UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

17

1964

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

17

1964

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director: MARIO J. BUSCHIAZZO

Secretario: HÉCTOR H. SCHENONE

LOS MONUMENTOS RELIGIOSOS DE LA DESAPARECIDA VILLA DE SAÑA

LA Villa de Saña o Zaña, como indistintamente se ha venido y se sigue escribiendo el topónimo aborigen de la fundación de San Miguel de Miraflores, desapareció totalmente por causa de un aluvión, el 15 de marzo de 1720. Sólo quedaron en pie, y en ruinas, algunos de sus templos y monasterios que habíanse construido con mampostería de ladrillo. Como reliquias de un arte arcaico, se mantienen aún en pie, restos que pueden demostrar no solamente la opulencia de la histórica ciudad que el 25 de abril de 1563 fundárase por encargo del Virrey don Diego López de Zúñiga, Conde de Nieva, en el partido de Lambayeque, sino además las formas arquitectónicas de un gusto arcaico.

Razones naturales bastantes habían, para que allí se fundara la nueva ciudad: fertilísimo valle, bien poblado de gentes aborígenes. *Buen suelo, leña y hierba,* reza el considerando de la provisión para la fundación de Saña. Se aseguraba la vida urbana de la nueva ciudad en un paraje de suyo histórico. Desde remotos tiempos perteneció el territorio a los reyes del Gran Chimú, cuya capital estaba a la sazón en el valle de Moche, a cuya vera los españoles fundaran en 1535 la ciudad de Santiago de Trujillo. Todas estas gentes habían conservado usos, costumbres y lengua (por cierto tan variada y distinta del quechua de los invasores serranos a fines del siglo XV), hasta la llegada de los españoles al valle. Pronto, pues, la nueva colonia española les daría la actividad y lustre occidental. Hubo Cabildo; se encomendaron y redujeron los indios de la comarca circunvecina. Fueron éstos los de los curacazgos de Saña, Reque, Collique Supso, Cinto Lambayeque, Túcume, Illimo, Xayanca, Ferreñafe y Pacora. Fueron estos indios obligados a proporcionar individuos para el trabajo de *mita,* y llevar adelante la fundación urbana, la

construcción de los edificios públicos y la Iglesia Mayor, el mesón y las iniciales del hospital.

Los cinco primeros de los nombrados daban 25 indios diarios, otros solamente 15 y los dos últimos 10, de modo que sumaban en total 200 braceros diarios.

En el acta de la fundación se señaló sitio para la Iglesia y el Cabildo.

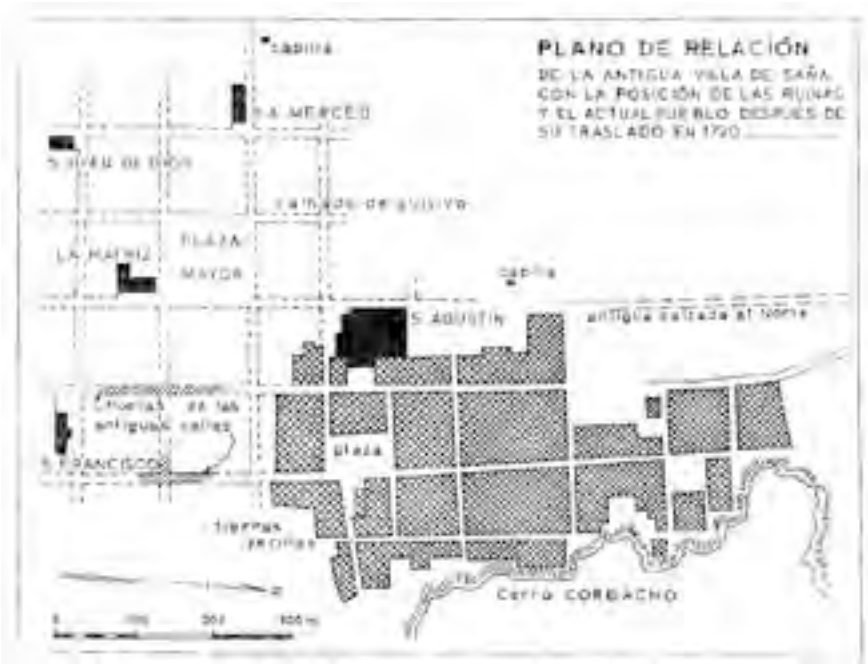
Estarían éstos en solares contiguos, frente al cuadro de la Plaza. Quedaba así trazada la Calle Real que desde el puente que cruzaba el río de Saña por el sur, alcanzaba al norte pasando al lado occidental de la Iglesia. Igualmente se señaló sitio para un mesón, con frente a la calle mayor, a la entrada sur de la Villa. Y se asignaron solares para la carnicería y el hospital. Estos se ubicaron a inmediaciones del río por el lado sur de la Villa. Esta última disposición resultaba como de fundamental necesidad para poder aprovechar las aguas corrientes sin inficcionar las que entraban a la ciudad por sus acequias, echándole a la corriente fluvial los desperdicios del rastro o del hospital.

Fueron 42 los vecinos de la fundación. Y a cada cual se le hizo merced de un solar de 150 pies de frontera y 200 de fondo, dispuestos según una planta original que formó el Capitán Baltazar Rodríguez, para ello especialmente comisionado por el Virrey. A seis solares por cuadra, resultaban éstas un poco más largas que anchas. También se añadió un donativo a cada vecino de cuatro solares para huerta, con la obligación de cultivar en ella las hortalizas y frutos indispensables.

Luego de haberse resuelto esto, poco después por exceder a las órdenes, fue sustituido el Capitán Baltazar Rodríguez por don Miguel Rodríguez de Villafuerte, uno de los regidores del flamante Cabildo (22 de diciembre de 1563). Modificó sin duda la traza y la disposición de los solares, así como el asiento, acercándolo algo más hacia el cerro que hoy se conoce con el nombre de Corbacho.

Este hecho resulta evidente merced a un plano aereofotográfico en el cual aparece la ciudad actual y las ruinas de los templos que describo en el presente ensayo. Son también perceptibles, aparte de las ruinas, algunos trazos de calles que

dan no sólo el ancho de éstas sino la disposición y distancia entre ellas. Demás me parece decir que la planta de cada una de las iglesias está indicando a las claras la ubicación y dirección de varias de estas calles, de modo que la reconstrucción de la planta de la antigua Villa resulta facilísima. Las mismas calles, luego de su destrucción en 1720, fueron en parte prolongadas en la nueva fundación que se trasladó ya definitivamente al pie del Corbacho, que había amparado de la muerte a la mayor parte de sus vecinos refugiados oportunamente en sus faldas. Esto indicaría que quedaron algunos restos de propiedad identificable, que permitió a sus vecinos ocupar sus antiguos solares. La huella de la calzada al norte aparece igualmente en el plano al que aludo, el cual me sirve para establecer el "Plano de Relación" de la antigua Villa de Saña y el actual pueblo después de su traslado.



Con respecto a las iglesias que se erigieron en el ámbito de la Villa sólo fueron, en orden a su fundación, la Iglesia Matriz, la del Hospital de San Juan de Dios, luego en otro solar que el que originalmente se había asignado para tal, pero siempre en las cercanías de la caja del río, y las de San Francisco y San Agustín, sucesivamente, quedando a la postre las Mercedes. El carmelita Vázquez de

Espinosa[1] hace referencia a la orden de Santo Domingo. La verdad es que, en las tres visitas que he realizado, no he oído hablar de ruinas de este edificio ni descubierto huella alguna que recelara su presencia. Vázquez de Espinosa, es propio, no podía referirse a las Mercedes porque esta orden religiosa logró establecerse con posterioridad de pocos años de su paso (si tal hubo) por la Villa. Hago esta indispensable aclaración en mérito a la realidad histórica. Y añado, además, que en el reparto de solares para el avecinamiento en 1563, no figura, cual era costumbre, asignación de solar a ninguna orden religiosa.

Saña estaba señalada con un hado fatídico. Su opulencia y actividad comercial y urbana se vieron turbadas en más de una ocasión. Los sismos dañaron más de una vez sus templos, que se comenzaron a hermosear a fines del siglo XVI, o reconstruir a principios del XVII. Y no escapó del bárbaro saqueo que llevó a cabo, tentado por su riqueza, el pirata holandés Davis en 1686, asolando e incendiando sus residencias, robando sus tesoros sagrados y laicos, dando muerte a sus vecinos y violando a las indefensas mujeres. Todo esto durante siete largos días de horror y de orgía báquica.

Pero el vecindario pudo sobreponerse aunque lánguidamente hasta el día último de su existencia, a aquel 15 de marzo de 1720. Del acontecer infausto dio cuenta días después, el 18, el notario don Antonio de Rivera que era vecino de la ciudad y su escribano público[2]. El agua y el lodo alcanzaron un nivel de más de dos metros. Dejaron su huella en los muros de mampostería que pudieron resistir a los embates de la corriente. Muchos de los pobladores pudieron salvarse de la hecatombe asilándose en el cercano cerro, al pie del cual estaba la ciudad y que hoy se conoce por el Cerro Corbacho. Otros pudieron encaramarse a las naves de las iglesias; San Agustín asiló a no pocos. A ella llegó el lentisco de barro y piedras; pero estaba más protegida de sus embates que por el lado del oriente, por las faldas del cerro aludido. Sin embargo, muchos vecinos perecieron ahogados, arrollados

[1] FRAY ANTONIO VÁZQUEZ DE ESPINOSA, *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales.* Publicación en español de la Smithsonian Institution of Washington, D. C., 1948, parágrafos 1160-66, 7,70.

[2] MONSEÑOR CARLOS GARCIA IRIGOYEN, *Santo Toribio, tomo* II, Lima, 1906. DOMINGO ANGULO, O. P., *Fundación* y *Población de la Villa de Saña.* Revista del Archivo Nacional del Perú, t. X, págs. 280-89, con un plano topográfico que no corresponde a la posición real de los edificios en la actualidad.

por el flujo de las aguas desbordadas, que arrastraron con sus pertenencias y edificios.

El interés que ofrece Saña para la historia de la arquitectura en el Perú, es el de haber guardado, aun sea en ruinas, restos de un gusto arcaico, ya superado en la metrópoli, que, sin embargo, se trasegaba a la arquitectura de nuestras iglesias. Ello, tanto por aquel espíritu conservador que caracterizó al artesano español que alcanzó América, cuanto que, al parecer, la ejecución de estructuras nervadas ofrecía más seguridad para soportar los movimientos sísmicos, de cuya experiencia dolorosa habían sido partícipes desde los primeros tiempos, los muchos que habían llegado a estas tierras. Y pese, no menos, a las disposiciones de Carlos V acerca de la mayor altura de las casas, aconsejada por Fr. Pedro Alcántara (1552), en los edificios religiosos no podía dejar de encarecer el anhelo de elevación[3]. Por otra parte, el gótico prosiguió por sus normas constructivas, lo que igualmente acaecía en España, mientras que el adorno renacentista fue aplicándose simultáneamente a los hastiales y portadas.

En Lima, a mediados del siglo XVI, los dominicos hacían construir la capilla mayor y presbiterio y el crucero de su nuevo templo, con bóvedas de nervadura y arcos cruceros de medio punto[4]. El modo se había hecho costumbre y a fines del siglo XVX, el P. Lizárraga hacía referencia a esta manera de obrar las bóvedas de los templos *curiosamente labradas*[5].

Pero si en los cruceros, capilla mayor o presbiterio las cubiertas se hacían en bóveda de crucería, de mampostería de ladrillo para la plementería, y de piedra para las nervaduras, la nave mayor se cubría, por lo común, de carpintería de pares y nudillos, o de artesón y laso. Las descripciones del P. Bernabé Cobo para las iglesias

---

[3] CARLOS J. BACHMANN, *Fenómenos Sísmicos notables habidos en Lima en los cuatrocientos años que tiene de fundada.* Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, t. III, trim. I y II, pág. 83, Lima, 1935. El temblor fuerte (no mencionado por el autor) tuvo lugar el 15 de noviembre de 1555. El Cabildo dispuso la demolición de algunos edificios dañados. Nada más. Con el más recio del 9 de julio de 1586, la medida más importante fue la de advocar Lima a Nuestra Señora de los Angeles, como abogada (Cabildo del 14 de agosto de 1586) y hacerle capilla y altar *en la Iglesia nueva que se va a hacer* (se trata de la nueva Catedral, obra de Francisco Becerra).

[4] Concierto que hizo con el Monasterio de Frailes de Santo Domingo, Gerónimo Delgado, cantero, para labrar el crucero de la Iglesia del dicho monasterio, año 1547, ante Juan Franco. Dado a la estampa por el P. DOMINGO ANGULO, Revista del Archivo Nacional, t. XII, ent. II, Lima, 1939.

[5] FR. REGINALDO DE LIZÁRRAGA, *Descripción y Población de las Indias.* Publicada en la Revista del Instituto Histórico del Perú. Imp. Americana, cap. XV, Lima, 1908.

de Lima, son del mayor significado en este sentido[6]. Adelanto estas observaciones porque en los casos que examino para Saña, existió el mismo gusto de cubrir las iglesias de San Francisco, San Juan de Dios y tardíamente las Mercedes; es decir, que su presbiterio fue de albañilería de ladrillo, pero la nave se cubrió con techos de tijera. De esto, daré más adelante alguna razón. Pero es tan evidente la prosecución de este sistema de crucería en las cubiertas de bóveda, que más se transforma- en adorno que no propiamente en técnica estructural, como lo veremos florecer en el siglo XVII.

La Iglesia de la Compañía de Jesús, en el Cuzco, pese a que sus sacerdotes son contrarreformistas, es decir, adalides de lo romano y de un barroquismo trascendente, no vacilan en emplear este tipo de bóvedas vaídas, muy adornadas de terceletes con rosáceas y ligamentos mixtilíneos del más rancio resabio goticista. En esto, parecen haber proseguido con lo que en la Catedral de la misma ciudad del Cuzco, se estaba haciendo poco antes. Los conciertos para el suministro de materiales nos revelan la compra de ladrillos moldeados, señalando los de pendentería [sic en el documento por plementería], de crucería, terceletes y combadillos[7].

Estos injertos tanto en cuanto a la cultura técnica y artística se refieren, como a la resistencia tradicional, merecen por consiguiente el estudio y el análisis comentado. Ante estos venerables ejemplares, el arquitecto no podrá limitarse a la mera descripción de la composición o de sus elementos; deberá alcanzar la interpretación, la razón de esta persistencia.

De la catástrofe de 1720 se salvaron restos de importancia, principalmente en la Iglesia y monasterio de San Agustín. De la Iglesia de las Mercedes, la fachada principal y un fragmento del muro lateral del lado del Evangelio, que conserva su portada lateral de claustro; de San Juan de Dios, queda la portada y un pilar del

---

[6] BERNABÉ COBO, S. J., *Historia de la Fundación de Lima.* Biblioteca de Autores Españoles, t. XCII, Madrid, 1956.

[7] Concierto ante Juan de Bastidas, Prot. 143/594, f. vta. del 31 de agosto de 1649. Dado a la estampa como ficha de referencia, por JORGE CORNEJO BOURONCLE, en *Derroteros del Arte Cuzqueño,* con prólogo de Emilio Harth-terré. Cuzco, 1956.

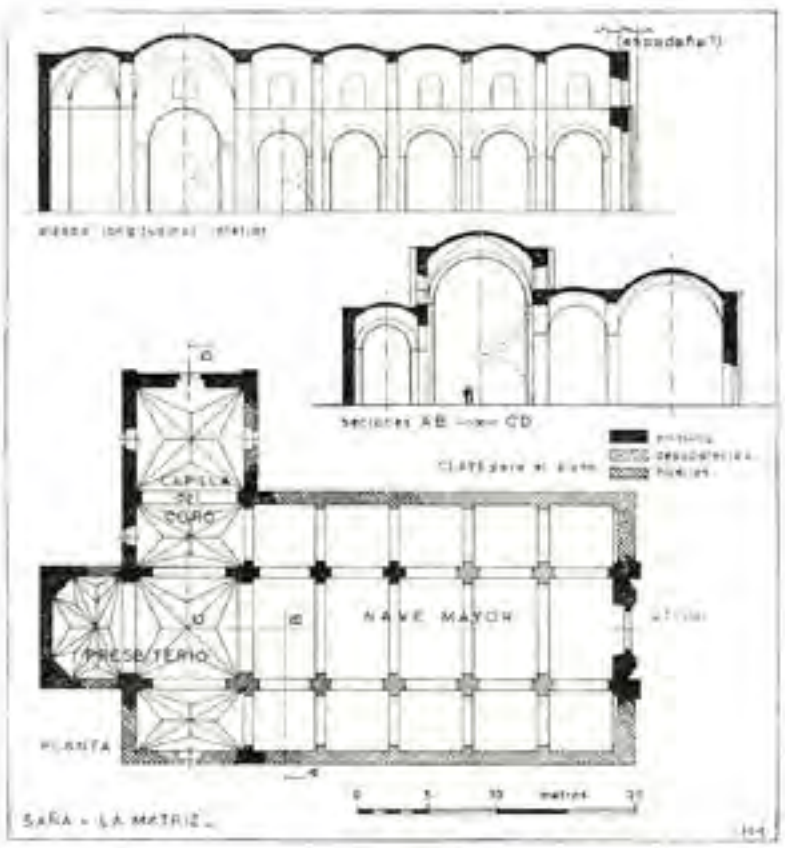
testero; de San Francisco, la portada de la fachada, el arco presbiterial y algunos fragmentos del muro del Evangelio con la existencia de una puerta lateral al atrio, y de una capilla adosada; de la Matriz, los restos son suficientemente elocuentes: quedan la fachada en parte, los muros de dos crujías transversales con sus capillas, el muro testero y dos capillas de un coro transversal. De Santa Lucía y San Joaquín, prácticamente nada. De Santo Domingo, lo ya dicho, salvo que más adelante se nos pruebe lo contrario. De todos estos restos voy a ocuparme en seguida.

Es propio suponer (y así lo revela el documento antes citado) que desde que se fundó la ciudad, se asignó sitio para la Iglesia Mayor, y que se puso en obra. No podría asegurarse cuál fue la calidad de ésta; pero es evidente que la que nos ha dejado sus rastros arquitectónicos, es una que se construyera algunos años después, cuando la riqueza urbana permitía el monumento que debe de haber sido este templo. Su arquitectura evidencia sí, que la fundación fue obra de fines del siglo hasta la primera decena del siguiente.

Lo que aún queda en pie puede enumerarse así: la portada mayor hasta la cornisa del entablamento; el muro lateral de la Epístola con dos arcos de las capillas inmediatas al crucero y los salmeres de la bóveda; las capillas del coro (que supongo tal) con muy poco daño; el presbiterio con el testero ochavado interiormente y plano por lo exterior.

Estos restos nos muestran que fue una Iglesia de tipo basilical: una nave central más alta y dos de capillas laterales más bajas para permitir las ventanas. En el crucero desembocaba, del lado de la Epístola, una capilla de dos cuerpos: uno que corresponde a la prolongación de la nave de capillas y por lo mismo es de su ancho y alargado, y otro, cuadrado, a continuación; ambos son de bóveda vaída con sólo nervaduras de crucero, apoyadas en sus correspondientes repisas. Todo el templo, construidos sus muros de mampostería de ladrillón, se cubría de bóveda del mismo material, descansando sobre cuatro arcos transversos (torales) de sección cuadrada, que arrancan de los fuertes pilares que dividen la nave en cinco tramos. Estas bóvedas de la nave y capillas, por los restos que aún son perceptibles, eran

vaídas y sencillas; en cambio, las del crucero y presbiterio, así como las del coro, tenían sus arcos de crucero, perfilados con sencilla moldura, y dos aristas intermedias, juntándose todas ellas en las repisas esquineras. La nave central era sobreelevada sobre el peso de los arcos y bóvedas de las capillas, para poder ubicar ventanas de medio punto para la iluminación, tal como se aprecia en fotografías y dibujo.



Aún se conservan los fragmentos de pinturas murales; están en las enjutas de los arcos del crucero: los cuatro Evangelistas, de dos en dos, sobre los dos vanos laterales; y los signos de la Pasión encima de uno de los arcos de las capillas. Además se descubre que los muros se adornaban debajo del entablamento, con pinturas geométricas, orlas, cenefas y marcos, dentro de los cuales aparecen místicas figuras de querubines y arcángeles. Todos ellos trazados y coloreados sobre un estuco de cal.

Hay en esto una tendencia a la policromía románica, aunque los motivos son ya de sello renacentista, lo cual parece indicar que es cuando se popularizó la

costumbre, en las iglesias de provincia, de la decoración pictórica mural. La cornisa es de tímido vuelo en sus diversos cuerpos, tal como se acusa en el primer renacimiento por aquí. La cornisa arranca de ambos extremos del entablamento, con un frontón quebrado para dar sitio a un óculo (o ventana), como se ve en otras portadas del mismo lugar. Lleva unos minúsculos modillones. En todo el conjunto se descubre la impericia del maestro, en cuanto a reglas de la composición clásica. Sin ser defectuosa, es obra de suyo ingenua.

La portada está flanqueada por dos gruesos y macizos muros, que hacen el pie de las capillas laterales. Nada indica que hubo torres, pero sí espadañas a ambos lados. Si fueron a modo de torres, no pudieron haber sido mayores que los campanarios de la Iglesia de la Merced. Me inclino por la existencia de las espadañas. Esto nada significa con respecto a su importancia eclesiástica. La Catedral de Lima no las tuvo en su proyecto primigenio; éstas se dispusieron más adelante, ya en el siglo XVII, cuando se modificó su traza y alzado[8].

Nada hasta ahora me ha revelado la fecha de ejecución de este templo, pero tanto la arquitectura del portal cuanto la ausencia de torres (que fue costumbre sólo en el siglo XVII) me permiten refirmarme en el crédito de que esta obra es proyecto del último tercio del siglo XVI. El mismo coro edificado transversalmente revela, por su misma arquitectura, una obra posterior, con todos los caracteres técnicos al parecer en boga, en esa Villa, por los años que se engalana de edificios religiosos y como un añadido para cumplir con necesidades funcionales del culto religioso en la Iglesia Mayor. Pero sería necesario descubrir algún documento para situarnos sobre pista más segura.

San Francisco fue iglesia de una sola nave. Su obra conforme a estudios históricos del P. Antonio Tibesar, O.F.M., data de la última veintena del siglo de la fundación de la Villa, es decir, de 1585 a 1590. El convento figuraba ya en el

[8] EMILIO HARTH-TERRÉ-*La Obra de Francisco Becerra en las Catedrales de Lima y Cuzco.* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 14. Buenos Aires, 1962.

Catálogo de Fundaciones por 1589[9]. Aunque hay un precioso documento acerca de las obras del claustro por Blas de Orellana, hacia 1617, de que trataremos en seguida, es de la mayor evidencia, por las características de la obra, que fue anterior la construcción de la Iglesia. Es decir, que estaba ejecutada y (por el tenor mismo del concierto lo vemos) se hacía necesaria la apertura de un vano en el muro del Evangelio de la Iglesia para comunicarla con los proyectados claustros y permitir, así, el ingreso de las procesiones conventuales.

En 1619 el síndico de San Francisco, Fr. Diego de Villasana, se presentó ante el Corregidor de Saña, don Cristóbal de Arostegui, para obtener la libertad de un tal Blas de Orellana que había sido (por robo) condenado a trabajar gratuitamente en las obras de San Agustín y del mismo San Francisco. Para este último monasterio, Orellana había suscrito un concierto para construir los claustros a la vera de la Iglesia, con cuatro capillas de arista en sus ángulos para albergar los cuatro altares esquineros; y además, con otras condiciones, entre las que se incluía abrir un arco junto al coro *para que entren las procesiones, y* una torre cuadrada de cuarenta varas de alto, con dos escaleras: una, que había de caer dentro de la torre y otra, junto a la sacristía.

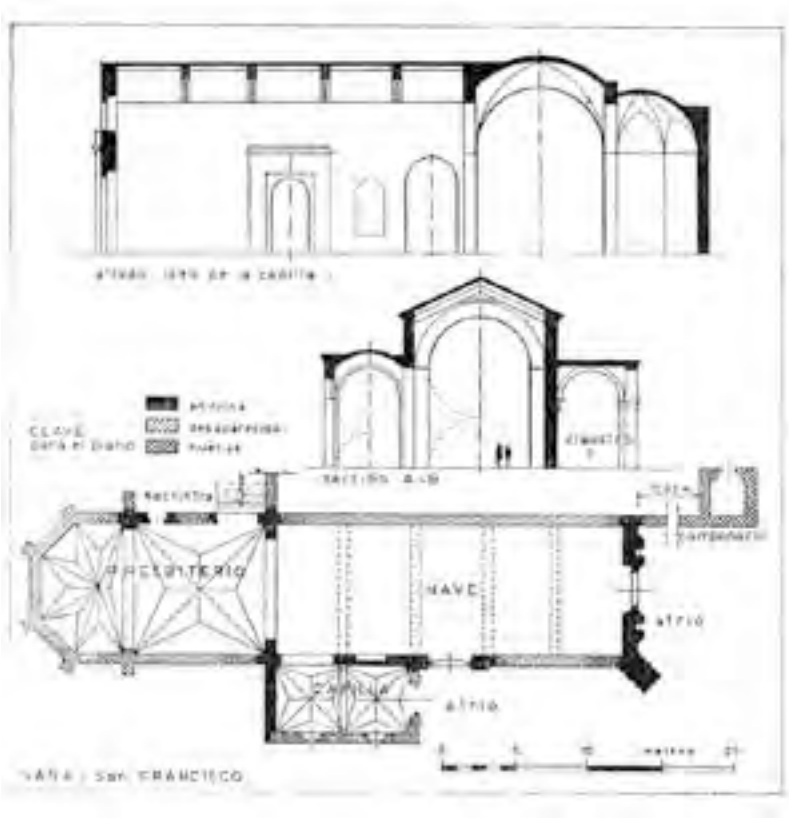
La torre resultaba algo insólito en el ambiente urbano. Era una novedad. Es poco probable por los efectos examinados, que Orellana llegara a cumplir con el trato. Surgió largo incidente entre franciscanos y agustinos en cuyo convento acababa de entrar de lego, aunque el citado Orellana no fuera admitido en seguida por descubrirse que era casado, y sólo habría sido un ardid para librarse de la prisión. La justicia dispuso que prosiguiese gratuitamente sus tareas, tanto en San Francisco cuanto en San Agustín.

Si bien aparece en las ruinas del templo el arco que comunica el coro con el claustro, nada hay que señale la existencia de una torre de más de treinta metros de altura…Sólo están allí las huellas de un campanario, a 12 metros de distancia frente al atrio y en lo que parece fue esquina de la cerca monacal, en la calle transversal.

---

[9] ANTONIO TIBESAR, O. F. M., *Franciscan Beginnings in Colonial Perú.* Academy of American Franciscan History, vol. I. Washington, D. C., 1953.

Estas huellas revelan un campanario de cuatro metros en cuadro, con una entrada por el interior, estrecha, que en nada señala la escalera que se presume del tenor del concierto[10].



La obra de la Iglesia es evidentemente muy anterior a 1617, fecha del contrato con Orellana. Podría esto afirmarse en relación con los materiales empleados; podría igualmente ser la mera consecuencia de la tradicional sencillez franciscana, anterior, sin duda, por las mismas razones, a la agustina, en donde se presume trabajara igualmente Blas Orellana. Son unas y otras, de calidad tan opuesta en su estructura y materiales, que la evidencia permite negar la misma mano directiva artesanal.

En la Iglesia de San Francisco, aunque de una sola nave como la de San Agustín, no fueron sus muros todos de ladrillo sino en parte de adobería. Sobre un alto y espeso solado de ladrillones fraguados con cal, levantáronse los muros para la

[10] RUBÉN VARGAS UGARTE, S. J., *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales,* págs. 226-27. La acostumbrada omisión de la fuente, por el P. Vargas, no permite un contraste que nos sería muy útil. *Cualquier conclusión tiene que basarse en pruebas asequibles al examen por parte de cualquiera.* (Sobre la Verdad Histórica y cita de documentos, PHILIP BAGBY, *La Cultura y la Historia,* pág. 86).

nave, con adobes. Fueron lo suficientemente espesos para cargar un techo de armadura de pares y nudillos, pero, indudablemente, impropios para soportar alguna cubierta de bóveda. Sólo el presbiterio los presenta manufacturados de ladrillo; y en los pocos restos que quedan de su arquitectura se puede apreciar que tuvo bóveda de crucería; una parte posterior, el testero en ochavo con cuatro gallones; otra anterior, en cuadro, con sus cruceros nervados reposando en sendas repisas. El altar de las armaduras no era menos imponente y alcanzaba un puntal de no menos de doce metros en el arneruelo. Entre la nave y el presbiterio se interponía un arco toral de medio punto.

Sin duda que para reforzar sus muros laterales mandaron construir a principios del siglo XVII, por un lado, tanto la capillita lateral con entrada directa desde el atrio y un paso al cuerpo de la Iglesia, por medio de un arco, de medio punto, como se aprecia en los dibujos; y por el otro, los claustros, uno de cuyos lados colindaba con el otro muro de la nave.

Este modo de fabricar la orden de Asís sus iglesias, era común entonces. La iglesia de San Francisco, de Lima, antes de su reconstrucción a mediados del siglo XVII, tal como está ahora, era de una amplia nave, toda ella cubierta con armaduras de madera[11]. Sólo el crucero y la capilla mayor eran de bóveda. No menos semejante es también (conservada hasta hoy) la de la misma orden en la ciudad de Huánuco. Esta última es igualmente una iglesia de fines del siglo XVI contemporánea a la de Saña.

A la larga, los frailes se vieron obligados a reforzar la esquina izquierda de la fachada mediante un espeso contrafuerte de adobe, que llega hasta el nivel del entablamento de la portada. De este modo resistía sus muros, en diagonal, el esfuerzo de pandeo. Este botarel existe aún.

Ahora bien, basta observar las dos portadas, la de San Agustín y la de San Francisco para distinguir la distancia temporal en la factura de una y otra. De la de San Agustín trataremos luego. En cuanto a la de San Francisco, el frontón arcuado

[11] Concierto, Juan de Grajales y Francisco de Xuara con el Monasterio de San Francisco, Lima, 1560, ante Diego Ruíz, fs. 87.

sobre el entablamento (tan caro al purismo impreso aún en el isabelino) y los dos pequeños nichos, un poco ajustados, entre cada par de pilastras de los dos lados, con su repisilla curva, son evidentes de un arcaismo estilístico; pese a la perduración del goticismo en las bóvedas, han desaparecido ya en el gusto en la primera treintena del siglo XVII. No; San Francisco, una vez más, resulta un interesante ejemplo de iglesia de una sola nave cubierta de tijerales y adornos a lo mudejar, con presbiterio en bóveda cruzada como fue moda hasta fines del siglo XVI y siguiéndose la tónica de la mayor de Asís, en nuestra ciudad de Lima. La intervención de Orellana, si bien denunciada por un concierto del año 1617, se refiere únicamente a los claustros y da a entender la ya existencia de la Iglesia. Y si el mismo maestro fue a trabajar a San Agustín, aún quedaría por ver qué hizo allí gratuitamente. Esto sin restarle posibles méritos a quien habíase acusado y condenado por robo.

Los mercedarios llegaron a Saña en 1637[12]. Fue en esta ocasión y tiempo que construyeron su Iglesia. Ha quedado en pie el hastial. (Y aquí empleamos este último vocablo con la mayor propiedad, como lo veremos más adelante). Flanquean el imafronte dos torrecillas a modo de campanarios. La portada apunta ya al renacimiento clásico; es sobria de líneas y abultamiento, pero las pilastras dóricas tienen más relieve; aun cuando la cornisa es de poco resalte y el frontón, quebrado para ubicar un nicho rectangular, no cumple muy exactamente con las reglas canónicas. La composición del segundo cuerpo es más conveniente y (no exenta de gracia y equilibrio) revela un eclecticismo indocto que no tiene su ejemplo agustino, en el cual el frontón arcuado reposa muy bien sobre su correspondiente entablamento.

El fragmento del muro lateral conserva una portada de igual dibujo que la principal. En el espeso muro de ladrillón en el cual encastra, la portada remata horizontalmente, completando la revelación que nos hace el hastial (fachada

[12] Entre las doctrinas que los mercedarios tenían en la Provincia de Lima, no aparece ninguna referente a Saña, en los años en que el arzobispo Toribio de Mogrovejo realizara su segunda visita. VICTOR P. BARRIGA, *Historia de los mercedarios en el Perú,* t. III, pág. 318.

terminada por las dos vertientes del tejado) de que este templo fue de cubierta de tijera. Esta afirmación podemos hacerla con todo énfasis. El hastial es en triángulo pronunciado. Y las huellas de los alfarjes para los faldones están a la vista. Era tejada, igualmente a San Francisco y a San Juan de Dios, y a dos aguas.

La última iglesia citada, es cierto, es de menores proporciones que San Francisco o la de las Mercedes, pero siguiendo el mismo modo. La pendiente en ésta y en San Juan de Dios, es fuerte; la cumbrera para sostener la parhilera nos lo dice claramente. Esto sugiere que los constructores hubiesen querido prevenirse de aguaceros muy fuertes, aunque de suyo excepcionales en la región, que los experimentaron ocasionalmente. Las crónicas de entonces hacen referencia a uno que causó grandes daños en este valle y en el de Trujillo, en 1575[13]. Y si nos atenemos a la razón dada por el escribano sañense, don Antonio de Rivera, ya mentado líneas antes, fueron los extraordinarios que se produjeron los días 5 y 6, vísperas del aluvión de 1720 que, arruinando su casa, promoviéronle a abandonarla, salvándose de perecer días después cuando las crecidas aguas del río arrasaron la Villa.

Otro detalle que debe ser investigado más adelante, esperando el hallazgo de documentación pertinente, es particularmente curioso y nadie ha reparado en ello; sin embargo, es muy significativa la paralización de los revoques de las fachadas de la iglesia. Nos referimos a la existencia de los mechinales en todo el imafronte, así como en el fragmento de muro lateral. Como se sabe, estos agujeros se dejan durante la obra de las paredes, para formar después los andamios. Hace suponer que la fachada no llegó a concluirse cuando el aluvión destruía el templo, dejando el solo testimonio de su frente hastial. ¿O es que la Iglesia no llegó a servir para el culto?

[13] MARCO A. CABERO, *El Corregimiento de Saña y el Problema Histórico de la Fundación de Trujillo*. Revista Histórica, t. I, trim. IV, págs. 496 y sgtes.

Fig. 1. Sección del crucero. La Matez. Soño, Perú.

Fig. 2. Interior. San Agustín. Soño, Perú.

Fig. 3. Fachada. San Francisco. Saña, Perú.

