, segunda parte, pág. 178.

c) La tierra así cernida, se humedecía y se colocaba en los tapiales, formando capas superpuestas de diez centímetros aproximadamente, que se comprimían primero con los pies y luego con pisones de madera, hasta compactarlas: *hasta que empieza a retumbar,* escribe Paucke, y *la uña del dedo puede ser impresa solo con dificultad* [5]. El mismo Paucke dice que la resistencia de la tapia y su dureza era tanta que cuando se la quería romper con una barreta de hierro *se apercibe hasta el fuego* [6].

El vano de puertas y ventanas se hacía generalmente abriéndolos a golpes con una barra de hierro pesada y con punta.

La tierra apisonada era de uso corriente en el Virreinato del Río de la Plata, dice Buschiazzo, *por cuanto es indudable que los gruesos muros exteriores del histórico templo de San Francisco de Santa Fe, han sido construidos por medio de un rústico encofrado de madera, dentro del cual se echa la tierra previamente zarandeada y mezclada con estiércol, apisonándola en capas sucesivas de unos veinte centímetros de alto.*

Adquiere así una dureza extraordinaria, lo que ha permitido que lleguen hasta nuestros días los muros franciscanos en perfectas condiciones, como también los de muchas casas [7].

Sin embargo, estas paredes de tierra pisada o paredes de tapia, eran de una consistencia y duración muy precaria en Santa Fe la Vieja y en algunas casas de la nueva construidas a fines del siglo XVII, quizás por falta de *liga,* o sea de esa mezcla con estiércol a la que se refiere el arquitecto Buschiazzo.

En el antiguo asiento de la ciudad había en la época del traslado muchas casas en ruinas, como la de María de Luxan, calle por medio y al oeste de San Francisco.

En *el Testimonio de autos de residencia del gov^r D. José Andonaegui,* al declarar en el año 1769 sobre la pregunta 37 del interrogatorio, el testigo don Francisco Laso de la Vega ante el Juez Comisario de Pesquisa y Residencia don José de Basualdo, dice que los presos se fugaron varias veces *por la frágil construcción de la cárcel y calabozo cuias paredes son de tierra pisada* [8].

---

[5] *Ibídem:* pág. 179.
[6] *Ibídem:* pág. 180.
[7] MARIO J. BUSCHIAZZO: *Arquitectura Colonial Santafesina;* Buenos Aires, 1939, págs. 10 y 11.
[8] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales.* Tomo 32, años 1678-69. Legajo n° 327.

Esta afirmación la hace en las citadas actuaciones don José Isidoro de Laramendi, Regidor perpetuo de la ciudad; y don Jerónimo Jaques al deponer ante el mismo Juez, agrega que el Alcalde de primer voto don Manuel Maciel, como no estaba muy seguro de las tapias de la cárcel, aunque las hacía componer, trajo grillos para asegurar los presos: *en las ocasiones que los presos escalaron la carzel,* dice, *por su débil construcción de pared de tierra, siempre la remendaron y compusieron,* pero el Alcalde de primer voto don Manuel Maciel mandó traer *unas prisiones* de Buenos Aires, además de hacer componer los boquetes que hacían los presos para evadirse de la cárcel, *por la frágil construcción de sus paredes de tierra pisada* [9].

En 1741, a los ochenta años de declararse oficialmente trasladada la ciudad al nuevo asiento, el Maestre de Campo don Manuel de la Sota y su mujer doña Antonia de Echagüe y Andia, al instituir una beca para que se ordenara de sacerdote el maestro don Matías de Siburu, que estudiaba en el Real Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat, de Córdoba, con la renta de dos cuartos situados frente a la puerta traviesa de la Matriz, se refieren a la escasa solidez de los edificios de Santa Fe: Y *si por que los edificios en este Pais,* dicen, *son poco permanentes y llegan con el tiempo a arruinarse*... Y el 27 de noviembre de 1806, al tasarse ese inmueble ya se encontraba en ruinas: *Yten, una sala de 11 de largo y 6 de ancho de pared pisada y edificio antiguo con dos rajaduras en la pared, una de ellas inmediata al mojinete que está al sur y la otra al norte con bobedilla de yeso y tirantes de sauce amenasando ruina* [10].

Refiriéndose a la arquitectura de la Asunción, dice Giuria, que después del incendio que destruyó la ciudad, ocurrido a principios de 1543, los vecinos sustituyeron *Los muros de paja, por otros de tierra apisonada, conservando la paja únicamente para la techumbre* [11]. *Corrientemente,* agrega más adelante, *los muros estaban construidos con tierra apisonada dentro de un encofrado y solo por excepción, con adobes. El ladrillo cocido era casi un lujo en la época colonial* [12].

---

[9] *Ibídem.*

[10] *Ibídem.* Por estas actuaciones sabemos que para techar una sala de 11 varas por 6 de ancho, se necesitaban 3.300 tejas: *Ítem una sala de 11 vs. de largo y 6 de ancho... It 3.300 tejas que tiene el techo de dicha sala.*

[11] JUAN GIURIA: *La arquitectura en el Paraguay;* 1950. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano. Pág. 68.

[12] *Ibídem:* pág. 12.

En Santa Fe la Vieja, no se usaba el estiércol como *liga* en las tapias; sin embargo se usaba la boñiga, o estiércol de vacuno, para enlucir los muros.

En un expediente iniciado por el comendador del convento mercedario de Santa Fe la Vieja, contra el Capitán Bartolomé Belotto, quien edificaba su casa en un solar a espaldas del convento, del cual los mercedarios alegaban derecho de propiedad, dice el actor en uno de sus alegatos que las paredes se enlucían con estiércol de vaca: *ganado vacuno,* dice, *con cuyo guano se suelen enlucir las casas* [13].

Tapia Francesa

Algunos documentos se refieren a casas construidas *en tapia Francesa.*

Un testamento *de* Baltasar Núñez, del año 1662, *dice: Primeramente una casita Sala y aposento cubierto de paja de ttapia francesa en que al presente bivo...*[14]. En el testamento del Licenciado Antonio Thomás de Santuchos se encuentra esta cláusula: *Ytten declaro tengo en las ttrazas desta ciudad un pedasso de solar en que esta edificado un rancho de tapia francesa.* Este documento lleva la fecha del 15 de junio de 1663 [15]. El 22 de agosto del mismo año, al testar Baltasar Núñez, dice: *Yten declaro que tengo vn quarto de solar en que al presste esta un rancho edificado de tapia francesa.* Pero son unas actuaciones judiciales del 13 de febrero de 1672 las que nos dan las características de la llamada tapia francesa. En el acta que se levanta con motivo del cumplimiento de una orden judicial, el comisionado a este efecto, dice que por no haber querido el intimado acatar la orden *de deshacer y desbaratar un rancho de paxa barra fabricado sobre*

[13] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales.* Tomo 53, años 1646-49, legajo n° 22, fs. 228. Según el Padre Paucke, el revoque de las tapias se hacía con tierra, arena y estiércol seco de caballo, molido y mezclado con agua arcillosa; y afirma que este revoque no se raya jamás y mucho menos el que se hace de puro estiércol vacuno fresco sin una mezcla de otra materia. También dice, que se hacía esta mezcla con *arena caliza de puras conchas quemadas y con polvo de ladrillo.*

[14] *Ibidem:* tomo 2, años 1651-1749, fs. 799.

[15] *Ibidem:* fs. 848.

palillos y tapia que llaman francesa, procedió a destechar *la cubixa de paxa que tenía dejándose la armazón y tapia francesa en la forma que tenía cuando se fabricó* [16].

La técnica de la llamada, en aquellos tiempos, tapia francesa, se usa todavía en la construcción de ranchos en el actual Cayastá, o sea donde estuvo asentada Santa Fe la Vieja desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVII.

Estos muros se forman clavando a distancia de uno a dos metros, postes de laurel del mismo diámetro y del alto que tendrá la pared del rancho; y en ese sentido longitudinal, de poste a poste y por el lado exterior e interior de lo que será el muro, se clavan cada 10 o 20 centímetros, varas de tala, chilca o sauce formando un doble enrejado del ancho y del alto de los postes donde van clavados, y dentro del cual se coloca el barro espeso y mezclado con paja, yuyos o pasto, especialmente gramilla, que da a la pare una gran consistencia. Estas son las paredes fabricadas *sobre palillos y tapia* que dice el documento citado.

Las casas de tapia tenían indistintamente techo de paja o de tija y el piso generalmente de tierra, aunque había algunas, como la casa de González de Atay o de Ataid, que con la de Francisco de Páez, frente a la plaza de Armas, fué el alojamiento del gobernador Góngora y su comitiva en su visita a la ciudad en 1623, con piso de adobones. Actualmente se han descubierto dos pisos más como el de la sala de González de Ataid en la zona sur de la ciudad. Las excavaciones en el asiento primitivo de Santa Fe nos han permitido establecer que el ladrillo cocido no aparece en las ruinas de las viviendas. Sólo se han encontrado en lo que fué la iglesia de San Francisco en gran cantidad y algunos con marcas y dibujos incisos, mezclados entre los escombros de los muros de tapia de la nave, especialmente en el presbiterio, en la puerta principal y en las dos puertas traviesas, sin señales de desgaste por las pisadas, lo que nos permite deducir, que sólo se les empleaba como motivos decorativos en las partes principales del templo.

[16] *Ibídem:* fs. 848.

Las tejas

Las tejas se conocieron en Santa Fe desde los tiempos de Hernandarias de Saavedra. Siendo gobernador del Río de la Plata fué el primero en hacerlas en Asunción, en Santa Fe y en Buenos Aires.

En una *relación* que dirige al Rey en el año 1604 sobre su actuación como gobernante, dice que para la conservación de los edificios hacía falta techarlos con tejas, y que por eso se mandó que se hicieran en las tres ciudades. Y, agrega con cierta jactancia: *siendo yo maestro de ellas* [17].

Hernandarias, que manifestó su especial predilección por Santa Fe, tenía allí su casa señorial.

Juan Cardoso Pardo, Defensor de la Real Hacienda, en el pleito que se le siguió a Hernandarias por cierta deuda, dice contestando un traslado que se le corriera de un Memorial presentado por el demandado, que éste, *en la ciudad de Santa Fe tiene una casa de mucha ostentación, con escudo y armas doradas sobre la puerta y cadena en el zaguán* [18]; *y* en la *Memoria* de los bienes que se le embargaron en esta ciudad, se encuentran *las casas de su morada,* cuyos aposentos tenían los muros cubiertos con tapices flamencos. El inventariador anota *once paños flamencos de pared*[19].

Además tenía *otras casas sobre el río, calle en medio de las de su morada con cuatro aposentos cubiertos de tejas; y en la chacra otra casa también de tejas* [20].

Desde luego, no fueron las de Hernandarias las únicas casas que en Santa Fe la Vieja tuvieron techos de teja.

El ingeniero Augusto Fernández Díaz, rebatiendo una antojadiza afirmación de que en Santa Fe solo habían miserables ranchos de paja, citando los testamentos y cartas de dote correspondientes, anota los siguientes propietarios de casas con tejados, que ya existían en el primitivo asiento de la ciudad: *Doña Angela de Murguia,*

---

[17] MANUEL M. CERVERA: *Historia de la Ciudad y Provincia de Santa Fe.* Tomo 1, apéndice XV, pág. 71.
[18] MANUEL RICARDO TRELLES: *Hernandarias de Saavedra. Causa célebre. Noticias y Documentos para servir a la Historia del Río de la Plata;* en La Revista de Buenos Aires, Buenos Aires, 1866. Tomo X, pág. 280.
[19] *Ibidem:* pág. 449.
[20] *Ibidem:* pág. 449.

en 1643; Hernando de Osuna en 1612, cuarenta y ocho años antes del traslado de Santa Fe; Antonio Fernández de Silva, en 1641; Capitán Juan Gómez Recio; el escribano Juan de Ci f uentes Valdés; y Diego Hernández de Arbaissa. Y luego agrega acertadamente: *Ninguno de los antecedentes, con excepción de Doña Angela de Murguia, viuda del Capitán Juan de Torres Pineda, eran vecinos de tan generoso caudal como los Garay, Fernández Montiel, Vega y Frías, Jiménez de Figueroa y Domínguez Pereyra, de suerte que puede descontarse como seguro que al promediar el siglo XVII no menos de veinte casas ostentaban cubiertas del referido material, aparte de los seis templos en que se incluyen los dos parroquiales y los cuatro conventos* [21].

En otro trabajo posterior, publicado con el mismo fin de probar que el asiento primitivo de Santa Fe estuvo en Cayastá, donde se han descubierto las ruinas, refiriéndose a las casas cubiertas con teja, agrega las siguientes: la casa de Juan González de Ataid, Francisco Ramírez Gaete, María de Esquivel, Feliciano Rodríguez y Cosma Sánchez, viuda de Francisco Páez. *Habría que agregar,* dice el mismo autor, *la Compañía de Jesús, en virtud de la declaración de Doña María de Luján. Agréguese las de Hernandarias, Fernández Montiel, Vega y Frías, Domínguez Pereyra, Acevedo, etc., y las restantes iglesias y pronto llegaremos al número de treinta. En nuestro trabajo anterior imaginamos una cifra menor, pero hoy debemos ser más optimistas* [22].

