UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

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

14

1961

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

A N A L E S

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

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

14

1961

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director:* MARIO J. BUSCHIAZZO

*Secretario:* HÉCTOR H. SCHENONE

# UN TRASLADO DE MONJAS

CIUDAD de noble linaje y acusada personalidad es la antigua Valladolid de Michoacán, hoy Morelia en honor del célebre caudillo de las guerras de emancipación nacional, don José María Morelos. La ciudad fue fundada el 18 de mayo de 1541 por el primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza. Su importancia como población destácase desde el siglo XVI al trasladarse en 1580 la sede del Obispado que en la vecina ciudad de Pátzcuaro, fundara el ínclito varón don Vasco de Quiroga; la autoridad civil se había cambiado cinco años antes. En el transcurso de los tres siglos de vida colonial, la ciudad se engalanó notablemente con la edificación de sus conventos e iglesias, casas señoriales, su monumental catedral y las bellas arcadas de su acueducto.

El siglo XVIII fue para las posesiones españolas en América, un siglo de grandes realizaciones materiales y esplendor artístico; todo lo propició la madurez a que habían llegado las colonias y el auge económico que alcanzaron en esa centuria. Esta circunstancia histórica fue propicia en el terreno de las artes plásticas, para el desarrollo vital de dos modalidades artísticas: por una parte se llegó a la culminación del estilo barroco que aquí se enriqueció, por cierto, con novedosas aportaciones tanto en arquitectura como en escultura; la otra fue la aceptación finisecular del estilo académico o neoclásico que tan dilatada como nefasta aceptación habría de alcanzar. Y para qué repetir que es en el siglo XVIII cuando nacen las primeras ideas de conciencia americana, las que habrían de irrumpir, incontenibles, en la primera década del siglo siguiente.

Los principales edificios de Morelia datan del siglo XVIII y la arquitectura de los mismos ofrece una serie de singulares características, debido a las cuales se percibe, notoriamente, la diferencia que guarda con respecto a otras regiones del país. Los valores de esa arquitectura han sido estudiados, con cierto detenimiento, por Benitez, Toussaint y Angulo[1]. La ciudad tuvo un gran auge constructivo gracias al imprescindible desprendimiento que mostraron los ricos mecenas, al poderío económico del propio clero y, sobre todo, a la casi rivalidad que podemos encontrar en la obra activa de los obispos don Juan José de Escalona y Calatayud (1729-1737), don Francisco Pablo Matos Coronado (1741-1744), don Martín de Elizacoechea (1745-1756), don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle (1758-1772) y fray Antonio de San Miguel Iglesias (1784-1804). Cada uno en su respectiva actuación, mostró un celo muy desarrollado para testimoniar la grandeza de su obra personal al frente de la iglesia michoacana. Sin embargo, de este grupo de obispos constructores, destácase la noble figura de Escalona y Calatayud por los considerables trabajos que promovió durante su gobierno. Débese a él, nada menos, que la edificación de las iglesias foráneas de Indaparapeo, Tarímbaro y Otzumatlán[2]; en tanto que en la capital de su sede inició los trabajos del magnífico palacio episcopal, levantó la primera capilla de la iglesia de San José y costeó la hospedería y calzada del santuario de Guadalupe y, además, *pidió recursos al rey y los obtuvo para la construcción de las torres y fachadas de la Iglesia Catedral…*[3] Especial diligencia mostró como protector de las religiosas del convento de Santa Catalina de Siena, que desde 1590 se habían establecido en la próspera ciudad, construyéndoles "a sus expensas" una nueva casa conventual para que abandonaran por insalubre, el antiguo monasterio al que ya se habían hecho serias reparaciones hacia 1642. Las monjas abandonaron su primitiva casa en 1738, para trasladarse a la nueva y regia mansión que el obispo (muerto un año antes) les construyera en una

---

[1] JOSÉ R. BÉNITEZ, *Morelia.* Monografías Mexicanas de Arte, n° 6. México, 1935. MANUEL TOUSSAINT, *Paseos Coloniales. Visión de Morelia.* En *Universidad,* t. II, n° 10. México, noviembre, 1936. DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ, *Historia del Arte Hispanoamericano,* t. II, pp. 705-18. Barcelona, 1950.

[2] JOSÉ GUADALUPE ROMERO, *Noticias para formar la Historia y la Estadística del Obispado de Michoacán.* Pág. 19. México, 1862.

[3] Ibid.

banda de la calle real. El traslado, gran suceso para la apacible y beatífica población, fue retenido en una pintura gracias a los pinceles de un anónimo maestro virreinal.

No es precisamente la originalidad personal o de escuela, el valor relevante de la pintura colonial de Hispanoamérica. Sabemos con entera certidumbre que a lo largo de la dominación española ningún genio apareció, y que son contadas las figuras de primer orden que encontramos; aunque no así, por cierto, las realizaciones, pues entre éstas hay grandes obras con la categoría suficiente para enorgullecer a cualquier país que se precie de haber forjado una cultura; recuérdense al respecto, las monumentales pinturas al fresco de los conventos mexicanos del siglo de la conquista espiritual, y los cuadros al óleo de un José Suárez (1615-1660), los del bogotano Gregorio Vazquez (1638-1711) y, así mismo, la singular obra que en Quito trabajara Miguel de Santiago (1625-1700). Las pinturas murales de México constituyen, en la riqueza de su conjunto, una de la más altas expresiones estéticas que España produjera, en esa época, en materia de arte conventual; aunque es conveniente señalar que en estos frescos aparecen, tanto en los temas como en las formas, algunos elementos de la recién destruida cultura indígena, así como acentuados resabios de medievalismo y francas manifestaciones renacentistas, cuando ya el estilo manierista estaba en todo su apogeo. Y respecto a la obra de los tres maestros citados, puédese asegurar que ésta nada desmerece, pongamos por ejemplo, al lado de ciertas figuras menores de la pintura española y centroeuropea de la época[4], pues si bien es verdad que su originalidad resulta restringida, toda vez que para la factura de sus telas se inspiraban en la copia de grabados; conviene no olvidar, para no extremar los juicios, que no fueron los únicos que lo hicieron, pues aun en España el propio Velázquez, según se ha comprobado, otro tanto hacía a pesar de su reconocida genialidad pictórica[5].

---

[4] El estudio más justo sobre los valores de la pintura hispanoamericana, publicado hasta la fecha, débese al recién desaparecido Martín S. Soria. Véase el capítulo XVII del libro *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800,* obra escrita en colaboración con George Kubler para la Historia del Arte *Pelican.* Londres, 1959.
[5] Sobre la influencia de los grabados en la obra de Velázquez, las investigaciones de Martín S. Soria fueron de suma importancia por las novedosas revelaciones que mostraron sobre "La Venus", "Los Borrachos" y la "Coronación", véase *Archivo Español de Arte, n°* 104, octubre-diciembre, 1953. Para la composición del célebre cuadro "La Venus del Espejo", véase, también, el trabajo del profesor F. J. Sánchez Cantón, con ese título, publicado en *Archivo Español de Arte,* núms. 130-31, setiembre, 1960; números dedicados a conmemorar el tercer centenario de la muerte del artista;

Durante los tres siglos de coloniaje hispanoamericano, las iglesias, conventos y mansiones se engalanaron con una notoria ostentación de refinamiento y buen gusto; para ello contribuyeron en buena medida, las telas que pintaron un sinfín de artistas de muy diversa calidad, pero todos poseedores de una indudable formación de tipo artesanal, bien asimilada en la mayoría de los casos y con los conocimientos suficientes sobre colorido, dibujo y composición, mediante lo cual algunos de estos maestros se permitieron modificar, con cierta fortuna, tanto los temas como las composiciones que tomaban de los grabados y estampas que les llegaban de ultramar.

Paralelamente a la extensa y monótona producción religiosa de los maestros hispanoamericanos, existe un singular tipo de pintura, que por sus características intrínsecas suele ofrecer un interés muy especial, digno de estudio y consideración; esta pintura es aquélla en que han quedado retenidos con minuciosa acuciosidad, los sucesos históricos o anecdóticos referentes a la vida, no siempre tranquila de las poblaciones coloniales. Estas obras, anónimas en su mayoría, han sido clasificadas por algunos tratadistas como "pinturas populares"[6], "pinturas mestizas"[7] y "pinturas provincianas"[8].

La pintura de género histórico ha sido trabajada por todas las escuelas europeas, tanto por los grandes maestros como por aquellos que quedaron, junto con su mediocridad, en el más absoluto olvido. En América apareció este tipo de pintura desde el siglo XVI, ya con la belicosidad de la conquista o con la obra pacífica de la evangelización. Los murales de los conventos mexicanos del cinquecento, son la prueba más elocuente al respecto. Esta pintura que tuvo una existencia siempre condicionada a los hechos históricos, apareció curiosamente con sus cualidades y defectos, en todas las posesiones americanas de la corona española.

---

ahí mismo se *encontrarán* otros trabajos similares. Sin embargo, no ha sido Velázquez el único que ha aprovechado la indudable lección que ofrecen los grabados que reproducen las obras de otros *maestros;* respecto a esta aseveración consúltese el novedoso estudio de K. E. MAISON, *Themes and Variations. Five centuries of master copies and interpretations,* publicado por *Thames and Hudson.* Londres, 1960.

[6] MANUEL TOUSSAINT, *Arte Colonial en México.* Cap. XX, págs. 380-99. México, 1948.

[7] FELIPE COSSÍO DEL POMAR, *Pintura Colonial. Escuela Cusqueña.* Paris, 1928. ANGEL GUIDO, *Redescubrimiento de América en el Arte.* Buenos Aíres, 1944.

[8] MARTÍN S. SORIA, *Colonial Painting in Latin American,* en *Art in America.* Vol. 47, n° 3, págs. 32-39. New York, 1959.

Recuérdense, tan sólo, los siguientes ejemplos: las pinturas, en un biombo, con "Escenas de la Conquista de México", "La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII"; el cuadro de "Nuestra Señora de Caracas"[9], y los cuzqueños, que representan las famosas "Procesiones de Corpus", o aquel que nos muestra con lujo de detalles, la destruida capital de los incas después del terremoto de 1651 y aún hay que agregar los cuadros sobre el matrimonio de los Loyola con las nobles damas indígenas. De la parte más austral del continente, del Virreinato de Buenos Aires, recordemos la tela pintada en Salta en 1774, por Tomás Cabrera, en la que aparece "El Campamento del Gobernador Matorras", en el momento en que éste hace el *recibimiento del cacique Paikin, que llega acompañado de otros caciques mocovies y de una comitiva de indios*[10].

En algunos casos los propios pintores aparecen autorretratados como personajes de distinguida consideración dentro de las animadas escenas que con sus pinceles retienen; así el célebre maestro altoperuano Melchor Pérez Holguín, en su tela sobre la "Entrada del Virrey Morcillo en Potosí"[11], y el mexicano Cristóbal de Villalpando en su "Plaza Mayor de México a fines del siglo XVII"[12]. La similitud que encontramos en los temas de estas pinturas, débese a las casi idénticas circunstancias de vida que regían para la mayoría de las colonias.

Varios son los valores que se encuentran en estas telas, algunas de las cuales son de grandes dimensiones. Desde luego hay que advertir que en ellas existe una mayor espontaneidad y sinceridad artística por parte de quienes las trabajaron, pues no hay que olvidar que en cierta forma existía una libertad que no siempre podía coartar el dogma religioso. Esta sinceridad que en ocasiones raya hasta en lo ingenuo, aparece sobre todo en los retratos, en algunos de los cuales se llega, asombrosamente, hasta descubrir la profunda vida psicológica de los personajes que hicieron la donación o mecenazgo del cuadro. Y si el incitante paisaje

---

[9] En este cuadro *la imagen de Nuestra Señora desde su blanca alcatifa de nubes mira la Ciudad de Caracas. Y la escrupulosidad con que el pintor señaló las calles en damero, las torres de las iglesias, los portales de la vieja Plaza Mayor* y *una procesión que avanza con sus estandartes, pértigas, faroles, velones, cruces altas y encapuchados, es lo que fija el interés documental de la imagen.* MARIANO PICÓN-SALAS, *Perspectiva de la Pintura Venezolana,* pág. 17. Caracas, 1954.
[10] MIGUEL SOLÁ *Historia del Arte Hispano-Americano,* pág. 287. Barcelona, 1935.
[11] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT *Holguin* y *la Pintura Altoperuana del Virreinato.* La Paz, Bolivia, 1956.
[12] MANUEL ROMERO DE TERREROS, La *Plaza Mayor en el siglo XVII.* En *México en el Arte,* n° 8. México, 1949.

americano nunca fue observado por estos pintores, según anotación de Soria[13], el valor que sus obras representan para ilustrarnos sobre escenas de la vida real, de tipo costumbrista y hasta documental, viene a suplir ese mundo de la naturaleza que no supieron descubrir. Los elementos expresivos de estas pinturas nunca son uniformes tanto en el dibujo como en el color, lo cual les presta en ocasiones, ese singular encanto que guardan para quienes quieren verlas comprensivamente. Por otra parte, las relaciones de estos lienzos con esas manifestaciones de la devoción popular, con los llamados "retablos" o "exvotos", son muy íntimas, pues ambos provienen, en muchos casos, de un mismo tronco.

El traslado de las monjas del convento de Santa Catalina de Siena, de Valladolid de Michoacán, a su nueva casa conventual, según hemos visto, dio lugar a que un anónimo maestro vallisoletano pintara una de estas obras que nos hablan documental y artísticamente, sobre un tipo de vida social perdida en el tiempo histórico. El cuadro, con las dimensiones de una pintura mural, es tal vez la tela más grande de este género que se pintara en Hispanoamérica, mide treinta y ocho metros cuadrados, procede de la sacristía de la iglesia de Santa Catalina y hoy día pertenece al Museo Michoacano *(fig. 1)*.

Una cartela oval colocada en el ángulo inferior del lado izquierdo, nos ofrece la imprescindible leyenda que acompaña a estos cuadros, la cual, además de explicarnos el suceso, nos hace una relación de los principales personajes que ahí aparecen. He aquí la transcripción de la leyenda: *Trasladáronse á este Conbento nuebo las Religiosas y dexaron el antiguo, el día 3 de mayo de 1738, sobre tarde (después de 148 años de su fundación en esta ciudad) Gobernando la Iglesia No. Sto. P. Clemente* XII. *La Monarquía Nuestro Rey y Sr. D. Phelippo V; esta nueva españa el Exmo. Sr. Dr. Dn. Juan de Bizarrón, Arzobispo de México; Esta Provincia D. Fermín de Garagorri, Este Obispado la Sede Vacante del Ilmo. Sr. D. Juan José de Escalona; Siendo Dean de la Sta. Iglesia el Sr. Lic. Dn. Matheo de Espinosa; Priora del Conbento la R. M. Sor Teresa de Sta. Ines; Vicario el Sr. Magistral Dr. Dn. Juan Ubaldo de Anguita; Chantre, Provisor y Vicario General el Sr. Dr. Dn. Miguel*

[13] Vid: *Colonial Painting in Latin American.*

*Romero Lopez de Arbizu, á cuia debocion y expensas se coloca esta Memoria en 1° de Nobre. de 1738. Abe Maria.*

La pintura tiene una composición apaisada que está dividida en dos secciones, justamente a la mitad de la enorme tela; en la parte superior sobresale la arquitectura de los edificios, en tanto que en la inferior se desarrolla el traslado de las monjas en medio de gran pompa y con la asistencia del pueblo, que solamente en rarísimas ocasiones tenía oportunidad de presenciar la salida al "otro mundo", de una comunidad de señoras religiosas. Aunque la coloración del cuadro es agradable, sobria y uniforme, no deja de extrañar la pobreza de colores que manejaba en su paleta este maestro; el predominio de los colores fríos es absoluto: grises, azules y algún toque de verde pálido; de los colores cálidos únicamente el rojo se aprovechó con cierta discreción, aunque no dejan de aparecer un siena y variaciones de ocre.

El anónimo pintor de esta tela ha retenido con detallada minuciosidad, el desfile de las monjas que con ciega mansedumbre obedecen al mandato de la sentencia, escrita en latín, que aparece en una filacteria en la parte superior del cuadro: *Pues son Vírgenes y siguen al Cordero a donde quiera que fuera (figs. 2, 3, 4).* Al frente avanzan las novicias, les siguen las monjas profesas y tanto unas como otras, van por parejas que son custodiadas por miembros del clero secular; las madres superioras *(fig. 4)* anteceden a las altas autoridades del cabildo eclesiástico que marcha bajo el palio que es sostenido por los representantes del gobierno provincial, a quienes acompañan los maceros portando sus elegantes y barrocas mazas de plata; un grupo de notables vallisoletanos a los que siguen varios arcabuceros, cierra finalmente este desfile que ha transitado en medio del pueblo congregado en las calles y balcones de las casas; por cierto que de los balcones cuelgan largos paños o reposteros, de idéntica manera como aparecen en las pinturas cuzqueñas de las "Procesiones de Corpus". Tres notas de particular interés aparecen en medio del pueblo que asiste al traslado de las monjas: desde luego las robustas figuras de los guerreros indígenas *(fig. 5),* cuatro de ellos colocados en

primer plano y en actitud de proteger mediante el empleo de sus arcos y flechas a las desposadas del Señor; quizás con esto se quiso simbolizar, ingenuamente, la defensa de la Iglesia por los americanos. La segunda nota la ofrece el grupo de músicos, entre los cuales figura, curiosamente, un negro que toca una larga trompeta mientras sus compañeros le siguen a la manera indígena, con el tambor y la chirimia. Y, finalmente, destácanse por sí solas las enormes imágenes de los "Gigantes y Cabezudos" *(fig. 2),* de tanta significación en este tipo de celebraciones, pues recuérdese que representaban, nada menos, que a los enemigos de la Iglesia (turcos y árabes) de ahí que así se explique, también, la presencia de los guerreros indios[14]. Otros personajes de menor importancia, aparecen confundidos aquí y allá; desde luego el insustituible cohetero, el mendigo, las placeras y el bajo pueblo.

En la puerta principal de la nueva iglesia está colocada la imagen de Santa Catalina de Siena, indicando con ello que da la bienvenida a sus hijas espirituales. Afuera y a los lados de la puerta, se han reunido las diferentes órdenes religiosas establecidas en la ciudad; los frailes cargan las pesadas andas con las imágenes escultóricas de sus santos titulares, pues con ellas han acompañado a las monjas en su procesión *(fig. 6).* En el lado derecho aparecen los dominicos, la imagen de Santo Domingo que portan es la única que está adornada con un arco de flores, tal vez para indicar la importancia del Santo en la comunidad de religiosas; San Agustín y San Pedro Nolasco le acompañan. En el lado izquierdo aparece primeramente San Pedro, sostenido por miembros del clero secular, le siguen San Francisco y Santa Clara, la patrona de las capuchinas es llevada, por razones obvias, por religiosos franciscanos; Santa Teresa de Avila, mostrando sus orlas doctorales, hace presencia con los carmelitas. No deja de llamar la atención la inexplicable ausencia de los jesuitas entre los religiosos regulares, máxime cuando eran vecinos tan cercanos al viejo monasterio de las monjas. Un dosel que descansa en sus respectivas andas que cargan varios cofrades, sirve de altar a una imagen más, que presencia la entrada de

[14] En otra pintura de la época y que representa "Una Procesión a la Villa de Guadalupe", aparecen también los grandes muñecos en medio del pueblo, lo cual prueba que era una cosa común y corriente en este tipo de actividades. Véase *El Arte Mexicano en España,* de Genaro Estrada. *Enciclopedia Ilustrada Mexicana,* n° 5, págs. 26-28. México, 1937.

las monjas a su nueva morada, es el Cristo de la Preciosa Sangre, célebre escultura modelada en caña de maíz, procedente del convento de Huango y propiedad de las religiosas; hasta la fecha se conserva esta escultura en la vieja iglesia conventual[15].

La muerte sorprendió, un año antes de concluirse la nueva casa de las catalinas, al Obispo Escalona y Calatayud; la sede vacante fue ocupada provisionalmente por el Dean don Mateo de Espinosa. Suyo es el retrato que aparece bajo el palio portando rica custodia *(fig. 4);* le acompañan, desde luego, el gobernador de la provincia, don Fermín de Garagorri que está colocado a un lado de la cartela; Sor Teresa de Santa Inés, priora del convento y a cuyo lado va muy ufano, el vicario general don Miguel Romero López, como que él fue quien costeó la enorme pintura.

Con la habilidad que es característica a los pintores de este tipo de obras, el maestro vallisoletano solucionó los problemas de urbanística que se le presentaron a fin de mostrar las dos casas conventuales en su tela. Las ocho manzanas que median entre los dos edificios, fueron sencillamente suprimidas. La perspectiva de los edificios y los distintos planos, todo fue tratado de la manera más elemental y rebosante de ingenuidad.

Documento de primer orden para ver cómo era la vieja iglesia, es la pintura; estuvo techada a dos aguas y es probable que interiormente haya tenido una de las ricas estructuras de tipo mudéjar que en la región se trabajaron. La obra actual es la reconstrucción que en 1746 emprendiera el obispo Elizacoechea y es una buena muestra de la arquitectura moreliana del siglo XVIII *(fig.* 7). Menor destreza hay en la presentación de la nueva iglesia, que es de las más suntuosas que se levantaron en la Nueva España para una comunidad de religiosas[16] *(fig. 8).*

Ciento veinticinco años permanecieron las monjas dominicas de Santa Catalina de Siena en su nueva residencia; nuevamente salieron a la calle al ser *exclaustradas el 30 de marzo de 1863, a las cinco de la mañana, en virtud de la ley general*

---

[15] JULIÁN BONAVIT, *Cuadro del Traslado del Convento de las Catarinas.* En Anales del Museo Michoacano, n° 2. Morelia, Mich., 1941.

[16] Vid: FRANCISCO DE LA MAZA, *Arquitectura de los Coros de Monjas en México.* Estudios y Fuentes del Arte en México. VI. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1956.

*expedida por el gobierno de Juárez el 26 de febrero del propio año y promulgada en Morelia el 25 de marzo*[17]. ¡Tristes y mundanas glorias! En esta ocasión no hubo artista alguno que retuviera con sus pinceles, la salida de las monjas al "otro mundo".

XAVIER MOYSSÉN.
*Universidad Nacional de México*

[17] JUAN DE LA TORRE, *Bosquejo Histórico y Estadístico de la Ciudad de Morelia,* pág. 100. México, 1883.

*Fig. 1.—Traslado de las monjas de S. Catalina a su nuevo convento. Pintura anónima. Morelia. 1738.*

*Fig. 2.—"Pues son Vírgenes y siguen al Cordero adonde quiera que fuera". Detalle de la figura 1.*

*Fig. 3.—El traslado en medio de gran pompa y con asistencia del pueblo. Detalle de la figura 1.*

*Fig. 4.—El Dean Don Mateo de Espinosa bajo el palio. Detalle de la figura 1.*

*Fig. 5. — Los guerreros indígenas. Detalle de la figura 1.*

*Fig. 6. — Los imágenes de Santo Domingo, San Agustín y San Pedro Nolasco. Detalle de la figura 1.*

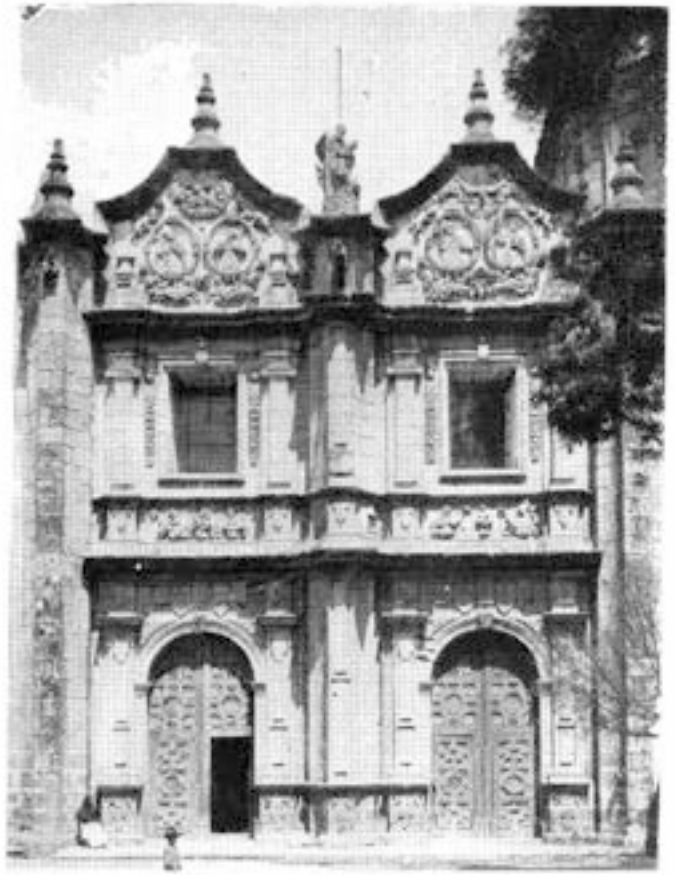


*Fig. 7.—Iglesia de Santa Rosa de Lima, "Las Rosas", Morelia, Mich.*

*Fig. 8.—Iglesia de Santa Catalina de Siena, "Las Monjas", Morelia, Mich.*

# LA OBRA DE FRANCISCO BECERRA EN LAS CATEDRALES DE LIMA Y CUZCO

FRANCISCO Becerra, Maestro Mayor y de Cantería, natural de la Ciudad de Trujillo en Extremadura, llegó a Lima en el año 1582. Había sido llamado a esta ciudad por el Virrey don Martín Enríquez, el cual, después, trasladado a la sede de Lima y ante la necesidad de construir la iglesia catedral adecuada a la dignidad metropolitana de los Reyes, no vaciló en hacer venir desde Quito al referido maestro al que había conocido en la ciudad de México. Es indudable que para esta determinación era indispensable que Becerra no solamente fuera conocido del virrey, sino que además tuviese bastante prestigio como para provocar su nuevo desplazamiento. No faltaban en Lima en ese tiempo buenos maestros capaces de llevar adelante obra igual, pero el crédito y la autoridad de Becerra en el ánimo del Virrey, superaban cualquier otro antecedente.

Es de advertir que Becerra había abandonado las obras de la Catedral de Puebla de los Angeles en Nueva España, en donde tuvo, como veremos, actuación inicial de no poca importancia; se detuvo en la ciudad de Quito a la que había llegado en el séquito del Virrey. Allí, como lo declara en una probanza de méritos uno de sus contemporáneos y amigo, Alonso González, ejerció el cargo de "partidor de estancias y solares" por nombramiento de la Audiencia, y sin dejar de ejercer algunas otras funciones menestrales de arquitectura, pues trabajó en las obras conventuales de Santo Domingo y de San Agustín, cuyos planos de sendas iglesias trazara[1].

La fama de Becerra era consiguientemente indiscutida, y la calidad de su trabajo, reconocida y de méritos, aunque él exagerara su lustre de "hombre noble

[1] ENRIQUE MARCO DORTA, *Fuentes para la Historia del Arte Hispano-americano.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 1951.

hijodalgo notorio" sustentado por su abolengo menestral de ser "grande maestro de cantería", e hijo de un no menos afamado Alonso Becerra, que había sido maestro de dicho arte, así como nieto materno de Hernán González, que lo había sido Mayor de la Catedral de Toledo.

Pero no cabe duda de que sus conocimientos del arte eran lo suficientemente notorios como para destacarlo en un *mundo nuevo,* como en el de las Indias en donde mucho había por hacer, y bien. Esto quizá es lo que más movió al inquieto a buscar otros horizontes fuera del terruño para ejercer su menestralía y viajar a estos parajes. En 1573 se embarcaba en Sevilla con su mujer, formando parte del séquito que llevaba el licenciado Granero Dávalos. Becerra frisaba la treintena de modo que ya era hombre de capacidad y experiencia en el oficio cuando cruza el mar Océano en busca de obras que le dieran fama[2].

Creemos que esta breve información biográfica resulta indispensable aquí, ahora que nos proponemos señalar la participación que el maestro extremeño, de quien han escrito ya muchos autores acerca de su vida y de sus trabajos, tuvo en las catedrales de Lima y de Cuzco[3]. Es así, fijarlo más propiamente en el cuadro de la edificación de estos monumentos, no como un advenedizo circunstancial, sino con el fundamento potencial y concreto de su participación en estas obras de muchos y de secular factura. No pretendemos en esta investigación histórica, crítica y documentada, desmedrarlo como pueda parecerlo cuando señalamos lo que sólo logró hacer en la de Lima, o lo que tuvo que aceptar como cosa hecha para resolver el intrincado problema (más económico que artístico) en que se empantanaba la edificación del templo metropolitano; así como negarle lo que se le atribuye para la del Cuzco. Y es que en estas construcciones, como apuntamos, muchos fueron los ejecutantes y largos los plazos para su terminación. El hombre desaparece en el grupo de hombres que prosiguen en la tarea emprendida hasta darle término. Pues

---

[2] Información de Méritos y Servicios pedida por Becerra. Interrogatorio y prueba testifical. (2 de abril 1585) MARCO DORTA, *op. cit.*

[3] LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y de la Arquitectura de España,* Madrid, 1820 (Tomo III), con adiciones de Cean Bermúdez; y en estos últimos años: Enrique Marco Dona, en España; Manuel Toussaint, en México; José Torre Revello, en Argentina. Del autor: *Francisco Becerra, Maestro de Arquitectura.* (Sus últimos años en el Perú), en Miscelánea Americanista, tomo ni, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952.

si las catedrales, durante el curso de su edificación, resultan así un mosaico de gustos, son también por esto mismo el testimonio de la evolución del arte y en las que la tesis de la "modernidad" y la antítesis de la tradición y la experiencia rematan en una peregrina y curiosa síntesis de unidad; de una unidad que asombra o desconcierta a quienes desconocen la biografía de estos monumentos. Si el hombre desaparece para asignarle el patrimonio de esta unidad, ciertamente no es como para olvidarlo o negarle su participación e influencia parcial, muchas veces torcida y desviada por la competencia y la emulación propia entre gentes del mismo oficio. No es pues de sorprender que muchas de las disposiciones que diera Becerra fuesen luego duramente censuradas. Sucede siempre en la consecuente evolución; más aún, cuando estas ciudades crecían a ojos vista, prosperando vertiginosamente en su metropolitanismo o transformándose en emporios de población y comercio[4].

Si bien es evidente que Becerra vino a Lima por el llamado del Virrey para que se encargara de las obras nuevas de la Catedral, éstas no fueron de inmediato abordadas, a pesar de que por provisión de la Audiencia de 17 de junio de 1584 se nombraba a Becerra Maestro Mayor de la Catedral de Lima. Al maestro se le ocupó en otros menesteres de su artesanía. Fue primeramente "alarife" del Cabildo e informó sobre el reparo del local[5]; se le encargó la construcción de las Casas Reales y la obra de los Fuertes del Puerto del Callao[6], y don Juan Jiménez del Rio, Mayordomo de la Fábrica de la Iglesia de San Sebastián (parroquia recién fundada) le encomendara en nombre del Arzobispo, hacer el plano del templo[7]. Sólo algunos años después de su presencia en Lima se inician las nuevas obras catedralicias; durante ese tiempo, el maestro, lo declaró al solicitar "casa" en donde alojarse como era convenido en función de su cargo, *que ha estado ocupado en dar la traza de la dicha obra y enmendarla porque se haga mejor y a menos coste, y no he tenido otro*

[4] Fr. BUENAVENTURA DE SALINAS Y CÓRDOVA, *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo,* Perú (Discurso II, cap. y). Colección de Clásicos Peruanos, Universidad de San Marcos de Lima, tomo I. Lima, 1957. En la *Relación General de Poblaciones del Perú* hechas por el Lic. Salazar de Villasante (Relaciones Geográficas de Indias, entre 1559-1562) tratando de Lima y su Catedral; *La ciudad tiene hasta dos mil vecinos y ciento más o menos de españoles... esta ciudad tiene una iglesia catedral que ahora se hace de nuevo derribando una vieja que fué la primera que se fundó.*

[5] Libro de Cabildos de la Ciudad de Los Reyes (Lima) Ed. 1935. Tomo X, p. 82 (Acta de junio de 1584).

[6] *Acta de lo que se acordó en la junta de 9 de Octubre de 1624 para fortificar Lima y el Puerto del Callao.* Papeles de importancia, Archivo Arzobispal de Lima.

[7] Concierto; ante Blas Hernández, Lima, 15 de julio 1583. Archivo Nacional del Perú, Secc. Notarial.

*aprovechamiento alguno en dos años y medio que ha que estoy aquí.* Lo que enmienda Becerra es lo que hasta hacía pocos años se había llevado a cabo según el proyecto del maestro Alonso Beltrán, quien, sobre el solar asignado al cura (posterior al que ocupaba la primitiva iglesia), había llenado cimientos y levantado algunos pilares de su gigantesca catedral proyectada al modo de la de Sevilla[8]. Ya más adelante tocaremos este punto.

Desde su nombramiento de Maestro Mayor hasta esta fecha ha habido suficiente tiempo para que los planos y montea fuesen discutidos y aprobados, y se obtuvieran los caudales suficientes para dar principio a las obras. Se quería evitar la anterior experiencia que había obligado a suspender la construcción por un desproporcionado proyecto en relación con las posibilidades de las contribuciones pecuniarias. También en ese lapso entre su llegada y la iniciación de los trabajos en la metropolitana se le encargó trazara los planos para la del Cuzco. Como veremos en seguida no fue inmediatamente realizado el encargo. Consideramos que era indispensable que el maestro, para llevar a cabo su proyecto, conociese el sitio. Por ahora, sólo un documento suscrito por el maestro en 1594 prueba que en esta fecha se ausentó de Lima hasta el año siguiente. Aunque nada induce suponer categóricamente que esta ausencia fue para ir al Cuzco, es presumible que así sucediera, acompañado del maestro Juan Martínez de Arrona.

Las cosas como se ve iban muy lentamente. Bien sabemos que fueron largos los años que transcurrieron para iniciar las obras de la de Lima.

Cobo expresa que solamente con la presencia del Virrey don Luis de Velazco se iniciaron. El Virrey Enriquez había fallecido con lo cual disminuyó en mucho la autoridad de Becerra; y es en su ausencia de Lima, en 1595, que fue reemplazado por Andrés de Espinoza en la maestranza de la Catedral. Esto parecería indicarnos que se tenía a menos al maestro Becerra en esta obra para la cual se le había hecho venir expresamente. Su ausencia de esta ciudad (tan breve e inmediata por encargo

[8] Del autor: *Alonso Beltran, Arquitecto, y la Iglesia de Santiago Apóstol en Lima,* en Mercurio Peruano, 264-66, Lima, 1949. *Alonso Beltran, Arquitecto,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 13, Buenos Aires, 1960.

del Virrey) no justificó que se le interpusiese al maestro Espinoza. De esto diremos algo más, más adelante; ahora, para entrar en el tema de nuestro ensayo hagamos un boceto histórico de la construcción y erección de las dos catedrales que son las más famosas del Virreinato de Nueva Castilla, y veremos cómo Becerra se encontró tanto en Lima como en Cuzco con un *pie forzado* para desarrollar su proyecto de edificación.

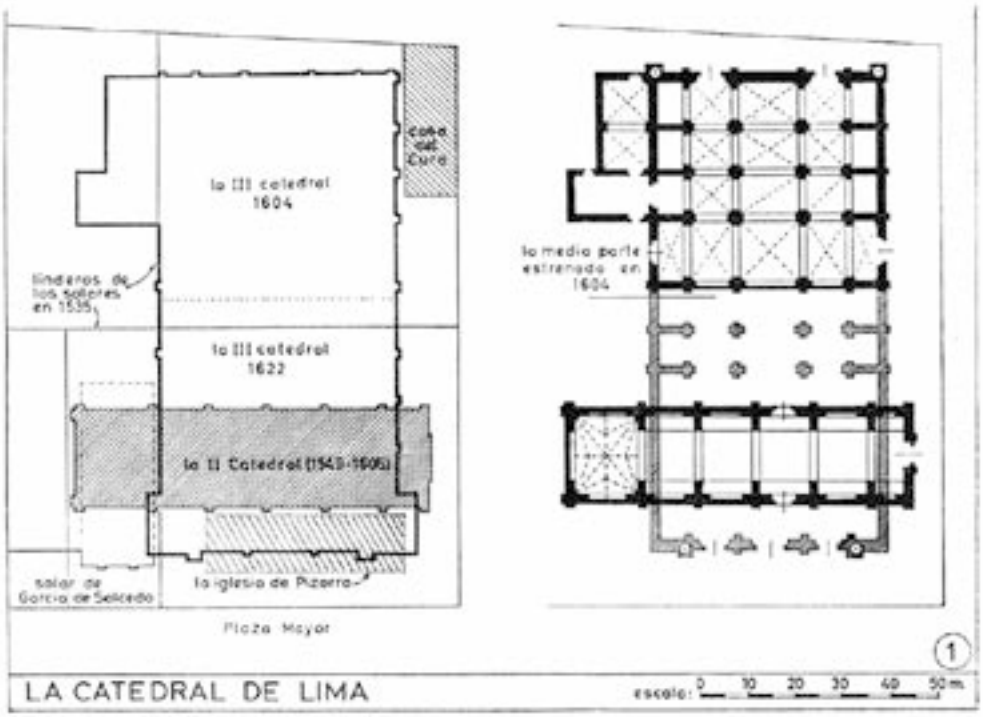
## LA CATEDRAL DE LIMA

El hecho fundacional de la ciudad implicaba, aparte del hincamiento de la picota, símbolo de la justicia, la iniciación de las obras de la Iglesia con la colocación de la primera piedra y madero. El acto realizado por don Francisco Pizarro el mismo día de la fundación, el 18 de enero de 1535 llevando él mismo estos dos simbólicos materiales, inició la construcción de una iglesia, pequeña, de modestas proporciones, que se inauguró tres años después. El 11 de marzo de 1540 se colocó en ella el Santísimo y el primer Oleo que fue consagrado por Fr. Vicente de Valverde *primer Obispo del Cuzco y de todo el Perú, y fue la primera iglesia parroquial que tuvo esta ciudad*[9]. Es fácil suponer que no tuviese mayor significación arquitectónica dadas las condiciones ambientales y con las naturales dificultades de una ciudad que iniciaba su vida política. Su pobreza era tal que hasta se le había despojado de sus pocos ornamentos, llevándoselos al Cuzco[10]. Empero, en 1542, el licenciado Vaca de Castro resolvió en vista de este estado de cosas, iniciar la obra de una mejor al lado de esta primera. Para esto se aprovecharía de parte del solar, a la sazón vaco, que en el reparto, el día de la fundación, se había concedido al veedor García de Salcedo. Este lo cedió para los fines que en seguida veremos. Escribe Cobo: *Al mismo tiempo de la fundación de la ciudad se comenzó en el solar señalado a edificar de prestado una iglesia de humilde fábrica, y pequeña aunque capaz de la poca gente que entonces había; y*

[9] Del autor: *La Catedral de Lima en el Siglo XVI*. El Arquitecto Peruano, Lima, febrero 1942, año VI y en El Comercio, Lima, 18 de enero 1942.

[10] Carta del Rey al Arzobispo del Cuzco para que devuelva los ornamentos comprados con dineros de la de Lima y se habían llevado al Cuzco, Archivo de Indias, Audiencia de Lima, 565, Libro 3° fol. 144 (En *La Iglesia de España en el Perú,* Colección de Documentos para la Historia de la Iglesia, por Emilio Lisson, Sevilla, 1943 (Vol. 4 n° 2).

*porque luego a sus principios se cayó en el yerro que se había hecho de darle tan estrecho sitio, el Gobernador Pizarro y el Regimiento, estando en Cabildo a los 22 de Octubre del mismo año de la fundación, resolvieron asignarle un solar que tiene el veedor García de Salcedo, y que al dicho veedor le quede otro que está a las espaldas de éste. Por lo tanto* (leemos en una Acta del Cabildo) *el dicho veedor ha por bien que se tome con tanto que el dicho solar no se cerque por delante e que así mismo a la casa del Cabildo no se eche otra ala más de la que llevare la dicha casa de Cabildo... y señalaron el dicho solar que está en la frontera de la plaza, la mitad para la dicha iglesia y cementerio della, y la otra mitad para casa de cabildo y se pone en nombranza de la ciudad para edificar en ella*[11].