Fig. 4. Atrio y posterior. San Agustín. Saña, Perú.

Fig. 5. Puerta lateral. San Agustín. Sulla. Perú.

Fig. 6. Bóveda del crucero. San Agustín. Sulla. Perú.

Fig. 7. Arco total. San Agustín. Saña. Perú.

Fig. 8. Nervadura y repisa del Capitelo San Agustín. Saña. Perú.

Fig. 9. Vista de la Iglesia desde el claustro. San Agustín. Saña. Perú.

Fig. 10. Bóveda de la escalera del coro. San Agustín. Saña. Perú.

Fig. 11. Detalle del claustro. San Agustín. Saña, Perú.

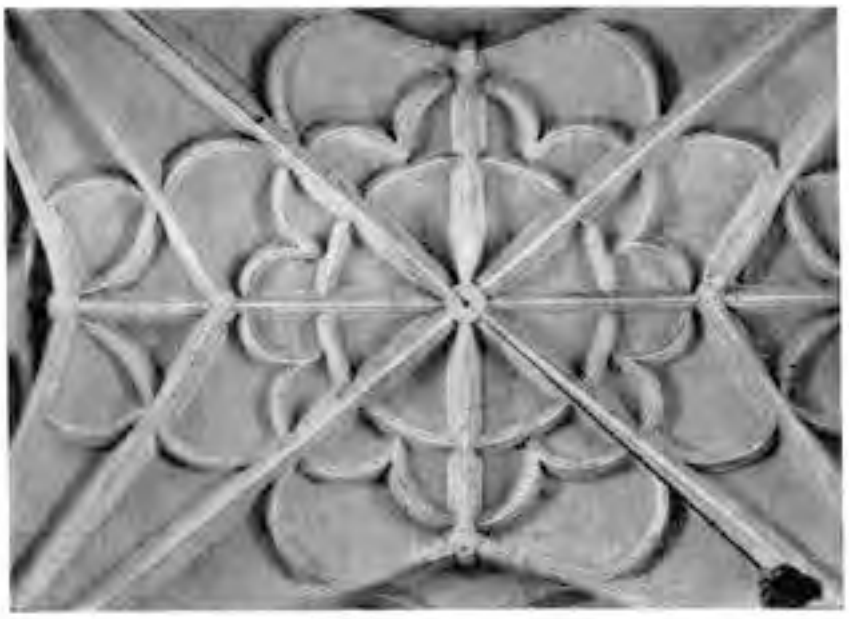


Fig. 12. Bóveda de la Iglesia. San Agustín. Guadalupe, Perú.

Fig. 13. Fachada. Las Mercedes. Salta. Perú.

Fig. 14. Claustro. San Agustín. Guadalupe. Perú.

Fig. 15. Bóveda de la sacristía. San Agustín. Guadalupe, Perú.

Fig. 16. Bóveda de la sala capitular. San Agustín. Guadalupe, Perú.

De la capilla anexa al hospital de los juandediosanos, poco hay que añadir a la forma como fue cubierta, al igual que las de San Francisco y las Mercedes. Aún queda la cumbrera de lados muy en pendiente, señalándonos la presencia de un tejado a dos aguas. Esta cumbrera es de adobería. La misma portada es muy sobria, de trazado clásico de orden dórico, con un frontón quebrado. Queda en pie un pilar, de dos que soportaban el arco toral. Parte del arranque de éste, que fue de medio punto, recio, de sección cuadrada. Nada revela en las esquinas la existencia de nervaduras en el presbiterio, como las que vemos en la Iglesia de San Francisco. Todo ello, quizá, no sea sino la revelación de haber sido una capilla de modestas proporciones y calidad material.

Ni siquiera es posible reconstruir su planta.

San Agustín es, sin lugar a dudas, la joya arqueológica de la arquitectura goticista que fraguó en Saña esos monumentales templos y monasteríos. Este término de "goticista" lo empleamos, indudablemente, con cierta reserva. Más tiende al adorno y no a la fortaleza de las cubiertas, que al mismo fondo que inspiró a la arquitectura gótica. Las bóvedas, vaídas, se tienden sobre arcos cruzados en carpanel para rematar en los arcos torales y formeros de medio punto. Estos conforman su trazo a la proporción clásica de 1 x 1 $^{1}/2$, para el ancho y la altura. Es propio observar que tanto los arcos de este templo, cuanto los de los ya reseñados, la Matriz y San Francisco, cumplen con esta regla romana adoptada por el artista renacentista. Es de suyo reveladora de la transición artística que se estaba operando en ese fin de siglo.

San Agustín es la ruina mejor conservada, si tal puede decirse. Los agustinos fueron en esa época grandes constructores de iglesias. Ejemplo dignísimo tenemos en la infortunadamente destruida de Huánuco. Y por suerte otro bien conservado, que hace par con la de Saña, en la Villa de Guadalupe.

La supresión de la clausura en muchos de sus cenobios, a principios de la República (1821) ha sido causa de la desaparición de esos recios templos. De la

Iglesia y Convento del Cuzco, obra del siglo XVI, no queda nada. Y así podríamos decir de algunos otros, para gran vergüenza de nuestras autoridades, porque si bien se hubiese ordenado cancelar la actividad de esos frailes, pero ¿para qué destruir la obra que ellos habían hecho a favor de nuestras ciudades y de nuestra religión? Esta censura alcanza también a no pocos prelados de hoy. El obispo de Huánuco, Monseñor Berroa, dispuso la demolición del hermoso y aún bien entero templo de la orden de ermitaños ¡para hacer en su lugar un parque!

Para Enrique Marco Dorta[14] tanto Saña como Guadalupe, templos y conventos gemelos, son auténticamente góticos. Según Calancha, la obra sería de fines del siglo XVI. Pero si bien el convento se fundó en 1584 y admitido en la orden en el capítulo provincial de 1587, hay que dar un plazo suficiente para que la construcción se emprendiese y se le diese remate. Es evidente que, por el pleito de Orellana, hacia 1619 estaba aún en obra alguna parte del monasterio. Sin embargo, bien puede afirmarse que la gestación de este edificio se realiza en el esguince de ambos siglos.

Las rivalidades acerca del aprovechamiento del maestro Orellana, como nos lo da a entender dubitativamente el P. Vargas Ugarte, nada significan en esta cronología, y menos en cuanto al estilo adoptado para el templo y convento. San Agustín, de Saña y de Guadalupe, son de la misma época, cierto, aunque evidencian entre uno y otro, diferencias tales, que hacen sospechar que no son de la misma mente creadora. Ejemplo, la tirantería de hierro (al modo de la técnica del primer renacimiento lombardo) para contrarrestar el empuje de los arcos, es una evidencia de la falta de previsión en Guadalupe, lo que no acaece en Saña en que aún pudieron sus muros resistir presiones como las de la masa del aluvión, que los cogió de flanco.

En Saña el adorno de los nervios es más simple que en Guadalupe, en donde, en algunas bóvedas, se repiten los modelos típicos empleados por Gil de Ontañón. Los círculos, rosáceas, conopios y repisas de Saña revelan cierto primigenio y

[14] ENRIQUE MARCO DORTA (con DIEGO ÁNGULO IÑÍGUEZ), *Historia del Arte Hispano Americano,* t. I, *cap.* XV, págs. 626 y sgtes.

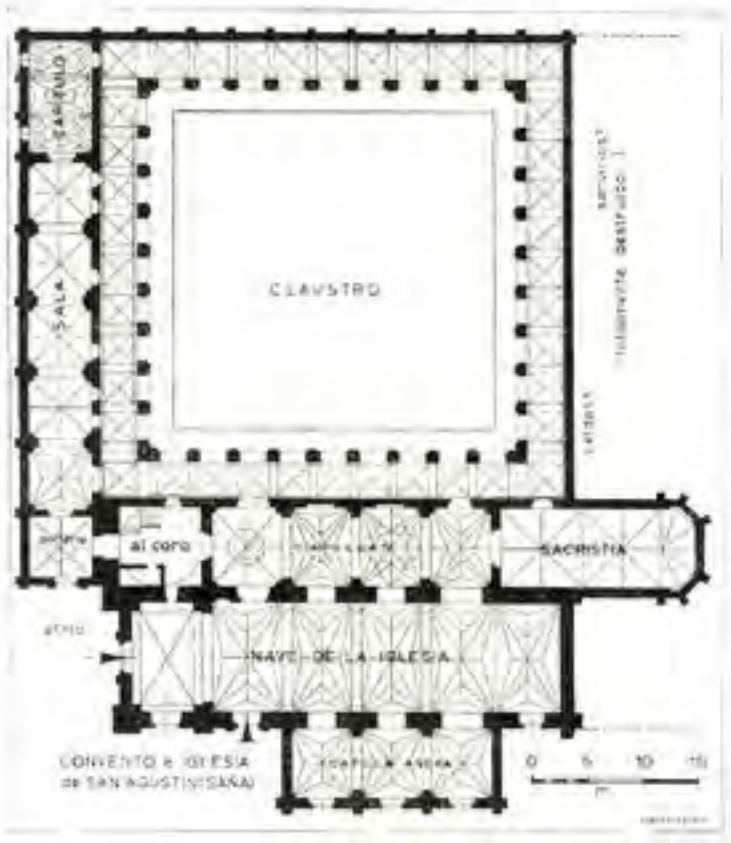
frescor sobre los de Guadalupe. Puede, pues, dudarse un poco de las declaraciones de Fr. Hernando de la Barrera, acerca de la reconstrucción de Guadalupe, en 1619, después del temblor fuerte de ese año. Y es plausible que los tirantes de hierro fuese una de las resultantes.

Pero no importa aquí discutir estos detalles. Es sí, evidente, por las relaciones de Calancha, que el convento de Saña es de los tiempos que acabo de señalar. Y con esto ya es bastante para destacar la persistencia de los gustos de antaño en los maestros de hogaño, gusto que persiste, no en un individuo o en alguna orden religiosa, sino que se hace colectivo. Los agustinos pudieron mantener la tradición, pero junto a ellos vemos también a los dominicos o a los franciscanos actuando igual, dirigiendo a sus maestros en las faenas o dándoles instrucciones para cumplir con el programa propuesto en su edificación.

El convento agustino de Saña, con su templo y capillas anexas, como dejo dicho; fue uno de los excelentes del lugar, y sus restos arqueológicos los mejor conservados. Nos hablan en claro lenguaje de la grandeza del propósito, al mismo tiempo que la importancia que la Villa de Saña había ganado ya a fines del siglo de su fundación.

La Iglesia, de una sola nave sin crucero, de seis tramos de bóvedas cruzadas, uno de ellos destinado al presbiterio de testero cuadrado. Coro alto a la entrada, ocupando un tramo anterior: Sus bóvedas reposan sobre torales de medio punto, que se apoyan en repisas igualmente de sección cuadrada. Dos nervios diagonales en aspa y sus terceletes de ladrillo moldurado, reposan en cuartos de repisa en cada uno de los cuatro ángulos del cuadro. Todo es fuerte y sencillo. En las claves no hay pinjantes como en Guadalupe.

Al lado de la Epístola una capilla de menor latitud. No es como pudiera suponerse, el cuerpo lateral de capillas, como en iglesias de tres naves, sino una individual, que se comunica con la nave de la iglesia por tres arcos de medio punto. Es evidente que no hubieron altares laterales, pues los paños están perforados por ventanas de medio punto que dan luz a la capilla.



Del lado del Evangelio hay una nave con cierto orden de capillas. Dos con lugares para altar, en los dos tramos intermedios, los otros dos tienen la entrada desde el claustro. Al fondo de este cuerpo, la sacristía. Caracterizaba la sacristía, hoy prácticamente derruida (pero que alcance a ver mejor en 1941) el ábside en ochavo con contrafuertes esquineros por fuera.

Este es un detalle que es preciso destacar.

Frente al pequeño atrio, también esta la entrada al convento. De la portería se alcanzan las capillas del Evangelio a través de una sala en donde desarrolla la escalera al coro, de tres tramos sobre sus limones de ladrillo en arco rebajado. También de la portería se accede a lo que pudo ser locutorio o sala de audiencia, en cuyo extremo quedaba la sala capitular. La cubertura de esta sala es en sus cinco tramos rectangulares, con bóveda vaída que reposa sobre recios nervios cruzados que, a su vez, reposan sobre medias columnas encastradas en las esquinas. Luz y entradas por uno de los lados del claustro.

Éste es hermoso y amplio, con nueve arcos en cada danza, embovedados de arista como en el de Guadalupe; arquillos carpaneles se soportan por el lado interior sobre repisas molduradas; los pilares, del lado del patio, se adornan de medias columnas pareadas que soportan las arquivoltas de los formeros. Estos arcos se componen en la misma proporción 1 — 1 $^{1}/_{2}$.

Aun en ruinas, el templo y su claustro revelan su pasada grandeza. Bien escribía Calancha (1639) que era *una excelentísima iglesia de bóvedas con capillas hermosas y otras oficinas con adornos costosos y lucidos*[15].

Enrique Marco Dorta nos da una descripción técnica del adorno de las nervaduras tanto de la nave de la iglesia, de las capillas de la sacristía y de la lateral, que él sospecha ser *capilla abierta* como acaece en la agustina de Metztitlán, en México[16]. Pero hay que descartar esta posibilidad por muchas razones: una es la existencia de tímpanos de albañilería, en los que abren las ventanas de medio punto, contemporáneas a la ejecución de la obra; otra (y es quizá la más importante para negar esta posibilidad), es que el lado que podía ser abierto daba a una, calle y no a un lugar amplio y despejado, como para que se juntaran los fieles a oír la misa al aire libre.

Por su parte, Harold E. Wethey, también visitó las ruinas[17]. En su obra se refiere, además de San Agustín, que sólo a ésta menciona Dorta, a la Matriz, a las Mercedes y a San Francisco. Estos dos historiadores del arte han hecho conocer al mundo estudioso del nuestro, los restos de una arquitectura que revelan la tardía aparición del tecnicismo gótico en bóvedas románicas, y en cuyas estructuras se injerta un incipiente renacentismo. Es indudable que las ruinas merecían algo más, que sólo podía hacer quien tuviese más tiempo y medios de investigación. Mis recorridos por Saña me han permitido establecer varios planos que, con algunas

---

[15] FR. ANTONIO DE LA CALANCHA, *Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú,* Barcelona, t. I (año 1639), t. II (1653).

[16] Monumentos Coloniales de México declarados Monumentos, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D. F., 1939. El templo tiene su hastial de orden plateresco; fue edificado desde 1543.

[17] HAROLD E. WETHEY, *Saña, a Dead City of Perú.* Rev. Michigan Alumnus, vol. III, n° 10 (diciembre 1964) y en su obra fundamental: *Colonial Architecture and Sculpture in Perú,* Harvard University Press, Cambridge, 1949.

fotografías, perfeccionan la visión de lo que fue, hasta 1720, la Villa de Saña.

Muy pocos son los restos de este arcaico gusto trasegado a las iglesias del Perú y por cierto muy mal conservados; pero estas ruinas deben declararse monumentos históricos. Más, por si el tiempo y la incuria siguen depredándolos, queden estos documentos gráficos en la memoria.

Últimamente se ha vuelto al tema de la necesidad de cuidar estos venerables restos. Pero no deben quedar en románticas declaraciones. Obras son amores. Desde que visité las ruinas (de esto hace unos veinte años) y vuelto a ellas un par de veces en ese lapso, no he cesado de recomendarlo. Ahora, aquí, queda mi trabajo: el levantamiento de planos o la reconstrucción ideal de esos fragmentos (y hasta buena parte de edificios) de lo que fue, dónde y cómo, una población arrasada por un aluvión y de la que parecía no quedasen huellas ni de ella misma.

Pero, como se vuelve a tratar este tema, repito, ya sin desempeñar cargo alguno en los organismos responsables, doy a la estampa este trabajo. Es posible que queden menores restos de lo que últimamente vi; pero habrá aún algo como para que insistamos una vez más y sea realidad la protección de esas peregrinas muestras del arte gótico en nuestras tierras.

EMILIO HARTH-TERRÉ

Lima, junio 1964.

EL SOPORTE ANTROPOMORFO DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN COLOMBIA

DE los elementos formales de la arquitectura, ninguno es tan expresivo como el apoyo o soporte, columna o pilar; él nos revela claramente la diferencia de estilo y hasta el artífice que lo diseñó. Por lo que respecta a la arquitectura moderna, el punto de arranque para una compresión de la gran variedad de soportes que vemos en los tratados *y* en las creaciones arquitectónicas es Serlio, quien al ver lo esencial de Vitruvio en la idea del *decor* se convirtió *ipso facto* en el teórico del manierismo. El vitruvianismo subjetivo de Serlio, basado en lo decorativo, se desarrolló preferentemente fuera de Italia. Su Libro IV (1537) fue la fuente en la que se inspiraron teóricos y prácticos durante largo tiempo. Describió los cinco órdenes destacando el carácter y género de cada uno de ellos, y concibió la columna con sentido antropomórfico, ya que guardaba relación con el habitante del edificio, simbolizando su carácter.

No se podrá comprender el fenómeno manierista fuera de Italia y hasta el barroco si no es analizando el valor expresivo del soporte. Por desconocimiento de este fenómeno se ha dicho que los órdenes no fueron comprendidos fuera de Italia. Lo que sucede es que Francia, Alemania, España, Hispanoamérica, etc., se interesaron más por el misterio y significación de los soportes que por su función. El soporte llegó a ser el más importante factor de las creaciones. Se entendió el soporte como individuo dotado de carácter, pero no se lo supo tratar como miembro de un conjunto concebido estructuralmente.

Al realizar esta investigación sobre material de los siglos XVII y XVIII recogido en Colombia, me limito al soporte antropomorfo porque es el más expresivo. El análisis somero que llevo a cabo nos muestra dos hechos: la aceptación que tuvieron los soportes manieristas, ya fueran de inspiración italiana, francesa o

flamenca, y la acentuación de los valores simbólicos que supuso el arte mestizo por la libertad inherente al fenómeno barroco. Por lo que respecta a la historia cultural de la Nueva Granada, observamos una imitación de elementos europeos de raigambre manierista y una creación de otros con sello netamente mestizo, que, como la canéfora de Popayán, revelan una profunda originalidad. Sin duda, por el aislamiento de esta zona, el manierismo se mantuvo pujante hasta el siglo XVIII, con un evidente anacronismo.

Soportes manieristas

Dagobert Frey ha estudiado las relaciones caóticas en que se movió el hombre del siglo XVI y quizá ha subrayado demasiado la influencia que pudo tener la teoría heliocéntrica, al dejar de ser la tierra el centro del universo; en su opinión, este trastorno fue tan grande, que influyó sobre la composición plástica; sólo así se explicaría el carácter ambiguo que adquirieron algunos elementos arquitectónicos; parece como si la masa pétrea se hubiera metamorfoseado, adquiriendo formas humanas. Las cariátides, hermes y mascarones vinieron a encarnar las energías ocultas de la piedra[1].

Una de las características más acusadas del manierismo fuera de Italia fue la humanización de los apoyos, a semejanza de las antiguas cariátides. Se pueden distinguir dos grupos de figuras soportantes: uno, en el estricto sentido antiguo, el cual deriva de las descripciones vitruvianas de las cariátides y de los persas, y, el otro, típicamente manierista, que sustituye a los hombres o mujeres por virtudes, vicios u otras personificaciones. Entre los creadores de estos hermes-cariátides o "términos" hay que citar a Agostino Veneziano (1536), a Vredeman de Vries (1560), a Huger Sambin (1572), que los hizo masculinos y femeninos, a Joseph Boillot (1592), que reaccionó contra el clasicismo de Sambin, colocando dos animales contrapuestos en el mismo apoyo, y a Daniel Meyer (1609), cuya obra fue

[1] DAGOBERT FREY, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschaung.* Augsburgo, 1929.

muy extendida por medio de grabados[2].

La influencia italiana

Esta se acusa claramente en unos ejemplares de un retablo de la iglesia Santo Domingo de Popayán. A los extremos del retablo se han sustituido los típicos roleos vegetales por una figura femenina, colocada de perfil y de cuya boca pende un fruto como recuerdo de la máscara que frecuentemente es en los retablos de esta ciudad que he atribuido al "Maestro de 1756", pero lo que ahora analizamos son los estípites antropomorfos que aparecen con las manos juntas frente al espectador. El tallista anónimo que realizó esta obra, en la segunda mitad del siglo XVIII, cayó en un evidente arcaismo. Los antecedentes más parecidos se encuentran en el mueble francés de la escuela de Borgoña del siglo XVI, y en cuanto a los grabados con estípites semejantes, hay que citar uno de Hans Holbein, El Joven sobre Erasmo, pero el modelo más antiguo del cual derivaron muchas interpretaciones, es el que puso Serlio en las portadas del Tercero y Quarto Libro de Architectura que aparecen tanto en el original italiano como en la traducción castellana de Villalpando (Toledo, 1552). Justo es reconocer que, dada la difusión del manual de Serlio, sus estípites tuvieron una influencia decisiva. Nótese que el artífice de Popayán desconoció el valor estructural del soporte, colocando sobre la cabeza de la figura las volutas del capitel jónico, y más arriba puso un gran capitel corintio. Si el tallista tuvo a mano un tratado arquitectónico, tan solo le sirvió para inspirarse en los grabados *(fig. 1)*.

Estípites semejantes a estos de Popayán son los que aparecen en la cajonería de la sacristía y en el arranque de la escalera del púlpito de la iglesia de San Francisco, de Quito[3]. Marco Dona ha escrito que los estípites de una casa del

---

[2] En esta visión del manierismo sigo la más reciente interpretación de ERIK FORSMAN, *Säule und Ornament.* Estocolmo, 1956. He divulgado sus ideas en dos trabajos: *En torno a la arquitectura manierista y Algunos rasgos manieristas de la arquitectura neogranadina,* 1961-1963. Bogotá, Ed. Buchholz.

[3] Los reproduje en mi trabajo *Notas sobre la arquitectura manierista en Quito,* en Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas, n° 1, figs. 57 y 58. Caracas, 1964.

Cuzco son semejantes a los que ilustran la traducción castellana de Serlio, de 1563[4].

La influencia francesa

Esta aparece claramente en el retablo mayor del convento tunjano de El Topo. Al parecer, el convento fue fundado durante el primer cuarto del siglo XVIII y la obra resulta de un arcaismo muy acentuado para esta fecha, pero no es de extrañar. El retablo muestra en el primer cuerpo sendos grupos de tres soportes, de los que el central es un estípite muy esbelto, con la parte inferior muy acentuada; de las manos de la figura penden una máscara humana y guirnaldas vegetales. Estípites semejantes se ven en los muebles de la escuela de Borgoña del siglo XVI, cuyo inspirador fue el manierista Huger Sambin, autor de un tratado de arquitectura ilustrado con magníficos grabados (Lyon, 1572)[5]. No debe extrañarnos que un artífice del siglo XVIII reprodujera elementos arquitectónicos del siglo XVI; este ejemplo nos muestra de qué manera en el siglo XVIII se dejaba notar la influencia francesa, activa ya en la misma ciudad desde fines del siglo XVI, como demostró Soria al estudiar los grutescos pictóricos de la Casa de don Juan de Vargas. Un vehículo de esta influencia gala pudo ser el libro de Alciato, del que se citan tres ejemplares en la biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas (+ 1658), hijo del escribano de Tunja, Juan Delgado de Vargas Matajudíos[6] *(fig. 2)*.

Sin embargo, un ejemplo anterior, el soporte central de las entrecalles del retablo de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo, de Tunja, cuyo ensamblaje hizo José de Sandoval, en 1686, muestra claramente la derivación de una misma fuente, pero el artista estuvo dotado de talento creador y nos dio una versión netamente barroca. Persiste el atlante sosteniendo el capitel pero la máscara ha sido transformada en un risueño querubín, y la parte inferior ha cambiado su base

---

[4] ANGULO, *Historia del Arte Hispanoamericano* I, 711, fig. 828. Salvat. Barcelona, 1945.

[5] V. M. VILLEGAS, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite,* 63. México. U. N. A. M., 1956.

[6] G. HERNÁNDEZ DE ALBA, *La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas,* y RAFAEL MARTÍNEZ BRICEÑO, *Un bibliófilo de Santa Fe de Bogotá en el siglo XVII,* en Thesaurus, 1-52, XIV Bogotá, 1959. El libro de Alciato citado, es la traducción castellana de Diego López: *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato.* Nájera, 1615. Profusamente ilustrado con grabados muy relacionados con el soporte de El Topo.

estipitesca por una gruesa macolla de hojas, de la que surgen otras más carnosas *(fig. 3).*

La influencia flamenca

Dos estípites de la colección Martínez, en Santa Fe, de Antioquía, parecen manifestarla por la relación que guardan con un grabado de Vredeman[7]. Presentan una gran semejanza con los ejemplares quiteños del siglo XVI que se guardan en el museo de Santo Domingo, de Quito[8]; tanto éstos como los de Santa Fe, de Antioquía, parecen derivar de una serie de grabados de Jan Vredeman de Vries, publicada en Amberes por P. de Jode, hacia 1565, con el título *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum;* en ambos casos, lejos de copiar literalmente la muestra, el artífice puso en juego su imaginación para crear algo original. En los ejemplares de Santa Fe la figura está estudiada con más naturalidad y las hojas adosadas a la base son de tipo carnoso; no en vano pertenecieron al retablo de Santa Rosa de Lima, fechado hacia 1680, al parecer costeado por el gobernador Diego Rodillo de Arce. Posiblemente, el gusto barroco concedió al artista esa mayor libertad de tipo naturalista que observamos *(fig. 4).*

Vredeman de Vries nació en Holanda (1527) y se formó en Amberes bajo la influencia de Cornelis Floris. A la difusión de sus creaciones no sólo contribuyeron sus grabados sino sus largos viajes por Europa. El fue un artista típicamente manierista, que subrayó las relaciones entre la columna y el hombre, comparando los órdenes con las edades de la vida. Los trabajos de Vredeman nos ofrecen la clave para la especulación religioso-mitológica de las columnas de Wendel Dietterlin.

---

[7] Véase reproducido en M. SORIA, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica,* 22, fig. 79. Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, 1956.

[8] Los reproduje en mi trabajo *Notas sobre la arquitectura manierista en Quito,* en Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas, nº 1, fig. 60. Caracas, 1964.

Soportes mestizos

Este tipo de soportes, que muestra ya la plena personalidad de un artista americano, apareció en Colombia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Quizá, sin el experimento anterior del soporte manierista, no hubiera existido. No me parece aceptable el término de indiátide que dio a esta forma y otras semejantes el apasionado estudioso Angel Guido, uno de los que más se han interesado por el conocimiento del arte mestizo; para él la *indiátide* fue un símbolo de la insurrección social; así decía: *si las cariátides griegas fueron aquellas prisioneras, esclavizadas, que el artista transfigura en belleza ática en el Erectión, también el quechua Condori, transfigura en belleza criolla toda su humana amargura, toda su sofocada angustia de Rebelión, ante la sangrienta esclavitud del* mitayo, *su hermano en sangre y en espíritu*[9]. No se conoce base documental para asignarle al soporte antropomorfo mestizo el contenido político-social que pretendió Guido. Puesto que porta un capitel corintio, originado por un cestillo, parece lo más lógico llamarle canéfora. La versión de Vitruvio que relaciona la invención de las cariátides con las prisioneras de Caria en la época de las guerras médicas, ha sido rechazada, ya que desde mucho antes la figura humana se empleaba como soporte. Estudiado el asunto objetivamente y bajo el punto de vista de la evolución artística, hay que reconocer que el antropomorfismo de los apoyos fue una de las características del manierismo. La humanización de los soportes tendía a destacar el valor expresivo de los apoyos, como dijimos al principio. En la mal llamada *indiátide* o canéfora mestiza, yo no veo sino la versión barroca de un precedente manierista, aunque ya con sello netamente mestizo.

Por lo que respecta a la magnífica canéfora de San Francisco, de Popayán, que bien puede asimilarse a este tipo de soporte, he podido constatar que su modelo iconográfico es prehispánico. Cuando Ampudia y Añasco llegaron, a principios de 1536, al Valle del Cauca, acamparon cerca de la desembocadura del río Jamundí; entonces la tribu que vivía al otro lado cruzaba el río para cambiar baratijas por

[9] A. Guido, *Redescubrimiento de América en el Arte.* 173. Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1914.

frutos de la tierra. La escena nos la refiere así Castellanos:

Y no sólo varones acudían
A tales ferias y contracto pío,
Pero también mujeres se atrevían
A pasar a lo mismo por el río:
Diré de la manera que venían,
Que no será ficción ni desvarío,
Sino pura verdad y certidumbre,
Según en lo demás es mi costumbre.

En una gruesa caña cabalgando
Y en ella de su vino cierta pieza
Corno botija, con los pies bogando
Donde su voluntad las endereza;
Con rueca y huso todas van hilando,
Cesta de fructa sobre la cabeza,
Y ansí pasan el río más derechas
Que por carreras llanas y bien hechas[10].

He destacado el verso que se refiere, precisamente, a ese tipo indígena que unos dos siglos más tarde sería inmortalizado por un artista anónimo de formación quiteña, en la canéfora del púlpito de San Francisco, de Popayán. Realmente se trata de un indígena que presenta a la Iglesia el *camarico* (vocablo muy usado antes en Colombia y que viene del quechua camari); era un regalo u ofrenda o mejor un tributo hasta cierto punto voluntario, que los feligreses ofrecían a sus párrocos o doctrineros; parece ser que derivaba de un tributo que los indígenas quechuas hacían a sus caciques. Fue famoso un pleito de 1671 entre los párrocos de

[10] JOAN DE CASTELLANOS, *Elegías de varones ilustres de Indias,* 357, III. Bogotá Ed. ABC, 1955. Biblioteca de la Presidencia de la República.

Fig. 1. Detalle de un retablo. Iglesia de Santo Domingo. Popayán, Colombia.

Fig. 2. Detalle del retablo mayor de la iglesia de El Tuno. Tunja, Colombia.

Fig. 5. Detalle del retablo mayor. Capilla del Rosario, Santo Domingo. Tunja, Colombia.

Fig. 1. Restos del retablo de Santa Rosa de Lima. Colección Martínez. Santa Fe de Antioquia.

Fig. 5. La cimalera del púlpito. San Francisco. Popayán, Colombia.

Fig. 6. Detalle del púlpito. Carmen Bajo. Quito, Ecuador.

Fig. 7. Uno de los pilas para agua bendita. Iglesia de La Tercera, Cartagena de Indias, Colombia.

Fig. 8. Pilar de la casa de los Otero (demolida). Cali, Colombia. (Foto Moll González).

Bucaramanga y Girón, que se disputaban los *camaricos* de cierta región limítrofe[11].

Nada sabemos sobre el autor que hizo esta excelente pieza, una de las más interesantes, sin duda alguna, de cuanto se conoce del barroco mestizo. Marco Dorta señaló certeramente la relación que presentaba el púlpito payanés citado, con los quiteños de mediados del siglo XVIII, y precisó su mayor semejanza de estilo con el púlpito del Carmen Bajo, de Quito[12]. Para aclarar semejanzas y diferencias publico juntas las fotografías de la canéfora payanesa y de un detalle del antepecho del púlpito quiteño citado, donde aparecen soportes antropomorfos. Los detalles semejantes son un festón de triángulos de lados curvos, las grandes hojas vegetales en que terminan las figuras, el rosario de perlas, y hasta la colocación de las manos guarda un cierto paralelismo. La diferencia más notable es que los soportes quiteños son netamente barrocos, mientras que el modelo payanés tiene un sello típicamente mestizo, mucho más original. De momento, prescindo del interés que tiene la presencia de frutas de la región *(figs. 5-6)*.

En otra ocasión he bautizado a este artista anónimo, de ascendencia quiteña y profunda personalidad, como el "Maestro de 1756", ya que esta fecha es el único dato que conocemos de una serie de obras con características semejantes. El único candidato identificable con el citado maestro, pudiera ser el autor del expositorio de la iglesia de San Pedro, de Buga (Valle), similar a otros de Popayán. El arquitecto Salcedo acaba de documentarlo como obra de Sebastián Usiña, maestro de Popayán (1776)[13].

Piezas un tanto dudosas son los soportes de las pilas del agua bendita, de la iglesia cartagenera de la Venerable Orden Tercera. El tipo de apoyo es una figura masculina, desnuda, con los brazos reducidos a sencillas volutas, y lo mismo puede decirse del cabello, dispuesto simétricamente a ambos lados del rostro. Están realizados, al parecer, en basalto negro. La iglesia fue construida a mediados del siglo XVIII, y por el hecho de existir; sobre las pilas sendas lápidas de mármol con

---

[11] E. OTERO, *Mestizajes del castellano en Colombia,* en Thesaurus, VI, 25. Bogotá, 1950.
[12] ANGULO, ob. cit., III, 271.
[13] Agradezco al Dr. Salcedo su amable información.

los escudos franciscanos y la inscripción: AÑO DE 1757 / EN SEVILLA, se ha supuesto que fueron importadas[14]. No conozco en España piezas semejantes; más bien parece tratarse, por su evidente falta de proporciones, de una muestra excelente de arte popular. Sorprendería en Cartagena el hallazgo de una pieza mestiza, ya que los artistas indígenas no figuran en los documentos, y el arte cartagenero está falto de ese espíritu mestizo que observamos en otras partes; tan solo en 1609 está documentado en el convento de Santa Teresa (Cartagena) el esclavo mulato Gonzalo, cantero, que procedía de Angola. Dejamos, pues, las dos piezas cartageneras de La Tercera como productos dudosos del barroco mestizo *(fig. 7)*.

Si bien no conozco otros ejemplos de soportes antropomorfos mestizos, quiero incluir a continuación dos ejemplos de soportes que, sin ser antropomórficos, en ellos aparece el tópico humano reducido a la categoría de un mero grutesco, a base del rostro o del busto, pero sí con sello netamente mestizo. El ejemplo más antiguo son las pilastras de madera que decoran los lados de los pilares del arco toral de Santo Domingo, de Tunja; allí aparecen en un esquema compositivo casi plateresco, dos atlantes indios, que parecen desempeñar el mismo papel simbólico que la canéfora payanesa, portando sendas "petacas" con frutas típicas de la región *(fig. 8)*.