Doña Angela de Murguia fué depositaria de unas tejas destinadas a la Iglesia Mayor. En su testamento del 27 de octubre de 1643 dice:

Ytem declaro que antiguamente me dieron a guardar unas tejas de la yglesia mayor y al tiempo de entregallas faltaron algunas pocas, mando a mis Erederos rrestituyan a la yglesia mayor ocho pesos de mi hacienda [23].

A raíz de la requisitoria a Blas de Venecia, alguacil, para que restituyera y diera posesión a Juan de Cifuentes, y en su nombre, por poder a Juan Martín de Castro, de *las casas questan En la trassa desta ciud a la Riuera del Rio della y calle En medio de las Cassas de los herederos del Gour^or herd° arias de Saabedra,* se hace constar que tienen *Sala y*

[21] AUGUSTO FERNÁNDEZ DÍAZ: *Las ruinas de Cayastá y una tesis equivocada.* Rosario, 1950, pág. 28.
[22] AUGUSTO FERNÁNDEZ DÍAZ: *Son de Santa Fe la Vieja las ruinas de Cayastá.* Rosario, 1951, pág. 36.
[23] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales:* tomo 53, años 1610-1644, fs. 16.

dos apossentos cubiertos de tejas. Esta casa sería inventariada luego entre los bienes de Juan de Cifuentes el 12 de mayo de 1651 [24].

El 3 de junio de 1651, Juan Cardoso Pardo, apoderado del General Cristóbal de Garay vende al Licenciado Pedro Rodríguez de Cabrera, presbítero, cura beneficiado de los españoles de Santa Fe, *unas cassas que El dho Gene Don Xpttoval de Garay ttiene y posee en La trassa desta ciudad heredadas con otros bienes de sus padres y aguelos que lindan poruna partte con el convemto del señor San franc° desta ciudad Calle R[1] en medio Y por ottra con cassas y ssittio de P° Garcia y demas Lindes que tienen y les perttenece y con sal y ttres aposentos con sus corredores ttodo cubiertto de teja* [25].

La Parroquia de San Roque, que estaba destinada a los indios y a los negros, también tuvo techo de teja.

El 1º de enero de 1618, se reunió el Cabildo en casa del gobernador Hernandarias, *por estar de partida para la ciudad del puerto de Buenos Aires a negocios tocantes del Real servicio del Rey nuestro señor, y* entre los asuntos tratados se resolvió pedir prestada a la Iglesia Matriz, la teja que fuere necesaria para techar la iglesia de naturales: *Y sobre la parroquia de los indios se acordó,* dice el acta, *que se tome teja prestada de la Iglesia para aderezar la parroquia de lo que tiene necesidad de teja que el gobernador pagará la cantidad que fuere necesaria y que se pida al vicario* [26].

En 1606, Diego Páez Magro, debe mil tejas al Capitán Feliciano Rodríguez, y éste manda en su testamento que se le cobren [27].

El capitán Hernando de Osuna, el 16 de junio de 1612, al dictar su testamento declara entre sus bienes *una casa de su morada cubiertas de teja con una sala y tres aposentos y una despensilla pequeña* [28].

Osuna, como Hernandarias, tenía además su casa de campo techada de teja.

---

[24] *Ibídem:* fs. 392 y tomo 54, años 1650-52, legajo n° 47, fs. 287 vt.
[25] *Ibídem:* tomo 2, años 1651-1749, fs. 23.
[26] *Archivo Histórico de la Provincia: Actas del Cabildo de Santa Fe*. Tomo 1, 1615-1621.
[27] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales*. Tomo 52, fs. 124.
[28] *Ibídem:* fs. 431 vta.

En el mismo testamento declara *Unas tierras de pan llevar para chácara con una casa de teja con sala y dos aposentos en el Pago de Arriba* [29].

En su testamento el capitán Diego Hernández de Arbasa, el 5 de junio de 1638, al enumerar sus bienes propios se refiere a las casas de su morada *cubiertas de teja que hube y heredé de mi padre Pedro Hernández* [30].

De esta casa del Capitán Hernández de Arbasa, que tenía por límite al este, calle por medio, la iglesia de San Francisco, se vendieron, destechándola, más de mil setecientas tejas para la iglesia de la Compañía de Jesús.

Esta María de Luxan, esposa del Capitán Hernández de Arbasa, en su testamento del 9 de mayo de 1646, dice que su hijastra Francisca de Bracamonte, hija del primer matrimonio de su marido, *se aprovechó de más de mil setecientas tejas, de las casas de nuestra vivienda, que vendió a los padres de la Compañía de Jesús* [31].

Esta María de Luxan murió el 7 de julio de 1651, y al constituirse en su morada el alcalde de la ciudad, deja constancia *que las casas en que vivia la dha difunta son las que estan presentes, que estan arruinadas y solo hay en pié un aposento y parte de la sala principal, esto cubierto de teja* [32].

En el testamento de Feliciano Rodríguez del 17 de abril de 1606 declara el testador *que esta obligado cristobal de Taborda a me acabar la casa que tengo hecha ecepto lo quel dixere que le resto della y le deva al presente esso mando que a su tiempo y guando se le deva pagar se le pague auiendo acabado la dha obra de los dhos mis bienes declaro que le deuo ocho pessos nomas* [33].

Conocemos también el precio de las tejas. En los primeros años del siglo XVII, costaba $ 20. el millar, según se desprende del testamento ya citado de Feliciano Rodríguez del 17 de abril de 1606:

---

[29] *Ibídem.*
[30] *Ibídem:* tomo 54, fs. 314, vta.
[31] *Ibídem:* fs. 318.
[32] *Ibídem: fs.* 304.
[33] *Doc. cit.:* fs. 129. Este Cristóbal Taborda es uno de los primeros constructores de quien hay noticias concretas en Santa Fe la Vieja, donde nació y se crió un hijo suyo Juan Taborda, quien testa el año 1663 en el nuevo asiento de la ciudad.

Ytem declaro, dice, que deuo a Lazaro antonio de Guzmán mi yerno Vezino desta ciudad cubrir dos aposentos de teja y madera grueza y Lata y Lapirar [34], *y assimismo me tiene pagado el valor de quinientas tejas, mando que de lo mejor y bien parado de los dhos bienes se le pague; y* luego agrega:

Yten declaro que deuo y soy deudor al capitan chistoual matute altamirano vezino desta ciudad de quatro mil y quatrocientas tejas cozidas a veynte pesos el millar mando se pague de mis bienes [35].

Otros materiales de construcción

La cal se empleaba para fijar las tejas. Algunas de las exhumadas en las excavaciones de Cayastá lo comprueban. Su uso, por otra parte, se encuentra documentado en el testamento de Antonio Fernández de Silva, quien declara que debe al capitán Sebastián de Vera Muxica, quinientas tejas y un saco de cal que le había prestado [36].

En la construcción de la vivienda se empleaba también el cuero, en tientos, para sujetar las cañas o *latas* del techo.

Juan María de Castro, administrador de los bienes dejados por fallecimiento del escribano Juan de Cifuentes Valdés, al rendir cuentas de su administración al Licenciado don Pedro Carminatis Jover, Deán de la Catedral de Tucumán y Comisario del Santo Oficio, a quien el causante había nombrado albacea, *dice: de las casas del río que a poco más de un año y medio q. las cobré y corre por el dho Capp^n^ 120 pesos y destos se an de sacar 40 pessos que gasté en ella de madera clauos y oficial q. no los tengo puestos en el gasto.* Y más adelante declara que cuando estuvo preso y le dieron la casa por

[34] *Ibídem*: fs. 124.
[35] *Ibídem:* fs. 126 vta.
[36] *Ibídem:* tomo I, años 1635-56, fs. 69 vta.

cárcel, gastó *por vn apossento que hize grande en las cassas mismas de madera y queros y official 30 pesos* [37].

En esta época, una suerte de estancia de una legua y media de frente, por el río Salado, a 12 leguas de la ciudad, valía 300 pesos; un esclavo joven y sano de 400 a 500 pesos y una vaca de dos años para arriba, dos pesos de a 8 reales.

La madera que se empleaba era generalmente de algarrobo [38]o espinillo [39], cortada en los montes próximos a la ciudad. Pero también se buscaba madera más resistente y sobre todo más larga y más gruesa, Paraná arriba, por la otra banda, en el camino que por eso se le llamó *el camino de la madera* y que llevaba hasta la zona de la reducción que tuvieron los mepenes [40].

En el pleito entre el alcalde Juan de Osuna, hijo del Contador Hernando de Osuna, contra Hernandarias de Saavedra, sobre la acción al ganado de la otra banda del Paraná, en la actual tierra de Entre Ríos, donde tenían sus estancias (Osuna 10 leguas al norte de la de Hernandarias y más de diez la del Capitán Diego Ramírez), la 6ª pregunta del interrogatorio presentado por aquél se refiere al camino de *las ciudades de arriva y a* los que *por allí yvan por madera; y* los testigos declaran que esas estancias estaban río arriba camino del Paraguay *y de los que yvan desta ciudad* [de Santa Fe] *a la madera.*

Los troncos de palma se usaron para construir el techo de la iglesia de San Francisco, y la exploración de lo que fué la nave, ha permitido descubrir, donde comienza el presbiterio del lado de la epístola, un fragmento de tallo de palmera que todavía se conserva.

Las palmeras para el techo de la iglesia franciscana las trajo Hernandarias de Saavedra y las cruzó por el Salado, por un paso río arriba de la desembocadura del Cululu. Alonso Fernández Montiel, el mozo, al escriturar en favor del Colegio de

---

[37] *Ibídem:* tomo 54, legajo n° 47.
[38] *Prosopis nigra.*
[39] *Acacia cavenia.*
[40] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales.* Tomo 52, fs. 397 y siguientes. La madera que comúnmente se usaba en la construcción de la vivienda era: laurel, *Ocotea Suaveolens;* algarrobo, *Prosopis Alba;* sauce, *Salir Humboltiana;* espinillo, *Acacia Cavenia;* quebracho blanco, *Aspidosperma quebracho blanco.* También se usaban varas de chilca, *Baccharis Salicifolia, y* caña de Castilla, *Arundo Donar.* En cuanto a las palmas, aunque crecen cuatro especies en territorio de Santa Fe: carandá, *Trithrinax Campestris; palma* colorada, *Copérnica alba;* dátil o pindó, *Arecastrum Romanzoff ianum y el* coco o yatay, *Butia yatay,* las más usadas eran la palma colorada y el pindó.

los Jesuítas unas tierras heredadas de su padre, dice, en 1620, que *corre las dichas tierras desta venta desde la boca del cululu grande salado arriva hasta el paso donde passo el gouernador hernandarias de saavedra las palmas para la yglesia del convt° del señor sant fran^co desta dha ciudad* [41].

Las palmas y la madera que venían Paraná arriba por el *camino de la madera,* permitió construir la nave de San Francisco con unas cabriadas mucho mayores; pero la dificultad y la carestía del transporte hizo que las otras iglesias, sobre todo La Merced, y en general las casas de los vecinos, se vieran obligadas a construir sus techos con la madera de los montes próximos, algarrobo y espinillo, y por lo tanto a reducir considerablemente la luz de las cabriadas.

Características de la vivienda

Una vivienda común constaba de una sala y dos aposentos edificados casi siempre siguiendo un eje de norte a sur. Algunas casas tenían cámara y recámara, y algo apartado de la vivienda, cocina, retrete, despensa y a veces un perchel, donde se guardaban las herramientas, la canoa, los arreos y los productos de la chacra. El perchel se construía sobre horcones de laurel o de algarrobo y se le techaba con paja. Había casas con colgadizos y corredores, patio, traspatio y corral, y no escaseaban las casas con una huerta de frutales: naranjos, ciruelos, higueras y perales.

Los muros de tapia medían 80 centímetros más o menos, y los cimientos variaban de 80 centímetros a un metro.

La sala de la casa del General Cristóbal de Garay medía 6.50 metros de ancho y de largo, y la de Francisco de Páez 9.60 metros de largo por 5.20 de ancho.

Los aposentos medían 4.20 por 6.50 metros, como los de Cristóbal de Garay, y otros 5 metros por lado, como los de la casa de Francisco de Páez.

[41] *Ibídem:* tomo 53, fs. 474.

En 1648 la construcción de una puerta de calle costaba 10 pesos, y por las casas principales de Juan Cifuentes, ubicadas en la zona céntrica de la ciudad, el escribano Gómez de Gayoso, que las ocupó un año y medio aproximadamente, pagaba un alquiler anual de $ 60 [42].

La construcción de la vivienda era tarea propia de carpinteros, pues la obra principal era de carpintería, desde la construcción de los tapiales, o sea del armazón de madera para construir las tapias, hasta las cabriadas del techo, las aberturas y los soportes o pilares de los corredores. Una vez armados los tapiales por el carpintero, la tarea de echar dentro la tierra molida y mojada y pisonarla, era función simple y secundaria.

En el fondo documental del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales de Santa Fe, se conservan dos contratos relacionados con la construcción de la vivienda. El primero fué celebrado en el asiento viejo el 6 de agosto de 1646 y el segundo en el asiento definitivo de la ciudad
pocos años después de trasladada, en 1694, y por lo cual puede relacionarse también con la vivienda en el primitivo emplazamiento de la ciudad.

