UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES
DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

11

1958

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

11

1958

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

JUAN GIURIA

(1880 -1957)

EL apretado grupo de investigadores que en el segundo cuarto de nuestra centuria diera impulso y jerarquía a los estudios americanistas del período colonial ha sufrido en poco tiempo bajas irremplazables. En un número anterior de ANALES nos referimos a la desaparición de Manuel Toussaint, seguido poco después por Rafael García Granados, otra figura de excepción en la literatura artística mexicana. Hoy debemos recordar a Nadal Mora (cuya biografía damos en nota separada); a Hernán Busaniche, el investigador de la arquitectura misionera guaraní desaparecido en plena juventud; y a don Juan Giuria, decano de los americanistas, maestro ejemplar y dilecto amigo, cuyo fallecimiento afecta por igual a ambas márgenes del Plata.

En pocos casos se ha dado una suma igual de condiciones positivas: erudición, espíritu de trabajo, bondad, generosidad sin límites, que hicieron del viejo maestro una figura consular en los ambientes intelectuales y en especial en las escuelas de arquitectura de todo el continente. Auténtico educador, por encima de la vastedad de sus conocimientos desbordaba una bonhomía y un deseo permanente de ayudar que le convirtieron en una fuente inagotable de consultas para todos aquellos que acudieron en procura de su colaboración amplia y desinteresada.

La parte vertebral de la obra de Giuria fué su actuación como catedrático de Historia de la Arquitectura, asignatura que dictó desde 1904 hasta 1952, año en que se le nombró Profesor Emérito, honor máximo con el que cerró su carrera docente.

Simultáneamente con este aspecto fundamental de sus actividades, tuvo una larga actuación profesional, especialmente al frente del Instituto de Viviendas Económicas, del Uruguay. Pero estas actividades absorbentes no le impidieron viajar repetidamente por Europa y América, recogiendo una impresionante documentación que luego le serviría para escribir las obras que le dieron prestigio internacional. Quienes hayan tenido oportunidad de viajar o actuar en congresos con el arquitecto Giuria, recordarán la asombrosa actividad que desplegaba, relevando edificios, tomando fotografías o consultando archivos y bibliotecas. Fruto de esa labor fueron *La Riqueza Arquitectónica de algunas ciudades del Brasil* (1937), *Arquitectura Colonial del Uruguay* (1938), *Apuntes de Arquitectura Colonial Argentina* (1941), *La Arquitectura en el Paraguay* (1950), y *La Arquitectura en el Uruguay* (1955), obra cuya segunda parte dejó terminada antes de morir, y que será publicada por la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Giuria fué uno de los mejores colaboradores de nuestro Instituto, que editó su libro sobre el Paraguay y publicó varios artículos suyos en estos ANALES.

Por razones obvias no damos la nómina de los innumerables folletos, ponencias y comunicaciones a congresos, y artículos que publicó. Las Academias de la Historia, de Colombia, Ecuador, Cuba, España, Paraguay y Argentina le habían designado Miembro Correspondiente, así como las principales asociaciones de arquitectos de la América latina. Ocupó varias veces cargos directivos en la Sociedad de Amigos de la Arqueología, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay y Facultad de Arquitectura de Montevideo, de cuyo Instituto de Arqueología Americana fué fundador y director. El arquitecto Juan Giuria había nacido en Montevideo el 1º de febrero de 1880, falleciendo en la misma ciudad el 28 de noviembre de 1957.

LA DIRECCIÓN.

VICENTE NADAL MORA

(1895-1957)

ENTRE los argentinos que se dedicaron al estudio del arte colonial, Vicente Nadal Mora alcanzó un lugar destacado, porque en él se unían el artista y el investigador. Desde temprana edad se dedicó a la pintura, comenzando sus estudios en España bajo la dirección del profesor Manuel Menéndez Endrialgo. Siendo muy joven vino a Buenos Aires, graduándose en 1922 en la Academia Nacional de Bellas Artes.

Su vocación y un extraordinario espíritu de trabajo le permitieron producir una vasta obra, a pesar de las ataduras que le ocasionaba su cargo de proyectista de la Dirección Nacional de Arquitectura. Robando horas al descanso, infatigable para la búsqueda de un pasado que veía desaparecer día a día, recopiló en sus dibujos infinidad de temas y aspectos de nuestra vida pretérita, que luego se traducirían en una copiosa producción bibliográfica. Amén de numerosos artículos y folletos, deben citarse *Compendio de Historia del Arte Precolombino de México y Yucatán* (1933), *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* (1935), *La Arquitectura Tradicional de Buenos Aires* (1943), *Estética de la Arquitectura Colonial y Postcolonial Argentina* (1946), *El Azulejo en el Río de la Plata* (1949, editado por el Instituto de Arte Americano), *Las ruinas de San Ignacio Mini* (1955), *y La Herrería Artística del Buenos Aires Antiguo* (1957).

Vicente Nadal Mora, que había adoptado la nacionalidad argentina, nació en Palma de Mallorca el 8 de abril de 1895; falleció en Buenos Aires el 3 de septiembre de 1957.

LA DIRECCIÓN.

SEBASTIAN DE HERRERA BARNUEVO

SEBASTIÁN de Herrera Barnuevo, pese a haber sido artista de fama considerable durante su vida, fué uno de los maestros casi completamente desdeñados por los historiadores del siglo pasado. No serán fáciles de establecer las razones de este desvío, dadas la destrucción o desaparición de la mayor parte de sus pinturas y la falta de información exacta en lo que se refiere a su actividad como arquitecto. En cuanto a sus trabajos de escultura, mencionados por Palomino y Ceán Bermúdez, han sido destruidos, tanto por causa de la invasión napoleónica de comienzos del siglo pasado como por la exclaustración de las órdenes religiosas en 1835. Sin embargo, respecto de los dibujos del artista, el problema se facilita, ya que una colección de soberbia calidad le sitúa entre los más excelentes dibujantes españoles. Tales dibujos son recomendables por su propia bondad, pero, ello, aparte, porque suministran un profundo conocimiento de la destreza y originalidad del artista como pintor y como proyectista de retablos.

Hijo de un escultor llamado Antonio de Herrera Barnuevo y de su esposa Sebastiana de Sánchez, Sebastián de Herrera Barnuevo nació en Madrid, en 1619[1]. Sin duda recibió las primeras enseñanzas de su padre, hasta que el joven artista, según Palomino, determinara seguir sus estudios bajo Alonso Cano. Puesto que Cano se establece primeramente en Madrid en 1638, luego de haber abandonado definitivamente su hogar sevillano[2], es de creer que Herrera Barnuevo no entraría en su taller hasta tal año. Bien que dispongamos aún de poca documentación original, el estilo de Sebastián como pintor y dibujante puede ser claramente establecido como debido a Cano, del que sería el principal ayudante en el Madrid de los años cuarentas. Cuando la asociación entre ambos comenzó, Sebastián ya debía

[1] PALOMINO: *Vidas de los pintores* y *estatuarios eminentes españoles,* Madrid, 1724; CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* Madrid, 1800, II, pág. 286-288.
[2] *Documentos para la historia del arte en Andalucía,* Sevilla, 1930, II, pág. 188-190.

poseer destreza bien cimentada, y su débito a Cano radica en el perfeccionamiento de su arte. Los dos hombres fueron amigos durante muchos años, según queda demostrado en la postrera voluntad y testamento de Cano, fechado el 25 de agosto de 1667, en el que asegura que *Sebastián de Herrera maestro mayor de su magestad y su pintor de cámara* podría decir a los testamentarios el modo de localizar las pinturas que había dejado en Madrid[3].

El primer encargo importante confiado por la Corte a Herrera Barnuevo fué parte de las decoraciones para la entrada triunfal en Madrid, de Mariana de Austria, el 15 de noviembre de 1649, poco después de su matrimonio con Felipe IV. Palomino atribuye al artista los retratos de busto de varios poetas españoles antiguos y contemporáneos, que formaban parte de una complicada alegoría del Monte Parnaso, alzada en el Prado de San Jerónimo. Merced a este dato, una cabeza de Góngora, ahora en la Casa de la Moneda, de Madrid, ha sido atribuida tanto a Sebastián como a su padre, sin demasiada evidencia en ninguno de ambos casos[4]. Por este año de 1649, Herrera Barnuevo, ya con treinta de edad, debía actuar como maestro independiente, y no ya como ayudante de Alonso Cano. Palomino asegura que Felipe IV le había recompensado por sus decoraciones de 1649, con el título de ayuda de cámara. Después, el 26 de febrero de 1662, antes de la muerte de Felipe IV, obtenía el importante cargo de maestro mayor de las obras reales, sucediendo a José de Villa Real, que había fallecido a comienzos de enero del propio año[5]. El 8 de julio de 1664 aparece como maestro mayor de las obras reales y ayuda de la furriera, en una petición de aún otro cargo palaciego y remunerado, el de aposentador del palacio, cargo que en fecha anterior había desempeñado

---

[3] HAROLD E. WETHEY: *El testamento de Alonso Cano,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, LVII, 1953, pág. 1-11; WETHEY: *Alonso Cano, Painter, Sculptor and Architect,* Princeton, 1955, pág. 213.

[4] MIGUEL ARTIGAS: *Don Luis de Góngora,* Madrid, 1925, pág. 201; SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la historia del arte español,* Madrid, 1941, y, pág. 491-492.

[5] *Cédulas reales, 1657-1664,* tomo XV, 140 V. - 141 V., Archivo del Palacio Real, Madrid. Llaguno y Amírola asegura que Herrera Barnuevo era *ya maestro mayor* en 1660, cuando se ocupaba del Jardín de la Isla, en Aranjuez. Hay aquí una confusión, porque el mismo autor dice correctamente que José de Villa Real obtuvo el cargo de *maestro mayor* el 26 *de* septiembre *de* 1660. (LLAGUNO y AMÍROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España,* Madrid, 1829, IV, pág. 53, 59, 60). La real orden de nombramiento de Villa Real se encuentra en *Cédulas reales, 1657-1664,* tomo XV, folios 94 V.- 95. Manifiesto mi gratitud al Dr. Valentín de Sambricio y a don Federico Navarro, Director del Archivo de Palacio, por su ayuda en mi rebusca de documentos.

Velázquez[6]. Pese al alegato de precisar el dinero para mantener a sus ocho hijos, fué otro el favorecido con el nombramiento.

Desde el punto de vista de reputación profesional, Herrera Barnuevo poseía la más alta posición que un arquitecto pudiera alcanzar en la Corte, y a ella añadía más tarde el ilustre rango de Pintor de Cámara al suceder a Mazo, que había muerto el 10 de febrero de 1667. Su nombramiento, el 26 de noviembre de 1668, tuvo carácter retroactivo a partir del 12 de febrero de 1667. En el testamento de Alonso Cano, de 25 de agosto de 1667, ya es mencionado Herrera Barnuevo como Pintor de Cámara. En marzo de 1668 solicita el pago de un salario[7]. En fin, el 15 de enero de 1670 se nombró a Herrera Barnuevo conserje y quanto del Escorial, último de los destinos reales a que tuvo acceso[8]. De tal modo, durante la última década de su vida, fué uno de los hombres más sobresalientes de su profesión en la corte madrileña. Como su maestro Alonso Cano practicó todas las ramas del arte: pintura, arquitectura y escultura. Un examen de su legado artístico asegura que sus contemporáneos tuvieron buena razón para mantenerle en altísima estimación. Sebastián murió a principios de 1671, siendo sucedido como arquitecto real el 17 de mayo por Gaspar de la Peña, y como pintor de corte el 2 de junio por Juan Carreño de Miranda[9].

En 1664, Herrera Barnuevo había dedicado su atención a otra ceremonia real, bien diferente, sin embargo, de los festejos en honor de la entrada de Mariana de Austria quince años atrás. Esta ocasión era el funeral de Felipe IV, para el que dibujó el catafalco, alzado en la iglesia de la Encarnación, de Madrid. Su descripción, por Lázaro Díez del Valle, revela el carácter de avanzado barroco del monumento, pero no ha llegado hasta nosotros ninguna estampa o dibujo que nos

---

[6] ZARCO DEL VALLE: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España,* en Colección de documentos inéditos para la historia de España, Madrid, 1870, LV, pág. 434-435. En el Archivo de Palacio hay varios documentos referentes al pagó de sueldos y de media anta.

[7] *Cédulas reales, 1657-1664,* tomo XV, folios 324 V. - 325. Para el testamento de Cano véase la nota 3. La petición para el pago del salario el 18 de marzo de 1668 fué publicada por Zarco del Valle: *op. cit.,* pág. 435-436. La fecha de 1658 para el nombramiento debe ser una errata tipográfica del Conde de la Viñaza: *Adiciones al Diccionario... de Ceán Bermúdez,* Madrid, 1889-1894, II, pág. 281-282.

[8] Expedientes personales, nº 10, Herrera Barnuevo. Archivo del Palacio Real, Madrid.

[9] *Cédulas reales,* tomo XV, folios 386-388, 389 V. - 390. Las fechas de 8 y 11 de abril citadas por algunos autores no corresponden a las cédulas reales. Ver LLAGUNO: *op. cit.,* pág. 59; CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit,* I, pág. 263.

procure su exacto conocimiento[10]. La estructura, octogonal, se apoyaba en columnas de orden no especificado y concluía en cúpula rematada con corona dorada y el globo del mundo culminado con una cruz. Trompetas, lanzas y otros trofeos de guerra completaban la decoración de la parte superior, a lo que hay que añadir centenares de cirios encendidos sobre el catafalco y por toda la iglesia. A juicio de Lázaro Díez del Valle, el efecto era excesivamente profuso. Queda específicamente constatado que el proyecto fué realizado por otro escultor y arquitecto, Pedro de la Torre. El único trabajo conservado de Herrera Barnuevo que pudiera darnos una idea de la dicha estructura, en lo que tuvieran de semejante, es el dibujo para el Altar de San Isidro *(fig. 4),* en el que las alas de los ángeles y sus trompetas colaboran en un efecto decorativo de bello barroco. Columnas salomónicas como las de este posterior trabajo no debieron ser utilizadas en el catafalco, ya que Diez del Valle no habría dejado de consignar esta forma.

Capilla de San Isidro en Madrid

Ha sido generalmente admitido desde Llaguno que José de Villa Real, maestro mayor de las obras de la Capilla de San Isidro, fué sucedido por Juan Beloso y, más tarde, por Sebastián de Herrera Barnuevo[11]. La documentación para la Capilla de San Isidro que se conserva en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid es muy copiosa, de modo que vale la pena comentar el asunto y tratar de clarificar el problema. En 1642, los planos de Pedro de la Torre para reconstruir la capilla mayor de la iglesia de San Andrés fueron seleccionados entre los presentados por un grupo de arquitectos que incluía al Padre Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús; Juan Gómez de Mora, Padre Lorenzo de San Nicolás, Miguel del Valle y

[10] *Historia y nobleza de el reyno de León y principado de Asturias,* folios 216-218, manuscrito inédito Eg. 1878, en el Museo Británico; copia fotostática en el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid. Ver, también, SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias,* II, pág. 326-327. Felipe IV murió el 17 de septiembre de 1664, pero las honras fúnebres no se celebraron hasta los días 30 y 31 de octubre de 1665.
[11] LLAGUNO Y AMÍROLA: *op. cit., IV*, pág. 54-59.

Cristóbal Colomo[12]. Sin embargo, Pedro de la Torre no tuvo a su cargo la obra sino desde 1642 hasta 1650, tiempo en el que fué muy poco lo construido[13]. En fin, en 1656, la techumbre de la iglesia de San Andrés se hundió, a consecuencia de una temporada de fuertes lluvias, lo que originó que comenzase una activa campaña para reparar la iglesia y, en realidad, para construir la famosa Capilla de San Isidro[14], adjunta a la iglesia de San Andrés.

Se conservan los libros de gastos de la Capilla y registran con el mayor detalle los pagos a arquitectos, escultores, pintores, marmolistas, plateros, herreros, portadores de mármoles, etc., en el tiempo comprendido entre el 1 de enero de 1657 hasta fines de 1669, más unos pocos pagos del año 1670[15]. Cuando Macho Ortega publicó su artículo sobre la Capilla de San Isidro, estos documentos debían estar, al parecer, extraviados e inaprovechables, ya que solamente menciona el *Libro de Acuerdos de la Fábrica y obra de la Capilla de San Isidro. Año de 1643*[16]. No obstante, supongo que debió haber visto también otros documentos. Don Elías Tormo dice que las noticias de las cuentas vistas por Llaguno se habían perdido[17], pero, afortunadamente, no es este el caso. Aunque los legajos estuvieran extraviados hace cuarenta años, hoy pueden ser utilizados. La documentación conservada es muy abundante y merece ser estudiada con vistas a una monografía completa.

En 1657, cuando comenzó el trabajo de construcción de la actual capilla, estaba a su cargo José de Villa Real, y en él permaneció hasta su muerte, registrada en los documentos como ocurrida entre el 2 y el 10 de enero de 1662[18]. No queda

---

[12] Documento I del apéndice.

[13] Documento II del apéndice.

[14] *Relación de la fábrica de la capilla de San Isidro Labrador de Madrid,* 14 hojas, escrito hacia 1711, manuscrito número 12, 964-25, en la Biblioteca Nacional de Madrid. En esta relación se trata de la vida del Santo, de la historia de los capellanes y de otras cuestiones eclesiásticas sin referencia a la historia artística del edificio. Dice que se puso la primera piedra de la Capilla el 12 de abril de 1657. Parece que este manuscrito es la fuente utilizada por Alvarez y Baena en su *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid,* 1876, pág. 78-85.

[15] *Data de las cantidades que se libraron a Juan Baptista Benavente depositario de las obras y fabrica de la Capilla de San Isidro,* sección 2, legajo 284, número 8, Archivo Municipal, Madrid. Ver documentos del apéndice.

[16] F. MACHO ORTEGA: *La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXVI, 1918, pág. 216-222. El número de este documento es sección 2, legajo 283, número 6, Archivo Municipal, Madrid. Unas pocas referencias sin detalles fueron publicadas por H. Ciria: SAN ISIDRO LABRADOR, en la Semana Católica, año XVI, 1897, pág. 582-589, 613-616.

[17] TORMO: *Informe sobre la declaración de monumento nacional de la Capilla de San Isidro de San Andrés de Madrid,* en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, XIX, 1925, pág. 131-139.

[18] Documentos III-IV del apéndice.

constatado si hizo los planos para la Capilla tal como ésta fué construida, y de aquí que un importante problema quede insoluble, pese a la documentación. Según es bien sabido, Fray Diego de Madrid hizo un modelo de la capilla en 1657[19], pero este hecho no prueba que fuera el autor de los proyectos; su nombre aparece dos veces en pagos que montan 3.800 reales. Juan Beloso, el que, de acuerdo con lo que dice Llaguno, sucedió a José de Villa Real como maestro mayor, aparece solamente una vez el 2 de noviembre de 1657 recibiendo un pago de 1.500 reales[20] *por trabaja hasta hoy.* Se le llama maestro de obras, pero ello no quiere decir que fuera maestro mayor de las obras de la Capilla de San Isidro, dado que José de Villa Real ocupaba este cargo en 1657. De aquí que el nombre de Juan Beloso, un trabajador insignificante, deba ser eliminado de la lista de arquitectos que trabajaron en la capilla.

La presunta participación de Sebastián de Herrera Barnuevo en la construcción de la Capilla de San Isidro nos incitó a examinar los documentos del Archivo Municipal. Herrera Barnuevo nunca fué maestro mayor de las obras de la Villa de Madrid (aunque Palomino diga lo contrario), como tampoco de la Capilla de San Isidro. Su nombre aparece nada más que una vez, el 20 de diciembre de 1657, cuando recibió 800 reales, al tiempo que se daban 2.200 a José de Villa Real, por su trabajo en la capilla[21]. De aquí que Llaguno se equivocase al sentar que Herrera Bar-nuevo vino a ser director de la Capilla de San Isidro algún tiempo después de la muerte de José de Villa Real, pese a ser cierto que Sebastián le había sucedido como maestro mayor de las obras reales.

Es muy difícil conjeturar la participación que tuvo Herrera Barnuevo en los trabajos arquitectónicos de la capilla en 1657. Por entonces parece haber sido el principal maestro ayudante de Villa Real, ya que sus nombres aparecen juntos en el pago de 3.000 reales. Seguramente, el proyecto de Herrera Barnuevo para el altar mayor de la capilla sería el resultado de esta asociación. Sin embargo, no obtuvo el

[19] Documento V del apéndice.
[20] Documento VI del apéndice.
[21] Documento III del apéndice.

contrato para este importante monumento.

El hombre que estuvo constantemente ocupado con la capilla desde 1657 hasta su final conclusión en 1669 y que sucedió a José de Villa Real en la dirección, es Juan de Lobera. Durante el dicho período, y asociado con otros tres colegas, había trabajado como marmolista. En 1658 hizo modelos para capiteles y sus actividades fueron de hecho tan extensas que no sería posible mencionarlas aquí, así como se precisaría un libro para citar los documentos a él referentes[22]. El 17 de octubre de 1659, Lobera obtuvo el contrato para el altar mayor de San Andrés en compañía con otro arquitecto, Juan de Ocaña[23]. El 28 de mayo de 1660 recibía el encargo del altar de San Isidro que se cita en los documentos como el *Cuerpo de Enmedio*[24].

Finalmente, luego de la muerte de José de Villa Real en enero de 1662, Juan de Lobera le sucedió en la dirección total de la obra. No hemos hallado ningún nombramiento oficial para dicho cargo, pero en un documento del 27 de jimio de 1662 se le paga por *asistir a lo que es necesario en la dicha obra,* así como, el 16 de mayo de 1663 se le llama *maestro y arquitecto de la dicha obra*[25]. Así se le alude después, repetidamente, y por últimas veces el 9 de abril de 1669 y el 16 de febrero de 1670, cuando la capilla ya estaba conclusa[26]. Tras lo cual, ahora queda claro que los dos arquitectos encargados de la Capilla de San Isidro fueron José de Villa Real (1657-1662) y Juan de Lobera (1662 ó 1663-1669). Lobera, sin embargo, no fué nombrado, a lo que parece, maestro mayor de las obras de la Villa de Madrid, dado que este cargo era desempeñado en 1667 por Juan de Caramanchel[27].

Pese a la abundante documentación, todavía no es sabido quién dió las trazas para la capilla y para sus portadas. El número de marmolistas, canteros, maestros de hacer puertas y ventanas, escultores, etc., es muy grande. Ello deja comprobar cuán peligrosa es la tarea de atribuir obras de arte a unos pocos maestros bien conocidos,

---

[22] Documentos VIII y IX del apéndice.
[23] Documento XII del apéndice.
[24] Documento XIII del apéndice.
[25] Documentos VII y IX del apéndice.
[26] Documentos X y XI la del apéndice.
[27] FERNÁNDEZ CASADO: *Historia documentada de las fuentes de Madrid,* en Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, XXII, 1954, pág. 78.

cuando cien más, menos famosos, trabajaban durante el mismo período. En el concierto para las puertas de la Capilla de San Isidro, hechas por Jacinto de Herrera, Francisco Carretero y Joseph Gómez, se había de ejecutar la traza firmada por Fray Lucas de Guadalajara, administrador eclesiástico, y por Juan de Lobera[28]. Ello parece significar que Lobera preparó los proyectos. En el caso de las bellas portadas barrocas *(fig. 1)* que frecuentemente han sido atribuidas a Herrera Barnuevo, pudiérase presumir, en tanto no aparezcan evidencias en contra, que Lobera tuvo alguna responsabilidad. En un pago del 18 de octubre de 1667 por *la segunda portada* se nombra a los canteros Cosmé Solano y Antonio Montesomo *que la an labrado y sentado*[29]. Parece probable que estos hombres no fueran sino canteros y que nada tuvieran que ver con el proyecto de la portada.

Si de aquí pasamos al retablo mayor y al altar de San Isidro, los documentos crecen en abundancia. Como anteriormente quedó asentado, el contrato para el retablo mayor *(fig. 2)* de la iglesia de San Andrés se otorgó a Juan de Lobera y Juan de Ocaña el 17 de octubre de 1659[30]. Aunque no se consigne quién dió la traza, parece probable que el proyectista fuera Juan de Lobera. El retablo mayor de la parroquial de Navalcarnero, que se conserva, ofrece el mismo estilo de dibujo arquitectónico y los mismos motivos ornamentales. Pues bien, esta obra de Navalcarnero se debe también a Juan de Lobera, quién firmó el contrato en 1666 y trabajó el retablo de 1669 a 1672, inmediatamente después de acabar la Capilla de San Isidro[31]. Tormo pensó que Lobera había utilizado el dibujo de, Alonso Cano para el retablo mayor de San Andrés, pero es difícil advertir algún contacto entre ambos trabajos. El dibujo de Cano muestra un retablo de tres pisos, una pintura con el Martirio de San Andrés y la urna de San Isidro; puede fecharse exactamente en 1641-1642, cuando se pensó ensanchar la capilla mayor de San Isidro para colocar allí la urna del Santo[32]. El retablo mayor de Lobera, dibujado diez y siete

[28] Documento XIV del apéndice.
[29] Documento XV del apéndice.
[30] Documento XII del apéndice.
[31] ALLENDE-SALAZAR: *José Antolínez,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXIII, 1915, pág. 186.
[32] Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid,* Madrid, 1927, I, pág. 45; ver WETHEY: *Alonso Cano,* pág. 97, fig. 9.

años después, solo consta de un piso principal, con columnas colosales, y un ático. En lugar de la pintura del Martirio de San Andrés y de la urna de San Isidro, colocáronse grandes esculturas en madera, en el nicho central ocupado por la figura de San Andrés. Manuel Pereira fué contratado para suministrar siete esculturas de este retablo, encargo del que hay numerosas referencias documentales entre 1660 y 1668. El retablo fué dorado en 1667-1668[33].

El altar de San Isidro en su capilla *(fig. 3)* es de considerable interés por su baldaquino. De nuevo, en este caso, los documentos son terminantes al afirmar que Juan de Lobera proyectó tal monumento, cuyo contrato había firmado el 28 de mayo de 1660. Las referencias a este trabajo, a los capiteles y al mármol correspondientes aparecen una vez y otra hasta 1668, fecha en que se procedió a su dorado. Que Lobera no fué escultor es hecho probado por el ajuste de cuatro diferentes escultores para suministrar las estatuas del altar. Los contratos, fechados en 1664, establecían la colaboración de Eugenio Guerra, por cuatro ángeles para las cuatro esquinas y el grupo de la Fe y otros cuatro ángeles; la de Juan Sánchez, por ocho estatuas de virtudes; la de Juan Cantón, por seis ángeles, debajo del grupo de la Fe; y la de Asencio de Castro por seis ángeles encarnados y estofados, los cuatro sentados sobre la cornisa del globo de la Fe y otros dos debajo[34].

Dibujos de Herrera Barnuevo para Madrid y Toledo

Tormo y otros autores han supuesto que Lobera se aprovechó del espléndido dibujo de Herrera Barnuevo conservado en la Biblioteca Nacional *(fig. 4)* proyectado para el altar de San Isidro[35]. Por supuesto, es posible que Lobera

[33] *Diferentes Papeles y Ojas*. Sección 2, legajo 284, número 8 (sin foliar), Archivo Municipal, Madrid.
[34] *Data de las cantidades,* folios 99 v. - 100 v. y numerosos pagos; también *en Diferentes papeles* (sin foliar); *Libro de Acuerdos*. MACHO ORTEGA: *op. cit.,* lee Asencio Castro como Asencio de Alo. Hay un asiento en que las letras son de difícil interpretación, pero, por otra parte, el apellido Castro es claramente legible en muchos pagos.
[35] TORMO: *Las iglesias del antiguo Madrid,* págs. 45-46.

tomase idea de Herrera Barnuevo para el arreglo general del dosel *(fig. 3)* sin aseverar su débito. Sin embargo, el resultado final fué muy diferente en el altar de San Isidro, principalmente a causa de que las columnas salomónicas que tanto Lobera como Herrera Barnuevo proyectaron, no llegaron a utilizarse. El que suscribe ha discutido la totalidad de este problema en un reciente artículo, y sería ocioso repetirlo aquí[36].

Otro concurso que Herrera Barnuevo no pudo ganar fué el del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo. El hermoso dibujo conservado en el Museo del Prado *(fig. 5)* es, incuestionablemente, la traza que se le pagó el 15 de febrero de 1655. El estilo es idéntico en sus detalles a los dibujos del artista para el relicario del corazón de Santa Teresa, el altar de San Isidro y otras obras, según ya hemos demostrado en otro artículo[37]. El modelo de madera para el trono, todavía conservado en la Capilla de la Trinidad, fué hecho por el entonces famoso arquitecto Pedro de la Torre, quién lo cobró en 1654[38]. El contrato para el trono de plata dorada se otorgó, el 8 de enero de 1655, al platero italiano Virgilio Fanelli por orden de Baltasar Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo y cardenal de Santa Cruz de Jerusalén, en Roma. Establecía *que se ubiere de mejorar el modelo en particular a de rebuscar las columnas que sean salomónicas y revestidas a oxas*. La evaluación de este trabajo por Pedro de la Torre[39] demostraba su conexión constante con la obra.

La aparición de columnas salomónicas en este famoso monumento debe haber tenido considerable influencia para reforzar la popularidad de esta forma en la España de mediados del siglo XVII. El Cardenal Moscoso, que había estado en Roma, mostraba sus preferencias por tales columnas, cuya popularidad en el período barroco comienza con el baldaquino del Bernini en San Pedro (1624-1633)[40]. La importancia del trono de la Virgen del Sagrario en la historia de la

---

[36] H. E. WETHEY: *Decorative Projects by Sebastián de Herrera Barnuevo*, en Burlington Magazine, febrero 1956, XCVIII, pág. 41-46.
[37] WETHEY: *loc. Cit.*
[38] PÉREZ SEDANO: *Notas del archivo de la catedral de Toledo,* Madrid, 1914, pág. 104.
[39] Documento XVI del apéndice.
[40] El primer retablo que se conoce en España con columnas salomónicas es el altar mayor (de hacia 1630-1637) de la cartuja de Jerez de la Frontera. Ver ANTONIO SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana,* Madrid, 1952, pág. 20-21.

salomónica en España ha sido desdeñada porque el trono según ha llegado hasta nosotros no tiene sino columnas corintias *(fig. 6)*. Las salomónicas fueron quitadas y reemplazadas a últimos del siglo XVIII, y Ceán Bermúdez, llevado de su gusto neoclásico, aprobó cordialmente la modificación[41].

La mayor parte de esta discusión parece guardar escasa relación con Herrera Barnuevo. Creemos, no obstante, que la adopción de la salomónica para el trono del Sagrario en 1655 fué decisiva para su influencia. Desde entonces, Herrera Barnuevo utilizó la misma forma en su dibujo para el altar de San Isidro *(fig. 4)*, después de haber perdido el encargo toledano, para el que había hecho un proyecto más conservador. El contrato original de Juan de Lobera para el *Cuerpo de Enmedio* de la Capilla de San Isidro también especifica la factura de columnas salomónicas, aunque más tarde se volviera contra el acuerdo, probablemente a causa del considerable gasto que suponían.

Otros dibujos de Sebastián de Herrera Barnuevo

La calidad altamente excepcional de los dibujos de Herrera Barnuevo ha sido reconocida, y varios de ellos han sido publicados por Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari, Miss Trapier y por el autor de estas líneas en dos recientes artículos[42]. Por tal causa, la discusión se limitará aquí a ciertos dibujos todavía inéditos. Herrera Barnuevo es un caso semejante al de Lucas Cambiaso, cuyas pinturas son mediocres en su mayor parte, pero cuyos dibujos resultan de desusado interés. El

[41] CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* Madrid, 1800, II, págs. 76-77.

[42] FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN: *Dibujos españoles,* Madrid, 1930, V, láminas 361-364; LAFUENTE FERRARI Y FRIEDLANDER: *El realismo en la pintura del siglo XVII,* Barcelona, 1935, pág. 701, lámina 73; ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER: *Notes on Spanish Drawings,* en Notes Hispanic, I, 1941, págs. 41-42; H. E. WETHEY: *Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid,* en Art Quarterly, XVII, 1954, págs. 335-344; WETHEY: *Decorative Projects by Herrera Barnuevo,* en Burlington Magazine, febrero 1956, XCVIII. pág. 41-46. Ver también, ANGEL MARÍA BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1906 números 386-406; y AUGUST L. MAYER: *Dibujos de maestros españoles, New* York, 1920, lámina 122. Atribuciones incorrectas a Herrera Barnuevo son *El milagro de San Isidro* y la *Decoración de cúpula,* en la Academia de San Fernando *(Catálogo de la sala de dibujos,* Madrid, 1941, números 115 y 116); *El Buen Pastor y La Magdalena muerta, en la* Biblioteca Nacional (Barcia, números 393, 396); *Virgen y Niño con Angeles, en* el British Museum de Londres, es copia de otro dibujo en el Museo del Prado, con atribución dudosa a Alonso Cano (SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos españoles, IV,* lámina 312). *La Gloria de Angeles,* en el British Museum (número 1846-5-9-184) parece guardar muy poca relación con Herrera Barnuevo.

estilo dibujístico del artista es característico y personal, bien que continúe confundiéndose con el de Alonso Cano. Otro tanto acaece con todos los discípulos de Cano, muchas de cuyas obras todavía son atribuidas al gran maestro.

Muy poco conocidos son los dibujos para el *Descenso al Limbo,* en la Academia de San Fernando *(figs. 8 y 9),* que llevan una antigua y correcta atribución a Herrera Barnuevo. Pertenecen obviamente al período, cercano a 1646, en que el joven artista trabajaba en el taller de Cano, en el momento en que éste estaba pintando su *Descenso al Limbo,* ahora en el Museo de Los Angeles *(fig. 7).* El estilo del dibujo no es el propio de Cano, y sí, por el audaz y decisivo uso de la pluma, el característico de su discípulo. La figura de Jesús es floja, pero, por el contrario, la de Eva es fuerte, segura, y bellamente modelada. El joven Seth, armado con una espada, permanece a la derecha, mientras en la pintura queda a la izquierda y con los brazos cruzados. Así, el dibujo muestra un estado preliminar en la creación del cuadro[43]. Ambos dibujos muestran cuán estrechamente trabajaban maestro y discípulos en los talleres de aquel tiempo.