Este tímido barroquismo, que nos evoca el plateresco, fue superado a mediados del siglo XVIII con los grutescos humanos que decoran un pilar monolítico de la que fue Casa de los Otoya (1756), en Cali, destruida hace apenas unos meses por la piqueta del "progreso". Hay que destacar que se trata de una pieza muy rara, de tal manera, que no hay en Colombia nada comparable, y resulta más extraña en el Valle del Cauca, donde los soportes fueron generalmente de madera o ladrillo. Lo más interesante es el rostro indígena, muy representativo de ese sincretismo racial y cultural de la Nueva Granada durante el siglo dieciocho. ¿Qué significa ese vástago vegetal que sale de su boca? Entre los mayas, la lengua arborizada fue una alusión al lenguaje, pero desconocemos si tuvo ese significado

[14] D. BOSSA HERAZO, *Guía artística de Cartagena de Indias,* Ed. Información y Propaganda del Estado. Bogotá, 1955.

entre los indios de esta zona. Pienso que, identificado el elemento fitomorfc como una pasiflorácea, la granadilla, *passiflora maliformis L.,* según el botánico Patiño, cabe suponer que su significado puede ser otro, ya que la granadilla se usa en la medicina popular como un vomitivo. Si bien no puedo hallar de momento una interpretación satisfactoria, sería interesante buscar una explicación partiendo del folklore, para llegar a un mito de la *dendrolatría,* que es un hecho universal. Si la granadilla tuvo un poder especial como vomitivo, quedaría transformada en un símbolo; habría en este hecho cierta reminiscencia fetichista, algo semejante a lo que sucedió en Creta con el culto del pilar, que tuvo un doble origen: la piedra vertical y el árbol sagrado[15]. Cabe pensar que en estas decoraciones hay un fenómeno más profundo que la mera representación ornamental. Su explicación por medio de la antropología, el folklore y- otras ciencias auxiliares, podría facilitarnos el significado que tendrían para el indígena algunos elementos arquitectónicos. El artista anónimo de la Casa de los Otoya, hombre de profunda raigambre indígena, logró una obra original en el más correcto sentido, ya que, según Gaudí, originalidad es volver al origen.

Tanto esta pieza caleña como la canéfora de Popayán son los ejemplos máximos del mestizaje artístico en Colombia; ambos son productos tardíos, fruto de la estética barroca, cuya libertad y naturalismo tanto se acomodaban al espíritu de una cultura en formación.

SANTIAGO SEBASTIÁN

Las fotografías son de mi colaborador Mario Ponce,
salvo la figura 8, que es atención de Moll González.

[15] G. GLOTZ, *La civilización egea.* Traducido del francés por Pericot García y Ripoll Perelló, 198. UTHEA. México, 1956. *La Evolución de la Humanidad,* tomo X.

TEMPLOS RIOPLATENSES NO CATÓLICOS

III

CON este artículo se completa la serie iniciada en ANALES, nº 15, cuyo objetivo ha sido contribuir a la documentación y difusión de una etapa de nuestra evolución espiritual y artística. A continuación, además de algunos templos neogóticos, se estudia una iglesia ortodoxa rusa construida en Buenos Aires, en las postrimerías del siglo XIX, con las características fisonómicas de la arquitectura de la Europa Oriental.

Los "revivals" y el eclecticismo en el siglo diecinueve

Ya comentamos en los artículos anteriores algunos aspectos del neoclasicismo y del neogótico, pero en el último tercio del siglo XIX se torna patente una característica harto discutida y que hace asaz multiforme el semblante del quehacer arquitectónico.

Frente a los programas, nuevos en la casi totalidad, que la revolución industrial y la promoción de la burguesía imponen, se alcanzan planteos y soluciones adecuadas. La hipertrofia de los coleccionismos señoriales, generan los grandes museos, bibliotecas, jardines zoológicos y botánicos, etc. Se requieren teatros multitudinarios y parlamentos en vez de salas de corte, nuevos locales escolares y hospitalarios; la industria y el comercio reclaman sus programas propios y otro tanto ocurre con el ferrocarril.

Ese proceso encarado y resuelto con acierto, ha trascendido a nuestros días con revisiones sólo parciales. Contemporáneamente cobran vitalidad los nuevos materiales: acero y hormigón.

Pero la gran labor arquitectónica no logra, en cambio, cristalizar en el campo del diseño un lenguaje personal, que correspondiera a esa múltiple vitalidad, y así asombra ver cómo se echó mano al repertorio formal de los estilos antiguos, cuyo perfecto conocimiento facilitara el cultivo riguroso y serio de la arqueología y de la historia.

Ya hemos visto en los comentarios anteriores cuáles eran los armazones ideológicos y espirituales de los *revivals,* el neoclásico y el neogótico, que caracterizan en modo especial la primera mitad del siglo XIX.

Es difícil y arriesgado deslindar en qué momento el neoclásico pierde su vigencia, pero lo cierto es que en forma discreta y un tanto calidoscópica, cobra vida el movimiento ecléctico, que mantiene su vinculación con el neoclásico en cuanto a juegos de proporciones y otras características generales, pero desestima, en cambio, la rigidez lineal, la claridad en el tratamiento de los muros y otras limitaciones que aquél se imponía en lo formal.

Los *revivals* llevaban ya en germen la mentalidad ecléctica, en lo que toca al sistema de recurrir hacia las formas decorativas del pasado; pero en principio, no de cualquier pasado, sino de aquellas épocas hacia las cuales sentían mayor afinidad espiritual, proponiéndose además, una hipotética unidad de estilo.

La arquitectura ecléctica va signada por una mayor apetencia de riqueza ornamental, y le corresponde ese adjetivo, no sólo por la posición ideológica que entraña la prescindencia de los principios espirituales animadores de las antiguas escuelas, sino también por la actitud estética de soslayar la unidad estilística, al emplear con verdadera liviandad los elementos decorativos más dispares, uniendo pormenores expresivos de escuelas arquitectónicas diversas. En todo ello contrastan el eclecticismo y los *revivals*.

Aparte de señalar como elementos positivos el mantener escala humana

dentro de la pretenciosa monumentalidad, así como la plasticidad que se advierten en los mejores ejemplos de esa época, poco podemos enjuiciar desde nuestro punto de vista por carencia de perspectiva histórica.

No obstante, puede decirse que, dentro de esa búsqueda materialista del placer, se halla un gran amor hacia la materia y hacia la vida, cuyo paralelo en la filosofía podría encontrarse en el positivismo, que incluso ha llegado a proponerse la adoración de la humanidad por la humanidad misma.

Los avances de las ciencias naturales, el triunfo de la industria maquinista con sus posibilidades incalculables, el control de nuevas energías tales como el vapor, el gas y la electricidad, y sobre todo la tierra sin señores s allá del mar, que abre para las naciones europeas la posibilidad de más Andes movimientos migratorios y la vivencia de una desconocida libertad, hacen suponer en muchos contemporáneos el comienzo de una era de paz y de progreso indefinidos y libre de miseria.

Era lógico que tan inusitadas esperanzas se tradujeran en un estilo edilicio sumamente rico, como expresión de un modo de vida plácido y feliz, que pasó a la historia bajo el nombre de *la belle époque*.

Y no era menos lógico, que en el apresuramiento con que se buscó plasmar tales vivencias, se incurriera en soluciones falsas y en lo que se da en llamar "la mentira arquitectónica". Dos conflagraciones, sin precedente& históricos, han demostrado cómo el corazón del hombre no se muda por sí solo en lo esencial y que aquella *belle époque* sólo fue la gestación de un agudo contraste de progreso y miseria, según la frase del economista Henry George.

El eclecticismo arquitectónico fue en su tiempo universal; se expandió por Occidente en forma paralela a las características socio-económicas que incidieron sobre él y en alas del colonialismo por el mundo entero, como expresión de la plétora y la euforia cultural de Europa.

En los umbrales de la primera guerra hemos de detener este comentario sin perder de vista el rumbo del neogótico que, en medio del eclecticismo, subsistió, con amplia vigencia en el mundo británico, y subordinado al tema religioso casi

exclusivamente, fuera de la Gran Bretaña.

Lampérez, en el año 1904[1], se interrogaba sobre el porvenir harto dudoso de la arquitectura cristiana y comentaba: *Sea que los elementos empleados en los edificios que la actual civilización exige, traen a nuestra mente recuerdos de positivismos industriales mal avenidos con el misticismo cristiano; sea que las formas del estilo modernista delatan una volubilidad y un impresionismo que rechaza el severo culto cristiano; sea, en fin, que el espíritu religioso, tan debilitado en nuestros tiempos, no sabe crear un estilo que le satisfaga; ello es que la Arquitectura cristiana no vislumbra otro porvenir que el de las formas históricas.*

Luego de indicar como justificación del *revival,* la afinidad espiritual con épocas más saturadas de fe, y en la arquitectura religiosa el aspecto práctico de subsistir los programas de siempre e idénticas necesidades, se pregunta Lampérez: *¿Por qué, pues, no ha de someterse la futura Arquitectura cristiana a un arte, que, como el gótico, satisface en disposición, en espíritu, en facilidad de medios, en posibilidad de economía, en todo, a las necesidades del culto cristiano del porvenir?*

Y, *sin embargo, no hay que negar la posibilidad de un cambio de la Arquitectura. Es éste un arte eminentemente social, y la historia nos enseña cómo siempre fue apegado al movimiento progresivo de la humanidad. Acaso éste traiga un nuevo espíritu que depure y haga verdaderamente arquitectónicas esas ideas que hoy no son más que vagas nebulosidades, y las generaciones por venir asistan a la creación de una nueva forma que reúna y sintetice las grandes conquistas de la ciencia, las inmortales leyes de la belleza y las altísimas inspiraciones espiritualistas, sin las cuales no puede existir la Arquitectura cristiana.*

Estas palabras datan del año 1904; el proceso posterior las ha ratificado plenamente.

El Río de la Plata

Obvio es comentar la gran influencia que, en nuestro medio, llegó a alcanzar la arquitectura ecléctica hacia fines del siglo XIX. No faltan, empero, los ejemplos de

[1] VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana,* pág. 232. Barcelona, 1904.

neogótico que confirman la subsistencia del *revival* en plena vigencia del eclecticismo.

Como en Gran Bretaña, también en nuestro país, la colectividad inglesa cultivó el neogótico con alto sentido, no sólo circunscripto a las denominaciones protestantes. Pueden citarse, como ejemplos, la iglesia de la Santa Cruz, proyectada para la comunidad pasionista de Buenos Aires por el arquitecto E. A. Merry; colegios como el Barker Memorial Hall, de Lomas de Zamora; salones como el Prince George's Hall, de Buenos Aires, obras ambas del arquitecto W. B. Basset-Smith.

Y aún algunos establecimientos industriales y estaciones ferroviarias, estancias, quintas y viviendas, respiran un aire de reviviscencia medievalista, tratada con laudable sentido, muy diverso del que deriva de otras escuelas neogóticas, que lamentablemente acusan el mediocre predominio del *pastiche,* bastante fácil de comprobar por lo frecuente.

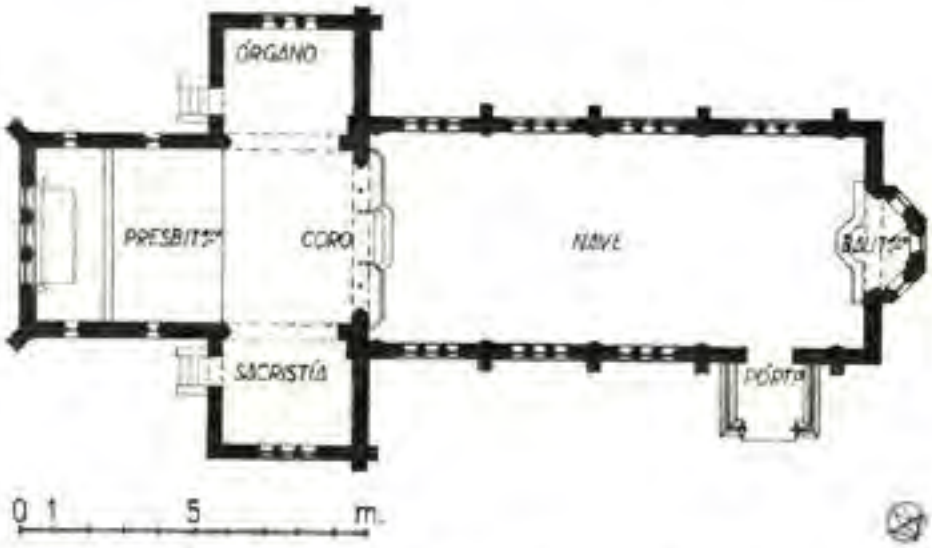
En cuanto al ejercicio de la libertad de cultos, sólo puede decirse que continuó normalmente y que hacia fin del siglo, se principió en Buenos Aires una iglesia de rito ortodoxo ruso, de la cual nos ocuparemos más adelante.

1892. Iglesia Anglicana de Todos los Santos
Quilmes

Concluía la parte anterior de este trabajo con un comentario referente a una iglesia anglicana construida en Lomas de Zamora, fuera de la rigidez de la medianería. El presente, constituye otro caso, en varios aspectos semejante, aun cuando menos libre en la composición de conjunto.

Se colocó la piedra fundamental el 1 de noviembre de 1892, y varios meses después, el 30 de agosto de 1893, tuvo lugar la habilitación y bendición. El arquitecto W. B. Basset-Smith era autor del proyecto[2].

[2] Datos del archivo parroquial local, cuyo conocimiento agradezco al Sr. Edwards.



Iglesia Anglicana de Todos los Santos Quilmes, Pcia. de Buenos Aires. Relevamiento del autor.

Es frecuente, dentro de este estilo, la composición de los accesos fuera del eje central o francamente transversales. La solución aquí empleada es esta última. Se acusa el acceso por medio de un porche bajo, de dirección perpendicular, y próximo al extremo o pie de la nave, que, a su vez, está ocupado por un bautisterio. La nave es única, pero las características de la construcción evidencian la posibilidad de erigir otras dos laterales.

Es interesante cómo se manifiesta el sentido de lo orgánico en este libre juego de una composición que permite el agregado de recintos, sin desmedro para la unidad del conjunto. Inclusive el bautisterio, que es obra posterior, es un recinto levantado donde fuera previsto el pórtico principal.

La nave, como también hemos visto en otros casos, va cubierta por un magnífico techo de madera lustrada, y se une con el coro y presbiterio por un arco ojival, bajo el cual se ha colocado una reja cancela de hierro forjado. Repítense aquí viejas tradiciones de la arquitectura inglesa: discreta compartimentación espacial, sentido orgánico de la composición, techos de madera y rejas cancelas; aspectos muy comunes, a la vez, con la arquitectura española.

El altar mayor tiene a su fondo, bajo un hermoso vitral de tres lanceolas, un

bajorrelieve que representa la Ultima Cena de Nuestro Señor. La espaciosidad es agradable y contribuye al encanto de esta obra, dado tanto por la calidad del diseño como por la pureza expresiva de los materiales.

1894. Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés
Buenos Aires

La apertura de la Avenida de Mayo vino a determinar la demolición del templo con que, desde sesenta años antes, contaba en Buenos Aires la comunidad presbiteriana escocesa. Para su reemplazo fue adquirido un solar en la calle Belgrano, con una pequeña salida lateral sobre otra arteria; allí, el 30 de noviembre de 1894, se colocó la piedra fundamental de la nueva iglesia[3].

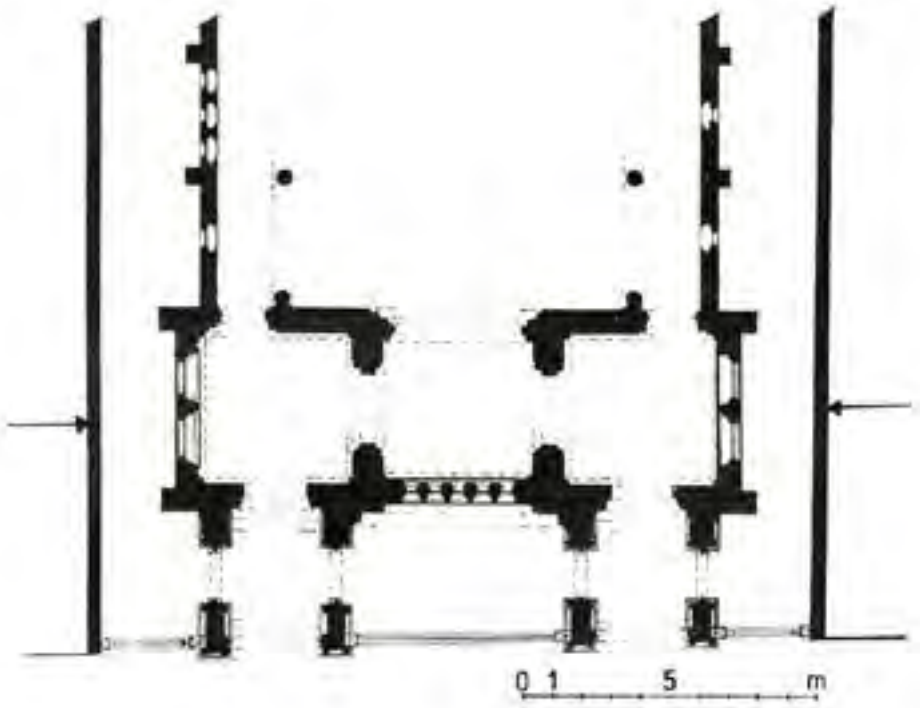
El proyecto había sido elaborado por los arquitectos Merry y Raynes, de Buenos Aires, que concluyeron las obras el 10 de abril de 1896. Se trata de un edificio de amplias dimensiones, concebido según los lineamientos del gótico perpendicular. El tratamiento interior, acusable, tal vez, de pretencioso por el empleo de revoques que imitan piedra, está ennoblecido por una techumbre de madera lustrada y trabajada con gran delicadeza, cuya calidez se aúna a un espléndido conjunto de vitrales, cuatro de los cuales provienen del antiguo templo demolido. Los pilares cilíndricos que separan la nave central y las laterales, son de granito rojo de Aberdeen.

El frente del edificio consistía en un torreón central, imponente en su solidísima mampostería y el esplendor de los vitrales que cerraban los vanos ojivales, diseñados con la maestría reveladora de una profunda identificación con el espíritu del estilo que lo elevaba por sobre la común categoría de las meras copias. Los accesos, laterales, se acusaban por dos porches avanzados, bajos y amplios.

Consignar que ese espléndido conjunto fue absurdamente arrasado en 1949 al ensancharse la avenida Belgrano es tanto más lamentable, cuanto que la nueva línea

[3] J. MONTEIH DRYSDALE, *A hundred years in Buenos Aires 1829-1929,* pág. 40. Buenos Aires, 1929.

municipal apenas si se hubiera alterado en caso de franquearse el tránsito de los peatones por debajo de los porches; y aún la discontinuidad así creada hubiera enriquecido la fría mediocridad edilicia de esa arteria.

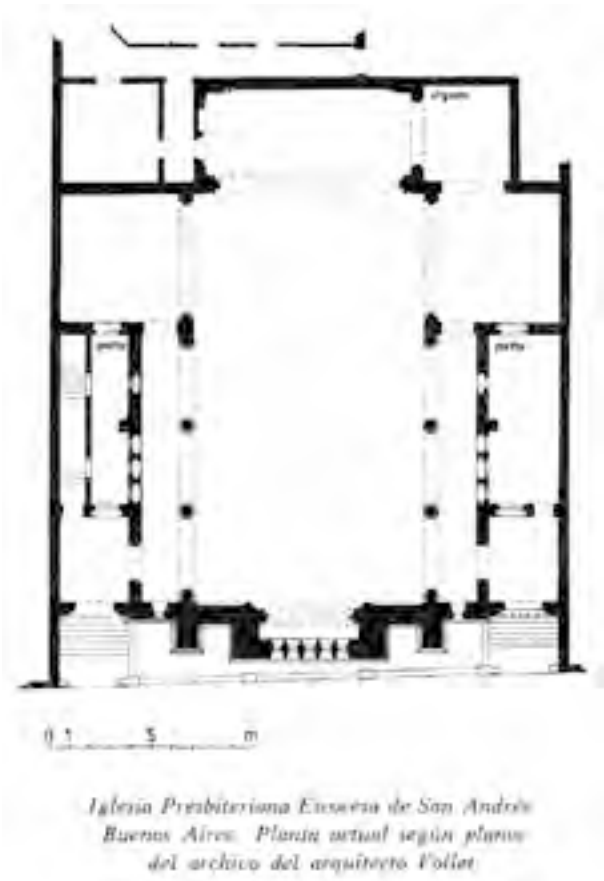


Iglesia Presbiteriana de San Andrés. Buenos Aires. Planta de la fachada demolida, según planos del archivo del arquitecto Follet.

Cupo al arquitecto Sidney G. Follet la delicada misión de subsanar el daño ocasionado, y es evidente que en ella evidenció la rara habilidad de aunar la expresión del diseño moderno con las características y proporciones del edificio y las propias del gótico perpendicular, de modo tal, que la nueva fachada no es telón ni copia sino expresión natural y actual de la arquitectura del templo.

En ella se destaca un fino empleo del aparejo de ladrillos, técnica tradicional británica; los vitrales de la fachada antigua se han recolocado y las tres naves interiores aparecen acusadas con armoniosa fidelidad.

Esas obras de reparación finalizaron al promediar el año 1962 e incluyeron, bajo la dirección del mismo profesional, tareas de restauración y revisión del interior del templo, en beneficio del más correcto orden del conjunto.



1895. Primera Iglesia Metodista

Lomas de Zamora

Esta congregación se constituyó en 1891 y cuatro años más tarde f adquirido un solar en la intersección de las avenidas Boedo y Alem, donde, bajo la dirección técnica del Sr. Fossateth, fue construida una capilla que se bendijo el día 19 de abril de 1896[4].

Se encuentra rodeada por jardines y es de una sola nave. Aunque de dimensiones no muy amplias, puede notarse la nobleza del aparejo de ladrillo, del cristal y de la madera en muros, ventanas y techo, según se ha visto en ejemplos parecidos.

En 1930 se le antepuso un nártex que modificó su aspecto exterior y, lo que es

[4] BASIL R. TRUSCOTT, *Sixty Years of Christian Service,* pág. 30. Lomas de Zamora, 1956.

más significativo, estableció accesos laterales. Rehuir el eje central para el ingreso, es casi una constante en los templos que hemos estudiado. Esta iglesia fue cuidadosamente restaurada en 1953.

1896. Iglesia Anglicana de San Salvador
Belgrano (Buenos Aires)

La comunidad anglicana del barrio porteño de Belgrano contó, en sus comienzos, con una capilla provisoria que, en 1889, había sido dedicada al mártir San Lorenzo. Seis años más tarde se confió al arquitecto W. B. Basset-Smith el proyecto del templo definitivo, a construir en e] solar de la Avenida Crámer 1816, donde fue colocada la piedra fundamental el 25 de abril de 1896[5].

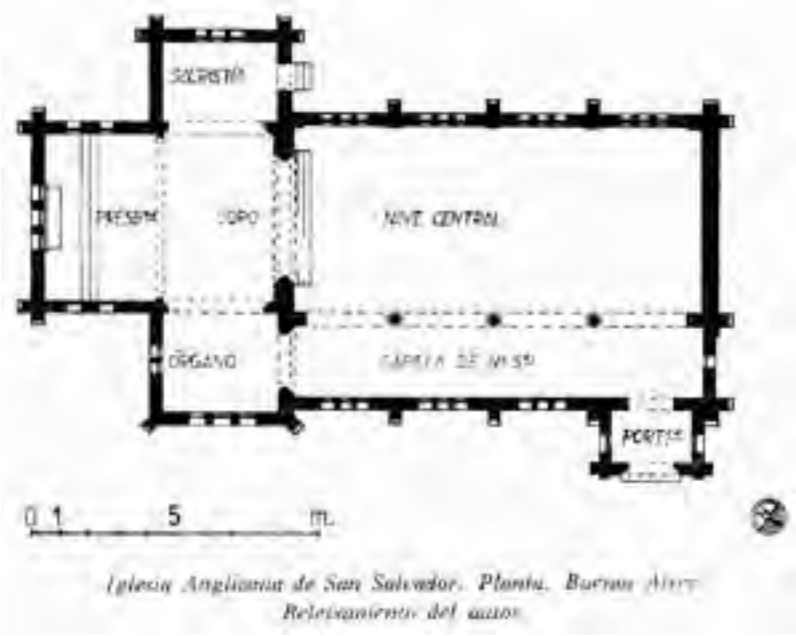
La construcción fue rápida y concluyó el 8 de noviembre de ese mismo año; poco antes se había hecho cargo de las obras el arquitecto A. Mohr Bell, al partir hacia Europa el proyectista[6].

El edificio cuenta con una nave central y una lateral, dedicada Nuestra Señora. Guarda en los rasgos una semejanza muy marcada con el templo anglicano de Quilmes, del mismo profesional e, igual que aquél lleva impreso un carácter de organicidad en su distribución y también la posibilidad prevista de adicionar otra nave y dependencias.

También son semejantes en la ubicación paralela a la dirección de calle y en el acceso transversal al eje, y acusado por un porche bajo. Estaba previsto erigir al pie de la nave central un torreón que, finalmente, se levantó. Allí se construyó, en cambio, en 1946, un porche para el eso axial y, en la misma oportunidad, se agregó un pequeño recinto a bautisterio, que enfrenta a la portada preexistente. Proyectó y dirigio las obras el arquitecto Sidney G. Follet.

---

[5] *The History of St. Saviour's Church - Belgrano,* Buenos Aires, 1946.
[6] Ídem.



Iglesia Anglicana de San Salvador. Planta. Buenos Aires
Relevamiento del autor

El interior no carece de prestancia; luce un techo de madera lustrada, al cual podría objetársele el pesado lineamiento de las cerchas, quizás inadecuado para una nave angosta; también demuestra pesadez una cancela de roble que antecede al coro. Sobre la mesa del altar mayor y, bajo un vitral de tres lanceolas, se despliega un tríptico que representa la Ultima Cena, instalado allí en 1905.

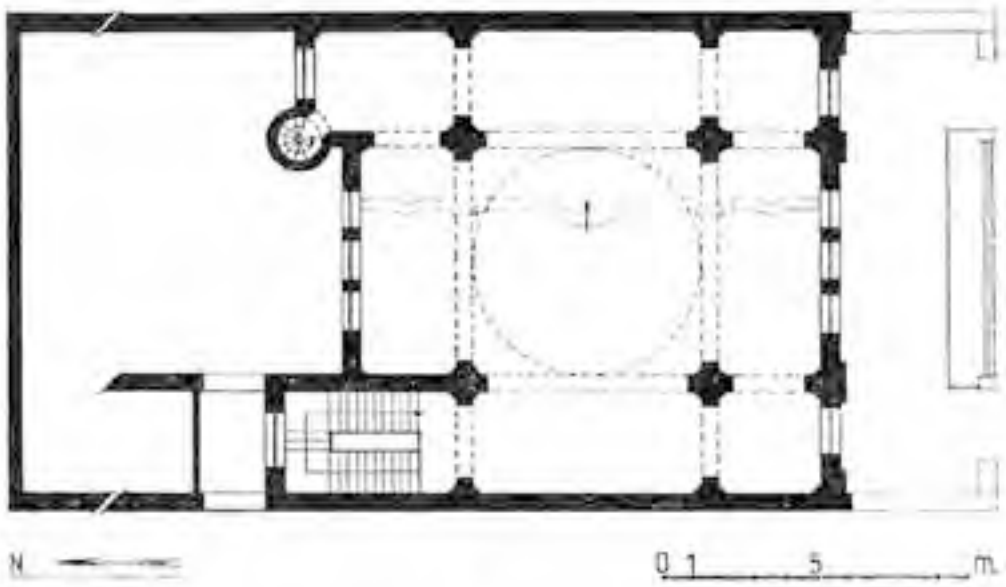
1898. Iglesia Ortodoxa Rusa de la Santísima Trinidad Buenos Aires

En 1887 residía en Buenos Aires un regular número de miembros de la colectividad ortodoxa rusa, que no contaba con lugar de culto, ni siquiera en forma genérica para los cristianos de iglesias orientales. Para concretar esto se realizaron gestiones ante el Zar Alejandro III, con favorable resultado, a raíz de las cuales arribó al Plata el sacerdote Miguel Ivanoff, quien cantó el primer oficio el 1/13 de enero de 1889.

El templo revistió, desde entonces, la dignidad de Capilla de la Legación Imperial de Rusia y, desde su primera ubicación provisoria en una finca de la calle Talcahuano, fue trasladado a su asiento actual, en Avenida Brasil frente al parque

Lezama, merced a los trabajos del arcipreste (más tarde Monseñor) Constantin Izrastzoff, quien se había hecho cargo en 1891 de la conducción espiritual de la comunidad.

Los planos fueron elaborados en Rusia, por el arquitecto Mihail Timofeievich Preobrazensky. Este destacado profesional, que merecía en la corte de los Zares tratamiento de Excelencia, se desempeñaba en 1914 como profesor de la Escuela Superior de Arte de San Petersburgo, miembro del Comité Técnico de Construcciones del Ministerio del Interior y del ente similar del Santo Sínodo, miembro del Consejo de la Academia Imperial de Bellas Artes, y arquitecto de la Catedral de San Isaac en San Petersburgo[7]. En diciembre de 1898 comenzó la construcción del edificio; el ajuste Adel proyecto y su aplicación y dirección corrieron por cuenta del profesional Alejandro Christophersen, figura de amplio prestigio en Buenos Aires. La inauguración tuvo lugar el 6 de octubre de 1901, en brillante ceremonia[8].



Iglesia Ortodoxa Rusa de la Santísima Trinidad. Buenos Aires. Planta del templo según planos conservados en el archivo parroquial.

[7] Datos provenientes de la guía de San Petersburgo, del año 1914, que agradezco a Gabriel Izrastzoff.
[8] MANUEL. BILBAO, *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días,* pág. 112. Buenos Aires, 1902.

Los rasgos que acusa este edificio son característicos de la arquitectura: religiosa rusa, tanto en algunos pormenores de la fachada que parecieran inspirarse en iglesias moscovitas del siglo XVI, como en la gran cúpula circundada por cuatro torrecillas angulares con sus respectivos cupulines, todos ellos con la pintoresca configuración bulbosa, construidos en c azul, tachonados con estrellas doradas.

Iglesia Ortodoxa Rusa de la Santísima Trinidad. Buenos Aires. Corte longitudinal.

Se origina así una volumetría interesante, menoscabada en gran parte por la consabida medianería urbana. Una ambientación más cuidadosa, acaso con jardinería lateral o, al menos, con un mejor trazado del parque que la enfrenta, permitirían valorar mejor su apariencia, de tan exótica prestancia. En la actualidad es imposible, o poco menos, obtener una, visualización integral.

El frente es dominantemente plano, con ornamentación discreta y un

lineamiento general bastante claro y ordenado. Se acusan los dos niveles del edificio, siendo asimétrico el tramo de fachada que corresponde al piso bajo por el disímil tratamiento de las dos portadas laterales: la 1 derecha, para las dependencias de la planta baja, y la izquierda, que da acceso al templo, más amplia y más ornamentada.

El nivel superior corresponde al templo, siendo simétrico el respectivo tramo de la fachada, ocupada por tres ventanales (el central más amplio) enmarcados rectangularmente por aparejos de ladrillo finamente trabajados. El paño central remata en un frontón mixtilíneo, en cuyo lienzo fue pintada una representación alegórica de la Santísima Trinidad.

El acceso a la planta en que se encuentra el templo es un tanto torturado. Se atraviesa un zaguán y una caja de escalera penumbrosos y se genera una espaciosidad más confusa aún, cuanto que el eje de funcionamiento es transversal al del terreno y no longitudinal como podría imaginarse desde fuera. Ello obedece al precepto litúrgico de orientar las iglesias hacia el este.

La mayor luminosidad del templo resulta un tanto contrariada por los colores oscuros de las decoraciones, que estuvieron a cargo del pintor Mateo Casellá y, posteriormente, de otros artistas. Domina el interior del recinto un iconostasio de cierta magnitud, brillante colorido y delicada belleza, construido en cerámica en la ciudad de Mirgorod, Ucrania. No es una pantalla plana sino que, al contrario, presenta un agradable tratamiento de volúmenes, aun con dos pequeños templetes cubiertos por cupulitas bulbiformes. Cuenta con cinco puertas (la central de mayor jerarquía) y está exornado por varios íconos de discretos méritos.

Detrás del iconostasio se encuentra el presbiterio y en este último el altar mayor. El recinto del templo está flanqueado por ventanales que lucen escenas de carácter sacro y están dirigidos hacia un patio interno y hacia el atrio. Las decoraciones, ya antes mencionadas, representan los siete días de la Creación y, en la cúpula, las magnificencias de la Corte Celestial.

Fig. 1. Iglesia Anglicana de Todos los Santos, 1892. Quilmes, Pcia. Buenos Aires

Fig. 2. Iglesia Anglicana de Todos los Santos, 1892. Quilmes, Pcia. Buenos Aires

Fig. 3. Iglesia Escocesa de San Andrés. 1891. Fachada demolida. Buenos Aires.

Fig. 4. Iglesia Escocesa de San Andrés. Estado actual. Buenos Aires.

Fig. 5. Iglesia Escocesa de San Andrés, 1891.
Buenos Aires

Fig. 6. Iglesia Escocesa de San Andrés, 1891.
Buenos Aires.

Fig. 7 Iglesia Escocesa de San Andrés, 1891
Buenos Aires

Fig. 8 Iglesia Anglicana de San Salvador
Buenos Aires

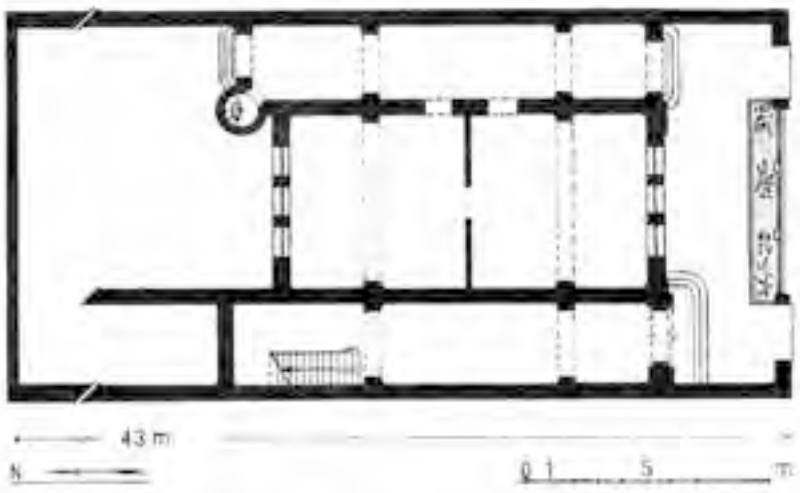
Fig. 9. Iglesia Anglicana de San Salvador, Buenos Aires.

Fig. 10. Iglesia Anglicana de San Salvador, Buenos Aires. (Según ilustración del libro: The history of St. Saviour's Anglican Church, Belgrano).

Fig. 11. Iglesia Ortodoxa Rusa
Buenos Aires.

Fig. 12. Iglesia Ortodoxa Rusa.
Buenos Aires.