El primer contrato se celebra entre Juan de Vargas Machuca y el carpintero Juan Cabrera, para la construcción de una casa de cuatro aguas el 6 de agosto de 1646, bajo las siguientes cláusulas:

El constructor se obliga:

a) hacer y armar toda la madera necesaria;

b) labrar esa madera *sin dejarla de la mano con llabes tirantes y canes Para sobrado o Lumbreras y todo lo demás necesario.*

c) a asentar las puertas y corredores *por las dos partes del Leste y poniente* con doce horcones;

d) a cortar en el monte los horcones de algarrobo o espinillo *que a de labrar y asentar con todo lo necesario y canes;*

e) a hacer la casa de cuatro aguas;

[42] *Doc. cit.*

f) a hacer dos pares de puertas para la misma casa. Un par de dos batientes y el otro de uno, *labrados de formón los quadros Como una puerta en la sacristía de la Yglesia y conbento de S^to^ Domingo desta ciud que cae hacia dha Yglesia y los a de asentar y traher del monte los umbrales y trasumbrales;*

g) a terminar la obra *en todo el mes de octubre próximo,* es decir, en el plazo de tres meses.

El propietario se obliga:

a) a pagar a su costa, para ir a cortar y buscar los horcones del monte, 3 indios, una carreta y los bueyes necesarios, por tres días;

b) a proveer un indio para que ayude al constructor a traer del monte la madera para umbrales y trasumbrales; y 2 indios más para aserrar las tablas; y

c) a pagar por la obra 40 $ de a 8 reales, más 10 pesos por las dos puertas (ver Apéndice A).

El contrato celebrado en los primeros años de la ciudad en su nuevo asiento, el 1º de diciembre de 1694, entre el capitán Bartolomé Marquez, propietario, y el capitán Juan de Vera, constructor, especifica, entre otras cláusulas, las siguientes:

a) la madera a emplearse será:

de sauce, para el enmaderado, tijeras, tirantes y llaves;

de algarrobo para lumbreras, soleras, balustres, umbrales,

trasumbrales, vergüenzas y canes;

de caña de Castilla, el encañado del techo;

de palma, las tijeras del corredor;

de quebracho colorado o espinillo, las columnas o

pilares de los corredores; y

de espinillo los cepos.

b) el carpintero deberá construir *una ramada suficiente para*

guardar las maderas q. se an de recoxer para dha fabrica y

para que se labren y resguarden de los tiempos;

c) la casa tendrá una sala de 9 varas de largo y 3 aposentos, con una vara de ancho los muros;

d) el techo de teja de buena calidad;

e) corredor por el lado del este y del oeste;

f) revocado con cal el caballete;

g) dos albañales de cajón;

h) enlucido y blanqueo de los muros de los quartos;

i) el propietario facilita las herramientas: tapiales, azadones, palas, pisones y una sierra grande *de manijas;*

j) el valor de las obras es de 1.700 pesos de a 8 reales, que el propietario ira entregando, previo recibo, a medida que el constructor necesita realizar pagos;

k) la obra se terminará en un año, un mes más o menos, a contar desde la fecha en que fué firmada la escritura (ver Apéndice B).

Hubo también en Santa Fe la Vieja, casas son sobrado. Además de la referencia a la madera para *sobrado y lumbreras* del contrato citado entre el alférez Juan de Vargas Machuca y el carpintero Juan Cabrera, *La qual dha madera a de labrar sin dejarla de la mano con llabes tirantes y canes para sobrado y lumbreras* [43] existen dos constancias más: una en la carta dotal otorgada con motivo del casamiento de doña Catalina Arias Montiel, hija del capitán Fernando Arias Montiel y doña Francisca Maldonado, con Francisco Jimenes Naharro, hijo del capitán Juan Jimenes de Figueroa y de doña Francisca Naharro, y la otra en el testamento del capitán Feliciano Rodríguez.

Por la carta dotal del 22 de noviembre de 1647, se adjudica en 300 pesos, sala, aposento y recámara *conjunto a las demas casas* de los padres de la novia, *sobradada la dha sala* y todo cubierto de paja [44].

Más interesante es todavía el testamento del capitán Feliciano Rodríguez, pues por esa constancia sabemos que el sobrado no era un simple desván, sino un lugar

[43] *Doc. cit.*
[44] *Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales.* Tomo I, fs. 826.

destinado a habitación y donde el dueño de casa se complacía en vivir, porque desde esa altura dominaba un amplio y abierto panorama.

El 27 de abril de 1606, declara Feliciano Rodríguez, al testar, que tiene cinco cuadras y media *que estan hazla el Rio,* donde ha construído *una casa de paja sobradada para poder vivir en lo alto* [45].

Conclusiones

a) En el primitivo asiento de la ciudad de Santa Fe, predominaba la casa de dos aguas y alguna de cuatro, con corredores a ambos lados;

b) Había casas con sobrado;

c) En la época del traslado de la ciudad había más de cien casas de tapia. En las exploraciones realizadas en Cayastá, se han descubierto cuarenta y dos y se han ubicado para una futura exploración treinta y siete casas más.

d) La orientación era de norte a sur, con las habitaciones seguidas y las aberturas al E. y el O., aunque hubo alguna casa con una puerta al N. y, muy pocas, como el Cabildo, de E. a O. [46].

Hubo gran cantidad de techos de teja.

AGUSTÍN ZAPATA GOLLÁN

[45] *Doc. cit.:* fs. 119.
[46] Los vientos dominantes son *N y NE* y las tormentas más violentas del *S y SO*. El viento *SO* es el pampero.

APÉNDICE A

Convierto Entre Ju° de bargas
Y ju° cabrera

En la ciuad de santa Fe En seis días del mes de agosto de mill y seis cientos y quarenta y seis as ante mi El ssrn° de su mag^{d} y t^{s} Pareçieron de la una parte El alferez Juan de bargas machuca alcalde Prouincial de la ss^{ta} hermandad desta ciud y de la otra ju° cabrera carpintero morador En ella = Y dixeron Estan Conbenidos ^{y} Conçertados y se conuienen ^{y} conciertan En esta manera = que Por raçon quel dho alferez juan de bargas machuca haçe unas cassas En la traca desta ciu^{d} = El dho juan cabrera se obliga de la acer ^{y} armar de toda la madera necesaria La qual dha madera a de labrar sin dejarla de la mano con llabes tirantes y canes Para sobrado y lumbreras y todo lo demás necesario y a de asentar Las puertas y corredores Por las dos partes de Este y poniente con doce horcones que El dho Juan cabrera Ira a cortar al monte y trahera de algarrobo o Espinillo que ha de labrar y asentar con todo lo neçess° Y canes = dandole como El dho alferez juan de bargas y se obliga darle Para Ir por dhos orcones tres ynd^{s} Pagados a su costa Por tres dias ^{y} una carreta y bueyes la qual cassa ha de ser de quatro aguas ^{y} el dho alferez juan de bargas le a de dar mas vn ynd a su costa para que le ayude = y mas a de traher del monte los palos que fueren y ubiere menester Para umbrales y trasumbrales = Por lo qual y trabajo Personal que ha de Poner y ocuparse El dho juan cabrera Le da y paga El dho alferez ju° de bargas ^{y} confiesa aber Reçiuido del suso dho quarenta p^{s} de a ocho Rs. ^{y} mas Estan conçertados En que Por otros diez psquel Dho alferez juan de bargas machuca da ^{y} paga al dho juan cabrera se obliga de le haçer y que ará Dos Pares de puertas Para dha cassa Las vnas de dos batientes = ^{y} El otro par de puertas de vn batiente labradas de formón los quadros Como una questa En la sacristía de la Iglesia ^{y} conbento de ss^{to} Domingo desta ciud, que cahe aria dha

Iglesia y las ha de asentar y traher del monte Lds umbrales y tras umbrales = y las tablas se an de aserar Con dos yns que para Ello se obliga dalle el dho juan de bargas De quien confiessa aber Reçiuido Los dies ps rreferidos deste conçierto En Rs de plata y por questa cantidad de diez ps y los quarenta ps. tamvien Reçiuidos dela hechura de dha cassa no pareçen de presste el dho juan cabrera dandose tamo se da por satisffecho y pagado a sú boluntad de la vna y otra Cantidad Referida Renuncia la Eçepçion de la no numerata pecunia Y leyes de la Entrega y deste Casso como En ellas se contiene = y ambas partes se an Conbenido y conçertados cada uno En la forma dha y mas se obliga El cho ju° Cabrera de dar acabada la dha obra para en todo El mes de otubre Primero benidero dente prestе año = y cada uno Por lo que le toca de cumplir obligan Personas y vienen abidos y por aber dan poder Cumplido a las justiçias y jueces de su maga de cualesquier Partes que sean a cuya jurcon y juicio se someten Renunçian El suyo y su domicilio y la ley que dice quel actor debe seguir El del Reo Para que las dhas justiçias y jueces Les conpelan al cumplimiento de lo que dho es como si fuera senta definitiba pasada En Cossa juxgda Renunçian las demas leyes y drs de fabor y la g' y dro della siendo testigos don martin de bera y capan herd° arias montiel y capan marttea carrillo Presentes y los otorgantes que yo El escr° doy ffee conozco lo fr°n y y consienten se den desta escripa Las copias necesarias autoriçadas a ambas partes.

Juan de Vargas Machuca *Juan Cabrera*

ante mi *gr m/z campuçano* scru° de su magd.

Tomo I, años 1635-56, fs. 795

APÉNDICE B

Escritt^{a} de contrato

El capn ju^{o} de Vera afavor de elcapn Batholome Marquez

sobre Vn edificio de Cassas =

Sea Nottorio a ttodos los que la presente Cartta de Conttracto Vieren Como Yo El Cap^{n} Juan de Vera Vez° morador de Esta Ciu^{d}. de S^{a} fee ottorgo que me obligo de Hazer realamentte y Con efectto en Un sittio de tierra y solar que esta en la traza de esta dha Ciud pertteneciente al capa Bartholome Marquez vezino de ella, El Edificio de Una Cassa de Vibienda Para El susso dho y sus herederos y Subssessores de la fabrica, calidades y sircunstanzias siguientes =.....

Primeramentte he de hazer una Ramada suficiente para Guardar Las maderas q se an de Recoxer para dha fabrica y para que se Labren y Resguarden de los tiempos……

Ytt. Se a de Componer La dha Cassa de tres quarttos de Vivienda, sala de nuebe Varas de Largo y el ottro de seis Y todos de Rancho de tres tapias y media de Altto y estas Una Vara de Ancho Emmaderado de madera d sauce de cinco Costaneras por vanda y la Cumbrera de Algarrobo= la dha sala con tres tiranttes = y el Aposentto mayor de ottros tres, y el menor de dos= Con sus llaves todo ello de sauce= y las soleras y Canes de Alagarrouo encañados con cañas de Castilla y cobierttos de texa de buena calidad y reuocado El Cauallette con cal, Y quatro Yleras delas alettas assi mesmo de texa Y reuocados con cal Y quatro canttoneras con sus canes en los dos Cupiales……..

Ytten se a de Comenzar a tapiar desde Las tapias de la Culatta dela Trastienda que a lo que parece a delleuar Canal maestra de la dha culatta al primer aposentto de las nuebes varas de largo. ……..

Yttem An de lleuar Corredor todos los dhos ttres Lanzes o quarttos por las parttes de Leste Y poniente de siette pies de Ancho y sus tixeras an de ser de sausse Labradas de quattro Caras o de Palma Los Postes de Espinillo o quebracho colorado Canes de Algarrouo y Cepos de Espinillo.

Ytten e de hazer El Serco por la partte del Sur quarenta Varas de dos tapias de Altto y Una Vara menos ochaua de Ancho y por la del nortte diez Y ocho Varas Y por la del Leste quinze varas en la misma conformidad, y para este dho Cerco me e de valer de la tierra que al presentte tienen las tapias viexas de estos tres Lienzos……

Ytten e de hazer Puerta de calle a la partte del Leste con su cubiertta de madera Caña y texa= Y assimismo he de hacer Las demas Puerttas de los dhos tres quarttos de Vivienda de tableros llanas y para ellas e de Poner Yo El maderaxe delos dhos tableros q a de ser de Alarrouo con mas los Umbrales, trasumbrales y Verguenzas de lo mesmo=Las dhas puerttas de calle detres bares de altto y de Ancho dos Varas y sesma= Las de la sala de dos Varas y tres quarttas de alto y de Ancho dos Varas 1= Y las de los aposenttos de dos varas y Una quanta de alto y Vara y media de Ancho= Y assimesmo he de hazer ttres venttanas para dho edifiçio de dos Varas menos ochaua de altto y de Ancho vara y terzia y para todas las dhas puerttas y venttanas e de poner y costear Los tableros o marcos umbrales y trasumbrales Verguezas y baluestres torneados nesessarios…….

Ytten e de Acarrear toda latierra nesessaria Y amonttonarla en Un cuerpo con La que el dho Cap° Bartholomé Marquez tiene para este edificio de la qual me e de Valer para el efectto……

Ytten e de hazer assi mesmo en dha fabrica y edificio dos Albañales de caxon para su desague= Y e de perficionar dhos quartos enluziendolos y blanqueandolos juntamen^te^ Con los corredores y solandolos…….