Ligeramente posterior es la bella hoja representando *a Gabriel (fig. 10)* tan cercana en tipo a la *Virgen de la Sagrada Familia (fig. 16),* en la Catedral de San Isidro, que debe ser contemporánea, esto es, de hacia 1650-1655. El *Gabriel* es un estudio para la Anunciación, dispuesta en dos paneles, como a menudo se hacía en los grandes retablos. La elegancia y amabilidad de este ángel son enteramente típicas de los tipos femeninos de Herrera Barnuevo, incluso en la inclinación de la cabeza, los largos dedos, y la disposición seudo clásica de los pliegues de las vestiduras. *Gabriel* es, virtualmente, un gemelo de la *Judith,* el dibujo en el Museo Municipal de Madrid, que es un estudio para las desaparecidas decoraciones de la capilla del Buen Consejo de la madrileña Catedral de San Isidro[44].

El deseo de representar figuras con ropaje seudo antiguo reaparece en otros dibujos de Herrera Barnuevo. Entre los más cautivadores están las decoraciones ya mencionadas, incluyendo la hoja de *Jael y Sisara* en la Biblioteca Nacional, y también

---

[43] El cuadro se publica en WETHEY: *Alonso Cano,* págs. 58-59, 152, láminas 85-86.
[44] WETHEY: *op. cit.,* en Art. Quarterly, XVII, 1954, fig. 4.

el *Martirio de los Jesuitas en el Japón,* en el Museo de la Albertina, de Viena[45]. De semejante vena antigua es el encantador estudio para una fuente *(fig. 11),* en el Courtauld Institute, de Londres. Puede haber sido pensado para una fuente en Aranjuez, ya que se cree que Herrera Barnuevo dirigiera los trabajos en el Jardín de la Isla hacia 1660-1670. En todo caso, el dibujo de Londres repite tan estrechamente el estilo de *Jael y Sisara* que no puede caber ninguna duda sobre lo correcto de la atribución. Los ángeles con trompetas del altar de San Isidro dan suficiente prueba de que los manierismos de Herrera Barnuevo son constantes a través de su carrera. Es lastimoso que la escultura planeada en este dibujo no exista, pues se trataría de una singular y encantadora estatua.

Quizás no sea indiscreto tratar, a este respecto, de las actividades de Herrera Barnuevo en Aranjuez. Su participación en el dibujo de jardines y fuentes constituye un problema que no hemos sido capaces de resolver completamente. Ni el archivo del Palacio Real de Madrid ni el de Simancas contienen documentación sobre las actividades en Aranjuez a mediados del siglo XVII. Todos los escritores habidos hasta el momento han seguido a Llaguno, quién asegura que Herrera Barnuevo, en 1660, siendo ya maestro mayor de las obras reales, *dió a las fuentes del jardín de la Isla la forma que ahora tienen*[46].

En primer lugar, Herrera Barnuevo no llegó a maestro mayor de las obras reales hasta 1662. La información de Llaguno está tomada directamente del libro de Alvarez de Quindos y Baena (1804), quien usa los mismos términos[47] y utilizó documentos de archivos que posteriormente han sido destruidos o que permanecen en Simancas sin catalogar. Parece probable que Herrera Barnuevo se encargase de la dirección de algunas de las obras allí verificadas hacia 1660-1670, pero no hay justificación para atribuir a su mano ninguna de las esculturas de las fuentes. Sin embargo, subsisten todavía dos fuentes pertenecientes a dicho período. La primera es la fuente de Hércules y la Hidra, que Alvarez de Quindos y Baena fecha en

---

[45] *Loc. cit.,* figs. 2-3.
[46] LLAGUNO Y AMÍROLA: *Noticias de los arquitectos,* Madrid, 1829, IV, pág. 60.
[47] JUAN ANTONIO ALVAREZ DE QUINDOS Y BAENA: *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez,* Madrid, 1804, pág. 288.

1661[48]. Ello se confirma por un documento de 1661, conservado en Simancas, que menciona a *Miguel Zumbigo maestro de cantería por estar asistiendo en la fuente que allí se está haciendo*[49]. Esta fuente permanece aún intacta excepto en lo que afecta a ocho estatuillas que figuraban sobre la taza; fué descrita por Alvarez de Quindos y Baena y, anteriormente, por Cosme III de Medici (1668-1669)[50]. La otra fuente que el primero de los citados data en dichos años (1667) es la de Apolo. Aunque las estatuas sobre la taza se han perdido también, el resto de la fuente queda intacto. Los caracteres estilísticos no son suficientes para atribuir el proyecto, sin evidencia documental, a Herrera Barnuevo.

El trazo agudo y fino de Herrera Barnuevo queda aún más claramente visible en sus dibujos para altares y relicarios. En realidad, constituyen el más importante núcleo de su obra e incluyen los estudios para el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo *(fig. 5*), el relicario del corazón de Santa Teresa y el altar de San Isidro *(fig. 4)*[51]. El *Pedestal de Querubines (fig. 12),* en la Biblioteca Nacional, es un dibujo hermosísimo, hasta ahora inédito. La forma del objeto sugiere la de un gran frutero de plata, y guarda las mismas calidades de línea y frescor que las de otros estudios para orfebrería. Barcia creyó que se trataba de un sostén para una custodia. La deliciosa alegría y arabesco de estas cabezas aparece una y otra vez en los dibujos del artista; un buen ejemplo puede hallarse en las cabezas de querubines del dibujo de *La Virgen del Carmen,* en el Museo del Prado[52]. Dos paneles decorativos, sin lavado, en la Biblioteca Nacional *(fig. 13)* muestran aún más claramente la segura limpieza con que Herrera Barnuevo manejaba la pluma. Seguramente, estos dibujos son proyectos para decoraciones de techo, según el escorzo de las figuras y la forma trapezoidal que los marcos muestran.

Finalmente, volvamos nuestra atención a dos estudios para cuadros perdidos.

---

[48] *Loc. cit.,* pág. 289.

[49] 10 de noviembre de 1661. Obras y Bosques. Sección de Memoriales, consultas y decretos. Números provisionales: legajo 62, documento 238.

[50] ANGEL SÁNCHEZ RIVERO: *Viage de Cosme III por España (1668-160), Madrid, y su provincia,* Madrid, 1927, pág. 40; ALVAREZ DE QUINDOS Y BAENA: *Op. cit.,* pág. 284. Una descripción detallada, pero sin novedades en lo que respecta al siglo XVII, en CÁNDIDO LÓPEZ Y MALTA: *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez,* 1869, pág. 268-287.

[51] Ver WETHEY: *Decorative Projects by Herrera Barnuevo,* en Burlington Magazine, febrero 1956, XCVIII, pág. 41-46.

[52] SÁNCHEZ CANTÓN: *Dibujos españoles, y,* lámina 362.

Un trabajo tardío (alrededor de 1660-1670) es el dibujo de la *Asunción (fig. 15*), en el British Museum. Atribuído allí a Alonso Cano, de cuya iconografía y estilo tanto aprendiera Herrera Barnuevo, debe situarse, por el contrario, en el más alto momento de la última evolución barroca de su discípulo[53]. La naturaleza rapsódica de este dibujo, con ropajes ondulando entre la Virgen tutelar del cielo y los ángeles, es enteramente diversa de las postreras y más barrocas producciones de Alonso Cano. Una comparación con el dibujo de Cano para la *Asunción* de la Catedral de Granada, también en el British Museum, mostraría en qué manera el discípulo exageró alguno de los manierismos de su maestro[54]. Los largos dedos abriéndose separadamente aparecen a través de la obra de Herrera Bar-nuevo, pero en esta *Asunción* se exageran desagradablemente, y la Virgen es una de las figuras del artista menos afortunadas. El afecto de Herrera para con los vivaces querubines se demuestra una y otra vez, tanto en dibujos como en pinturas *(figs. 4, 12, 13, 16)*. Las cabelleras de pesados rizos visibles en los ángeles mayores de la *Asunción* deben ser notadas también, ya que ninguna otra factura morfológica tan típica del artista se da con tal coincidencia a lo largo de su evolución. Una ojeada sobre las ilustraciones de este artículo bastará para comprobarlo, y lo confirma el hecho de que Sánchez Cantón reconociera la mano de Herrera Barnuevo en el dibujo del British Museum hace más de veinticinco años[55]. Por excelente que sea el dibujo en muy varios aspectos, el efecto total queda por bajo de lo mejor de Herrera Barnuevo.

Nos queda, en fin, la *Asunción (fig. 14)* de la Fundación Lázaro Galdeano, inexplicablemente atribuida a Mateo Cerezo, aunque Sánchez Cantón, una vez más, la reconoció años hace como una derivación canesca[56]. Indudablemente, Herrera Barnuevo es el autor de este excelente dibujo. La complejidad de las flotantes líneas de ropajes y los rollizos y vigorosos querubines son perfectamente suyos en todo trazo y todo movimiento. La composición es mucho más grata que la de la *Asunción* del British Museum, pues el movimiento fluye graciosamente y los elementos del

[53] Atribuído a Cano por J. C. ROBINSON: *Early Works of Velázquez,* en Burlington Magazine, XI, 1907, págs. 320-321.
[54] WETHEY: *Alonso Cano,* figs. 155-156.
[55] SÁNCHEZ CANTÓN: *Dibujos españoles, iv,* lámina 321; también, en WETHEY: *Alonso Cano's Drawings,* en Art Bulletin, XXXIV, 1952, pág. 233.
[56] SÁNCHEZ CANTÓN: *Dibujos españoles, IV*, lámina 321.

dibujo quedan bien interferidos. Debe suponerse que este dibujo es anterior al de Londres, el cual muestra la misma declinación de calidad, evidente en las pinturas coetáneas[57].

Pinturas

Es pequeño el número de las pinturas que podemos reconocer como obra de Herrera Barnuevo. Ni en calidad ni en cantidad pueden aguantar cotejo con la producción de Mazo o de Carreño de Miranda, respectivamente, antecesor y sucesor en el cargo de pintor de cámara. Los retratos de la familia real, especialmente del joven Carlos II, que Palomino menciona, probablemente subsisten, pero no será fácil distinguirlos entre los lienzos clasificados bajo el vago capítulo de escuela madrileña.

Sin comparación, las más bellas pinturas del maestro son las del retablo de la Sagrada Familia *(fig. 16)* en la catedral de San Isidro, de Madrid. El asunto del lienzo mayor es el de *Las dos Trinidades,* tema que fué popular en España e Hispanoamérica durante el siglo XVII, tanto en escultura como en pintura. Esta obra, pintada hacia 1650-1655, nos muestra al artista en la plenitud de su poderío[58]. La composición es diestra, el dibujo excelente, y el color, de gran belleza. Si el artista hubiera mantenido este nivel de calidad, habría sido una bien significativa figura entre los pintores de su tiempo. La influencia de Cano es perceptible en la elegancia de movimiento y de gesto, y con amaneramientos semejantes, como la inclinación de la cabeza de la Virgen. El total espíritu de la pintura es exuberante, y la amplitud y ondulación de los paños representa un estilo más barroco que el de su maestro. El fondo de carácter palacial y el color brillante, con sus amarillos, rosas y violetas, demuestran, en modo absolutamente inequívoco, una admiración por las

[57] En la Biblioteca Nacional hay algunos dibujos, todavía inéditos, de Herrera Barnuevo; son los números 394, 395, 398 y 399 del catálogo de Barcia.
[58] Retablo citado por PALOMINO y por CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* II, pág. 288. Ver WETHEY: *Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid,* en Art. Quarterly, XVII, 1954, págs. 336-339.

pinturas de Pablo Veronés.

El *Martirio de los Jesuitas en el Japón,* en el ático, está oscurecido, pero bien conservado. El dibujo preparatorio de esta pintura, en el Museo de la Albertina, de Viena, anduvo antaño equivocadamente atribuido a Francisco de Herrera el Mozo, a causa del nombre *Herrera* escrito en la parte superior de la hoja. Hace muchos años, Lafuente Ferrari lo reconoció como un estudio para la pintura de Herrera Barnuevo y restituyó el dibujo a su legítimo autor[59]. Los ropajes apretados y los pliegues redondeados, tanto en el dibujo como en la pintura, delatan una obvia dependencia de la escultura romana, hecho que ya ha sido previamente anotado al comentar otros dibujos de Herrera Barnuevo.

La arquitectura de este retablo es de estilo sorprendentemente sobrio, para lo que puede haber una explicación indudable en el gusto conservador de los jesuitas, según claramente se refleja en la propia iglesia de San Isidro. Ello muestra un marcado contraste con los dibujos de Herrera Barnuevo para el trono del Sagrario de Toledo y el altar de San Isidro. Sin embargo, parece no caber ninguna duda de que Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez anduvieran en lo cierto al atribuir al artista la totalidad del retablo. Este es el único retablo del artista que escapó a las fuerzas destructoras de comienzos del siglo XIX[60], y, por consiguiente, el único cierto ejemplo, también, de su estilo arquitectural todavía existente.

Los murales de Herrera Barnuevo en la Capilla del Buen Consejo de la catedral de San Isidro fueron destruidos en 1936, pero no queda de ellos ni una sola fotografía. Los cinco dibujos principales para las figuras de la cúpula de la capilla son de la mayor importancia, ya que esta obra es recordada como de Herrera Barnuevo por todos los más antiguos escritores. La misma afición por las amplias, ricas y flotantes ropas caracteriza a estas figuras, especialmente *a Debora,* como a las

---

[59] LAFUENTE FERRARI: *El realismo en la pintura española del siglo XVII,* Barcelona, 1935, pág. 701. Ver, también, WETHEY: *Loc. cit.*

[60] Palomino cita también el retablo mayor de los Augustinos Recoletos, para cuya estructura y escultura dió Herrera la traza. Solo subsiste el cuadro, que será comentado luego. También han desaparecido el retablo de Nuestra Señora de los Siete Dolores, con sus esculturas, en la iglesia del Colegio de Santo Tomás, y el retablo de San Antonio en la iglesia de los Agonizantes, de Madrid. Repiten lo mismo PONZ: *Viage de España,* Madrid, 1776, tomo y, primera división, 43; segunda división, 16, 27; y CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* II, pág. 288.

del altar de la *Sagrada Familia (fig. 16)*. Dado que el autor ya ha publicado en otra parte estos dibujos y otros con ellos relacionados, no procede repetir aquí su estudio[61].

Una de las pinturas de Herrera Barnuevo mencionadas por Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez es *El Extasis de San Agustín,* originalmente en el altar mayor de los Agustinos Recoletos de Madrid. Creído perdido durante mucho tiempo, nos era conocido por un grabado del siglo XVIII por Carlos Casanova *(fig. 17),* que suministró la evidencia necesaria para permitir la identificación de este enorme lienzo, hoy todavía subsistente[62]. Aunque algo mutilado en sus ángulos superiores *(fig. 18),* se conserva en la escalera al coro alto de San Francisco el Grande de Madrid, donde ha sido tenido erróneamente como obra de Herrera el Mozo. Indudablemente, *El Extasis de San. Agustín* representa el último estilo de Herrera Barnuevo (hacia 1670-1671), por la construcción extremadamente barroca del dibujo en diagonales entrecruzadas, que contribuyen a la turbulencia general creada por las actitudes extáticas y los ropajes ondulantes. Aunque el asunto requería extender anchamente el grado emocional de la interpretación, la transformación estilística es muy pronunciada en comparación con la anterior pintura de la *Sagrada Familia (fig. 16)*. Los tipos físicos y las convenciones de dibujo subsisten, por otra parte, tanto en ambos lienzos como en los dibujos. Y la calidad de *El Extasis de San Agustín* es mediocre por dos razones; debe haber sido pintado en gran parte por los ayudantes de Herrera Barnuevo y quizás acabado por ellos luego de la muerte del maestro. Además, los rostros han sido malamente repintados por un artista aficionado, en algún momento del siglo pasado. De aquí que el amplio lienzo no sea sino un documento histórico y poca cosa más.

Unas cuantas pinturas más pueden ser identificadas como de Herrera

---

[61] WETHEY: *Sebastián de Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid,* págs. 339-340. Es posible que Herrera Barnuevo sea el autor del cuadro *Santo Domingo en Soriano,* en el Museo del Ermitage, de Leningrado. En tal caso, se trataría de una obra temprana y muy canesca de hacia 1645-1650. Ver WETHEY: *Alonso Cano,* pág. 181.

[62] ANTONIO PONZ: *Viage de España,* Madrid, 1776, tomo V, primera división, 43; CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario, I,* pág. 272; II, pág. 288. La pintura, aunque sin catalogar, estaba incorrectamente atribuída a Herrera el Mozo, en el Museo de la Trinidad. Ver JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *El Museo Nacional de la Trinidad,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, LI, 1947, pág. 50, núm. 559. Doy las gracias al Padre Juan Legísima y al doctor Jesús Hernández Perera por haberme ayudado a localizar esta pintura.

Barnuevo en los años comprendidos entre la temprana *Sagrada Familia,* de hacia 1650-1655, y el tardío *Extasis de San Agustín. La* primera de dichas pinturas es el *Cristo de los Dolores (fig. 21) en la* iglesia de las Carmelitas Descalzas, de Alba de Tormes (Salamanca), del cual desgraciadamente no he podido conseguir una fotografía adecuada.

Es obra relativamente temprana, de hacia 1655, y cercana en estilo a la *Sagrada Familia* de San Isidro *(fig. 16).* El color es excelente, particularmente en las cortinas rosas, donde fácilmente podemos reconocer el tratamiento de paños de Herrera Barnuevo. Igualmente, son muy hermosas las flores y los ornatos decorativos del fondo. La figura de Cristo, según se apareció en una visión a Santa Teresa, es aceptable, aunque no de sobresaliente mérito. Este cuadro se propuso atribuirlo en otro tiempo a Alonso Cano, y quizás guarde reminiscencias de su color.

Una obra mejor conocida de Herrera Barnuevo es la del *San Bernabé (fig. 19)* colocada en las Salas Capitulares del Escorial. Ponz hizo la atribución al artista y subsiguientemente Ceán Bermúdez[63]. Estaba tan altamente estimada como para haber sido seleccionada por los franceses para el museo que se había de establecer en Madrid en 1810[64]. El dibujo y color de la túnica azul y del manto rosa son gratos, bien que con calidades emocionales faltas de fuerza. Las repeticiones en la posición de la cabeza y de la mano derecha se observan en las pinturas de esta etapa de Herrera Barnuevo, como puede verse al comparar este lienzo con los del *Extasis de San Agustín y Cristo de los Dolores*. Las sorprendentes relaciones con este último cuadro constituyen una de las mejores razones para su atribución al artista.

Otras pinturas del Escorial fueron citadas en 1698 por el Padre Francisco de los Santos como obras de Herrera Barnuevo. Son *San Juan en Patmos, San Juan Bautista, San Jerónimo,* y el *Nacimiento de Cristo*[65] Esta última desapareció en la primera mitad del siglo XIX durante los trastornos de la época, y Poleró ya la mencionó

---

[63] ANTONIO PONZ: *Viage de España,* Madrid, 1773, tomo II, carta V, 51.
[64] PEDRO BEROQUI: *Apuntes para la historia del Museo del Prado,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XL 1932, pág. 94. El lienzo mide 1.16 x 0.97 m.
[65] SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias,* Madrid, 1933, II, pág. 313. También PONZ: *Viage,* Madrid, 1773, tomo II, carta IV, 77, 83; CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario, II,* pág. 288.

como no existente[66]. Una pintura de *San Jerónimo* todavía subsiste en la biblioteca del coro, donde Poleró situaba este cuadro de Herrera Barnuevo[67]. Pero está tan rasgada, arrugada, llena de polvo, y sin marco que ninguna opinión sobre sus méritos o defectos puede aventurarse. El lienzo que representa *a San Juan Evangelista en la isla de Patmos (fig. 23)* cuelga hoy en el claustro alto del monasterio, y su estado de conservación es pésimo[68]; sin embargo, el tipo físico y la posición un tanto teatral son propias del último período de Herrera Barnuevo, no muy lejano en fecha de el *Extasis de San Agustín.* La túnica verde y el manto rosa están todavía suficientemente bien conservados para sugerir una composición de grato colorido y buen dibujo. La composición se deriva de las obras de su maestro Alonso Cano y se asemeja en el fondo rocoso a las de *San Juan Evangelista* de Budapest y del museo de Málaga, siendo estos dos cuadros repeticiones de taller o de discípulos.

El cuarto de los cuadros escurialenses está actualmente en la sacristía, y representa a *San Juan Bautista en el Desierto,* en pie, ante un fondo de paisaje[69]. El número con que lo catalogara Poleró todavía queda claramente legible en el ángulo inferior, y, a juzgar por su tamaño, parece haber sido pieza compañera del *San Juan Evangelista (fig. 20).* Aquí, el estilo es académico y fácil, y nada añade a la reputación de Herrera Barnuevo como pintor.

Dos lienzos de estirpe canesca son claramente de la primera época de Herrera Barnuevo (hacia 1645-1650) durante o poco después de su estancia en el taller de Cano. El *San Juan Bautista* de la Academia de San Fernando *(fig. 20),* antes atribuido a Alonso Cano y a Bocanegra, es indudablemente obra de Herrera Barnuevo basada en el estilo de Cano del período de los retablos suyo de Getafe (1645). Comparándola con el *San Bernabé* del Escorial *(fig. 19)* se nota la identidad de tipo de los dos santos, de las manos, y de los grandes pliegues redondeados de los paños. El *San José* de la Sociedad Histórica de Nueva York *(fig. 22)* es copia del

---

[66] POLERÓ Y TOLEDO: *Catálogo de los cuadros del real monasterio llamado del Escorial,* Madrid, 1857, pág. 190.
[67] *Loc. cit.,* número 126.
[68] Dimensiones de este cuadro, 1.98 x 1.32 m.; número 182 del catálogo de Poleró.
[69] POLERÓ Y TOLEDO: *op. cit.,* número 397; mide 1.98 x 1.42 m.; CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit.,* pág. 288, no menciona este cuadro. El *San Juan Bautista sentado* (1.65 x 1.04 m.), en el Hospital de Antezana, en Alcalá de Henares, atribución de Tormo, es probablemente anterior a la época de Herrera Barnuevo. Ver *Cartillas excursionistas. Alcalá de Henares,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXV, 1917, pág. 145.

mismo santo, conocido en un lienzo firmado por Alonso Cano de la colección Gullón, de Madrid. No obstante, Herrera Barnuevo modifica el prototipo, en varios detalles, y transforma la figura que posee estrecha relación con otros santos suyos.

Consiguientemente, las principales pinturas del artista, hoy conservadas, son las mencionadas en este artículo *(figs. 16-23)*[70]. Sin embargo, existirán otras, en colecciones públicas y privadas, cuya correcta atribución no ha sido aún verificada.

Escultura

La escultura de Herrera Barnuevo ha obtenido menos éxito que su pintura en la lucha por la supervivencia. Ni una sola obra puede serle atribuida hoy con seguridad. Naturalmente, ello no es excepcional, pues de muchos escultores, incluyendo los mencionados ya en este artículo (Eugenio Guerra, Juan Sánchez, Juan Cantón y Asencio de Castro), de los que hay constancia documental, poco ha llegado hasta nosotros. Ya hemos citado la atribución teórica de la *Cabeza de Góngora,* en la Casa de la Moneda, de Madrid. Otra obra del mismo tipo es la cabeza de Quevedo de barro cocido, en la Biblioteca Nacional de Madrid, la cual publicará don Abdón Salazar, en un libro titulado *La iconografía de Francisco de Quevedo Villegas en los siglos XVII, XVIII, XIX.* El *Cristo de la Columna,* de cera, tan alabado por Palomino, que poseyó el vaciado de plata, se ha identificado con la imagen del mismo metal en el tesoro de Santiago de Compostela[71]. Sin embargo, será más probablemente un trabajo del siglo XVI tardío y no una figura académica del siglo siguiente. Las estatuas orantes de los sepulcros de Juan Solórzano y de su esposa

[70] Entre los cuadros que han desaparecido figuran *Nacimiento de Nuestra Señora,* de la iglesia de San Jerónimo, de Madrid; un *Tránsito de San Agustín,* antes sobre la escalera del Convento de Agustinos Recoletos, *de* Madrid; un *Martirio de San Lorenzo,* en colección particular; y otros cuadros en la colección de don Sebastián Martínez, de Cádiz. PALOMINO; PONZ: *Viage de España,* tomo V, primera división, 22; torno XVIII, carta I, 49; CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* II, pág. 287-288. Además un *Descanso en la Huida a Egipto* en cobre (19 x 20 cm.) aparece en la venta de Périgny en París en 1841 y más tarde, *La Virgen y Niño* (24 x 19 cm.) en la venta de Florencio Choquet, en Madrid. Ver *Catalogue des tableaux... M. de Périgny,* París, 1841, número 9; MARQUES DE SALTILLO: *Artistas madrileñas,* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, LVII, 1953, pág. 242.

[71] Figura y columna miden 146 mms. Ver SÁNCHEZ CANTÓN: *Los pintores de los Austrias,* en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXIII, 1915, pág. 139.

Juana Paniagua, ahora en el Museo Arqueológico Nacional, traen atribución a Herrera Bar-nuevo. Fueron mencionadas por Ponz como colocadas en el crucero de la iglesia de Caballero de Gracia[72]. Después, pasaron al Museo de la Trinidad, y, finalmente, al Museo Arqueológico. Vicente Poleró se limita a constatar que eran obra de Herrera Barnuevo, datándolas en los primeros años del reinado de Carlos II[73]. Es sumamente difícil descubrir cuál es la autoridad de esta atribución; los daños sufridos por el mármol de estas figuras convierten en imposible cualquier análisis estilístico. Las pocas esculturas que Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez enlistan como obras de Herrera Barnuevo han sido enteramente perdidas[74].

Así, Sebastián de Herrera Barnuevo queda hoy como pintor desigual y uno de los más interesantes dibujantes de la escuela madrileña del siglo XVII. Quizás el futuro descubra un mayor número de sus pinturas y más documentación descifre el misterio de su actividad como maestro mayor de las obras reales[75].

HAROLD E. WETHEY.

Universidad de Ann Arbor, Michigan

---

[72] PONZ: *Viage de España,* tomo y, sexta división, 1.

[73] VICENTE POLERÓ: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII,* Madrid, 1902, págs. 90-91. Debo esta referencia a don Luis Vázquez de Parga.

[74] La traza del retablo y estatuas de Nuestra Señora de los Siete Dolores en la iglesia de Santo Tomás y el retablo y estatua de San Antonio en la iglesia de los Agonizantes, de Madrid. Ceán Bermúdez parece se equivocara al identificar esta última imagen con otra de San José en la misma iglesia. PALOMINO; PONZ: *Viage de España,* tomo v, quinta división, 34; CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario,* II, págs. 286-288. No se ha logrado encontrar ejemplar del busto de apóstol grabado al aguafuerte que menciona Ceán Bermúdez.

[75] Deseo manifestar mi gratitud a la Horace H. Rackham Foundation, de la Universidad de Michigan, cuya beca para investigaciones me ha permitido llevar a efecto mis estudios en España sobre Herrera Barnuevo. Además, he de expresar mi más profunda gratitud a Juan Antonio Gaya Nuño por su colaboración al verter el texto de este artículo del inglés al castellano.

APENDICE DE DOCUMENTOS

Pedro de la Torre

DOCUMENTO I

...diez dios del mes de maio 1642 fueron llamados los maestros arquitectos Padre Francisco Bautista de la Compañía de Jesus y Juan Gómez de Mora, el padre fray Lorenzo de San Nicolás agustino recoleto, Miguel del Baile, Christobal Colomo para determinar como se ha de azer la capilla, aviendo elegido la traza de Pedro de la Torre.

Ordenanzas para la fábrica y obra de la capilla del Glorioso San Isidro
(Cuatro copias de la misma escritura y otros documentos).
Sección 2, legajo 283, número 5. Archivo Municipal, Madrid.

DOCUMENTO II

Por una quenta que dite tiene pressentada en la contaduría de Madrid de los años desde 13 de octubre de 1644 hasta el 13 del mismo mes del año de 1650 a raçon de 800 reales cada año que es lo que renta la dicha cassa... suplica a los señores le haga buena la cantidad que fuese devido por la ocupación y travajo que a tenido en la administracion y obra de la dicha cassa de veinte y un años Madrid março 31 de 1666.

Cuenta que es adjustado a Pedro de la Torre de orden de Madrid
de los años que acobrado y administrado la cassa de San Isidro.
Sección 10, legajo 95, número 25. Archivo Municipal, Madrid.

JOSEPH DE VILLA REAL

DOCUMENTO III

En 20 diciembre [1657] *se libraron tres mili reales de vellon a Juan Baptista Benvente*

para que de ellos de hiciese pagado por tantos que habia dado del orden del señor don Antonio de Contreras, los 2,200 a Joseph de Villa Real maestro mayor de las obras y los ocho cientos a Don Sebastian de Herrera que le ayuda de costa de lo que hauian asistido a la dicha obra la libranza firmada de los dichos Antonio y de Joseph Munoz.

folio 16 V.

DOCUMENTO V

En 2 de enero de 1662 ... la tasacion de Joseph de Villa Real.

folio 75 v.

Por libranza de diez del dicho mes [enero de 1662] *se libraron a Doña Andrea de Figueroa viuda de Joseph de Villa Real doscientos ducados de vellon que se le libraron de ayuda al entierro del dicho señor su marido por la asistencia que tuvo en esta obra como maestro mayor.*

folio 75 v.

Data de las cantidades que se libraron a Juan Baptista Benavente Depositorio de las obras y fabrica de la capilla de San Isidro [1657-1669].

Sección 2, legajo 284, número 8. Archivo Municipal, Madrid.

Gastos y Pagos de la Capilla de San Isidro (1657-1669)

Fray Diego de Madrid

DOCUMENTO V

Por libranza del 4 *del dicho mes* [febrero de 1657]... *se libraron al Padre fray Diego de Madrid capuchino ochocientos reales... para hacer el modelo de la capilla y fabrica de San Isidro.*

folio 1 v.

Por libranza de 6 de agosto [1657] *se libraron a fray Diego de Madrid capuchino descalzo tres mill reales por quento de lo que se gasta en el modelo de la fabrica*

folios 8-9

Juan Beloso

DOCUMENTO VI

En dos de noviembre de 1657 se libraron a Juan Beloso maestro de obras 1,500 reales que se le dieron por el trabajo, ocupacion que ha tenido en dicha fabrica desde que empezo asta oi en asistir a ella, medidas i otras cosas que se le an ordenado.

folio 14 v.

Datos de la cantidades que se libraron a Juan Baptista Benavente [1657-1669],
Sección 2, legajo 284, nº 8, Archivo Municipal, Madrid.

Juan de Lobera

DOCUMENTO VII

Don Francisco Ramirez certifico que en primero de Junio del año passado de mill seiscientos y sesenta y *dos en presencia mia como sobre estante y tenedor de materiales de la obra del señor San Isidro, de la iglesia parroquial de San Andres se pessaron nueve bassas de bronce...* y *certifica Juan de Lobera maestro y arquitecto della dicha obra fecho en Madrid 16 de mayo de 1663.*

Diferentes Papeles... de la Capilla de San Isidro (sin numeración).
Sección 2, legajo 284, número 8, Archivo Municipal, Madrid.

DOCUMENTO VIII

24 de diciembre de 1657 a Juan de Lobera y compañeros los 366 a costa de la fábrica.

folio 16 v.

19 de junio [1658] *a Juan de Lobera, Miguel de Erbe, Gaspar de Olaza y Antonio German, marmolistas tres cientos ducados.*

folio 26 v.

primero de agosto [1658] *se libraron quinientos y cinquenta* Redes *por cuenta de modelos de capiteles que esta aciendo Juan de* Lobera *para la dicha capilla.*

folio 25 v.

DOCUMENTO IX

En 27 del dicho mes y año [junio 1662] *se libraron a Juan de* Lobera *maestro architecto mili reales de vellon de ayuda de costa por la ocupacion que ha tenido y tiene en asistir a lo que es necesario en la dicha obra.*

folio 80

DOCUMENTO X

En 9 de dicho mes de abril [1669] *se libraron a Juan de* Lobera *maestro de la obra de la capilla de San Isidro quinientos ducados de vellon con los cuales se acaba de pagar el labor y asiento de los marmoles de la dicha capilla... todo lo que toca a dichos marmoles.*

folio 132 v.

DOCUMENTO XI

a Juan de Lobera *maestro de las obras... a hacer todos los reparos que esta haciendo en las casas de los capellanes de la capilla de San Isidro por libranza de 16 de febrero de 1670.*

folio 135 v.

Data de los cantidades [1657-1699].

Sección 2, legajo 284, número 8. Archivo Municipal, Madrid.

DOCUMENTO XII

Retablo Mayor de la Parroquia de San Andrés de Madrid

Por escriptura otorgada ante Diego Perez Orejon escribano del numero desta villa y dia de la fecha que dan he obligado Juan de Ocaña y *Juan de Lobera maestros arquitectos de hacer el Retablo de la iglesia de señor San Andres en conformidad de la traza que esta en poder del señor Don Antonio de Contreras de las condiciones firmadas de su señoría y de los dichos maestros que quedan insertas en dicha escriptura en precio de cinco mil ducados pagados mil quinientos ducados en dinero hasta dia de navidad. Repartiendo los en tres tercios en los meses de octubre nobienbre y diciembre = quinientos ducados en Madera luego = Mil ducados en dinero y trescientos en Madera para fin de junio delaño que viene de mil seiscientos y sesenta y dos mill setecientos Ducados Restantes en estando acabada la dicha obra octubre 17, 1659.*

Diego Perez Orejon

Memoria de las condiciones de como a de hacer el retablo para la iglesia de señor San Andres que son en la forma siguiente. Primeramente es condicion que ha de ejecutar la planta que esta firmada del señor Don Antonio de Contreras y que le fida por Joseph de Villa Real. Primeramente se a de hacer el pedestal todo apeynaeado y las molduras de los tempanos han de ser tallada como lo muestra la traza y en los molduras de las coblunas [sic] se han de hacer seis cartelas por reprisal como lo muestra la traza que aun que en las columnas voladas, no lo muestra la traza se han de hacer cartelas correspondientes a lo demos en la parte que Retocan [?]

Condicion que las seis columnas an de ser Babas y escarada y el capitel a de ser corintio conpuesto como esta demostrado en la traza.