*I) Ubicación de las varias y sucesivas iglesias construidas sobre el solar asignado para la Iglesia Mayor y Casa del Cura. II) Parte posterior construida por Becerra mientras permaneció en pie la II de Vaca de Castro.*

La nueva iglesia se situaría paralela y posteriormente a la pequeña de Pizarro *(plano 1)*. Se iniciaba la construcción sobre el medio lote que había cedido Salcedo; y allí se ubicaba el presbiterio y capilla mayor. Pero la construcción no prosiguió con suficiente intensidad, ni eran de calidad sus materiales. Los tiempos inquietos de las

[11] Acta del Cabildo de la Ciudad de los Reyes, 17 diciembre 1548.

Guerras Civiles no eran favorables para la empresa y los trabajos se paralizaron. El 17 de diciembre de 1548 se acordó que el otro medio solar que ocupaban la Cárcel y el Cabildo se entregase al Arzobispado. Se estaba tratando de conseguir, por expropiación, el solar que desde la fundación se había asignado a Hernando Pizarro, y hacer en él una nueva casa municipal, con su cárcel y capilla. Sólo en febrero de 1549 se consolidó el dominio pagando el Eclesiástico un mil doscientos pesos de oro *subconditionen* de que siempre fueran para culto y honra de la iglesia[12]. Es entonces en ese año de 1549 que La Gasca resuelve nuevamente la tercera empresa de la construcción. Como decimos, se trata de una iglesia de una sola nave, con altares laterales en hornacinas encajonadas por gruesos muros salientes a guisa de contrafuertes que al mismo tiempo que formaban las capillas, permitían con sus arcos fajones de uno al otro lado opuesto (un poco al modelo de las iglesias de ascendencia románico-mudejares), reducir la luz para soportar esas vigas y armaduras que formaban el tejado. Se derribó lo poco y mal hecho de los tiempos de Vaca de Castro y se tornó a edificar lo mejor que se pudo de acuerdo con este plano, *de manera que ahora la dicha iglesia queda de una nave de cincuenta y cinco pies de largo y doscientos sesenta en largo, y enmaderada de madera de mangle, está muy fuerte de suerte que queda con la autoridad y honra que conviene para el culto divino y a mucho contento de la ciudad.* De esto y así informaba al Rey en 1552, Fr. Isidro de San Vicente de la orden de Santo Domingo, año en que fue inaugurada[13].

Esta iglesia, sin crucero, tenía su presbiterio y capilla mayor separada del resto de la iglesia por un arco perpiaño de imponente altura que marcaba la de su nave. Según un documento que describe el túmulo que para las honras fúnebres de D. Carlos V se celebraron en ella, tenía no menos de 70 pies castellanos, es decir, cerca de unos veinte metros[14]. Es en la construcción de esta iglesia que se invirtió el legado de 5.000 pesos de oro de doña Francisca Pizarro, hija del fundador, asesinado por los almagristas el 26 de junio de 1541, para albergar en un retablo-

[12] Id. Id., 27 de setiembre 1549.

[13] *Cedulario Arzobispal de la Arquidiócesis de Lima,* Recopilación ordenada por el P. Domingo Angulo (Cédula XV) Revista del Archivo Nacional del Perú, tema p. 62.

[14] Revista del Archivo Nacional (tomo VIII, p. 139); Revista Histórica del Perú (tomo II p. 164). Esto fue el 12 de noviembre de 1559.

sepulcro sus restos. Quedaba situado éste en el muro colateral del lado de la Epístola. Esta capilla mayor se acabó de hacer el 8 de marzo de 1552 como lo confirmaba al Rey, el arzobispo de Lima[15]. Y en ella se gastaron 15.000 pesos y era su bóveda de cantería. Por información indirecta sabemos que su primer maestro fue el cantero Gerónimo Delgado[16], prosiguiéndolas en 1551 el maestro Juan Hernández de Osuna. El 21 de julio, recién estrenada, recibían sepultura *en un hueco que hicieron en el hastial a mano derecha del altar mayor,* juntamente con los restos de Pizarro, los del Virrey don Antonio de Mendoza como nos lo da a saber el cronista Garcilaso que estuvo en esta ciudad en 1560 poco antes de partir definitivamente para España[17]. Una puerta lateral, la del Evangelio, daba al atrio y hacía frente a la plaza mayor; la otra sobre el solar de la casa episcopal.

Pese a este nuevo templo, el arzobispo pretendía algo mejor. Y es así cómo el señuelo de una como la de Sevilla promovía en él desmesurados afanes. Cobo ha censurado este defecto: *Por huir del inconveniente que experimentaron en el primero y segundo edificio de esta iglesia dieron en el extremo contrario, incurriendo en la censura que da el Santo Evangelio a quien por empezar edificio sobre sus fuerzas y caudal, no puede llevarlo a cabo.* Había sin duda algo de pusilanimidad en el cronista jesuita, pues el ejemplo que desde entonces, y de antes y después, es que siempre estas grandes obras se han hecho sobre expectativas y no sobre seguridades. La seguridad era la Fe. Pero en esto de las catedrales había (o debía de haber otra) la de la contribución del erario Real y la de los Encomenderos no siempre atentos a cumplir con estas obligaciones. El 24 de abril de 1550 se había promulgado una Real Orden señalando la forma *en que se ha de contribuir para la construcción de las iglesias* [catedrales] *en el Perú.* Disponía ésta que una tercia parte era a costa de la Corona, una tercia los Encomenderos; y otros españoles e indios completaban la tercera[18]. Pero la Iglesia estaba reclamando constantemente al Virrey la contribución Real; y los Reyes

[15] Se acabó de hacer el 8 de marzo de 1552.
[16] En el testamento de Juan Hernández de Osuna, natural de Trujillo de Extremadura, ante Sebastián Vásquez, 28 de octubre 1551 (Archivo Nacional del Perú) se hace referencia a esta maestranza y en los dichos años.
[17] GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios Reales* (II parte, lib. III, Cap. VIII) y en *Relaciones Geográficas de Indias,* por JIMÉNEZ DE LA ESPADA (Tomo III, p. CLXIII, del Apéndice).
[18] Real Orden sobre la contribución para la construcción de Iglesias en el Perú, 24 de abril 1550.

frenaban los ambiciosos proyectos arzobispales. El 10 de febrero de 1601, en una carta de Felipe III al Virrey Velazco, expresaba que había advertido por los planos de las catedrales en obra que se edificaban con demasiada grandeza y le ordenaba reducir los gastos para que se construyesen con moderación y en términos convencibles. De modo que ya podemos imaginar cómo resultaba difícil, si no imposible, la realización de una, en Lima, igual a la de Sevilla. Fácil le era al P. Cobo censurar luego de los acontecimientos, cuando veía el fracaso de la empresa (si tal puede decirse) por haberse comenzado la ejecución de una obra digna, que lo hubiese sido, de una ciudad metropolitana como era Lima.

La obra que Beltrán proyectara era magnífica en el sentido de su tamaño y de su calidad. El mismo cronista afirma que era *de piedra labrada con tanto primor y costa que no había costilla para tan grande gasto ni tiempo en centenares de años para acabarla*[19]. La piedra provenía de las canteras incaicas de Pachacamac. En 1573 don Hernando de Ribera, Mayordomo de la obra de la Catedral, pidió licencia para explotar una cantera de piedra bermeja y blanca en la parte de *los Olleros*[20]. De ésta se hacía la obra de los pilares. En 1578 aún se proseguían los trabajos según lo confirma una carta del arcediano Martínez sobre la nueva obra de la Catedral. Toledo había puesto de su parte gran empeño en que ambas, la de Lima y de Cuzco, se llevaran a término. Pero veamos los prolegómenos de ésta que quedó en su primera instancia.

En el año de 1564, tras de haber cumplido Alonso Beltrán con la construcción de la iglesia parroquial de Santa Ana, adjunta al Hospital de Indios, por encargo del arzobispo Fr. Gerónimo de Loayza, resolvió éste encomendar al maestro los planos de una catedral al modelo de la hispalense, es decir, un templo de cinco naves, una mayor al centro y dos pares laterales, con dos más de capillas hornacinas; en total siete. En estas instancias y para realizar la magna obra se dispuso que se variase su orientación poniéndose su eje perpendicularmente a la Plaza Mayor; ocuparía el solar de la casa episcopal, la cual se trasladaba, nuevamente construida, al antiguo

[19] P. BERNABÉ COBO, *Historia de la Fundación de Lima* (Cap. III, lib. II). Escribe: *dióse principio a la obra de esta tercera iglesia en tiempo del Virrey D. Francisco de Toledo, sacando los cimientos de la mitad de ella que mira al oriente... y comenzaron a levantar unos pilares y columnas de piedra labrada con tanto primor y costa que no había costilla para tan grande gasto, ni tiempo en centenares de años para acabarla.*

[20] Licencia a Hernando de Ribera, Libro de Cabildos de los Reyes, acta del 27 de octubre de 1549.

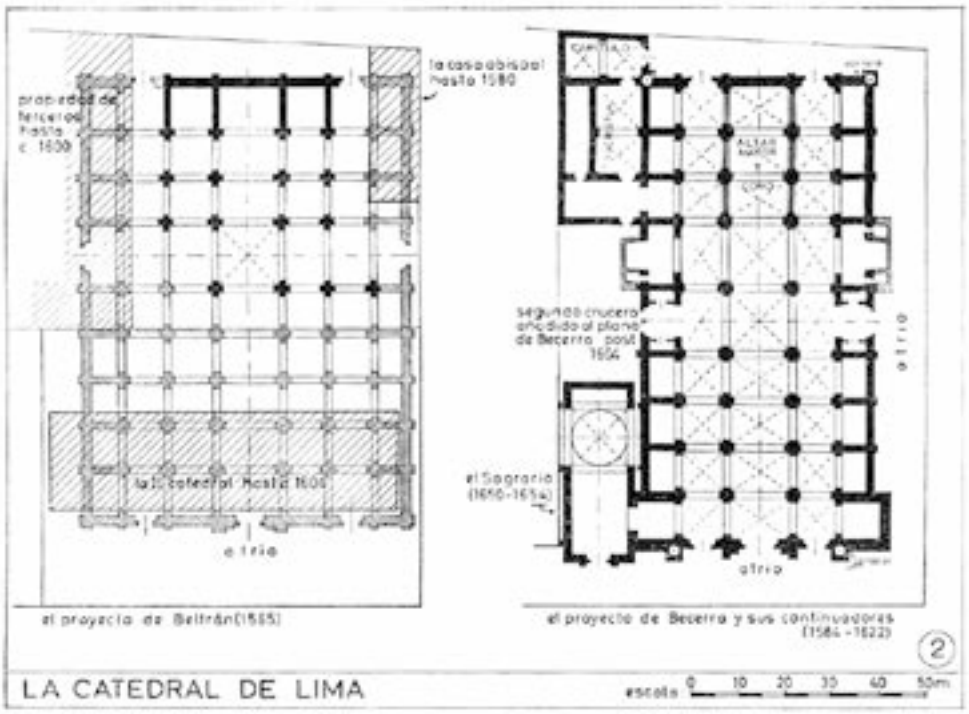
sitio del Cabildo y Cárcel. En 1565 el Cabildo había aceptado mudarse a su nuevo sitio en el solar que hoy ocupa y que originariamente había sido de Hernando Pizarro; de modo que la iglesia podía disponer ya de toda la frontera a la Plaza utilizando sólo una parte para hacer sobre ella la nueva casa episcopal. Pero fue sólo en 1558 que el canónigo don Agustín Arias se presentaba al Cabildo de Lima poniendo en nombre del Arzobispo, el local de la cárcel *para agrandar la iglesia catedral tal como se tenía acordado. En la actual* (expresaba) *la gente no cabe dentro y no tienen sitio en donde ensancharla*[21]. Pero las cosas no eran aparentemente tan sencillas; y los obstáculos que se oponían al desarrollo del proyecto de Beltrán (hombre que complementaba las ambiciones de su comanditario el arzobispo, sin medir las posibilidades teóricas de su proyecto) eran en ese momento insuperables. Por un lado estaba la Casa episcopal que ocupaba el arzobispo y que estuvo en uso hasta 1580 en que se terminaron las nuevas que hacían frente a la Plaza (y donde hoy están); aquella quedó en pie hasta 1603; otro obstáculo era la propiedad de terceros; aun los Salcedo, conservaban el segundo solar posterior desde la asignación en 1535, y por último, aunque era el propósito de que la vieja iglesia de La Gasca había de demolerse para dar sitio a la nueva obra, era también un serio obstáculo para plantar e ir adelante con tan extenso templo *(plano 2)*. Pese a esto la obra se inició al punto que cuando se suspendieron definitivamente los trabajos, se había sacado los cimientos de la mitad de ella. Durante unos diez años se trabajó siempre bajo la maestranza de Beltrán. Este fallece en 1582. *Continuaron esta costosa y prolija fábrica por largo tiempo, y des pues de muchos años y de haber gastado buena suma de dinero, no había crecido más que levantándose unas columnas de dos estados de alto* [14 pies castellanos, o su equivalente de 4,20 m. Y aunque el P. Cobo nos habla de que *cayeron en cuenta de la dificultad y aun de la imposibilidad de la empresa, y derribaron lo que a tanta costa estaba hecho con propósito de comenzar el edificio de materiales y labor más llana y barata, y en este estado quedó por el fin del virreinato del marqués de Cañete el segundo* [1590-1595], *no había cosa edificada al tiempo que entró a gobernar el virrey don Luis de Velazco* [1596].[22]

[21] Carta del Arcediano sobre las obras. Archivo de Indias, Audiencia de Lima, 575.
[22] ENRIQUE TORRES SALDAMANDO, *Libro Primero de Cabildos de Lima,* Segunda parte, Apéndices, Lima, 1888.

Indiscutiblemente la cita de Cobo viene errada, pues de ser exacta, Becerra no habría hecho nada en la obra de la Iglesia hasta ese año de 1595, es decir, en más de catorce años de presente en Lima; y si tenemos en cuenta que al maestro Andrés de Espinoza (acérrimo adversario de Becerra) había sido nombrado *aparejador y maestro de la obra* por provisión del Virrey Velazco en 1596 y en cuyo cargo duró seis años, ¿cuál podía ser la obra de Becerra? Un parecer de este Espinoza dado en 1615 contradice al cronista jesuita y nos da a saber qué había ya ejecutado Becerra. Dice en su informe con respecto a estas obras: *y esto lo digo como persona que tanta experiencia tengo de estas obras pues como se sabe y es notorio he sido maestro y aparejador tanto tiempo... y este parecer que doy es, como se sabe y es notorio, el que tenía comenzado y puesto las cimbras en la primera nave que fue la que se derribó, y en este inter volvieron a meter a Francisco Becerra por maestro mayor de suerte que las quitó* [las cimbras] y *ordenó el cerramiento sin parecer de nadie*[23]. En otras palabras, los pilares de la nave central (y sin duda también las otras dos laterales y ya veremos por qué esto afirmamos) estaban hechas y cimbradas algunas de las bóvedas cuando entró Espinoza a la maestranza. Y en 1602, *cuando volvieron a meter a Becerra* el cual duró en el cargo hasta 1605 en que falleció, se habían hecho hasta los salmeres, los pilares de toda la media iglesia en la parte de la testera y volteado algunas bóvedas.

Becerra antes de su tránsito había cumplido con cerrar las bóvedas de esta media parte para hacer posible su inauguración en 1606. Aun se puede ver por la parte alta de la catedral, los salmeres de ladrillo de estas bóvedas, y así mismo, truncos, los capiteles jónicos que se habían ejecutado en tiempos del maestro. En razón de haberse rebajado las bóvedas de la última crujía del testero a la misma altura de las capillas, han quedado por encima de las nuevas que se han hecho y rehecho entonces y en otras varias ocasiones hasta las que hoy se conservan, al mismo peso de las que había propuesto la junta de alarifes expertos en 1610 para proseguir las obras de la otra mitad (frontera a la plaza mayor) inaugurada en 1622.

[23] Parecer de Andrés de Espinoza, 6 de enero 1615, en Legajo relativo a Obras en la Catedral de Lima, tomo 4 Archivo Arzobispal de Lima. En 1589, el maestro Juan de Lupiana se obligó a transportar para la obra de la Catedral, 28 carretadas de maderas para los andamios.




*I) El proyecto de Beltrán y los escollos que impidieron desarrollarla en la amplitud prevista, con la parte —en negro— que alcanzó construirse en su tiempo. II) La catedral de Becerra y sus continuadores tal como está en la actualidad.*

Becerra había construido a un mismo peso las bóvedas de la nave central de arista de medio punto, así como las laterales; y para lograr la altura par de unas y otras había dispuesto unos arcos *aovados* (arcos ovales) para soportar las bóvedas de estas últimas; peregrina invención de la que conocemos su forma peculiar por un parecer que dio F. Gerónimo de Villegas en 1609[24]. Nosotros pensamos que estos arcos formeros para soportar la bóveda fueron (o intentó hacerlos Becerra) *apuntados;* sospecha que expresa el historiador Enrique Marco Dorta. Estos arcos apuntados no era *novedad,* y nada extraño había que así fuesen los que hizo Becerra para poder tener sus bóvedas al mismo peso y desarrollarlas en medio punto las de la nave central. En la catedral del Cuzco hay arcos apuntados (ojivales) en la crujía inmediata a la fachada, y corresponden a los cubos de las torres (lo señala igualmente Marco Dorta) pero no obligan a una relación entre una y otra obra a

[24] Parecer de Fr. Jerónimo de Villegas, 8 de febrero 1609, en *Fuentes para la Historia del Arte Hispano Americano* (p. 63), Diseño de un arco aovado (fig. 2). *Digo que se pueden enmendar algunos yerros notables que solo se hicieron por gusto de Francisco Becerra y estos fueron apuntar los arcos de las naves colaterales para dejar toda la iglesia a un peso por lo alto, lo cual pareció al dicho F. B. ser cosa de gran hermosura* y *donde manifestaba ser hombre científico y muy perito en arquitectura, etc.* (18 de noviembre 1609).

través del maestro Becerra, como veremos más adelante. Desaparecieron estos arcos aovados cuando la Audiencia dispuso, en mérito de un parecer de Juan Martínez de Arrona, sucesor de Becerra en la maestranza de la Catedral, para que las bóvedas se hiciesen de crucería y no de arista; se derribaron por consiguiente pero rehaciéndolas al mismo peso, si bien más bajas. No está de más indicar que ya desde el año siguiente al temblor de octubre de 1606, el Real Consejo de Indias lo había así dispuesto.

Como aparece del memorial dirigido por Becerra a la Audiencia de Lima en 1584, en los dos y medio primeros años de su presencia en Lima se había ocupado en trazar la planta de la nueva iglesia al mismo tiempo que enmendaba la que estaba dada; es decir, que reducía a cinco las siete propuestas por Beltrán y cuyas primeras labores de cimentación y pilares se había adelantado hasta la altura de catorce pies castellanos, en el sitio despejado entre la casa episcopal (la primitiva) y el solar de los Salcedo. Unos doce o catorce de estos pilares estaban a buena altura; y los cimientos preparados para soportar su peso y el de las bóvedas. Se dice que *media iglesia* estaba en este estado; y aunque también se da a entender que luego se demolió lo que hasta allí se había edificado, es poco probable que no se aprovechasen, por buen criterio del maestro Becerra, con tanta mayor razón si siempre se excusaban las economías. Del examen de las plantas, la una de siete naves que Beltrán hubiese querido realizar, y la que Becerra trazó en su nuevo proyecto, por mucho que reduzcamos la latitud de las naves en la primera a una medida igual o cercana a las de Becerra, vemos que no pudieron ser muy diferentes en su distribución y composición de los pilares y crujías. De ser de otro modo, no hubiese cabido la de Beltrán, no digo en la parte que se sobreponía sobre el antiguo solar del veedor García de Salcedo, sino dentro del mismo solar de la Curia, del lado de las antiguas casas del episcopado, sin sobresalir sobre la calle.

No es pues aventurado suponer que Becerra se encontró, como se dice corrientemente, con un pie forzado y conformó su proyecto dentro de la latitud total de que disponía, esto es en el ancho de un solar. Aparte de que el muro lateral

norte de la actual corresponde al lindero del solar con el de Salcedo, hay una carta del Arzobispo al Rey, de 31 de marzo de 1589 refiriéndose a la Real Cédula de 26 de setiembre de 1584 sobre los dos novenos concedidos para la construcción, que dice: y *los cimientos de media iglesia, a lo menos las paredes de los lados, estar a medio estado de mucho tiempo a esta parte*[25]. Este muro, así como el opuesto coincidían en forma tal con los límites aprovechables que permitían cerrar los arcos de acuerdo con la disposición de los pilares y crujías del avanzado proyecto de Beltrán, y hacer el respaldo de las capillas. Esto es lo que había hecho Becerra en su nuevo proyecto sobre el primitivo de Beltrán.

De modo que a lo que se resolvió el virrey Velazco, fue continuar con esa reducción del número de naves sugerida por Becerra para rebajar el costo de toda la obra. En 1589 escribía: *vila* [la catedral] *que estaba comenzada, y lo que estaba hecho iba encaminado a mucho gasto, demasiado grandeza y poca seguridad para los terremotos... lo hice reformar todo y reducir a una medianía conveniente de suerte que la costa sea menos y la obra más segura y se acabe en breve tiempo, y en lo poco que ha que se aprieta en ella va pareciendo y luce bien lo que se gasta*[26]. El criterio de economía salta a la vista; y de los mismos términos del Informe se desprende, no que hiciese demoler; sí solamente *reducir a una medianía conveniente;* es decir, reducir el número de naves.

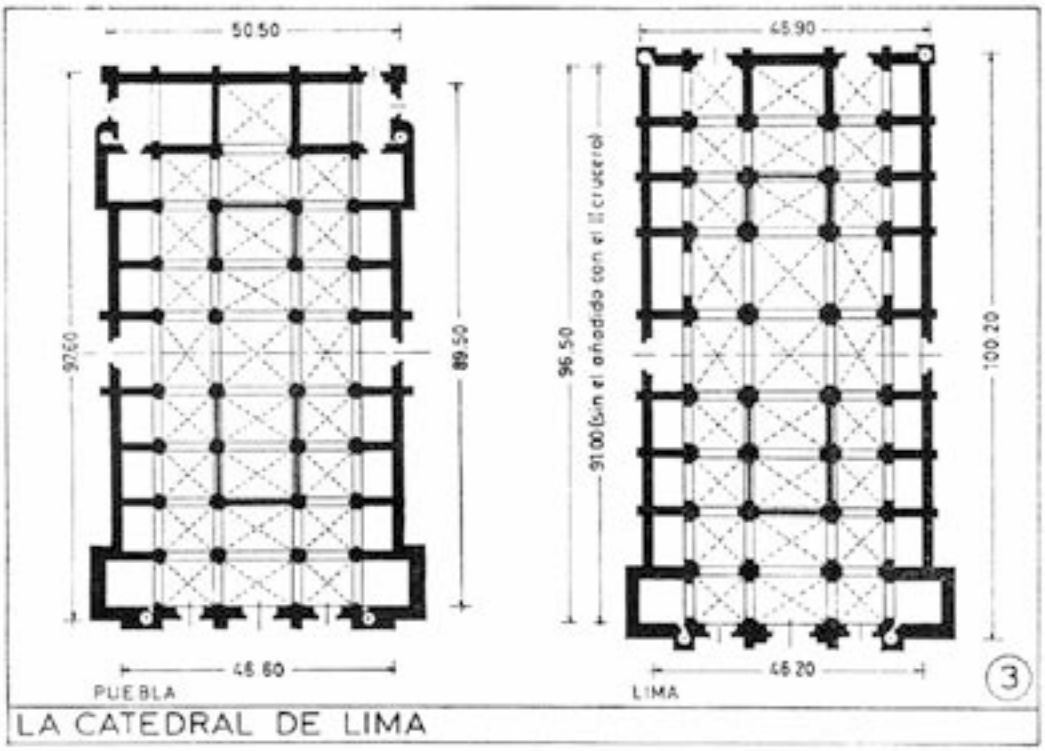
Ahora bien, fuese Becerra o el anterior maestro Beltrán, lo evidente es que se siguió una regla de proporciones para establecer el ancho de las naves y la altura de los pilares, y el desarrollo de los arcos. Examinemos esto con detalle.

Vamos por un momento a referirnos a un proyecto de iglesia de tres naves y dos de capillas que en tiempos de Toledo se pensó llevar adelante en la ciudad de Cuzco. Según la información dada por los Oficiales Reales para la planta del templo se da la latitud de las naves.

---

[25] Carta del Arzobispo de Lima dando cuenta del estado de la Fábrica de la Catedral de Lima, en 31 de marzo de 1589. Documentos del Archivo de Indias, Audiencia de Lima.

[26] Carta del Virrey don Luis de Velazco a su Majestad (Diciembre 1598). (Archivo de I. Audiencia de Lima, 532). Todavía, como se ve, el proyecto volvió a sufrir una trasformación además de las que ya había introducido Becerra sobre el proyecto de Beltrán.




*Comparativa de las dos catedrales, de Puebla y de Lima, en las cuales intervino Becerra como Maestro Mayor.*

Son éstas de 44, 33 y 22 pies, con un ancho en cuadro de 11 para los pilares. Se trata, como se ve, de una serie aritmética en la que la razón es 11, el ancho de los pilares. Una latitud total, interior, de 197 pies, en la que hay un error de un pie de diferencia con la suma de las anteriores medidas, pues deben de sumar 180 pies castellanos. Aunque ya veremos esto con más detalle, salta a la vista que la que se proyectó entonces en 1570 (¿Veramendi?) seguía cierta norma numérica para estas latitudes. En la de Lima (y nos preguntamos si ya Beltrán había seguido el mismo ejemplo de su contemporáneo o lo resolviese así Becerra) hay una relación semejante. Veámoslo. Las medidas las tomamos de la descripción del P. Cobo[27]. Para la nave central 42 pies (que en esto hay error, pues las medidas actuales nos dan sólo 40). Y sigue: 30 pies para las naves laterales y 10 para los pilares cruciformes, con un total de 170 pies en ancho interior. Así resulta 20 pies para las capillas (lo cual coincide con las medidas actuales) y 10 pies para el espesor de los

[27] Las medidas están en lib. II, cap. IV.

pilares y 5 para los muros de los arcos torales de las capillas. Es decir, que la de Lima tiene sus medidas sujetas a la serie aritmética 10, 20, 30, 40, que es esta última, el ancho de la nave central[28].

Esto encadena el proyecto de Becerra con el pasado tradicional si es que no nos revela, como lo imaginamos, que se vio llevado a adoptar reglas y proporciones así como obra ejecutada para proseguir adelante en su nueva obra. Los pilares cruciformes de 10 pies (ha observado el arquitecto Moser en un estudio sobre los trazos reguladores aplicados en algunas iglesias de Lima) se sujetan a la relación 4, 2, 1. Ancho de las pilastras, 4 pies castellanos; saliente de las mismas, 2 pies; media pilastra esquinera, en el encuentro de las dos pilastras que forman la cruz, 1 pie; todo lo cual arroja la suma de 10 pies[29].

La altura de los arcos torales de la nave central fue, según la disposición de Becerra, el doble ancho entre pilastras, es decir, la clásica proporción 1-2. La altura que por consiguiente tuvo la nave central en la clave del intradós fue de 80 pies (es decir, 22 m. 40). Esta se redujo, después de los terremotos y aproximadamente juzgada por Cobo en dos estadios (su equivalente es de 14 pies castellanos, o sea 4,20 m.) lo cual confirma la medida actual con la noticia que nos da el referido cronista sobre la reducción que sufriera la altura de las naves en 1610. En la actualidad los arcos escarzanos tienen en la clave del intradós 17,80, que es prácticamente la reducción de los dos estadios a que hace referencia Cobo[30].

Después de todo no habría razón alguna para exigir que Becerra hubiese sido original en la idea de una catedral. Seguía simple y llanamente la tradición de una planta de salón, cuadrada, de testero plano, así como, sin duda algún cartabón para sus medidas, como lo apreciamos para muchas iglesias del siglo XVI. En la de Lima

---

[28] *La propensión a la disposición armónica apareció en la división y subdivisión uniformes de toda estructura a diferencia de la variedad románica* (FERRATER MORA, *Cuestiones Disputadas; cap.:* Filosofía y Arquitectura). Escribe el Prof. Wittkower: *Los artistas del Renacimiento se adhirieron de un modo formal a las concepciones* panmatematizantes *pitagóricas, acarreadas por la tradición platónica y neoplatónica, y reafirmada por una cadena de teólogos.* Entre los maestros: Marsilio Ficino. De él: *llevaron a su culminación el pensamiento de una correlación no solamente mística sino también, y sobre todo, matemática, entre el mundo visible y el invisible.* (RUDOLPH WITTIKOVER, *Architectural Príncipies in the Age of the Humanism;* Studies of the Warburg Institute, vol. XIX).

[29] WALDEMAR MÖSER, *Proporciones geométricas en la Arquitectura Colonial del Perú;* Mercurio Peruano, n° 186, setiembre 1942.

[30] La altura señalada por Cobo es de sesenta y cinco pies castellanos que corresponde a la dada aquí en medidas métricas.

lo estamos viendo; Beltrán las había adoptado tomando la de Sevilla por modelo. Según el historiador Marco Dorta, más es de la de Jaen, del maestro Valdeviras, en donde se inspiran nuestras catedrales en su planta primigenia. La obra de Juan de Herrera en Valladolid tuvo también su repercusión en las de América; pero la idea básica, obra de muchos que no de uno solo, venía desde muy atrás en el consenso de las autoridades civiles y eclesiásticas. Y no cabe duda de que la de México influyó en la de Puebla, y por consiguiente en la de Lima[31].

La construcción y colocación de las escaleras de caracol en las esquinas, o en dos gruesos pilastrones en la parte de la fachada, para subir a los campanarios (y que también están en la de Jaen) es típica característica para este paralelo. Sólo variaron el tipo de cubiertas y de bóvedas. Las razones eran obvias para las de estas iglesias en lugares azotados por los terremotos. Pero las relaciones proporcionales en la latitud de las naves coinciden con alguna aproximación, aunque no en la relación de esta serie aritmética que acabamos de señalar existente en los planos de las de Cuzco y Lima trazados en medio siglo XVI.

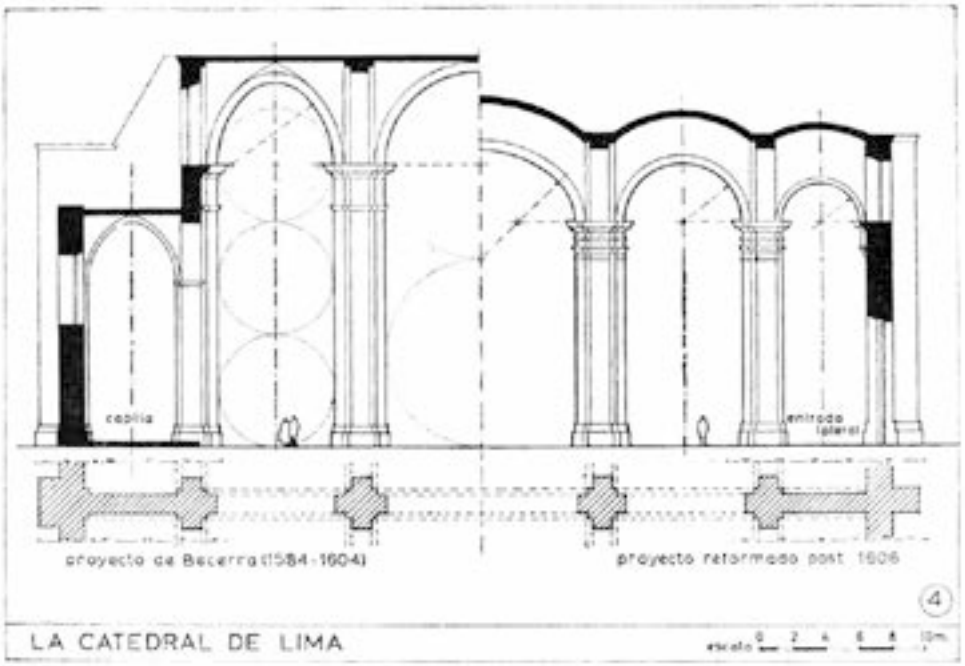
Según una apreciación hecha directamente sobre los planos de las de México y de Puebla no hay la misma relación del grueso de los pilares y el ancho de las naves. Oportuna consulta hecha a Xavier Moyssén, me ha confirmado esta irregularidad con las del Perú. De modo que podríamos reiterar lo dicho antes: que Becerra se encontró como se dice, con un pie forzado y hubo de conformar su proyecto de prosecución de la obra, con lo que ya había plantado y erigido (hasta dos estadios de alto) el maestro Beltrán. Además que si bien Becerra había trazado la de Puebla, que tanta similitud guarda en su planta con la de México, el problema de sus maestros y años en que se ejecuta no coinciden como para favorecer al maestro Becerra en una intervención más efectiva. Así hay que admitir que Becerra fue sólo (como era corriente) un mero agente en la serie de maestros que sucesivamente proyectan y ejecutan obras de esta monta y proseguir un proyecto que se le ponía en manos.

[31] ENRIQUE MARCO DORTA, *Historia del Arte Hispano Americano,* tomo II.

Así pues, si Becerra adopta para la de Lima la misma traza que había "ejecutado" en Puebla cuando fue designado entonces por el mismo Virrey don Martín Enríquez para ser su "maestro mayor" e iniciar los trabajos definitivos el 15 de enero de 1576[32]; tampoco se apartaba de los cánones que aparentemente han regido para la de México. Y aquí en Lima "encajaba" lo experimentado con lo ya hecho. Esta novedad de la serie aritmética que descubrimos aplicada en los dos proyectos irrealizados en las Catedrales de Lima y del Cuzco, y que indudablemente revelan en su singularidad un paralelo ancestral, nos confirmarían la ausencia del númen becerriano en las obras iniciales de ambas. Y es así afirmativamente, pues ambos proyectos son remotos a la presencia de Francisco Becerra en el Perú.

Es probable que Becerra reformara la planta de Beltrán, aunque él también altera la arquitectura tradicional (la de Puebla) en los pilares formados por cuatro medias columnas acopladas en cruz por cuatro pilastras, empero hay algo significativo en las dimensiones totales que tienen las de Puebla y la de Lima: son prácticamente iguales *(plano* 3). El mayor largo que aparece hoy para la de Lima es por voluntad ajena al maestro; sobreviene cuando ya ha fallecido. Se anchó la crujía siguiente a las del crucero proyectado originalmente, de modo que, prácticamente, el plano tiene ahora dos cruceros transversales, contiguos y de un ancho mayor al de las otras crujías transversales. En el proyecto de Becerra abrían en él las dos puertas laterales, pero la alteración a que aludimos sobreviene por haberse dispuesto en la primera parte construida e inaugurada en 1606, en los sitios correspondientes a las puertas, la fundación en ellos de dos capillas famosas, la una para la Cofradía de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, y la otra para la de Santa Ana, capilla del Mayorazgo de los Aliaga.

[32] MANUEL TOUSSAINT, *Arte Colonial En México* (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. MARCO DORTA, pp. cit. Tomo x, p. 248. Nombramiento de Becerra, 24 de enero 1575.




*Sección transversal comparativa (I) de la proyectada y erigida por Becerra y (II) como quedó reformada en 1606, mostrando los arcos "aovados" en la nave lateral y que desaparecieron luego.*

En cuanto a los cerramientos, Becerra voltea las bóvedas en arista propiamente es la bóveda románica de escuela francesa con cuatro nervios en cruz que quedan horizontalmente dispuestos en la cumbre de la cubierta embovedada[33]. Esta disposición es igualmente de antecedentes italianos renacentistas y no es improbable que Becerra las adoptara dentro de la corriente de influencia que había entonces. El hecho de que no las adornara con nervaduras y las dejó llanas confirmaría el supuesto. Semejantes y de su númen son las que aun quedan en la sacristía, soportadas sus aristas por unas ménsulas semicilíndricas. Ahora bien, para igualar la altura de los arcos de las naves laterales con los de la central, inventa el maestro Becerra unos arcos "aovados" que son la manzana de la discordia. Pero cuando todo esto se le critica y discute el maestro ha muerto. Los pareceres de los maestros que prosiguen la obra rebajando la altura de las bóvedas, haciendo las de la nave mayor sobre arcos de car-panel, y esta vez, vaídas, de crucería con rico

[33] LÁMPEREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Española,* tomo II, 2, c.; MARIE DORMOY, *L' Architecture Française,* Editions de l' Architecture d' Aujourd' hui, París, 1938.

adorno de nervaduras; al criterio de estos nuevos maestros, son más "flexibles". Con esto revive la tradición románico-goticista, .que proseguirá por mucho tiempo durante el siglo XVII, empleándose en otras iglesias peruanas, y de las que tomará modelo el maestro de la del Cuzco[34].

Según el criterio de Arrona, había también de por medio un factor "económico". En su informe emitido en 1614 dijo que *si las bóvedas que estaban por hacerse debían de continuarse, sólo sería haciéndolas de crucería o de arista.* En esto opinaba en contra de Alonso de Arenas, quien en su parecer sostenía que debían de continuarse *a la romana,* es decir, de medio punto o de cañón corrido. Martínez de Arrona, entre otras razones, alegó *que siendo de crucería si por un temblor recibiesen daño, tendrían fácil remedio como se hizo en la capilla de Santa Ana cuando se reparó el daño que hizo en ella el temblor de 1609.* Además de todo esto, decía *que las de arista eran de más costo por hacerse de ladrillos grandes que costaba el millar 85 patacones; y las de crucería, de ladrillo común que costaba 15 pesos.*

Pero las reformas sustantivas de los cerramientos en nada modifican la planta y el alzado becerriano (en lo que a la distribución de columnas que no en su total altura); y en nada reducen su intervención en la parte que acabamos de reseñar. Ciertamente muy parca si tenemos en cuenta lo que recibió de encargo, las influencias del medio que le comprometieron y la obligada economía que se le imponía, con las emulaciones y denteras que hubo de sufrir, tan luego su protector el Virrey Henriquez falleciera (1583).

La actual catedral de Lima, por esto, sólo conserva de Becerra el trazo de su disposición en la media parte posterior; la otra parte, la de la fachada a la Plaza, si bien hubo de seguir sus lineamientos, se alargó por la ampliación de una de las crujías transversales para hacerla servir de crucero, ya que el proyectado por Becerra acabó ocupado por esas dos capillas que hemos mencionado. De las bóvedas nada queda. Aun las que se hicieron luego han sufrido cambios totales a raíz de los terremotos de 1687 y 1746; particularmente después de éste se

[34] Coso, Op. cit. *El otro beneficio fué que las bóvedas que quedaban por hacer se edificaron de crucería más fuertes y airosas con muy galantes y vistorosos lazos de molduras.*

rehicieron totalmente con cerchería de madera, pero siguiéndose el modelo de sus reformadas en 1610, es decir, vaídas con una pseudo crucería del mismo material[35]. Las portadas y las torres son obra sucesiva de varios maestros hasta principios del siglo XIX; pero todo esto pertenece a la historia del monumento y no a la obra misma de Becerra, de modo que lo dejamos de lado por ahora.

### *La Catedral del Cuzco*

Becerra debió beber un cáliz de amargura hasta la hez cuando el Virrey don Luis de Velazco dispuso que el recién llegado a Lima, Bartolomé Cerrión, se ocupase de hacer la traza para la Catedral del Cuzco.

El maestro de la Catedral de Lima había estado, como sospechamos con harto fundamento, en el Cuzco en el año de 1595. Allí se habría informado de las condiciones del lugar para trazar adecuadamente el plano del nuevo edificio. Pero lo cierto es que de él sólo queda la mención de su proyecto, pues es evidente que el encargo a Carrión[36] echa al suelo cualquier suposición de que fue planta y alzado del extremeño. Pero con Cerrión habría sucedido lo mismo que había pasado con los de Lima; y por lo mismo no es posible negar la influencia inmediata de Becerra, eslabón de esta cadena de maestros. Veamos, pues, los antecedentes.