Y toda la dha hobra me obligo a concluirla enteram^te^ de la fecha de esta Escritura en Un año prim°siguiente Un mes mas o menos mediatte mi Perssonal assistenzia Y sana salud= E Yo el dho cap° Barttholomé Marquez que estoy

pressente aseptto y he por fauorables las cláusulas y circunstanzias de susso Expressadas Y las apruebo= Y para que tengan efetto me obligo a enttregar al dho Cap° Juan de Vera toda la ttablason buena nesessaria para todas las dhas puertas Y ventanas de el dho edificio Yoda lattierra Conque de presentte me hallo= Y assimesmo e de dar al susso dho ttodo el herraxe y clabazon suficiente para la dha hobra= Y le e de Prestar para ella tapiales, azadones-Palas y Pizones, Y Una Azierra grande de manixas

buena= Y assi mermo le e de dar Y pagar al dho Caps Juan de Vera en esta dha Ciudad o a qn en su derecho y Caussa subcediese Cantidad de Un mill Y setteçientos pesos de a ocho Reales de platta en porçiones conforme me fuese el suso dho Pidiendo para El corte de los matteriales de el dho edifiçio y Peones q en el trauaxaren Y oficiales de que me a de dar reçiuos para nuestra quentta y su Liquidazion Y acauada dha obra le e de hazer enttero y cumplido pago de dha cantidad de los Un mill y settecienttos pessos= Yncluyendo y desconttando por dhos reziuos Lo que por ellos Constare aberle Yo dado al dho cap° Juan de Vera en el discurso Y durazion de dha fabrica= Y ambos a dos nos Los ottorganttes Y cada Uno por lo que nos toca nos obligamos a Cumplir Y guardar todo Lo que dho es Y nos Liga segun y Como aqui ba expressado sin discrepar en cossa alguna a cuya firmeza nos obligamos Con nuestras Perzonas y Vienes, abidos y futturos Con Poderio y sumissión a los juezes y justiçias de su Magestad para que a ello nos Compelan Y apremien por todo Rigor de derecho Via breue Y executtiva como esta lo es sobre que renunziamos todas y quales leyes fueros y derechos de nuestro fauor y la General que lo prohiue= en cuyo testimonio lo ottorgamos de nuestros hombres en esta dha. Ciud de santa fee de la Veracruz en primero dia del mes de diziembre de mill Y seiscienttos y nouenta Y quattro años ante El cap° franco Pascual de Echague y Andia thénte de Gouernador justiçia mayor y cap° A guerra en ella Y su jurisdizion, Certtifico conosco a los ottorgantes que Lo otorgaron Y firmaron por antte mi y testigos a faltta de escrivano y en este papel por La del zellado siendo presenttes por testifos Los Capitanes Josseph fernandez Montiel y

Balthasar Ramirez de Arellano y Alferez Anttonio Perales Vezinos desta dha Ciudad. Y ottrossi es declarazion destte contratto que Yo el dho Cap° Juan de Vera he de ser obligado a acarrear tasitamte quinienttas Carrettadas de tierra para ayuda a la que se nesessitta para todda. La dha fabrica y estas Las a de hazer cabar y amonttonar el dho cappn Bartholomé Marquez en los exttramuros de esta dha Ciudad dedonde la he de coxer Y traer a ella y junttarla con la que esta dedicada para este efetto=y Yo el dho Capº Bhartolomé Marquez Combengo En ello Y añado que me obligo a que a mi costta Y cuydado he de hazer acarrear a esta dha Ciud toda la tierra que fuere nesessaria Para El Complemento de toda la dha fabrica= Y El Ancho que a de tener Ygualmte la dha Causa a de ser de seis Varas menos sesma= fho Vt supre = (firmado F^{ran}co Pasqual de Echague y Andia Juan de Vera y Luxan. TgºJusephe Fz Monttiel. Bme Marquez. TgºBalthassar Ramirez de Arellano. TºAnt°Perales.

Archivo del Departamento de Estudios Etnográficos
y Coloniales. Tomo 6, años 1686-99, fs. 595.

ARTE POPULAR EN EL ANTIGUO BUENOS AIRES

(1729-1812)

EN este escrito recogemos algunas referencias sobre obras de arte anónimas, de las cuales algunas, aunque pocas, indican su procedencia, pudiendo decirse que en buena parte, pertenecen a artistas radicados en Buenos Aires.

Con motivo del fallecimiento del obispo de Buenos Aires, fray Pedro Fajardo, cuyo deceso ocurrió el 16 de diciembre de 1729, fueron tasados los bienes que dejara, el 13 de mayo del siguiente año. Entre ellos figuraban diversas imágenes religiosas que vamos a enumerar y que tienen cierto interés para el conocimiento de las tallas y cuadros religiosos y profanos, en las viviendas de civiles y religiosos. Las imágenes a las que nos referimos son las siguientes:

Una cruz con la efigie de Nuestro Señor Jesucristo,
de media vara de alto, valuada en 6 pesos.
Imagen de Nuestra Señora de la Concepción
labrada en las Misiones de la Compañía de Jesús,
de una tercia de vara de alto, 8 pesos.
Otra imagen de Nuestra Señora de la Concepción,
de tres cuartas de alto, 20 pesos.
Dos imágenes del Niño Jesús, casi del mismo
tamaño, 24 pesos.
Efigie de Nuestro Señor Jesucristo, dentro de un
marco dorado, de media vara de alto y un tercio de
ancho, 20 pesos.
Dos láminas pequeñas, con marcos negros bronceados
y con sus respectivos cristales, 50 pesos.

Salvando el último asiento, las otras imágenes que hemos reseñado, no indican procedimiento de ejecución y materia, pero es de suponer que se trata de figuras de bulto, talladas en madera [1].

Es de interés señalar la importancia que tiene cuanto acabamos de exponer, pues demuestra la posesión de pequeñas imágenes, probablemente de origen popular, aunque en este caso particular, en poder de la máxima autoridad eclesiástica de la diócesis.

Es común también hallar noticias de imágenes en poder de particulares, según se advierte a través de los inventarios de aquella época, existentes en repositorios documentales. Es de lamentar que no se indiquen en los citados inventarios la procedencia de las imágenes, salvo contadas excepciones, como la imagen de la Virgen de la Concepción arriba mencionada, cuyos orígenes misioneros son indicados especialmente, aunque tasada a un precio relativamente bajo.

En este lugar vamos a recordar las imágenes de talla regaladas al convento de Santa Catalina de Sena por su fundador, presbítero doctor Dionisio de Torres Briceño:

> Un bulto de una Imagen de Nuestra Señora
> de la Concepción.
> Un bulto de una Imagen de Nuestra Señora
> de la Asunción de cuerpo entero.
> Un bulto de medio cuerpo de
> Santa Teresa de Jesús [2].

Con relación a estas imágenes contamos con una fuente que las identifica. En el libro de apuntes que llevaba el fundador, consta que las dos primeras eran de origen napolitano *de mano de Marrayano* y que las había adquirido en 520 pesos en

[1] Ha sido reproducido en [ENRIQUE PEÑA] MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL: *Documentos y planos relativos al período colonial de la ciudad de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1910, tomo *v,* pp. 78-81. Véase el detalle de los lienzos pintados al óleo que poseía doña María de Bracamonte y Anaya, viuda del gobernador de Buenos Aires, don Diego Rodríguez Valdés y de la Banda, fallecida en Buenos Aires en 1606, en RAÚL A. MOLINA: *Don Diego Rodríguez Váldez* y *de la Banda,* Buenos Aires, 1949, p. 141. Los de pertenencia de Juan de Bracamonte, fallecido en 1617, que además poseía *Dos hechuras de dos crucifijos de bulto, Ibídem,* 151.

[2] [ENRIQUE PEÑA] MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL: *cit., tomo IV,* p. 363.

Cádiz; y en lo que respecta a la tercera, fué comprada en la misma ciudad al capitán Ezpeleta por 130 pesos [3].

En el testamento que extendiera en Buenos Aires a 5 de julio de 1729, manifestaba poseer en su casa el doctor Torres Briceño: *Tres imágenes de Nápoles* [4]. Indudablemente que en esas palabras debía referirse a las anteriores, pues el fundador falleció el 24 de abril de 1729 y las imágenes referidas, aparecen en 1737 como pertenecientes a la futura comunidad religiosa por donación de su fundador. El edificio conventual fué inaugurado el 21 de diciembre de 1745, año en que, procedentes de Córdoba, arribaron a Buenos Aires las primeras monjas.

Mencionaremos ahora que en el inventario de los bienes dejados por Juan Antonio de Alquizalete, efectuado en Buenos Aires el 21 de agosto de 1766, figuran varias imágenes, tasadas todas ellas a un precio sumamente ínfimo. Ignoramos la razón de esa circunstancia, que seguramente es debida al escaso mérito artístico de aquéllas. Las imágenes aludidas son las siguientes:

> Imagen de bulto, de Nuestra Señora de la Concepción,
> de media vara de alto, tasada en 5 pesos.
> Imagen representando a San José, del mismo tamaño,
> 2 pesos.
> Otra de San Juan Bautista de tres cuartos de vara de alto,
> 5 pesos.
> Otra de San Antonio de Padua, de una cuarta de vara de
> alto, 1 peso.

Desde luego que las imágenes que hemos mencionado serían trabajadas por algunos de los artistas que por entonces moraban en Buenos Aires, pero sea cual fuere su procedencia, teniendo en cuenta el material empleado y la dimensión de las

---

[3] ENRIQUE UDAONDO: Reseña histórica del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires, Buenos Aires, 1945, p. 129, y ANDRÉS MIELLÉ: El Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires, evocación del siglo XVIII, Buenos Aires, 1955, tomo I, p. 79.
[4] ANDRÉS MIELLÉ: *cit.,* tomo I, p. 104.

mismas, aunque fueran obras de carácter popular, es de suponer que su valor venal sería muy superior al fijado por los tasadores.

Es interesante señalar por lo que hemos expuesto, que los muros coloniales de Buenos Aires no se hallaban tan desprovistos de tallas y cuadros, por lo menos entre personas de alguna posición económica.

Por ejemplo, en el inventario hecho en 1765, de los bienes dejados por Francisco Pacheco Cevallos, figuraban seis cuadros de *pintura fina con imágenes de varios santos,* además de otros seis con *varios países* o sea paisajes, como se les decía entonces.

Cuatro años antes, se fecha el inventario de la tienda de comercio de Francisco Ibáñez Corvera, quien, entre los múltiples artículos que tenía para la venta, poseía libros y cartillas y los siguientes asientos:

> Noventa y seis estampas de a folio, sobre papel marquilla,
> reproduciendo en colores diversas advocaciones
> religiosas.
> Setenta y dos estampas en negro, sin otra indicación.

Aunque no lo señale el inventario citado, como hemos visto en diversas oportunidades, se trata de estampas grabadas a buril y retocadas a pincel, o bien xilografiadas, todas ellas de procedencia europea.

María Ignacia Rodríguez de la Torre, entre los bienes que dejó y que fueron tasados por José Fábregas en 1783, era dueña de los siguientes:

> Dos cuadros en lienzo a dos pesos cada uno.
> Dos cuadros pequeños con marcos dorados en tres pesos.
> Nicho con imagen de Nuestra Señora de la Candelaria,
> en doce pesos.

El 30 de abril de 1787, falleció el barbero Francisco Ruibas y Quintián y entre los bienes que dejara, figuraron tallas y pinturas que fueron tasados en las siguientes sumas:

> Un cuadro pintado sobre lienzo con la imagen de
> San Salvador de Orta *maltratado y salvada la*
> *pintura en dos pesos.*
> Imagen de Nuestra Señora de los Dolores
> *pintura del Cuzco ordinaria en cuatro pesos.*
> Cuadro con las imágenes de Nuestro Señor Jesucristo,
> la Virgen María y San José *pintura del Cuzco, y*
> *maltratado, en tres pesos.*
> Un nicho pequeño, con la imagen de San José *de medio*
> *bulto en yeso y cartón todo en ocho pesos.*
> Imagen de Jesucristo con su cruz de nogal, de una
> cuarta de largo en cuatro pesos.
> Imagen de Nuestra Señora de las Mercedes *cabeza y*
> *manos, para vestir, encarnada, en seis pesos,*
> El vestido de dicha imagen, nueve pesos.
> Otra imagen de la misma advocación, cabeza y
> manos, sin encarnar, tres pesos.
> Un lienzo representando a la Pura y Limpia
> Concepción *pintura ordinaria, bastante viejo, en dos pesos.*
> Siete *láminas de yeso de varios Santos de*
> *medio relieve descascaradas* a dos reales cada una.

Entre los bienes dejados por Petronila Arce, esposa de Juan Migoya, fallecida el 22 de diciembre del año 1790, registramos las siguientes imágenes:

Dos cuadros en estampa de papel *pintura de humo,*
viejos en un peso.
Una tabla con la imagen de Jesucristo,
apolillada, en tres pesos.
Una tabla con la *imagen de*
Nuestra Señora de Belén,
de media vara, con marco dorado
viejo y cristal, siete pesos.
Dos cuadros ovalados con cristal
de una cuarta de largo *pintura fina en cobre,*
a dos pesos cada uno.
Uno más chico, con lámina y cristal,
en cuatro reales. Uno más grande con
lámina de Nuestra Señora de la
Concepción *marco viejo de cedro,* con vidrio,
en seis reales.
Un nicho con la imagen de Nuestra Señora
del Rosario con el Niño, de *vestir con su*
diadema de plata y un rosario engastado
en plata y tres floreritos en nueve pesos.