Condition que la caja de en medio donde ha de estar San Andres y las dos de los lados donde han de estar San Pedro y San Pablo an de ir particularmente. La de enmedio apeynaeada y las molduras talladas asi por de dentro como por de afuera y sobre La Rosca de la nix a de ir una trajeta de reliebe y en las dos correspondientes de la misma suerte y donde asienten estas dichas figuras en de ir mas reprisas talladas y relevadas para que las reciba y detras de las columnas an de ir ocho pilastras apeynaeadas y en las molduras talladas con basas y capiteles de la misma labor que los de las columnas.

Es condicion que los ochos muros del primer cuerpo an de ir encapitelados y tallados en la misma forma como los capitales de las columnas y pilastras.

Es con dicion que en los nichos donde va San Pedro y San Pablo an de ir mas molduras talladas ...

Es condicion que en las entrecolumnas se an de hacer unos baziados y *que aten los enbasaimentos y collarinos y armarios.*

Es condicion que el cornisamiento principal a de ir vesallteado conforme de la planta y el arquitrave a de ser tallado de ovalos y quentas y el farja [?] de agollos y cartochas debajo de los modillones y los modillones tallados muy ricamente y los miembros an de ir de obalos ventellones y quentas y *respecto la Corona a de ir una moldura toda tallada conforme lo muestra la traza.*

Segundo Cuerpo

Es condicion que en el segundo cuerpo se ha de hacer un pedestal que descanse sobre el cornoxamento primero al apeynaeado y besaltteado como lo muestra la traza y las molduras de lo apeynaeado an de ir tallados y los ttempanos de la misma suerte.

Es condicion que la caja donde han de poner Nuestra Señora de la Conception has de ir apeynaeada y todas las molduras talladas y las zambas y ymposta Rosca *dentro [?] todo tallado y en las enjutas unos cogollos de tabla relevados y tallada la moldura que los guarneze.*

Es condicion que los machones del segundo cuerpo an de ir apeynaeados, y talladas las molduras, y adornados de basas, y encapitelados con el cornasamento y debajo de los modillones de llevar una cartocha e della an de pendir unos fruteros.

Con que los vayan adornando y a los lados an de ir mas argott- antes an de ir unos tableros que sirven de enjutas y estos an de ir guarnizados y adornados con unas molduras talladas.

Es condition que en los claros de machon se an de hacer unos tableros bariados y sus molduras todas talladas y que azen con los embasamentos de los dichos machones.

Es condicion que el comizamento que descanse sobre los dichos machones a de ir vesalteada y adornada todas sus partes talladas conforme lo muestra la traza.

Es condicion que el y frontispicio a de ir todo vesaltteado conforme de la planta y tallado conforme muestra la traza como son los modillones oxeas y tarjetas y en el empano que descubre al

lado de la tarjeta principal a de haber unos cogollos de velare y es condition que en el comedio desde cesamiento a de ir un tanganillas con su moldura que azen con la de la cornisa y sobre este a de descansar la tarjeta principal.

Sagrario

Es condicion que emos de hacer un sagrario conforme la traza y planta. Que tenemos dada y firmada por el señor Don Antonio de Contreras y le f ida Joseph de Villa Real conforme lo muestra la traza.

E consta calidad nos obligamos los dichos Juan de Lobera y Juan de Ocaña a hacer esta dicha obra en tiempo de un año con las calidades y condiciones referidas y se entiende de madera en blanco, excepto todo lo que fuera escultura que no a de correr por nuestra quenta ni pintura, por precio de ocho mill ducados de vellon pagados en los plaços Que Vos fuere servido y por la verdad lo firmamos en Madrid a 17 de septiembre de 1659 años.

Condiciones que se añaden a las antecedentes que se a de executar conforme a la traza aprobada e firmada de Don Antonio de Contreras sin alterar ni exceder cosa alguna della y si se me dare o anadure algo diferente de lo que esta trazado se ha de concertar primero y sino ayan de perder los maestros la parte de obra que se hubiere de nuebo siendo en mejora y si fuere en memoria se les a de pagar [?] lo que valiere del precio principal al en que se concertare asi que sea poca muestra cantidad en la demas y a ven la Memoria.

Es condicion que si en la traza faltare alguna cosa que fuere por excepto en las condiciones se aya de executtar conforme a ellas y si en las condiciones faltare algo que este puesto en la traza. Se a de hacer siempre escogiendo el señor Don Antonio or la persona que en su nombre lo ubiere de desponer lo me — [?] por que alguna cosa que se mudare o quitare de lo trazado o es oblicado en estas condiciones no se a de reducir a tasacion de ninguna manera y se hiceren algo en mejora se les a de concertar primero y lo an de pedir los dichos maestros o si fuere en memoria se les a de rebajar lo que ubiese como queda dicho in el capitulo antezedente.

Es condicion que se a de hacer perfil por medio del retablo para aber los fondos que tiene la caja y buelos de colunas y cornisas y la traza original se a de quedar en poder del señor Don Antonio de Contreras y se a de hacer obra solo de linias [?] para la ejecucion de la obra.

Con condicion que siempre que se hubieren de dar dineros se a de poder hacer abonos de la obra el estado que tiene y dar dinero. Respectuando del ttanto en que sea concertado Los Plazos en que se an de dar los cinco mill ducados son los siguientes: el primer pago mill quiniento ducados en dinero: y quinientos ducados en madera La madera luego y mill quinientos ducados an de estar pagados asta el dia de navidad repartiendola en tres tercios en estos tres meses.

La segunda paga a de ser a fin del junio del año de sesenta y esta a de ser de cantidad de mill ducados en dinero y trescientos en madera y el otro plaio [?] en dinero de contax en acabando la obra que son dos mill y duecientos ducados con que se cumplen Los cinco mill ducados en que esta concertada en Madrid octubre 5 de 1659 años Lizcienado Don Antonio de Contreras - Juan de Ocaña - Juan de Lobera II Primero a payo no a de ser mas que de mill y setecientos ducados por que ay hierro de quinientos ducados.

Diferentes Papeles y *Ojas de los Materiales y Gastos de*
ellos que se consumeron en la Fabrica de la Capilla de San Isidro.
Sección 2, legajo 284, número 8. Archivo Municipal, Plaza Mayor 27, Madrid.

DOCUMENTO VI

Altar de San Isidro. Cuerpo de en medio. Juan de Lobera. *31 de mayo de 1660*

Condiciones en que yo Juan de Lobera maestro an arquitetura me obligo hacer el cuerpo de fabrica que ha de acerse en el medio de la capilla del señor San Isidro adonde

a de estar el cuerpo del glorioso Santo que a de ser en la forma siguiente Primeramente que se a de executtar con la traza que para el dicho efetto esta echa y *firmada de mi nombre atiendo de xaspas y marmoles a mi cuenta y riesgo todo lo que demuesta la dicha traza hasta los collarines de las colunas y mas los de pilastras sin que aya cosa alguna a que no lo sea assi frontales Como Gradas y pedestales sobre que a de estar el arca de plata* [en] *que esta el Cuerpo del bendito Santo, excepto los adornos de talla que tienen, que an de ser de madera dorada a imitation de brome y los demas angeles y figuras que hasta el lugar referido hubiere haciendolo demos de los marmoles y jaspes que se me diere para ello a eleccion del Señor Don Antonio de Contreras. Es condition que las tarjetas* y *adornos que estan en el primer banco y pedestal de colunas aran de ser*

de jaspe colorado y no de madera por estar en altura donde se puede tocar con *las manos es Condition que las Colunas que tienen en la dicho traza que estan en la disposition Salamonica las tengo de aver estriadas escusando la mucha costa de la bestidura de los bronces porque nada de bronce a de ser a mí carga* y *que sí al tiempo de comensarlas a de executor Fuese eleccion de Vos que sean Salamonicas para Vestir las por quenta de la fabrica. Los are Salamonicas en blanco sin bestiduras ningunas de bronces ni madera que todo el cuerpo y orden primera de la custodia en que entra la cornisa a de ser de marmoles y jaspes como dicho es de los que se me dieren para ello aplicando los colores como mas ermosura hagan. Quitado lo demos desde dicha cornisa arriba de dicha Custodia asta el ultimo rremate della a de ser de madera brunida y pintada fingidas colores de marmoles y jaspes que corresponden a su primer cuerpo.*

Es condition que toda la demas fabrica que muestra dicha traza desde el collarín de las columnas asta el ultimo remate como son chapiteles, cornisas y figuras de escultura y segundo asta cuerpo hasta el ultimo remate y figura en significacion de la fee a de ser como esta en la dicha traza y con su pavellon todo de madera y con las mismas figuras que en todas las que a de llevar todo el dicho cuerpo y custodia y remate an de ser treinta y tres no mas ni menos sin que falte cosa alguna calada la tallada de las enjutas de los arcos todo trasparente y todo dorado de madera lo que muestra a imitation de bronce y todo lo demas pintado a imitation de jaspes y marmoles toda un imitado y brunido de oro y fabrica dispuesto y acabado a mi costa con que solamente se me aya de dar la madera necesaria para ello marmoles y jaspes dentro desta obra y yglesia de San Andres y lo mismo caso, Caso que haga en algun tiempo elecion de bronces sin que para ello se me aya de rebajar de lo que se me diere en esté concierto dinero alguno con las que a les con diez lo dare bien echo y acabado a vista y satisfaction de maestros peritos por precio y cantidad de catorce mill ducados pagados en esta manera a respeto que tengo que hacer muchas eramentas raras para poder labrar la custodia por menudencias y emburidos de jaspes y marmoles de mili reales cada semana y en adelante a mill quinientos Reales *en la manera que se despacha se me a dies aviendo Cargo La Contaduria conforme me obligo a dar toda esta dicha obra que aqui la referida puesta y asentada y acavada en toda perfection dorada y estofada assi en la escultura en la talla en tiempo de año y medio el cual a de comenzar a correr desde el dial que otorgere esta dicha escritura es condition que se me an de dar echos los cimientos y puestas Las lozas de eleccion de piedra barro que ha para ir*

plantando y assentando esta dicha obra es Condition que seis a sete meses me aga abanyo ya junte la obra que tubiere echa y acavada por eleccion el maestro que Vos fuere servidonos siendo Joseph de Villa Real por que no tendrad fin de la Obra y lo otro que corriendo por su mano no podre executar como requiere y que de alcanze que rijiere en el dicho abanyo se sirva a Vos por quenta de el darme alguna ayuda de costa para socorer a mis oficiales o ya los pintores y escultores doradores porque es gente que no se supera adorna al dicho por un tanto. Todo lo referido me obligo a executarlo en la forma que aqui le aze mention desde luego que Vos fuere servido de mandar dar orden para que se execute Aciendo escriptura fechada en Madrid 28 de mayo 1660 Juan de Lobera otro se diga que todo lo que toca a la madera del emsamblaje talla y escultura se me ha de dar quatro mill reales de vellon fuera y aparte del consierto principal del quatorce mill ducados lo qual como dicho e ezecutare en la forma que arriba se declara. Juan de Lobera en Madrid mayo treinta y uno mill y seiscientos sesenta. A Sr Don Joseph Martins reciba estas Condiciones y al señor de ellas haga que se otorge la escriptura y pongase en poder del Sr. Don Francisco Testa en conformidad destas condiciones esta obligado Juan de Lobera por ser escritura otorgada ante Juan de Miera escribano de su magestad en primero deste presente mes y paraque lo notado y lapresente para el Sr Don Francisco Mendez Testa secretario de su Magestad y secretario mayor del Ayuntamiento desta Villa y contador de los efetos aplicados para la dicha fabrica de Madrid y Junio primero de Mill y seiscientos y sesenta años.

Joseph Martinez [firmado]

Diferentes Papeles y las de los Materiales y gastos de ellos que se Consumieron en la fabrica de la Capilla de San Isidro.

Sección 2, legajo 284, número 8. (Original y copia del mismo documento.)

Archivo Municipal, Plaza Mayor 27, Madrid.

DOCUMENTO XIV

Memorias de las condiciones con que han de hazer las quatro puertas de la capilla de San Isidro y la puerta de la parroquia de San Andres.

... se ha de ejecutar la traza firmada de Padre Fray Lucas de Guadalajara y de Juan de

Lobera, maestro de la obra ... 15 de febrero de 1667.

Puertas de la capilla de San Isidro... se libraron a Jacinto de Herrera, Francisco Carretero y Joseph Gomez... 16 de julio 1667.

Diferentes Papeles (sin folios)

DOCUMENTO XV

En 18 del dicho mes de octubre [1667] *se libraron a Cosme Solano y Antonio Montesomo y compania maestros de cantería dos mil quinientos treinta y nueve reales que se les resta teniendo de la obra de la segunda portada de la dicha capilla que la an labrado y sentado con los cuales se les acaba de pagar.*

Data de la Cantidades, folio 123

DOCUMENTO XVI

El trono de la Virgen del Sagrario de Toledo.

En la ciudad de Toledo ocho días del mes de enero de mill seiscientos cincuenta y cinco en presencia de mi Rodrigo Alonso de Hoz escrivano etc. los senores don Pedro Lopez de Navarra que es canonigo y obrero mayor de la dicha santa fabrica de esta santa yglesia de Toledo y doctor don Miguel Ferrer y el licenciado don Antonio de Y sla Mena... y Virgilio Faneli arquitecto y Magdalena Faneli su legitima myger y Domingo Faneli su hizo todos vecinos en la villa de Madrid ... Dixeron es así que el eminentisimo senor don Baltasar Moscoso y Sandoval cardenal de la santa yglesia de Roma de titulo de Santa Cruz en Jerusalem arzobispo de Toledo ... ordenar y mandar se haga un trono para la Virgen Santisima del Sagrario y a su debocion cometida. En primer lugar que el dicho Virgilio Faneli y los demos con el obligados ... han de acer y fabricar... el trono de plata para las andas y imagen de Nuestra Señora del Sagrario con interbencion y compania de Francisco de Salinas platero de la santa yglesia y vecino desta ciudad segun el diseno que esta elejido en un modelo de madera que se les a mostrado... reconocido mudando de el o

anadiendo a quel lo que pareciere ser mas combeniente y mexoren su verdadero tamano segun se diga en las condicion siguiente. Que el dicho artífice aya de delinear el dicho desino en un tablero o lienço en el tamaño que a de tener en la execucion que se a de ajustar a las medias del sitio en que la sancta imagen dexandolo los huecos combeniente para mayor desayo de la obra y sesbiero [?] de la sancta ymagen y en su altar a de poner todos aquellos adornos en que se ubiere de mejorar el modelo, en particular a de rebuscar las columnas que sean salomonicas y *revestidas de oxas estando ya todo dispuesto a satisfacían de el cardenal Boscoso o de El dicho Don Pedro Lopez de Navarra obrero mayor de el que es o fue rescalde ejecutar la obra a su imitación*

... que el dicho artifice a de dorar de molido todo el dicho trono o las pieças que de el se le ordenaren y dar acabado toda la dicha obra ... sin faltar no excederen cosa alguna dentro de dos años.

que de parte de la dicha obra y *fabrica le a de dar y dora a el dicho artifice toda la plata y oro ubiere de entrar de pesso y dorado en el trono...*

Ante Rodrigo de Hoz

n° 3833, folios 94103

Archivo Histórico de Toledo, Hospital de la Santa Cruz, Toledo.

En la ciudad de Toledo ocho días del mes de enero de mill seiscientos i cinquenta i cinco años parecieron ante mi los siguientes testigos Francisco de Salinas platero de la santa Yglesia de la primiada de la España i por lo que asi toca la una parte y de otra Virgilio Fanega arquitecto i vecino de la villa de Madrid i cada una respectable dijeron Basi que los señores don Pedro Lopez de Navarra i los doctores don Miguel Ferrer i don Antonio de Y sala i Mena canónigos de dicha santa iglesia obreros visitadores de su obra i fabrica an encargado del dicho Virgilio Fanega, Madelena Fanega su mugger i Domingo Fanega su ido el Pacer fabricar un trono de plata para la Virgen Santísima del Sagrario de la misma santa iglesia i ellos tienen admitido i aceptado el dicho encargo obligados en forma por escritura otorgada hoy dial de la fecha desata ante mi es una de las clausuras i gxanamenes [1] que en ella se impusieren fue que el dicho trono se abra de hazer con el interbencion y compañia del dicho Francisco de Salinas si bien el no fue contrayente moblado por principal ni fiador debla dicha obra sino Fanega, su mugger i hijo i el motivo i causa que se hubo

en esta razona se ninguno de que el dicho Virgilio Fanega atendiendo a que el dicho Francisco de Salinas era tal platero de la dicha santa iglesia i justo a hacer conmemoración de su persona ad honore lidio i suplico a los dichos obrero mayor i visitadores se le diesen la intervención i presencia i no porque enbiese de ser dueño ni participe en la dicha obra sino es que de su boluntad del dicho Virgilio Fanega le quieren encargar alguna parte Idella tocante a su arte y para que desata verdad i con este asilo confiesan i declaran ambas partes ser cierto i verdadero

supuesto lo equal agora se contienen i conforman en lo que sigue en primer lugar que el dicho Francisco de Salinas a de labrar i fabricar el dicho trono todo aquello que declarare Pedro de la Torre arquitecto vecino de la dicha villa de Madrid Basi por piezas con en otra forma que an dando en la fabrica las ordenes que el diere el dicho Virgilio Fanega i sin exceder Hellas i antes o despees de estar labrado i fabricado. cambien lo a de dar el dicho Pedro de la Torre la estimación i valor trabado i ocupación que cada genero de cosa le pareciere tener i si ambas partes conformaren en que se le asigne alguna cantidad de marbetes por la dicha labor i trabajo le remiten Basi mismo en la que a de ser al dicho Pedro de la Torre a quien para todos estos casos i cada uno bellos dieron plena absoluta i no limitada facultad i poder con general administración i si exprese a de estar i pasar guardar cumplir i ejecutar ynbiolablemente pagar i cobrar sin que ninguno los otorgantes ni otra persona en sus nombres lo impugnierre...

Ante Rodrigo de Hoz

nº 3833, folios 104-105 v.

Archivo Histórico de Toledo, Hospital de la Santa Cruz, Toledo.

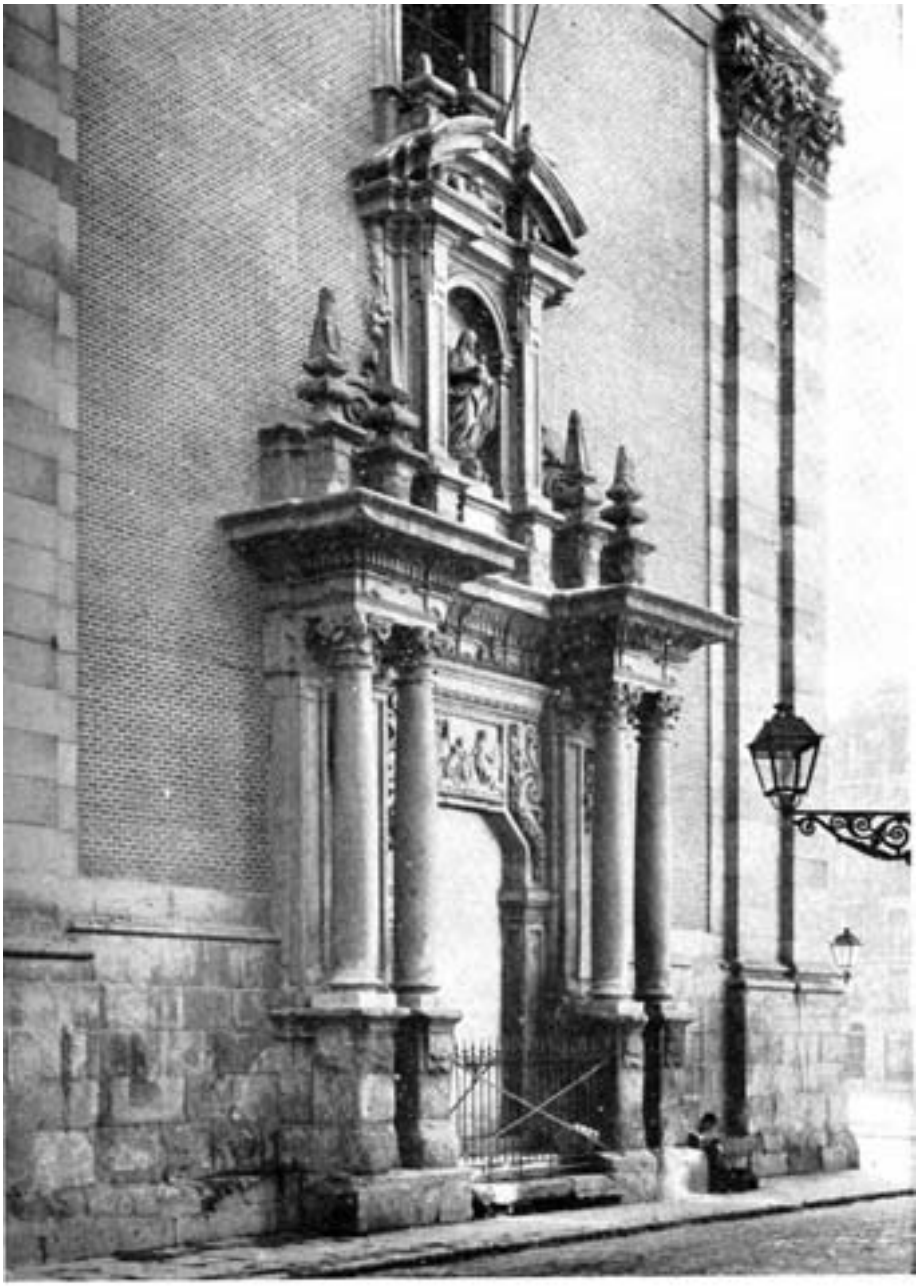

Fig. 1. — Portada de la capilla de San Isidro (1667-1669), Madrid; diseño probable de Juan de Lobera. Foto Mas.

Fig. 2. — Retablo mayor de la iglesia de San Andrés, Madrid, por Juan de Lobera. Foto Moreno.

Fig. 3. — Altar de San Isidro, por Juan de Lobera y otros (1660-1663). Foto Moreno.

Fig. 4. — Estudio para el altar de S. Isidro, por S. Herrera Barnuevo; Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 5. — Estudio para el trono de la Virgen del Sagrario, por S. Herrera Barnuevo; Museo del Prado, Madrid.

Fig. 6.—Trono de la Virgen del Sagrario, Catedral de Toledo, por Virgilio Fanelli y Juan Ortiz de Revilla (1655-1674). Foto Rodríguez.

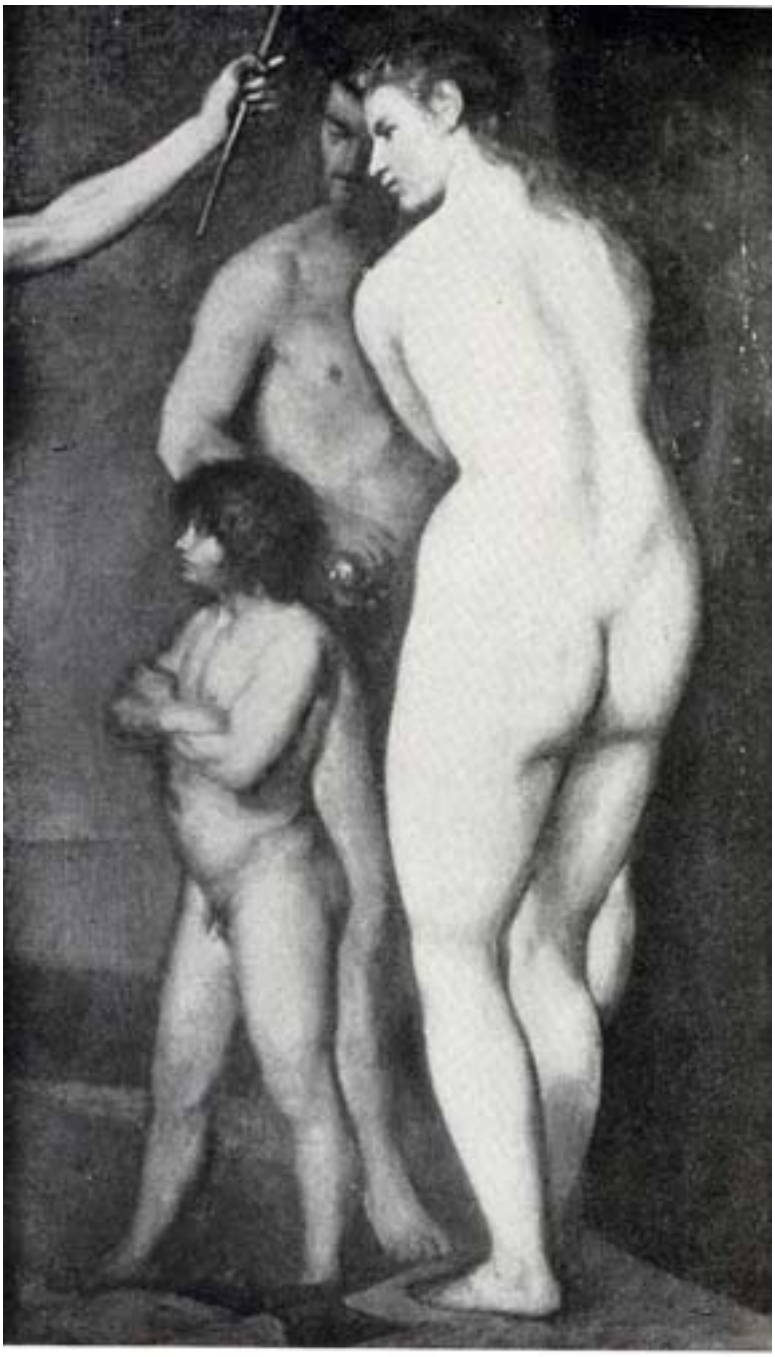

Fig. 7.— Bajada al limbo, por Alonso Cano (detalle); County Museum, Los Angeles.

Fig. 8. — Estudio de bajada al limbo, por Herrera Barnuevo; Academia de San Fernando, Madrid. Foto Moreno.

Fig. 9. — Eva y Seth, por Herrera Barnuevo; Academia de S. Fernando, Madrid. Foto Moreno.

Fig. 19. — Gabriel, por Herrera Barnuevo; Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 11. — Estudio de fuente, por Herrera Barnuevo; Courtauld Institute, Londres. Foto Cooper.

Fig. 12. — Pedestal de querubines, por Herrera Barnuevo; Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 13. — Angeles decorativos, por Herrera Barnuevo. Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 14. — Asunción, por Herrera Barnuevo. Fundación Lázaro Galdeano, Madrid.

Fig. 15. — Asunción, por Herrera Barnuevo; Museo Británico, Londres.

Fig. 16. — Retablo de la Sagrada Familia, por Herrera Barnuevo; Catedral de S. Isidro, Madrid. Foto Moreno.

Fig. 17. — Grabado de Carlos Casanova: retablo mayor de los Agustinos Recoletos, obra de Herrera Barnuevo. Foto Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 18. — Extasis de San Agustin, por Herrera Barnuevo; San Francisco el Grande, Madrid.

Fig. 19. — San Bernabé, por Herrera Barnuevo; San Lorenzo del Escorial, Salas Capitulares.

Fig. 29. — San Juan Bautista, por Herrera Barnuevo. Academia de San Fernando, Madrid. Foto Mas.

Fig. 21.—Cristo de los Dolores, por Herrera Barnuevo; Carmelitas Descalzas, Alba de Tormes.

Fig. 22. — San José, por Herrera Barnuevo; Historical Society, Nueva York. Foto New York Historical Society.

Fig. 23. — San Juan Evangelista en la Isla de Patmos, por Herrera Barnuevo; San Lorenzo del Escorial, claustro alto.

LA ESCULTURA EN LA AUDIENCIA DE CHARCAS (1600-1650)

DESPUÉS de leer tantas páginas desaprensivas acerca de la escultura virreinal en Bolivia, resultan inexplicables las obras de arte que durante más de cien años han llegado hasta nosotros, sin que hayan recibido más juicio que una apreciación superficial y despectiva. Las excelentes esculturas que hemos encontrado a nuestro paso, en territorio de la Audiencia de Charca[1] parecen pedir justicia con toda la fuerza expresiva que las caracteriza. Es cierto que muchas de ellas se hallan altas, perdidas en los refulgentes retablos, cubiertas de polvo y rodeadas de burdas flores de papel, mas pese a esto merecen una atención cuidadosa, mucho más cuidadosa que la que se ha prestado a la pintura.

La figura de Gaspar de la Cueva[2] ha bastado para abrir la brecha; su mano segura, el verismo de sus imágenes y la profunda expresión que imprime en ellas convencen al simple aficionado de la nueva valoración que hay que hacer de la escultura boliviana del siglo XVII. Sin embargo, conviene llegar a la figura de este escultor después de analizar las obras y maestros del siglo XVI, y rodearla, a manera de comparación, de la personalidad y obra de sus contemporáneos. Lo primero, por ser tarea delicada, lo emprenderemos más adelante; lo segundo se plantea en este trabajo a base de los documentos, noticias y fotografías que se han podido reunir y de las identificaciones hechas con este material.

Tenemos en primer término un maestro potosino que se nos presenta a través de documentos; no sabemos si era bueno, malo o mediocre; si recibió, como los potosinos de su tiempo, la influencia de Montañés o si arrastra tardíamente el estilo

[1] La Audiencia de Charcas, creada por cédula de 1559, comprendía todo lo que hoy es Bolivia, más, por el sur, Tucumán, Juries y Diaguitas y los territorios paraguayos y platenses. Por el norte incluía el Cuzco. Por cédula de 1573, se fijaron los límites entre esta Audiencia y la de los Reyes en los pueblos de Ayaviri y Asillo, dejando el Collao bajo la jurisdicción de Charcas, y el Cuzco bajo la jurisdicción de la Audiencia de los Reyes

[2] J. DE MESA y T. GISBERT: *El escultor sevillano Gaspar de la Cueva y su círculo.* Archivo Español de Arte (en prensa).

renacentista. La obra que de él conocemos a través de los archivos está perdida para nosotros. Pese a esto, en el intento de vertebrar una historia de la escultura, corresponde a este maestro uno de los primeros sitiales entre los artífices del siglo XVII. Su nombre es Juan de Miranda; su oficio el múltiple de imaginero: escultor, pintor y dorador a un tiempo; su radio de acción la Villa Imperial, donde trabaja desde 1612 hasta 1631[3]. Presumiblemente es del lugar y mestizo, no sabe firmar y posee algunos bienes; así, el año de 1631 hipoteca una esclava negra *angola* de 35 años, para pagar una deuda de 400 pesos que tenía con Lope Díaz de Robles[4]. El año de 1621 lo encontramos activo, pintando más de 30 lienzos y dorando otros tantos marcos por encargo de los mercedarios, que deseaban para su iglesia una decoración tan lujosa como la que ostentaban los agustinos en la suya.

Algunos años antes, en 1616, Juan de Miranda esculpe una imagen de la Candelaria para la Parroquia de San Pedro, que se hizo famosa por su excelencia y los numerosos milagros que se le atribuyen. Entre los pocos artífices que ocupan la atención de Arzans[5] está, junto a Cuevas, Juan de Miranda, alabado por ser autor de la citada imagen. Las palabras del historiador son las siguientes: *La bellísima Imagen de Nuestra Señora de la Candelaria de la Parroquia de San Pedro que está en la Villa, fue obrada de manos de aquel hombre (tan favoresido fiesta divina Señora) llamado Juan de Miranda, primoroso en la escultura, aunque más parece obrada por manos angélicas que humanas, porque es un milagro de hermosura i un asombro de milagros*[6]. La imagen no se encuentra ya en el citado templo, por lo que estamos imposibilitados de justipreciar el arte de este escultor. Sin embargo, todas las noticias que recogemos sobre su persona y obra pueden servir más adelante, cuando futuras investigaciones permitan identificar algunas obras de Miranda.

Años después, hacia 1630, cuando Miranda, lejos de recibir importantes

---

[3] J. DE MESA y T. GISBERT: *Nuevas obras y nuevos maestros en la Pintura del Alto Perú.* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas y Arte Americano. Nº 10. Buenos Aires, 1957.

[4] La noticia nos fué facilitada por Marie Helmer, fellow FIFDU, tomada de los Archivos Notariales de Potosí (legajo 90, f. I. 374).

[5] B. ARZANS DE ORSÚA Y VELA: *Historia de la Villa Imperial de Potosí.* Tomo I, lib. VI, cap. XIX, fol. 160 v. y 161. Mss. 2.065 de la Biblioteca Real de Madrid.

[6] *Ibídem.*

contratos como el de la Merced, se ve urgido por las deudas, topamos con la figura de Gaspar de la Cueva, cuya fuerte personalidad desplaza a los maestros que le preceden, arrastrando tras sí una estela de imitadores. Hay, pese a ello, dentro de los escultores potosinos, un maestro digno de mención, que es por su estilo no sólo contemporáneo de Cuevas, sino que, como él, presenta una personalidad definida e independiente. Es el escultor Luis de Peralta, quien firma una imagen del Crucificado, hoy en el Asilo de Ancianos. En años anteriores estaba en la sacristía del templo de Jerusalén, aunque, según parece, procede de la desaparecida parroquia de San Roque del Tio. La firma está en el paño de pureza y textualmente dice: *Luis de Peralta ft.*

La imagen entronca con la escuela de Sevilla y se halla influida por Martínez Montañés. La disposición general, el rostro, el paño de pureza y la colocación de las piernas están tomados del maestro de Alcalá. No así el cuerpo, donde resalta la anatomía en forma excesiva *(fig. 1),* detallándose hasta los más mínimos pliegues, y que difiere de los tipos andaluces y castellanos de su tiempo, en los que el cuerpo delgado y exánime deja toda la fuerza para el rostro. En la importancia desmedida que se da al torso es equiparable esta imagen al Cristo de San Sebastián de Potosí y al que pinta Gamarra hacia 1609 [7] con un gusto todavía muy renacentista.

Considerado en conjunto, y pese a los caracteres anotados, el Cristo de Peralta es barroco. El rostro del Hombre, cadáver ya, es de una belleza y un patetismo admirables *(fig. 2).* Perfectas las facciones, entreabiertos los ojos y la boca, el entrecejo contraído por el dolor, nos muestran una de las más acertadas representaciones del Crucificado. Los cabellos que coronan la cabeza siguen la técnica de Montañés y Cuevas, con las naturales modificaciones. Los bucles que adornan la barba y caen sobre los hombros han sido descuidados en la parte superior de la cabeza, donde el diseño es maquinal y se repite sin gracia.

Como notas que anticipan un gusto local que hará estragos en las décadas siguientes, está la sangre; Peralta, al igual que Cuevas, no escatima al público devoto

[7] Ver nota 3.

este elemento palpable del dolor.