La vivencia interior de la cúpula es un tanto relativa, como es obvio, ante la incongruencia de un trazado de planta central y la direccionalidad y la frontalidad que surgen del oficio de un rito permanente.



Iglesia Ortodoxa Rusa de la Santísima Trinidad.
Planta baja. Buenos Aires.

Sin embargo, no podemos inferir desmedro hacia la obra arquitectónica mediante planteos que entonces no se formulaban. Se ha logrado, y este sí, sería un hecho sustancial, plasmar un ámbito estático, propicio para la oración y el recogimiento, tanto como para la magnificencia sacramental de la liturgia.

Epílogo

Con este templo, signo de la presencia del Oriente Cristiano en el Río de la Plata, queda cerrado este trabajo en torno a las iglesias cristianas separadas de Roma, pertenecientes a nuestro medio y al siglo XIX.

La existencia material de éstas no sólo da idea del cultivo del arte y la belleza por comunidades, extranjeras al principio, y luego arraigadas al medio y al ambiente con espíritu fraterno, sino que habla también de la noble disposición de una nación abierta hacia todos los pueblos.

ALBERTO S. J. DE PAULA

ADDENDA

Incluyo, por creerlos de valor, dos interesantes datos extraídos del libro de JAMES DODDS, *Records of the Scottish Settlers in the River Plate and their Churches,* Buenos Aires, 1897, tan valioso cuanto difícil de hallar, cuya consulta me fue permitida por los Rvdos. Monti y Vago, de la Iglesia Metodista.

Con respecto a la antigua Iglesia Escocesa de San Andrés (calle Piedras) vista en ANALES, n° 15, es curioso notar en el cuadro de egresos de edificación, págs. 194 a 197, que hasta noviembre de 1833 percibe importes el arquitecto Richard Adams, pero desde el 10 de abril de 1834 esas partidas se acreditan a "Catalani Architect"; entiendo que se trata del arquitecto Próspero Catelin, quien habría reemplazado al proyectista luego de una falla de los cimientos, que menciona la página 184 del mismo libro.

Referente a la Iglesia Escocesa de Chascomús, comentada también en ANALES, nº 15, puede agregarse que, según lo especificado en la página 301 de ese libro, fue su proyectista el arquitecto Henry Hunt.

No deseo concluir estas páginas sin formular expreso reconocimiento por su valiosa ayuda a los arquitectos Mario J. Buschiazzo y Sidney G. Follet, a los miembros del equipo de investigación de "Arquitectura Argentina - Siglos XIX y XX", dependiente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, y a Juan Domingo. P. Coll, jefe del laboratorio fotográfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y personal a sus órdenes, cuya pericia salvó no pocas dificultades técnicas.

PALERMO DE SAN BENITO

LA historia de Palermo es tema lleno de sorpresas, no solo por el Parque L (el paisaje más interesante de la ciudad de Buenos Aires), sino por el caserón que fue el centro de dicho conjunto y punto de arranque de su prodigioso desarrollo. En especial este edificio nos plantea interrogantes de primer orden en la evolución de nuestra arquitectura, y estos primeros estudios[1] aportan problemas no tocados hasta ahora en este campo. Resulta provechosa la meditación sobre este ejemplo arquitectónico y las iniciativas que lo condicionaron, especialmente hoy, cuando está en crisis y evolución el concepto de nuestra arquitectura.

Las tierras

Estaban ubicadas al norte de la ciudad, en el bajo, entre la barranca y el Río de la Plata; sector dedicado por Garay a las chacras de cultivo[2], con un frente de 300 a 500 varas, por una legua de fondo (se repartieron unas 65 de ellas).

Esta división careció de amojonamiento, lo que, con el tiempo, llevó a conflictos de tenencia de tierras y a no saber si éstas comenzaban desde la orilla del río o desde la barranca.

Juan Domínguez Palermo unificó un sector de esta zona (chacra nº 7 de la Puerta Saravia, Basualdo, etc.) y se dedicó al cultivo de la vid, árboles frutales (higueras, membrillares), trigo, como era costumbre en toda la región norte. El nombre de Palermo se extendió a todos los bañados de la costa, desde Retiro hasta Belgrano (1771). A principios del siglo XIX comenzaron a aparecer las quintas, así

[1] Las tareas de investigación fueron realizadas por el equipo de "Arquitectura Argentina - Siglos XIX y XX", del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. El autor agradece, especialmente, la colaboración de los arquitectos José J. Martini y José M. Peña.

[2] Se dividió la región en tres zonas: la ciudad, para habitación; la parte sud, en estancias para la cría de ganado; y el norte, en chacras, para alimentación de la ciudad.

como gran cantidad de pobladores sin título y nació, autorizado por Liniers, el partido de Palermo o del Bañado, como un desprendimiento del de San Isidro (Pago Monte Grande). Esta zona estaba intensamente trabajada y subdividida; baste una enumeración de productos para refirmarlo: granos (cebada y maíz), legumbres, aceite de oliva, lino, zapallos, duraznos y naranjas; y de otro tenor: leña, pasto, pesca, estacas de ranchos y maderas cortas de construcción, obrajes de ladrillo y cal. Activa industria daba lugar al comercio y navegación de cabotaje entre las islas, San Fernando y el Riachuelo, de mucha importancia. Lentamente se evolucionó de la producción agrícola y forestal a la de las huertas y frutales propios de las quintas.

Respecto a la densidad de ocupación, comentaristas de la época mencionan los pocos caminos que había para transporte de hacienda y productos, así como de aguadas hacia el río, debido al cercamiento abusivo de las propiedades.

El partido de Palermo subsistió hasta 1821 y se extendía desde los Colegiales hasta los Corrales de Miserere. Rosas adquirió tierras hacia 1836, junto con otros propietarios, sobre la costa, y en el mismo año comenzaron las obras de remodelación. Gran parte de sus ahorros acumulados los empleó en comprar y amueblar su lujosa residencia de Moreno y Bolívar; luego invirtió otros ahorros en las tierras de Palermo.

El parque

El diseño del paisaje se convirtió en tema central de la arquitectura a partir del siglo XVIII, con motivo de la creación del jardín inglés y en oposición a la paisajística francesa. Esta corriente estética del paisaje natural prosperó rápidamente en Europa dedicándosele grandes extensiones de tierras otrora cultivadas y más tarde residencias privadas de príncipes. El movimiento alcanzó su apogeo y a la vez decayó con el romanticismo, hacia 1830. Entre nosotros, Palermo inició esta novedad que luego sería mantenida tradicionalmente por nuestros terratenientes en sus parques de estancias. De la misma época era el brillante parque que trazó

Prilidiano Pueyrredón, para Leonardo Pereira Iraola, en su estancia de San Juan (La Plata). La arquitectura paisajística muere desde dentro, por haberla transformado en muestrario de plantas exóticas, es decir, haberla convertido en un jardín botánico.

En ese entonces Palermo estaba abandonado y cubierto de cardos gigantes, además de ser lugar muy "bajo" como para pensar en crear allí un "paisaje pintoresco". ¿Qué llevó a Rosas, hombre muy cuidadoso en sus realizaciones, a elegir ese paraje para tamaña empresa? A esta duda contesta William Mac Cann: *alguien podría preguntar por qué se edificó esta casa en estos lugares. Él la había edificado con el propósito de vencer dos grandes obstáculos: ese edificio comenzó a construirse durante el bloqueo francés; como el pueblo se encontraba en gran agitación, él había querido cambiar los ánimos con una demostración de confianza en un porvenir sólido, y, erigiendo su casa en un sitio poco favorable, quería dar a sus conciudadanos un ejemplo de lo que podía hacerse cuando se trataba de vencer obstáculos y se tenía la voluntad para vencerlos.* Lo que sí constituyó una alteración de las costumbres fue abandonar la barranca y la agradable perspectiva del río, que era el tema usado en la costa, para cambiarlo por el uso directo de aquél y a su mismo nivel.

Emparejar el terreno pantanoso fue obra de envergadura desconocida en la época. Ocupaba el recinto un área de casi media legua cuadrada, llena de lagunas y de tierra arcillosa. Se rellenó con una capa de tierra negra que se trajo desde los "alfalfares de Rosas" (bajo de Belgrano); esta cubierta de tierra vegetal tenía una y dos varas de profundidad. Se estudió todo un sistema de drenajes y terraplenes para contener las crecientes del río, a la vez que se trazaron canales para el riego de las plantaciones y el uso de botes o simplemente para piletas.

Rosas, *excéntrico en sus gustos, había conquistado Palermo al Río de la Plata, con tierra transportada en carretas (varios miles de carretas), hizo construir sobre la plaza una especie de península sobre la que se formó un parque. Era el único medio de lograr buenas plantaciones de árboles, porque la sequedad del suelo constituye un obstáculo para ello en los campos de Buenos Aires.* Cerca de dos años se empleó en esta tarea de emparejamiento, es decir, hasta 1838, a la vez que se construía el caserón y se gastó una considerable suma en

dichos trabajos.

El conjunto arquitectónico estaba dominado por dos grandes ejes en cruz *(fig.* 5): las actuales Avenida Libertador General San Martín y Avenida Sarmiento, en cuyo encuentro se habían instalado las construcciones *(figs. 1 y 2)*. De los cuatro sectores así formados, uno no era propiedad de Rosas, y sólo realmente trabajados los del lado este. Medía en su mayor extensión, paralela al río, unos 2.800 metros; y perpendicular a él 2.000 metros. Sus límites eran el Maldonado (al norte), la Avenida Alvear, el río, y al sur un arroyuelo rectificado.

El ángulo noreste estaba dividido por tres calles paralelas y tres perpendiculares, que formaban parcelas casi cuadradas de cuatro hectáreas, arboladas en los perímetros. Muy cerca de las calles, dos canales de desagüe desembocaban en el Maldonado. El ángulo sureste tenía un tratamiento distinto, menos compartimentado pero densamente cubierto por plantaciones de naranjales; en este sector sólo existía un canal perpendicular al río; de los cuartos de Rosas hacia el este corría una calle de ombúes. Sobre la orilla del Plata existía una ancha franja de árboles naturales: sauces, álamos, ceibos, alternados con talas, espinillos, juncales y mimbres. Numerosos peones vivían dedicados a cuidar las plantas y los árboles, especialmente a defenderlos de la voracidad de las hormigas, *las peores del mundo.* Los naranjos eran celosamente lavados, hoja por hoja, con cepillo y jabón espumoso, empleándose escaleras para alcanzar las partes más altas de los mismos.

El conjunto mostraba lugares especiales que daban interés y vida al recorrido del enorme parque. Al este del caserón y hacia el río, había un rectángulo dedicado a jardinería con toda clase de flores del país y algunas exóticas, aroma, heliotropo, laurel, jazmín del Paraguay, cedrón, floripondia, resedá y camelias, colección cada día más variada, pues los porteños, conociendo la afición de Rosas, le regalaban continuamente especies distintas. En otro lugar *una rústica glorieta desbordante de rosas y madreselvas,* [que] *era su lugar favorito de descanso* [Manuelita] *cubierta con un techo en forma de cúpula. La rodeaban bustos de mármol sobre pedestales, y una o dos figuras en yeso de tamaño natural.* Esos lugares eran aprovechados para la navegación y baños; el arroyo

Maldonado podía recorrerse en lancha; el gran canal que atravesaba el parque, desde la entrada hasta el caserón, contaba con un vaporcito con todo su aparejo, maquinista y tripulación. Este mismo, en su extremo norte, se transformaba en una gran pileta con bordes de mampostería de 150 metros de largo por 30 metros[3] y tenía conectado lo que probablemente era el "baño de Manuelita", una pequeña piscina circular con graderías y cubierta de follaje *(fig. 1)*.

El más pintoresco de los recursos de atracción del parque era su pabellón frente al río, armado sobre una goleta o pailebot atracada en tierra Este arco rompió la cadena del anda en el puerto de Buenos Aires durante una tormenta y, llevado por una alta marea y la sudestada, pasó sobre la copa de los árboles, quedando en seco en medio del bosque. Rosas lo compró al dueño y lo hizo *decorar con muy buen gusto,* organizándose en verano bailes sobre la cubierta y en invierno dentro del mismo barco. En ese lugar tocaron el piano maestros como Esnaola, Massini, Marotta y Sívori.

Los animales complementaban la nota de interés: avestruces, llamas y pájaros de *variados y hermosos plumajes*.

La casona

Si bien hubo en el planteo y en las ideas generales una clara orientación de Rosas sobre la casona, ésta fue proyectada por el ingeniero Senillosa y construida por el maestro Sartorio, autor del Teatro de la Victoria (Tacuarí y Buen Orden) y de numerosas obras civiles en aquella época[4].

Rosas actuó seguramente por sí en el trabajo del parque, dada su larga experiencia en tareas de campo, pero en la arquitectura produjo un feliz entendimiento entre él y el ingeniero Felipe Senillosa (1789-1858). Éste, nacido en

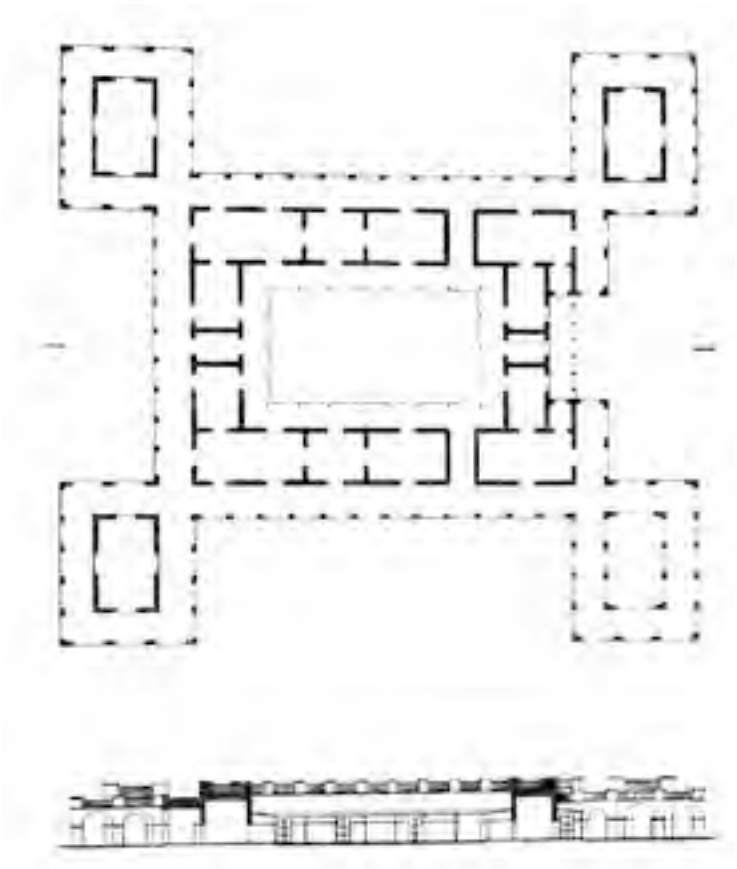
[3] Con toda seguridad servía como decantador para purificar el agua.

[4] El Teatro de la Victoria se inauguró en mayo de 1838 por una cooperativa de artistas (Trinidad Guevara y otros), con capitales de José Rodríguez. *De formas elegantes* y *adecuadas al gusto moderno* y aunque de escenario menor que el Coliseo, tenía mejor maquinaria y buenos decorados de Pittaluga. El frente era una gran portada que daba sobre el *hall* y de éste se entraba por la derecha a los palcos altos y por la izquierda a la cazuela; según Alberdi *parecía una pajarera.*

España, estudió en Francia como prisionero de guerra y luego en Londres, donde conoció a Rivadavia y Belgrano, quienes lo entusiasmaron para viajar a Buenos Aires en 1815, a los 26 años de edad. Luego de larga actuación como docente y escritor científico se incorporó a la Comisión Topográfica de la Provincia de Buenos Aires y más tarde asumió la presidencia de la misma (1828). Al terminar la casona volvió a ocupar este cargo y en 1856 actuó como inspector. Trabajó también como ingeniero militar en 1852; fue miembro de la comisión consultora para edificar la Aduana nueva. Para Rivadavia delineó la calle Callao y también Garantías (Rodríguez Peña) y realizó otras obras de no poca importancia. La más interesante, a nuestro juicio, fue la del Paseo de la Alameda, pues puede considerarse como antecedente paisajístico del importante conjunto de Palermo. Dicho Paseo fue iniciado por el virrey Sobremonte en 1804, en un lugar abandonado de la costa y fue el único paseo y jardín que tenía Buenos Aires. El llamado luego "de 9 de julio", comprendía la actual Leandro N. Alem, desde Sarmiento hasta la estatua de Garay. Rosas continuó las obras que inauguró Manuelita el 18 de enero de 1847 (costo 2.000.000 de pesos). Por medio de un murallón de mampostería de ladrillos (fabricados por los presos de Santos Lugares) se contenían las aguas del río. Senillosa fue, sin lugar a duda, el arquitecto más interesante dé Buenos Aires en la primera mitad del siglo; personalidad aún no valorizada como arquitecto.

El edificio de Palermo era un inmenso rectángulo de planta baja, con cuatro torreones articulados en los vértices, formando un cuadrado de 78 x 76 m. El eje mayor ubicado en el cruce de las dos avenidas antes mencionadas y recortado en un ángulo (el sureste); su entrada era por el norte: la actual avenida Sarmiento *(fig. 5). Hacia* el este, una larga calle de ombúes lo vinculaba a la costa, y del otro lado estaba ubicado el estanque con el baño.

El rectángulo mayor estaba ocupado por las habitaciones construidas en hileras, vinculadas entre sí o a través de galerías y pasillos exteriores, como era costumbre; todos los cuartos abrían en un gran patio central.



En uno de los torreones, al sur, estaba instalada una capilla dedicada a San Benito, con la imagen de la Purísima. Otro, según se ve en las litografías *(fig. 3),* estaba totalmente abierto, como un "hall" que prolongaba las galerías. Rosas ocupaba cuatro habitaciones que miraban al río, próximas a la única escalera de acceso a la azotea, de las cuales la segunda era su dormitorio. Manuelita otras cuatro en la parte opuesta; el gran salón de recibo estaba vinculado a este sector.

Los ambientes eran de gran calidad, aunque de sobria decoración: combinación de austeridad de la casa de Austria y decoración francesa de los Borbones (como puede verse, por separado, en el Escorial), las dos grandes corrientes estilísticas que perduraban de la época colonial.

El dormitorio de Rosas tenía cama de bronce, armario y sobre una estufa de mármol blanco un gran espejo. Frente a la cama, su escritorio particular y en el medio del cuarto una mesa de gran tamaño, siempre llena de expedientes (el dueño de casa que manejaba el Gobierno desde ella, trabajaba en los asuntos de Estado incluso por las noches, en su habitación); a ambos lados de la estufa dos *chiffoniers*

de caoba. De las habitaciones de Manuelita, se conservan datos de su sencillo *toilette,* que también hacía de recibo íntimo: un aparador de espejo, un pequeño sofá, sillones y sillas tapizadas con fundas de género blanco. El salón principal de recibo estaba decorado al nivel social de entonces, con cortinados de seda, muebles de caoba, muchos espejos y un piano. La pobreza crónica de Buenos Aires no permitía estos arreglos de lujo y sólo se recuerda, de tiempos anteriores, como ejemplo de salones bien amueblados, la casa de los Riglos, al lado del Cabildo. Una impresión del ambiente de Palermo se puede ver en el cuadro que Prilidiano Pueyrredón pintó, de Manuelita, con toda seguridad, en el caserón.

Otros detalles del equipo son los bancos de caoba y las hamacas mecedoras, colocadas, cada tanto, en las galerías. Los pisos estaban cubiertos en invierno con esteras, exceptuando el salón principal que tenía alfombras.

El alumbrado se hacía por medio de lámparas de aceite, y en el salón con arañas de caireles con sus respectivos fanales. El interés de los dueños por Palermo se mantuvo constante hasta el último momento; al abandonar la casona, al día siguiente de Caseros, dejaron en la casa de la calle Moreno un gran espejo veneciano, destinado al caserón, y que luego fue subastado con los bienes.

El edificio fue construido con mampostería de ladrillos, argamasa y cal[5]: esta última se extraía de una calera de Belgrano en el arroyo donde está hoy la calle Blanco Encalada. Las maderas del techo (plano y accesible), eran de primera calidad, *tan duras y resistentes que después de la demolición por su buen estado podrían haberse empleado*[6]. Los cerramientos eran todos de puertas-ventanas que abrían al patio y a las galerías. Los pisos de baldosas *muy limpias y* los cielorrasos de madera; los interiores y exteriores estaban pintados de blanco, a la cal.

El resto de las construcciones se agrupaban en el ángulo noroeste; el gran galpón de maestranza y catorce ranchos muy blancos y ordenados *(fig. 2)* en que

[5] Tan sólida, que en su demolición debió ser volada con dinamita.
[6] De la calidad de las maderas de la época tenemos un ejemplo en las cabriadas del Club del Progreso (Perú e Yrigoyen) actualmente en demolición.

habitaban sus peones más fieles y aguerridos, seleccionados por el propio Rosas como guardia personal. Palermo fue utilizado como casa de Gobierno con el consiguiente movimiento de funcionarios, políticos y peticionantes.

El movimiento era intenso a juzgar por las crónicas, llegándose incluso a realizar allí las reuniones importantes de protocolo o las políticas, a las que concurría el pueblo en masa. Como complemento, los soldados realizaban sus ejercicios y maniobras en el campo vecino a los cuarteles. La vida social de la familia, que era de acuerdo a las costumbres y al rango, muy importante, se efectuaba en los paseos por los jardines, cabalgatas o en el pabellón del barco. El parque de Palermo también era público y a él acudían los habitantes de Buenos Aires, en coche o a caballo, muy afectos a los almuerzos campestres.

Precisamente el acceso era uno de los aspectos más interesantes del paseo; el camino más corto, desde la ciudad, por el bajo de la Recoleta, era impracticable por la barranca a pique que impedía el paso de las volantas. Había que tomar Florida hasta el Retiro y luego el Paseo de la Guardia Nacional, Calle Larga o Buenos Aires (hoy Avenida Alvear); bordeando la Recoleta por detrás, se debía bajar hasta encontrar el camino que Rosas pensaba continuar hasta la ciudad y que llevaba directamente; hasta San Benito. Éste era una *ancha y recta avenida macadamizada, científicamente construida y en perfecto estado, con barandas de hierro, sauces, y faroles para la iluminación.* Eran, en realidad, caminos paralelos separados por ancho y profundo canal, construido en ladrillos y jalonados por naranjos entremezclados con los sauces; uno público, el otro privado y que llevaba directamente al frente de la casona. A fin de tener el camino expedito, se lo cubrió con una gruesa capa de conchillas de Carmen de Patagones, que se regaba continuamente para evitar la polvareda. Comenzaba en la quinta de Hale y terminaba en la Avenida Sarmiento, cruzando una serie de casonas (Saavedra, Diehl) y el grupo de Palermo Chico.

El caserón y el parque de Palermo de San Benito respondían a inquietudes de la época, como hemos dicho al principio, a tal punto, que los visitantes extranjeros lo consideraban como el mejor establecimiento de América, inclusive por el

cuidado y orden con que se lo mantenía. Sin embargo, la política cambió radicalmente la crítica, que posteriormente pasó al extremo opuesto. Sarmiento, también en arquitectura, comentarista interesante de ese período, arremetió contra todo Palermo. Siempre fue adversario de cuanto recordara la arquitectura española o la "barbarie" de la "campaña" y por consiguiente condenó al caserón como obra de "estancia", "casa y galpones". Nada estuvo bien hecho: ni los árboles servían para el lugar ni el camino con la molesta conchilla que cubría de blanco a los viajeros; más tarde cambia y se convierte en ardiente defensor y continuador de la obra de Palermo.

Bajo su tranquila apariencia, Palermo escondía una actitud original y que se repetiría otras veces en el desarrollo posterior de nuestra arquitectura. ¿Por qué no se construyó en el estilo dominante: el 2° Imperio; cuando ya los *revivals* del siglo XIX eran muy usados en Buenos Aires? ¿Por qué prefirió Rosas un colonial desechado y pasado de moda para un edificio que tenía tanta importancia politica? ¿Es que el problema estilístico pasaba por alto para él, hombre sumamente detallista y calculador de las menores acciones? ¿Pudo, en tal caso, pasar inadvertido para Senillosa, profesional de categoría?

La respuesta sólo podemos basarla en conjeturas (a modo de hipótesis, dada la ausencia de testimonios escritos): el edificio y su situación histórica hablan muy claramente. Rosas buscó deliberadamente y a conciencia la utilización del colonial como afirmación del propio ser y en repudio del estilismo europeo del momento; precisamente del enemigo que estaba bloqueando al país. El problema planteado, por primera vez, fue el de la "arquitectura nacional"; la búsqueda del estilo propio. Este camino debía encontrarse buceando en la tradición arquitectónica, es decir, en el barroco colonial hispano-americano. Esta posición estaba perfectamente de acuerdo con el romanticismo reinante y el extraordinario interés cultural por las "nacionalidades" y lo tradicional. Esta norma no solo transformó las artes sino la política, que en Europa fue, en una de sus facetas, la de las revoluciones y la constitución de los estados precisamente "nacionales".

Más aún, este supuesto "movimiento" que estamos esbozando tuvo mayores alcances, no sólo en pintura con el costumbrismo y el realismo romántico, no ya en poesía con los conocidos motivos gauchescos, sino en la misma arquitectura. Tiempo más tarde, cuando Buenos Aires sufre la fiebre constructiva que dura varios años (por lo menos mientras lo permitieron las finanzas) probablemente se volvió a plantear a los arquitectos las disyuntivas: ¿cómo hacer ahora la arquitectura?, ¿qué estilo emplear?, ¿cuál es el nuestro? Otra respuesta en los hechos y de gran importancia, fue la obra de la Aduana Nueva, del ingeniero Taylor. Este edificio, con su forma geométrica pura, sus dos fachadas blancas, las arquerías transparentes que la rodean, la plasticidad latina de su tratamiento, recuerdan no solamente al Caserón de Palermo[7] sino la posibilidad de esa búsqueda del "estilo nacional". Desgraciadamente no se conserva explícitamente esa inquietud traducida en teorías, pues nos permitirían analizar claramente esa voluntad formal de encontrar un estilo.

Esta posición peculiar de la evolución de la arquitectura tiene un antecedente señalado por Pevsner, en Europa, a raíz del grupo de arquitectos que, a principios del siglo XIX, actuaron en distintos países, movidos ideológicamente por la Revolución Francesa. El más conocido es Ledoux, con su obra planteada teóricamente, de formas frías y puras. El siglo XIX se aboca ya a esta tarea de búsqueda y también eso sucede en Buenos Aires; la "Revista de Buenos Aires" publica, mediado el siglo, una carta anónima donde se denuncia la necesidad imperiosa de encontrar un estilo que se adapte a nuestra manera de ser.

Esta posición neo-colonial se repite varias veces en el desarrollo de nuestra arquitectura, como búsqueda estilística, casi siempre en repulsa de los *"revivals"*. A principio del siglo XX se plantea otro intento entre nosotros, y más tarde el arquitecto Guido teoriza sobre el *redescubrimiento de América en el arte.* Se incluye a veces una tradición precolombina en estas búsquedas, aunque, entre nosotros, sin antecedentes fuertes, como sería el caso de México o Perú.

[7] Sorprendía mucho a los visitantes las líneas rectas de Palermo y que todo estuviera trazado a escuadra.

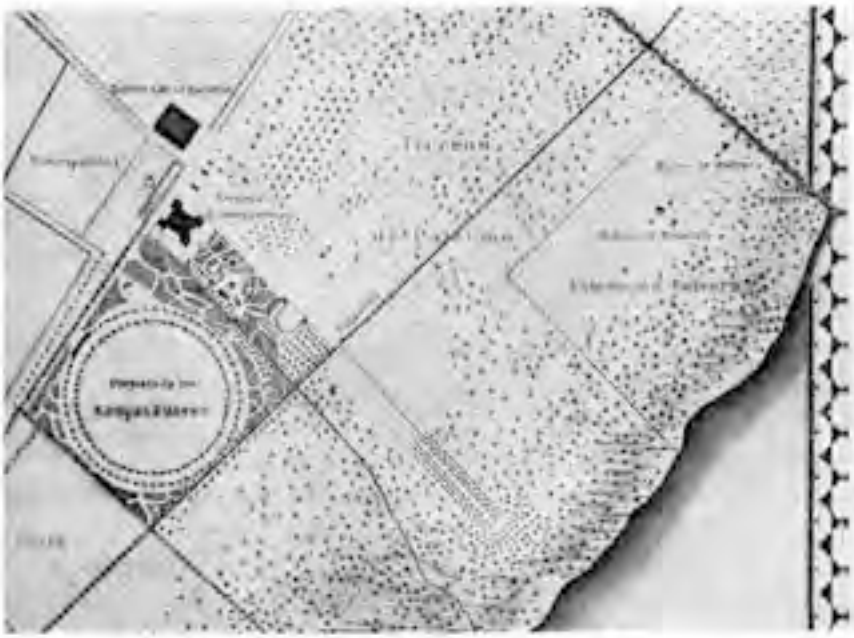


Fig. 1. Sector de Palermo según el plano de Malaver, en colaboración con P. Bonnet.

Fig. 2. Sector de Palermo según el plano de Sourdeaux.

Fig. 3. El caserón de Rosas según litografía de Kratzenstein, 1853.

Fig. 4. El caserón de Rosas según una vieja fotografía. (Foto Witcomb).

Fig. 5. El caserón de Rosas y la avenida lateral según una fotografía antigua. (Foto Witcomb).

Llama la atención cómo esta arquitectura colonial se entronca sin tropiezos en el movimiento moderno, especialmente la corriente raciona[8] con sus formas puras, sus fachadas sencillas y sin decoración, el blanco de sus muros. Nuestra arquitectura actual podría pasar, sin transición, del colonial al presente; esto tiene razones poderosas, que podemos analizar entre nuestros creadores. Prebisch realizó todas sus vivencias juveniles en las provincias de Tucumán y Salta, de fuertes resabios coloniales; mismo Sacriste. Y no puede extrañarnos, ni siquiera en Williams, el Vendo tradicional de su plástica.

La generación argentina de postguerra entroncó el movimiento organicista internacional con nuestra tradición colonial, a través del gusto por materiales pesados, ladrillos blanqueados y plasticidad de formas (Caveri, Ellis, Berretta, etc.).

Palermo debe hacernos meditar acerca de lo que la historia nos entrega como sensibilidad y formas asimiladas, que debemos guardar, sin llegar, por eso, a historicismos anacrónicos. La historia de la arquitectura colonial es fuente de meditación y vivencias, fenómeno que se reproduce en todo el mundo, pero eludiendo falsos sentidos de volver al pasado (el historicisno de Yamasaky o del último Gropius de la Universidad de Bagdad).

Destino de Palermo

A la caída de Rosas, San Benito cambió de dueño, ocupado por Urquiza y sus tropas. El parque fue descuidado, desapareciendo los naranjos y el jardín quedó destruido (ver la diferencia en planos de Sourdeaux y de Malaver). La casa se cerró y los visitantes podían ver a través de sus ventanas los cortinados caídos, las marcas de los sables en las carpinterías y las estufas de mármol destruidas.

En el año 1852 se inició largo y agitado proceso sobre los bienes de Rosas; por decreto del 16 de febrero se confiscan *sin distinción alguna* todos los bienes, lo que se ratifica luego por ley de la Legislatura el 25 de julio de 1857, que repite en

[8] Aparentemente la más alejada de ella o, por lo menos, siempre se la ha visto así.

1872, pasando éstos a poder del Estado.

El Poder Ejecutivo se posesionó entre otros, de Palermo; por ley 2089, de federalización de Flores y Belgrano, quedaron a cuidado y conservación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1888).

La zona que ya había adquirido carácter netamente militar con numerosos cuarteles, fue afectada en parte a la Municipalidad y en parte a servicios militares (Campo Hípico de Polo, Maldonado, Fabricaciones Militares); en 1908 se permutó entre el Poder Ejecutivo Nacional y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, los terrenos de Palermo por una fracción de tierra (Pueyrredón, Las Heras, Larrea y Melo)[9].

El caserón fue mandado demoler por el intendente Bullrich, en 1899, cuando ya se lo había usado como Escuela de Artes y Oficios y como Escuela Naval Militar (1870).

El destino de Palermo fue convertirse en paseo público con la creación del Parque 3 de Febrero; poco queda de lo viejo como no sea la ubicación, el mejoramiento del terreno y algunos árboles y zanjones (25 de julio de 1874).

Esta continuidad la debemos al crítico de Palermo: Sarmiento, quien sostuvo una importante polémica, en especial con el Dr. Rawson, para llevar adelante el proyecto. Éste no quería dejar a Rosas *la satisfacción de ver que había logrado el mejor paseo de Buenos Aires* [sic].

Bajo la presidencia de Avellaneda se creó una comisión presidida por Sarmiento y en la que figuraban Julio Dormal como ingeniero y Próspero Van Geert y Fernando Mandult como jardineros.

Se autorizó gastar 260.000 pesos para embellecer el lugar, para lo que se llamó a concurso de proyectos; Adolfo Methfessel y Carlos Burmel ganaron el primer premio y Dormal el segundo lugar. El 11 de noviembre de 1875 se inauguró oficialmente el paseo, en el cual funcionarían con el tiempo los Jardines Zoológico y Botánico, y el Rosedal. También Palermo vio funcionar lugares como el café de

[9] (Ley n° 5588 del 17 de setiembre de 1908; la Nación se compromete a pagar m$n. 1.000.000).

Hansen. Ciertas ideas de proyectos anteriores fueron aprovechadas, como la que aparece en el plano de Malaver (probablemente de Benoit) y el del capitán de ingenieros Jordán Wysocki.

Afortunadamente, lo que al decir de Göethe *mientras nos deslizábamos por lagos, canales y bosquecillos, me sentí conmovido al pensar que los dioses han otorgado a los príncipes el don de poder vivir en medio de un sueño,* en este caso quedó en manos de todos. El gran parque solucionó en buena medida, el problema más serio de Buenos Aires: la falta de recreos y paseos.

HORACIO J. PANDO

BIBLIOGRAFÍA

WILLIAM MAC CANN, *Viaje a caballo por las provincias argentinas.* Bs. As., 1939. Traducción de José Luis Busaniche.

D' ONOFRIO, ARMINDA, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón.* Buenos Aires. Ed. Sudamericana, 1944.

PEVSNER, NICOLÁS, *Esquema de la arquitectura europea.* Infinito. Buenos Aires, 1957.

SEDLMAYR, HANS, *El arte descentrado.* Madrid, 1958.

SORONDO, MIGUEL, *Antecedentes del nombre de Palermo.* Buenos Aires.