En otro inventario, correspondiente a los bienes dejados por los esposos Matías Grimau y Petronila Salinas, realizado en 1791, figuran entre otros renglones:

Una imagen de bulto de San Miguel, con
balancitas de plata.
Nicho conteniendo la imagen de Nuestra
Señora de los Dolores.
Cuadro con la imagen de San José, que medía

vara y media de alto.
Un cuadro representando a Nuestra
Señora de Belén. Otro con la imagen de la
Sábana Santa.
Once cuadros pintados sobre lienzo, sin darse
otros detalles.
Un biombo con siete bastidores, pintado.

Corresponde al año de 1798 la tasación de los bienes dejados, por fallecimiento de Vicente Falcón, y entre ellos, existían:

Un crucifijo con peana de madera jaspeada,
la cruz con cantoneras de plata, en
cincuenta y nueve pesos.
Una imagen de Nuestro Señor Jesucristo
crucificado, la cruz con cantoneras de
plata, treinta y cuatro pesos.

En otro inventario, levantado en 1801, en el que se consignan los bienes dejados por el presbítero José González de Isla, capellán mayor de la Santa Caridad, figuran los siguientes lienzos:

Dos retratos, uno de ellos con la efigie
del presbítero, licenciado Juan Alonso González,
fundador de la Hermandad de Caridad de Buenos Aires.
Lienzos con las siguientes imágenes:
Nuestra Señora de los Remedios, San José,
San Miguel, San Pedro, San Agustín,
San Gregorio, Santo Domingo, San Francisco,

San Antonio y Santa Bárbara, con sus respectivos
marcos, tasados en conjunto en 29 pesos.
Un Ecce Horno y la imagen de Nuestra Señora
de los Dolores, sin marco, valuado en un peso.

Complementando lo que antecede, vamos a señalar que entre los bienes que pertenecieron al obispo de Buenos Aires, doctor Benito de Lué y Riega, inventariados en 1812, figuraban las siguientes pinturas:

Una imagen de Nuestra Señora de la Concepción,
con marco dorado, tasada en 61 pesos, con 7 reales.
Oleo sin marco, que representaba la Bendición de
Jacob, en cincuenta pesos.
Otra pintura, que representaba al Apóstol San
Pedro, cuyo precio se fijó en 16 pesos, con 4 reales.
Seis cuadros relativos a la historia del Hijo
Pródigo y otros seis referentes a José, tasados a
dos pesos cada uno.

A través de las referencias que hemos anotado, tenemos constancia de imágenes de talla de procedencia napolitana y de las misiones de la Compañía de Jesús, como así también pinturas ejecutadas en el Cuzco.

Además hallamos noticias sobre procedimientos escultóricos, como imágenes para vestir y reproducciones de figuras en relieve, labradas en yeso. Con respecto a las pinturas, nos enteramos que fueron ejecutadas sobre tabla, lienzo y cobre, y el dato de interés sobre un biombo de siete bastidores con motivos pintados que no fueron identificados. A todo lo cual debemos agregar dos retratos ejecutados en Buenos Aires, lo que así decimos, por el personaje que representaba uno de ellos.

Las investigaciones que vienen realizando diversos estudiosos en los repositorios documentales de nuestro país, no sólo permitirán en lo futuro acrecentar las referencias expuestas, sino que a su tiempo podrán plantearse otros temas pasados inadvertidos o que no pudieron tratar otros autores, contribuyendo así al esclarecimiento de nuestro pasado, que irá aclarando cada vez más el deformado concepto que se tenía del período de la colonización española [5].

Muchas otras referencias podríamos agregar a las expuestas arriba, pero en esta circunstancia, sólo deseamos adelantar esta noticia sobre la existencia de cuadros y tallas en casas privadas.

JOSÉ TORRE REVELLO

[5] Sobre el aspecto artístico de Buenos Aires en el período de la dominación española, tratan ADOLFO LUIS RIBERA y HÉCTOR SCHENONE: *El arte de la Imaginería en el Río de la Plata,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948. Recientemente se ha dado a conocer un importante envío hecho por Francisco Zurbarán al puerto de Buenos Aires, en 1649, consistente en 53 lienzos con imágenes religiosas. MARÍA LUISA CATURLA: *Zurbarán exporta a Buenos Aires,* en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* Buenos Aires, 1951, nº 4, pp. 27-30.

ORLAS LATERALES EN LAS PORTADAS ANDINAS

AL estructurar como retablos exteriores las portadas de sus iglesias, la arquitectura del Altiplano originó un elemento decorativo que no parece haber sido valorado debidamente: las orlas laterales. Sin embargo, en cuanto capte la atención del observador, no puede dejar de ser reconocido como uno de los más característicos del estilo mestizo indo-hispánico.

Merecen estas orlas ser estudiadas por sí, aunque incidentalmente (y con todo acierto) sean mencionadas algunas de ellas en *Colonial Architecture and Sculpture in Perú,* de Harold E. Wethey, y, en mayor número, en *Baroque and Rococó in Latin America,* de Pál Kelemen, dos obras que ya se han hecho imprescindibles. Este último autor, a falta de un vocablo más apropiado, las denomina *side garlands,* lo que tal vez implique cierto matiz de preciosidades y floreados festones. El hecho es que, en la mayoría de los casos, las orlas se extienden en fajas verticales o se componen de volutas más o menos abultadas que establecen transición entre el muro y los miembros verticales de la portada.

Podría buscarse un antecedente americano en Molango (Est. de Hidalgo, Méjico, hacia 1546) donde una cadena de motivos vegetales estilizados desciende del lado exterior a lo largo de las columnas (precisamente decoradas con cintas en espiral, como en los monumentos andinos). Yendo más lejos, sería posible remontarse hasta San Gregorio de Valladolid (1488), con estrecha faja cuajada de arabescos orillando el hastial, o reparar en la fachada de la Universidad de Salamanca (1529), cuyo *gobelino de piedra* está ribeteado de la misma manera. Asimismo se encontraría en la iglesia de Santa María en Calatayud (Provincia de Zaragoza, 1538), unos recuadros plateresco flanqueando la portada, pero interesa solamente su disposición, ya que su contenido es del gusto italianizante que Francisco I popularizó en Fontainebleau.

En realidad, aquellos detalles arquitectónicos no sirvieron dé modelos a los creadores de la orla andina, quienes debieron inspirarse directamente en los monumentales retablos de madera que en las iglesias hispánicas ocupan el fondo de coros y capillas, ocultando por entero la pared y ajustándose al perfil de la bóveda. Por lo general, entablamentos y molduras salientes dejaban espacios libres entre el nicho abovedado y el cuerpo del retablo, y para disimularlos el ensamblador agregaba en los costados ornamentos cuyo volumen dependía del vacío por llenar. En España, el barroco sevillano del siglo XVIII dio al arte del retablo su más enfática expresión (Felipe Fernández del Castillo, José Fernando de Medinilla, Cayetano da Costa), pero durante toda la centuria anterior es probable que se haya mandado ya a Sud América una infinidad de trazas y dibujos, sin contar con que retablos completos habrán sido embarcados, desarmados, para luego ser levantados *in situ*. Es forzoso que, por incendios y terremotos, por mudanzas y por esa forma de vandalismo que en todas partes se practica bajo pretexto de embellecimientos, un gran número de retablos de los siglos XVII y XVIII hayan desaparecido en los países andinos, pero por los que fueron conservados es dable seguir, a través de las décadas, la evolución de aquellos aditamentos que luego fueron transportados a las orlas laterales de las portadas de piedra.

De alrededor de 1660 subsisten dos ejemplares que ilustran sobre este aspecto del arte de los ensambladores en los países andinos a poco de iniciarse allí la edad barroca: la cátedra del obispo en la catedral de Trujillo y el retablo del altar mayor de la Asunción de Juli. Aunque de trazo vigoroso, las volutas laterales son convencionales y parecen recortadas con plantilla. Más delicadas, pero de un mismo conformismo, son las volutas floronadas, caladas y entrelazadas que orillan los retablos de los altares mayores de Santa Teresa en Cuzco (1675) y de Copacabana (1684) y los de la iglesia de la Concepción, de Lima, aunque un escudo enriquezca el del Calvario. En Santa Teresa de Ayacucho (1703), el motivo se anima, y se hace presente un arte más naturalista en los detalles fitomorfos que se entremezclan con los roleos y cartones de la estilística convencional.

Poco a poco, las orlas de los retablos cobran vida y personalidad. En la Merced de Sucre, la última de las volutas que en apretada trabazón ribetean el altar mayor (1710) se enrosca a los pies de un indio, sentado y tañendo el charango, a cuya silueta da realce un alto penacho. Asoma así el indianismo y de pronto estalla en el excepcional retablo mayor de Santiago de Pomata (1722), a cuyo costado se retuerce un monstruo marino de curvada trompa, encima de una balumba de frutas tropicales: ingenua rebusca del *merveilleux,* de lo fantasmagórico, común a todas las artes de inspiración popular y cuyas raíces, en el presente caso, tal vez se hundan obscuramente hasta los símbolos mayas de Chichen Itzá.

El repertorio del arte mestizo del Titicaca se refleja en otra talla: un pequeño retablo de Caquiaviri (1760?) , cuya orla encierra una sirena de emplumado pollerín, llevando en la mano el espejo en el que busca el reflejo de su seducción.

Empero, pasada la mitad del siglo, se debilita lo autóctono y se vuelve al academismo, como se evidencia en Ayacucho (El Carmen, 1773), en Trujillo (San Lorenzo, 1774) y en La Paz (San Pedro, 1796?, *figura 1).*

Retablos hay, finalmente, cuyas fechas por desgracia no están documentadas, los cuales presentan en sus orlas las fajas rectas que, según se verá, dominan el tema tal como se transfiere a las portadas de Arequipa: por ejemplo el del trascoro de la catedral de Cuzco y un altar lateral de San Francisco de Sucre, macizos y de factura aindiada.

Reseñada así brevemente la evolución de los modelos, véase cómo se transfiguran al trasladarse en la piedra a las fachadas de los templos andinos.

Algo anterior al retablo de la Asunción de Juli debe ser la portada de San Agustín de Potosí (1645?). Es de estilo aún renacentista y tan mal armoniza con ella la orla de floronadas espirales que corre paralela con las columnas exteriores, que más parecería ser una adición posterior. Podría confirmarlo la composición en forma de faja recta, que desciende como una colgadura desde el entablamento, pues las décadas siguientes tuvieron cierta predilección por esa formación, llegando a caracterizar la manera arequipeña de 1680 a 1750. Apoyaría también esta suposición

el estilo muy distinto de dos obras de fechas anteriores a 1680: el arco del atrio de Cocharcas (Departamento Ayacucho, 1675), con voluminosas "orejas" de labra gruesa, y la portada de San Sebastián de Cuzco (1678), cuyas volutas remedan cartones de los retablos de inspiración académica, tan planas y tan cuidadosamente yuxtapuestas que el conjunto podría haber sido recortado dentro de una plancha de madera terciada; de sabor arcaico es el doble hilo de perlas, el de los Reyes Católicos, que puntúa el borde interior.

El año 1680 se señala por una de las portadas que con mayor vigor afirman la importancia de la orla lateral como elemento decorativo: la de Santo Domingo de Arequipa *(figura 2)*. La composición en faja vertical, cuyos relieves planiformes son típicos de la arquitectura mestiza, es a la vez turbulenta y armoniosa. Follajes serpeantes van trepando por el paramento, alternado con granadas, piñas, racimos de uvas y estilizaciones de kantuta (la flor sagrada de los Incas) mientras unas figurillas de querubines se encaraman en las extremidades; disimulado a medias entre la maraña de adornos fitomorfos, un mascarón de aspecto feroz recuerda Ai-Apec, el dios mochica: de su boca arranca un tallo, que luego se confunde en las espirales ascendentes. Bulliciosa y llena de savia, la decoración de las orlas de Santo Domingo de Arequipa es, como pocas, evocadora de las tradiciones que se mestizan en la arquitectura del Altiplano.

De fecha aproximadamente igual y de parecida factura es la orla de Paukarpata (Departamento Arequipa), pero se corta a la altura del estilobato y lo prehispánico se hace presente en forma de pequeños felinos, aunque su actitud juguetona resulte en este caso poco ortodoxa.

El fronstispicio de la iglesia de la Compañía en Arequipa, año 1698 *(figura 3)* perdió la orla izquierda. Pero la del lado opuesto, fiel al tipo local de la banda vertical, tiene sus *pendants* en el cuerpo superior y puede competir con la de Santo Domingo. La composición decorativa, tal vez algo tosca, es dominada por tallos en espiral que se desarrollan en todos los sentidos. Lo más notable, sin embargo, es la representación de un animal con cabeza de felino y cuerpo de serpiente

emplumada, que pertenece a la fauna mítica precolombina: erguido sobre su cola, ella misma enroscada en espiral, su cuerpo cubierto de grandes manchas se resuelve en una abundante melena y de su boca se escapa el tallo cuyas hojas y flores tapizan la orla hasta la altura de la cornisa. La persistencia de este motivo del ornato vegetal saliendo de la boca de una fiera o de un mascarón parecería indicar que encierra algún simbolismo de ancestrales orígenes.