Tenemos que agradecer a la curiosidad del arquitecto Guillermo Ovando el que esta imagen haya sido identificada. Esperamos que una búsqueda intensiva en los archivos y en las iglesias potosinas saque a luz otras obras de este singular maestro.

En 1622 residía en Potosí, Diego de Ocampo, maestro escultor y entallador de quien nada sabemos, excepto que en esa fecha contrata varios carpinteros para que le ayuden. La noticia ha sido dada por el señor Gunnar Mendoza y consta en los Archivos Notariales (Registro de escrituras públicas del escribano Sancho de Ochoa, t. 34, año 1622, fol. 834).

Quizá se pueda, posteriormente, identificar alguna obra de este maestro.

El año de 1634 el maestro escultor Fabián Gerónimo contrata con la Cofradía de San Antonio, del Convento de San Francisco, un retablo que debía ser *de madera y dorado, las tallas de medio relieve en los nichos, estofado conforme a una estampa firmada y rubricada del presente escribano*[8]. El trabajo debía estar listo para el 13 de junio del citado año, cobrando el escultor por él mil seiscientos cincuenta pesos.

Quedan restos de este retablo, aunque los relieves se hallan muy repintados. Gerónimo es un maestro que siguió con no mucha habilidad la línea trazada por Cuevas y otros escultores que con él trabajaron en San Agustín y San Lorenzo de Potosí.

Si por estos mismos años, alejándonos de la Villa Imperial, nos dirigirnos a la capital de la Audiencia, nos encontraremos que en forma simultánea trabajan allí dos maestros, el autor de la sillería de la Recoleta y Diego Quispe, que es en Chuquisaca el escultor más representativo del siglo XVII.

En Diego Quispe se presentan algunos problemas, el primero es el de su personalidad; para analizarlo expondremos el material con que hasta hoy se cuenta.

Existe un documento del año de 1612 que dice: *Don Diego Quispe, Indio pintor de la Parroquia de San Lázaro contrata con la Cofradía de San Crispín y San Crispiano para*

[8] La noticia nos fué facilitada por Marie Helmer, fellow FIFDU. Tomada de los Archivos Notariales de Potosí (leg. 88, fol. 407).

hacer dos bultos de las imágenes de los patronos, dorados y estofados... de vara y sesma de alto sin peana. El plazo para concluir la obra era de un mes y por su trabajo Quispe debía recibir 200 pesos[9].

Existe en Yotala una imagen bárbaramente mutilada que lleva la siguiente inscripción en la peana: *por mandado de S. Licenciado Flores Provisor y Vicario que es de este Arçovispado de los Charcas la hizo DI° QISPE INGA Y siendo Mayordomo P° HICHO-ANO DE 1613* [10].

Por último tenemos el excelente Cristo de la Columna en la Iglesia de la Recoleta (Sucre), que fué retocado y lleva al pie una inscripción que dice: DIDACUS QUISPE CURO. ME FECIT - ANNO 1657. APRILIS I° - ET PRIMO PERFECTUS A MARIANO OSORRIO I BALCERA, ANNO DÑI. FEBRUARII 1841... [ilegible] [11].

Esto es cuanto conocemos del escultor Diego Quispe. Existen dos dificultades para que consideremos obra de una misma persona estas cuatro tallas; primero que los nombres difieren levemente, Quispe dice el primer documento, Quispe Inga el segundo y Quispe Curo el tercero. Además, entre la primera y última obra existen 45 años de diferencia, que nos llevan en la vida de un hombre desde la adolescencia hasta los albores de la senectud.

Sin embargo, hablan en favor de una misma persona el que todas las obras se hallan en Sucre y en un lapso de tiempo que si bien es largo, no es imposible dentro de la vida de un artista. Estas razones nos llevan a estudiar en conjunto las tallas citadas como obra de un mismo maestro, que llamamos simplemente Diego Quispe.

Antes de estudiar el estilo de este escultor conviene hacer notar su carácter indígena; si lo asociamos con Tito Yupanqui, el autor de la Virgen de Copacabana, tendremos buena muestra de que los indígenas, pese a la leyenda de este último, entraron con mejor pie en la escultura que en la pintura. Esto se debe a que los

---

[9] Esta noticia la debemos al doctor Gunnar Mendoza. Tomada del Archivo Nacional Núñez (1612:722).
[10] Esta imagen fué descubierta por Jaime Urioste.
[11] La firma completa de esta imagen fué leída por primera vez por Mario Chacón.

naturales tenían en este arte una experiencia previa: su formación anterior a la conquista. Si bien la dificultad del material en escultura es superior, salvada ésta no existen problemas que necesiten para su solución la mentalidad occidental, como ocurre en pintura. La perspectiva, claroscuro, atmósfera, etc., dentro de las soluciones occidentales que nos brinda el Renacimiento, son difícilmente asimilables por otras culturas. Así, nuestros indígenas y mestizos se debaten por más de un siglo con estos problemas, hasta reencontrarse en la hierática pintura del XVIII. Hay figuras aisladas, aciertos admirables, pero el grueso de las escuelas locales lucha durante el siglo XVIII por asimilar primero y luego por liberarse de las reglas y normas de la pintura europea. En escultura el panorama es un tanto diferente; durante los primeros cien años el problema estriba sólo en la mayor o menor habilidad de cada artífice, lográndose en el Alto Perú un arte homogéneo y de alta calidad, que no busca otros derroteros hasta que el realismo exagerado desnaturaliza la calidad misma de la escultura.

Estas premisas se ven confirmadas cuando nos acercamos a Diego Quispe y otros maestros de los primeros años del siglo xvii que airosos se desenvuelven en el tratamiento de sus figuras.

El Cristo de la Recoleta es comparable, por el tema, al de Gaspar de la Cueva, de San Lorenzo *(fig. 3);* el primero, concebido magistralmente, tiene una belleza y una mesura de la que se aparta Quispe, más barroco en su concepción. El Cristo de la Recoleta *(fig. 4)* se halla notablemente inclinado hacia el espectador; las manos a un lado, mientras la cabeza se dirige al lado opuesto; el cabello rizado y ampuloso, casi femenino. El rostro es menos patético que el de Cuevas; quizá debamos esto al retoque de Balcera, que, como buen neoclásico, gustaría poco de actitudes descompuestas *(figs. 5 y 6)*. El Cristo de la Recoleta, que pese a las ligaduras y a las heridas avanza y se inclina naturalmente hacia el fiel orante, es, por su barroquismo y la perfección con que está tratado, una de las obras más relevantes de nuestra escultura.

Poco o nada se puede decir de la Virgen de Yotala, que, por una bárbara

disposición que ha hecho víctima a ésta y otras imágenes de Sucre, le falta todo el busto. Ha sido cortada a la mitad, quedándonos tan sólo la parte baja más la peana donde está la inscripción que la autentifica *(fig. 7)*. El otro trozo ha sido sustituido por una fea y desproporcionada imagen del XVIII, unida con yeso a la obra de Quispe. El estofado de la Virgen de Quispe es perfecto, bello en su color y el oro que lo realza; los pliegues son, eso sí, un tanto duros, arrastrando tardíamente el Renacimiento. Este trozo es comparable al de otra imagen mutilada: la Virgen de San Lázaro, que, como la de Quispe, lleva en la peana una inscripción con letras clásicas realzadas en oro, que dice: *Nuestra Señora de Copacabana.* Esta pieza es de estilo renacentista, pero probablemente fué tallada en el siglo XVII *(fig. 9)*.

La parte baja de esta imagen es de excepcional belleza. Se compone de tres elementos dispuestos con maestría: los pliegues verticales de la túnica de María, que caen sobre el demonio como fulgurantes lanzas; la luna, que con su leve curva y su horizontalidad quiebra la primera impresión, y la figura del dragón, singular en sí, ya que ningún artista de nuestro medio ha tratado ninguna bestia con tanta naturalidad y fuerza. Las fauces abiertas, la cola serpenteante, las alas de murciélago replegadas y las garras dispuestas a herir hacen de este trozo una pequeña obra maestra. ¡Cuán lejos está este dragón de los toros, leones y otros animales de nuestra pintura, siempre estáticos y embobados! Queda, por último, la cabeza del querubín, ingenua y bella como un broche decorativo, espectador y centro de un drama que, al fin y al cabo, le es ajeno.

El color discreto, el oro brillante, el esgrafiado que rasguña nuestra vista con tonos iridicentes, la actitud del animal con toda la fuerza de su movimiento, nos llevan de la sombra a la fuerte luz, obligándonos a penetrar en una tercera dimensión con la habilidad que tienen en la escultura tan sólo los maestros.

En el tratamiento, esta imagen es equiparable a la de Yotala; ambas fueron hechas en fechas muy cercanas. En cuanto a la temática, tenemos que pensar en la relación que puede existir entre la imagen de San Lázaro, que está bajo la

advocación de Copacabana, y la de Tito Yupanqui[12], que le serviría de modelo más o menos lejano. Es probable que la cara y manos de la Virgen y el Niño estén influidos por la obra de Yupanqui. El dragón es un elemento nuevo; al menos, no lo encontramos en la Virgen del Lago; tampoco sabemos si lo tenían las Vírgenes de Huarina, Pucarani y Cocharcas[13], las dos primeras perdidas y la tercera sin fotografiar.

La fecha probable de la Virgen de San Lázaro es hacia 1610, fecha en la que aun vivía Tito Yupanqui (muere en 1616) y en la que empieza a trabajar Diego Quispe[14].

Creemos, después de escritas estas líneas, que la figura del escultor chuquisaqueño merece un estudio y revisión cuidadosos que permitan explicar el proceso de la escultura indígena en el Alto Perú, ya que las cuatro tallas que como de mano de un Diego Quispe conocemos, nos llevan desde el último Renacimiento hasta el más auténtico barroco.

En el año que señala exactamente el medio siglo aparece una imagen que rompe con lo aquí establecido. Nada tiene que ver con las imágenes de Cuevas, Quispe ni Peralta; responde a otra estética y otra técnica y parece señalar con su aparición un período funesto para la escultura, aquel que a fuerza de realismo se desfigura. Se ponen a las imágenes cabellos postizos, ojos de cristal y se las viste, llegándose a sustituir el cuerpo por tres palos colocados a manera de trípode. ¿Cuándo viene al Alto Perú esta desgraciada moda? No lo sabemos con certeza, exceptuando la imagen que ahora estudiaremos, que está documentada y que era "de vestir". En ella es patente la ausencia de cabellos; el cráneo, completamente liso, se ha pintado de un color oscuro, preparándolo así para la colocación de una peluca.

---

[12] Para la figura de Tito Yupanqui ver, ALONSO RAMOS GAVILÁN: *Historia del Santuario de Copacabana.* Lima, 1621; ANTONIO DE LA CALANCHA: *Crónica Moralizada del Orden de San Agustín...,* Barcelona, 1638; RAFAEL SANZ: *Historia de Copacabana.* Madrid, 1860; FERNANDO SANJINÉS: *Historia del Santuario de Copacabana.* La Paz, 1909; VÍCTOR SANTA CRUZ: *Historia de Copacabana. La* Paz, 194.8.

[13] Conocemos la existencia de estas imágenes gracias a Calancha, que en su *Crónica Moralizada* las menta, en el lib. III, cap. 41.

[14] *Ibidem.*

La imagen fué para vestir, pues en la misma crónica que nos apoyamos para fecharla e identificar a su autor se dice, luego de relatar un milagro: *Al día siguiente fueron a la iglesia de S. Martín a dar de nuevo las gracias, llevando para la milagrosa Imagen una riquísima tela para un vestido y mucha cera* [15].

La obra que presentamos es alabada por el cronista de Potosí en forma desmedida, como acostumbra, aunque nosotros no compartimos su entusiasmo. Sus palabras son: *La hermosísima y muy milagrosa imagen de Na. Sa. de la Candelaria que está en la Parroquia de San Martín fué obrada por un famoso artífice de la ciudad del Cuzco llamado Julian el año de 1650; salió la hechura tan perfecta que parecía un milagro de belleza. Fue colocada en la capilla antigua de San Martín, por el Doctor D. Pedro de Campos y Meneses, cura que fue de aquella Parroquia después que se desmembró de la de S. Juan* [16].

La identificación se halla apoyada por la tradición, porque la imagen que hoy existe es de vestir, como nos dice el cronista que era la de Julián, y porque una de sus manos empuña algo, puede ser la candela, mientras la otra se extiende como para recibir al Niño.

La obra es mediana *(fig. 8);* el rostro, un tanto desfigurado por la falta de cabello, es inexpresivo; la mirada fija, como la de un ídolo; las cejas arqueadas, finas y simétricas; es breve la boca y hay un artificial hoyuelo en la barbilla. En resumen, la Virgen de San Martín presenta la belleza que populariza la pintura mestiza del XVIII.

Por el tenor de la crónica, el artífice no estuvo en Potosí y la imagen se importó del Cuzco, la metrópoli andina de arte, que con sus trabajos confunde el panorama artístico del Alto Perú, mezclando sus obras con las nuestras.

La imagen de Julián no vale por sí misma, vale en cuanto que representa una tendencia arrolladora, interesa por ser la primera que conocemos dentro de una fecha, un autor y una procedencia claramente establecidos. Extraña, es cierto, que contemporáneamente o quizá pocos años después Tairu Tupac, en el mismo Cuzco, realice obras tan bellas como la Virgen de la Almudena, sin que haya la más

---

[15] B. ARZANS: *ob. cit.,* vol. I, fol. 312 V.
[16] *Ibidem.*

mínima huella de esa desfiguración que hace Julián en aras de un realismo exagerado. Esto nos lleva a pensar en dos tendencias simultáneas.

En cuanto a la influencia del Cuzco sobre el arte del Alto Perú, cabe anotarla nuevamente, aunque en este caso, con ejemplos que desdicen de la espléndida corriente local, Julián no es un caso aislado; parece que en Potosí también conocían a Tomás Tayru Tupac. Así, a principios del XVIII, Diego Arzans Orsúa y Vela escribe: *En el Cuzco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos, un indio comunmente conocido con el nobre de Tomasillo*[17]. Ya conocemos la importancia de los pintores cuzqueños para el Alto Perú, que no cesan de enviar obras desde mediados del siglo XVII hasta los años de la independencia. En escultura debió ocurrir algo parecido, aunque por el momento contamos con menos testimonios; citaremos para corroborar esta tesis el envío desde el Cuzco de una imagen para la iglesia de Ilabaya, que está anotada en los archivos el año de 1696. Es un Cristo con la Cruz a cuestas que no ha sido identificado aún. El documento dice: *Imagen de bulto, de estatura perfecta de hombre, cabessa de cedro, de Christo señor nuestro con la cruz a cuestas q. de hechura y traída del Cuzco a La Paz y de La Paz a Ilabaya, de todo costo está en 140... Siendo cura Miguel Felix de Aguero* [18].

JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT.

[17] B. ARZANS: *ob. cit.,* vol. II, lib. III, cap. XXIII s/n.
[18] Archivo Capitular de la Catedral de La Paz. Lib. 24, fol. 232.

Fig. 1.— Luis de Peralta, Cristo Crucificado, Asilo de Ancianos, Potosí. Foto Abela.

Fig. 2.— Luis de Peralta, Cristo Crucificado, detalle; Asilo de Ancianos, Potosí. Foto Abela.

Fig. 3. — Gaspar de la Cueva, Cristo de la columna; iglesia de San Lorenzo, Potosí. Foto Abela.

Fig. 4. — Diego Quispe, Cristo de la columna; iglesia de la Recoleta, Sucre. Foto Abela.

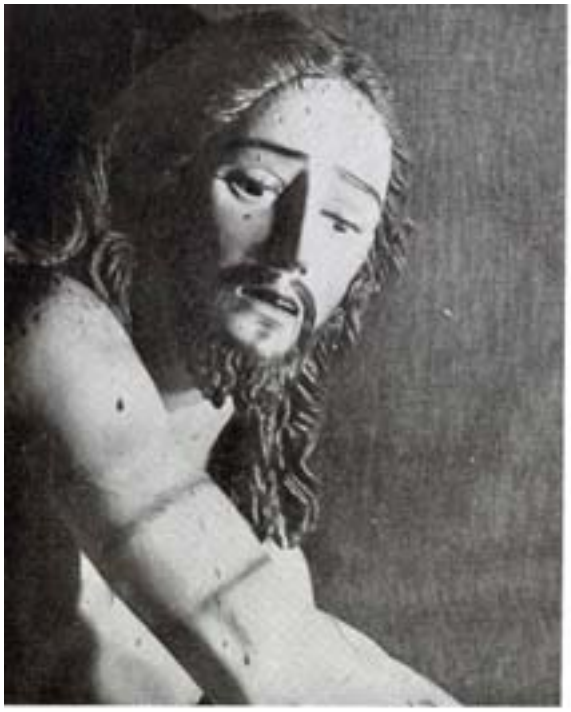

Fig. 5. — Diego Quispe, Cristo de la columna, detalle; Recoleta, Sucre. Foto Abela.

Fig. 6. — Diego Quispe, Cristo de la columna, detalle; Recoleta, Sucre. Foto Abela.

Fig. 7. — Diego Quispe, Virgen, fragmento, iglesia de Yotala, Sucre. Foto Abela.

Fig. 8. — Julián, Virgen de la Candelaria; iglesia de San Martín, Potosí. Foto Abela.

Fig. 9. — Virgen de Copacabana; iglesia de San Lázaro, Sucre. Foto Abela.

SEBASTIAN DE ARTEAGA, PINTOR DE LA INQUISICION

Un ensayo biográficos

Si no fuera por sus relaciones con el Santo Oficio de la Inquisición, bien poco sabríamos de la vida de Sebastián de Arteaga, quien dejó apenas una docena de cuadros en México. No es que Arteaga hubiera sido directamente un pintor a sueldo de la Inquisición, pero sí tuvo estrechas relaciones con aquella institución durante el tiempo que podemos controlar su vida en México. Así, el 22 de mayo de 1643 presentó a la Inquisición de México una solicitud para que se le nombrara familiar, y exhibió al efecto una larga documentación sobre sus antecedentes. Con rapidez asombrosa, ya el día siguiente, 23 de mayo, los inquisidores acordaron designarlo notario y el día 29 del mismo mes se le extendió el nombramiento correspondiente. Apenas once días antes había mandado hacer legalizar ante el capitán don Juan de Orduña, alcalde de la ciudad de México, la firma del escribano español en su información de limpieza. Diríase que Arteaga hubiera hecho ya antes gestiones informales y que ya poseía para entonces la aquiescencia, en principio, de los inquisidores. Aunque en el ocurso del 11 de mayo Sebastián de Arteaga se llama todavía vecino de Sevilla y residente de México, debería haber estado en México ya algún tiempo, porque Diego Pérez, testigo a su favor en 1649, declaró haber estado en el taller del maestro desde hacía 8 años, lo que retrotrae la llegada del pintor a México por lo menos a 1641. Si efectivamente ya desde entonces estuvo en México, esto nos autorizaría a creer, con más fundamento, que tuviera tiempo suficiente para relacionarse amistosamente con los personajes decisivos de la Inquisición y obtener tan rápidamente el nombramiento anhelado. De la información presentada por el maestro se desprende lo siguiente acerca de su origen: Era hijo de Sebastián

López de Arteaga, platero de oro, y de Inés de los Reyes, ambos de Sevilla, donde nació el niño por el año de 1610. A los dos o tres meses de haber nacido murió su padre, y como la madre se vió apurada, dió el niño, cuando éste tuvo la edad de tres o cuatro años; a un Juan López Ortiz, quien se lo llevó a Ecija.

Casó el maestro con una lejana sobrina suya, para cuyo efecto obtuvo una expresa dispensación papal. Es curioso observar que en su ocurso del 22 de mayo de 1643 ya menciona a su mujer Juana de Arteaga, hija del milanés Juan Ambrosio Longon y de Catalina Arteaga, prima directa del pintor, y ambos ya vecinos de México, pero al testificar los dos el 11 de mayo a favor del pintor solamente mencionan, en ocasión de sus generales, el parentesco de Catalina con Sebastián, mas no el nuevo parentesco político. Esto puede inducir a creer que el maestro se casó con Juana entre el 11 y 22 de mayo de 1643.

Es de notarse que el pintor en todos los casos (escritos o pinturas) usa exclusivamente la firma de Sebastián de Arteaga, aunque a veces cartas suyas, escritas por terceras manos pero firmadas después por él, empiezan con los nombres de Sebastián López de Arteaga o Sebastián Ortiz de Arteaga.

Al pedir un empleo honorífico (que a la postre nunca usó) Sebastián de Arteaga perseguía en realidad otro fin, que él mismo expresó sin ambajes: *Otrosí ofrezco servir a este Santo Tribunal con todo rendimiento en lo que se hubiere de ofrecer de mi arte de la pintura,* es decir que quería pedidos pictóricos. El deseo se le cumplió: ya el propio año de 1643 pintó un crucifijo que hoy se conserva en la Basílica de Guadalupe y que lleva como inscripción *Puso este Santo crucifijo para su devoción en este tribunal del santo oficio de la Inquisición Sebastián de Arteaga notario de él. Año 1643 Ft.*

Otros trabajos para el Tribunal quedan registrados en la minuciosa contabilidad que éste estilaba:

> 1644, 14 de enero. Trescientos *pesos a cuenta de lo que ha de haber por su trabajo de los retratos que hace para el Tribunal de los retratos de los Señores Inquisidores.*

1644, 18 de enero. Dieciocho pesos *por el gasto de la pintura que hizo en las tablas y escalones del estrado de la Audiencia.*

1644, 27 de abril. *Quinientos cincuenta pesos por las pinturas que ha hecho para el tribunal.*

1646, 8 de abril. Cincuenta pesos *por una hechura y retrato que hizo para el tribunal del Illmo. Sr. Arzobispo Don Juan de Mañozca.*

1649, 27 de septiembre. Ciento cincuenta *pesos de un lienzo que pintó del tablado que se hizo para la celebración del auto de fe que mandamos celebrar a los 11 de abril pasado dente presente año que se llevó al Illmo. y Rmo. Señor arzobispo Visitador general de esta Inquisición.*

En el año de 1649 Sebastián de Arteaga entabló pleito contra los bienes embargados del obispo gobernador Marcos de Torre y Rueda, muerto el 22 de abril de 1649. Había hecho 4 retratos del obispo, 3 de cuerpo entero y el otro de medio cuerpo; además, había renovado para el mismo obispo 4 cuadros viejos de otras personas. Pidió por todo su trabajo, que duró unos dos meses, 420 pesos, de los cuales al final, según parece, obtuvo magros 150 pesos. Todos estos cuadros se vendieron en pública almoneda al poco tiempo de haber muerto el obispo.

Intervinieron como testigos tres pintores jóvenes de su taller, que nos muestran a Sebastián de Arteaga tal vez no como fundador de una "escuela", pero sí, por lo menos, como maestro directo de ellos. El primero de los tres fué Diego Pérez, vecino de México, oficial de pintor, de 25 años de edad, que había participado directamente en la pintura de los cuadros de referencia. Sólo conozco un cuadro de un pintor Diego Pérez, a saber: el de Nuestra Señora de Pasaviense, conservado en el Museo de Churubusco, D. F. Las firmas que aparecen en la testificación y en el cuadro no permiten afirmar categóricamente que se trate de la misma persona, aunque las diferencias que en las dos se observan pudieran atribuirse también a diferencia en tiempo y superficie sobre las cuales fueron escritas. La advocación del cuadro de Churubusco es bastante rara y éste podrá haber procedido de los bienes del obispo Escalona y Calatayud de Michoacán, de

los cuales se hizo, en 1737, un inventario, figurando en él *un lienzo de Na. Sa. de Pasaviense en Vara y 3/4 de largo con su marco dorado.*

El siguiente testigo es Sebastián de Salazar, vecino, aprendiz de pintor con Sebastián de Arteaga, de 18 años. No conozco pinturas de él.

Como tercer testigo declara Bernabé Sánchez Requejo, vecino, oficial de pintor, de 23 años, que al igual que Diego Pérez había ayudado en los cuadros del obispo. Aunque de este pintor tampoco son conocidas obras, existen dos avalúos firmados por él en 1684 y 1690. La similitud de las firmas en los tres casos conocidos sugiere identidad del pintor firmante.

Tanto en la petición del maestro como en las declaraciones testimoniales hay algo sorprendente: sólo hablan de la primera visita del pintor al obispo, cuando éste le llamó con un criado suyo, cuyos detalles hasta pormenorizan, y de la entrega, después, de los cuadros que el obispo aceptó con un gracioso *que se fuera con Dios,* lo que causó a Arteaga una serie de vueltas infructuosas a Palacio para cobrar las pinturas. Para comprobar el trabajo, o siquiera la existencia de los cuadros, los declarantes no mencionan para nada que el obispo hubiera posado siquiera una sola vez. Si concedemos que los fondos, atavíos y aun posturas del obispo, se pintaron muy uniformemente de manera que los oficiales del taller pudieron intervenir con facilidad, ello explicaría también la rapidez con que se hicieron cuatro retratos, aunque los rostros, por lo menos, deberían haber sido ejecutados por Sebastián de Arteaga. Mas, ¿cómo habría podido hacerlo sin que el obispo le posase?

Podemos señalar todavía otro encargo al pintor: en el contrato que el 9 de marzo de 1650 se hizo para el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara de Puebla, se estipuló: *y dispusieron que los lienzos de la dicha pintura los obre Sebastián de Arteaga, maestro de dicho arte, vecino de la ciudad de México.*

Para la fecha de la muerte del maestro solamente tenemos indicios vagos: con motivo de más exigencias de parte de la Inquisición sobre antecedentes de limpieza de sangre, el pintor pidió el 21 de junio de 1650 que se hicieran más investigaciones en España, cosa que se hizo con suma lentitud, ya que una carta de 1653 relativa al

asunto, del Tribunal de Madrid., fué recibida en el de México hasta el 12 de agosto de 1656 y fué mandada archivar en atención a que *es muerto el pretendiente.* Queda, pues, situada la muerte del biografiado entre 1650 y 1656.

HEINRICH BERLIN.

REFERENCIAS

Archivo General de la Nación: Inquisición, vol. +17, exp. 1; id., Libro de Contabilidad (no catalogado); Civil, vol. 793, exp. 1; id., vol. 1309; Clero Regular y Secular, vol. 70, exp. 2.

Archivo General de Notarías de Puebla: Notaría Nº 2.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA ALEMANA

ABUNDANTE y extensa es, hoy en día, la información sobre la reconstrucción alemana de postguerra, pues son numerosas las notas un tanto espectaculares de los periódicos, lo mismo que los testimonios llenos de admiración de cuanto viajero recorre hoy sus ciudades. A todo esto se agrega el alud de datos, cifras y estadísticas de todo tipo que reflejan en forma elocuente el esfuerzo realizado.

En efecto, pocas veces un pueblo se ha visto enfrentado con el hecho de la destrucción, en muchos lados casi total, de sus ciudades y fábricas, lo mismo que con el estado caótico de toda su estructura económica. A pesar de ello se ha llegado, en breves años, a una situación de normalidad, superando problemas y dificultades que parecían insalvables en su momento.

Un análisis, aún superficial, de todos los factores que hicieron posible este resultado, saldría por su extensión y lo especializado del tema fuera del campo de la arquitectura, pues sería necesario tener en cuenta la compleja situación económica alemana de postguerra, la evidente influencia de los acontecimientos políticos, derivados de la división de Alemania por las potencias de ocupación con su secuela del traslado y ubicación de millones de refugiados y la nueva distribución geográfica de muchas industrias, lo mismo que los agitados acontecimientos de la política mundial en los últimos años.

Limitando nuestro interés a los aspectos técnicos de la reconstrucción, analizaremos en primer término los métodos de construcción utilizados para alcanzar los resultados que comentamos. Debemos adelantar que no se han empleado, en ningún modo, métodos completamente revolucionarios, sino que se ha tendido a racionalizar la aplicación de los ya corrientes y tradicionales. En este sentido se ha estudiado especialmente el transporte y la puesta en obra de los

materiales, acelerando y simplificando estas operaciones y tratando de economizar al máximo la costosa mano de obra.

Para obtener esto se ha contado como punto de partida y exigencia fundamental, aún en las construcciones más pequeñas, con una o más potentes grúas. En efecto, la grúa constituye la parte primordial de todas las actividades en la obra; de allí la importancia que se otorga al problema de su ubicación, pues de ella depende no sólo la descarga y traslado de todos los materiales requeridos, sino que también juega un papel importantísimo en el momento de hormigonar, pues el hormigón es llevado al lugar preciso del encofrado mediante tolvas especiales acopladas a las grúas.

Agreguemos a esto la abundancia de equipos de todo tipo, como ser palas y martillos mecánicos, cintas para el transporte de materiales, a los cuales se suman las mezcladoras, casi siempre de gran tamaño y ubicadas en una cota inferior con respecto al lugar donde los camiones descargan la arena y el pedregullo, de manera tal que estos materiales son introducidos sólo por diferencia de nivel. El cemento necesario se encuentra almacenado en silos metálicos situados encima de la hormigonera, los cuales son cargados desde camiones provistos de bombas mediante conductos especiales. Estos silos, cuya silueta habitual en Alemania puede apreciarse en la fotografía, poseen en su parte inferior una balanza, con la cual puede dosarse con exactitud la cantidad requerida.

Merece especial atención la utilización, bastante frecuente, de encofrados y puntales metálicos, que si bien son más costosos, ofrecen la ventaja de poder usarse infinidad de veces, ahorrando, por consiguiente, apreciables cantidades de madera, teniendo también suma importancia el hecho de prescindir de carpinteros especializados, pues su armado es muy simple y se hace con suma rapidez. Varias son las patentes de sistemas empleados, y la fotografía ilustra el montaje de uno de ellos en una obra del sur de Alemania.

Sorprende la cantidad de dispositivos ingeniosos para transportar los materiales, como cintas provistas de rodillos de goma para descargar ladrillos y

bloques cerámicos de los camiones, sin necesidad de improvisar nuestras habituales "cadenas" de peones, lo mismo que la seriedad puesta en los estudios teórico-prácticos para mejorar hasta la última herramienta de trabajo.

Para ventanas, puertas, etc., se han adoptado, muchas veces, tipos que se producen en grandes cantidades, bajando su costo, y siempre de excelente calidad. Es usual la utilización de elementos prefabricados, como ser escaleras, bloques para tabiques, paneles sanitarios, etc., con lo cual se reduce la duración de la obra.

Tengamos también en cuenta el problema del invierno, común en todo el norte de Europa, que impone un ritmo especial e inexorable de trabajo. En efecto, todas las obras, que comienzan generalmente en el mes de marzo, deben encontrarse en período de terminación en el mes de noviembre con la llegada del invierno, donde sólo es posible realizar trabajos interiores. En este breve lapso se concentran todos los esfuerzos, y por ello no es extraño el trabajo en varios turnos, muchas veces durante las horas de la noche con el auxilio de potentes proyectores. Es esto una prueba más de la responsabilidad y seriedad del obrero alemán, que acepta los mayores sacrificios con tal de dar una solución concreta y real al problema angustioso de la vivienda.

Este espíritu de trabajo, junto con la puesta en práctica de los métodos enumerados, son los factores que han concurrido para obtener los resultados que hoy sorprenden a aquellos que recorren Alemania. Agreguemos que la perfecta organización de la obra, lo mismo que la eficacia y capacidad técnica de la mano de obra, han tornado económicamente no conveniente el empleo de la prefabricación en forma total. Con estos sistemas se ha trabajado muy poco; las experiencias más interesantes: un barrio para oficinas de las comisiones americanas en Bonn y pequeñas viviendas montadas con elementos cuya base es la madera, producidas en serie, en las cercanías de Stuttgart.

La apremiante falta de viviendas al terminar la guerra, la escasez de los recursos disponibles y el uso de elementos-tipo, junto con encofrados metálicos de dimensiones fijas, han tenido por consecuencia el producir una arquitectura de

formas que se repiten con insistencia, dando frecuentemente a muchas calles un aspecto monótono. Es de notar que la mayor parte de las construcciones está en manos de grandes empresas que, si bien son sumamente eficaces respecto al tiempo de ejecución y volumen de obras realizadas, tienen el inconveniente de adoptar planos y soluciones que se modifican raramente y sólo en los detalles, por lo que los resultados tienen el carácter negativo que señalamos.

En efecto, el edificio de tres o cuatro plantas, sin ascensor, con o sin balcones, según los gustos locales, ha terminado por ser el exponente típico de la mayor parte de las viviendas. A veces un deseo de individualismo lleva a pintar el frente de algún tono diferente del blanco, que es lo que predomina, o a introducir pequeños cambios, pero la impresión general es siempre la misma y no escapa de las soluciones hechas.

Es por eso que los intentos de renovación arquitectónica más señalados se encuentran entre los edificios de carácter comercial, como grandes tiendas, oficinas de toda clase, o bien salas de conciertos, cinematógrafos, cafés y también entre los edificios industriales, pero raramente en los barrios de viviendas. Esto se debe, en parte, al hecho de ser construcciones de los últimos años, donde cabe contar con mayores posibilidades y medios. Además, se trata generalmente de grandes firmas con apreciables capitales, capaces de obtener generosos créditos para financiar sus obras.

En todas estas manifestaciones es de señalar un cierto carácter monumental y una tendencia marcada a la afirmación de las formas pesadas, tan peculiares a la tradición arquitectónica alemana, y que chocan con nuestro temperamento latino. Fué contra esta manera de sentir que reaccionó Walter Gropius en las primeras décadas del siglo, dando a sus obras esa ligereza y liviandad que contrasta con el carácter de las obras de su maestro Peter Behrens.

El camino abierto por Walter Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn, los hermanos Taut y Luckhardt y tantos otros fué seguido por las nuevas generaciones de arquitectos, que aprovecharon sus enseñanzas para lanzarse a la búsqueda de

nuevas posibilidades espaciales. Entre los numerosos arquitectos de avanzada preciso es mencionar a Egon Eiermann, profesor en Freiburg y autor de numerosas obras, llenas de interés y de gran calidad; Baumgarten, autor del proyecto para la sala de conciertos de la Escuela de Música de la Universidad de Berlín, sin duda uno de los edificios de más moderna concepción en esa ciudad; Sepp Ruf, ajustándose más a la manera tradicional por el carácter un tanto pesado de sus obras, explicable por su intensa actividad en Münich, y el ya lleno de méritos Hans Scharoun con su revolucionario proyecto, desde el punto de vista espacial, para la ópera de la ciudad de Fulda.