EL PUEBLO DE SAN JOSÉ DE SALADAS

Introducción

Los estudios de historia de la arquitectura y de las artes plásticas de nuestro país han tenido en los últimos tiempos considerable desarrollo y magnífica maduración. Las zonas principales han sido relevadas, en trabajos profundos, y la bibliografía reunida puede ser calificada de cuantiosa. No obstante, quedan aún zonas interesantes por explorar. Una de ellas, singularmente olvidada en este tipo de trabajos, es la provincia de Corrientes, sobre la cual casi no existe información al respecto.

Corrientes no posee monumentos arquitectónicos y artísticos de la magnitud y belleza que pueden señalarse para el centro y norte del país. Su vida fue precaria durante la época española, y solo asistió a un florecimiento después de Caseros, bajo el gobierno inteligente de Pujol. Pero a pesar de su innegable modestia, sus pueblos, fundados muchos de ellos durante el siglo XVIII, conservan peculiares características que los hacen dignos de ser estudiados. Sus edificios con umbrosas galerías, sus viejas técnicas de construcción, el valor de algunas de sus iglesias y el variado conjunto de pequeñas artesanías que atesora, pueden hacer de la arquitectura de Corrientes un tema de estudio apasionante.

El pueblo de San José de Saladas es, en este sentido, característico, y especialmente rico por la abundancia de edificación antigua que conserva y que le otorga un aspecto arcaico casi irreal, donde el tiempo parece haberse detenido allí definitivamente, desde 1850.

NOTICIA HISTÓRICA DE SALADAS

El poblamiento de la provincia de Corrientes

Dentro del actual territorio de la provincia de Corrientes, le correspondió a la ciudad de San Juan de Vera una labor principal en el poblamiento de las tierras señaladas a su jurisdicción. Ese avance de fronteras fue lento, porque hubo dificultades casi insalvables para lograrlo: la escasa población, la enorme extensión desierta, la enconada oposición de los indios del sur y del Chaco. A ello se añadió la pobreza de medios y el abandono o escaso fomento que mereció nuestro territorio en su labor pobladora y adelanto de fronteras exteriores e interiores, durante la época de los últimos Austrias.

Tomando como punto de partida la situación de la ciudad, el avance poblador fue dirigido inicialmente hacia el este, con las fundaciones de Santa Ana de Guácaras e Itatí, y hacia el sur, con Candelaria de Ohoma, Santiago Sánchez y Santa Lucía, todos ellos originados en la segunda mitad del siglo XVII. Hasta principios del siglo XVIII, el límite real de la ciudad se extendió sólo hasta el río Santa Lucía.

Esta corriente pobladora tuvo su correspondencia para la banda del río Uruguay, en otro movimiento similar, pero totalmente desconectado de la labor del cabildo de Corrientes. Se trataba de las fundaciones que los padres jesuitas venían realizando para agrupar en pueblos a los indios guaraníes que ansiaban cristianizar y educar. Yapeyú, en 1627, La Cruz, en 1628 y Santo Tomé, trasladado definitivamente a territorio correntino en 1639, marcan los jalones de este proceso. Su esfera de influencia, es decir, sus estancias y campos de pastoreo, tendían naturalmente a extenderse hacia el oeste, y sus límites naturales vinieron a quedar marcados por el río Miriñay y los esteros del Iberá. Esta vasta región de lagunas y bañados separó totalmente ambas corrientes pobladoras.

En las cercanías del río Santa Lucía, frontera sur de las estancias de la ciudad, los hacendados de Corrientes fueron agrupándose desde fines del siglo XVII en un

poblado que constituyó la base de San José de Saladas.

Este pueblo fue, durante mucho tiempo, una verdadera avanzada en tierras semidesiertas, y sólo fue rebasado por las poblaciones que se fundaron del otro lado del Santa Lucía a fines del siglo XVIII.

Historia del pueblo de Saladas

Los orígenes del pueblo de Saladas son todavía insuficientemente conocidos. Establecido a 100 km. de Corrientes, cercano al paraje llamado "Muchas islas", fue elegido originalmente por los hacendados de la ciudad para establecer sus estancias, fiados en la bondad de los pastos y la abundancia de las aguadas, al punto que la zona llegó a ser denominada *el riñón de las estancias de Corrientes, según la pintoresca frase del capitán José Antonio Mieres, vecino feudatario y procurador de ella*[1]. Es posible que posteriormente se haya establecido allí, en la proximidad de las lagunas que le dieron nombre, una guardia o "presidio", destinado a vigilar la frontera y cuidar los intereses allí existentes. Al menos así lo indica Azara, quien sugiere su fundación en 1703[2]. Raúl de Labougle indica otra fecha posterior: *Databa su fundación* (dice) *de 1732,* año *en que los estancieros del contorno pidieron la edificación de una capilla y solicitaron un párroco, lo que se les concedió, siendo gobernador Don Bruno de Zavala, y obispo el Ilmo. fray Juan de Arregui... Tenía más de trescientos habitantes y de su iglesia parroquial era titular San José*[3]. El fortín fue trasladado algunos años más tarde al pago de Anguá, *con el objeto de librar al vecindario de las molestias que le causaba la presencia de los soldados*[4].

Su población fue incrementada con los vecinos que escaparon al asalto e incendio de los pueblos de Ohoma y Santiago Sánchez, provocados por los indios del Chaco en 1739, y de cuyo malón Saladas salió indemne. En 1745 se repitió la depredación de los alrededores. Este tipo de peligros, que eran frecuentes en Corrientes aún a mediados del siglo XVIII, originó un intento de trasladar Saladas a

[1] RAÚL DE LABOUGLE, *Litigios de antaño,* Bs. As., Coni, 1941, pág. 113.
[2] FÉLIX DE AZARA, *Geografía física y esférica de las provincias del Paraguay* y *Misiones guaraníes. Año 1790.* Montevideo, Anales del Museo Nacional, 1904, págs. 260-261.
[3] RAÚL DE LABOUGLE, *Historia de los Comuneros,* Bs. As., Coni, 1953, pág. 114.
[4] RAÚL DE LABOUGLE, *Litigios...* etc., págs. 114-115.

la costa del Paraná, para su mejor defensa. Una consulta al vecindario, en el año 1746, y la negativa del cabildo de Corrientes a acceder a ello, obligaron a dejar la población en el paraje originario[5].

Un ruidoso pleito promovido en 1749 entre el Teniente gobernador don Nicolás Patrón y el párroco de Saladas, José Francisco de Casajús, provocó una extemporánea demolición de la iglesia del pueblo y su traslado a Anguá. Las protestas y reclamos de Casajús fueron escuchados, y permitieron su retorno a Saladas y la consiguiente reconstrucción del templo en 1752[6].

Al margen de la crónica local, la vida del pueblo fue desarrollándose por el sendero habitual en este tipo de poblaciones durante el resto del siglo XVIII y principios del XIX. Una vida modesta, y tal vez oscura, acompañada por un crecimiento vegetativo que ningún acontecimiento turbó de modo excepcional. Los censos permiten formarse una idea bastante aproximada de sus dimensiones urbanas y la población que abarcaba en este período.

Año	*Fuente de información*	*Familias*	*Hs.*
1785	Félix de Azara	63	454
1814	Censo Provincial	128	923
1820	Censo Provincial		727
1827	Censo Provincial	146	1022[7]

El afianzamiento definitivo del pueblo

En 1825 el pueblo de Saladas fue elevado por el gobernador Pedro Ferré a la categoría de villa, en virtud de su *distinguido patriotismo... al mismo tiempo que su población, numeroso vecindario y extensa jurisdicción.* Su denominación fue de San José de

[5] RAÚL DE LABOUGLE, *Litigios... etc*… pág. 115.
[6] RAÚL DE LABOUGLE, *La traslación de Saladas,* en *Litigios...* etc., págs. 111-133.
[7] Los datos de los censos de 1814, 1820 y 1827 son tomados de los originales existentes en el Archivo Histórico de la Provincia de Corrientes, Censos, legajos 1, 2 y 3. La cifra de 1022 hs. es conjetural, ya que resulta de multiplicar el número de familias existentes, 146, por 7, que es el índice de personas que corresponde a cada familia en Saladas, según los promedios resultantes de 1814 y 1820. La cifra de 1785 es de AZARA, ob. cit., págs. 260-261.

Saladas[8].

Un decreto posterior señaló algunas disposiciones sobre el trazado urbano que sugieren cuál era el estado general de la villa en ese momento de su evolución edilicia. El decreto comienza indicando el deseo del gobierno de *promover cuanto contribuyera al mejor orden sobre el establecimiento de los pueblos; y habiendo a este respecto consultado la nueva delineación de esta villa, cuya verificación se ha hecho imposible en vista de los quebrantos y perjuicios que necesariamente resultarían a los vecinos.*

Las medidas dispuestas eran, en cuanto al ordenamiento urbano, las siguientes: la plaza quedaba en el mismo lugar, procurándose una mejor edificación en su contorno. En ese sentido el gobierno local estaba autorizado a reemplazar los ranchos existentes entonces por casas mejores, quedando a cargo de los nuevos ocupantes el gasto originado del traslado de los ranchos desplazados a las orillas del pueblo.

También se otorgarían terrenos baldíos a los que lo solicitaran, con obligación de edificar o cercarlo en el término de seis meses. Además, debía salvarse el desorden existente entre las casas edificadas, guardando la correspondiente línea de edificación[9].

Estos datos son suficientes para advertir que la actual planta del pueblo es la misma que tuvo en sus orígenes, y que sobre ese trazado fueron construyéndose nuevas casas con galería al frente, según el modelo predominante en la arquitectura de Corrientes. En cuanto a las irregularidades en la línea de edificación, quedan todavía algunas casas que dan testimonio de ello, ubicadas frente a la plaza, y parcialmente cubiertas por otras viviendas más tardías que las ocultan[10].

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen otros testimonios que completan la imagen de la villa. Por una parte el censo provincial de 1853 nos informa que la población ha disminuido a 569 habitantes, y que el número de casas edificadas es aún escaso: alcanzan a 112, de las cuales sólo 13 están construidas en terrenos

[8] *Registro oficial de la Provincia de Corrientes. Años 1821-1825.* Corrientes, 1929, t. I, págs. 372-373.
[9] El decreto es del 21 de junio de 1826. Cfr.: *Registro oficial de la Provincia de Corrientes, Años 1826-1830.* Corrientes, 1929, t. II, págs. 51-52.
[10] Una de dichas casas está ubicada en uno de los extremos de la plaza en la esquina de Mitre y Lugones. Ha pertenecido a la familia Cabral.

propios y las 99 restantes en tierras públicas[11]. Un viajero que en ese entonces recorre la provincia, Pablo Cousseau, no deja de observar en Saladas un detalle que le llama bastante la atención, aun en territorio correntino: *Nótase (dice) el antiguo sistema de construir sus edificios*[12].

A pesar del marco modesto que le imponía su condición de pueblo rural, el progreso edilicio de Saladas debió ser significativo para la época y el medio circundante, si se atiende a que, en 1879, el ministro Mantilla informa en su memoria que Saladas es uno de los pocos pueblos que posee edificios regulares para juzgado, jefe político, cárcel y cuarteles, y que en la misma fecha hace construir una nueva torre de madera para la iglesia, a fin de instalar en ella una campana recién fundida[13].

Desde fines del siglo pasado, en adelante, el pueblo ha crecido en población muy lentamente: 1417 habitantes en 1893 y 3900 en 1947. En cuanto a la edificación, se advierte un reemplazo, muy lento, de las casas viejas de corredor, por edificios comunes, de variado aspecto y escaso gusto. A pesar de ello, puede contemplarse todavía hoy un número considerable de viviendas de antigua fábrica, techos de tejas y clásico corredor, que testimonian de modo muy singular la estructura urbana de las poblaciones correntinas de fines del siglo XVIII y mediados del XIX.

ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

El trazado urbano

El plano de la ciudad responde al común trazado en cuadrícula o damero, que era el que resultaba de la aplicación y observancia de la legislación de Indias. Así,

[11] Archivo Histórico de la Provincia, Censos, legajo 8.
[12] PABLO COUSSEAU, *Impresiones de viaje,* en "El Comercio", Corrientes, 7 de junio de 1857.
[13] MANUEL F. MANTILLA, *Memoria presentada a la H. C. Legislativa de la Provincia de Corrientes por el ministro de gobierno, Dr. D...* Corrientes, 1879. El templo viejo fue demolido y reemplazado por el actual, cuya construcción comenzó en 1907. Con los materiales sobrantes del antiguo, tejas y horcones, se edificó una capilla en las afueras del pueblo, que subsiste. Otras referencias de interés en HERNÁN F. GÓMEZ, *El municipio de Saladas,* Corrientes, 1942.

tanto la ubicación de la plaza, como la subdivisión de las manzanas en solares, *los que han de configurar una misma forma por el ornato de la población*[14], responden al espíritu de las leyes que ordenaron el nacimiento y desarrollo de la casi totalidad de las ciudades coloniales argentinas.

El damero lo constituyen actualmente entre setenta y ochenta manzanas que se distribuyen sobre una superficie muy ligeramente ondulada que ocupa el centro geográfico de una región limitada y definida por una serie de lagunas que dan su nombre al paraje. De ese conjunto de manzanas sólo veinte de ellas muestran aún sobre sus calles casas de corredor, indicio evidente que las mismas, por su ubicación en las inmediaciones de la plaza, pertenecen al núcleo más antiguo de la población.

Las casas de "corredor"

El rasgo más significativo del poblado y que motiva este breve estudio son las casas con galería exterior, llamadas comúnmente casas de corredor Es éste un tipo de construcción popular muy generalizado hacia el siglo XVIII en el ámbito de las provincias argentinas de Santa Fe y Corrientes y particularmente en las zonas de influencia de las antiguas misiones jesuíticas. Cabe observar, sin embargo, que no se trata de una construcción exclusiva de esas regiones, puesto que edificios diversos como la iglesia de Algarrobo; en Chile[15], la casa de la Balconada, en Buenos Aires (hoy destruida)[16], las construcciones de Santa Cruz de la Sierra, en el Chaco boliviano[17], y aun ciertas casas rurales venezolanas[18] evidencian un área de expansión en el uso de esta técnica constructiva, que abarcaría toda Sudamérica.

---

[14] Leyes de Indias: libro IV; tomo VII; ley 17; ordenanza 13 y 134. Citado por AMILCAR RAZORI en *Historia de la ciudad argentina,* tomo 1, Imprenta López, Buenos Aires, 1935.

[15] ALFREDO BENAVIDES R., *La iglesia de Algarrobo,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 3, Buenos Aires, 1950.

[16] JOSÉ TORRE REVELLO, *La vivienda en el Buenos Aires antiguo,* fig. 4, en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 10, Buenos Aires, 1957.

[17] JORGE M. SANTAS, *Arquitectura de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 5, Buenos Aires, 1952.

[18] GRAZIANO GASPARINI, *Las fachadas de las casas coloniales venezolanas,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 15, Buenos Aires, 1962, pág. 21, figs. 7 y 8.

Las que encontramos en Saladas son en su gran mayoría viviendas, aunque algunas de ellas han sido transformadas en hoteles, almacenes o simples despachos de bebidas. De modo que el tipo no es el resultado de una determinada función, sino que es la solución primaria que surge de la utilización de los materiales que brinda la región y que, además, le imponen un peculiar sistema constructivo. Se trata, en general, de simples construcciones de planta rectangular, cubiertas con techumbres a dos aguas que descansan sobre gruesas paredes perimetrales. La prolongación de una de las faldas sobre la acera, da origen a un amplio espacio umbroso limitado por el plano virtual de los pies derechos y que al continuarse con los techos de las casas linderas, empalmando unos con otros a la misma altura, organizan el corredor o galería que le da tan particular fisonomía a las calles del pueblo *(fig. 1)*. Ubicada la casa en esquina, la galería da vuelta a la misma hasta unirse con el corredor de la calle transversal, dando así gran continuidad al conjunto. En este caso el techo que cubre esa unión surge de la pared que soporta la cumbrera y por lo tanto guarda relación con el techo general de la casa sólo en el tramo en que éste se convierte en galería *(fig. 2)*. Además, el mismo ángulo de la esquina es resuelto mediante dos puertas y un pilar de madera, el que, a su vez, sostiene la repisa, o sea el receptáculo donde en otros tiempos se colocaba el farol de alumbrado de la calle. Por otra parte, es interesante destacar que ésta ofrece un desnivel apreciable con respecto del nivel de la vereda, que oscila entre los cincuenta centímetros y el metro, y que contribuye a acentuar la importancia de las galerías.

Como ya se ha indicado en un breve estudio sobre Santa Cruz de la Sierra[19] puede afirmarse que aquí, también, esta arquitectura en cierto modo está condicionada no sólo por los materiales de que se dispone, sino también por las características climáticas del lugar. La región es vecina de las zonas tropicales, con altas temperaturas en verano y un sol radiante y muy caliente durante todo el año, circunstancia que por sí sola justifica y hace necesaria la presencia de largos

[19] JORGE M. SANTAS, *op. cit.*

tendidos de sombra. Es notable por ello el contraste que ofrecen los nuevos edificios construidos, los que sistemáticamente eluden las galerías, que son eliminadas en pro de fachadas pseudo-renacentistas, ese estilo híbrido e impersonal con que se construyeron casi todas las casas de Buenos Aires y de las ciudades importantes del interior del país, durante el primer tercio del siglo. De este modo, cornisas y modillones, frontis y balaustres y frentes "blancos" aún, se alternan evocando una arquitectura desnaturalizada que no tiene ningún punto de contacto con el sitio donde se enclava y que, por ello mismo, pierde ese genuino carácter telúrico de las antiguas casas que estamos describiendo que, aunque primitivas, son mucho más espontáneas y pintorescas.

La construcción

a) *Los muros.* De la observación directa de las viejas construcciones aún en pie, como de los ranchos que suelen verse en el interior de la provincia, se desprende que los sistemas usados para la construcción de los muros son: el tapial, el aparejo de adobes y la tapia francesa, método éste que con algunas variantes es conocido en la zona con el nombre de "estanteo". Por el gran número de casas en las cuales se lo ve utilizado, es de los tres métodos el más difundido. Esto puede atribuirse al empleo de ciertos materiales típicos de la región: el algarrobo, el quebracho blanco o colorado, la caña tacuara[20], o bien a que ésta técnica, por sus características, requiere mano de obra menos especializada que la necesaria para el armado del tapial, donde es preciso mucho trabajo de carpintería. Todo lo cual explicaría ese carácter popular del "estanteo".

La técnica para realizar el muro de "estanteo" consiste, pues, en el hincado a distancia de uno a dos metros, de postes de quebracho, laurel o algarrobo, de altura igual a la que tendrá la pared. Se los cruza luego horizontalmente por el lado exterior e interior con varas de caña tacuara, las que se disponen según filas

[20] FÉLIX DE AZARA, *Viajes por la América Meridional.* Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1941, tomo 1, pág. 130 y siguientes.

separadas entre diez y veinte centímetros y atadas a los postes por medio de tientos, formando de este modo un doble enrejado. Dentro del mismo se coloca la mezcla espesa de barro y paja, yuyos o pasto seco, agregándose a veces estiércol como elemento aglutinante que le confiere mayor dureza y duración. El muro así constituido se revoca interior y exteriormente por medio de una mezcla de barro y estiércol que cubre ambos enrejados; revoque que, a veces, es terminado finalmente mediante un enlucido de cal[21] *(fig.* 3).

b) Los techos y los solados. Todas las casas estudiadas rematan en un techo a dos aguas, cuyas faldas descansan sobre cabios que a su vez apoyan en los muros y en los horcones de la galería *(fig. 4)*. Debido a que la luz de apoyo entre muros no es muy grande, no es común el empleo de cerchas, de modo que los cabios son sostenidos por una cumbrera que apoya en las paredes menores del recinto. Tanto la cumbrera como los cabios son hechos, en general, con troncos de palmera. Las cubiertas son de paja, teja colonial o francesa *(figs. 5 y 6),* siendo esta última la más frecuentemente utilizada en el siglo pasado, ya que las tejas, que no se fabricaban en el lugar, eran traídas como lastre a bordo de los buques que remontaban el Paraná hacia Asunción del Paraguay y vendidas luego en los puertos de escala. Se disponía, de esta suerte, en la ciudad de Corrientes, de un material de construcción excelente y abundante que se comerciaba en las localidades vecinas.

En cuanto a los pisos, se los hacía de tierra apisonada y, en las casas más importantes, de ladrillos comunes, material que se empleaba también para realizar el solado de la galería.

c) Los horcones Como hemos visto, las construcciones de Saladas son muy rudimentarias, dado que su esquema formal no va más allá del rancho, como que muchas de las casas descriptas realmente lo son.

No obstante, contrarresta con esa pobreza formal la imaginación *y* riqueza ornamental puestas de manifiesto en el tratamiento de los soportes de la galería. Las zapatas de los horcones son así depositarias del interés expresivo del carpintero,

[21] AGUSTÍN ZAPATA GOLLÁN, La *construcción de la vivienda en Santa Fe La Vieja,* en Anales del Instituto de Arte Americano, n° 9, Buenos Aires, 1956, págs. 74 y 75.

quien no vacila en darles las formas más caprichosas y a la vez elegantes y que constituyen por sí solas un gran atractivo visual *(fig. 7)*. Se suma así a las agradables proporciones del corredor (el espacio arquitectónico más habitable, lugar del diálogo y la sombra *(fig. 8)),* el deleite visual de las formas coloreadas de las zapatas, testimonio claro de una técnica constructiva maderera que dio como resultado una arquitectura espontánea y alegre, hoy desgraciadamente olvidada.

ERNESTO J. A. MAEDER

OSCAR R. MAISONAVE

Fig. 1. Calle del pueblo San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 2. Esquina en galería. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 3. Angulo de una vivienda mostrando el sistema constructivo de los muros laterales. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 4. Detalle de la cubierta de una galería. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 5. Casa porticada, cubierta con teja francesa. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 6. Casa porticada. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 7. Zapata. San José de Saladas, Corrientes.

Fig. 8. Continuidad espacial del corredor. San José de Saladas, Corrientes.

SEIS CUADROS INÉDITOS DE VALDES LEAL EN LIMA

Se han identificado en varios países de América algunos cuadros españoles del siglo XVII enviados desde la península, ya sea como encargos o para su venta. Los nombres de Zurbarán y Murillo se han barajado en las últimas dos décadas en torno a cuadros españoles en América[1]. Pero hasta ahora no se había pensado en Valdés Leal como posibilidad para envío de su obra a ultramar.

En la iglesia jesuítica de San Pedro, de Lima, en los netos de arcos de seis capillas, existe un grupo de cuadros sobre la vida de San Ignacio de Loyola. Las capillas son oscuras y así es explicable que ninguno de los estudiosos españoles y americanos que por dicha iglesia han pasado, se hayan fijado en la importancia de dichos cuadros. Gracias a la amabilidad de nuestro buen amigo el erudito investigador R. P. Vargas Ugarte, S. J[2], hemos podido obtener fotografías más o menos aceptables de las obras que comentamos.

A primera vista los seis lienzos parecen proceder de la mano de un buen maestro, tanto por la factura de la composición como por la destreza en el pincel y finura de colorido. Lo inmediato es descartar la posibilidad de que hayan sido hechos en América, pues no corresponden al estilo de pintores peruanos de la época: segunda mitad del siglo XVII.

Al contemplar las obras surge en la imaginación otra serie similar que se exhibe en el Museo Provincial de Bellas Artes, de Sevilla. Nos referimos a la serie de pinturas sobre la vida de San Ignacio pintadas por Valdés Leal entre 1674 y 1676 para la casa profesa de los jesuitas. La historia de dichos cuadros y su análisis ya ha

---

[1] Para este tema ver ANGULO, DIEGO, *Historia del arte hispanoamericano.* II, págs. 436-438; 457-458; 477-478. Barcelona, 1950. TORRE REVELLO, JOSÉ, *Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII,* en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1, pág. 94. Buenos Aires, 1948. CONTRERAS, JUAN DE, MARQUÉS DE LOZOYA, *Zurbarán en el Perú,* en Archivo Español de Arte, págs. 1-6. Madrid, 1943. SCHENONE, HÉCTOR, *Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia,* en Anales de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 4, págs. 61-65. Buenos Aires, 1951.

[2] En este descubrimiento, como en el resto del viaje realizado por el Perú durante la primavera de 1959, nos acompañó Héctor Schenone, a quien debemos valiosas indicaciones respecto a las pinturas que publicamos.

sido hecha por varios de los investigadores que han dedicado monografías al pintor sevillano, especialmente Beruete y Du Gué Trapier[3]. Son conocidas las vicisitudes que pasaron dichos lienzos, llevados al Louvre por Napoleón y su devolución a España, hasta quedar instalados en el Museo Provincial de Sevilla[4]. Por el estilo de la pintura: pincelada nerviosa y ágil, y la extraordinaria similitud de los temas, podemos decir que los cuadros limeños son obra de Juan Valdés Leal.

Los cuadros de San Pedro, de Lima, difieren de los de Sevilla en las dimensiones y en la forma apaisada de la composición. Los lienzos limeños son de tipo mural y quizá fueron pintados como una de tantas vidas de santos fundadores para ser colocados en un claustro. Los seis cuadros del Perú han variado algo en su composición con respecto a los sevillanos, tal vez por la extensión que han debido alcanzar lateralmente. Parece que los grabados originales de los que salió la serie sevillana, han sido de formato vertical y que el pintor se ha visto ligado a ellos en la serie limeña; en cambio, al disponer de mayor espacio, ha tenido más libertad de expresión. Analizaremos uno a uno los lienzos, pero antes digamos que la serie limeña consta sólo de seis lienzos, en tanto que la sevillana alcanza a ocho. Los temas que faltan en San Pedro son: Enfermedad de San Ignacio en Pamplona y San Ignacio en la cueva de Manresa. Que sepamos, en Sevilla, no aparecen dos de la serie limeña: La despedida de San Francisco Javier antes de su partida para la India y San Ignacio con los primeros jesuitas.

En el cuadro San Ignacio de Loyola arrodillado delante de la Virgen en Montserrat, notamos ya algunas diferencias. La escena lateral ha sido trasladada a la derecha y por ser el cuadro apaisado, el pintor ha aumentado el rompimiento de gloria logrando una composición más armónica y barroca. Los escorzos de los ángeles y el del Niño Jesús recuerdan otras obras del pintor como la Inmaculada Concepción, del Museo de Sevilla, y la Anunciación, en la colección Rosenberg y Stiebel, de Nueva York[5].

---

[3] BERUETE Y MANÉ; A., *Valdés Leal,* págs. 96-100. Madrid, 1911. DU GUÉ TRAPIER, ELIZABETH *Valdés Leal, Spanish baroque painter,* págs. 61-64, figs. 135-145. Nueva York, 1960.
[4] DU GUÉ TRAPIER, *ob. cit.,* pág. 61 y nota 106.
[5] Reproducidas en DU GUÉ TRAPIER, *ob cit.,* figs. 111 y 112; 74 y 75.

En el San Ignacio de Loyola recibiendo la bula de fundación de la Compañía de manos de Paulo III, también se ha invertido la composición y aparecen algunos cambios. El fondo de arquitectura apenas insinuado en el cuadro de Sevilla, se amplía en el de Lima, haciendo ver el interior de una iglesia con gran cúpula sobre pechinas. Además se ha cambiado la posición de algunas figuras: el cardenal sentado a la izquierda del Papa, aparece al lado opuesto y algo reclinado. A la derecha y en primer plano vemos dos figuras de cardenales que discuten. En una de ellas podemos identificar el mismo modelo que sirvió a Valdés Leal para el San Ildefonso, de la Catedral, de Sevilla[6]. Las actitudes de todas las figuras, tanto en este cuadro como en los restantes de la serie, son mucho más dinámicas y espontáneas que en la serie sevillana, en que aparecen más formales y rígidas.

La Visión de San Ignacio, en San Pedro, de Lima, ha perdido unidad. Al apaisarse la composición, pese a que el maestro ha pintado la figura de Cristo de perfil y ampliado el rompimiento de gloria, se ha producido un hueco en el centro que rompe la continuidad del cuadro. El cuadro de Sevilla está mucho mejor compuesto y tiene mayor unidad.

Los tres lienzos restantes de la serie limeña no aparecen, que nosotros sepamos, en Sevilla. Lo mejor de la pintura San Ignacio y sus compañeros, se halla en la serie de rostros de los jesuitas y en las actitudes de las manos, ya que siendo todos los hábitos negros, poca defensa le quedaba al pintor en el colorido. Los dos angelitos que aparecen en este cuadro son, como todos los de Valdés Leal, buenas y movidas representaciones de niños. En la obra Despedida de San Francisco Javier, mejor que la anterior, se observa la actitud agachada del apóstol de Indias, que es semejante a la del Cristo con la cruz a cuestas, en el cuadro de la Visión. La composición está mejor resuelta, pues aunque una columna separa la parte derecha del cuadro, éste queda ligado gracias a un grupo angélico que despliega un mapa de las Indias Orientales.

[6] Reproducida en *ibídem,* fig. 92.

Fig. 1. Juan Valdés Leal. Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola en Monserrat. Capilla de Loreto. Iglesia de San Pedro. Lima.

Fig. 2. Juan Valdés Leal. San Ignacio de Loyola presenta las Constituciones de la Compañía de Jesús al Papa Paulo III. Capilla del Señor de la Caída. Iglesia de San Pedro. Lima.

Fig. 3. Juan Valdés Leal. San Ignacio de Loyola recibe en la Compañía a San Francisco Javier. Capilla de San Francisco Javier. Iglesia de San Pedro. Lima.

Fig. 4. Juan Valdés Leal. San Ignacio de Loyola despide a San Francisco Javier que marcha a la India. Capilla de San Francisco Javier. Iglesia de San Pedro. Lima.

Fig. 5. Juan Valdés Leal. Visión de San Ignacio de Loyola. Capilla del Señor de la Caída. Iglesia de San Pedro. Lima.

Fig. 6. Juan Valdés Leal. Muerte de San Ignacio de Loyola. Capilla de Loreto. Iglesia de San Pedro. Lima.

El fondo de arquitectura que aparece en todas las obras, se halla representado en perspectiva de tres puntos, lo que da un sentido plenamente barroco. Como en el cuadro anterior, rostros y manos ponen en evidencia la facilidad de un pintor hábil y entendido en el oficio, como era Juan Valdés Leal. La muerte de San Ignacio, es obra un tanto convencional. Valdés Leal ha dividido la escena en dos partes, como en los cuadros anteriores; la principal se halla subdividida a su vez por un rompimiento de gloria, en el que aparecen dos ángeles que reciben el alma del santo. En la parte inferior varios jesuitas asisten al tránsito de su fundador, mientras que, a la derecha, dentro de un amplio fondo arquitectónico, el pueblo de Roma desfila ante el cadáver de Ignacio de Loyola.

La figura del santo difunto no hace honor al pincel del maestro. Eso sí, las de los ángeles que repiten los del Extasis de San Francisco de Asis[7], en la colección Durlacher, y la Anunciación, ya citada, de la colección Rosemberg. La soltura que denota el rompimiento de gloria, contrasta con la dureza de la parte inferior del lienzo.

La obra maestra de la serie de Sevilla es, sin duda alguna, la Visión del Santo. A nuestro juicio es la que más se aproxima al conjunto limeño que, sin duda alguna, es mucho más espontáneo y menos formalista que las obras sevillanas. Haciendo notar que no somos especialistas en la obra de Valdés Leal, nos atrevemos a afirmar, sin embargo, que los cuadros de la iglesia de San Pedro son mejores, salvo excepciones, que los del Museo de Sevilla. Ello quizá sea debido a que son réplicas hechas por el maestro por encargo de los jesuitas de Lima. Son cuadros que copian originales cuya composición ya está definida y sólo exigen destreza de mano y espontaneidad. Con respecto al origen de la iconografía de la serie, podemos añadir algo sobre lo que ya han indicado otros investigadores. El cuadro de San Ignacio en Manresa proviene de un grabado que, al parecer, ha sido muy usado en España y América; uno de los ejemplos más característicos es el de la Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, pintado por el cuzqueño Juan Espinosa de los Monteros, en

[7] Reproducida en *ibídem,* fig. 85.

la primera mitad del siglo XVII y que se halla en el convento de la orden en el Cuzco[8]. El parecido de composición entre ambos cuadros es tan grande, que no ofrece la menor duda sobre la inspiración en un grabado común. No conocemos el grabado original, pero ambas obras prueban, una vez más, cómo durante el siglo XVII y en latitudes tan distintas del mundo hispánico, como Sevilla y Cuzco, los grabados eran fuente corriente de inspiración para los pintores.

Los investigadores que se han consagrado al estudio de Valdés Leal hacen notar que en la serie de Sevilla intervinieron otros pintores. La señorita Du Gué Trapier, citando a Gestoso, indica que, según referencias de la época, la serie fue realizada por varios maestros[9]. Ella supone que en los cuadros citados hay obra de taller y de discípulos. Efectivamente, en algunas de las obras de Sevilla se ven zonas y actitudes muy flojas, como en Aparición de San Pedro a San Ignacio y en San Ignacio con el endemoniado.

En los cuadros de Lima, por su inaccesibilidad, es difícil discriminar la colaboración de taller o discípulos en la obra de Valdés Leal. Quizás se puedan adscribir a esta colaboración algunas partes del San Ignacio y sus compañeros y de Muerte del Santo. El resto parece obra del maestro.

Respecto al origen y fecha de la serie limeña, parece lo más apropiado suponer que fue encargo de los jesuitas del Perú a la Casa Profesa Sevillana. Presumiblemente fueron copiados y adaptados por el mismo Valdés Leal a las obras apaisadas que exigía su colocación en los netos de los arcos, de tal manera que habrá que colocarlos en fecha posterior a 1676, en que fue terminada la serie sevillana. En cuanto a la posible fecha de la colocación de los cuadros en la iglesia de San Pedro, no hemos podido sacar nada en limpio. El padre Vargas Ugarte que ha hecho el mejor estudio cronológico del templo, indica que se terminó en 1638, continuando el adorno interior durante todo el siglo XVII. Las reformas más próximas a la fecha supuesta por nosotros para los cuadros, se hacen entre 1680 y

[8] MESA, JOSÉ DE Y GISBERT TERESA, *Historia de la Pintura Cuzqueña,* págs. 103 y fig. 65. Buenos Aires, 1962.
[9] DU GUÉ TRAPIER, *ob. cit.,* pág. 61 y nota 107.

1699. Entonces se levantó el retablo de la Purísima y el de la Anunciación[10] Hacia 1680, de acuerdo a las Cartas Anuas, todos los retablos de la iglesia estaban acabados. Es de presumir que al hacerse retablos, también se completaría el adorno de la iglesia con los respectivos lienzos[11].

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT

[10] VARGAS UGARTE, RUBÉN, *La iglesia de San Pedro de Lima,* pág. 24. Lima, 1956. El donante de estas capillas fue el jesuita Luis de Villarino, hijo de un acaudalado minero de Potosí. Debemos indicar, además, que el Padre Vargas Ugarte en *ob. cit.,* págs. 42 y 43 y seis láminas s/n., publica los cuadros objeto del presente artículo, atribuyéndolos al hermano Bernardo Bitti.

[11] *Ibidem,* pág. 24.

NOTICIA DE ALGUNOS ARTISTAS COLONIALES*

BUENOS AIRES ni como capital de gobernación ni como capital de virreinato, tuvo un desarrollo artístico de importancia[1], en lo que respecta a las artes plásticas y pictóricas, como ocurrió en las otras tres ciudades capitales virreinales de la América colonial y como, asimismo, sucedió en algunas otras ciudades de segundo orden aunque de más tradición y abolengo artístico; sin embargo, desde mediados del siglo XIII, llegó a tener algunos escultores, tallistas y grabadores que nos dejaron algunas muestras de capacidad artística[2].

---

* El 13 de febrero de este año falleció el historiador José Torre Revello. Había nacido en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1893. Aun cuando su primera vocación lo llevó a la pintura (que no abandonó jamás), lo mejor de su fecunda producción se encuadró dentro de la investigación histórica. Destacado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para trabajar en los archivos españoles, pasó largos años en Sevilla; el Archivo de Indias, el de Simancas, el Hidrográfico de Madrid y muchos otros repositorios hispanos fueron tesonera e inteligentemente explorados por Torre Revello, cuya copiosa producción histórica se fundamentó casi siempre en la documentación inédita que su sagacidad supo encontrar.

Dentro del campo de la investigación y crítica artística fue uno de los primeros historiadores del arte argentino que basó sus trabajos en. la documentación fehaciente, señalando rumbos a las nuevas generaciones, que aprendieron de él a romper con sistemas basados en la tradición y a desentrañar la verdad dormida en los viejos papeles.

Como colaborador que fue de nuestros ANALES, es justo que rindamos aquí homenaje a su memoria. Creemos que la mejor forma de hacerlo es reproducir uno de sus primeros trabajos sobre arte colonial (pieza hoy en día rara y poco conocida), publicado en la revista Síntesis, año 11, n° 18, noviembre de 1928, que dirigía Martín S. Noel, a quien estaba dedicado el trabajo.

[1] Sobre la historia de la pintura y de la escultura en nuestro país, pueden consultarse, entre otros, los trabajos siguientes: EDUARDO SCHIAFFINO, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1810-1910), que apareció en el suplemento extraordinario de *La Nación,* conmemorativo del centenario de Mayo, Buenos Aires, 25 de Mayo de 1910, y JOSÉ MARÍA LOZANO MOUJÁN, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura,* Buenos Aires, 1922, que no hemos podido consultar en Sevilla, al redactar esta noticia.

[2] RICARDO ROJAS, al anunciar la parte consagrada a *Los coloniales, en* su *Historia de la literatura, dice* refiriéndose a las letras en nuestro país: *la literatura de ese periodo argentino, comparada con la de otros virreinatos hispanoamericanos, resulta ser la más p caria por el número y calidad de sus autores. Nos aventajan Méjico y el Perú, desde luego; también Nueva Granada.* RICARDO ROJAS, *Obras,* vol. 11, Bs. As., 1924, 2ª ed., pág. 1047 Otro tanto ocurrió con las otras manifestaciones de las bellas artes en el mismo período. En Méjico, durante la colonia, florecieron artistas notables, como Baltasar de Echave, El viejo, Luis y José Juárez, Sebastián Arteaga, Juan Correa, José Ibarra, Miguel Cabrera José Vásquez, en pintura; y en escultura, Manuel Tolsa, valenciano de nacimiento, q produce aventajados discípulos, como Mariano Arce y el indio Mariano Perusquia. En Nuevo Reino de Granada, en el siglo XVII, descuellan pintores de gran relieve, como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballoz, que ejecuta obras confundibles con las de los mejores artistas españoles de su tiempo y a Gaspar y Baltasar Figueroa. Méjico poseyó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada por Carlos III, en 1785, la que fue regenteada por profesores enviados desde la Corte, es decir, 33 años después de fundarse la de San Fernando, en Madrid. Sobre este asunto pueden verse: HANS VON GABELENTZ, *Die Akademie San Carlos en México,* en *Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlín,* Leipzig, 1926, band 47, pág. 14 y sigtes., y 1927, band 48, pág. 123 y sigtes., y VICENTE G. QUESADA, *La vida intelectual en la América Española,* Buenos Aires, 1917, edición de *La Cultura Argentina,* 117-120. En el Archivo General de Indias hemos hallado un proyecto del año 1813, por el que se trataba de reformar la Academia de México y de establecer otra en Lima.

A pesar de lo dicho líneas antes, en pleno auge de las misiones guara-ticas de los jesuitas, existía en las doctrinas cierto florecimiento artístico que había alcanzado algún esplendor dentro de las limitadas condiciones los indígenas comarcanos.

Refieren algunos cronistas jesuitas que los indios eran imitadores que copiaban, algunos de ellos con cierta habilidad, cuantos objetos se les colocaban delante, y aunque en el arte pictórico no dejaron mayores muestras, en cambio en la talla hicieron obra más perdurable, alcanzando, incluso, algunos conocimientos técnicos superiores.

Pero a pesar de ello, advierte el P. Hernández, *era preciso dirigirlos continuamente, so pena de verles estropear con algún yerro la obra más delicada*[3]. En la época en que fueron expulsados los misioneros jesuitas, existían en sus doctrinas talleres especiales de pintores y escultores, dirigidos por maestros entendidos, figurando en ese siglo, entre ellos, el escultor hermano José Brasaneli[4]. En algunos museos y colecciones particulares argentinas consérvanse hermosas muestras de muebles tallados y de esculturas en bulto labradas en dichas misiones, muestras admirables de la educación artística alcanzada por los indígenas entre los padres jesuitas[5].

En 1717, cuando el historiador P. Pedro Lozano pasó al Plata, tuvo por

---

Como es sabido, el Real Consulado de Buenos Aires, por iniciativa de su culto secretario Manuel Belgrano, creó a fines del siglo XVIII una Academia de dibujo que no aprobó el rey. Resumamos, aunque sea brevemente, los hechos. El 23 de febrero de 1799 el tallista vallisoletano profesor de *escultura, arquitectura y adornista,* como se decía Juan Antonio Gaspar Hernández, elevaba una instancia al Consulado pidiendo su apoyo para establecerla; después de seguir los trámites oficiales, informó el síndico Antonio de Cagigas, aconsejando su erección dando la dirección de ella a Belgrano. La academia fue inaugurada el 29 de marzo, o sea un mes después, con 58 alumnos, que llegaban a 64º el 14 de septiembre. Se cerró poco después, en cumplimiento de Real orden; tentativas posteriores para volverla a abrir, fracasaron, malogrando así una de las más cultas y notables fundaciones de Belgrano. Puede consultarse sobre el tema el interesante trabajo del ingeniero NICOLÁS BESIO MORENO que es lo más completo sobre el asunto: *Las fundaciones matemáticas de Belgrano,* Buenos Aires, 1921, I, 34-56, que reproduce en apéndice muchos documentos que se conservan en el Archivo General de la Nación, en Buenos Aires, que nosotros hemos visto en el Archivo General de Indias, est. 125, caj. 6, legs. 9 y 11. Véanse también BARTOLOMÉ MITRE, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina,* Buenos Aires, 1887, 4º edición, I, 103-108, y JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Orígenes de la Enseñanza Pública Superior,* edición de *La Cultura Argentina,* Buenos Aires, 1915, quien aporta otros datos sobre la fundación hecha por el Padre Castañeda, en el Convento de la Recolección en 1815, de la que fue el primer maestro el platero Ibáñez de Iba, *natural de las P. U. del R. de la Plata,* que fue aficionado al grabado y, como tal, dejó algunas muestras.

[3] P. PABLO HERNÁNDEZ, Barcelona, 1913, *Organización social de las doctrinas guaraníes, I,* 298.

[4] Ibídem.

[5] BARTOLOMÉ MITRE, en *Ensayos históricos,* edición de *La Cultura Argentina,* Buenos Aires, 1918, pág. 185, nos dice que la primera impresión hecha en las misiones en 1705, lleva diversas viñetas ejecutadas por indígenas *grabadas a buril en cobre.* Ver JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Historia y bibliografía de la imprenta en el antiguo virreinato de Buenos Aires, La Plata,* 1892.

compañero de viaje a un padre alemán, natural de Baviera, llamado José Schmidt, que ejercía las artes de escultor y de arquitecto, siendo en Buenos Aires el constructor de la iglesia de San Telmo[6]. Entre los años de 1729 a 1732, estuvo ejerciendo este padre sus artes en Salta, por cierto una de las ciudades más evocadoras del arte colonial en nuestro país, sobre todo en lo que respecta a la parte arquitectónica.

En el último tercio del siglo XVIII escribía Concolorcorvo, en *El Lazarillo de Ciegos Caminantes,* que los indios gustaban dedicarse a la pintura y a la escultura, con más deseo que a otra cosa, por el socorrido recurso de la confección de imágenes, sacando a la venta (agrega) a todos los santos y patriarcas con sus nombres y apellidos.

Sin embargo, veíanse con dificultad, cosa que tampoco les arredraba, en la reproducción de la figura viviente o sea el retrato; *pero en pintando* (escribe con cierto aire zumbón e intencionado) *al gran turco y algún animal de la India, cumplen con los ignorantes con ponerle su nombre al margen, en lugar de linterna*[7].

Debido a un proceso que le siguió la Inquisición, se ha podido averiguar que en la mitad del siglo XVII residía en Buenos Aires un escultor portugués llamado Manuel Coyto, natural del pueblo de San Miguel de Barreros, en las cercanías de Oporto, que fue autor de un Santo Cristo que se veneraba en la Catedral[8].

Un siglo después, en el censo mandado levantar en 1778 por el virrey Vértiz, hallamos viviendo en Buenos Aires a los tallistas Cosme Duarte, Francisco Pereyra y Eduardo Fernández[9].

A pesar de lo anotado, en 1785 no se encontró en Buenos Aires una persona capaz de trazar unos figurines, como se verá en las líneas que glosaremos más abajo. Por carta número 306, del marqués de Loreto, virrey de Buenos Aires,

---

[6] Citado por el P. CARLOS LEONHARDT, *El P. Pedro Lozano (S.J.) Historiador Rioplatense,* en Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1925, III, 205. Este mismo autor, tiene dedicado a Schmidt, un trabajo publicado en Estudios, Buenos Aires, 1922, XXII, 91.

[7] CONCOLORCORVO, *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* (1773). Edición de la Junta de Historia y Numismática Americana, con prólogo de Martiniano Leguizamón, Buenos Aires, 1908, 253-254.

[8] Véanse los detalles del proceso en JOSÉ TORIBIO MEDINA, *El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en las Provincias Unidas del Río de la Plata,* Santiago de Chile, 1899, 242-244.

[9] Facultad de Filosofía y Letras, *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XI. Territorio y población, Padrón de la ciudad de Buenos Aires* (1778), con prólogo de Emilio Ravignani, Buenos Aires, 1919, págs. 502 y 509.

dirigida a don José de Gálvez con fecha 21 de agosto de 1785, acusába aquél recibo de la real orden del 13 de noviembre del año anterior, en la que se le pedía el envío de diseños de los uniformes militares usados en su distrito, para que fueran confeccionados bajo la dirección del Banco Nacional de San Carlos.

Refiriéndose a los dibujos que debía remitir, decía así el virrey: *por haverme informado el Inspector de estas Provincias Brigadier Dn Antonio Olaguer Feliú, que no es factible el diseño de los Colores, Adornos, y divisas porque las personas de quien se valió en fee de conseguirlo, no cumplieron, y otras no fueron Capaces de desempeñar el intento*[10]. Respondiendo a la indicada real orden, de otros lugares de América se enviaron hermosos dibujos, debiéndose citar en primer lugar los remitidos desde Puerto Rico y otros enviados desde la Nueva España, con ciertas reminiscencias italianas los últimos, meritorias labores que hoy se exhiben en las vitrinas centrales de las amplias y luminosas galerías del Archivo General de Indias, de Sevilla.

Sin embargo, por esa época, ya residía en Buenos Aires el grabador Manuel Rivero[11], que nos ha dejado algunas muestras de sus estampas religiosas. Acaso no consideraron con cualidades suficientes al autor de "San Benito de Palermo", lámina que tenía ejecutada ya en 1783, o quizá fuera él uno de los que no *cumplieron,* al decir del virrey marqués de Loreto[12].

Por entonces, y desde 1764, vivía en Buenos Aires un escultor portugués natural de Oporto, llamado Manuel Díaz, y que vemos figurar más adelante en los censos de extranjeros, levantados en Buenos Aires en los años 1804, 1807 y 1809[13].

En 1799 el vallisoletano Juan Antonio Gaspar Hernández, tallista de profesión según un memorial elevado al rey por los gaditanos Francisco y José Cañete[14], comenzó a dirigir la escuela de dibujo fundada por el Consulado a iniciativa de

---

[10] Originales duplicados en el Archivo General de Indias (Sevilla), est. 122, caj. 5, leg. 23.

[11] Fue contemporáneo suyo el platero y más tarde grabador Pablo Núñez de Ibarra, nacido en Corrientes en 1782, que ejecutó los retratos de algunos de nuestros próceres y guerreros más distinguidos.

[12] Por los grabados que conocemos de Rivero, éste hubiera hecho (a nuestro parecer) muy mal papel, compitiendo con los dibujantes y pintores que los confeccionaron en otros lugares de América, aunque, habría que confesar, que no hubieran sido de los peores que desde diversos sitios se enviaron.

[13] Facultad de Filosofía y Letras. *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XII. Territorio y población. Padrón de la Campaña de Buenos Aires* (1778). *Padrones complementarios de la dudad de Buenos Aires* (1806, 1807, 1809 y 1810). *Censo de la Ciudad y Campaña de Montevideo* (1780), con prólogo de Emilio Ravignani, Buenos Aires, 1919, págs. 157, 236 y 298.

[14] El memorial se fecha en Buenos Aires a 8 de junio de 1799 y el original se conserva en el Archivo General de Indias (Sevilla), est. 125, caj. p, leg. 9.

Manuel Belgrano, y según él, *profesor de escultura, arquitectura y adornista.* Los Cañete protestaban en el memorial de que se le hubiese concedido ese cargo sin oposición, y, como veremos más abajo, no debían ser muy competentes todos los citados, por cuanto poco después el Consulado resuelve construir una imagen de su Patrono en Madrid.

Ya comenzado el siglo XVIII, el Real Consulado de Buenos Aires, deseoso de honrar a su Patrono San Francisco Javier, por iniciativa de don Pedro José Marcó, en sesión celebrada en 14 de julio de 1801, resuelve hacer construir una imagen suya para colocarla en el altar que existía en la iglesia del Real Colegio de San Carlos, que había sido labrada a expensas-de un devoto, resolviendo hacer el encargo a un artista de Madrid. Suponemos que eso ocurrió a causa de la insuficiencia de los artistas lugareños y no por otra causa. Solicitado el permiso al monarca, éste le fué concedido por real orden del 12 de marzo de 1802[15].

Después del cierre de la Academia del Consulado, aparece abriendo una escuela de pintura el profesor José de Salas, alumno de la Real Academia de San Fernando por septiembre del año de 1801, cuyos honorarios los fija en dos pesos mensuales para los alumnos que concurren al establecimiento y seis para los que estudian particularmente en sus casas[16].

En el censo de extranjeros ya citado de 1804[17], figura el escultor portugués Juan Taumaturgo, y los tallistas Joaquín de Silva[18], portugués con veintidós años de residencia en el lugar, y el genovés Juan Bautista Teruel, avecindado desde hacía sólo un año en la capital virreinal[19]. Recién con una obra impresa en Buenos Aires en 1808, aparece un grabado firmado por el altoperuano Juan de Dios Rivera[20], que

---

[15] Originales y borradores en el Archivo General de Indias (Sevilla), est. 125, caj. 6, leg. 8. En 1803, para restaurar una imagen del Patrono de la ciudad, San Martín, se resuelve encargar a Europa los pies y las manos, que *estaban destruidos y en estado de inservibles.* Ver *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires,* publicados por el Archivo General de la Nación bajo la dirección de AUGUSTO S. MALLIE, director del mismo, Buenos Aires, 1925, serie IV, tomo I, pág. 294.
[16] BESIO MORENO, Ex *Telégrafo mercantil, rural, político, económico... etc.,* op. cit., 45.
[17] Facultad, op. cit., XII, 125.
[18] Ibídem, 162.
[19] Ibídem, 144.
[20] *Relación en que se individualizan la entrega de la lámina que costeó y consagró la muy noble y muy leal villa de Oruro...,* anotada por JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Bibliografía de la primera imprenta de Buenos Aires,* en Revista de Buenos Aires, 2° edición, 1913, X, p. 254. En 1810, grabó Rivera las armas de la ciudad en una lámina, ejecutó su sello y estampó en papel y en seda el retrato de Fernando VII. Ver *Acuerdos del extinguido Cabildo,* cit., Buenos Aires, 1927, serie IV, t. IV, págs. 50 y

se afirma era un excelente joyero.

En 1809 reside en Buenos Aires un pintor retratista de algún mérito; nos referimos al súbdito italiano Angel María Camponesqui, como figura en el padrón de ese año[21], o Angel Campones, como escribe Juan María Gutiérrez, de quien nos dice este escritor lo que sigue: *Al comenzar la revolución residía en Buenos Aires un pintor italiano sumamente distinguido y de valiente pincel. Conocemos su nombre y una de sus obras por una casualidad, pues a no haber tenido que cobrar judicialmente el valor de uno de los retratos que hizo, ignoraríamos que don Angel Cam pones fué el autor de la magnífica tela que existe en la sacristía de la iglesia de predicadores, representando la milagrosa persona del lego Fr. José de Zemborain, de aquella misma comunidad*[22].

Los datos transcriptos, bien pobres por cierto, no justifican de que las artes estéticas, fuera de la arquitectura, que ha dejado algunas muestras interesantes[23], hubiesen alcanzado en nuestro país alguna perfección o que fueran cultivadas por un número considerable de individuos. Fueron, como hemos visto, sin mayores pruebas, bien escasos por cierto, y salvando algunas ramas de las artes suntuarias[24], entre las que ha de citarse a la platería en primer lugar[25], bien poca cosa heredamos de la colonia como cultura o tradición artística.

Todavía hallamos un dato más sobre un escultor; nos referimos a Juan Angel Monasterio, que fué reclamado desde España al capitán general del Río de la Plata, Gaspar de Vigodet, por real orden del 8 de agosto de 1811, y a la que éste

---

51.

[21] Facultad, XII, 278.

[22] JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Orígenes de la Enseñanza,* 204.

[23] Sobre la arquitectura colonial pueden verse las obras de MARTÍN S. NOEL, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana,* Buenos Aires, 1921, *Fundamentos para una estética nacional,* Buenos Aires, 1926. JUAN KRONFUSS, *Arquitectura Colonial en la Argentina, Córdoba* (R. A.), S. f. y las publicaciones últimamente aparecidas de ANGEL GUIDO Sobre México conocemos una bibliografía bastante numerosa e interesante.

[24] Consúltese en la obra citada de NOEL, *Fundamentos para una estética nacional,* el capítulo titulado: *Los estilos virreinales del Plata en el Museo Fernández Blanco.*

[25] Los plateros, en Buenos Aires, formaron un importante gremio a fines del siglo XVIII; los nombres de los artífices establecidos en ella pueden hallarse en los censos citados anteriormente editados por la Facultad de Filosofía y Letras. En el Archivo General de Indias, hemos visto sobre su organización una serie de documentos interesantes que utilizaremos en alguna ocasión. ENRIQUE PEÑA, en *Documentos* y *planos relativos al período colonial de la ciudad de Buenos Aires,* Buenos Aires, 1910, II, 97 y sigtes., trae un expediente del artífice platero Mariano Antonio Zarco y Alcalá, de 1756, en el que solicita que no se le impida el ejercicio de su profesión. Posteriormente, en 1775, en un memorial del artista platero Juan Antonio Ruiz, se lee que por entonces existían en la futura capital del virreinato 30 tiendas de platería. También se ocupó de este asunto EMILIO RAVIGNANI, *Del cuerpo de plateros en el Río de la Plata.* Sabemos por referencias, que Ricardo Levene tiene escrito un trabajo sobre los gremios coloniales, pero éste no nos ha sido dable consultarlo en Sevilla.

contestaba en carta del 9 de diciembre del mismo año desde Montevideo, diciendo que se hallaba en Buenos Aires, a donde le permitio pasar el virrey Francisco Javier Elío[26].

Intencionalmente hemos dejado para el final de este artículo la noticia de un retratista porteño, de condición esclavo, que solicitó sin éxito Madrid su libertad al monarca con el libre ejercicio de su profesión "Retratista y Pintor".

No sabemos si Fermín Gayoso, tal era el nombre de nuestro artista, realizó en Buenos Aires y nos dejó alguna obra pictórica. La tarea d4 averiguarlo se la dejamos a algunos de nuestros más curiosos investigadores, porque la creemos de mucho interés, por su condición tan humilde y por ser, mientras no hallemos otro dato de algún otro artista anterior, el primer pintor argentino que salvara su nombre, aunque sea por razones tan fortuitas[27]. No sabemos de que se haya intentado en algún trabajo el análisis global de la producción artística colonial dispersa en nuestro país en museos públicos, particulares y en establecimientos religiosos los más, tarea que podría completarse con el estudio de la documentación allí existente y especialmente la de las iglesias y conventos que los posean desde el período de la colonia, además de los expedientes notariales que han de hallarse en los archivos públicos.

Durante las invasiones inglesas, Gayoso se batió en las filas patricias y cuando después de la reconquista, su amo, Juan Martín de Pueyrredón, vino a la Península, lo trajo consigo. Ya en Madrid elevó al monarca la instancia que, íntegra, copiamos a continuación:

---

[26] Original en el Archivo General de Indias (Sevilla), est. 122, caj. 4, leg. 23. Monasterio ingresó como militar en las filas patriotas, desempeñando varios cargos de importancia, retirándose con el grado de coronel de artillería en 1815.

[27] Gayoso no fué alumno de la fundación del Consulado, por prohibición expresa de los estatutos, que sólo permitían el ingreso de *españoles é indios netos,* cosa que igualmente se lee con estas palabras en los de la Academia de México: *Ninguno puede recibir discípulos de color quebrado, y al que contra este Estatuto lo ejecutare, se los expelerá la Junta cuando lo sepa.* Los estatutos de la malograda escuela de Buenos Aires pueden verse reproducidos en BESIO MORENO, O. cit., 47-48.

Señor[28].

(En pliego)

[f. 1] *Fermin Gayoso Natural de Buenos Ayres, Esclavo y Criado de D^n. Juan Martin* [de Pueyrredon] *Diputado de Buenos Ayres; con el mas profundo respeto y veneración A. L. R. P. de V. M. hace presente: Corno Tiene su oficio de Retratista para poderse mantener; y desea el Sup^te el poder lograr su libertad para poder continuar su Exercicio en esta Corte; pero como no tiene posible para poder pagar a su Amo, los trescientos p.^s q.^e le costó de comprarle; por cuyo motivo viene á implorar el Poderoso amparo de V. M. a quien rendidamente Supp^ca q^e a vista de q.^e se halló en la Reconquista de Buenos* [Aires] *y por la Felix Exaltacion de V .M. en el Trono para gloria y Felicidad de los Vasallos, se digne hacerle la Gracia de concederle su Liber.^d y mandarle dar su salvo conducto para q.^e ninguna Persona se pueda meter con el Sup.^te, a fin de q.^e pueda establecerse en esta Corte para continuar su Exercicio de Retratista y Pintor; (pues q.^e el Sup.^te no es Negro sino hijo de Español casado con Mulata) y por causa de la muerte de su Padre se ve así; por lo q.^e espera del Benigno y Piadoso corazon de V .M. se dignara hacerle esta gracia.*

Señor

A. L.R.P. de V.M.

Fermin Gayoso. (Rubricado)

[f. 1 v.a y 2 en blanco]

[f. 2 v.a] *Señor.*

Fermin Gayoso A. L. R.P. de V.M. Supp.^ca[29]

[28] (Papel sellado): *Para pobres de solemnidad quatro mrs.—Sello quarto, año mil ochocientos y ocho.—Valga para el Reynado del Señor Fernando VII.* [Hay un escudo]: *Hispaniarum. Rex. Carolus IV. D. G.*

[29] Archivo General de Indias, Sevilla. Legajo: Audiencia de Buenos Aires. Expedientes e instancias de partes. Años 1804-1808. Est. 124, caj. 2, leg. 4. Original, manuscrito, papel sellado, formato: 31 x 21 cm., letra redonda, interlínea 10 mm., conservación buena.

En una nota marginal, se lee: *Que exprese el mérito que hizo en la reconquista.* Si Gayoso cumplió o no con este mandato no lo sabemos, además muy difícil le hubiera sido justificar en breve tiempo en la corte con documentos su actuación; lo cierto es, que la instancia no siguió después ningún otro trámite y lo más probable fuera que volviese a Buenos Aires con su amo poco después, a continuar allí el ejercicio de su arte y puede que a él le tocara ser, sin mayores pretensiones, el primero que iniciara en los secretos de la pintura a Prilidiano Pueyrredón, nuestro curioso e interesante artista, que llevó al lienzo algunas de las costumbres porteñas interesantes de la época de la tiranía.

Al redactar el presente artículo, no nos ha guiado otro propósito que; el de salvar del olvido algunos nombres de personas que en lo pasado ejercieron en nuestro país tan nobles artes. Su valoración, como artistas, es tarea digna de intentarse por persona capacitada y de estudio[30]. No nos es posible hacerla a nosotros a la distancia y, sin conocer sus obras, calculando que existan. En los archivos notariales y eclesiásticos, como decimos, se hallarían, tal vez, muchos elementos para identificar algunas piezas, al parecer anónimas, y, a pesar de la precaria producción que nos hayan dejado nuestros artistas coloniales, curioso sería

---

[30] De México conocemos dos excelentes manuales: MANUEL G. REVILLA, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal,* 1ª edición, México, 1893; 2' edición, México, 1923, y MANUEL ROMERO DE TERRENOS, *Las Artes industriales en la Nueva España,* México, 1923. Además, para el mismo virreinato apuntamos la siguiente bibliografía: PBRO. ANTONIO MARÍA DE LA ROSA, *Historia de las Bellas Artes de la Puebla,* en apéndice de *Le Mexique,* de J. C. BELTRAMI, París, 1830, tomo II, 223-428. BERNARDO COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México,* México, 1872; de la que publicó un sumario en Madrid, en 1879, FRANCISCO DE ARRÁNGOIZ. RAFAEL LUCIO, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII,* México, 1864; F. SÁNCHEZ CANTÓN, *Un pintor desconocido: Miguel Cabrera [!],* Méjico, 1749, *en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Madrid, 1915, XXII, 163; CARMELO DE ECHEGARAY, *De nuestro viejo Arte colonial. El pintor Echave en México,* en la misma publicación, 1916, XXIV, 244; AGUSTÍN F. DE VILLA, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México,* México, 1919; FRANCISCO DIES BARROSO, *El Arte en Nueva España,* México, 1921; *Monografías mexicanas de Arte, dirigidas por Jorge Enciso:* n° 1, *Catedral y Sagrario,* México, Departamento editorial de la dirección general de Bellas Artes, 1917; n° 2, *Residencias coloniales de la ciudad de México,* 1918; n° 3, *Iglesias y conventos de la ciudad de México,* 1920; MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Historia sintética del arte colonial,* México, 1922; FRANCISCO PÉREZ SALAZAR, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial,* en *Memorias de la Sociedad Alzate,* México, 1923, tomo 41, 217-302, y ANTONIO MÉNDEZ CASAL, *Pintura mejicana. Un cuadro perdido de José Juárez,* en *Arte Español,* Madrid, 1926, t. VIII, 118-120. Para el Nuevo Reino de Granada, existe una excelente monografía de ROBERTO PIZANO RESTREPO, titulada: *Gregorio de Arce y Ceba, Pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, Cabeça y Corte del Nuevo Reyno de Granada* (1638-1711), París, 1926, y para Cuba, el discurso de BERNARDO G. BARROS Y GÓMEZ, *Origen y desarrollo de la pintura en Cuba,* en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* Habana, 1924-60-85.
Los grabadores de México pueden estudiarse en: JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México,* Santiago de Chile, 1912, t. I, cap. III, y los del Perú, en la obra de este autor, *La imprenta en el Perú,* Santiago de Chile, 1904, t. I, cap. II.

hallar los eslabones de su cronología, los que quizá nos revelarían también más de un nombre digno de recordarse como fundamento inicial de nuestra cultura artística[31].

JOSÉ TORRE REVELLO

Sevilla, 1928.

Terminada la presente noticia, llega a mis manos la siguiente obra, publicada por el Departamento de Historia del Instituto Nacional del Profesorado Secundario: *La civilización hispanoamericana del siglo XVIII en el Virreynato del Río de la Plata,* Buenos Aires, 1926, en que se reúnen los trabajos monográficos de los alumnos del curso del año 1924, dirigidos por el profesor Rómulo D. Carbia. Las monografías 5, 6 y 7 se relacionan con la cultura artística, y en ellas se aportan datos de interés sobre los restos coloniales existentes en el país, agregando, además, una somera guía de museos y colecciones particulares, visitadas por los alumnos.

[31] Agradecemos públicamente las facilidades y noticias de libros que nos han brindado para consultar los señores Francisco Murillo y Herrera y Diego Angulo Iñiguez, que dirigen el Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Sevilla.

EL ARQUITECTO JOSEPH EDUARDO DE HERRERA

Muchos fueron los arquitectos del México virreinal que, en trabajo tres veces secular, contribuyeron a dar a la capital de la Nueva España carácter y belleza, únicas defensas que la ciudad, en vano, opone ahora a la guerra no declarada de parte del efímero imperio de los fabricantes de automóviles, que lanza cada día mayor número de vehículos, cual si fueran tanques, contra sus edificios, hasta derrumbarlos. El nuevo dios, que se ha enseñoreado de la ciudad, corre sobre cuatro ruedas y echa humo asfixiante por la parte trasera: Satanás metamorfoseado. Y para que pueda cobrar, cual otro Huitzilopochtli, cada vez, más víctimas humanas, un grupo de sus sacerdotes, los ingenieros viales, abren calles y vías rápidas, importándoles bien poco, que para ello tengan que destruir los antiguos recintos de consciente metafísica o edificios que encarnaban la expresión de belleza de las generaciones pasadas.

Entre aquellos arquitectos que contribuyeron al embellecimiento del México virreinal, debemos recordar también a Joseph Eduardo de Herrera quien, aunque no .fue de los más grandes, bien se merece esta pequeña biografía, por el prestigio de que gozó en vida y por los restos de obras suyas que, todavía, se conservan.

J. Eduardo de Herrera, hijo de Manuel del mismo apellido y de Francisca Hernández, nació en la ciudad de México en fecha todavía no determinada[1]. Como su padre era asimismo arquitecto con actuaciones documentadas en México desde 1702, podemos suponer que Joseph Eduardo haya aprendido el oficio con él. Efectivamente, los primeros trabajos los hace precisamente al lado del padre y, a pesar de que se examinara ya en 1726[2], raras veces aparece como arquitecto

[1] Archivo de Notarías, México. Escribano Antonio de Adán. Poder para testar de J. E. de Herrera, fechado el 16 de marzo de 1758.
[2] Archivo General de la Nación, México (= AGN), Ramo Media Annata, vol. 178, f. 360.

independiente con anterioridad a 1732, fecha en que murió Manuel de Herrera[3].

Quiero referir primero las intervenciones de Joseph Eduardo, en la Casa de Moneda, hoy Museo Nacional de Antropología, edificio al cual ya me he referido en otra ocasión[4]. Este edificio fue comenzado en abril de 1731, con Nicolás Peinado y Valenzuela como Director General y los maestros Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera como dirigentes técnicos. Arrieta renunció pronto, pero Manuel de Herrera siguió trabajando hasta su muerte, nombrándose entonces como maestro de las obras a su hijo Joseph Eduardo el 1° de septiembre de 1732[5]. Éste hizo planos para las partes no levantadas y tomó muy a pecho sus obligaciones y así fue natural que pronto se viera envuelto en diferencias con el inepto Peinado, quien fue destituido de su puesto, sustituyéndolo el ingeniero de Su Majestad, Luis Diez Navarro, en agosto de 1733. Inserto a continuación el dictamen de Herrera sobre los diferentes proyectos nuevos de la fachada que, con motivo del cambio en la dirección general, se presentaron. Como se ve, aprueba el de Diez Navarro, que es el que se llevó a cabo.

Joseph Eduardo [de] *Herrera, maestro veedor en el arte de arquitectura y de la Real Fábrica de la Casa de Moneda, digo... en cuanto a la portada han héchose varias discerciones de las cuales fue la primera las que hizo el director, la cual aunque en sus partes está buena, el todo de ella está desproporcionado a causa de que estando la portada sin más adorno que dos columnas con sus contrapilastras queriendo encima poner el balcón tan alto como demuestra en su coronación, ejecutado tal diseño parecería un cuerpo largo y angosto y por consiguiente no quedaría hermoso; el segundo diseño fue el que yo hice en el cual, sujetándome a la portada ya ejecutada, dispuse dos columnas a los lados de dicho balcón y a correspondencia de la portada le eché los adornos de arquitectura que cómodamente pude, por no salir del orden y modo que abajo llevaba la obra, por cuya causa pareció a los maestros, que para esto fueron llamados, que dicha obra quedaba pobre de ornatos y que sería conveniente en los entrepaños que dicha puerta forma con las ventanas de los entresuelos se formaren otras pilastras que acompañaran dichas columnas y*

[3] AGN, Ramo Casa de Moneda, vol. 213.
[4] H. BERLIN, *El Ingeniero Luis Diez Navarro* en *México.* Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, tomo XXII, nos. 1-2, pp. 89-95. Guatemala, 1947.
[5] AGN, Ramo Casa de Moneda, vol. 230.

ensanchasen dicha portada para poder mejor entenderse en los ornatos de ella. Con cuya disposición pasó hacer montea de dicha portada Don Gerónimo Balbás quien la dib con primor, pero tan estrañosamente adornada que para su ejecución necesitaba de muchos costos, y acabada parecería más retablo de iglesia q portada de casa por ser obra más propia del ensamblaje que por canterías Y últimamente ha hecho montea de dicha portada Don Luis Diez Navarro, ingeniero enviado por el Excmo. Sr. Marqués de Casafuerte para el reconocimiento de dicha obra, quien, a vista de dichas plantas proporcionó s discursos y haciendo la suya en tal modo que sin faltar a los adornos q tal fábrica pide, no excede ni en los adornos que el arte ofrece ni en gastos supérfluos como lo demuestra su planta a que me remito, por la cual soy de sentir, salvo el parecer de Su Exca. y de personas de mejor acuerdo, que dicha planta es la más cómoda y la mejor para ejecutar en dicha Real Casa. Y en cuanto a lo demás conducente a la fábrica de las viviendas digo que me remito a lo que anterior tengo informado acerca de los errores cometidos por el director, en cuanto a el remedio puesto y lo demás ejecutado después que el director dejó dicha obra, digo que siendo yo quien lo ha ejecutado sólo podré decir que de mi parte he puesto los medios y cuidado en cuanto me ha sido posible para que dicha obra se acierte; y a el ingeniero y demás expertos toca corno desapasionados declarar los defectos que yo... como hombre pudiera haber cometido[6].