En el primer cuarto del siglo XVIII entra en su fase más brillante la arquitectura mestiza de las riberas del Titicaca y se proyecta en contagiosa expansión hasta Potosí. La modalidad arequipeña de las orlas en faja recta cede, en esta trayectoria, ante una variedad de formas que van desde los recuadros floreados de Santa Cruz de Juli, que recuerdan aquellos de. Calatayud en Aragón, hasta las achatadas palmas y volutas de la iglesia de Jerusalén en Potosí (1702) y las curiosas emplumaduras de la portada de Santa Teresa (1707) en la misma Villa Imperial, las cuales hacen pensar en el monolito precolombino de Chavín de Huantar (Museo de Lima) .

Las orlas laterales de Zepita (1720?), se singularizan por su extraordinaria riqueza ornamental. Entre roleos y volutas recortadas, del tipo "planchado" que se observó en los retablos de académico conformismo, surgen en violento contraste dos figuras de un paganismo pronunciado: arrinconado al pie mismo de la orla, se perfila un rostro convulsionado, que hoy día se asemejaría al de un payaso con gorguera, pero que seguramente personifica (el bonete que lo cubre es sugestivo) uno de aquellos demonios tan abundantes en la decoración pictórica de los vasos de la civilización mochica; un poco más arriba, una garbosa indiátide, con el torso desnudo, ostenta encima de una diadema emplumada una gigantesca cimera ceremonial, cargada de múltiples hileras de adornos y que podría haberse arrancado de algún relieve del período de Chavín. Con un poco de imaginación podría pensarse que lo que el escultor aymará quiso representar era el triunfo de la hermosura sobre la fealdad, de la virtud sobre el vicio algo así como el tema medieval de la psico-maquia.

En Pomata, el sotocoro de San Miguel (1710?) presenta orlas tanto más impregnadas de color local (hay una vara emplumada y, en la parte superior, una figurilla de indiátide) cuanto que, del otro lado de las columnas, sendas sirenas en heráldica oposición hacen gala de cimeras aún más enormes que las de Zepita.

Al adaptar así a las portadas la solución lateral de los retablos, se ve cómo los artífices arequipeños y ribereños se dejan arrastrar por su sensibilidad y exuberancia, mientras que el potosino, más recatado, menos imaginativo, acusa preferencia por los motivos estilizados y abstractos. Podría calificarse de intermedio el estilo que se revela en las orlas de la pequeña portada del crucero y de la puerta interior de la sacristía *(figura 4*) de Santiago de Pomata (1720?). Muestran volutas estilizadas (de más atrevido corte las de la sacristía) y sólo asoma un resabio de paganismo en las cabezas de felino colocadas a la altura de las cornisas: libres las del crucero, arrojando espirales de voluta las de la sacristía.

Así se llega al frontispicio de San Lorenzo de Potosí, 1728/44 *(figura 5),* el cual adopta deliberadamente la decoración clásica para sus orlas, con una complicada enredadera de motivos fitomorfos y geométricos delimitada estrictamente por el monumental nicho que la cobija. Y si se vuelve a Arequipa, a cuarenta o cincuenta años de distancia de las estupendas orlas de Santo Domingo y de la Compañía, también se observa como aquí mismo evoluciona el estilo hacia el academismo, aunque siga fiel a la modalidad de la faja recta: las orlas de San Agustín (1730?) y las de Caima (1730?) se cubren de follaje serpeant, más carnoso que en otras partes y con relieves que acentúan el claroscuro, pero han desaparecido los elementos nativos y solo en la portada del Convento de la Compañía (1738), se hace presente a la altura de la cornisa el fiero mascarón del que arrancan tallos floreados.

En fecha tardía (1750) surge otra orla de típico sabor arequipeño en Yanahuara *(figura 6),* con la particularidad de que la decoración es menos profusa y deja aparente algo de la pared, dando así más realce al detalle botánico. Tres tallos floridos van subiendo en graciosa ondulación a lo largo de la orla: al inferior se trepa un angelillo, el segundo surge de la boca de otro de esos tradicionales

mascarones, y el superior brota de una cornucopia sostenida por un ángel que desde los aires se zambulle. No hay en el arte mestizo composición más movida, y en realidad será la última orla decorativa de puro sabor nativo.

La catedral de Puno, aproximadamente contemporánea de Yanahuara, ya se ajusta a un molde más convencional, tanto en la portada norte (1754) como en las orlas del frontispicio, 1757 *(figura 7),* aunque algún pajarillo se esconda entre el ramaje y un felino *passant regardant* se halle en la parte baja. Más depuradas y abstractas aún son las bandas de estilizaciones de San Francisco de La Paz (1762?); en cambio más atrevidas y jugosas las de San Pedro, de la misma ciudad (1796).

Dentro de una categoría aparte hay que colocar las orlas que ligan al paramento las portadas de la catedral de Cajamarca y de la Basílica Metropolitana de Sucre (portada de la Virgen de Guadalupe). Podrían haber sido dibujadas por una misma mano. Aunque sólo fué consagrada en 1762, la catedral de Cajamarca se inició en 1682, y el profesor Diego Angulo Iñiguez calcula que es de 1693 la portada de Sucre. En ambas composiciones, las volutas se desarrollan dentro de un estilo muy suelto y depurado, pero en realidad ajeno a la modalidad andina.

Por último, se encuentran también orlas laterales en la arquitectura civil. Trujillo (Casa Herrera y Valle), Potosí (Casa de los Carma) y Sucre (Casa de los Cuenca) ofrecen ejemplos; son escuetos, toscos y de poco grato aspecto. Unicamente se destaca la portada de la casa de los Marqueses de Otavi, en Potosí, 1785, *(figura 8),* con un tallo recto cortado por volutas de curva transversal que simulan ramas pendientes, igual a la orla que se observa en la rústica iglesita de Salinas de Yocalla, en los alrededores de la Villa Imperial.

En el curso de esta enumeración se ha podido ver cómo la orla lateral de las portadas andinas va remedando la ornamentación de los grandes retablos de madera, cómo se independiza de ella creando su propia estilística con la composición en franja vertical y cómo en ambas series decorativas se introduce el elemento de tradición pagana, cuya ascendencia sería interesante perseguir hasta lo precolombino, tradición seguramente mantenida viva por los objetos de cerámica y

los textiles, de uso doméstico o ritual, que en los siglos XVII y XVIII aún debían existir en abundancia en manos de la población indígena. Probablemente nunca se podrá establecer concordancias entre la evolución del retablo y la de las orlas de piedra; demasiado grande ha sido la destrucción de obras de los ensambladores, sea accidental, sea debida al vandalismo que hasta las hizo desarmar y aprovechar en otros trabajos de carpintería. Sin embargo, sería oportuno señalar que pocas orlas laterales quedaron aprisionadas dentro de un porche abovedado, fórmula ésta que mejor que ninguna hace tangible la derivación del retablo. Zepita, San Lorenzo de Potosí y también Huata (Departamento Cajamarca) son buenos ejemplos, pero Lampa, Juliaca y Santo Domingo de La Paz prescinden de la orla lateral a pesar de que sus portadas representen vigorosamente ese tipo de porche que en España llaman "antecapilla" (San Esteban de Salamanca) y que tal vez podría definirse como "porche triunfal" por analogía con el arco triunfal de las primitivas basílicas cristianas.

En los demás casos, la orla se aplica sobre el muro mismo, a modo de transición. Da así mucho aplomo a la portada y aún cobra mayor originalidad. Pues es de observar que el motivo no aparece casi en ningún otro estilo ni período de arquitectura, y se ha visto que los antecedentes no convencen. Interesante resultaría escudriñar los monumentos del barroco europeo y establecer si la ausencia de las orlas laterales es allí general. Un caso existe, sí, en Luxemburgo (portada de la iglesia Notre-Dame, antigua capilla del Colegio de los Jesuítas, 1621) donde volutas laterales se unen en gracioso movimiento a un querubín de alas desplegadas; apenas puede tener algún lejano parecido con la ornamentación de la Basílica Metropolitana de Sucre, pero ésta es precisamente la menos "andina" de todas las señaladas. Aunque surgiesen otros ejemplos, de más cercano parentesco, lo cierto es que las orlas laterales constituyen uno de los rasgos que más categóricamente dan, a las portadas del Altiplano, su inconfundible fisonomía.

PAUL DONY

Fig. 1. — San Pedro, La Paz, Bolivia. Foto Hans Mann.

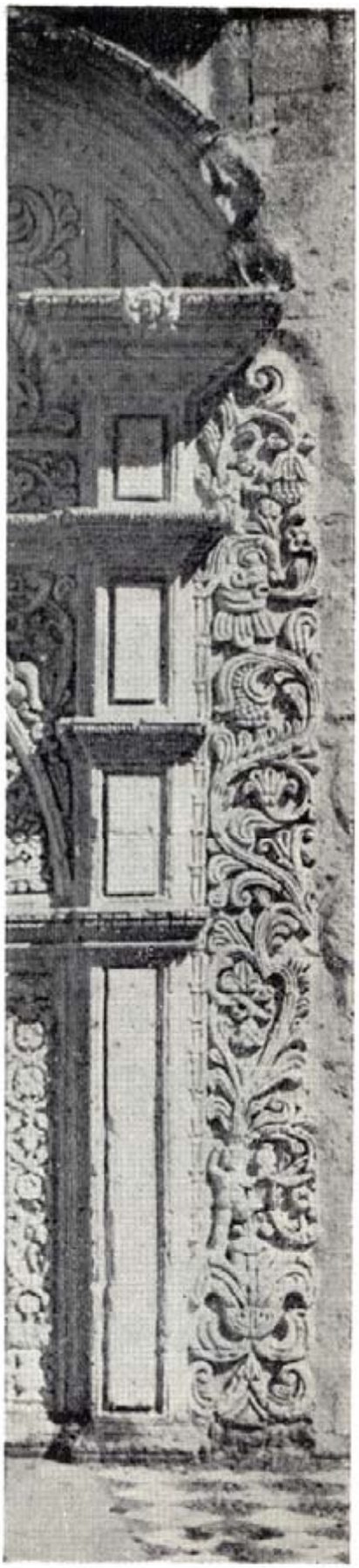


Fig. 2. — Santo Domingo, Arequipa, Perú. Foto Mansilla

Fig. 3. — La Compañía, Arequipa, Perú.
Foto Hans Mann.

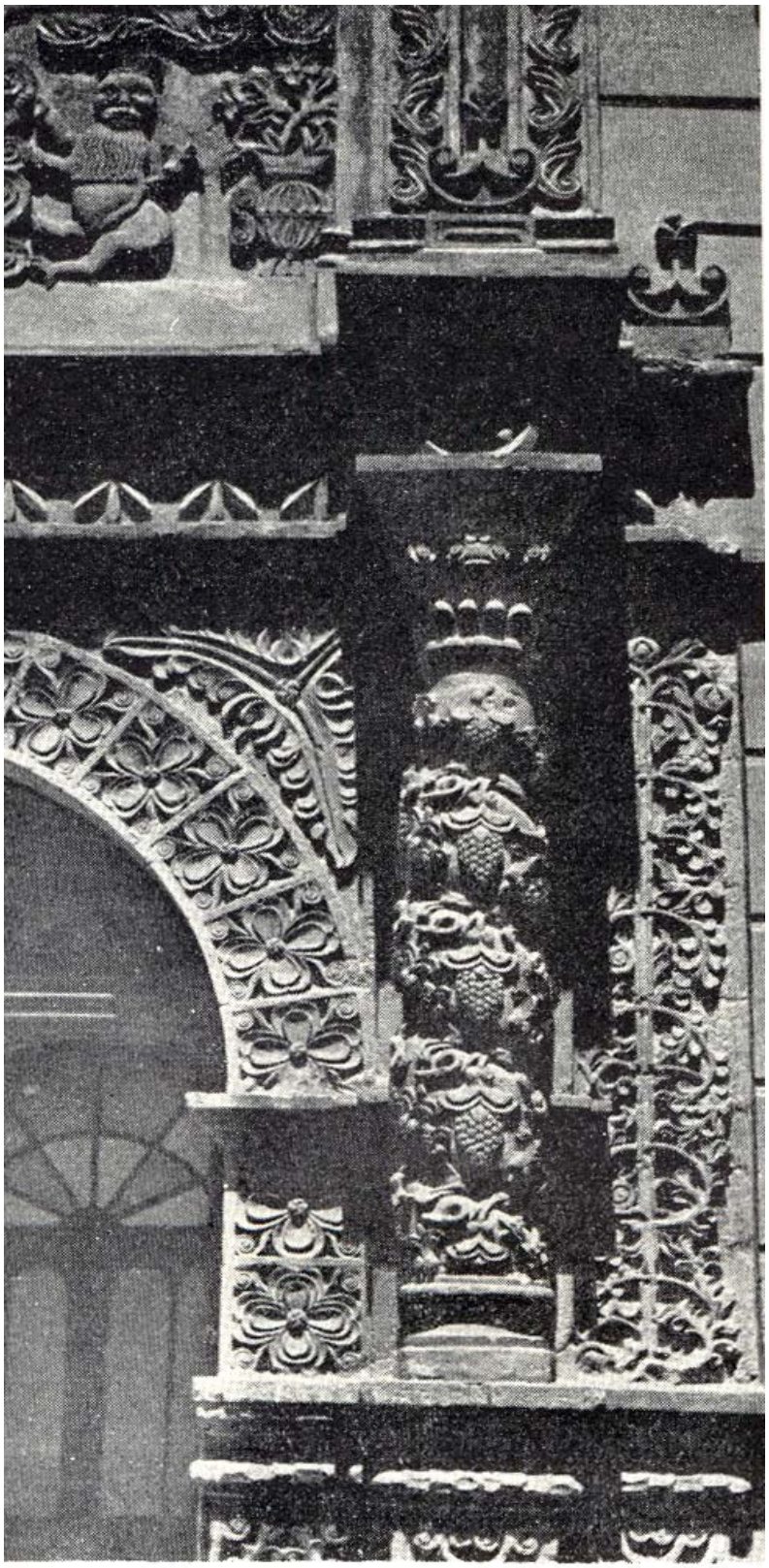


Fig. 8. — Casa de Otavi. Potosi. Bolivia.
Foto Buschiazzo.