Además, y como experiencia de trabajo en equipo, la apertura de Bauhaus en Ulm, ciudad del sur de Alemania, bajo la dirección de Max Bill. En este caso se trata no sólo de la formación de arquitectos, sino también de resolver los problemas de diseño que crea la industria en la sociedad actual.

Desde el punto de vista del trazado urbano la mayoría de las ciudades alemanas presentan escasas variaciones en relación a su aspecto primitivo. Se ofrecía aquí, ante la destrucción casi total de muchos barrios, la oportunidad única de modificar revolucionariamente su trazado y resolver así múltiples problemas de circulación, espacios verdes, orientación de los edificios, estacionamiento de vehículos, diferenciación de las zonas de vivienda de las meramente industriales o comerciales, etc. Lamentablemente, es muy poco lo que se ha podido realizar, y hoy en día ya hay planteados en muchas ciudades problemas de tránsito verdaderamente insolubles, a no ser que se recurra a expropiaciones y demoliciones costosas que no siempre permiten una solución total y definitiva.

Muchos factores impidieron una renovación inteligente en este sentido, y entre los más graves cabe señalar la falta de una legislación adecuada que permitiese, mediante expropiaciones y nueva distribución de los solares, cambiar el viejo trazado, inadecuado para las exigencias de nuestra época. En efecto, luego de la experiencia de intervencionismo estatal de los últimos años anteriores al conflicto

bélico, todo intento de legislación de este tipo cuenta, por espíritu de reacción, con la oposición sistemática de la opinión pública. Agréguese a esto los problemas jurídicos, muchas veces de complicada y siempre lenta solución, derivados del hecho que muchos propietarios de inmuebles han desaparecido, se han refugiado en otras zonas, o bien los títulos de propiedad están afectados por herencias, sus propietarios se encontraban aún como prisioneros de guerra y mil cuestiones de esta naturaleza creadas por la guerra mundial y la posterior división de Alemania.

Muchas ciudades, poseedoras de una verdadera tradición arquitectónica y de un estilo marcado que les daba un carácter que no dependía únicamente de la existencia de monumentos aislados, plantearon la difícil cuestión de si debían reconstruirse tal cual habían sido, respetando exactamente los planos de los viejos edificios, o bien prescindir de esto y crear algo completamente nuevo. Aun no están cerradas las polémicas que han trascendido, como era natural esperar, el aspecto puramente técnico de los especialistas para convertirse en motivos de controversia popular.

Sólo por la manera como debe reconstruirse un edificio, para citar un ejemplo, como la *Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche,* en Berlín, ha habido discusiones que han imposibilitado hasta hoy día tomar una solución en uno u otro sentido.

Es de imaginar entonces la situación realmente difícil ante la cual se han visto enfrentadas las comisiones de planeamiento, agravada por la desesperante escasez de recursos de todos los municipios en los primeros años de postguerra, que imposibilitaron e hicieron utópico todo cambio substancial.

Es por eso digno de señalar el esfuerzo de algunas ciudades que han logrado cambios apreciables, como Hanover y Hamburgo, para no citar los ejemplos más notables.

Dentro de este panorama suscitó vivo interés la Exposición Internacional de Arquitectura *Hansa Viertel* realizada en Berlín, pues por la importancia de los medios empleados, como la amplitud del barrio, a lo que se agregaba la intervención de los más prominentes arquitectos del mundo, como Le Corbusier,

Alvar Aalto, Walter Gropius, Oscar Niemeyer, etc., era de esperar que tuviera el eco que logró la realizada en Stuttgart en 1927, conocida como *Weisenhof Siedlung*.

Se trataba, esta vez, de un barrio de grandes dimensiones, y a la mayor parte de los arquitectos se les encargó proyectar bloques de viviendas que por su tamaño hablan claramente de la magnitud de los recursos financieros disponibles. Fué necesario superar todos los problemas jurídicos planteados por los antiguos propietarios, movilizar muchas voluntades y conseguir los medios económicos imprescindibles. Sin embargo, se dió escasa importancia al trazado del conjunto, por lo que se produjeron verdaderos conflictos con los arquitectos invitados, como el caso de Le Corbusier, que solicitó se le concediera otra ubicación, fuera del barrio a construir, para su proyecto.

No pararon en esto las dificultades, y el autor, que le tocó ser colaborador del arquitecto Oscar Niemeyer durante el proyecto, recuerda los problemas que hubo que resolver para adaptar un edificio de concepción moderna a las rígidas normas de los reglamentos municipales, de policía, bomberos, etc., de la ciudad de Berlín. Al proyecto primitivo hubo que quitarle varios pisos por exigencia de la compañía que debía proceder a la venta de las viviendas, y esto, junto con parecidos inconvenientes, limitó mucho los propósitos iniciales.

El edificio más destacado del conjunto ha resultado ser la Sala de Congresos para la ciudad de Berlín donada por los norteamericanos, que por la audacia de su estructura y su interesante y bien lograda distribución ha sido objeto de elogiosos comentarios fuera de los límites de Alemania.

Las críticas al *Hansa Viertel* han sido encontradas y hasta se ha llegado a llamarla "ciudad de ayer al anochecer", haciendo burla del nombre dado a la exposición de "ciudad del mañana". No compartimos tan duro juicio, sin por eso dejar de señalar que muchas de las soluciones presentadas no salen en lo esencial de lo ya conocido, por lo cual no ha sido grande el interés que ha suscitado en el extranjero. Pero para Alemania, que se encontraba frente al problema de la vivienda en una actitud de repetir soluciones hechas, por las causas ya señaladas, tiene esta

exposición un significado especial, pues abre las puertas a toda una renovación de los esquemas acostumbrados.

Acontecimientos como esta exposición, que obliga a interesarse a todos los sectores del pueblo en los problemas de la arquitectura, junto con otros más callados, pero no por eso de menor incidencia, como la actividad de muchos arquitectos de destacados méritos, son hechos que provocan, en estos momentos, un cambio de orientación en la arquitectura alemana, limitada en sus posibilidades en los primeros años que siguieron a la guerra, por lo perentorio y dramático de las necesidades a satisfacer y la desesperante escasez de los recursos disponibles.

JOAQUÍN RODRÍGUEZ SAUMELL.

Fig. 1. — Instalación en obra de un silo-cemento.

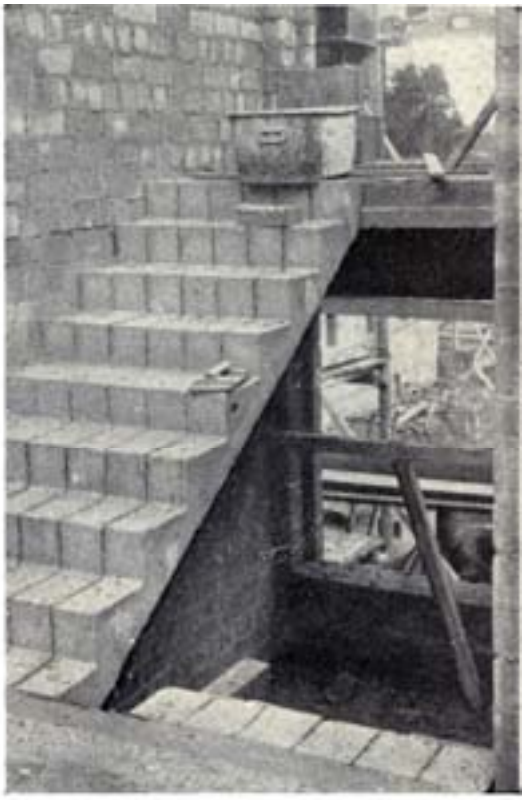

Fig. 2. — Escaleras prefabricadas.

Fig. 3. — Armado de encofrados metálicos.

Fig. 4. — Edificio comercial, en Stuttgart; arquitecto profesor Guthbrot.

Fig. 5. — Aspectos de la destrucción por bombardeo, en Stuttgart.

Fig. 6. — Barrio con la típica arquitectura de postguerra.

Fig. 7. — Maqueta de la Opera de Fulda; arquitecto profesor Hans Scharoun.

LA PINTURA BOLIVIANA DEL SIGLO XIX: LOS PINTORES CHUQUISÁQUEÑOS

La historia de nuestro arte que viene elaborándose desde poco tiempo atrás, y que sin embargo ya cuenta con valiosos trabajos en algunas de sus ramas, ha sido enriquecida últimamente con una publicación de los eruditos investigadores Mesa y Gisbert, sobre la pintura virreinal [1].

Por nuestra parte, continuando con el estudio de la pintura republicana, mediante artículos sueltos, ampliamos hoy un trabajo anterior[2], con nuevos e interesantes datos conocidos en un último viaje realizado a la capital.

La ciudad de Sucre como morada de intelectuales y artistas, fué medio propicio para el desarrollo del arte republicano, especialmente de la pintura, que por su calidad y cantidad, hace de Chuquisaca uno de los centros más importantes de Bolivia.

Los pintores chuquisaqueños del siglo pasado, al igual que sus contemporáneos de toda la república, se dedicaron con preferencia a la pintura religiosa y al retrato; sólo excepcionalmente pintan otros temas.

Es notorio que la pintura religiosa contaba en Sucre con mayor número de cultores que en otras ciudades; lo cual quedaría explicado si se tiene en cuenta su tradicional fervor católico. El estilo predominante es el barroco, sustituido posteriormente por la corriente neoclásica.

El retrato, que encontró su estímulo en el exaltado sentimiento patriótico, alcanzó gran difusión, no obstante conocerse ya el sistema fotográfico, introducido a Bolivia en 1856, durante el gobierno del General Córdova[3]. En su composición sigue las corrientes europeas, recibiendo mayor influencia de la pintura francesa.

---

[1] JOSÉ DE MESA y T. GISBERT: Holguín y la Pintura Altoperuana del Virreinato; La Paz, 1956.
[2] MARIO CHACÓN TORRES: *La Pintura Boliviana del siglo XIX.*
[3] VÍCTOR SANTA CRUZ: *Algunos actos de la administración del Presidente Córdova;* Khana, Nros. 17 y 18, La Paz, 1956.

Al estudiar la pintura boliviana del siglo pasado, hay que considerar la supervivencia de pintores virreinales, que continuaron trabajando durante las primeras décadas de la república. Tal es el caso del potosino Mariano Osorio y Balcera, que habiendo firmado en 1798 una de sus primeras obras, en 1841 todavía estaba retocando una imagen para la Recoleta de Sucre.

La imagen es una magnífica talla del Señor de la Columna, esculpida por Diego Quispe Curo. En la peana puede leerse: *Didacus Quispe Curo. Me fecit anno 1657 aprilis 1º - Et Primo Perfectus a Marianno Osorio i Balcera, Anno Dñi. 1 febrarii 1841. - Domine Misere Nobis.*

La inscripción nos da el nombre cierto del autor de *Santa Fortunata* del Museo de la Moneda y, del *Camino al Calvario y Taller de San José,* pintados sobre una tabla que descubrimos en Potosí [4], documentándonos así sobre la existencia de uno de los primeros pintores de la República.

Aparte de Balcera, entre los pintores republicanos que trabajaron en Sucre, podemos señalar a los siguientes:

ANTONIO VILLAVICENCIO

Por un interesante documento[5], la autorización de pasaporte fechada en París el 21 de febrero de 1856, consta que el pintor Antonio Villavicencio, era natural de Chuquisaca y contaba entonces con 34 años de edad, lo cual indica que nació en 1822. Su viaje a Francia, según se nos informó, había sido realizado gracias a la colaboración del gobierno de Bolivia.

Gran parte de las telas de este pintor se hallan bien conservadas, en poder de distinguidas familias chuquisaqueñas[6], careciendo casi todas de fecha.

Posiblemente de la misma época del retrato ecuestre del General Ballivian,

---

[4] JOSÉ DE MESA y T. GISBERT: en obra citada, hacen referencia a estas pinturas *y* publican la de Santa Fortunata.
[5] El documento está en poder del Dr. Castro Pinto, quién tuvo la amabilidad demostrárnoslo.
[6] Pertenecen a los doctores Miguel y Luis Castro Pinto, y al Sr. Daniel Castro Pinto e hija.

fechado en 1844 y que actualmente está en el salón municipal de la ciudad de La Paz[7], sea *La muerte de Sucre,* composición de gran expresión dramática.

Pero indudablemente, el mayor aporte de Villavicencio a la iconografía histórica, es su galería de Presidentes de Bolivia, que no obstante estar incompleta, la consideramos como la más importante en su género, dada la máxima calidad de la obra.

De los nueve retratos que se conservan, el de Blanco, por algunos detalles, parece no estar concluido. Los de Belzu, Córdova, Achá y Adolfo Ballivian, ajustados fielmente a los modelos, son de una gran naturalidad; en cambio el de Sucre, aunque imponente, es un tanto convencional.

Todos los retratos tienen un marcado carácter individual, mas donde el autor muestra mejor su capacidad de aventajado retratista, es en los lienzos de José Ballivian, Linares y Frías.

Relacionado con la serie presidencial, está el retrato del Dr. José María Serrano, que tal vez sea el único auténtico de todos los conocidos. Entre otros retratos tenemos el de la esposa del pintor, doña Matilde Barrientos, y del Arzobispo Pedro Puch; este último es de un realismo extraordinario.

Durante su estada en Francia, pudo admirar directamente las obras de los más famosos pintores franceses: David, Gros, Ingres, Delacroix, Corot, etc., haciendo bellas copias de retratos, estampas religiosas, paisajes, batallas y otras composiciones interesantísimas.

Merecen especial mención sus deliciosas miniaturas de bustos de mujeres, y dos pequeños retratos (uno de ellos del vencedor de Ingavi) pintados sobre placas de marfil.

Finalmente, tenemos que identificar como obra de Villavicencio, la serie de cuadros sobre la batalla de Ingavi, *mandados litografiar por un boliviano,* en la imprenta Lemercier de París. Estas composiciones tienen junto a su mérito artístico un inapreciable valor histórico.

---

[7] La transcripción de la firma de este cuadro, la debemos a la gentileza de los esposos Mesa Gisbert.

De retorno a la patria, se radicó en la ciudad de Cochabamba donde, rodeado de prestigio, seguía pintando. El retrato de Melgarejo[8], firmado allí en 1866, es otro de los óleos que indica la plena madurez a que llegó el artista.
En posterior ocasión publicaremos un trabajo amplio, dedicado especialmente a este gran maestro de la pintura boliviana.

FAUSTINO PEREIRA

Otro buen pintor chuquisaqueño del siglo pasado, fué Faustino Pereira, que en el año de 1838 pintaba para la capilla del Seminario de San Cristóbal la galería de Doctores de la Iglesia.

En seis grandes medallones están representados los más ilustres personajes de la filosofía cristiana: San Jerónimo, que vuelto hacia el espectador, tiene sobre la mesa los libros de estudio y los instrumentos de mortificación.

San Ambrosio, de rostro severo, se halla hojeando un libro; al fondo se extiende una gran cortina.

San Agustín, con la mano sobre el pecho, permanece en mística contemplación.

El Papa San Gregorio con su vestimenta pontificia, está escuchando lo que le dicta el Espíritu Santo.

San Buenaventura lee con atención un escrito que está encima de la mesa, y a sus pies se ve a un angelito que sostiene el bonete cardenalicio.

El Doctor Angélico, en elegante postura, expresa en su rostro humilde complacencia, al ser favorecido con la iluminación divina.

En toda la obra hay predominio del color sobre el dibujo, y un fuerte claroscuro en la composición; los defectos de detalle que se notan, no desmerecen mayormente el trabajo de conjunto.

[8] El retrato actualmente se conserva en el Museo de la Moneda.

Pasando por alto algunas copias y repintes, nos encontramos frente a una pintura de influencia neoclásica; se trata de una Dolorosa firmada en 1859, perteneciente a Santa Rita. En el Museo Charcas, existe una réplica sin firma de esta obra y en mejor estado de conservación.

MANUEL PEREIRA

Creemos que Manuel Pereira era descendiente de Faustino, tanto por el apellido que lleva, como por el tiempo y lugar en que trabaja.

Su primera obra que conocemos, firmada en 1867, es el retrato de Monseñor José Antonio de San Alberto[9], copiado del existente en la galería de Prelados de la Catedral metropolitana.

Posteriormente y por encargo del padre Leandro Araos, pintó en 1873 un San Benito de Palermo, para la Recoleta. El santo negro lleva en los brazos al Niño Jesús, mientras un ángel desciende del cielo a coronarle de flores.

Cuando Manuel Pereira llegó a Potosí, durante su corta permanencia en la ciudad, ejecutó varios retratos[10]. El último que hemos identificado es el del doctor Angel Garrón, fechado en 1882; obra de un evidente desacierto.

Nuevamente en Sucre, pinta para el convento de San Felipe, un arcaizante retrato del padre Manuel Padín y, en 1888 copia, para el mismo lugar, el cuadro de San Felipe, que Monseñor Taborga atribuye al pintor virreinal Manuel Oquendo[11].

Por todas sus obras conocidas, tanto las mencionadas aquí como las que existen en Potosí y La Paz[12], ya podemos formar un juicio sobre el autor, a quien tendremos que calificar de pintor mediocre y desafortunado retratista.

Desconoce por completo las cualidades de los pigmentos y tiene un dibujo duro en extremo. Contrasta con la destacada figura de Faustino, de quien heredaría

---

[9] La referida copia está en uno de los corredores de San Felipe.
[10] M. Chacón Torres, artículo citado.
[11] LUIS PAZ: *Estudios Históricos de Monseñor Miguel de los Santos Taborga;* Sucre, 1908.
[12] Ver catálogo de la *Exposición Iconográfica de Personajes,* realizada en La Paz, en octubre de 1956.

la afición por la pintura sin heredar su gusto.

FELIPE MONTOYA

El pintor Felipe Montoya, es otro de los artistas cuyo nombre permaneció hasta ahora completamente ignorado.

En el Museo de la Catedral cuelgan dos telas pintadas sobre hojalata, pertenecientes a Montoya; la una representa a San Pedro arrepentido, con el rostro bañado en lágrimas; la firma que lleva en un ángulo, ha sido doblada para que la lata pueda caber en el marco.

La otra pintura pensamos que sería San Pablo, pero en una de las réplicas de la misma, el autor ha puesto el nombre de San Mateo. La réplica a que hacemos referencia está firmada en 1856 y se encuentra en el Museo Charcas.

El santo, que se halla leyendo un libro, tiene la cabeza raramente conformada; llama la atención la parte occipital, por la división vertical marcada que presenta.

En el convento de la Recoleta, hemos visto una nueva réplica de esta pintura; es un lienzo más grande, y aunque no está firmado, sin duda es del mismo autor. Aquí se ha corregido ya el defectuoso cráneo, lográndose una mejor composición de conjunto.

SATURNINO PÓRCEL

Al hablar de la pintura potosina[13], ya nos ocupamos de Saturnino Pórcel, porque éste llegó a radicarse en Potosí.

Aparte de sus obras realizadas en la Villa Imperial, y que alcanzan gran porcentaje, entre las que se encuentran en Sucre podemos citar las siguientes: en primer lugar, los retratos de Simón Bolivar, uno de los cuales (propiedad de la Sociedad

[13] MARIO CHACÓN TORRES: *La Pintura Potosina del siglo XIX. Juan de la Cruz Tapia y Saturnino Pórcel;* Khana, Nros. 19 y 20, La Paz, 1956.

Geográfica), está pintado en 1888 como un *homenaje del coronel Miguel Aguirre*. El Libertador, con los brazos cruzados, mantiene erguida la cabeza; en la amplia iconografía bolivariana este retrato presenta interés por su misma sencillez de ejecución.

El retrato es réplica de otro también firmado por Pórcel, tres años antes y que pertenece al colegio de Teresianas. Una última copia del mismo se encuentra en el salón municipal.

También en la Honorable Alcaldía, cuelgan dos óleos muy buenos; son los retratos de Bernardo Monteagudo y Juana Azurduy de Padilla.
El de Monteagudo lleva la firma y una fecha confusa; el otro, ya publicado en la cubierta de un magnífico estudio biográfico de la heroína[14], muestra bastante logrado el rostro de la Teniente Coronel de Milicias.

MANUEL MARÍA PÓRCEL

En nuestras últimas investigaciones realizadas en Sucre, hemos podido constatar la existencia de otro pintor Pórcel, llamado Manuel María; estrictamente contemporáneo de Saturnino y acaso hermano suyo.

Debido a ello, los cuadros que van firmados solamente con el apellido y que hasta ahora eran identificados como de un solo autor, deberán ser cuidadosamente analizados, para poder establecer a cuál de los Pórcel pertenecen.

Cronológicamente, la primera obra de Manuel María Pórcel, sería la Virgen con el Niño, fechada en 1852; pintura de vivo colorido y grata composición, que nos hace pensar que se trata de una simple copia. El lienzo es propiedad de la Recoleta.

Una buena pintura en hojalata, firmada en 1855, que se conserva en el Museo de la Catedral, es San Pedro meditando; de esta obra acabada existen réplicas en

[14] JOAQUÍN GANTIER: *Doña Juana Azurduy de Padilla;* Buenos Aires, 1946.

Potosí[15].

En una de las celdas de San Felipe, hay una Virgen que, repintada, resultó ser la de Guadalupe de México; lleva la siguiente inscripción: *La ha reformado Manuel María Pórcel a su devoción. 1857*. El repinte del cuadro es bastante torpe.

Entre las obras de firma incompleta atribuibles a Manuel María, tendríamos por de pronto dos: Nuestra Señora de la Paz[16], fechada en 1858, copia de un cobre virreinal de la Catedral, y una elegante Dolorosa, sin fecha, que por el academicismo que acusa, bien podemos creer que sea posterior a la primera.

Una última tela firmada por Manuel María Pórcel, es el retrato de Antonio José de Sucre, del año de 1887. Hace par con el Bolívar de Saturnino, y tal vez sea el mejor de los retratos hechos por este pintor.

Sobre Manuel María Pórcel anotaremos, que si bien no tiene el dominio de técnica que posee Saturnino, demuestra por su parte cierta capacidad como colorista.

MELCHOR MARÍA MERCADO

Uno de los pocos acuarelistas del siglo pasado fué Melchor María Mercado, autor de un interesante álbum inédito, existente en la Biblioteca Nacional. Contiene dicho álbum numerosas acuarelas pintadas en distintos lugares de Bolivia y algunos del Perú; las primeras datan de 1841 y las últimas de 1868.

El trabajo está dedicado a la memoria del Mariscal Sucre, cuya acción libertadora sirve de tema para una composición alegórica de la segunda página.

Los primeros dibujos están hechos en Santa Cruz en 1841, y son unos arrieros, mujeres orientales, músicos indígenas, etc. Nueve años después pinta en Potosí, luego en Cochabamba, Oruro y La Paz.

De nuevo en el oriente desde julio de 1859, dibuja en los departamentos de

[15] La que pertenece al Museo de la Moneda, fué identificada como obra de Pórcel, por don Armando Alba.
[16] Pintura existente en la sacristía de Santa Clara.

Santa Cruz y del Beni; son interesantes las láminas de estos lugares, especialmente las tituladas *Bororós de gran gala y Asalto del tigre a mi canoa.*

Los apuntes que corresponden a 1868, fueron tomados en algunos puntos del departamento de La Paz, como Viacha y Sorata; otros en Tacna y Arica, del Perú.

En general, se trata de dibujos rápidos, tomados del natural con fidelidad y no escaso gusto; hay varias páginas muy acertadas. El acuarelista, más dedicado al dibujo de las distintas clases de pobladores (principalmente mestizos e indígenas), no se preocupa mucho por el paisaje y descuida por completo la flora y la fauna.

En el variado álbum no faltan las caricaturas, y aunque ellas son pocas, indican cierta habilidad en el dibujante, para las composiciones jocosas. *Arando al revés* es un dibujo de esta clase; dos hombres tiran el arado dirigidos por un buey.

La obra de Mercado, el pintor viajero, es la continuación de la labor realizada en las expediciones extranjeras que llegaron a nuestro territorio, tales como las de Edmond Temple y Alcide d'Orbigny.

El interés artístico que presentan las expediciones, radica principalmente en que desde entonces, comienza por verse la tierra y sus pobladores, como sujetos de valor estético, con lo que el arte adquiere recién su espíritu nacional. Así lo han comprendido los críticos al referirse a trabajos similares ejecutados en otros lugares del continente[17].

Los modestos dibujos de nuestro artista, figuras sueltas sin paisajes de fondo, composiciones sencillas sin arbitrariedad alguna, tienen gran mérito como documentos iconográficos del pasado boliviano, ya que nos ilustran sobre diversos aspectos de la vida nacional.

En la Recoleta hemos encontrado una tosca pintura en hojalata con el rostro de Cristo, firmada Por Mercado en 1864.

[17] GABRIEL GIRALDO JARAMILLO: *Pinacotecas Bogotanas.;* Bogotá, 1956.

OTROS PINTORES

Como últimos datos sobre la pintura republicana del siglo pasado, mencionaremos algunos nombres más de pintores chuquisaqueños, y las obras recientemente identificadas en la capital, pertenecientes a otros artistas.

De Francisco Saavedra, el único óleo que hemos encontrado es San Alfonso María de Ligorio; se halla en uno de los corredores del Seminario San Cristóbal; fué pintado *a devoción del presbítero D.D. Leandra Araos* en 1872. El ilustre teólogo pintado de cuerpo entero y de tamaño natural, no está exento de errores y deficiencias.

Otro dato sobre Saavedra es el libro titulado *Cartas Mejicanas* del Arzobispo Moxó y Francolí, editado en Génova en 1837; contiene láminas copiadas en Chuquisaca por dicho pintor, de los dibujos de R. Ximeno, hechos para el original, que fué escrito en 1805 en México[18].

Un dibujante aún no bien identificado, es el autor del pequeño retrato del R. P. Fray Andrés Herrero, que firma así: C. *Seguí - Fecit en 1836*. Delicado dibujo hecho a pluma, que se conserva en la Recoleta.

Cuando Isaac Gorostiaga estuvo en Sucre, hizo en 1882 el retrato de Monseñor Pedro Puch; este retrato, de escaso mérito artístico, pertenece a la Catedral[19].

Del pintor potosino Juan de la Cruz Tapia, existe en la Recoleta de Sucre un San Francisco de Paula, fechado en 1871.

Del paceño Mariano Florentino Olivares, en el Museo Charcas hay una copia de composición campestre, firmada en Oruro en el año de 1900.

De José García Mesa, cuelga en el salón municipal un lienzo *tomado de fotografía,* en París, en 1889; es una vista panorámica de la ciudad de Sucre. El retrato del Arzobispo Miguel de los Santos Taborga, también es obra suya; pero ambas telas son muy inferiores a las que luego produjo este distinguido artista cochabambino.

---

[18] Ambos ejemplares pertenecen a la Biblioteca Nacional de Sucre y fué su Director el Dr. Mendoza, quién nos los enseñó.

[19] Don Luis Subieta Sagárnaga nos hizo conocer el nombre completo del artista, que en sus obras firma simplemente Gorostiaga.

La pintura popular cuenta entre sus representantes chuquisaqueños con Peñaranda, que en 1855 hace un retrato de Pío IX; con Marañón, que dos años después pinta una Sagrada Familia, y con Zorrilla, que firma un San Mauricio Mártir en 1864. Estas pinturas están en la Recoleta, Santa Teresa y Museo Charcas, respectivamente.

Conviene, a manera de información complementaria, citar dos obras de pincel extranjero; se trata de los retratos de cuerpo entero de los Libertadores Bolívar y Sucre, firmados por el pintor ecuatoriano Rafael Salas, en Quito, el año de 1894. Oleos excelentes que, lamentablemente, fueron repintados por un tal Salguero; ambos cuelgan en el salón de la Prefectura.

Estas últimas identificaciones, unidas a los retratos bolivarianos ya publicados de José Gil de Castro y Francis Martín Drexel[20], dan mayor valor a la iconografía extranjera de los Padres de la Patria, que, dispersa en distintas ciudades de la república, influyó grandemente sobre nuestra pintura.

MARIO CHACÓN TORRES.

Agradecimientos

Hacemos pública nuestra gratitud hacia todas las personas que nos ayudaron en nuestra labor; especialmente al distinguido historiador chuquisaqueño don Gunnar Mendoza L.

Igualmente, agradecemos a la Dirección del Instituto de Investigaciones Artísticas de la Universidad de San Andrés y al doctor Cecilio Abela por las fotografías que ilustran el presente artículo.

[20] El pintor peruano Joaquín Ugarte *y* Ugarte identificó en 1953 la firma de Drexel.

Fig. 1. — Saturnino Pórcel, San Pedro, colección particular, Potosí. Foto Mesa.

Fig. 2. — Felipe Montoya, Evangelista, museo Charcas, Sucre. Foto Abela.

Fig. 3. — Melchor M. Mercado, vista de Sorata; álbum en la Biblioteca Nacional, Sucre. Foto Abela.

Fig. 4. — Melchor M. Mercado, asalto del tigre a mi canoa; álbum en la Biblioteca Nacional, Sucre. Foto Abela.

ARQUITECTURA COLONIAL SANTAFECINA

CON estas palabras: ...*el calor que yo puse en decir que abriésemos puertas a la tierra y que no estuviésemos cerrados que se presumía que queríamos usurpar la tierra a Vuestra Alteza: y dije que ponía mi vida y hacienda para servir en esto a Vuestra Alteza. Y ansí vine y fundé esta ciudad de Santa-Fé, a mi costa*[1] (que habrían de alcanzar luego valor de profecía histórica), comunicaba don Juan de Garay al rey Felipe II el cumplimiento de la misión que le encomendara el adelantado Juan Ortiz de Zárate, acontecimiento que tuvo lugar *en esta probincia de calchines y macoretas,* el domingo 15 de noviembre de 1573. En las proximidades del *río de los Quiloazas*[2] levantó aquel grupo de *mancebos de la tierra* la imprescindible empalizada de palo a pique y unos rústicos ranchos de barro quinchado, faena en la que se destacó el portugués Antonio Tomás, primer alarife improvisado cuyo nombre se vincula así a la naciente ciudad.

Como en todas las poblaciones de fundación hispana, la primera preocupación fué erigir rollo y picota, y luego construir una capilla donde oficiar misa: *otro si en la traça desta ciudad tengo señalados dos solares para yglesia mayor la qual nombro la abocacion de todos los santos,* dice el Acta. Sabemos que desde los primeros años contó Santa Fe con sacerdote, pues en la carta citada más arriba relata Garay cómo para la cuaresma de 1581 bajó desde dicho pueblo Fr. Francisco de Aroca, con más de ochenta años de edad, quien confesó y dió la comunión a todos los vecinos de Buenos Aires, *y luego se volvió a su ciudad.*

El Padre Lozano refiere que en 1596 vino desde la Asunción el Padre Juan Romero, Rector de los Jesuitas, a quien *llevaron a hospedar en una de las mejores casas,*

---

[1] Carta de Juan de Garay al rey Felipe II, fechada en Santa Fe a 20 de abril de 1582. Archivo de Indias, 74-4-26. Reproducida en Anales de la Biblioteca, tomo X.

[2] P. NICOLÁS DEL TECHO: *Historia de la Provincia del Paraguay,* Madrid, 1897.

calle en medio del convento del seráfico Padre San Francisco[3]. Es decir, que para esa época contaba Santa Fe con un cenobio de franciscanos, fundado por Fr. Juan de Rivadeneira, el mismo que ayudado por Fr. Antonio Picón celebró la misa que presidió a la fundación de la ciudad de la Santísima Trinidad en el puerto de Santa María de Buenos Aires. Cabe de paso anotar que a Rivadeneira se deben las fundaciones franciscanas de Buenos Aires, Santa Fe, Santiago del Estero, Salta, Córdoba y San Miguel del Tucumán.

Como resultado de innumerables gestiones y pedidos vecinales, en septiembre de 1609 llegaron a Santa Fe el Padre Francisco del Valle y el Hermano Juan de Sigordia, jesuitas ambos[4], quienes tres meses después se aplicaron con entusiasmo a la obra de levantar su templo. Merece transcribirse lo que a este respecto cuenta el Padre Lozano: *Concurrieron los vecinos para la fábrica de la iglesia y casa nuestra con varias limosnas; pero quien principalmente hacía la costa, era el famoso Hernandarias de Saavedra, que tenía sus principales haciendas en Santa-Fé; y como en Buenos Aires se señaló en dar fomento a nuestra fábrica, con igual piedad y mayor liberalidad se esmeró en favorecerla en Santa-Fé, que miraba como patria, por estar allí como avecindado; y no contento con hacer el principal gasto, asistía personalmente como celoso sobrestante, y echaba muchas veces del azadón o de la espuerta, para acarrear la tierra, ayudándole a veces por orden suya, en este humilde ministerio, sus hijas, doncellas honestísimas, con tanto aprecio de poder servir al Señor en la fábrica de su templo, que estimaba más ser peón de esta obra que haber sido gobernador cuatro veces de la provincia.* Ocho meses después, el 31 de julio de 1610, se inauguraba solemnemente la iglesia de la Compañía.

Como lo hace notar el Padre Guillermo Furlong en su obra "Glorias Santafecinas", debió ser una capilla provisoria, de modestas proporciones, puesto que el propio Lozano refiere, páginas más adelante de lo transcripto, que en 1612 el Padre Valle estaba *ocupado en edificar con mucho empeño nueva iglesia en un buen sitio de la plaza.* Pero lo cierto es que en 1610 se concluyó el templo primitivo, dato importante por lo que más adelante se verá.

---

[3] PEDRO LOZANO: *Historia de la Compañía de Jesús en el Paraguay,* Madrid, 1755.
[4] G. FURLONG S. J.: *Glorias Santafecinas,* Buenos Aires, 1929.

En esos mismos años llegaron los mercedarios, según se deduce de una carta de Hernandarias al Rey, en la que dice que *los religiosos de la Merced van continuando las fundaciones de sus conventos como lo han hecho agora en la ciudad de Santa-Fé de esta provincia*[5]. Pocos años antes habíanse establecido los dominicos, pues por otra carta del mismo Hernandarias, fechada 5 de abril de 1604, tenemos noticia que *del orden de sancto domingo se an començado a edificar de poco tiempo a esta parte dos conventos el uno en la ciudad de santa Fe y otro en esta.*

El emplazamiento escogido por Garay estaba expuesto a las frecuentes inundaciones del río Paraná, y no ofrecía suficientes reparos naturales contra las acechanzas de los indios que repetidamente asolaban la región. Casi un siglo de vida llevaba la ciudad, cuando debieron sus habitantes trasladarse a mejor sitio. Abandonaron el barranco de los Quiloazas, y eligieron un lugar situado doce leguas más al sud, entre los ríos Paraná y Salado, y la laguna de Guadalupe. El traslado comenzó en 1660, con ayuda *de los indios guaraníes doctrinados por los jesuítas,* según dice Lozano, aunque se fijó como fecha oficial el 16 de mayo de 1661. La nueva ciudad se denominó Santa Fe de la Vera Cruz, para diferenciarla de Santa Fe de Cayastá o Santa Fe vieja.