El 29 de octubre de 1534, reunidos en Cabildo y Ayuntamiento los muy nobles señores Teniente Hernando de Soto y Beltrán de Castro y Capitán Candia, Alcaldes, y otros capitanes regidores, y con la presencia del Escribano del Cabildo *sus mercedes comenzaron a dar y señalar solares en esta ciudad y señalaron en primer término para la iglesia mayor que advocaron a Nuestra Señora de la Concepción, lo que tiene, con un bohio que está a par del cementerio, por linderos la calle del Collao y de otra parte la Plaza y la*

[35] Del autor: *Alejandro Campobello en la Catedral de Lima,* en El Comercio, Lima, 1° enero 1951.

[36] La cédula y el encargo a Carrión aparecen *en* los Libros de Cabildo de la Santa Iglesia Catedral del Cuzco (Acta, 27 de marzo 1607, fol. 119 vta.). La Provisión de Velazco reza: *Para que se haga y acabe la Iglesia Catedral, y habiéndose visto las trazas y repartimientos que están hechos para ella y las plantas que últimamente por mi orden hizo Bartolomé Carrián, maestro de arquitectura... se ha acordado que se haga la iglesia por la traza y orden que está dada y para ello nombrar y proveer por Maestro Mayor que tenga a su cargo la obra y edificio... para que conforme a la traza que nuevamente se ha hecho la hagáis y fabriquéis...*

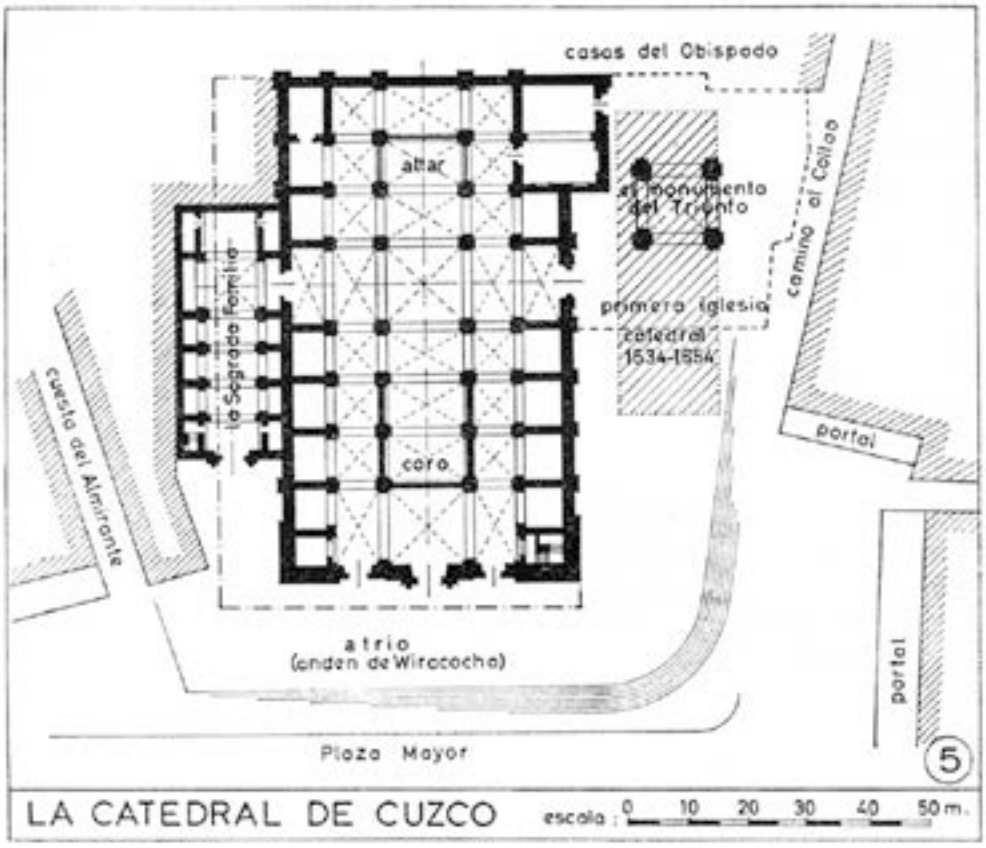
*posada del Alcalde Beltrán de Castro*[37]. Este aposento era conocido por el Palacio de Wiracocha: *El templo del Gran Illa Tecce Vira cocha que está en el Cuzco y ahora es la Iglesia catedral dedicada a Nuestra Señora no tenía más de un altar donde ahora está el altar mayor; y en aquel altar había un ídolo de piedra mármol que la estatua de un hombre*[38]. *En* tiempo de los Incas, escribe Garcilaso, era un hermoso galpón que en días lluviosos servía de plaza para sus fiestas[39]. Esto nos indica su relativa magnitud. Es en este mismo lugar en donde los españoles abrigaron a sus heridos durante el sitio de la ciudad por el Inca rebelde Manco II. Cuentan las crónicas que *vieron los cristianos que los indios pusieron fuego a la ciudad la cual ardió por muchas partes, y emprendiendo en la iglesia que era lo que deseaban los indios ver deshecha, tres veces la incendiaron y tantas se apagó de suyo, a dicho de muchos que en el mismo Cuzco me informaron*[40]. Más tarde se hizo tradición de una intervención milagrosa de la Virgen María, y en este sitio se levantó "El Monumento" en su memoria. Luego se transformará en la Iglesia del Triunfo cuando el nuevo y suntuoso edificio catedralicio quedara terminado[41].

Empero, aunque éste fuera sitio señalado preventivamente para la iglesia, el Gobernador Pizarro ofreció otro más amplio en lo que había sido el *Yachahuasi*[42] del Inca Pachacutec, de entre los solares que le habían sido designados a él y a su hermano Gonzalo. Sin embargo, el 7 de julio de 1541, el Obispo Fr. Vicente de Valverde, reunido como su Cabildo, presentaron una petición a don Pedro de Portocarrero, Teniente de Gobernador, y al Cabildo de la Ciudad, expresando que este nuevo sitio que les había asignado el Gobernador don Francisco Pizarro era un lugar bajo e incómodo para la obra y edificio de la catedral. Pedían se les señalase un nuevo emplazamiento. Y es así cómo se modificó el primitivo acuerdo y se

---

[37] Acta del Reparto *de* Solares en la Ciudad del Cuzco, en *Fundación Española del Cuzco y Ordenanzas para su Gobierno,* bajo la dirección de Horacio H. Urteaga y Carlos Romero, Lima, 1926.
[38] BLAS VALERA, *Relación de las Costumbres antiguas de los Naturales del Perú.* Id. *Relación Anónima.*
[39] GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios Reales,* I parte, lib. VII, ap.
[40] PEDRO CIEZA DE LEON, *La Crónica del Perú, y* en *Instrucción* del Inca D. Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui, para el Lic. Don Diego García de Castro, Gobernador del Perú (febrero 1570). Colección de Libros Referentes a la Historia del Perú, Romero Urteaga, tomo II, p. 67.
[41] La piedra fundamental de este nuevo templo y bautisterio se colocó el 26 de octubre de 1729 a iniciativa de Fr. Gabriel de los Angeles en 1723 y siendo Obispo del Cuzco, Fr. Bernardo Serrada (Archivo de Indias, Audiencia de Lima, 526).
[42] *Yachahuasi,* topónimo quichua de *yacha,* enseñar y *huasi,* casa. Fue este instituto de cultura fundado por el Inca Pachacutec.

señaló en 1546 un lugar cabe al mercado, en medio de la gran plaza de Aukaipata, dejándose al frente de las casas de Picón y de Oñate una plazuela de 165 pies de ancho; y otra con no menos de 120 con la frontera del solar asignado a los PP. Mercedarios. Pero como no se emprendieran los trabajos, el Cabildo los tomó para propios en 1550 siendo Corregidor del Cuzco el Capitán Garcilaso de la Vega.




*Planta de la Catedral del Cuzco y del "Monumento" del Triunfo con la posición ocupada por la primitiva que fuera el "Galpón de Viracocha".*

No pudiendo volver al sitio de Caxana, pues se hallaba ocupado precariamente por los PP. Franciscanos, era mejor resolver definitivamente por otro. Y así se señaló otro más abajo, sobre el mismo curso del Huatanay, entre el Convento de la Merced y Amarucancha, sin que esto satisficiese completamente al Cabildo eclesiástico por la cercanía a la Iglesia mercedaria. El 17 de mayo de 1552 se juntaron nuevamente ambos Cabildos, el secular y el eclesiástico, y expuestas las mismas y muchas otras razones más, se resolvió definitivamente por adquirir el

solar de don Antonio de Mesa, junto a la iglesia vieja, con el propósito de ampliarla sobre estos nuevos terrenos. Volvíase así al viejo galpón de Viracocha; a la vieja iglesia cargada de leyenda y de tradición. Y así, en este periplo, volvió a asentar sus cimientos aunque más amplios y firmes, la catedral, allí donde la Fe había señalado desde un primer momento su sitio. Este solar tenía por frente la Plaza Mayor, antiguamente conocida por Huacaypata; a la espalda quedaban las casas del Obispado, las de Juan de Balsas y de Alonso Palomino; por el lado derecho la subida o cuesta de Amarucata (hoy calle del Almirante) y por el lado izquierdo la vieja catedral que ocupaba el tantas veces dicho galpón de Viracocha. También tenía nombre inca este solar: en algunos documentos se le designa con el de Quishuarcancha [43].

Solamente cuatro años después, en un Cabildo del 6 de octubre de 1556, juntamente con el Corregidor Polo de Ondergardo, los canónigos, en ausencia del Obispo Fr. Juan Solano, resolvieron iniciar la construcción de la nueva catedral. Para esto determinaron llamar al maestro Juan Miguel de Veramendi que a la sazón estaba en Chuquisaca[44]. El citado maestro, el 20 de octubre de 1559, es decir, tres años justos después de aquel acuerdo, estuvo presente en el Cuzco; y en ceremonia solemne el 11 de febrero del año siguiente dio iniciación a las obras trazando una planta en forma tal que cualquier otro maestro pudiera continuar las obras. En el solar de Antonio de Mesa se iniciaban los nuevos trabajos. Este solar si no era una ciénaga se aproximaba a ello. Un manantial o puquio desparramaba sus aguas y humedecía el subsuelo. Parecía más para desecharse que para fincar los cimientos de un templo. Nadie lo había pretendido ni lo ocupaba. Sin embargo no fue óbice para que Veramendi comenzara las obras con valentía y seguridad.

El trato con el maestro era por un año, plazo después del cual Veramendi regresó a las Charcas dejando en su reemplazo al maestro Juan Correa. Se le rebajó el sueldo de 3.000 pesos que percibía Veramendi a sólo 1.500. Este continuó con

---

[43] *Quishuarcancha,* topónimo quichua de *Quishuar,* arbusto de leña (budleia incana) y *cancha,* pampa pequeña.

[44] PEDRO JUAN VIGNALE, *Fundación y Desarrollo de La Plata,* en Colección de Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina, tomo II, Bolivia.

los trabajos de cimentación y durante tres años permaneció al frente de las obras; pero pese a un aumento de 850 pesos sobre su salario, no duró en la maestranza y la abandonó, expresando que se ausentaba para ir a buscarse la vida por otros lares.

Un vaho de pobreza se extendía sobre la ciudad. No solamente las contiendas civiles habían influido sobre su actividad urbana, sino que en 1547 se habían descubierto las ricas minas de Potosí, y el éxodo de gentes hacia la nueva mina argentífera absorbía buena suma de las del Cuzco. Y desde entonces languidecían las actividades de la ciudad imperial. El viejo bohio de Viracocha se remozaba de cuando en cuando; se reemplazaba el techo pajizo por tejas; una fachada "a la española" enmascaraba el imafronte. En el hastial enjalbegado se pintó un Santiago Apóstol, en blanco corcel, con la adarga embrazada y la espada culebreada en la mano, con muchos indios tendidos a sus pies, muertos y heridos. Una espadaña, algo menguada, ostentaba tres campanas advocadas a Santa María de la Asunción, la patrona, Santiago y Santa Bárbara, el santo de la espada y la santa de la pólvora. Por dentro se ponía cierto alhajamiento en retablos, cuadros y sillería. Juan Iñigo de Loyola (extraño homónimo) y Francisco de Torres, quienes como pintor y entallador, llevaron a cabo esas obras por el año de 1545.

La presencia de Correa en la obra catedralicia duró hasta el 30 de julio de 1564. Es decir, que se había trabajado en la cimentación cerca de tres años y no sin dificultades, por la existencia de ese manantial.

De los baluartes de Sacsahuaman habían venido los bloques berroqueños; aquellas hermosas y gigantescas piedras que el inca había tan sabiamente acomodado para conformarlos, volaban trizadas por la pólvora. Nadie lloraba tan dolorosa destrucción; aquello que el mismo español había antes considerado monumento a su valentía. Lo había sostenido con ardorosas palabras más de un regidor. Juan de Camorra (¡oh ironía del gentilicio!) había acarreado unas ocho mil hanegas de ellas para los muros de la catedral. Y de la pragmática del Licenciado don Antonio de la Gama, en 1541, que prohibía so pena de cien pesos de oro de multa, se hacía caso omiso. Bien es cierto que por razones de estrategia, recordando

los peligros corridos en 1536, hablase dispuesto desmantelarla; destruirla era cosa de no sufrirse; sin embargo Camorra, al amparo del acuerdo del Cabildo del 6 de octubre de 1552 procedió a traer hasta la nueva cantera las más finas piedras de sus castillos y baluartes. Esto en prueba de que el proyecto de Veramendi tomaba cierta forma de realidad.

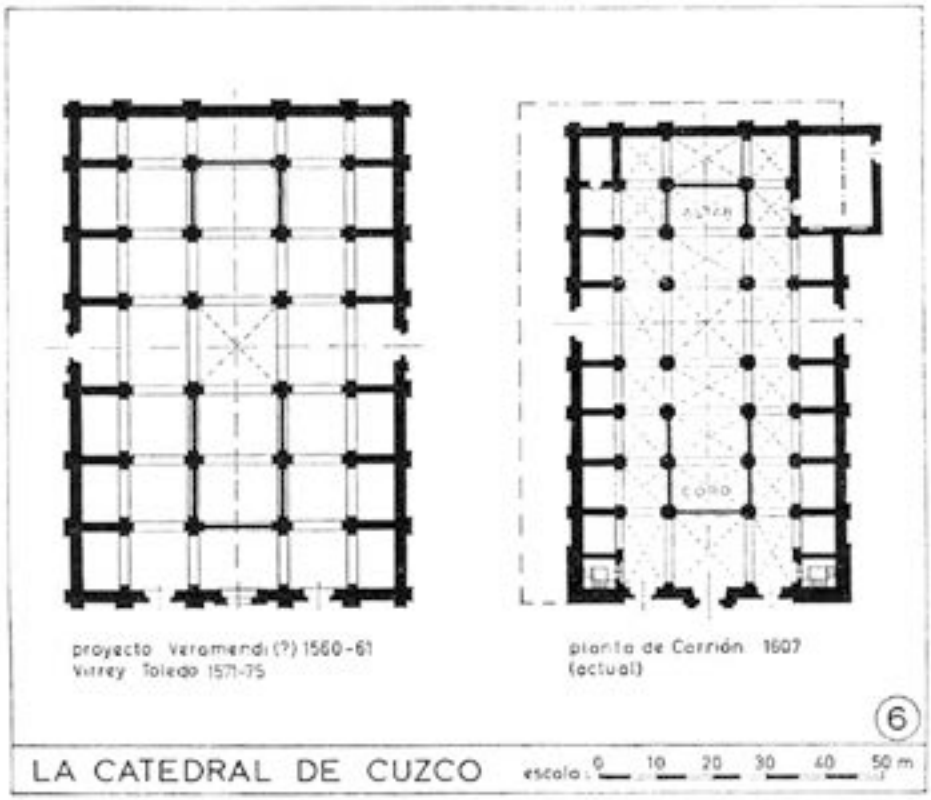
La presencia del virrey Toledo en la ciudad del Cuzco parece significar un nuevo impulso a las obras paralizadas ya cinco años antes. Tal afirma Montesinos en sus Anales. Además, hay una "Relación" que enviaron los Oficiales Reales del Cuzco sobre la *rebaja que se ha hecho para la obra de la Fábrica de la Iglesia,* del año 1576 en la cual dan cuenta de los gastos efectuados hasta la fecha, y la traza de ella. Por el tenor de ella se puede pensar que prácticamente poco se había hecho. *Y que lo que se ha gastado en la obra de la dicha iglesia son dos mil y quinientos e veinte pesos e seis tomines de plata corriente e ochocientos tres pesos e dos tomines en allanar un cerro de tierra y piedras para la planta de la dicha iglesia del cual se ha sacado mucha cantidad de piedra necesaria al edificio que vale más de mil y quinientos pesos y el dicho cerro no está acabado de allanar y este es el estado en que la dicha obra está*[45]. En cuanto a la traza, *declara el dicho receptor que es de tres naves con más otras dos de capillas colaterales y que tiene de largo doscientos noventa y ocho pies de a tercia, y tiene de ancho toda ella con las capillas colaterales ciento e noventa y siete pies y ha de ser toda de bóveda. Tiene la nave de en medio cuarenta y cuatro pies de ancho e los pilares a once de grueso. Item, cada una de las otras tres naves a treinta y tres pies de ancho, e las paredes de afuera a ocho pies de grueso e las de dentro que son entre capillas a seis pies.* Y en el mismo informe: *Y en lo que toca al parecer que la dicha real provisión manda que dé el dicho receptor acerca de lo que podrá gastar en la obra de la dicha iglesia hasta se acabar, dijo que habiéndose de hacer de bóveda seran menester doscientos mil pesos corrientes para acabarla de todo punto, y que este parecer lo da después de haber considerado el dicho gasto y tratándolo con el Mayordomo de la dicha obra la cual no sería de tanto gasto si se cubriese de madera de cedro que se podría traer de la provincia de los Andes.*

Tratándose de una iglesia de planta cuadrada, fácil es trazar su plano con las

[45] Relación... *en La iglesia de España en el Perú,* Colección de Documentos, publicados bajo la dirección de Mr. Emilio Lisson, Ex-arzobispo de Lima, Sevilla 1944 (Vol. II, 10, p. 701 y sgtes.).

medidas señaladas, haciendo la salvedad que hay un manifiesto lapso en esto de *cada una de las otras tres naves,* ya que no pueden ser sino dos, o cuatro considerándose las capillas. En realidad, hechas las operaciones de suma del ancho de la mayor y dos laterales, con cuatro pilares, descontándolo del total de 179 pies, vemos que queda para las capillas, 22 pies de profundidad. Pero en este caso la suma de la relación 11, 22, 33 y 44 arroja un total de 198 pies que es aceptable admitir con el ligero error de un pie (o de medio pie para cada capilla). Como señalamos páginas antes, vuélvese en esto a la enigmática proporción relativa entre la nave mayor, las laterales y la profundidad de las capillas en relación con el canon básico representado por las dimensiones del cuadro que circunscribía las pilastras en los pilares *(plano 6)*.

Sin embargo, con relación a las obras, algo habíase adelantado luego de la partida de Toledo. Y es de creer, siguiéndose la disposición del plano que acabamos de comentar. En efecto, el Obispo Fr. Sebastián de Lartaún, tercer prelado de la Diócesis, a su llegada al Cuzco y a poco de haberse ido el virrey Toledo a Potosí, encontró la obra casi paralizada a consecuencia de la falta de dineros; y consecuentemente con la solicitación que hiciera en Madrid al Consejo de Indias a raíz de su nombramiento de Obispo, los fondos concedidos por el Rey y atendiendo a la petición del Procurador General de la Ciudad, don Martín Dolmos, el Cabildo y vecinos que pedían la prosecución de los trabajos, se resolvió continuarlos disponiendo para el efecto de unos 20.000 pesos concedidos por el Cabildo secular, más otros veinte mil cedidos por Toledo de los dos novenos que había asignado la Corona para esta obra. Esto era en 1573.




*I) El proyecto de Veramendi (?) y alentado por el Virrey Velazco, trazado según las medidas de la Relación de sus Oficiales; II) la planta de la actual trazada por Carrión en 1607.*

Sería sin embargo entrar en detalles ociosos referirnos a las discusiones para obtener los dineros suficientes. Era la eterna pugna entre el Cabildo Eclesiástico y las autoridades del Rey. De modo que vemos que a pesar de la recaudación decretada por el virrey Toledo y el interés del Cabildo en tener iglesia catedral nueva no se adelantó nada en este orden. Las cosas iban sin duda de mal en peor. La situación económica de la ciudad era lamentable. El mismo Virrey lo había reconocido así, y como he hecho ver antes, trató de reducir las prebendas y los diezmos y fijar las tributaciones del indio en un tomin (que era el jornal) sin obligarlo al trabajo personal, que si así fuese, había de pagársele el tomin. La pérdida de la Armada Invencible y la necesidad de reponerla movió al Rey a solicitar subsidios a todos los pueblos de Indias. No fue sin resistencia que los tales contribuyeran y fueron las más renuentes las autoridades religiosas. Lo evidente es que los dos novenos, y para el Cuzco el tercio, no llegaron a la bolsa de los oficiales

encargados de proseguir la construcción, y muchas que recibían estos subsidios hubieron de paralizarse. El pedido del Rey a través de su Virrey don García Hurtado, a quien encomendó la diligencia provocó no pocas airadas protestas, especialmente de parte de la autoridad obispal, a quien como a otros se pretendía reducir sus salarios. Llegó éste a decir *que el Rey por su Cédula no es interprete del Concilio ni de las Bulas del Papa,* dando a entender que no se debía seguir el orden de dicha Cédula y así mismo que es *luteranismo* decir que para que se guarden y ejecuten los breves que vienen de Roma y el detenerlos. *Que por escandalizar el mundo no los declaraba el Papa por excomulgados. La* negativa del Obispo no fue muy a favor de la obra de su iglesia. Y así había que alcanzar el remanso económico que sólo comenzó al llegar el siglo a sus finales. Y así las cosas hasta los primeros años del XVII.

La presencia de don Luis de Velazco en la sede virreinal, dispuesto a realizar la empresa puso de nuevo en actividad el interés eclesiástico. Pero no fue sino con muy pocos o escasos medios, ya que, como veremos, hubo de esperarse la presencia del Obispo Ocón para que se impulsara la obra y se le diese término a pesar del daño y perjuicios que causó a los edificios y a la economía urbana el tremendo sismo de marzo de 1650.

La presencia de Becerra en el Cuzco no significó nada para la prosecución de la nueva obra. Tanto es así que en las postrimerías del siglo, el P. Lizárraga refiriéndose a la antigua aun en uso nos dice *que es paupérrima en edificio*[46]. Aún sigue en uso y lo seguirá hasta 1654 en que se le dio término provisional. Si Becerra hizo una nueva traza, la habría utilizado Carrión. Veamos si fue así. El Virrey don Luis de Velazco se empeñó en darle catedral a la mayor ciudad del Virreinato; encomendó entonces al maestro Bartolomé Carrión, recién llegado a Lima desde Tunja, la ejecución de *una traza.* Vivía aún Francisco Becerra. Posible es que sobre la traza de Veramendi, con las modificaciones de Becerra, Carrión en la del Cuzco desenvolvió nuevos lineamientos para su planta y alzado. Una catedral era para el

[46] FR. REGINALDO DE LIZÁRRAGA, *Descripción y Población de las Indias.* Revista Histórica. Sobretiro, Imp. Americana, Lima, 1908.

artista "una catedral", y nada más importante que aquel cubo que conformaba la nave central y dos o cuatro colaterales y de capillas. ¿Por qué había de alterarse esta típica cuya resultante era a su juicio la sólida significación de la perennidad?

Y es aquí en donde se alumbra la nueva obra: la que significará el esfuerzo y la voluntad del hombre y de su Fe. El Virrey intenta superar el menguado ánimo del Cabildo Eclesiástico, más empeñado en reparar la antigua que esforzarse en la obra de la nueva y cuyo obispo regatea sus canongías. Pero la presencia de Carrión en el Cuzco en 1604 es ya una garantía de sus pasos iniciales y definitivos[47]. El 26 de marzo de ese año Carrión da poder a Luis de Torres que está en camino a España para que se presente ante el Real Consejo y solicite en su nombre algunas mercedes en atención a su investidura y ocupación; algo así había intentado Becerra sin otro resultado que un auto que disponía fuese el Cabildo de los Reyes que resolviera sobre el asunto solicitado. Carrión daría a Torres unos mil pesos por sus gestiones[48]. En 1607 se le da por casa una de doña Juana de Quiroz *por ser la más cercana a la obra.* Se le señalan derechos y privilegios que como a Maestro Mayor le corresponden. Se nombra al mismo tiempo como aparejador a Antonio de Trejo. La mayor longitud del templo que ha proyectado obliga a adentrarse hacia las casas episcopales, ya que no se puede ni debe tomar más espacio sobre la Plaza para darle al edificio competente atrio. Allí se detienen por la existencia del manantial que no puede cegarse. Se le canaliza hasta el Huatanay. Se demuele en parte la obra de Veramendi llevada a cabo en los tiempos de Toledo. Sólo en 1616 se enviaba al Rey un modelo en bulto y a proporcional escala para que juzgase mejor la futura belleza del edificio.

Sin embargo, de Carrión nada sabemos después de ese año, y es probable que abandonara el Cuzco por 1615 cuando se pretendió introducir ciertas economías en el cargo de Obrero Mayor.

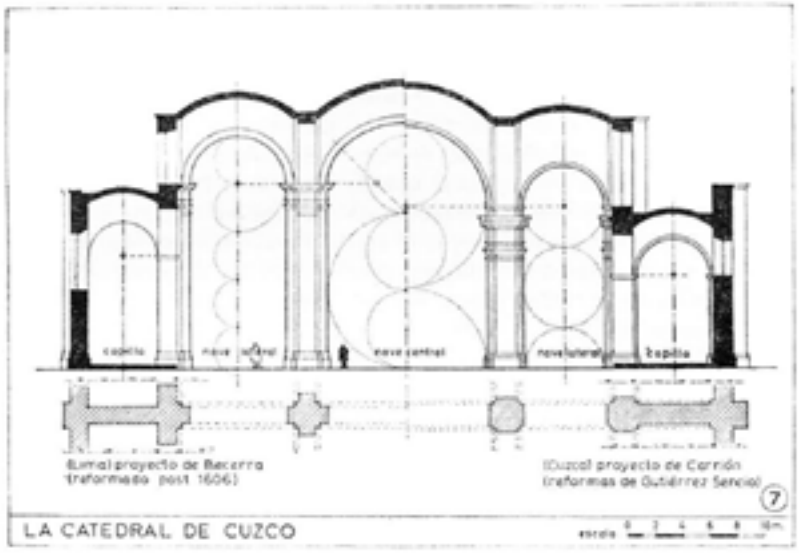
Aunque en los años de 1616 y 1619 aparecen amaestrando la obra Juan de

---

[47] Libro de Cabildos de la Iglesia Catedral del Cuzco, Acta del 27 de marzo 1607.
[48] Poder ante Pedro de Carrera, Prot. 12/694, fol. 294. Archivo Histórico del Cuzco. (Revista del Archivo Histórico, 4, p. 176).

Pontones primero y luego Francisco Rodríguez de la Cueva (corrientemente Francisco de Cueva) había dejado bastante obra de la planta como para que no pudiera ser ya modificada substancialmente. Esto lo veremos luego al analizar la fachada a través de esas geometrías armónicas que se conocen bajo el nombre de "trazados reguladores". Y si el dibujo del alzado sufre algunas modificaciones, las líneas generales de su estructura permanecerán inalteradas.

Es Miguel Gutiérrez Sencio que va a seguir a aquellos dos maestros; y estará en la construcción hasta poco antes del terremoto de 1650 y después de que se hace cargo de ella como Obrero Mayor el licenciado Diego Arias de la Cerda, cura de Urubamba, siendo obispo Fr. Juan Alonso Ocón (1644).




*Sección transversal comparativa (I) de la de Lima (actual) y la de Cuzco (II) con las proporciones geométricas preconizadas por Gutiérrez Sencio.*

La personalidad de Miguel Gutiérrez Sencio comienza ahora a destacarse en la historia de la catedral del Cuzco. Su maestranza había sido a poco del abandono por. Carrión. ¿Cuándo? Se ignora; pero en 1616 lo es; tal consta de un concierto que celebra con Gonzalo Rodríguez de Armetra para hacerle ciertas obras de construcción en su casa. Miguel Gutiérrez Sencio se declara *maestro mayor de la Catedral*[49]. Un espacio de tiempo transcurre durante la maestranza de Pontones y de

[49] En 1628 se le señala como Obrero Mayor de la Catedral, en un Informe del Virrey Marqués de Guadalcazar, 14 de diciembre de ese año (Relaciones de los Virreyes y Audiencias que han gobernado el Perú, Madrid 1871, tomo II, p. 47).

Rodríguez de la Cueva. Pero probablemente sus acertadas gestiones obligan a reponerlo. En 1625 está en ella con toda evidencia. Se concierta con el maestro herrero Cristóbal López para que éste haga toda la herrería necesaria en la obra tal como picos, porras, *armagnes,* escodos, cucharas, escuadras, clavos, etc.[50]; y continúa en ella sin interrupción (o por lo menos nada prueba lo contrario). En 1628 lo certifica un trato que hace con Alonso de Arce[51]. Algunos otros documentos nos lo muestran crónicamente en este cargo. En el 46 lo certifica el encargo que el Obispo Juan Alonso Ocón le hace para que en compañía de Miguel Mejía, albañil, hagan una *vista de ojos* en la Cárcel Pública[52]. Y lo es en 1649, poco antes del terremoto, por un recibo que otorga el Licenciado Diego Arias de la Cerda, que es Obrero Mayor, por doscientos pesos de ocho reales *por el salario que me tocó de tres meses que se cumplen a fines de marzo de 1549 y por verdad lo firmé de mi nombre en el Cuzco a 24 días del mes y año*[53]. Por entonces los PP. Franciscanos han concertado las obras de embovedamiento de su iglesia con el maestro Francisco Domínguez de Chávez y Orellana, y según este concierto la obra había de realizarse a satisfacción del maestro Gutiérrez Sencio. Pero entre aquella fecha y el mes de agosto del mismo año, ¿qué sucede con el maestro Gutiérrez Sencio? ¿Se enferma? ¿Fallece? En las obras de embovedamiento de la catedral figura ahora el maestro Francisco Domínguez. Es él el que va llevar a cabo las 17 bóvedas que faltan para cubrir las tres naves. Gutiérrez Sencio no figura para nada en estos trabajos que él había trazado y conformado en las del testero y trascoro. Desde 1615, hasta el 49 han trascurrido unos treinta y cinco años largos; un buen lapso para el trabajo. Y es de aceptarse que cuando Gutiérrez Sencio defendía su montea era ya hombre capacitado y maduro. Nos inclinamos a pensar que se cumplía en él el triste sino de todos los humanos: la muerte. Gutiérrez Sencio se había afamado al punto de ser regidor de la ciudad pese a su oficio mecánico.

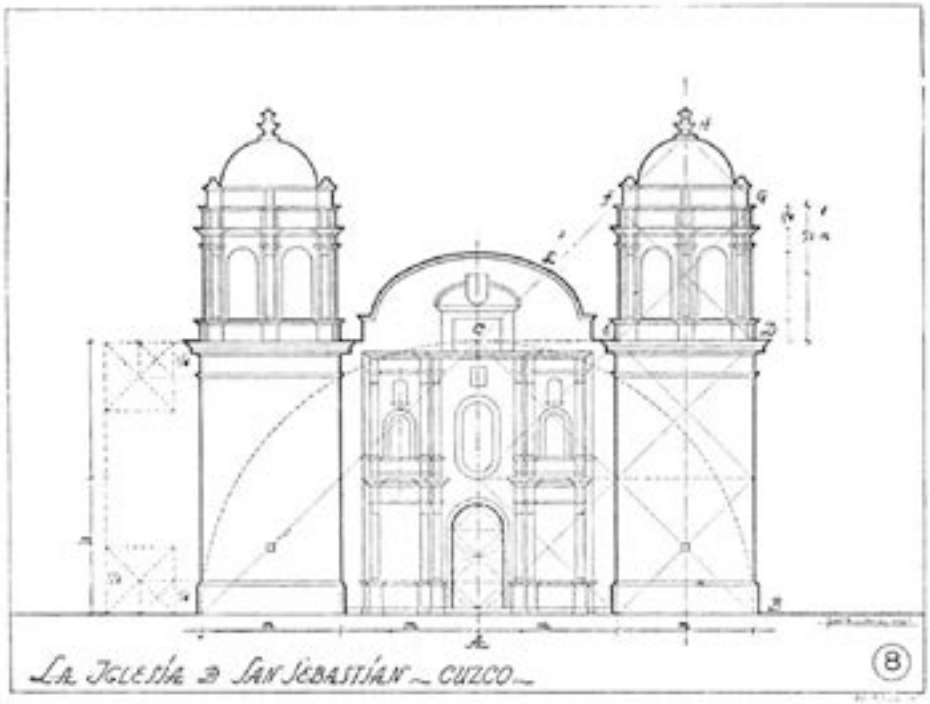
En manos de Arias de la Cerda, a partir de 1644, la obra tomó un impulso

[50] Trabajos de Herrería para la Catedral del Cuzco; ficha señalada en la Revista del Archivo Histórico del Cuzco, n° 5, p. 57, sin indicación del escribano.
[51] Concierto para obras de albañilería, 26 abril 1628, ante Juan de Bastidas, f. 321.
[52] Ante José Calvo, Prot. 140/551, f. 132. Publicado en la Rev. Arch. Hist. del Cuzco, n° 5, p. 179.
[53] Archivo de la Catedral del Cuzco, Legajo 94.

definitivo hasta el terremoto de 1650. Un documento de entonces, la carta del P. Juan de Córdoba, Rector del Colegio de la Cía. de Jesús, al Obispo Ocón a la sazón en Lima, sabemos qué estaba hecho y qué no en la iglesia catedral. Es así como vemos que las bóvedas y los arcos transversos habían sido en parte ejecutados durante la maestranza de Gutiérrez Sencio, y que el alzado era fruto de su númen arquitectónico. Gutiérrez Sencio había encontrado *defectos* en la obra de sus predecesores. Inspirándose en el orden toscano, los pilares que encontró hechos no le parecieron de altura conforme al canon de Viñola, reducidos a poco menos de un pie cuando habían de tener la proporción de dos y medio. El entablamento proyectado carecía de arquitrabe; el friso era achatado y mezquino; y añadía en su informe: *la cornisa ni es toscana, ni xónica, ni dórica, ni corintia, sino bárbaramente sin ningún orden ni concierto pues no tiene toda ella más de un pie de alto.* En cuanto a los arcos los trazó sesquialteros, *de suerte que toda la nave mayor tiene por todas partes proporción sexquialtera y las naves colaterales la tienen supra, por donde tengo reducida la iglesia a reglas y puntos de arquitectura*[54]. Este final nos muestra que si no ha buscado la aplicación de los trazados regulares de *motu proprio,* los está aprovechando del viejo proyecto aun cuando nos diga en uno de sus informes *si yo el dicho Miguel Gutiérrez habiendo considerado la iglesia, haciendo planta y montea nueva por no haberme entregado ninguna, he remediado esta iglesia poniendo en orden, haciéndola por regla y puestos según buena arquitectura...* Pues vemos que si la planta traduce en su fachada la proporción cuyo canon es el ancho de la torre, hay que admitir que la altura, que resulta doble y encerrada dentro de un gran medio círculo, como se aprecia en una de las láminas que acompañamos, no es cosa puramente casual *(plano 9).* Todo esto creemos indispensable escribirlo para fijar cuánto y qué hizo Gutiérrez Sencio en la obra abandonada por Carrión, y presumiblemente pintada su traza por Becerra. Ahora, que la planta era de Carrión, podía afirmarse del informe de Fr. Miguel de la Guerta al Virrey en 1617. *Me pareció* (escribe) *estar muy bien plantada por Francisco Carrión su primer maestro.* Aunque se pone en duda que este *lapsus* fuera indicando que se

[54] Archivo del Convento de San Francisco *de* Lima. El P. Benjamín Gento lo da a la estampa en su obra: *San Francisco de Lima* (Prólogo de E. Harth-Terré), Imp. Torres Aguire, Lima, 1944.

trataba de (Francisco) Becerra y no de (Bartolomé) Carrión, hay a favor de Carrión esto de que *fue su primer maestro.* En ningún momento tuvo Becerra en sus manos la referida obra; y si nos atenemos a los documentos de archivo, Fr. Miguel de la Guerta no podía saber de la maestría de Becerra ya que sólo aparece en Lima cuando Becerra ha años que ha regresado del Cuzco después de una brevísima estadía.




*Aplicación de los trazados reguladores en la Iglesia Parroquial de San Sebastián (Cuzco) a base del módulo (m) ancho de la torre.*

Por otro lado, la influencia de las modificaciones llevadas a cabo en la de Lima a raíz de los dos temblores de 1606 y 1609 influían directamente en la inteligencia de Carrión para proyectar la altura de sus bóvedas y arcos transversos a una prudente. Comparadas las plantas y secciones transversales de ambas después de las modificaciones de 1606, vemos que tienen la misma altura en la bóveda del crucero *(plano* 7). Además Carrión adoptaba (o por lo menos proyectaba), y así las cierran los maestros Gutiérrez Sencio y Francisco Domínguez, en bóveda de crucería con nervaduras como se había recomendado para la de Lima en reemplazo de las de arista, de las que era adicto Becerra. Estas bóvedas, según el concierto con ambos, tendrían sus arcos de piedra de cantería con sus nervaduras de buen ladrillo,

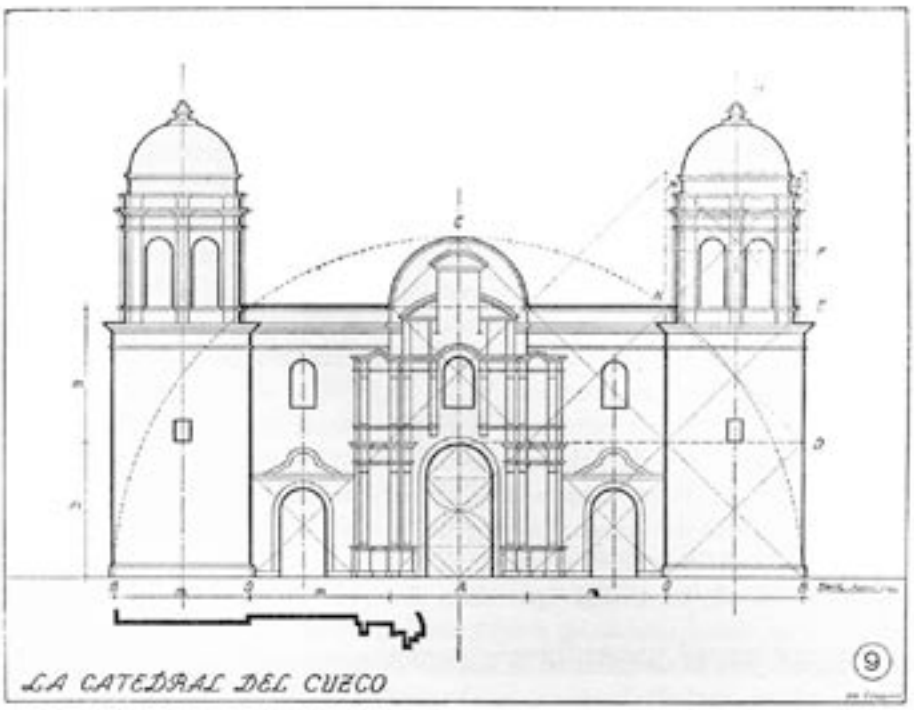
hormado y formado antes de la cocción. El concierto para suministrarlos en la obra, apurado el trato con Francisco Domínguez, se hace con el bachiller Lázaro de Valencia, cura de la parroquia de San Sebastián. Había de proporcionar cada mes desde octubre de 1649, cuatro mil ladrillos de *pendentería* a sesenta pesos el millar; mil de *crucería* a dos reales cada uno; mil de *terceletes* a real y medio y mil de *combadillos* a cincuenta pesos el millar[55].