RELACIONES DOCUMENTALES

Inventario de todos los muebles, alhajas, hutiles, y existencias de todas clases pertenecientes á esta Iglesia Parroquial de nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Buenos Ayres qe según el anterior decreto, se forma por el Cura de esta Iglesia presentes los Señores Don Josep de Agorta, Don Antonio de la Cuesta, y el ciudadano vecino y feligrés Don Gavino de Anchoris, y el ciudadano vecino también y feligrés Don Marcos Quiroga y es como sigue

[Hace el inventario de algunas cosas y del Coro y luego de la iglesia]

Iglesia

Nueve Altares denominados Altar maior, Altar de Dolores, Altar de Santa Ana; San Juan Baptista, Altar de las Reliquias, Nuestra Señora del Carmen: San Francisco: San Josep: el Señor de la Humildad y Paciencia. De estos nueve Altares se ha encontrado por este Cura actual con algunos deterioros el Altar de las Reliquias donde faltan algunas de ellas, cómo *[a la vuelta]* igualmente algunos. Santos ó efigies de bulto, y también despegados mucha parte de los entorchados y adornos del mismo Altar.

Del mismo modo se echan de menos en el Altar maior la puerta del sagrario que se ha encontrado rota y arrumbada en un salón llamado contra Sacristía, donde también se encontró tirado el remate del primer cuerpo del referido Altar, siendo de advertir, que el velo interior del Sagrario sé halla visible deteriorándose, y siendo de unto que cubre, y defiende *[otra hoja]* la Custodia que se halla en el mismo Altar maior se hechan de menos tres diademas de plata de las que las de San Pedro Alcantara estaba circunvalada de piedras de valor, y en la actualidad sé encuentra

solo San Pedro Alcantar con una diadema de hoja de lata, hallándose los dos últimos Santos in mediatos á San Pedro sin diadema alguna. Sé encuentra asimismo en el dicho Altar San Francisco, y Santo Domingo con diadema de plata. Y tambien sé hecha de menos el Crucifijo del Altar maior. *[a la vuelta]*.

Altar maior

Un belo del Tabernaculo de raso blanco bordado de lentejuela de oro; este es el que se está deteriorando.

Una Custodia grande de plata con sobrepuestos, cuyo peso asciende á quince libras.

Un Copon grande de plata dorado por dentro .y por fuera.

Este Copon ha sido deteriorado robándole sacrílegamente los adornos que tenía, y que á la simple vista se hechan menos, pues han quedado los agujeros por donde entraban los tornillos. En esta situación, y deterioro lo encontró el actual Cura, y sobre esto ha representado al Iltmo en diferentes notas sin que haya recibido la mas minima contestación.

Un casquillo de plata interiormte dorado, cómo de quatro a cinco onzas.

Dos atriles de plata con dies y siete libras y media entre los dos: advirtiendo que tanto el peso de la Custodia, cómo el de los Atriles son libras netas.

Un incensario con naveta y cuchara de plata, todo con tres libras y media de peso.

Una llave de sagrario de plata dorada.

Cinco cálices de plata dorados, con cucharitas, y quatro patenas faltando una por orden del Govier no se dio un cáliz y que consta de recibo. *[a la vuelta]* que el Cura anterior la dio por robada.

Quatro pares de vinageras con platillos todo de plata con peso entre todo los platillos y vina jeras de seis libras.

Un hisopo de plata con catorce onzas.

Una cruz de madera con dos rayos, y tres remates en las puntas de plata; pero que se conoce que le han sacado otros dos rayos.

Dos candeleros con tres mecheros todo de plata con quatro libras entre los dos. Es de notar que falta una bujía de plata con siete mecheros *[otra hoja]*, que dice el Cura anterior se sirvió de ella para hacer los dos Candeleros de que arriba hemos hecho mencion.

También faltan y sé hecha de menos seis blandones de plata, demás de media vara de los qua les ha segura Paula Inchaurre gui sirvienta del anterior Cura que vio dos de dichos blandones ocultos en una lacena de su habitacion.

En el Altar mejor una Imagen de N. S. del Pilar con corona de plata, y su niño tambien con corona de plata la primera dorada.

Una Imagen de Santiago Apóstol á sus pies. *[a la vuelta]*

Un fanal con una reliquia un Crucifijo en el Altar maior. Un S. n Pedro Al cantar.

Un S. n Fran co y n S. to Domingo ambos con diademas *de plata, y* crucifijos.

Dos bultos de santos á los lados de Sº Pedro.

Quatro cornucopias con pedestales.

Un frontal de plata con peso de cuatro á sinco.

Un frontal de Chistal con dos vidrios rotos.

Dos frontales á los lados de cristal también con sus defectos.

Dos quadros con sus guarniciones de madera dorados el uno de S.tª Barbara, y el otro del Rosar.º *[en otra hoja]*.

Dos laminas con pedestales dorados. Una a S.º Vicente, y otra de San Juan Nepomuceno, hallandose quebrado el vidrio de S. Vicente, y advirtiendo, que solo han quedado estas dos laminas de seis que eran en otro tiempo.

Barias arandelas de bronce en el Altar maior. /

Dos ciriales de madera. Tres sillas de cajaranda con forro de terciopelo carmesi. Tres sillas de braso con forro de damasco hecho pedazos.

Un escaño p. a los acolitos.

Tres atriles p.ª espistola de los quales uno sé encontró hecho pedasos, y ahora sé haya compuesto por los en cargados de esta Iglesia *[a la vuelta]*

Quatro acheros pintados y dorados otros quatro viejos, y dos de bronce.

Dos mecheros platina de dos luses cada uno pero sin candeleros.

Altar del sagrario

Una imagen de nrá Sra de Dolores con diadema, y espada de plata, una tunica y manto de terciopelo bordado de oro; tres tembleques de piedras preciosas, y la Corona circunvalada de estrellas de plata. Dos floreros de porcelana con ramos y fanales. Dos cortinas p.ª cubrir el Altar; y quatro niños de bulto, y un atril.

Altar de S ta Ana l

Una Imagen de S.ta Ana con Diadema sobre dorada; una Imagen de vulto de la SSmá Virgen con corona de plata, y un collar de perlas menudas finas con su cruz de plata, y de piedras embutidas. Un San Joaquin con diadema de plata y le falta el baculo que era también de plata.

Un S. n Luis tambien con baculo nuebo. Un atril de madera y dos cortinas p.ª cubrir el Altar. *[a la vuelta]*

Altar de S.n Juan Bap. ta

Una Imagen de S. n Juan Bap. ta Un velo en que está pintado el Bautismo del Jordan. Un S. to Christo. Un atril de madera y dos cortinas p.ª cubrir el Altar.

Altar de las reliquias

Una Imagen del Señor Crucificado grande con diadema de plata sobredorada Un Santo Christo chico de plata. Dos urnas de reliquias al pie de la cruz. Dos Custodias á los lados formadas de reliquias *[en otra página]*.

Dos floreros asules de christal con meseta de piedra, y cada una con su mechero de bronce. Un bulto de Thovias, y su hijo de bronce. Dos reliquias pequeñas. Una imagen de medio cuerpo de Nra Sra de Dolores con espada de plata. Diez figuras pequeñas de bronce. Ocho floreros de plata y mecheros de metal pero algo deteriorados. Dos urnas con reliquias á los lados de Nrá. Señora. Doce bustos de medio cuerpo de los doce Apostoles con reliquias. Dos atriles de carés q^{ue} estaban *[a la vuelta]* tanto deteriorados. Un frontal de carehey con sobrepuestos de metal. Dos urnas á los lados del altar adornadas con flores de esmaltes dos mecheros de bronce y algunas reliquias. Un arco de madera circunvalando todo el Altar con embutidos de carehey; y guarniciones de metal. Dos Custodias de madera con reliquias. Una lamina pequeña con el rostro del Salvador. Dos mecheros de bronce. Una urna del Niño Dios. Quatro urnas mas de reliquias con flores de esmalte y mecheros de metal *[en otra hoja]*. Otra urna del Niño Dios. Quatro urnas mas con reliquias, y mecheros de bronce.

Altar del S.^{r} de la paciencia /

Un Santo Christo de madera. Una Imagen del Señor de la paciencia. Un atril de madera, y dos cortinas p.^{a} cubrirlo.

Altar de ^{e} S ^{n} *Josep*

Un Santo Christo. Una Imagen de S.n Josep con corona y vara de plata a la que le falta algunas flores. Una Imagen de nra Sra con Corona de plata. Una Imag.n del *[a la vuelta]* Niño Jesus con potencias de plata. Una Imagen de San Antonio con diadema de plata y el Niño con corona de plata *[sic]*. Un atril de madera, Dos cortinas.

Al [sic] de 5.n Francisco

Un S.^{to} Christo. Una Imagen de S. Francisco con Diadema de plata. Un Sn Benito con Niño. Un S.^{to} Pascual Baylon con diadema de plata. Un Atril de madera Dos cortinas sin cordeles.

Altar de N. S. del Carmen /

Un S.^{to} Cristo: Una Imag.^{n} de N. S del Carmen con corona imperial de plata circunvalada de Estrellas y rayos de lo mismo: Sarcillos de piedras finas y Escapularios de plata. Un Niño con potencias y escapularios de plata. Seis arandelas de metal. Una Imag.n de Sn Franco de Paula *[a la vuelta]*. Una Imagen de Sta Teresa. Diez laminas de cristal. Cuatro espejos un atril de madera.

Bautisterio

Una pila con tasa de marmol y columna de madera. Una caza p.ª los Oleos forrada en terciopelo con sobrepuestos de plata. Tres crismeras de plata. Una mesita que se esta deshaciendo con un mármol por tapa. En el Bautisterio el actual Cura advierte que se esta todo lloviendo, que le han quitado el cielo-raso, y el Empapelado y que el pavimento lo han socavado y se ve hundido y lo mas indecente.

Cuerpo de la Ig.ª

Dos pilas de marmol pª agua bendita. Nuebe Escaños de madera los mas rotos confesonarios. Sinco imágenes de cuerpo entero en sus pedestales Colocadas en los pilares. Cuatro Imag.s de madera chicas seis mecheros de bronce *[a la vuelta]*. Un pulpito y una cortina que cubre la parte superior; pero el actual Cura hecha de menos la que cubría la parte inferior. Tres alfombras viejas y tres chusos y una alfombra del altar mayor.

Sacristía I

Una mesa de revestirse con doce caxon.s p.ª ornamentos y las alacenas q° se han encontrado sin serraduras. Un frontis con dos escritorios y seis láminas embutidas. Una cruz de cristal. Un Nicho grande de Jacaranda. Una Imagen de N. S. del Pilar con su corona de plata. Dos laminas chicas de cristal. Una imag.n del Transito con corona de metal y el actual. Cura la ha encontrado con un brazo de menos. Dos urnas .con sus Niños adornadas con flores de esmalte. Dos Cuadros de la Pura y limpia y S a Pedro. Dos Custodias de madera con reliquias *[a la vuelta]*.

Cuatro Mayas con reliquias, Dos cornucopias. Cuatro custodias de madera con reliquias

(Seis Cuadros con marcos S.n / Pedro, S.^{to} Domingo, *S*.^{n} Juan de Dios, S. ^{n} / Fran. ^{co})

El descendimiento, y…….....

……

Archivo de la Curia Eclesiástica, / Secretaria, Parroquia de Na. Sra. del Pilar, 25 a / ño 1835, 30 de julio.

BIBLIOGRAFIA

JUAN GRURIA: *La Arquitectura en el Uruguay,* Epoca Colonial, 2 vol., Montevideo, 1955; 181 pp. y 78 pp. con 145 ill.

El Arquitecto Juan Giuria, que fué Catedrático de Historia de la Arquitectura, Director del Instituto de Arqueología Americana y actualmente Profesor Emérito del Aula de Historia en la Universidad de Montevideo, después de darnos una serie de monografías sobre diversos monumentos arquitectónicos uruguayos de la época hispana, las ha sintetizado todas, muy corregidas y perfeccionadas, en estos dos pequeños volúmenes de amenísima lectura. Evidentemente no ha pretendido hacer literatura, sino darnos lo que ahora se llama *breviario,* esto es, un extracto integral de lo que fué la arquitectura en la Banda Oriental con anterioridad a 1810.

El autor se extiende hasta 1830, época en que se constituyó la República Oriental del Uruguay, y así divide su monografía en: Arquitectura en Montevideo antes de 1830 y Arquitectura fuera de Montevideo antes de 1830, separando la primera sección en época hispánica y época luso-brasileña, agrupados los monumentos en Religiosos, Civiles Públicos, Militares y Civiles Privados.