En el nuevo reparto de solares, se reservaron lotes frente a la Plaza Mayor para las casas del Cabildo, la Matriz y la Compañía, en tanto que los franciscanos se situaron una cuadra más hacia el sud, beneficiándose con cuatro manzanas de terreno. Algo más alejados quedaron los mercedarios y dominicos.

Recomenzóse el proceso de la edificación de la ciudad. Lógicamente la iglesia mayor debió ocupar las primeras atenciones del vecindario, aunque resultó harto deficiente, puesto que en una *Relación de las fundaciones* del año 1734 se dice que *la matriz era de tierra y arruinada la edificaron de nuevo de tres naves, siendo un ejemplo singular que las señoras iban a llevar los materiales, ellas y sus esclavos.* De un informe presentado por el maestro Vicente Troncoso a la Junta de Temporalidades parece deducirse que la nueva matriz también era de adobe o de tierra apisonada, aparte de

[5] Carta de Hernandarias al rey, fechada 28 de julio de 1616. Archivo de Indias, 74-6-2.

encontrarse ya en 1767 en malas condiciones. Pocos años más tarde, en 1774, su ruina era tal que se la desocupó, habilitándose como Matriz la iglesia de los jesuitas expulsos. La vieja iglesia parroquial fué abandonada, hasta que en épocas ya postcoloniales se comenzó la actual, que escapa a los límites de este estudio, puesto que se la concluyó en 1834.

El templo de la Inmaculada o de los jesuitas es el más viejo de los subsistentes en Santa Fe, pues fué iniciado en 1660, al año mismo del traslado de la ciudad. En una lápida empotrada en su fachada se podía ver hasta hace pocos años la fecha *1610,* pero esa inscripción es la correspondiente a la iglesia vieja de Cayastá, habiéndose transferido la piedra al nuevo templo.

La obra jesuítica fué larga y azarosa. Una epidemia diezmó al año siguiente de su iniciación a los indios y negros que en ella trabajaban. Es necesario llegar a 1696 para que los progresos se hagan notar, gracias al dinamismo del Padre Alonso del Castillo, que dedicó todos sus empeños a la obra. Un Memorial del Padre Provincial Blas de Silva nos informa con cierta minucia del estado de la construcción en 1708, pues dice que *acabada la torre y contra sacristía, se podrá empezar el corredor de la iglesia. Ha parecido necesario el que quanta antes se trabaje en dicho corredor así por la incomodidad que tienen los sujetos para ir a la iglesia y a los confesionarios como por la seguridad de la pared. Habiéndose de perfeccionar la obra de los almacenes y aposentos, será forzoso el derribar el refectorio que ahora sirve, y porque en la planta aprobada está el refectorio inmediato a los aposentos de misiones queda encargado el Padre Procurador Sebastián Pimentel de procurar levantar y perfeccionar el refectorio acabando la obra que tiene entre manos lo mejor que pudiese y cuanto antes sin atraso de las obras precisas en el colegio*[6].

¿Quién fué el autor de esa *planta aprobada* de que habla el Padre Silva? Ningún documento arroja luz sobre esto; el único arquitecto con que contaba entonces la Compañía era el Hermano Juan Kraus, alemán, llegado al país en 1699, pero aparte de estar ocupado en las obras del Colegio de Buenos Aires, es evidente que el modesto trazado santafecino muestra mano menos competente que la del autor de

[6] Archivo General de la Nación. Compañía de Jesús, 1708. Citado por el P. Furlong en su obra *Glorias Santafecinas.*

San Ignacio.

En julio 22 de 1718 el Padre Juan Bautista Zea disponía, entre otras cosas, lo siguiente: *La torre que cae al lado de la portería principal le falta mucho todavía y váyase previniendo los materiales al maestro que la ha de proseguir para que se pueda acabar más presto. Póngase todo empeño en que cuanto antes se ponga puerta al cementerio nuevo que se ha hecho al lado de la iglesia, que cae hacia la calle...* Este cementerio ocupaba el sitio donde hoy está la nave lateral izquierda, y subsistió hasta comienzos de este siglo; el templo primitivo sólo tuvo una nave, hasta que hace pocos años se le agregaron las colaterales. En cuanto a la torre derecha, se la concluyó por 1755, pues en una carta del Padre Miguel de Cea conservada en el Archivo General de la Nación, dice que estaba ocupado en su terminación. La torre izquierda quedó siempre inconclusa.

Y llegamos al aspecto más interesante del templo: su techo. A comienzos del siglo XVIII ya estaba habilitado el edificio, pero su techumbre era tan deficiente que se llovía y amenazaba desplomarse. En la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional se conserva, bajo el número 62, un precioso libro de *Consultas desde 1731 hasta 1747,* en donde leemos lo que sigue:

Año 1734. — Habiéndose empezado la Visita del Colegio de Santa-Fé el día 26 de enero, el día 28 hubo la 1ª consulta. Sólo se resolvió en que era necesario se atendiese al reparo de la iglesia que amenazaba ruina en el techo, para lo cual era preciso viniese de Córdoba el H. Bianchi (o Blanqui), *por ver si eran capaces las paredes de echarse bóveda de cal y ladrillo, y en caso de serlo, que el P. Rector se previniese de materiales para echarla a su tiempo, para que volvería otra vez de Córdoba dicho Hermano.* Diez años antes de esto el Provincial Luis de la Roca había ordenado que se acopiasen materiales *para acabar la torre hasta que venga el Hermano Prímoli,* pero ninguno de los dos célebres arquitectos jesuitas pasó a Santa Fe, como tampoco lo hizo el Hermano Coadjutor José Schmidt, cuya concurrencia se pidió hacia 1740 para arreglar el techo. Como en 1748 el Padre Querini dispuso arbitrar medios para asegurar la cubierta cuya ruina era inminente, y en la época de la expulsión consta que tenía ya la nueva, queda fijada entre ambas fechas la construcción de la curiosa bóveda de algarrobo.

Tres templos jesuíticos argentinos tenían sus techos construidos en idéntica forma: los de Córdoba, Santa Fe y Salta. El primero fué hecho por el Hermano Felipe Lemer, de quien dicen las Cartas Anuas de 1671, año de su fallecimiento, que *era belga y había ejercido con maestría en los astilleros de Bélgica el oficio de constructor naval: de donde había pasado a trabajar también en los astilleros de Inglaterra, Portugal y Brasil.* Ingresado a la Compañía de Jesús, se dedicó a la tarea de abovedar el templo cordobés, trabajo en el que empleó doce años. La forma de ensamblar las maderas, como si fuesen cuadernas, su distribución, y hasta la coincidencia de ser cuadrado el cimborrio de ambos templos, hízome suponer en anteriores escritos que el Hermano Lemer hubiera actuado también en Santa Fe, pero por la fecha de su fallecimiento y los datos aportados por el Padre Furlong, más lo que aquí doy a conocer, debe descartarse tal posibilidad. Ello no obsta para señalar la existencia de una verdadera modalidad, cuya similitud puede comprobarse comparando mi croquis publicado en la revista "Lassa", de agosto de 1939, con los del templo cordobés publicados por el arquitecto Hary y el Padre Grenón en la Revista de Arquitectura, de julio-agosto de 1917. El hermoso techo santafecino fué demolido parcialmente por amenazar ruina a fines de 1936, conservándoselo tan sólo en el presbiterio y brazos del crucero.

Casi tan viejo como la Inmaculada y más hermoso es el templo de San Francisco. Fué comenzado pocos años después del traslado de la ciudad, en 1680 según reza una piedra empotrada sobre la portada principal, entre otras dos que reproducen el escudo franciscano y la cruz de Calatrava. Sus muros están hechos de tierra apisonada, con un curioso procedimiento indígena cuyo conocimiento debemos al misionero jesuita Florian Paucke, quien lo describe en un manuscrito suyo que se conserva en el monasterio cisterciense de Zweetl, en Austria[7]. Un curioso grabado del propio Paucke acompaña el texto; su epígrafe dice textualmente:

Como *se levantan los muros de un edificio con tierra apisonada* (Wieman die Mauern

[7] Dado a conocer por el P. Furlong en su *Iconografía Colonial Rioplatense,* Buenos Aires, 1936, y posteriormente en otra obra suya, *Entre los mocobíes de Santa Fe,* Buenos Aires, 1937.

eines Gebäudes von gestampfter Erde aufführt). Consiste ese sistema en hacer un verdadero encofrado de madera, dentro del cual se echa la tierra previamente zarandeada y mezclada con bosta, 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, entre ellas la de Leiva, que estudiaremos más adelante. Este sistema no es otro que el conocido tapial tan usado por los musulmanes del norte africano y España.

Hasta fines del siglo pasado conservó San Francisco su primitiva estructura, torre y galería adosada al costado oeste. Es interesante observar en el templo seráfico, antes de su reforma, la persistencia de formas de origen hispano, que luego se reparten por América; me refiero al techo que avanza sobre la fachada con el trapecio de su alfarje, formando el porche bajo el cual se guarece la portada. Esta característica alcanza extraordinaria difusión, pues aparece en los Estados Unidos (misión californiana de Dolores, en San Francisco), Colombia (capilla de El Overo, en Paila, y de San Antonio, en Cali, ambas en el valle del Cauca), en Perú (iglesia de Maras, cerca del Cuzco, y balcón de Herodes en la misma ciudad, templo de Urubamba), Bolivia (iglesia de la Merced en Potosí), y finalmente en la Argentina (capilla de Yavi, iglesia de San Francisco de Jujuy antes de la reforma de 1872, iglesia del Señor de los Milagros en Piedra Blanca, Catamarca, etc.). Es la variante modesta, de técnica lignaria, de aquella otra manera de formar el porche que consiste en prolongar al exterior el cañón de la nave en las iglesias abovedadas, de modo que la portada se cobije bajo un gran arco adovelado. Cuando las iglesias están techadas con alfarje, el porche es un simple alero formado por la prolongación de la cubierta a dos aguas; si están cubiertas con bóveda, ésta avanza sobre la fachada abrigando con su semicírculo de piedra el acceso principal. Modalidad hispana ésta también, cuyo origen se remonta al gótico (iglesia de la Oliva, en Navarra), multiplicándose en la época barroca (Catedral de Granada, Santa Engracia de Zaragoza), y pasando a América (iglesias de Puno, Pomata y

Zepita en el Perú; de San Lorenzo y de los Bethlemitas en Potosí; de Santo Domingo, el Carmen, San Sebastián y San Pedro en La Paz; capilla de Candonga en Córdoba, de Nuestra Señora del Rosario y Carrera de los Agüero, estas últimas en el Departamento de Piedra Blanca, en Catamarca, etc.).

La primitiva torre de San Francisco quedaba casi totalmente separada del templo, con su escalera exterior, y la techumbre de la galería adosada estaba soportada por pies derechos con zapatas de madera, forma a la que nos referiremos más adelante. Al igual que en el templo jesuítico, lo más interesante de San Francisco es su techo. No se trata aquí de bóveda de tipo naval, como en la Inmaculada, sino de un alfarje de *pares y nudillos,* íntegramente hecho en cedro de procedencia fluvial, y en cuya ensambladura no ha entrado un solo clavo o pieza de hierro. La impresión de conjunto recuerda notablemente los alfarjes mudéjares, con su *harneruelo y* la doble viga inferior de cada armadura apoyando sobre gruesos canecillos. Pero la manera tosca e ingenua con que ha sido hecho, y la simplicidad de los ornatos delatan de inmediato la mano de obra indígena, vinculando este curioso techo con los de las capillas de Catca, en Paucartambo, y de Ocongate, ambas en el Departamento del Cuzco.

Una cúpula sumamente achatada, que no se acusa al exterior, cubre el crucero. El balcón del coro está soportado por una teoría de ménsulas de madera dura, cuyas caprichosas formas (aunque simplificadas) hicieron escuela en Santa Fe, puesto que las veremos multiplicarse en las zapatas de las galerías de residencias privadas. El templo de San Francisco conserva obras de muy discreto valor artístico, entre ellas una imagen de la Inmaculada Concepción donada el 5 de octubre de 1642 por doña Gerónima Garay de Contreras, hija del fundador de Santa Fe y viuda de Hernandarias; un Nazareno que se dice obsequiado por la reina de España, María Ana de Austria, en 1642; el Cristo de los Constituyentes, ante el cual juraron en 1853 los autores de nuestra Carta Magna; una imagen de San Antonio recogida frente al convento, abandonada en el río, etc.

Para completar la nómina de los edificios religiosos coloniales de Santa Fe,

cabría mencionar la iglesia de San Roque, parroquia de indios, que en 1767 estaba arruinada; la de San Antonio, ya desaparecida, y Santo Domingo, reconstruida en el siglo pasado después de un largo proceso edilicio. Los mercedarios pasaron en 1794 a ocupar el templo que dejaron los jesuitas cuando su expulsión, razón por la cual se conoce aún con el nombre de la Merced a la iglesia de la Inmaculada, a pesar de que volvió en 1862 a manos de sus fundadores y legítimos dueños. La verdadera iglesia de la Merced fué abandonada al producirse el traslado mencionado, arruinándose pronto y destinándose su terreno para cementerio. Este último dato lo he tomado de un plano que se conserva en el Museo Histórico Nacional, hecho por Marcos Sastre en 1824[8]. Es de un gran valor documental por la fidelidad con que su autor reprodujo casa por casa, indicando en color amarillo los ranchos, en colorado las casas techadas con teja y en morado las de azotea. Aparecen allí el convento de San Francisco, reducido a una manzana de terreno porque el río había comido las otras tres, la Aduana, Casa de Ejercicios, Cabildo, Hospital, Parque de Artillería, capilla de San Antonio y Merced vieja, edificios todos que ya no existen, y las quintas de Aldao, Soto y Quirce Pujato, en las afueras, en medio de bosques de naranjos.

De esa lista de construcciones coloniales desaparecidas, dos son de lamentar muy especialmente por su valor histórico: la Aduana y el Cabildo. En aquélla estuvo preso el general Paz durante cuatro años, en una *habitación que miraba al campichuelo.* El Cabildo tenía el mérito de haber sido sede de la Convención Nacional de 1828, en que se ratificaron los tratados con el Brasil que aseguraron la independencia del Uruguay; del Pacto Federal de 1831; del Congreso General Constituyente de 1853 que sancionó nuestra Constitución, y de las Convenciones reformadoras de 1860 y 1866. Todos estos títulos no impidieron que fuera demolido en 1909. Arquitectónicamente no tenía grandes méritos: era de dos plantas, con nueve tramos de arquerías, y carecía de torre, aunque en 1875, siendo gobernador don Servando Bayo, se le construyó una que fué demolida poco después. Había sido

[8] Publicado por JOSÉ LUIS BUSANICHE en el *Diario de don Manuel Ignacio Diez de Andino,* edición de la Junta de Historia y Numismática Americana, filial Rosario, 1931.

comenzado en 1808, y concluído en 1814, ignorándose el nombre del arquitecto que lo planeó[9].

El valor que a mi juicio tiene la arquitectura privada santafecina pasó siempre desapercibido a los escritores de todas las épocas, técnicos o profanos. Veamos cómo la describía el viajero inglés Robertson en 1811: *La ciudad de Santa Fé es de pobre apariencia, construida al estilo español, con una gran plaza en el centro y 8 calles que de ella parten en ángulos rectos. Las casas son bajas, de miserable fachada y mezquinamente amuebladas, los muros blanqueados, los pisos de ladrillo, sin esteras ni alfombras; sólo una calle había empedrada a medias, las demás de arena muerta*[10]. No es mucho mejor la impresión de William Mac Cann, en 1847: *Abarca la ciudad un área considerable porque, como ocurre en la mayoría de las ciudades de este país, porciones muy grandes de terreno se dedican a huertas de frutales. Las casas tienen techo de teja o azotea y son de una sola planta. En la mayoría de ellas, las ventanas carecen de vidrios; el aire y la luz entran directamente por las aberturas de los batientes, que se cierran al interior con postigos muy sólidos. No hay tampoco chimeneas de salón*[11]

Y sin embargo, ambos escritores omitieron mencionar los hermosos alfarjes que tenían muchas de esas casas, las amplias galerías que invitaban a la siesta estival, las rejas voladas de afiligranada labor, los balcones de caprichosos canecillos, detalles todos que han ido desapareciendo pero de los que aun restan algunos ejemplos magníficos.

Una de esas casonas merece especial mención, por su belleza y antigüedad. Es la de los Aldao, que pasa desapercibida a casi todos por encontrarse en el patio interior de otra construcción más reciente que la oculta.

Se la conoce con el arbitrario nombre de *casa de la Virreina,* aunque no hay razón alguna que justifique ese título; probablemente se la confunde con la demolida casa de doña Rafaela de Vera y Pintado, que fué esposa del virrey Joaquín del Pino, y que estaba ubicada en la calle Buenos Aires entre las de San Gerónimo y

---

[9] JULIO A. BUSANICHE: *Apuntes sobre la fundación y desarrollo de la Ciudad de Santa Fe.* Edición de la Comisión de Fiestas Conmemorativas de la fundación de Santa Fe, 1923.
[10] JUAN PARISH ROBERTSON y GUILLERMO P. ROBERTSON: *Letters on Paraguay,* Londres, 1838.
[11] . WILLIAM MAC CALAN: *Two thousand miles ride through the Argentine Provinces,* Londres, 1853. Traducido al castellano por J. L. BUSANICHE con el título de *Viaje a caballo por las provincias argentinas, 1847,* Buenos Aires, 1939.

San Martín.

Una inscripción labrada en un dintel certifica la fecha de su terminación: *Año ſ Jesus Maria Joseph ſ 1711*. Aun cuando su ala derecha ha sido mutilada, he podido reconstruirla como debió encontrarse cuando su conclusión. Subsisten dos salones de la planta baja y el único que tuvo en los altos, al que se llega por una escalerita ubicada en el local del ala izquierda. Tanto éste como el del piso alto (y probablemente el demolido también) tienen soberbias techumbres de par y nudillo, a la manera del techo de San Francisco, en tanto que el salón que fué central tiene su cielorraso (que viene a ser el entrepiso sobre el cual descansa el salón del piso alto) formado por unas bovedillas semicirculares de caña y tierra pisada. Esas bovedillas ostentan una decoración de fuerte sabor americano, consistente en relieves cuyos motivos alternados son mazorcas y soles estilizados. Un hermoso balcón cubierto forma el motivo dominante de la fachada principal; es éste otro detalle cuya ascendencia se remonta a España, siendo sus más directos predecesores los balcones del patio de la Casa de la Salina, en Salamanca, y los de la Casa del Chapiz, en Granada.

Algunos motivos arquitectónicos se repiten con tanta frecuencia y con tan marcado carácter, que casi podría hablarse de modalidades santafecinas. Así, por ejemplo, las zapatas y canecillos varían al infinito las curiosas formas de las que soportan el coro de San Francisco, como si éstas hubiesen servido de modelo. Claro está que dichas zapatas no son exclusivas de esta región, puesto que fueron aplicadas por el alarife Melchior Suarez de la Concha en la primitiva Catedral de Santiago del Estero[12], levantada en 1678 para reemplazar la incendiada en 1615, reproduciéndose en Jujuy (claustro demolido de San Francisco), y en Salta[13], pero en ninguna parte alcanzan tal rebuscamiento de la curva y tanta originalidad. Los pies derechos ofrecen siempre una estrangulación romboidal en el tercio inferior de

[12] Plano publicado por PEDRO TORRES LANZAS en *la Relación descriptiva de los mapas, planos, etc., del Virreinato de Buenos Aires existentes en el Archivo de Indias,* Buenos Aires, 1921. Posteriormente ha sido reproducido en la monumental obra de DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias,* Sevilla, 1933-1939.

[13] MIGUEL, SOLA y JORGE AUGSPURG : *Arquitectura colonial de Salta,* Buenos Aires, 1926.

su fuste. Sirvan de ejemplo los croquis de las casas de Aldao, Diez de Andino y Leiva. Otra característica digna de estudio es la forma de los patios santafecinos, con galería en tres de sus lados, en tanto que el cuarto costado se abría sobre la calle, como puede verse en el plano de Marcos Sastre.

Todas estas típicas formas fueron desapareciendo a fines del siglo XVIII, en que comenzó a suplantarse la teja por la azotea, y los alfarjes por la bóveda, como en la casa de los Crespo (hoy de la señora Zavalla de Pérez), atribuída al mismo arquitecto que construyó el Cabildo. Los patios abiertos sobre la calle cedieron su lugar a las fachadas lisas, cuyo único adorno lo constituían las historiadas rejas, y a veces, *como en muchas casas de Oriente, una pieza única llamada altillo, con un balcón a la calle que se llama mirador*[14]. El sabor hispano de la colonia se fué diluyendo en el eclecticismo de los tiempos republicanos, hasta que la avalancha moderna ocultó a los ojos profanos el valor y el encanto de esas modalidades arquitectónicas santafecinas, que hoy requieren la búsqueda paciente y minuciosa del investigador y la imaginación retrospectiva del arqueólogo para recobrar todo su mérito.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

[14] LINA BECK-BERNARD: *Le Rio Paraná. Cinq années de séjour dans la Republique Argentine, París,* 1864. Traducido al castellano por José Luis Busaniche con el título de *Cinco años en la Confederación Argentina,* Buenos Aires, 1935.

LOS ILLESCAS, PINTORES EN LIMA

TIEMPO es que con algunos documentos que hemos encontrado en los archivos de esta ciudad, se ponga en claro la personalidad de estos dos maestros cordobeses, que se presume fundaron en la ciudad de Quito una magnífica escuela de pintura. Veamos qué hay de verdad en todo esto y hasta dónde es presumible que Juan de Illescas el Viejo hiciera escuela en la antigua capital de la Audiencia de Quito y que su hijo Juan el Mozo, que a todas luces no estuvo en esa ciudad, pudo intervenir en la famosa escuela.

Ignoramos casi todo de los primeros pintores que pasaron a las Indias para embellecer los templos que, desde los primeros días, se edificaron suntuosos en la Nueva España o en este Reyno del Perú, tanto en Lima como en la ciudad de Quito. El nombre de Juan de Illescas brilla con especial fulgor en la capital ecuatoriana, por haberlo señalado don José Gabriel Navarro en algunos de sus importantes trabajos sobre el Arte Virreynal de ese país, aunque, como lo dice, no ha podido aún distinguirse las obras de este maestro como la de otro no menos notable Sánchez de Jerez[1]. Veamos, aquí, lo que de Juan Illescas el Viejo sabemos nosotros.

Se ha referido tanto a éste cuanto a su hijo, pero en forma muy somera, otros historiadores. En el Perú señalamos a don José de la Riva Agüero, al P. Víctor P. Barriga y a don Guillermo Lohmann Villena que exhuman estos últimos el testamento de Juan el Mozo[2].

Ahora, después de prolijas búsquedas en el Archivo Nacional del Perú y en los de la Catedral de Lima y Arzobispado y con la valiosísima colaboración en el

---

[1] JOSÉ GABRIEL. NAVARRO: *Artes Plásticas Ecuatorianas; Sumary of Ten Lectures on Ecuadorian Art; La Pintura Colonial en el Ecuador* y otras obras más del ilustre historiador y diplomático ecuatoriano.

[2] V. BARRIGA: Los Mercedarios en el Perú, tomo III, y Lohmann: *Notas para un Diccionario de Artífices Coloniales,* en la Revista Histórica del Perú.

primero de los nombrados, del paleógrafo don Daniel Ulloa Taboada, he hallado suficiente documentación como para presentar con claridad la figura de Juan de Illescas, de sus hijos y nieto. Espero que con los documentos y datos a la mano, pueda con este comento, hacer la necesaria aclaración y añadir una nota veraz y certera a las indispensables biografías de los artífices y maestros que trabajaron en el arte virreynal. Vamos, pues, adelante.

Ante todo digamos esto: hubo en Lima, proveniente de España y luego de estar en México y Quito, un pintor asaz famoso, de nombre Juan de Illescas, un hijo de él, también del mismo nombre y oficio, y un nieto, homónimo, hijo adoptivo del anterior; además de otros hermanos, unos frailes en los Monasterios de San Agustín y de Ntra. Sra. de las Mercedes.

Juan de Illescas, que llamaremos el Viejo, era natural de la Villa de la Rambla, jurisdicción de la ciudad de Córdoba. Así lo declara en su codicilo que hace ante don Juan Cristóbal Frías el 14 de agosto de 1560 y testamento de 17 de marzo de 1575 ante Esteban Pérez[3]. Hijo de Andrés de Illescas y de doña Luisa de Córdoba, pasó a México, en donde fué vecino en la Colación de San Agustín, y luego al Perú. Se casó con Leonor de Luque, legítima esposa, hacía más de cuarenta años en 1575, lo que indicaría presumiblemente una edad de sesenta y cinco a setenta en los años de su testamento, dato que es conveniente tener en cuenta desde ahora. Tiene varios hijos; los señala en ese documento. *Dejo y nombro por mis albaceas a mi mujer Leonor de Luque y a mi hijo Juan de Illescas, y a Fray Luis de Illescas de la Orden de San Agustín,* y *a Andres de Illescas, mis hijos. . . cumplido* y *pagado este mi testamento y lo que en él contenido el remanente que quedare a fincarse dejo y nombro por mis herederos a Juan de Illescas, y a Andres de Illescas, y a Fray Luis de Illescas, y a Leonor de Luque, y a Fray Alonso y a Fray Nicolas de Illescas y a Fray Melchor de Illescas de la Orden de Ntra. Sra. de las Mercedes y los otros que son de San Agustín, mis hijos legítimos e hijos de la dicha Leonor de Luque mi mujer.*

Su hijo Juan, que llamaremos el Mozo, como así lo hace él mismo[4], es

[3] Archivo Nacional del Perú. Notario citado, fol. 1030, vta.
[4] Archivo Nacional del Perú. Deuda de Juan Illescas a favor de Gaspar de Cuenca, ante Juan García Tomino, 1569.

igualmente natural de Córdoba, declara en su testamento ante don Bartolomé de Torquemada, en 12 de mayo de 1597[5], que es hijo de Juan de Illescas y de Leonor de Luque, *difuntos y mucho tiempo residente en esta ciudad de los Reyes del Perú,* que es casado con Ana Garzón, *que está presente que habrá que con ella casé diez y seis años poco más o menos.* Que no tiene hijos, pero que *habrá catorce años poco más o menos que me echaron a la puerta un niño huérfano nombrado Juan de Illescas que será de trece a catorce años, al cual tengo mucho amor y voluntad porque le he criado y me ha servido y así quiero y es mi voluntad,* etc.... Muy enfermo por ese entonces, no acierta a firmar el testamento con todo su nombre y sólo aparecen unos rasgos, que revelan su triste estado.

Efectivamente, Juan de Illescas fallece cuatro días después, el 16 de mayo de 1597.

Juan de Illescas, nieto, no es pintor. Se ha manifestado con vocación a la carrera eclesiástica. Su padre estatuye que librados los bienes gananciales, lo que queda se imponga a censo y funde una capellanía

para que de la renta que den se me digan en la iglesia de las Mercedes desta ciudad, las misas que alcanzare tal renta y dijere el P. Francisco Garzón, clérigo presbítero, hermano de la dicha mi mujer al cual nombro por capellan de la dicha capellanía el tiempo que viviere para que la sirva e diga las misas que le señalare que conviene se digan. . . en el altar que quisiere de la dicha iglesia. . . que cobre toda la dicha renta en la cantidad que fuere y tome para si tal capellan... y el la funde e imponga y tome todos mis bienes.. . que después de la muerte del doctor Garzón quede la capellanía para Juan de Illescas queriendo ser clérigo el cual la sirva...

Del testamento de Juan el Mozo se desprenden entre otras cosas más, dos que señalamos ahora para la genealogía de los Illescas: que Andrés, hermano de Juan el Mozo, había ya fallecido, pobre, en uno de los hospitales de Lima, no dejando más fortuna que sus vestidos, los cuales su albacea vendió y su producto *gasté en su entierro e misas e hice bien por su ánima y no me quedaron bienes suyos antes yo gasté cien pesos de mi hacienda.* Y que quedaba una hija nombrada Magdalena de Illescas, soltera, hija de un hermano, que Juan el Mozo había recogido y criado en su casa.

[5] Archivo Nacional del Perú. Not. cit., fol. 132., vta.

Andrés era igualmente pintor. Y con este título, en 1571 declara deber a Bartolomé Rodríguez *cuarenta y un pesos y cuatro tomines en plata corriente por cuatrocientos noventa y ocho panes de oro a ocho gramos en la dicha plata cada pan*[6]. Fallece en 1580.

En 1586 aparece un Antonio de Illescas vinculado a los oficios de la Imaginería. Propietario de unas casas en las que vive, arrienda las tiendas de los bajos a Juan de Medina, dorador, y cabe a otras que ocupaban para sus negocios y donde vivían Juan de Armijo, el platero, y Melchor de Sanabria, pintor y escultor, ambos nombres bien conocidos en la artesanía del siglo XVI y que ya hemos mencionado en anteriores artículos[7]. Pero no es pariente de ninguno de los anteriores.

Cuando Juan de Illescas el Viejo sale de México al Perú (o a Quito primeramente, quedando por aclarar los años de la permanencia de éste en esa ciudad), hace un testamento que revela su buen deseo de dejar las cosas en orden y confirma su estado precario o avanzada edad.

Al llegar a Lima, y en el año de 1560, hace un testamento, documento que no hemos hallado, a menos que sea el desconocido que trae de México y que no registra ante escribano alguno, pero al que le añade un codicilo ante Juan Cristóbal de Frías. Por éste nos enteramos de su voluntad de ser sepultado en la Iglesia de Santo Domingo, de esta ciudad, en la Capilla de San Juan de Letrán, con entierro que le harán los cofrades de la Santísima Veracruz.

Se colige que había trabajado algunas pinturas en la ciudad de Huánuco por deuda de trescientos pesos de oro que le tenía el capitán Gómez Arias. Efectivamente, el 1º de junio del año 1566, seis años después, se concierta con la viuda del citado capitán para otras obras más en la Capilla Mayor de San Francisco, de la que era su patrona, para decorarla y pintarle unos cuadros. En el año de 1563 ya estaban edificadas en la ciudad de Huánuco las iglesias de Santo Domingo, La Merced y San Francisco, cuya bóveda del presbiterio y las dos capillas colaterales de esta última se conservan aún bastante bien.

---

[6] Archivo Nacional del Perú. Obligación ante Ambrosio de Moreno, 1571.
[7] EMILIO HARTH-TERRÉ: *Artífices en el Virreynato del Perú*. Imp. Torres Aguirre, Lima, 1945.

Por entonces Illescas había trabajado un hermoso crucifijo a don Francisco Fajardo por el que le debía aún cincuenta pesos de oro; y otro a doña Inés de Zúñiga[8], para la Casa de las Mestizas. Y en 1561, ejecutado algunos cuadros para la Iglesia del Convento de San Agustín de esta ciudad[9].

Por el testamento de 1575 nos enteramos igualmente que revoca su voluntad de ser sepultado en la Capilla de San Juan de Letrán y lo modifica por la de Ntra. Sra. del Rosario. De su espíritu caritativo da muestras señalando limosnas a los Hospitales de Españoles, de Santa Ana (que era de los indios) y del Espíritu Santo (que lo era de los marineros). Igualmente, que se den cien pesos para ayudar a casar a una huérfana de esta ciudad; que a doce pobres que salgan con sendas hachas en su entierro les obsequien a cada cual con un vestido de algodón. Declara que recibió como dote de su mujer *veintiun mil maravedis de buena moneda de Castilla en una hacienda de viña e una media casa con una tienda; y* que él, a su vez, había dado en arras *seis mil maravedis como parece por la escritura de dote que pasó en la villa de la Rambla ante Francisco Hernandez Gallego...* Y que hacía veintisiete años que había salido de la ciudad de Córdoba, es decir que había pasado a México en el año de 1548. Entre esos años y los del 1560, Juan de Illescas el Viejo ha estado en Quito; allí ha adquirido una casa *que está en la calle de la Plaza junto a las casas de Don Lorenzo de Estupiñan.* Esta propiedad fué dada en herencia a Juan el Mozo y a su hermana Leonor de Luque, y aunque no lo señala en su testamento Juan de Illescas el Viejo, así lo hace constar el Mozo, de donde se deduce la presencia un tanto efímera y breve de Illescas el Viejo en la ciudad de Quito.

Illescas el Viejo ha acaudalado ciertos dineros en esta ciudad. *Vale mi hacienda que tengo en oro, cuatro mil quinientos y once ducados de Castilla.* Dispone que lo *que se ha adquirido durante el matrimonio no embargante que al estilo e usansa de Cordoba que del aumento de la hacienda no tiene parte la mujer* dispone que se le devuelvan su dote y *no más que esta es mi voluntad.*

---

[8] Inés de Zúñiga era abadesa del Beaterio de la Caridad, llamado también "Casa de las Mestizas".
[9] Archivo del Convento de San Agustín, Lima. Leg. 5, § 73. Debo a la bondad del P. Montes el haberme permitido estas investigaciones en los archivos del Convento.