Con posterioridad al nombramiento de Diez Navarro, Herrera intervino todavía a veces como avaluador de lo que se iba haciendo y cuando la obra ya estaba casi terminada, se pensaba dar lo faltante en remate *a* maestros particulares, pero Herrera no quiso tomar esto a su cargo porque *se halla accidentado de varias enfermedades que padece y que le impiden el poder emplearse en su arte y profesión con el esmero, exaccion y desvelo que lo ejecutara si se hallara con salud robusta*[7].

En el mismo año de 1732, cuando sucedió a su padre en la Casa de Moneda, Joseph Eduardo se hizo cargo también de la construcción de una obra para la Universidad[8] que se describe como *las tiendas y casa grande... en la puente que llaman del Correo Mayor* o *la fábrica de la esquina de la calle de la Asequina* o *a linde inmediatas a dichas escuelas y hacen esquina en la puente del Correo Mayor.* Las terminó en setiembre del año

[6] AGN, Ramo Casa de Moneda, vol. 66.
[7] AGN, Ramo Casa de Moneda, vol. 177.
[8] AGN, Ramo Universidad, vol. 525.

siguiente habiendo gastado en ellas más de 10.000 pesos. Pero ya a los dos años se observaron en ellas algunos desperfectos y fueron reconocidas por los maestros Miguel Joseph de Rivera y Manuel Alvarez el 28 de marzo de 1735. Las cuarteaduras eran innegables, pero los maestros no encontraron paredes desplomadas y atribuyeron las cuarteaduras al *asiento que hacen todas las fábricas nuevas por el mal sitio en que se halla fabricada esta ciudad,* y a algunos descuidos del sobreestante, salvando así la responsabilidad de su colega y compañero. Efectivamente, con poco dinero y en un par de meses fueron subsanados, por el maestro Francisco Valdés, todos los defectos señalados.

El 14 de enero de 1739 Herrera fue nombrado maestro mayor de la Inquisición[9] y como tal, hizo el juramento de rigor el 19 del mismo mes y año.

Como apenas en 1736 el maestro mayor anterior, Pedro de Arrieta, había terminado el nuevo edificio principal de la Inquisición, poco quedaba a Herrera por hacer en éste. Pero en los terrenos adyacentes, que hoy forman las esquinas de las calles del Brasil (antes Santo Domingo) *y* Colombia (antes Cocheras) se le encargó levantar una casa grande y varias chicas. El número de las últimas originalmente se previó en tres, pero luego fue aumentado a cuatro más pequeñas para ocupar la misma superficie. Herrera trabajó en ellas desde marzo de 1739 y en 1741 ya las tenía terminadas con un costo de unos 30.000 pesos. Aparte de su salario fijo como maestro de la Inquisición, ganaba 1 peso extra, por cada día de asistencia en la obra. Las construcciones que hoy ocupan el predio son más recientes, pero afortunadamente se conservan todavía los planos de Herrera, que muestran la distribución de las casas con sus cuartos en las plantas baja y alta. Son dos juegos: el proyecto inicial y el cambio, en detalle, de las casas chicas de tres a cuatro[10].

Para comprender la intervención que J. E. de Herrera tuvo (desde su puesto como maestro mayor de la Inquisición) en la capilla de la cofradía del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, capilla que fue destruida por *la calle más torpe que han*

[9] AGN, Ramo Inquisición, vol. 847, fs. 80/81.
[10] AGN, Ramo Real Fisco, vols. 21 y 50.

abierto los hombres, puesto que ni va a ninguna parte, ni viene de ninguna[11]. Es necesario hacer una pequeña reseña de su historia.

La anterior capilla del Rosario, hecha por Cristóbal de Medina Vargas[12] hacia 1682, se encontraba *fronteando con el costado y lienzo principal* de la Inquisición, pero ya por 1735 estaba muy maltrecha, como lo certifica ron los arquitectos Miguel Durán y Francisco Valdés[13]. Este último, en 1738, empezó a demolerla[14] con intención de llegar en la demolición hasta el suelo y de volver a construirla en el mismo sitio. Su modo de trabajo en la demolición hizo que Pedro de Arrieta lo notificase a los Inquisidores, porque temía que así se perjudicara el nuevo edificio de la Inquisición, apenas terminado por él. La intervención de la Inquisición produjo una serie de vistas de ojo de otros arquitectos, ensañándose todos con Valdés. Por el interés que tienen para la historia de varios edificios de México, citaremos algunos párrafos de los diversos dictámenes. Así dijo Miguel Custodio Durán: *La iglesia de Santa Catarina Mártir, que por haberle dado poco fundamento se hallan sus bóvedas acabadas de cerrar empero comenzadas abrir por sus cuarteaduras... El otro ejemplo lo tenemos en la iglesia de la Santa Veracruz, que en el cuerpo de su iglesia ha sido necesario repararla en tres ocasiones con crecidos gastos y en el crucero que yo tengo ejecutado en dicha iglesia aun teniendo mayor peso por cargar en sí la media naranja no se le ha hecho ningún reparo por haberle dado el fundamento sólido y suficiente a cargar la gravedad de su peso; pues estamos mirando otros mayores cuerpos de iglesias en esta ciudad como es la de San Agustín.... y ahora en nuestros tiempos la iglesia de Nuestro Padre San Juan de Dios y la de San Lázaro que tengo ejecutadas no han padecido detrimento. . . en tres templos que tengo labrados fuera de esta ciudad: en el pueblo de Atitalaquía, la iglesia del Real del Monte y la del Santuario del Señor de Chalma...* Pedro de Arrieta y Miguel Joseph de Rivera, a su vez dijeron: *Que en la nueva fábrica del templo de San Fernando, habiéndose metido Don Gerónimo Balbás a maestro de arquitectura sin más suficiencia ni experiencia que su maña les hizo gastar.... y ésta fue la causa de haberle despedido de la obra.... La capilla de la Purísima en San Pedro y San Pablo que está a espaldas del altar mayor que la ejecutó y siguió su*

[11] MANUEL TOUSSAINT, *Arte Colonial en México.* Pág. 298. México, 1948.
[12] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1007, exp. 11.
[13] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1031, exp. 9.
[14] AGN, Ramo Inquisición, vol. 869.

fábrica el maestro Rodrigo Díaz de Aguilera. En la iglesia de Nuestro Padre San Francisco el primero que haciendo la capilla de Aránzazu que la maestreó Nicolás Mexica y la sobreestanteó el Padre Camacho, religioso de San Diego[15].

En vista de todo lo anterior los Inquisidores sugirieron que se cambiara la montea y el lugar de la capilla hacia el lado del Evangelio. Ya con este cambio en mente hicieron plantas nuevas tanto un tal "Presentado Barona" y el propio Pedro de Arrieta. La del último recibió la aprobación expresa de J. E. de Herrera.

Ante la presión de los Inquisidores, la cofradía, al fin, no tuvo más remedio que ceder y todo se hizo como los primeros quisieron[16]. Fue una capitulación total. Los de la cofradía hasta nombraron como maestro de la nueva fábrica al mismo J. E. de Herrera *que lo es nombrado por esta muy ilustre archicofradía y señores que componen su mesa para el efecto de dicha fábrica*[17].

Para la historia subsecuente de la edificación carecemos todavía de datos precisos. Sin embargo, sabemos que el 25 de marzo de 1751 fueron dedicados dos colaterales hechos por el maestro Joseph de Ureña; en el documento de referencia se habla también, de paso, de la dedicación de la capilla; quiere decir que para 1751 ésta ya se encontraba completamente terminada[18].

Aparte de su intervención en la capilla del Rosario, que acabamos de analizar, encontramos a Herrera conectado además con otras construcciones religiosas. Según las investigaciones de Gonzalo Obregón[19] es de él la actual iglesia del Colegio de Niñas, estrenada en 1744. Por Alberto María Carreño[20] sabemos que en la Catedral ejecutó la mampostería para sostener los órganos y algunas otras obras menudas. Diego Angulo Iñiguez[21], a su vez, ya había dado a conocer el dictamen de Herrera sobre el proyecto de Lorenzo Rodríguez para el Sagrario, anexo a la misma

---

[15] AGN, Ramo Inquisición, vol. 869.
[16] AGN, Ramo Inquisición, vol. 869.
[17] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1007, exp. 11. Archivo de Notarías. Escribano José Antonio Anaya. Escritura de donación, fechada el 20 de julio de 1739.
[18] AGN, Bienes Nacionales, leg. 914.
[19] GONZALO OBREGÓN, *La Iglesia del Colegio de Niñas*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n° 20, pp. 21-40. México, 1952.
[20] ALBERTO MARÍA CARREÑO, *Los Organos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México*. Memorias de la Academia Mexicana de la Historia. Tomo 16, n° 4, pp. 326-338. México, 1957.
[21] DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas*. Sevilla, 1933-1939.

Catedral.

Conozco todavía dos referencias vagas a otras dos iglesias donde es posible que Herrera haya intervenido. En un pleito[22] con Miguel Custodio Durán, Lorenzo Rodríguez afirmó en 1742: *Sin que a mí se me haya expelido con ningún desaire como a él* [= M. C. Durán] *aconteció en la que discurría emprender y había intervenido del Convento de Nuestra Señora del Carmen que planteada por Don Miguel Joseph Ribera, difunto, entrado el expuesto, a pocos lances se le despidió y quedó fuera como lo ha estado hasta la fecha corriendo el maestro Joseph Eduardo de Herrera.* El contrincante, por letra de su abogado, repuso: *Haber errado Durán el] templo de Nuestra Señora del Carmen y lo que públicamente consta en este particular es que gobernó 3 años la fábrica, hasta cerrar las bóvedas, por ahorrar los Padres de maestro quisieron proseguir por sí y experimentando el yerro posteriormente en la coronación de la Portada y Torres le instaron a mi parte para la prosecución de la fábrica, a que se denegó como lo declarará el R. P. Prior de la casa...* Aceptando, provisoriamente, las dos afirmaciones, parecería que Herrera hubiera dirigido, por lo menos *la coronación de la Portada y Torres* de la iglesia del Carmen. No he profundizado en la historia de este templo, pero llama la atención que en Monumentos Coloniales de México (1939, pág. 56) se diga que las bóvedas se cerraron hasta 1748.

La otra intervención se refiere a la finalización de la iglesia de San Fernando, a la cual se obligaron él y el maestro Manuel Alvarez, en el año 1751[23].

Pasando por alto gran número de incidentes menores, como avalúos, composturas, nombramientos de veedor, etc., quiero señalar todavía dos edificios residenciales o de casa-habitación donde intervino J. E. de Herrera.

Existían todavía hace unos 25 años unas casas coloniales, fronteras al actual edificio de la Suprema Corte, en lo que hoy es la calle de Pino Suárez, y dando vuelta a la Plaza de la Constitución. Estas casas, en el siglo XVIII, pertenecían al mayorazgo de los Villanueva[24]. Las casas anteriores, en el mismo sitio, se encontraban, en 1740, en estado de completa ruina, por lo cual se resolvió

[22] AGN, Desagüe, vol. 11.
[23] Archivo Histórico del I. N. A. H. Fondo Franciscano, vol. 69, f. 3.
[24] AGN, Ramo Vínculos, vols. 196, 197 y 198.

construirlas de nuevo. El 9 de junio de 1740 vieron el lugar los arquitectos Luis Diez Navarro y Miguel Durán, quienes estimaron el costo de las nuevas casas en 82.000 pesos e indicaron su distribución general. El 27 de junio la Audiencia autorizó la construcción de estas casas, en los términos propuestos por los dos maestros, prescribiendo específicamente que *el ingeniero de los Reales Ejércitos Don Luis Diez Navarro visite la obra las veces que le pareciere conveniente para reconocer si se observa el planteo que tienen declarado y las reglas de arquitectura para su mayor permanencia, en la inteligencia de que fenecida le mandará esta Real Audiencia regraciar el trabajo que en ello tuviere.*

Como Diez Navarro se fue a Guatemala por julio de 1742, y como las casas de referencia no se terminaron sino hasta dos arios más tarde, supongo que no se le dio la recompensa ofrecida; ni creo que la hubiera merecido, porque aparte del dictamen mencionado, no he visto ninguna intervención posterior suya en esta obra.

La edificación se empezó en 1741. Aunque nos faltan los primeros comprobantes, podemos suponer que haya quedado bajo la dirección de Miguel Custodio Durán, ya que este maestro la dirigió, de seguro, a partir de febrero de 1742 hasta fines de junio del mismo año. Luego la obra siguió todavía un par de semanas sin arquitecto, para quedar suspendida después por falta de fondos.

Fig. 1. J. F. de Herrera. Iglesia del Colegio de Niñas, puerta. México.

Fig. 2. J. E. de Herrera. Casas en la Plaza de Loreto, esquina noroeste. México.

Fig. 3. J. E. de Herrera. Casas en la Plaza de Loreto, esquina noroeste. México.

Fig. 4. J. E. de Herrera. Casas en la Plaza de Loreto, esquina suroeste, México.

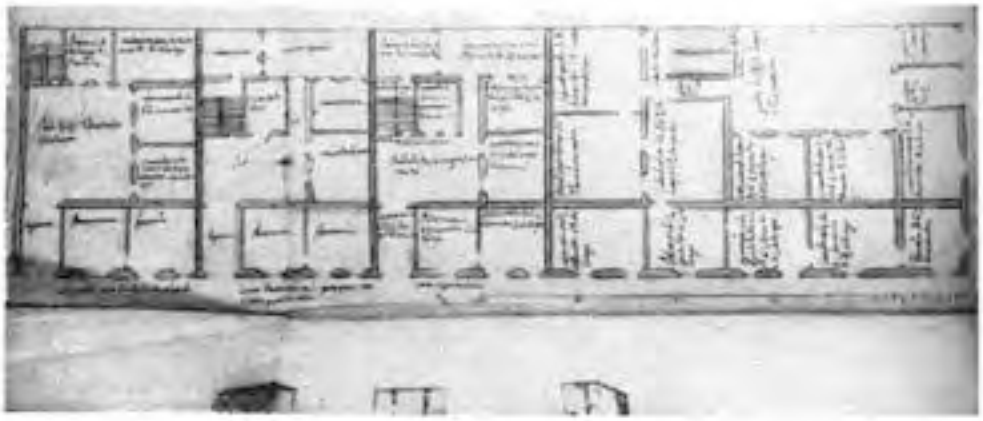


Fig. 5. J. E. de Herrera. Plano original para casas de la Inquisición, planta baja. Archivo General de la Nación, México.

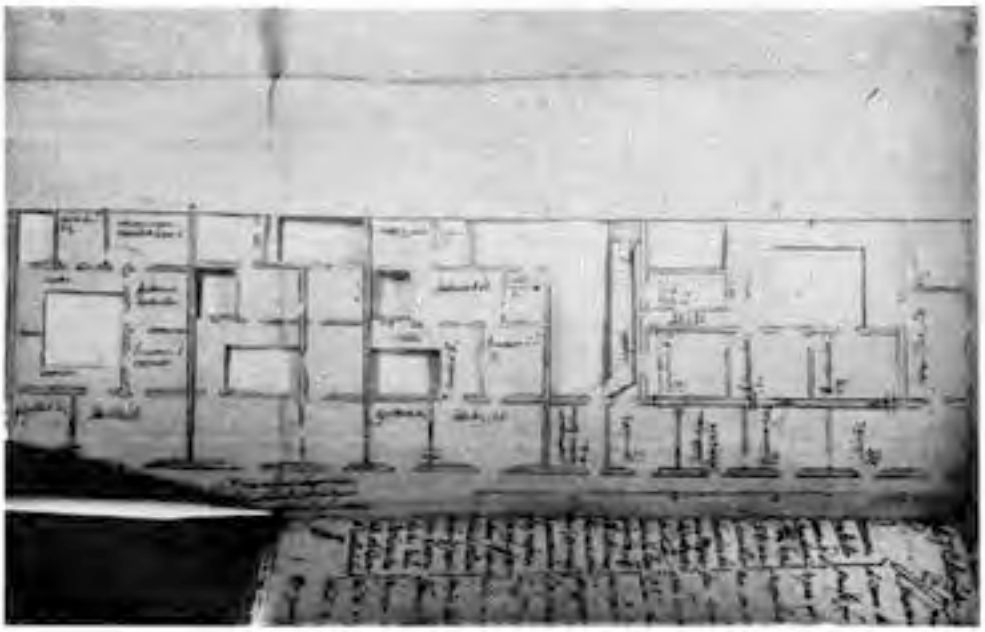


Fig. 6. J. E. de Herrera. Plano original para casas de la Inquisición, planta alta. Archivo General de la Nación, México.

Desde octubre de 1742 volvió a cobrar nuevos bríos, ahora bajo la dirección de J. E. de Herrera, quien la dejó completamente terminada por octubre de 1744. Consta, además, que la tienda de la esquina y las casas que miraban a la Plaza de la Constitución, se terminaron al último y pueden, por tanto, considerarse obras de J. E. de Herrera.

Como no tenemos la contabilidad completa de estas construcciones, no conocemos su costo total, aunque parece que no pasó de 76.000 pesos, es decir, curiosamente, menos de lo previsto en el presupuesto inicial. Parece sumamente alto este costo: hablando a *grosso modo* tanto este conjunto de casas como el de la Inquisición, descrito arriba, y el de la Plaza de Loreto, del cual hablaremos en seguida, cubrían cada uno una superficie de aproximadamente 2600 varas cuadradas. Como parece que los tres tenían planta baja y alta, no se explica por qué el del Mayorazgo Villanueva haya costado más del doble de los otros, que costaron 30.000 y 35.000 pesos, respectivamente, en números redondos. Por lo que se ve en las antiguas fotografías (y de lo que yo recuerdo haber visto) el aspecto exterior de las casas del Mayorazgo Villanueva no exhibía lujos especiales. Tal vez éstos hayan existido (comparativamente) en los interiores, requeridos por la posición céntrica de las casas. Además, parece que sus paredes, en ambos pisos, fueron más altas que las respectivas en los otros dos conjuntos.

Luego[25] sabemos que Herrera sacó *desde sus cimientos* un conjunto de *siete casas altas, la una principal con su cochera y seis medianas, dos tiendas de esquina con ocho accesorias, que son en esta ciudad en la Plazuela del Colegio del Señor San Gregorio que por el norte dan vuelta a la frente de la portería de dicho colegio* [hoy calle de San Ildefonso] y *por el sur a la calle de Echeverría* [hoy Justo Sierra] o sea todo el lado poniente de la actual Plaza de Loreto. Trabajó en estas casas desde 1739 y las tenía terminadas a principio de 1742, habiéndose gastado en su edificación alrededor de 35.000 pesos.

En la superficie ocupada por las casas mencionadas en el párrafo anterior, se ven todavía algunas construcciones coloniales que presumiblemente corresponden

[25] AGN, Bienes Nacionales, leg. 914.

a ellas. Sería interesante hacer un levantamiento por menorizado y compararlo con la descripción que Herrera dio en detalle cuando las casas ya estaban terminadas y alquiladas, para saber con exactitud qué es, de lo existente, de la época de Herrera.

Otras casas, sino muy grandes, siempre de alguna consideración, encomendadas para ser sacadas desde sus cimientos al maestro Herrera, fueron, en 1748, una *que está en la esquina de la calle del Relox, frontero de la iglesia de Santa Catarina de Sena*[26] y otra *por la calle de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación*[27] o sea en terrenos hoy ocupados por la Secretaría de Educación Pública. Se le autorizaba gastar 9000 pesos en las anteriores y otros 10.000 en unas en la calle de la Cadena, propiedad del convento de La Encarnación. Para esta última se dijo expresamente que debería ser de acuerdo con los planos hechos por nuestro maestro[28].

Es curioso que no conozcamos mayores trabajos del maestro con posterioridad a 1748, si exceptuamos el trabajo de San Fernando, en 1751, ya que no murió sino hasta 1758. El 16 de marzo de dicho año extendió poder para testar que no firmó por su grave enfermedad[29]. FI desenlace fatal debió acontecer entre el 16 de marzo y el 24 de abril, fecha en que la Inquisición nombró a Lorenzo Rodríguez como su maestro mayor en virtud de haber fallecido ya Herrera[30].

Por el poder citado y pleitos testamentarios[31] sabemos, finalmente, que Herrera estaba casado dos veces, que no tenía hijos con ninguna de las dos mujeres y que era dueño de varias casas en la ciudad.

HEINRICH BERLIN

[26] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1137, exp. 5.
[27] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1137, exp. 5.
[28] AGN, Bienes Nacionales, leg. 1137, exp. 4.
[29] Véase nota 1.
[30] AGN, Ramo Inquisición, vol. 847, fs. 323/4.
[31] Véase nota 1 y además AGN, Bienes Nacionales, leg. 908 y AGN, Ramo Civil, vol. 1762.

CARTA INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACION Y RESTAURACION DE MONUMENTOS

AS obras monumentales de los pueblos quedan en la vida como testimonio de tradiciones seculares, cargadas del mensaje espiritual del pasado. La humanidad, que adquiere cada día conciencia de la unidad de los valores humanos, las considera como patrimonio común y se reconoce solidariamente responsable de su conservación ante las generaciones futuras, a las que se ve obligada a transmitirlas en toda la riqueza de su autenticidad. Es, por lo tanto, esencial que los principios que deben presidir la conservación y restauración de los monumentos, surjan de un punto común y sean formulados en plano internacional, al tiempo que dejen a cada nación el cuidado de asegurar su aplicación en el marco de la propia cultura y de la propia tradición.

Al dar forma a esos principios fundamentales, la Carta de Atenas, en 1931, contribuyó al desarrollo de un vasto movimiento internacional que se tradujo especialmente en documentos nacionales, en la actividad de la ICOM y de la UNESCO y en la creación, por intermedio de esta última, del Centro Internacional de Estudio para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales.

La sensibilidad y el espíritu crítico se aplicaron a problemas cada vez más complejos y sutiles; por ello, pareció llegada la hora de rever los principios de la Carta para profundizarlos y ampliar su alcance en un nuevo documento.

Así fue que el Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y de Técnicos en Monumentos Históricos, reunido en Venecia desde el 25 al 31 de mayo de 1964, aprobó el siguiente texto:

ARTÍCULO 1º — La noción de monumento comprende no solamente la creación arquitectónica aislada, sino también el ámbito donde está inserta.

El monumento es inseparable del medio donde está situado y de la historia de la cual ha sido testigo. Se reconoce, desde ahora, valor monumental tanto a los grandes conjuntos arquitectónicos cuanto a las obras modestas, que adquirieron con el tiempo, significado cultural y humano.

ART. 2º — La conservación y restauración de los monumentos constituyen una disciplina que recurre a todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental.

ART. 3. — La conservación y restauración de los monumentos tiene como fin salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico.

ART. 4º — Los monumentos se conservan mejor si son destinados a función útil en la sociedad; este destino no puede alterar su composición y decoración. Dentro de estos límites se pueden concebir y autorizar los arreglos exigidos por la evolución de usos y costumbres.

ART. 5º — La conservación de los monumentos obliga necesariamente a la continuidad de su conservación.

ART. 6° — Cuando las técnicas tradicionales sean inadecuadas, la consolidación de un monumento podrá asegurarse recurriendo a las técnicas modernas de conservación y de construcción, con eficacia demostrada por datos científicos y garantizada por la experiencia.

ART. 7º — La restauración es operación de carácter excepcional que tiene como fin conservar y revelar el valor estético e histórico del monumento. Debe sustentarse en el respeto de la materia antigua o en documentos auténticos y detenerse donde comienza la hipótesis. Todo otro trabajo complementario, reconocido como indispensable, surgirá de la composición arquitectónica y llevará el sello de nuestro tiempo.

ART. 8° — Los elementos destinados a reemplazar las partes que falten, deberán integrarse armónicamente en el conjunto, distinguiéndose de las partes originales, a fin de que la restauración no falsifique el documento artístico e histórico.

ART. 9º — Los aportes de diversas épocas a la edificación de un monumento deben ser respetados, pues la unidad de estilo no debe ser finalidad a alcanzar en el transcurso de la restauración. Cuando un edificio comprenda varias estratificaciones superpuestas, el descubrimiento de un estado subyacente se justificará en caso de excepción y siempre que los elementos extraídos no presenten ningún interés, en tanto que la composición puesta en evidencia constituya un testimonio de alto valor histórico, arqueológico o estético y que su estado de conservación sea considerado suficientemente bueno. El juicio sobre el valor de los elementos en cuestión y la decisión sobre eliminaciones a efectuar, no pueden depender únicamente del autor del proyecto.

ART. 10. — Los aditamentos pueden ser tolerados a condición de que respeten todas las partes interesantes del edificio, su marco tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio circundante.

ART. 11. — El traslado total o parcial de un monumento puede ser tolerado, únicamente, si la salvaguarda del monumento así lo exigiera o siempre que lo justificaran razones de gran interés nacional o internacional.

ART. 12. — La salvaguarda del monumento implica también la del marco tradicional; las construcciones, destrucciones o arreglos no podrán alterar, en consecuencia, sus relaciones de volumen y color.

ART. 13. — Los lugares de gran interés, urbanos o rurales, testimonios de una civilización particular, un hecho histórico o una evolución significativa, deben ser objeto de cuidados especiales a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, arreglo y valoración. En consecuencia todo elemento, arquitectónico o de otra clase, que comprometiese su equilibrio y escala, debe ser eliminado o evitado.

ART. 14. — Los trabajos de exploración deben efectuarse de acuerdo a normas definidas por la recomendación de la UNESCO, de 1956, concernientes a exploraciones arqueológicas. Serán previstos el arreglo de las ruinas y tomadas las medidas necesarias para la conservación y protección permanente de los elementos

arquitectónicos y objetos descubiertos. Además, se tomarán todas las disposiciones necesarias para facilitar la comprensión del monumento descubierto sin alterar jamás su significado. Todo trabajo de reconstrucción deberá ser excluido *a priori;* solamente la anastilosis podrá ser encarada, es decir, la recomposición de las partes existentes pero desmembradas. Los elementos de integración serán siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas.

ART. 15. — Los trabajos de conservación, restauración y búsqueda serán acompañados siempre de documentación precisa por medio de informes analíticos y críticos, ilustrados por dibujos y fotografías. Todas las fases de los trabajos de descubrimiento, consolidación, recomposición e integración, así como los elementos técnicos y formales identificados en el transcurso de los trabajos, estarán consignados en dichos informes. Esta documentación será registrada en archivos de un organismo público y puesta a disposición de los investigadores. Se recomienda su publicación.

Traducción de la Prof. Henriqueta Vergez.

RELACIONES DOCUMENTALES

DOS INVENTARIOS DE LA IGLESIA DE LA MERCED, DE BUENOS AIRES

La iglesia de la Merced, de nuestra ciudad, aún no ha sido estudiada como lo merece. Aunque modificada, posee aún un importante conjunto de retablos de muy buena calidad así como el púlpito que es, sin duda, uno de los ejemplares barrocos más ricos y mejor compuestos de nuestro país.

Las alteraciones introducidas datan de fines del siglo pasado y al igual que muchas iglesias sudamericanas, soporta todavía las consecuencias de un bien intencionado embellecimiento, realizado durante los mandatos de los entonces curas párrocos Espinosa y Rasare. Este último, en el prólogo de un álbum editado para festejar la inauguración de las obras de la fachada y, al mismo tiempo, el centenario de la Independencia, decía que *tales obras eran la prueba de los progresos del arte religioso en esta primera centuria de vida nacional.*

A partir de entonces quedó transformada en un edificio anodino, sobrecargado por una decoración postiza en la que se mezclaron eclécticamente elementos renacentistas, barrocos y hasta románicos. Las reformas en el interior, aunque infortunadas, fueron en su mayor parte superficiales, concretándose a un nuevo tratamiento de la modenatura y de la decoración pictórica. Se respetaron, por suerte, los retablos, el púlpito y alguna que otra imagen. La fachada, en cambio, sufrió alteraciones de mayor importancia y si bien no es difícil reconocer los lineamientos de la anterior, su insipidez es tal, que nos exime de todo comentario.

Por otra parte, dadas las circunstancias culturales en que vivía el país, una actitud diferente, de respeto por lo antiguo, habría sido extraña. Buenos Aires sufría

entonces transformaciones edilicias, consecuencia de otras más profundas y, en la euforia por la adaptación de una nueva manera de vida, se dejaron de lado aquellas formas que hasta pocos años antes habían correspondido a un estilo propio, pero que ya se imaginaban perimidas.

Agreguemos a ello condiciones de orden económico y social muy distintas y nos explicaremos la génesis de un proceso que no ha terminado aún. Una clase alta, económicamente floreciente, era la que proveía medios para la realización de las obras, pero, como toda la burguesía sudamericana del siglo pasado, estaba desubicada en el campo del arte. Al desprecio liberal por lo "colonial" sumaba una tendencia decididamente europeizante y de romántica confianza en el "progreso". El elemento que impulsaba tales modificaciones era, muchas veces, un clero bien intencionado pero de lamentable ignorancia artística.

A falta de documentación gráfica que permita conocer mejor el aspecto que presentaba dicha iglesia en sus buenos años, que corresponden casi a una centuria, se publican estos inventarios. El primero conocido data de 1788, ignorándose el paradero de los anteriores que, como éste, se efectuaban cada tres años, en ocasión de los capítulos provinciales y de la entrega del convento a las nuevas autoridades. El otro, de 1835, desgraciadamente perdido como toda la documentación del archivo de la Curia, se labró con fin similar, cuando hubo de tomar posesión de la iglesia, convertida entonces en parroquia, el P. Juan Antonio Argerich.

Como ya se dijo, lo más importante que se conserva son los retablos y el púlpito. El mayor, como el de San José, el de Santa María del Socorro y el de la Trinidad, son muy buenos ejemplos de la última fase del barroco en Buenos Aires, cuando las formas rocalla mueven ménsulas, repisas y coronamientos, mientras que la composición general sigue manteniendo esquemas bastante simples. No se conoce aún el autor de esas piezas, a excepción del de San Serapio, debido al maestro Tomás Sarabia. Los demás neoclásicos, de San Ramón, San Judas, Tránsito de San Pedro Nolasco y Santa Bárbara son obra de Juan Antonio Gaspar Hernández.

Se sabe, además, que en 1783 el escultor Bartolomé Ferrer se refiere, en una carta fechada en el pueblo de San Juan, en las misiones, a que los mercedarios lo habían llamado para trabajar el retablo mayor, pero aún no se ha podido confirmar si realmente le encargaron tales trabajos. Lo cierto es que, en 1788, ya estaba terminada la obra de talla, que recién se doró en 1795, trabajo que costó la suma de 5000 pesos.

En aquel año también se terminaban los de San José, al que faltaba el tercer cuerpo o ático y se completaron los de San Serapio y de Santa María del Socorro. Se había completado ya el de la Trinidad y al de Santa Ana le faltaba el dorado. Los restantes se mantenían en su estado anterior y recién fueron sustituidos por los otros neoclásicos a comienzos del siglo xix, entre los años 1800 y 1804.

En cuanto al púlpito, ya estaba realizado en 1788, habiéndoselo dorado entre 1792 y 1795.

De las imágenes antiguas poco queda. Hasta hace algunos años se conservaba una Virgen de la Merced, que probablemente fuera la titular que se veneraba en el altar mayor, aunque desvirtuada por un ropaje de talla moderno. Las más interesantes son las de San Judas Tadeo, buena escultura, probablemente de manos de Esteban Sampzon, regalada alrededor de 1803 por Francisco Escalada, y el Señor de la Paciencia, ubicada antes en el retablo de la portería conventual y también atribuible al citado escultor filipino. Otra buena talla es el San Serapio, en la que casi nadie ha reparado y que merece ser estudiada más detenidamente.

Peor suerte corrieron las piezas de platería, pues en el incendio de 1955 desaparecieron todas las que quedaban, juntamente con la colección de ornamentos y la buena cajonera que ocupaba el testero de la sacristía. En esa oportunidad se perdieron un magnífico juego de altar, una cruz procesional y el par de ciriales, navetas, etc., todas piezas labradas por plateros porteños, así como un atril firmado por Jerónimo Martínez, en 1798, y ejecutado también en nuestra ciudad.

Este convento probablemente fue menos rico en obras pictóricas, ya que las consignadas en los inventarios son pocas y al parecer de relativa importancia. El

velo o pintura corrediza del altar mayor, obra de José de Salas, colocado en 1789, fue sustituido por otro del francés Delorme en 1851. Los lienzos que quedaban de la Vida de la Virgen fueron vendidos o cedidos juntamente con la sillería del coro, al convento de Santo Domingo. Estas pinturas tienen interés, pues fueron unas de las pocas flamencas que por entonces llegaron a nuestro puerto. Su valor es relativo, pues son discretas obras de taller de comienzos del siglo XVII y con bastantes elementos manieristas. En cuanto a las restantes, poco se puede saber, a excepción del Tránsito de San Pedro Nolasco, que aún se conserva, y que es discreta pintura de probable origen sevillano.

HÉCTOR SCHENONE

INVENTARIO DE 1788

Estado de este Convto de Sn Ramón de B^{S} Ay^{s} q^{e} se hade [sic] presentar en el Capitulo proximo q^{e} se celebrara en este Conv^{to} el dia 8 de Noviembre de 88.

Prim^{te} Un Conv^{to} de una Quadra en quadro todo sercado, con diez y ocho seldas de boveda y las demas de madera y teja, con su porteria y en ella un Altar dorado y en el una Imagen de Ntro Sr e la humildad y pasiencia

Item Una Iglesia, con su sacristia, Coro y demas piesas correspondientes todo de boveda, la Iglesia con sus Retablos en todas sus capillas.