Celebramos que, al referirse al Colegio que tuvieron los Jesuitas en Montevideo, haya tomado en consideración y estudiado los dos planos de Forcada que dimos a conocer años atrás, así como también que le parezcan atendibles las razones que adujimos para atribuir a Sáa y Feria los planos de la Catedral de Montevideo, completando nuestro estudio sobre ese gran monumento con nuevos datos y valiosas observaciones. Lo que lamentamos es que no haya podido el Arquitecto Giuria averiguar quién fué el autor de los planos del Hospital Maciel. Las páginas que dedica a la Casa de Ejercicios, después sede de la primera Universidad, y las ilustraciones, tan nítidas no obstante su reducido tamaño, son dignas de todo elogio.

Lo propio hay que decir de muchas otras páginas y grabados, como las referentes al Cabildo, la Fortaleza, Casa de Lavalleja, Casa de Ximénez, Casa de Vázquez, Iglesias de Colonia y de Maldonado, etc. Monumentos de los que solo

teníamos una vaga idea, como el Cuartel de Maldonado y la Torre del Vigía, existente en la misma ciudad, están descriptos y hechos visibles por Giuria en la forma más acertada.

Baedeker estupendo son estos dos pequeños volúmenes para los estudiantes o forasteros que tengan interés en conocer la vieja edificación uruguaya, y podemos afirmar que en todo lo arquitectónico son inmejorables, aunque en lo puramente histórico, tangencialmente relacionado con lo arquitectónico, se puedan advertir algunas pequeñas fallas. Los jesuitas no son *monjes;* no fué en octubre de 1816 sino el 2 de mayo de 1818 que la Colonia volvió a poder de los portugueses; no parece que esa población quedó *semidestruida por más de un año,* sino que en ese año se reconstruyó lo destruido y se construyeron otros edificios que no habían existido antes; no era iglesia parroquial la que existía aun en 1800, y no fué en ese año sino en 1796 cuando tuvo lugar el incendio a que hace alusión; no son de la iglesia parroquial de San Francisco Javier sino de la Capilla de los Terciarios de San Francisco de Asís esas ruinas a que se refiere en página 92. De esos edificios doblemente coloniales dice Giuria que no *tenemos el menor dato que permita formarnos ni la más remota idea de su estructura y carácter arquitectónico,* siendo así que en nuestra Cartografía Jesuítica Rioplatense publicamos por vez primera el plano del Padre Diego Suárez, en cuyo contorno hay una serie de vistas precisamente de los edificios de esa época.

Podríamos hacer algunas otras observaciones de esta índole, pero son, por lo general, secundarias respecto a los temas tratados. Estos, reconozcámoslo, están estudiados con gran objetividad, con notable erudición, con acierto histórico que nada deja desear, y con una expresión llana, clara y grata. Es de desear que cuanto antes dé a publicidad el Arquitecto Giuria la parte relativa al período republicano, que sabemos tiene en estudio, para completar así esta excelente reseña de la arquitectura en la República del Uruguay.

GUILLERMO FURLONG, S. J.

HAROLD E. WETHEY: *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect.* Princeton University Press, Princeton, 1955. XIV + 230 pp.texto + 56 pp. con 167 ill.

Harold Wethey, el docto Profesor de la Universidad de Ann Arbor, Michigan, a quien debemos obras fundamentales como *Gil de Siloée and his school y Colonial Architecture and Sculpture in Perú,* nos brinda ahora un trabajo exhaustivo sobre el famoso artista granadino. Este libro, fruto *de* varios años de investigaciones en España, ha podido ser realizado gracias al apoyo que la Fundación Guggenheim y la Universidad *de* Michigan han prestado al distinguido catedrático, colaborador de nuestros ANALES y otrora Profesor Visitante en la Universidad Nacional de Tucumán.

El texto propiamente dicho está dividido en nueve capítulos: introducción, biografía, período sevillano (1616-38), período madrileño (1638-52), las pinturas del período granadino (1652-57), las esculturas granadinas (1652-67), últimos años (1657-67), obras arquitectónicas, discípulos y continuadores. Una abundante bibliografía y una serie de minuciosas notas cierran esta primera parte del libro.

La segunda constituye un catálogo completísimo de la obra del artista, incluyendo hasta los grabados, y rectificando buena cantidad de atribuciones erróneas, tanto en pinturas como en esculturas. Este catálogo es un modelo en su género por la minuciosidad y precisión con que se consignan todos los datos. En un breve capítulo inicial, Wethey explica el sistema adoptado para preparar el catálogo, así como la importancia acordada a la documentación justificativa de las atribuciones. Gran parte de esa documentación se agrega en un capítulo especialmente dedicado a ello, ya sea dando los documentos en extracto o precisando las fechas y repositorios. Finalmente, la obra está ilustrada con 167 grabados excelentemente impresos.

La figura del gran artista granadino resulta depurada luego del estudio del Profesor Wethey; las leyendas recogidas por Palomino y repetidas por todos los que han escrito sobre Cano desaparecen a la luz de nuevos documentos. Muchas obras

mediocres que le eran gratuitamente atribuidas se eliminan definitivamente, apareciendo en cambio otras anteriormente desconocidas. Hasta ahora la atención de los estudiosos se había detenido en la labor del imaginero y del arquitecto; con los nuevos aportes de Wethey, el pintor pasa a primer plano, resultando así Alonso Cano un artista múltiple y amplio, cosa no muy frecuente en el arte español, poco afecto a producir hombres universales.

MARIO J. BUSCHIAZZO

HERNÁN BUSANICHE: *La Arquitectura en las Misiones Jesuíticas Guaraníes;* Santa Fe, 1955; 210 pp. con 64 ill.

Las misiones jesuíticas guaraníes han despertado tanto interés en toda época, que la literatura sobre las mismas es abundantísima. No obstante, se carecía de una obra que estudiase en conjunto su arquitectura. Los valiosos trabajos de Queirel, Lugones, P. Hernández, M. Solé, J. Giuria, P. Furlong y tantos otros, enfocaron aspectos parciales, grupos determinados de misiones, o simplemente descripciones objetivas, sin entrar a analizar la técnica de que se valieron los padres, o tratar en su integridad los treinta pueblos. El libro del Arquitecto Busaniche viene a llenar esta laguna, ya que abarca todas las misiones, primero analizando sus características comunes, para luego entrar al estudio de cada una de ellas. El autor ha visitado personalmente casi todas las reducciones, lo que no ha sido tarea fácil, dado el alejamiento de muchas de ellas y las dificultades que suponen la selva y los malos medios de transporte. Uno de los méritos de este libro radica precisamente en que es el fruto de observaciones directas, como lo prueban los relevamientos de algunas misiones de las que hasta ahora se carecía de plano de conjunto y detalles.

La obra está dividida en dos partes, la primera dedicada al estudio de la técnica arquitectónica empleada, materiales, procedimientos originales, etc., y la segunda a

la descripción de cada pueblo. Además, el autor hace un breve estudio sobre los orígenes de las fundaciones, trazado urbano, tipos de templos, residencias y viviendas para indígenas. Para el estudio de los pueblos, los agrupó de acuerdo a su emplazamiento en el Paraguay, Argentina y Brasil. Abundantes grabados y planos ilustran el libro, aun cuando es de lamentar que no en todos los casos se haya citado la fuente o autor de los planos y fotografías utilizados.

En un breve capítulo final el autor resume su juicio crítico (coincidiendo con lo sostenido por mí en anteriores publicaciones) diciendo que los jesuitas, cuando en las primeras épocas de su radicación utilizaron las técnicas lignarias, lograron una arquitectura regional, liviana, económica y adaptada a la zona. En cambio, llegado el siglo XVIII, se dieron a la tarea de reemplazar esas construcciones por otras de piedra, de evidente sabor europeo, con lo cual suplantaron formas lógicas y originales por otras más grandiosas pero importadas, sin mayores méritos como creación artística.

MARIO J. BUSCHIAZZO

LUIS DUQUE GÓMEZ: *Colombia,* Monumentos Históricos y Arqueológicos, Instituto Panamericano de Geografía e Historia,México D. F., 1955; 2 tomos. Libro primero: *Monumentos y objetos arqueológicos,* 182 pp. + 16 pp. de ill. + 1 mapa. Libro segundo: *Arte colonial neogranadino,* 224 pp + 22 pp. de ill. + 1 mapa.

Estos dos nuevos volúmenes que llevan la firma de Luis Duque Gómez, continúan la serie de publicaciones del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, intitulada *Monumentos Históricos y Arqueológicos de América.*

Como los anteriores, tiene por finalidad divulgar el conocimiento de la legislación que permite en dicho país las investigaciones arqueológicas, impidiendo la destrucción de monumentos de valor artístico propendiendo al estudio y conservación de los mismos.

La visión dada por el autor, es a la vez, amplia y completa. El primer tomo presenta el material dividido en tres grandes capítulos, además de un cuarto a manera de anexo. En aquéllos, trata de la legislación para la protección de monumentos en Colombia, de los estudios americanistas, agregando, además un estudio de las técnicas y monumentos de la época prehispánica.

El segundo, dedicado al arte colonial de ese mismo país, es un completo tratado de lo ejecutado durante los siglos coloniales. Por razones de espacio no podemos extendernos en informar acerca del cuantioso material aportado. Diremos que, luego de dar una visión de conjunto de la producción arquitectónica, pictórica y escultórica, pasa a describir las fortificaciones del Atlántico y las riquezas de las principales ciudades del interior.

El resto de este volumen está también completado con un anexo en el que se incluyen proyectos de legislación, así como una amplia bibliografía que abarca el conjunto de obras dedicadas al estudio del arte colombiano, finalizando con una serie de láminas de los edificios y objetos más significativos.

HÉCTOR H. SCHENONE.

LUIS MAC GREGOR: *Actopan,* Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia; Secretaría de Educación Pública, México, 1955; XIV + 217 pp. con ill y planos.

Los investigadores mexicanos, contando con el apoyo que falta en nuestro país, siguen trabajando inteligentemente, investigando y haciendo conocer las obras que atesora su tierra, por medio de publicaciones cuyo número aumenta día a día. Entre nosotros, los pasados años crearon un clima poco propicio para tales elucubraciones, pero esperamos que la ayuda que necesitamos llegue y sacuda nuestra modorra. Pero, al señalar esta esperanza, no podemos dejar de lamentar la destrucción de obras ante la indiferencia pública. Tal es el caso de nuestras iglesias profanadas e incendiadas hace apenas un año. Entonces la indignación fué grande; hoy la mayoría se ha olvidado del episodio. Y las "restauraciones" llevadas a cabo, no han hecho otra cosa que continuar, con buenas intenciones, la devastación de aquella trágica tarde.

Luis Mac Gregor fué encargado, en 1935, por la Dirección de Monumentos Colomales, de recibir el secular convento de Actopan que volvía, después de tantos vaivenes y destrozos sufridos durante el terrible siglo XIX, a entrar en otra época de paz. La obra que comentamos, es fruto de esa tarea.

Su trabajo, relata, es el producto de sus investigaciones personales, sus reflexiones y conclusiones. De manera muy ágil ha subdividido su trabajo en breves capítulos, los cuales nos informan de la fundación, desarrollo y construcción del convento, uno de los más importantes del México colonial. Pasa luego a detallar la fábrica, describiendo prolijamente, con interesantes aunque no desconocidas noticias acerca de las pinturas murales, su técnica, la iglesia almenada, los claustros y demás dependencias.

En el último de los capítulos trata de las obras pictóricas y escultóricas reunidas en dicho edificio a manera de museo, cuya publicación es interesante, pues eran obras poco conocidas. La más importante es, sin duda, la tabla de la

Inmaculada Concepción, obra hermosa del siglo XVI y califica, muy juiciosamente, de vulgares, las telas de uno de los Correa, que también integran dicha colección. Por nuestra parte, creemos que supervaloriza el relieve de las Animas, hoy en el museo de Churubusco y que la monja reproducida en la lámina 170 representa a Santa Rita de Casia, importante santa de la Orden agustina.

HÉCTOR H. SCHENONE

INDICE

La Dirección:

Manuel Toussaint y Ritter.....11

Manuel Toussaint y Ritter:

Apologia del arte barroco en América.....14

Dudley T. Easby, Jr.:

Orfebrería y orfebres precolombinos.....23

José M. Mariluz Urquijo:

Las escuelas de dibujo y pintura en Mojos y Chiquitos.....49

Hanspeter Landolt:

El espacio en la arquitectura barroca.....73

Agustín Zapata Gollán:

La construcción de la vivienda en Santa Fe, La Vieja…….....103

José Torre Revello:

Arte popular en el antiguo Buenos Aires…….....127

Paul Dony:

Orlas laterales en las portadas andinas…….....137

Relaciones documentales…….....149

Bibliografía…….....149

ANALES, N° 9,

se acabó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 27 de diciembre
de 1956.

PUBLICACIONES APARECIDAS

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Bibliografía de Arte Colonial Argentino. 1947.*

Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 1, *año 1948;* nº *2, año 1949;* nº *3, año 1950;* nº *4, año 1951;* nº *5, año 1952;* nº 6, *año 1953;* nº 7, *año 1954;* nº *8, año 1955;* nº *9,* año *1956.*

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 Estados Unidos. 1949.*

JUAN GIURIA: *La arquitectura en el Paraguay. 1950.*

RAÚL GONZÁLEZ CAPDEVILA: *Amancio Williams. 1955.*

MARTÍN S. SORIA: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica. 1956.*

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Eduardo Catalano. 1956.*

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