Un mes después de hecho este testamento, Juan de Illescas el Viejo parte para España. Artista trashumante, con este documento nos deja en la duda a dónde fué a parar. Si se quedó en Quito o si volvió a Lima. Esto último es menos probable, pues lo habría declarado en alguna forma su hijo Juan. Es 12 de abril de 1575. Ante Juan de Salamanca, escribano público, y otorgando poder cumplido libre llanero bastante a Esteban Pérez, que es también escribano, declara que es al presente *residente en el puerto y Callao de la ciudad de los Reyes del Perú y de camino para los Reynos de España.* Queda en Lima su hijo Juan el Mozo, a quien encontramos trabajando en 1578 unas pinturas en el interior de la Catedral, por encargo de don Diego Pérez, que era su mayordomo. Cuatro años más tarde, en 1582, pinta el monumento de Semana Santa que acaban de armar los maestros de carpintería Pedro de Garnica y Juan Gómez. Es tiempo que se da término a las obras de adorno de este templo, cuya fábrica se había reiniciado en 1549 con adobes labrados *en una llanada que está alinde del cerro de la Horca y la Huaca y huerta de Juana Suarez*[10], cambiándole, entre otras cosas, su techumbre de mangles de que se recubría, según lo cuenta en 1522 Fray Isidro de San Vicente de la Orden de Santo Domingo[11], por una artesonada y más vistosa, y rehaciéndose el retablo mayor, encargado en 1580 a Gómez Hernández Galván y que decora con no menos primor el pintor Miguel Ruiz de Ramales. Juan de Illescas el Mozo recibe el encargo de dorarlo, por lo que cobra 33 pesos de oro, y ejecuta al mismo tiempo el adobado de una imagen de Ntra. Sra. que ha esculpido Juan Enríquez[12].

Juan Illescas el Mozo vivía en la calle del "Mármol de Carbajal" en una casa en que avecindaban Lucas Martín de Salinas, y Jiménez, yerno de Córdoba el sedero. Se intitulaba en algunos documentos "pintor de imaginería". Por su testamento, que formula en 1597, pide que lo sepulten en la Iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes, *adonde me tienen prometido los frailes que es en una loza que está allí,* y que de la renta se gaste en cera todos los viernes delante del Santo Crucifijo que está en la

[10] *La Catedral de Lima en el siglo XVI,* en El Comercio, Lima, 25 enero 1942, y El Arquitecto Peruano, año VI, § 55.
[11] Cédula XV. Cedulario Arzobispal de la Arquidiócesis de Lima. Recopilación ordenada por el P. Domingo Angulo. Revista del Archivo Nacional del Perú. Tomo III, pág. 62.
[12] Libro de Fábrica de la Catedral de Lima. Archivo de la Catedral.

Capilla de Ntra. Sra. de las Mercedes. Su mujer Ana Garzón le trajo en dote un mil quinientos pesos; dispone que se los devuelvan y se los entreguen *de lo mejor parado de mis bienes todo lo que pareciere de la dicha carta de dote y en dárselo descargo mi conciencia y con ello perdonará Dios mi ánima...*

Juan de Illescas el Mozo fallece en Lima el 16 de mayo de 1597, como lo tenemos dicho. De su hijo adoptivo nada sabemos. ¿Fué a Quito a recobrar su hacienda? De las obras de los Illescas no queda más que el recuerdo escrito, que ahora, exhumando viejos documentos en los archivos, señalan algo de sus trabajos y el recuerdo de su presencia. Resultará difícil, tratándose de la pintura, ensayar un esbozo sobre las calidades y tendencias de lo que entonces realizaron esos maestros. Los Illescas vinieron de Córdoba; otros, como Pérez de Alesio y Angélico Medoro, con otros más, de Roma, a fines de ese siglo[13]. Fueron maestros y enseñaron a otros cuyos nombres nos son ya conocidos. Y nada más. Pero cábenos la satisfacción de saber quiénes y qué fueron.

EMILIO HARTH-TERRÉ.

[13] EMILIO HARTH-TERRÉ: *El Romanismo en la pintura del Seiscientos*. El Comercio, Lima, 19 abril 1944.

RELACIONES DOCUMENTALES

El artículo de Sarmiento que reproducimos a continuación (después de ochenta años de permanecer casi desconocido) tiene entre otros méritos el de ser el primer estudio sobre la arquitectura argentina. Antes de este artículo sólo se podían hallar noticias aisladas y comentarios superficiales en los libros de viajeros, especialmente Cattaneo, Gervasoni, Concolorcorvo, Azara, Un Inglés, Beamnont, Caldcleugh, Marmier y Beck-Bernard. Por supuesto, algunos de los juicios de Sarmiento pecan de cierta ingenuidad, producto de la época en que fueron escritos y de la falta de conocimientos técnicos sobre arquitectura, pero en cambio sorprende la extraordinaria penetración del gran maestro sobre el futuro de la ciudad de Buenos Aires, sus predicciones sobre el desarrollo de ciertas zonas (que el tiempo ha probado ser exactas), sus quejas ante el escaso ancho de las calles, y la necesidad de abrir nuevas y mejores vías de comunicación. Más que en la valoración histórica de los edificios, el mérito de este trabajo radica en las apreciaciones urbanísticas y en la penetrante visión de futuro, una de las características más notables del genial sanjuanino.

Este escrito fué publicado en la Revista de Ciencias, Artes y Letras, el 15 de octubre de 1879.

LA DIRECCIÓN.

ARQUITECTURA DOMESTICA

Sus reformas sucesivas en Buenos Aires, desde su origen hasta nosotros

Tenemos una larga historia que contar. A bien que no inventaremos ni supliremos nada. Toda ella está escrita, y cada página marca un progreso, una época, un cambio de habitantes, de ocupaciones, de industria.

Prólogo

Hará cosa de seis mil años, quién sabe si diez mil, que se construyó la primera mansión humana en Buenos Aires. Arquitectura un poco rústica en verdad, pues los órdenes dórico ó jónico, no habían sido aún introducidos en el país. Esta arquitectura subsiste aún, no ya en los arrabales de Buenos Aires, sino en los de San Fernando, donde el curioso puede estudiar su transformación de toldo que fué, en rancho aislado, cuadrado, alto de dos varas, con techo de paja y guincho (palabra técnica quichua, muralla) transformada en casa con corredorcito, un poco más alta, embadurnada de barro, hasta darse aires de casa con techo de teja francesa, porque la muralla no soporta azotea.

Esta arquitectura remonta á los indios, y es un progreso ya sobre el toldo móvil de los paraderos. La conquista fijó en torno de nuestras ciudades á los indígenas que clavaron de firme sus toldos, hoy ranchos en que toda una familia vive, come y duerme.

Los romanos no estaban mucho más adelantados en confort doméstico; sus cuartos de dormir, sin otras piezas, dan, según se ve en las ruinas, apenas espacio para la cama.

Vivían en la calle, en el foro, en los baños públicos, en los comicios, en los teatros, en el circo, en los campamentos. Los esclavos trabajaban para que estas hormigas coloradas, guerreras y políticas, holgacen y viviesen en sociedad reunidos

en enjambres al aire libre.

Las aves é insectos, algunos mamíferos y aun pescados, construyen casas para vivir, lo que muestra un rudimento de inteligencia y barruntos de arte también. Por la diversidad de las formas, véase que cada especie se ha inventado su arquitectura especial.

Nuestro hornero, nuestro simpático compañero y compatriota, ha hecho más progreso que los indios nuestros abuelos, y hasta ha inventado el biombo, para oponer á la corriente directa de aire ó la lluvia, si el viento sopla hacia la entrada de la habitación.

Pero los animales se quedaron en el primer paso que dieron ó en la tradición de la familia, mientras que lo que distingue al hombre de la bestia, es su facultad de cambiar de formas arquitectónicas.

Y sin embargo, no es esto tan cierto como parece. En una ciudad de Inglaterra las golondrinas han introducido mejoras en su arquitectura, que no conocen las de otros puntos y otros países, mientras que en los campanarios de la misma aldea se encuentran viejos nidos del orden antiguo ó tradicional. Hará cosa de un siglo que alguna golondrina de talento, siendo todas viajeras, vió algo en los países que recorrió que le llamó la atención y lo puso en práctica á su vuelta al hogar, y las demás la imitaron.

En cambio, los árabes, que son un pueblo histórico que ha hecho la guerra en todos los antiguos continentes, arruinando imperios, trasplantando civilizaciones y fundado religiones, conservan la tienda de Abraham, de Jacob, de Ismael, sus antepasados, y seis mil años de historia, si ellos son los hicsos que invadieron el Egipto, no han alterado ni el tamaño ni la forma de la tienda patriarcal. El hombre también tiene el instinto de construirse tienda, toldo y aun rancho, como los horneros el de hacer su horno que es habitación más decente, higiénica y abrigada. Era un hornero, pues, el argentino más civilizado antes de la conquista.

Cuando el hombre se civiliza, á los miles y miles de años de andar peleando, guerreando con otras tribus, que viaja y sale de su pago, ó lo conquistan y lo

dominan á él mismo, los que lo vencen y roban, natural es que la forma de la casa cambie, y se le aumenten piezas, ó se les dé una cierta apariencia que indica de donde vino el pueblo constructor. El orden jónico fué importado en Grecia del Asia Menor, de donde fué también importada nuestra arquitectura doméstica.

Buenos Aires fué fundada por los españoles, destruida por los indios y vuelta á poblar en tiempos subsiguientes.

El primer villorrio fué incendiado por los indios. Luego era de paja. Eso se cae de su peso. Horcones de ñandubay, tijeras de sauce colorado del río, paja, espadañas y toldo por techumbre, he aquí el Buenos Aires primitivo.

En los ranchos de *pajuera* está el modelo. La hoy catedral tuvo en su origen techo de paja.

¿Qué formas tuvieron las primeras casas? ¿De qué material se construyeron? Vaya una pregunta, y sin embargo, mucho hay que examinar para responder con acierto.

Las primeras casas han sido de tapia y adobe, con techumbre de mojinete y cubierta de teja cocida.

Existen aquí y allí muchas de estas antiguas *casas,* aunque poquísimas; la del señor Lezama en la esquina de la plaza principal es de adobe y tapia todavía. Por el lugar que ocupa la de los Azcuénaga, haciendo cruz, debe ser muy antigua y debió ser de mucho lujo en su tiempo, perteneciente á algún magnate de la conquista.

Cosa rara! La casa de mojinete es anterior á la casa de azotea, lo que implica que la población fué vizcaína al principio y sólo más tarde ha predominado la andaluza.

Las casas de Chile son de ordinario adobe y teja, y en las campañas de Córdoba se encuentran iguales.

Debieron techarlas con palos de sauce colorado, que suministra sustentáculo en triángulo para soportar el peso de la teja. Más tarde el comercio con el Paraguay debió *suministrar* troncos de palma colorada, para atravesar horizontalmente las piezas de seis varas de ancho.

Como para los techos planos se necesita una fuerte argamasa; y el quemar teja, debió hacer venir la idea de quemar ladrillo, al abandonar el uso de aquella; los tejeros debieron convertirse en ladrilleros; pues el hecho de no existir en Chile ni Perú hasta 1840 casa particular que no fuese de adobe crudo, no obstante haber gente rica, y caer lluvias copiosas, muestra que al principio se edificó aquí con adobe y teja.

No despreciemos los adobes que tienen nobilísimos abuelos, y nos han transmitido los pueblos antiguos por dos distintas vías. Baste decir que las murallas y palacios de Semíramis en Babilonia y el recinto del templo famoso de Karnac en Egipto, son de adobes crudos. Los túmulos y otras construcciones primitivas de los indios de Lima que momificaban los cadáveres en postura sedente, son también de adobe.

El uso del adobe, pues, nos ha venido del oriente, por los árabes, y del occidente por los indios peruanos. Los norteamericanos lo conocieron en California, y, como pueblo muy práctico, lejos de despreciarlo, lo han aplicado con éxito en su arquitectura rural, en los otros estados.

La azotea

No había más ciudades de azotea en América que Montevideo y Buenos Aires.

Lima no necesita techo, porque nunca llovió del cielo en aquella ciudad. Bástale cubrir de tierra suelta la techumbre para que no entre el aire, porque el sol no entra ni á los patios, ni á la retina de los ojos, sino de tarde á tarde.

En España tampoco hay más ciudades que Cádiz, Málaga y otras de la costa que construyen de azotea.

Son estas las antiguas ciudades árabes, y los árabes traían esta construcción del oriente. "Lo que os digo al oído, enseñaba Jesús á sus apóstoles, lo gritaréis desde los techados de las casas". Luego, las casas eran de azotea. Luego, los habitantes pasaban las horas de la tarde reunidos sobre los techos, para tomar aire en climas cálidos, murmurar del prójimo, y saber del vecino (de las vecinas) las noticias del

día, esto es, la crónica escandalosa, desde donde nos viene la gacetilla y sus reportes, en el locutorio de los conventos de monjas.

Así era, al menos en Lima, Chile y otros puntos, hasta ahora poco. Así es ahora la prensa.

He alcanzado en Montevideo, en 1845, viva aún aquella tertulia patriarcal sobre los techos; señoritas leyendo novelas, ó pispando lo que pasaba en la calle, sin darse por entendidas si un disparo de cañón de los sitiadores perturbaba la quietud silenciosa de la sitiada ciudad; y creemos que las comadres de Buenos Aires han de haber sabido muchas cosas que se contaban y corrían de azotea en azotea, como hoy de diario en diario, sobre bailes, y tanto otro chisme en tiempo de Rozas.

Siglo XIX

En 1795 habían tres chimeneas en Buenos Aires. La conquista inglesa de 1806-7 introdujo varias, pues el brasero (oriental también) entretenía el poco calor necesario. Al principiar este siglo, la arquitectura doméstica ha tomado formas rituales, digámoslo así. La casa es de un solo piso con azotea ó antemural y ventanas voladas, salientes á la calle, que dan vista á las habitaciones principales, pues allí reciben, y se exponen al pasante las beldades. Este es un rasgo de arquitectura española, que en parte se conserva todavía.

Consta la habitación, en general, de tres patios; cuanto más grande el primero, más lujo y más consideración del dueño acredita. También es esta tradición, no española sino árabe, no árabe sino romana, como lo muestra la casa de Diómedes en Pompeya, y como se encuentra todavía en Sevilla, hasta con los limoneros y jazmines que adornan nuestros antiguos patios.

No somos tan dueños que digamos, de hacer nuestras casas como nos da la gana. A los pueblos no les da la gana de hacer otra cosa que lo que hicieron sus padres, hasta que otro pueblo viene á perturbarles sus tradiciones. La árabe, y de origen oriental ó romano.

Por ahí, á fines del pasado siglo, como si dijéramos siglo de Luis XV, aparece

una casa, la de la virreina, con almenas ó arabesco de remate, en lugar del parapeto corrido y cuya imitación es la de la esquina de Florida y Rivadavia, pero no ha hecho escuela.

¿Había hasta entonces casas de alto, como se decía hasta ahora poco, es decir, de dos pisos?

Esta grave cuestión me ha tenido perplejo y apelo á las conjeturas de otros más eruditos que yo. Hay, sin embargo, en la calle de Cangallo, hoy números 428 y 430, una casa doble de tejado, sobre cuyas puertas de calle se empinan dos cuartitos con una ventanilla al frente, á una vara del dintel de la puerta, con la pretensión de ser casa de alto.

En la calle de Cuyo 428, se muestran dos casas, que con más audacia y sin tejas en los techos que dominan y son decididamente de alto. Qué grandes señores debieron ser sus habitantes! Por varias partes de la ciudad se conservan algunos de estos primeros ensayos de despegarse del suelo sus moradores y ascender una escala.

Rivadavia hizo entrar en línea las rejas de ventanas voladas á la calle, suprimir los basamentos de columnas toscanas en las portadas de calle.

En frente de la confitería del Aguila está el primer edificio de altos con pretensiones de arquitectura, admiración de la época, 1830. Es una noble construcción que tuvo una copia en la esquina de Piedad y Esmeralda, y ahí paró el movimiento arquitectural, porque sobrevino,

Rozas

¿Hay una arquitectura de Rozas? Durante su largo gobierno, la arquitectura doméstica toma formas determinadas, se cristaliza y detiene. La cuadra entera de la Casa de Gobierno y Palermo, repiten la misma construcción, la azotea, con reja de hierro, por coronación en defecto de balaustras. Toda la ciudad se uniforma insensiblemente á la orden del día. Puertas coloradas, azotea y rejas, postes de tres en tres varas en la vereda. No se construyen casas de alto, ni se varían las formas.

No hay arquitectos sino albañiles. Hablase, al parecer, encontrado en definitiva la forma de la casa humana. Sin el desatino del rancho, en la forma abovedada del hornero, la casa habitación porteña es la misma para pobres y ricos, en su frente á la calle.

Otro efecto producía la tiranía. No se edificaban casas. En 1827 se construyeron 157 por año, y así fué la ciudad renovando en pequeña proporción las casas anticuadas hasta 1840, año del terror, en que solo se construyeron 32. La casa es solicitada en el ánimo del hombre para el reposo, para la nueva familia, como entre las aves el nido; y cuando la existencia está amenazada, los hombres no hacen casa.

Otra vez he demostrado la relación entre el número de los edificios en tiempo de Rozas, con las severidades de su política y las persecuciones. En diez años se construyeron pocas casas. En 1848 atraía á los curiosos un palacio en construcción; el general Pacheco deja el modelo de la azotea de un piso coronada de reja, y levanta audazmente un bello edificio de dos pisos. Un inteligente habría augurado la caída de Rozas. Algo se movía ya en los espíritus, puesto que se rompía la regla uniforme del supremo edil.

Sobrevino, en efecto, la revolución. Se blanquearon los frentes, se pintaron de verde puertas y persianas, pero la forma consagrada continuaba. Edificáronse en 1853, 500 casas nuevas. Fué aumentando el número anualmente, á medida que la confianza en el porvenir crecía, y la riqueza aumentaba.

Algunas casas de dos pisos apuntan por aquí y por allí. Una construcción nueva llama la atención. El viejo Halbac construye un vasto edificio de tres pisos. Nadie lo imita. ¿Quién va á subir tan arriba?

Década Mitre

La inmigración

No podemos decir renacimiento, Luis XIV, Luis XV, para indicar cambios en las formas exteriores de los edificios. En Europa el renacimiento, por ejemplo, pone en boga los órdenes de arquitectura griegos y romanos, en desuso de las formas góticas.

Aquí son otros los agentes que han de obrar una revolución. La inmigración está llegando y vá de año en año aumentando en número; y si viene el inmigrante no se hace casa para vivir desde luego, trae consigo otras formas, otras ideas de construcción, y, además, saber profesional. El arquitecto empieza á substituir al albañil; los brazos abundan, la prosperidad crece y aun los albañiles son de ordinario italianos é introducen medallones, molduras, frisos dentados, arquitrabes y dinteles salientes.

¡Qué dieran por substituir á la consabida y sacramental reja de hierro, balaustras de yeso ó tierra romana, aunque sea á trechos, entre parapetos macizos ó alternados!.

La ciudad va creciendo visiblemente, los andamios de las casas en construcción embarazan la vista á lo largo de las calles como en Búfalo, Chicago y ciudades norteamericanas; las casas de dos pisos abundan, y toman cada día mayor espacio en la cuadra. Decididamente, la casa de azotea pierde su autoridad, y empieza á ser indigna de la morada de un pueblo libre. Vamos á dejar *de ser horneros,* mostrándose por la primera vez la facultad que se cree humana de variar las formas de la casa, pues ya hemos visto que toldo, rancho, casa de azotea, son formas plásticas del salvaje, del árabe, ni más ni menos que el nido, es el invariable nido del hornero; solo la inmigración extranjera, el arquitecto de otros países, el albañil italiano, pudieron romper la tradición oriental que Rozas había fijado al parecer irrevocablemente.

Epoca Sarmiento

Arquitectura rural

La arquitectura civil viene afectando formas más desenvueltas y más variables; pero hasta entonces los alrededores de Buenos Aires no tienen apariencias cultas, porque ni hay árboles coposos, ni calles transitables.

El tramway hace su primer ensayo en 1869, y suprime pantanos y distancias. La mansión rural aparece entonces: los jardines se organizan y multiplican y en la excitación de expansión, de confort, de villegiatura que se difunde, el ingenio de los arquitectos se pone á contribución para construir villas, quintas, mansiones, casitas de campo, chalets, chateaux que un día sombrearán coníferos ramosos, plátanos, eucaliptus y todos los árboles y arbustos exóticos de ornato; y como los arquitectos y artistas son italianos ó franceses, ó ingleses, ó alemanes, los alrededores de Buenos Aires se enriquecen de una variedad infinita de gustos y formas que ningún país ostenta juntos, por tener cada uno sus formas especiales. Ha sucedido también que abandonándose á su fantasía algunos dibujantes, han construido edificios á la moda de ninguna parte, pero que por eso embellecen el paisaje, con accidentes inopinados.

Gracias á esto, los alrededores de Buenos Aires presentan hoy el aspecto de una fiesta, pues la degradación de la casa suntuosa de la ciudad, en la casucha del pobre que se descompone en la choza y el rancho de las afueras, de todas las ciudades americanas, excepto Montevideo y Río de Janeiro, ha sido invertida en las entradas del norte, dejando á un lado Belgrano con su cúpula, atravesando el Parque, viendo la Penitenciaría como el laberinto de Creta y entre las esbeltas chimeneas de las fábricas de cerveza, cal, ladrillo, aguas corrientes, la barranca vá, como un panorama, mostrando al arribante complacido las mansiones y villas, de las gentes acomodadas, ya sombreadas por árboles crecidos, por pacaraes aquí, una palma allá, y como alfombra ó pedestal su barranca cultivada con esmero en un tendido de legumbres.

Más aristocrática es aún la entrada por San José de Flores por calle macadamizada que flanquean rieles y sombrean ya majestuosos bosques de árboles exóticos y palmeras en dos lenguas largas de jardines, glorietas, palacios y villas.

La calle larga de Barracas, con ser tan larga y tan ancha, está adoquinada de granito, admirándose y lamentándose los caballos, de que sus compatriotas bípedos, los hagan en la ciudad caminar sobre púas altas, bajas y celadas inventadas ex-profeso para martirizarlos. Aquella calle es el trazado del futuro boulevard que estará en el corazón de Buenos Aires, cuando el Riachuelo llegue á ser el puerto principal.

En la ciudad se operaba al mismo tiempo una verdadera revolución. La mitad de la ciudad fué reedificada en los tres años que precedieron á la crisis, pues el exceso de edificación tuvo mucha parte en provocarla; solo Chicago se había dado tanta prisa en crecer.

La expansión de los ánimos, la idea de que aquel progreso no tendría término, y que la inmigración llegada á 70.000 por año, iría siempre en aumento, inspiró edificar hoteles, casas suntuosas, almacenes prolongados, barracas, teatros, óperas, coliseos, para hospedar y recibir al mundo que se venía hacia nosotros. Entonces apareció la arquitectura de tres pisos, pues que ya no estábamos en América sino en Europa, y no fué la crisis la que detuvo sino una ordenanza municipal prohibiendo elevar murallas más altas que el ancho de las calles. Era la ciudad el pavo real á quien le dijeron, para humillarlo, que se mirase las patas. ¡Qué calles, Dios mío! Ni los hotentotes las tienen más brutales. En el pavimento de las calles mostramos el pelo de la dehesa, la hilacha de aldeano.

En aquella época hizo su aparición el techo mansarde, calle Maipú y Lavalle. No tuvo imitadores; se anticipaba.

Época Avellaneda

Cuando las comadres de allá por el año 2000, que no está lejos por cierto,

conversen de balcón volado á balcón volado en las cuatro esquinas de toda calle, ignorarán que fué durante la administración de un tal Avellaneda, según cuentan las historias, que se introdujo esta facción típica de la futura provincia de Buenos Aires.

Rivadavia mandó ochavar las esquinas á fin de facilitar la vuelta de los carruajes en calles harto estrechas.

Y en este país libre, gobernado por leyes, se han necesitado 52 años para obedecer la ordenanza y ya en 1879 hay más de 40 esquinas ochavadas.

El embeleso del gracioso baldaquín volado, hará que todos obedezcan en otros 50 años más.

Fuera de esto, la arquitectura doméstica que acompaña al balcón volado, es la eflorescencia de la arquitectura doméstica.

Ciudad alguna de Europa ostenta en las casas particulares lujo y belleza de decoración igual. El Partenón se ha acomodado aquí á las necesidades domésticas.

¡Qué de columnas corintias, jónicas y dóricas, qué de frisos, mascarones, medallones, balaustradas y molduras de todos los gustos!

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Solo alguna calle de Génova, en algún corto espacio, presenta iguales palacios. Citaré las casas frente á San Juan, la número 538, esquina de Victoria; la 301 Cangallo. Esto deja atrás todo lo que se había construido antes, que es bello ornamento y brillante. Es este el apogeo de la arquitectura doméstica. De ahí no irá más adelante.

Por otra innovación se introduce por el cambio de aspiraciones de la sociedad moderna, y que acabará como los dos ó tres pisos, sobrepuestos con la azotea árabe y con los patios romanos.

Las damiselas no se presentan por las tardes en exhibición tras las ornadas rejas de la ventana. El almacén de comercio ha reemplazado al salón; la vidriera de la tienda de lujo, de bronces, de joyas, de novedades, ha sucedido, sin reja, á la ventana española.

El primero ó el bajo piso está consagrado al comercio en las calles Florida y Victoria, y por todas partes, donde hay probabilidad de hallar quien compre en la ciudad donde se vive de comprar y de vender. Las necesidades de ancha exposición, el lujo y confort aplicado al bazar, que es el foro moderno, piden espacio; la antigua construcción de habitaciones con seis varas cuando más de ancho, es dislocada, ensanchada, atormentada, aun á costa de sostener con columnas de hierro los pisos altos por quitarle la muralla que le servía de base. El primer patio es introducido por partes, y aun en totalidad á los honores de almacén, y hecho ciudadano útil y techado para presentar á la calle las profundidades del salón que ostenta las maravillas de la industria moderna. Si se levantara el plano iconográfico de las casas que forman de ambos lados de la calle de Florida, apenas podría discernirse la planta primitiva de los edificios hoy consagrados al comercio de detalle y de objetos de lujo y elegancia.

En las nuevas construcciones el patio, al menos el primero, se restringe, disimula y desaparece, como aquellos músculos órganos atrofiados que han dejado de estar en uso por generaciones enteras.

Un día desaparecerá el patio, completamente invadido por las construcciones dobles, ó sombreado por la techumbre mansardeada, común á todo el edificio. Buenos Aires habrá entonces transformándose de romana, de árabe, de española que era, en ciudad griega por las formas exteriores, francesa y mercantil por la distribución interior, y la exhibición al boulevard de doce varas de ancho.

Abandonarán las familias de viso que aun adhieren á sus antiguos lares en torno de la catedral y de los conventos, el Cabildo y la Plaza de Armas, que fué, como en toda América, el núcleo donde se acomodaron los conquistadores. Las parroquias de San Miguel, Sur y Norte de la Catedral, las ocupan las Oficinas, Bancos, plazas, policía; Bolsa de Comercio, joyerías, almacenes de modas y novedades que ya las invaden. Hacen imposible el tránsito en las calles los carros, carruajes y ómnibus que se suceden, no dejándoles ni el reposo doméstico, ni el silencio, ni la moral siquiera, pues que el aire les llega recargado de miasmas, de

ruidos de tumulto, de sonidos agrios y aun de blasfemias.

Londres, Liverpool, Nueva York, han ido abandonando la *cité* antigua al comercio, á los aceites, al bacalao, á los azúcares, á las melazas; y sus vecindades á los bronces, las modas, las exposiciones de las vidrieras, los hoteles, los restaurantes y los cafés. Las familias que se respetan han emigrado á barrios nuevos, aireados, silenciosos, á lo largo de calles amplias y sombreadas.

Buenos Aires irá un día á pedir al Callao, á las calles que dejó trazadas Rivadavia, á la calle Larga, á la de Santa Fe, más larga aun, en busca de espacio y de decoro para la existencia, si un día no toma su egoísmo a dos manos y se resuelve una vez por todas, á abrir dos ó tres anchos boulevares, para acabar con el último resto colonial que le queda, y es la calle de doce varas escasas de ancho, que determinó la ordenanzas de Intendentes para todas las ciudades y villas de la América española, con vereda de una vara, flanqueadas de postes, símbolo de su nobleza. La vida es simplemente imposible para una gran ciudad moderna con carros de carga, por vehículos, con carruajes para la aristocracia, pues el bienestar crece, hasta convertirse en la democracia del tramway, de la luz eléctrica, de las aguas corrientes, de las cloacas, de los surtidores de agua, el movimiento en todas las formas y en masas enormes, porque todos los que van y vienen son gentes, y las mercaderías del mundo viven y se mueven incesantemente como seres animados.

Buenos Aires, hoy es una vasta prisión, un cuerpo pletórico que se ahoga, y no puede caminar, extender los brazos, respirar, porque si lo intenta, la vereda le faltará bajo los pies, y se tragará un coche si se descuida, al querer tomar un buen sorbo de aire. A fuerza de llevar esta vida, las mujeres son atacadas de obesidad.

El empedrado es el complemento de la calle angosta, el arquitecto malgasta en vano sus ornatos en lo alto del Banco Provincial. Se bajaron las estatuas que lo coronaban, porque solo algún curioso que se párase exprofeso, sosteniéndose el sombrero con la mano para poner la cabeza horizontal, pudo contar á las señoras que tales estatuas existieron, no habiendo espacio para verlas desde la vereda de en frente.

Los caballos perecen ó se invalidan por millares en aquel horrible pavimento inventado por Luis XI para martirizar á sus nobles; y tras de la viruela, el tifus, el cólera, la fiebre amarilla que diezman las poblaciones, los médicos clasificaron luego una enfermedad endémica de Buenos Aires, estrechez de las vías de comunicación (hablo de la ciudad), dificultad asmática de la respiración, vista corta ó miopía, porque todo está casi en contacto con el ojo, paso medroso ó interrumpido, espíritu inquieto por el miedo de llevarse algo ó á alguien por delante, ó que lo atropelle un carruaje, ó la profane si es dama, un contacto impuro. Qué lástima! Las señoritas de Buenos Aires eran en otro tiempo celebradas por la elegancia majestuosa del porte, por la gracia de las líneas aristocráticas del conjunto, por el sacar del pie airoso, como si bailaran el minuet cuando caminan. Hoy que marchan por aquellos tubos angostos que se llaman todavía aceras, veredas, van á tientas, listas las manos para defenderse contra el obstáculo, estrujadas entre líneas de ociosos que las aguardan al paso, y estrechan la amplitud de sus vestidos. A causa de eso, gustan hoy sin duda de la moda que las encierran en vainas, como guisantes, con fajas cual momias á fin de estar seguras de no dejar sus cintas y galas enredadas en tanto matorral humano por donde tienen que abrirse paso.

¿Cuándo tendremos veredas de siete varas de ancho, como ambos lados del Broadway, donde se dilatan las cangurúes elegantes de Nueva York, ó de diez ó doce, como en los boulevars de París, que dejan espacio al extranjero, tomando su café, para ver pasar el río humano que discurre, remolinea, va y viene sin embarazo?

Un remedio hallaron en Venecia á este mal y fué nivelar los techos para proporcionar tránsito á las gentes donde los canales no los franqueaban. Unos puentes de hierro sobre un arco, ligarían una manzana con otra. Tendríamos Rialtos y puentes de los Suspiros. ¿Por qué no? En Nueva York se están construyendo ferrocarriles por las calles, sobre elegantes columnas de hierro, como las del bajo hacia la Ensenada. Los vagones van á la altura del primer piso, y la calle queda abajo para carros y gente de trabajo, que hace de uno ó de otro modo

esfuerzo de tracción, porque los pobres, los infelices, van siempre tirando un carrito, la miseria, ó llevando á cuestas la existencia.

Tal es la fisonomía de Buenos Aires hoy, palacios que dan vista á los que no pueden verlos por ir muy atareados, en caminar sin estrellarse con otro, ó carros, tramways y fardos que navegan sobre un mar de bajíos, sirtes y olas empedernidas.

Si se pudiera inventar una sociedad de seguros para los caballos!

Cada día ocurren veinte siniestros en la calle: un caballo con las patas al aire, los ojos hundidos por el dolor y la agonía, bajo el peso de veinte quintales del carro cargado que se apoya sobre sus pulmones. Un bárbaro dándole de garrotazos en la cabeza y diez caníbales atraídos por el espectáculo, silenciosos, gozándose en las peripecias de la tragedia de las calles de Buenos Aires.

Epílogo

Hemos visto que las formas de la arquitectura de Buenos Aires ha obedecido á impulsos que se relacionan con las ideas de sus habitantes ó las infusiones de pueblos nuevos.

La tienda del salvaje se fija en el rancho. El rancho sustituye á la quincha, el adobe Inca ó babilónico. La casa de teja del Norte de la España, forma aldeas y cortijos: la azotea árabe las ciudades del Plata. Un edificio se anticipa de ordinario muchos años á la adopción de nuevas formas arquitecturales.

Los números 428 y 426, Cangallo, inician la casa de altos: la de Florida, en 1831, le da formas arquitectónicas. Viene la tiranía paisana, y fija la arquitectura de azotea coronada de rejas. Un palacio en 1848 levanta la cabeza orgulloso contra el despotismo de la regla inalterable, como el nido del hornero.

La emigración se acumula y el arquitecto aparece: la ciudad se dobla en pisos, se extiende y embellece. La arquitectura suburbana y rural se muestran coetáneas con el tramway, y todos los gustos europeos tienen representantes.

Con la infatuación é inflamación que precedió á la crisis las casas se elevan oficiosamente á tres pisos. La Municipalidad contiene este lirismo, el techo

mansarde asoma y se estaciona.

Comenzando á ochavarse las esquinas, aparece el precioso balcón volado que será típico en Buenos Aires, y la arquitectura griega, partenópica en su ornato, llega á su eflorescencia.

El patio romano, árabe y sevillano, es á su turno invadido por las necesidades del comercio, como la ventana es sustituida por la vidriera de exhibición.

En el material de construcción ha podido seguirse los cambios desde el cuerpo del toldo, la quincha, el adobe hasta el ladrillo de máquina y la teja llamada francesa.

La tierra romana ha precedido á la piedra de sillería y los mármoles italianos de colores embutidos para cubrir el basamento corrido del frontis; el blanco suministra escalas y aun frontis de edificios, como la confitería del Aguila, base de granito.

Un hecho histórico, la extensión de las fronteras al Sur, dejará también impresión duradera en la construcción de los edificios. El ferrocarril llegando al Azul. Alsina tomando posesión de los cerros de Guaminí, han permitido extraer el mármol morado de las nuevas canteras descubiertas; y aplicarlo al revestido de las murallas del piso bajo, como se ve en la casa 301, Cangallo.

Augusto se jactaba de haber recibido una Roma de ladrillo, y dejado á su muerte una de mármol. A la memoria de Alsina se ligará la adquisición del mármol indígena, que dará la última mano á los adelantos de la arquitectura de Buenos Aires. Es mucho pasar del barro al ladrillo, del ladrillo al mármol y al granito, y será para la época de Avellaneda y de Alsina un *recorderis* duradero.