Altar Mayor

El altar mayor esta todo su Retablo concluido en el medio esta colocada Nra SSma Madre con su corona mui hermosa de plata adornada de muchas piedras preciosas, al lado derecho de Nra Madre, esta Nro Sto Padre Sn Pedro Nolasco de vulto con su vandera de plata y la Iglesia, qe tiene en la mano de lo mismo y a la Isquierda en el mismo retablo, esta Sn Pedro Pascual con su capa de coro encarnada y su vaculo de plata

Item En el mismo Altar maior se hallan dos sagrarios; uno grande y otro pequeño y sus dos mesas coraterales correspondientes.

Altar del Sepulcro

El sepulcro esta todo dorado y Dª Magdalena de Trillo corre con dho altar.

Altar de Sn Joseph

El Retablo de San Jose esta todo concluido sin dorar, tiene su sagrario correspondiente, en el se mantiene el copon con las formas consagradas, y una cagetita de oro para llevar el Viatico a los Religiosos enfermos, y una volcita de terciopeo encarnado, donde esta guardada dha cagetilla; y una volcita mas, que esta dentro del Sagrario formada por dos chapas de plata, con su cordoncito de hilo de oro, q^{e} sirve para colgar al cuello, guando se ofrece administrar el Sacram^{to} a algun Religiosos enfermo. Es de advertir q^{e} todas estas cosas se hallan puestas sobre el Ara consagrada q^{e} alli esta constituida. Este dho Altar esta al cuidado de nro Hermano Tercero D^{n} Jose Riera. Item una capita de madera con reliquias de Stos Martires.

Altar de S^{n} Judas Tadeo

Este Altar se mantiene siempre con el Retablo viejo dorado, y lo cuida Da Magdalena de Trillo. Item en el nicho de arriba una imagen de N. S. de la Concep^{n} con su corona de plata.

Altar de San Serapio

Este altar esta puesto el primer cuerpo del retablo; corre con el, en el zelo y cuidad el P. Pres^{do} y Regente de Estudios Fr. Fran^{co} Gorostizu.

Altar del Rosario

Este altar lo cuidan los hermanos cofrades por ser dueños de la capilla.

Altar de Sta Anna

Este altar esta concluido, peo sin dorar y tiene el cuidado de D^{n} Santiago Savedra.

Altar de San Ramon

Este altar esta dorado, y estan al cuidado de el, los hermanos Terceros.

Altar de la SSma Trinidad

Este Retablo esta todo dorado, con sus varandillas de fierro, donde esta el misterio de la SSma Trinidad, y al pie una Urna con su vidriera y dentro esta colocada la Imagen de Nra Sra del Trancito, dicho altar esta al ciudado de Nro hermano Tercer D^{n} Fran^{co} Ignacio Ugarte.

Altar de Sta Barbara

Este altar se mantiene con su retablo viejo, y esta al cuidado de el D^{a} Juana Castillo mujer de nro hermano Tercero D^{n} Franco Gil, y Brabo.

Item El pulpito esta todo concluido, pero sin dorar, y en el remate de dho Pulpito esta el vulto de S^{n} Pedro Pascual.

Sacristia

En el principio de la sacristia se halla el Retablito nuevo dorado, en donde esta colocado el Señor de la humildad y paciencia con su corona de espinas y sus tres potencias de plata, e la puerta del nicho con su bidriera, y Babe correspondiente.

Item La Aguamanil de piedra con sus dos tornillos por donde despide el agua y la fuente de lo mismo, y en cada lado de dha Piedra estan dos tablas Pintadas al olio adonde estan puestos los Paños, con un letrero, q^{e} dice: *Ante Missam* y la otra *post Missam.*

Item Una meza de Piedra de Quatro Varas de largo, y dos de ancho con seis pieses de lo mismo, qe esta en medio de la Sacristia, para ponerse los Calices.

Item Todo el pizo de la sacristia, y de la sala correspondiente a ella toda esta empedrada.

Item Otra Mesa de piedra de baya y media de largo, y de tres quartas de ancho, qe esta puesta contra la pared arriba de dos descanzos de fierra con el fin de que sirve para los missales.

Item Un Relox con su caja correspondiente de ocho y nueve días de cuerda, qe esta constituido en un rincon de la sacristia con llabes correspondientes y en el remate sus tres perillas doradas.

Item Una mesa con tres cajones correspondientes, serraduras, y llabes, y al fin sus remates, y en el medio un nicho con su vidriera, y llabe correspondiente; dentro del nicho esta la Imagen del Señor crucificado con su peaña correspondiente, y en cada lado de dha Peaña dos cristales con huesos de Santos.

[Sigue el inventario de los ornamentos guardados en la sacristía]

Item Dos comodas, q^{e} estan en la sacristía: la grande usada, y tiene cinco cajones con sus llabes correspondientes. La chica es nueva, y tiene tres cajones con sus llabes correspondientes y sirve para poner las vinajeras.

Item Tres Syllas de Jacaranda de pie de cabra con assientos, y espaldares vastante usadas, y los assientos de suela labrada.

Item Seis Syllas de brasos vastante usadas pertenecientes a la sacristia.

Item Un escañito nuevo de sedro, q^{e} esta en la tras-sacristia.

Item Una Tablilla, q^{e} esta con vidriera en la sacristia donde estan apuntados los bienhechores del Convt^{o}.

Item Otra tablilla, q^{e} sirve para apuntar todas las Missas de cada Mes.

Item Dos bentanas, q^{e} estan puestas al lado del Norte nuevas pintadas al olio con sus correspondientes vidrieras, y rejas de fierro.

Plata labrada

Una cruz con santo crhristo de plata, y su hasta de lo mismo, y sus siriales tambien de plata.

Ittem Quatro portaces de plata, dos con el escudo del Orn y otros dos con crucifixo Ittem Una cruz pequeña de plata, qe sirve para el guion

Ittem Un Sitial con dos piñas pendientes, y su frontalito correspondiente, todo de plata [tachado]

Ittem Un Pelicano de plata con sus Rayos sahumados con oro, y sus estrellitas de plata

Ittem Dos Atriles de plata con el escudo del orn

Ittem Un deposito de Hoja de Lata dorado, con sus espejos correspondientes, que sirve el Jueves Santo, con su llave de plata

Ittem Un Baulcito pequeño sin llave, donde estan tres ampollas de plata con sus punsones de lo mismo, en que se guardan los Santos Oleos y Chrismas

Ittem Una vara de plata, qe sirve para el Guión

Ittem Seis varas de plata, qe sirven para el Paleo vastante usadas

Ittem Dos arañabas de plata con cuatro candeleros cada una

Item Dos Custodias, una grande, y la otra chica, las dos con sus pies

correspondientes de plata dorada

Ittem Dos Capones; el uno dorado, y el otro pequeño de plata dorado por dentro.

Ittem Una Bugia vastante usada de plata

Ittem Dos Incensarios nuevos con sus dos navetas correspondientes y sus cucharitas, todo de plata

Ittem Otro Incensario vastante usado con su naveta, y cuchara de plata

Item Diez Calices nuevos y tres viejos

Ittem Dos Calices nuevos; uno saumado con oro, y sus vinageras de plata mui adornado, qe dio Da Magdalena de Trillo

Ittem Un Hostiario de plata, donde se ponen las hostias, para las Missas

Ittem Otro mas pequeño con su cadenita de plata, qe sirve para llevar las formas á consagrar

Ittem Diez pares de Vinageras con sus platillos correspondientes de plata, marcadas .todas con el escudo del orn

Ittem Una Pileta de plata con su hysopo de lo mismo vastante usada

Ittem Dos Arandelitas de plata

Ittem Once Campanitas de metal blanco, y otras once mas, qe sirven para todos los días en las Missas vastante usadas

Sigue el inventario consignando los objetos varios que estaban en la contrasacristía, entre lo que se destaca una imagen de San Lorenzo, de vestir. Continúa enumerando las alhajas de la Virgen, vestidos y ropa blanca de la imagen del altar mayor, alhajas que se llevó a Montevideo el P. Viera, alhajas de la Virgen que se hallaban en poder de la Sra. Magdalena Trillo, los ornamentos para la fiesta de San Pedro Nolasco, mobiliario del obraje de Hornos, esclavos del convento, mobiliario del refectorio, herramientas en poder del P. Chaparro, biblioteca del convento, bienes de la chacra y capilla de la Merced, estancia de la Magdalena y los aumentos de ese trienio.

Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Orden de la Merced, Convento de San Ramón, Inventario de los bienes muebles, inmuebles, etc. 1788 - 1792, 9 - 7 - 2 - 6.

INVENTARIO DE 1835

Inventario del Templo de N. S. de la Merced, de sus ornamentos, útiles del servicio del culto, alhajas preciosas y demás accesorios, que hace el Tente Cura Presvitero D. Manuel E. Nazar para entregar al S. Cura de la misma Igs Presvitero D. Juan Ant^{o} Argerich.

Iglecia año 1835

Altar Mayor

Un retablo mayor dorado y pintado y un altar con ara y en el dos Tabernaculos uno grande con velo de razo bordado de realce de oro y fleco de lo mismo el otro chico dorado.

Un frontal de jacarandá con embutidos y cristales dorados.

Un Crucifixo grande.

Un nicho con una imagen de N. S. de Mercedes con corona imperial de plata, saumada de oro, sarcillos de tres pendientes de piedras embutidos de plata y un rocicles de lo mismo; su bestido de pequin blanco de seda. Cuyas alajas y ropas se manifestaran por separado según el inventario de su camarera la Señora Barquin: Cubre dh^{eo} nicho un velo o lienzo como de cuatro vS de alto, representando pintada dicha imagen.

Dos imagenes grandes á los lados, una de S. Pedro Nolasco con diadema de plata y otra de S. Pedro Pasquales.

Ocho arañas de maderas doradas seis chicas dos grandes.

Una imagen de S. Pedro Almengor, y otra de Santa Mariana de Jesus en el cuerpo de arriba.

Cuatro bultos de angeles, un bulto mas de S. Pedro Nolasco vestido de particular y otro del Rey D. Jayme.

Cuatro hacheros grandes dorados.

Cuatro dhos medianos pintados.

Veinte y un candeleros de madera, incluso seis de lata.

Una Custodia grande de plata dorada en el Tabernaculo grande. Una Custodia chica de plata dorada en el tabernaculo chico.

Altar de N.S. de Dolores

Dicho altar todo dorado y en el un nicho de N. S. de Dolores con su manto y saya de raso de seda negro galon de oro espada y diadema de plata con su tualla fina en las manos y un corazón en el pecho.

Un nicho del Sto Sepulcro con cuatro cristales y dentro una imagen de N. S. Jesu Cristo, con su colchón y almoadas con fundas y una tualla blanca qe lo cubre.

Dos imagenes de vestir á los lados, una de S. Juan Evangelista y la otra de Sta Maria Magdalena. La primera tiene cabellera diadema y Caliz de plata manipulo, estola y alva; la segunda bestido de brocado con cinta de seda, toalla en las manos y un resplandor de plata en la cabeza.

Altar de San Jose

En dicho altar el sagrario con su Magestad y en la caxita del beatico de oro, con caza de plata y cordon de seda.

Otro porta beatico bordado de realze de oro, con cordon de hilo de oro y dos pulceras qe sirven de botones, donados p^{r} Dª Dolores Santos Rubio, con condition de que si el curato se mudase de la Merced, deven ellas volver a sus herederos.

En la puerta de dho sagrario un Cristo chico de plata saumado de oro y la llave del Sagrario de plata con cordon de hilo de oro.

Un nicho y en el la imagen del Señor Patriarca S. Jose con corona imperial y vara de plata, un niño en los brazos con las tres potencias de plata.

Dos niños de madera a los lados, una imagen de madera arriba.

Ocho cornucopias de cristal colocadas dentre la capilla y al frente.

Altar de S. Judas Tadeo

Dicho Altar dorado y pintado y en el un nicho con la imagen de S. Judas Tadeo. Un Crucifixo chico de madera.

Altar de San Serapio

Un retablo de madera que llena el centro de la Capilla dorado y pintado con un nicho en medio qe contiene una efigie de bulto de dho Santo puesto en dos palos cuya diadema de plata existe en poder de la Señora que lo compone.

Un nicho con un Nacimiento.

Un crucifixo de madera

Altar de los Santos de la Orden

Un retablo dorado y pintado qe contiene un Sepulcro de la beata Juana de la Cruz y arriba un medallon de madera con los Santos de la orden.

Altar de Sta *Barbara*

Dicho altar dorado y pintado con la imagen de la Santa en un nicho con corona, palma y espada de lata.

Un crucifixo de madera.

Altar del Socorro

Pertenece enteramente á los cofrades.

Altar de la S. S. Trinidad

Un retablo dorado y pintado, y en el un sepulcro con la imagen de bulto de N. S. del Trancito y su vidriera correspondiente.

El misterio de la SS. Trinidad de escultura en madera.

Un crucifixo de madera.

Altar de S. Ramon

Corresponde enteramente á los terceros

Altar de S. Ana

Un retablo dorado y pintado y en el un nicho grande con la imagen de N. S. del Carmen la qE pertenece á Doña Dominga Llorente y el nicho a la iglesia.

Otro nicho con Sta Ana y la niña, la Sta con diadema de plata.

Un Santo Cristo.

Un Pulpito con sus cortinas, dorado y pintado y S. Pedro Pasqual arriba.

Dos escaños.

Cinco confesionarios incluso uno que esta en el bautisterio.

Nueve Chuses p^{a} delante de los altares dos de ellos buenos.

Tres arañas grandes de cristal.

Dos pilas chicas de mármol p^{a} agua vendita en la puerta traviesa

Dos pilas grandes de piedra p^{a} idem.

Una imagen del Señor de la Humildad y paciencia en su mesa.

Un farol pa la lampara del Sacramento

Un cansel con dos postigos q^{e} cubren la puerta Mayor con dos puertas la una con llave y la otra con cerrojo.

Un bulto del niño resucitado.

Un velo de lona que representa el mist^{o} de la SS Trinidad.

Tres pares de candeleros de bronce p^{a} misa.

Diez hacheros de bronce bastante destruidos y los mas Mutiles.

Dos pedestales de jacaranda p^{a} los ciriales.

Un candelero de madera p^{a} el cirio Pascual.

[Sigue el inventario de la imagen y demas objetos que poseía en su casa la Sra. María de los Santos Riera del Sar, entre ellas una imagen de la Virgen de la Merced]

Muebles de la Sacristia

Un orden de caxones figuras de comoda de jacarandá para guardar los ornamentos, con cinco divisiones y diez puertas, con cuatro tablas corridas cada uno donde descansan los ornamentos .y las puertas con sus llaves correspondientes, sobre una mesa principal se encuentra otro orden de caxones pequeños en número de Diez y nueve, con sus tirados amarillos, y sirven para guardar útiles de la sacristia. Sobre ellos, cuatro estantes de la misma madera con sus puertas y llaves, con sus diviciones interiores pa guardar las alaxas y muebles de la sacristia.

En medio un nicho, como de dos vary y media de alto y una vara de ancho, con puerta vidriera con cerradura y sin llave. Contiene dentro lo siguiente: Un Crucifixo con cruz de madera y el titulo de plata.

A los pies de este una imagen de N. S. de las Mercedes de medio cuerpo en figura de obalo y marco dorado. Una peaña de madera qe sirve al Crucifixo en figura de caxon con tres cristales al frente y sobre ella una cabeza con craneo y quijada reliquia del Santos.

Dos buxias de bronce dorado con cuatro mecheros cada una y una de ellas muy rota: Dos candeleritos de id con pendientes de cristal. Dos fanales de cristal con floreros de bronce dentro: Dos dichos de id con algunas reliquias de huesos de Santos.

Un relox de pendula real.

Tres alacenas de nogal en figuras de camadas con Diez y seis puertas y sus llaves

[Continúa la descripción de los ornamentos]

Un cuadro en q^{e} esta pintado el Trancito de S. Pedro Nolasco, como dos y medias varas con sus correspondientes mecheros de lata embarnisados, de propiedad de D^{n} Dionicio

Faybo.

Un cuadro pequeño de S. Jeronimo.

Dos sillas de pie de cabra de jacaranda.

Tres dhas id de brazos.

Dos dhas con asiento de terciopelo.

[Continúa con la descripción de enseres]

Coro

Un Coro con su varanda de fierro.

Un organo grande con sus fuelles y una silla de baqueta.

Un fascistol chico.

Sesenta y cinco sillas de brazos envutidos en la pared y otras puertas de firme todas de madera colorada.

Un nicho grande en la testera dorado y pintado con puertas vidrieras como de

dos vs y en el una imagen de N. Madre de Mercedes sentada en una silla de brazos dorada, con bestido de tisú de oro con corona grande de plata, un escudo de plata dorado, una gargantilla de cinta con dos pendientes de oro, con dos diamantes, un par de sarcíllos de oro con tres chispas de diamantes cada uno, dos pares de botones de oro en las mangas, el escudo fue robado y restituido pr mano del Señor Dⁿ Felipe Palacios el cual existe en poder de la Señora de Dⁿ Nicolas Anchorena.

Un banco pª los musicos.

Dos sepulcros de N S del Trancito uno grande y otro chico.

Un facistol grande y un libro correspondiente.

Campanario

En la escalera que conduce á la torre y al coro un nicho con la imagen de la pura y limpia concepción de madera con arandelas de lata y un farol mediano.

Archivo de la Curia Eclesiástica, Secretaria, Parroquia de la Merced, 33 a. (Única copia parcial del documento desaparecido en el incendio de 1965)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PEDRO ROJAS, *Historia General del Arte Mexicano, Época Colonial,* México, 1963, Editorial Hermes. 242 pp. texto + 178 láminas en negro + XXX láminas en color, in-4º, impreso en el Instituto Geográfico De Agostini, Novara, Italia.

Este volumen, conjuntamente con el que sobre Arte Prehispánico publicó en 1963 el Dr. Raúl Flores Guerrero y el reciente aparecido sobre Arte Moderno, constituyen la historia del arte mexicano más actual en circulación. Es algo así como aquellos tres famosos volúmenes que publicó el Instituto de Investigaciones Estéticas con las firmas de Salvador Toscano, Manuel Toussaint y Justin Fernández, en 1944, 1948 y 1952. Lógicamente, dado el tiempo transcurrido entre la aparición de esa primera trilogía y la obra que comentamos, nuevos datos se han ido incorporando, pero digamos, en honor a la verdad, que aún siguen teniendo plena vigencia aquellos tres estupendos libros del Instituto de Investigaciones Estéticas, que dieron por primera vez un panorama completo y cabal del arte mexicano.

El libro de Rojas contempla el arte colonial desde dos puntos de vista esencialmente diferentes, ya que está dividido en dos partes fundamentales que titula *Las artes en el ámbito de los indios y Las artes en el ámbito de los españoles.* En la primera estudia los templos-fortalezas, con sus atrios, capillas procesionales, capillas abiertas o de indios, atrios, cruces, y artes visuales aplicadas en dichos templos. En la segunda se refiere a las concepciones urbanísticas, catedrales, conventos y parroquiales, artes figurativas y un excelente capítulo sobre la casa colonial.

Evidentemente la primera parte se resiente de una postura netamente indigenista, que a ratos parece reeditar la leyenda negra, como en ese párrafo en que

habla del *riguroso orden social, la límpida justicia, la ejemplar educación y tantos otros aspectos imponderables de su vida,* [que] *fueron reemplazados casi totalmente por sistemas que, sobre exóticos, eran mucho menos perfeccionados y sutiles que los suyos* (pág. 11), posición extrema que olvida las hecatombes de los sacrificios y otros aspectos de la vida indígena no tan perfectos como nos los pinta el autor. Otro tanto cabría decir de esa transcripción de una larga parrafada de Miguel León Portilla (pág. 11) que se contradice con la neta posición prohispánica que este mismo autor, con más acierto y madurez, acaba de adoptar en el reciente XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. El entusiasmo de Rojas lo lleva a afirmar que el atrio es *cosa ésta, americanísima* (pág. 16), concepto a todas luces discutible. El mismo entusiasmo muestra cuando dice que las capillas de indios *sólo por excepción se registran en la América del Sur;* a esto cabe oponer los descubrimientos de José de Mesa y Teresa Gisbert, que han catalogado ya más de quince en Bolivia, y de Arbelaez Camacho, que ha encontrado una decena en Colombia y sigue hallando otras. Dicho sea de paso, no está de más mencionar el trabajo de Bonet Correa sobre antecedentes españoles de capillas abiertas. Todo esto obliga a una revisión de este tema, apasionante al extremo de habernos hecho perder la ecuanimidad en más de una ocasión.

Más equilibrada nos parece la segunda parte del libro, en donde hay excelentes páginas, como las que se refieren a los conventos de monjas o a la función del campanario. Al estudiar las artes figurativas, Rojas insiste en la falta de escultura. Esto es cierto si se compara con la enorme abundancia de edificios religiosos y civiles de la época colonial, realmente excepcional, pero estoy convencido de que debe de haber mucho más que lo que registra Rojas, aun cuando agrega algunos nuevos ejemplos a los que documentó Elizabeth Wilder. Creo firmemente que el día que un investigador especializado en escultura e imaginería haga un estudio a fondo, brotarán infinidad de ejemplos hasta hoy ignorados. No se justificaría, por razón alguna, que un país tan rico en arquitectura y pintura, careciese de escultura, especialmente en el período barroco, en que las tres artes marcharon unidas y

equilibradas.

El exceso de descripción objetiva (sobre todo en las páginas en que se describe las fachadas y los retablos) se compensa ampliamente con la excelente y abundante presentación gráfica, incluyendo láminas a todo color, y la impecable impresión, realizada en los talleres del Instituto Geográfico De Agostini, en Italia.

En el próximo número de ANALES nos referiremos al tercer volumen de esta obra, que indudablemente está compuesta para el gran público y no para especialistas. Los tres volúmenes editados por el Instituto de Investigaciones Estéticas son hoy prácticamente inhallables (salvo la reedición del tomo u escrito por Toussaint), por lo que esta obra que ha dirigido Pedro Rojas viene a llenar un gran vacío, ya que la valoración creciente del arte mexicano exige poner al alcance de todos, libros como éste, en que se abarca la totalidad del panorama artístico, en impecable y lujosa presentación.

MARIO J. BUSCHIAZZO

ANDRÉS MILLÉ, *Itinerario de la Orden Dominicana en la Conquista del Perú, Chile y el Tucumán y su convento del antiguo Buenos Aires, 1216 - 1807;* Buenos Aires, 1964, 493 pp. + 1 plano y 1 planilla intercalada.

El ingeniero Andrés Millé con este nuevo trabajo contribuye, una vez más, a un mejor y más amplio conocimiento de nuestro pasado colonial. El libro publicado sigue los lineamientos de los aparecidos en años anteriores y que fueron dedicados a estudiar los aportes culturales y religiosos de otras órdenes tales como la mercedaria, la recolección franciscana, etc.

El material estudiado y vertido en el libro ha sido dividido en quince capítulos, complementados por veintinueve documentos obtenidos en publicaciones y en diversos archivos. A través de este recorrido en el tiempo, se puede seguir el itinerario de la Orden Dominica en Europa y América y la labor de sus hombres

más ilustres en nuestras tierras, con sus vivos contrastes de luces y sombras.

Millé estudia el desarrollo de las actividades de la Orden desde su fundación, pasando luego a analizarlas, más detenidamente, a partir del Descubrimiento. Finaliza, por último, con la descripción de la iglesia del Rosario, de nuestra ciudad. Ese largo proceso histórico fue construido por una pléyade de religiosos que misionaron, enseñaron y crearon centros culturales de valor indiscutible. Entre ellos se destacan Las Casas, Tomás de San Martín, Carvajal, Vitoria, Lizárraga, Guerra, De la Mancha y Velázco, Neyra, etc.

El ingeniero Millé logra uno de sus trabajos más enjundiosos, documentado con mayor amplitud, demostrativo de su empeño y energías.

HECTOR SCHENONE

SANTIAGO SEBASTIÁN, *Álbum de arte colonial de Tunja,* prólogo de Eduardo Torres Quintero, 40 pp. de texto preliminar + LXXX láminas a plana entera con texto en la contrapágina + 8 pp. índices, in 4°, edición Castro, Tunja, 1963. SANTIAGO SEBASTIÁN, *Guía artística de Popayán colonial,* 180 pp. con numerosas ilustraciones intercaladas, in-8° menor, edición Producciones Latinoamericanas, Popayán, 1964. SANTIAGO SEBASTIÁN, *Álbum de arte colonial de Santiago de Cali,* 36 pp. de texto preliminar + LXXX láminas a plana entera con texto en la contra página + 10 pp. de índices, in-4º, edición del Comité Organizador del IV Festival de Arte, Cali, 1964.

El raleado equipo de investigadores que desde hace años viene trabajando en el campo de las artes del período virreinal, se ha visto reforzado en los últimos tiempos con la incorporación del profesor español Santiago Sebastián, contratado por la Universidad del Valle, Cali, para dictar la cátedra de historia del arte.

El Dr. Sebastián, conocido por sus trabajos sobre arte español (especialmente sobre temas de su Aragón natal), no pudo permanecer insensible ante el impacto de

lo americano, y en los pocos años que lleva establecido en Cali, ha producido una serie de artículos, folletos y libros que han contribuido a revitalizar la valoración del arte colombiano. Desde que Marco Dorta escribiera su fundamental libro sobre Cartagena de Indias y los capítulos sobre Colombia en la Historia del Arte en Hispanoamérica, dirigida por Diego Angulo, poco es lo nuevo que se había agregado a dichos estudios. Pareciera como si los propios colombianos no se dieran cuenta del tesoro artístico que poseen y fuese necesaria la llegada de investigadores extranjeros para que pongan de relieve esos valores, menospreciados por quienes debieran cuidarlos y divulgarlos.

Afortunadamente, la llegada de Sebastián ha coincidido con un movimiento de recuperación del patrimonio histórico-artístico, encabezado por los arquitectos Carlos Arbelaez Camacho y Germán Tellez. La creación de institutos de investigación en varias de las Universidades, y el apoyo económico de la Sociedad de Arquitectos y del Banco de Bogotá, está contribuyendo en estos momentos a poner sobre el tapete cuestión tan importante y urgente. De haber surgido este movimiento pocos años antes, tal vez se habría salvado la Plaza Mayor de Tunja, desfigurada por un horrendo edificio comercial de varios pisos, o el templo de San Francisco de la misma ciudad, hoy en día disfrazado con un revestimiento de lajas multicolores, de pésimo gusto. Y conste que estos dos casos no son los únicos: la nómina de atentados es extensa y dolorosa. Al divulgar el mérito de tantas obras valiosas de arquitectura y arte como hay en Colombia. Sebastián realiza una ponderable contribución en favor de la salvación de las mismas.

El lector profano (y aun el especialista) sabrán así que en Tunja hay ejemplares de arquitectura gótico-isabelina, plateresca y manierista, pinturas del bajo renacimiento como las de la casa de Juan de Vargas (publicadas y estudiadas por Martín Soria en una obra fundamental que editó nuestro Instituto de Arte Americano), cuadros de Angelino Medoro e infinidad de obras de arte mayor y menor, que hacen de la capital boyacense uno de los más ricos repositorios artísticos del continente. Sebastián señala, también, muy acertadamente, la presencia

de detalles de influencia indígena, ya sea en algunos fustes recubiertos de vástagos vegetales, en ciertas técnicas de ejecución de los trabajos de talla, y en la desaparición del eje vertical y simétrico cuando se utilizan motivos decorativos a *candelieri*.

El autor insiste, con sobrada razón, en la catalogación de elementos manieristas, como la magnífica portada de San Ignacio, el retablo mayor de la iglesia del Topo, una portada interior del convento de Santo Domingo, y otros muchos más.

Al referirse a las famosas pinturas de la casa de Vargas, Sebastián cree (acorde con Luis Acuña y Martín Soria) que debe descartarse a Angelino Medoro o al milanés Francisco del Pozo como posibles autores, por ciertas incorrecciones de dibujo, inaceptables en pintores europeos de cierta categoría. Comparte, en cambio, la opinión de los autores citados de que acaso sean obra de Blas Martín, Delcorte Castellanos o Alonso de Narváez.

En el volumen dedicado al arte caleño, Sebastián acentúa su crítica sobre los valores mudéjares. Indudablemente, Colombia es el país hispanoamericano donde más se sintió la influencia de los artistas musulmanes o españoles, imbuidos del formalismo y las técnicas mudéjares. Sebastián, muy acertadamente, pone en claro que no debe confundirse el concepto étnico del mudejarismo con su sentido estético, como equivocadamente lo hicieron Amador de los Ríos y en general los escritores del siglo XIX. En cuanto al problema de si los autores de esas obras fueron realmente moros o españoles que habían adoptado las formas y técnicas mudéjares, se inclina por esto último. La emigración de moros conversos estaba prohibida por las Leyes de Indias; en cambio el mudejarismo era algo tan compenetrado con el espíritu español, que lo llevaban a las nuevas tierras como algo propio. De todos modos, sigue en pie el problema del autor de la torre de San Francisco, realmente insólita por su mudejarismo tardío.

La guía de Popayán es, más que un itinerario y ayuda para el turista, un pequeño manual de historia del arte payanés. Entre los muchos datos importantes y

novedosos, debemos citar el hallazgo de los planos para la catedral, delineados por el arquitecto español Antonio García (recientemente publicados por el propio Sebastián en Archivo Español de Arte), y el estudio de los cuadros que decoran la nave central de San Francisco. Sebastián los atribuye a un "maestro de Calibio", que llama así porque dichos cuadros, hasta ahora anónimos, pertenecieron originariamente a la hacienda de Calibio. Sugiere Sebastián que el desconocido pintor podría ser discípulo de Nicolás Goribar o, en todo caso, que ambos pintores podrían haberse inspirado en una fuente común.

Muy importante es la observación de que el tipo de la Inmaculada quiteña que se atribuye a Legarda, y que se repite mucho en Popayán, tiene sus antecedentes en España, en el siglo XVII.

Es interesante comprobar, como se desprende de los tres libros que comentamos, que, así como en Tunja lo más importante es la arquitectura del siglo XVI, en Cali la tónica está dada por lo mudejar, y en Popayán por el neoclasicismo (véase "Arquitectura del siglo XVIII en Popayán", de Santiago Sebastián, en ANALES del Instituto de Arte Americano, n° 16, 1963).

MARIO J. BUSCHIAZZO

Biblioteca de Arte y Cultura, publicaciones patrocinadas por la Dirección Nacional de Informaciones de la República, La Paz, Bolivia. Serie Pintores: n° 5, *Pintores del siglo XIX,* por MARIO CHALÓN TORRES; nº 6, *Leonardo Flores,* por JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT; Serie Epocas y Museos: nº 7*, Museo Religioso Charcas,* por J JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT; Serie Escultores: nº 3, *Gaspar de la Cueva,* por JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT; Serie Monumentos: nº 3, *Tiwanaku,* por CARLOS PONCE SANGINÉS. La Paz, 1963.

En otras oportunidades y en las páginas de estos ANALES nos hemos referido

a las publicaciones de la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de Bolivia que tan seriamente dirige el conocido estudioso José de Mesa. Estos cuadernos son de gran importancia a pesar de su brevedad. Han posibilitado la difusión de parte de la gran riqueza artística y arqueológica que aún posee Bolivia, a través de los amplios conocimientos de estudiosos amantes de su riquísimo pasado. Se deben a José de Mesa y Teresa Gisbert tres de los cuadernos señalados. Dos de ellos son de gran importancia, pues reúnen el conjunto de obras hasta ahora identificadas de dos maestros, de distinta categoría, pero de mucho valor para la configuración de escuelas locales. El primero es el escultor Gaspar de la Cueva, uno de los más interesantes artistas del círculo de Martínez Montañez, cuya intervención es fundamental en la escuela limeña y del que no puede prescindir quien quiera comprender el desarrollo de la escuela potosina y aun de la de Chuquisaca.

El trabajo señalado analiza el estilo y la obra del maestro andaluz, tanto en Lima como en Potosí, donde realizó obras de importancia capital para el estudio de la escultura sudamericana.

Leonardo Flores, pintor de la segunda mitad del siglo XVII mereció, como se ha dicho, un cuaderno de la serie Pintores. Figura interesante en el conjunto de los maestros andinos y que establecería las bases de lo que más tarde sería el estilo de la escuela del Cuzco.

En la misma serie se ha dado a conocer un trabajo del investigador potosino Mario Chacón Torres, dedicado a la pintura local del siglo pasado. El interés de esta monografía es indudable, si reparamos en lo poco que se ha trabajado acerca del arte de ese período en Sudamérica. El autor no sólo ha reunido nombres y datos en un muy completo apéndice, sino que ha logrado algo tan importante como la identificación de obras. La riqueza artística que aún atesora la catedral de Sucre ha sido analizada críticamente por los estudiosos Mesa y Gisbert, quienes han seleccionado diecisiete piezas de gran categoría entre pinturas, obras de orfebrería y esculturas. Entre las primeras se destacan una tabla de Willen Key y los cobres de Forchaud, maestros flamencos del siglo XVI, junto a productos de maestros locales

como Montúfar, Pérez de Holguín y Nicolás Cruz.

La riqueza en piezas de orfebrería es notable aún. Valgan los relieves renacentistas, la custodia con pedrería y las joyas de la Virgen de Guadalupe para evidenciar la suntuosidad del culto y la generosidad de los fieles de épocas pretéritas.

Debemos referirnos por último al muy documentado trabajo sobre el Templete Semi-subterráneo de Tiwanaku, que firma Carlos Ponce Sanginés, director del Centro de Investigaciones de esa zona arqueológica y uno de los más destacados especialistas americanos.

Después de las excavaciones de Courtey, Bennet y otros, no se había llegado a completar los trabajos precedentes, hasta que el Centro de Investigaciones Arqueológicas pudo felizmente terminar, en 1960, ese importante trabajo que puso al descubierto uno de los restos prehispánicos de mayor jerarquía.

La publicación que se comenta, elaborada con toda seriedad y probidad científica, analiza detalladamente los trabajos realizados que complementan una serie de planos y fotografías de las excavaciones y de los restos hallados.

HÉCTOR SCHENONE

INDICE

Emilio Harth-terré:

Los monumentos religiosos de la desaparecida Villa de Saña.....6

Santiago Sebastián:

El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia.....35

Alberto S. J. de Paula:

Templos rioplatenses no católicos.....49

Horacio J. Pando:

Palermo de San Benito.....71

Ernesto J. A. Maeder y Oscar R. Maisonave:

El pueblo de San José de Saladas.....88

José de Mesa y Teresa Gisbert:

Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima.....103

José Torre Revello:

Noticia de algunos artistas coloniales.....113

Heinrich Berlin:

El arquitecto Joseph Eduardo de Herrera.....123

Carta internacional para la conservación y restauración de monumentos.....137

Relaciones documentales.....141

Notas bibliográficas.....158

ANALES, nº 17,
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 23 de diciembre
de 1964.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
IAA