Por otro lado, se había suprimido en el crucero, la media naranja, es decir, la *linterna* que en las catedrales españolas se usaba para destacar esta parte del edificio y que se ejecutó en las Catedrales de Puebla y México, en los tiempos en que la obra de la del Cuzco se llevaba a cabo. Bien sabemos que en la de Lima este adorno no fue ni remotamente considerado. Para esta obra, el Cabildo se reservaba el derecho de resolver *si ha de ser de bóveda cerrada o media naranja* por cuanto por entonces (en la fecha de hacerse el trato con Domínguez) no se había tomado resolución alguna y se necesitaba consulta. Sin embargo, si se disponía su ejecución, el maestro la haría pagándosele el exceso. La idea de una media naranja en esta arquitectura podía resultar una contradicción en la catedralicia. La influencia de esta novedad barroca surgía de que los PP. Franciscanos estaban realizando la obra de su nuevo templo y allí pensaban poner una en el crucero, sin que tampoco llegaran a ejecutarla, haciendo las bóvedas de crucería a raíz del terremoto[56].

Aunque hay algunos otros detalles que diferencian la de Lima y la del Cuzco, el cubo de las torres, por ejemplo; los hay además en el alzado, novedoso, que no imaginó Becerra para la de Lima: la imposta interpuesta entre los capiteles de los pilares y el arranque de los arcos, o la proporción sesquialtera a la que hace orgullosa referencia Gutiérrez Sencio. Son más las discrepancias que las similitudes las que nos indicarían a ciencia cierta que esta obra de la Catedral del Cuzco, infortunadamente no puede asignársele fundadamente a Francisco Becerra.

---

[55] Concierto ante Juan de Bastidas, Prot. 143/594, f. 133 vta. del 31-VIII-1649. Archivo Histórico del Cuzco.
[56] Concierto ante José Calvo, prot. 140/551, f. 304. Arch. Hist. del Cuzco. Publicado por la Rev. Arch. Hist., n° 4, p. 203.




*Aplicación de los trazados reguladores en la Catedral del Cuzco y que sirvió de modelo a la de San Sebastián, con el mismo módulo proporcional.*

*Epílogo*

Volvamos a la arquitectura misma de ese extraordinario esfuerzo del hombre religioso. Analicemos, si es posible, el sentimiento expresado en sus arquitecturas, tan diferentes en su sabor ambiental; en ese algo que resulta de su conjunto. Para el Cuzco es el rigor y la fuerza en esos cubos de cantería de sus torres, de superficie limpia y tersa; o la reciedumbre de sus pilares y bóvedas, en donde se enlazan los místicos resabios del goticismo, con las prístinas potencias del renacimiento plateresco. Si en ambas, la cristiana austeridad de un clasicismo castellano endulza como madura flor secular el imafronte barroco (en ambas también como obras de avanzados años del siglo XVII) en Lima resentimos en su interior la esbeltez de las obras levantinas; en esa *trasparencia* del espacio, pese a la reducción de la altura de sus naves.

Hay, por otro lado, subjetividades que se tornan objetivas. Si la unidad intelectual religiosa de los maestros los llevaba a lograr la unidad dentro del gran

ideal de la Fe, tratemos de descubrir una u otra razón de arte a esa y profunda raigambre y larga concatenación de maestros, que se suceden unos a otros y aportan sus conocimientos y experiencias a la obra monumental. Pese a esa variedad que va sellándose en los aparejos y moldurados, se descubre una compacta armonía; porque, examinado el edificio tanto interna cuanto externamente, en detalle o en conjunto, nada disuena para lograr esa imponente majestad. No sólo es acaso por el sometimiento de su fachada a esa abstracta regla geométrica de los trazados reguladores para una, y perdidos en la otra; ni porque el artista en su afán arquitectónico se sometiese a la regla que el predecesor estableciera; ni porque rigiese para una u otra obra un proyecto magistral ciegamente obedecido o establecido desde medio siglo antes, o quizá más. Porque lo hemos visto: fueron muchos los cambios que, si parecían sustantivos, no eran en verdad sino para volver tácitamente a la unidad monumental. Afirmará esta conjunción la tesis de que la obra de arte es el resultado de un trabajo que tiene siempre relaciones con las técnicas utilizadas en una época dada, con el nivel determinado por las fuerzas productivas; empero la desmienten la bóveda de arista y la de crucería empleadas en pleno período barroco; o el empleo de la piedra en los arcos cuando ya se recomendaba el ladrillo, y así casi lo había exigido para la obra del Cuzco, Fr. Miguel de la Guerta, que aunque al parecer "modernizante" en este sentido, era más tradicionalista que muchos otros artífices que por entonces amaestraban obras en Lima y hasta en el mismo Cuzco. El P. Miguel de la Guerta había llegado a decir con gran énfasis que *haciéndose los arcos de la dicha iglesia de ladrillo se podrá acabar en doce años con buen avío y costarán 400.000 pesos menos que no de cantería; y no se podrá acabar en*

*Fig. 1.—Catedral de Lima, después de su restauración de 1940-45, bajo la dirección del Arq. E. Harth-Terré.*

*Fig. 2.—Catedral del Cuzco, después de la restauración de 1950, bajo la dirección del Arq. Andrés Boyer.*

*Fig. 3. — Catedral de Lima, interior.*

*Fig. 4. — Catedral de Cuzco, interior.*

*cien años, siendo la albañilería más fuerte como los arquitectos antiguos tratan de muchas ruinas que ha habido en particular para aquel reino a causa de los temblores, que la albañilería se hace un cuerpo y ayuda, y la cantería es suelta,* aludiendo indirectamente al maestro Gutiérrez Sencio que él imaginaba *incapaz y que solo por el favor que tienen intentan cosas que no han de salir con ellas como algún día se verá si no se hacen las prevenciones arriba dichas.* El terremoto de 1950 ha probado lo contrario.

Pudiéramos pensar, y estaríamos en mejor camino, que con un criterio humano, el artesano, expresando algo más total que la simple conveniencia y necesidad objetiva, operaba en pos de un grato sentimiento (humilde o soberbio) de su propia vida. No era sólo útil lo que el artista hacía; lo útil condensaba aquí algo más significativo: se fundían la unidad ontológica y la unidad universal. Había algo menos que un contenido social y algo más que un mero contenido espiritual. Lo cierto e: que nos asombra y conmueve hasta las más hondas raíces de nuestro ser el espectáculo del monumento, y más, cuando conocemos su entraña histórica y el zumo humano de su pulpa matriz. Vibra en su rigidez y austeridad una vitalidad extraña; y a través de esa vitalidad infundida por el trabajo, se trasluce un infinito humano que quisiéramos calificar, invadiendo el campo de la metafísica, de una Eternidad.

EMILIO HARTH-TERRÉ

| LIMA | CUZCO |
| --- | --- |
| 1534 | 23 de marzo: Fundación española de Cuzco. 29 de octubre: otorgamiento de solar que ocupaba el templo de Vira cocha para hacer en él la Iglesia mayor |
| 1535 18 de enero: Fundación de Lima. Otorgamiento del solar para la Ig. Mayor sobre el templo de *Puma Inti*. | Se señala el solar de Casana, en *Yachahuasi*, junto a las casas del Gobernador Pizarro. |
| 1540 11 de marzo: Estreno de la Ig. de Pizarro por el Obispo del Perú, Fr. Vicente Valverde. | |
| 1541 Erección de la Iglesia en Catedral. 26 de junio: asesinato de Pizarro. Vicente Valverde. | Rechazo del sitio de *Casana* por Fr. Vicente Valverde. |
| 1542 Lic. Vaca de Castro inicia la obra de una nueva iglesia que se paraliza al año siguiente. | |
| 1546 | Se señala por el Cabildo de la ciudad un nuevo sitio entre el mercado y la plaza de *Aukaipata*. |
| 1548 Se amplía el solar para la iglesia con medio solar de Salcedo. | |
| 1549 Se consolida el dominio sobre este solar. La Gasca inicia la nueva obra. | Fr. Juan Solano, obispo del Cuzco, solicita se le conceda para su ig. el solar que fue de Gonzalo Pizarro. |
| 1550 Real Orden señalando la contribución para la construcción de las catedrales. | El Corregidor Garcilaso dispone del sitio otorgado para la Catedral, para hacerlo propios del Cabildo. |
| 1552 Término y estreno de la nueva iglesia. | El Cabildo eclesiástico resuelve quedarse en el lugar de Viracocha y con ampliación sobre el solar de Mesa. |
| 1556 | Se resuelve la obra de una nueva iglesia. Se hace venir de Chuquisaca al maestro Veramendi |
| 1559 | Veramendi en el Cuzco traza los planos del nuevo templo. |
| 1560 | Iniciación de los trabajos. |
| 1561 | Veramendi deja el Cuzco. En las obras el maestro Correa. |

| | |
|---|---|
| 1564 Beltrán proyecta una nueva de siete naves e inicia la construcción | El maestro quiere dejar la obra si no le pagan mejor salario. |
| 1565 Se da principio a la construcción de las Casas Episcopales. | |
| 1569 Virrey: D. Francisco de Toledo (hasta 1581). | |
| 1571 | El Virrey Toledo en el Cuzco. Se empeña en la obra de la Catedral de cinco naves según un plano que está en manos de sus Oficiales Reales. El obispo Lartaún, en carta al Rey, le expresa que están comenzados los cimientos (la de Veramendi). |
| 1573 Licencia al Mayordomo de la Catedral para extraer piedra de Pachacamac. | |
| | Toledo deja el Cuzco para ir a Potosí. |
| 1574 | |
| 1576 | Relación de los Of. Reales sobre lo gastado en las nuevas obras y descripción de su plano. |
| 1578 Prosiguen lentamente las obras según el plano de Beltrán. | |
| BECERRA EN LIMA | |
| 1581 Término de las obras de las Casas Episcopales. Llega a Lima el Virrey Henriquez de Almanza. Se llama a Becerra que está en Quito. | Obras paralizadas. |
| 1582 Fallece Beltrán. Becerra llega a Lima. Se le nombra Alarife del Cabildo y M° Mayor de la Catedral. | |
| 1583 Fallece en Lima el Virrey Henriquez. | |
| 1584 Memorial de Becerra pidiendo casa e informando que se ha dedicado en estos años a la traza de la iglesia modificando la de Beltrán. | |
| 1588 Obras paralizadas. Carta del Fiscal de la Audiencia al Rey. | |
| 1589 Carta del Arzobispo sobre los 2/9 concedidos para la construcción. | |
| 1591 Pérdida de la Armada Invencible. Crisis económica. Paralización de obras y comercio. | |

1595 Becerra se ausenta de Lima.

Becerra en el Cuzco (?)

1596 Andrés de Espinoza, Maestro Mayor y aparejador en la Catedral. En Lima: Virrey D. Luis de Velazco (hasta 1604).

1601 D. Luis de Velazco concede una asignación, de 18.000 pesos ensayados al año por tercias partes la Ciudad, los Indios y los Encomenderos. (¡No se pagarán los 6.000 de la Caja Real hasta 1627!)

Carrión, que viene de Tunja, está presente en Lima.

1602 Vuelta de Becerra a la Maestranza. Carta del Arzobispo: "va adelante con edificios que a todos causa contentamiento".

1603 Se demuele la vieja y primera Casa del Cura en la calle a la Concepción.

Nombramiento de Carrión por provisión del 13 de enero.

1604 Deja Lima el Virrey Velazco.

Carrión en él Cuzco otorga poder para solicitar en España títulos y privilegios inherentes a su cargo de Maestro Mayor.

FALLECE BECERRA

1605 Fallece en Lima el Maestro Francisco Becerra, sin descendencia masculina.

1606 Estreno de la Catedral proyectada por Becerra, en su 1/2 posterior. 25 de octubre: fuerte temblor.

1607 Virrey: Don Juan de Mendoza y Luna (hasta 1615).

Carrión sigue en las obras.

1608 Construcción de la Sacristía sobre par te del solar de Salcedo. Cajonería por Martínez de Arrona.

Obrero Mayor: Montero de Espinosa (Hasta 1613).

1609 19 de octubre: fuerte temblor; daño en las bóvedas.

1610 Se rebajan las bóvedas en la nueva construcción de la II parte. Obrero Mayor: D. Juan de Reynalte Coello (pintor de Cámara de D. Felipe II).

1612 Martínez de Arrona es nombrado Maestro Mayor (hasta 1635, año en que fallece).

| | |
|---|---|
| 1614 Informe de M. de A. sobre la conveniencia de rebajar la altura de las naves. Alfonso de Arenas informa sobre qué deben hacerse "a la romana" o de cañón corrido. | Maestro: Juan de Pontones (por breve tiempo). |
| 1615 Pareceres de Fr. Martín de Aizpitarte, Miguel de la Guerta, Diego Guillen, Alonso de Morales y otros. | Maestro: Miguel Gutiérrez Sencio. Informe sobre las obras que le han dado a cargo. |
| 1616 | Pontones en la maestranza. Visita las obras Fr. Miguel de la Guerta. Informe desfavorable sobre M. G. S presentado en 1617 |
| 1619 | Maestro: Rodríguez de Cueva. Solicitud al Virrey para que se nombre Maestro Mayor de la Cat. excusando el de O. M. y Contador. Recae en Gutiérrez Sencio. |
| 1621 Obrero Mayor: D. Bartolomé Lorenzo (Activa el término de la obra). | |
| 1622 Estreno de la II parte y total de la Catedral. | |
| 1625 Martínez de Arrona inicia la obra de la portada mayor. Consagración del templo. Arzobispo D. Gonzalo de Ocampo. | Gutiérrez Sencio reclama el pago de obras que viene realizando. |
| 1629 Virrey: D. Luis de Cabrera y Bobadilla (hasta 1639). | |
| 1630 27 de noviembre: temblor fuerte que derriba parte de las dos torres. | |
| 1635 Jusephe de la Sida es nombrado Maestro Mayor. | |
| 1638 Pedro de Noguera, Maestro Mayor (hasta 1655 en que fallece). | |
| 1644 | El Obispo Fr. Juan Alonso Ocón impulsa el término de las obras. Es designado Obrero Mayor D. Diego Arias de la Cerda, Cura de Urubamba. Prosigue en la maestranza Gutiérrez Sencio. |
| 1646 | El Rey otorga 150.000 ducados para la terminación de las obras en vista de la Información presentada por el Cabildo. |
| 1649 | Fallece Gutiérrez Sencio. El maestro Francisco Domínguez contrata la ejecución de 17 bóvedas que faltan para terminar de cubrir el templo. |

| | |
|---|---|
| 1650 | Se envía al Rey la planta y montea de la Catedral. 31 de marzo: terremoto que destruye en parte la catedral. |
| 1651 | Francisco Domínguez remata la obra de las bóvedas, luego de haber deshecho algunas muy maltratadas. |
| 1654 | Estreno provisional de la Catedral el 16 de agosto, siendo obispo D. Pedro de Ortega y Sotomayor. |
| 1658 | Terminación de la Portada Mayor. Diego Arias de la Cerda prosigue de Obrero Mayor. |
| 1669 Virrey: D. Pedro Fernández de Castro | 19 de agosto: Estreno solemne y Consagración. Obispo: D. Bernardo de Izaguirre. |

# ESCULTURAS ESPAÑOLAS EN EL PERU

## SIGLO XVI

EL estudio de la estatuaria del siglo XVI es uno de los aspectos del arte de Hispanoamérica que con urgencia solicita la atención de los investigadores. La secuencia de las formas renacentistas y su adaptación a un medio exótico, el ir y venir de artistas y artesanos que van creando las escuelas locales, las características de los mismos, en fin, el desarrollo de la plástica en una época tan distante y de tanto interés humano, está aún por hacer.

Las fuentes documentales son abundantes, ahora se impone la búsqueda de las obras. Indudablemente muchas se han perdido; contra ellas actuaron poderosas fuerzas naturales y humanas, sobre todo la ignorancia, mucho más temible que los terremotos mismos.

El presente trabajo tiene por finalidad dar a publicidad una serie de piezas inéditas en su mayor parte, labradas durante la referida centuria, ya en la península y por lo tanto importadas, ya por maestros que se trasladaron al Perú durante los años que siguieron a la conquista. De manera alguna pretende ser un estudio completo, sino que, dada la importancia de alguna de estas obras he creído que sería de interés darlas a conocer antes de publicar un trabajo orgánico sobre el tema.

Ello explica su carácter analítico y la inclusión de ejemplos desconocidos que por su escaso valor no tendrán lugar en él. Tampoco me he de referir a aquellos que evidencian técnicas usadas por los indígenas o bien la mano de los mismos, ya que escaparían a la índole de este artículo.

El resultado de mis búsquedas durante el año 1959 no ha modificado el concepto que teníamos acerca del carácter de las influencias que actuaron sobre la escultura de ese momento. Al contrario de lo que ocurre con la pintura, se destaca

el predominio estético de la Madre Patria. Los pocos maestros no españoles, cuya obra se ha podido individualizar, se adhirieron a la manera del arte de la península. Vaya como ejemplo el de José Pastorello y su proyecto para el retablo mayor de la Catedral de Sucre.

Las formas podrán denunciar tendencias procedentes de Italia o Flandes, pero el espíritu es netamente hispano. De España viene el gusto por la madera policromada y estofada y el posterior realismo que aquí y allá son sentidos, aceptados y propulsados por las distintas capas sociales que integran la feligresía.

Las obras acerca de las cuales trataremos son de calidad diversa. Algunas proceden de los talleres sevillanos y están ligadas a los artistas más destacados que trabajaron en esa ciudad.

De Roque de Balduque es sin duda la Virgen del Rosario del Convento dominico de Lima, pudiéndose relacionar con Bautista Vázquez, el Viejo, otra que estuvo en la colección Riva Agüero y el San Juan de Acora, pieza de calidad poco común[1]. Obra de maestro seguidor de Jerónimo Hernández sería la titular de la Catedral limeña, mientras que del círculo de Gaspar del Aguila habría otras dos, una en Arequipa y otra en Ayacucho, esta última de mejor calidad que las individualizadas en Sevilla.

Las demás presentan una calidad muy dispar pareciendo ser de castellanos que siguen de manera indefinida a distintos maestros. Debemos exceptuar sin embargo a un Ecce Homo en colección particular y un relieve de San Felipe que serían junto con otras obras, de Hernández Galván, "el Maestro de Ancoraimes". La impronta fue marcada por Sevilla y en Lima sobre todo. Ahí se encuentran los ejemplares más importantes y a ella seguirán llegando durante el transcurso de la siguiente centuria lo mejor que en obras y artistas producía la ciudad del Guadalquivir. Mientras tanto, el interior con Cuzco a la cabeza, opondrá cada vez más su arraigado criollismo hasta imponerlo plenamente durante el siglo XVIII.

[1] Sabemos que Bautista Vázquez había mandado varias imágenes a América para ser vendidas además de las contratadas.

Catálogo

LIMA

VIRGEN DEL ROSARIO. *Santo Domingo*

Corresponde que nos refiramos en primer término a esta imagen *(fig. 1)* por su excepcional calidad. De ella se ocuparon muchos autores a partir del siglo XVI, pero más con devota atención que con juicio estético.

Es tradición no documentada que fue regalada por Carlos V y que fue traída por los frailes fundadores del convento limeño. Al parecer consta que en 1541 ya se le tributaba culto y que en 1595 era adquirida juntamente con la capilla y su retablo por la cofradía de españoles. Lo cierto es que cuando en 1583 se contrató con Bautista Vázquez un retablo para esta iglesia y advocación se estipulaba que la imagen ya existía en Lima y por cierto, las medidas señaladas coinciden con las de ella.

De ordinario aparece revestida siguiendo una costumbre que se remonta al siglo XVII, ocultando uno de los más importantes ejemplares de la estatuaria hispalense de la primera mitad del siglo XVI. Plásticamente se relaciona con la producción del flamenco Roque de Balduque, que trabajó en Sevilla y muy en particular con la Virgen de la Misericordia, obra suya de 1558 que se encuentra en el Hospital de San Fernando de esa ciudad.

La estatua limeña es además una versión poco modificada[2], más blanda y elegante quizá, que otras de ese escultor y como en todas ellas, traduce esas dos tendencias oriundas de Italia y de Flandes, siempre presente en sus obras. Las facciones de María son muy delicadas, aunque cubiertas por monótona policromía; el Niño se presenta desnudo de acuerdo con el gusto de la primera mitad de la centuria y en la misma posición del citado ejemplo de la Misericordia. Es de tamaño natural y conserva la policromía y estofados originales: túnica clara con motivos

[2] LABORATORIO DE ARTE, Universidad de Sevilla, *La escultura en Andalucía,* Sevilla.

esgrafiados, manto dorado con orlas y reverso en azul oscuro.

VIRGEN CON NIÑO. *Universidad Católica.*

Esta imagen *(fig. 2)* procede de la colección Riva Agüero, siendo donada por los descendientes al Instituto que lleva su nombre[3]. Es una media figura o de relieve entero, como entonces se decía, que indudablemente debe haber formado parte de un retablo.

Su autor está muy cerca de Bautista Vázquez, el Viejo y sino es de su mano lo será de algún inmediato colaborador. La cabeza de la Virgen muestra el candor de sus tipos femeninos lo mismo que el Niño muy ligado con el del relieve de la iglesia de la Universidad de Sevilla. El movimiento de las manos, los paños reposados, envolventes, con movimientos circulares, son muy propios de ese maestro. Lo mismo diremos de la forma particular de disponer el velo, cuyos pliegues forman una especie de gorro como se puede ver en algunas de sus figuras del retablo de Medina Sidonia[4].

Conserva su policromía original habiendo perdido la mayor parte del estofado.

RELIEVES DE SANTOS DOMINICOS. *Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos.*

Durante mi estadía en Lima tuve ocasión de ver en una de las dependencias que el Consejo ocupaba junto a San Pedro, una serie de relieves *(fig. 14)* de santos dominicos que me interesaron por su conexión con la obra de Bautista Vazquez, el Viejo. De inmediato vino a mi memoria el retablo que ese maestro había contratado para la iglesia de Santo Domingo en el cual se establecía el tallado de cuatro santos de esa Orden, coincidentes con estos no solamente en la factura sino

[3] Exposición de cuadros y objetos de arte virreinal, *Lima,* 1942. En dicho catálogo se publica por primera vez la fotografía de esta imagen.
[4] JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento,* Sevilla, 1951, figs. 14-15. ENRIQUE ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España, Pcía. de Cádiz,* 1934, figs. 432 a 437.

también en el tamaño. No creo que sean obra suya sino de taller destacándose las cabezas muy expresivas y sobre todo las manos singularmente finas y distinguidas.

Están muy repintados y adheridos a tableros pertenecientes a otro retablo del siglo XVIII.

NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. *Catedral.*

Es ésta otra pieza de gran calidad que ha pasado inadvertida a los investigadores del arte hispanoamericano. Quizás por el hecho de estar colocada en la parte superior del altar mayor neoclásico y haber sido totalmente repintada de blanco, haya confundido a más de un sagaz observador. La altura en que se halla y los candeleros que se anteponen dificultan notablemente su estudio y hace imposible todo intento de fotografiarla.

Aunque su título sea de la Asunción, que es también de la catedral, es una Virgen con el Niño en los brazos no teniendo atributo alguno que permita relacionarla con aquella advocación. Al parecer siempre estuvo en el retablo mayor; una tradición muy antigua dice que fue también donada por Carlos V. En 1580 el pintor Luis de Ramales la "aderezó" habiendo sido dorada por Juan de Illescas[5].

Viéndola de cerca se comprueba su excelente factura, muy parecida en su composición y actitud a la desaparecida Virgen de Belén, de Jerónimo Hernández que existía en Villalba del Alcor[6].

CRISTO A LA COLUMNA. *Concepcionistas*

Durante la visita que hiciera a la clausura de ese monasterio tuve ocasión de ver en el improvisado oratorio de la comunidad, una estatua de tamaño cercano al natural de Cristo atado a la columna.

---

[5] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *El Renacimiento en la Audiencia de Charcas,* en Anales del IAA, Bs. As., 1959, nota 26.
[6] JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Op. cit.,* fig. 52.

Es una muy buena obra de destacados valores plásticos y que siguiendo el tipo iconográfico común en el momento, lo muestra atado a una alta columna de orden clásico. La imposibilidad de obtener una fotografía y lo rápido de la visita me impiden abundar en consideraciones.

RELIEVES. *Catedral*

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. *San Marcelo*

En una de las capillas de la nave del Evangelio se conservan cuatro relieves *(fig. 10),* malamente repintados de color castaño sobre una capa muy cuarteada de yeso. Representan a los santos Felipe, Miguel, Martín de Tours y Juan Bautista. El San Juan es evidentemente de otro autor, muy flojo por cierto.

Varias razones me inducen a suponer que pertenecieron a la antigua sillería de coro, construida alrededor de 1592 por Gomez Hernández Galván con la ayuda de Alvaro Bautista de Guevara[7]. En primer término parecería que nunca fueron dorados o estofados, además, tienen todos un rebajo para ubicarlos dentro de un marco y formar así el respaldo de las sillas y por último, es muy sugerente la presencia de otra mano que bien podría ser la de Guevara.

Este fue el autor de la Virgen de los Remedios que hacia 1590 entregó para ser venerada en la parroquia de San Marcelo y que de ser valederas ciertas noticias sería la que aún hoy preside el retablo mayor de esa iglesia[8]. Aunque transformada en imagen de vestir, conserva la parte delantera de la túnica en su estado primitivo cuyo tallado demostraría, al igual que el citado relieve, una mano imperita y gran pobreza de ejecución.

La evidente similitud de estos relieves con los del retablo de Ancoraimes y con un San Pedro en la Catedral de Cuzco permiten definir la personalidad desconocida de Hernández Galván y quedando además dilucidada la actuación de Andrés Hernández como único escultor de los retablos de la Merced y San Lázaro, de

[7] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Op. cit.*
[8] Ibid. Ver también R. P. RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de Artífices Coloniales,* pág. 72.

Sucre. Se explica entonces como al concertarse en 1584 el dorado y la policromía del citado retablo mercedario solamente se cite como autor del mismo a Andrés Hernández[9].

El referido San Felipe es la mejor de las tallas de la catedral, la más armónicamente compuesta y elegante. El San Miguel es un tanto convencional mientras que el del obispo de Tours presenta defectos injustificables. El San Pedro del Cuzco evidencia las mismas virtudes y defectos, de los cuales no estaría alejado un Crucifijo en la Merced. En todas estas obras se hace patente una personalidad original pero poco diestra y que sigue derroteros trazados por otros.

CRUCIFICADO. *La Merced*

Está colocado en el coro alto frente a la sillería, de acuerdo a la costumbre que se origina al pasar el coro del prebisterio a los pies de la iglesia. Es de tamaño natural y conserva una policromía, que, aunque antigua, no creo sea la original.

Es obra cercana a Hernández Galván, y así lo hace sospechar el alargamiento de la figura y muy especialmente la manera de estar tratados la cabeza, en especial barbas y cabellera, así como también las extremidades inferiores. A pesar de no presentar incorrecciones es una obra rígida y pobre de inspiración.

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. *La Merced*

Es una pequeña escultura, de aproximadamente sesenta centímetros de altura, a la que desde antiguo se la veneró en esa iglesia, habiéndosele dedicado en el siglo XVIII el retablo barroco del lado izquierdo del crucero.

Es de esas obras acerca de las cuales es difícil emitir una opinión, pues si sus virtudes no son destacables, tampoco lo son sus defectos. Actualmente aparece sin el Niño, que indudablemente lo tuvo y que sostenía con las dos manos, y sobre el lado derecho siguiendo una costumbre medieval. Conserva, no se sabe cómo, un

[9] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Op. cit.,* pág. 57.

magnífico estofado de la época ejecutado a punta de pincel.

VIRGEN DE LA MERCED. *La Merced*

Acerca de esta obra que según los cronistas es también una de las más antiguas existentes en Lima, nada puedo decir, ya que no he tenido oportunidad de estudiarla de cerca. Además son conocidos los continuos arreglos de que ha sido objeto y que le han hecho perder todo su carácter.

VIRGEN. *San Francisco*

Se encuentra en la capilla del noviciado, ocupando el nicho central del retablo. Sería una buena imagen, un tanto afectada pero graciosa y femenina, si no la hubieran desfigurado con unos repintes dignos de la más provocativa corista. El Niño, que no tuvo nunca, es moderno ejemplo de cursilería devota.

CRUCIFIJO. *San Francisco*

Escultura de tamaño cercano al natural *(fig. 12)* que preside el coro alto de los religiosos desde la baranda que da a la nave central.

Es una buena obra de un escultor anónimo de la primera mitad del siglo y probablemente importada, serena y correcta, a pesar de la elaboración plástica de músculos fuertemente acusados. Su estado de conservación es bueno, pero ha sido repintado.

CRISTO DE BURGOS. *San Agustín*

Acerca de esta conocida imagen, de sus vicisitudes y de su autor trató ampliamente el Padre Calancha. Fue una de las más veneradas en Lima y su

cofradía se destacaba por su importancia y riqueza. Hoy se halla relegada en el lavatorio de la sacristía y de su capilla suntuosamente adornada por veinte lámparas de plata nada queda.

Sin ser una copia exacta del Cristo medieval, Jerónimo Escorceto ha sabido interpretar sabiamente el carácter impresionante de aquélla. Como muchos otros Crucificados castellanos de ese momento y siguiendo el original, ha sido tallado totalmente desnudo, sin barbas ni cabellos, a fin de acentuar su realismo con esos aditamentos postizos.

CRUCIFIJO. *San Agustín*

Copia de gran tamaño del citado Cristo de Burgos y que también creo del siglo XVI. Hoy se halla en la escalera que comunica con el claustro alto. Es una obra de particular vigor y monumentalidad, hecha a grandes planos y sin delicadezas de modelado, como para ser vista de lejos. Se ignora cuál fue su primera ubicación.

SANTO APÓSTOL. *Magdalena Vieja*

Es una figura de gran tamaño que probablemente representa a San Pedro, tallada a grandes planos como para ser destinada a un lugar que evidentemente no es el que ocupa en la actualidad.

SANTO PAPA. *Magdalena Vieja*

Ubicado en la hornacina alta de uno de los retablos laterales del siglo XVIII y se venera como San Silvestre. Dada la altura en que se halla no he podido estudiarlo como hubiera deseado, pero indudablemente, es una obra de fines del siglo XVI, que conserva aún su policromía y estofados antiguos.

RELIEVES. *Santo Domingo*

Son dos altorrelieves representando a San Juan Evangelista y a otro Apóstol, actualmente clavados en una dependencia interna del convento y que probablemente pertenecieron a uno de los primeros retablos de la iglesia. Son bastante toscos, sobre todo el San Juan y estando actualmente mal cubiertos de pintura blanca.

VIRGEN DEL ROSARIO. *Santo Domingo*

Esta imagen se halla en el coro alto detrás de la caja del órgano y junto a un Crucifijo, este último del siglo XVIII y réplica del que ocupa la hornacina de la puerta conventual.

Es de pobre factura aunque correcta en el labrado de los rostros y de las manos. Su carencia de valores plásticos se agrava con un malhadado repinte que la ha convertido en un producto de santería.

VIRGEN DE LA CANDELARIA. *Copacabana*

Acerca de esta obra trató Enrique Marco Dorta en la Historia del Arte Hispano-Americano, donde la describe y publica su fotografía.

Según consta en el proceso de sus milagros, fue su autor el maestro Diego Rodríguez, quien declara en 1592 *que podía hacer tres años antes, más o menos que hizo la dicha imagen (de cedro de Nicaragua) en esta ciudad*[10].

Es interesante destacar que por esos mismos años en 1581 otro Diego Rodríguez trabajaba en el retablo mayor de la Merced, de Cuzco, obra de cierta envergadura, ya que se le abonaron dos mil pesos *fuera del alojamiento y comida*[11]. Por cierto párrafo se deduce que también haría las esculturas del mismo.

---

[10] R. P. RUBÉN VARGAS UGARTE, *Historia del Culto de María,* pág. 603.
[11] R. P. RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario...,* pág. 100.

ECCE HOMO. *Colección Prado*

Es una pequeña estatua lamentablemente repintada, de rara iconografía, que nos muestra a Cristo cubriendo su desnudez con la túnica *(fig. 13)*. En qué momento de la Pasión ocurre ello no está expresado claramente, pero, sea cual fuere, lo cierto es que nos encontramos frente a un escultor imbuido en los ideales renacentistas y al que preocupa mucho la belleza formal. Es así cómo ese trágico momento le ha servido para dejarnos una anatomía fuertemente modelada, justa y varonil.

No quiere decir ello que sea una imagen fría o convencional. Las bondades de su técnica no han impedido que el grave y austero humanismo español dejara traducir sobriamente lo trágico del momento.

## AREQUIPA

VIRGEN DEL CONSUELO. *La Merced*

Esta pequeña imagen que según tradición sería la más antigua venerada en esa ciudad *(fig. 4),* aparece de ordinario cubierta con vestiduras postizas. Es de gran interés iconográfico, pues reproduce, según la interpretación de un escultor del siglo XVI, una antigua efigie medieval.

La actitud enhiesta y frontal y la manera de sostener al Niño con ambas manos responden a un tipo muy difundido durante la Edad Media, pero sentado. En cambio, las facciones y los paños han sido tratados con la libertad propia de la época del autor.

A juzgar por una noticia publicada por José Torre Revello[12] sería el escultor Gaspar del Aguila, de larga actuación en Sevilla, colaborador de Bautista Vázquez y de Jerónimo Hernández pero, indudablemente, de calidad inferior a ellos. Dice la citada referencia que hacia 1580 este maestro y Diego de Campos, pintor, se

[12] JOSÉ TORRE REVELLO, *Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo,* en Anales del IAA, Bs., As., 1948, n° 1, pág. 90.

comprometían con Jerónimo Sierra Figueroa, vecino de Arequipa, a entregar a este último tres imágenes, una de ellas de Nuestra Señora, que sería representada bajo la advocación de Consolación y que debía parecerse a la del mismo título, que se veneraba en el monasterio del referido nombre en la villa de Utrera, cerca de Sevilla.

La coincidencia de época, estilo y advocación son valiosos elementos para poder atribuir sin mucho riesgo esta escultura a Gaspar del Aguila. Solamente queda una cuestión por dilucidar: en la actualidad la Virgen de Utrera sostiene un barco con la mano derecha y el Niño con la otra, y según noticias no muy confirmadas esa imagen vestida sería posterior al siglo XVI. Puede suponerse entonces, que la escultura arequipeña reprodujera a la anterior medieval.

Conserva muy maltratado el oro de las vestiduras sobre el cual se estofaron motivos en azul. Los encarnes fueron rehechos varias veces al parecer y se le colocaron ojos de vidrio. La peana que también conserva su primitiva decoración está revestida con chapas de plata ricamente labradas.

SAN JUAN EVANGELISTA. *San Juan*

Cubierta por inverosímiles ropajes se encuentra una de las esculturas renacentistas de mayor interés llegadas a América *(figs. 5 y 6)*. Es una figura de exquisita armonía, de suave modelado y apacible actitud. Los ropajes envuelven las formas elegantemente a lo que contribuye la especial colocación de los pies que la afina hacia abajo, utilizando un recurso muy común entre los artistas del manierismo.

Su estado de conservación no es todo lo bueno de desear para obra de tal categoría. Las manos y los pies han sido rehechos con maguey, pero la policromía se conserva bastante bien. La túnica estofada en verde y con dibujos trazados a punta de pincel contrasta con el manto de oro adornado con una guarda esgrafiada.

En cuanto a su autor, creo que se trata de un escultor sevillano muy allegado a

Bautista Vázquez, el Viejo.

## AYACUCHO

VIRGEN CON NIÑO. *Santo Domingo*

Es obra de un destacado escultor sevillano de la segunda mitad de la centuria, y cuya composición se asemeja bastante a la Virgen del Rosario del hospicio hispalense de San Fernando, obra atribuida a Gaspar del Aguila[13].

La imagen ayacuchana es menos rígida, se apoya en el pie derecho que avanza, obligando al cuerpo a flexionar más armoniosamente. El Niño que sostiene con ambas manos en la afectuosa actitud de ciertos relieves sevillanos[14], es también una de las creaciones más tiernas que nos han dejado los escultores de esa ciudad. Conserva la antigua policromía y dorados mientras que los encarnes han sido rehechos al colocarle los ojos de vidrio.

RELIEVES. *Santo Domingo*

En la sacristía del que fuera importante convento se encuentran relegados y maltratados dos relieves de distinto tamaño representando a los santos dominicos Pedro Telmo y Vicente Ferrer. Comparados con otros insertados en el actual altar mayor del siglo XVIII., se puede comprobar que proceden de una misma mano y que formaron parte de un antiguo retablo de la iglesia. Es muy posible que su autor sea el mismo del de San Juan, en la iglesia de los franciscanos.

FIGURAS DE UN RETABLO. *Santo Domingo*
RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA. *San Francisco*

En la contrasacristía existen en la actualidad una Dolorosa y un San Juan que

[13] JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Imaginería Hispalense, fig.* 59.
[14] Ibid, figs. 2 y 13.

integrarían el Calvario de un ático y una figura femenina muy estropeada, de la cual solamente se conserva el rostro, de sugerente belleza. Estas piezas se relacionan mucho entre sí y con un santo dominico actualmente transformado en San Antonio. Son obras de un maestro provinciano y de proporciones más bien pesadas, anchas y sólidas.

RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA. *San Francisco*

Este retablo *(fig. 9)* fue dado a conocer por Wethey en importante trabajo sobre el Perú, lamentándose haya pasado inadvertido hasta ese momento a los estudiosos del arte hispanoamericano. Se encuentra agregado a otro del siglo XVIII y ubicado en una de las capillas laterales de esa iglesia[15].

Su traza es sencilla aunque poco frecuente. En una hornacina se encuentra la imagen dorada del titular al que rodean una serie de relieves con la historia del santo. Esta se sigue contando en otros tantos alrededor de ese espacio central, en el arco que lo corona y en el banco, a ambos lados de la estatua yacente.

Corona el conjunto un ático terminado en clásico frontón triangular y con un relieve del Padre Eterno. La cabeza de la figura yacente es una pieza de singular expresionismo. Conserva la policromía original.

INMACULADA CONCEPCIÓN. *San Francisco*

En uno de los nichos laterales del altar mayor, vestida como Santa Clara, se conservan los restos de una Purísima de mediados de la décimasexta centuria. De ella poco se puede decir; el rostro muy desvirtuado por repintes y arreglos y el resto del cuerpo desbastado hasta la cintura. Lo que se conserva muestra la mano de un escultor capaz, pero de poco vuelo y un estofado con motivos renacentistas de una delicadeza y finura muy poco frecuente.

[15] HAROLD WETHEY, *Colonial Architecture and sculpture in Peru,* Harvard, 1949, pág. 213

RELIEVE DE SAN PEDRO. *Museo*

Este relieve ha sido recortado habiendo sido separado del tablero en el que fuera tallado. Conserva su antigua policromía y muestra evidentes similitudes con los de Santo Domingo y San Francisco.

FIGURA SEPULCRAL. *Museo*

Me he referido a ella en un artículo aparecido en el número anterior de estos ANALES.

SANTOS JESUITAS. *La Compañía*

Ocupando los nichos superiores del retablo mayor, se encuentran tres imágenes de santos jesuitas que deben proceder de otro más antiguo. Se encuentran a gran altura, por lo tanto es difícil estudiarlas detenidamente. Las fotografías obtenidas tampoco cooperan a un mejor análisis, pero a pesar de ello, me parecen de la misma mano que esculpiera un San Ignacio existente en la sacristía, evidenciando a su vez, analogías con el retablo de S. Francisco.

ANGELES. *Santa Clara*

Cuatro ángeles que pertenecieron a un retablo renacentista han sido utilizados para componer la parte superior del altar mayor de esta iglesia. La actitud de los mismos indica claramente que estuvieron colocados sobre un frontón curvo.

## CUZCO

### SAN PEDRO. *Catedral*

En una de las repisas del retablo de la Santísima Trinidad que ocupa la cabecera de la nave del Evangelio se encuentra una de las pocas obras del siglo XVI que guarda la catedral cuzqueña. Es la imagen de un apóstol, probablemente San Pedro *(fig. 11),* que presenta características similares a las de las obras ya señaladas de Hernández Galván: alargamiento de la figura, pies colocados de tal manera que le brinda una apariencia de inestabilidad, idéntico tratamiento de la barba, plegado de los paños a grandes trazos pero sin firmeza. Como en el retablo de Ancoraimes y en los relieves de la Catedral de Lima, el personaje se yergue sobre una superficie curva.

En cuanto a su presencia en Cuzco ya los Mesa la habían señalado y como ellos bien suponían, ésta es otra obra que se une al relieve conservado en el Museo de esta ciudad.

### RETABLO. *Yucay*

Es un pequeño retablo dedicado a S. Francisco *(fig.* 15), perteneciente a la iglesia de ese pueblo y que conozco únicamente por fotografías. Es producto de relativo valor y que estilísticamente no mantiene relación alguna con otras obras de esa centuria. Al parecer está muy repintado y quizá recompuesto con partes de otro de mayor tamaño.

Flanquean la hornacina central cuatro relieves con los evangelistas, mientras dos más con los santos Bernardino y Antonio han sido ubicados en el ático, al lado de una pintura posterior de la familia de la Virgen. El banco está formado por dos tableros con cabezas de mártires franciscanos, muy interesantes, mientras que de cartelas de factura renacentista, surgen otros tantos bustos de santos de la misma

Orden. Las columnas de proporciones muy alargadas, tienen la mitad superior estriada, mientras la otra ha sido decorada con lazos y racimos.

RETABLO. *San Jerónimo*

Oculto tras una pared de adobe y muy maltratado, se encuentran los restos del que fuera primitivo retablo de esa parroquia. Su autor debe ser el mismo que trabajó los del crucero de la Asunción de Juli y así lo demostraría el hecho de que idénticos elementos arquitectónicos y materiales constructivos fueron utilizados en ambos casos.

Por fin quedaría por citar en esta enumeración de obras del siglo xvi un sagrario en la parroquia de Huaro, muy estropeado, con relieves de los Evangelistas en las puertas y columnas abalaustradas y dos blandones en la Compañía con figuras en el fuste y que aunque de muy simple tallado responden al gusto de la época que se estudia.

HÉCTOR H. SCHENONE.

*Fig. 1. — Roque de Balduque (?), Virgen del Rosario, Santo Domingo, Lima.*

*Fig. 2.—Virgen con Niño, Universidad Católica, Lima.*

*Fig. 3.—Detalle de la figura anterior.*

*Fig. 1.—Gaspar del Aguila (?), Virgen del Consuelo, La Merced, Arequipa.*

*Fig. 5.—Seguidor de Bautista Vazquez el Viejo.*
*San Juan Evangelista. San Juan, Arcos.*

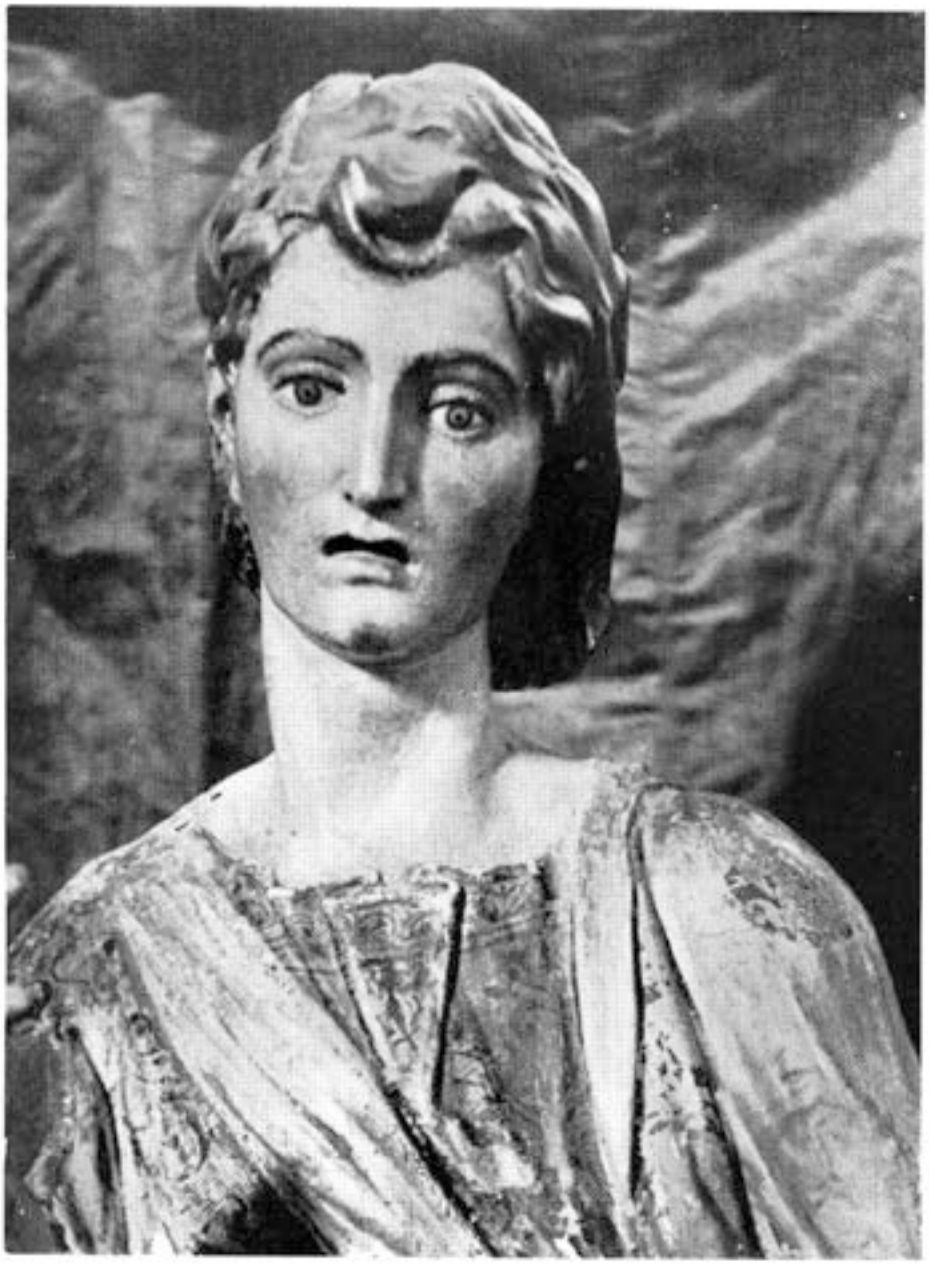


*Fig. 6.—Detalle de la figura anterior.*

*Fig. 7.—Virgen con Niño, Santo Domingo, Ayacucho.*

*Fig. 8.—La figura anterior vista de dorso.*

*Fig. 9. — Retablo de San Juan Bautista, San Francisco, Ayacucho.*

*Fig. 10. — Gomez Hernandez Galvan (?). San Felipe. Catedral de Lima.*

*Fig. 11. — Gomez Hernandez Galvan (?). San Pedro. Catedral de Lima.*

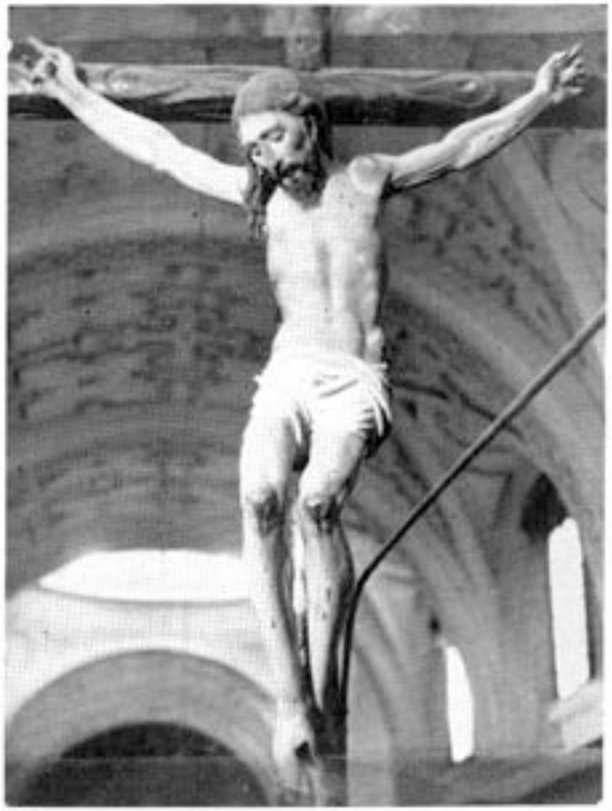


*Fig. 12. — Crucifijo, San Francisco, Lima.*

*Fig. 13. — Ecce Homo, colección Prado, Lima.*

*Fig. 14. — Santo Dominico, Consejo Nacional de Conservación de Monumentos, Lima.*

*Fig. 15. — Retablo, Yucay, Cuzco.*

# ESTUDIO PRELIMINAR SOBRE PINTURA EN VENEZUELA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

DESEO presentar algunas consideraciones y resultados, aún provisionales, acerca de una investigación sobre la pintura en Venezuela durante los siglos XVII y XVIII. El tema, bueno es decirlo, no había sido abordado anteriormente, por lo que creo puede ser de interés para los especialistas y estudiosos de esa materia conocer algunos de sus aspectos sobresalientes. La historia de la pintura durante nuestro período colonial era un campo virgen que requería del lento y minucioso hurgar, entre documentos y lienzos, para indagar sus verdaderos orígenes, buscar sus huellas, y saber de su formación y crecimiento durante aquel período todavía tan escasamente conocido por los investigadores de arte. Al poner al descubierto las más tenues raíces de nuestra tradición pictórica, estaremos en condiciones de comprender mejor los fundamentos de nuestra presente inquietud artística.

Las más antiguas manifestaciones de pintura occidental de que se tenga noticia en Venezuela ascienden a los alrededores de 1520, y han sido localizadas en la isla de Cubagua. Esta fabulosa pequeña porción de tierra, que los historiadores designan con el nombre de Isla de las Perlas, fue la primera fuente de riqueza que la Corona de España obtuvo como premio del descubrimiento de América. En las ruinas de la ciudad de Nueva Cádiz se han encontrado fragmentos de dibujos hechos con grafito, que han debido servir para adornar las paredes de la capilla del monasterio de los frailes franciscanos. Sobre la burda argamasa, un dibujante anónimo trazó con desenvoltura y sobriedad algunas figuras, de las cuales sólo ha llegado hasta nuestros días esa muy pequeña muestra, testimonio del primer rasgo plástico de origen español hecho en tierra firme.

El caso de Cubagua en sí es un episodio pasajero, pero muy similar a lo que luego sucedió en la propia provincia de Venezuela, pues aquello que se había

iniciado bajo tan provechosos auspicios y alcanzado gran fama y riqueza fue de escasa duración. Si el bienestar de la isla tan sólo subsistió unos escasos veinte años, la prosperidad de la provincia sufrió un colapso después de 1810, a causa de la dura lucha por lograr su independencia política. En ambos casos el sosegado ritmo de las actividades creadoras se vio súbitamente afectado, hasta llegar a la paralización, por la crisis que alteró de manera substancial el giro de las principales normas de vida humana. Trescientos años habían transcurrido en el segundo de los casos, durante los cuales se había formado una conciencia cultural que tuvo su verdadera iniciación a partir solamente de las primeras décadas de 1600, cuando se consolidó la empresa conquistadora al convertirse la lucha guerrera en estabilidad y asentamiento provincial. El ritmo de vida segura y beneficiosa sólo pudo lograrse bien entrada esa centuria, y fue a partir de entonces cuando en verdad la pintura floreció de manera ininterrumpida, si bien en modesta escala, en ninguna forma comparable con la de otros países americanos, donde ya existía en el nativo una alta tradición de carácter artístico. La pintura en nuestro medio fue producto exclusivo de la civilización occidental y por razones de la pobreza del suelo, de la incultura de nuestros aborígenes y por la prolongada resistencia que presentaron a los conquistadores, lo que trajo como resultado su tardía aparición en las fechas ya señaladas junto con las primeras muestras de arquitectura religiosa, a semejanza de lo ocurrido en el resto de América, donde las artes plásticas formaron parte integral de los ritos cristianos.

En la investigación que se está efectuando surgen varios "Maestros de Arte de Pintor" que sirvieron a la Iglesia, construyendo retablos, pintando imágenes y dorando altares. Los nombres de esos modestos artesanos, consignados en las actas capitulares, son los primeros que se registran en Venezuela: Tomás de Cocar, Pedro de la Peña y Juan Agustín Riera, activos los tres en Coro hacia 1602 y años inmediatos, cuando esta ciudad era la capital de la provincia y su sede episcopal. Por sus pinturas, hechas sobre lienzo de algodón, ellos recibían a veces en pago, maravedíes, harina, alojamiento, o una botija de vino.

Pasado ese primer período se tiene información de otras obras ejecutadas en Caracas, cabeza ya de la provincia, por artesanos, que, como era frecuente entonces en nuestro medio, ejercían a la vez diversas profesiones, entre las de albañil, pintor, tallista y dorador. Hasta uno de ellos, Fray Fernando de la Concepción, tuvo a su cargo los trabajos del acueducto de la ciudad. Juan de Medina, quien reedificó la catedral que el terremoto de 1641 había destruido, talló también sus altares. Juan Maldonado pintó una Santa Ana y un Apóstol Santiago para el altar mayor, sobre "bramante crudo".

El mencionado Fray Fernando, además de pintar y aliñar imágenes, dorar retablos y estar activo durante más de veinte años (hacia 1660-1680) en menesteres de religión y arte, era con frecuencia solicitado para el avalúo de pinturas en documentos testamentarios. Existen, asimismo, ciertos indicios de que fue el autor del retrato del Obispo Fray Antonio González de Acuña, que se conserva actualmente en el Palacio Arzobispal de Caracas. Esa imagen es, posiblemente, la única de que se tengan suficientes motivos para atribuirla a alguno de aquellos primeros pintores.

Es desafortunado que los pocos lienzos de esa época que perduran no lleven firma alguna, pues eso nos impide apreciar mejor la obra de aquellos interesantes artistas, tan imbuidos del espíritu humanista de su tiempo y de quienes arrancan en verdad, en forma ininterrumpida, las actividades pictóricas en Venezuela. Se conoce un pequeño número de lienzos que por su estilo, carácter y técnica pueden ser atribuidos a artistas que estuvieron activos durante el período que reseñamos y que vienen a ser más que nada prueba material de esa actividad, testimonio más histórico que artístico. Su reducido número es prueba, también, de la inclemencia de nuestro clima tropical, de la condición limitada del ambiente cultural y de otros factores negativos que perjudicaron aquellos días de génesis pictórico.

A la altura que va nuestra investigación hay razones para creer que no tuvimos en Caracas reglamentos de carácter gremial que rigiesen las actividades de los pintores; lo cual vendría a demostrar que tales actividades fueron de reducida

importancia, puesto que las autoridades locales no se ocuparon en reglamentarlas, como en otras regiones de Hispanoamérica. Pero al lado de esos factores adversos existen otros que prueban un innegable interés por las manifestaciones plásticas de parte de esa pequeña población que para la última década del XVII solamente llegaba a los 6.000 habitantes. En los archivos testamentarios caraqueños han salido a luz datos que demuestran cómo en el transcurso de la decimoséptima centuria fueron legadas más de tres mil doscientas pinturas, y de esa cifra el 90 % corresponde a la segunda mitad del siglo. Ahora bien, si comparamos el número de habitantes con la cantidad de cuadros mencionados en esos registros, podremos darnos cuenta de que 3.200 imágenes acumuladas en cincuenta años entre tan escasos pobladores, demuestran a las claras una marcada inclinación hacia ese tipo de manifestación artística. Máxime, si se toma en cuenta que en ese total no están incluidas las imágenes que pertenecían entonces a quienes no habían aún testado, ni tampoco las que eran de las iglesias, de órdenes religiosas, de capillas y ermitas. Tenemos listas completas que nos muestran cuán frecuente era encontrar en las principales moradas un crecido número de pinturas que en algunos casos alcanzaban cifras tan elevadas como los noventa y nueve lienzos, propiedad del Obispo González de Acuña, los ochenta y siete de don Francisco Aguirre de Liendo, los setenta y cuatro de Juan de la Torre o los setenta y siete de Domingo Hermoso de Mendoza. No todos eran de motivos religiosos, sino que trataban también de temas diversos como, por ejemplo, "las doce sibilas", países "flamencos", "los siete infantes de Lara", la "Reina nuestra Señora doña Mariana de Austria, de gala", países españoles, gitanas y hasta cuadros de cacería, que los avaluadores denominaban escuetamente *cuadros de perros*. De Campeche venían pinturas y de Italia enviaban *láminas romanas*. Con todo lo cual se puede en parte recrear la vida de las imágenes durante ese siglo XVII.

*Fig. 1.—¿Fray Fernando de la Concepción?*
*El Obispo A. González de Acuña,*
*Palacio Arzobispal, Caracas.*

*Fig. 2.—"El Pintor de la Virgen de Caracas".*
*La Virgen de Caracas, colección A. Rojas,*
*Caracas.*

*Fig. 3. — Francisco José de Lerma, (ca. 1730), San Antonio, colección Brandt, Caracas.*

El indudable interés por la pintura que revelan las cifras anteriores se tradujo en la práctica ciudadana y efectiva en el incremento de pintores locales, entre los que se destacan a lo largo del siglo XVIII, ya por su buena calidad, Francisco José de Lerma, Juan Pedro López, Fernando Alvarez Carneiro, Francisco Narciso de Arévalo y Javier Flores. En algunos de ellos, y especialmente en el primero, se advierte un estilo con visos de reminiscencia flamenca, acaso aprendidos en Sevilla o en las numerosas obras que nos llegaban de ultramar. Lerma estuvo activo hasta 1730 y fue un buen ejemplo de sensibilidad disciplinada en esos días alborales de nuestro tardío barroquismo.

En cambio, Juan Pedro López, personaje de importancia en la ciudad, fue el pintor más representativo de la que se ha denominado escuela de Caracas. Su estilo parece recrearse en los voluminosos ropajes y las ricas líneas de las composiciones barrocas ya en linde con el rocayesco, tan del gusto de nuestros principales tallistas. Javier Flores, hacia 1774, siguió el estilo y la huella marcada por López, sin alcanzar, sin embargo, su amplitud artística ni su fuerte carácter, tan típico de nuestra pintura de esa época.

La investigación se ha llevado a cabo también en el propio campo de las imágenes. El número de ellas que subsiste es relativamente pequeño, pero ha sido posible examinar más de mil pinturas entre lienzos, tablas, grabados y cobres, de las cuales se han tomado más de seiscientas fotografías, que sirven como material complementario para el estudio crítico que está en preparación. Creo que el resultado final puede revelar que la pintura fue, en el período estudiado, la actividad artística de mayor desarrollo en Venezuela, superior a la literatura o a la arquitectura. Bien servidos nos sentiríamos con tan sólo descorrer el espeso velo de ignorancia que nos enturbia la vista, para poder ver con precisión el pequeño y cautivador paisaje de la pintura colonial en Venezuela durante los siglos XVII y XVIII.

ALFREDO BOULTON

# RETABLOS Y OTRAS OBRAS EN LAS IGLESIAS DE POTOSI

CONSIDERAMOS que dentro del arte virreinal en Potosí, a los estudios hechos en base a obras existentes de arquitectura, pintura y escultura, que dan idea cabal de nuestro actual acervo, es conveniente ir sumando los documentales que, si bien en gran parte se refieren a obras ya desaparecidas, son indispensables para completar su historia.

Con este criterio, y después de haber hecho un trabajo de investigación en los Archivos de Potosí, daremos a conocer nuevos datos acerca de las obras, en especial de ensambladura, realizadas para las iglesias potosinas durante el virreinato[1].

## *San Agustín*

Los libros que hoy se conservan en el Archivo Histórico de Potosí indican lo que fue la iglesia de San Agustín en la época virreinal. Así por un manuscrito de 1623 nos enteramos de la existencia de un retablo mayor de *Santos de talla entera y de media talla,* de otros altares con sus respectivas imágenes, de ciento y una pinturas entre Apóstoles, Evangelistas, Doctores de la Iglesia, Santos Agustinos, etc., siete estaban dedicadas a las artes liberales[2].

Una nota de 1625 indica entre las obras principales, realizadas en los dos años y dos meses del Prior Fray Fernando Maldonado: *Una portada tan costosa y grave como fue de piedra labrada y en dicha portada unas puertas nuevas de cedro con sus dos postigos, llenas*

[1] Aparte del Archivo Parroquial de la Catedral (A. P. C.) y del Colonial de San Francisco (A. C. F.), hemos utilizado principalmente las secciones de Iglesias y Conventos, Ramo de Temporalidades y Escrituras Notariales del Archivo Histórico de Potosí (A. H. P.), que funciona en la Casa de Moneda.
[2] A. H. P. Iglesias y Conventos, n° 22. San Agustín, años 1614-25.

*de clavos y mascarones de bronce, y en los nichos de la dicha portada cinco santos de bulto de nuestra orden y en medio de ellos Nuestro Padre San Agustín, todos muy dorados y vistosos ... catorce lienzos ricos al óleo de los Apóstoles al martirio, con guarniciones doradas de vara y media de largo cada uno y una poco más de ancho. Un púlpito de madera con Santos de media talla al rededor, el más curioso y mejor que tiene nuestra provincia... un coro muy curioso y costoso, está en la capilla de Ntra. Sra. de Aranzazu de la nación viscaina. Un retablo muy grande y bien guarnecido curiosísimo en que San Juan Evangelista está comulgando a la Virgen María Sra. Ntra., apreciado en mil pesos... entrando en el coro una silleria muy curiosa y costosa, con Santos de media talla, estofados y dorados...*[3].

En 1671 se especifica que los doce altares (aparte del central o mayor) estaban dedicados al Santo Cristo, Señor de la Columna, Señora del Tránsito, de Aranzazu, de la Gracia, de Copacabana, San Nicolás, San Crispín, San Juan, Santa Catalina, Santa Gertrudis y Angel de la Guarda. En el mayor estaba San Agustín con otros Santos de la Orden y *ocho de medio cuerpo en forma de relicarios.* Luego se añadieron otros retablos más, como el de Jesús Nazareno, y las pinturas que entre grandes y pequeñas ya alcanzaban a ciento treinta y ocho, continuaron aumentando[4].

Después de 1690, entre los nuevos bienes de la iglesia se señalan otros lienzos *iluminados de oro,* un retablo de cedro para una Purísima, donada por doña María de la Raya, y un sagrario muy curioso en el mismo. Además, un retablo entero de la gloriosa Santa Rita *que se está actualmente obrando,* habiéndose cancelado 250 pesos a Jerónimo Berrío *maestro de su fábrica,* otro retablo de Ntra. Sra. de la Gracia *que está concertado en cuatrocientos y cincuenta pesos, en adelanto se han dado al maestro más de trescientos pesos;* luego se apunta que también ha *hecho un altar mayor el cual está acabado hoy 19 de julio de 99.* En el interior de la tapa del mismo libro que utilizamos, se lee: *Estrenose el retablo del altar mayor a 27 de agosto del año de 700, siendo Prior el R. Pe. Predicador Fr. Manuel Muñoz*[5].

El maestro de estos retablos, Jerónimo Berrío, que trabajó al finalizar el siglo

[3] Idem.
[4] Idem, n° 18. San Agustín, años 1671-1724.
[5] Idem.

XVII, es un nombre nuevo entre los artífices que obraron para San Agustín; tampoco dejaremos de mencionar a Pedro Cruz de la Gandara, carpintero que recibió un pago en 1619 por la hechura de una puerta para la misma iglesia[6]. Eran conocidos el maestro ensamblador Juan Ramírez, que en 1632 hizo el retablo de Nuestra Señora del Tránsito y el escultor Gaspar de la Cueva que esculpió una Santísima Trinidad para ese retablo[7].

La iglesia de San Agustín, que perdió el presbiterio, la capilla de Aranzazu y las laterales, quedando reducida a parte de la nave, conserva en la actualidad la portada de piedra que la hemos documentado, el coro alto, el púlpito, dos retablos, algunas tallas y varias imágenes; además otros tres retablos (entre ellos el mayor) reconstruidos y que perdiendo su dorado, fueron barnizados totalmente[8].

### *La Compañía de Jesús*

Un informe correspondiente a 1768 sobre el colegio de jesuitas, nos habla de dos claustros medianos con sus altos y aposentos respectivos y, de un tercer patio. Sobre el templo dice: *La iglesia es regular y mediana construida en partes de piedra y ladrillo y en otras de adobe, su techo exterior de teja ordinaria y lo interior de madera labrada con su coro de lo mismo, y en el su órgano corriente, vestido el cuerpo de la iglesia de lienzos correspondientes con marcos dorados en madera, púlpito igualmente de madera dorada y del propio modo el retablo mayor como los otros que están de firme en las das capillas y la de Loreto en la propia conformidad con retablo y lienzos. La sacristía con sus cajones de firme, cubiertas las paredes de lienzos con marcos dorados y alacenas...*[9].

Veamos ahora algunas de las obras que se hicieron para esta iglesia. El 21 de abril de 1677 el maestro ensamblador Clemente de Obregón, se comprometió a

---

[6] Idem, nº 24. San Agustín, años 1619-87.

[7] MARIE HELMER, *Apuntes para la historia del arte en la Villa Imperial de Potosí.* Cuadernos del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Potosí (I. I. H. U. P.). Potosí, 1959, p. 13.

[8] En *Documentos de arte colonial sudamericano.* Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Cuaderno I, *La Villa Imperial de Potosí.* Bs. As., 1943; se reproduce la portada de San Agustín, lám. 63. JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *El escultor sevillano Gaspar de la Cueva y su círculo.* Separata de Archivo Español de Arte, t. XXXII, n° 125. Madrid, 1959, publican la talla del Cristo de Burgos y dos relieves de retablo que se conservan en esta iglesia. *Lám. I y II.*

[9] A. H. P. Ramo de Temporalidades, n° 40, años 1768-69.

hacer un retablo nuevo para la capilla de Loreto de la Compañía de Jesús, de 8 varas y tres cuartas de alto por 5 y media de ancho, conforme a una estampa que se hallaba al principio de un libro sobre la descripción del templo de Salomón por Juan Bautista de Villalpando. El retablo, según la descripción que se hace en este contrato, debía estar profusamente decorado, componiéndose del sagrario, trono para la Virgen, otros nichos para Santos y veinte columnas, todo tallado en madera. Obligándose asimismo a mejorar o componer dos pequeños retablos que estaban en la dicha capilla, poniendo todo el material necesario y por el precio de 2.000 pesos corrientes, para entregarlos acabados dentro del plazo de cinco meses *(doc. IV)*.

En el mismo año *de* 1677, el día 3 de noviembre, un indígena llamado Juan de la Cruz Quispe, maestro ensamblador, se concertó con el presbítero José Fernández Lozano, para labrar unas andas de madera para San Ignacio de Loyola, que estaba en la iglesia de la Compañía de Jesús, en la forma de un dibujo que tenía el otorgante y poniendo todo el material. Se comprometió a dar acabada la obra para el 15 de enero del año siguiente, cobrando 400 pesos *(doc. V)*.

Finalmente en fecha 16 de noviembre de 1682, Lucas Hernández, maestro carpintero, se obligaba a trabajar dos retablos de madera para la capilla de Nuestra Señora de la Congregación de la Compañía de Jesús, conforme a un dibujo y estampa que entregó, poniendo todo el material y comprometiéndose a darlos acabados dentro de seis meses, por un valor de 3.000 pesos corrientes *(doc. VI)*.

El contrato de Obregón documenta el hecho de que al igual que las pinturas, los retablos también tuvieron como fuente a las láminas de libros impresos. Al maestro Hernández lo veremos trabajar para otras iglesias más.

Al publicarse el catálogo de las pinturas de la Compañía de Jesús, ya se recordó algo sobre la construcción, reconstrucción y destrucción de la iglesia[10]. La fachada, con su monumental torre y parte de lo que fue el templo, ha vuelto al patrimonio eclesiástico y se destinará nuevamente al culto.

---

[10] MARIO CHACÓN TORRES, *Documentos sobre arte colonial en Potosí.* Cuadernos del I. I. H. U. P. Potosí, 1959, p. 18.

*El Recogimiento*

La Casa de Recogidas que, como muy bien anotó Pedro Vicente Cañete y Domínguez, se hallaba situada a una cuadra de la plaza al poniente, es decir, frente a la Compañía de Jesús[11], según todos los documentos de la época, se llamó oficialmente Recogimiento de Niñas Huérfanas, aunque albergaba a mujeres de diversas edades.

Un testimonio colonial indica que el Recogimiento fue trasladado al indicado lugar allá por el año de 1669, habiéndose *puesto la primera piedra del cimiento de su iglesia por el R. Rector de la Compañia de Jesús y el Alcalde Ordinario de esta villa en 17 de Sepbre. de 1677*[12].

Ahora que ya conocemos la fecha de fundación de la iglesia, revisemos lo que había en ella. Los inventarios citan en primer lugar un retablo de dos cuerpos y seis nichos, en los que estaban la Virgen, San Francisco Xavier, Santa Teresa, Santa Rosa de Vitervo, Santa Rosa de Lima y San José con el Niño. En el altar un sagrario dorado de madera de más de una vara de alto que contenía una custodia de plata *muy curiosa,* un frontal y dos atriles de madera dorados, un trono con sus arandelas de plata, un crucifijo de vara y media y otro sagrario pequeño. El púlpito también era de madera dorada, y entre otras imágenes se menciona una Purísima Concepción, el Padre Eterno sentado en su silla, Jesús Nazareno y el Señor de la Columna[13].

En cuanto a pinturas debió estar decorada a la manera de la iglesia de Jerusalén, esto es, sin dejar vacío en las paredes, ya que los lienzos del templo eran noventa entre grandes y chicos, según el inventario de 1732 que lo estamos consultando; pero treinta años antes ya se señalaron 120, los que seguramente hacían el total y. se encontrarían dispersos en la sacristía, el coro, etc.[14]. Para esta iglesia hizo algunas obras el maestro carpintero Lucas Hernández, como se verá

[11] PEDRO VICENTE CAÑETE Y DOMÍNGUEZ, *Guía histórica... de la provincia de Potosí.* Edición de don Armando Alba. Potosí, 1925, p. 36.
[12] A. H. P. Ramo de Temporalidades, n° 73, años 1769-71, f. 7.
[13] A. H. P. Iglesias y Conventos, n° 40. El Recogimiento, años 1702-63.
[14] Idem.

después.

En 1770 se informaba que el templo se hallaba en buen estado, y no así la sacristía ni la casa; esta última tenía portería pequeña con su locutorio y torno, un patio cuadrangular de casi 13 varas de lado, con corredor y pila al medio, una sala de labor y otras piezas de vivienda, más otro patio pequeño y un coro bajo junto a la iglesia[15].

Por Cédula Real dada en Aranjuez el 15 de abril de 1784, se donó dos patios del ex colegio de jesuitas para morada de las recogidas[16]. Más la iglesia del Recogimiento se conservó hasta nuestro siglo, habiendo sido destruida después de 1920, para convertirse en salón de actos públicos del colegio Santa Rosa, que funciona en la casa que fuera de las recogidas y, donde hoy se guardan como únicos recuerdos de la iglesia, un lienzo grande de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana, un Crucificado de pincel popular, y entre las imágenes de bulto el Padre Eterno y un bellísimo Santo Cristo de regular tamaño. En el Museo de la Moneda queda una parte de su retablo.

### *San Francisco*

Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, el máximo historiador potosino del virreinato en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* abundó en datos acerca de la primitiva iglesia de San Francisco[17], siendo bien conocidos los nombres de artífices que menciona. Especialmente el de Miguel de Ortega, de quien dice que era

---

[15] Idem. Ramo de Temporalidades, n° 73, fs. 8 y sig.

[161]La disposición real en resumen hace las siguientes concesiones: 1) La iglesia de los exregulares se aplicará a parroquia. 2) Los dos primeros patios del colegio se aplicarán al beaterio de recogidas, formándoles un coro a la iglesia, para que sin los gastos de su culto que pertenecen a los curas, asistan a los oficios divinos. 3) El tercer patio se destinará a escuela de primeras letras. 4) La casa del beaterio quedará para colegio de educación y pupilaje, si el Cabildo y Ayuntamiento de la villa toman a su cargo el costo de la obra y dotación de maestros y en caso de no convenirse en esta forma, se reservará a las recogidas para aumento de su renta. 5) La administración de la iglesia correrá con tal independencia del Beaterio. 6) Se dejarán para el uso de la misma iglesia de los exregulares las alhajas sagradas y ornamentos necesarios. 7) El residuo de vasos sagrados y ornamentos se distribuirá en las iglesias que lo necesiten, así de la misma villa como de su jurisdicción. A. H. P. Ramo de Temporalidades, n° 155, año 1801, fs. 28 y sig.

[17] NICOLÁS DE MARTÍNEZ ARZANZ Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí.* Edición parcial de Gustavo Adolfo Otero. Bs. As., 1943 y 1945, p. 204 y sig. Luis Subieta Sagárnaga publicó los primeros capítulos de esta obra en Potosí, en 1925. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza editarán en breve toda la monumental obra.

maestro ensamblador, natural de esta villa, autor del retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia, del retablo mayor de San Francisco y de *otros muy celebrados,* y que murió al tiempo que desarmaban su retablo franciscano, para construir la nueva iglesia[18]. En un posterior estudio documental, se descubrió el contrato de Ortega para hacer un retablo en San Juan de Dios el año de 1667[19].

Hoy añadiremos un nuevo documento sobre la labor de Ortega en San Francisco. El 23 de junio de 1675, este maestro ensamblador se obligó hacer un retablo nuevo para la capilla de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de la iglesia franciscana, de 10 varas de alto, conforme a un dibujo, poniendo todo el material, el trabajo personal y los oficiales, por el precio de 2.100 pesos corrientes, entregándolo acabado en el plazo de siete meses, e indicando que aumentaría al dicho retablo un sagrario que no estaba en el dibujo original. El Prioste de la cofradía era entonces don Antonio López de Quiroga *(doc. II).*

Siguiendo con el maestro, también daremos a conocer que en el Archivo de la Catedral hay una partida de defunción de Miguel Ortega, natural de esta villa, viudo de Ana de Luna y enterrado en la iglesia de la Misericordia el 20 de febrero de 1707 20. Si recordamos que la nueva iglesia de San Francisco se comenzó a construir precisamente en 1707[20], con la demolición de la antigua (tiempo en que se desarmó el retablo), comprobaremos que la anterior partida corresponde al famoso ensamblador y confirma plenamente el dato de Arzans.

Para esta misma iglesia, el maestro Lucas Hernández debía hacer un retablo dedicado al glorioso San Eloy, trabajo que no llegó a realizarse por cuanto el donante José de Zárate, maestro platero, encontró otro retablo hecho. El 22 de enero de 1685, Hernández se comprometió a devolver los 113 pesos que se le baldan adelantado con ese objeto *(doc. VII).*

Al presente, sólo quedan' cuatro relieves- de la vida de San Antonio que

[18] MODESTO OMISTE, *Crónicas Potosinas,* tomo V, capítulo dedicado a las instituciones religiosas. Potosí, 1896. LUIS S. CRESPO, *Episodios históricos de Bolivia,* tomo I, La Paz, 1934, p. 160. RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales...* Lima, 1947, p. 227. JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Noticias para la historia del arte en Potosí.* Separata del tomo VI del Anuario de Estudios Americanos. Sevilla, 1951. Este último es el trabajo más completo porque los autores consultaron personalmente el manuscrito de Arzans que se encuentra en Madrid.
[19] MARIE HELMER, *Apuntes...,* p. 13.
[20] A. P. C. Entierros, n° 14, f. 36.

hiciera el escultor Fabián Geronimo para el retablo de 1634[21], habiendo desaparecido los retablos mencionados, al igual que los tres valiosísimos que hizo el maestro Luis de Espíndola en 1643[22]. En general, en la iglesia actual de San Francisco, queda muy poco de lo mucho que poseía, según se comprobó después de haber consultado su Archivo conventual[23].

*San Martín y San Juan*

Un libro de fábrica perteneciente a estas dos iglesias y que comprende desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siguiente, nos proporciona algunos datos sueltos. Así, de San Martín, describe el retablo principal de madera dorada, de tres cuerpos y ocho nichos con sus tronos, con las efigies de San Salvador, San Francisco de Paula y Santa Teresa, *formados de la misma madera* y otras .imágenes. En la capilla del Santo Cristo, otro retablo *todo de marquería dorada,* y la capilla de Nuestra Señora de Pomata en *la misma conformidad que la otra,* con su retablo de madera. En el cuerpo de la iglesia, frente al púlpito un altar dorado con la imagen de la Purísima Concepción y en el púlpito ocho *láminas romanas.* Más veinte y siete lienzos de los Apóstoles y Vida de la Virgen, con sus marcos dorados y tres escaños clavados[24].

De tan interesante iglesia ya no existen los retablos de las capillas laterales, el mayor se halla incompleto y repintado y el púlpito también perdió su dorado. Aparte de los veintisiete lienzos de la nave con sus rarísimas tarjas, están los catorce del presbiterio y otros en el retablo y sacristías. El templo se halla a cargo de los padres redentoristas desde su llegada a Potosí en el año 1938, y se han hecho varias restauraciones desde entonces.

La iglesia de San Juan Bautista, al presente se muestra muy desmantelada y aparte de algunos lienzos, la única obra altamente meritoria y que por cierto

[21] MARIE HELMER, *Apuntes...,* p. 12.
[22] MARIO CHACÓN TORRES, *Documentos...,* p. 9.
[23] Idem, pp. 14-17.
[24] A. P. C. *Libro de fábrica de las iglesias de San Juan y San Martín de la villa de Potosí,* años 1787-1852.

contrasta con la pobreza del lugar es el púlpito de madera tallado y dorado. Procede del templo de Belén según los datos que hoy damos a conocer. Cuando Belén se destinó para Coliseo, el párroco de San Juan consiguió la donación del púlpito bethlemítico, alegando que el suyo *era bastante pequeño e impropio,* y así en el mes de diciembre de 1851 se armaba el nuevo púlpito en la vieja iglesia[25].

Muy buenos debieron ser los maestros ensambladores que trabajaron para la iglesia bethlemítica (actual teatro Omiste); así lo demuestran, además del púlpito, el retablo mayor de San Benito, que es el mejor entre los que se conservan en Potosí, y aquel otro que fue a dar a la iglesia de Santa Lucía de Cayara, ambos también procedentes de Belén[26].

### *Copacabana*

Nuestra Señora de Copacabana de la Villa Imperial de Potosí, magnífica muestra de iglesia artesonada, conserva íntegra la cubierta, con su hermosa cúpula de madera. La obra ha sido ampliamente estudiada y se la atribuyó al escultor y arquitecto Martín de Oviedo, cuya estadía en la ciudad fuera documentada[27].

Hoy, debido al hallazgo de una escritura testamentaria, podemos conocer al autor de tales trabajos; se trata del maestro carpintero Lucas Hernández, quien al dictar su testamento el 29 de julio de 1685, expresa: *item, declaro que yo hice toda la cubierta de la iglesia de la parroquia de Nuestra Señora de Copacabana de esta villa, y que fue la media naranja y las tres capillas hasta acabarlas y del resto de toda esta obra, ajustadas las cuentas lo que he recibido, se me deben novecientos nueve pesos corrientes de a ocho reales... (doc. IX).* El texto es claro y definitivo, la media naranja es la cúpula del crucero y las tres capillas corresponden al presbiterio y brazos del transepto. La cubierta de la nave

---

[25] Idem, fs. 253-56. Desarmó el púlpito en Belén el maestro carpintero Bruno Velasco, y lo armó en San Juan su colega Miguel Azurduy, bajo la dirección del perito Melchor Velarde.

[26] Centro de Estudios, *Monografía del Departamento de Potosí.* Potosí, 1892, p. 493. En *Documentos de arte colonial sudamericano,* cuaderno in, *Las iglesias de Potosí,* Bs. As., 1945, se reproducen los lienzos de San Martín en lám. 45 a 63, el retablo mayor de San Benito en lám. 89 y 90, y el púlpito de San Juan en lám. 97 a 99. En el cuaderno v, *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana,* Bs. As., 1948, se publica el retablo de la iglesia de Santa Lucía en lám. 3.

[27] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *El escultor y arquitecto Martín de Oviedo.* Cuadernos del I. I. H. U. P., Potosí, 1960, p. 13.

puede corresponder a otro maestro, tal vez anterior a Hernández, ya que la iglesia existió desde mucho antes, y por tanto la renovación de cubierta quizá se hizo sólo en el crucero y en las capillas.

Hernández en su testamento, mencionando a sus deudores da a conocer otras obras suyas, como ser: unas andas para la iglesia del pueblo de Chaquí, tres frontales y dos gradillas para la iglesia de las Recogidas, el retablo de Nuestra Señora de la Congregación de la Compañía de Jesús y algunos trabajos más para la misma. Este maestro hasta hoy ignorado, no obstante su importantísima labor, era según propia declaración, natural de esta villa y mandó se lo sepulte en la capilla de Nuestra Señora de la Misericordia de la iglesia mayor[28].

Debemos agregar algo más sobre Copacabana. El 21 de febrero de 1685, Sebastián de Toro, otro maestro carpintero aún inédito, se obligó ante el Dr. Tomás de Lezo y Eguivar, cura propietario de la parroquia, a hacer un retablo para la imagen de la Soledad, conforme al dibujo que presentó y añadiendo todo lo que se le pidiere. Pondría la madera, clavos y todo lo demás, y entregaría acabado dentro de seis meses contados desde el primero de marzo, cobrando 2.400 pesos en total *(doc. VIII)*.

Por suerte este lindo retablo de la Soledad aún existe y en buen estado, aunque repintado de celeste; mantiene una talla de la Piedad en un nicho y lienzos de la Pasión de Cristo en la parte alta. En la capilla opuesta hay un retablo más antiguo; está fechado en 1649 y se encuentra trunco, además de otro pequeño y dorado de San Antonio. También es importante el retablo mayor por ser todo de piedra.

### *La iglesia mayor*

Por una nota de 1776 nos informamos que en la primitiva iglesia mayor, el presbiterio tenía su *adorno de marquería dorada,* sus lámparas de plata, y que todo el

[28] Hernández en su testamento que lo reproducimos fragmentariamente en el número IX del anexo documental, declara estar casado con Catalina Rodríguez, y entre sus hijos menciona a Baltazar, de 26 años de edad. Entre los testigos figura Miguel de Ortega. El notario escribió Fernández por Hernández, error comprobado con la firma estampada por el testador que dice "Lucas hernandez", al igual que en todos los anteriores contratos.

*cuerpo o cañón* presentaba su *marquería de madera tallada sin dorar*[29]. En un testimonio correspondiente a 1804 se añade que en el altar del Cristo había *la efigie del Señor de Animas con su cruz de madera, seis bultos de ánimas de madera que sirven de cartelas, más ocho iguales. En los lados del retablo en el uno San Juan Evangelista y en el otro San Mancio, con sus ropajes correspondientes. En el trono de arriba el Arcángel Señor San Miguel con ropaje de madera. Al lado del altar del Señor, otro altar pequeño dorado, de solo un nicho y en el que se halla colocada la imagen de Nuestra Señora de Dolores, la que se colocó a devoción de Don Roque Bracamonte, banca, atril y frontal de madera dorado, todo tratable*[30].

En 1º de diciembre de 1648, Juan Bautista Lucana, indígena y maestro carpintero, se comprometió a terminar un retablo de la capilla de Nuestra Señora de Misericordia, que ya tenía el primer cuerpo, debiendo hacer él dos dichos en el segundo cuerpo hasta el remate, y entregarlo acabado a fines de marzo del siguiente año, cobrando por su trabajo 220 pesos, que le serían cancelados por los mayordomos de las cofradías de la Misericordia, San Crispín y San Crispiniano *(doc. 1)*.

Con el derrumbe de la iglesia, ocurrido en 1807, desaparecieron muchas obras, pues en la actual iniciada en 1808 y estrenada treinta años después[31], sólo quedan algunas imágenes y siete tallas en relieve que indudablemente pertenecieron a los retablos coloniales.

Se conocía que trabajaron para la iglesia mayor el maestro ensamblador Clemente de Obregón y el carpintero Antonio Díaz Correa, un retablo para la capilla de Animas en 1668[32], y que años después en 1680 se hizo el retablo mayor por el maestro de arquitectura Andrés Gutiérrez Coronado de Santa María[33].

Antes de terminar con lo de retablos, tema que ha merecido en otras ciudades

---

[29] A. H. P. Ramo de Temporalidades, n° 117, años 1772-81, f. 7.
[30] A. H. P. Testimonio de los inventarios y entrega de los instrumentos, papeles *y* bienes de la cofradia de Anímas. Año 1804.
[31] LUIS SUBIETA SAGÁRNAGA, *La catedral de Potosí.* Boletín de la Sociedad Geográfica de Potosí, n° 9. Potosí, 1944), p. 48 y sig. GUILLERMO OVANDO-SANZ, *El curato de la iglesia matriz de Potosí en 1807.* Cuadernos del I. I. H. U. P. Potosí, 1960.
[32] MARIE HELMER, *Apuntes...,* p. 13.
[33] ENRIQUE MARCO DORTA, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos,* tomo n, Sevilla, 1960, p. 108-109.

interesantes estudios[34], debemos recordar dos datos sueltos sobre el particular. En 1728 se estrenaron en Santa Teresa *dos retablos y el púlpito que se doró a todo costo*[35], y en 1781 Leonardo Abalos, maestro carpintero, se comprometió ante el convento de Santa Mónica a hacer un retablo por 1.000 pesos[36].

*Otras iglesias*

Como últimas noticias anotaremos algo en torno a la Merced, Santa Teresa, San Juan de Dios y otras iglesias.

Sobre la Merced, tenemos que el 28 de noviembre de 1676, Antonio Díaz Correa, maestro mayor del oficio de carpintería, firmó un contrato para hacer la techumbre de la capilla del Santo Cristo de la Columna en la iglesia mercedaria. La capilla estaba próxima a acabarse y la techumbre debía hacerse en la misma forma que la de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de los mercaderes, de la propia iglesia; además trabajaría dos puertas y dos ventanas para dicha capilla, todo de buena madera *(doc. III)*.

Las dos capillas que fueron del Santo Cristo de la Columna y de la Virgen de la Soledad, mantienen sus cubiertas de par y nudillo, y en la primera que hoy está dedicada al Señor del Buen Suceso, se encuentran las dos ventanas y dos puertas, tal como se menciona en el contrato de referencia, las puertas son de buena talla y corresponden a la misma mano.

Ya que estamos hablando de las cubiertas recordaremos también al maestro carpintero Pedro de Avila, que trabajó en la parroquia de San Pedro, y quien al decir de Orsúa y Vela en sus *Anales de la Villa Imperial de Potosí,* se hallaba *obrando el techo de dicha iglesia* en 1655[37].

---

[34] HAROLD E. WETHEY, *Retablos coloniales en Bolivia.* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (I. A. A. I. E.), n° 3, Bs. As., 1950. HÉCTOR SCHENONE, *Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia.* Anales del I. A. A. I. E., n° 3, Bs. As., 1950. JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *El renacimiento en la Audiencia de Charcas...* Anales del (I. A. A. I. E.), n° 12, Bs. As., 1959. EMILIO HARTH-TERRÉ y ALBERTO MÁRQUEZ ABANTO, *Retablos limeños en el siglo XVI.* Separata de la Revista del Archivo Nacional del Perú, tomo XXX. Lima, 1959.
[35] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT,, *Noticias* ...
[36] MARTE HELMER, *Apuntes...*
[37] BARTOLOMÉ MNEZ. Y VELA, *Anales de la Villa Imperial de Potosí.* Edición de Vicente de Ballivian y Roxas en

Acerca de Santa Teresa, sólo anotaremos que el 12 de enero de 1686, Agustín de Almendras y otros; se obligaron a traer madera para el Capitán Lorenzo de Nariondo y Oquendo, *a cuyo cargo está la obra y fábrica que se está haciendo de la Iglesia y Monasterio de Monjas Descalzas de la gloriosa Madre Santa Teresa...*[38].

Referente a la iglesia de San Juan de Dios, tenemos que el 10 de octubre de 1690, Miguel de Lecuona maestro herrero y cerrajero, se comprometió con el padre Prior Fray Antonio de Cueto, a hacer todos los clavos poniendo el material por 897 pesos y entregarlos a fin de diciembre por *cuanto la techumbre de la iglesia del dicho convento hospital de Señor San Juan de Dios de esta villa está de próximo para hacerse y perfeccionarse y para que tenga él, efecto necesita de la clavasón de fierro nos hemos convenido y concertado entre ambos de que la haré yo el dicho Miguel de Lecuona...*[39].

Si bien el artículo se limita a las iglesias locales, concluiremos refiriéndonos a una capilla rural, por cuanto su artífice fue contratado en la ciudad y la obra está relacionada con las mencionadas anteriormente. Se trata de Diego López Pacheco, maestro carpintero, que el 3 de noviembre de 1686 se comprometía ir a la hacienda de Tirahoico de la Concepción, propia del Veinticuatro don Andrés Monetro Cardoso, y hacer en ella la techumbre de la iglesia que estaba fabricada, lo mismo que las puertas, ventanas, coro, alacenas y todo lo demás de carpintería, excepto el retablo. Cobraría 120 pesos sin poner el material y lo entregaría acabado dentro de seis meses. Se impuso como multa para el caso de no cumplir con el compromiso 50 pesos aplicables a la *obra de la iglesia que se está haciendo y fabricando de nuevo en esta villa, de Nuestra Señora de la Misericordia, (doc. X).* No podemos decir nada sobre estas obras, por cuanto ignoramos el estado en que se encuentra la dicha capilla.

---

Archivo Boliviano..., tomo L. París, 1872, p. 443. La segunda edición *de* los Anales, la hizo Gustavo Adolfo Otero, en La Paz en 1939. Por nuestra parte con partidas parroquiales hemos comprobado que don Bartolomé (y no Nicolás) usó los apelativos de Arzans, Dapifer, Martínez, Orsúa y Vela, en *Documentos en torno a Bartolomé de Orsúa y Vela.* Cuadernos del I. I. H. U. P., Potosí, 1960.

[38] A. H. P. Escrituras Notariales, n° 136, f. 6.

[39] Ídem, n° 138, f. 423.

*Conclusión*

Luis Capoche en 1584, a los escasos cuarenta años de la fundación de Potosí, dice que aparte de las seis iglesias para españoles, se hallaban establecidas catorce parroquias para naturales en esta ciudad[40]. Sobre la base de esas veinte iglesias se fabricaron las demás, algunas fueron modificadas, otras ampliadas y muchas reconstruidas desde los cimiento: durante el virreinato. En la época republicana, tan deplorable para el arte virreinal, se destruyeron varias de ellas[41].

Aunque nuestro artículo ha comprendido sólo las obras dispersas de las iglesias, creemos que algunos de los nuevos datos podrían utilizarse para ciertas aclaraciones. Así tenemos respecto a las iglesias del siglo XVI que el año de 1625 se hallaba recién concluida la portada de piedra de San Agustín; que en 1676 se estaba terminando la capilla del Señor de la Columna en la iglesia de la Merced, por lo que se concierta el trabajo de su techumbre; y que para el año de 1685 ya estaba acabada la cúpula y nueva cubierta del presbiterio y capillas laterales de la parroquia de Copacabana.

Sobre las iglesias fundadas en el siglo XVII, tales como el Recogimiento de Niñas Huérfanas, que como institución se remontaría hacia 1645[42] contamos hoy con la fecha exacta en que se puso la primera piedra de su iglesia: 17 de septiembre de 1677.

Por el contrato de madera en 1686 para don Lorenzo de Nariondo y Oquendo, se recuerda que entonces ya se había comenzado la construcción de Santa Teresa, la misma que se concluiría en 1691, estrenándose al siguíente año, de acuerdo a las fechas que aparecen en la portada del convento y que ya fueran anotadas en un estudio anterior[43].

---

[40] LUIS CAPOCHE, *Relación general de la Villa Imperial de Potosí.* Edición de Lewis Hanke, en Biblioteca de autores españoles, tomo CXXII. Madrid, 1959, p. 169.
[41] MARIO CHACÓN TORRES, *Notas sobre arte republicano en Potosí.* Cuadernos del I. I. H. U. P. Potosí, 1960, p. 19 y sig.
[42] ANGÉLICO MARTARELLI, *El colegio franciscano de Potosí y sus misiones. Noticias históricas.* Potosí, 1890, p. 25.
[43] ENRIQUE MARCO DORTA, *El barroco en la Villa Imperial de Potosí.* En la Revista Arte en América y Filipinas, tomo II, cuaderno 3. Sevilla, 1949. En Sur, revista de historia y arte, n° 2. Potosí, 1955, p. 22. La anacrónica fecha de 1616 que apareciera en otro trabajo, junto al propio nombre de Lorenzo de Nariondo y Oquendo, fue sin duda error de imprenta.

También podemos saber que en el año 1686, según la cláusula pena del último contrato mencionado, se estaba *fabricando de nuevo* la iglesia de la Misericordia, templo que desapareció convirtiéndose en plaza el lugar en que estuvo ubicado.

San Juan de Dios, que igualmente corresponde a esa centuria, aunque sea anterior a las tres iglesias citadas, para 1690 en que se contrata la da vazón para la techumbre, estaba próxima a concluirse su nueva cubierta que debe ser la que se ve actualmente y, que años atrás, llamó la atención de un estudioso[44].

Nuestro ligero aporte a la historia del arte virreinal en la Villa Imperial de Potosí, lo completamos con otros trabajos documentales relativo a la arquitectura, la pintura y la platería[45].

MARIO CHACÓN TORRES

[44] JUAN GIURIA, *Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí.* Anales del I. A. A. I. E., n° 2. Bs. As., 1949, p. 95-96. Aparte de los trabajos mencionados, también se encuentra material sobre las iglesias potosinas en HAROLD E. WETHEY, *La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre y Potosí,* y ENRIQUE MARCO DORTA, *Iglesias del siglo XVIII en Bolivia.* Ambos en la revista Arte en América y Filipinas, tomo II cuaderno 4. Sevilla, 1952. JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato.* La Paz, 1956, *y Arquitectura en Bolivia. La cúpula y la espadaña.* Separata de la Revista Khana, nos. 25-26. La Paz, 1957. Igualmente debe haber en obras fundamentales como *Planos de monumentos de América y Filipinas* de don Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano,* de Angulo Iñiguez y Marco Dorta, etc., que infelizmente no llegaron hasta la Villa Imperial de Potosí.

[45] MARIO CHACÓN TORRES, *Arquitectos, alarifes y canteros de Potosí. Pintores potosinos del virreinato. La platería virreinal en Potosí.* Trabajos en prensa. *Artífices del Potosí virreinal.* En preparación.

*Fig. 1. — San Martín, Potosí; vista de la nave hacia el altar. (Foto Abela.)*

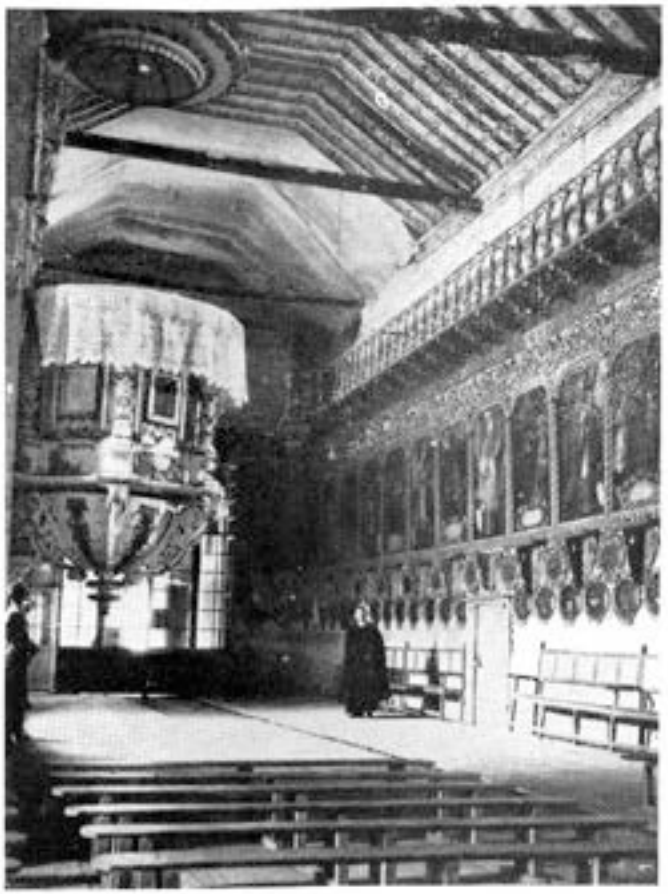


*Fig. 2. — San Martín, Potosí; vista de la nave hacia la entrada. (Foto Buschiazzo.)*

*Fig. 3. — San Juan de Dios, Potosí, vista general de la nave. (Foto Abela.)*

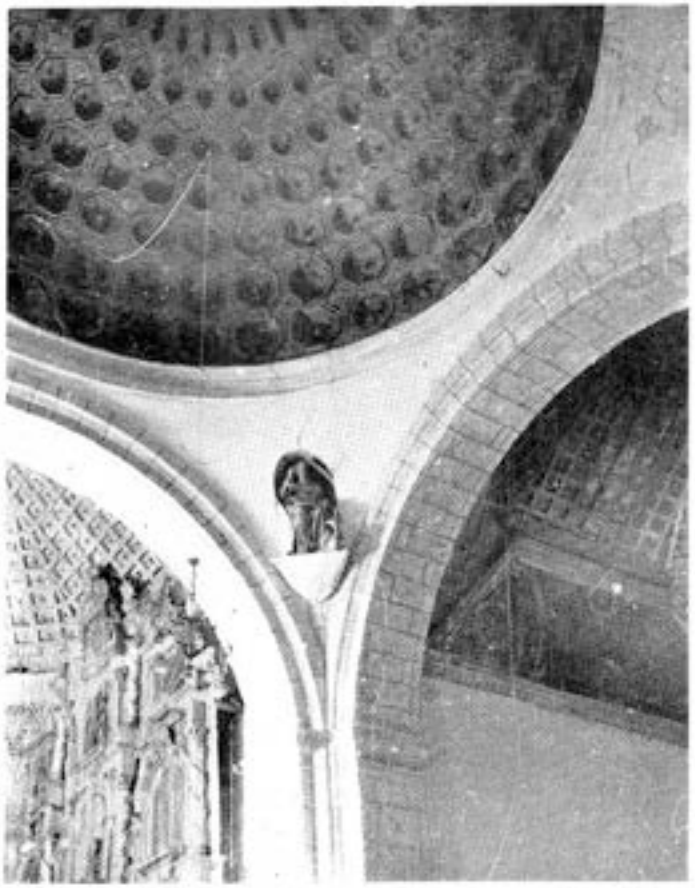


*Fig. 4. — Copacabana, Potosí, vista del crucero. (Foto Abela.)*

# DOCUMENTOS

(Archivo Histórico de Potosí)

## I

*... pareció Juan Bautista Lucana, indio maestro carpintero el cual dijo que se obliga de hacer dos nichos conforme a los que están en la capilla de Nuestra Señora de Misericordia en el primer cuerpo con las molduras y lo que ha de hacer ahora es el segundo cuerpo el cual ha de dar acabado hasta el último remate para fines del mes de marzo del año que viene de 1649 y por el trabajo y ocupación que en ello ha de tener se ha de dar y pagar por Esteban Grifo mayordomo de Nuestra Señora de Misericordia y por Juan Lopez mayordomo de San Crispín y San Crispiniano doscientos veinte pesos corrientes de a ocho reales ... 1° diciembre 1648.*

Escrituras Notariales, 113, f. 2433.

## II

*... yo Miguel de Ortega maestro del oficio de ensamblador residente de presente en esta Villa Imperial de Potosí, otorgo por la presente y por ella digo que por cuanto el Maestre de Campo Antonio Lopez de Quiroga Prioste de la cofradía de Ntra. Sra. de la Limpia Concepción fundada en el convento de Ntro. Padre San Francisco de esta villa y el Capitán Antonio Arias Mayordomo de ella... pretenden hacer un retablo nuevo en la capilla y altar de Ntra. Sra. de más del que hoy tiene... de diez varas de alto... otorgo por la presente y por ella me obligo de hacer el dicho retablo y darlo puesto y acabado a mi costa y por mi cuenta poniendo la madera necesaria para ello, herramientas y oficiales y mi trabajo y ocupación para de hoy día de la fecha de esta escritura en siete meses cumplidos primeros siguientes en precio y cantidad de dos mil cien pesos corrientes... y así mismo me obligo de hacer y poner en el dicho retablo un sagrario sin embargo de que no está puesto en el dibujo ... 23 junio 1675.*

Escrituras Notariales, 127, f. 628.

## III

*...Antonio Díaz Correa maestro mayor del oficio de carpintero... dice que por cuanto en el*

*dicho convento de Ntra. Sra. de las Mercedes de esta dicha villa está de próximo para hacerse y acabarse la capilla del Santo Cristo de la Columna que está en dicho convento y para que esto se consiga y tenga cumplido efecto se ha convenido y concertado el dicho Antonio Díaz Correa con el dicho Padre Maestro Fray Esteban Solano de hacer y acabar la dicha obra de la dicha capilla en hacer la techumbre de ella en la forma y de la misma manera y tamaño que está la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de los mercaderes, dos puertas y dos ventanas que están en la dicha capilla y todo lo susodicho de madera buena ... 28 noviembre 1676.*

Escrituras Notariales, 128, f. 522.

IV

*...Clemente de Obregón maestro ensamblador a quien doy fé que conozco y en presencia y con asistencia del muy R. P. Ignacio de Peralta Rector del Colegio de la Compañía de Jesús de esta villa, dijo que por cuanto el padre Felipe de Alvizuri de la dicha Compañia de Jesús de la cofradía de Ntra. Sra. de Loreto y San Salvador de los naturales, fundada en el dicho colegio trata de poner en la capilla de dicha cofradía un retablo nuevo, y para ello el otorgante se ha convenido y concertado con el dicho P. Felipe de Alvizuri en hacer el dicho retablo según y en la forma que adelante irá declarando y en razón de ello... otorga por la presente que se obliga como tal maestro ensamblador de hacer y que hará el dicho retablo y que ha de ser desde el suelo hasta el remate de ocho varas y tres cuartas de largo y de ancho de cinco varas y media, el banco de dicho retablo ha de ser de escoria jugada de hojas y el sagrario ha de ser en la forma y según está en una estampa que está por principio de un libro grande tomo tercero de la descripción del templo de Salomón por el padre Juan Bautista de Villalpando que se rubricó de mi el presente escribano y ha de ser dicho sagrario menos los bultos de Profetas que están en dicha estampa y dicho sagrario ha de ser en forma de una casa con su follaje de realse y las columnas torcidas y talladas por encima y donde ha de estar la Virgen Santísima que es el trono ha de ser con cuatro columnas que suspendan a una media naranja tallada y curiosa y ha de tener el dicho trono dos puertas con tal arte que moviéndolas con un torno que se ha de poner se abran y cierren ellas mismas y estas han de estar labradas por la parte de adentro y sobre el dicho trono ha de poner una media naranja pendiente del dicho retablo de labores y encima de la dicha media naranja ha de poner un nicho*

*para el Niño Jesús y por remate ha de poner dos columnas con sus frontispicios, dejando hueco para un lienzo de pintura a los dos lados del sagrario y trono y nicho del Niño ha de poner nichos para que se pongan cuatro bultos de Santos y estos nichos han de ser de medias conchas labradas y han de tener veinte columnas, las diez del sagrario y trono y las otras diez del retablo y lados, y así mismo se obliga de aderezar y mejorar dos retablitos que están en la dicha capilla a los lados del dicho, retablo principal que llenan el hueco de la pared y la mejora que ha de hacer en ellos es que ha de quitar el sagrario que tiene cada cuerpo en medio y compartir las dos imágenes que están al pie donde ha de hechar y poner unas molduras boleadas a cada cuerpo de por sí y en los dos nichos de en medio estos los ha de angostar y jugar una moldura en cada nicho de por si que haya vuelo por encima de cada nicho, la corniza ha de resaltar y el remate lo ha de dejar como está, y así mismo ha de poner en cada corniza cuatro cartelas que en cada lado ha de haber ocho y en ambas diez y seis, y las columnas las ha de hacer nuevas que remeden a las del retablo principal y han de ser torcidas con la talla diferente de las del retablo principal, y en esta forma se obliga el otorgante de hacer la dicha obra poniendo para ello la madera, clavazón* y *todo lo demás que fuere necesario y oficiales y su trabajo personal. La cual dicha obra se obliga de dar acabada en toda igualdad y perfección... en cinco meses cumplidos... se le han de dar y pagar dos mil pesos corrientes... 21 abril 1677.*

Escrituras Notariales, 129, f. 421.

V

*...parecieron el bachiller José Fernández Lozano clérigo presbítero y un indio que por interpretación de mí el presente escribano se dijo llamar Juan de la Cruz Quispe maestro ensamblador a los cuales doy fe que conozco ... el dicho indio dijo y otorgó que se obligaba y obligó de hacer unas andas de madera para el glorioso San Ignacio de Loyola que está en el colegio de la Compañia de Jesús de esta dicha villa, las cuales ha de hacer y labrar según como se contiene en un dibujo que el dicho otorgante tiene en su poder sin que de el falte cosa alguna... y que toda la madera que en dichas andas se gastare la ha de costear el susodicho por su cuenta y para la dicha obra ha de poner su trabajo personal, oficiales, herramientas y todo lo demás que fuere necesario... y lo ha de dar acabado con toda perfección para quince dias del mes de enero del año que viene... se*

*le han de dar y pagar por todo lo susodicho cuatrocientos pesos ... 3 noviembre 1677.*

Escrituras Notariales, 129, f. 667.

VI

*...Lucas Hernández maestro carpintero residente en esta Villa Imperial de Potosí del Perú, otorgo por la presente que estoy convenido y concertado con el Dr. Don Juan Antonio de Lezo y Eguibar cura propietario de la parroquia de Ntra. Sra. de Copacabana de esta manera, que el dicho Lucas Hernández como tal maestro carpintero me obligo de hacer y que haré dos retablos de madera para la capilla de Ntra. Sra. de la Congregación que está en la iglesia del colegio de la Compañia de Jesús de esta dicha villa conforme al dibujo y estampa que le he entregado... para lo cual he de ser obligado y me obligo de poner la modera, clavazón oficiales y todo lo demás que fuere necesario en la dicha obra, los cuales dichos dos retablos me obligo de dar acabados en toda igualdad y perfección y a contento y satisfacción del dicho Dr.... dentro de seis meses contados desde hoy dia... y por la ocupación y trabajo que he de tener en la dicha obra, madera, clavazón, oficiales y todo lo demás que he de poner en ella se me han de dar y pagar tres mil pesos corrientes... 16 noviembre 1682.*

Escrituras Notariales, 132, f. 472.

VII

*...Lucas Hernández maestro carpintero vecino de esta villa de Potosí del Perú, digo que por cuanto José de Zárate maestro platero vecino de esta dicha villa se concertó conmigo para el efecto de que le hiciere un retablo para el glorioso San Eloy que está en el convento del Señor San Francisco de esta villa para cuyo efecto me dió y entregó el susodicho ciento trece pesos... por cuenta del dicho retablo y no se ha efectuado el hacerlo por cuanto ha hallado retablo hecho... otorgo por la presente que debo y me obligo de dar y pagar que daré y pagaré realmente... los ciento trece pesos corrientes... 22 enero 1685.*

Escrituras Notariales, 135, f. 188.

VIII

*...pareció Sebastían de Toro maestro carpintero vecino de esta villa... otorga por la presente que está convenido y concertado con el Dr. Don Tomás de Lezo cura propietario de la parroquia de Ntra. Sra. de Copacabana de esta dicha villa que está presente en esta manera, que el dicho Sebastian de Toro como tal maestro carpintero se obliga a hacer un retablo para la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad que está en la iglesia de dicha parroquia, para lo cual ha de ser obligado y se obliga de poner la madera clavazón y todo lo demás que fuere necesario para la dicha obra y con declaración que aunque tiene el dibujo que presenta para efecto del retablo ha de añadir en el todo lo que le ordenare... el cual dicho retablo se obliga de dar acabado en toda igualdad y perfección dentro de seis meses contados desde primero del mes de marzo que viene... y por la hechura del dicho retablo madera y todo lo demás necesario que pusiere en el se me han de dar y pagar dos mil cuatrocientos pesos ... 21 febrero 1685.*

Escrituras Notariales, 135, f. 189.

IX

*...yo Lucas Fernández maestro carpintero vecino de esta villa de Potosí del Perú, natural que soy de ella, hijo natural de Baltazar Fernández y de Ursula de Vega... declaro que el bachiller José Fernández Lozano capellán de la casa de las Recogidas de esta villa me debe primeramente ciento veinte pesos corrientes de la hechura de tres frontales que obré de madera a razón de a cuarenta pesos cada uno que es la cantidad en que nos concertamos, y así mismo me debe el susodicho la hechura de dos gradillas así mismo de madera que le hice al mismo precio de cuarenta pesos cada una ... item declaro que el bachiller Diego Jacinto Dávalos presbítero me debe diez pesos del resto de la hechura de unas andas que le hice para el pueblo de Chaquí... item declaro que yo hice toda la cubierta de la iglesia de la parroquia de Ntra. Sra. de Copacabana de esta villa que fue la media naranja y las tres capillas hasta acabarlas y del resto de toda esta obra ajustadas las cuentas lo que he recibido se me deben novecientos nueve pesos corrientes de a ocho reales los cuales me deben el Capitán Antonio Arias como Prioste mayordomo mayor de la cofradia de Ntra. Sra. y los demas mayordomos, se cobren* y *tengan por mis bienes, item declaro que yo hice para el capitán Don Lorenzo de Nariondo y Oquendo caballero de la orden de*

*Santiago la obra del retablo de Ntra. Sra. de la Congregación, que está en su capilla del colegio de la Compañía de Jesús... item declaro que me debe el dicho Capitán D. Lorenzo de Nariondo y Oquendo de más del resto del retablo doscientos treinta y dos pesos corrientes de las obras siguientes de dos tarjas de armas que están en la dicha capilla... de dos puertas que hice para la concha de un crucifijo que está en dicha capilla... 29 julio 1685.*

Escrituras Notariales, 135, f. 414.

X

*…Diego Lopez Pacheco maestro carpintero... se obliga de ir a la hacienda y estancia de Tirahoico de la Concepción del dicho Veinticuatro Don Andrés Montero Cardoso y hacer en ella la obra de la techumbre de una iglesia que tiene fabricada en dicha hacienda y las puertas, ventanas, coro, alacenas y todo lo demás que fuere necesario tocante a dicha carpintería, excepto el retablo, lo cual se obliga ha de hacer desde luego como haya llegado a la dicha hacienda, poniendo en dicha obra su trabajo personal y oficiales... y se obliga de dar acabada la dicha obra dentro de seis meses contados desde hoy dia de la fecha de esta escritura y por la ocupación y trabajo que ha de tener en la dicha obra y oficiales que ha de poner en ella se le han de dar y pagar ciento veinte pesos... con declaración y condición expresa que si el otorgante viniere a esta villa de Potosí y no quisiere volver a acabar dichas obras ha de ser apremiado judicialmente... demás de lo cual incurra en pena de cincuenta pesos corrientes de a ocho reales aplicados para la obra de la iglesia que se está haciendo y fabricando de nuevo en esta villa de Nuestra Señora de la Misericordia... 3 noviembre 1686.*

Escrituras Notariales, 136, f. 232.

# OTRAS OBRAS DE JUAN BAUTISTA DANIEL EN BOLIVIA

EN el número anterior de ANALES[1] dimos noticia de un cuadro de Juan Bautista Daniel, firmado y fechado en 1613, existente en Chuquisaca. Casualmente, en un reciente viaje a Cochabamba y en la colección del arquitecto Franklin Anaya, tuvimos oportunidad de ver una obra de Daniel firmada: *IOANES BAPt. DEL-faciebal-610*. Se trata de una Sagrada Familia de Nazaret, de pequeñas dimensiones (0.455 x 0.32) pintada sobre tabla. Es una obra que sorprende por su magnífico colorido y su impecable dibujo. La composición, muy bien balanceada, debe tener sus antecedentes en Flandes. El colorido brillante, especialmente en los bermellones de la túnica de San José, se halla equilibrado por los verdes intensos del manto de la Virgen. El fondo, un tanto oscuro, hace resaltar las figuras.

La obra nos muestra a Daniel como un manierista seguidor de las tendencias flamencas, como ya lo habíamos señalado en el artículo anterior. Se lo puede situar dentro del círculo de los últimos manieristas de Amberes, donde probablemente trabajó Daniel antes de venir a América.

En la colección de María Luisa Pacheco, La Paz, se conserva un Cristo atado a la columna, fragmento de un cuadro mayor, que por su estilo parece obra de Juan Bautista Daniel. El rostro de Cristo tiene notable semejanza con el crucificado de la colección Arana Sucre. El cuadro que nos ocupa debió ser buena pieza, el torso nos muestra a un manierista flamenco en plena posesión de sus facultades como dibujante y pintor. Usa del claroscuro, así el cuerpo está logrado por una jugosa encarnación que se destaca sobre un fondo casi negro. En conjunto es una estimable obra manierista que abona en favor del arte del maestro escandinavo.

---

[1] JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *El pintor Juan Bautista Daniel.* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 13. Buenos Aires, 1960.

La existencia de dos obras firmadas por Daniel en Chuquisaca y Cochabamba, nos inclina a creer que este pintor entre 1606, fecha de su arribo a Buenos Aires, y 1615, fecha en que se casa, debió estar por tierras de Charcas. Esta suposición queda pendiente de nuevos hallazgos, tanto de lienzos como de documentos, así en Córdoba como en Bolivia.

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT,

*Fig. 1. — Juan Bautista Daniel, El Taller de Nazareth, colección Anaya, Cochabamba, Bolivia.*

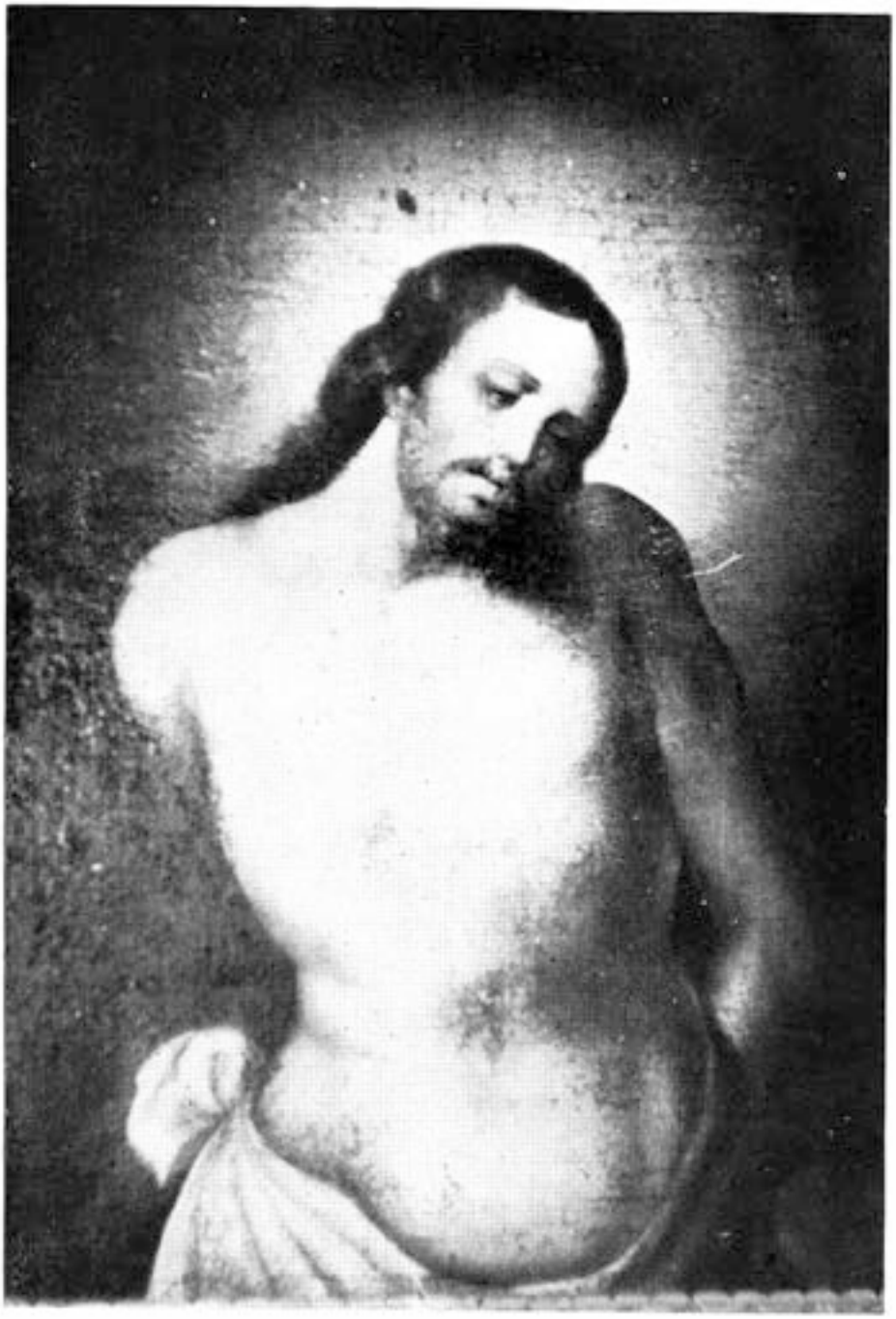


*Fig. 2.—Juan Bautista Daniel, Cristo atado a la columna, colección M. Luisa Pacheco, La Paz, Bolivia.*

# LA IGLESIA CATEDRAL DE LOMAS DE ZAMORA Y LA IGLESIA MATRIZ DE ALMIRANTE BROWN

Luego de la segunda fundación de Buenos Aires (1580), se dispuso distribuir las tierras próximas en forma de estanzuelas entre los acompañantes de Garay, plan que sirvió al abastecimiento del núcleo urbano por más de dos siglos.

Tal es el origen remoto de la colonización de la región conocida como "las lomas de Zamora" por el toponímico apelativo del primer colono, un tanto enigmático por otra parte, pues se pierde en el tiempo y la leyenda[1]

Probablemente la estanzuela se mantuvo mucho tiempo en propiedad de la familia Zamora, pues a mediados del siglo XVIII aparece un Juan de Zamora vendiéndola al Colegio de Nuestra Señora de Belén, instituto jesuítico del Alto de San Pedro, del cual ya nos ocupáramos anteriormente[2].

En la propiedad jesuítica hubo dos edificaciones llamadas "Paso Chico", sobre el río Matanzas (cerca del antiguo Puente Alsina) y a dos leguas de allí, el "Cabezuelo" o "Alto Verde", residencia principal (próxima al actual cementerio de Lomas de Zamora)[3].

La propiedad pasó nominalmente al Rey luego de 1767, año en el cual con la expulsión de la Compañía de Jesús, sufre el Colegio de Belén, y con él la estanzuela de Zamora, el destino común a todos los bienes jesuíticos: la ruina.

---

[1] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas de las Comunas de Lomas de Zamora* y *Almirante Brown por un antiguo vecino de estos pagos,* Buenos Aires, 1911.

En las págs. 8, 9, 34 y ss. hay una recopilación de antecedentes acerca de los varios personajes de apelativo Zamora a quienes se ha atribuido diversamente la colonización de la comarca.

Entre ellos no debe incluirse a Juan de Zamora, que existió realmente dos siglos después y fue el último propietario de su apellido.

Es inexacto además que la Compañía de Jesús poseyera estas tierras desde el siglo XVII. El Colegio de Belén (su propietario) recién se fundó en 1746; la escritura traslativa de dominio suscripta por el citado Juan de Zamora dataría de 1765, según los inventarios realizados en 1767.

[2] TEÓFILO VÍCTOR TAIT y ALBERTO S. J. DE PAULA, *La Capilla de Ejercicios Espirituales del Colegio de Belén en Buenos Aires,* en ANALES, n° 13, 1960.

[3] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...,* págs. 25, 26, 33 y 34.

Durante el gobierno de Martín Rodríguez, en virtud del régimen de la tierra pública propiciado por Rivadavia, se parceló una extensa zona y se dio posesión a los vecinos ya afincados el 14 de mayo de 1821[4], fecha en que puede considerarse constituida la población, convertida en municipio con autoridades propias el 10 de septiembre de 1861 y erigida en ciudad de Lomas de Zamora el 9 de agosto de 1910.

*Oratorios en las lomas*

Durante el siglo XIX, antes de existir el templo de N. Sra. de la Paz, sirvieron al culto oratorios ya desaparecidos; uno de ellos llamado "del italiano", estaba en una chacra ubicada hacia Barracas al Sur (hoy Avellaneda); era de adobe y totora; uno de sus propietarios fue el Comandante de Fronteras, Fabián Rosas, quien el 19 de diciembre de 1835 solicitó al Obispo Dr. Escalada autorización para... *establecer el oratorio público que antes había en esa misma casa*[5]. Un informe al Obispado del año 1902 dice así: *Antes de la erección de la iglesia, existía una pequeña capilla llamada "de los italianos", acerca de la cual no hay acta alguna, mas, por informes recogidos de las personas ancianas de este pueblo se resume que en el año 1842 ya era vieja*[6]. Fue demolida hacia la mitad del siglo.

A unos 500 metros de la catedral actual, estaba el oratorio de Nuestra Señora del Tránsito, inaugurado el 24 de diciembre de 1822[7], propiedad de la familia Grigera. Así lo describe César Adrogué: *Medía esa capillita unas cinco varas y media de frente, por diez de fondo, y poco más de cinco hasta el caballete, paredes de adobe cocido, techo a dos aguas, cubierto con abundante totora, en sus primeros tiempos, y después con chapas de fierro.*

*Recibía la luz por dos pequeñas ventanas de medio punto, una por costado, y su única*

[4] JOSÉ F. SANTAMARINA en el diario *La Unión,* de Lomas de Zamora, del 10 de septiembre de 1936, 2° sección, pág. 3 y CÉSAR ADROGUÉ, *en Notas Históricas,* pág. 39 y ss., publicaron íntegramente las escrituras respectivas (del cotejo surgen algunas diferencias); no se indica fuente.
[5] Museo Americanista de Lomas de Zamora, *Historia Religiosa del Partido de Lomas de Zamora,* recopilación por docentes del distrito, año 1945; un volumen in 4° inédito.
[6] *Boletín Diocesano del Obispado de Lomas de Zamora,* noviembre de 1960, pág. 171. *Historial de parroquias.* Parroquia de la Asunción de Avellaneda (publicación documentada en el Archivo Episcopal local).
[7] PBRO. ROBERTO E. PODESTÁ, *Historia de la Parroquia de Lomas de Zamora,* en revista *La Paz,* de Lomas de Zamora; 6 de agosto de 1955, pág. 1.

*puerta de dos hojas miraba al naciente.*

*Ancha avenida de álamos y paraísos conducía al pequeño portal, y un grupo de añosos ombúes prestaba grata sombra á los feligreses...*[8].

La devoción a N. Sra. del Tránsito debió extenderse por la zona; el curato de Barracas al Sur fue erigido con ese título el 13 de enero de 1854, y en 1858, con planos del Arq. Felipe Senillosa, se comenzó a construir un pequeño templo que, con múltiples reformas, es hoy la iglesia matriz de Avellaneda.

En 1874 se creó, con igual advocación, otra parroquia en la población llamada Ministro Rivadavia, partido de Almirante Brown.

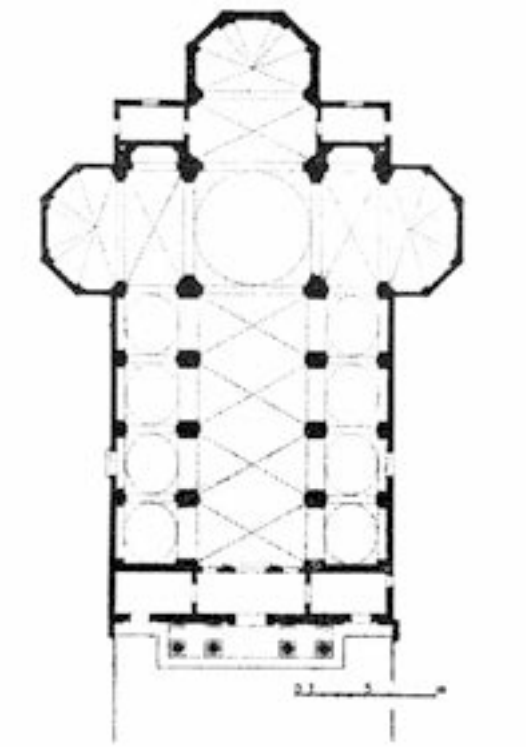
### *Nuestra Señora de la Paz*

Cuando el 16 de diciembre de 1860 el Gral. Bartolomé Mitre coloca la piedra fundamental y la primera cucharada de argamasa del templo, puede decirse que cristaliza el piadoso anhelo de ofrendar la casa de Dios a la causa de la unión nacional, afianzada poco después. Culminan también los esfuerzos de vecinos deseosos de organizar dignamente la futura ciudad.

En su construcción pusieron decidida acción los Sres. Esteban Adrogué, Francisco Portela y Victorio Grigera. El proyecto fue confiado a Nicolás y José Canale, prestigiosos arquitectos de esa época, quienes ya habían construido en Lomas de Lomas de Zamora, la quinta "Los Leones" de Esteban Adrogué[9] en 1867 proyectaron la distribución de agua potable a Buenos Aires; en 1872 los edificios públicos y trazado urbano de Almirante Brown; las iglesias de Nuestra Señora de la Piedad de Buenos Aires y de la Inmaculada Concepción de Belgrano, también se consideran obras suyas.

---

[8] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...*, pág. 59.
[9] Llamada hoy "Las Palmas"; pertenece a la familia Pereyra Naón.



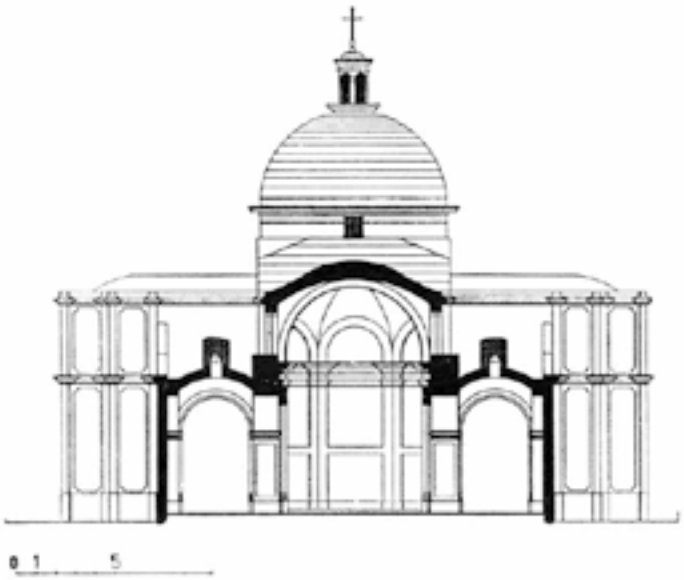
*Catedral de Lomas de Zamora. Planta*

Ambos eran oriundos de Génova; Nicolás Canale falleció hacia 1877 y su hijo José en 1883[10]. Algunas de sus obras quedaron inconclusas y fueron terminadas con la intervención del Ing. Arq. Juan A. Buschiazzo.

En cuanto al proyecto para el templo de Nuestra Señora de la Paz, creo que podría ser anterior a la época de su fundación, pues se conserva en el Archivo Nacional el testimonio de actuaciones del año 1855, según el cual se presentaron entonces los planos de edificios públicos con miras al establecimiento de la municipalidad. La iglesia mereció este comentario: *"El Departamento Topográfico* [informa] *que el local elegido para el templo lo considera muy aparente, pués queda en el centro de la numerosa población de ese distrito. Y que únicamente el arquitecto que ha proyectado dho. templo ha olvidado poner al frente el signo de la Redención. fho. julio 10 de 1855*[11]. Las gestiones fracasaron y los planos fueron (lamentablemente para nosotros) desglosados y devueltos.

[10] Exactamente el 13 de enero de 1883. Había nacido el 10 de enero de 1833. Cfr. Archivo parroquial de San Miguel Arcángel, Buenos Aires, Libro de Defunciones, año 1883.
[11] Archivo General de la Nación. Estado de Buenos Aires, Ministerio de Gobierno. Legajo X-29-5-12. Exp. 19962.

La construcción iniciada en 1860 abarcó la fachada y la nave central; fue inaugurada el 22 de enero de 1865[12]. Las naves laterales y casa parroquial se construyeron en 1876[13]. El 15 de marzo de 1898, con intervención de los ingenieros Polizza, Selva y Ochoa, se iniciaron las obras de construcción del crucero, cúpula y presbiterio, concluidas en enero de 1900[14].




*Catedral de Lomas de Zamora. Sección transversal*

En 1921 se edificó un colegio en un espacio libre que había a la izquierda del atrio, con lo cual la iglesia perdió su volumetría original al convertirse el atrio en simple construcción perimetral.

Finalmente, bajo la dirección del arquitecto Guido Lavalle, se inició en 1944 una refacción general que significó agregar por dentro y fuera diversas simulaciones arquitectónicas y adosar al imafronte primitivo un peristilo tetrástilo de orden corintio; preciso es señalar no obstante, que esto último valió para disimular la situación de muro plano en que quedara la fachada desde 1921.

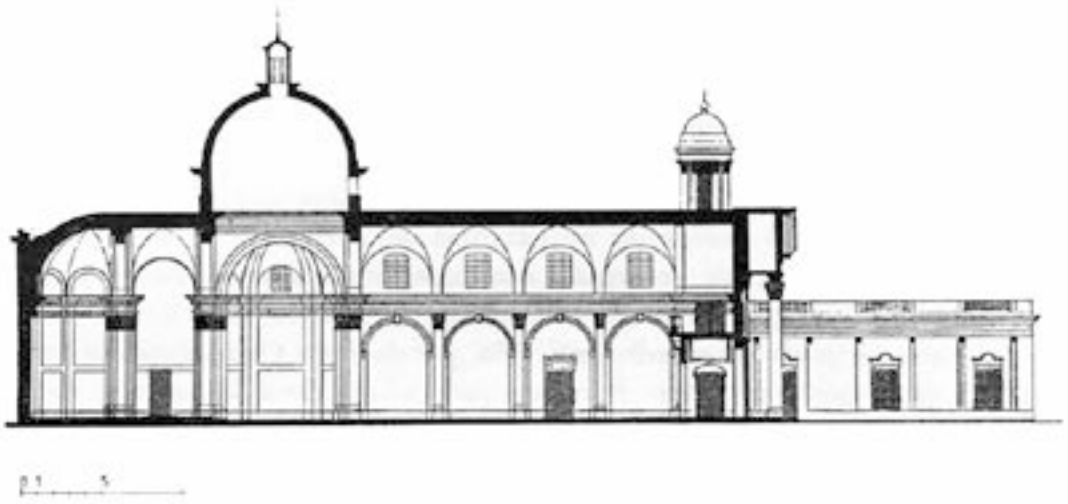
---

[12] Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Sección Ministerio de Gobierno. Exp. 195 L. Año 1866. N° de orden 001989. Informe del Presidente de la Municipalidad D. Victorio Grigera al Gobierno Provincial; fha. 30 de diciembre de 1865. Cfr. *El templo dedicado á Nuestra Señora de la Paz, fué solemnemente inaugurado el 22 de enero del corriente año (...) El Ilustrísimo Señor Obispo en nota de 12 de octubre ppdo. comunicó á esta Municipalidad la erección en Parroquia en lo que comprende la Civil, y nombró al presbítero Don Manuel Badano, cura de esta feligresía.*

[13] Reportaje a Enrique Portela, *La Unión,* 10 de septiembre de 1936, 5° sección, pág. 6.

[14] *Son numerosos los templos de esta ciudad, Nuestra Señora de la Paz,* en *La Unión,* 6 de marzo de 1947, 3° sección, pág. 24.

En general, los rasgos exteriores peculiares subsisten: las proporciones horizontales del frente, las tres puertas que se corresponden con las tres naves interiores, el imafronte más bien cuadrado, la simetría axial y especialmente las ventanas semicirculares y los campanarios cilíndricos, algo semejantes al monumento corágico de Lysícrates, con sus cupulines y columnas corintias adosadas. En las últimas obras fue destruido un pequeño aunque característico muro escalonado que acompañaba al frontón.



*Catedral de Lomas de Zamora. Sección longitudinal*

Las varias etapas de su construcción no afectaron mayormente la armonía del aspecto interior[15]. Espacialmente es una obra muy equilibrada: ni alta ni baja, ni ancha ni angosta.

La planta es basilical con tres naves de cuatro tramos, cúpula, crucero cuyos brazos se acusan al exterior por ábsides poligonales y presbiterio también con ábside poligonal.

Traspuesto el breve recinto del sotocoro con su bóveda de cañón rebajado se presenta el clásico ritmo de arquerías, columnas, pilastras y claristorios, que concluye en el altar mayor luego de la cesura espacial provocada por la cúpula que

[15] Algunos detalles la denuncian: las arquerías de las naves laterales se acusan en la nave central y cesan en el presbiterio, cuyos muros presentan en su tratamiento una altura inusitada. Aparecen en el presbiterio y crucero pilastras sobre traza triangular que no existen en las partes más antiguas. La nave central tiene bóvedas de crucería y el claristorio aparece exterior tratado con contrafuertes. Las naves laterales tienen bóvedas vaídas. El crucero y el presbiterio tienen bóvedas estrelladas, ventanas de menores dimensiones y contrafuertes distintos.

surge directamente sobre las pechinas. El retablo, plano, levemente movido, presenta dominante la imagen de Nuestra Señora de la Paz, sobria talla barcelonesa hecha en gran tamaño sobre madera policromada, al tiempo de construirse el templo.

Las naves laterales tienen unos cinco metros de ancho y otro tanto de alto hasta el arranque de las bóvedas; éstas son vaídas, con linternas y tienen la particularidad de alzarse sobre plantas elípticas orientadas en sentido longitudinal. En conjunto, las naves laterales son de poca autonomía espacial y acusan más bien una fluencia entre sus recintos y con la nave central.

La decoración ofrece pocos rasgos de interés; en la última refacción se abusó con pretendida ampulosidad, de los estucos y de los colores púrpura aplicado a las pilastras y oro en los capiteles seudo-corintios, todo sobre un fondo gris que cubre muros, pilares y bóvedas y resta claridad al interior. Estos son detalles fácilmente corregibles, y por lo demás, en el aspecto arquitectónico y espacial hay valores logrados con maestría, tanto en sus proporciones principales corno en el juego de los diversos elementos, como el expresivo grosor de los pilares o el discreto tratamiento de la luz, que al traslucirse suavemente crea un ámbito propicio al recogimiento.

Con el correr del tiempo, la importancia del santuario ha sobrepasado los límites nacionales; así se registraron peregrinaciones de varios países que ofrendaron imágenes, placas y banderas.

Elevado al grado de catedral en 1957 por la bula *Quandoquiden adorando*[16], están por concretarse reformas para adaptarlo a las nuevas necesidades litúrgicas. La principal sería ampliar el presbiterio trasladando la mesa del altar mayor debajo de la cúpula y ubicando la cátedra episcopal y el coro en la cabecera del ábside. Así, a 1500 años de la basílica de Meriamlyk en Pisidia, se cumpliría la verdadera finalidad espacial de la "basílica a cúpula", donde la cúpula es la corona del altar.

---

[16] *Boletín Diocesano del Obispado de Lomas de Zamora,* enero de 1958, pág. 2. Cfr....*La sede episcopal de esta Iglesia estará en la ciudad de Lomas de Zamora y el Obispo pondrá la cátedra de su jurisdicción en el templo de la Santísima Virgen de la Paz, que por ello elevamos al grado de Catedral.* Roma, 11 de febrero de 1957.

Luego de las epidemias que azotaron a Buenos Aires hacia 1870 y obligaron a muchas familias a refugiarse en la zona donde hoy se levanta esta ciudad, lugar ya por entonces sano y hermoso, tuvo el siempre inquieto Esteban Adrogué la idea de fundar un nuevo pueblo, por hallarse ya consolidada y en marcha la ciudad de Lomas de Zamora.

Los arquitectos Canale recibieron de Adrogué el encargo de proyectar el trazado urbano en base a las propiedades de él, lo cual se llevó a cabo en 1872, realizándose la primer venta de parcelas el 29 de septiembre de ese año.

El plano llamó la atención de los contemporáneos por el urbanismo de avanzada que involucraba su diseño con diagonales; recibió el primer premio en la Exposición Continental de 1882 organizada en Buenos Aires por el Club Industrial Argentino, y el Gobierno Nacional le extendió un diploma de honor el 29 de diciembre de 1884[17], a casi dos años de la muerte de su autor. En realidad, es anterior al proyecto de Senillosa para Buenos Aires[18], y al trazado de la ciudad de La Plata.

Con relación a este último, es destacable la ventajosa simplicidad de sus dos únicas diagonales que no crean mayor confusión en el centro, y que de haberse continuado hubieran podido vincular cómodamente el núcleo urbano con hipotéticos barrios apartados de él; por otra parte, originariamente debía ubicarse sobre la diagonal Brown la estación Adrogué del Ferrocarril de Sur y sobre la diagonal Toll la estación Mármol del Ferrocarril del Oeste.

Debía hacerse así, pero no se hizo; la estación Adrogué vino a ubicarse algo más al sur y la estación Mármol una cuadra más lejos de lo previsto. Además, ninguna de las dos diagonales proyectadas se extendió más de lo que aparece en el plano; a ello debe agregarse la apertura de nuevas calles trazadas en forma más o

---

[17] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...,* pág. 115.

[18] FELIPE SENILLOSA, *Leyes de expropiación necesarias y embellecimiento de la Ciudad de Buenos Ayres por medio de las empresas particulares,* París, 1875. 52 pág. y 2 planos fuera de texto. El trabajo considera el trazado de dos amplias diagonales y fue fechado en París por el autor, el 6 de febrero de 1875.

menos arbitraria. Así quedó anulado lo que pudo llegar a ser el plan de los arquitectos Canale.

El 30 de septiembre de 1873 se creó el partido de Almirante Brown; el pueblo de ese nombre fue fundado como cabecera de partido el 30 de abril de 1874. Adrogué donó todas las extensiones necesarias para calles, plazas y edificios públicos[19].

*Iglesia de San Gabriel Arcángel*

Al formarse la población, se inició la construcción del templo parroquial sobre planos de los arquitectos Canale. El 13 de julio de 1873 los vecinos elevaron una presentación al Gobernador de Buenos Aires, donde se lee entre otras cosas lo siguiente: *El plano de la traza del nuevo pueblo... contiene locales destinados á edificios públicos, plazas, Iglesia, Escuelas, Casa de Juzgado ó Municipalidad y para Cuartel de Vigilantes... La suscripción levantada con destino á la construcción de la Iglesia y Escuelas es ya bastante importante, cuya nómina acompañamos*[20]*;* pero nada se dice sobre el comienzo de la construcción del templo.

Luego, el 14 de abril de 1874, una comisión da cuenta en un extenso memorial, de los siguientes detalles: *Estado de la obra de la Iglesia: Se han construido muros para cimientos en una estensión de 231 metros cuadrados, para pared, fuera de la tierra y á la altura de 1 metro 76 centímetros cúbicos. Cuatro columnas á igual altura*[21].

El Arzobispo de Buenos Aires, entre tanto, autorizó a celebrar misa en dependencias de la escuela, ya habilitada, por la lenta marcha de las obras de la

---

[19] Museo Mitre, 18-4-6, *El Almirante Guillermo Brown. Fundación del pueblo que lleva su nombre. Antecedentes de la Erección de su Estatua y Operaciones Navales de la República Argentina por él dirigidas (1812 a 1828).* Buenos Aires, 1886 (un volumen "in 4"" con un plano fuera de texto). Pág. III y ss. Cfr. *En la Ciudad de Buenos Aires á once de Junio de mil ochocientos setenta y tres, compareció ante mí Pedro Deagustini, Escribano Público y testigos que se expresarán, don Esteban Adrogué (...)* [el cual] *viene por el presente público instrumento á hacer donación pura, perfecta e irrevocable del terreno para el servicio público (...) cuyas dimensiones son las siguientes: (...) Para las Escuelas, edificio bajo y alto, la parte baja destinada á varones y la alta á niñas, con seiscientos veinte y siete metros cuadrados; para la Iglesia, seiscientos diez y siete metros cuadrados; para Casa Municipal y Juzgado, quinientos diez y nueve metros cuadrados (...).*

[20] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...,* pág. 121.

[21] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...,* pág. 126.

iglesia. Sabemos que en 1883 aún estaba inconclusa debido a la falta de recursos[22]. Se terminó poco después y pronto fue necesario ampliar el edificio, lo cual se llevó a cabo con la dirección del Ing. Arq. Juan A. Buschiazzo[23].

Un incendio ocurrido en 1909[24], destruyó totalmente el retablo del altar mayor, perdiéndose así una talla de San Gabriel Arcángel. No resultó afectada la estructura del edificio, que se conserva intacto.

El templo se alza frente a la plaza principal, en el eje perspectivo de una diagonal, separado de toda otra edificación.

La fachada, restaurada hace pocos años por el Arq. C. de Chapeaurouge, con los lineamientos diseñados por los proyectistas, acusa una intención de monumentalidad, pero presenta una desproporción entre su altura total y la altura de las paredes laterales; en un antiguo plano firmado por Canale, actualmente en el archivo de la familia Adrogué, tal desproporción aparece corregida mediante la colocación de sendos ornamentos circulares, entre ambos dinteles y la cornisa superior; también es posible que el revoque exterior, imitación sillería, afecte los valores planimétricos y volumétricos, verdadera riqueza exterior del edificio.

Delante de la fachada, un peristilo corintio tetrástilo ocupa la parte central afectando proporción cuadrada, rematado por un frontón triangular; siguiendo el plano interior, corona el conjunto un grácil campanario en cuyo pináculo vemos la estatua en bronce del patrono San Gabriel.

Una comparación entre este templo y la catedral de Lomas de Zamora, permite apreciar la evolución seguida por sus proyectistas; en esta última la proporción dominante tiende al cuadrado, en especial en el interior; en cambio la iglesia decana de Almirante Brown presenta proporciones interiores sensiblemente verticalizantes; además no responde a la planta basilical por carecer de naves laterales propiamente dichas; aún más, del plano precitado que conserva la familia Adrogué, surge claramente la intención de los arquitectos de proyectar en

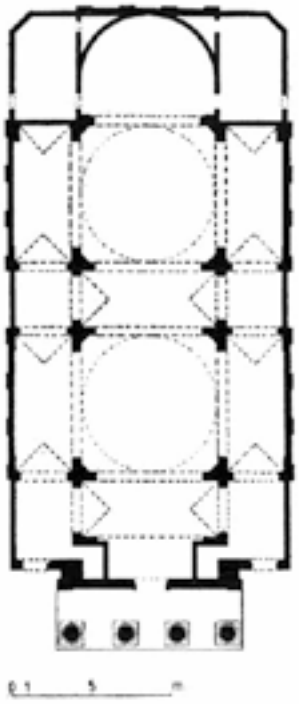
---

[22] CÉSAR ADROGUÉ, *Notas Históricas...,* pág. 135 y ss.
[23] Dato que agradezco a Ernesto Regazzoni, cuyo padre don Pablo Regazzoni fue constructor de las obras.
[24] *Libro conmemorativo. 75° aniversario de la creación del partido de Almirante Brown (Adrogué),* editado por el Centro Comercial, Industrial y Fomento Localista de Almirante Brown, Almirante Brown, 1948.

Almirante Brown un templo de planta central, compuesta por un recinto cuadrado cubierto con bóveda vaída, con cuatro arcos fajones laterales, con ventanas y lunetos en su arranque y en las esquinas cuatro compartimentos o capillas con techos planos.

Posteriormente, para ampliar el espacio que resultaba reducido, bajo la dirección del Ing. Arq. Buschiazzo, se agrego en 1897 otro recinto cuadrado cubierto con bóveda vaida a continuación del arco fajón posterior, otros dos arcos laterales y un ábside semicircular al fondo, cubierto con una semicupula. Resulto un juego de bóveda muy interesante visualmente, si bien produjo problemas de orden acústico.

La decoración existente tiene algunos rasgos de interés, especialmente la pintura de las bóvedas y la escena de la Anunciación que esta en la semicupula del ábside.



*Iglesia matriz de Almirante Brown. Planta*

También en este templo está en proyecto una remodelación interior tendiente a la mejor utilización del espacio disponible, sin afectar su estructura. Abarcaría la

eliminación del actual retablo seudo-gótico, reubicación de la mesa del altar para oficiar de frente al pueblo y colocación de dos ambones bajos en reemplazo del actual comulgatorio y del púlpito elevado.

Finalmente, es preciso señalar que la actual catedral de Lomas de Zamora y la iglesia decana de Almirante Brown, han tenido a su frente sacerdotes de destacada actuación. Como edificios se advierte que, aunque próximos en el tiempo y en la ubicación, surgieron dentro de épocas y orientaciones diversas, pero resueltos con maestría (merecido homenaje a sus autores); por ello, ambos pueden aceptar sin desmedro de su calidad arquitectónica, las innovaciones litúrgicas que los años promueven en la Iglesia eterna.

ALBERTO S. J. DE PAULA

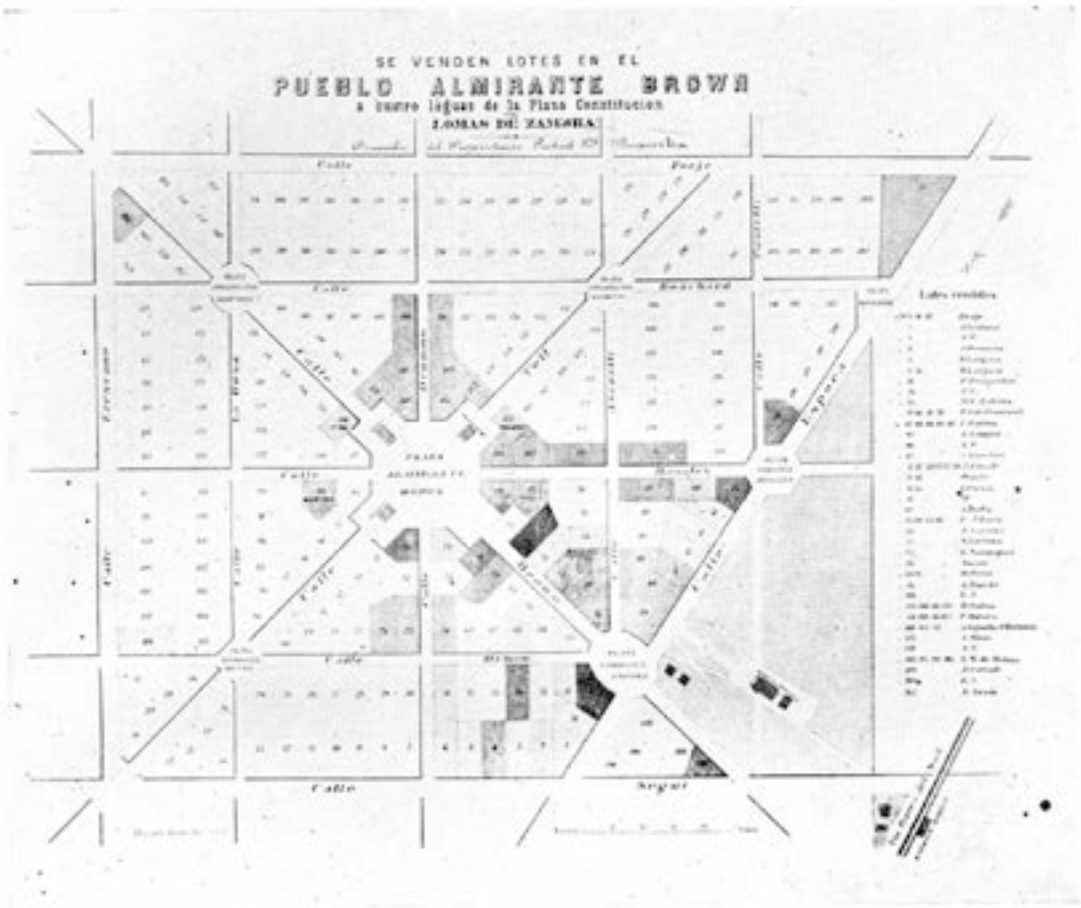



*Fig. 1.—Ingos. Nicolás y José Canale, plano de loteo del pueblo de Almirante Brown, colección José Hermida Adrogué.*

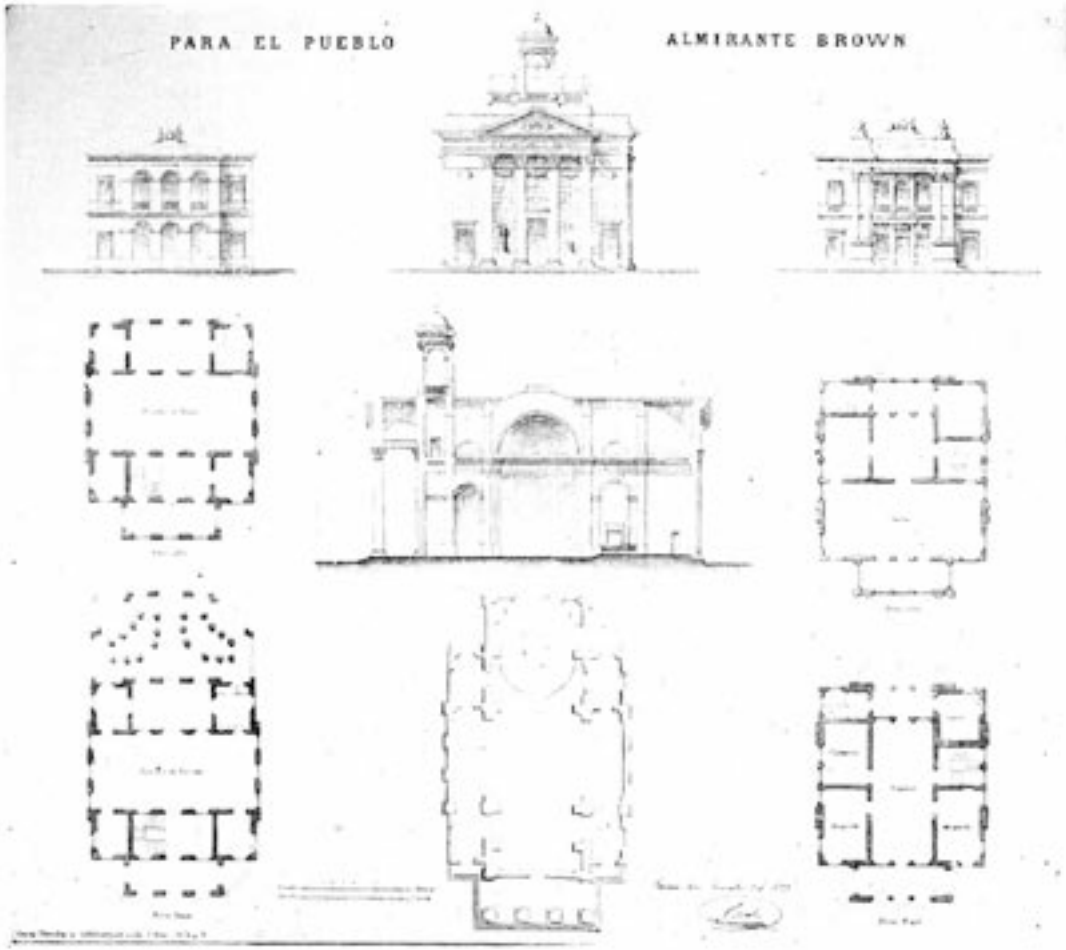



*Fig. 2. — Ingros. Nicolás y José Canale, planos para la Iglesia, Intendencia y Escuela del pueblo de Almirante Brown, año 1872. Colección José Hermida Adrogué.*

*Fig. 3. — Catedral de Lomas de Zamora, foto del año 1880.*

*Fig. 4. — Catedral de Lomas de Zamora, estado actual.*

*Fig. 5. — Iglesia Matriz de Almirante Brown, fachada principal.*

*Fig. 6. — Iglesia Matriz de Almirante Brown, bóvedas.*

# DOS PLANOS DE SAN FERNANDO

EN la Biblioteca Popular y Museo "Juan N. Madero", de San Fernando, Provincia de Buenos Aires, hallé dos planos con fecha octubre de 1805, que corresponden a dicho pueblo y su canal, y que considero de interés dar a conocer por las razones que a continuación expongo. El primero de dichos planos fue publicado por Héctor A. Cordero en el folleto titulado "El antiguo canal de San Fernando. Sus pleitos. Su construcción", Buenos Aires, 1949, editado por la mencionada Biblioteca Popular, pero en razón de la forma en que fue editado ha tenido escasa divulgación. El otro plano, correspondiente al proyecto de canal, es inédito.

Este curioso juego de planos es obra del ingeniero naval don Eustaquio Giannini y pertenece a los estudios previos al traslado de los habitantes de la villa y desembarcadero de Las Conchas a un lugar que no sufriera el desastroso efecto de las continuas inundaciones que aquejaban las zonas ribereñas.

El fondeadero de Las Conchas, conjuntamente con el del Riachuelo y el de la Ensenada de Barragán, constituían los únicos puertos con que contaba la ciudad de Buenos Aires. Trasladar una población que vivía especialmente del tráfico fluvial implicaba la obligación de dotarla de un fondeadero cercano, y es así cómo surgió la idea del canal proyectado por Giannini, que debía unir el río Las Conchas con el Luján, de manera tal de poder cambiar el curso del primero de los ríos nombrados.

El párroco Dr. Manuel de San Ginés, tras largas gestiones, había logrado trasladar la iglesia de la población de Las Conchas a la zona conocida por "Alto de la Punta" o Punta Gorda, sitio donde el ingeniero Giannini trazó el nuevo pueblo, siguiendo las normas fijadas por las Leyes de Indias. Adaptó la planta reticulada a la forma rectangular de la Tomada, si bien algunas manzanas resultaron deformadas por las barrancas.

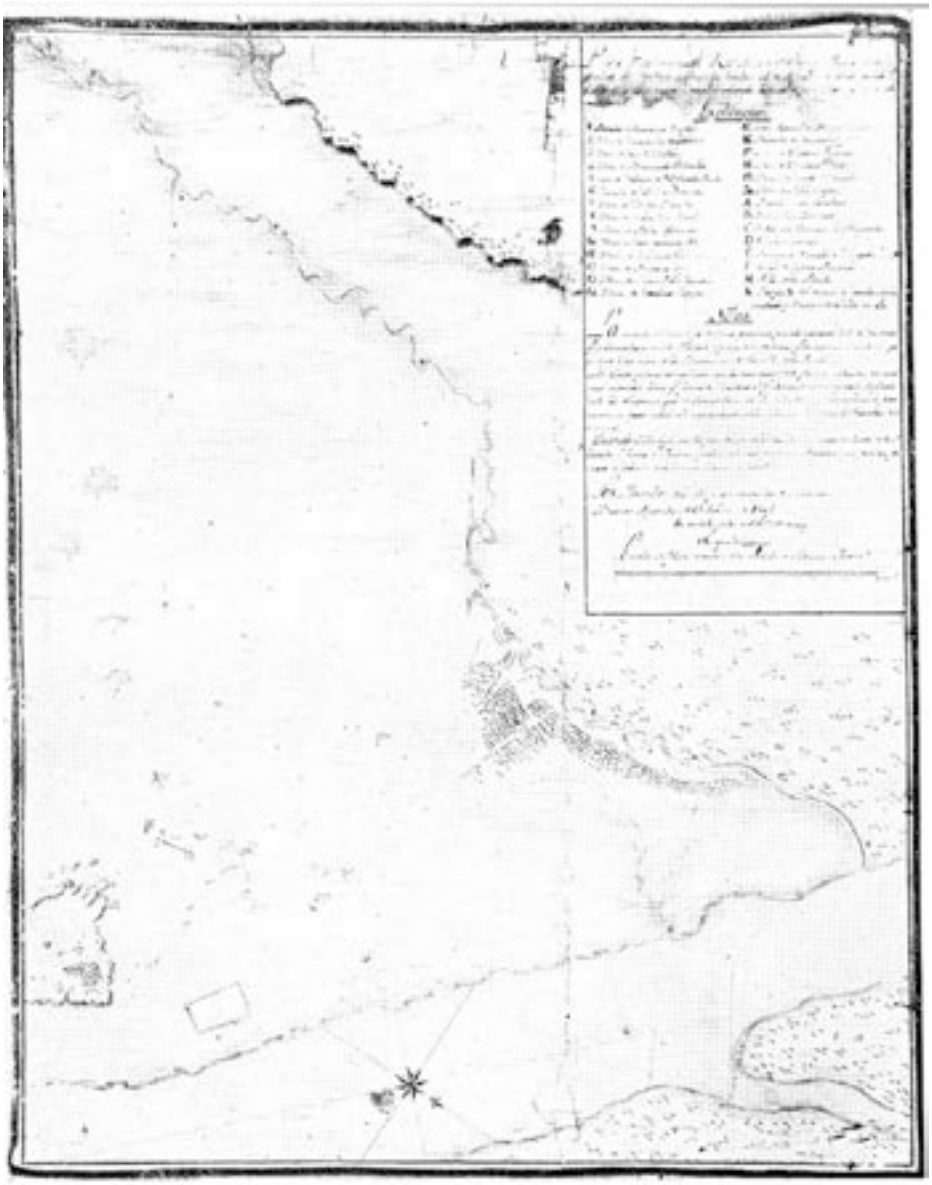


*Fig. 1. — Plano del río y pueblo de Las Conchas, año 1805.*
*Biblioteca Popular J. M. Modero, San Fernando.*

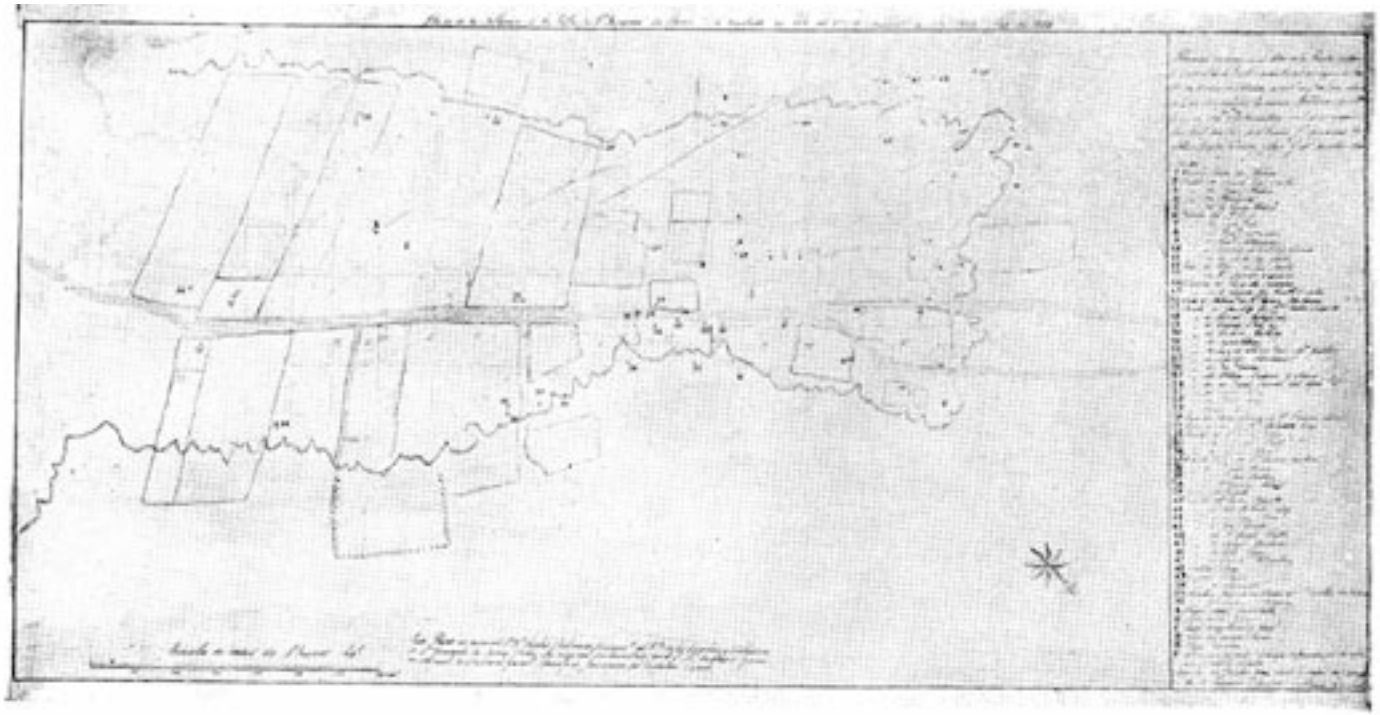


*Fig. 2. — Plano de la Villa de San Fernando, año 1805; copia antigua por Eustaquio Giannini. Biblioteca Popular J. M. Madero, San Fernando.*

Ubicó y señaló en su plano el emplazamiento de los edificios principales, así como el de dos plazas.

Al mismo tiempo Giannini proyectó el trazado del canal, tarea en la que no actuó solo, pues formaba parte de una comisión integrada por el capitán de navío don Santiago de Liniers y otros.

El 2 y 3 de febrero de 1806 se inauguró el nuevo pueblo y las obras del canal, previa aprobación por el Cabildo y el Virrey.

Pueblo y canal están unidos. Así como el ingeniero Giannini los planeara juntos, la vida económica de San Fernando de la Buena Vista depende de la existencia del canal. Retrasadas las obras de construcción del mismo, San Fernando languideció hasta mediados del siglo pasado. La arquitectura de esa época era pobre, sometida a la cuadrícula de sus calles; luego vino el período de las quintas de veraneo, agotadas las posibilidades de San Isidro y zonas vecinas. Pero este tema y el de la arquitectura quedarán para otra oportunidad. Por ahora ha sido mi intención publicar los dos planos juntos, pues constituyen un raro ejemplo de planificación de un pueblo en las regiones del Plata en esa época, y uno de los últimos fundados por la corona española en el Virreinato.

MARÍA TERESA BAGLIANO

# RELACIONES DOCUMENTALES

## INVENTARIOS DE LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY, MOJOS Y CHIQUITOS, RECOPILADOS POR FRANCISCO JAVIER BRABO

ENTRE las más importantes fuentes necesarias para el conocimiento de las misiones jesuíticas figuran los inventarios levantados por las autoridades españolas a raíz de la expulsión de 1767. Regístranse allí con prolija minuciosidad desde el aspecto exterior e interior de los templos hasta lo que en ellos se atesoraba, el mobiliario sagrado y el de uso común, los enseres de labranza, la ropa de los indígenas, las vituallas almacenadas, los animales domésticos, las tierras de pan llevar y las boscosas, etc. Muchos de esos inventarios son tan vivamente descriptivos que su lectura permite imaginar con grandes probabilidades de certeza lo que debieron de ser esos inmensos establecimientos rurales, tan mal juzgados por ciertos historiadores de aviesa intención.

Todo ese tesoro de documentación se hubiese perdido irremisiblemente si no lo hubiese salvado el empeño de un hombre de bien, Francisco Javier Brabo, figura poco conocida y valorada en nuestro país pese al amor que le tuvo, probado con hechos y estampado en la dedicatoria de uno de sus libros. Dice allí: *A la República Argentina, patria de mis hijos, dedico este libro como testimonio de cariño, de gratitud, de interés por su desarrollo intelectual, su progreso político y su prosperidad material.*

La abundante documentación reunida por Brabo fue ofrecida en venta al gobierno argentino siendo presidente Sarmiento, quien no hizo lugar a la compra. En cambio, el gobierno de Chile adquirió la totalidad de esos papeles. Si a esta pérdida agregamos lo que en 1854 vendió al Brasil el inteligente y poco escrupuloso napolitano Pedro de Angelis, caeremos en la cuenta de que nuestro país, que fue sede de las autoridades provinciales jesuíticas y de 15 de las llamadas misiones del

Paraguay, es precisamente el que menos tiene de una documentación que por derecho le pertenecía.

Francisco Javier Brabo fue una figura interesantísima, de vida casi novelesca. Oriundo de Pontevedra, había terminado sus estudios secundarios e iba a ingresar a la Universidad de Santiago de Compostela cuando falleció su madre, deshaciéndose el hogar. Emigró al Uruguay, donde trabajó como cadete en una tienda de Canelones, mas, habiendo tomado partido por los colorados, tuvo que huir cuando se produjo la invasión de Oribe, que *venía degollando,* según expresión de Brabo. Pasó después a Buenos Aires, donde se casó, vinculándose con gente de la mejor sociedad porteña. Sus andanzas y negocios llegaron a tener ribetes de folletín, como por ejemplo la venta de pólvora al general Rivera, hecha en las propias narices de Rosas con riesgo de su vida. Descubierto el enjuague, salvó el pellejo gracias al ministro inglés Mandeville, quien le facilitó la fuga disfrazado de marinero borracho.

Volvió al Uruguay; asistió después al combate de Obligado, y continuó sus prósperos negocios gracias al apoyo del general Rivera, al mismo tiempo que cultivaba la amistad de personajes influyentes. Llegó a ser secretario del mencionado general, tomando parte como militar improvisado en muchos combates contra los federales. Desterrado por sus actividades políticas, se refugió en Río de Janeiro y más tarde en Santos y Río Grande. Hombre audaz, de empresa, pronto rehizo la fortuna que la política le había esfumado. Regresó a Montevideo, desde donde ayudó al general Urquiza como proveedor del Ejército Grande. El vencedor de Caseros le honró con su amistad y le ayudó en sus negocios, que tan pronto le convertían en millonario como le sumían en la indigencia. Como no podía dejar de ser, dadas sus curiosas actividades económico-militares, fue uno de los principales proveedores del ejército brasileño en la guerra del Paraguay.

Cansado finalmente de tantas correrías y aventuras por estas tierras semisalvajes, y con el deseo de educar mejor a sus hijos, regresó a España. Allí formó su notable colección de documentos, la mayor parte comprados a

vendedores inescrupulosos e incultos que los hurtaban de los archivos para ofrecerlos a confiteros y pasteleros que envolvían con ellos su mercadería.

Dedicó Brabo los últimos años de su vida a escribir libros basados en la documentación obtenida. Dejó tres obras fundamentales para el conocimiento de las misiones jesuíticas: la *Colección de documentos relativos a la expulsión de los Jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III* (Madrid, 1872), el *Atlas de cartas geográficas de América Meridional donde estuvieron situadas las más importantes misiones de los Jesuitas* (Madrid, 1872), y los *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas y ocupación de sus temporalidades por Decreto de Carlos III* (Madrid, 1872).

La obra citada en tercer término, por circunstancias que ignoro, se hizo rarísima, al punto de ser poco menos que inhallable, incluso en bibliotecas públicas de España y de América. El único ejemplar que conozco pertenece al distinguido historiador R. P. Guillermo Furlong S. J., quien muy gentilmente la facilitó para poder reproducir aquí algunos de los inventarios. Desde luego, sólo podremos hacerlo en mínima parte, pues ha de tenerse en cuenta que se trata de un volumen de 674 páginas, impreso a dos columnas en cuerpo 8. Hemos elegido para publicar en este número los inventarios de San Ignacio Miní (en el libro de Brabo se le llama San Ignacio Miní, a usanza antigua), por ser la más conocida y visitada de las reducciones en territorio argentino, de los que damos solamente la parte que permite el espacio disponible en esta edición.

LA DIRECCIÓN.

# INVENTARIO DEL PUEBLO DE SAN IGNACIO MIRI

INVENTARIO QUE HACE EL PADRE RAIMUNDO DE TOLEDO, DE LA COMPAÑÍA DE JESUS, DE LAS COSAS QUE EL PUEBLO DE SAN IGNACIO MIRÍ TIENE EXISTENTES Y DEBE ENTREGAR Y ENTREGÓ POR ÓRDEN DEL EXCMO. SR. GOBERNADOR D. FRANCISCO DE PAULA BUCARELI Y URSÚA, AL CAPITAN D. FRANCISCO PEREZ DE SARAVIA, Á QUINCE DE AGOSTO DE MIL SETECIENTOS SESENTA Y OCHO

## IGLESIA Y SACRISTÍA.

Primeramente, una iglesia de tres naves, con media naranja en todo cumplida, toda pintada y á trechos dorada, con su púlpito dorado, con cuatro confesonarios, los dos con adorno de escultura y los otros dos de obra común.

Item, su altar mayor con su retablo grande dorado.

Item, al lado derecho de dicha iglesia tres altares; el primero de Resurrección del Señor, con su retablo dorado; el segundo de San José, con retablo menor, medio dorado; y el tercero del mismo Santo, sin retablo.

Item, al lado izquierdo, tres altares; el primero de la Asunción de Nuestra Señora, con su retablo grande dorado; el segundo de San Juan Nepomuceno, con su retablo menor medio dorado, y el tercero de Santa Teresa, sin retablo.

Item, la capilla del baptisterio con su altar y retablo medio dorado, y pila bautismal, una de piedra y otra de estaño.

Item, la sacristía y contrasacristía, y en ellas y en la iglesia y retablos las estatuas, cuadros, láminas, ornamentos, plata labrada y demás adornos y utensilios del servicio de la iglesia que se siguen:

## PLATA LABRADA.

Primeramente, una custodia sobredorada, con varios esmaltes y piedras entrefinas.

Item, un copon con dos casquillos dorados por dentro.

Item, doce cálices, dorados sólo los seis. Item, una sacra chapeada, y en ella varias imágenes de Santos, sacadas á buril y sobredoradas, con las palabras de la consagración Gloria y Credo grabadas y doradas, con su respectiva tabla en forma de águila.

Item, dos Lavabos en forma de águila.

Item, dos atriles chapeados.

Item, dos incensarios con dos navetas.

Item, seis blandones.

Item, seis candeleros.

Item, una cruz parroquial.

Item, seis pares de vinajeras con sus seis platillos y nueve cucharas.

Item, se inventarió una copa para la ablución de los que comulgan.

Item, otra dicha, con platillo y tapa para purificarse el sacerdote.

Item, nueve crismeras con seis punteros.

Item, dos campanillas de altar.

Item, dos jarros para bautizar.

Item, dos hostiarios.

Item, un salero.

Item, una tembladera para hacer hostias; pesa dos libras quince onzas.
Item, dos ciriales.
Item, galones y encajes de oro, algunos de ellos ya usados, dos libras cinco onzas.
Item, lentejuelas de oro y plata, pesan uno con otro cuatro onzas.
Item, tres bugías.
Item, otro vasito para la ablución de los enfermos.
Item, dos cajitas ó pixides en que se lleva á los enfermos el viático.
Item, un acetre con su hisopo.
Item, una lámpara del Santísimo Sacramento.
Item, un Santo Cristo.
Item, tres libras tres onzas de plata de encajes quemados.
Item, nueve libras y media de chafalonia.
Item, otras nueve libras tres onzas de lo mismo.
Item, siete libras y media de galón de plata.
Item, otra libra y una onza dicha, se entiende galones, franjas, puntas y encajes por todos.
Item, otros tres Santos Cristos nuevos de madera.

ORNAMENTOS BLANCOS.

*Capas.*

Primeramente, dos capas de tisú de oro. Item, dos capas de glasé.
Item, otra de tela de plata con flores varias de seda.
Item, otra de tela de plata. Item, otras dos de brocato.
Item, otra de persiana.
Item, otra de tela de plata.

*Casullas.*

Item, una casulla de tisú de oro.
Item, dos de glasé.
Item, cuatro de brocato.
Item, una de tela de plata con flores.
Item, otra de lama de plata.
Item, tres de persiana.
Item, dos de damasco, una sin galón.
Item, otras cuatro de persiana.
Item, cuatro de raso.

*Dalmáticas.*

Item, dos dalmáticas de tisú.
Item, dos dalmáticas de tela de plata con varias flores,
Item, veinte paños de cálices; uno de tisú, seis de brocato, dos de glasé, uno de lama de plata, ocho de persiana, cuatro de raso.
Item, veinte y seis estolas y veinte y dos manípulos correspondientes á los dichos ornamentos blancos.
Item, una manga de cruz, de raso, y un cojín de persiana.
Item, seis pendones; dos chicos de brocato, dos grandes de brocato y dos de persiana. Item, cinco palias, cuatro de ellas bordadas.
Frontales.
Item, diez y ocho frontales del mismo color, y correspondientes á los dichos ornamentos.
Item, cuatro paños de facistol correspondientes á los dichos ornamentos.
Item, una banda blanca con galón de oro en sus extremidades; es de tafetán.

ENCARNADOS.

*Capas.*

Primeramente, una capa de tela de plata con flores, y otra de damasco con galón de plata.
Item, dos capas de brocato con galón de plata.
Item, una dicha, de raso á flores con galón de plata.
Item, otra dicha, de terciopelo con banda de plata.

*Casullas.*

Item, doce casullas; las dos de brocato, una de terciopelo, una de damasco, seis de persiana y dos de raso.
Item, once paños de cáliz y once estolas, y once manípulos, y siete bolsas de corporales, y dos paños de facistol con galón de plata y puntas de oro el uno, y el otro con solas puntas de oro, ambos de brocato.

*Frontales.*

Item, nueve frontales con galones, todos correspondientes á los ornamentos colorados susodichos.
Item, una manga de cruz, de persiana, y un cojín colorado,
Item, un pendón de damasco, bordado, con puntas de plata y cinta de persiana. Item, una palia bordada.

MORADOS.

*Capas.*

Primeramente, cinco capas; una de tela de plata, de flores, otra de como damasco y tres de persiana.
Casullas.
Item ocho casullas; seis de ellas de persiana, una de tela de plata, y otra de como damasco.
Item, ocho estolas y ocho manípulos, y siete paños de cáliz, y cuatro bolsas de corporales, y dos mangas de cruz, todo correspondiente á las susodichas.

*Frontales.*

Item, seis frontales correspondientes á las dichas casullas moradas, con galones. Item, tres palios morados, galoneados dos de brocato, y otro de raso.

VERDES.

*Capas.*

Primeramente, dos capas galoneadas, una de persiana y otra de damasco de Toledo.

*Casullas.*

Item, seis casullas galoneadas; dos de ellas de tela de plata, y dos de tela de oro, y dos de persiana.

*Frontales.*

Item, cuatro frontales galoneados, correspondientes á las casullas verdes ya dichas.
Item, seis estolas y seis manípulos, y cuatro paños de cáliz, tres bolsas de corporales, todos correspondientes á las casullas verdes ya dichas.

Item, dos palios verdes, galoneados.

NEGROS.

*Capas.*

Primeramente, dos capas con encajes de plata; una de terciopelo y otra de damasco.

*Casullas.*

Item, cinco casullas; tres de terciopelo y una de fondo, y otra de nobleza, todas galoneadas de plata.

*Frontales.*

Item, seis frontales galoneados; uno de fondo, tres de terciopelo, uno de nobleza y otro de tafetán.

Item, cinco estolas y cinco manípulos correspondientes á estos ornamentos negros.

Item, cinco paños de cáliz y tres bolsas de corporales correspondientes á estos ornamentos negros.

Item, una sobremesa grande de nobleza, y tres mangas de cruz galoneadas, y una palia; todo correspondiente á los ornamentos negros dichos.

Item, una sobremesa grande de castor, y un paño grande de lienzo negro.

*Ropa blanca.*

Primeramente, tres albas ricas con cribos y encajes.

Item, cinco albas ordinarias de lino con encajes.

Item, once amitos de bretaña con cintas y encajes.

Item, otros cinco dichos, sin cintas, con encajes.

Item, diez y nueve manteles de bretaña.

Item, diez sobrepellices de bretaña.

Item, treinta corporales de cambray.

Item, diez y siete hijuelas cuadradas y siete redondas.

Item, doce pañitos de narices.

Item, diez palias blancas y ocho paños grandes de comunión.

Item, tres cíngulos de cinta y seis de cordón.

Item, doce roquetes de bretaña cribados. Item más, seis de ruan con encajes.

Item, seis sotanillas de granilla, de monacillos.

Item, veinte y cuatro sotanas de sempiterna.

Item, un dosel de tisú de oro, otro de glasé, otro de espejos, otro de persiana.

Item, un palio de brocatillo azul, guarnecido con puntilla de plata.

Item, una muceta de raso amarillo á flores, con franja y fleco de plata.

Item, otra dicha, de raso colorado con su sevillaneta.

Item, ocho misales bien adornados y seis sin adorno.

Item, dos rituales romanos y tres manuales en lengua guaraní.

Item, cuatro tobajones y cuatro paños de seda.

Item, treinta purificadores y diez cornualtares.

Item, ocho candeleros de cobre.

Item, dos hierros ó moldes de hacer hostias.

Item, veinte y cinco láminas con sus vidrios.

Item, cinco sacras de madera.

Item, diez Lavabos de madera.

Item, veinte campanillas de altar.

Item, ocho Cristos de metal.

Item, cuatro sillas forradas en raso y galoneadas.

Item, seis taburetes de calamaco.

Item, cinco cubiertas de altar, de angaripola una,

y cuatro de lienzo de listadillo. Item, siete alfombras nuevas, y viejas, cinco.
Item, tres cortinas más de altar, de persiana con guarnición de plata.
Item, dos cortinas en las puertas de la sacristía y contrasacristía.
Item, últimamente se pusieron en inventario cinco bandas de seda de diferentes colores.
Item, cuatro espejos grandes y seis chicos, con dos candeleros cada uno.
Item, otros seis espejos grandes con sus marcos dorados y pintados, con dos candeleros cada uno.
Item, un vestido entero de San Ignacio de Loyola, patrón y titular de este pueblo, con bonete, todo de seda, galoneado, y cíngulo de franja de oro.
Item, dos vestidos enteros de seda á flores, con sus diversos rosarios, de dos imágenes de la Reina de los ángeles, Nuestra Señora.
Item, tres bujías de estaño.
Item, un salero de estaño.
Item, cuatro platos grandes de estaño.
Item, una pila grande de agua bendita en el baptisterio, y dos pequeñas, todo de estaño.
Item, un aguamanil de estaño.
Item, dos acetres de cobre.
Item, un incensario de cobre con su naveta y cuchara de cobre también.
Item, doce Lavabos de madera.
Item, dos ciriales de madera.
Item, un altar portátil.
Item, dos hacheros dorados.
Item, dos cruces parroquiales de madera, plateadas.
Item, once campanas grandes en el campanario, tres en la capilla de Nuestra Señora y seis pequeñas; de ellas, una en la portería, y otras dos en el corredor principal, y cuatro en la estancia.
Item, seis faroles de vidrio.
Item, diez y seis candeleros de madera, seis de ellos plateados y los demás pintados.
Item, Santos Cristos, uno de marfil y seis de madera.
Item, atriles de madera, cinco forrados en terciopelo y uno jaspeado.
Item, dos facistoles.
Item, dos órganos.
Item, seis cubiertos de retablos, de paños de varios colores.
Item, un brasero de cobre.
Item, cuatro águilas imperiales grandes en el retablo mayor, doradas.
Item, estatuas sagradas, parte en los retablos y parte en la iglesia, sacristía y contrasacristía, sesenta y seis.
Item, otras once en las capillas de fuera.
Item, cuadros con marcos, diez y nueve, y sin marcos, doce.
Item, tabernáculos del Santísimo Sacramento, seis.
Item, un monumento.
Item, escritorios, ocho.
Item, frontales, tres.
Item, tres marcos de frontal dorados y dos jaspeados.
Item, nueve mesas.
Item, diez ramos de flores de madera dorada.
Item, una cajonería de los ornamentos.
Item, una arca.
Item, una capilla en el campo, de Nuestra Señora de la Concepción, con su altar y retablo, y en ella estatuas, catorce. Item, doce pares de hebillas de los monacillos, parte de metal amarillo y parte de acero ó hierro.

## LIBROS

*(Consta el catálogo de doscientas cuarenta y ocho obras.)*

En guaraní y otros idiomas:

Artes de la lengua guaraní, tres.

Tesoro de la misma, tres.

Vocabularios de la misma, tres.

Tres tomos medianos de sermones y doctrina en lengua guaraní y otro de rezo.

Arte de lengua lule, dos.

Arte de lengua vascuence, uno.

# NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GRAZIANO GASPARINI, *La arquitectura colonial de Coro,* Ediciones "A", Caracas 1961. 16 ± 312 pp., ill. en negro y color, in-4.

En nuestro número anterior hicimos referencia a la incorporación del Arquitecto Gasparini al menguado lote de americanistas. El júbilo con que señalamos su aporte se ve hoy ampliamente justificado por su nuevo libro, magnífico por todos conceptos, desde su contenido hasta su presentación gráfica.

Gasparini sigue en ésta, como en su anterior obra, una línea clásica, sólida, positiva. No se pierde en disquisiciones por demás subjetivas o inoperantes, ni recurre a fantasiosas diagramaciones que con frecuencia encubren carencia de conocimientos o buscan simplemente un éxito editorial fácil y sensacionalista. Por el contrario, desde la primera página se siente, se ve la solidez de una investigación personal y seria, la probidad del intelectual, la disciplina de un método y de un propósito definidos. El propio autor modestamente califica su intención como una valorización del patrimonio artístico venezolano, *no con miras a exagerar su importancia en el campo nacional sino como una justipreciación que determine su valor histórico y artístico en la historia de la arquitectura colonial de América.*

En el primer capítulo el autor estudia el origen de la ciudad de Coro, las razones que motivaron su emplazamiento en sitio no del todo afortunado. Numeroso acopio de documentos y planos antiguos acompañan esta primera parte, entre los que sobresalen por su rareza e importancia la "Descripción" de José Luis de Cisneros y la no menos famosa "Relación" del Obispo Martí. Por cierto no escapa al análisis del autor la curiosa anomalía de que, pese a su fundación hispana, la traza de Coro no es una retícula regular sino libre, con calles rectas pero que se cortan en ángulos variados.

En el segundo capítulo, con atinadas razones y documentos refuta la tradición que sostiene que Coro fue la primera ciudad fundada en el continente, reivindicando ese título para Santo Domingo en las islas y en segunda instancia para Santa María la Antigua en la parte continental. Asimismo prueba que no es exacto que Juan de Ampiés fuese el fundador de Coro, ni 1527 el año; sostiene que el verdadero fundador fue el alemán Ambrosio Alfinger y la fecha probable 1529.

A continuación estudia la actuación de los tres primeros Obispos (Rodrigo de Bastidas, Jerónimo de Ballesteros y Pedro de Agreda), especialmente en relación con la obra de la catedral, para cuya historia sólo se cuenta con las Actas Capitulares, ya que en el Archivo de Indias y otros repositorios no se ha hallado nada. Como casi todas las catedrales americanas, el proceso de su construcción fue largo y azoroso. De los muchos documentos analizados por el Arq. Gasparini se pone en claro que Bartolomé de Naveda fue quien tuvo mayor participación en las obras, sin que esto signifique que fuese el autor, pues cuando intervino ya estaba el templo trazado, sacado de cimientos y con el presbiterio y su cúpula terminados.

Todo el proceso de modificaciones sufridas por la catedral hasta 1958 (año en que fue restaurada por el propio Gasparini) es minuciosamente seguido por el autor, con planos y perspectivas ilustrativas. Como tantos otros templos hispanoamericanos, un equivocado concepto del "embellecimiento" hizo que en 1927, con motivo de un Congreso Mariano, se modificara la catedral, que perdió su carácter colonial sin ganar por ello en belleza y autenticidad. Afortunadamente el Arquitecto Gasparini, con celo ejemplar y perfecto conocimiento de las técnicas de restauración, devolvió al edificio el aspecto que tenía cuando Naveda dio término a sus trabajos. Por supuesto, el autor del libro que reseñamos comenta con amargura los ataques de que fuera objeto cuando quitó al templo el abominable aspecto que tenía a raíz de su "embellecimiento" para devolverle su limpia y noble pobreza de tres siglos antes. De sobra sabemos, por propia experiencia, que todos quienes hayan tenido que actuar en esta clase de trabajos, han debido sufrir los ataques provocados por la ignorancia y el mal gusto. Las "reformas" de nuestros templos

coloniales, la proliferación de altares de mal gusto, los santos de pasta y yeso, las luces "neon" y otros atentados por el estilo son el pan nuestro de cada día en Hispanoamérica. Ni siquiera se salvan aquellos templos ya restaurados, que quedan expuestos al mal o buen gusto, al conocimiento o a la ignorancia de sus sucesivos párrocos: ejemplo de ello es el templo del Pilar de Buenos Aires, muy bien restaurado cuando lo regía el Presbítero Carlos Martínez y hoy víctima de atentados como los que hemos mencionado. Y no hablemos de lo que está sucediendo en San Ignacio, pese a su categoría de Monumento Histórico.

Los dos últimos capítulos están dedicados a estudiar los restantes templos y las casas de Coro, siguiendo siempre el correcto y clásico sistema de juzgar críticamente los edificios sin omitir los relevamientos, las buenas fotografías y los documentos fehacientes.

Particularmente interesantes son los contactos que hubo entre la arquitectura holandesa de la isla de Curazao y la costa venezolana, reflejados en ciertas formas acartonadas, los mojinetes y las columnas "panzudas". Las fotografías tomadas por Gasparini aportan un nuevo elemento de juicio, que parece definir en favor de esas influencias nórdicas el tan debatido origen de dichas columnas.

Finalmente, cabe agregar a los muchos méritos de este libro la magnífica impresión tipográfica, que hace honor a las prensas venezolanas. La nitidez de los grabados, especialmente los de color, la claridad de los tipos, el diagramado, la encuadernación, todo contribuye a hacer de este nuevo libro del Arquitecto Gasparini una excepcional contribución al conocimiento del arte hispanoamericano.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

JOAQUÍN E. WEISS Y SÁNCHEZ, *La arquitectura cubana del siglo XIX,* Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología *y* Etnografía, La Habana, 1960. XLVIII pp. texto 126 pp., ill., in-4.

En el campo de la historia del arte es interesante observar la simultaneidad de ciertas reivindicaciones o valoraciones, que parecen obedecer a leyes ocultas e imponderables cuyo origen es imposible captar. La rehabilitación del barroco, el descubrimiento del arte negro, la aplicación del manierismo a la arquitectura y escultura, etc., se estudiaron al mismo tiempo en diversas partes del mundo, sin que hubiese habido contactos previos entre los estudiosos. Ahora parece tocarle el turno al siglo XIX, olvidado y aun podría decirse vilipendiado hasta no hace mucho. El siglo del romanticismo y de la burguesía, de la ópera italiana y el confort victoriano, de las exposiciones internacionales y la expansión maquinista sólo había sido analizado artísticamente en cuanto se refiere a la pintura y la música; las demás manifestaciones artísticas quedaron preteridas por considerárselas representativas de una época de mal gusto e intrascendente.

Con las investigaciones sobre el origen del arte contemporáneo vino la revalorización de algunas manifestaciones decimonónicas, comenzando por el "art-nouveau". Luego le siguieron los estudios sobre el movimiento del "Arts and Crafts", las evasiones estilísticas del romanticismo, etc., hasta llegar en retroceso cronológico al neoclasicismo. Y repentinamente, como por un tácito acuerdo, la totalidad de las manifestaciones artísticas del siglo XIX, hicieron su ingreso triunfal. Este fenómeno de reivindicación se observó primero en Europa, pero lógicamente su repercusión en América no demoró. En poco tiempo aparecieron los libros de Lewis Mumford, Justin Fernández, Juan Giuria, Mario Barata y Eugenio Pereira Salas, sobre la arquitectura del siglo XIX en los Estados Unidos, México, Uruguay, Brasil y Chile, respectivamente. En nuestro país esa tarea la está llevando a cabo este Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas desde hace más de un año, con el apoyo económico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas.

Ahora le toca el turno a Cuba, gracias al libro del arquitecto Weis y Sánchez, quien reconoce que se había dejado de lado el estudio de la centuria pasada, a la que llama "la cenicienta". Para Weiss la arquitectura del siglo XIX se encuadra en su casi totalidad en el neoclacisismo, siendo su introductor en Cuba el obispo Díaz Espada y Landa, por la cantidad de obras arquitectónicas que hizo levantar en La Habana. Coincidió este florecer neoclasicista con un período de bonanza y auge económico, que se tradujo en el crecimiento de barrios suburbanos como El Cerro. Es aquí donde se encuentran los más típicos ejemplos, como la casa del conde de Fernandina o la del conde de Santo-venia o la de doña Luisa Herrera.

En la propia ciudad de La Habana se levantaron obras grandiosas, como el Teatro Tacon, la Real Casa de Beneficencia, la Maestranza de Artillería o el Palacio Aldama. A semejanza de lo que sucedió en Puerto Rico, España levantó grandiosos edificios públicos y cuarteles, con la evidente intención de afirmar sus derechos a las últimas posesiones que le quedaban en América.

El predominio del neoclasicismo se extendió al interior de la isla, como lo demuestra Weiss con los ejemplos que estudia en Cienfuegos, Pinar del Río, Matanzas, Cárdenas y Trinidad. Es curioso observar que, en tanto que el neoclasicismo perduró en Cuba hasta fines del siglo XIX, el "art-nouveau" o los estilismos románticos no aparecieron. Por lo menos el arquitecto Weiss no registra ningún ejemplo entre las 170 ilustraciones seleccionadas. Hubiera sido interesante que el autor nos explicara las razones de esta ausencia de ciertas formas que, en mayor o menor escala, hicieron su aparición en todo el mundo occidental. A juzgar por el texto y las ilustraciones, en Cuba sólo hubo un neoclasicismo tardío, que se prolongó en las formas eclécticas de comienzos de nuestro siglo, para luego desembocar rápidamente en la arquitectura contemporánea, casi toda ella de importación, sin un auténtico carácter cubano.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

JAMES LEES-MILNE, *Baroque in Spain and Portugal,* edición B. T. Batsford, Londres, 1960. 224 pp. texto + 44 p. ill., mayor.

El autor comienza su libro haciendo referencia a la falta de estudios españoles sobre el tema, puesto que los únicos libros publicados hasta hoy son el bien conocido de Schubert, que data de 1908, y el reciente de Kubler y Soria, al cual nos referimos en ANALES, n° 13. Esto es exacto si se trata de libros, pero no debemos olvidar que en forma de artículos y folletos hay una gran cantidad de trabajos serios hechos por españoles, que en gran parte han sido la fuente de donde extrajeron su documentación los autores citados. Bastaría hojear la colección de Archivo Español de Arte para convencerse de ello.

Para Lees-Milne la esencia del barroco español emana de la contrarreforma, llevando a afirmar rotundamente que *las fachadas de los edificios, sean iglesias o palacios, conventos o ayuntamientos, son notablemente categóricas* y *estridentes; frecuentemente son de concepción explosiva... Son en primer término didácticas y solo en segundo lugar estéticas.* Juicio discutible, que no vemos cómo podría aplicarse al Palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia o al Hospicio, de Madrid, entre muchos otros ejemplos. Cuando se refiere al renacimiento en España incurre también en juicios no del todo exactos, pues arranca de patrones humanísticos y de comparaciones con el renacimiento italiano, que no pueden tener validez absoluta para juzgar lo español. Más acertados nos parecen los conceptos sobre Diego de Siloée y su época, basados evidentemente en el artículo de Wethey publicado en Art Bulletin. No obstante, el autor tiene criterios muy personales y discutibles, pues en tanto que clasifica a la Catedral de Granada como manierista, dice *que* el Palacio de Carlos V en Granada es *el más correcto edificio renacentista en toda la península.* ¿Puede calificarse así a un palacio donde los frontis que coronan las ventanas invaden el fuste de las columnas que las flanquean, o donde se hace uso del motivo serliano o paladiano?

Lees-Milne divide el estudio del barroco propiamente dicho de acuerdo a las obras de los siglos XVII y XVIII, clasificación fácil pero arbitraria como todas las que

se basan en la estricta cronología. Según ese planteo, toda la arquitectura borbónica del siglo XVIII es para el autor de este libro neoclásica y de raigambre italiana; esto último es exacto, ya que la llegada de artistas como Bonavia, Juvara, Sacchetti y Tiépolo influyó fuertemente, como es lógico.

El capítulo dedicado al barroco en Castilla es acaso el mejor y la documentación utilizada es reciente, como lo prueba el asignar la iglesia de San José en Madrid a Ribera. Disentimos con el autor cuando dice que el estípite es una creación manierista; para demostrar lo contrario basta hojear el libro de Víctor M. Villegas: "El gran signo formal del barroco", en el que se acumulan ejemplos de estípites muy anteriores al manierismo.

La introducción al estudio del barroco portugués es uno de los capítulos mejor logrados del libro, pues destaca muy bien la oposición social, económica, temperamental, etc., que hubo entre estos dos países, diametralmente opuestos no obstante *encontrarse* en la misma península y ser contiguos. Luego de estudiar sumariamente el manuelino y el renacimiento, se detiene en la obra de J. F. Ludovice, así como en la de Nazzoni, los dos artistas que centraron las actividades arquitectónicas en el Sur y Norte de Portugal, respectivamente.

En resumen, pese a ciertas generalizaciones con las que no concordamos y a los errores tipográficos abundantes (Nuova por Novoa, Meña por Mena, Juvaria por Juvara, etc.), es un libro que presenta un panorama mucho más exacto que las fantasiosas descripciones de Sacheverell Sitwell, hasta hace poco dueño exclusivo de estos temas en el mundo sajón.

MARIO J. BUSCHIAZZO.

JOSÉ GABRIEL NAVARRO: *El Arte en la Provincia de Quito,* Instituto Panamericano de Geografía e Historia; México, 1960; 98 pp. -I- 26 ill. interc.

Como sabemos, los estudios acerca del arte hispano-americano no tienen muchos años de vida, unos cuarenta aproximadamente, y fueron iniciados por un grupo de hombres de clara visión. José Gabriel Navarro junto con Noel, Torre Revello, Solá, Cossío del Pomar, Benavídez, Kronfuss, etc., dieron el primer impulso a una nueva disciplina histórica llevados más por el amor de ese nuevo arte que supieron descubrir, que guiados por un ajustado método de investigación.

Españoles y americanos no pueden dejar de agradecer tan meritorio trabajo. Los primeros porque han de ver en ello un acto de justicia para con la extraordinaria labor cultural de España; los otros porque les ha permitido rastrear los orígenes de lo que puede ser el carácter de un arte continental y nacional.

Antes de la conocida obra de Navarro sobre la escultura en el Ecuador, que mereciera el Premio de la Raza, nadie se había ocupado de esa zona artísticamente riquísima. A ella siguieron otros trabajos y nuevos investigadores, especialmente el Rdo. P. Vargas O. P. que sobresale por su destacable cautela y ponderado juicio histórico.

Sin embargo releyendo las distintas aportaciones de quien nos ocupa, parecería que desde 1929 hasta la fecha no hubiera en el Ecuador nada más por estudiar o descubrir ya que, desde entonces, viene repitiendo los mismos conceptos y ejemplos. Tal ocurre con el trabajo que comentamos, en el cual, a pesar de su título, se ocupa únicamente de la arquitectura y de la escultura.

En él vuelven a aparecer una serie de conclusiones generales, originadas en deducciones personales y cuyos fundamentos históricos o documentales, si los tienen, nunca se han podido conocer. Vaya en primer término lo referente a los influjos o relaciones con la escultura oriental. No existe ningún elemento de juicio (y me refiero a los que se utilizan en los estudios históricos como elemento

estructural de dicha disciplina) que pruebe la posibilidad de dichas influencias. Si existieron en el siglo XVI, la escultura ecuatoriana de dicho período no fue estudiada exaustivamente ni por Navarro ni por ningún otro historiador. Los ejemplos conocidos de esa época muestran una total dependencia de las modalidades españolas y con respecto a la de siglos posteriores podemos decir otro tanto. Gestos estereotipados encontraremos en la escultura religiosa de toda América, sobre todo cuando fue elaborada en talleres, que como los quiteños, respondieron al gusto de un público heterogéneo y en su mayor parte procedente de estratos populares.

En cuanto al tipo de policromía llamado chinesco, o sea la aplicación de barnices colorados sobre una superficie plateada o dorada a la hoja, dicha técnica debemos relacionarla con la utilizada en los talleres andaluces y no en China, y si queremos ir más lejos, en Francia, en el momento en que las "chinoiseries" se ponen en boga. Los hermanos Martín, en 1748, inventaron la fórmula del barniz "façon de Chine", hoy conocido por el nombre de sus descubridores, y mediante él pudieron imitar las lacas muy costosas que se hacían traer de aquella región tan lejana de Oriente.

Por otra parte, la opinión del pintor Sartorio carece de toda validez, pues a más de no ser ni investigador ni historiógrafo del arte, se sintió deslumbrado por un arte que consideró exótico a partir de las más simplistas deducciones.

Otro aspecto importante es el que se refiere a las atribuciones. Cuanta obra se destaca por sus particulares valores, es atribuida por razones que se ignoran, o bien al P. Carlos o a los casi míticos Caspicara y Olmos, asignaciones que no resisten la más provisoria comparación. Como ya lo apuntó Marco Dorta, otros escultores de importancia deben haber existido, cuando sabemos que fueron los talleres quiteños los que produjeron imágenes en cantidades muy elevadas.

Es así como no habiendo otros estudios más completos, quien quiera conocer la escultura quiteña, habrá de aceptar lo que Navarro nos cuenta o bien quedar en ayunas.

Una búsqueda metódica y sistemática aclararía, pues, este panorama tan simplista-mente presentado y acerca de cuya verdadera realidad sabemos muy poco.

HÉCTOR H. SCHENONE.

# INDICE

*Xavier Moyssén:*

Un traslado de monjas……6

*Emilio Harth-Terré:*

La obra de Francisco Becerra en las Catedrales de Lima y Cuzco……..20

*Héctor H. Schenone:*

Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI……..65

*Alfredo Boulton:*

Estudio preliminar sobre pintura en Venezuela en los siglos XVII y VIII……..…92

*Mario Chacón Torres:*

Retablos y otras obras en las iglesias de Potosí……..99

*José de Mesa y Teresa Gisbert:*

Otras obras de Juan Bautista Daniel en Bolivia……...….122

*Alberto S. J. de Paula:*

La iglesia Catedral de Lomas de Zamora y la iglesia Matriz de Almirante Brown……126

*María Teresa Bagliano:*

Dos planos de San Fernando……...…142

Relaciones documentales…….…….…….....146

Notas bibliográficas……..……...155

ANALES, n° 14,
*se terminó de imprimir*
*en los talleres gráficos de*
*Domingo E. Taladriz,*
*San Juan 3875, Buenos Aires,*
*el 26 de diciembre*
*de 1961*

## PUBLICACIONES APARECIDAS

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

*Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* n° 1, año 1948; n° 2, año 1949; n° 3, año 1950; n° 4, año 1951; n° 5, año 1952; nº 6, año 1953; n° 7, año 1954; n° 8, año 1955; n° 9, año 1956; n° 10, año 1957; n° 11, año 1958; n° 12, año 1959; n° 13, año 1960.

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.

JORGE O. GAZANEO y MABEL SCARONE: *Lucio Costa.* 1959.

MIGUEL ASENCIO: *Paul Rudolph.* 1960.

FÉLIX E. BUSCHIAZZO: *Félix Candela.* 1961.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO

*Director*

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
AA