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

VICENTE NADAL MORA: *La Herrería Artística del Buenos Aires Antiguo;* edición de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, Buenos Aires, 1957. 164 pp. con 110 ilustraciones intercaladas.

Siguiendo la misma trayectoria de sus trabajos anteriores, este nuevo libro de Nadal Mora (que circunstancias penosas transformaron en obra póstuma) viene a enriquecer notablemente el inventario de nuestra artesanía colonial. Con extraordinaria paciencia fué copiando, a lo largo de muchos años de búsqueda, cuanto produjeron los herreros de la colonia, desde la clásica reja volada hasta las cruces de las torres de las iglesias. Sus dibujos, al par que artísticos, son de una precisión documental, complementados en muchos casos con medidas y detalles técnicos. Afortunadamente Nadal Mora tuvo la precaución de anotar la procedencia o lugar donde se encuentra o encontraba cada motivo relevado, lo que acrecienta el valor de esta obra, ya que muchas de las rejas y cancelas que reproduce han desaparecido en los últimos años ante las inevitables demoliciones del progreso.

Nadal agrupó sus dibujos en seis temas: rejas, cancelas, verjas, barandas, aljibes y obras diversas. Un jugoso texto precede a cada uno de estos apartados, destacándose especialmente el que se refiere a las rejas, motivo dominante en la extrema sencillez de nuestra arquitectura pretérita. Acertadamente compara algunas de nuestras rejas con ejemplos andaluces, para mostrar el indudable origen y la evolución americana hacia formas más simples, a excepción de las cancelas. En efecto, al referirse a éstas, insistiendo sobre su origen andaluz, destaca la extraordinaria belleza y complicación de las cancelas porteñas. Es curioso observar ese inusitado despliegue de filigranas de hierro, cuyo valor estético se realza precisamente por contraste con la severa arquitectura de los patios y zaguanes

donde estaban colocadas.

Estudiando las "horcas" de los aljibes, señala Nadal Mora el año de 1759 como el de su aparición en nuestra ciudad, en la casa de los Basavilbaso. Puesto que consta que esta casona fué construida en 1782, cabe suponer que el aljibe a que se refiere el autor del libro perteneció a la primitiva casa de dicha familia, demolida para levantar el hermoso edificio que en 1783 adquirió el gobierno de España para sede de la aduana de Buenos Aires. Esta magnífica casa, una de las más representativas de nuestra arquitectura colonial *(ver* ANALES, nº 10*, pág. 96, figuras 1, 2 y 3),* prestó servicios como aduana hasta 1858, año en que se terminó el edificio que para este fin proyectó el arquitecto inglés Eduardo Taylor, en el sitio que hoy ocupa la Plaza Colón. La casa de los Basavilbaso pasó a ser inquilinato, hasta su demolición en 1891. Digamos de paso que el arquitecto Eduardo Taylor vino a Buenos Aires en 1824, donde residió hasta su fallecimiento, acaecido el 2 de septiembre de 1868, a los 67 años de edad. Fué autor, entre otras obras, del edificio del Club del Progreso (Perú esquina Hipólito Yrigoyen), la iglesia alemana (demolida al abrir la Avenida de Mayo) y la casa de López II en Asunción del Paraguay.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

MANUEL ROMERO DE TERREROS: *Una Casa del Siglo XVIII en México;* edición del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1957. 86 pp. texto + 45 pp. ill. + 1 plano.

La casa, objeto de este estudio, es la que en los años de 1763 al 64 hizo levantar el Conde de Xala, en la calle de Capuchinas, hoy Venustiano Carranza. Fué autor de ella el célebre arquitecto Lorenzo Rodríguez, oriundo de Guadix, España, a quien debe México entre otras obras, el Sagrario Metropolitano, la iglesia de La Santísima, y muy probablemente el templo de Tepotzotlán.

Romero de Terreros, que tanto ha escrito y bregado en defensa del arte colonial mexicano, nos ofrece una minuciosa descripción de la casona y su mobiliario, lo que nos permite reconstruir fielmente con la imaginación lo que debió de ser una residencia señorial del siglo XVIII. Para poder dar mayor realismo a su propósito, ha intercalado entre las ilustraciones varias piezas de mobiliario y objetos que no pertenecieron en verdad a la casa del Conde de Xala, pero que son similares a las que mencionan los inventarios que acompañan al texto. Una descripción y avalúo realizados en 1784, y un dibujo de la fachada hecho en el siglo XIX por un arquitecto inglés (cuyo nombre no nos da a conocer el autor) nos restituyen con absoluta certeza el aspecto de la magnífica casona antes de sufrir las inevitables modificaciones que la vida moderna le causara. Como este libro corresponde a la serie de Estudios y Fuentes del Arte en México, que edita el Instituto de Investigaciones Estéticas, su autor, respetando la índole de estas publicaciones, se ha concretado a un examen objetivo sin entrar en juicios críticos sobre la arquitectura de Lorenzo Rodríguez y poniendo énfasis en la parte documental, por cierto copiosa y valiosísima.

Se agrega un plano de la planta alta de la casa, muy interesante porque ofrece alguna variante respecto de la disposición corriente, ya que en la casa del Conde de Xala el comedor ha sido relegado al fondo, solución inusitada que llama la atención. Es lástima que no se publique el plano de la planta baja, lo que nos hubiera dado una idea más completa de la distribución de una gran casa mexicana. Vuelve a incurrirse en el mismo inconveniente en que cayera el arquitecto Alberto Le Duc cuando en 1939 escribió su libro sobre "Una Casa Habitación del siglo xviii en la ciudad de México", puesto que sólo publicó el plano de la planta baja. Idéntica omisión, más grave aún, cometió Ignacio Rubio Mañé en su libro "La Casa de Montejo en Mérida de Yucatán", 1941, en el que no figura plano alguno de tan importante edificio. Es lástima esto, porque el tema de la casa privada en México es importantísimo y merece que se le estudie en conjunto de modo exhaustivo. Fuera de estos tres libros, de un folleto sobre "Residencias Coloniales de la ciudad de

México" que en 1918 publicó Romero de Terreros, y los comentarios que en sus respectivos libros escribieron Federico Mariscal, Manuel Revilla, Diego Angulo y Manuel Toussaint, no hay otros trabajos sobre el tema. Por eso es que, a nuestro juicio, tiene tanto mérito este nuevo libro de Romero de Terreros, sin perjuicio de que reclamemos esa obra definitiva sobre la arquitectura civil mexicana que tendrán que brindarnos algún día los estudiosos de ese país.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

ENRIQUE MARCO DORTA: *La Arquitectura Barroca en el Perú;* edición del Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957. 41 pp. texto + 48 pp. ill. ± 8 pp. índices.

El docto profesor de Arte Americano de la Universidad de Sevilla nos brinda en breves páginas un panorama completo de la arquitectura barroca peruana, agrupándola por zonas de acuerdo a sus características esenciales. Comienza por destacar que, pese a esa clasificación, las diferencias entre las varias regiones son de carácter decorativo, ya que la arquitectura virreinal peruana no creó nuevas formas arquitectónicas sino que se valió de los esquemas tradicionales europeos. Las únicas variantes tectónicas son las que surgen del empleo de los distintos medios que brinda la geografía peruana. No así en lo decorativo, donde se acusan notorias diferencias, en parte por el uso de diversos materiales y en parte por las razas que actuaron: españoles, mestizos e indios.

Al analizar la arquitectura limeña se refiere en algunos párrafos a la procedencia sevillana de varios de los motivos utilizados, pero lamentablemente nos deja con el deseo de saber la procedencia de los balcones o miradores de madera tallada, detalle típicamente limeño, mejor dicho, dominante en Lima, aunque desde luego no fué creado allí. Se ha hablado mucho acerca del mudejarismo que acusan esos balcones "de cajón", en tanto que el Marqués de Lozoya los cree de origen canario; en todo caso, hubiera sido interesante conocer la opinión de Marco Dorta, capacitado como pocos para resolver estos pequeños

problemas del arte americano.

Muy acertadamente insiste en la trasposición que refleja la arquitectura cuzqueña, ya que sus templos y casas muestran claramente la aplicación a la piedra de formas y técnicas lignarias. En cambio Arequipa acusa otra forma de ver, de sentir el relieve, ejecutado plana e incisivamente, con esa visión bidimensional propia de todos los primitivos.

Finalmente, al analizar la arquitectura de la meseta del Collao, el autor se refiere insistentemente al uso de motivos ornamentales procedentes de zonas tropicales (monos, tucanes, iguanas, pumas, plátanos, papayas, uvas, etc), sin aventurar juicio acerca de su origen. Es este uno de los problemas intrigantes en el panorama todavía semi-virgen del arte americano; P. J. Viñale ha sugerido el arte de las misiones de Moxos y Chiquitos como posible fuente de tales formas, ya sea por el traslado de artesanos de dichas misiones a la zona del altiplano (lo que parece poco probable), o por la influencia de los objetos muebles, transportables, que producían los indios de las citadas misiones jesuíticas.

Una excelente selección de fotografías complementa este libro que, pese a su carácter de simple divulgación, reúne gran cantidad de datos y juicios críticos, especialmente interesantes por tratarse de una visión americana a través de ojos españoles.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING: *La Plaza de Armas Carlos Manuel de Céspedes de La Habana;* publicación de la Junta de Arqueología y Etnología, La Habana, 1957. 178 pp. texto ± 152 pp. ill.

Esta obra, editada lujosamente y en gran formato, es la primera de una serie que la Junta Nacional de Arqueología y Etnología de Cuba, dedicará a sus Monumentos Nacionales. Por eso se inicia con la publicación de todos los

antecedentes legislativos sobre protección y conservación de monumentos, que arrancan de una ley del año 1928 autorizando al Presidente a declarar Monumentos Nacionales, a la que se han ido agregando otros decretos similares, pero sin que hasta la fecha se haya reunido todo ello en un *corpus* legislativo completo y orgánico.

Roig de Leuchsenring estudia la Plaza de Armas, desde su trazado inicial hasta nuestros días, comentando todas las vicisitudes por las que pasó, con sabrosos comentarios sobre las viejas costumbres habaneras. A continuación se refiere a los edificios que forman su marco o se encuentran cerca, comenzando por la Parroquial Mayor, siguiendo por el Castillo de La Fuerza, la Intendencia, la Casa de Correos y la del Segundo Cabo, el Templete y la Casa del Conde de Santovenia.

Como podrán juzgar quienes conocen La Habana, por los edificios que analiza el autor, no se trata de un trabajo vertebrado con propósitos de crítica histórica y artística, sino más bien de una recopilación en la que se mezclan comentarios sobre la arquitectura habanera con proyectos de defensa de la plaza, o juicios sobre el reinado de Fernando VII alternando con la descripción de una ascensión aerostática realizada en 1833. Queda así señalado el carácter rememorativo de este libro, carácter que se mantiene en la selección de las abundantes láminas que lo ilustran; se trata, en suma, de una acertada recopilación de datos y comentarios en los que todo investigador del arte americano encontrará abundante material escrito y gráfico para sus estudios. Esperamos ahora la aparición del segundo volumen anunciado, que versará sobre la Plaza de la Catedral.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

OSIRIS DELGADO MERCADO: *Sinopsis Histórica de las Artes Plásticas en Puerto Rico;* edición del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 1957. 28 pp.

Pese a la vasta producción bibliográfica de los últimos años, la América española sigue siendo campo propicio para las investigaciones artísticas sobre temas

desconocidos del público en general. Grandes territorios, países íntegros esperan todavía el estudio de sus manifestaciones artísticas, que no por ser provincianas dejan de tener su valor local. Puerto Rico era uno de los países que estaba en estas condiciones; fuera de estudios aislados, casi todos relativos a su arquitectura, poco se había hecho. De aquí el mérito de este breve pero denso trabajo del profesor Delgado, ya que por primera vez podemos contar con una visión integral de las artes puertorriqueñas.

La brevedad forzosa del estudio (fué una conferencia pronunciada por el autor en el Instituto de Cultura Puertorriqueña) impide a Delgado entrar en mayores búsquedas y análisis. Así, por ejemplo, nos informa que si bien por Real Cédula los plateros fueron autorizados a trabajar en Puerto Rico desde temprana fecha, *la orfebrería no floreció en la isla.* Implícitamente queda dicho, por lo tanto, que los magníficos altares de plata de la iglesia de Toa Baja y de la Capilla del Cristo, no fueron hechos en Borinquen. Interesaría a los americanistas que se investigase la procedencia de esas extraordinarias piezas, parangonables con las que abundan en Perú y Bolivia, centros de la producción de platería en el continente.

Al juzgar la arquitectura puertorriqueña, coincide Delgado con lo que escribiéramos hace unos años acerca del balcón de madera volado como una característica local, así como la colocación de la cúpula sobre el presbiterio y no en el crucero en las iglesias populares. Aun cabría agregar que las galerías bajas, ocupando todo el frente de las casas hacia la calle, son otra creación lugareña típica de la zona de Ponce.

Finalmente, al analizar la pintura, el profesor Delgado aporta valiosos datos sobre la vida y la obra de Campeche y 0ller, figuras cumbres del arte puertorriqueño, que esperan todavía el estudio de conjunto a que son acreedores.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

FRIEDRICH MUTHMANN: *L'Argenterie hispano-sud-américaine á l´époque coloniale;* editions des Trois Collines, Genéve, 1950. 180 pp. con ill. + 48 láminas. — *Die silberne Taufschale zu Siegen;* Carl WinterUniversitätsverlag, Heidelberg, 1956. 88 pp. ± 28 láminas.

Un ingeniero suizo, el Sr. J.-J. Schazmann (1822-1896), radicado en Chile, formó una valiosa colección de antigüedades, que fué adquirida y luego enriquecida por el Musée Ethnographique de la Ville de Genéve. A la minuciosa descripción de las piezas de orfebrería colonial que integran dicha colección (en su mayoría peruanas) consagró el Dr. Friedrich Muthmann, de la Universidad de Ginebra, la parte documental (unas 60 páginas) de la obra que reseñamos. Pero el cuerpo de la misma abarca, en seis capítulos de excepcional contenido, un estudio a fondo de la decoración de los objetos principales, en su aspecto artístico, folklórico e histórico.

*El cuadro de la cultura virreinal peruana, de tan vigoroso colorido, es iluminado (*dice el autor) *por el brillo de la plata.* Ese cuadro es el que logró evocar mediante el análisis de los motivos que ostentan piezas características, como ser chapas de frontal u ornamentales, bandejas y marcos, o el examen de objetos familiares: topos, ex-votos, mates, arreos, etc. Con singular erudición establece la filiación y el simbolismo de infinidad de temas (como el de la sirena, al que dedica preferente atención) y, entrando también en la faz técnica y costumbrista, trae a colación fuentes tan dispares como la "Nueva Crónica" de Felipe Guaman Poma de Ayala, tapices y monumentos del período colonial, esculturas medievales y tejidos precolombinos. No contienen las vitrinas de Ginebra piezas de extraordinaria importancia (están ausentes de ellas las custodias, las crismeras, los grandes pebeteros y yerberas, objetos que no estaban desde luego al alcance de un coleccionista particular), pero el carácter íntimo de la selección (allí estarían en su ambiente los curiosos naipes de plata que vimos en La Paz, Bolivia) precisamente permitió al Dr. Muthmann dar nuevas pruebas de la sagacidad con la cual, en otras oportunidades, escribió sobre arqueología clásica o "América Latina en el Arte europeo".

Como feliz complemento de esa lujosa obra publica el autor, entre los trabajos de la Academia de Ciencias de Heidelberg, una interesantísima *plaquette* en la que, con la misma paciente erudición, estudia la vida y milagros (cabe la expresión) de una rica bandeja de plata que en 1658, hace tres siglos exactos, fué obsequiada por el príncipe Juan-Mauricio de Nassau-Siegen (1604-1679) a la iglesia reformada de Siegen (Westfalia) para ser usada en los ritos bautismales. Esa fuente ha sido considerada por varios especialistas como de origen italiano o portugués. El Dr. Muthmann ve en ella una obra peruana. Lleva la marca "1586", posiblemente estampada por medio de alguna moneda (observemos que no sería limeña ni potosina, pues en esa época se acuñaba sin indicación de fecha en el virreinato). Fué regalada a Juan-Mauricio, entonces gobernador de los territorios ocupados por Holanda en el norte del Brasil, por un rey del Congo con motivo de una embajada que le envió en 1643, cuando Angola estaba también en poder de los holandeses y el tráfico de esclavos entre ambas posiciones era intenso. Supone el Dr. Muthmann que la bandeja viajó por tierra desde Lima a Buenos Aires y que cruzó una primera vez el Atlántico en pago de esclavos angolanos.

El análisis que el autor, con su método tan personal, hace de los motivos cincelados en esa pieza, detalla los que derivan de las artes gráficas europeas, difundidas en el virreinato por grabados y libros del siglo XVI, con sus mayúsculas ornamentadas y frontispicios cuajados de seres fabulosos (por ejemplo la "Brevísima Relación", de fray Bartolomé de las Casas, a la que añadiríamos las impresiones de la Oficina Plantiniana de Amberes), y aquellos que, por otra parte, reproducen escenas de la vida diaria en las provincias andinas, con indios y llamas cargueras. Con inspiradora perspicacia vincula el Dr. F. Muthmann los modelos europeos con sus antecedentes en la escultura medieval; séanos permitido, al respecto, agregar que la mítica arpía, que entre ellos figura, aparece también en la portada de Saint-Loup-de Naud (Seine-et-Marne) y en el claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), mientras es frecuente en las iglesias del sudoeste de Francia el motivo del ave encaramada en el lomo de otro animal, el que asimismo

ocurre en el claustro mencionado.

Muy instructivas las fotografías, con ilustraciones comparativas tomadas de Guaman Poma de Ayala y hasta de "keros" y de un extraordinario tejido nazca del Museo de Munich.

PAUL DONY.

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES: Documentos de Arte Colonial Sudamericano; Cuaderno X, *En la Arequipa Indo-hispánica;* Buenos Aires, 1957. XXV + 32 pp. ills.

Comentamos en este número de ANALES, el nuevo volumen de la serie que dedica la Academia Nacional de Bellas Artes a los monumentos peruanos de la época colonial. Ha sido consagrado al estudio de la ciudad de Arequipa y, especialmente, a mostrar la notable decoración de fachadas que enriquecen edificios religiosos y civiles. Un prólogo del Arq. Noel antecede al catálogo de láminas.

Ante los ojos del lector desfilan las conocidas portadas de la Compañía, Santo Domingo, San Juan de Yanahuara, así como las de la Casa del Moral, Ugarteche, etc., fotografiadas por Hans Mann.

Sin temor a pecar de insistentes, volveremos sobre conceptos ya vertidos otras veces respecto de estas publicaciones que han sido seriadas bajo la común denominación de documentos.

Una fotografía bien obtenida es, simplemente, la reproducción de algo; pero, cuando se la quiere utilizar como documento, es decir como medio probatorio, debe ser veraz, además de mostrar una bondad puramente técnica.

Queremos decir, que si esa fotografía va unida a otras con la misma intención documental, su compaginación y, sobre todo, los epígrafes, deben ser cuidadosamente revisados, porque sino se corre el riesgo de que la publicación pierda la seriedad que su denominación exige. Por otra parte, una colección que pretende ser tan importante no puede elaborarse basándose, entre otras cosas, en el

recuerdo de un fotógrafo, por más eficaz que éste sea.

Señalaremos algunos errores hallados en el cuaderno que comentamos. Las láminas 18 y 19 no corresponden a la iglesia de Chiguata. La cúpula reproducida en la primera, así como los cupulines y contrafuertes de la segunda, pertenecen a la iglesia de la Compañía.

La ilustración número 35 aparece como claustro de la Compañía, lo cual no es exacto, porque es del convento de la Merced.

Respecto de la número 44, el ambiguo epígrafe pareciera indicar que corresponde a la citada iglesia de la Compañía, cuando en realidad es parte de la de San Agustín. Algo similar ocurre con las ventanas reproducidas en la 58, desvinculadas de la secuencia de la casa del Moral, hasta el punto de que el lector inadvertido puede confundirlas como detalles de otro edificio. El coronamiento de fachada que aparece en la 59 no pertenece al *antiguo Instituto Jesuítico* sino a la casa Ugarteche o Ricketts, famosa vivienda particular en la cual estuvo instalado durante años el consulado argentino.

En las figuras 60 y 61 aparece la portada de la casa Iriberry con un epígrafe, al pie, por demás dubitativo.

Estos errores, que fácilmente pudieron evitarse con el simple cotejo de obras muy difundidas, forman parte de toda una secuencia que venimos señalando en estos ANALES desde hace varios años. Téngase en cuenta que es una publicación oficial, que se difunde en el exterior y a la que se ha agregado una fe de erratas.

HÉCTOR SCHENONE.

KURT BAER: *Painting and sculpture at Mission Santa Bárbara;* MCMLV, Academy of American Franciscan History, Washington, D. C.; XX ± 244 pp. ills.

Una de las tareas más necesarias y menos realizadas en América latina es la de confeccionar catálogos o inventarios razonados de las obras conservadas o bien de

las que se posea documentación, ya escrita, ya gráfica.

Es una labor pesada; hay que efectuar mediciones, relevar plantas, descender pesados cuadros o imágenes, a lo que se agrega una intensiva búsqueda documental. Tal trabajo debe ser realizado preferentemente en equipo, con tacto y variados conocimientos de distintos tópicos, como escultura, platería, tejidos, etc. Además, es poco lucida, ya que no se presta a la construcción de pomposas teorías estéticas que se pueden elaborar en un escritorio, con respaldo de una abundante biblioteca.

Obras como el Catálogo Monumental de la Provincia de Sevilla, confeccionado por el Laboratorio de Arte de esa ciudad española, o el mexicano de las Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo, marcan verdaderos rumbos que, desgraciadamente, no se han seguido.

Por eso, es laudable el trabajo que comentamos, elaborado con honradez y no menor dedicación. Es el tercero de una serie que viene publicando la Academia de Historia Franciscana Americana.

El Catálogo, que incluye ciento once piezas, entre obras pictóricas, escultóricas, etc., ha sido precedido por una Introducción y un documentado estudio sobre la misión de Santa Bárbara, ilustrado muchas veces con reproducciones de viejas fotografías y dibujos que permiten seguir, durante cien años, las distintas vicisitudes sufridas por el edificio.

En el citado Catálogo se analiza detenidamente cada pieza, agregando datos relativos a su procedencia, tamaño, estado de conservación, etc., así como otros referentes a la iconografía o a la liturgia.

Si bien no estamos de acuerdo con algunas opiniones vertidas en la Introducción o en el Catálogo, haremos referencia a alguna de ellas. Así, por ejemplo, creemos que es exagerado asignar la Piedad (n° 35) al siglo XV, ni vemos en ella influencias flamencas. Para nosotros es una reproducción del siglo XVII de la Virgen de las Angustias, Patrona de Granada, presentada de acuerdo con la antigua manera de vestirla.

En cuanto al Calvario (n° 88), se trata de una típica obra de los talleres quiteños, de tan vasta producción durante el siglo XVIII.

Cierran la obra varias páginas dedicadas a notas, un cuadro cronológico de las obras según el año de adquisición, un breve glosario, bibliografía e índices.

HÉCTOR SCHENONE.

ANDRÉS MILLÉ: *La Orden de la Merced en la conquista del Perú, Chile y el Tucumán y su convento del antiguo Buenos Aires, 1218-1804;* Buenos Aires, 1958. 423 pp. + 14 láms. interc.

El ingeniero Andrés Millé, conocido por sus anteriores obras sobre la Recoleta y el Monasterio de Santa Catalina, así como por la feliz restauración del primero de los monumentos citados, es un curioso ejemplo de cariño entusiasta por las pocas cosas que van quedando del Buenos Aires viejo. Sus energías y su empeño no han sido mermados, al parecer, por el esfuerzo implicado en los anteriores trabajos, pues, según leemos en la anteportada, proyecta publicar aún tres obras más sobre temas similares.

En los distintos capítulos, así como en el apéndice documental, historia la instalación de la Orden Mercedaria en Perú y el Tucumán y su desarrollo en Buenos Aires, dedicando dos de ellos a estudiar el problema de la construcción de la iglesia y su probable autor.

En este punto disentimos con el ingeniero Millé, a pesar de los argumentos que éste esgrime, pues, si bien los documentos son pobres y poco se puede sacar de ellos, hay algo que es evidente y que no desmiente la tradicional atribución a Blanqui.

Nos referimos a la fachada, en su antiguo aspecto, cuyo planteo, muy caro al arquitecto jesuita, muestra la consabida repetición de pilastras toscanas con hornacinas y recuadros en las calles, así como el nicho colocado en el eje del

frontón, solución ya empleada en la iglesia de las Catalinas. Otro detalle importante, en el que se apoya la atribución corriente, es el tipo de arco, empleado constantemente por Blanqui, apoyando fuera de la línea de los pilares y dejando un diente o resalto.

No olvidemos, además, que la frase *de vez en cuando* que aparece en el Memorial del P. Arteaga, de 1727, es una interpolación moderna y que no figura en el original.

En otros aspectos, el trabajo de Millé es un retorno, un viaje cordial, un tanto desordenado, de recuerdo en recuerdo, en el que con frecuencia aparecen sombras pretéritas. Inspirado en el amor a su ciudad, que es también amor a una raza, vuelve a demostrar, una vez más, su sensibilidad en la búsqueda del rastro antepasado y en el que logra transmitir la emoción de descubrir una ciudad alejada en la distancia física, pero próxima en el espíritu.

HÉCTOR SCHENONE.

HANS MANN: *The .12 Prophets of Antonio Francisco Lisboa "O Aleijadinho";* edición del Ministerio de Educación, Río de Janeiro, 1958. 128 pág., con ill.

Como en los antiguos portulanos del siglo XVI, todavía podría escribirse en el encabezamiento de las historias artísticas de nuestro continente: *América Terra Incógnita.* Aun quedan infinidad de regiones por explorar, innumerables iglesias y casonas por descubrir e incorporar al acervo conocido, infinitos problemas de origen, clasificación o influencias por resolver. Es cierto que en los últimos años se ha producido un verdadero aluvión de investigaciones y publicaciones, no sólo por obra de los estudiosos americanos, sino también de los europeos, que han comenzado a "descubrirnos" por segunda vez. Pero no es menos cierto que esa cantidad ha ido en desmedro de la calidad, salvo contadas excepciones. El entusiasmo de asistir a este deslumbramiento, a la aparición de este tesoro nuestro cuya existencia ignorábamos hasta hace poco, nos lanzó a su búsqueda con avidez,

tratando de reunir en caótico desorden un sin fin de bellezas que pretendimos tempranamente mostrar al mundo con entusiasmo de novicios.

Ahora, pasada la hora de los ímpetus desordenados, armado siquiera a medias el andamiaje científico de los datos, fechas y atribuciones, ha llegado la hora de la recapacitación mesurada y fecunda. Con igual o mayor entusiasmo, pero al mismo tiempo con no menor ecuanimidad crítica, debemos revisar todo nuestro proceso creador para ir asignando a cada obra su exacto valor en el cuadro general de las artes de América. Y luego, realizado esto, vendrá el momento de encajar ese conjunto en el esquema del arte universal, en el que hasta ahora nuestro continente sólo ha entrado como de hurtadillas, casi con vergüenza, con una modestia digna, pero que no está de acuerdo con el verdadero e innegable valor de sus producciones.

Caso típico de este proceso es el del Aleijadinho. Apreciado por sus contemporáneos más como una solución de artesanía local que como un artista de valía, fué olvidado rápidamente hasta caer en el total desconocimiento. Contados escritores, a lo largo de toda una centuria (Rodrigo Bretas, Saint-Hilaire), salvaron para la posteridad algunos detalles de su vida, que nos han ayudado para ir reconstruyendo trabajosamente la biografía del escultor minero. Luego vino el redescubrimiento moderno, y con él, la hipérbole desmedida y la exageración, que si bien pusieron de relieve ante el mundo la figura del artista, corrieron peligro de dañarla por falta de serenidad crítica.

Pero afortunadamente las nuevas generaciones de historiadores brasileños, con honestidad ejemplar, han ido puliendo la vida y la obra del escultor, hasta entregarnos en la actualidad una imagen veraz, a la que acaso futuras investigaciones podrán agregar o quitar minucias, pero que en lo substancial ha de quedar inconmovible.

Primero fué necesario rever lo escrito por Rodrigo Bretas, especialmente en lo que se refiere a la enfermedad sufrida por el Aleijadinho. Fácil fué comprobar que en esa biografía, escrita hacia 1858, había errores gruesos que hacían dudar de la

veracidad de su relato. Así, por ejemplo, sabemos que Vieira, presunto maestro de Juan Gómez Baptista (maestro a su vez del Aleijadinho), jamás estuvo en el Brasil; que en Marianna no hubo un Regidor que se llamase José Joaquim da Silva; y que el Aleijadinho nunca salió de Minas Geraes. Ante esto último, se derrumba la absurda leyenda recogida por Bretas, del escultor que en una sola noche, pese a sus miembros mutilados, coloca toda una portada tallada por él en una iglesia de Río de Janeiro. Mas, si se ha comprobado esta serie de inexactitudes, no puede negarse que en la biografía de Bretas hay un fondo de verdad que la investigación moderna ha puesto en claro. Así, la leyenda de su lepra y las automutilaciones de sus miembros, muy propia del romanticismo del siglo XIX, ha quedado reducida a una parálisis o deformación, tal como la mencionan viajeros casi contemporáneos del Aleijadinho, como Eschweg, Luccok y Saint-Hilaire. Preciso es reconocer que si esta nueva versión menos trágica resta algo de colorido a la escena, no incide en absoluto en la jerarquía de su obra, que es lo que en esencia interesa. En arte no buscamos proezas sino emoción. Cuando contemplamos los Profetas de Congonhas do Campo nos interesa por sobre todo su plástica enérgica, y dejamos momentáneamente de lado la tragedia del artista; cuando escuchamos una sinfonía de Beethoven nos olvidamos de su sordera para sumergirnos en un mundo de deleite espiritual. La tragedia de las vidas queda para el comentario posterior y no para el momento de la contemplación y del goce estético.

La misma tempestad de polémicas que desató la vida y la enfermedad del Aleijadinho alcanzó a sus trabajos. Durante mucho tiempo la tradición le atribuyó toda clase y cantidad de obras arquitectónicas, escultóricas y hasta pictóricas. Hoy, gracias a las prolijas investigaciones de la *Diretoria do Serviço do Patrimonio Histórico é Artístico Nacional,* sabemos que como arquitecto sólo se le atribuyen San Francisco de Ouro Preto y la matriz de Sáo Joao do Morro Grande. Quedan en pie, definitivamente comprobadas, gran cantidad de obras que prueban de modo fehaciente que el Aleijadinho fué esencialmente escultor, casi un autodidacta, cuya producción cobra mayor valor al saberse que jamás salió de Minas, donde trabajó

fuera del contacto con la capital y demás ciudades de la costa. Aun cuando su producción oscile desde la finura *casi* italianizante del medallón que corona San Francisco de Ouro Preto, hasta el vigor tosco y desproporcionado de los Profetas de Congonhas do Campo, nadie podrá dejar de reconocerle un talento excepcional, que se acrecienta en relación al medio y la época en que le cupo actuar. Y si es exacto que también le debemos el plano de San Francisco, cabe agregar que se trata de un arquitecto de rarísima valía, pues las suaves curvas de su planta y las equilibradas proporciones de la fachada hacen de este templo uno de los más acabados ejemplos de la escuela minera.

Ahora, acallados los rumores de la polémica, ha llegado el momento de ahondar en la obra del artista lisiado, que es lo que en resumidas cuentas más nos interesa. Descubrir nuevas facetas, mostrarnos flancos desconocidos, enfoques distintos y todo ese mundo de visiones variadas que produce la contemplación por espíritus superiores y diversos, tal es la obra a acometer. La retina de Hans Mann ha visto lo que muchos no han podido o no han sabido ver. Sus escorzos, sus tomas desde ángulos sorprendentes, nos ayudan a comprender mejor el sentido popular y enérgico, casi genial por lo intuitivo, en el arte trágico del Aleijadinho. Y aun no se ha conformado con la captación de imágenes vistas a través de su fina sensibilidad, puesto que ha descubierto esa discrepancia entre la secuencia bíblica y la colocación de los Profetas. Es éste un problema a resolver, cuyas consecuencias vayan quizás más allá de lo que a primera vista pudiera parecer. ¿Intervención de otros artistas? ¿Terminación de las obras después de muerto el escultor? ¿Cambios ulteriores? ¿Gestos de rebeldía propios del temperamento violento del Aleijadinho? Todo y nada puede ser; allí queda para los investigadores el apasionante problema descubierto por la perspicacia de Mann. Lamentablemente, el texto no iguala en calidad a las fotografías, pues todavía recurre a la leyenda de la enfermedad y a ciertas atribuciones hoy superadas por los críticos brasileños.

Parecería como si un trágico destino continuara persiguiendo al escultor minero, para que no se acallen nunca los ecos que los juicios críticos han desatado

en torno a su vida y a su producción. Entretanto, frente a los retaceos que, honestos o mezquinos, hoy le restan una obra y mañana le agregan otra, se yergue cada vez más grande su figura de artista popular, ingenuo a veces hasta la puerilidad, vigoroso otras hasta tornarse agresivo, vencedor con sus manos maltrechas de la dureza de la piedra y de la vida.

MARIO J. BUSCHIAZZO

INDICE

La Dirección:

Juan Giuria *(1880-1957)*..... 9

La Dirección:

Vicente Nadal Mora *(1895-1957)*.....10

Harold E. Wethey:

Sebastián de Herrera Barnuevo.....11

José de Mesa y Teresa Gisbert:

La escultura en la audiencia de Charcas.....66

Heinrich Berlin

Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición a.....82

Joaquín Rodríguez Saumell:

Problemas de la arquitectura alemana.....87

Mario Chacón Torres:

La pintura boliviana del siglo XIX: los pintores chuquisaqueños.....99

Mario J. Buschiazzo:

Arquitectura colonial santafecina.....112

Emilio Harth-terré:

Los Illescas, pintores en Lima.....124

Relaciones documentales.....131

Notas bibliográficas.....149

ANALES, *Nº 11,*

se acabó de imprimir

en los talleres gráficos de

Domingo E. Taladriz,

San Juan 3875, Buenos Aires,

el 26 de diciembre

de 1958.

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; nº 10, año 1957.

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.

MARIO J. BUSCHIAZZO: *Skidmore, Owings y Merrill.* 1958.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires